αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ No 18 ΙΟΥΛΙΟΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 97 ΧΡΟΝΟΣ Ε' ΤΙΜΗ 800 ΔΡΧ.

ΑΝΤΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ Τ.18
3434-0011
ΤΙΜΗ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ (800) ΤΙΜΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ 650

ΑΝΑΦ
ΣΤΟΝ ΑΝΤΡΕΙ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:
- ΣΕΡΓΚΕΪ ΜΠΟΝΤΡΩΦ
- ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΑΡΑΓΚΟΥΔΑΚΗ

ΚΕΙΜΕΝΑ
WALTER REIMANN
ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ
PAUL LENI
KURT RICHTER
ΤΑΚΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΦΗ ΞΗΡΟΥ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ
- PANTIN
- DEAUVILLE
- ΛΑΡΙΣΑΣ
- ΚΑΝΝΕΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

αντί ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΧΡΟΝΟΣ Ε', ΤΕΥΧΟΣ Νο 18
ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 97
Τιμή τεύχους 800 δρχ.

Ταχ. Διεύθυνση: Ευδόξου 60-62, Αθήνα 117 43
Ιδιοκτήτης:
Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία "ΚΑΠΑ"
Συντακτική Επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος, Ανδρώνης Διονύσης, Ιωσηφίδης Συμεών, Μπλάθρας Κώστας, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος
Γραφεία: Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46
τηλ. 4633581, 9012987 Fax: 9012987
Νομικός σύμβουλος: Καρκανιάς Γιάννης, τηλ. 3605437.
Εκτύπωση: Χ. Ζαχαρόπουλος - Δ. Σιταράς - Γ. Ζαχαρόπουλος Ο.Ε., Κύπρου 9, 183 46 Μοσχάτο, τηλ. 4817381
Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά περίπτωση το περιοδικό.

"anti-KINIMATOGRAFOS"
Trimonthly cinema review,
Goura 152, Piraeus 185 46 GREECE,
tel. 01-4633581,9012987.

"anti-KINIMATOGRAFOS"
Edition trimestrielle pour le cinema. Goura 152,
Pireas 185 46 GRECE, tel. 01-4633581,9012987.
Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 3000 δρχ, 4000 δρχ. για Δημόσιο και Οργανισμούς.
Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):
Κύπρος: 10$U.S.A, Ευρώπη: 15$U.S.A,
Αλλες χώρες: 20$ U.S.A.

Εμβάσματα και επιταγές: Φουρτούνης Βασίλης, Αρτεμισίου 45 & Λυσιστράτης 2
152 34 Χαλάνδρι

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.
Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων αρκεί να αναφέρεται η πηγή.
Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:
Βιβλιοπωλεία: Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Σολάρις, Λογοθέτης, Αιγόκερως, στην Αθήνα και Παρατηρητής, Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.
Περίπτερα: Νομικής, Φυσικού - Χημείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάνιγγος, πλ. Ομονοίας. Σταδίου, Ακαδημίας.
Κινηματογράφοι: Αλφαβίλ, Άστυ, Δαναός, Σινέ Παράδεισος και στη Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.
Δισκοπωλεία: Metropolis.
Για προηγούμενα τεύχη στα γραφεία του περιοδικού αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, Γκούρα 152, τηλ: 4633581 ή βιβλ. Παρά Πέντε, Ιπποκράτους και Αραχώβης.

ISSN 1106-3351
Μέλος της Ενωσης Εκδοτών Συντακτών Περιοδικών Πολιτιστικών Αναζητήσεων (Ε.Ε.Σ.Π.Π.ΑΝ.)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης 1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά 2
Βιβλιομανία 40

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Σεργκέι Μποντρώφ 4
Κατερίνα Μαραγκουδάκη 29

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Θέματα
Ίχνη στο χρόνο 14
Αρχιτεκτονική στο φιλμ 15
REVOLVER: a binary motion 17
Για τη διαμόρφωση της κινηματογραφικής ποιητικής του Μικελάντζελο Αντονιόνι 19
Καμία συμπάθεια για το διάβολο 24
Αρχιτεκτονική του Φιλμ 25
Τα σκηνικά καθορίζουν την ατμόσφαιρα της ταινίας 27
Σύγχρονη αρχιτεκτονική των ταινιών 28

ΑΠΟΨΕΙΣ

Μια ματιά στο έργο του Νίκου Λυγγούρη 6
Έντεκα σημεία - προσανατολισμοί στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι 9
Κάρμεν και Στέλλα 37
Splatter και Cult 47

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

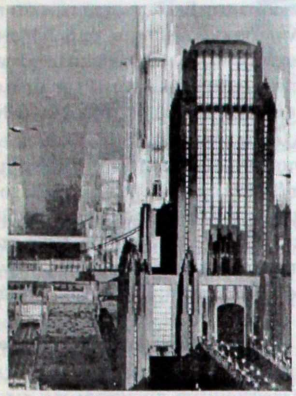
DEAUVILLE 32
PANTIN 33
ΛΑΡΙΣΑΣ 34
ΚΑΝΝΕΣ 39

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Η σφαγή του κόκκορα 43
Μη μου άπτου 44
Μπασκιά 44
Carla's song 45
Τρεις ζωές κι ένας μόνο θάνατος 46

Π-000000005958

Είκοσι χρόνια Φεστιβάλ Δράμας



Αυτό το καλοκαιρινό τεύχος προετοιμάζει την επέτειο των πέντε χρόνων ύπαρξης του "αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ", την οποία και θα γιορτάσουμε με το επόμενο φθινοπωρινό μας τεύχος. Πέντε χρόνια κοντεύουν να συμπληρωθούν από τότε που κυκλοφόρησε, το φθινόπωρο του '92, το πρώτο μας τεύχος. Ας περιμένουμε λοιπόν το νούμερο 19 του περιοδικού μας για να δούμε τις εκπλήξεις που θα μας προσφέρει αυτή η επέτειος!...

Και τα γενέθλια συνεχίζονται, αυτή το φορά για το εθνικό φόρουμ των μικρομηκάδων μας! Το φεστιβάλ της Δράμας θα γιορτάσει τα είκοσι χρόνια ύπαρξης το Σεπτέβρη κι εμείς δεν έχουμε παρά να προειδοποιήσουμε τους αναγνώστες μας ότι το περιοδικό μας θα συμμετάσχει γραπτώς στον εορτασμό αυτό με το επόμενο τεύχος του.

Και μια που αναφερθήκαμε σε φεστιβάλ, δεν μπορούμε παρά να υπενθυμίσουμε ότι κάποιο άλλο φεστιβάλ, αυτό της Λάρισας, έκλεψε τις εντυπώσεις και τις καρδιές μας φέτος, προσφέροντάς μας τη σημαντικότερη πολιτιστική εκδήλωση του πρώτου εξαμήνου '97. Πρόκειται για την εκρηκτική ρετροσπεκτίβα σ' ένα μέρος του έργου του Αμερικάνου underground σκηνοθέτη Richard Kern η οποία κήρυττε χαράς ευαγγέλια στους έλληνες θιασώτες της κινηματογραφικής πρωτοπορίας εφόσον λειτούργησε γι' αυτούς σαν μία όαση μέσα στην έρημο των εγχώριων κινηματογραφικών μας εκδηλώσεων.

Το σωματείο "μικρό" και η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών ανασυγκροτήθηκαν χάρη στην ανανέωση των μελών των Διοικητικών τους Συμβουλίων. Παρά τα ηθικά παρατράγουδα που βαραίνουν κυρίως τη δεύτερη, ευχόμαστε και στους δύο "καλή αντοχή" στον δύσκολο (αν όχι χαμένο) συνδικαλιστικό τους αγώνα.

Οι θερινές κινηματογραφικές αίθουσες, παρά τους μικροκαύσωνες, εξακολουθούν και φέτος να μας προσφέρουν ταινίες πρώτης προβολής και να χαίρουν της τακτικής προσέλευσης των σινεφίλ θεατών. Μερικές θερινές αίθουσες μάλιστα επιχείρησαν να επεκτείνουν την επιτυχία των προβολών τους ακόμα και μετά τα μεσάνυχτα (κάτι που δεν ήταν και τόσο συνηθισμένο τα τελευταία χρόνια). Πάντως ευχόμαστε οι έλληνες κινηματογραφόφιλοι να συμφιλιωθούν περισσότερο με το air condition έτσι ώστε να μπορέσουν να αυξηθούν οι λιγοστές (για την ώρα) κλιματιζόμενες αίθουσες εφόσον αυτές, όπως είναι κλειστές, προσφέρουν καλύτερες συνθήκες παρακολούθησης μιας ταινίας.

Το 2ο κινηματογραφικό φεστιβάλ Σπερχειάδας θα διεξαχθεί φέτος από 26 Ιουλίου μέχρι 2 Αυγούστου για να μας προσφέρει ένα ενδιαφέρον πανόραμα ελληνικών ταινιών μικρού μήκους, όπως και πολλές ακόμα συγκινήσεις. Το Πλατύστομο λοιπόν ετοιμάζεται να υποδεχτεί στην παραλία του διάφορους λουόμενους κινηματογραφόφικους, έτοιμουν να "βουλιάξουν" στην μαγεία της ελληνικής θάλασσας και του σελυλόιντ!

Η αγωνία όμως των 22 υποψήφιων για τις κινηματογραφικές υποτροφίες του ΙΚΥ δεν θα λυθεί παρά μόνο στα μέσα Ιουλίου, όπου και θα ανακοινωθεί το όνομα του ενός και μοναδικού (όπως ειπώθηκε αρχικά) τυχερού.

Άμα λοιπόν σπεύσετε να δροσιστείτε στις πανέμορφες ελληνικές παραλίες, μη ξεχάσετε να πάρετε μαζί σας το παρόν καλοκαιρινό μας τεύχος, όπως επίσης και το περσινό: εκείνο με το αφιέρωμα "Θάλασσα και κινηματογράφος". Καλό καλοκαίρι!

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΣΥ ΕΙΠΑΣ...

Φεριντέ Τσιτσεκόγλου (μυθιστοριογράφος)

(Για την ταινία που ετοιμάζει με τη Φωτεινή Σισκοπούλου VOYAGER IN BLUES). "Είναι μια ιστορία "γεννημένη" από ένα ατύχημα που είχα κάποτε στην Ελλάδα. Ενώ στεκόμουν πάνω σε μια γέφυρα με τη Φωτεινή και το φίλο της, θέλησα να τους φωτογραφίσω. Κάνοντας μερικά βήματα πίσω για να τους χωρέσω, γλίστρησα και χτύπησα στο κεφάλι μου... Το σενάριο μιλάει για μια Τουρκάλα και μια Ελληνίδα που γνωρίζονται στην Αλεξάνδρεια σε ένα διεθνές συνέδριο. Η Τουρκάλα παθαίνει ένα ατύχημα, χάνει τις αισθήσεις της και όταν για λίγο συνέρχεται παραμιλά στα ελληνικά".

Στίβεν Σπίλμπεργκ (σκηνοθέτης)

"Δεν θέλω να ακολουθήσω το κοπάδι του Χόλυγουντ. Το κάθε στούντιο είναι αναγκασμένο να φτιάχνει και έναν αριθμό ταινίες το χρόνο που δεν θέλει, για να μπορεί να συναγωνίζεται τα άλλα στούντιο που κάνουν το ίδιο. Εμείς θέλουμε να φτιάχνουμε κινηματογραφικές ταινίες και τηλεόραση που προσελκύουν εμάς προσωπικά, όχι να ακολουθούμε τη μόδα ή τις πιστωτικές υποχρεώσεις κάποιας εταιρείας".

Ρικάρντο Σκίκι (παραγωγός)

"Δεν είναι σαν το Λος Αντζελες όπου με συνέλαβαν επειδή οι ηθοποιοί μου το έκαναν σε μια ανοιχτή Κάντιλακ. Ούτε σαν τις Βρυξέλλες, απ' όπου απελάθηκα γιατί η Ιλόνα Στάλερ το έκανε με μια αγελάδα, ούτε σαν τη Βουλγαρία, που πληρώσαμε ένα σωρό λεφτά γιατί γυρίζαμε στο δρόμο. Η Ουγγαρία σήμερα είναι το Παρίσι του χθες. Πληρώνεις, η γραφειοκρατία δεν σε καθυστερεί και σου επιτρέπει τα πάντα. Έχω γυρίσει σκληρό πορνό μέσα σε εκκλησία και κάτω από το άγαλμα του Λένιν. Κανείς δεν αισθάνεται προσβεβλημένος, όλοι σέβονται αυτόν που φέρνει λεφτά στο σπίτι τους". Καινούργιοι καιροί, καινούργια ήθη...

➪ Στη Σπερχειάδα θα γίνει η Επταήμερη Συνάντηση Νέων Κινηματογραφιστών. Είναι η δεύτερη φορά που διοργανώνεται αυτή η Συνάντηση, πάντα στη Σπερχειάδα, διότι εκεί ζει και εργάζεται ο εμπνευστής και υπεύθυνος της "Συνάντησης" **ο Δημήτρης Καρατζούνης**, που έχει και τον μοναδικό κινηματογράφο της πόλης και ασχολείται επαγγελματικά με τον κινηματογράφο. Σε συνεργασία με το "Μικρό" και με την Κινηματογραφική Λέσχη Δυτικής Φθιώτιδας, και υπό την αιγίδα του Δήμου Σπερχειάδας, θα παιχτούν καινούργιες και παλιότερες παραγωγές και θα λειτουργήσει το Εργαστήριο σεναρίου με θέμα: "Αφήγηση στον Κινηματογράφο", σε ειδικά διαμορφωμένη αίθουσα συνεδρίου όπου θα φιλοξενούνται όλοι όσοι θέλουν να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους κι έχουν ήδη κάποιες κινηματογραφικές γνώσεις. Εμείς τους στέλνουμε την αγάπη μας και τους ευχόμαστε να το διοργανώνουν κάθε χρονιά.

➨ Τι θα γίνει τελικά με το **Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;** Παίζονται (την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές) οι τελευταίες πράξεις του σήριαλ που ξεκίνησε απ' την αρχή αυτής της κινηματογραφικής σεζόν. Ο **Μισέλ Δημόπουλος** θα αντικατασταθεί; Ποιός θα τον αντικαταστήσει, και θα συνεχίσει το έργο του; Μήπως το φεστιβάλ θα χάσει την αίγλη που ήδη έχει κερδίσει στην Ελλάδα και στο εξωτερικό; Το βραβεία θα δίνονται με λαμπερές εκδηλώσεις "τύπου Όσκαρ"; Μήπως η πολιτική είναι να δείξουμε μια λαμπερή τελετή - αντάξια της αμερικάνικης - χωρίς να έχουμε την ανάλογη κινηματογραφική παραγωγή; Πολλά τα ερωτήματα. Εμείς ενδιαφερόμαστε ως θεατές, ως κινηματογραφόφιλοι και ως συμμετέχοντες στα κινηματογραφικά δρώμενα.

➪ Η ταινία του **Μάρτιν Σκορτσέζε**, Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ, βασισμένη πάνω στο "Ο Χριστός ξανασταυρώνεται", του Νίκου Καζαντζάκη, προκάλεσε σειρά αντιδράσεων τόσο στις ΗΠΑ, όσο και στη Ρωσία. Στις ΗΠΑ η γιγαντιαία αλυσίδα Blockbuster Video δεν διανέμει την ταινία, ενώ στη Ρωσία ήδη 45 διανοούμενοι υπέγραψαν επιστολή για να απαγορευτεί η προβολή της στις αίθουσες. Στην Ελλάδα οι διαδηλώσεις για το "666", σε ΗΠΑ και Ρωσία το ίδιο σκηνικό: Ο θρησκευτικός φονταμενταλισμός στα μεγαλεία του προσπαθεί να επιβάλλει μια ιδιότυπη δικτατορία. Το πιο περίεργο απ' όλα είναι ότι συνεργάστηκαν οι οπαδοί του Τσάρου με τους πρώην κομμουνιστές και την Εκκλησία...

➨ Καινούργιος **θερινός κινηματογράφος** στου Ψυρρή, ένα ακόμη Ciné Refresh. Στους σταύλους του Όθωνα, πίσω απ' την πλατεία Κουμουνδούρου, στην οδό Σαρρή, πίσω απ' το θέατρο "Αποθήκη", άνοιξε κι άλλος κινηματογράφος. Ελπίζουμε, αν μη τι άλλο, να συμβάλλει στην αναβάθμιση της περιοχής.

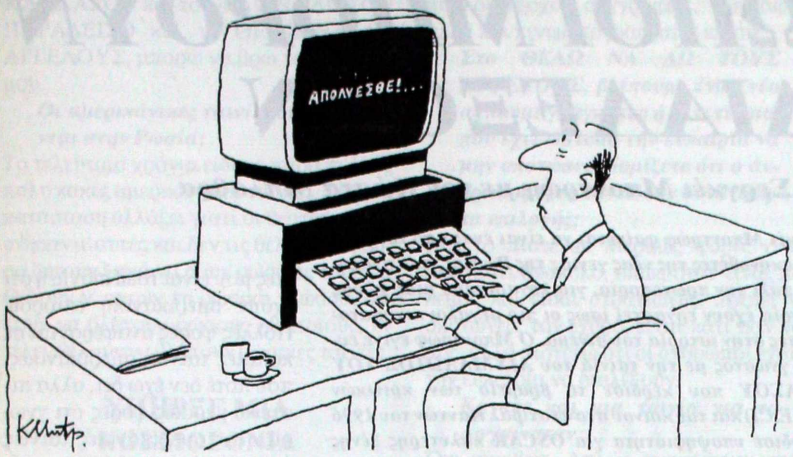
➪ Δίκτυο πόλεων για τον κινηματογράφο εγκαινιάσθηκε σε συνέδριο που πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του υπουργείου Πολιτισμού και του **Δήμου Κορυδαλλού**. Διακηρυγμένη πρόθεση των συμμετεχόντων στο συνέδριο είναι και η συγκρότηση ενός θεσμικά κατοχυρωμένου δικτύου πόλεων οι οποίες αναπτύσσουν κινηματογραφικές δραστηριότητες. Εμείς πιστεύουμε ότι η Τοπική Αυτοδιοίκηση μπορεί να βοηθήσει αρκετά και τον ελληνικό κινηματογράφο, να φέρει πιο κοντά τον θεατή με την ταινία.

➨ Η αίθουσα προβολής της **Ταινιοθήκης της Ελλάδος** κάηκε. Απ' ότι μάθαμε οι εργασίες για την αποκατάστασή της άρχισαν. Δεν θα έπρεπε όμως να βοηθήσει και το Πανεπιστήμιο που είναι ιδιοκτήτης δύο αιθουσών, της Ίριδας και του Ριβολί; Τη στιγμή μάλιστα που έχει τμήματα ΜΜΕ, στην Πάντειο και στη Νομική; Περιμένουμε απάντηση.

➪ Το **Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου** χρηματοδοτεί με 200 εκατομ. τις νέες ταινίες. Συγκεκριμένα πρόκειται για τις ταινίες ΕΓΩ ΚΙ Ο ΑΔΕΛΦΟΣ ΜΟΥ, του **Αντώνη Κόκκινου**, ΑΡΙΘΜΗΜΕΝΟΙ, του **Τάσου Ψαρρά**, που εντάχθηκαν στο πρόγραμμα "Ορίζοντες". Επιδοτείται η ανάπτυξη των σχεδίων των ταινιών ΟΙ ΝΥΦΕΣ, του **Παντελή Βούλγαρη**, όπου το σενάριο γράφει η **Ιωάννα Καρυστιάνη**, Η ΓΕΦΥΡΑ ΤΩΝ ΛΕΜΟΝΙΩΝ, του **Κώστα Φέρρη**, ο οποίος γράφει και το σενάριο, Η ΠΙΣΩ ΠΟΡΤΑ, του **Γιώργου Τσεμπερόπουλου**, με σεναριογράφο τον **Ντένη Ηλιάδη**, το ΤΑΜΑ, του **Ανδρέα Πάντζη**, με σενάριο του ίδιου. Περιορισμένα χρηματοδοτήθηκαν τα σενάρια των **Λεωνίδα Βαρδάρου**, ΟΛΟΙ ΕΜΕΙΣ, ΕΦΕΝΤΗ, του **Τάσου Αλεξάκη**, ΕΝΟΧΕΣ ΣΙΩΠΕΣ, του **Χρήστου Δήμα**, Ο ΓΕΝΙΤΣΑΡΟΣ, του **Σταύρου Ιωάννου**, ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ, το ντοκιμαντέρ του **Ντίνου Μαυροειδή**, με θέμα τον **Τάκη Κανελλόπουλο** και της **Λένας Βουδούρη**, Ο ΝΕΚΡΟΣ ΤΑΞΙΔΙΩΤΗΣ.

➨ Πολύ καλή η μουσική της ταινίας ΑΔΗΣ που ο Παναγιώτης Καλαντζόπουλος τη σχεδίασε. Ο Γιάννης Κότσιρας που τραγούδησε το μοναδικό τραγούδι, σε στίχους Μιχάλη Γκανά, πιστεύουμε ότι θα ακούγεται για καιρό ακόμη.

➪ Δύο άνθρωποι του κινηματογράφου ο **Κώστας Κωνσταντινίδης** και ο **Πάνος Κοκκαλένιος**, όπως είχαμε αναφέρει σε προηγούμενο τεύχος, μάζεψαν τα στοιχεία και σχεδίασαν το CD-ROM με θέμα αποκλειστικά και μόνο τον ελληνικό κινηματογράφο. Είναι η πρώτη σοβαρή προσπάθεια για την καταγραφή της ελληνικής κινηματογραφικής ιστορίας. Είναι ένα προϊόν που έλει-



πε στον ελληνικό χώρο. Ελπίζουμε να ανανεώνεται κάθε χρόνο και να λειτουργήσει τελικά ως ένα εργαλείο δουλειάς για τους επαγγελματίες και ένα βοήθημα για τους κινηματογραφόφιλους.

➪ Διαβάζουμε ότι η Προοπτική του Παντελή Μητρόπουλου, ελέγχοι 22 αίθουσες στην Αθήνα, η ΕΛΚΕ, 19 αίθουσες με την οποία συνεργάζονται η Νέα Κίνηση και η Rosebud, η UIP ελέγχει 10 αίθουσες και η Σπέντζος Φιλμς 13 αίθουσες. Αξιοσημείωτη άνοδο είχαν οι πρώην μικρές εταιρίες OVO films και AMA Films, της οικογένειας Στεργιάκη. Άρα οι μεγάλες εταιρείες που ισχυρίζονται ότι προωθούν τις **ελληνικές ταινίες**, μάλλον μας "δουλεύουν", διότι σε πολύ λίγους τους επιτράπηκε η είσοδος στο Κέντρο της Αθήνας.

➨ Το **Φεστιβάλτων Καννών** γιόρτασε τα 50 χρόνια του, αλλά οι ταινίες που προβλήθηκαν δεν ήταν γιορτή του κινηματογράφου, αλλά μια συνηθισμένη προβολή μέτριων ταινιών με λαμπερό περιτύλιγμα. Για περισσότερα βλέπε στο σχετικό κείμενο...

- Μόλις το 1969 ξεκίνησε η "1η Εβδομάδα Αφρικάνικου Κινηματογράφου" στην **Άνω Βόλτα** (σημερινή Μπουρκίνα Φάσο). Έκτοτε πραγματοποιείται κάθε δύο χρόνια και φέτος, 30 ημέρες πριν την απονομή των Όσκαρ, γιόρτασε τη 15 χρονιά του με αρκετές καλές ταινίες απ' όλη την Αφρική, σε μια από αυτές, την ABDOULAYE ASCOFARE, είχε υπογράψει τη διεύθυνση φωτογραφίας ο **Γιώργος Αρβανίτης**, η δεύτερη ταινία του στο Μαλί. Μάθαμε ότι γίνονται και ευρωπαϊκές επενδύσεις για τη διοργάνωση και προώθηση του φεστιβάλ.

➪ **Το Φεστιβάλ της Λάρισας** έχει πλέον καθιερωθεί. Το παρακολουθήσαμε και ευχαριστηθήκαμε από το ενδιαφέρον του κόσμου για τις ταινίες. Μάλλον αυτό είναι που το κρατά ακόμη στην επικαιρότητα. Η δημοτική αρχή βοηθά για να κρατηθεί ο θεσμός πάντα ζωντανός.

➨ Τα έσοδα από την τελετή της απονομής των Οσκαρ αφήνουν ούτε λίγα, ούτε πολλά: 100 εκατομ. δολλάρια. Βιομηχανία ο κινηματογράφος, τόσο η παραγωγή ταινιών όσο και η θέαση και η προβολή τους. Τα Όσκαρ είναι και η μόνη και βασική πηγή εσόδων στη μη κερδοσκοπική **Ακαδημία Κινηματογραφικών Τεχνών και Επιστημών**. Οι δημότες του Λος Άντζελες συμμετέχουν με 56.000 δολλάρια για τις υπηρεσίες αστυνόμευσης, πυρόσβεση και μεταφορά. Το συνολικό κόστος της δεξίωσης ήταν 750.000 δολλάρια και για μόνο τα αγαλματίδια η Ακαδημία κατέβαλε 18.000 δολλάρια. Στην Ελλάδα, τα ελληνικά Όσκαρ θα έχουν τα ίδια οικονομικά μεγέθη;

➪ Ο κινηματογράφος στα ερτζιανά: στο ραδιόφωνο της Εκκλησίας της Ελλάδος, στα 89, 4 MHz, ο **Κώστας Μπλάθρας** κάθε Δευτέρα στις 11.00 μ.μ., στο Αιγαίο FM 88,3 MHz, οι Γιάννης Φραγκούλης και Σίμος Ιωσηφίδης, κάθε Σάββατο στις 1.30 μ.μ., στο Τρίτο Πρόγραμμα, 95,6 MHz, οι **Δημήτρης Σταύρακας** και **Τάσος Γουδέλης** κάθε Σάββατο στις 2.00 μ.μ. και στο 902 Αριστερά στα FM, 90,2 MHz, ο **Θανάσης Λαζαρίδης** και ο **Τάκης Χριστόπουλος** κάθε Παρασκευή στις 5.00 μ.μ.

➨ CINEphilia (http://users.forthnet.gr/the/dimpa/cinephilia/main.htm) είναι ένα κινηματογραφικό περιοδικό στο Internet ένα e-zine για το Σινεμά, στα Ελληνικά. Στις σελίδες του μπορείτε να βρείτε: πορτραίτα σκηνοθετών, κείμενα για ταινίες, αφιερώματα σε κλασικές ταινίες, συνεντεύξεις με σκηνοθέτες, και τα τελευταία κινηματογραφικά νέα.

Επίσης LINKS. Για το τι παίζουν οι κινηματογράφοι σε Αθήνα, Πειραιά, Θεσσαλονίκη, Ηράκλειο, Κέρκυρα. Για την Κινηματογραφική Μουσική. Για το Ελληνικό Σινεμά. URL Address:http://users. forthnet. gr/the/dimpa/ciphilia/main.htm.

ΣΥ ΕΙΠΑΣ...

Τζιμ Γιαννόπουλος (Πρόεδρος της Twentieth Fox International)

"Ο κόσμος καταλαβαίνει ότι είναι βολικό να βλέπει μια ταινία στο βίντεο ή στην τηλεόραση, όμως η κινηματογραφική αίθουσα είναι άλλο πράγμα και έχει άλλη χάρη. Οι άνθρωποι γίνονται σινεμανιακοί. Όσο πιο πολύ αγαπάς τα κινηματογραφικά έργα, τόσο αυξάνουν οι πιθανότητες να επισκευθείς ένα σινεμά".

Κλοντ Νουριτζανί (σκηνοθέτης)

"Αυτό που ζητάμε από το έντομο είναι να μείνει ο εαυτός του... Σε εμάς απομένει να καταβάλουμε κάθε προσπάθεια ώστε να "εξαφανιστούμε". Δεν πρέπει να γίνει αισθητή η παρουσία μας. Το έντομο - ηθοποιός δίνει οδηγίες στον σκηνοθέτη μέσα από την ίδια του την συμπεριφορά. Αν ο... σταρ μας ενοχλείται από κάτι, τότε οφείλουμε να αλλάξουμε τη διαρρύθμιση ή το φωτισμό". Ο λόγος για τον ΜΙΚΡΟΚΟΣΜΟ.

Αμπάς Κιαροστάμι (Σκηνοθέτης)

Μιλώντας για την ταινία του ΓΕΥΣΗ ΤΟΥ ΚΕΡΑΣΙΟΥ. "Γι' αυτό ειδικά το θέμα δεν έγραψα κανένα σενάριο. Οι ηθοποιοί "εκπαιδεύονται" παρακολουθώντας τον εαυτό τους σε βίντεο. Πρέπει να σας πω ότι σε αυτή την ταινία τα πρόσωπα δεν συναντήθηκαν ποτέ, παρά μόνο στο ... μοντάζ!".

Ακι Καουρισμάκι (σκηνοθέτης)

"Κάποτε έβλεπα 6 ταινίες την ημέρα. Ήμουν κριτικός κινηματογράφου. Δεν είχα βέβαια χρήματα να αγοράσω ένα σπορ αυτοκίνητο, για να τρέχω γρήγορα από αίθουσα σε αίθουσα. Ήμουν όμως και ταχυδρόμος, άρα καλός δρομέας. Κάποιες φορές έπαιρνα το τρένο και ταξίδευα ακόμη και 200 χλμ για να δω μια ταινία. Τώρα δεν προλαβαίνω".

ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΜΠΟΡΟΥΝ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΟΥΝ

Μια συζήτηση του Σεργκέι Μποντρώφ με τον Κώστα Μπλάθρα

Ο Σεργκέι Μποντρώφ φαίνεται να είναι ένας από τους πιο καλούς σκηνοθέτες της νέας γενιάς της Ρωσίας, που αναζητεί και πάλι την πρωτοπορία, για λογαριασμό μιας χώρας στην οποία έχουν εργαστεί ίσως οι πιο μεγάλοι κινηματογραφιστές στην ιστορία του σινεμά. Ο Μποντρώφ έγινε ευρύτερα γνωστός με την ταινία του ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΥΚΑΣΟΥ που κέρδισε το βραβείο των κριτικών (F.I.PRE.CI) και του κοινού στο φεστιβάλ Καννών του 1996 και κέρδισε υποψηφιότητα για OSCAR καλύτερης ξένης ταινίας.

Γεννήθηκε στο Καμπαρόφσκ, στη Σιβηρία, στα ρωσοκινεζικά σύνορα, αποφοίτησε ως σεναριογράφος από το Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου της Μόσχας. Έχει γράψει σενάρια για πάνω από 30 ταινίες, ενώ από το 1984 μέχρη σήμερα έχει σκηνοθετήσει 9 ταινίες. Μια απ' αυτές, ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΕΣ (NEPROFESSIONALY), το 1987, απαγορεύτηκε για δύο χρόνια, γιατί είχε κάποιες αναφορές στον πόλεμο του Αφγανιστάν. Η μεγάλη του αγάπη εξακολουθεί να είναι το σενάριο, συνεργάστηκε μάλιστα στο σενάριο και την παραγωγή της ταινίας του Αλεξάντερ Ρόκγουελ SOMEBODY TO LOVE.

Συναντήσαμε τον κ. Μποντρόφ στη Θεσσαλονίκη, όπου στο πρόσφατο Φεστιβάλ (8 - 17 Νοεμβρίου 1996) προβλήθηκαν ταινίες του στο πρόγραμμα "Νέοι Ορίζοντες 3Χ3". Συγκεκριμένα προβλήθηκαν οι ταινίες Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΕΙΝΑΙ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ (S.E.R. SVOBODA ETA RAI, 1989), ΗΘΕΛΑ ΝΑ ΔΩ ΑΓΓΕΛΟΥΣ (SA CHOTELA UVIDET ANGELOR, 1992) και η τελευταία του (1996) ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΥΚΑΣΟΥ (KAVKAZSKI PLENNIK), βασισμένη σ' ένα διήγημα του Λέοντος Τολστόι. Και οι τρεις ταινίες αφορούν ιστορίες νέων ανθρώπων που ζουν σε μία χώρα που καταρρέει μαζί με όλες τις σταθερές του παρελθόντος. Η μαφία, έρχεται να πάρει την θέση της νομεκλατούρας, ενώ η νεολαία προσπαθεί να περάσει τις δικές της αξίες. Άνθρωποι του υποκόσμου, αποκτούν ξαφνικά φτερά όταν υπερασπίζονται την ελευθερία είτε ως ελευθερία υπαρξιακής επιλογής είτε ως "παράδεισο".

Σας μεταφέρουμε την συνομιλία μας με τον κ. Μποντρώφ, ελπίζοντας να φωτίσει κάπως την προσωπικότητα του σκηνοθέτη - σεναριογράφου, εν όψει μάλιστα της προβολής του ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΥ ΤΟΥ ΚΑΥΚΑΣΟΥ.

Είδαμε πως έχετε εργαστεί για αρκετό χρόνο ως σεναριογράφος, νομίζεται ότι το σενάριο είναι κάτι το θεμελιακό στον κινηματογράφο;

Για μένα, οπωσδήποτε ναι. Ξέρω κάποιους σκηνοθέτες που δεν ενδιαφέρονται, δεν τους νοιάζει το σενάριο. Εγώ πιστεύω στις πολύ δυνατές ιστορίες, πιστεύω στις ωραίες ιστορίες και μου αρέσει να διηγούμαι ωραίες ιστορίες.

Από πού αντλείται τη βασική ιδέα για τις ιστορίες σας;

Από διάφορα, σε μερικές περιπτώσεις από τελείως διαφορετικά πράγματα. Συνηθίζω να γράφω τα δικά μου σενάρια, δικές μου ιστορίες, ιστορίες φίλων μου επίσης. Μερικές φορές προέρχονται οι ιστορίες απλώς από την φαντασία μου. Τώρα, στην τελευταία μου ταινία (ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΥΚΑΣΟΥ) για πρώτη φορά χρησιμοποίησα μια ιστορία του Τολστόι, αλλά ήταν ένας υπέροχος συγγραφέας και πρόκειται για θαυμάσια ιστορία.

Δουλέψατε με τον Άλεξ Ρόκγουελ στην Αμερική πως ήταν αυτή η συνδιαλλαγή μεταξύ ενός Ρώσου και ενός Αμερικάνου;

Ζήτησε να δουλέψω μαζί του γιατί ήθελε να έχει μια καλή ιστορία και ήξερε ότι εγώ μπορώ να γράψω μια καλή ιστορία (ένα καλό σενάριο) και δουλέψαμε μαζί πολύ ωραία, γρήγορα και το σενάριο ήταν έτοιμο σε μια εβδομάδα. Ήταν μια ασυνήθιστη κατάσταση και έκανε την ταινία του τελικά με την συνεργασία κάποιου παραγωγού.

Πώς είναι η κατάσταση τώρα στην Ρωσία για τον κινηματογράφο, εύκολη;

Δύσκολη, πράγματι δύσκολη.

Πρέπει να φύγει κανείς;

Όχι μπορείς να βρεις χρήματα, μπορείς να έχεις και μια μικρή υποστήριξη από το κράτος, αλλά εξακολουθεί να είναι εξαιρετικά δύσκολο για πολλούς σκηνοθέτες.

Να μιλήσουμε τώρα για τις ταινίες σας, είδαμε εδώ τρεις απ' τις ταινίες σας και νομίζω ότι σας αρέσει πολύ το road movie ή κάτι τέτοιο, που είναι ένα αμερικάνικο είδος στον κινηματογράφο. Πώς δουλεύετε αυτήν την αμερικανική πραγματικότητα σ' ένα ρώσικο περιβάλλον;

Νομίζω ότι δεν μπορείς να πεις ότι οι ταινίες μου είναι road movie ή ότι έχουν αμερικάνικη επιρροή. Πολλές φορές αναφέρονται σε κάποιες ταινίες αμερικάνικες, που ποτέ δεν έχω δει, αλλά πιστεύω μερικές φορές ότι γνωρίζω τις αμερικάνικες ταινίες και αγαπώ τις καλές αμερικάνικες ταινίες, όπως μπορεί να πει κανείς για το EASY RIDER, φυσικά αναφέρομαι σ' αυτή την ταινία στο ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ ΑΓΓΕΛΟΥΣ που είναι φτιαγμένη για την νεολαία. Και πράγματι αγαπούν οι νέοι μοτοσυκλετιστές της Ρωσίας αυτή την ταινία, το EASY RIDER.

Μπορεί ο κινηματογράφος να βοηθήσει, κατά κάποιον τρόπο, την κατάσταση στην Ρωσία σήμερα; Γιατί βλέπουμε, όπως εδώ στο ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ ΑΓΓΕΛΟΥΣ, την σημερινή κατάσταση της νεολαίας στη Ρωσία. Νομίζετε ότι έχει κάτι να πει στους ρώσους νεολαίους αυτή η ταινία; Στην Αμερική, παράδειγμα, το κοινό του κινηματογράφου είναι κυρίως νεανικό.

Ναι, αλλά όχι μόνο νεανικό, τα πράγματα έχουν αλλάξει λίγο, δεν είναι μόνο νεανικό το κοινό. Νομίζω ότι, βέβαια όταν κάνω μια ταινία σκέφτομαι και το κοινό φυσικά, αλλά κάνω, θέλω να κάνω ταινία και για τους ξένους θεατές, για διαφορετικούς θεατές.

Είναι εύκολο να βρείτε διανομή για τις ταινίες σας εκτός Ρωσίας;

Για τις ρώσικες ταινίες δεν είναι τόσο εύκολο, αλλά έχω σταθεί τυχερός και προβάλλεται η ταινία μου σχεδόν παντού. Μιλώ για το ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΟΥ

ΚΑΥΚΑΣΟΥ και το ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ και το ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ ΑΓΓΕΛΟΥΣ, μπορώ να βρω τους θεατές μου.

Οι αμερικάνικες ταινίες διανέμονται στην Ρωσία;

Τα τελευταία χρόνια είδαμε πάρα πολλές πολύ κακές αμερικάνικες ταινίες. Τώρα η κατάσταση αλλάζει γιατί οι θεατές αρρώστησαν μ' αυτές και δεν τις θέλουν και τώρα ζητούν ξανά να δουν ρώσικες ταινίες. Θέλουν ν' ακούν τη ρώσικη γλώσσα, θέλουν να βλέπουν ρώσους ηθοποιούς, εν τέλει, θέλουν να βλέπουν ρώσικες ταινίες.

ΥΠΗΡΞΕ ΜΙΑ ΚΟΣΜΟΓΟΝΙΑ

Πώς αισθάνεστε κάνοντας κινηματογράφο στην Ρωσία, όπου η ιστορία του ρώσικου σινεμά υπήρξε μεγαλειώδης;

Οπωσδήποτε στην Ρωσία υπήρξαν μεγάλοι σκηνοθέτες και προσπαθείς να δώσεις το καλύτερο εαυτό σου. Και ξέρω, επί παραδείγματι, ένας καλός μου φίλος, ένας έξοχος ρώσος κινηματογραφιστής ο Alexei Germa, δεν ξέρω αν τον γνωρίζεται, αλλά είναι μεγαλοφυία, είναι κλασικός, έχει κάνει μόνο τρεις ταινίες, τώρα και τέσσερα χρόνια ετοιμάζει την τέταρτη, είμαι σίγουρος πως θα είναι μια μεγάλη ταινία. Είναι ο καλύτερος για μένα είναι η κορυφή, αλλά, μπορώ να μιλήσω μαζί του, για τις ταινίες, είμαστε φίλοι.

Νομίζετε ότι αυτή η μεγάλη ιστορία του ρωσικού κινηματογράφου βασίστηκε στο έδαφος της ρωσικής λογοτεχνίας;

Σε πολλά στηρίζεται, είναι μια μεγάλη χώρα και υπάρχουν πολλοί ταλαντούχοι καλλιτέχνες, δεν ξέρω τους λόγους, αλλά ναι, υπήρξε μια κοσμογονία. υπάρχουν πολλοί έξοχοι συγγραφείς, ζωγράφοι, αλλά και κινηματογραφιστές επίσης.

Στο ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ ΤΟΥΣ ΑΓΓΕΛΟΥΣ, βλέπουμε έναν νέο ας πούμε γκάγκστερ ή κάτι τέτοιο, που έχει ωστόσο την ευκαιρία να μην σκοτώσει. Νομίζετε ότι ο άνθρωπος έχει πάντα την δυνατότητα επιλογής;

Ναι το πιστεύω. Μερικές φορές είναι πράγματι δύσκολο, όπως όταν είναι πόλεμος και είσαι στρατιώτης, πρέπει να σκοτώνεις τον εχθρό, είναι κάτι σαν νόμος, αλλά πιστεύω ότι οι άνθρωποι έχουν την ευκαιρία να διαλέξουν.

Κάνατε και μια ταινία για το Αφγανιστάν...

Όχι ακριβώς. Απλώς αναφέρομαι στον πόλεμο του Αφγανιστάν και η ταινία απαγορεύτηκε για μερικά χρόνια.

Γιατί αυτό;

Γιατί έτσι είναι το σύστημα, δεν θέλουν να ακούσουν την αλήθεια. Αυτό είν' όλο.

Νομίζετε ότι ο νέος ρώσικος κινηματογράφος επιβιώνει ακόμα;

Έχουμε τώρα μια νέα γενιά, και πρέπει να είσαι τρελός να κάνεις ταινίες και έχουμε αρκετούς τρελούς.

Τι γίνεται μ' αυτή τη μεγάλη σχολή κινηματογραφιστών στην Μόσχα;

Ακόμα υπάρχει αυτή η σχολή και χρειάζεται απλά λίγος χρόνος και θα κάνουν ταινίες, είμαι σίγουρος.

Και τα στούντιο

Τα στούντιο έχουν καταρρεύσει γιατί είναι τεράστια, έχουν τερατώδες μέγεθος, δουλεύουν εκεί πάρα πολλοί ... φτιάχνουν διαφημιστικά, προγράμματα της τηλεόρασης, αλλά αυτά τα μεγάλα στούντιο είναι δυσκίνητα.

ΘΑ ΥΠΑΡΞΕΙ ΟΜΑΛΟΠΟΙΗΣΗ

Νομίζετε ότι η κοινωνική κατάσταση στη χώρα σας ευθύνεται για την συμπεριφορά των νέων, για την παρανομία;

Νομίζω ότι έχει ενδιαφέρον η εποχή αυτή για τη Ρωσία και είμαι σίγουρος ότι οι νέοι θα δημιουργήσουν τη δική τους κατάσταση.

Τί γίνεται με τη φτώχεια;

Είναι πολύ μεγάλη και πολλοί, ιδιαίτερα οι ηλικιωμένοι δυστυχώς, ζουν στην φτώχεια. Αλλά ακόμα δεν έχει ομαλοποιηθεί η κατάσταση, χρειαζόμαστε χρόνο, θα είναι μια επίπονη διαδικασία, αλλά πιστεύω θα ομαλοποιηθεί.

Είδαμε και τις ταινίες του Ιοστελιάνι εδώ, υπάρχει διαφορετική οπτική;

Είναι εξαιρετικός κινηματογραφιστής, έχει κάνει απίστευτα μεγάλες ταινίες, λίγα χρόνια πριν, στην Γεωργία όπου ζούσε. Τώρα νομίζω ότι αστειεύεται, κάνει χιούμορ, δεν έχει την σοβαρή οπτική. Είναι καλός σ' αυτό. Εγώ έχω μια κάπως διαφορετική οπτική, αλλά κάνουμε διαφορετικές ταινίες. Αυτό είναι.

Πώς μπορούμε να δούμε την ορθόδοξη παράδοση στον κινηματογράφο;

Είμαι πολύ χαρούμενος, λίγους μήνες πριν, που πήρα ένα βραβείο από την Οικουμενική Επιτροπή στο Κάρλοβι - βάρι. Νομίζω γιατί έδωσα ένα καθαρό μήνυμα, ίσως, αυτό το "μην σκοτώνεις", αλλά δυστυχώς οι άνθρωποι δεν θέλουν να ακούσουν. Η ρώσικη ορθόδοξη παράδοση νομίζω είναι δυνατή τώρα, είναι πιο δυνατή τώρα.

Είναι ευκολότερο τώρα για σας να κάνετε συμπαραγωγές με άλλες χώρες;

Ναι τώρα μπορώ να το κάνω.

Με την Αμερική, με τους Γιαπωνέζους;

Ναι. Γνωρίζω ανθρώπους που απλά με εμπιστεύονται. Εμπιστεύονται τα χρήματά τους, ότι μπορώ να κάνω μια ταινία.

Ποιά τα σχέδιά σας για το μέλλον;

Υπάρχουν πολλά, πολλές προτάσεις που χρειάζονται σκέψη.

Πόσο σας παίρνει να ολοκληρώσεται μια ταινία;

Δυο χρόνια. Το λιγότερο.

Ο χρόνος αυτός εξαντλείται ο περισσότερος στην εξεύρεση χρημάτων;

Όχι μόνο αυτό. Χρειάζεται για να αποφασίσω τι τελικά θέλω να κάνω.

Μια ματιά στο έργο του Νίκου Λυγγούρη

του ΣΙΜΟΥ ΙΩΣΗΦΙΔΗ

Έχω το χρέος, σαν κατοπινός αναζητητής και ταπεινός χρονικογράφος, να εκμυστηρευτώ την αδυναμία παρακολούθησης θεωρητικών επαγωγών και φιλμικών αξιωμάτων του Νίκου Λυγγούρη λόγω της απανταχού έλλειψής τους από τα κινηματογραφικά συμβάντα της εγχώριας εκδοτικής και θεάζουσας σκηνής. Ωστόσο, όσο ολιγόχρονο κι αν ήταν το σχετικό αφιέρωμα του γερμανικού ινστιτούτου, εκπλήρωσε το στόχο κάλυψης κάποιων κενών - ειδικά στο κοινό της νεώτερης γενιάς που μάλλον αγνοεί ακόμα και το όνομα του εν λόγω δημιουργού. Βάσει αυτών των κυρίως οπτικών μπολιασμάτων του "Γκαίτε", θα προσπαθήσω να παρουσιάσω απλώς μερικές αιχμές του ύφους και της αισθητικής που τον διακρίνουν. Θα παρουσιάσω με μοναδικό σκοπό μια ευκρινή μετάδοση, δε θα αναλύσω. Δε θα κάνω δηλαδή έρευνα ή αποκρυπτογράφηση, γιατί ουσιαστικά δεν είμαι λύτης, ούτε αποκωδικοποιητής ενός ομολογουμένως σύνθετου και ογκώδους παζλ γραμμάτων και φωτογραμμάτων.

Κάπως έτσι πρέπει πιθανόν να γίνεται. Κάθε κείμενο, κάθε τυπωμένη ιδεογραφία δεν μπορεί αποκειστικά να διαφωτίζει ένα αδαές κοινό, ειδικά μάλιστα αν αφορά ένα δημιουργό. Πορεύεται προς τον τελευταίο, φτάνει μέχρι ένα ανεξιχνίαστο ποθητό σημείο κι εντέλει αποτελεί ένα μέρος του λογοτεχνικού γίγνεσθαι. Οι λέξεις "ανάλυση", "διερεύνηση" ή "κριτική" έχουν εκγατασταθεί πάγια στο λεξικό της κειμενογραφίας. Τίποτα όμως δεν είναι άμεσα αναλύσιμο, τίποτα δε γεννιέται προς αποσαφήνηση, τίποτα δε δομείται για να αποδομηθεί. Για να καταλάβω μια γλώσσα πρέπει να τη γράψω και να τη μιλήσω. Δε γίνομαι ένας από μηχανής γλωσσολόγος, ούτε εστιάζω την προφορά μου στους περίπλοκους ιδιωματισμούς της.

Η πορεία του Νίκου Λυγγούρη στα γραπτά και την οθόνη, διαγράφεται με μια πυκνονοηματική τροχιά. Ξεκινάει το 1972 από το περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος" και καταλήγει το 1995 με τη μεγάλου μήκους φιξιόν ΚΑΡΔΙΑ ΑΠΟ ΠΕΤΡΑ. Θα τη χώριζα σε δύο περιόδους/άξονες.

α. Περίοδος περιοδικού "Σύγχρονος Κινηματογράφος (1972 - 1980).

β. Περίοδος έμπρακτης ενασχόλησης με τον κινηματογράφο (1981 - 1995).

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Στο τέλος της δεκαετίας του '60 η περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου δεν απέχει και πολύ από την αγχόνη. Οι θεωρίες γι' αυτόν δεν υπάρχουν. Κάτω από την αποδοχή αυτών των δεδομένων, οι σειρές μελετών του Λυγγούρη για ορισμένους σκηνοθέτες μπορεί και να σημασιοδοτηθούν ιδιαιτέρως χρηστικές. Τις αναφέρω από το προσωπικό μου αρχείο:

- Αλφρεντ Χίτσκοκ, 1972
- Πιέτρο Τζέρμι, 1975
- Θόδωρος Αγγελόπουλος, 1975
- Κλάρενς Μπράουν, 1977
- Λουίς Μπουνιουέλ, 1977

Από το 1974, πάντα από το περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος", ξεκινούν τα πασίγνωστα κείμενα (τα πρώτα στην Ελλάδα που γράφτηκαν από τις στήλες ενός εντύπου) για την εισαγωγή της δομικής ανάλυσης του φιλμ. Τα κείμενα αυτά αποτέλεσαν το ερέθισμα για τη μετέπειτα άνθιση της σημειολογίας και της ψυχαναλυτικής προσέγγισης του φιλμικού κειμένου (εδώ βέβαια τα πάντα έχουν σα βάση τα πρότυπα της σχολής του Ζαν Λακάν). Μέχρι το 1979 ο Λυγγούρης σπουδάζει στην Ακαδημία Τηλεόρασης και Κινηματογράφου Μονάχου. Εντύπωση μου έκανε μια "εξέτασή" του για το ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΙΧΩΣ ΠΡΟΣΩΠΟ του Ζορζ Φράνζι. Λέω εγώ: "η ταινία είναι μια επίσκεψη στους τόπους του αγνώστου, στους χώρους των άσμιχτων αντικειμένων, σε χρόνους εθελοτυφλωμένους. Τον Φράνζι, δεν τον ενδιαφέρει το ανερεύνητο πεδίο της μεταφυσικότητας, αλλά το σινεμά των συμβόλων και των συγκρούσεων. Τον απασχολεί μανιώδικα η τεχνοτροπία κατά την οποία τα πράγματα του αισθητού κόσμου αποτελούν σύμβολα του εσωτερικού κόσμου. Εδώ ψάχνουμε να βρούμε τη σημασία των λέξεων. Πολύ απλά, γιατί αλλάζει από τόπο σε τόπο, από φιλοσοφία σε φιλοσοφία, από διάλεκτο σε διάλεκτο.

Τι είναι το Ιερό;
Τι είναι το Χρυσάφι;
Τι είναι η Εργασία;

Δεν είναι οι λέξεις εύκαμπτες, οι αλλαγές αφορούν άλλους παράγοντες". Λέει ο Νίκος Λυγγούρης μέσα από το έντυπο "Σύγχρονος Κινηματογράφος" το 1975 (τεύχος Ιούλιος - Οκτώβριος, σελ. 108): "ο Φράνζι στο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΙΧΩΣ ΠΡΟΣΩΠΟ γράφει με μια πρωτοφανή, για μένα, γλώσσα, γεμάτη ποιητική πληρότητα και με γράμματα που σέβονται την ιστορική και την ιερή αλήθεια. Είναι φανερό πως η πάλη ανάμεσα στο Καλό και το Κακό, αυτό το σημαντικό μυστήριο που κανείς δεν μπορεί να καταστρέψει και που έφτασε ως εμάς από την πιο μακρινή ιστορία, της μυθοπλασίας και του Ιερού. Ας μη βιαστούν οι μεταφυσικοί υλιστές. Ας μη διαστρεβλώσουν την έννοια του Ιερού - όπως πάντα - οι καταδικασμένοι οπαδοί του ορθολογισμού της μεγάλης αστικής εποχής. Τι είναι Ιερό; Η διάβαση από τη μια γλώσσα στην άλλη, μέσα στο πλαίσιο της ίδιας γλώσσας όπως τονίζει ο Σολερς; Αυτό που μας υποχρέωσε να γελάμε με την ηδονή και να κλαίμε με το θάνατο, σύμφωνα με τον Μπατάιγ; Τι είναι χρυσάφι; Είναι εκείνη η λαμπερή ουσία που προέρχεται από τη μετουσίωση των ευγενών μετάλλων, όπως τη στοχάστηκε η ερμητική φιλοσοφία του Μεσαίωνα; Είναι παγκόσμιο φετίχ που τη σημασία του αποκάλυψε ο Μαρξ στο Κεφάλαιο; Τι είναι Εργασία; Την εργασία την εννοώ σαν παραγωγική διαδικασία, σαν ενέργεια του ονείρου, σα δράση του σημαίνοντος. Το ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΙΧΩΣ ΠΡΟΣΩΠΟ δεν είναι παραμύθι διόλου. Για μένα είναι μια υψηλή περιπέτεια της σκέψης που οδηγείται λογικά μέχρι τις ακρότατες συνέπειές της. Μιας σκέψης σχιζοειδούς και γι' αυτό κοινωνικά επικίνδυνης, δηλαδή μιας συνειδητά ανατρεπτικής σκέψης που σέβεται όσο καμιά άλλη τη νοημοσύνη και φαντασία του θεατή. Με την προϋπόθεση πως εκείνος, θα πάψει να είναι υποκείμενο της σκέψης του, δηλαδή της σκέψης των άλλων, δηλαδή της απάνθρωπης και θριαμβεύουσας Δόξας. (Δόξα: η κοινή γνώμη, ο κοινός τόπος, η λογική, η τροφή των νευρώσεων). Ο Φράνζι είναι ένα φαινόμενο δημιουργού, ο οποίος στα χρόνια μας κάνει κινηματογράφο με τον τρόπο του βωβού, αδιαφορώντας για τα πάντα".

ΣΤΟ ΑΚΑΘΟΡΙΣΤΟ ΚΑΙ ΑΝΑΛΛΑΓΟ

Όπως εύκολα διαπιστώνω, ο Λυγγούρης, με τον ουσιαστικότερο τρόπο, δίνει απαντήσεις στα "αναπάντητα" ερωτήματά μου. Απαντήσεις που στηρίζονται σε ερωτήσεις, συμπληρώνοντας μια τέλεια αλυσιδωτή σχέση κινηματογραφικών επαγωγικών διαδικασιών.

Το 1980 έχουμε την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία ΟΜΙΧΛΗ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΗΛΙΟ που παρουσιάζεται στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Πρόκειται για μια ανεξάρτητη παραγωγή που αποδοκιμάζεται έντονα. Λέει ο σκηνοθέτης σε μια συνέντευξη το Μάρτιο του 1981, "επρόκειτο για μια ρομαντική ταινία που αποδείκνυε την απομάκρυνσή μου από την υποστήριξη ενός στείρου εγκεφαλισμού στην Τέχνη". Ίσως πάντως να έφταιγε και το περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος" που για μένα, στα μέσα του '70 πίστευε σε ένα νέο ελληνικό κινηματογράφο, μακριά από εικόνες που είχαν επαναπροβληθεί, σε μια κατηγορία σινεμά εσωτερικού, όχι εσωστρεφούς αλλά με απειράριθμες ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις, δίχως στερεοτυπικές προσορμίσεις. Κι όμως, όπως συχνά συνήθιζεται, το κοινό στεκόταν με μια πρωτοφανή ανωριμότητα, για καινούργιες εικόνες, για καινοτόμες λήψεις, για αλληγορικές σεκάνς: δεν το άγγιζε το ύφος, το ψάξιμο του κινηματογραφικού κάδρου ή η αισθητική της γραφής. Το ΟΜΙΧΛΗ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΗΛΙΟ δεν ήταν πείραμα. Απεναντίας βέβαια, κυνηγούσε τη ζωή, τον κύκλο της, τη μοίρα του ανθρώπου που μονάχα την παρακολουθούσε, δεν επενέβαινε. Η μοίρα του ατόμου εδώ, είναι προ ενός απροσδιόριστου χρονικού σημείου προδιαγεγραμμένη κι αυτό το άφθαρτο και απαραβίαστο σημείο μεταμορφώνει τη ζωή σε γοητευτική. Είναι το μεγάλο άγνωστο. Η ζωή, για το φιλμ, δομείται πάνω στο ακαθόριστο, πάνω στο ανάλλαγο.

Ο Νίκος Λυγγούρης τον Ιούλιο του 1981, κι έχοντας μια τέλεια αποδοκιμασία στην πρώτη του μόλις ταινία, μεταβαίνει μονίμως στο Βερολίνο. Κάνει διάφορες δουλειές ενώ συνεχίζει παράλληλα τη μελέτη του πάνω στο στρουκτουραλισμό και δομισμό του φιλμ. Διάφορα κείμενά του δημοσιεύονται σε γερμανόφωνα κι ελληνόφωνα περιοδικά (η ύπαρξη ελληνόφωνων εντύπων στη Γερμανία το 1981 ήταν ποικίλη σε αντίθεση με το σήμερα που κυκλοφορεί σε περιορισμένα αντίτυπα το περιοδικό "Δορυφόρος"), ενώ το 1982 γίνεται και "διαπρέπει" σα σερβιτόρος. Εδώ που τα λέμε, η εκβιομηχανισμένη πόλη του Βερολίνου ψάχνεται για ένα "άλλο" είδος θεάματος, μίλια μακριά από τις μεγαλομανείς αισθητικές αντιλήψεις του σκηνοθέτη.

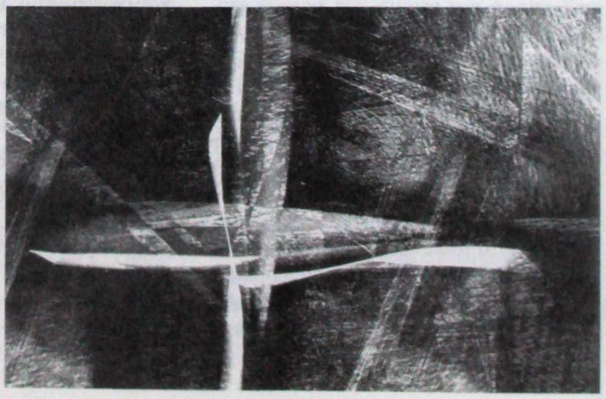
Από το Σεπτέμβριο του 1983, ξεκινάει μια μακρόχρονη πορεία στη γερμανική τηλεόραση. Εργάζεται αρχικά σα σκριπτ κι αργότερα σα βοηθός σκηνοθέτη. Είτε πάντως σερβιτόρος ήταν, είτε βοηθός σκηνοθέτη στο δεύτερο πρόγραμμα της τοπικής τηλεόρασης (ZDF) το αποτέλεσμα δεν ήταν και τόσο διαφορετικό. Το ZDF, ήταν ένα εμπορικό καθαρά κανάλι όπου ο Λυγγούρης εργαζόταν για την εκλαβή πόρων και τίποτε άλλο. Αυτά, γίνονται μέχρι το 1987. Από το 1987 και μετά σκηνοθετεί, πάντα για την τηλεόραση, σειρά ντοκιμαντέρ, που έχουν να κάνουν με τον τρόπο εργασίας ορισμένων επωνύμων κινηματογραφιστών. Πρώτο απ' αυτά το "Κάμερα: Ραούλ Κουτάρ" που γυρίζεται το 1987. Αφήνει μέτριες εντυπώσεις, αν και το ενδιαφέρον του επικεντρώνεται στον Κουτάρ, είναι δηλαδή ένα ημίωρο μάθημα καθαρού κινηματογράφου, μέσω όμως της τηλεόρασης.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

Το 1988 χρηματοδοτείται από το κανάλι ZDF και γυρίζει το φιλμ-φιξιόν ΕΡΕΒΟΣ. Πρόκειται για μια ενενηντάλεπτη παραγωγή πάνω σε ένα σενάριο του Κλάους Βίλμπραντ. "Δε βρίσκω τα λόγια για να επικροτήσω την ταινία, για να εκφράσω τον ενθουσιασμό μου" γράφει η κριτικός κινηματογράφου Αν Ρος Κατζ στην εφημερίδα Suddeutsche Zeitung στις 8 Φεβρουαρίου 1989. Η αφήγηση της ταινίας περιγράφει τη ζωή και τα όνειρα που κάνει μια οικογένεια ελλήνων μεταναστών στο Βερολίνο, όπου διατηρεί ένα μικρό κοπτοραπτάδικο. Ο περιγραφικός χαρακτήρας των συμβάντων κάνει τη διήγηση ντοκιμαντερίστικη και οι ήρωες συνάμα αξιοποιούνται στα έπακρο. Οπωσδήποτε μια πολύ προσωπική δουλειά, που γρήγορα σε συνεπαίρνει με τη μέθοδο της κατασκευής της, με τον τρόπο που ο δημιουργός της εμπλέκει την ψυχρότητα της γερμανικής κοινωνίας με τη νοσταλγία της ελληνικής. Πουθενά δε λαμβάνει μέρος ίχνος φολκλορικότητας, ίχνος ακαδημαϊσμού. Εγώ, κάνοντας αναφορά κι όχι κριτική, αναφέρω μερικά σχόλια από το γερμανικό τύπο:

α. "μια ταινία-παραβολή γεμάτη εικονοπλαστική δύναμη για το κακορίζικο συναπάντημα της γερμανικής αποταμιευτικής μανίας και του νοσταλγικού νησιώτικου ονείρου, που δεν κριτικάρει με διδακτικό ύφος τις συνέπειες της τσιγγουνιάς στη γερμανική κοινωνία, αλλά τις μετουσιώνει σε μια ειρωνική και μελαγχολική φαντασία, μεστή ξύπνιων ονείρων και καθημερινής πραγματικότητας" - BATISCHE ZEITUNG, 8 - 12 - 88.

β. "η ταινία μας βύθισε σε θλίψη γιατί ανταποκρίνεται πλήρως



στην πραγματικότητα των μεταναστών στο εξωτερικό. Τα πάντα σε αυτό το έργο σφύζουν από γνησιότητα: η εργασία, η παραίτηση, η αρρώστια, ο θάνατος", TAGESZEI TUNG, 1989.

γ. "όποιος παρακολούθησε την ταινία απόλαυσε ένα υπέροχο κομμάτι χιουμοριστικού ρεαλισμού από τον κόσμο των μεταναστών στο Βερολίνο: τι είναι η τρέλλα; τι είναι το όνειρο; πού βρίσκεται η ευτυχία; Στην Κρήτη και στα χοντρά λεφτά ή στο Βερολίνο και στη σκλαβιά της ραπτομηχανής; Απάντηση: στον ίδιο μας τον εαυτό" - ABENDZEITUNG, 1989.

Το 1990 έχουμε το ντοκιμαντέρ "Θόδωρος Αγγελόπουλος - ντεκόρ, κοστούμια, χρώματα". Η ταινία μας μεταφέρει στη Φλώρινα το 1990. Ο Αγγελόπουλος γυρίζει το φιλμ ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ. Το φιλμ πετυχαίνει με έναν εξαιρετικά αργό ρυθμό, πιο αργό ρυθμό από αυτόν του Αγγελόπουλου, να βγάλει έξω το ρόλο που παίζουν οι παράγοντες ντεκόρ, κοστούμια χρώματα. Πράγματι ένα σπουδαίο δοκίμιο αν αναλογιστούμε ειδικά ότι οι παραπάνω κινηματογραφικοί κώδικες έχουν δευτερεύουσα σημασία στη θέαση - κι όχι στη δόμηση - των ταινιών του Αγγελόπουλου. Προβλήθηκε από το γερμανικό κανάλι WDR μέσα από την εκπομπή KINOMAGAZIN" στις 9 Δεκεμβρίου 1990.

ΑΠΡΟΒΛΕΠΤΕΣ ΣΤΙΓΜΕΣ

Ιδιαίτερα παραγωγικό ήταν το 1991. Κινηματογραφούνται δύο μικρού μήκους ντοκιμαντέρ, το "PAUL VECCHIALI" και το "HERMINE JUNTGEBURTH". Και τα δυο βέβαια προβάλλονται την ίδια χρονιά από τη γερμανική τηλεόραση.

Δυο χρόνια μετά έχουμε το ντοκιμάντερ "ο Ζακ Ντουαγιόν στα γυρίσματα της ταινία GERMAINE ET BENJAMIN". Ένα πυκνό κι ελεύθερο φιλμ που δείχνει το πάθος του Λυγγούρη για τον Ντουαγιόν. Ο γάλλος σκηνοθέτης τελείωσε την ταινία το 1993 στα στούντιο της Μπάλμπελσμπεργκ (αρχικά ως σειρά δώδεκα επεισοδίων για την τηλεόραση, κατόπιν ως δίωρη ταινία για τον κινηματογράφο). Θέμα της η ερωτική σχέση της μαντάμ De Stael με τον Benjamin Constand, πολιτικά στρατευμένοι συγγραφείς και οι δυο στην εποχή του Ναπολέοντα (Γαλλική επανάσταση). Ο Νίκος Λυγγούρης παρακολουθεί για μια ολόκληρη ημέρα τα γυρίσματα και μάλιστα μιας και μοναδικής σκηνής. Βλέπουμε τον Ντουαγιόν στις δοκιμές στην κάμερα, στη δουλειά με τους ηθοποιούς, στο γύρισμα. Στα διαλείμματα μιλά για την προτίμηση που έχει στα μεγάλης διάρκειας πλάνα που δίνουν στους ηθοποιούς τη δυνατότητα να αναπτύξουν πραγματικά συναισθήματα, μιλά για την κοπιαστική και συναρπαστική επικοινωνία με τους ηθοποιούς, για την πηγαία αναζήτηση απρόβλεπτων στιγμών. Γράφει στις 21 Απριλίου 1994 η εφημερίδα SUDDEUTSCHE ZEITUNG, "μια ασυνήθιστη εκπομπή για την τηλεόραση κάτι το ξεχωριστό προσφέρει απόψε ο Νίκος Λυγγούρης". Το ντοκιμαντέρ προβλήθηκε στις 20 Απριλίου 1994 από το κανάλι 3 SAT και στις 23 Απριλίου από το WEST 3.

Και να που φτάνουμε στο 1994 και στην ταινία ΚΑΡΔΙΑ ΑΠΟ ΠΕΤΡΑ. Φιλμ πικρόχολο και στατικό, σε διεγείρει από την πρώτη σκηνή. Δε συμβαίνει τίποτα ή μάλλον μικρολεπτομέρειες για τις παρατάσεις της αγωνιώδους παρακολούθησης. Οποιαδήποτε μορφή ανάλυσης θα ήταν ημιτελής. Η ταινία χτίζεται για να μην αποχτισθεί. Είναι τόσο σφιχτή στην αίσθηση και ατμόσφαιρά της που δύσκολα γκρεμίζεται. Πραγματικά, είναι τόσο εγκεφαλικός ο τρόπος παρουσίασης της σχέσης αγάπης και τρυφερότητας μεταξύ του παιδιού και της ηλικιωμένης γυναίκας, που έμεινα άναυδος. Η ηλικιωμένη γυναίκα έχει χάσει φαινομενικά - τελείως - κάθε δυνατότητα επικοινωνίας με τον κόσμο. Η μαγεία της ταινίας είναι η πρόκληση της ζήλειας του γιου της που δεν γνώρισε ποτέ παρόμοια μητρική αγάπη. Να ο κορμός του σεναρίου. Η απόδοση της ζηλοφθονίας με μια αφύσικη φυσικότητα. Όλα λειτουργούν υπόγεια κι ο Λυγγούρης κάνει μια περίτεχνα εσωστρεφική δημιουργία που κάθε λεπτό υπενθυμίζει τον όγκο της κλειστότητάς της και τη δυναμική του δομισμού της.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Εκπληκτικό το αφιέρωμα του γερμανικού ινστιτούτου "Γκέτε". Πρόβαλλε συνολικά τέσσερις ταινίες, υπήρξαν συζητήσεις με το κοινό και βέβαια υπήρχε σε κάθε προβολή και η παρουσία του ίδιου του σκηνοθέτη. Πολύ καλές και οι συνθήκες προβολής.

2. Δανείζομαι στοιχεία από τα σχετικά φυλλάδια του αφιερώματος, μιας και κάποιες ταινίες του Λυγγούρη δεν προβλήθηκαν. Επίσης στοιχεία από τεύχη του περιοδικού "Σύγχρονος Κινηματογράφος".

Αποχαιρετώντας ένα τεράστιο χαμόγελο

Το τεράστιο χαμόγελο που χωρούσε όλο τον κόσμο, έσβησε ξαφνικά. Έτσι συμβαίνει πάντα με τα δυσάρεστα γεγονότα. Έρχονται ξαφνικά και δημιουργούν μια τέτοια αίσθηση απώλειας που δυσκολεύεσαι να συνειδητοποιήσεις τι ακριβώς έχει συμβεί. Πως να πιστέψει κανείς πως ο άνθρωπος με το πιο φιλόξενο χαμόγελο, δεν υπάρχει πια.

Πρωτογνωριστήκαμε σε κάποιο φεστιβάλ στη Δράμα. Κώστας Μπάγιος μου είπε, από την Κινηματογραφική Λέσχη Πολυγύρου και εκπρόσωπος της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών. Από τότε γίναμε φίλοι και συγκάτοικοι. Μέναμε πάντα στο ίδιο δωμάτιο. Συναντιόμασταν στη Θεσσαλονίκη, τη Δράμα και τη Λάρισα. Μαζί βλέπαμε ταινίες, βολτάραμε, πίναμε, συζητούσαμε.

Αλλά εκτός από μένα, δεν υπήρχε άνθρωπος που να μην τον αγαπά. Το χαμόγελό του χωρούσε τους πάντες. Πρωτεργάτης στην Κινηματογραφική Λέσχη Πολυγύρου, στην Κινηματογραφική Λέσχη Γυναικών Νέων Μουδανιών, ενεργό μέλος της Ομομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών, δημοσιογράφος στο δημοτικό ραδιοφωνικό σταθμό, μέλος στην οργανωτική επιτροπή του καρναβαλιού, πρόεδρος του Συλλόγου Γονέων και Κηδεμόνων στο Γυμνάσιο και το Λύκειο και δεν ξέρω τι άλλο. Εκτός όμως από όλα αυτά τα φανερά, είχε το κρυφό του έργο. Ένα έργο ψυχής αποτυπωμένο σε έναν σημαντικό αριθμό σελίδων. Διηγήματα, ποιήματα και στίχοι τραγουδιών. Αυτά όμως δεν είδαν τη δημοσιότητα, τα έδειχνε μονάχα στους φίλους του. Θεωρώ τον εαυτό μου ευτυχή που κάποτε μου χάρισε μερικά από αυτά. Εκεί φαίνεται πιο έντονα, ένας άνθρωπος γεμάτος όνειρα και ευαισθησίες.

Κι όλα αυτά παράλληλα με τη δουλειά του στον ΟΤΕ, όπου και εκεί διακρινόταν για την εργατικότητα και το ήθος του.

Ο Κώστας έφυγε στα 44 του χρόνια. Μαζί του πήρε το τεράστιο χαμόγελό του. Για πάντα θα θυμάμαι το τσίπουρο που ήπιαμε ένα καλοκαιριάτικο μεσημέρι στο μπαλκόνι του σπιτιού του, τη βοήθειά του στην έκδοση των "Υποτίτλων" της Δράμας, το χορό στο δρόμο Τιρνάβου - Λάρισας.

Γεια σου, ρε Κώστα. Κλείνω τη γραφομηχανή και πίνω ένα ποτό για σένα; Τι λες, τσουγκρίζουμε;

ΣΤΡΑΤΟΣ ΚΕΡΣΑΝΙΔΗΣ

Έντεκα σημεία - προσανατολισμοί στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι

Με αφορμή τα 10 χρόνια από το θάνατο του Αντρέι Ταρκόφσκι, και την εκδήλωση που διοργάνωσε το περιοδικό μας σε συνεργασία με την Κινηματογραφική Λέσχη Ηλιούπολης, δημοσιεύουμε ως ελάχιστη προσφορά στο Ρώσο δημιουργό - αυτό το κείμενο και μια συνέντευξη του σκηνοθέτη - ποιητή, Αντρέι Ταρκόφσκι.

α.Ι.1

Η περίπτωση του Αντρέι Ταρκόφσκι στον κινηματογράφο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί τουλάχιστον ιδιάζουσα. Αυτό γιατί αφ' ενός στο έργο του έχουμε μια συγκεφαλαίωση όλης της κινηματογραφίας μέχρι τα πρόθυρα της ηλεκτρονικής επανάστασης και αφ' ετέρου γιατί το έργο του ξεπερνά οπωσδήποτε τα όρια του κινηματογράφου, θέτοντας θεμελιώδη ερωτήματα για τον πολιτισμό, τον κόσμο και τον άνθρωπο. Από εδώ πηγάζει και το γεγονός πως ο ίδιος, όπως συνήθιζε να λέει, προτιμούσε να ήταν ποιητής παρά κινηματογραφιστής. Τούτου δοθέντος, φαίνεται καθαρά το πόσο δύσκολο είναι να θίξει κανείς - έστω ακροθιγώς - τις διαστάσεις ενός τέτοιου έργου στα πλαίσια ενός σημειώματος

β.ΙΙ.2

Ο κόσμος, το σύμπαν κι ο άνθρωπος μέσα σ' αυτό, είναι σύνθετος και πολύπλοκος, αλλά αποτελείται στη βάση του από λίγα απλά, βασικά στοιχεία. Ο αέρας, το νερό, η φωτιά, η γη, η κίνηση, κατά τους Προσωκρατικούς, είναι τα βασικά στοιχεία σε αντιδιαστολή ή συναίρεση. Αυτή η αντίληψη, της συνοχής του κόσμου εξ απλών στοιχείων, συναντά και τη σύγχρονη αντίληψη - οι φυσικοί σήμερα μιλούν για έξι στοιχεία (quarks) που συνθέτουν ο,τιδήποτε υπάρχει στο σύμπαν. Αυτή την αρχή πρέπει να την έχει σταθερά στο μυαλό του ο θεατής των έργων του Ταρκόφσκι. Σε όλες του τις ταινίες τα στοιχεία αυτά (νερό, φωτιά, αέρας, γη, κίνηση) είναι παρόντα.

γ.ΙΙΙ.3

Βασικό στοιχείο της αυτοσυνειδησίας του ανθρώπου είναι η πίστη. Χωρίς τον συνεκτικό αρμό της η ανθρώπινη ψυχοσύνθεση θα κατέρρε σαν σωρός τραπουλόχαρτα. Ο Αντρέι το ξέρει καλά: Στον ΙΒΑΝ, όταν ο πρωταγωνιστής ξεχύνεται στο δάσος με τις σημύδες για να φτάσει στις γραμμές του εχθρού. Στον ΑΝΤΡΕΙ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ συνέχει το έπος και κυρίως φανερώνεται στο επεισόδιο του χύτη της καμπάνας. Στον ΣΤΑΛΚΕΡ γίνεται βασική ανθρωπολογική αρχή. Στον ΣΟΛΑΡΙΣ φτάνει μέχρι την ανάσταση της νεκρής γυναίκας. Στον ΚΑΘΡΕΦΤΗ παρουσιάζεται ως εξομολόγηση. Στην ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ τελειοποιείται κινηματογραφικά στην σκηνή του κεριού και στην ΘΥΣΙΑ σώζει τον κόσμο.

του ΚΩΣΤΑ ΜΠΛΑΘΡΑ

δ.ΙV.4

Ο κόσμος προσέτι θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως κρυπτογράφημα αναζήτησης της παιδικής ηλικίας. Ο Ιβάν ενηλικιώνεται βίαια. Ο Αντρέι Ρουμπλιώφ την αναζητά στην καθαρότητα - προϋπόθεση της τέχνης που στον Στάλκερ γίνεται εφόδιο για να μπεις στην Ζώνη. Ο αστροναύτης του Σολάρις πέφτει στα πόδια του Πατέρα. Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ είναι ένα δοκίμιο, μοναδική κινηματογραφική εικονογράφηση της παιδικής μνήμης. Στην ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ η παιδική ηλικία γίνεται μέγεθος κοσμολογικό, ώρες - ώρες θαρρείς πως η ομίχλη παραπέμπει στην πρώτη ημέρα της Δημιουργίας. Στη ΘΥΣΙΑ, τέλος, το μουγγό παιδί ποτίζει το ξερό δέντρο, την ελπίδα πέρα απ' την καταστροφή.

ε.V.5

Ο κόσμος εν τέλει είναι στην πραγματικότητα άτμητος, όπως και ο άνθρωπος. Ο χρόνος συνακόλουθα είναι αδιαίρετος. Ο κινηματογράφος, όμως, ως εκ φύσεως, κομματιάζει τον κόσμο και τον χρόνο σε κομμάτια - πλάνα. Υποβιβάζει τον κόσμο σε αντικείμενο και τον χρόνο σε παρελθόν - παρόν και μέλλον. Αυτή είναι και η μεγαλύτερη πληγή του ποιητή - κινηματογραφιστή (τι αντίφασις!). Την θεραπεύει συνάζοντας τα διεστώτα, ζει όμως πρώτα την σηπεδόνα της πληγής: από την μονταζική δοκιμή της καμπάνας στον Αντρέι Ρουμπλιώφ, σπασμός της αρρώστιας, ως την άκρα υγεία της σκηνής του κεριού στην Νοσταλγία, ο κινηματογράφος αποκαθίσταται στο αρχαίο κάλος.

ς.VI.6

Ο πολιτισμός δεν αφορά εξωτερικώς επίκτητα χαρακτηριστικά. Αντίθετα, ως διαδρομή πνευματική συγκεφαλαιούται στην γέννηση, που παρά τα φαινόμενα, είναι άσκηση ελευθερίας. Η μετάφραση, άρα, είναι καταδικασμένη σε αποτυχία ως μεταφέρουσα εξωτερικώς λέξεις από γλώσσα σε γλώσσα, χωρίς γέννηση εκ πατρός. Η εμπειρία σπανίως κοινωνείται. Ο Αντρέι Ρουμπλιώφ το μαθαίνει εν σιωπή, ο Στάλκερ το ξέρει, γι' αυτό ζητά αποδοχή εν πίστει. Ο συγγραφέας της ΝΟΣΤΑΛΓΙΑΣ, κυρίως αυτός, το ζει εν εξορία, η γνώση είναι πόνος, οδύνη, μόνο η αυτοπυρπόληση του τρελού μπορεί να οδηγήσει και τον εμιγκρέ στην πατρώα πίστη. Αντίς μετάφραση, αδερφοποίηση.

ζ.VII.7

Η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων είναι κι αυτή επίπονη. Από την μικρού μήκους ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ Ο ΟΔΟΣΤΡΩΤΗΡΑΣ τίθεται (πρώιμα) στη βάση της αλληλεγγύης: ο μικρός μαθητευόμενος του βιολιού χρειάζεται την προστασία του φίλου του οδηγού του οδοστρωτήρα, ο οδηγός με τη σειρά του χρειάζεται την ειλικρίνια του μικρού του φίλου. Στον Στάλκερ τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα, καθώς οι τρεις πλησιάζουν στη Ζώνη και την πραγματοποίηση των επιθυμιών τους, επικοινωνούν εξομολογούμενοι για πρώτη φορά. Στη ΘΥΣΙΑ, το τάμα του πατέρα ενεργοποιεί την εύγλωττη βουβαμάρα του γιου και η επικοινωνία πραγματώνεται ως υπακοή.

η.VIII.8

Η επιστήμη στο Ταρκοφσκικό σύμπαν αντιμετωπίζεται διττώς, αφ' ενός ως κορύφωση της αναζήτησης και της αγωνίας του ανθρώπου και αφετέρου ως πειρασμός ρασιοναλιστικού εγωισμού. Η διττή αυτή ταυτότητα είναι σχεδόν αξεδιάλυτη. Η πτήση του αεροστάτου στην αρχή του Αντρέι Ρουμπλιώφ, που τονίζεται απ' τη σκηνοθετική δεξιοτεχνία του πλάνου σεκάνς, αναδεικνύει την πρόκληση: ο άνθρωπος πετά! Στον Σολάρις βουτάμε στην επιστημονική φαντασία για να φτάσουμε στον επιστήμονα που έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός θεολόγου: αποζητά τον Πατέρα - Θεό μέσα στον ωκεανό των επιθυμιών. Ο άνθρωπος γονατίζει και ανασταίνεται!

θ.IX.9

Ο λόγος εισάγει τον άνθρωπο στον κόσμο. Η παρουσία βραδύγλωσσων ή μουγγών παιδιών σχεδόν σ' όλες τις ταινίες δεν είναι φυσικά τυχαία. Η αγωγή του λόγου είναι στην ουσία αγωγή ενηλικίωσης. Ο λόγος είναι πράγμα ιερό, προοιωνίζεται τον μη ορώμενο και ακουόμενο κόσμο. Η σχεδόν ψιθυριστή εκφορά των στίχων του Αρσένι Ταρκόφσκι στον ΚΑΘΡΕΦΤΗ, στον Στάλκερ ή στη Νοσταλγία βηματίζει τον εσωτερικό ρυθμό του κόσμου, συντονίζει τον άνθρωπο και το σύμπαν. Αποκορύφωμα η εκούσια σιωπή του Ρουμπλιώφ πριν την έκρηξη του εικονογραφικού του έργου και αυτή του Αλεξάντερ μετά τη Θυσία.

ι.X.10

Φυσικά υπάρχει και η Ιστορία. Στάδιο πόνου και αγώνα για τον ποιητή. Λέγεται πόλεμος στον Ιβάν. Λέγεται ανταγωνισμός και εμφύλιος σπαραγμός στο έπος του Ρουμπλιώφ. Λέγεται μνήμη στον ΚΑΘΡΕΦΤΗ. Λέγεται τεχνολογική πρόοδος στον Σολά-

ρις. Λέγεται αναζήτηση στον ΣΤΑΛΚΕΡ. Λέγεται στην ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ ξενιτιά, διαμάχη πολιτισμών. Λέγεται πυρινική καταστροφή στην ΘΥΣΙΑ. Όπως και να εικονογραφείται όμως, φανερώνεται με την εγκαρτέρηση της αναμονής. Δεν έχει ποτέ εξωτερικά, αντικείμενα χαρακτηριστικά, ενυπάρχει ως βίωμα. Αρκούν τα κοντινά πλάνα στον Στάλκερ πάνω στο βαγονέτο για να φανερώσουν ολόκληρη την πορεία. Στο πρόσωπο γίνεται - η Ιστορία - ενυπόστατη.

ια. XI. 11

Η γυναίκα στο έργο του Ταρκόφσκι είναι πρόσωπο σχεδόν ιερό. Είτε ως μήτρα της ζωής, είτε ως σύντροφος, ενεργοποιεί την ιστορία. Ο Ιβάν κοιτάζει στο πηγάδι κι αντίς το είδωλό του βλέπει τη μάνα του. Στον ΚΑΘΡΕΦΤΗ αναγνωρίζουμε την μητέρα των ποιητών και το πιο ωραίο πορτραίτο της στον κινηματογράφο. Υπάρχει, βέβαια και η αποδιοπομπαία μάγισσα στον Ρουμπλιώφ, ζει στα όρια της νευρωτικής κατάρρευσης στη Θυσία. Στη σύγχρονη εκδοχή της φωτίζεται στην Νοσταλγία - τι τραγική ασυνεννοησία! Υπάρχει η σύζυγος - πειρασμός στον Στάλκερ ή η ερωμένη της πίστεως στον Σολάρις και η Μαρία στη ΘΥΣΙΑ επίσης

ΔΩΔΕΚΑ

10 Ιουλίου (1981) Παρασκευή, Μόσχα.

Άλλο ένα θαύμα σήμερα.

Μου συμβαίνουν πότε πότε αλλόκοτα και θαυμαστά πράγματα. Σήμερα πήγα στο νεκροταφείο, στον τάφο της μητέρας μου. Ένα περιφραγμένο κομμάτι γης, ένας μικρός πάγκος, μια λιτή ταφόπετρα, ένας ξύλινος σταυρός. Οι φραουλιές έχουν μεγαλώσει.

Προσευχήθηκα στο Θεό, έκλαψα, διηγήθηκα στη μητέρα μου τα βάσανα που τραβάω και την παρακάλεσα να μεσολαβήσει για μένα... Είναι αλήθεια πως η ζωή μου έχει γίνει αφόρητη. Και αν δεν υπήρχε ο Αντριούσκα (1), θα έβλεπα το θάνατο σαν τη μόνη δυνατή λύση.

Έκοψα ένα φύλλο απ' τις φραουλιές που είναι φυτεμένες στο μνήμα κι αποχαιρέτησα τη μητέρα μου. Όταν έφτασα στο σπίτι, το φυλλαράκι είχε μαραθεί. Το έβαλα σε χλιαρό νερό κι εκείνο ζωντάνεψε αμέσως.

Η ψυχή μου γαλήνεψε κάπως, ένιωθα σαν να είχα, κατά κάποιο τρόπο, εξαγνισθεί. Και ξαφνικά ένα τηλεφώνημα από τη Ρώμη: Ο Νόρμαν. Στις 20 του μηνός έρχονται εδώ οι Ιταλοί (2). Αυτό φυσικά, ήταν ένα σημάδι που μου έστειλε η μάνα μου! Δεν αμφιβάλλω ούτε δευτερόλεπτο πάνω σ' αυτό. Αγαπημένη μου, καλή μου μητέρα... Νιώθω τόσο ένοχος απέναντί σου!

(Αντρέι Ταρκόφσκι, Μαρτυρολόγιο, Ημερολόγια 1970 - 1986, μετάφραση Αλέξανδρος Ίσαρης, σελ. 368)

1. Ο γιος του με την Λαρίσα Πάβλοβνα

2. Πρόκειται για τις συνενοήσεις να γυριστεί η Νοσταλγία

● ***Τι θεωρείτε το πιο σημαντικό στον κινηματογράφο σήμερα;***

Ο Την Αλήθεια. Όταν ένας καλλιτέχνης εγκαταλείπει την έρευνά του για την αλήθεια, αυτό θα έχει καταστροφικά αποτελέσματα στην δουλειά του. Ο στόχος του καλλιτέχνη είναι η αλήθεια. Έχετε διαβάσει το άρθρο του Ροσελίνι στην "Κομσομόλσκαγια Πράβδα"; Αναφέρεται στην κρίση του κινηματογράφου. Πολύ δυσοίωνο. Και συμφωνώ απόλυτα μαζί του, ο Ροσελίνι τρομάζει απ' το γεγονός ότι ο κινηματογράφος σήμερα είναι προσανατολισμένος πλήρως προς την ψυχαγωγία.

ΕΡ: Ποιές είναι οι δικές σας κατευθυντήριες αισθητικές αρχές;

Α.Τ.: Πάνω απ' όλα προσπαθών να πραγματώσω τον μέγιστο βαθμό την πλήρη αλήθεια σ' όλα όσα συμβαίνουν στην οθόνη, στο επίπεδο της φωτογραφίας. Για μένα αυτό σημαίνει να βρίσκεσαι όσο το δυνατόν πλησιέστερα στη ζωή. Όταν αρχίσαμε να εργαζόμαστε πάνω στην ταινία αισθάνθηκα πως το παρακάναμε, αλλά τώρα μου φαίνεται πως αποτύχαμε να πραγματώσουμε αυτό το βαθμό ακρίβειας.

Ο κινηματογράφος οφείλει να εγγράφει τη ζωή με τα ίδια της τα μέσα πρέπει να λειτουργεί με τις εικόνες της συγκεκριμένης πραγματικότητας. Δεν "κατασκευάζω" ποτέ μια λήψη και πάντα υποστηρίζω πως ο κινηματογράφος μπορεί να υπάρξει μόνο ολοκληρωτικά ταυτιζόμενος με τις εικόνες της ίδιας της ζωής. Αυτό είναι που τον διαφοροποιεί απ' τις άλλες τέχνς και αυτός είναι ο τρόπος που επηρεάζει τους θεατές. Εάν αρχίσεις να σχεδιάζεις σκηνές, να τις συνθέτεις διανοητικά, σημαίνει πως νοθεύεις τις αρχές της τέχνης.

ΕΡ: Αλλά στο ΠΑΙΔΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΙΒΑΝ έχετε "κατασκευάσει" λήψεις.

Α.Τ.: Ναι, φυσικά. Αλλά τα ΠΑΙΔΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΙΒΑΝ είναι μία τυπική εργασία του VGIK (της Σχολής Κινηματογραφιστών της Μόσχας) του είδους που συνήθως ονειρευόμασταν στους διαδρόμους της φοιτητικής εστίας.

ΕΡ: Πόσο σημαντικό είναι το μοντάζ στην τελευταία σας ταινία; (ΑΝΤΡΕΪ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ). Ποιά θέση καταλαμβάνει γενικά στον σύγχρονο κινηματογράφο;

Α.Τ.: Ο Ρουμπλιώφ έχει γυριστεί με πλάνα μεγάλης διάρκειας, για να αποφύγουμε κάθε αίσθηση "κατασκευής", με ιδιαίτερο ρυθμό, έτσι ώστε ο ρυθμός να ανταποκρίνεται στην ίδια τη ζωή. Στην πραγματικότητα μπορείς να έχεις κάθε είδους μοντάζ: γρήγορο, αργό, μικρές ή μεγάλες λήψεις. Το μήκος (η διάρκεια) ενός πλάνου δεν χαρακτηρίζει μια ταινία μοντέρνα ή μη μοντέρνα. Στον κινηματογράφο, όπως σε κάθε μορφή τέχνης, υπάρχει η επιλογή προκειμένου να εκφραστεί μια ιδέα. Βασικά, το μοντάζ είναι

ο τρόπος που οργανώνεις το ρυθμό μιας ταινίας. Και το μήκος (η διάρκεια) μιας λήψης εξαρτάται από το τι πρόκειται να παρουσιαστεί: θάναι μικρή για μια λεπτομέρεια και μακρά για ένα πανόραμα. Ο Αϊζεστάιν χρησιμοποίησε το μοντάζ για να δημιουργήσει τη μάχη στην παγωμένη λίμνη Chudskoe. Αντιπαραθέτει μικρής διάρκειας λήψεις πολύ δυναμικά, αλλά ο ρυθμός του μοντάζ βρίσκεται σε αντίθεση με τον εσωτερικό ρυθμό της σκηνής κατά τη λήψη. Είναι σαν να αδειάζεις τους καταράκτες του Νιαγάρα από ένα ποτήρι. Αντί για Νιαγάρα έχεις μια λιμνούλα.

ΕΡ: Ποια είναι η άποψή σας για το χρώμα;

ΑΤ: Για την ώρα δεν νομίζω πως οι έγχρωμες ταινίες είναι τίποτα περισσότερο από διαφημιστικές μανιέρες. Δεν γνωρίζω ούτε μία ταινία που να χρησιμοποιεί επιτυχώς το χρώμα. Σε κάθε έγχρωμη ταινία η χρωματική επεξεργασία προσκρούει στην αντίληψή σου για τα γεγονότα. Στην καθημερινή ζωή σπάνια δίνουμε σημασία στο χρώμα. Όταν παρακολουθούμε κάτι που συμβαίνει δεν προσέχουμε το χρώμα. Μια μαυρόασπρη ταινία αμέσως δημιουργεί την εντύπωση πως η προσοχή σου είναι συγκεντρωμένη στο πιο σημαντικό. Στην οθόνη το χρώμα σου επιβάλλει την παρουσία του, ενώ στη ζωή αυτό συμβαίνει μόνο σε μεμονωμένες στιγμές, άρα δεν είναι σωστό για τους θεατές διαρκώς να βλέπουν το χρώμα. Μεμονωμένες λεπτομέρειες μπορούν να αποδωθούν με χρώμα εάν αυτό ανταποκρίνεται στην κατάσταση των χαρακτήρων στην οθόνη. Στη ζωή η γραμμή που διαχωρίζει την "αορασία" του χρώματος από την στιγμή που αρχίζεις να το παρατηρείς είναι σχεδόν ανεπαίσθητη. Η αδιάσπαστη, ομαλώς εξελισσόμενη ροή της προσοχής ξαφνικά θα συγκεντρωθεί σε κάποια ειδική λεπτομέρεια. Κάτι παρεμφερές γίνεται σε μια ταινία όταν έγχρωμα πλάνα έχουν παρεμβληθεί μέσα σε ασπρόμαυρα.

Η έγχρωμη ταινία ως ιδέα χρησιμοποιεί τις

Κινηματογράφος: το μοντάζ, το χρώμα, ο ηθοποιός

Μια συνέντευξη του Αντρέι Ταρκόφσκι

αισθητικές αρχές της ζωγραφικής ή της έγχρωμης φωτογραφίας. Εφόσον έχεις μια έγχρωμη εικόνα στο κάδρο αυτή μετατρέπεται σε κινούμενη ζωγραφιά. Είναι όλα τόσο όμορφα, και ψεύτικα. Αυτό που βλέπεις στον κινηματογράφο είναι ένα έγχρωμο, ζωγραφιστό πλάνο, μια σύνθεση πλάνου. Στην μαυρόασπρη ταινία δεν υπάρχει τίποτε που να ξενίζει, ο θεατής μπορεί να δει την ταινία χωρίς το χρώμα να αποσπά την προσοχή του απ' τη δράση. Απ' τη στιγμή της γέννησής του ο κινηματογράφος δεν αναπτύχθηκε σύμφωνα με τις ανάγκες των κινηματογραφιστών αλλά σύμφωνα με καθαρώς εμπορικές απαιτήσεις. Αυτό ξεκίνησε από τη στιγμή που άρχισαν να κάνουν ατέλειωτες κινηματογραφικές εκδοχές κλασσικών έργων.

ΕΡ: Και ο Αντωνιόνι;

Α.Τ.: Η ΚΟΚΚΙΝΗ ΕΡΗΜΟΣ είναι η χειρότερη ταινία του μετά την ΚΡΑΥΓΗ. Το χρώμα είναι προσποιητό, άσχετο με τον συνηθισμένο Αντωνιόνι, και το μοντάζ υποτάσσεται στο χρώμα. Θα μπορούσε να είναι ένα υπέροχο φιλμ, τρομερά δυνατό, εάν και μόνο ήταν μαυρόασπρο. Εάν η ΚΟΚΚΙΝΗ ΕΡΗΜΟΣ είχε γίνει σε μαυρόασπρο ο Αντωνιόνι δεν θα χανόταν στα ύψη της εικονιστικής αισθητικής, δεν θα επικέντρωνε τόσο πολύ στην εικόνα της ταινίας, δεν θα κινηματογραφούσε αυτά τα υπέροχα τοπία, ή τα κόκκινα μαλλιά της Μόνικα Βίτι μέσα στην ομίχλη. Θα επικέντρωνε στη δράση αντί να κατασκευάζει ωραίες εικόνες. Κατά τη γνώμη μου το χρώμα έχει σκοτώσει το αίσθημα της αλήθειας. Εάν συγκρίνετε την ΚΟΚΚΙΝΗ ΕΡΗΜΟ με τη ΝΥΧΤΑ ή την ΕΚΛΕΙΨΗ είναι φανερό πόσο υστερεί.

ΕΡ: Και το χρώμα στη δική σας ταινία; (ΑΝΤΡΕΪ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ)

Α.Τ.: Το χρησιμοποιήσαμε μόνο για τη ζωγραφική του Ρουμπλιώφ.

ΕΡ: Τι θα λέγατε γι' αυτή τη μεταλλαγή απ' το μαυρόασπρο στο έγχρωμο;

Α.Τ.: Νομίζω είναι καλή, δε γίνεται κραυγαλέα.

ΕΡ: Προ ολίγου μιλήσατε για την μεταφορά στο σινεμά κλασικών έργων. Αγαπάτε πού τον Ντοστογιέφσκι, και έχετε γράψει πολλά γι' αυτόν. θα επιχειρούσατε να κάνετε ταινία κάποιο απ' τα μυθιστορήματά του;

Α.Τ.: Ναι, θα' θελα να γυρίσω το "Έγκλημα και Τιμωρία" και τους "Δαιμονισμένους". Δεν θα άγγιζα όμως τους "Αδελφούς Καραμαζώφ". Αυτό το μυθιστόρημα βασίζεται σ' έναν καταιγισμό λεπτομερειών και σε μια μπερδεμένη πολύπλοκη σύνθεση.

ΕΡ: Τι πιστεύετε, υπήρξε ποτέ καμία επιτυχής κινηματογραφική εκδοχή του Ντοστογιέφσκι;

Α.Τ.: Όχι

ΕΡ: Και ο Κουροσάβα;

Α.Τ.: Ο ΗΛΙΘΙΟΣ του είναι μια υπέροχη ταινία. Τοποθετώντας τη δράση στη σύγχρονη εποχή και στη δική του εθνική κουλτούρα έκανε μια πολύ ενδιαφέρουσα κινηματογραφική εκδοχή. Αυτή η εκδοχή βασίζεται σε διαφορετικές αρχές και φυσικά πολύ συναρπαστικές. Φανταστείτε να γινόταν η "Ηλέκτρα" σε σύγχρονη εκδοχή.

ΕΡ: Εάν θα κινηματογραφούσατε Ντοστογιέφσκι, θα του δίνατε μια σύγχρονη εκδοχή;

ΑΤ: Όχι. Σε κάθε περίπτωση θα τοποθετούσα το έργο στην εποχή του, αλλά θα έγραφα ένα εντελώς καινούργιο σενάριο. Πιθανόν να συμπεριλάμβανα στη δράση τα πράγματα που ο Ντοστογιέφσκι τοποθετεί στις εκπληκτικής σαφήνειας περιγραφές του. Είναι σχεδόν το πιο σημαντικό στο έργο, φέρουν το βάρος της όλης σύλληψης του βιβλίου.

ΕΡ: Μπορείτε να εξηγήσετε γιατί όλοι σ' αυτή τη χώρα επιμένουν στην κινηματογραφική μεταφορά βιβλίων;

Α.Τ.: Γιατί δεν έχουν δικές τους ιδέες. Και φυσικά δεν είναι εύκολο να κάνεις μια ταινία με σύγχρονη πλοκή. Εάν εκπροσωπείς την αλήθεια τότε πρέπει να πεις την αλήθεια. Και αν το κάνεις αυτό δεν θα τους ευχαριστείς πάντα όλους. Έτσι οι σκηνοθέτες στρέφονται στις μεταφορές. Οι ιδέες υπάρχουν εύκαιρες στην πεζογραφία και η πλοκή είναι έτοιμη.

ΕΡ: Γιατί υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στο σενάριο του "Ρουμπλιώφ" και στην ταινία;

ΑΤ: Υπάρχουν πολλοί λόγοι. Κατ' αρχάς η αυθεντική εκδοχή του σεναρίου δεν ήταν τόσο καλή, έπειτα ήταν υπερβολικά μεγάλη, ακόμα και κατά την εκδοχή του σκηνοθέτη, κι έτσι χρειαζόταν προσαρμογή κατά την διάρκεια του γυρίσματος. Παραδείγματος χάριν η σκηνή του κυνηγιού του κύκνου, που ήταν η πρώτη που μόνταρα, ήταν προσποιητή, ήταν τόσο "αρχαία Ρώσικη", δεν έδενε καθόλου με την κεντρική ιδέα.

ΕΡ: Η ταινία σας κατηγορήθηκε ως βίαιη και καταθλιπτική.

Α.Τ.: Δεν το βλέπω έ τσι. Θάλεγα πως ήταν αληθινή. Τέλος πάντων προσπάθησα να την κάνων να εκφράσει τα αισθήματά μας για την εποχή του Ρουμπλιώφ.

ΕΡ: Μιλήστε μου για το πως εργάζεστε με τους ηθοποιούς.

Α.Τ.: Δεν εργάζομαι με τους ηθοποιούς. Δεν θυμάμαι αν ήταν ο Μαρσέλ Καρνέ ή ο Ρενέ Κλαιρ που κάποτε μου έκαναν την ίδια ερώτηση, απάντησα: "δεν δουλεύω με τους ηθοποιούς, τους πληρώνω". Κατά την άποψή μου οι ηθοποιοί δεν θα πρέπει να τα μαθαίνουν όλα για το ρόλο τους ή τον μετα-ρόλο τους, σε μια συγκεκριμένη σκηνή. Συνήθως αυτό που εξηγεί σε έναν ηθοποιό είναι η συνθήκη μέσα στην οποία πρέπει να βρίσκεται, τι πρέπει να τον ανησυχεί και τι να τον ενθουσιάζει. Είναι μέσα από τη σύλληψη αυτών των βασικών παραμέτρων που ο ηθοποιός φτάνει σε μια αληθινή κατανόηση της μορφής και της ουσίας των πράξεών του.

Υπάρχουν κάποιοι σκηνοθέτες που πράγματι δείχνουν στους ηθοποιούς τι θα πρέπει να κάνουν, προσπαθούν να βρουν τις ακριβείς κινήσεις που θα τους βοηθήσουν.

ΕΡ: Εσείς τι κάνετε;

Α.Τ.: Εάν κάποιος ηθοποιός δεν καταλαβαίνει τι εννοώ, τότε φυσικά θα του δείξω. Αλλά ένας ηθοποιός πρέπει να είναι ικανός να παίξει, το μόνο που πρέπει να του εξηγηθεί είναι ο τρόπος της σκέψης του.

ΕΡ: Μπορεί ένας ηθοποιός να αυτοσχεδιά-

ζει;

Α.Τ.: Ναι, οπωσδήποτε, μέσα στο σκελετό του απαιτούμενου τρόπου σκέψης. Αλλά όταν ένας ηθοποιός δεν μπορεί να βρει αυτό τον τρόπο σκέψης, πρέπει να γίνεσαι εφευρετικός, μερικές φορές πρέπει να επινοείς διάφορα πράγματα για να τον βοηθήσεις. Απ' την άλλη πλευρά όταν αναγκάζεσαι να χρησιμοποιείς τόσην επιννόηση αυτό και μόνο σημαίνει ότι ο ηθοποιός δεν είναι κατά πάντα ικανός.

Απήλαυσα φοβερά την εργασία με τον Νικολάι Γκρίνκο. Είναι καταπληκτικά χαρισματούχος και φυσικός ηθοποιός. Καταλαβαίνει καθετί αμέσως. Δεν χρειάζεται να του εξηγήσεις τίποτα.

ΕΡ: Τι νομίζετε για την εκπαίδευση στην VGIK (Σχολή Κινηματογραφιστών της Μόσχας);

ΑΤ: Ο άνθρωπος πρέπει να μελετά, αλλά αν πράγματι θες να γίνεις σκηνοθέτης θα ήταν καλύτερα να συμμετάσχεις στην κατασκευή μιας ταινίας μεγάλου μήκους. Το καλύτερο μάθημα είναι το προχωρημένο μάθημα στην σκηνοθεσία. Είναι παράλογο να περάσεις έξι χρόνια σπουδάζοντας στη σχολή σκηνοθεσίας, θα μπορούσες εξίσου να περάσεις είκοσι χρόνια εκεί, όταν προσυπολογίσεις το γεγονός πως μόνο είκοσι τοις εκατό του συνολικού αυτού χρόνου διατίθεται για την εξειδίκευσή σου.

Δεν μπορείς να διδάξεις κάποιον την τέχνη της κινηματογραφίας περισσότερο απ' ότι μπορείς να του διδάξεις για να γίνει ποιητής. Το επάγγελμα αυτό καθαυτό μπορεί να διδαχθεί σε μερικούς μήνες. Για να παίξεις πιάνο πρέπει να διδαχθείς από κάποιον, ενώ το γράψιμο μόνο ο ίδος μπορείς να το μάθεις, διαβάζοντας βιβλία. Και φυσικά πρέπει να διδαχθείς πώς να γίνεις ηθοποιός, μόνο που δεν διδάσκονται τα σωστά πράγματα. Δεν γνωρίζουν ξένες γλώσσες, δεν μπορούν να ιππεύσουν. Ούτε μπορούν να ξιφομαχήσουν, ή να κολυμπήσουν, ή να κάνουν καταδύσεις, ή να οδηγήσουν ένα αυτοκίνητο ή ένα μηχανάκι. Πρέπει να τους ντουμπλάριες για όλα αυτά τα πράγματα. Οι ηθοποιοί δεν μπορούν να προφέρουν τις λέξεις κατάλληλα, δεν είναι φυσικοί, αλλά απ' την άλλη περνούν δεκάδες εξετάσεις. Αυτό που χρειάζεται να διδαχθούν είναι πράγματα όπως η υγιεινή και η δίαιτα, και εντατικές σωματικές ασκήσεις. Αλλά όλα αυτά πρέπει να γίνουν σε επαγγελματικό επίπεδο. Η Σχολή VGIK οφείλει να εντάξει στο πρόγραμμα τις υπηρεσίες κορυφαίων ειδικών του κινηματογράφου που ξέρουν πώς να διδάξουν. Κατά την άποψή μου οι κινηματογραφικοί ηθοποιοί θα πρέπει να διδάσκονται από καλούς κινηματογραφικούς σκηνοθέτες. Ο Σεργέι Γερασίμωφ μπορεί να διδάξει ηθοποιούς και σκηνοθέτες ταυτόχρονα.

Για την ώρα πολλοί κατευθείαν απ' το δρόμο προσλαμβάνονται ως ηθοποιοί. Και σωστά γίνεται. Θα έχουν ρόλους σε ταινίες, και θα γίνουν πραγματικοί ηθοποιοί γιατί ξέρουν τι θέλουν. Υπάρχουν πολλοί απόφοιτοι της VGIK που φαντάζονται πως είναι πλήρως καταρτισμένοι ηθοποιοί ή σκηνοθέτες στην πραγματικότητα όμως η σχολή είναι απλά ένα μέρος που μπορείς να αποκτήσεις ένα επίπεδο, η όλη ιστορία ξεκινάει μετά απ' τη σχολή, όταν αποχωρείς.

(Συνέντευξη του Αντρέι Ταρκόφσκι στην Maria Chugunova για το περιοδικό "The screen" 12 Δεκεμβρίου 1966. Έχει εκδοθεί στην αγγλική έκδοση του "Time Within time", the diaries 1970-1986", εκδόσεις Faber and Faber 1994).

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΛΑΘΡΑΣ

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

(Ζαβράσγε Μόσχας 4 Απριλίου 1932 - Παρίσι 29 Δεκεμβρίου 1986)

1959: ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ Α/Μ ΕΣΣΔ, 20' (πάνω σε μια νουβέλα του Έρνεστ Χέμινγουεη). Ηθοποιοί: Ιούλι Φετ, Βασίλι Τσούκσιν, Αλεξάντρ Γκόρντον, Βαλεντίν Βινογκάντωφ, Μπόρις Νονίκοφ και Αντρέι Ταρκόφσκι

1960: Ο ΟΔΟΣΤΡΩΤΗΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΒΙΟΛΙ (KATOK I SKRYPKA) Α/Μ ΕΣΣΔ 55'. Σενάριο Αντρέι Μιχάλκωφ - Κονσταλόφσκι, Αντρέι Ταρκόφσκι - Φωτογραφία: Βαντίμ Γιούσωφ - Ντεκόρ: Σ. Αγκογιάν - Μοντάζ: Ι. ΜΠουντούζοβα - Μουσική - Βιατσεσλάβ Οφτσίνικωφ (διεύθυνση Ε. Χατσαρουριάν) - Ήχος: Β. Κρατσκόφσκι - Ηθοποιοί: Ίγκορ Φομτσένκο (Σάσα), Β. Ζαμάνσκι (Σεργέι), Νίνα Αρχανέλσκαγια (το κοριτσάκι), Μαρίνα Αντζουμπέι (η μητέρα).

1962: ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ IBAN (IVANOVO PESTVO) Α/Μ ΕΣΣΔ 95' - Σενάριο: Μιχαήλ Πάπαβα και Βλαντιμίρ Μπογκομόλωφ (πάνω στο μυθιστόρημα του τελευταίου) - Φωτογραφία: Βαντίμ Γιούσωφ - Μοντάζ: Γκ. Νάτανσον - Μουσική: Βιατσεσλάβ Οφτσίνικωφ (διεύθυνση Ε. Χατσατουριάν) - ήχος: Ε. Ζελέντσοβα - Ηθοποιοί: Νικολάι Μπουρλιάγιεφ (Ιβάν), Βαλεντίν Ζούμπκωφ (λοχαγός Σόλιν), Ε. Τζαρίκωφ (υπολοχαγός Γκάλτσεφ), Σ. Κρίλωφ (δεκανέας Κταζόνωφ), Νικολάι Γκρίνκο (συνταγματάρχης Γκραζαζνώφ), Β. Μαλγκάβινα (Μάσα), Ίρμα Ταρκόφσκαγια (η μητέρα), Αντρέι Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι (ο στρατιώτης)

1966: ΑΝΤΡΕΪ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ Scope Α/Μ & ΕΓΧΡ. ΕΣΣΔ 185'

Σενάριο: Αντρέι Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι και Αντρέι Ταρκόφσκι - Φωτογραφία: Βαντίμ Γιούσωφ - Καλλιτεχνική διεύθυνση: Ι. Πέτρωφ - Ντεκόρ - Ε. Τσερνιάγιεφ - Μοντάζ Λουντμίλα Φεϊγκοΰϊνοβα - Μουσική: Βιατσεσλάβ Οφτσίνικωφ (Εθνική Ορχήστρα και Χορωδία Ραδιοφώνου) - Ήχος: Ε. Ζελέντσοβα - Ηθοποιοί: Ανατόλι Σολονίτσιν (Ρουμπλιόφ), Νικολάι Γκρίνκο (Ντανιέλ), Ιβάν Λαπόκωφ (Κύριλ), Νικολάι Σεργκιέγιεφ (Θεοφάνης), Ίρμα Ράους (Ντούροτσκα η μουγγή), Γιούρι Ναζάρωφ (ο μεγάλος Δούκας), Σος Σαρκισιάν (Χριστός), Νικολάι Μπουρλιάγιεφ (Μπόρις), Ρολάν Μπίκωφ (γελωτοποιός), Μιχαήλ Κονόνωφ (Θωμάς), Μπόλοτ Εϊγκελάνεφ (ο χάνος Τάταρος), Σ. Κρίλωφ (ο χύτης), Γιούρι Νικούλιν (Πατριάρχης)

1972: ΣΟΛΑΡΙΣ Scope ΕΓΧΡ. ΕΣΣΔ 165'

Σενάριο: Αντρέι Ταρκόφσκι και Φρεντερίκ Γκορενστάιν (από το μυθιστόρημα του Στανισλάς Λεμ) - Φωτογραφία: Βαντίμ Γιούσωφ - Ντεκόρ: Μιχαήλ Ρομαντίν - Μοντάζ - Λουντμίλα Φεϊγκοΰϊνοβα - Μουσική: Έντουαρντ Αρτέμιεφ (και Γ.Σ. Μπαχ) - ήχος: Σεμιόν Λιτβίνωφ - Ηθοποιοί: Ναταλία Μπονταρτσούκ (Χάρι), Ντονάτας Μπανιόνις (Κρις), Γιούρι Γιάρβετ (Σνάουτ), Ανατόλι Σολονίτσιν (Σαρτόριος), Βλαντισλάβ Ντβορζέτσκι (Μπαρτον), Νικολάι Γκρίνκο (ο πατέρας του Κρις), Σος Σαρκισιάν (Ζιμπαριάν)

1974: Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ (ZERKALO) ΕΓΧΡ. & Α/Μ ΕΣΣΔ 106'

Σενάριο: Αντρέι Ταρκόφσκι και Αλεξάντερ Μισάριν - Φωτογραφία: Γκεόργκι Ρέμπεγκ - Καλ. διεύθυνση: Νικολάι Ντβιγκούμπσκι - Ντεκόρ: Α. Μερκούλωφ - Μοντάζ: Λουντμίλα Φεϊγκοΰϊνοβα - Μουσική: Ενουαρτν Αρτέμιεφ (και Γ.Σ. Μπαχ, Περγκολέζε, Πάρσελ) - Ήχος: Σίμων Λιτβίνωφ - Ποιήματα: Αρσένι Ταρκόφσκι σε απαγγελία Α.Τ. - Ηθοποιοί: Μαργαρίτα Τερέχοβα (Μαρούσια, η μητέρα και Ναταλία), Όλεγκ Γιανκόφσκι (ο πατέρας), Φιλίπ Γιανκόφσκι (Αλιόσα 5 χρονών), Ιγκνάτ Ντανίλτσεφ (Ιγκάτ και Αλιόσα 12 χρονών), Νικολάι Γκρίνκο (ο άνθρωπος στο τυπογραφείο), Άλα Ντεμίντοβα (Λίζα), Γιούρι Ναζάρος (στρατιωτικός εκπαιδευτής), Ανατόλι Σολονίτσιν (ο περαστικός), Λαρίσα Ταρκόφσκαγια (η μητέρα του Αλιόσα, ηλικιωμένη), Ινοκέντι Σμονιπουνόφσκι (αφηγητής)

1979: ΣΤΑΛΚΕΡ ΕΓΧΡ. ΕΣΣΔ 201'

Σενάριο: Αρκάντι και Μπόρις Στρουγκατάτσκι (από το μυθιστόρημά τους "Πικ νικ στην άκρη του δρόμου") - Φωτογραφία: Αλεξάντρ Κνιαπίνσκι - Ντεκόρ: Αντρέι Ταρκόφσκι - Μοντάζ: Λουντμίλα Φεϊγκοΰϊνοβα - Μουσική: Έντουαρντ Αρτέμιεφ (διεύθυνση Ε. Χατσατουριάν - Ήχος: Β. Σαρούν - Εποπτεία: Λαρίσα Ταρκόφσκαγια - Ποιήματα: Φέντορ Τιούτερφ, Αρσένι Ταρκόφσκι - Ηθοποιοί: Αλίσα Φρίντλιχ (η γυναίκα του Στάλκερ), Αλεξάντρ Καΐντανόφσκι (Στάλκερ), Ανατόλι Σολονίτσιν (ο συγγραφέας), Νικολάι Γκρίνκο (ο καθηγητής)

1983: ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ ΕΓΧΡ. ΙΤΑΛΙΑ 130'

Σενάριο: Αντρέι Ταρκόφσκι και Τονίνο Γκουέρα - Ντεκόρ: Αντρέα Γκριζάντι - Μοντάζ: Αμεντέο Σάλφα, Ερμίνια Μαράνι - Μουσική: Ντεμπισί, Βέρντι, Βάγκνερ - Ήχος: Ρέμο Ουγκολινέλλι - Κοστούμια: Λίνα Νέρλι Ταβιάνι - Ποιήματα: Αρσένι Ταρκόφσκι - Ηθοποιοί: Όλεγκ Γιανκόφσκι (Γκοτρσάκωφ) - Ντομιτζιάνα Τζιορντάνο (Εουτζένια), Έρλαντ Γιόζεφσον (Ντομένικο).

1986: Η ΘΥΣΙΑ (OFFRET) ΕΓΧΡ. ΣΟΥΗΔΙΑ, ΓΑΛΛΙΑ 145'

Σενάριο: Αντρέι Ταρκόφσκι - Φωτογραφία: Σβεν Νίκβιστ - Ντεκόρ: Άννα Ασπ - Μοντάζ: Αντρέι Ταρκόφσκι, Μιχαήλ Λεστσλόφσκι και Χένρι Κόλπι - Μουσική: Γ.Σ. Μπαχ - Ήχος: Όβε Σβένσον, Μπο Πέρσον, Παρς Ούλαντερ, Κρίστιν Λόμαν, Βίλε Πέτερσον - Μπέργκερ - Ηθοποιοί: Έρλαντ Γιόζεφσον (Αλεξάντερ), Σούζαν Φλίτγουντ (Αντελαΐντ), Βαλερί Μερές (Τζούλια), Άλαν Εντβαλντ (Όττο), Γκουντρούν Σ. Γκισλαντότιρ (Μαρία), Τόμι Κγιέλκβιστ (Μικρό Αγόρι), Σβεν Βόλτερ (Βίκτωρ, ο γιατρός), Φιλίππα Φράντζεν (Μάρτα).

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η αρχιτεκτονική πως έχει επηρεάσει τον κινηματογράφο; Την επιρροή αυτή μπορούμε να την δούμε σε δύο διαφορετικά επίπεδα: στο ίδιο το πλάνο και στα σκηνικά, ιδίως. Τα πιο έκδηλα αποτελέσματα τα βλέπουμε στον γερμανικό φορμαλισμό, ενώ και σε μεταγενέστερες παραγωγές φαίνεται ότι η αρχιτεκτονική αφήνει βαρύ το στίγμα της στο φιλμ. Σ' αυτό το αφιέρωμα θα βρούμε κείμενα σπουδαίων θεωρητικών του κινηματογράφου που προσπαθούν, και καταφέρνουν, να ρίξουν φως στο σχεδιασμό του σκηνικού και στην σχεδίαση του πλάνου, σε συνδυασμό, πάντα, με την ανάδειξη του χώρου από το φως και τον φακό. Οι σύγχρονες παραγωγές, κάνοντας ένα πέρασμα σ' αυτές του Αντονιόνι, αναφέρονται στις αρχιτεκτονικές προβολές των Tony Sinden και Ian Bourn, καθώς και με συζητήσεις με τους Δημήτρη Αθανίτη και Πέτρο Σεβαστίκογλου. Το υλικό δεν εξαντλείται σ' αυτό το χώρο, προσεχώς θα επανέλθουμε.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΕΦΗ ΞΗΡΟΥ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΙΧΝΗ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ

Περάσαν πολλά χρόνια επίμονου πειραματισμού για να φθάσουμε στο 1894, όπου το κινηματογραφικό μάτι, η μηχανή των Lumiere, στην πιο τέλεια μορφή της, συλλαμβάνει εικόνες της πραγματικότητας σε κίνηση. Ο κινηματογράφος είναι πια γεγονός. Μία νέα εφεύρεση καταχτά τον κόσμο. Παρίσι - Νέα Υόρκη, Ρώμη, Αθήνα, Λονδίνο, Τόκιο, Λος Άντζελες.

Στις μητροπόλεις του κόσμου, στον ίλιγγο της προόδου, στην θύελλα των εξεγέρσεων, ο κινηματογράφος, μετά από ατέλειωτες διαδρομές συναντά την Αρχιτεκτονική και ένα πλήθος από εικόνες της πραγματικότητας ταξιδεύουν στην ΟΘΟΝΗ.

Στο άρθρο της "Οι ταινίες και η πραγματικότητα" η V. Woolf σημειώνει για την ζωή στην μοντέρνα μητρόπολη: "Είχαμε μόνο την αίσθηση του χάους που επικρατούσε στους δρόμους, ίσως, όταν κάποια στιγμιαία συνεύρεση του χρώματος, του ήχου και της κίνησης υπαινίσσεται, ότι υπάρχει εδώ μία σκηνή, που περιμένει μία νέα τέχνη να την διαπεράσει".

Είναι γεγονός ότι ο άνθρωπος κινείται, μιλάει, περπατάει, παράγει και καταναλώνει μέσα σ' έναν αρχιτεκτονικά δομημένο χώρο (πόλη), δημιουργώντας συνεχώς εικόνες (διαδηλώσεις, συναντήσεις, ουρές στις στάσεις των λεωφορείων κ.λ.π.).

Ο κινηματογράφος γεννιέται στην πόλη, ζει μαζί της, παρακολουθεί την εξέλιξή της, θυμώνει, υποφέρει με τους ανθρώπους της, "συνθέτει" τις εικόνες του, αφηγείται στο πέρασμα του χρόνου, τις δικές του ιστορίες.

"Ναι, γιατί αντίθετα με το θέατρο, τη ζωγραφική ή τη λογοτεχνία, ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να κινηθεί μέσα στο περιβάλλον μας, μέσα στις πόλεις. Μπορεί να κινηθεί προς μια κατεύθυνση, μπορεί να απομακρυνθεί, μπορεί να ταξιδέψει από χώρα σε χώρα, ο κινηματογράφος κινείται μέσα στον κόσμο μας" (1).

Κόσμος μας είναι ο ΤΟΠΟΣ που επιλέγουμε να ζήσουμε, οι επιθυμίες μας, οι αναμνήσεις, οι διεκδικήσεις, ένα δωμάτιο, μια γειτονιά, ένα τοπίο, η σχέση του σώματος με τον Αρχιτεκτονικό χώρο.

Αυτή η σχέση με τον δομημένο χώρο - κτίρια, δρόμοι, μνημεία, πλατείες - δηλαδή η εμπειρία του χρήστη ή του επισκέπτη είναι που ενδιαφέρει τον κινηματογραφιστή και καταγράφεται τελικά στην δράση του φιλμ.

Ο κινηματογράφος κινεί τον χώρο για να συναντηθεί με τον χρόνο. Η φιλμική εικόνα μετασχηματίζει τον χωροχρόνο σε παρόν. "Χρόνος αποτυπωμένος στις πραγματικές μορφές και εκδηλώσεις του: ιδού η βασική έννοια της κινηματογραφικής τέχνης που μας κάνει να σκεφτόμαστε τον πλούτο των ανεξερεύνητων πηγών της κινηματογραφικής ταινίας, το απεριόριστο μέλλον της" (2).

Στην Αρχιτεκτονική ο χρόνος αποτυπώνεται στα κτίρια, στους δρόμους, στις γέφυρες, στις δημόσιες πλατείες,

της ΕΦΗΣ ΞΗΡΟΥ

στα μουσεία. Δεν είναι τυχαίο ότι αλλάζοντας γειτονιά, πολλές φορές νοιώθεις να περνάς σ' έναν άλλο χρόνο. Κι αυτό αποτελεί ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σύγχρονης πόλης.

Η σύνθεση ανεξάρτητων τμημάτων, ο συνδιασμός οικοδομημάτων διαφορετικού είδους, η αντιπαράθεση του καινούργιου με το παλιό και φυσικά η φοβερή μανία της εξάπλωσης, οριζοντίως και καθέτως.

Είναι γεγονός ότι από την στιγμή που ο σχεδιασμός της πόλης πέρασε, από τους Αρχιτέκτονες στα χέρια των πολεοδόμων και των πολιτικών, ο κινηματογράφος βρήκε άφθονο υλικό για να υποστηρίξει τις ιστορίες του, να πλάσει τους ήρωές του και να ολισθαίνει, με κομμένη την ανάσα, άλλοτε στον παράδεισο κι άλλοτε στην κόλαση των μεγαλουπόλεων. ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΜΙΑΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΣ (Ρούτμαν), ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ (Γκρίφιθ), MR DEEDS GOES TO TOWN (Κάπρα), THE FOUNTAINHEAD (Βιντορ), ΓΥΜΝΗ ΠΟΛΗ (Ζ. Ντασέν), WEST SIDE STORY, ΣΦΑΙΡΕΣ ΠΑΝΩ ΑΠ' ΤΟ ΜΠΡΟΝΤΟΥΓΟΥΕΙ (W. Alen), 400 ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ (Τρυφώ), ΦΑΝΤΟΜΑΣ (Φεγιάντ), ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΚΟΙΜΑΤΑΙ (Ρ. Κλερ), ΜΕ ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΝΑΣΑ (Γκοντάρ), Η ΑΛΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ (W. Venders), ΑΣΑΝΣΕΡ ΓΙΑ ΔΟΛΟΦΟΝΟΥΣ (L. Mal), ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ (Βισκόντι), ΡΩΜΗ ΑΝΟΧΥΡΩΤΗ ΠΟΛΗ (Ροσελίνι), ΜΑΜΑ ΡΟΜΑ (Παζολίνι), ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΚΑΜΠΙΡΙΑ (Φελίνι), Η ΚΟΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ (Γκριναγουέι), BLOW UP (Αντονιόνι), ΩΡΑΙΟ ΜΟΥ ΠΛΥΝΤΗΡΙΟ (Φρίαρς), BERLIN EXPRESS (Ζ. Τουρνιέρ), ΔΕΙΜΩΤΗΣ ΤΟΥ ΙΛΙΓΓΟΥ (Α. Χίτσκοκ), ΚΑΛΠΙΚΗ ΛΙΡΑ (Κακογιάννης), ΟΛΓΑ ΡΟΜΠΑΡΤΣ (Χ. Βακαλόπουλος), ΡΑΜΟΝΑ (Ντέιβιντ Γκριναγουέι), ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ (Ντέιβιντ Γρκιναγουέι), Ο ΚΑΤΩ ΚΟΣΜΟΣ (Τζ. Φον Στέρνμπεργκ), ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΕ ΚΑΘΕ ΛΙΜΑΝΙ (Χάσυαρντ Χοκς), ΤΑ ΣΤΑΥΡΟΔΡΟΜΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ (Ο.Ρ. Μαμούλιαν), ΤΑ ΦΩΤΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ (Τσάρλι Τσάπλιν), ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ (Ελία Καζάν), ΓΚΑΡΣΟΝΙΕΡΑ (Μπίλι Γουάιλντερ), ΚΑΚΟΦΗΜΟΙ ΔΡΟΜΟΙ (Μάρτιν Σκορτσέζε), ΓΕΙΑ ΣΟΥ ΠΙΘΗΚΕ (Μάρκο Φερέρι), ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ (Τζον Κάρπεντερ), ΜΑΝΧΑΤΑΝ (Γούντι Άλεν), ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ (Γούντι Άλεν), ΞΕΝΟΙ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ (Ρικ Κάριερ), ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ (Γκρέγκορι Μαρκόπουλος), ΤΣΑΪΝΑΤΑΟΥΝ (Ρόμαν Πολάνσκι), ΚΑΨΑ (Πωλ Μορέσε΄ι), ΣΕΙΣΜΟΣ (Μαρκ Ρόμπσον), ΣΑΝ ΦΡΑΝΣΙΣΚΟ (Γ.Σ. Βαν Ντάικ), VERTIGO (Άλφρεντ Χίτσκοκ), ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΑΙΜΑΤΟΣ (Ζυλ Ντασέν), ΣΚΟΤΕΙΝΗ ΔΙΑΒΑΣΗ (Ντέλμερ Ντέιβις), ΔΙΑΣΤΑΣΗ (Άλαν Πάρκερ), ΝΥΧΤΑ (Μικελάντζελο Αντονιόνι), ΕΚΛΕΙΨΗ (Μικελάντζελο Αντονιόνι), ΚΟΚΚΙΝΗ ΕΡΗΜΟΣ (Μικελάντζελο Αντονιόνι), ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΚΑΝΕΙ ΠΑΡΑΞΕΝΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ (Ζαν Ρενουάρ), Η ΖΑΖΙ ΣΤΟ ΜΕΤΡΟ (Λουί Μαλ), ΔΥΟ Ή ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΩ ΓΙ' ΑΥΤΗΝ (Ζακ Λυκ Γκοντέρ), ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΠΑΝΩ ΑΠ' ΤΗΝ ΠΟΛΗ (Φρανσέσκο Ρόζι), ΤΟ ΣΥΜΒΟΛΑΙΟ ΤΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΤΗ (Πίτερ Γκριναγουέι), ΑΠΟΣΤΡΟΦΗ (Ρόμαν Πολάνσκι), ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΟΥ ΤΟΚΙΟ (Γισουχίρο Όζο), ΤΟΠΟΣ (Αντουανέτα Αγγελίδη), ΑΝΤΙΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ (Δημήτρη Αθανίτη).

Πόλεις του παρελθόντος, του μέλλοντος, του παρόντος. Χιλιάδες μέτρα φιλμ γεμάτα με εμπειρίες ανθρώπων, βίαιες συγκρούσεις, ερωτικές ιστορίες, ανεξέλεγκτες καταστάσεις.

Αρχιτεκτονική και κινηματογράφος μία σχέση εκρηκτική, που διαρκεί γιατί ούτε το κινηματογραφικό ούτε το αρχιτεκτονικό έργο δεν μόρεί να ολοκληρωθεί χωρίς την επέμβαση των συνειδητών δυνάμεων του ανθρώπου - αλλά κυρίως γιατί και οι δύο τέχνες ψάχνουν το φως. "Το φως είναι ο γεννήτορας του χώρου είναι ο πραγματικός δημιουργός, είναι η ψυχή του χώρου, ό,τι πιο σημαντικό για την Αρχιτεκτονική" M. Botta.

ΕΦΗ ΞΗΡΟΥ

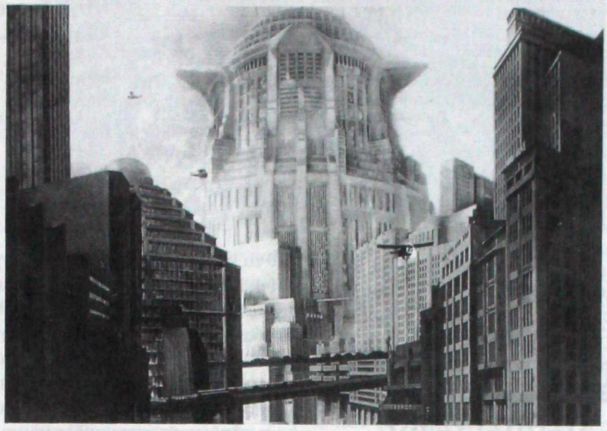
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Wim Venders - Hans Kallhoff - Μία συζήτηση για την πόλη, ΑΝΕΠΙΚΑΙΡΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ, 1993

2. Ταρκόφσκι, σμιλεύοντας το χρόνο, εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ 1986.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΟ ΦΙΛΜ

Σήμερα και αύριο



Υπάρχουν κάποιοι στον κόσμο που αυτοαποκαλούνται αρχιτέκτονες των ταινιών. Φτωχά άτομα που οδηγούν σε μια περιορισμένη ζωή διαμέσου καλλιτεχνικών ταινιών, κανείς δεν ξέρει πώς και κανείς δεν ξέρει πού.

Δεν υπάρχει πραγματικά σχηματοποιημένος κόσμος, δεν υπάρχει κάτι το σταθερό στη σκηνή και πάντως κανείς δεν ξέρει πως να τους πάρει στα σοβαρά. Ακόμη, αυτά τα υποτιμημένα άτομα, αγνοούμενα ακόμη και από τον Τύπο, ανήκουν στους ονομαζόμενους σκληρά εργαζόμενους στον κινηματογράφο, επειδή οι υπηρεσίες τους είναι σε ζήτηση, επειδή χρειάζονται!

Φτωχοί αρχιτέκτονες του φιλμ! Παραπαίοντας μεταξύ δύο κόσμων, αυτού που χαλάει πολύ χρόνο για υπολογισμούς (του παραγωγού) και του θεοποιημένου, απομονωμένου ατόμου (του σκηνοθέτη), είστε μια αναγκαία κόλαση και ακόμη μένετε στη σιωπή.

Και ακόμα το αρχιτεκτονικό φιλμ πεθαίνει πριν καλά- καλά η δουλειά δει το φως της ημέρας. Τα στοιχεία που συντελούν στην επιτυχία μιας εργασίας συσχετίζονται όπως τα αποτελούμενα στοιχεία ενός μπουκέτου, έχοντας μια εξάρτηση το ένα από το άλλο. Παραμένει ποιος είναι στην πραγματικότητα αυτός που βρίσκεται στο προσκήνιο.

Ο "αρχιτέκτονας" εξαφανίζεται σε κάποιες περιπτώσεις, υπάρχοντας χωρίς αυτόν η ύπαρξη της αρχιτεκτονικής στη σκηνή. Σχηματοποιημένα παλάτια, στοχαρισμένα δωμάτια ανοίγουν το δρόμο για καλύτερη κρίση. Όλοι αναγνωρίζουμε ότι ο κινηματογράφος είναι η τέχνη της φαντασίωσης και ότι η φαντασία και η ατμόσφαιρα είναι αποφασιστικά στοιχεία σ' αυτό τον τομέα, περισσότερο στην αποκαλούμενη "αυθεντικότητα" και "φυσικότητα" και στις μιμήσεις τους.

Με κανένα τρόπο οι ταινίες δεν είναι αρχιτεκτονική! (Πάντως υπάρχουν αρχιτέκτονες που κάνουν λάθος, κάτι που οφείλεται σ' ένα κομφούζιο ιδεών, και μια μη - καλλιτεχνική προσπάθεια στον κινηματογράφο). Η ταινία, η τέχνη της οπτικής αυταπάτης, χρειάζεται την ουτοπία. Χρειάζεται ένα μέρος που είναι ο χώρος της ουτοπίας, προαπαιτώντας εκείνη την ατμόσφαιρα για το χώρο της φαντασίας. Ποιον ενδιαφέρουν τα ακόλουθα: Η ταινία είναι μια πραγματικά λεπτομερής εργασία, χρησιμοποιεί υλικά και αντικείμενα που είναι εύκολο να τα βρει κανείς, που στην πραγματικότητα διαψεύδεται, αλλά η κατασκευή αυτής της εργασίας δεν έχει τίποτε να κάνει με την αυθεντική φυσικότητα. Αντίθετα κατασκευάστηκε από το μάτι της κάμερας και προσδιορίστηκε απ' τις ιδιότητες της κάμερας. Επιπλέον τα δομικά στοιχεία του φιλμ είναι το φως, το σχήμα και το χρώμα.

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΚΛΙΜΑ

Η πραγματική αρχιτεκτονική δουλεύει με επιβεβλημένους και εξειδικευμένους νόμους βασισμένους σε πρακτικές απαιτήσεις. Απ' την άλλη πλευρά η ταινία γυρνά την πλάτη σε αυτούς τους νόμους, εξερευνώντας αντίθετα τα στοιχεία της επιφάνειας, του βάθους πεδίου και της ατμόσφαιρας. Εξάλλου σημαντικές διαφορές εξαρτώνται από την μελέτη των βασικών στοιχείων της φωτογραφικής εικόνας.

Πάντως θα θέλαμε να παράγουμε δραματικό κλίμα με την βοήθεια οπτικών μηχανισμών, με άλλα λόγια βλέπουμε την ταινία ως το εκφραστικό μέσο καλλιτεχνικών προσδοκιών, όλα πρέπει να υπακούουν στους νόμους του φακού της κάμερας.

Ακόμη, αυτοί οι νόμοι είναι γνωστοί σε σπάνιες περιπτώσεις, σήμερα. Η κάμερα σήμερα είναι στις περισσότερες περιπτώσεις κάτι που "φωτογραφίζει" μια σκηνή που έχει συνέχεια και τακτοποιείται στο στούντιο ή στον εξωτερικό χώρο. Οτιδήποτε είναι έτοιμο για να εμφανισθεί και να αποτυπωθεί τόσο καθαρά, όσο και γρήγορα. Επίσης η οπτική διαδικασία στην οποία βασίζεται η κάμερα δεν καθορίσθηκε για καλλιτεχνικούς σκοπούς, αλλά για να καταγράφει κάθε αντικείμενο ενστικτωδώς, αλλά μόνο για τις ανάγκες της φωτογραφικής αναπαραγωγής. Η σύγχρονη σημασία, η αληθινή φύση της κάμερας δεν είναι ακόμα κατανοητή.

Επειδή έχουμε πρόβλημα να σκεφτούμε κινηματογραφικά, εάν το εξετάσουμε σοβαρά, σύντομα θα αναγνωρίσουμε ότι είναι ένα μείγμα στοιχείων από το θέατρο, τη λογοτεχνία και τις πλαστικές τέχνες. Πρόκειται για το πως η ταινία συλλαμβάνεται σήμερα, δραματοποιείται, πως είναι τα σκηνικά, το μέικ-απ και τα κοστούμια! Μια δραματουργημένη σκέψη ολοκληρώνεται, δραματοποιείται στο στούντιο και μόνο επειδή όλη η διαδικασία φωτογραφίζεται, αυτό καλείται κινηματογράφος! Η ουσία της ταινίας - πολυσυζητημένη, αλλά πολλοί ακόμα δεν έχουν βρει την άκρη - έχει ξεχαστεί.

Το στυλ ή η γλώσσα του κινηματογράφου προσδιορίζεται απ' την κά-

μερα. Η σχηματοποίηση και η ζωντάνια αυτής της γλώσσας εξαρτάται απ' τη συγκέντρωση πολλών μικρών στοιχεών που συλλαμβάνονται απ' το φακό!

ΕΞΕΙΔΙΚΕΥΣΗ ΣΤΟΝ ΑΙΣΘΗΣΙΑΣΜΟ

Οι ταινίες του μέλλοντος χρειάζονται ανθρώπους του κινηματογράφου που θα μπορούν να τα δουν όλα μέσα από το φακό και που θα μπορούν να τα μεταφράζουν στην τεχνολογία της φωτογραφίας. Δεν θα χρειάζονται για πολύ σκηνοθέτες του θεάτρου ή εξειδικευμένους αρχιτέκτονες ή ηθοποιούς του θεάτρου! Αλλά το συνάφι και το προσωπικό θα πρέπει να προσαρμοστεί στις νέες ταινίες καλά. Δεν θα πρέπει να βλέπουν την παραγωγή και την διανομή στις ταινίες μόνο ως μια τεχνική, αλλά θα πρέπει να θεωρούν την ταινία μια εξειδίκευση στον αισθησιασμό της τέχνης που απαιτεί αγάπη για τα ιδιαίτερα αντικείμενα και καθολική εξειδίκευση.

(Μπορεί η Αμερική να παράγει τόσο πολύ, τόσο άφθονα όσο θέλει για την ψυχή του λαού της! Η ψυχή αυτού του λαού δεν είναι ίδια με τη δικιά μας! Χρειαζόμαστε να διατηρήσουμε το πνεύμα μας και τα χαρακτηριστικά του λαού μας!).

Μακριά απ' τις υπερφύαλες και πανάκριβες υπερπαραγωγές, λοιπόν! Ας καθήσουμε γύρω απ' την κάμερα και τους χειριστές της, να συνθέσουμε, να παίξουμε, να ζωγραφίσουμε και να σχηματοποιήσουμε την μελωδία που τραγουδιέται! Για να το κάνουμε αυτό χρειαζόμαστε άτομα με ευέλικτο πνεύμα, άτομα που το πάθος για τη δουλειά τους λαμπυρίζει στα μάτια τους! Χρειαζόμαστε ηθοποιούς ενθουσιασμένους, όχι καλές εταιρείες και σχεδιασμένες σκηνές. Χρειαζόμαστε ανθρώπους που μπορούν να δημιουργήσουν από το φως και το σχήμα, πρέπει να δημιουργήσουμε συγκεκριμένους χώρους, λοιπόν αυτά αντιστοιχούν στον ρυθμό του λαού και την υφή της λογοτεχνίας! Πριν απ' όλα χρειαζόμαστε συγγραφείς! Συγγραφείς με μεγάλη έμπνευση, υγιείς και ζωηρές ιδέες - όχι αρρωστημένους νευρασθενείς και ερωτικά πεινασμένους! Και αντίθετα από τα αριστοκρατικά, αισθησιακά συγγράματα, συγγραφείς που θα βάλουν την κάμερα κάτω από την πένα τους! Για όλους αυτούς υπάρχουν δύο κανόνες που πρέπει με θρησκευτική ευλάβεια να ακολουθήσουμε: την μελέτη της κάμερας και την μελέτη του κοινού!!

Και αυτοί θα μας διδάξουν ότι οι ταινίες του μέλλοντος δεν χρειάζονται γιγαντιαία στούντιο ή πλήρως εξοπλισμένα. Η κινητή κάμερα, η εικόνα - καθρέπτης, το ζωγραφισμένο σκηνικό πέπλο, καπνός, παιχνίδια με τη φωτιά, παραπετάσματα και λίγα ρούχα - και ανάμεσα σ' αυτά ανθρώπους, πραγματικούς ανθρώπους με καλή εκφραστικότητα και φως πάνω από τα σύννεφα!

Και από αυτά ο νέος κινηματογράφος θα σχηματισθεί, κι είναι προς το παρόν μια ταινία και όχι ένα φωτογραφημένο θέαμα!

Λοιπόν, "αρχιτέκτονες", πουλήστε το στοκ σας από εργαλεία και πηγαίνετε στην Αμερική με τα κέρδη ή να γίνεται άνθρωποι του κινηματογράφου!

WALTER REIMANN

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Το κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύθηκε ως "Filmachitektur - hente und morgen?", στο περ. Filmtechnik und Filmmdustrie, τ.4, 1926, σ.σ. 64-65 και στο βιβλίο "Film Architecture", εκδ. Prestel, Munich - New York, 1996, σ. 193.

- Θα μπορούσατε να προσδιορίσετε ένα στόχο στην συγκεκριμένη εγκατάσταση;

Ανταποκρίνεται στο χώρο του Canary Wharf, και της Disney Land. Η περιοχή εμφανίστηκε το '80, κατά τη διάρκεια της οικιστικής ανάπτυξης που συνέβει στην Αγγλία. Είναι το ψηλότερο κτίριο του Λονδίνου και μπορεί κανείς να το δει σχεδόν από οποιοδήποτε σημείο της πόλης.

- Το να δουλέψετε σ' αυτό το χώρο, το φορτισμένο με τόσες σημασίες, ήταν για σας κάτι ιδιαίτερο;

Ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς μου είναι site specidia, δηλαδή φτιάχνω κάτι που ανταποκρίνεται σε ένα συγκεκριμένο χώρο και σχετίζεται με την αρχιτεκτονική του με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Έχω δουλέψει στο παρελθόν με μικρά σπίτια και αυτή η δουλειά ήταν ακριβώς το αντίθετο. Χρησιμοποίησα το ψηλότερο κτίριο στο Λονδίνο, αλλά ήθελα να δημιουργήσω κάτι που να έχει ανθρώπινη κλίμακα. Κάτι το οποίο δεν θα ήταν μόνο θέαμα αλλά θα αντανακλούσε την ανθρώπινη δραστηριότητα σ' αυτό το χώρο.

- Πιστεύετε ότι η κλίμακα του κτιρίου "εξαφανίζει" την ανθρώπινη;

Αρχικά ναι. Αλλά όταν πέρασα δυο εβδομάδες εκεί ένιωσα ότι κανείς συνηθίζει και δεν νιώθει το "βάρος" της σκιάς του κτιρίου. Η έρευνα για το χώρο αποτέλεσε μεγάλο μέρος της δουλειάς μας και είχε πολύ ενδιαφέρον. Αυτή τη στιγμή δουλεύουν 18.000 άνθρωποι σ' αυτό το κτίριο.

- Αλλά αν δεν κάνω λάθος κανείς δεν μένει εκεί.

Απ' όσο γνωρίζω όχι. Αλλά με άλλα λόγια υπάρχει ένα είδος κοινότητας. Φυσικά οι άνθρωποι δεν γνωρίζονται μεταξύ τους τόσο καλά. Στη συγκεκριμένη δουλειά προσπάθησα να πραγματευτώ αυτή την πλευρά. Την πλευρά του ανθρώπινου στοιχείου και δραστηριότητας, αλλά που περικλείεται από τον αρχιτεκτονικό χώρο.

- Θα μου μιλήσετε λίγο για το τεχνικό μέρος της δουλειάς;

Χρησιμοποιήσαμε πολλαπλή προβολή μετά τη δύση του ηλίου και αυτό που είχε ενδιαφέρον τη νύχτα, όταν τα φώτα των γραφείων και του χώρου ανάβουν, είναι πως μπορεί κανείς να συνδιάσει το φως της προβολής με το φως που ήδη υπάρχει. Σαν να είναι το φως ο συνδετικός κρίκος μεταξύ της προβολής, των σκιών, των πραγμάτων που οι άνθρωποι έχουν κολλήσει στα παράθυρά τους, έτσι ώστε η εικόνα να μόρεί να ενσωματωθεί στο χώρο.

REVOLVER: a binary motion

Μία αρχιτεκτονική προβολή

Μια συζήτηση της Δήμητρας Σαΐτη με τον Tony Sinden

- Επιλέξατε όμως να προβάλλεται μια εικόνα που προέρχεται από αυτό το χώρο και είναι πολύ συνηθισμένη.

Η επιλογή των εργαζομένων ντυμένοι όλοι με τα κουστούμια τους είναι ότι πιο συνηθισμένο μπορεί να συναντήσει εκεί. Το πέρασμά τους μέσα από την περιστρεφόμενη πόρτα, που βρίσκεται διαρκώς σε κίνηση, στην ίδια πλευρά του κτιρίου, είναι ένα είδος χορού.

- Γιατί πιστεύεται ότι είναι σημαντικό να γίνει η εικόνα "μέρος" της αρχιτεκτονικής;

Αυτό που έχει ενδιαφέρον σε κάτι τέτοιο είναι ότι αυτό που κάνεις είναι μόνο ένα μέρος του όλου, θα έλεγα το 80%. Το υπόλοιπο είναι ο ίδιος ο χώρος και αυτό που συμβαίνει εκεί. Η δραστηριότητα και η λειτουργία του. Μου αρέσει η δουλειά μας να συμπεριλαμβάνει την κατάσταση και το χώρο στον οποίο βρίσκεται, έτσι ώστε οι άνθρωποι που περνάνε από εκεί να γίνονται μέρος αυτής της δουλειάς. Με μια έννοια, αρχικά ανταποκρίνομαι σ' αυτό που αρχιτεκτονικά υπάρχει εκεί και στη συνέχεια το ίδιο το έργο προσπαθεί να αντλήσει στοιχεία απ' αυτό που γίνεται εκεί και έτσι δημιουργείται ένα ενιαίο σύνολο.

Αρχικά, ο θεατής ανταποκρίνεται σε αυτό που βλέπει. Τι είναι αυτό; γιατί είνα μέρος του χώρου στον οποίο βρίσκεται. Έτσι δεν χρειάζεται προηγούμενη εμπειρία για να δει κανείς τέτοια δουλειά.

ΕΙΚΟΝΑ ΚΙΝΟΥΜΕΝΗ

- Τι επιτυγχάνει κατά τη γνώμη σας ο συνδιασμός της κινούμενης εικόνας με κάτι τόσο ακίνητο όπως η αρχιτεκτονική.

Ενδιαφέρομαι πολύ για πράγματα που είναι ακίνητα αλλά και για τον τρόπο που κινείται κάποιος γύρω τους. Στη γλυπτική αυτό είναι συνηθισμένο. Όταν λοιπόν κάποιος χρησιμοποιεί κινούμενη εικόνα, με την οποία εγώ δουλεύω πολύ, αυτό που με ενδιαφέρι είναι να κάνω την κίνηση πιο αργή, αρχικά έτσι ώστε η εικόνα να γίνεται σαν τις φιγούρες του Mainbridge που σε ένα βαθμό παγώνει τη στιγμή. Αυτές οι ιδιότητες είναι αδιαχώριστες όταν βλέπει κανείς τη δουλειά μέσα σε μια συγκεκριμένη κατάσταση. Στο Canary Wharf ή κάπου αλλού. Επίσης ενδιαφέρομαι για πράγματα που έχουν προσωρινή αίσθηση και αποτελούν αντίστοιξη στη μονιμότητα του κτιρίου. Σε σχέση με το κτήριο το έργο θα βρίσκεται εκεί για μία στιγμή (μιλώντας σχετικά πάντα). Το κτίριο τώρα είναι εκεί αλλά το έργο όχι. Αυτό το αίσθημα του προσωρινού, νομίζω ότι καταφέρνει να μεταφέρει το φιλμ, το video, η κινούμενη εικόνα ή η αρχιτεκτονική είναι μέρος της γλώσσας τους.

- Έχει σημασία η επιλογή σας να χρησιμοποιήσετε φιλμ και όχι video σ' αυτή τη δουλειά;

Υπάρχει μεγάλη διαφορά μεταξύ των δύο μέσων. Αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η προβολή πάνω απ' όλα. Το φως και η εικόνα που χρησιμοποιείς για να καλύψεις ένα παράθυρο, στην κλίμακα που θέλεις. Film ή Video, αυτός είναι ο τρόπος που "χτίζεις" το έργο. Μέσω της προβολής. Όταν χρησιμοποιείς φιλμ βέβαια, πρέπει να έχει μηχανικούς προβολής. Έτσι πίσω από την οθόνη / παράθυρο, μέσα στο κτίριο, στήθηκαν τρεις πύργοι για να τοποθετηθούν οι προβολείς που κάλυψαν το παράθυρο. Αυτό που συμβαίνει πίσω και ειναι το ίδιο σημαντικό. Αυτό που με ενδιαφέρει σε μια "εγκατάσταση" είναι να μην αποκρύπτω κάτι από τη διαδικασία της, έτσι ώστε να είναι και αυτό μέρος του έργου, ή της εμπειρίας του. Στον κινηματογράφο η μηχανή προβολής και ο μηχανικός παραμένουν απομονωμένοι. Στο δικό μου "κινηματογράφο" είναι μέσα στο έργο. Βέβαια δεν υπάρχουν θέσεις για τους θεατές

ΤΟ ΑΣΥΓΧΡΟΝΟ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ

- Πέρα από την εικόνα, για να περάσουμε σε ακόμα μία παράμετρο. Θα περιγράψεται την λειτουργία του ήχου και στο συγκεκριμένο έργο, τη μουσική, στη δουλειά σας;

Η εικόνα και η μουσική σ' αυτή τη δουλειά δεν είναι σύγχρονα. Η έλλειψη συγχρονισμού νομίζω ότι προσθέτει στο σύνολο του έργου, κατά κάποιο τρόπο το ενοποιεί αλλά και το διαχωρίζει. Αυτό σχετίζεται με τον τρόπο που συνήθως δουλεύω με τον ήχο, γιατί δεν χρησιμοποιώ συχνά μουσική. Και αυτή η σύνθεση, αρχικά είναι μια σύνθεση για χορό. Παρόλα αυτά ο Steve Martland ενδιαφέρεται και αυτός για το "ασύγχρονο των πραγμάτων" μέσα στο ίδιο το έργο. Και είναι αρκετά φορμαλιστής....

- Έχετε ξαναδουλέψει μαζί του;

Ναι, κάναμε μια δουλειά στην Ιαπωνία, μία εγκατάσταση που ονομάστηκε "Imaginary Opera". Ήταν επίσης πολλαπλή προβολή, στην πρόσοψη του κτιρίου, ενώ μια ζωντανή ορχήστρα έπαιζε στο εσωτερικό. Το κοινό μπορούσε να σταθεί έξω ή μέσα στο κτίριο. Μπορούσαν να εναλλάξουν τη θέση τους και αν θέλετε, να συν-

Ο Tony Sinden και ο Ian Bourn είναι δύο δημιουργοί του βίντεο που έχουν κάνει ατομική και συλλογική εργασία η οποία συχνά αντανακλά μια κινητική σχέση με την αρχιτεκτονική. Οι Sinden και Bourn έχουν τις πηγές τους στην παράδοση του πειραματικού και avant - garde κινηματογράφου: η video art συνδυάζει τον μεγάλο πλούτο της σύγχρονης τέχνης.

Η εγκατάσταση των Tony Sinden και Ian Bourn της ομάδας Housewatch, φιλοξενήθηκε για μια εβδομάδα στο Canary Wharf του Λονδίνου. Αποτελείται από πολλαπλή προβολή κινηματογραφημένων εικόνων και μουσικής που ενσωματώνονται στο αρχιτεκτονικό τοπίο της περιοχής η οποία κυριολεκτικά ξαναχτίστηκε... Η εγκατάσταση μεταμόρφωσε ένα τεράστιο παράθυρο πάνω από την κύρια είσοδο του μεγαλύτερου εμπορικού κέντρου της περιοχής σε ένα σύνθετο πλέγμα μορφών που κινούνται μέσα σε γυαλί και μέταλλο. Χρησιμοποιώντας φιγούρες ατόμων που περνάνε μέσα από τις περιστρεφόμενες πόρτες του ίδιου κτιρίου η καθημερινή κίνηση ρουτίνας μεταστρέφεται σε μια αισθητική εναλλαγή εικόνων που βρίσκουν την ακουστική τους αντίστιξη στη μινιμαλιστικό μοτίβο της μουσικής του Steve Martland.

διάσουν τις δυο "οπτικές" στο μυαλό τους.

- Γιατί δεν κάνατε το ίδιο στο Canary Warf.

Ελπίζαμε ότι θα κάναμε το ίδιο, ότι ο Steve θα ερχόταν και θα εκτελούσε τη σύνθεση ζωντανά, αλλά υπήρξαν περιορισμοί στον προϋπολογισμό. Το μοτίβο ακούγεται καθαρά μινιμαλιστικό αλλά έχει κάτι από Kurf Weill... Σ' αυτή τη δουλειά δεν σταματήσαμε ποτέ να μιλάμε για το "ballet Mechanique" και το "The last Laught" (ο τελευταίος άνθρωπος). Ήταν κάτι που επανερχόταν στις συζητήσεις μας και τόσο η εικόνα όσο και ο ήχος έχουν αναφορές σ' αυτό.

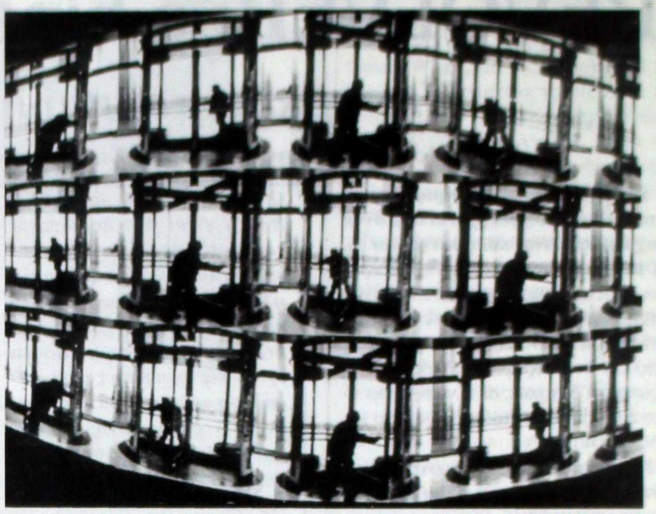
- Στο τελευταίο "October" τίθεται το ζήτημα αν ένα τέτοιο έργο μπορεί να λειτουργήσει σ' έναν άλλο χώρο απ' αυτόν γα τον οποίο αρχικά σχεδιάστηκε. Γνωρίζεται αυτή τη διαφωνία;

Αυτό που ανακάλυψα.. Όταν άρχισα να δουλεύω το 70, ξεκίνησα με φιλμ και βίντεο και πως αυτά τα μέσα μπορούν να έχουν ένα διαφορετικό αποτέλεσμα μέσα σε μία gallery. Χρησιμοποιήσαμε τον όρο "instalation", "site specidic" γιατί προσπαθούσαμε να εισάγουμε κάτι που δεν ήταν τόσο καθορισμένο, όσο η γλυπτική και η ζωγραφική. Υπήρχε ταυτόχρονα η αίσθηση ότι δημιουργείται ένα "καινούργιο κοινό", και αυτό επίσης μας έστρεψε σ' αυτή την κατεύθυνση. Η αίσθηση του χρόνου υπήρχε πάντα στη γλυπτική και τη ζωγραφική, καθώς και την έννοια της διαφοράς όταν αλλάζει το φως ή όταν αλλάζεις θέσεις γύρω του, όλοι αυτοί οι παράγοντες που έχουν σχέση με την διάσταση του χρόνου. Πιστεύω ότι ο όρος είναι χρήσιμος, αλλά δεν είναι κάτι που σε περιορίζει. Ποτέ δεν συμφώνησα απόλυτα με τον όρο "site specific" γιατί τον βρίσκω πολύ άκαμπτο.

ΝΑ ΚΑΤΑΛΥΩ ΤΑ ΟΡΙΑ

- Έχετε ίσως σκεφτεί κάτι που θα ήταν ίο κατάλληλο;

Νομίζω ότι προσωπικά είμαι ενάντια στους όρους. Μου αρέσει να βλέπω μια δουλειά όπως είναι. Δηλαδή αν υπάρχει τίτλος προτιμώ να μην χρησιμοποιήσω τον όρο "site specific" και αυτό σημαίνει ότι αντιλαμβάνομαι το έργο ως αυτό που είναι. Αισθάνομαι ορισμένες φορές ότι με την χρήση των όρων δημιουργούνται "στρατόπεδα" και οι άνθρωποι δεν μετακινούνται εύκολα από το ένα στο άλλο. Προσωπικά δεν θέλω να σκέφτομαι ότι πάω να δω τέχνη που είναι "site



specific". Με μια έννοια ενδιαφέρομαι να καταλύω τα "όρια'.

- Πιστεύεται ότι η "τέχνη" μπορεί να καταλύσει τα όρια της "γλώσσας";

Δεν ξέρω ακριβώς πως να το θέσω. Σαν καλλιτέχνης ενδιαφέρομαι για τη θεωρία και τις διαμάχες γύρω από αυτή. Αλλά επίσης γνωρίζω και την προσωπική μου ανάγκη να δημιουργήσω, ανάγκη που δεν κατανοώ απαραίτητα. Πιστεύω ότι με τη γλώσσα και τη θεωρία μπορείς να καταδείξεις κάτι, ενώ η εικόνα ανοίγει θέματα των οποίων δεν γνωρίζω τη σημασία, παρά μόνο όταν έχω τελειώσει. Επίσης έχω παρατηρήσει από την προσωπική μου εμπειρία ότι δουλειές που προσπάθησαν να χρησιμοποιήσουν συγκεκριμένους κώδικες θεωρήθηκαν avant guard, αλλά είναι στην ουσία μέρος μιας "κοινής πρακτικής", πράγμα που με οδήγησε να δω ότι η γλώσσα έχει απορροφηθεί από τη σύγχρονη τεχνη. Δεν ξέρω αν απάντησα την ερώτηση ή αν την αποφεύγω. Είμαι αβέβαιος και αυτός είναι ο λόγος που συνεχίζω τη δουλειά μου. Συχνά η ιστορία και η θεωρία ασχολείται με πράγματα που έχουν γίνει χρόνια πριν, και υπάρχει επίσης μια ασυμβατότητα μεταξύ του τι γράφεται και τι έχει γίνει. Νομίζω ότι παίρνει περισσότερο χρόνο στη θεωρία να συμβαδίσει με τα πράγματα που συμβαίνουν. Αλλά δεν νομίζω ότι κανένας καλλιτέχνης θέλει να αναγνωριστεί ή να ανακαλυφθεί μετά το θάνατό του. Χρειάζεται κανείς να ανταλλάσει απόψεις για τη δουλειά του τη στιγμή που την κάνει.

- Πιστεύεται λοιπόν ότι σε σχέση με αυτό σας ενδιαφέρει να είναι κατανοητό το έργο σας, και σε πιο βαθμό;

Όταν ξεκίνησα να δουλεύω, ξεκίνησα με φιλμ. Έκανα κάτι στα πλαίσια του "structural matterialism" που ήταν κατά κάποιο τρόπο η προσπάθεια να "ανακαλύψουμε" το φιλμ, την υλική του πλευρά, τον κόκο του, το φως της προβολής. Όπως θα ήταν στη ζωγραφική να ανακαλύψει κανείς το υλικό της, την μπογιά.

Ανακάλυψα σύντομα ότι αυτή τη δουλειά μόνο άλλοι κινηματογραφιστές θα την έβλεπαν με ενδιαφέρον. Ένα ευρύτερο κοινό στο οποίο προβλήθηκαν τα φιλμ δεν μπορούσε να "συνδεθεί" να κατανοήσει αυτό που κάναμε.

- Η δουλειά που κάνετε τώρα πιστεύετε ότι έχει μεγαλύτερη πρόσβαση στο θεατή;

Όταν ξεκίνησα να κάνω instalation, πριν από πολλά χρόνια πήρα ένα φιλμ που είχα σχεδιάσει, για μία μηχανή προβολής, μια οθόνη, με λίγα λόγια για μια κινηματογραφική αίθουσα και το πρόβαλα αποσπασματικά, με πολλές μηχανές προβολής στην gallery της I.C.A. (Institute of Contenporary Arts) και το πρόβαλα έτσι ώστε κανείς να μπορεί να περπατήσει "διαμέσω" του φιλμ. Κατά κάποιο τρόπο ακόμα σκέφτομαι κάτι που έχει "πλοκή" ή αφήγηση και μετά το "αποσυνδέω" και το "μοιράζω" με μια άλλη μορφή. Μέσα ή πάνω σ' έναν αρχιτεκτονικό χώρο και το κοινό έχει την ευκαιρία να κάνει τις δικές του συνδέσεις. Μπορεί ακόμα να γυρίσεις πίσω, κάτι που στον κινηματογράφο δεν μπορεί να γίνει, εκτός αν περιμένει κανείς την επόμενη προβολή. Ενώ σε ένα instalation μπορεί κανείς να πάει όσες φορές θέλει πίσω ή μπροστά. Είναι, ίσως, σα να διαβάζει κανείς ένα βιβλίο.

- Σας ευχαριστώ.

ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ

του ΑΝΔΡΕΑ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΥ

"Οι ταινίες γεννιούνται μέσα μου όπως τα ποιήματα στην καρδιά ενός ποιητή (δε θέλω να περάσω για ποιητής, δεν κάνω παρά μια σύγκριση). Λέξεις, εικόνες, έννοιες επιβάλλονται στο μυαλό, όλα ανακατεύονται και καταλήγουν στο ποίημα. Το ίδιο συμβαίνει, νομίζω, και για τις ταινίες. Ό,τι διαβάζουμε, αισθανόμαστε σκεφτόμαστε, βλέπουμε, συγκεκριμενοποιείται σε εικόνες μια δεδομένη στιγμή, κι από αυτές τις εικόνες γεννιούνται οι αφηγήσεις." (1)

M. ANTONIONI

I

Ο κινηματογράφος του Αντονιόνι: το αντίθετο ενός κινηματογράφου, όπου οι εικόνες παρασύρουν εύκολα σα χιονοστιβάδες άλλες εικόνες, όπου τα λόγια γεννούν άλλα λόγια, με το πρόσχημα τυποποιημένων πτώσεων και μεταπτώσεων, με την "αρετή" των αδιάπτωτου ενδιαφέροντος αμετακίνητων μυθικών προτύπων, την κωδικοποιημένη σειρά - ίδια πάντα - από εντάσεις, συγκρούσεις και κορυφώσεις, *τα στερεότυπα και ακινητοποιημένα συναισθήματα και τις αντιλήψεις: Απ' τη γέννησή του και μετά, ο άνθρωπος βρίσκεται αμέσως βαρυμένος από μια αποσκευή συναισθημάτων. Δε λέω παλαιά ή ξεπερασμένα, αλλά ολότελα ακατάλληλα, που τον ορίζουν, χωρίς να τον βοηθούν, του γίνονται εμπόδια, χωρίς ποτέ να του δείχνουν μια διέξοδο.*

Κι ωστόσο, ο άνθρωπος δεν πέτυχε - φαίνεται - να ξεφορτωθεί αυτήν την κληρονομιά. Ενεργεί, μισεί, υποφέρει, ωθημένος από δυνάμεις και ηθικούς μύθους που ανήκαν στην εποχή του Ομήρου, πράγμα παράλογο των καιρών μας, την παραμονή των ταξιδιών στο φεγγάρι. Αλλά έτσι είναι". (2)

"Η ταινία μου", γράφει στο ίδιο κείμενο, που αναφέρεται στην *Περιπέτεια*, *"δεν είναι ούτε μια καταγγελία ούτε ένα κήρυγμα. Είναι μια ιστορία που διηγούμαι με εικόνες και εύχομαι να μπορέσουν να δουν μέσα της, όχι τη γέννηση ενός συναισθήματος που ξεγελάει, αλλά, τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να ξεγελιόμαστε στα συναισθήματα. Γιατί, το επαναλαμβάνω, χρησιμοποιούμε μια γερασμένη ηθική, ξεπερασμένους μύθους, παλαιές συμβάσεις. Κι αυτό τελείως συνειδητά. Γιατί σεβόμαστε μια τέτοια ηθική;"*

"Αποθεατροποίηση", *"αποδραματοποίηση"*: βαριές και ρητορικές έννοιες για να προσδιοριστεί μια φυσική σχεδόν στον Αντονιόνι στάση, που συναντάμε και στις πρώτες ακόμη ταινίες του, *ενάντια στα διαστρεβλωτικά κλισέ και τους παραπλανητικούς μύθους στον κινηματογράφο*, που διαγράφουν κι "αποκλείουν" την κινητικότητα ή τη στασιμότητα της ζωής, τους πολύπλοκους μηχανισμούς της σκέψης και της μνήμης, *το μετεώρισμα των συναισθημάτων* ή την ιδιότυπη αλχημεία, όταν διαβρώνονται και μεταμορφώνονται ή αλλοιώνονται από τον πανδαμάστορα χρόνο. Επιτείνεται, έτσι, η αντίθεση ανάμεσα στην επιστημονική και την ηθική εξέλιξη του ανθρώπου στην εποχή μας. Από την έντονη στον Αντονιόνι θέληση κι επιθυμία "αποδόμησης" των διάφορων κλισέ και των παγιωμένων δραματουργικών προτύπων εξαρτώνται η πρωτοτυπία, ο θεματικός πλούτος, η διαυγής δόμηση των πλάνων, η αποφόρτιση του λόγου και *η αρχιτεκτονική ιδιοτυπία: το πλαγιότροπο ύφος της ποιητικής των ταινιών του.* Η μορφική, μάλιστα, επεξεργασία των ταινιών του με μέτρο τις εκφραστικές σταθερές και τους κώδικες του κινηματογραφικού του ύφους οδηγεί στην κατάδειξη και στο άνοιγμα ενός δρόμου προς το αύριο, πέρα από τα αδιέξοδα της σημερινής στατικής επανάληψης κι αποτύπωσης - αναπαράστασης - των άρρωστων συναισθημάτων. Δεν έχουμε, φυσικά, στον κινηματογράφο του Αντονιόνι σαφείς ενδείξεις για μια λύση των προβλημάτων ή ένα είδος ηθικής διδαχής, αλλά, καθώς τα συναισθήματα εμφανίζουν τα συμπτώματα της αρρώστιας τους, την εφήμερη και φευγαλέα ακτινοβολία τους, και δεν παραμένει παρά μια δυνατότητα αμοιβαίας αποδοχής και συγχώρεσης, ξεπροβάλλει *η έμμεσα κριτική ειρωνεία του σκηνοθέτη*, αλλά, κι ένας παράξενος αέρας αισιοδοξίας. Αυτό γίνεται φανερό, ιδιαίτερα στη μορφικά επαναστατική *Έκλειψη*, ταινία που με την πολυρυθμία του μοντάζ, την έντονα ποιητική υπόγεια φλέβα της, τους συντακτικούς κι αφηγηματικούς νεωτερισμούς της μπορεί να συγκριθεί - όπως και οι ταινίες του Αλαίν Ρεναί *Χιροσίμα, αγάπη μου, Πέρυσι στο Μαρίενμπαντ* και *Μυριέλ* - με τις μεγάλες ανανεωτικές ταινίες του Αϊζενστάιν, του Επστάιν και του Μαρσέλ Λ' Ερμπιέ (*Το χρήμα*) (3)

II

Από την πρώτη κιόλας περίοδο των ντοκυμανταίρ μικρού μήκους (1943-1950) μπορεί κανείς να ανιχνεύσει στον κινηματογράφο του Αντονιόνι, και στη θεματολογία του και στη μορφική επεξεργασία του, την πραγματικά ξεχωριστή *ποιότητα του βλέμματος* του σκηνοθέτη, την ολότελα χαρακτηριστική *"εξερεύνηση" που επιχειρεί του αστικού - πολεοδομικού - ή του εξοχικού τοπίου*, το ιδιότυπο "μέτρημα" της διάρκειας των πλάνων, τη δημιουργία και την κλιμάκωση μιας ιδιαίτερης για την κάθε ταινία ατμόσφαιρας που πετυχαίνει: πρωταρχικής, δηλαδή, σημασίας χαρακτηριστικά της γενικότερης κινηματογραφικής ποιητικής του σύνταξης και γλώσσας.

Η πρώτη του ταινία μικρού μήκους *Άνθρωποι του Πο* (: του ποταμού Πάδου) διαθέτει όλους εκείνους τους μοναδικούς χαρακτήρες, που διαφοροποιούν το νεορεαλισμό από τις προηγούμενες του ρεαλιστικές ντοκυμανταιρίστικες ή με μύθο ταινίες και συγχρόνως, στο επίπεδο της δόμησης ή και της γενικότερης μορφής της, μπορούμε κιόλας να διακρίνουμε ορισμένα στοιχεία, που θα εξελιχθούν αργότερα σε *σταθερές* του κινηματογραφικού ύφους του σκηνοθέτη: *"το ελεύθερο", ιδιότυπα ρυθμικό μοντάζ, την αυστηρή, λεπτόλογη, φαινομενικά ψυχρή προσέγγιση*, που δίνει στους ανθρώπους και στα πράγματα τη *βαθύτερη αλήθεια* τους, χωρίς εύκολους λυρισμούς και κηρύγματα κι αποφεύγει τα γραφικά ή τα εντυπωσιακά στοιχεία της πραγματικότητας. Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι το μελαγχολικό τοπίο του ποταμού και κυρίως οι κάτοικοί του: ψαράδες, βαρκάρηδες, χωρικοί που αντικρύζονται από κάποια απόσταση στην καθημερινή κοπιαστική δουλειά τους και στις άλλες στιγμές τους, η φτώχεια και η μιζέρια πάνω σε μια γόνιμη πλούσια γη. Στο μορφικό επίπεδο, περισσότερο απ' τον Ζαν Βιγκό της *Αταλάντης*, μας έρχεται στο νου ο Ρόμπερτ Φλάερτυ και η ταινία του *Ο άνθρωπος του Αράν*, όμως η συγγένεια είναι πολύ μακρινή. Ο ίδιος ο Αντονιόνι λέει σε μια μεταγενέστε-

ρή του συνέντευξη (4), μιλώντας για τους *Ανθρώπους του Πο: Οφείλω να πω ένα πράγμα παρ' όλο τον κίνδυνο να φανώ ματαιόδοξος: την εποχή που γύριζα το πρώτο μου ντοκυμανταίρ, τέλος του 1942, ο Βισκόντι γύριζε το "Οσσεσσιόνε". Οι "Ανθρωποι του Πο" ήταν ένα ντοκυμανταίρ με θέμα τους βαρκάρηδες, τους ψαράδες: τους ανθρώπους δηλαδή και όχι τα πράγματα ή τους τόπους. Ήμοιν, χωρίς να το γνωρίζω, στην ίδια γραμμή με τον Βισκόντι, θυμάμαι πολύ καλά πως λυπόμουνα που δεν μπορούσα να δώσω σ' αυτόν τον τρόπο μια αφηγηματική ανάπτυξη ή ακόμη να την κάνω μια ταινία με μύθο".* Ένα μέρος από το υλικό της ταινίας καταστράφηκε (5) στη Βενετία. Το υπόλοιπο υλικό μονταρίστηκε και η ταινία παρουσιάστηκε στο κοινό το 1947 μονάχα.

Το 1948 ο Αντονιόνι γύρισε την καλύτερη ταινία του ντοκυμανταίρ μικρού μήκους με τον τίτλο *Δημόσια καθαριότητα* και θέμα τους οδοκαθαριστές της Ρώμης, καθώς δουλεύουν στους δρόμους και τις πλατείες της "αιώνιας πόλης", από το χάραμα κιόλας. Η μέρα "των ταπεινών, αμίλητων" (6) αυτών εργατών παρουσιάζεται με τα πιο λιτά, "οικονομικά" μέσα, *με ταπεινότητα κι αυστηρότητα:* τα πλάνα της ταινίας διαδέχονται το ένα το άλλο, πολύ χαλαρά αρμονισμένα, ανάμεσά τους, γιατί λείπουν ο ιδεολογικός, "αποδειχτικός" τόνος ή η καταγγελία και ως και ο σχολιασμός από την εξωτερική φωνή, μετά από μερικές συγκρατημένα συγκινητικές προτάσεις σταματάει. Ανακαλύπτουμε την πόλη με τα μάτια των οδοκαθαριστών, χωρίς φαινομενικά άλλο σχεδιασμό από το καθημερινό "πλάνο εργασίας" τους, ενώ από την άλλη μεριά ο σκηνοθέτης καταγράφει με την πιο μεγάλη δυνατή ακρίβεια τις χειρονομίες και τις κινήσεις, τις ματιές και τις αντιδράσεις τους: πολύ σημαντική είναι, απ' αυτήν την άποψη, η σεκάνς του φαγητού. Από το ντοκυμανταίρ αυτό αρχίζει η συνεργασία του Αντονιόνι με το μουσικό Τζοβάννι Φούσκο, έναν από τους πιο στενούς του συνεργάτες.

Από τις άλλες ταινίες μικρού μήκους που γύρισε ως το 1950, δύο έχουν, όπως τα κλασικά ντοκυμανταίρ, για θέμα συγκεκριμένους τόπους: το πρώτο *Το τελεφερίκ της Φαλορία* (1950) παρουσιάζε ένα κάποιο ενδιαφέρον στις σεκάνς που αποδίδαν με κινηματογραφικά, οπτικορυθμικά μέσα τον ίλιγγο των επισκεπτών του βουνού Φαλορία στην Κορτίνα ντ' Αμπέτζο. Η δεύτερη ταινία: *η επαύλη των τεράτων* (1950), που δεν έχει αφήσει καλές αναμνήσεις στο δημιουργό, δείχνει τα τερατόμορφα ζώα του πάρκου της έπαυλης Ορσίνι, που βρίσκεται στο Μπομάρτζο. Μια τρίτη, πιο ενδιαφέρουσα , όπως φαίνεται, ταινία είχε για θέμα την παραγωγή φυτικού μεταξιού: *Επτά καλάμια, ένα ρούχο* (1949). Γυρισμένο σ' ένα εργοστάσιο κοντά στην Τεργέστη, το ντοκυμανταίρ αυτό , με τον προδρομικό του χαρακτήρα (7), προσέγγιζε περισσότερο τα πράγματα και τα υλικά παρά τους ανθρώπους. Αλλά είναι κυρίως το *Ερωτικό ψέμα* (1949) και - λιγότερο - οι *Δεισιδαιμονίες* (1949) που παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον. Το *Ερωτικό ψέμα* προσεγγίζει το κοινωνικό φαινόμενο της τεράστιας διανομής και της επίδρασης των φωτορομάντζων, θέμα και υλικό που θα ξαναχρησιμοποιήσει λίγο αργότερα για το σενάριο της ταινίας Ο *Λευκός σεΐχης*, που τελικά δε θα σκηνοθετήσει ο ίδιος, αλλά, ο Φεντερίκο Φελλίνι. Το πρώτο μέρος της ταινίας δείχνει με σατιρικό τρόπο τους καταναλωτές των διαφόρων εντύπων του είδους. Το δεύτερο και πιο πετυχημένο μέρος παρακολουθεί με ειρωνεία και ευστροφία την κατασκευή ενός τυπικού προϊόντος του είδους με τον τίτλο *"Ερωτικό ψέμα"*: έχουμε εδώ ένα συνεχές παιχνίδι ανάμεσα στον παραπλανητικό, εξωραϊστικό τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται το φωτορομάντζο κάτω από το *παραμορφωτικό παρα-μυθικό μάτι της φωτογραφικής μηχανής* και τις πραγματικές διαστάσεις του "σκηνικού" και τη μίζερη αλήθεια των καταστάσεων που μας αποκαλύπτουν οι γωνίες λήψης της κινηματογραφικής, αυτή τη φορά, μηχανής. Το παιχνίδι αυτό δίνεται με κωμικούς, ευτράπελους και παρωδιακούς τόνους, που θα ξανασυναντήσουμε σ' ορισμένες ανάλογες σεκάνς του *Λευκού σεΐχη*. Το τρίτο και τελευταίο μέρος της ταινίας δείχνει τις αντιδράσεις των αναγνωστών και τη "μυθοποιητική" λειτουργία και επίδραση του "ψέματος" πάνω στο κοινό και την κοινωνική πραγματικότητα: βλέπουμε, σ' αυτό το μέρος, τις εκδηλώσεις θαυμασμού απέναντι στους πρωταγωνιστές του φωτορομάντζου, που αντιμετωπίζονται σα μυθικά πρόσωπα, ενώ πρόκειται για συνηθισμένα, όπως και το κοινό τους, άτομα.

Οι *Δεισιδαιμονίες*, που το γύρισμα τους διακόπηκε αυθαίρετα από τον παραγωγό και είχαν προβλήματα με τη λογοκρισία, δείχνουν με την αποσπασματική μορφή που επιβλήθηκε στον σκηνοθέτη, ορισμένες μαγικές δοξασίες και "τελετές" χωρικών ενάντια στη στειρότητα, τις παιδικές αρρώστιες, το κακό μάτι κλπ.

"Η εμπειρία του ντοκυμανταίρ", λέει ο Αντονιόνι, *"μου στάθηκε πολύ χρήσιμη. Θα μπορούσα να συνέχιζα για πολύ καιρό ακόμη σ' αυτό το δρόμο, είχα τόσες ιδέες. Αλλά ήταν καιρός να περάσω στις ταινίες μεγάλου μήκους"*.

III

Όταν το 1950 μεταθέτει τις αναζητήσεις του από το χώρο του ντοκυμανταίρ μικρού μήκους σ' εκείνο της ταινίας με υπόθεση και μεγάλου μήκους, έχει συνεργαστεί σα σεναριογράφος ή διασκευαστής σε ορισμένες ταινίες (8) και το πέρασμα γίνεται ομαλά. Η πείρα που απέκτησε με το ντοκυμανταίρ θα τον βοηθήσει έμμεσα στη μερική αποφόρτιση κι αποδόμηση, που επιχειρεί με το *Χρονικό ενός έρωτα* (1950) της (μελο)δραματικής ταινίας με *το σασπένς και τα πλαστά αδιέξοδα και τις συγκρούσεις*. Τον ενδιαφέρουν ήδη άλλου τύπου εντάσεις και διαδικασίες: το μετεώρισμα των συναισθημάτων, τα διλήμματα, *οι αμφιβολίες και οι δισταγμοί μπροστά στην αυθαίρετη "ολοκλήρωση" που σημαίνουν οι πράξεις και η "δράση"*. Μετά την παρένθεση των *Νικημένων* (1952), της μόνης του ουσιαστικά ταινίας με υπόθεση, που ασχολείται με συγκεκριμένα γεγονότα - εγκληματικές πράξεις νέων σε τρεις διαφορετικές χώρες (9) - και τις *Απόπειρες αυτοκτονίας* (1953), ντοκυμανταίρ με δραματικά στοιχεία (10), *η αντονιονική μέθοδος*, αφού περάσει ακόμη από την *απομυθοποίηση* και την ειρωνεία της "*Κυρίας χωρις καμέλιες*"(1953), θα δοκιμαστεί (και θα βγει πιο δυνατή) με το λογοτεχνικό πρότυπο του Παβέζε στις "*Φίλες*"(1955). Η ταινία αυτή αποτελεί το πρώτο συνολικό φανέρωμα του αντονιονικού ύφους. Από τις "*Φίλες*"και μετά, ο κινηματογράφος του Αντονιόνι θα μεταμορφωθεί άλλη μια φορά σε βάθος με την "*Περιπέτεια*"και γενικότερα τις ταινίες της "τετραλογίας", αλλά, από την άλλη μεριά, θα διατηρήσει πολλά από τα χαρακτηριστικά του, τόσο τα θεματικά, όσο και τα μορφικά.

Στις "*Φίλες*", που δεν είναι *"η λιγότερη παβεζική από τις ταινίες του Αντονιόνι"*, όπως έγραψε μ' απόλ υτο τρόπο ένας κριτικός, ο Αντονιόνι απομακρύνεται, βέβαια, από το πρωτότυπο, διαγράφει κάποιους χαρακτήρες, δημιουργεί καινούργια πρόσωπα και καταστάσεις, αλλά όμως διατηρεί ή και επιτείνει άλλες φορές *τις ιδιαίτερες ατμόσφαιρες και τα κλίματα της νουβέλας του Παβέζε* (11): μένει, σε τελική ανάλυση, πιστός στη βαθύτερη ουσία του έργου, χωρίς να αλλοιώσει κιόλας τη δική του κινηματογραφική αναζήτηση. Τα γυναικεία όμως πρόσωπα στην ταινία, όπως και στη νουβέλα, διατηρούν τελείως αναλλοίωτο τον ιδιαίτερο τρόπο που έχουν να ζουν και να βιώνουν από τα μέσα τα διά-

φορα γεγονότα. Δεν είναι τυχαίο πως για τη διασκευή του έργου και το σενάριο της ταινίας - το σημειώνουμε εδώ - δούλεψαν, κάτω από τη διακριτική διεύθυνση του Αντονιόνι, δύο γυναίκες: η γνωστή σεναριογράφος Σούζο Τσέκι Ντ' Αμίκο και η μυθιστοριογράφος Άλμπα ντε Τσεσπέντες.

Ο γνωστός συγγραφέας Ίταλο Καλβίνο σε μια ανοιχτή επιστολή του στον σκηνοθέτη, με την οποία αναλύει θαυμάσια τις αντιστοιχίες και τις διαφορές - που οφείλονται κυρίως στις ιδιομορφίες της λογοτεχνικής από τη μια μεριά κι από την άλλη της κινηματογραφικής γραφής - των δύο έργων, του γράφει: *"είναι η πρώτη φορά που δείχνονται στον κινηματογράφο αυτές οι συντροφιές των φίλων αντρών και γυναικών που προέρχονται από τη μεσαία αστική τάξη των πόλεων, η ατμόσφαιρα των βραδιών και των Κυριακών που περνάνε συντροφιαστά κάνοντας βόλτες με τ' αυτοκίνητο, τα ξεσπάσματα της βίας και της σκληρότητας που εξυφαίνονται κάτω από τις χαριτολογίες, εδώ βρίσκεται ένας ολόκληρος κόσμος που έχει ήδη τη λογοτεχνική του παράδοση, αλλά που ο κινηματογράφος δεν είχε καταφέρει ως τώρα να προσεγγίσει με τις τεχνικές μεθόδους του, που είναι πιο κατάλληλες για ν' αξιοποιούν ιστορίες με δυνατές αντιθέσεις κι ατομικά κατορθώματα, παρά το κιαροσκούρο της ζωής με την παρέα. Το κάνετε εσείς, με αυτήν την ξηρότητα κι αυτήν την οξύτητα, που προσδιορίζουν το ύφος της αφήγησής σας, που θεμελιώνεται στην αντιστοιχία ανάμεσα σε τοπία που έχουν πάντα κάτι το λυπητερό και το χειμερινό και σε διαλόγους ουδέτερους και σχεδόν τυχαίους".*

Ανάμεσα σε δύο απόπειρες αυτοκτονίας - που η δεύτερη θα πετύχει - της μιας από τις φίλες, της ευαίσθητης και ευάλωτης Ροζέττας, μπλέκονται οι ιστορίες, πιο καθημερινές κι αποδραματοποιημένες των άλλων φίλων. Οι χαρακτήρες κυρίως των γυναικών διαγράφονται με πυκνότητα, αλλά και καθαρότητα. Ο κυνισμός, η τρυφερότητα, η αδυναμία, η καθημερινή σκληρότητα κι η βλακεία, η εύκολη αισθησιακότητα, η ατολμία, οι δισταγμοί και η φευγαλέα, ρευστή και αβέβαιη ροή δίνονται *με αποστασιοποιημένο κι ακριβή τρόπο.* Στη διαβρωτική περιβάλλουσα πραγματικότητα και τ*η φθορά των αισθημάτων αντιπαρατίθεται* έμμεσα και χωρίς ψευδαισθήσεις *η ατομική δημιουργικότητα και η αυτοεπιβεβαίωση* μέσα από μια οποιαδήποτε εργασία.

"Η κραυγή" είναι ο καρπός μιας ωριμότητας, ένα από τα αριστουργήματα του Αντονιόνι, που πραγματοποιείται ακριβώς πριν από την παραπέρα μετατροπή και τη μεταμόρφωση των στυλιστικών χαρακτήρων του κινηματογράφου του, που θα επιχειρήσει και θα πετύχει στις τέσσερις ταινίες που θ' ακολουθήσουν και που απαρτίζουν ένα είδος τετραλογίας (12). Αποτελεί, επίσης, *την πρώτη ολοκληρωμένη ταινία περιπλάνησης* (13) του σύγχρονου διεθνούς κινηματογράφου: ταινία, που διατηρεί ακόμη ορισμένα παραδοσιακά δραματικά στοιχεία, αλλά, που, από την άλλη μεριά, εγκαινιάζει και πραγματώνει, με προδρομικό τρόπο, *μια καινούργια μορφή κινηματογραφικής γραφής*, τόσο από θεματική, όσο κι από αφηγηματική άποψη.

Οι περιπλανήσεις του ήρωα, μετά την εγκατάλειψή του από τη γυναίκα που αγαπά κι έζησε μαζί της για πολλά χρόνια, με τη μικρή τους κόρη στην αρχή και έπειτα μόνου, στην κοιλάδα του Πο - που ο Αντονιόνι είχε ήδη, όπως είδαμε, "εξερευνήσει" κι αποδώσει κινηματογραφικά με την πρώτη του ταινία - απαιτούσαν για να δοθούν ικανοποιητικά, λιτότητα κι αυστηρότητα, τον πλαγιότροπο, ακριβώς, έμμεσο κι αποστασιοποιημένο χαρακτήρα του ύφους του Αντονιόνι. Κι αυτό γιατί είναι *η αντίσταση στη συγκίνηση, που γεννάει, σ' αυτές τις περιπτώσεις, τη συγκίνηση.* Είναι πίσω από αυτά τα φαινομενικά ουδέτερα κι ανέκφραστα πρόσωπα που σιγοκαίνε τα πάθη, αυτές οι ταπεινές, τετριμμένες χειρονομίες και κινήσεις οδηγούν στην εγκατάλειψη και στο θάνατο. Οδοιπορικό της μοναξιάς και του θανάτου ενός απογοητευμένου προλετάριου, κάτω από το σκληρό, βίαιο ήλιο του πάθους, που συναντά άλλες, μοναχικές γυναικείες υπάρξεις, που μαζί τους θα μπορούσε να ξεκινήσει κάτι καινούργιο, αλλά που το πάθος του, που υποβόσκει και που υπενθυμίζει επίμονα ένα μουσικό μοτίβο του Τζοβάννι Φούσκο, *η προσκόλληση του στο μύθο της μοναδικής γυναίκας*, τον αλλοτριώνει διαβρώνοντας τα αισθήματα και τις αισθήσεις του και τον αδρανοποιεί τελείως. Θα οδηγηθεί ξανά στο χωριό του, όπου θ' αντιληφθεί την αγαπημένη του ευτυχισμένη με το καινούργιο παιδί που απόκτησε με τον καινούργιο αόρατο, άντρα της. Χωρίς να νοιώθει σχεδόν την ύπαρξη των άλλων ανθρώπων, που διαδηλώνουν και διαμαρτύρονται για την απαλλοτρίωση ενός μέρους του χωριού, θ' αφεθεί να πέσει - από κούραση κι απογοήτευση, αν όχι με τη θέλησή του - από την κορυφή του πύργου του χώρου της δουλειάς του, απ' όπου τον είδαμε να κατεβαίνει στην αρχή της ταινίας. Όπως γράφει ο Γάλλος κριτικός και σκηνοθέτης Φιλίπ Οντικέ (14): *"Το τραγικό εδώ έχει τα πιο καθημερινά χρώματα: άντρες και γυναίκες περιδιαβαίνουν μέσα στα ομιχλώδη, βροχερά και χιονισμένα τοπία της κοιλάδας του Πο, στα οποία η φωτογραφία του Τζάννι ντι Βεντζο δίνει μια αδιαφάνεια, ένα διάχυτο γκρίζο τόνο κατ' εικόνα των συναισθημάτων των προσώπων. Αυτή η φωτογραφία, όπως και τα μουσικά θέματα του Τζοβάννι Φούσκο συντελούν στο να δημιουργήσουν ένα μελαγχολικό κι απελπισμένο κλίμα".*

IV
Η "ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ": ΤΕΧΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΣΤΥΛΙΣΤΙΚΕΣ ΣΤΑΘΕΡΕΣ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ

1. Η τεχνική του, από πρακτική πλευρά, δε μοιάζει ιδιαίτερα πολύπλοκη, με μερικές, ωστόσο, σημαντικές εξαιρέσεις (για παράδειγμα, ορισμένα μέρη της *Περιπέτειας*", *"Η Έκλειψη"*, *"Η κόκκινη έρημος"*, όπως κι αργότερα, ορισμένες σεκάνς στο *"Επάγγελμα ρεπόρτερ"* ή η (βίντεο) ηλεκτρονική φωτογραφία του *"Μυστηρίου του Ομπερβαλντ"*. Η πιο συνηθισμένη κίνηση της μηχανής στις ταινίες του Αντονιόνι είναι το πανοραμίκ, που ταυτίζεται με την απλή κίνηση που κάνεις για να δεις. Σημειώνουμε ακόμη πως προτιμά, γενικά, τις κάθετες παρά τις οριζόντιες κινήσεις της μηχανής. Ορισμένα στατικά γενικά πλάνα εναλλάσσονται στις ταινίες του συχνά με πιο κοντινά ή κι αμερικάνικα πλάνα και με ιδιότυπα τράβελινγκ σε μια υποβλητική, *μοντερνιστική σύνθεση.* Με τις συχνές στις ταινίες του *"περιπλανήσεις" των προσώπων* διευκολύνεται ένας διπλός στόχος: α) η αναζήτηση, μέσα από τη ματιά και τις αισθήσεις τους, ενός "ελευθερωμένου" από την ψυχολογική του ενδοσκόπηση, ανεξάρτητου, *ανοιχτού* και τελικά κινηματογραφικού, χάρη στη *μουσικότητα των οπτικών ρυθμών του*, χωροχρόνου, και ταυτόχρονα, βέβαια, β) η "εγγραφή" τους μέσα του, σα να ήταν τα ζωντανά μέλη - σε κίνηση - της σύνθεσης, του σκηνικού, του τοπίου, της διάρκειας που τα καθορίζει (συναισθηματικά και στις εκλάμψεις της μνήμης τους) και η "συλλογή" των φαινομενικά ασήμαντων εκφραστικών τρόπων, αντιδράσεων, σκέψεων του προσώπου, τη στιγμή, ακριβώς, που αφήνεται περισσότερο στον εαυτό του (π.χ. η περιπλάνηση της Λύντιας στο Μιλάνο και στα προάστειά του στη *"Νύχτα"* ή οι περιπλανήσεις της Βιττώριας στη Ρώμη στην *"Έκλειψη"*): *"Μια από τις φροντίδες μου, όταν γυρίζω, είναι ν' ακολουθώ το πρόσωπο ώσπου να νοιώσω την αναγκαιότητα να το εγκαταλείψω... Το ακολουθώ όχι από προκατάληψη, αλλά για να συλλέξω τις στάσεις αυτού του προσώπου που μοιάζουν, αλλά που δεν είναι οι λι-*

γότερο σημαντικές". (15)

2. Η μέθοδος των στατικών συνήθως πλάνων, που ανιχνεύουν το χώρο κι ανάλογα με τη ρυθμική "αγωγή" της σεκάνς ανακαλύπτουν και *"γράφουν"* μιαν ιδιαίτερη ατμόσφαιρα, πριν από την είσοδο και μετά την έξοδο των προσώπων, παρουσιάζει κάποιες αναλογίες (μάλλον συμπτωματικές) με το ύφος του Όζου. Ο ίδιος λέει: *"Βρίσκω πως είναι πολύ χρήσιμο να κοιτάζω τους τόπους και να δοκιμάζω το περιβάλλον για ένα ορισμένο χρόνο, σ' αναμονή των προσώπων"* (16). Αμέσως μετά, θα τονίσει, διευρύνοντας ακόμη περισσότερο το θέμα: *"Μπορεί να συμβεί οι εικόνες που έχω μπροστά στη ματιά μου, αυτήν τη στιγμή, να συμπίπτουν μ' εκείνες που είχα στο μυαλό μου, αλλά η περίπτωση δεν είναι συχνή. Πιο συχνά η εικόνα που σκεφτόμαστε έχει κάτι το ανειλικρινές, το τεχνητό. Αυτό είναι ένας τρόπος κιόλας για να αυτοσχεδιάζω".*

3. Το άδειο και το γεμάτο και οι ενδιάμεσοι βαθμοί τους σε χώρο και σε χρόνο. Άδειο ή γεμάτο δε σημαίνει, βέβαια, μονάχα άδειο ή γεμάτο από ανθρώπινες παρουσίες και φιγούρες πλάνο. Πολλές φορές κοντινά ή πολύ κοντινά πλάνα διαφόρων αντικειμένων, έργων τέχνης κλπ. ή οι αρχιτεκτονικές μορφές του αστικού τοπίου σε γενικά ή πιο κοντινά πλάνα, που δείχνουν κτίρια, παράθυρα, κομμάτια δρόμων, στέγες, αρχιτεκτονικά στολίδια, οικοδομές κλπ., έχουν καδραρισθεί και φωτογραφηθεί κάτω από τέτοιες γωνίες λήψης και με τέτοιες διάρκειες, *που δημιουργούν την εντύπωση ενός αισθητικού υπερπλήρους.* Αυτό συμβαίνει, γιατί είναι ακριβώς *οι συσχετισμοί της διάρκειας και των κινήσεων ή της ακινησίας της μηχανής και οι συντακτικές, αναλογικές σχέσεις ανάμεσα στα διάφορα στοιχεία των πλάνων,* με τα παιχνίδια του φωτός και των διαφόρων τόνων του ασπρόμαυρου ή των χρωμάτων, *που δίνουν τους διαφορετικούς βαθμούς πυκνότητας ή "αραιότητας" των όγκων και τελικά την αίσθηση του πολύ ή λίγο άδειου ή γεμάτου.*

4. Τα ίδια συμβαίνουν και σε σχέση με την ηχητική μπάντα, που επιτείνει με την περιοδικότητα, τη σπανιότητα ή τη συχνότητα των ήχων, θορύβων και φωνών, με τη μονοτονία ή την πολυρυθμία τους, με την αρμονία ή τη ρήξη των τόνων, όπως δίνονται από το διαυγή μικρο-ρεαλισμό του Αντονιόνι, τις παραπάνω εντυπώσεις: *"Αποδίδω τεράστια σημασία στην ηχητική μπάντα και προσπαθώ πάντα να την επιμελούμαι με την πιο μεγάλη φροντίδα. Κι όταν λέω ηχητική μπάντα αναφέρομαι στους φυσικούς ήχους και στους θορύβους περισσότερο παρά στη μουσική. Για την "Περιπέτεια" έβαλα και ηχογράφησαν μια τεράστια ποσότητα ηχητικών εφφέ: όλες τις δυνατές ποιότητες της θάλασσας, λίγο ή πολύ τρικυμισμένης, το ξέσπασμα, τις αναταραχές των κυμάτων μέσα στις σπηλιές κλπ. Είχα μια εκατοστή από μπομπίνες μαγνητικής ταινίας μονάχα για τα εφφέ. Έπειτα, διάλεξα αυτους (τους ήχους) που ακούγονται στην ηχητική μπάντα της ταινίας. Για μένα, αυτή είναι η αληθινή μουσική που ταιριάζει στις εικόνες. Η μουσική συγχέεται σπάνια με την εικόνα, πιο συχνά δε χρησιμεύει παρά στο να αποκοιμίζει το θεατή και να τον εμποδίζει να εκτιμήσει ξεκάθαρα αυτό που βλέπει. Αν το εξετάσω καλά είμαι μάλλον αντίθετος στο "μουσικό σχόλιο", τουλάχιστον στην τωρινή του μορφή. Αισθάνομαι κάτι το παλιό, το μπαγιάτικο. Ιδανικό θα ήταν το να συστήσουμε με τους θορύβους μια εκπληκτική ηχητική μπάντα και να καλέσουμε έναν αρχιμουσικό να τη διευθύνει. Αλλά τότε, ο μόνος αρχιμουσικός, ικανός να το κάνει, δε θα ήταν ο σκηνοθέτης;"* (17). Σ' αυτό το απόσπασμα διακρίνεται ξεκάθαρα η *αντίθεση* του σκηνοθέτη με τον κλασσικό τρόπο λειτουργίας της μουσικής στον κινηματογράφο, καθώς επίσης κι ο ιδιαίτερος ρόλος που δίνει στη συνολική ηχητική μπάντα. Με τον Αντονιόνι και το μόνιμο σχεδόν συνεργάτη του για τη μουσική, στην ιταλική περίοδο του έργου του (από την ταινία μικρού μήκους *"Δημόσια καθαριότητα"* (1948) έως και την *"Έκλειψη"* (1962), με μία ή δύο μονάχα εξαιρέσεις) (18) τον Τζοβάννι Φούσκο, *εγκαινιάζεται μια καινούργιου τύπου μουσική στον κινηματογράφο: αντιερμηνευτική κι αντισχολιαστική,* σύντομη και περιεκτική, πυκνή, μερικές φορές επίμονη και άλλες φευγαλέα σαν *ένα ανεπαίσθητο άρωμα του χρόνου που κυλάει.*

Ο Τζοβάννι Φούσκο γράφει για τον Αντονιόνι: *"Συμπεριφέρεται, μ' ένα λόγο, απέναντι στη μουσική όπως ο άνθρωπος που μισεί μια γυναίκα γιατί την αγαπάει υπερβολικά... Όφειλα να συγκατανεύσω σε πολυάριθμες θυσίες δουλεύοντας μαζί του: συχνά υποχρεώθηκα να υποστηρίξω, σχεδόν με πικρία, κομμάτια που είχα συνθέσει μέσα στο ίδιο το πνεύμα της ποιητικής του. Ίσως ήταν εκείνος που είχε δίκιο, αλλά, μου στοίχιζε πολύ να τ' απαρνηθώ. Είμαι βέβαιος, ωστόσο, ότι πέτυχα, άλλες φορές, να τον οδηγήσω σε ορισμένες μουσικές ζώνες και να τον κάνω να τις δεχθεί μουσικά, χωρίς ν' αμφιβάλλει".*

5. Μια άλλη σταθερή του ύφους του Αντονιόνι, που τη συναντάμε κυρίως στην τετραλογία του, είναι η *συστηματική χρησιμοποίηση* των λεγόμενων - άδικα - *νεκρών χρόνων,* των στιγμών, δηλαδή, εκείνων που δε συμβαίνει φαινομενικά τίποτα, αλλά, που είναι στην πραγματικότητα *κρίσιμες και καθοριστικές για το μετεώρισμα - ή το αργό "ξεδίπλωμα" - των συναισθημάτων.*

Ο συγγραφέας Μισέλ Μτυτόρ, ένας από τους βασικούς εκπροσώπους του "νέου μυθιστορήματος" γράφει (19): *"Για μένα μια από τις πιο ενδιαφέρουσες στιγμές της βραδιάς ήταν εκείνη που μας αποκάλυψε ότι στο γύρισμα των ταινιών του, συνέχιζε να παίρνει τους ηθοποιούς ταινία για*

μερικά ακόμη λεπτά, μετά το τέλος της σκηνής που είχε ετοιμάσει, που τους είχε εξηγήσει τουλάχιστον μερικά. Ενοχλημένοι βέβαια, γιατί το γνώριζαν, αλλά καθόλου διαφορετικά απ' ό,τι στην περίβλεπτη υπάρξή τους, έσμιγαν έτσι με μια ανθρωπινότητα πιο ανώνυμη και αυθόρμητη, βάζοντας στη θέση του αυτό που μόλις έκαναν. Όχι πως η Ζαν Μορώ πιανόταν τότε σαν Ζαν Μορώ, αλλά, αντιθέτως, αυτήν τη μετέωρη στιγμή, που δεν ήταν ούτε πια η κυρία Ποντάνο ούτε ακόμη το ληξιαρχικό της πρόσωπο. Συχνά διατηρούσε αυτές τις άκρες, αυτές τις "ουρές", όπως έλεγε, γιατί όλη η σεκάνς αποκτούσε τότε μία άλλη διάσταση, καθώς παρουσιαζόταν ένα καινούργιο επίπεδο διαταραγμένου φυσικού".

Ο ίδιος ο Αντονιόνι λέει απλά: *"Όταν όλα ειπώθηκαν, όταν η κύρια σκηνή μοιάζει τελειωμένη, υπάρχει ό,τι έρχεται μετά και μου φαίνεται σημαντικό να δείξω αυτό το πρόσωπο ακριβώς αυτήν τη στιγμή από την πλάτη και αντικρυστά, μια χειρονομία και μια στάση που φωτίζουν ό,τι συνέβηκε και ό,τι απομένει".(20)*

6. *Το πλάνο-σεκάνς, που αποκτά μια ιδιότυπη λειτουργικότητα* - γι' αυτό το ξεχωρίζουμε από τις άλλες τεχνικές μέθοδες - *στον κινηματογράφο του Αντονιόνι. (21). Η χρήση που του γίνεται δεν είναι ούτε αποκλειστική ούτε συστηματική:* ισορροπείται συνήθως από τη σπουδαιότητα που έχει για τη μορφική επεξεργασία της ταινίας - κι αυτό απ' την αρχική κιόλας σύλληψή της - ένα πολυρυθμικό μοντάζ, που, όπως στην *"Έκλειψη"*, μειώνει και μεταμορφώνει βαθειά την επίμονη προσκόλληση σε μερικότητες που το χαρακτηρίζει και που, έστω και αν αντικρύζονται κι ανιχνεύονται κάτω απ' όλες τις δυνατές γωνίες, η συστηματικότητά της, σ' άλλες περιπτώσεις, δεν παύει να εμποδίζει τα ανοίγματα και τις "διαφυγές" σε άλλες διαστάσεις και "σχήματα" της πολυεπίπεδης και πολυσημικής πραγματικότητας.

V
ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΤΗΝ "ΠΟΙΗΤΙΚΗ" ΤΟΥ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ

Η επίδραση της αρχιτεκτονικής - όπως και της ζωγραφικής - πάνω στον Μικελάντζελο Αντονιόνι εκδηλώνεται από πολύ νωρίς, όταν δεκάχρονος ακόμη στη Φερράρα, όπου γεννήθηκε (1912) και πέρασε τα παιδικά κι εφηβικά του χρόνια, αρχίζει, κάτω από τη γοητεία που ασκεί επάνω του το ενδιαφέρον περιβάλλον της μικρής αυτής, ιστορικής πόλης, να ζωγραφίζει. Βέβαια, οι ζωγραφικές που κάνει έχουν κάτι το ασυνήθιστο για ένα παιδί της ηλικίας του: σχεδιάζει σπίτια, *"αρχιτεκτονήματα πόλεων', "πύλες, κιονόκρανα, παράλογα σχέδια κτιρίων"*, όπως γράφει ο ίδιος. Κατασκευάζει επίσης πόλεις και σπίτια από χαρτόνι ή ξύλο και βάζει μέσα τους κατοίκους τους: *"Τα σπίτια μ' ενδιαφέραν όχι μονάχα εξωτερικά, αλλά και εσωτερικά. Συχνά σκαρφάλωνα σ' ένα παράθυρο, για να δω ποιοι και τι υπήρχε στο εσωτερικό".*

Μπορούμε να βρούμε πολλές τέτοιες "αποκαλυπτικές" στιγμές, καθώς και παραλλαγές τους, στις ταινίες του, όπου ανακαλύπτουμε από ορισμένα παράθυρα πρόσωπα και διάφορες καταστάσεις, *"από τα έξω προς τα μέσα" (Η κραυγή)* ή το αντίστροφο, απο τα μέσα, δηλαδή, από ένα παράθυρο ή ένα τζαμωτό προς τα έξω, *(Νύχτα)* ή όπου ακόμη γνωστά μας πρόσωπα αντικρύζουν ξάφνου άλλα άγνωστά μας πρόσωπα *(Έκλειψη)*. Όλο το έργο του, άλλωστε, σημαδεύεται από αυτές τις *"αρχιτεκτονικές απόψεις"* σε παλιές, μικρές πόλεις του Νότου *(Περιπέτεια)*, στην παλιά και τη σύγχρονη Ρώμη *(Έκλειψη)*, όπου, επιπλέον, ολόκληρο το περίφημο τελευταίο μέρος της ταινίας βασίζεται *σ' ένα μουσικής υφής μοντάζ συνθέσεων με "αρχιτεκτονικές μορφές", που αποκτούν μεγάλη δομική σημασία από μορφική άποψη*, αφού απουσιάζουν και τα βασικά πρόσωπα ή ακόμη στο σύγχρονο Μιλάνο και τα περίχωρά του, που ανακαλύπτει η ηρωίδα στην περιπλάνησή της *(Νύχτα)*. Το ίδιο συμβαίνει και σε άλλες ταινίες του: ειδικότερα στην *Κόκκινη έρημο* είναι οι ίδιες οι αρχιτεκτονικές μορφές, της βιομηχανικής ζώνης της Ραβέννας, μαζί με την ιδιότυπη, αντιρεαλιστική χρήση του χρώματος, που συντελούν ουσιαστικά *στη δημιουργία του αφαιρετικού κλίματος, αλλά και του ύφους της ταινίας*. Με αφαιρετικό επίσης τρόπο προσεγγίζεται το Λονδίνο του τέλους της δεκαετίας του '60 *(Blow up)* ή μια σύγχρονη αμερικανική πόλη (Λος Άντζελες) και η κοιλάδα του θανάτου *(Zabriskie point)*.

Αλλά ακόμη και στο επίπεδο της μορφής, η έλξη που νοιώθει ο Αντονιόνι για την αρχιτεκτονική - παλαιά και σύγχρονη - όπως και για τη σύγχρονη, ιδίως, ζωγραφική, *επηρεάζει την κατασκευή και τη δομή των ταινιών του*. Βασικό, πράγματι, ρόλο παίζουν στη μορφική στρωματογραφία των ταινιών του *το παιχνίδι των αρχιτεκτονικών μεγεθών και των τόνων τους, μέσα στα πλάνα, οι αντιθέσεις μουσικού χαρακτήρα ανάμεσα στο άδειο και το γεμάτο*, οι "μεταβάσεις" και τα "περάσματα" στις περίφημες περιπλανήσεις κυρίως την ηρωίδων, που βοηθούν σε αρχιτεκτονικού τύπου καταγραφές των πόλεων, καθώς λαμβάνουν χώρα, μέσα σ' αυτά τα περιβάλλοντα, ανθρώπινες ιστορίες και δρώμενα.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Από τη συνομιλία με τους μαθητές του *Πειραματικού Κέντρου της Ρώμης*, που δημοσιεύτηκε στο ιταλικό κινηματογραφικό περιοδικό *"BIANCO - NERO"*, τον Ιούλιο του 1958.

2. Από το κείμενο του σκηνοθέτη για την *"Περιπέτεια"*, που δημοσιεύτηκε στο γαλλικό περιοδικό *"Τα Γαλλικά Γράμματα"*, τον Μάιο του 1960.

3. Στη σημαντική βουβή αυτή ταινία με τον προδρομικό χαρακτήρα συναντάμε, εκτός από τις τόσο ενδιαφέρουσες σεκάνς του χρηματιστήριου, αρκετά ανάλογες μ' εκείνες της *"Έκλειψης"*, αλλά πιο θεαματικές κι εντυπωσιακές κι άλλες ακόμη μορφικές αντιστοιχίες με τον κινηματογράφο του Αντονιόνι: μια ανάλογη πλαστικότητα στα πλάνα, μια αρκετά πρωτότυπη συντακτική ελευθερία στο μοντάζ, ως και την "προετοιμασία" του πλάνου - σεκάνς.

4. Στο γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό *"Positif"*, τον Ιούλιο του 1959

5. Ο σκηνοθέτης πιστεύει ότι επρόκειτο για μια πολιτικού χαρακτήρα πράξη, από μέρους των αντιδραστικών, φασιστικών κύκλων.

6. Όπως χαρακτηρίζονται στην αρχή της ηχητικής μπάντας της ταινίας.

7. Προηγείτο π.χ. δέκα περίπου χρόνια από το ντοκυμανταίρ του Αλαίν Ρεναί *"Le chant du styrène"*.

8. Σημειώνουμε *"Το τραγικό κυνήγι"* του Τζουζέππε ντε Σάντις και βέβαια τον *"Λευκό σεΐχη"* του Φελλίνι

9. Στην Ιταλία, τη Γαλλία και την Αγγλία. Το αγγλικό επεισόδιο που είναι και το καλύτερο προετοιμάζει, με την ιδιότυπη ειρωνεία του, το "έδαφος" για το *"Blow - up"*.

10. Που ενσωματώνεται στη σπονδυλωτή ταινία *"Ο έρωτας στην πόλη"*

11. Ταινία "ελεύθερα εμπνευσμένη" από τη νουβέλα του Τσέζαρε Παβέζε *"Ανάμεσα σε μόνες γυναίκες"* (1949)

12. Το πιστεύει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, όπως φαίνεται από ορισμένες κυρίως πρόσφατες συνεντεύξεις του.

13. Από την ταινία αυτή "κατάγονται" τόσο ορισμένες ταινίες του Βέντερς (*"Η Αλίκη στις πόλεις"* κυρίως, αλλά και *"Στο πέρασμα του χρόνου"*) όσο και μερικές άλλες ευρωπαϊκές ή αμερικάνικες ταινίες.

14. Στο τεύχος της γαλλικής έκδοσης *"Κινηματογραφικές σπουδές"*, το αφιερωμένο στον Αντονιόνι.

15. Δες σημείωση (1)

16. Από τη συνέντευξη του σκηνοθέτη στα *"Τετράδια του Κινηματογράφου"*, Οκτώβριος 1960.

17. Δες σημείωση (16)

18. Ανάμεσά τους οι *Απόπειρες αυτοκτονίας* και κυρίως *Η νύχτα*.

19. Στα *"Γαλλικά Γράμματα"*, τον Ιούνιο του 1961.

20. Δες σημείωση (1).

21. Μιλάμε, όπως το ξεκαθαρίσαμε από την αρχή, για την *"Περιπέτεια"* (1959-1960), τη *"Νύχτα"* (1960), την *"Έκλειψη"* (1961-1962) και την *"Κόκκινη έρημο"* (1964), τις τέσσερις ταινίες, δηλαδή, που απαρτίζουν, όπως είπαμε, την περίφημη "τετραλογία" του Αντονιόνι.

ΚΑΜΙΑ ΣΥΜΠΑΘΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΔΙΑΒΟΛΟ

Μια συζήτηση με τον Δημήτρη Αθανίτη

Ο Δημήτρης Αθανίτης είναι Αρχιτέκτονας, αλλά δεν χτίζει σπίτια ή κτίρια.

Εξάλλου όπως λέει ο Ρίτσαρντ Μέιερ: "Αρχιτέκτονας δεν είναι αυτός που χτίζει σπίτια ή κτίρια αλλά αυτός που έχει την τάση να φτιάξει, να χτίσει κι όχι να γκρεμίσει"

Ο Δημήτρης Αθανίτης, λοιπόν φτιάχνει ταινίες, αλλά πιστεύει ότι ο κινηματογράφος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την αρχιτεκτονική και φυσικά με την πόλη, την πόλη ως δημιούργημα του 20ου αιώνα, ζωντανό οργανισμό με σκέψεις, επιθυμίες, αναμνήσεις.

Με ιντριγκάρουν οι ιστορίες, τονίζει. Δεν μου αρέσουν τα ντοκυμαντέρ. Ναι, μου αρέσει ο Wenders γιατί μας έκανε να δούμε κομμάτια μέσα στις πόλεις, που δεν είχαμε προσέξει - "Οι ιστορίες μου ξεκινούν από τόπους, πόλεις, τοπία, δρόμους... Ένας χάρτης λειτουργεί σαν σενάριο... Οι ταινίες ιστορίες είναι σαν τους δρόμους... (V. Wenders)

Μετά το "Αντίο Βερολίνο" (πρώτη μεγάλου μήκους του Δημήτρη Αθωνίτη) ο σκηνοθέτης κινηματογραφεί την ΑΘΗΝΑ και πιστεύει ότι είναι μία πόλη εντελώς κινηματογραφική. Μία πόλη αστείρευτη, στην οποία μπορείς να βρεις όλες τις φυλές του κόσμου. "Είναι αδιανόητο το τι μπορεί κανείς να συναντήσει σ' αυτή την πόλη. Οι Δρόμοι, τα bar, οι πλατείες, η Ομόνοια. Η καινούργια μου ταινία έχει πολύ ΟΜΟΝΟΙΑ. Θέλω να τραβήξω κι άλλα πλάνα γιατί νοιώθω ότι στην ταινία μου ήμουν κάπως περιορισμένος. Ωστόσο έκανα τελευταία μερικά πλάνα στην πόλη για την εκδήλωση που οργάνωσε το περιοδικό ΟΖΟΝ στο Γκάζι. Ακόμα έκανα την τηλεταινία για την σειρά των ταινιών της ΕΤ2 με θέμα ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ.

Βέβαια ομολογώ ότι δεν μπορώ ακόμα να καταλάβω τι σημαίνει ακριβώς. Άνθρωποι στις πόλεις - Για μένα αυτό είναι αυτονόητο - Η πόλη είναι η περιοχή που κινείται ο άνθρωπος, γιατί είναι ο δημιουργός της.

Ακόμα και σ' ένα άδειο τοπίο της πόλης, η ανθρώπινη παρουσία είναι έντονη.

Τα λόγια του Δ. Αθανίτη μου θυμίζουν τα κείμενα του Λε Κορμπυζιέ: "Ο,τι είναι φκιαγμένο από τον άνθρωπο είναι τεχνητό και ό,τι είναι τεχνητό, δεν είναι φυσικό - το φυσικό είναι η περιοχή όπου κινείται ο ΘΕΟΣ. Το τεχνητό είναι η περιοχή όπου κινείται ο άνθρωπος. Ένα δέντρο που κόβουμε για να το κάνουμε καρέκλα παύει να ζει και ένα δέντρο που παύει να ζει δεν είναι φυσικό. Το μόνο φυσικό υλικό μέσα σ' ένα αρχιτεκτόνημα είναι οι άνθρωποι που το κατοικούν".

της ΕΦΗΣ ΞΗΡΟΥ

Μ' αυτή τη λογική ο κινηματογράφος δεν έχει τίποτα φυσικό. Μπορώ να καταλάβω γιατί στον Δ. Αθανίτη αρέσει το ντουμπλάζ. "Θέλω να επεμβαίνω παντού τονίζει - και στον ήχο, γιατί όχι. Όσο για την μοντέρνα αρχιτεκτονική μου φαίνεται ότι μπλοκάρει κάπως τα πράγματα. Το μεταμοντέρνο δημιουργεί ανοίγματα. Όπως παλιά η Αρχιτεκτονική με τις ώχρες και τα κεραμίδια, άρχιζε από τη γη και έφθανε μέχρι τον ουρανό.

Η αρχιτεκτονική είναι σπουδαία τέχνη. Πολύπλοκη. Λείπει όμως η μουσική. Γι' αυτό μου αρέσει ο κινηματογράφος γιατί έχει και μουσική και ακόμα ως τέχνη των συνδιασμών απαιτεί ευφυία και ικανότητα. Έχει ανάγκη από ανθρώπους που ξέρουν να λύνουν δύσκολα προβλήματα και να αναγνωρίζουν τις ικανότητες των άλλων. Όπως σε μια παρτίδα σκάκι, πρέπει να αναγνωρίζεις την ικανότητα του αντιπάλου ο κινηματογράφος καθρεφτίζει όλα τα παιχνίδια και τους κοινωνικούς μηχανισμούς της εποχής και φυσικά ο μεγάλος κινηματογράφος αρχίζει με το ΧΡΩΜΑ.

Στην ερώτησή μου γιατί έκανε μαυρόασπρες ταινίες απαντά: "Γιατί δεν μπορώ να επιτύχω με το χρώμα αυτό που θέλω" και συνεχίζει BUNUEL (Los olvidados, belle de jour) HITCHCOCK (Notorius), τα πρώτα έργα του GODARD (Alphaville) FELLINI (Satyricon), VISCONTI - δημιουργοί και ταινίες που μ' ενδιαφέρουν. Αλλά αρχίζω να υποπτεύομαι ότι οι πάρα πολύ σπουδαίοι κινηματογραφιστές - κατασκευαστές που προβάλλονται από τα Μ.Μ.Ε. είναι δυστυχώς κενοί - πιο πολύ όμως μ' αρέσει ο Dali και ο De Chirico. Σπουδαίου καλλιτέχνες. Νομίζω ότι ο De Chizico με τα έργα του έκανε αρχιτεκτονικό ντοκυμαντέρ.

Βλέπω πολλές ταινίες. Παλιότερα έβλεπα περισσότερες. Γιατί και από κακές ταινίες μπορείς να δεις πράγματα ενδιαφέροντα. Βλέπω και στο Video και νομίζω ότι είναι ένα πολύ καλό εργαλείο δουλειάς. Λυπάμαι που στις σχολές δεν το χρησιμοποιούν όσο θάπρεπε.

Νομίζω ότι μιλήσαμε για τον προϋπολογισμό που έχει σχέση και με τις δύο τέχνες. Είναι γνωστό ότι κάτω από κάποιον προϋπολογισμό, δεν μπορεί να υπάρξει καλή αρχιτεκτονική. Τι να πούμε για τον κινηματογράφο που ο προϋπολογισμός είναι πάντα κάτω - πολύ χαμηλά - θυμάμαι ότι ο Δημήτρης Αθανίτης μου είπε ότι προτιμά να έχει τον απόλυτο έλεγχο της παραγωγής αλλά ωστόσο είναι ανοιχτός στις εκπλήξεις του γυρίσματος. Η διασκέδαση εκεί έχει σημασία με την έννοια ενός οργίου, είπε.

Η έκπληξη στην συγκεκριμένη συζήτηση - συνάντηση, ήταν το ότι - το μαγνητόφωνο δεν έγραψε λέξη απ' ότι είπαμε. Η μνήμη λοιπόν, η μνήμη εύχομαι να μη με πρόδωσε.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ

Η απόπειρα της εισαγωγής των σχεδίων από τους Γερμανούς σχεδιαστές στην αντίληψη του κοινού έχοντας ως απώτερο σκοπό τις καλλιτεχνικές θεωρήσεις όπως αυτές έχουν εκφρασθεί στο Grobe Berliner Kunstausstellung, μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι μια επιτυχία. Οι απαιτήσεις ως προς το κοινό και τον Τύπο δείχνουν ότι οι σχεδιαστές δεν είχαν και πολύ στα μυαλό τους ένα βοηθό σχεδιαστή ενός στούντιο, αλλά ένα ανεξάρτητο δημιουργικό καλλιτέχνη του οποίου η συμβολή είναι ουσιαστική για να δώσει στην ταινία ένα χαρακτηριστικό στυλ. Ο στόχος και ο σκοπός της αρχιτεκτονικής στις ταινίες βασίζονται στην αντίληψη ότι η ταινία δεν πρέπει να είναι μια εξειδικευμένη φωτογραφική αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά πρέπει να έχει το δικό της στυλ. Πάντα είδα την εργασία μου στις ταινίες σαν την εκτέλεση μιας διακοσμητικής προσπάθειας αναφερόμενη στις προθέσεις που ο σκηνοθέτης εξερευνά, εκφράζοντας το ίδιο κλίμα στα υλικά μου με αυτό από το οποίο έχει εμπνευσθεί ο σκηνοθέτης για την παραγωγή του. Θέλοντας να δημιουργήσουμε αυτό το είδος της ατμόσφαιρας, κάποιος δεν θα πρέπει να περιοριστεί στο να αντιγράψει ωραία δωμάτια που μπορούμε να τα βρούμε σε κάστρα και σπίτια. Αντίθετα, πρέπει να συνθέτουμε ντεκόρ που θα αντιστοιχούν στο πνευματικό περιεχόμενο μιας σκηνής, με χαρακτηριστικά χρώματα για το αντίστοιχο κλίμα στο οποίο αναφερόματε. Βεβαίως ο σχεδιαστής δεν είναι πάντα αυτός που επικρατεί, η εργασία του προσδιορίζεται και περιορίζεται απ' τον σκηνοθέτη, ο οποίος πάντα είναι ο κυρίαρχος για κάθε σκηνή.

Τα είδη των λήψεων, των κινήσεων δείχνουν στον σχεδιαστή τον τρόπο, όπως ακριβώς συμβαίνει με την τοποθέτηση των φώτων, τη θέση της κάμερας, την γωνία λήψης και την ανάγκη κοντινών πλάνων. Είναι θέμα ταλέντου για να είναι κάποιος ικανός να εκφρασθεί καλλιτεχνικά μέσα σε τόσο αυστηρούς περιορισμούς.

ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΦΡΟΝΤΙΔΑ

Η τεχνολογία του φωτισμού βαθμιαία αποδίδει στα κτίρια τυπική αστική όψη και στη φύση λεπτομέρειες μέσα στο στούντιο και εκτός αυτού. Εάν ο σχεδιαστής έκανε φωτογραφικές απομιμήσεις, οι σκηνές της ταινίας δεν θα είχαν προσωπικότητα ή προσωπική φροντίδα. Θα έχει πάντα την ανάγκη να δίνει έμφαση σε ουσιαστικά και χαρακτηριστικά στοιχεία ενός αντικειμένου και να δουλέψει με αυτά έτσι ώστε αυτά τα ίδια να επιβάλουν το στυλ και το χρώμα στη σκηνή.

Θα υπενθυμίσω την ταινία του Joe May, TRAGEDY OF LOVE (1923), στην οποία οι λήψεις παρουσίαζαν ένα μικρό σταθμό στον οποίο πλησίαζε το τραίνο, και όλα αυτά στο στούντιο. Το σημαντικό ήταν να δώσουμε την εντύπωση ενός μικρού, χειμωνιάτικου σιδηροδρομικού σταθμού, σε μια παγωμένη νύχτα. Εάν είχαμε κάνει τα γυρίσματα σε κάποιο υπαρκτό σταθμό, θα ήταν αμφίβολο εάν θα μέναμε πιστοί στην πραγματικότητα της σκηνής, αλλά ποτέ δεν θα καταφέρναμε να πετύχουμε την δημιουργία της εντύπωσης της μοναξιάς, της ερημιάς, της χειμωνιάτικης νύχτας, του παγετού και της φτώχειας που σε μεγάλο βαθμό το στούντιο μας επέτρεψε. Η οπτική γωνία, η τεχνική του φωτισμού και τα ντεκόρ με ακρίβεια συνεργάστηκαν μεταξύ τους.

Σε ειδικές περιπτώσεις είναι αναγκαίο να κατασκευάσουμε χαρακτηριστικά φυσικά αντικείμενα για τις ταινίες που παρουσιάζουν έναν φανταστικό κόσμο και να αρχίσουμε με αυτά. Για την ταινία μου DAS WACHSFIGURENKABINETT (WAXWORKS) (1924) (1) προσπάθησα να δημιουργήσω αρχιτεκτονικά στοιχεία που το στυλ

Βιογραφία του PAUL LENI (1885 - 1929)

Μετά από σπουδές στο σχέδιο και την γραφιστική τέχνη, ο Leni δούλεψε από το 1910 σαν σχεδιαστής στη Στουτγκάρδη και στο Βερολίνο, όπου δημιούργησε διαφημιστικά πόστερ και διακόσμησε το εσωτερικό ενός μουσικοθεάτρου του Βερολίνου. Το 1914, με την ταινία του Joe May, EIN AUSGESTOBENER (THE OUT CAST),ξεκίνησε την καριέρα του στον κινηματογράφο. Μετά από κάποιες εργασίες ως σχεδιαστής κοστουμιών και σκηνικών, ξεκίνησε να σκηνοθετεί. Ξεκίνησε με την ταινία DORWROSCHEN (SLEEPING BEAUTY), 1917 και την θεαματική ιστορική ταινία DIE VERSCHWORUNG ZU GENUA (THE GENOVA CONSPIRACY), 1920. Το έργο του Leopold Jessner η INTERTREPPE (BACKSTAIRS), 1921, σημείωσε επιτυχία χάρη στον πολύ καλό σχεδιασμό του Leni. Για την υπερπαραγωγή του Joe May TRAGODIE DER LIEBE (TRAGEDY OF LOVE), 1922, με την Mia May και τον Emil Jannings, ο Leni μίσθωσε τον Erich Kettelhut που κατασκεύασε τα σχεδιασμένα απ' τον Leni σκηνικά. Την άνοιξη του 1923 ο Leni άνοιξε το καμπαρέ των ζωγράφων με την επωνυμία "Die Gondel in Berlin". Ο φίλος του και συνάδελφός του, Ernst Stern, σχεδίασε τα χρώματα του εσωτερικού και ο Leni και ο ζωγράφος Cesar Klein έκαναν τα σκηνικά. Δούλεψε για το "Grosse Berliner Kunstaustellung" και εξέθεσε έργα του στην Mayor Gallery, στο Λονδίνο, την ίδια χρονιά. Τα γυρίσματα του DAS WACHSFIGURENKABINETT,"το εργαστήρι των κέρινων ομοιωμάτων" όπου ο Leni σκηνοθέτησε και σκηνογραφούσε, άρχισαν το καλοκαίρι του 1923. Σε πάρα πολλούς ηθοποιούς που άκουσε στην οντισιόν, εκφραζόνταν για το πρόβλημα της σχεδίασης των σκηνικών και ανέπτυξε την άποψη της "αρένας της ψυχής": "Μόνο το διανοητικό περιεχόμενο της εικόνας είναι η καλλιτεχνική έκφραση της ταινίας. Η ταινία είναι η έκθεση άχρηστων εμπειριών δια μέσου ενός προσώπου. Ένας δρόμος στο Παρίσι δεν είναι ένας δρόμος στο Παρίσι, αλλά μια καλλιτεχνική, διανοητική έκφραση των ατόμων που έχουν την εμπειρία του Παρισιού, προς στιγμήν. Λοιπόν, κάθε άτομο γράφει το δικό του στυλ και δεν μπορεί να είναι καλλιτεχνική απασχόληση για μια ταινία όπως είναι για την ζωγραφική". Ο Leni υπέγραψε συμβόλαιο με τα Universal Studios, του Χόλιγουντ, το 1926, και σκηνοθέτησε με επιτυχία την αστυνομική ταινία THE CAT AND THE CANARY (1926), THE MAN WHO LAUGHS AFTER VICTOR HUEO 91927) και το THE LAST WARNING (1928). Η τελευταία ήταν η πρώτη ομιλούσα ταινία και οι γερμανοί κριτικοί επαίνεσαν τα ωραία σκηνικά και τα ειδικά εφέ, εις πείσμα του Μπροντγοιαίη.

τους ήταν τέτοιο που τα ρεαλιστικά στοιχεία δεν ήταν στην πρώτη γραμμή. Κατασκεύασα ένα μεγάλο χώρο με πολλές λεπτομέρειες με σκοπό να δημιουργηθεί μόνο μια απίστευτη ροή φωτός, σωμάτων σε κίνηση, σκιών, γραμμών και καμπυλών. Δεν είναι η πραγματικότητα αυτό που η κάμερα κινηματογραφεί. Είναι η πραγματικότητα της πειραματικής προσπάθειας που είναι πιο βαθιά, πιο αποτελεσματική και πιο κινητήρια απ' ό,τι καθημερινά βλέπουν τα μάτια μας. Πιστεύω επίσης ότι η ταινία είναι ικανή να μεταδώσει αυτή την αλλόκοτη πραγματικότητα.

Ας θυμηθούμε την ταινία CALIGARI, το GOLEM, οι μνημειακές εικόνες των οποίων είχαν δημιουργηθεί απ' τον Hans Poeljiag. Ο σκοπός μου είναι να εμβαθύνω στο πόσο πρέπει να απομακρύνεται ο σχεδιαστής απ' τον καθημερινό κόσμο και, όπως είδαμε και πριν, κατά πόσο μπορεί να κεντρίσει το νευρικό σημείο του κόσμου.

ΝΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙΤΑΙ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ

Απασχολούμαι με τον μείζονα προβληματισμό για να δημιουργήσω τα σκηνικά για την νέα ταινία του Joe May, ο οποίος μόλις αρχίζει να κάνει τα γυρίσματα πάνω στο έργο του Georg Kaiser, "Kolportage" (2) όπως είναι γνωστό. Μεγάλα δωμάτια κάστρων, ξενοδοχείων, μεγάλα και μικρά δωμάτια παραδίδονται στον σχεδιαστή για να υλοποιηθούν σχέδια ήδη που έχουν μορφοποιηθεί. Αλλά ένας καλλιτέχνης σαν τον Joe May (3) απαιτεί κάτι άλλο διαφορετικό. Δεν θα μπορούσαν να κατασκευασθούν στο στούντιο δωμάτια περισσότερο ή λιγότερο ατμοσφαιρικά. Θέλει δωμάτια που από μόνα τους δημιουργούν με μόνο την εμφάνισή τους την ατμόσφαιρα όπως αυτή εκφράζεται στη σκηνή της ταινίας.

Έχουμε συζητήσει επί μακρόν για να διακρίνουμε οποιαδήποτε ασυμφωνία σε λεπτομέρειες που υπάρχουν ανάμεσα στα εσωτερικά και εξωτερικά γυρίσματα και για να προσδιορίσουμε πόσο μακριά μπορεί να δρα ανεξάρτητα ο σχεδιασ τής χωρίς να καταστρέφει κάποιο χαρακτηριστικό που έρχεται απ' τα εξωτερικά γυρίσματα.

Πασιφανώς, το ζητούμενο για ένα σχεδιαστή δεν είναι να δημιουργήσει "όμορφα δωμάτια". Πρέπει να διεισδύσει κάτω από το επιφανειακό στην καρδιά τον προβλήματος. Πρέπει να δημιουργεί ατμόσφαιρα ακόμα όταν πρέπει να διεκδικεί την ανεξαρτησία του ως προς ένα αντικείμενο που είναι ειδωμένο απ' την καθημερινή ματιά. Και αυτό είναι το κάτι που τον κάνει καλλιτέχνη, με άλλα λόγια δεν θα ήθελα να μάθω γιατί ο σχεδιαστής έχει καταξιωθεί και γιατί δεν έχει αντικατασταθεί από ένα ταλαντούχο μαραγκό.

PAUL LENI

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η ταινία αυτή είναι γνωστή επίσης ως THREE WAX WORKS, ή THREE WAX MEN (σ.τ.μ.)
2. Πρόκειται για την ταινία PULP FICTION (1924) (σ.τ.μ.)
3. Ο Joe May (1880 - 1954) ήταν γερμανός σκηνοθέτης τυπικών μελοδραμάτων ή αστυνομικών θρίλερ. Ξεκίνησε την σκηνοθετική του καριέρα το 1911 και το 1920 προώθησε το Fritz Lang με τις ταινίες MISTRESS OF THE WORLD (1920) και THE INDIAN TOMB (1921). Το 1933, μέσω της Γαλλίας και της Αγγλίας έφυγε για το Χόλιγουντ, ξεφεύγοντας απ' την ναζιστική Γερμανία, όπου έκανε πολλές ταινίες ρουτίνας (σ.τ.μ.)
4. Το άρθρο αυτό πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό "Der Kinematograph", No 911, 4 Αυγούστου 1924, και στο βιβλίο "Film Architecture, from Metropolis to Blade Runner", εκδ. Prestel, Μόναχο, Νέα Υόρκη, 1966 (σ.τ.μ.)

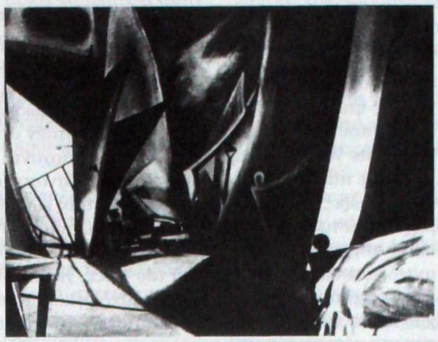
ΤΑ ΣΚΗΝΙΚΑ ΚΑΘΟΡΙΖΟΥΝ ΤΗΝ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Μια συζήτηση του Γιάννη Φραγκούλη με τον Πέτρο Σεβαστίκογλου

Με τον Πέτρο Σεβαστίκογλου, σκηνοθέτη της ταινίας ΑΝΕΜΟΣ ΤΗΝ ΠΟΛΗ που παρουσιάσθηκε στο τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, συζητήσαμε για τον ρόλο που έπαιξαν τα σκηνικά στην ταινία του, πιο συγκεκριμένα στην διαμόρφωση της ατμόσφαιρας, της καταπίεσης, που επικρατεί σ' αυτή την ταινία. Ο Σεβαστίκογλου αναλύει το πως ακριβώς τα σκηνικά, κατασκευασμένα και φυσικά, μεταφέρουν ένα μήνυμα στον θεατή, στην προκειμένη περίπτωση το συναίσθημα της κλειστοφοβίας και της καταπίεσης.

Στην ταινία σου ΑΝΕΜΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ, βλέπουμε δύο "πόλεις": την παλιά πόλη όπου παίζεται το θεατρικό έργο και την καινούργια πόλη. Την πόλη σαν ντεκόρ πως την βλέπεις στο έργο, είναι ένα άψυχο ντεκόρ ή ένας συμπρωταγωνιστής;

Συμπρωταγωνιστής με την έννοια ότι παίζει ένα πολύ σημαντικό ρόλο. Δεν θα διάλεγα τυχαία έναν δρόμο, θα προσπαθούσα να βρω αυτόν που αντιπροσωπεύει μια ατμόσφαιρα που θέλω να δώσω, κάποια ψυχική κατάσταση των ηρώων που θέλω να υπάρχει. Συγκεκριμένα στην ταινία μου, έψαχνα να βρω πού θα γυρίσω την ταινία, προσπαθούσαμε να βρούμε χώρο που η ίδια η πόλη να αντιπροσωπεύει όλη την ταινία. Ο μύθος της ιστορίας είναι ένας περιπλανώμενος θίασος μαγείας που έχει χάσει πια την αίγλη και έχει ξεπέσει εντελώς και προσπαθεί να κρατηθεί ζωντανός. Η Οδησσός που διάλεξα έχει ακριβώς αυτά τα στοιχεία: είναι μια πολύ σημαντική πόλη, με πολύ ωραία αρχιτεκτονική, μ' ένα στυλ μπαρόκ που μοιάζει στο θέατρο, με πολλά αγάλματα στα κτίριά του, αλλά λόγω έλλειψης χρημάτων στην Ουκρανία υπάρχουν πολλά κτίρια που έχουν σπασμένα παράθυρα, είναι σπασμένα τα μάρμαρά τους, οι ήρωές μου κυκλοφορούσαν μέσα σ' αυτή την πόλη, η κάμερα ακολουθούσε τους ήρωες και δεν στιγμάτιζε το ντεκόρ αυτής της πόλης και έτσι έδειχνε αυτή την ατμόσφαιρα. Επιπλέον οι άνθρωποι του συνεργείου και οι ηθοποιοί ζούσαν σ' αυτή την πόλη της παρακμής ζούσαν και την ταινία πιο σωστά, καταλάβαιναν πιο σωστά την ταινία, παρά αν βρισκόμασταν στη Νέα Υόρκη και χτίζαμε αυτό το ντεκόρ.



Στο θέατρο υπήρχε ένα ντεκόρ και το έντονο συναίσθημα της καταπίεσης από τον αρχηγό του θιάσου, ένα συναίσθημα που μεταφερόταν και εκτός θεάτρου, στην πόλη. Το ντεκόρ του θεάτρου, όπως και η παλιά πόλη - που ήταν στο ντεκόρ - βοήθησε σ' αυτό το συναίσθημα;

Το ντεκόρ του θεάτρου τι ήταν; Ήταν ένα τεράστιο κάστρο με πολύ υψηλούς πύργους μια πύλη που κλείνει και ανοίγει. Αυτή η μορφή του κάστρου δεσπόζει στη σκηνή. Είναι ένα κλειστό κατασκεύασμα που δεν μπορεί να το διαπεράσει κανείς, κάτι που δημιουργεί δέος. Είναι μια εικόνα του ιδιοκτήτη του, ένας που δεσπόζει δεν αφήνει να περάσουν ευχάριστα οι άνθρωποί του στον δικό του το χώρο. Αυτός ο άνθρωπος ό,τι κάνει στη σκηνή, είναι μια αντιγραφή του ό,τι ζει στη ζωή του. Ο ίδιος γράφει το έργο που είναι ενα παραμύθι και μέσα απ' αυτό περνά κάποιες σχέσεις που έχει με τους δικούς του ανθρώπους, μέσα στο θίασο.

Αυτό το παραμύθι βλέπουμε να εξελίσσεται σε χρόνο ανύποπτο έξω από το θέατρο, στους εργάτες, στη δουλειά, στην πόλη.

Ναι, γιατί επεμβαίνει ο χώρος του θεάτρου μέσα σ' αυτή την πόλη, δημιουργείται έτσι κάποιο καινούργιο γεγονός μέσα στην πόλη. Μεταφέρονται αυτά που έχουν ζήσει οι ηθοποιοί στο θέατρο, στην πόλη.

Η ατμόσφαιρα του μυστηρίου και της καταπίεσης μεταδίδεται και από τα σκηνικά και το σκηνικό - πόλη;

Πάρα πολύ. Η Οδησσός είναι μια βαριά μπαρόκ πόλη, δεν είναι σαν τη Ρώμη που έχει τα ωραία κτίρια, αλλά δεν είναι καταπιεστική. Είναι τετραγωνισμένη πόλη με πολύ βαριά κτίρια, φορτωμένα σε διακοσμήσεις, σε αγάλματα. Διαλέξαμε αυτό που ταίριαζε στη δικιά μας ιστορία: τα πιο σκοτεινά και βαρειά της κομμάτια.

Βλέπουμε, μετά την καινούργια πόλη όπου υπάρχει πάλι το ίδιο κλίμα, παρά του ότι είναι καινούργια, υπάρχει η καταπίεση, οι μικροί χώροι, μια κλειστοφοβική ατμόσφαιρα, θα λέγαμε. Ήταν ηθελημένη αυτή η ατμόσφαιρα;

Ηθελημένο ή όχι, αυτό δεν το ξέρω. Όταν έψαχνα να βρω αυτή την καινούργια πόλη ομολογώ ότι δεν είχα κάτι συγκεκριμένο στο μυαλό μου. Όταν την είδα, τις πολυκατοικίες που "σηκώνονταν" σε μια έρημο, στην άμμο, με εντυπωσίασε σαν ένα ντεκόρ πραγματικό που στήνεται και όταν μπήκαμε στα κτίρια και είδαμε τόσο μικρά δωματικάκια, σε τόσο μεγάλα κτίρια, τότε που ταίριαζε περισσότερο. Φτιάχνει κάποιος αυτό τον χώρο για να δεσπόσει, χτίζεται αυτή η πολυκατοικία για να κρατήσει τον άνθρωπο σ' ένα πολύ μικρό χώρο, για να χωρέσουν πολλοί. Χρησιμοποιήσαμε αυτούς τους μικρούς χώρους γιατί οι άνθρωποι δεν έχουν διέξοδο "κλείνονται" μέχρι να φτάσουν στα υπόγεια της πολυκατοικίας όπου κλειδώνει ο ένας τον άλλο με ξύλινες πόρτες, κλείνεται και αυτός ο μικρός χώρος, μέχρι που σπα στο τέλος και φεύγει κάποιος.

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Η αρχιτεκτονική στις ταινίες αναπτύχθηκε παράλληλα με την πολύ ραγδαία ανάπτυξη της φωτογραφίας. Δεν ήταν αναγκαία πιο νωρίς επειδή τα σκηνικά έπαιζαν τόσο μικρό ρόλο στις πρώτες ταινίες για να τους δοθεί τόση προσοχή. Όπως και νάχει ήταν μέρος του φιλμικού έργου μόνο εδώ και 15 χρόνια και ο σχεδιαστής έπαιζε ένα μικρό ρόλο, εάν κάποιος τον συμβουλευόταν. Οι ιταλικές ταινίες ήταν αυτές που εισήγαγαν τις μνημειώδεις κατασκευές που δεν μπορούσαν να κατασκευαστούν στο στούντιο, ούτε να φωτογραφηθούν από ήδη υπάρχοντα κτίρια. Από τότε ταινίες με σύγχρονη αντίληψη εμφανίστηκαν σε όλες τις χώρες, εστιάζοντας την προσοχή τους ειδικά στην ιμπρεσιονιστική αρχιτεκτονική, υποστηρίζοντας τον κατασκευαστή με το μεγαλύτερο ταλέντο. Κατ' αρχήν το κοινό αντέδρασε όπως στην εκπομπή του Tieck, χειροκροτώντας την συνεχή άνοδο με κραυγές όπως "ακόμη καλύτερα σκηνικά!". Όσο πιο μεγάλες είναι οι κατασκευές, τόσο πιο ψηλό είναι το κόστος, τόσο πιο μεγάλος είναι ο ενθουσιασμός. Οι ταινίες που γυρίζονταν αυτή την εποχή δεν έδειχναν τίποτε άλλο παρά αρχιτεκτονική σε μερικές σκηνές. Αυτό έδινε περισσότερα προνόμια στον σχεδιαστή σκηνών, αλλά ήταν ξεκάθαρο απ' την αρχή ότι υπό αυτή την κατάσταση δεν θα ήταν ο τελευταίος. Στο τέλος, αυτό θα μπορούσε μόνο να καταστρέψει τον αρχιτέκτονα που δουλεύει για ταινίες, κάτι που τελικά συνέβη στην Αμερική. Οποιοσδήποτε πίστευε ότι η μίμηση της ινδιάνικης αρχιτεκτονικής θα άνοιγε μια νέα εποχή ή ότι η έκθεση σχεδίων και μοντέλων θα εξυπηρετούσε την ταινία, δεν ήξεραν το κοινό. Ήθελε πριν απ' όλα να δει άτομα στις ταινίες και αντί γι' αυτά του έδωσαν τα πιο όμορφα τοπία.

Το κοινό ήταν απαιτητικό, αλλά κανένας δεν είχε κατανοήσει τους κανόνες που καθόριζαν τις διαθέσεις του. Το γεγονός παραμένει ότι ήθελε να δει άτομα, ζώα ή, τουλάχιστον, αντικείμενα σε κίνηση στις ταινίες. Για αυτό τον λόγο η επιτυχία των Σουηδικών ταινιών δίδαξε σκηνοθέτες άλλων χωρών αφού αυτές οι ταινίες δεν προορίζονταν για εμπορικές επιτυχίες. Ή η σουηδική αρχιτεκτονική φαίνεται να ήταν σύγχρονη ή το σουηδικό στυλ ήταν. Οι Σουηδοί σπάνια απέτυχαν στον σχεδιασμό. Ένας καλός σχεδιαστής σκηνών δεν θα πρέπει να έχει μεγαλύτερη φιλοδοξία από το να κατασκευάσει ένα καλό σκηνικό για μια σκηνή. Αυτό ακούγεται απόλυτο και αυτο-εννοούμενο, ακόμη το απόλυτο δεν υπάρχει. Αν μη τι άλλο, κανονικά αυτό οδηγεί στη διαμάχη με τον σκηνοθέτη και τον έλεγχο του ηθοποιού, ο οποίος συνήθως θέλει σκηνές ανάλογες για την δραματική του ανάπτυξη που του παρουσιάζεται σαν ένα όμορφο δώρο. Η πιο σημαντική απαίτηση είναι η κατανόηση ανάμεσα στον σχεδιαστή και τον καμεραμάν. Ποια είναι η χρησιμότητα των πιο όμορφων σκηνικών εάν δεν φτάσει από απόψεως της φωτογραφίας σε υψηλά επίπεδα ή εάν ο φωτογράφος φωτίζει θεατρικά, στις σκηνές που φαίνονται μόνο οι κεντρικοί χαρακτήρες ενώ τα σκηνικά είναι στη σκιά; Εάν ο φωτογράφος προσάπτει στον σχεδιαστή (και όχι αδικαιολόγητα) ότι ξέρει λίγα για την φωτογραφία, τότε πρέπει να υπολογισθεί ότι ο φωτογράφος δεν είναι γνώστης της αρχιτεκτονικής. Ο Hanns Kraly μόλις με πληροφόρησε στέλνοντας μου ένα γράμμα ότι ένα είδος χημικής επεξεργασίας των ταινιών αναπτύχθηκε στο Χόλιγουντ για να προσδιορίζονται οι σκιές των χρωμάτων και να χρησιμοποιούνται για τις κατασκευές. Σήμερα οι σχεδιαστές κάνουν χωρίς τίποτε ό,τι εθεωρείτο υψηλή τέχνη δύο χρόνια πριν. Πραγματοποιεί χωρίς δυσκολίες που απαιτεί ο ζωγραφικός ματουραλισμός στις μινιατούρες, επιμένοντας σ' αυτή την άποψη παρά στη γενική άποψη. Το επίμαχο πρόβλημα του "στυλιζαρίσματος" είναι ένα άλλο θέμα. Δεν εξυπηρετεί όλα τα θέματα και στις ακραίες μορφές του δεν χαίρει της γενικής επιδοκιμασίας. Μόνο ένα πολύ υψηλού επιπέδου κοινό είναι ικανό να κατανοήσει την εξπρεσιονιστική αποτύπωση της γραμμής και τον κυβιστικό ρυθμό της αρχιτεκτονικής. Ο ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ είχε αρκετή επιτυχία στην Αμερική επειδή είχε κατανοηθεί ως κωμωδία - οι μιμήσεις του γνώρισαν την μεγάλη αποτυχία εδώ.

Κάθε πρωτότυπη αρχιτεκτονική είναι ένα πείραμα το οποίο εισπράττει μια κάποια έλλειψη εμπιστοσύνης όσον αφορά το κοινό. Το σύγχρονο κοινό αντιμετωπίζει τον εξπρεσιονισμό σαν κάτι που δεν είναι ασύνηθες πλέον. Αλλά ο εξπρεσιονισμός δεν είναι παρά μόνο ένα παράδειγμα στην αρχιτεκτονική και δεν είναι η λύση των θεωριών της μοντέρνας τέχνης που μπορούν να γίνουν αποδεκτές ή κατακριτές. Οι φιλμικές συνθήκες υπάρχουν έτσι κι αλλιώς, ο εξπρεσιονισμός δεν είναι ικανός να δημιουργήσει ένα αρχιτεκτονικό πρωτότυπο μόνο με τα δικά του στοιχεία. Πάντα θα έχει επιρροές από άλλες τέχνες, επειδή η αρχιτεκτονική είναι τρισδιάστατη στην πραγματικότητα, αλλά μπορεί να είναι μόνο δυσδιάστατη στην ταινία. Κάποιες πρωτοτυπίες κινούνται στον χώρο του πειράματος.

Σε περιόδους οικονομικής λιτότητας τα πειράματα δεν είναι πιθανά. Ο σχεδιαστής πρέπει να προσαρμοστεί στην σύγχρονη κατασκευαστική αντίληψη που βρίσκει διέξοδο στην απλούστευση των πάντων. Πριν απ' όλα, οπωσδήποτε, πρέπει να απαιτεί ότι το σενάριο δεν επιβάλει επιπλέον εργασία. Μόνο σχέδια για τις σκηνές που θα γυριστούν προς το παρόν απαιτούνται απ' αυτόν. Ατυχώς, είναι κοινός τόπος να του ανατίθεται εργασία χωρίς δεσμεύσεις, κάτι που ίσως φαίνεται εξαιρετικό στα πλαίσια ενός υπερφιλόδοξου σεναρίου, αλλά όλα αυτά ακυρώνονται όταν αρχίζει το γύρισμα. Δεν μπορεί να ζητήσει να δημιουργήσει σκηνικά κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων επειδή είναι πολύ ακριβά, σε μια οργανωμένη παραγωγή η εκτίμηση των σκηνικών είναι το πρώτο πράγμα που παίρνουμε υπόψη μας. Ο σχεδιαστής, επίσης, σπάνια συμβουλεύει για κάποιες μικρές αλλαγές στην εσωτερική διακόσμηση έτσι ώστε ένα δωμάτιο να γίνει κάτι άλλο. Μπορεί να πετύχει καλύτερα αποτελέσματα με ουδέτερες ταπετσαρίες (υπάρχουν κάποιες περίεργες κατασκευές που αλλάζουν μορφή ανάλογα με το πόσο φως πέφτει πάνω τους), ή μ' ένα κομμάτι ζωγραφικό που δίνουν μια διαφορετική όψη, αλλάζοντας τη διάθεση σε διαφορετικά επίπεδα ή την διακόσμηση των τοίχων. Στο Χόλιγουντ ξέρουν πως πέφτει ο προϋπολογισμός κα τασκευάζοντας σκηνικά, διαδρόμους, χώρους χορού, γραφεία κ.λπ. μια φορά για πάντα. Τα μέρη τους αποδεσμεύονται, επιτρέποντας μια νέα κατασκευή να φτιαχτεί στιγμιαία για κάθε ταινία. Στην πραγματικότητα, γυρίζονται πολλές ταινίες με αυτά, αλλά παίρνουν μια νέα μορφή με μικρές αλλαγές. Επιμένουμε στο να κατασκευάζουμε κάθε δομή από πρόχειρες κατασκευές, ατυχώς, στα πιο οργανωμένα στούντιο υπάρχουν τα πάντα που κάνουν τους Αμερικάνους ικανούς να κάνουν μια απλή κατασκευή μέσα σε 15 λεπτά. Βεβαίως, στη Γερμανία ακόμη δεν είναι λάθος του σχεδιαστή σκηνικών όταν μια σκηνή γυρίζεται έξι ή περισσότερες φορές. Ακόμη, αυτές οι επαναλήψεις είναι υπεύθυνες για το τόσο ανεβασμένο κόστος των γερμανικών ταινιών.

KURT RICHTER

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Πρωτοδημοσιεύθηκε ως "Zeitgemässe Filmarchitekture", στο περιοδικό "Der Kinematograf 17", No 872, σ. 8, 4 Νοεμβρίου 1923.

Η αισθητική είναι επιβαλόμενη

Μια συζήτηση του Γιώργου Ανδριόπουλου με την Κατερίνα Μαραγκουδάκη

Να αρχίσουμε με τι έχεις τελειώσει στην Ελλάδα. Έχεις κάνει κινηματογραφικές σπουδές στην Ελλάδα;

- Στη Σχολή Σταυράκου, τα κλασικά και κάποια σεμινάρια λίγο στην Ιταλία και λίγο στην Αυστραλία.

Όπως λένε η Σχολή Σταυράκου ήταν λίγο σαν το στρατό: Επρεπε να περάσουν όλοι από εκεί.

- Είναι η πρώτη μύηση. Από εκεί και πέρα αν δεν δουλεψεις δεν μπορείς να καταλάβεις πολλά πράγματα. Είναι μια πρώτη μύηση. Από εκεί και πέρα είναι η πράξη.

Εσύ πως βλέπεις την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα;

- Μη νομίζετε ότι στις άλλες χώρες είναι πολύ καλύτερα τα πραγματα ή είναι πολύ καλύτερες οι συνθήκες. Είναι λίγο καλύτερες, με την έννοια ότι έχουν πιο πολλές δυνατοτήτες οι φοιτητές να πειραματίζονται.

Από απόψεως υλικού τι αντιμετωπίζει ένας σπουδαστής σε μια κινηματογραφική σχολή εδώ πέρα στην Ελλάδα;

- Όταν λέτε υλικό , τι εννοείτε;

Κινηματογραφικές μηχανές, αυτά τα οποία χρειάζεται για να κάνεις μια ταινία.

- Αυτά όντως χρειάζονται. Όλη αυτή την υποδομή την οποία δεν την έχουμε στην Ελλάδα. Δηλαδή ξοδεύονται πάρα πολύ τα παιδιά για να κάνουν μια ταινία μικρού μήκους. Στο εξωτερικό έχουν στη διάθεσή τους πολλές κάμερες, για να κάνουν πολλά φιλμάκια το χρόνο που σημαίνει περισσότερη τριβή με το αντικείμενο, άρα περισσότερη πείρα βγαίνοντας πια. Μπορούν να κάνουν δηλαδή πιο πολλά πράγματα μετά.

Στο επάγγελμα ως φωτογράφος πως μπήκες;

- Ξεκίνησα στο δεύτερο έτος της Σχολής Σταυράκου . Ήδη δούλευα 8 χρόνια σαν βοηθός, αλλά παράλληλα ενώ δούλευα σαν βοηθός έκανα και κάποιες ταινίες μικρού μήκους.

Οι περισσότερες είναι μικρού μήκους;

- Ναι. Και τα δύο τελευταία χρόνια που έτυχε να κάνω μερικές μεγάλου μήκους.

Υπάρχει διαφορά μεταξύ μεγάλου και μικρού μήκους;

- Πρώτα απ' όλα ο χρόνος. Κατά δεύτερο η θεματική και η ανάπτυξη αυτής της θεματικής.

Εννοώ υπάρχει διαφορά στη συνεργασία σας με τους σκηνοθέτες που κάνουν μια μεγάλη μήκους και μια μικρή μήκους;

- Οχι. Αν θέλουμε να είμαστε σωστοί, πρέπει να υπάρχει ίδια αντιμετώπιση. Εχει ένα όραμα ο κάθε σκηνοθέτης, είτε μικρού μήκους είναι αυτή, είτε μεγάλου.

Στο συνεργείο στη μικρού μήκους, είναι δική μου αίσθηση, υπάρχει "οικογενειακή σχέση" κατά κάποιο τρόπο. Αυτό το πράγμα κάπου χάνεται στη μεγάλου μήκους;

- Οχι δεν θα το έλεγα. Μπορεί να συμβεί και στις μεγάλου μήκους, αρκεί να υπάρξει αυτό που λέμε καλή φιλία, δηλαδή κάνουμε μία ομαδική δουλειά που θα πρέπει να συντονιστούμε σε ένα κοινό σκοπό. Οπότε αν υπάρχει καλή διάθεση και καλή φιλία, καλή επαφή μεταξύ μας, μπορεί να συμβούν πολύ όμορφα πράγματα και σε μία μικρού και σε μία μεγάλου μήκους.

Στο φεστιβάλ βλέπουμε πολλές ταινίες μικρού μήκους που έρχονται από Γαλλία, από Γερμανία, οι οποίες έχουν ένα τεράστιο τεχνικό δυναμικό, εν σχέση με τις ελληνικές που το ξενερίκ είναι φτωχό σχετικά με τις άλλες.

- Είναι καθαρά θέμα budget αυτό.

Αυτό είναι ένα μειονέκτημα, πιστεύεις, για τον ελληνικό κινηματογράφο;

- Νομίζω ότι αν είχαμε πιο πολλά χρήματα και μεγαλύτερη οικονομική βοήθεια, θα κάναμε πολύ καλά πράγματα. Δηλαδή δεν μπορούμε να συγκρίνουμε μία μικρού μήκους που την κάνει μόνος του ένας σπουδαστής και μία μικρού μήκους που έχει πάρει κάποια χρήματα από το κέντρο και με μία μικρού μήκους που έχει από πίσω της όλη την γερμανική σχολή ή την αυστραλέζικη σχολή ή την αγγλική σχολή. Είναι τελείως διαφορετικές οι συνθήκες. Ακόμα και μέσα στην Ελλάδα. Δηλαδή από μία έχον με μία μικρού μήκους που έχει πάρει λεφτά από το Κέντρο , που μπορεί να κινηθεί πιο άνετα. Δηλαδή να έχει ένα travelling, να έχει λίγο καλύτερες συνθήκες για να λειτουργήσει ο σκηνοθέτης.

Τον τελευταίο καιρό ιδίως βλέπουμε τέτοιες ταινίες που έρχονται από Βουλγαρία, από Ρωσία και επίσης έχουν μία εντελώς διαφορετική ματιά, διαφορετικό σενάριο, πιο λεπτό σενάριο, πιο λεπτή σκηνοθεσία. Πιστεύεις ότι οι σκηνοθέτες αυτοί θα είναι το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου;

- Γιατί όχι. Οπως επίσης μπορεί να συμβεί κάτι τέτοιο και μέσα από τον ελλαδικό χώρο. Δεν είναι απαραίτητο να έχουν σπουδάσει έξω. Θα ήλπιζα πάρα πολύ και με τα παιδιά που μένουν εδώ και σπουδάζουν εδώ. Υπάρχει καλό ύλικό δηλαδή, πολύ καλό υλικό.

Αυτό παρατηρείται ειδικά τα τρία τελευταία χρόνια.

- Που έχουν να πουν πράγματα και θα τα πουν.

Παρατηρούμε ότι ταινίες που έρχονται ειδικά από την πρώην Ανατολική Ευρώπη είναι ασπρόμαυρες, όπως ήταν η "Ζάνα και Ζίνα ". Πιστεύεις ότι αυτό είναι μια αισθητική, επανέρχεται το ασπρόμαυρο πάλι, η γοητεία του ασπρόμαυρου;

- Ναι, είναι νομίζω μόδα.

Και από που προέρχεται αυτή η μόδα τώρα τελευταία;

- Ισως από την ανάγκη να αποχρωματίσουμε κάποιες αναπαραστάσεις....

Οταν λες να αποχρωματίσουν, το ασπρόμαυρο κάπου είναι πιο καλλιτεχνικό επειδή είναι απροσδιόριστο;

- Βγάζοντας το χρώμα, είναι κάτι μη συνηθισμένο απ' αυτό που βλέπουμε καθημερινά, οπότε είναι ένας τρόπος να πεις και κάποια άλλα πράγματα.

Εννοείς ότι με το ασπρόμαυρο αφήνεις να υπονοηθούν κάποια χρώματα, άρα κάνεις μια πιο καλλιτεχνική δουλειά έχοντας το ποιητικό αίτιο μέσα;

- Δεν είναι απαραίτητο. Μπορεί να γίνει και ασπρόμαυρο σε πλήρη ρεαλισμό. Δεν είναι απαραίτητο. Δεν είναι απαραίτητο ότι θα είναι οπωσδήποτε ποιητικό γιατί θα το κάνουμε ασπρόμαυρο.

Τεχνικά τώρα, το ασπρόμαυρο έχει περισσότερες δυσκολίες από το έγχρωμο;

- Και τα δύο είναι πολύ δύσκολα. Στο ασπρόμαυρο πρέπει να αποκλείσεις χρωματικές δεσπόζουσες και να δίνεις την αναλογία του contrast λίγο πιο προσεκτικά. Μ' αυτή την έννοια.

Είχαμε μιλήσει προηγουμένως για τα φιλμς και βλέπουμε σε κάποιες ταινίες αυτά τα ονειρικά χρώματα και οι σκιάσεις του γκρι κάπου τώρα δεν υπάρχουν και υπάρχει το έντονο contrast το άσπρο - μαύρο. Αυτό που οφείλεται; Οφείλεται στην εκπαίδευση ή οφείλεται στην τεχνική του φιλμ;

- Νομίζω ότι είναι επιβαλλόμενη αισθητική. Νομίζω ότι είναι πάρα πολύ δύσκολο ένας φωτογράφος να αντισταθεί στην ομοιογένεια των αμερικάνικων ταινιών. Δηλαδή λίγο - πολύ τα τελευταία χρόνια βλέπουμε φωτογραφίες που είναι πολύ κοντά η μία στην άλλη. Δεν βλέπουμε διαφορετικές φωτογραφίες. Λίγο - πολύ έχουμε αμερικανοποιηθεί σε πολλά πράγματα.

Η επιβαλλόμενη αυτή αισθητική που λες, σε ποιόν είναι επιβαλλόμενη; Είναι επιβαλλόμενη στους σκηνοθέτες οι οποίοι εκπροσωπούν κάτι που έχουν δει;

- Ισως προσπαθούν να βρουν μία ανοιχτή επικοινωνία με έναν θεατή που έχει συνηθίσει σε μία συγκεκριμένη φωτογραφία.

Και άρα μια μίμηση κάποιων άλλων ταινιών. Ετσι;

- Ναι. Και αυτό είναι φυσικό. Δεν είναι κάτι οπωσδήποτε κατακριτέο. Είναι φυσικό. Η αντίθεση στην ομοιογένεια είναι δύσκολο πράγμα.

Ειδικά τώρα που το Κέντρο κινηματογράφου τα τελευταία χρόνια βοηθάει.

- Αρκετά.

Πως βλέπεις τον ρόλο του;

- Δηλαδή τι άλλο μπορει να κάνει;

Πιστεύεις ότι χωρίς το Κέντρο Κινηματο-

γράφου ο ελληνικός κινηματογράφος κάπου δεν θα υπήρχε;

- Είναι ο μοναδικός φορέας, ο μοναδικός κρατικός φορέας. Αυτό σημαίνει ότι είναι αναγκαίος για την ύπαρξη του κινηματογράφου.

Υπάρχει το εξής, ότι οι Έλληνες σκηνοθέτες ξεκινάνε από την ταινία μικρού μήκους για να μεταπηδήσουν αργότερα στην ταινία μεγάλου μήκους. Δηλαδή η ταινία μικρού μήκους είναι ένα σκαλοπάτι για να πάμε στην ταινία μεγάλου μήκους.

- Ναι.

Εν αντιθέσει με το εξωτερικό όπου παραμένουν στην ταινία μικρού μήκους.

- Είναι ένα είδος κινηματογραφικό η μικρού μήκους, δεν είνα σκαλοπάτι. Είναι είδος κινηματογραφικό.

Ακριβώς, είναι είδος κινηματογραφικό. Στην Ελλάδα όμως τείνει να είναι σκαλοπάτι. Κατά τη γνώμη σου που οφείλεται αυτό;

- Μια μικρού μήκους σημαίνει μικρός χρόνος, 10 με 15 ή 20 λεπτά, που έχεις τη δυνατότητα να παίξεις, να πειραματιστείς, χωρίς να έχεις μία βαρύγδουπη παραγωγή από πίσω σου που σου βάζει κάποιες συνθήκες. Αυτό σημαίνει ότι έχεις όντως περιθώρεια, δηλαδή ο σκηνοθέτης μπορεί να πειραματιστεί και να παίξει ενώ δεν παίζει τόσο εύκολα σε μια μεγάλου μήκους. Θα πρέπει να πατήσει σε κάποιες σταθερές από τη στιγμή που έχει μια χρηματοδότηση. Η μικρού μήκους σου δίνει πάντα την άνεση να παίξεις, να κάνεις διάφορα πράγματα.

Είχες συμμετάσχει και στην ταινία της Αντουανέτας Αγγελίδη. Ηταν μία ταινία "καλλιτεχνική" όπου συμμετείχαν πάρα πολλές γυναίκες. Πώς ήταν η συνεργασία σου;

- Πάρα πολύ καλή με την ομάδα. Η Αναστασία τα σκηνικά, η Κάτια Γέρου τον πρωταγωνιστικό ρόλο, η Ιωάννα η Σπηλιοπούλου στο μοντάζ, διεύθυνση παραγωγής ήταν η Γισύλα Νικολάου.

Επιθήκε ότι υπάρχει γυναικείος κινηματογράφος, γυναικεία κινηματογραφική ματιά.

- Δεν το πιστεύω αυτό.

Και ότι ο κινηματογράφος η γυναικείος είναι πιο ευαίσθητος. Υπάρχει αυτή η διάσταση μεταξύ του γυναικείου και του ανδρικού κινηματογράφου;

- Διαφοροποιήσεις προφανώς υπάρχουν όταν επιλέγει μια θεματική μια γυναίκα σκηνοθέτης και ένας άνδρας σκηνοθέτης. Αλλά από εκεί και πέρα δεν είναι θέμα φύλου. Διαφοροποιήσεις σαφώς υπάρχουν, όπως υπάρχουν και ομοιότητες.

Ο διευθυντής φωτογραφίας από τι επηρεάζέ-

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Σπουδές:

1985: Πτυχίο Τ.Ε.Ι. "Στελεχών Διοικήσεως" χαλκίδα
198ε6-1987: Σπουδές στατικής φωτογραφίας Αθήνα
1989: Certificato Enair - Cer, σεμινάριο για τη διεύθυνση φωτογραφίας στην τηλεόραση της RAI Τορίνο και Μιλάνο Ιταλία
1990: Πτυχίο κινηματογραφικής σχολής Λ. Σταυράκου τμήμα εικονοληπτών
1993: Certificate of International cinematographer's masterclass australian film, television and radio school Σίντεϋ, Αυστραλία

Εργασιακές εμπειρίες

Τηλεόραση: Βοηθός φωτογραφίας ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΛΠΙΔΑΣ σκηνοθεσία Κώστας Φέρρης 1988, ΤΟ ΤΥΧΕΡΟ ΜΟΥ ΑΣΤΕΡΙ, σκηνοθεσία Πω. Σκλάβος 1989, ΠΡΕΜΙΕΡΑ, ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ, ΠΡΩΤΗ ΑΠΕΡΓΙΑ, ΡΕΠΟΡΤΕΡΣ, βοηθός του διευθυντή φωτογραφίας Φίλιππα Κουτσάφτη 1989), Η ΧΑΜΕΝΗ ΑΝΟΙΞΗ, βοηθός του διευθυντή Φωτογραφίας Νίκου Σμαραγδή 1994
Σινεμά: βοηθός διευθυντή φωτογραφίας - Ντοκυμαντέρς: ΚΙ ΑΥΤΑ, σκηνοθεσία Κώστας Ζηρίνης, 1990, ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΠΤΗΣΗΣ, σκηνοθεσία Χρήστος Κορδούλας 1990, ΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΗΧΟ, παραγωγή Accelere 1990, ΚΟΚΚΙΝΗ ΚΛΩΣΤΗ ΔΕΜΕΝΗ, σκηνοθεσία Κώστας ΜΠότσης 1990, ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ, σκηνοθεσία Χρήστος Ακρίδας 1990, ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, σκηνοθεσία Κώστας Αριστόπουλος 1990, ΑΙ ΚΡΗΤΑΙ, σκηνοθεσία Μάντυ Μαντελένη 1991, ΝΕΡΟ, σκηνοθεσία Σάκης Μανιάτης 1991, ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ, σκηνοθεσία Π. Κωνσταντινίδης 1992, Η ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ, σκηνοθεσία Ι. Τριανταφύλλη 1992, ΟΙ ΒΑΤΡΑΧΟΙ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ, σκηνοθεσία Δ. Κουγιουμτζής 1992, ΕΝΑ ΝΗΣΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ, σκηνοθεσία Μαρίνα Κουνενάκη 1993

Βοηθός Διευθυντή φωτογραφίας σε ταινίες μεγάλου μήκους: Η ΝΙΚΗ ΤΗΣ ΣΑΜΟΘΡΑΚΗΣ, σκηνοθεσία Δήμος Αβδελιώτης 1989, ΑΥΤΟ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΡΙ ΔΕΝ ΠΗΓΑΜΕ ΠΟΥΘΕΝΑ, σκηνοθεσία Π. Παγουλάτος 1992, Ο ΥΠΟΠΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΜ, σκηνοθεσία Στέλιος Παυλίδης 1993, Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ, σκηνοθεσία Νίκος Γραμματικός, ΟΙ ΘΕΟΙ ΤΟΥ ΟΛΥΜΠΟΥ, σκηνοθεσία Alkis David 1994, ΚΑΒΑΦΗΣ, σκηνοθεσία Γιάννης Σμαραγδής 1994

Βοηθός Διευθυντή Φωτογραφίας σε: 15 ταινίες μικρού μήκους, 30 διαφημιστικά spot, 2 video - art και συμπληρωματικά γυρίσματα στις μεγάλου μήκους ταινίες των κ. Βούλγαρη, κ. Μαραγκού και του κ. Κακογιάννη, και επίσης ΜΕΤΕΩΡΑ, ΡΕΚΒΙΕΜ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ (συμπαραγωγής γαλλικής - ελβετικής 1991)

Βοηθός φωτιστή σε θεατρικές παραστάσεις: ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΜΗΔΕΙΑ θεατρική σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού 1991, ΟΙ ΔΟΥΛΕΣ, του Ζαν Ζενε, θεατρική σκηνοθεσία Γιώργος Κώνστας 1992

Διεύθυνση φωτογραφίας: ντοκυμαντέρ: ΨΑΡΑ ΕΝΑ ΝΗΣΑΚΙ ΣΤΟ ΑΙΓΑΙΟ, σκηνοθεσία Φαίδρα Οικονόμου 1991, ΜΕΤΑΛΛΙΚΑ, σκηνοθεσία Φένια Παπαδοδήμα για το Premiers Vues Series of Ima Productions Γαλλία 1993), Η ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ, σκηνοθεσία Τ. Λυκουρέσης 1993, Μ. ΑΡΦΑΡΑΣ - ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ, σκηνοθεσία Πανδώρα Μουρίκη 1995, ΛΥΣΙΠΠΟΣ, σκηνοθεσία Νίκος Φραγκίας 1996

Διεύθυνση φωτογραφίας: ταινίες μικρού μήκους: Η ΕΠΙΝΟΗΣΗ, σκηνοθεσία Ηρώ Σιαφλιάκη 1989, ΚΑΤΙ ΣΑΝ ΕΚΚΡΙΣΗ, σκηνοθεσία Αντώνης Αγγελόπουλος 1990, ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΗ ΓΑΛΑΖΙΑ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ, σκηνοθεσία Βασίλης Κλαδούχος, Super 16mm 1990, ΓΙΑΤΙ .... ΑΜΑ, ΟΜΩΣ, σκηνοθεσία Φένια Παπαδοδήμα 1990, ΜΕΛΟ, σκηνοθεσία Μαριλίνα Δουλελη 1991, ΦΡΑΓΜΟΣ, σκηνοθεσία Πάνος Τσιπλάκης 1991, ΕΠΙΘΥΜΙΕΣ, σκηνοθεσία Μάντυ Μαντελένη 1991, FATA MORGANA, σκηνοθεσία Στέφανος Μπερτάκης 1991, ΣΚΙΕΣ, σκηνοθεσία Χριστίνα Χατζηχαραλάμπους 1992, ΜΕΡΕΣ ΑΝΟΙΞΗΣ, σκηνοθεσία Μάνος Γιαμαλάκης 1993, MAKE UP, σκηνοθεσία Άρης Φατούρος 35mm 1994, ΗΛΕΚΤΡΙΣΜΕΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ, σκηνοθεσία Κατερίνα Φιλιώτου 1995, ΤΟ ΤΡΑΙΝΟ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ, σκηνοθεσία Γρηγόρης Μυλωνάς 35mm 1996, ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑΣ, σκηνοθεσία Πέτρος Ζούλιας 35mm 1995, ΝΑ ΠΟΥ ΓΙΝΕΤΑΙ, σκηνοθεσία Ελισάβετ Χρονοπούλου super 16mm 1995, ΦΥΛΑΚΙΟ, σκηνοθεσία Αλεξ. Αλεξόπουλος B/W 1996, ΚΟΝΤΟ ΣΤΕΝΟ ΚΑΙ ΜΑΥΡΟ, σκηνοθεσία Στρατούλα Θεοδωράτου, Super 16 mm 1996.

Διεύθυνση φωτισμού θεατρικών παραστάσεων: ΜΗΔΕΙΑ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ, σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινός 1993, ΜΗΔΕΙΑ ΥΛΙΚΟ Heiner Muller, σκηνοθεσία Μ. Μαρμαρινός 1993, ΜΗΔΕΙΑ ΣΤΗ ΣΙΩΠΗ, παντομίμα, σκηνοθεσία Ασπασία Κράλη 1993, ΜΗΔΕΙΑ του Ευριπίδη στο Η ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗΝ ΑΜΒΕΡΣΑ 93" K.J.T./K.N.S. Theatre Antwerp Belgioum, σκηνοθεσία Μ. Μαρμαρινός 1993, ΧΡΥΣΟΜΥΓΑ σκηνοθεσία Χριστόφορος Χριστοφής 1994, ΔΕΝ ΜΠΟΡΩ ΝΑ ΦΑΝΤΑΣΤΩ ΤΟ ΑΥΡΙΟ, Τένεσυ Ουίλλιαμς, σκηνοθεσία Άκης Δαβής 1995, TITA - LOU, Εταιρία Fournos, σκηνοθεσία Έβρη Σωφρονιάδου 1996, ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΤΩΝ ΤΡΟΠΙΚΩΝ του Mishima, σκηνοθεσία Άκης Δαβής 1996, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΚΛΑΡΑ ΓΚΑΖΟΥΛ, σκηνοθεσία Χ. Χριστοφής 1996

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Θεατρικά Videos: STRINBERG'S STRINBERG, σκηνοθεσία Μ. Μαρμαρινός 1992, Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ, παραγωγή American College of Athens 1992, ΠΥΛΑΔΗΣ με τη Μελίνα Μερκούρη, για το μέγαρο μουσικής, σκηνοθεσία Διονύσης Φωτόπουλος 1992.

Διεύθυνση Φωτογραφίας: ταινίες μεγάλου μήκους: ΟΙ ΩΡΕΣ - ΜΙΑ ΤΕΤΡΑΓΩΝΗ ΤΑΙΝΙΑ, σκηνοθεσία Αντουανέττα Αγγελίδη, 35mm Color 1995, ΠΡΙΝ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ, σκηνοθεσία Παναγιώτης Μαρούλης 35mm Color 1996

Βραβεία και εκθέσεις:

Κινηματογραφικό φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Δράμα 1990 ειδική μνεία για τη δουλειά της στο ΓΙΑΤΙ... ΑΜΑ, ΟΜΩΣ; της Φένιας Παπαδοδήμα - Πρώτη ατομική έκθεση ασπρόμαυρης φωτογραφίας στο ART - CAFE LAUTREAMONT, Αθήνα Φεβρουάριος 1990 - Κινηματογραφικό φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Δράμα 1991 ομόφωνο βραβείο της κριτικής επιτροπής καλύτερης φωτογραφίας για τη δουλειά της στο ΜΕΛΟ της Μ. Δουκέλη, Βραβείο καλύτερης φωτογραφίας στη μνήμη του Χ. Τριανταφύλλου για τη δουλειά της στο ΜΕΛΟ της Μ. Δουκέλη, ειδική μνεία της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών για τη δουλειά της στο ΜΕΛΟ - κινηματογραφικό φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Δράμα 1995 ομόφωνο βραβείο καλύτερης φωτογραφίας τεχνικών επιτεύξεων για τη δουλειά της στο ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑΣ του Π. Ζούλια 35mm και ΝΑ ΠΟΥ ΓΙΝΕΤΑΙ της Ελισάβετ Χρονοπούλου Super 16mm.

ται; Κατ' αρχήν επηρεάζεται από τις ταινίες που βλέπει;

- Πρώτα απ' όλα επηρεάζεται απο το σκηνοθέτη και θα πρέπει να επηρεάζεται μόνο από το σκηνοθέτη για να κάνει πραγματικότητα αυτό που θέλει ο σκηνοθέτης. Γιατί αυτός είναι ο ρόλος του.

Να πραγματοποιήσει το όνειρο του σκηνοθέτη.

- Αυτό ακριβώς τον λόγο έχει ο σκηνοθέτης, γιατί αλλιώς .... Ακούγεται λίγο απόλυτο αυτό, αλλά αν δεν κάνεις ακριβώς αυτό που θέλει ο σκηνοθέτης τότε;

Υπάρχει η περίπτωση να διορθώσει τον σκηνοθέτη, δηλαδή να τον βοηθήσει να κάνει πιο συγκεκριμένη την ιδέα του από τεχνικής απόψεως;

- Αυτή είναι η δουλειά του διευθυντή φωτογραφίας, να βοηθάει και τεχνικά στο να μεταφραστούν σωστά οι ιδέες.

Σ' αυτή τη λειτουργία ο διευθυντής φωτογραφίας ενημερώνεται καλλιτεχνικά μέσα από κάποιες φωτογραφίες, από κάποια έργα ζωγραφικής ή από κάποιες ταινίες του εξωτερικού;

- Νομίζω ότι είναι απαραίτητο.

Δηλαδή να βλέπει περισσότερες ταινίες.

- Οχι μόνο ταινίες. Βιβλία, πίνακες.

Να έχει μια γενική παιδεία.

- Ναι. Γιατί αλλιώς δεν μπορείς να κατανοήσεις την ιδέα ενός σκηνοθέτη.

Ακριβώς.

- Ετσι δεν είναι; Οτι πρέπει να καλλιεργεί συνεχώς την αντιληπτικότητά του και τις γνώσεις του για να μπορέσει να μεταφράσει ένα σκηνοθέτη. Ανάλογα, κάθε σκηνοθέτης θέλει άλλα πράγματα. Και αντιμετωπίζει διαφορετικά μία θεματική. Μία συγκεκριμένη θεματική αν τη δώσεις σε δέκα σκηνοθέτες, θα την αντιμετωπίσουν εντελώς διαφορετικά. Ετσι και δέκα διευθυντές φωτογραφίας θα σου κάνουν μια άλλη φωτογραφία. Ετσι δεν είναι;

Από φωτογραφίες στατικές επηρεάζεσαι; Υπάρχει μια επιρροή από τις φωτογραφίες; Σε ποιό βαθμό;

- Πρώτα απ' όλα αυτό που λέγεται ότι είναι η οριοθέτηση χώρου. Από εκεί και πέρα μπαίνουν όλες οι άλλες αναφορές δηλαδή η αναλογία του control.

Το βάθος που δίνεται στον κινηματογράφο, σε μια ταινία, διαφέρει από το βάθος που δίνεται στη φωτογραφία;

- Κατά το φυσικό νόμο είναι καθαρά θέμα οπτικής. Διαφοροποιήση έχεις πια όταν έχεις επίπεδα που κινούνται μέσα στο κάδρο. Εκεί διαφοροποιούνται πολλά πράγματα, αλλά στην φωτογραφία όχι. Είναι κάτι στατικό. Εννοώ αν κάνεις ένα πανόραμα με δύο αλλαγές δύο ηθοποιών που περπατάνε μέσα στο χώρο και ο ένας είναι στο πρώτο επίπεδο και ο άλλος πάει πίσω, διαφοροποιείται και το βάθος της ταινίας. Γιατί υπάρχει κίνηση, εκεί είναι η διαφορά.

Υπάρχει τώρα μία "διαμάχη" όσον αφορά τον κινηματογράφο και το βίντεο, την ηλεκτρονική εγγραφή. Υποστηρίζεται από πολλούς ότι είναι πιο ψυχρό το βίντεο. Πιστεύεις ότι είναι άλλη η οπτική του βίντεο και άλλη η οπτική της κάμερας;

- Δεν είναι εκεί το θέμα, ότι το μέσο είναι κακό. Μπορούμε να κάνουμε επίσης πολύ καλά πράγματα. Απλώς θέλει άλλη αντιμετώπιση. Ειδικά, φωτογραφικά, πολύ πιο δύσκολα ξεκολάνε τα επίπεδα, που λέμε στην γλώσσα μας, στο βίντεο, γιατί εκεί έχουμε να κάνουμε με πήξεις, δεν έχουμε να κάνουμε με άλατα αργύρου, είναι τελείως διαφορετική και η ευκρίνεια και ο τρόπος αντιμετώπισης.... Θέλει μία διαφορετική αντιμετώπιση, αλλά εξίσου μπορείς να κάνεις πολύ καλά πράγματα και στο βίντεο. Τώρα αισθητικά ναι, είναι μια άλλη κατάσταση.

Το βίντεο είναι κάπως πιο ψυχρό κάπως πιο τεχνολογικό. Είναι μια άλλη ματιά. Δίνει άλλα αποτελέσματα;

- Δεν θα το έλεγα. Είναι ο τρόπος που δουλεύουν στο βίντεο. Ο τρόπος αντιμετώπισης του. Δηλαδή έχεις την αίσθηση ότι είναι μια ευκολία, ενώ ουσιαστικά δεν είναι έτσι. Αμα το αντιμετωπίσεις πάρα πολύ σοβαρά, μπορείς να κάνεις εξίσου πολύ καλά πράγματα. Δεν είναι μειονέκτημα.

Υπάρχει απ' την άλλη η video art. Εχεις ασχοληθεί καθόλου;

- Ναι, έχω κάνει ένα - δύο μικρά κομμάτια.

Σε ποιά πλαίσια κινείται η δουλειά; Εχουμε δει πολλές video art που έχουν μια πολύ έντονη επιρροή από τον εξπρεσιονισμό. Εσύ από που έχεις επηρεαστεί; Από ποιά σχολή καλλιτεχνική;

- Δεν μπορώ να πω κάτι τέτοιο, Δεν μπορώ να σου πω κάτι συγκεκριμένο. Κάθε φορά προσπαθείς να κάνεις το καλύτερο δυνατό υπηρετώντας τη θεματική για να φτάσει κάτω στο θεατή. Τώρα, αν αυτό καταχωρείται σε κάποια σχολή με κάποια ταμπέλα ή οτιδήποτε, είναι άλλο θέμα ...

Στην Ελλάδα στην δουλειά που έχεις κάνει, είχες κάποια ενημέρωση όσον αφορά την βιντεοτέχνη; Τις δουλειές που έχουν κάνει οι άλλοι δηλαδή.

- Ενημερώνομαι όσο μπορώ. Η βιντεοτέχνη είναι μια δουλειά, που πραγματικά μπαίνει η υπόθεση που λέγεται computer. Δηλαδή όλο αυτό το ελάχιστο, αυτό που πραγματικά γίνεται στο γύρισμα, μπαίνει μετά στο computer, κάνεις τις εστιάσεις σου, κάνεις τις παραμορφώσεις σου, ίσως κάνεις και άλλο κάδρο μέσα στο κάδρο. Μπορείς να κάνεις άπειρα πράγματα. Δηλαδή γυρίζεις ένα πρώτο υλικό και από εκεί και πέρα το αποχρωματίζεις, του τραβάς κόκκινο, μπλε, δηλαδή κάνεις ότι θέλεις. Εκεί είναι η ελευθερία της βιντεοτέχνης.

Πιστεύεις ότι έτσι το computer μπορείς να το χρησιμοποιείς για να εκφραστείς καλλιτεχνικά;

- Ναι. Το θέμα είναι τι θέλει να κάνει ο καθένας, τι φαντασία έχει και τι θέλουν αυτοί. Αυτό έχει σημασία. Τι θέλει να καταγράψει ο κάθε σκηνοθέτης. Από εκεί και πέρα εμείς ακολουθούμε. Οσο μπορούμε βέβαια, ανάλογα με τις δυνατότητες που έχουμε.

Οσον αφορά τους σκηνοθέτες. Κατά πόσο θα διευκολύνει τη δουλειά τους, αν ξέρει κάποιες τεχνικές λεπτομέρειες.

- Ναι. Αυτό είναι βασικό, το υλικό το δικό σου είναι η κάμερα, ο φακός. Συνεννοείσαι πάρα πολύ πιο εύκολα και πλησιάζεις πολύ πιο γρήγορα σ' αυτό που θέλεις να κάνεις αν ξέρεις δηλαδή ότι το συγκεκριμένο πλάνο πρέπει να το τραβήξεις με τηλεφακό γιατί θέλει να γίνει συμπίεση των επιπέδων, για καθαρά αισθητικούς λόγους γραφής, με διευκολύνουν αφάνταστα.

Πράγμα που σημαίνει ότι πρέπει να γίνει πρώτα μία συζήτηση, για να καταλάβεις για το κάθε πλάνο τι ακριβώς χρειάζεται.

- Ειδικά στις μεγάλου μήκους, το παίρνουμε πλάνο - πλάνο. Εγώ τουλάχιστον έτσι δουλεύω, πλάνο - πλάνο για να καταλάβουμε τι γίνεται. Και μονταζιακά και ρυθμικά.

Οι Ελληνες σκηνοθέτες ξέρουν τα τεχνικά, την κάμερα, τους φακούς, τα φίλτρα;

Προσπαθούν. Βέβαια, όσο τρίβονται με τη δουλειά. Στη σχολή δεν μαθαίνουν πολλά πράγματα. Αν δεν κάνουν κάποια δουλειά κάποια στιγμή και αν δεν δουλέψουν σε γυρίσματα γενικότερα σαν βοηθοί σκηνοθέτες, πώς θα τα μάθουν; Οσα βιβλία και αν διαβάσουν, δεν μαθαίνονται αυτά. Αν δεν βάλεις το μάτι στο κλείστρο να καταλάβεις τη διαφορά. Οπότε κάνουν μια πρώτη μικρού μήκους, μία δεύτερη, μετά τα θυμάσαι και κατακτούν πια άλλα επίπεδα. Δηλαδή πάνε σε άλλα επίπεδα γράφης.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε με πολύ μεγάλη ευχαρίστηση ότι οι ταινίες και μεγάλου αλλά και μικρού μήκους, έχουν ελαχιστοποιήσει τα τεχνικά προβλήματα. Αυτό οφείλεται στους τεχνικούς;

- Εχουμε πολύ καλούς τεχνικούς.

Εχει άμεση σχέση με την εκπαίδευση, με τη συνεργασία; Με τι έχει σχέση η άνοδος της ποιότητας;

- Βασικά με την τριβή, με την πολύ δουλειά. Ενας τεχνικός δουλεύει όλο το χρόνο, άρα τρίβεται καθημερινά, άρα μαθαίνει πολύ πιο γρήγορα από ένα σκηνοθέτη που θα κάνει μια ταινία κάθε δύο χρόνια. Εκεί υπάρχουν κατακτήσεις σ' αυτά τα επίπεδα δηλαδή.

Και βεβαίως από τα μηχανήματα τα καινούρια τα οποία έρχονται, γιατί άμα συγκρίνουμε από τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο που τα μηχανήματα ήταν απαρχαιωμένα.

- Πάντως έκαναν πολύ ωραία πραγματα.

Εσύ όταν τελειώσεις την ταινία συμμετέχεις στο μοντάζ;

- Πηγαίνω πολύ συχνά και βλέπω κάποια πράγματα και παρακολουθώ. Η δουλειά μου είναι το γύρισμα. Τώρα αν θα πάω φιλικά δύο φορές να δώσω το υλικό και να δω τι κάνουν αυτό είναι άλλο πράγμα.

Τον νέο ελληνικό κινηματογράφο πως τον βλέπεις;

- Αισιοδοξώ. Υπάρχουν πολύ καλές προσπάθειες.

DEAUVILLE, Ή Η ΑΜΕΡΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Το διαγωνιστικό τμήμα νέων παραγωγών του Φεστιβάλ της Ντοβίλ, στη Γαλλία, δεν ανανέωσε το ενδιαφέρον αυτής της εκδήλωσης, βεβαιώνοντας ότι η εξάπλωση του αμερικάνικου κινηματογράφου είναι βέβαιη. Συμβολικά η ταινία του Φεράρα FUNERAILLES (Η ΚΗΔΕΙΑ) ήταν στο κέντρο του ενδιαφέροντος.

του ΓΙΑΝΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

Κατά τη διάρκεια της 22ης διοργάνωσης του Φεστιβάλ Αμερικάνικου Κινηματογράφου της Ντοβίλ δεν γελάσαμε τόσο καλά όσο στον λόγο του Ζακ Βαλεντί. Στα σαλόνια του Hotel Royal, μπροστά σ' ένα κοινό που του εκβιάζουν το χαμόγελό του για να του πάρουν την αποδοχή του, τα στελέχη του Χόλυγουντ, ανακοίνωσαν τις προθέσεις τους: να σταματήσει η εμπορική επιθετικότητα και οι συζητήσεις για την GATT που αφορούν τις εμπορικές δεσμεύσεις! Κάνουν χώρο στη διπλωματία και σ' αυτές τις ανταλλαγές μ' εκείνες τις χώρες του οποίων η εθνική βιομηχανία επιβιώνει ακόμα για να προωθεί τις συμπαραγωγές και να είναι ο παράγοντας που έδρασε για να κάνουν επιτυχίες οι χολυγουντιανοί κινηματογραφιστές, όπως αυτοί που παρουσιάζονται στη Ντοβίλ, αυτή τη χρονιά, που θα δώσουν μαθήματα στις μεγαλύτερες ευρωπαϊκές σχολές. Αντιμέτωποι μ' αυτή τη συγκινητική φιλαλήθεια αυτού του πολιτιστικού διαλόγου μια μόνη επιθυμία έχουμε: να φωνάζουμε δυνατά, προς κάθε κατεύθυνση, ότι αυτοί οι κινηματογραφιστές που διαλέχτηκαν να έρθουν στην Ντοβίλ, που θέλανε να μας τους περάσουν για εναλλακτικούς καθηγητές, ήταν αυτή τη χρονιά μέτριοι μέχρι απελπισίας.

Από το HARD EIGHT του Πωλ Τόμας Άντερσον, μέχρι το FEELING MINNESOTA, του Στήβεν Μπέγκελμαν (με τους Κιάνον Ρήβς και Κάμερον Ντιαζ) και στο THE FRIGHTENERS, του Πήτερ Τζάκσον, όπως στο προπαγανδιστικό INDEPENDENCE DAY, όλα εδώ μαρτυρούν την υποταγή στα στάνταρ της φαντασίας του μέσου κοινού, της μεταμοντέρνας μορφής, του αισιόδοξου λόγου. Όπως αυτές οι ταινίες εδραίωναν μια ολοκληρωμένη σχέση με το κοινό κάνοντάς το να ξαναζήσει συναισθήματα που έχει ήδη δοκιμάσει και αισθανθεί, το κοινό θα αντλήσει την ευχαρίστησή του από την ασφάλεια ότι τα ξαναβρήκε. Η δουλειά του κινηματογραφιστή δεν είναι παρά το να οργανώσει τη διαδικασία και τη σειρά βάσει της οποίας θα γίνει αυτή η επανεμφάνιση των ίδιων μορφών και των ίδιων ρυθμών. Στυλιζαρισμένα και με λιγότερη σημασία, τα πρόσωπα σιγά - σιγά εξαφανίζονται από τον χολυγουντιανό κινηματογράφο για να δώσουν τη θέση τους σε μια στείρα γνώση παραγωγής συναισθημάτων κωδικοποιημένων και προκατασκευασμένων.

Αυτή η μείωση της σημασίας των προσώπων σε πιόνια μιας μηχανικής διαδικασίας, είναι το ζητούμενο της υποβλητικής ταινίας MISSION IMPOSSIBLE του Μπράιαν ντε Πάλμα, ένα σπάνιο διαμάντι μιας απαστράπτουσας ομορφιάς, που έλαμπε ανάμεσα στις πρώτες προβολές του Φεστιβάλ. Μετά την πτώση του τείχους του Βερολίνου η αντικατασκοπεία, ο πόλεμος των πρακτόρων και η ομάδα των πρακτόρων που συμμετέχει ο Έθαν Χαντ (Τομ Κρουζ) δεν έχουν πλέον άλλο κίνητρο παρά την καθαρή ευχαρίστηση του κινδύνου σ' ένα ολοκληρωμένο κόσμο, χωρίς τριβές και ιούς, που απαγορεύει κάθε συναίσθημα (κανένα πρόσωπο δεν καπνίζει, δεν τρώει, δεν κάνει έρωτα). Τα πρόσωπα δεν είναι παρά πιόνια που τα έχουμε αφήσει σε μια σκακιέρα γνωστή και αφηρημένη. Η ταινία υπακούει σε μια κίνηση που επαναλαμβάνεται συνεχώς: η ομάδα του MISSION IMPOSSIBLE πρέπει να αναλάβει και να φέρει σε πέρας μια διατεταγμένη υπηρεσία της CIA και κάνοντας αυτήν ανακαλύπτει μια άλλη κυρίαρχη και μυστική. Ο Ντε Πάλμα ξεδιπλώνει έτσι ένα παιχνίδι σκηνοθεσίας που αντιμάχονται, υπερκαλύπτει η μια την άλλη και αλληλοκαταστρέφονται. Ένα καθαρό παιχνίδι εξυπνάδας και μετατόπισης σ' ένα ενιαίο πεδίο: η νέα κοινωνία του δυτικού κόσμου.

Απ' την πλευρά του ανεξάρτητου κινηματογράφου λίγα πράγματα έχουμε στο χέρι. Εκτός από την πρώτη ταινία, που μάλλον πέτυχε, του Ντανιέλ Σάλιβαν, THE SUBSTANCE OF FIRE και μια μικρή ταινία του Ρόμπερτ Άλτμαν για την τζαζ και τα παραλειπόμενα, το ΚΑΝΣΑ ΣΙΤΥ, τα υπόλοιπα μας στενοχώρησαν. Η πρώτη στενοχώρια απ' τον Νλικ Κασσαβέτη, UNHOOK THE STARS και η ολική απώλεια του Αλεξ Κοξ, με την ταινία THE WINNER, περνώντας κοντά απ' τον Κάρπεντερ, λίγο επηρεασμένος (ESCAPE FROM L.A.). Το άλλο γεγονός είναι το αφιέρωμα του Αμπελ Φεράρα και η παρουσίαση της τελευταίας ταινίας του THE FUNERAL. Ένα πραγματικό αριστούργημα, σύμφωνα με τη λογική αρεστή στο δημιουργό μας μας ενάγει γλυκά - γλυκά στις πικρές διαδικασίες της κηδείας (αυτή, του Τζώνυ, δολοφονημένου όταν βγήκε από μια κινηματογραφική αίθουσα) και στην εξ' ολοκλήρου καταστροφή και την αντιδικία (αυτή των αδελφών του, Ρέι και Τσεζ). Ο θάνατος ανοίγει και κλείνει την ταινία που αναφέρεται σε ένα κόσμο κλειστό και σκοτεινό, όπως ένα φέρετρο. Όπως πάντα στον Φεράρα, όλα παίζονται στην ένταξη στην κοινωνία και σ' ένα σύστημα αξιών. Η ταινία THE FUNERAL εξετάζει την έκπτωση των ηθών στη δεκαετία του '30 που, την επαύριο της τραπεζικής κρίσης του 1929, παρατηρούνται πολυάριθμες αυτοκτονίες οικονομικών παραγόντων στη μυθική ατμόσφαιρα του περιβάλλοντα χώρου που συνοδεύει το θέμα της ταινίας, γενικεύεται η πτώση της κοινωνίας και ο ατομικισμός. Στον κόσμο του Φεράρα, ο καπιταλισμός, "η τραγωδία της Αμερικής", όπως λέει ένα πρόσωπο της ταινίας, αντιθέτει τα άτομα που ποιλούν την ψυχή τους και δεν αναδεικνύουν παρά μια διαδικασία καταστροφής του ανθρώπου απ' τον ίδιο. Η πιο πετυχημένη και βαθιά ταινία του δημιουργού, THE FUNERAL είναι το έργο ενός μεγάλου τραγικού του 20ου αιώνα.

ΕΚΕΙ, ΣΤΟ PANTIN

του STEPHANE MALANDRIN

Σπάνια βλέπεις δύο, τρία ή τέσσερα καλά φιλμ, πραγματικά ενδιαφέροντα σ' ένα Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους, ακόμη και αν στον κατάλογο περιλαμβάνονται περισσότερες από 70 ταινίες, όπως στο Κλερμόντ.Το Φεστιβάλ Pantin '96 μας πρότεινε έξι. Είναι λοιπόν κάτι σαν ένα ιστορικό ρεκόρ. Για να μην είμαστε άδικοι και για να βλέπουμε το μέρος και όχι το σύνολο, δώσαμε τρία βραβεία. Δύο καλύτερους σκηνοθέτες και μία καλύτερη ταινία.

Οι καλύτεροι σκηνοθέτες, Francois Ozon και Laurent Cantet δεν είναι άγνωστοι. Κάθε ένας που συχνάζει σε Φεστιβάλ και λίγο προσεχτικός, θα τρέλαινε τη μητέρα του για το κινηματογραφικό μέλλον των δύο αυτών σκηνοθετών. Ο πρώτος μας είχε χαρίσει την ταινία UNE ROSE ENTRE NOUS (ΕΝΑ ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ ΑΝΑΜΕΣΑ ΜΑΣ), το 1994 και το LA PETIT MORT (Ο ΜΙΚΡΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ),το 1995. UNE ROBE D'ETE (ΜΙΑ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗ ΡΟΜΠΑ) είναι η τελευταία πράξη της πλοήγησής του στο πανόραμα της εξερεύνησης του κινηματογράφου στις ταινίες μικρού μήκους. Είναι μια ταινία πολύ καλά σχεδιασμένη (όπως ένα αυγό), αλλά ορμητική όπως ένας χείμαρρος. Μια ιστορία για εσώρουχα, διάρκειας 15 λεπτών, όπου οι πρωταγωνιστές έχουν τον χρόνο να τραγουδίσουν σχεδόν με κέφι ένα τραγούδι της Σεϊλά, να κάνουν δύο φορές έρωτα (ετεροφυλικό, σε στυλ κατά τη διαδρομή απ' τη δουλειά στη δουλειά, και ομοφυλικό, αλλά χαρούμενο, και όλα σε πλάνα - σεκάνς!), να κάνουν δύο φορές ποδήλατο και τέλος να ράψουν και μια ρόμπα. Λίγο ενδιαφέρει η ιστορία, αρκετά αδύνατη είναι η αλήθεια, ο Ozon είναι εκπληκτικός από την εντύπωση που δίνει μιας κινηματογραφικής ωριμότητας, ολοκλήρωσης, τόσο στο επίπεδο της φιλμικής γραφής, όσο και στο επίπεδο της μεταχείρισης των ηθοποιών (το αδύνατο σημείο των ταινιών μικρού μήκους γενικά). Το μόνο ψεγάδι που μπορεί κανείς να του προσάψει είναι ότι η κινηματογραφική του ματιά δεν έχει αυτοσχεδιασμό. Δεν υπάρχει παρά ο χαρακτήρας που είναι προσυμφωνημένος. Κατά τα λοιπά: το μεγαλειώδες του τυχαίου του παιχνιδιού, το απρόσμενο των ανθρωπίνων σχέσεων, η ανησυχία των βλεμμάτων, αυτά που ο Πιαλάτ μας έμαθε είναι απόντα. Θα λέγαμε ότι είναι μια κινηματογραφική επιλογή. Εννοείται ότι κλείνουμε την συζήτηση εδώ.

Ο Laurent Cantel είναι ο άλλος πρωταγωνιστής της τελετής. Είναι προϊόν του οίκου παραγωγής Serenade Production, αυτής της πολύ επιτυχημένης εταιρίας που επέτρεψε να δούμε πριν τρία χρόνια ένα από τα αριστουγήματα των ταινίων μικρού μήκους:JOYEUX NOEL (ΧΑΡΟΥΜΕΝΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ), του Gilles Marchand και TOUS A LA MANIF (ΟΛΟΙ ΣΤΗ ΔΙΑΔΗΛΩΣΗ), της αδελφής του Cantet, βρίσκεται στον αντίποδα απ' ότι ο Ozon. Με μεγαλοπρέπεια φιλμάρει το τυχαίο και το απρόσμενο για το οποίο μιλήσαμε, φροντίζει λίγο τη γοητεία των κάδρων και τον ρυθμό της διήγησης. Προτιμά έντονα να χτυπά στους ανθρώπους ότι είναι πιο ευαίσθητο, το πιο βαθύ μυστικό, την πιο ευαίσθητη χορδή τους : την ανείπωτη δυστυχία τους. Η ταινία του JEUX DE PLAGE (ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΣΤΗ ΠΛΑΖ) κέρδισε το μεγάλο βραβείο αυτή τη χρονιά.Η ιστορία που υπέροχα είχε αρχίσει απ' την ταινία "Όλοι στην Διαδήλωση" ακολουθήθηκε και σ' αυτή την ταινία: πρόκειται για το μίσος που ο γιος επιφυλάσσει για τον πάτερα του. Δε θα μπορέσουμε ποτέ να πούμε αρκετά για το μεγάλο ταλέντο που θα πρέπει να έχει κανείς για να κινηματογραφήσει το μίσος - ιδίως αυτό - να το κάνει φιλμικό έργο, να του δώσει σάρκα και οστά, ή ακόμη να το κάνει να γεννηθεί ανάμεσα σε δύο σώματα, αυτά των δύο ανδρών, του πατέρα και του γιου.

Αναμφισβήτητα το καλύτερο φιλμ ήταν το "Comme Les Autres", ("Οπως Οι Αλλοι"), του Didier Bivel. Βεβαίως ο σκηνοθέτης δεν έχει ούτε την ευχέρεια στη διήγηση του Ozon, ούτε τη διάνοια, σχεδόν σωματική, του Cantet, αλλά διαθέτει ένα ποιοτικό χαρακτηριστικό που απουσιάζει στους συναδέλφους του (μια άλλη κυριαρχία και μια άλλη διάνοια, στην κυριολεξία): την κτηνωδία του καδραρίσματος, το απότομο, που φτάνει μέχρι τη βία, των πλάνων. Η διήγησή του πηδά, περνά απ' τη μια φόρμα στην άλλη (μερικές φορές από το διήγημα στο ντοκιμαντέρ), διαθέτει προφανή λάθη διήγησης (χάνει ένα πρόσωπο στην πορεία και τελείωνει πολύ γρήγορα). Αλλά πετυχαίνει εκεί όπου - κατά τη γνώμη μου - καμιά ταινία δεν πέτυχε από αυτές του Φεστιβάλ: να εφευρίσκει μια εικόνα μανιώδη όπου τα πρόσωπα φαίνονται φυσικά, ζωντανά, και πάντα ολόκληρα, πιστευτά, όμορφα και παραδοσιακά συγχρόνως. Στο είδος του, η κινηματογραφία του Bivel είναι ένα απόλυτο φιλμ, εμβαθύνει στα προσωπα που κινηματογραφεί δίνοντάς τους την ευκαιρία να είναι όλο και περισσότερο πρόσωπα του κινηματογράφου, όπως και νάχει, πολύ διαφορετικά από τα πρόσωπα των ταινιών μικρού μήκους.

Θα είμαστε άδικοι αν δεν αναφερόμαστε στο αουτσάιντερ του Φεστιβάλ, την ταινία PETITE METEOROLOGIE OU 7 HISTOIRES DE TEMPS (ΛΙΓΗ ΜΕΤΕΟΡΟΛΟΓΙΑ Η 7 ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΙΡΟΥ), του Charles Castella, που πήρε ειδική μνεία, που κινηματογράφησε με όλη την ευαισθησία επτά αυθόρμητες επιθυμίες φίλων του σκηνοθέτη. Ειδικά την τρίτη σεκάνς, μια σκηνή χορού όπου, λόγω της μαγείας του κάδρου, είναι αδύνατο να δεις το πρόσωπο της χορεύτριας. Αυτή τη χορεύτρια που δεν πάψαμε να την ψάχνουμε...

STEPHANE MALANDRIN

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Το κείμενο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Cahiers du Cinema", τ. 505, Σεπτέμβριος 1996, σ.σ. 12-13.

ΚΟΥΠΟΝΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

ΕΠΩΝΥΜΟ _____

ΟΝΟΜΑ _____

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ _____ Τ.Κ. _____

ΠΟΛΗ _____ ΤΗΛ. _____

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΙΑ 1 ΧΡΟΝΟ: 3.200 ΔΡΧ.

Στείλτε με ταχυδρομική επιταγή το παραπάνω ποσό στην ταχυδρομική διεύθυνση: Φουρτούνης Βασίλης, Αρτεμισίου 45 & Λυσιστράτης 2, 152 34 Χαλάνδρι.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΑΡΙΣΑΣ

Το μεσογειακό στην Ελλάδα (31 Μαρτίου - 6 Απριλίου)

Είναι η πέμπτη συνεχής χρονιά που διοργανώνεται στην πόλη της Λάρισας το Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών. Εκείνο που είναι αξιοπρόσεχτο είναι ότι το Φεστιβάλ ουσιαστικά δεν έχει αλλάξει τον χαρακτήρα του από την πρώτη διοργάνωσή του μέχρι σήμερα. Το Φεστιβάλ μαζεύει κινηματογραφιστές

του ΓΙΑΝΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

από τρεις Ηπείρους, θα έλεγε κανείς ότι μαζεύεται στη Λάρισα η αφρόκρεμα της κινηματογραφικής παραγωγής.

Από την αρχαιότητα ακόμα η Λάρισα ήταν ένα σημαντικό κέντρο αναφοράς, ανάμεσα στην Μακεδονία και την Αθήνα. Η στρατηγική θέση της πόλης, ο πλούτος του κάμπου, η κοντινή απόσταση, τόσο ως προς την Αθήνα, αλλά και με την Θεσσαλονίκη, η Λάρισα ήταν και είναι το κέντρο όπου μαζεύονται το οικονομικό κεφάλαιο και η πολιτιστική παραγωγή. Θα παρατηρήσουμε την θεατρική δραστηριότητα (Θεσσαλικό Θέατρο), την δραστηριότητα λογοτεχνών, τη ζωγραφική κίνηση και, τέλος, την έντονη πολιτιστική δραστηριότητα του Δήμου Λάρισας. Ήταν λοιπόν αυτονόητο ότι η Λάρισα θα φιλοξενούσε μια νέα προσπάθεια, το Φεστιβάλ της Λάρισας. Η δημοτική αρχή, από τις πρώτες δραστηριότητες του Φεστιβάλ, αγκάλιασε αυτή την διοργάνωση, δίνοντάς του αέρα για να αναπνεύσει. Αν δεν υπάρχει αυτονομία, γιατί ο Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Λάρισας είναι τυπικά ο διοργανωτής του Φεστιβάλ, υπάρχει η θέληση να αναπτυχθούν οι πρωτοβουλίες εκείνες που θα κάνουν το Φεστιβάλ γνωστό σ' όλο τον κόσμο. Η καλλιτεχνική διευθύντρια συνεργάζεται αρμονικά με την Οργανωτική Επιτροπή και έτσι βλέπουμε μια καλή οργάνωση και υψηλό επίπεδο ταινιών.

Εκείνο που ευχαριστεί όλους εμάς που ασχολιόμαστε με τον κινηματογράφο είναι η προσέλευση του κόσμου, που δύσκολα βλέπεις κάτι ανάλογο στα άλλα Φεστιβάλ. Αποδεικνύεται έτσι ότι ο κόσμος αγαπά τον κινηματογράφο και διψά να δει τις νέες τάσεις όπως αυτές εκφράζονται στις διάφορες κινηματογραφίες και παρουσιάζονται στα Φεστιβάλ.

ΤΑ ΠΡΟΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΑ

Από την Δευτέρα (31 Μαρτίου) ξεκίνησε τις εκδηλώσεις του το Φεστιβάλ με την προβολή της πρώτης ταινίας μεγάλου μήκους του Χάρη Παπαδόπουλου, ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ, που είχε προβληθεί και στο τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η ταινία αν και είχε ένα καστ σημαντικών και μεγάλων ελληνων ηθοποιών, ήταν άνιση και δίχασε τόσο το κοινό της Θεσσαλονίκης, όσο και τους κριτικούς και δεν έτυχε της καλής αποδοχής του κοινού όταν βγήκε στις αίθουσες. Το κοινό της Λάρισας γέμισε την αίθουσα, όπως και έκανε και για την ταινία του Νίκου Γραμματικού, ΑΠΟΝΤΕΣ, που προβλήθηκε την επόμενη μέρα και που μοιράστηκε τα βραβεία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μαζί με την ταινία Η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΚΟΚΟΡΑ, του Αντρέα Πάντζη. Κάτι ανάλογο με το ΤΕΛΟΣ ΕΠΟΧΗΣ, του Αντώνη Κόκκινου, η ταινία αυτή κινείται σε εντελώς διαφορετικό δρόμο από τις προηγούμενες ταινίες του σκηνοθέτη. Η ιστορία μιας παρέας στη Σαλαμίνα που θα μπορούσε να ήταν η ιστορία μιας οποιασδήποτε παρέας. Την τρίτη ημέρα προβλήθηκαν δύο ταινίες υψηλού καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, το ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΩΝ ΦΤΩΧΩΝ ΕΡΑΣΤΩΝ (1953), του Κάρλο Λιτσάντ, μια προβολή που πραγματοποιήθηκε με την συνεργασία της Ταινιοθήκης της Ελλάδας, και αμέσως μετά η ταινία του Ζοάο Σεζάρ Μοντέκρο, ΤΟΥ ΘΕΟΥ Η ΚΩΜΩΔΙΑ (1996), μια σχεδόν σουρεαλιστή ταινία που έρχεται απ' την Πορτογαλία και αναφέρεται στις ψυχώσεις ενός "μέσου" ανθρώπου. Η ταινία αυτή ήταν προσφορά της εταιρείας διανομής ταινιών "Ovo Films" που ήταν φέτος η τιμώμενη εταιρεία, ένας θεσμός του Φεστιβάλ που βραβεύει μια εταιρεία διανομής που διανέμει με ιδιαίτερο ενδιαφέρον ελληνικές ταινίες, θέλοντας, έτσι, να τονίσει ότι η ελληνική ταινία πρέπει να διανέμεται και με τον ίδιο ζήλο.

Ένα γεγονός για το Φεστιβάλ ήταν χωρίς αμφιβολία η παρουσία του συγκροτήματος "Μουσική επί τόπου", του Σάκη Παπαδημητρίου, στο πιάνο, και της Γεωργίας Συλλαίου, στα φωνητικά, που συνομιλούν με τις εικόνες της ταινίας ΤΡΕΛΕΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ, του Έριχ φον Στροχάιμ, αφού, όπως υποστηρίζει και ο μουσικοσυνθέτης Σάκης Παπαδημητρίου, η μουσική του δεν επενδύει τις ταινίες του βωβού κινηματογράφου, αλλά είναι ένα εικαστικό γεγονός, αφού η διαφορετική μουσική συνεπάγεται διαφορετικό καλλιτεχνικό γεγονός, ακόμα και αν η ταινία είναι η ίδια. Πρόταση του περιοδικού: Τέτοιες συναυλίες να γίνονται την ημέρα που ανοίγει επίσημα το Φεστιβάλ, δηλαδή την Παρασκευή, για να μπορούν και οι επισκέπτες από άλλες πόλεις να τις παρακολουθούν.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Χρυσός Ίππος: ΕΙΜΑΣΤΕ ΟΛΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ, του Σιμόν Λελούς

Αργυρός Ίππος: ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ, του Χοσέ - Φελίξ Κολλάζος

Χάλκινος Ίππος: ΑΡΟΝ - ΑΡΟΝ, του Βασίλη Ελευθερίου

Τιμητικές διακρίσεις: Η ΛΟΥΝΑ ΚΑΙ Ο ΓΑΪΔΑΡΟΣ, του Γιφάτ Ελχαγιάμ, Η ΒΡΟΧΗ ΣΤΟ ΠΟΤΗΡΙ, της Μπάρμπαρα Νάβα και Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΚΟΚΚΙΝΟΣΚΟΥΦΙΤΣΑ, του Γιαν Ρούνεν

Βραβείο ανδρικής ερμηνείας: Βαγγέλης Μουρίης και Κώστας Τσουβάρας για την ταινία ΑΡΟΝ ΑΡΟΝ, του Βασίλη Ελευθερίου

Βραβείο Γυναικείας Ερμηνείας: Ναταλί Μπέη για την ταινία ΜΗΤΕΡΑ, της Καρολίν Μποταρό

Βραβείο καλύτερης ελληνικής ταινίας: ΑΡΟΝ ΑΡΟΝ, του Βασίλη Ελευθερίου

Βραβείο Ε.Ε.Σ.: ΕΙΜΑΣΤΕ ΟΛΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ, του Σιμόν Λελούς

Βραβείο ΕΤΕΚΤ: φωτογραφία, μοντάζ και ήχου στην ταινία Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΚΟΚΚΙΝΟΣΚΟΥΦΙΤΣΑ, του Γιαν Κούνεν

Βραβείο Τύπου: ΕΙΜΑΣΤΕ ΟΛΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ, του Σιμόν Λελούς.

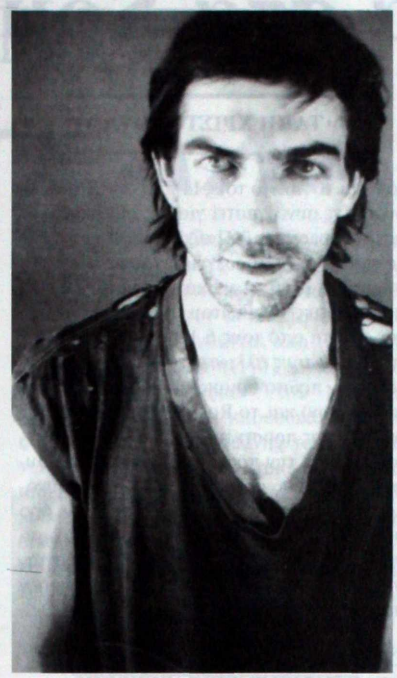
ΤΟ ΠΑΝΟΡΑΜΑ

Την πρώτη μέρα των επίσημων διεργασιών του Φεστιβάλ προβλήθηκαν οι ταινίες του Πανοράματος των Νέων Κινηματογραφιστών. Η ταινία ΣΠΙΤΙ (HOME), του Ντέηβιντ Οφεκ, (David Ofek), ΠΑΡΑΝΤΙΝΤΕΛ (PARADIDEL), του Ιντο Γκλας (Ido Glass), ΣΕ ΚΑΛΑ ΧΕΡΙΑ (IN GOOD HANDS), του Οντεντ Νταβίντοφ (Oded Davidoff), όλες από το Ισραήλ, ΩΤΟΑΣΠΙΔΕΣ (COTTON BALLS), της Αντβα Μαγκάλ (Adva Magal), Η ΤΙΜΗ ΕΙΝΑΙ ΣΩΣΤΗ (THE PRICE IS RIGHT), του Ντάφνα Λέβιν (Daphna Levin), ΕΝΑ ΨΗΛΟ ΚΤΙΡΙΟ (HIGH RISE), του Αρίκ Ροτστάιν (Aric Rotshtein), επίσης απ' το Ισραήλ, απ' την Ελλάδα οι ταινίες ΝΟ WOMAN, NO CRY?, της Μαρίας Γιαννούλη, και ΜΟΤΕΡ... ΠΑΜΕ!, της Αναστασίας Μιχαλοπούλου - Παπαδάτου, απ' το Βέλγιο οι ταινίες ΕΝΑ ΔΩΜΑΤΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΝΥΧΤΑ (A ROOM FOR THE NIGHT), του Φιλιπ Ελέμ (Philippe Elhem) και ΘΥΜΟΣ (ANGER), του Μανουέλ Γκομές (Manuel Gommez), απ'τη Γαλλία η ταινία ΜΙΛΗΣΕ ΜΟΥ ΓΙΑ ΑΓΑΠΗ (PARLEZ MOI D' AMOUR), του Φρεντερίκ Ριμπίς (Frederique Ribis) και το ΤΕΝΕΚΕΔΕΝΙΟ ΦΙΛΜ (CAN FILM), του Ζλάντιν Ράντεφ (Zlatin Radev), απ' τη Βουλγαρία, που έκανε αίσθηση για το χιούμορ, το καλά δομημένο σενάριο και τα

μεστά νοήματα που αναδεικνύουν την ταινία αριστουργηματική στις ταινίες κινουμένων σχεδίων.
Πριν το διαγωνιστικό τμήμα προβλήθηκε η ταινία Η ΑΡΠΑΓΗ ΤΗΣ ΠΕΡΣΕΦΟΝΗΣ (1956), του Γρηγόρη Γρηγορίου, που ήταν ο τιμώμενος σκηνοθέτης του Φεστιβάλ, ο παλιώτερος σκηνοθέτης εν ζωή στην Ελλάδα, πρωτοπόρος της ελληνικής κινηματογραφίας (το ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ θεωρήθηκε η πρώτη νεορεαλιστική ταινία στην Ελλάδα), πρωτοπόρος της κινηματογραφικής εκπαίδευσης (συνιδρυτής της Σχολής Σταυράκου), μαχητικός συνδικαλιστής (στην Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και κατόπιν στην Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αντιπρόεδρος του ΕΚΚ), συγγραφέας και δημοσιογράφος (οργάνωνε για αρχετό καιρό μια εκπομπή στην τηλεόραση για τον κινηματογράφο). Η προσφορά του αναμφισβήτητα μεγάλη και σίγουρα αξίζει μεγαλύτερες τιμές...

ΤΟ ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ

Η ταινία ΘΥΣΙΑ ΣΤΟ ΚΑΣΤΡΟ (SACRIFICE IN THE CASTLE)του Πάουλο Κάστρο (Paulo Castro) απ' την Πορτογαλία άνοιξε το διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ. Ακολούθησε η ταινία ΧΩΡΙΣ ΔΙΕΞΟΔΟ (NO WAY OUT), του Ζαν Μισέλ Βέρνερ (Jean - Michel Verner), απ' τη Γαλλία και η ταινία ΑΡΟΝ! ΑΡΟΝ!, του Βασίλη Ελευθερίου, που είχε παιχτεί και στο Φεστιβάλ της Δράμας, όπου είχε βραβευθεί. Η ταινία ΔΕΣΤΕ ΤΙΣ ΖΩΝΕΣ ΣΑΣ (FASTEN SEAT BELTS), του Μάουρο Μπαλέτι (Mauro Balletti), εντυπωσίασε επειδή ο ιταλός σκηνοθέτης κατάφερε να κάνει μια φανταστική ταινία παίζοντας μόνο με τον κατακερματισμό του χρόνου, το παρελθόν και το παρόν, και τελικά με το έξυπνο μοντάζ. Η ταινία ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ (PERSONAL GOALS), του Ραν Καρμέλι (Ran Carmeli), απ' το Ισραήλ, δεν μας έδειξε τίποτε το ιδιαίτερο, ενώ στην ταινία ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ (NOCTURNE), του Χοσέ Φελίζ Κολάζος (José - Felix Collazos), απ' την Ισπανία, κινήθηκε σ' ένα αλμοντοβαρικό κλίμα, παίζοντας με το μαύρο (της νύχτας) και το κόκκινο (της φωτιάς και του αίματος). Απ' την Τυνησία θα έρθει η ταινία Ο ΕΚΛΕΚΤΟΣ (L' ELU), του Καλέντ Γκορμπάλ (Khaled Ghorbal), αλλά η ταινία Η ΜΗΤΕΡΑ (THE MOTHER), της Καρολίν



Μποταρό (Caroline Bottaro), απ' τη Γαλλία, έδειξε ότι ξέρει να αφηγείται τουλάχιστον. Η Μπάρμπαρα Νάβα (Barbara Nava), απ' την Ιταλία, με την ταινία Η ΒΡΟΧΗ ΣΤΟ ΠΟΤΗΡΙ (LA PIOGGIA NEL BICCHIERE) έδειξε ότι έχει δυνατότητες να κάνει μεγάλες ταινίες, ότι ξέρει να χειρίζεται την κινηματογραφική αφήγηση (παρόν - παρελθόν), αλλά και ότι ξέρει να κινηματογραφεί με ευαισθησία. Απ' την Κύπρο ήρθε η ταινία του Ρήσου Χαραλαμπίδη, ΑΥΡΙΟ ΒΛΕΠΟΥΜΕ ενώ η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΚΟΚΚΙΝΟΣΚΟΥΦΙΤΣΑ (THE LAST RE RIDING HOOD), του Γιαν Κούνεν (Jan Kounen), απ' τη Γαλλία, εντυπωσίασε με τα εφέ της και το καλό κάστινγκ (Εμμανουέλ Μπεάρ, Μαρκ Ραφό), της έλειπε όμως η ψυχή. Απ' την Ιταλία η ταινία Η ΝΤΟΥΛΑΠΑ (THE WARDROBE), των Ντανιέλε Φαλέρι και Βέρθερ Γκερμοντάρι (Daniele Falleri, Wergher Germondari) ήταν εντελώς αδόμητη, το ίδιο και η ταινία ΘΑΥΜΑΤΑ ΑΠΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΧΕΡΙ (SECOND HAND MIRACLES), του Σέμα ντε λα Πένα (Chema de la Pena), απ' την Ισπανία, και η ταινία ΤΙΡΑΝΑ '96, του Γκεόργκι Ζουβάντ (Gjergj Xhuvani) απ' την Αλβανία, δεν ήταν παρά ένα ντοκιμαντέρ - απλή καταγραφή που δεν διέθετε άλλα στοιχεία.
Συμπαραγωγή της Γαλλίας και της Συρίας η ταινία ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΛΙ ΜΙΑΣ ΜΥΘΙΚΗΣ ΠΟΛΗΣ (ILLUSIONS AU SEVIL D' UNE VILLE LEFENDAIRE), του Σλάχ Σέρμινι (Salah Sermini), δεν καταφέρνει να καταγράψει τα συναισθήματα του πρόσφυγα παρά μόνο τα αντανακλαστικά του. Απ' την Ισπανία ήρθε η ταινία ΣΥΝΗΘΕΙΕΣ (HABITOS), του Χουάν Φλαν (Juan Flahn) και το ΞΥΠΝΗΤΗΡΙ (THE ALARM CLOCK), του Χούλιο Αλβες (Julio Ailves), απ' την Πορτογαλία. Η ΡΟΔΑ, της Καλλιόπης Λεγάκη, έδειξε ότι η σκηνοθέτιδα ξέρει να αφηγείται, να αποτυπώνει τις ευαισθησίες και να "παίζει" με τα σύμβολα, με δυο λόγια ότι έχει το μέλλον μπροστά της. Απ' το Ισραήλ η ταινία Η ΛΟΥΝΑ ΚΑΙ Ο ΓΑΪΔΑΡΟΣ (LUNA AND THE DONKEY), του Γιφάτ Ελκαγιάμ (Yifat Elkayam), ήταν μια έκπληξη. Ο σκηνοθέτης κάνει ένα σχόλιο στην τυπική κοινωνία, χρησιμοποιώντας δημιουργικά το μοντάζ, κινηματογραφώντας το απρόσμενο, κάνοντας πικρό χιούμορ. Η ταινία ΕΙΜΑΣΤΕ ΟΛΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ (WE ARE ALL ANGELS) του Σιμόν Λελούς (Simon Lelouch), απ' τη Γαλλία, είναι γεμάτη χιούμορ, τόσο πικρό που ουσιαστικά δεν είναι παρά η απόρριψη του κατεστημένου (που το ενσαρκώνουν οι παπάδες), χωρίς όμως να πηγαίνει παραπέρα. Τέλος ΟΙ ΣΙΛΟΥΕΤΕΣ (SILHOUETTE), του Ματέο Γκαρόνε (Matteo Garrone), απ' την Ιταλία, δεν είναι παρά η καταγραφή της ζωής των πορνών, του λείπει όμως η πνοή για να βγάλει την κοινωνική κριτική.
Το Φεστιβάλ πέτυχε να δείξει το σχεδόν παγκόσμιο κινηματογραφικό πεδίο, να δείξει το αλαλούμ που υπάρχει στις κινηματογραφικές παραγωγές όπου για να βρει κανείς τα διαμάντια πρέπει να ψάξει πολύ, έχοντας υπομονή και την προσοχή σου πάντα έτοιμη να διακρίνει τα αξιοπρόσεχτα στοιχεία. Το αριστούργημα ακόμα δεν ήρθε. Άλλωστε δεν το περιμέναμε... Από το Φεστιβάλ της Λάρισας περιμέναμε να μας δείξει τι υπάρχει στη γειτονιά του κινηματογράφου. Και μας το έδειξε. Και του χρόνου!

ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

- Ομολογουμένως οι ταινίες του Ρίτσαρντ Κερν δεν μας σόκαραν. Ορισμένες δεν ήταν τόσο καλές όσο περιμέναμε. Πάντως αυτό που δεν καταλάβαμε είναι γιατί έχει γίνει cult. Εμείς έχουμε καλύτερους εδώ στην Ελλάδα.
- Ενδιαφέρον ο τρόπος προώθησης των ταινιών του που εφαρμόζει ο Κερν. Ας παραδειγματιστούν οι Έλληνες σκηνοθέτες. Και ας μην ξεχνάμε: το περίεργο τραβάει τους δημοσιογράφους (δυστυχώς!)
- Λιγότερες (πολύ) ερωτήσεις στον Γρηγόρη Γρηγορίου απ' ότι στον Ρίτσαρντ Κερν, χωρίς να έχουν δει τις ταινίες του. Γιατί; Ο Γρηγορίου στην κοινή Συνέντευξη Τύπου δεν τους τράβηξε το ενδιαφέρον; Έτσι κι αλλιώς όσες ερωτήσεις έγιναν σ' αυτόν ήταν μάλλον ανόητες!
- Θα περιμένουμε στο επόμενο Φεστιβάλ ορισμένα γραφικά πρόσωπα να μην καλεσθούν. Χαλάνε την όλη ατμόσφαιρα και είναι κρίμα, είναι λίγα έτσι κι αλλιώς!
- Η εκδρομή! Δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε σ' αυτήν !! Πάντα το Φεστιβάλ της Λάρισας μας εκπλήσσει. Λειτουργεί και ως μάθημα πατριδογνωσίας. Εξαίρετη ιδέα για την λίμνη Πλαστήρα.
- Συγχαρητήρια στη Δημοτική Αρχή, τους υπεύθυνους του Πολιτιστικού Οργανισμού του Δήμου Λάρισας, τον κ. Μαργαριτόπουλο και τον κ. Τσουκαλά, αλλά και στην καλλιτεχνική διευθύντρια, Στέλλα Μπλέση,. Και του χρόνου καλύτερα (αν υπάρχει).

Μια ματιά στα Soundtracks

του ΤΑΚΗ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

MAZZY STAR
AMONG MY SWAN (CAPITOL/EMI)
Τρίτη απόπειρα των Mazzy star έξι χρόνια μετά το υπέροχο ντεμπούτο τους να φυλακίσουν την κρυστάλλινη μελαγχολία της νύχτας. Καλειδοσκοπικές μελωδίες έρχονται και χάνονται διασχίζοντας ψυχεδελικά μονοπάτια, αιθέρια φωνητικά αγγαλιάζουν τις αισθήσεις και απλώνουν τα φτερά του νου προσπαθώντας να ξεπεράσουν το αδιέξοδο της πεζότητας σε ένα εξωπραγματικό χώρο. Τίποτα περισσότερο από δώδεκα νωχελικά εύθραυστα κομμάτια που αφήνουν μια απόγευση γλυκιάς απαισιοδοξίας. Τόσο όμορφα όσο μια απογευματινή βόλτα στην παραλία ύστερα από βροχή.

NO MAN
WILD OPERA (3rd STONE / SOUND AND VISION)
Όταν ο τρυφερός pop λυρισμός συναντά το erip hop, το ambiene όταν ο φιλτράρονται μέσα από μια ψυχεδελιζούχα ενόρμηση και σε συνδιασμό με μια υποβόσκουσα art rock αισθητική τότε αν τα συστατικά λειτουργήσουν διεξοδικά σε ένα μορφοποιημένο εκφραστικό επίπεδο το αποτέλεσμα δεν μπορεί παρά να είναι αυτή η ουράνια γεύση του τέταρτου LP των NO MAN. Μια άγρια όπερα που προσκαλεί να δοκιμάσουμε το όνειρο της και που αυτάρεσκα τελειώνει λέγοντας "maybe there's more to life than just wrighting songs maybe not" και έχει δίκιο.

HOODOO GURUS
BLUE CAVE (MYSHROOM (UK)/PENGUIN)
Ένα από τα πιο αγαπητά συγκροτήματα που βγήκαν από τη μακρινή Αυστραλία είναι οι HOODOO GURUS. Φέτος συμπληρώνουν δέκα χρόνια ζωής με τουλάχιστον δύο άλμπουμ που έχουν δικαιωματική θέση σε ότι καλύτερο μας έχει δώσει η μακρινή ήπειρος ως καγκουρό (Mars needs guitars, Stonehedge Romeos), παρουσιάζουν την τελευταία τους δουλειά. Χωρίς να απομακρυνθούν από τα στάνταρτς που τους χαρακτηρίζουν σε αντίθεση με άλλους πιονιέρους του αυστραλέζικου ροκ που κάπου στην πορεία μας τα χάλασαν, στέκονται αξιοπρεπείς και δυναμικοί. Τι μπορούμε να περιμένουμε; Τίποτα άλλο παρά τα δεκατέσσερα κομμάτια σφιχτού και τσαμπουκαλεμένου ροκ που σφίζουν από ενέργεια.

REVERBERATION
BLUE STEREO MUSIC (3rd STONE / SOUND AND VISION)
Οι Reverberation είναι από τη Γαλλία και αυτό είναι το πρώτο τους LP. Το συνθετικό δίδυμο είχε συνεργαστεί για κάποιο διάστημα με τους Spacemen 3. Παίζουν ψυχεδελικά αλλά προσοχή, η προσέγγισή τους είναι τόσο σύγχρονη, δεν έχει να κάνει με μονολιθικές προσπάθειες αναβίωτου. Είναι επηρεασμένοι αρκετά από τους 6 13th Floor Elevators (το όνομά τους άλλωστε είναι παρμένο από τον πρώτο οριακό δίσκο των προαναφερομένων) και το Rock n' ERICSON αλλά διυλίζοντας προσεκτικά τις επιρροές σε συνδιασμό με την προσωπικότητα και τις δυνατότητες τόσο σε μουσικό όσο και σε σύνολο ιδεών δίνουν μια νέα πνοή στον όρο σύγχρονη ψυχεδέλεια. Με ένα εκλεκτό συνεργείο μουσικών επιδίδονται σε ένα οργιαστικό ξεδίπωλμα αρετών που ο χρόνος δεν πρόκειται να καλύψει ποτέ.

CHUK
DEAD FAMOUS (FIRE / PENGUIN)
Ντεμπούτο LP για τους Chuck ένα τρίο από το Reading. Μελωδικό ρυθμικό punk που χρωστά πολλά στους Mega City 4, Swevvedriver. Φιλότιμη προσπάθεια που βέβαια δεν κατορθώνει να συγκριθεί με τις κορυφές της αγγλικής σκηνής αν και θα το ήθελε.

ΓΛΑΥΚΩΨ/GLAFX
FANTASY'S GOLDEN FEATHER (PHISIS / CAPP)
Ο Γλαυκωψ είναι γνωστός στα μουσικά δρώμενα της χώρας μας είτε ως VIRIDIAN GREEN είτε με μεμονομένες προσπάθειες που κάνει. Εδώ έχουμε το δεύτερο CD που ηχογράφησε για λογαριασμό της PHYSIS. Πρόκειται για ένα consept cd για ένα παραμύθι που αν κατάλαβα καλά έχει θέμα ένα μάγο που προσπαθεί να φτιάξει ένα πλανήτη από το χάος. Παρεμβάλονται αφήγηση με μουσική, καταφέρνει να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα φαντασίας. Η μουσική άλλοτε φλερτάρει με την μετρονομία της electro και άλλοτε με τη μελαγχολία του νεορομαντισμού, δίνοντας ένα ενδιαφέρον συνδυασμό. Αξιόλογη σεμνή προσπάθεια που αξίζει προσοχή γιατί είναι καθόλα ειλικρινής.

ΣΥΛΛΟΓΕΣ
VOLUME 17 (PENGUIN)
Η σειρά VOLUME έφτασε αισίως τον αριθμό 17. Περιέχει 30 κομμάτια ακυκλοφόρητα που καλύπτουν όλο το φάσμα της ανεξάρτητης παραγωγής. Από τους πάντα υπέροχους Costau twins, τον αγέραστο Elvis Costello τους πάντα όμορφους και γλυκερούς DIVINE COUEDY τους αξιοπρόσεκτους AUTEURS τη BJORK τους SYSTEM 7, ένα πανόραμα της σύγχρονης ευρωπαϊκής σκηνής ή όπως καλύτερα λένε οι DEUS "The magic of the new pop music".

TRANCE EUROPE EXPRESS 5 (PENGUIN)
Η συλλογή T.E.X. δε φιλοδοξεί να προσθέσει τίποτε περισσότερο από ότι υπονοεί ο τίτλος της. Ρυθμικά κομμάτια ικανά να μη σταματήσουν το χορό. Beat μέχρι τελικής πτώσεως. Πέρα από δυο - τρεις άτυχες περπτώσεις μέσα σε δύο ώρες η συλλογή παρουσιάζει τη μουσική του μέλλοντος, αν και ονόματα όπως ο Carl Cox, οι Killer Loop οι GLAMOROUS HOOLIGAN έχουν φύγει ήδη στον 21ο αιώνα. Μουσική για το σώμα και το μυαλό και άσε το Sky να μένει στην μητέρα RAVER.

15 (FLYING NON REC/ PENGUIN)
Η εταιρεία FLYING NON εδρεύει στη Νέα Ζηλανδία. Δεκαπέντε συγκροτήματα διαφορετικού ύφους και κατεύθυνσης μας λένει ότι υπάρχει ζωή πέρα από τους Chills, που όμως δίνουν το παρόν με το νέο project του Martin Phillips. Πολυμορφία από pop μέχρι σκληρό ροκ και έκπληξη πρώτου μεγέθους οι αμερικανοί PELL MELL με ήχο κοντά στους SAVAGE REPUBLC SXENIC συμπληρώνουν ένα ενδιαφέρον ηχητικό μωσαϊκό από τη χώρα του μεγάλου Πήτερ Τζάκσον.

MTV FRESH 2 (EMI)
Συλλογή με τα πιο γνωστά indie συγκροτήματα που μονοπωλούν την οθόνη του MTV OASIS AUNDERWORLD BLUR, και το εκπληκτικό FIRESTARTER των πάντα φοβερών PRODIGU. Τίποτα μη προβλέψιμο ούτε καν οι BUTTHOLE SURFERS. Κάτι ήξερε ο Biafra όταν φώναξε δέκα χρόνια πριν "MTV get of the air".

LEADING MAN (OST) (EMI)
Το σάουντρακ της ταινίας του J. DUINGAN LEADIN MAN που κατά πάσα πιθανότητα θα βγει του χρόνου, μας προΙδεάζει για το τι θα δούμε. Τέσσερα ορχηστρικά θέματα από τον Edward Sheamar που τα αποδίδει η LONDON METROPOLITAN ORCHESTRA και διάφορα γλυκανάλατα τραγουδάκια με χειρότερο το σαχλό FOREVER LOVE του GARM BARLOW από τους TAKE THAT το συγκεκριμένο σάουντρακ δεν έχει να πει τίποτε πέρα από μια ανεπανάληπτη εκτροχιαστική εκτέλεση του BURNING DOWN THE HOUSE των TALKING HEADS καθώς και το Where do you go to my lovely του Peter Sarstedt. Θα ικανοποιήσει όμως τους mainstream ακροατές. Στην ταινία πρωταγωνιστεί ο rock star John Bon Jovi και η υπόθεση περιλαμβάνει... σοβαρά σας ενδιαφέρει;

ΚΑΡΜΕΝ και ΣΤΕΛΛΑ

Μία πρώτη ακαδημαϊκή αντιστοιχία ανάμεσα σ' αυτά τα δύο έργα (την όπερα ΚΑΡΜΕΝ και την ταινία ΣΤΕΛΛΑ) είναι ότι και τα δύο προέρχονται από δίδυμα δημιουργών και ότι δεν είναι έργα ενός μοναδικού καλλιτέχνη. Η όπερα του 1875 ΚΑΡΜΕΝ μελοποιήθηκε απ' τον Georges Bizet αλλά τροφοδότης του μύθου της ήταν η ομώνυμη νουβέλα του 1845, γραμμένη απ' τον Prosper Mérimée. Ετσι και η ΣΤΕΛΛΑ σκηνοθετήθηκε το 1955 από τον Μιχάλη Κακογιάννη αλλά μυθοπλαστική αφετηρία της αποτελεί το κάπως παλαιότερο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη Η ΣΤΕΛΛΑ ΜΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΓΑΝΤΙΑ. Συγκρίνοντας κάπως απλουστευμένα τον Merimée με τον Κακογιάννη θα λέγαμε ότι ο πρώτος "έχει σαν σταθερές αρετές της τέχνης του την πλήρη κατάκτηση της αφηγηματικής τεχνικής, το ενδιαφέρον του για τον κόσμο του πάθους, για την ψυχολογική ανάλυση και για ένα κάποιο εξωτισμό. Τα ίδια λόγια θα μπορούσαν να συνοδεύσουν τον Μιχάλη Κακογιάννη εφόσον η αφηγηματική τεχνική του κρίθηκε πολλές φορές άξια να διαγωνιστεί στο μεγαλύτερο φεστιβάλ κινηματογράφου: αυτό των Καννών. Συνεχίζοντας θα λέγαμε ότι αν το πάθος είναι το κύριο θέμα της ΚΑΡΜΕΝ το ίδιο μπορούμε να πούμε και για την ΣΤΕΛΛΑ, όπου οι πρωταγωνιστές αλληλοερωτεύονται, αλληλοκαταπιέζονται, αλλά και αλληλοεξολοθρεύονται. Η ΣΤΕΛΛΑ θα γίνει η πρώτη ταινία του ελληνικού κινηματογράφου που θα ασκήσει παγκόσμια επιρροή στους σκηνοθέτες όλου του κόσμου. Παρόμοια η όπερα του Bizet ΚΑΡΜΕΝ θα έχει τα ίδια αποτελέσματα στην ευρωπαϊκή δραματουργία του 1875 κι έπειτα. "Πράγματι, οι βίαιες καταστάσεις, η τοποθέτηση σε λαϊκό περιβάλλον, η προσφυγή στο φολκλόρ, το άλλοτε γλυκό, μελωδικό κι άλλοτε ορμητικό, αισθησιακό τραγούδι, η φινέτσα της ενορχηστρώσεως από τη μια πλευρά τοποθετούν την ΚΑΡΜΕΝ στις απαρχές της βεριστικής ιταλικής όπερας κι απ' την άλλη επηρεάζουν τους μεταγενέστερους Γάλλους και Ευρωπαίους συνθέτες".

ΓΥΝΑΙΚΑ ΕΛΑΦΡΩΝ ΗΘΩΝ

Επειδή οι αντιστοιχίες ανάμεσα στην "Κάρμεν" και τη "Στέλλα" είναι πολύ περισσότερες και ουσιαστικές, θα επιχειρήσουμε ν' αναφερθούμε συνοπτικά σε κάποιες σημαντικότερες, εξετάζοντάς τις μία-μία. Θα 'πρεπε όμως να τονίσουμε το γεγονός ότι υπάρχουν και αρκετές διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα (οι οποίες μάλιστα αυξάνονται όσο πληθαίνουν οι αναπροσαρμογές τους) που δικαιολογούνται από τη μεγάλη χρονολογική απόσταση (110 χρόνια) που τα χωρίζει. Στην "Κάρμεν" του Mérimée (1845) η ηρωίδα είναι εκπρόσωπος μια περιθωριακής ομάδας, εκείνης των τσιγγάνων, ενώ η Στέλλα του Κακογιάννη είναι μια μικροαστή, καθόλα "ενταγμένη" στην κοινωνική ζωή. Η κεντρική αυτή διαφορά δικαιολογείται από το ότι μια γυναίκα "ελαφρών ηθών" δεν θα μπορούσε να περάσει, την παληά εκείνη εποχή, σα μέλος της "υγειούς" κοινωνίας αλλά, καλύτερα, μιας αποκηρυγμένης και μικρής αριθμητικά ομάδας, όπως κι εκείνης των gitanos και των γυναικών gitanillas (χιτανίγιας).

του ΔΙΟΝΥΣΗ ΑΝΔΡΩΝΗ

Η κεντρική αντιστοιχία ανάμεσα στα δύο έργα είναι το ποιόν των ηρωίδων τους. Και οι δύο είναι μοιραίες γυναίκες και κάθε επιμέρους ομοιότητα στις ψυχολογίες τους αλλά και στις πλοκές των μύθων τους πηγάζει απ' αυτή την αρχική. Ζούνε τις στιγμιαίες, εφήμερες ερωτικές απολαύσεις και στην αναζήτηση ικανοποίησης του αχόρταγου πάθους τους αιχμαλωτίζουν άθελά τους πολλούς άντρες οι οποίοι αφελώς τις ερωτεύονται, προσπαθούν να τις υποτάξουν αλλά η αποτυχία τους αυτή τους οδηγεί στην αυτοκαταστροφή. Η Κάρμεν, π.χ., με τον τρόπο που είδαμε "εξολοθρεύει" άθελά της τρεις άνδρες: έναν υπολοχαγό απ' τη Σεβίλλη, τον Γκάρσια και τον Δον Ζοζέ. Η Στέλλα, παρομοίως, προκαλεί τον χαμό δύο ανδρών: του αριστοκράτη πρώην εραστή της που ενσαρκώνει ο Αλέκος Αλεξανδράκης και του Μίλτου, του κεντρικού διεκδικητή της. Είναι και οι δύο ηρωίδες ταυτισμένες με τις ζωικές ορμές και ένστικτα, όπως αυτά εκδηλώνονται με τρόπο έμφυτο και διαχυτικό: Η Κάρμεν του Mérimée "γυρνά τα μάτια της όπως τα γυρνά ο χαμαιλέοντας" ενώ η Στέλλα του Κακογιάννη "φέρεται σαν οχιά", έτσι τουλάχιστον την κατηγορεί μια γειτόνισσά της.

Τα υπόλοιπα κοινά χαρακτηριστικά στις προσωπικότητες των δύο γυναικών είναι όλα εκείνα που θα αποδείξουνε με περισσότερα στοιχεία την μοιραία ιδιότητα της θηλυκότητάς τους. Τόσο η Κάρμεν όσο και η Στέλλα προδιαθέτουν τους θεατές για το δραματικό φινάλε και προδιαγράφουν μία απειλητική μοίρα για τα πρόσωπα. Τόσο η Κάρμεν όσο και η Στέλλα αναστατώνουν σε τόσο μεγάλο βαθμό την ψυχολογική ηρεμία των ανδρών που κατακτάνε ώστε αυτοί κάνουν πράξεις που δεν θα μπορούσε ποτέ κανένας να τις αναγνωρίσει για δικές τους. Ο Μίλτος μεθάει και κάνει ριψοκίνδυνες παληκαριές π.χ. απειλεί ότι θα λιώσει τη Στέλλα με το αυτοκίνητό του άμα δεν τραβηχτεί από το δρόμο του. Ο Δον Ζοζέ αφήνει την Κάρμεν να διαφύγει ανενόχλητη όταν αυτή έρχεται σε συμπλοκή με μία εργάτρια της βιομηχανίας που εποπτεύει. Το αποτέλεσμα είναι να καταλήξει ο Δον Ζοζέ στη φυλακή και, αποδεικνύοντας την πίστη του στη χρησιμότητα των νομοθεσιών (εφόσον το επάγγελμά του είναι να τις διαφυλάει), να αρνηθεί τις οδηγίες και τα μέσα δραπέτευσης που θα του παρέχει η Κάρμεν.

Τόσο η Κάρμεν όσο και η Στέλλα δεν αναγνωρίζουν κανένα άλλο νόμο παρά εκείνο που τους υπαγορεύει το αχόρταγο πάθος τους. Η Κάρμεν αρνείται να ακολουθήσει τον Δον Ζοζέ στο ταξίδι διαφυγής του στην Αμερική. Η Στέλλα αποφασίζει να μην παρουσιαστεί στην τελετή του γάμου της με τον Μίλτο και φεύγει κρυφά (έτσι τουλάχιστον σκοπεύει στην αρχή) για να συναντήσει ένα γοητευτικό φίλο της σημαιοφόρο στην παρέλαση της 25ης Μαρτίου. Η Στέλλα μ' αυτό τον τρόπο αποδεικνύει ότι δεν φοβάται να παραβεί τον άγραφο ηθικό νόμο που ορίζει να μην παραβλέπουμε τις υποσχέσεις μας. Η υπόσχεσή της ήταν να ικανοποιήσει την επιθυμία του Μίλτου να παντρευτούν. Παρομοίως η Κάρμεν παραβλέπει την ηθική ευθύνη ν' ακολουθήσει τον σκληρά δοκιμασμένο Δον Ζοζέ στο ταξίδι του αποδεικνύοντας κι αυτή ότι δεν φοβάται να παραβεί τον ίδιο άγραφο ηθικό νόμο προκειμένου να υπακούσει στο δυνατό νόμο της προσωπικής της θέλησης.

Τόσο η Κάρμεν όσο και η Στέλλα θεωρούν (ενδόμυχα και ασυνείδητα) τον ερωτικό δεσμό σαν μια στέρηση της ελευθερίας τους. Αρνούμενη την υποχρέωσή της να παραβρεθεί στην τελετή του γάμου της, η Στέλλα εφαρμόζει με τρόπο απόλυτο, αλλά ειλικρινή τις ηθικές επιταγές αυτής της θεωρίας. Η αδιαφορία της για την αρρώστια και την ψυχολογική εξάντληση του αριστοκράτη πρώην εραστή της Αλέκου, ο οποίος κατέρρευσε όταν τον εγκατέλειψε είναι μία ακόμα απόδειξη ότι η Στέλλα δεν μπορεί να συνδεθεί πολύ καιρό συναισθηματικά με τους άντρες που τη λαχταράνε. Η Κάρμεν καταλήγει στην ίδια ταυτόσημη άρνηση γιατί γνωρίζει πολύ καλά ότι ακόμα κι αν κάνει αυτή την πρώτη θυσία στην ελευθερία της δεν θα φανεί συνεπής τις επόμενες φορές και θα κα-

ταστρέψει την καινούργια αρχή που ποθεί να κάνει ο Ζοζέ στη ζωή του. Προτιμά να καταστρέψει ό,τι είναι αναπόφευκτο να καταστραφεί αμέσως και όχι αργότερα.

Τόσο η Στέλλα όσο κι η Κάρμεν είναι οι αυτουργοί των δολοφονιών ή των ατυχών θανάτων των ερωμένων τους. Ο Αλέκος, άρρωστος και αδυνατισμένος απ' τον πυρετό, θα επιθυμήσει να μιλήσει με την Στέλλα των ονείρων του. Αφού αντιληφτεί ότι αυτή κάνει έρωτα στο διαμέρισμά της και τον αποφεύγει, θα συγχιστεί τόσο πολύ που ο συνδυασμός με την υψηλό πυρετό θα είναι μοιραίος. Ένα αυτοκίνητο που δεν είχε δει θα τον σκοτώσει. Στην Κάρμεν δεν έχουμε να κάνουμε με ατυχείς θανάτους αλλά δολοφονίες από τους αντίζηλους ζηλόφθονες εραστές. Ο Δον Ζοζέ θα σκοτώσει διαδοχικά τον υπολοχαγό με τον οποίο ερωτοτροπεί κρυφά η Κάρμεν αλλά και τον σκληρό Γκαρσία, πρώην σύζυγό της, ο οποίος επεδίωξε να επιστρέψει στη ζωή της.

Η ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ

Τόσο η Στέλλα όσο κι η Κάρμεν έχουν την ακριβώς αντίθετη ψυχοσύνθεση από εκείνη των αντίζηλών τους γυναικών. Μία συνάδελφος της Στέλλας (η ίδια που την αποκάλεσε "οχιά") θα προσπαθήσει να παρηγορήσει τον θιγμένο Μίλτο έπειτα από την απρόσμενη απουσία της πρώτης στην εκκλησία λέγοντάς του "τόσες γυναίκες υπάρχουν για σένα". Από την αντίδρασή της μετά το φονικό του Μίλτου στο δρόμο και αφού προσπαθήσει να διώξει τους περίεργους περαστικούς, μάρτυρες της δολοφονίας, καταλαβαίνουμε ότι αυτή η γυναίκα είχε ένα πολύ ουσιαστικό ενδιαφέρον για εκείνον. Η γυναίκα αυτή είναι συγκαταβατική, νοικοκυρεμένη, σεμνή και "καθώς πρέπει", δηλαδή το αντίθετο της Στέλλας την οποία ζηλεύει εφόσον ενδιαφέρεται για τον Μίλτο. Η Μικαέλα που δημιούργησε ο Bizet στη δικιά του εκδοχή της Κάρμεν είναι μία άλλη ερωμένη του Δον Ζοζέ η οποία και επιθυμεί να τον αποτρέψει από το δρόμο της αυτοκαταστροφής στον οποίο τον παρασύρει η Κάρμεν. Αυτό το θηλυκό πρόσωπο είναι η απόλυτα αντίθετη ενσάρκωση της ηρωίδας. Όντας παραχωρητική, πράα και συνεσταλμένη ποθεί να γίνει η ιδεώδης σύζυγος του Δον Ζοζέ και μητέρα των παιδιών τους.

Παρακινούμενοι απο την πίστη τους ότι η μεταστροφή των αγαπημένων τους γυναικών είναι εφικτή, οι πρωταγωνιστές Μίλτος και Ζον Ζοζέ θα προσπαθήσουν "μέχρι τελικής πτώσεως" να πραγματοποιήσουν αυτή την έμμονη ιδέα τους. Αν αποδέχονται αμφότεροι να ακολουθήσουν το δρόμο της ηθικής κατάπτωσης στον οποίο τους παρασύρουν οι αγαπημένες τους αυτό το κάνουν γιατί πιστεύουν ο απώτερος ηθικός σκοπός τους αγιάζει τα μέσα κι ότι μοναδική ευτυχία γι' αυτούς είναι η Στέλλα (στην περίπτωση του πρώτου) ή η Κάρμεν (στην περίπτωση του δεύτερου). Αν δέχεται ο Μίλτος να γίνει ο δακτυλοδεικτούμενος εραστής της "ελευθέρων ηθών" Στέλλας, το κάνει γιατί νομίζει ότι η μελλοντική συμβίωσή τους θα την μετατρέψει. Αν ο Δον Ζοζέ σκοτώνει δύο αντίζηλους που μπήκαν στο δρόμο του διεκδικώντας την Κάρμεν του, το κάνει γιατί τρέφει κι αυτήν την ίδια αυταπάτη.

Τόσο η Στέλλα όσο κι η Κάρμεν είναι εξαιρετικά ελευθερόστομες και "πολυλογούδες'. Όσο αθώα κι αν ακούγονται στις μέρες μας τα έντονα λόγια της πρώτης, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ορισμένες ατάκες της είχαν σκανδαλίσει την οπισθοδρομική ελληνική κοινωνία του '55. Η κινηματογραφική Στέλλα ξεστομίζει κάποιες λέξεις (π.χ. "παλληκαρά μου", "νταή μου", κ.λπ.) οι οποίες μπορεί ν' ακούγονται συνηθισμένες και κοινότυπες στις μέρες μας, δεν παύουν όμως να είναι προχωρημένες για την εποχή τους. Η καταπίεση της γυναίκας από την ανδροκρατούμενη κοινωνία της εποχής εκείνης ήταν τόσο δυνατή ώστε να θεωρηθεί η ταινία φεμινιστική και, όπως ήταν επόμενο, όλες οι φεμινίστριες υποκατάστατα της αγέρωχης και αυθόρμητης Μελίνας Μερκούρη. Η Κάρμεν, παρομοίως, σκανδάλισε την εποχής της και με τα λόγια της: "Το ξέρεις πως σε αγαπώ; Δεν θα κρατήσει όμως πολύ. Λύκος και σκύλος δεν κάνουν καλό νοικοκυριό" ή "Ντύνομαι, με μαλλί αλλά δεν είμαι πρόβατο, ούτε θα γίνω ποτέ". Όπως ο Mérimée δίνει μεγάλη σημασία στο τσιγγάνικο ιδίωμα της μποέμ ηρωίδας του (φτάνοντας στο σημείο να το αναλύει με λεπτομέρεια στο τελικό κεφάλαιο) έτσι και ο Καμπανέλλης (σε λογοτεχνική αφετηρία της ταινίας) όσο και ο σκηνοθέτης Κακογιάννης ή η αυθόρμητη και αυτοσχεδιαστική, πολλές φορές, πρωταγωνίστρια Μελίνα Μερκούρη, δίνουν πολύ μεγάλη σημασία στην ανάπτυξη και την γνησιότητα του λαϊκού ιδιώματος της Στέλλας.

Τόσο η Στέλλα όσο και η Κάρμεν είναι πλάσματα της νύχτας η οποία και τις εκφράζει περισσότερο στις κινήσεις τους. Η Στέλλα είναι μία λαϊκή τραγουδίστρια σ' ένα νυχτερινό κέντρο ελληνικής μουσικής. Η Κάρμεν δραστηριοποιείται κυρίως κατά τη διάρκεια της νύχτας όπου και ενεργεί σαν λαθρέμπορος, σαν κλέφτρα, σαν πόρνη αλλά και μάγισσα. Η θηλυκότητά της περιέχει, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Mérimée, μία "σκοτεινή διαύγεια'.

Τόσο η Στέλλα όσο κι η Κάρμεν έχουν ένα μεσογειακό ταπεραμέντο (ιδιοσυγκρασία) χάρις στο οποίο ζουν έντονα τη μουσική. Η Στέλλα είναι τραγουδίστρια και χορεύτρια και έχει μία έμφυτη αίσθηση του ρυθμού και του παλμού της μουσικής. Στην αρχική σκηνή της ταινίας εκνευρίζεται επειδή ο προβολέας δεν την στοχεύει καλά και δεν μπορεί να επιδείξει στο κοινό το χορό της. Στο τέλος περίπου της ταινίας την βλέπουμε να παρασύρεται από τον φρενήρη ρυθμό του rock n' roll με ένα παράλληλο montage που υπογραμμίζει την οξύτητα της στιγμής. Η Κάρμεν επιδεικνύει τη χορευτική της δεινότητα και μαεστρία κυρίως στη σκηνή της αποπλάνησης όπου το ταμπούρλο, σύμβολο γονιμότητας και δημιουργίας, της υπαγορεύει ένα ξέφρενο σκοπό για να χορέψει με τις καστανιέτες της (σύμβολο των φολκλορικών προδιαγραφών του Mérimée οι οποίες είναι ολοφάνερες και στον Κακογιάννη) και για να αφήσει το κορμί της να μιλήσει.

Τα χρώματα κόκκινο/μαύρο, που συμβολικά "ντύνου" όλες τις παραστάσεις της Κάρμεν με τις κοινότυπες αλληγορικές εμηνείες τους (πάθος / θάνατος, κατ' αναλογία) αποκτούν την ίδια σημασία στην ταινία Στέλλα. Η Κάρμεν ντύνεται στα κόκκινα και στα μαύρα γιατί το πρώτο χρώμα προδιαθέτει για το αιματηρό πάθος του τυφλωμένου απ' τη ζήλια Δον Ζοζέ ο οποίος δολοφονεί διαδοχικά έναν εφήμερο εραστή της, το σύζυγό της και την ίδια, λέγοντας "Βαρέθηκα να σκοτώνω τους εραστές σου, τώρα θα σκοτώσω εσένα". Το μαύρο χρώμα συμβολίζει τον καταραμένο χαρακτήρα της ο οποίος φέρει πάνω του τη δυστυχία μετατρέποντάς την σ' έναν αποδιοπομπαίο τράγο και ένα προάγγελο θανάτου. Η Στέλλα φοράει πάντα λίγα ρούχα, αλλά σκουρόχρωμα (με αποκορύφωση το κατάμαυρο φόρεμα της κηδείας του Αλέκου), τα οποία και τονίζονται από την ασπρόμαυρη φωτογραφία της ταινίας. Ναι μεν το κόκκινο χρώμα δεν τονίζεται στην οθόνη, στις αφίσες όμως της ταινίας τα κόκκινα γελαστά χείλη της Μελίνας Μερκούρη είναι τόσο εκφραστικά που, αν και φαίνεται ότι είναι ζωγραφιστά, κρύβουν όλο το πάθος μέσα τους.

Τελειώνοντας κάπως γρήγορα αυτό τον συνοπτικό απολογισμό κοινών σημείων ανάμεσα στις δύο μοιραίες γυναίκες, θα πρέπει να αναφερθούμε στην κοινή τους κατάληξη. Τόσο η Κάρμεν όσο κι η Στέλλα θυσιάζονται σε μία μοναδική στιγμή μεταστροφής των ρόλων όπου από θύτες γίνονται θύματα. Η Κάρμεν προτιμά το θάνατο από την ατιμωτική σκλαβιά του καταπιεστικού γάμου. Γνωρίζοντας όμως ότι έτσι πληγώνει απερίφραστα τον εγωισμό του αρσενικού μέχρι τώρα θύματός της και προκειμένου να αναγνωρίσει τη γενναιότητα με την οποία υπέστη όλες τις κακουχίες για χάρη της άδικα ο Δον Ζοζέ, αποφασίζει να θυσιαστεί από το μαχαίρι του. Με τον ίδιο τρόπο η Στέλλα αποφασίζει να επανορθώσει τη χαμένη τιμή του απατημένου "σύζυγου" προσφέροντάς του την ζωή της και ζητώντας του, ξεψυχώντας, να την φιλήσει για να νιώσει άλλη μια φορά ότι τον αγαπά "μέχρι το θάνατο", ξεπλένοντας μ' αυτό τον τρόπο την αμαρτία της αθέτησης της υπόσχεσής της να τον παντρευτεί.

50ο Φεστιβάλ Καννών

Το Φεστιβάλ των χαμένων ευκαιριών

Από τότε που έπεσε η αυλαία του 49ου Φεστιβάλ Καννών και ο Μάικ Λη κράτησε στα χέρια του το Χρυσό Φοίνικα για τη θεατρική και υπερεκτιμημένη ταινία του ΜΥΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΨΕΜΜΑΤΑ, όλος ο κόσμος μιλούσε για το 50ο Φεστιβάλ. Όλος ο κόσμος περίμενε το 50ο Φεστιβάλ Καννών και η οργανωτική επιτροπή του προέβαινε σε δηλώσεις σχετικά με την υψηλή ποιότητα των ταινιών και τις εντυπωσιακές εκδηλώσεις που συνόδευαν την επέτειο.

Οι ξενοδόχοι των Καννών θεώρησαν καλό να αυξήσουν μέχρι και 400% τις τιμές των δωματίων, αφού, εκτός από τους επαγγελματίες, πλήθος σινεφίλ, περίεργων ή απλών τουριστών αναμενόταν να φθάσουν στις Κάννες επ' ευκαιρία της 50ης επετείου.

Δυστυχώς τίποτα απ' όλα αυτά δε συνέβη, πολλά ξενοδοχεία έμειναν άδεια, αφού αρκετοί επαγγελματίες προτίμησαν να μείνουν σε γειτονικές πόλεις, οι τουρίστες δεν ήρθαν, ενώ τα "happenings" στους δρόμους μειώθηκαν αισθητά σε σχέση με προηγούμενες χρονιές.

Μια βραδιά, παρουσία παλαιότερα βραβευμένων σκηνοθετών δεν αρκεί για να σώσει την κατάσταση! Ούτε η ομορφιά (εμφανώς βελτιωμένη από το χειρουργικό νυστέρι) της προέδρου της κριτικής επιτροπής Ιζαμπέλ Ατζανί και των μελών της Γκονγκ Λι και Μίρα Σορβίνο συντελούν αρκετά για να βελτιωθεί η άχρωμη και άοσμη ατμόσφαιρα.

Όσο για τις ταινίες, δυστυχώς δικαίωσαν για μια ακόμα φορά τις φήμες ότι ο Ζυλ Ζακόμπ τις επιλέγει με κριτήρια παρασκηνιακά και καθόλου ποιοτικά! Από μέτριο έως κάκιστο το επίπεδο των ταινιών του διαγωνιστικού προγράμματος και του παράλληλου μη διαγωνιστικού "Ένα κάποιο βλέμμα". Γιατί ο γνωστός ηθοποιός Τζόννυ Ντεπ έπρεπε να συμπεριληφθεί στο επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα με την απαράδεκτη πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα Ο ΓΕΝΝΑΙΟΣ; Ή η λογική της αποθέωσης της βίας για εντυπωσιασμό στις ταινίες ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ, του Ματιέ Κάσοβιτς και ΑΣΤΕΙΑ ΠΑΙΓΝΙΔΙΑ, του Αυστριακού Μίκαελ Χάνεκε, που έδιωξαν τους δημοσιογράφους από την αίθουσα και αποδοκιμάσθηκαν από μεγάλη μερίδα θεατών;

Συμβουλή προς επίδοξους σκηνοθέτες! Βάλτε έναν ηθοποιό σ' ένα αυτοκίνητο. Βρήτε ένα πρόσχημα! (π.χ. ο ηρωας να θέλει να πείσει

των ΣΤΕΛΛΑ ΜΠΕΛΕΣΗ
ΑΝΕΣΤΗ ΚΑΤΣΙΑΜΑΚΑ

κάποιον να τον δολοφονήσει ή κάτι άλλο, τόσα υπάρχουν!). Βάλτε την κυβέρνηση της χώρας σας να χρηματοδοτήσει την ταινία κι ύστερα να απαγορεύσει (δήθεν!) τη συμμετοχή της στο Φεστιβάλ των Καννών για να κερδίσετε έτσι τη συμπάθεια των σινεφίλ, των κριτικών και φυσικά της κριτικής επιτροπής! Βεβαίως, μετά από πολλούς αγώνες, η κυβέρνηση της χώρας σας θα δώσει την πολυπόθητη άδεια την τελευταία στιγμή, η ταινία σας θα προβληθεί στις Κάννες και θα κερδίσει μάλιστα και το Χρυσό Φοίνικα (έστω και εξ ημισείας!) όπως συνέβη και με το ΑΡΩΜΑ ΤΟΥ ΚΕΡΑΣΙΟΥ του Ιρανού Αμπάς Κιαροστάμι!

Τον άλλο μισό Χρυσό Φοίνικα κέρδισε το μέτριο ΧΕΛΙ του Ιάπωνα Σοχέι Ιμαμούρα. Προσωπικά προτιμούμε τη ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΡΑΓΙΑΜΑ που κέρδισε επίσης το Χρυσό Φοίνικα το 1983.

Το ειδικό για την επέτειο βραβείο των 50 χρόνων απονεμήθηκε στον ηλικίας 71 ετών Αιγύπτιο σκηνοθέτη Γιουσέφ Σαχίν για την ταινία του ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ. Ο Σαχίν, με πολλές ταινίες στο ενεργητικό του, δήλωσε συγκινημένος ότι αυτό το βραβείο δικαιώνει την πορεία του και την καριέρα του.

Καλογυρισμένη η ΑΝΑΚΩΧΗ του Φραντσέσκο Ρόσι με τον κεντρικό ήρωα, που ερμηνεύει θαυμάσια ο Τζων Τορτούρο, να απελευθερώνεται από το Άουσβιτς και να αντιμετωπίζει τις τραγικές και μερικές φορές κωμικές συνέπειες τις απελευθέρωσης προσπαθώντας να επιστρέψει στην πατρίδα του περνώντας από την Κρακοβία, την Πολωνία και τη Ρωσία.

Συμβατικό φιλμ νουάρ το L.A. CONFIDENTIAL του Αμερικανού Κέρτις Χάνσον, παρουσιάζει ενδιαφέρον όσον αφορά το Λος Άντζελες του '50 που προσπαθεί να γίνει η λαμπερή πόλη του σήμερα, ενώ η διαφθορά και το έγκλημα κυριαρχούν. Εντυπωσιακή η εμφάνιση της Κιμ Μπάσιντζερ στο ρόλο μιας πόρνης - σωσία της Βερόνικα Λέηκ.

ΕΙΝΑΙ ΤΟΣΟ ΑΞΙΑΓΑΠΗΤΗ! Πρόκειται για την πρώτη ταινία του Νικ Κασαβέτη σε σενάριο του πατέρα του Τζων Κασαβέτη, γκεστ σταρ τη μητέρα του Τζίνα Ρόουλαντς και πρωταγωνιστές τον Σων Πεν και τη σύζυγό του Ρόμπιν Ράιτ - Πετ. Για να μη νομίζουμε ότι η οικογενειοκρατία βασιλεύει μόνο στην Ελλάδα! Το καθαρά θεατρικό σενάριο ευτύχησε πάντως να έχει τις πολύ καλές ερμηνείες του ζεύγους Πεν.

Στο ΕΝΑ ΚΑΠΟΙΟ ΒΛΕΜΜΑ είδαμε τα συμπαθητικά φιλμ Η ΚΥΡΙΑ ΜΠΡΑΟΥΝ του Τζων Μάντεν από τη Βρετανία, το κάκιστο IN THE COMPANY OF MEN του Αμερικανού Νηλ Λαμπιούτ και την ΚΥΡΙΑΚΗ του επίσης αμερικανού Τζόναθαν Νόσιτερ μια συμπαθέστατη και αληθινή ταινία για άνεργους, απελπισμένους και άστεγους που όμως διψάνε για ζωή!

Χαμηλό το επίπεδο των ταινιών και στο ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΤΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ. Εγκαταλείψαμε στο πρώτο δεκαπεντάλεπτο - μαζί με πάρα πολλούς ακόμα θεατές - το απαράδεκτο TREN DE SOMBRAS του ισπανού Ζοζέ Λουίς Γκερίν. Το ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΜΠΑΝΙΟ -

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

ΧΡΥΣΟΣ ΦΟΙΝΙΚΑΣ: ΤΟ ΧΕΛΙ, του Σοχέι Ιμαμούρα (Ιαπωνία) και ΤΟ ΑΝΘΟΣ ΤΟΥ ΚΕΡΑΣΙΟΥ του Αμπάς Κιαροστάμι (Ιράν)

ΒΡΑΒΕΙΟ 50 ΧΡΟΝΩΝ: ΤΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ του Γιουσέφ Σαχίν (Αίγυπτος)

ΜΕΓΑΛΟ ΕΙΔΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: THE SWEET HEREAFTER του Ατόμ Εγκογιάν (Καναδάς)

ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ του Μανουέλ Πουαριέ (Γαλλία)

ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ: ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟΙ ΜΑΖΙ του Γουόνγκ Καρ - Βάι (Χονγκ - Κονγκ)

ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΕΝΑΡΙΟΥ: Η ΠΑΓΩΜΕΝΗ ΘΥΕΛΛΑ του Ανγκ Λη (Ταϊβάν)

ΑΝΔΡΙΚΟΥ ΡΟΛΟΥ: Σων Πεν για την ερμηνεία του στο ΕΙΝΑΙ ΤΟΣΟ ΑΞΙΑΓΑΠΗΤΗ του Νικ Κασαβέτη (ΗΠΑ)

ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΡΟΛΟΥ: Κάθυ Μπερκ για την ερμηνεία της στην ταινία NIL BY MOUTH του Γκάρυ Όλντμαν (Βρετανία)

ΜΕΓΑΛΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΠΙΤΕΥΓΜΑΤΩΝ: ΕΙΝΑΙ ΤΟΣΟ ΑΞΙΑΓΑΠΗΤΗ του Νικ Κασαβέτη (ΗΠΑ) και το ΠΕΜΠΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ του Λικ Μπεσόν (Γαλλία)

ΧΡΥΣΗ ΚΑΜΕΡΑ: SUZAKU της Ναόμι Καβάσε (Ιαπωνία)

ΕΥΦΗΜΗ ΜΝΕΙΑ ΧΡΥΣΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ: Η ΖΩΗ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ, του Μπρούνο Ντυμόν (Γαλλία)

ΧΡΥΣΟΣ ΦΟΙΝΙΚΑΣ μικρού μήκους: ΜΗΠΩΣ ΦΤΑΙΕΙ Η ΖΩΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑ; της Τέσα Σέρινταν (Βρετανία)

ΒΡΑΒΕΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ μικρού μήκους: ΛΕΟΝΙ του Λίβεν Ντεμπράουερ (Βέλγιο) και ΟΙ ΔΙΑΚΟΠΕΣ της Εμμανουέλ Μπερσό (Γαλλία).

ΧΑΜΑΜ του τούρκου Φερζάν Οζπετέκ, γυρισμένο κυρίως με ιταλικά κεφάλαια, έχει ένα πολύ καλό στόρι. Πάντως η ανατολική (στη συγκεκριμένη ταινία η τουρκική) φιλοσοφία και στάση ζωής μπορεί να επηρεάσει τους δυτικούς (στη συγκεκριμένη ταινία τους ιταλούς). Οι ιταλοί ήρωες λοιπόν αλλάζουν ζωή, ύστερα από τη γνωριμία τους μ' ένα τουρκικό χαμάμ και τα μέλη της οικογένειας που δουλεύουν σ' αυτό. Το σενάριο και η σκηνοθεσία της ταινίας ωστόσο παρουσιάζουν πολλές αδυναμίες.

Για μια ακόμη χρονιά η "Εβδομάδα της Κριτικής" παρουσίασε το καλύτερο πρόγραμμα στις ταινίες μεγάλου μήκους, ενώ στις μικρού μήκους υστέρησε σημαντικά.

Το BENT μια καλογυρισμένη ταινία του βρετανού Σην Ματίας βασισμένη στο γνωστό θεατρικό έργο του Μάρτιν Σέρμαν που έχει παρουσιασθεί δύο φορές στην Ελλάδα από το θίασο του Γιάννη Φέρτη και από το θέατρο Βικτωρίας πρόσφατα με το Σταύρο Ζαλμά σε έναν από τους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Θέμα του η αντιμετώπιση των ομοφυλοφίλων από το Χιτλερικό καθεστώς και η ζωή τους στα ναζιστικά στρατόπεδα που ήταν χειρότερη ακόμα και από εκείνη των εβραίων. Δυνατοί χαρακτήρες σε πολύ δυνατές καταστάσεις! Πολύ καλή η φωτογραφία του Γιώργου Αρβανίτη, που συνεχίζει με επιτυχία την καριέρα του στο εξωτερικό.

Ενδιαφέρον αστυνομικό το INSOMNIA του Νορβηγού Έρικ Σκζόλντμπζερχ. Η καλύτερη ταινία όμως που είδαμε τόσο στην εβδομάδα κριτικής όσο και σε όλα τα τμήματα του 50ου Φεστιβάλ Καννών είναι το KARAKTER του πρωτοεμφανιζόμενου ολλανδού Μάικ Βαν Ντίεμ (ακόμα απορούμε γιατί δεν κέρδισε τη Χρυσή Κάμερα, αλλά αυτά ως γνωστόν συμβαίνουν!). Μια εκπληκτική σύγκρουση πατέρα - γιου στις αρχές του αιώνα μας στην Ολλανδία. Ο ανελέητος δικαστικός κλητήρας Ντρεβερχάβεν παίζει επικίνδυνα παιχνίδια με το νόθο γιο του Καταντρέφε. Μέχρι τελικής πτώσεως! Εκπληκτική σκηνοθεσία, φωτογραφία, γοτθική ατμόσφαιρα και θαυμάσιες ερμηνείες από τους Γιαν Ντεκλέρ (πατέρας) και Φέντζα Βαν Ουέ (γιος).

Χαμηλό γενικά και το επίπεδο των ταινιών μικρού μήκους που διαγωνίσθηκαν για το Χρυσό Φοίνικα με μοναδική εξαίρεση το οκτάλεπτο φιλμ της Βρετανίδας Τέσα Σέρινταν ΜΗΠΩΣ ΦΤΑΙΕΙ Η ΖΩΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑ; και η μικρή ηρωίδα δε μπορεί να μασήσει τη δωρεάν πολύχρωμη τσιχλόφουσκα που της προσφέρει η καλοντυμένη κυρία για διαφημιστικούς λόγους; Βεβαίως και δε φταίει η συσκευασία, αλλά η συναισθηματική και οικονομική μιζέρια στην οποία είναι αναγκασμένο να ζει το κοριτσάκι της ταινίας και δυστυχώς πολλά ακόμα κοριτσάκια και αγοράκια στα τέλη του 20ου αιώνα και στις λεγόμενες αναπτυγμένες ευρωπαϊκές χώρες! Η ταινία της Σέρινταν κέρδισε δίκαια το Χρυσό Φοίνικα για την καλύτερη ταινία μικρού μήκους.

11ο Συνέδριο της ΟΚΛΕ

του ΓΙΑΝΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

Τον Ιούνιο στην Δράμα έγινε το 11ο Συνέδριο της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας. Ο γενικός τίτλος του Συνεδρίου ήταν "Κινηματογραφικές Λέσχες χθες, σήμερα, αύριο". Όπως είναι γνωστό το ετήσιο Συνέδριο της Ο.Κ.Λ.Ε. διεξάγεται κάθε φορά σε κάποια επαρχιακή πόλη σε συνεργασία με την Κινηματογραφική Λέσχη της περιοχής και με τον αντίστοιχο Δήμο. Το συνέδριο, όπως και όλες οι δραστηριότητες της Ο.Κ.Λ.Ε. επιχορηγείται από το υπουργείο Πολιτισμού, αλλά το 11ο Συνέδριο υποστηρίχθηκε υλικά και ηθικά από το υπουργείο Μακεδονίας - Θράκης, απ' την Νομαρχία και το Δήμο Δράμας. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι ο Νομάρχης Δράμας, ο κ. Δημητριάδης, υπήρξε από τους πρωτεργάτες για την ίδρυση της Κινηματογραφικής Λέσχης Δράμας.

Ο Δήμαρχος Δράμας κ. Τζίμας, είναι γεγονός ότι εδώ και αρκετά χρόνια έχει αγκαλιάσει τον θεσμό του Φεστιβάλ μικρού μήκους, θα λέγαμε, χωρίς να είμαστε υπερβολικοί, με την ίδια αγάπη που οι πρώτοι σκηνοθέτες ίδρυσαν το Φεστιβάλ της Δράμας. Τα τελευταία χρόνια η Δράμα έχει γίνει μια κινηματογραφούπολη επειδή όλη η πόλη ζει τον παλμό του Φεστιβάλ μικρού μήκους, αισθάνεται να χτυπά η καρδιά ελλήνων ή ξένων κινηματογραφιστών που έρχονται σ' αυτή την πόλη για να δείξουν τις δουλειές τους και να δουν τη δουλειά των άλλων συναδέλφων τους. Ο σπόρος, λοιπόν της Ο.Κ.Λ.Ε. έπεσε σε γόνιμο έδαφος. Το 11ο όμως συνέδριο μας είχε επιφυλάξει και μια άλλη έκπληξη, και ίσως απ' αυτή θα έπρεπε να αρχίσουμε: Η Ο.Κ.Λ.Ε. διοργάνωσε μια εκδήλωση προς τιμή του Παύλου Ζάννα. Ο Παύλος Ζάννας ήταν ένας απ' τους σημαντικότερους ανθρώπους για τις Κινηματογραφικές Λέσχες, διότι μετά την δραστηριότητά του ως κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου, και κατόπιν ίδρυσε με τον Δημήτρη Φατούρο και άλλους διανούμενους εκείνης της εποχής, Κινηματογραφική Λέσχη η οποία ήταν η αρχή για να γίνει η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου και μετά το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ο Ζάννας δεν έμεινε μόνο στο θεωρητικό μέρος (τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, η μελέτη του στον Προυστ είναι σημείο αναφοράς). Μετά τη δικτατορία υπηρέτησε τόσο την τηλεόραση, όσο και τον κινηματογράφο από διευθυντικές θέσεις (Πρόεδρος του Ε.Κ.Κ.) βάζοντας πάντα μέσα στις δραστηριότητες και τα προγράμματά του τη λογική της ανάπτυξης. Δεν θα ήταν υπερβολή αν λέγαμε ότι επί των ημερών του τέθηκαν οι βάσεις για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας, καρπούς της οποίας απολαμβάνουμε τα τελευταία χρόνια.

Όσα και να πει κανείς για τον Παύλο Ζάνα είναι λίγα. Μόνο μια κουβέντα θα έπρεπε να μείνει: Το παράδειγμα του Ζάννα, όσον αφορά το ήθος του και τη μεθοδολογία, την τακτική των δραστηριοτήτων του, ακόμα και σήμερα θα πρέπει να είναι μπούσουλας για τις Κινηματογραφικές Λέσχες. Η Κινηματογραφική Λέσχη θα πρέπει να είναι ο αντίποδας της εμπορικής αίθουσας, το καταφύγιο του κινηματογραφόφιλου, εκεί όπου θα διαμορφώνεται η κινηματογραφική συνείδηση, ο απαιτητικός και "ψαγμένος" θεατής που θα απαιτεί πλέον ταινίες άλλης αισθητικής να δει και από το εμπορικό κύκλωμα. Ακόμα η Κινηματογραφική Λέσχη είναι και θα πρέπει να είναι ο τόπος όπου θα συνδυάζεται η κινηματογραφική τέχνη με τις άλλες με τις οποίες συσχετίζεται. Ο κινηματογράφος έχει άμεση και αμφίδρομη σχέση με τη ζωγραφική (όπως φάνηκε από τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές κυρίως τη δεκαετία του '20), με το μυθιστόρημα και τη λογοτεχνία (μια σχέση τόσο παλιά όσο ο κινηματογράφος), με την γλυπτική και την αρχιτεκτονική (όπως φάνηκε στον φορμαλισμό) και, φυσικά, με τη φωτογραφία (τόσο από τεχνικής, όσο και από αισθητικής πλευράς). Η Κινηματογραφική Λέσχη λοιπόν θα πρέπει αυτές τις αμφίδρομες σχέσεις να τις δείχνει με τον πιο προφανή τρόπο, με παράλληλες εκδηλώσεις, με την συμμετοχή διανοουμένων και του κοινού.

Το μόνο δυσάρεστο στο Συνέδριο της ΟΚΛΕ είναι ο θάνατος ενός κινηματογραφόφιλου, αγωνιστή της ιδέας της συλλογικής προσπάθειας, του στελέχους της Κινηματογραφικής Λέσχης Πολυγύρου, του Κώστα Μπάγιου. Το δύσκολο και αδύνατο είναι να βρει κανείς εχθρούς του Κώστα. Απλά σε κέρδιζε απ' την πρώτη στιγμή με το χιούμορ του και την ειλικρίνειά του. Από την πρώτη συμμετοχή μας στο φεστιβάλ της Δράμας γίναμε φίλοι και από τότε, φίλος με τον γράφοντα, τα μέλη της Σ.Ε. του περιοδικού και τους περισσότερους φεστιβαλίζοντες των Φεστιβάλ Δράμας, Λάρισας και Θεσσαλονίκης, τα Φεστιβάλ που ακολουθούν θα τους λείπει κάτι: η παρέα του Κώστα και το χιούμορ του.

Ο κινηματογράφος δεν είναι μια τέχνη της ελίτ, αλλά ένας άλλος τρόπος να δείξουμε ένα άλλο τρόπο ζωής, ουσιαστικά μια πολιτική πράξη και έχει αυτό τον χαρακτήρα είτε θέλουμε, είτε όχι. Η Κινηματογραφική Λέσχη μπορεί να είναι ο μεσάζοντας μεταξύ του σκηνοθέτη και του κοινού, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν θα πρέπει να μείνει στον αγοραίο αυτό χαρακτήρα. Εναν χαρακτήρα που κανείς δεν τον διαλέγει επειδή " του πάει", αλλά γιατί οι ανάγκες επιβίωσης τον προστάζουν να κάνει τον έμπορο και τον διανοούμενο. Το κράτος θα έπρεπε να παίξει το ρόλο του υποστηριχτή αυτών των προσπαθειών, όπως συμβαίνει στη Γαλλία για παράδειγμα, να ενισχύσει την ανάπτυξη ενός πολιτισμού, ουσιαστικά στην αναβίωση ή την διατήρηση ενός εθνικού πολιτισμού ο οποίος δέχεται μια ύπουλη επίθεση από τον πολιτιστικό ιμπεριαλισμό των ΗΠΑ.

Θα περιμένουμε τις ενέργειες του Κράτους, την απόδειξη ότι ενδιαφέρεται για τον ελληνικό κινηματογράφο, την απόδειξη των λόγων του όπως αυτοί εκφράζονται από τις διακηρύξεις του εκάστοτε Υπουργού ή των διαφόρων κομμάτων. Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν μπορεί να περιμένει! Ότι είναι να γίνει πρέπει να γίνει γρήγορα!

ΚΑΤΙ ΤΡΟΜΑΖΕΙ

Δημοσιεύουμε ένα μικρό απόσπασμα από το βιβλίο του Αλέξη Δαμιανού, "Ηνίοχος", εκδ. Νέα Σύνορα - Λιβάνης, που κατά τη γνώμη μας είναι χαρακτηριστικό του ύφους του όλου έργου. Το βιβλίο προεκτείνει το φιλμικό έργο και αφήνει να φανούν τα φιλοσοφικά μηνύματα που υπάρχουν στην ταινία ΗΝΙΟΧΟΣ του Αλέξη Δαμιανού. Όπως επίσης και την ΠΡΟΣΕΥΧΗ που υπήρχε στη δεύτερη version της ταινίας και δεν υπάρχει στο βιβλίο.

Όλη η Ευρώπη ζει πλουσιοπάροχα με τις αποικίες της. Η Γερμανία ζητάει το μερίδιό της σαν ζωτικό χώρο. Ο Φράνκο μιμείται τον Χίτλερ και τον Μουσολίνι. Ο Ένγκελς κι ο Μαρξ είναι ο αντίλογος. Η αμφισβήτησις αιωρείται προς όλες τις κατευθύνσεις. Πολλοί φεύγουν για τη Διεθνή Ταξιαρχία εναντίον του Φράνκο.

Το χάος έχει ανοίξει. Ο ανταγωνισμός στο ποιος θα σκοτώσει την αλήθεια αποτελεσματικότερα, ένας ανεμοστρόβιλος σκόνης, βρώμικου θανάτου, που η αποφορά του αντιπροσωπεύεται στη λέξη "προπαγάνδα".

Όταν ετοιμάστηκε για το σχολείο, η έκπληξη ήταν σαν κεραυνός. Έμαθε από το γυμνασιάρχη Μπομπό ότι δεν μπορούσε να εγγραφεί γιατί είχε αποβληθεί από όλα τα γυμνάσια του κράτους μαζί με κάποιους άλλους που είχανε, λέει, ρίξει προκηρύξεις γραμμένες με πράσινο μελάνι. Αισθάνθηκε πως έχανε μιαν αγαπημένη ζωή. Έχανε και τον Ροζάκη. Τον Απόστολο Ροζάκη! Τον καθηγητή που κατάφερνε, χωρίς ίχνος πρόθεσης ή έπαρσης, να μετατρέπει την απλή πληροφορία σε αποκαλυπτική ηθική παραίνεση. Οι ώρες του μαθήματός του ήταν μια νύξη αδιόρατης μυσταγωγίας για όλους. Τον λατρεμένο Λακεδαίμονα καθηγητή, που ήρεμα κι ακούραστα έριχνε θεμέλια πνευματικά στα παιδιά. Έρμα.

Στο Τρίτο Γυμνάσιο της οδού Χέυδεν γυμνασιάρχης ήταν ο Θρασύβουλος Σταύρου. Τον δέχτηκε στο γυμνάσιό του απλά και γενναία.

Πήγαινε το πρωί περνώντας απ' το άλσος του Άρεως. Πολύ πρωί, για να κάνει την άσκηση στο στίβο, να προλάβει το κουδούνι μετά, περνώντας την Πλατεία Βικτωρίας και την οδό Χέυδεν. Κάποιοι δείρανε τον Θρασύβουλο Σταύρου. Νεαροί φαλαγγίτες τον έστειλαν στο νοσοκομείο. Ενώ ο Μπομπός του Πέμπτου Γυμνασίου έδερνε τα παιδιά. Πράξεις συμπυκνωμένου νοήματος!

Η εφηβεία είναι έτοιμη να χορέψει στη δημιουργική λάμψη της. Παγιδεύεται απ' την ίδια της τη φυσική αναγκαιότητα. Δεν λογαριάζει, δε ζυγιάζει. Αμιλλάται. Αγαπάει. Ψάχνει τους ορίζοντες που χάνονται.

Ο Αμίλητος μπήκε στο πανεπιστήμιο. Στη Φιλοσοφική Σχολή. Θα σπουδάσει Ιστορία.

Στην οδό Ευριπίδου κάποια μέρα σέρνεται κάτι παράξενο. Ένα πλήθος από νέους και νέες αρχίζει να πηγαινοέρχεται. Κάτι σταματήματα ερωτηματικά εργατών και υπαλλήλων. Νιώθεις ότι κάτι πρόκειται να συμβεί. Κάποιοι σταματάνε στις γωνίες κι ελέγχουν δήθεν αδιάφοροι. Καροτσάκια μικροπωλητών. Παπάδες πηγαινοέρχονται. Χάνονται στην κρεαταγορά, σε κάτι σκάλες, που είναι οι αποθήκες, και ξαναεμφανίζονται βιαστικοί. Τα κοφίνια που πουλάνε κάλτσες και διαλαλούν την αντοχή τους φωνάζουν κάτι αλλιώτικο. Το επαναλαμβάνει κάποιος στην οδό Αθηνάς, κοντά στο Δημοτικό Θέατρο. Κι όταν κάποια παλληκάρια σκορπάνε προκηρύξεις, το πλήθος των παπάδων και των μικροπωλητών μαζί με πυκνές ομάδες αστυνομικών, οι πιο πολλοί με πολιτικά, ορμάνε, αρπάζουν τους νέους, τους πολίτες, τους ανθρώπους που ψωνίζουνε στην αγορά. Τα στίφη της Ασφάλειας εισβάλλουν από την Πλατεία Κλαυθμώνος και από την οδό Γεωργίου Σταύρου.

Η Ασφάλεια, στην οδό Στουρνάρη και Πατησίων γωνία, γεμίζει από φοιτητές, μαθητές, εργάτες, υπαλλήλους, καθηγητές, πολίτες. Για να σπάσει κάθε ελπίδα του αντιφασιστικού αγώνα, ο Μανιαδάκης διαδίδει σκόπιμα ότι για κάθε δύο πολίτες αντιστοιχεί ένας της Ασφαλείας. Απ' όλα τα γυμνάσια κι απ' όλες τις σχολές έρχεται η Ασφάλεια και παίρνει τους μαθητές για ανάκριση.

Κανένας γυμνασιάρχης ή υπουργός δε διαμαρτύρεται για τη διάλυση της ευρυθμίας των σχολείων. Ούτε ο πατέρας με το σβησμένο χαμόγελο του κούρου.

Ω! μνήμες. Μνήμες. Πηγές σκοτεινές. Νύχια της ρίζας του δέντρου βόσκουν στα έγκατα του βράχου. Ω! φυλλωσιές, που βυζαίνουν τις ακτίνες του ζωοδότη ήλιου κι ανασταίνουν λουλούδια και μυρουδιές ερωτικές, για να γεννιέται ο καρπός, που θα τιναχτεί στον αιώνα τον άπαντα. Νομοτελειακά. Τελετουργικά. Μυστήριο είναι η διαδικασία της μύησης.

Σουρουπώνει. Οι πηγές δυναμώνουν την προσευχή τους. Σιγοτιτιβίζουν φρασούλες τα μικροπούλια κουρνιάζοντας. Οι αρβύλες των δυο φίλων στον κατήφορο. Λογαριάζουνε να φτάσουνε στον κάμπο όταν θα' χει βγει το φεγγάρι. Ρίχνονται στην απότομη χούνη δρασκελώντας τις σάρες και τα κοτρόνια, που όσο πάει μαυρίζουνε στα σκοτεινά γιδόστρατα. Κόντρα οι φτέρνες στα χαλικερά απότομα περάσματα, μ' ανοιχτά τα χέρια, σαν φτερά, στροβιλίζονται. Στοιχεία, που χορεύουν να βγούνε στο φεγγάρι του κάμπου. Ο νυχτιάτικος κάμπος με τα σπαρτά που παίζουνε λικνίζοντας την ελπίδα των δυο εφήβων. Τραγουδάνε καθώς δρασκελάνε τα στάχυα σε απόσταση ο ένας απ' τον άλλον. Τραγούδι ανάγγελμα: "Μαααύρα κοράαακια με νύχια γαμψά... Πέσαν απάνω στην εργατιά...". Σαν να αναγγέλλουν το "Σήμερον κρεμάται επί ξύλου ο εν ύδασι την γην κρεμάσας".

- Της πολιτείας τα φώτα κονταίνουν και τα παιδιά χάνονται μέσα στα σοκάκια της με τις αρβύλες σαν απειλή ζωής και δύναμης.

Ο Μεταξάς, τα τάγματα ασφαλείας, ο Μανιαδάκης έχουν χωθεί καραδοκώντας να συντρίψουνε κάθε ελπίδα. Η Αθήνα της γαζίας. Η μοσχοβολιά αυτό το βράδυ μοιάζει ελεύθερη μα βουβή. Λάμπει σιωπηλά σαν να συντελείται κάτι από τα παιδιά δεν πάνε σπίτια τους. Πλησιάζουν την Πλατεία Αγάμων. Κάποιο ραδιόφωνο βραχνό: "Ατεντσιόνε, ατεντσιόνε.... Σε πάρλα Μόσκβα". Δεν κατάλαβαν τίποτα και το ραδιόφωνο σταμάτησε ξερά. Η σιγή και τα άρβυλα στην άσφαλτο. Ξεχάσαν το φεγγάρι. Φτάνουν κοντά στη Σχολή των Ευελπίδων, ανεβαίνουν Λομβάρδου, "Πάμε στον Δημήτρη", είπε ο ένας κι ακολούθησε κι άλλος. Με ένα κλαράκι γαζίας γρατσουνίζουν τις γρίλιες του παράθυρου σιγανά, δυο τρεις φορές. Περίμεναν και πάλι γρ.... γρ... στις γρίλιες. Ο Δημήτρης ανοίγει. "Ρε!... Μπήκανε στην Πολωνία..." "Ποιοί;" "Σσστ!" τους κάνει με το δάχτυλο. "Να βάλω ένα παντελόνι κι έρχομαι". Έκλεισε το παράθυρο και χάθηκε. Βγήκε μαχμουρλής με φουσκωμένα τα χείλια του κι αχτένιστος. Κρύωνε.

"Τι έγινε ρε;"

"Πόλεμος! Οι Ιταλοί είναι στο Καλπάκι".

Επιστράτευση!

Ο ελληνικός λαός μέχρι και οι κομουνιστές τρέχουνε στο κάλεσμα. Οι σιδηρόδρομοι γεμίζουνε φαντάρους σε έξαρση γεμάτους απόφαση και τραγούδι. Οι βασιλιάδες και οι πρόκριτοι φεύγουνε για τη Μέση Ανατολή αφήνοντας εντολές και ευχολόγια. Μαζί τους φεύγει και ο χρυσός της Τραπέζης της Ελλάδος, για να μην τον πάρουν οι Γερμανοί. Τρέχα γύρευε.

Οι Γερμανοί σαρώνουν τη μία χώρα μετά την άλλη.

Ο Κωνσταντίνος Δαβάκης ανακόπτει τους Ιταλούς πριν φτάσουν στα Γιάννενα. Ο θείος Πραξιτέλης είναι κιόλας εκεί. Ο Κώστας

στέλνει γράμμα από το μέτωπο. Ζητάει εσώρουχα και κάλτσες.
Ο Γιώργος ο Κονδύλης, διοικητής του πυροβολικού, μεγαλύτερος αδερφός του Πραξιτέλη, ειδοποιεί, στέλνοντας μια μισοκαμένη επωμίδα λοχαγού, να κάνουν την κηδεία του παλικαριού μόνο μ' αυτή την επωμίδα, πλάι στον τάφο της μάνας τους. Η οβίδα, μόλις κατέλαβαν το Γεπελένι, έπεσε ακριβώς στη σκηνή του και δεν βρήκαν τίποτε άλλο εκτός απ' αυτή την επωμίδα...
"Τοις κείνων ρήμασι πειθόμενοι".
Οι τσοπαναραίοι στα ακρόβραχα σαλαγάν τους εισβολείς. Χαμογελαστοί οι αγρότες, οι ξωμάχοι, οι φοιτητές, οι υπάλληλοι. Τα νιάτα της πατρίδας χορεύουν στα πετροτόπια. Ο ελληνικός λαός φτερακάει μες του Αιγαίου τα νερά, στης Πίνδος τα καταρράχια. Είναι ο ίδιος ο ελληνικός λαός! Ποιες Άρπυιες και σειρήνες τον βεβαίωναν πως δεν μπορεί μόνος του; Πως είναι ζώο άβουλο; Πως η σωτηρία του είναι έξω απ' τις δικές του δυνάμεις; Πως μόνο οι φίλοι μας της Εσπερίας μπορούνε! Ποιος φύτεψε το δέντρο το φαρμακερό;
Οι Εγγλέζοι έρχονται να προλάβουν τα τεκταινόμενα. Ο λαός τους περιθάλπτει, τους αποδέχεται στη μοιρασιά της παλικαριάς. Ευγνωμονεί τους σεμνούς Αυστραλούς. Προστατεύει. "Οι ήρωες πολεμούν σαν Έλληνες", κολακεύει ο Τσόρτσιλ απ' τα ραδιόφωνα.
Έρμα! Ένα ρίγος διαπερνά αδιόρατα σαν την ομίχλη. Ξυπνάει την περισυλλογή. Ταξιδεύει, τρέμει, πλουτίζει το μέγα - τίποτα! Αναπνέει γνωστικά κι απέριττα. Όπως πετάει κανείς σε όνειρο εύφορο. Όπως νανουρίζει η φλόγα της οριακής φωτιάς.
Ψιθύριζε, αναγνώστη, καθώς διαβάζεις. Ψιθύριζε όπως προσεύχεσαι. Όπως συνομιλείς στ' αφτί της αγάπης σου που ξέρεις ότι σ' αγαπά. Έρμα. Το καραβάκι στη στέρνα με τα βότσαλα του πατέρα. Θυμάσαι; Βρες τη σελίδα αν δε θυμάσαι. Κάπου στην οδό Δευκαλίωνος. Σκιάθου. Τα χελιδόνια! Δεν είναι πληροφορία. Να μάθεις να συνυπάρχεις πρέπει. Ζω από τη δομή σου, που στη βάση είναι τα έρμα. Τα έρμα σου, που για εκατομμύρια χρόνους συσσώρευαν τη ζωική αναγκαιότητα και εναπόθεταν στη μνήμη του κυττάρου σου τους νόμους της...
Γιατί τα αποδημητικά πετούμενα ταξιδεύουνε χωρίς πυξίδα και δε λαθεύουνε; Γιατί; Γιατί το χάος του ουρανού δεν είναι χάος; Πώς έχουνε φορεσιές απόλυτα ταιριασμένες με τις αναγκαιότητες; Πώς δε χρειάζονται παπούτσια; Πώς ξέρουν;
Η βασική άμυνα όλων των όντων ήταν η φυγή. Και είναι οι αγριόπαπιες κι οι αγριόχηνες με τα τρίγωνα της μετανάστευσης, που όταν έχουν ανάγκη ξεκούρασης, νερού, τροφής, στέλνουν προπομπούς στη γη. Κι αν αυτοί γυρίσουν, κατεβαίνουν όλες μαζί. Αν δε γυρίσουν, συνεχίζουν την πορεία τους. Τα σμήνη, αν κατέβουνε στους βάλτους ή στους κάμπους είτε στα χωράφια, με την προσγείωσή τους, βόσκουν σε μετωπική παράταξη, εκτός από δυο πουλιά άκρη δεξιά και άκρη αριστερά, που με τέλεια προσοχή φρουρούν το σμήνος. Το πιο παράδοξο είναι ότι χωρίς συμφωνίες, χωρίς λάθος, χωρίς καμιά φωνή, όταν οι μεσαίες χήνες ή πάπιες φάνε αρκετά, σηκώνονται και παίρνουν τη θέση των ακριανών φρουρών, που αμέσως αρχίζουν να βόσκουν στα χορτάρια. Έρμα! Δεν έχουν σπουδάσει σε στρατιωτικές σχολές, όμως αν δούνε κίνδυνο, βγάζουν μία και μόνη συνθηματική κραυγή και υψώνονται πάλι στον προορισμό τους.
Η τραγουδίστρα η γερακότσιχλα των ελάτων κάνει το ίδιο. Ενώ όλες βόσκουν, μια μένει στην κορφή ενός ξάγνατου ελάτου και κελαηδεί. Αν ακούσει ή δει κάτι, βγάζει ένα ξερό "κρρ" και πετάει μαζί με το σμήνος. Τα ίδια γινόντουσαν στις αγέλες των λαών και των πρώτων ανθρώπων. Γρήγορη φυγή.
Έρμα. Που κουβαλάει απ' τους αιώνες τη μνήμη του κυττάρου.
"Κόλουρος πίθηκος υπό πάγης την ουράν αποκόπτεται. Επεί δε και των άλλων εβούλετο ομοίων εισίν, προέτρεπεν αυτούς ίνα απαλλαγούν της ουράς αυτών". Στην Α' Γυμνασίου, στο αναγνωστικό του Ζούκη, στην πρώτη σελίδα. Ο Αμίλητος περίμενε κάποιο σχόλιο. Όμως ήταν απλώς "γύμνασμα συντακτικού της αρχαίας ελληνικής". Κι εκτός απ' το συντακτικό; Το μήνυμα; Σαν Λόγος; Σαν συμπέρασμα; Τίποτα! Ένα χρυσαφένιο τόπι πεταμένο στα πόδια ενός κουλού.
Ο Γερμανός, μεθοδικός. Σιδηρόφραχτος. Έρχεται. Κρυμμένος σε μηχανές που μουγκρίζουνε. Λεηλατούνε και σκοτώνουν. Ασφαλείς. Πίσω απ' τη σιδερένια μηχανή. Οι Έλληνες που δεν είχαν ξεχάσει τον Σίλερ, και τον Γκαίτε, τον Νίτσε και τον Ρίλκε, δεν πίστεψαν ποτέ πως οι Γερμανοί θα γινόντουσαν τόσο κραυγαλέο παράδειγμα ευτέλειας και ανομολόγητης δειλίας, να σκοτώνουν γυμνούς πολεμιστές κρυμμένοι στα σιδερένια διανοήματά τους. Όμως οι τριακόσιοι των Θερμοπυλών ήταν εκεί. Και έπεσαν. Έχοντας ακούσει Μπαχ, Μπετόβεν και Μότσαρτ.
Ο νέος νοιώθει πως παγιδεύεται. Στα σπίτια, στα σοκάκια. Όλα σταμάτησαν. Μόνο η καρδιά του χτυπάει. Στο δρόμο όλοι περπατούν με σκυφτό το κεφάλι, αιωρούμενοι. Νιώθει το χάος και την ανάγκη της δράσης. Στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου βλέπει το δάσκαλό του, τον Απόστολο Ροζάκη. Ταράζεται και τρέχει να τον προλάβει. Μα όταν φτάνει κοντά, τον έχουν καταπιεί οι βιαστικοί διαβάτες. Θυμάται την εικόνα του, που περπατούσε λίγο πριν. "Η άμιλλα" τους έλεγε, "είναι ο τίμιος αγώνας. Ο ανταγωνισμός φτάνει στο δόλο, στην ίντριγκα και στο φόνο. Η άμιλλα είναι πνευματική κατάκτηση... Ο έχων τα ηνία!..."
Προσπαθεί να θυμηθεί τα λόγια του δασκάλου του. Σχεδόν ακούει την ήρεμη φωνή του με την απλή θέρμη και το αδιόρατο δέος. *"Ο Λόγος... δεν είναι τα λόγια "έπεα πτερόεντα". Λόγος είναι η πράξη. Ο βουβός Λόγος, που πολλές φορές ξεπερνάει την περιγραφή μιας αναπαράστασης και στέλνει μηνύματα συμπυκνωμένα στις καρδιές μας. Ο Ηνίοχος, που είναι η συμπύκνωση της ελληνικής παιδείας, έχει κερδίσει δύο φορές στα Πύθια. Μα δεν κραυγάζει. Το μεγαλύτερο αγαθό του αγωνιστή είναι η νίκη που του χαρίζουν οι θεοί. Δεν ανταγωνίζεται με πονηριές. Αμιλλάται".*

ΠΡΟΣΕΥΧΗ

Κύριε,
Λίγη φωτιά ας έκαιγε στα στήθια μου
για να προσευχηθώ
και καυτερά δάκρυα να χύσω
σαν τη θολή και κρύα βροχή.
Κύριε, ας είχα τόση ζωή μέσα μου
που να μαχαιρώνω την καρδιά που μ' αγαπά
Κύριε,
Ας ήμουν τόσο ζωντανός
που να μπορώ γελώντας μ' άσπρα δόντια
στον ήλιο
να σκότωνα τρία περιστέρια σου.
Να μπορούσα για να ξεστάνω το κορμί μου
να τάιζα τη φωτιά μου
ένα ολόκαιρο έλατό Σου,
Κύριε.
Κύριε,
σαν δεν μπορώ να ζω
μισώντας τον καλύτερό μου
σαν δεν μπορώ να ζω αγαπώντας
ότι θα μ' αφανίσει,
την πιο μεγάλη μου τρομάρα
πως θα μπορέσω ν' αντικρύσω Κύριε,
τον θάνατο;
Μια δυνατή φωτιά να καιόμουνα
που προτού γινώ η στάχτη μου
να ζεστάνω τους ζωντανούς Σου
Κύριε.
ΕΛΠΙΔΑ
Ολοζώντανος
σαν μαύρος κότσιφας
στα νύχια του γερακιού
να τραγουδήσω,
με το ΘΑΝΑΤΟ μου τη ΖΩΗ.
Μια δυνατή φωτιά να καιόμουνα
που προτού γινώ η στάχτη μου
να ζεστάνω τους ζωντανούς Σου,
Κύριε.
ΑΓΑΠΗ

Η Δύναμη του Έρωτα

Από την Κύπρο ήρθε η ταινία του Αντρέα Πάντζη, μια απ' τις ευχάριστες εκπλήξεις του τελευταίου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τον σκηνοθέτη τον ξέραμε και από παλιότερες δουλειές του, αλλά αυτή η ταινία ήταν η επιβεβαίωση ότι ο ελληνικός κινηματογράφος μπορεί να δημιουργεί ακόμα, καταθέτοντας σοβαρές προτάσεις στον εικαστικό τομέα, στην αισθητική του κινηματογράφου.

Μια φιλόδοξη παραγωγή, η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΚΟΚΟΡΑ, προσπαθεί, τουλάχιστον, να ανακινήσει τα βαλτωμένα νερά της ελληνικής κινηματογραφίας. Η ιστορία είναι συνηθισμένη. Ένας τεχνίτης, καλλιτέχνης ξυλογλυπτικής, σφάζει ένα κόκορα για να θεμελιώσει το σπίτι του. Θα προσπαθήσει να κάνει την τέχνη του για να επιζήσει, αλλά η επιβίωση είναι δύσκολη. Θα αναγκαστεί να μεταναστεύσει στην Σαουδική Αραβία μαζί μ' έναν φίλο του. Εκεί θα γνωρίσει έναν αμερικάνο, το αφεντικό του, και τη γυναίκα του, δύο διεστραμμένους πλούσιους που προτιμούν να τον μεταχειριστούν σεξουαλικά και να εξασκήσουν πάνω του τα βίτσια τους. Τελικά θα του δώσουν λεφτά με τα οποία οι δύο φίλοι θα επιστρέψουν στην Κύπρο και θα ανοίξουν ένα καμπαρέ.Η ζωή τους από εδώ και πέρα, θα κινείται μεταξύ της ακολασίας και της ανίας. Όταν στη ζωή του θα εμφανιστεί μια μουγγή κοπέλα, τότε όλα θα αλλάξουν, θα δει την προηγούμενη ζωή του με άλλη ματιά, θα αλλάξουν τα πιστεύω του. Θα προσπαθήσει να κάνει την στροφή, να γυρίση την πλάτη του στην ανηθικότητα, αλλά σ' αυτή την προσπάθειά του θα συναντήσει εμπόδια τόσο στο οικογενειακό του περιβάλλον, όσο και στο φιλικό του περιβάλλον και τον ευρύτερο κοινωνικό περίγυρό του.

Σημαντικό εμπόδιο είναι η επιστροφή του αμερικάνου, ο οποίος θέλει να θυμηθεί τα παλιά τα οποία οι δύο φίλοι θέλουν να ξεχάσουν. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι να φύγει αυτός απ' τη μέση. Πράγματι με πρόσχημα ότι επιθυμούν να ξαναζήσουν τις παλιές στιγμές τους, τον σκοτώνουν στο γραφείο του καμπαρέ και πετάνε το πτώμα στην κόκκινη λίμνη. Εκεί θα γνωρίσει την μουγγή η επαφή με την οποία θα του αλλάξει όλη τη ζωή του. Ο σκηνοθέτης θα χρησιμοποιήσει με εξυπνάδα τα φλας- μπακ για να εξιστορήσει με κινηματογραφικό τρόπο την ιστορία. Αφήνει την εικόνα να μιλά από μόνη της. Η εικόνα συνεργάζεται με τον λόγο κάνοντας ενα ολοκληρωμένο σύνολο και αναπτύσσοντας μια ρητορική που μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να εκφράσει. Το έγχρωμο συμβολίζει το παρόν και το ασπρόμαυρο το παρελθόν, ένας συμβολισμός που γίνεται εμφανώς κατανοητός στους θεατές, διότι η διήγηση συμπληρώνει την εικόνα.

Το πιο σημαντικό όμως στοιχείο είναι το όνειρο. Εδώ ο σκηνοθέτης παρεμβάλλει με γλαφυρό τρόπο στην πραγματικότητα την ονειρική κατάσταση. Έτσι έχουμε τρία διαφορετικά επίπεδα αφήγησης: το παρελθόν, την πραγματικότητα και το όνειρο.

Για κάθε επίπεδο τα χρώματα αλλάζουν, όπως και ο τρόπος αφήγησης κάνοντας γνωστό στον θεατή πού αναφέρεται. Οι ονειρικές καταστάσεις "μπερδεύονται" με την πραγματικότητα προαναγγέλοντας πολλές φορές το τι θα συμβεί στη ζωή του πρωταγωνιστή αργότερα. Εδώ κάπου μπλέκεται και το πρόβλημα της επικοινωνίας.

Ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να επικοινωνήσει με τρεις διαφορετικούς δέκτες: την οικογένειά του, το άμεσο φιλικό περιβάλλον του και το οικογενειακό περιβάλλον της μουγγής κοπέλας και μ' αυτή την ίδια την κοπέλα. Με τον φιλο του επικοινωνεί καλύτερα, αλλά δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει την επικοινωνιακή αυτή διαδικασία που θα ολοκληρώσει την επαφή του. Αντίθετα με την μουγγή κοπέλα τα πράγματα είναι πιο εύκολα. Η επικοινωνία δεν γίνεται με τις λέξεις - σημεία αλλά με τις νοητές εικόνες - σημεία που εκπέμπει η ψυχή τους, που λειτουργεί τώρα ως πομπός. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι μια μορφή τηλεπάθειας, αλλά ουσιαστικά είναι μια λανθάνουσα επικοινωνία, ένας μονόλογος του καθενός που συμπληρώνεται απ' τον ίδιο.

Αρνητικό σημείο είναι η υπερφύαλη αφήγηση πολλές φορές που ξεφεύγει απ' τα όρια του σουρεαλισμού και έφτανε την υπερβολή. Η αφήγηση ακολουθούσε όλους τους κανόνες της κλασικής αφηγηματικής δομής για να τους ξεπεράσει όταν έπρεπε να μπει στο σουρεαλιστικό επίπεδο ή όταν ήθελε να δείξει το παράλογο και τη δύναμη της ψυχής.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΚΟΚΟΡΑ

Σκηνοθεσία: Αντρέας Πάντζης
Σενάριο: Αντρέας Πάντζης, Δημήτρης Νόλλος
Φωτογραφία: Νικολάι Λαζάροφ
Μοντάζ: Αράκστ Μουχιμπιάν, Ευγενία Τασέβα, Κλώντια Καμπούροβα
Μουσική: Βάσος Αργυρίδης
Παίζουν: Γιώργος Χωραφάς, Δημήτρης Βέλιος, Σέιμουρ Κάσελ, Βαλέρια Γκολίνο, Ματθίας Χαμπίχ, Γεράσιμος Σκιαδαρέσης, Ιμμα Πίρο, Πόπη Αβραάμ.

ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΤΟΥ ΕΦΑΨΙΑ

Μετά τη ΦΑΝΟΥΡΟΠΙΤΤΑ, ο Δημήτρης Γιατζουτζάκης έκανε μια δροσερή κωμωδία, την ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ, που ασχολείται με τις δραστηριότητες ενός εφαψία, που ενσαρκώνει πολύ καλά ο Νινιός. Ο Γιατζουτζάκης καταφέρνει να εξιστορήσει με κινηματογραφικό τρόπο τις περιπέτειες ενός εφαψία που τελικά θα βρει τον μάστορά του στο πρόσωπο μιας κοπέλας η οποία τον σοκάρει χαϊδεύοντάς τον όταν είναι στριμωγμένοι στο λεωφορείο. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τους κλασικούς τρόπους της αφήγησης της κωμωδίας φτιάχνοντας μια κωμωδία που δεν εκβιάζει από τον θεατή το γέλιο γιατί αυτό έρχεται αυθόρμητα μόνο του.

Η επανάληψη των ίδιων και ίδιων ενεργειών καταντά στο τέλος κουραστική, αλλά ο σκηνοθέτης μπορεί να εμπλουτίζει την ιστορία του με καινούργια στοιχεία. Όλα, ή σχεδόν όλα, συμβαίνουν σ' ένα λεωφορείο και είναι μια ευκαιρία να πειστούμε ότι η εναλλαγή των χώρων ή των σκηνικών δεν είναι αρκετά να εμπλουτίσουν το ενδιαφέρον του θεατή, το πιο σημαντικό είναι οι σεναριακές εναλλαγές να κρατούν πάντα ζωντανό το ενδιαφέρον του θεατή. Ο Γιατζουτζάκης ξέρει καλά τη δουλειά του, άλλωστε αυτό φάνηκε και στην ΦΑΝΟΥΡΟΠΙΤΤΑ, και την κάνει στο ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ. Ο θεατής ξέρει ότι θα πάει να δει μια κωμωδία και βλέπει όντως μια κωμωδία που δεν θα εκτραπεί σε σουρεαλιστική αφήγηση με υπερφύαλους τρόπους.

Η ταινία μας αφήνει με απορία αν τελικά επικοινωνούν ο εφαψίας και η γυναίκα και τι λένε. Άλλωστε αυτό δεν ενδιαφέρει το θεατή. Ο σκηνοθέτης μέσα από έξυπνες ατάκες αναδεικνύει το κωμικό στοιχείο, όπως αυτή: "Εγώ δεν είμαι μαλάκας. Είμαι ηλεκτρολόγος", που ο Νινιός λέει στο τέλος.

ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ
Σκηνοθεσία: Δημήτρης Γιατζουτζάκης
Σενάριο: Δημήτρης Γιατζουτζάκης
Φωτογραφία: Γιάννης Δασκαλοθανάσης
Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιοπούλου
Μουσική: Νίκος Μαμαγκάκης
Παίζουν: Γιώργος Νινιός, Ελένη Γκασούκα, Ράνια Σχίζα, Πασχάλης Τσαρουχάς, Κώστας Σφήκας, Σωτήρης Κάτσενος, Μαρία Κυριάκη, Κώστας Καφάσης και η Ταϋγέτη.

Μπασιά

Ο Ζαν Μισέλ Μπασκιά (1961 - 1988) θα πρέπει νά' ναι περήφανος που το κινηματογραφικό του πορτραίτο σκηνοθετήθηκε από έναν αληθινά φιλότεχνο και νεωτεριστή δημιουργό ο οποίος εμφανίστηκε στο αμερικάνικο καλλιτεχνικό προσκήνιο την ίδια περίοδο μ' αυτόν: στις αρχές της δεκαετίας του '80. Ο λόγος γίνεται βέβαια για τον Τζούλιαν Σνάμπελ (Julian Schnabel), έναν διαπρωτοποριακό εικαστικό (το έργο του οποίου είναι πολύ συγγενικό μ' αυτό της Ιταλικής διαπρωτοπορίας transantguardia των αρχών του '80) ο οποίος περνάει για πρώτη φορά πίσω από την κάμερα προκειμένου να μας προσφέρει με την ταινία του αυτή μία διακριτική ουδέτερη ματιά σε όλα τα εικαστικά ρεύματα που εκδηλωθήκανε στη Νέα Υόρκη της προηγούμενης δεκαετίας.

Παράλληλα με τη βιογραφία του Μπασκιά, ενός αρχικά άπορου Αϊτιανού πρόσφυγα στην αμερικάνικη εστία των καλλιτεχνικών ζυμώσεων και ανακατατάξεων, ο Σνάμπελ μας προσφέρει μία σύντομη περιγραφή των αντιφάσεων ολόκληρου του εικαστικού κόσμου των Νεοϋορκέζικων eighties: ατζέντηδες, γκαλερίστες, τεχνοκριτικοί και πλούσιοι αγοραστές συνυπάρχουν ανταγωνιστικά, υιοθετώντας μία στάση ψυχρής σοβαροφάνειας, με κάποιους πρώην αμφιλεγόμενους και νυν καθιερωμένους καλλιτέχνες. Οι πρώτοι προσπαθούν να τραφούν από τα οράματα των δεύτερων. Ο Andy Warhol, όσο διακριτική κι αν είναι η παρουσία του στην ταινία αυτή (υπό την ερμηνεία του David Bowie) δεσπόζει σαν φυσιογνωμία και προσωπικότητα ενώ ο ξαφνικός του θάνατος θα οδηγήσει τον ανθηρό και πετυχημένο νεαρό Ζαν - Μισέλ (υπό την ερμηνεία του καλοζυγισμένου Τζέφρεϋ Ράιτ / Jeffrey Wright) στην ψυχολογική κατάπτωση και τον θάνατο. Συνεχίζοντας το παιχνίδι των αντιθέτων, ο σκηνοθέτης θα εμβαθύνει στην ψυχανάλυση του ήρωά του για να αποδείξει την ανωτερότητα του χαρακτήρα του (ο οποίος συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά του ασυμβίβαστου, του ασταθή, του εξαιρετικά αγνού και ταπεινού ανθρώπου) αλλά και της τέχνης του. Ο Ζαν - Μισέλ Μπασκιά θα πλαισιωθεί από τη συντροφικότητα της φίλης του (την οποία ερμηνεύει η αισθησιακή και απλή Κλερ Φορλάνι) αλλά και την εμπορευματική αντίληψη του πρώτου ατζέντη του (τον οποίο ερμηνεύει ο Ντένις Χόπερ ο οποίος, αν και ξεκίνησε παίζοντας στις ταινίες ενός συνεργάτη του Γουώρχολ, φαίνεται σαν να βρίσκεται έξω από τα νερά του.

Θέλοντας να φανεί συνεπής στο πνεύμα των έργων του Μπασκιά, ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί συνειδητά τις ασυνέχειες στην αφήγησή του (χαρακτηριστικές είναι οι σκηνές της τηλεφωνικής συνδιάλεξης μ' έναν δήθεν ψυχολόγο, αλλά και της υποδοχής στο σπίτι του Άλμπερτ Μίλο), ενώ παρουσιάζει αποσπασματικά την διαδικασία κατασκευής ενός αξιόλογου σύγχρονου έργου τέχνης, όσο σύνθετο κι αν είναι αυτό. Ταυτόχρονα αρέσκεται να τονίζει την ομορφιά των πρωτόγονων μορφών στους πίνακες του Μπασκιά (ενός ζωγράφου που κάποιοι κατατάξαν στο ρεύμα του Bad painting) αλλά και να υπερασπίζει την πεποίθηση ότι μόνο λίγοι φωτισμένοι καλλιτέχνες σαν τον Γουώρχολ έχουν δίκαιη και έγκυρη κρίση για την τέχνη.

Η ταινία του Τζούλιαν Σνάμπελ προβλήθηκε στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Βενετίας 1996. Χρησιμοποιώντας πραγματικούς καλλιτέχνες να ερμηνεύουν τους εαυτούς τους (όπως οι David Mc Dermott και Peter Gough) ή άλλες υπαρκτές προσωπικότητες της τέχνης (όπως ο σκηνοθέτης Πωλ Μπάρτελ, ο οποίος ερμηνεύει το ρόλο ενός παλαιού επιμελητή μουσείου), ο σκηνοθέτης Σνάμπελ πλέκει το εγκώμιο της μοντέρνας τέχνης δείχνοντας πόσο κοντά είναι αυτή στο σύγχρονο άνθρωπο αλλά και πόσο φωτογενές υλικό μπορεί αυτή ν' αποτελέσει για τον κινηματογράφο.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΜΠΑΣΚΙΑ
Σκηνοθεσία: Τζούλιαν Σνάμπελ
Παίζουν: Τζέφρυ Ράιτ, Ντένβιντ Μπόουϊ, Γκάρυ Ολντμαν, Ντένις Χόππερ, Κόρντυ Λαβ

Ο ΕΡΩΤΑΣ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟΣ;

Ένα τυχαίο γεγονός: ένας οδηγός λεωφορείου στη Γλασκώβη βλέπει μια χορεύτρια που την κυνηγάνε, μάλλον από κάποια χώρα της Λατινικής Αμερικής. Ένας αισθησιακός χορός, αυτά τα δύο είναι τα πρώτα συστατικά μιας ανεπανάληπτης εμπειρίας. Πρόκειται για την επανάσταση ενός νεαρού, βολεμένου μικροαστού που τελικά δοκιμάζει τα όριά του. Με δύο λόγια η ταινία του Κεν Λόουτς, ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΚΑΡΛΑ, έτσι θα μπορούσε να το περιγράψει κανείς. Τα πράγματα όμως δεν είναι και τόσο απλά. Σ' αυτή την ταινία συνυπάρχουν η πολιτική και ο έρωτας, η πεζή πραγματικότητα και η ποίηση, τα πραγματικά γεγονότα και η δραματοποίηση.

Η ταινία γυρισμένη στη Σκωτία, στη Γλασκώβη (η οποία μάλλον τραβά τα βλέμματα των σκηνοθετών τον τελευταίο καιρό), και στην Νικαράγουα, φιλοδοξεί να μιλήσει ερωτικά για την πολιτική, μια από τις λίγες φορές που ο κινηματογράφος αποφασίζει να μιλήσει για την καθημερινή ζωή επιστρατεύοντας την ποιητική γραφή. Θα λέγαμε ότι αυτή η διάθεση είναι έντονη πλέον στους νέους άγγλους σκηνοθέτες, ότι χαρακτηρίζει τον αναγεννημένο νέο αγγλικό κινηματογράφο που αντλεί, πάντως, δυνάμεις και πλούτο από το αγγλικό free cinema που άδοξα πέθανε. Το σενάριο αυτής της ταινίας είναι του Πωλ Λάβερτι και πρόκειται για μια πραγματική ιστορία που ο Λόουτς αναλαμβάνει να την κάνει εικόνες. Είναι αλήθεια ότι βαθιά μέσα στην καρδιά του Άγγλου οδηγού λεωφορείου, του Τζωρτζ κρύβεται το "μικρόβιο" της αμφισβήτησης των καθιερωμένων και την ανατροπή του status quo που τον καταπιέζει. Αυτό αρχίζει να φαίνεται στην επίθεση στον αυταρχικό επιθεωρητή στη γραμμή που δουλεύει και αναζητά την ευκαιρία να βγει προς τα έξω. Η αφορμή για να ανοίξει την ψυχή του, να δει ποιος πραγματικά είναι, να βρει τα όρια της αντοχής του δεν είναι παρά μια γυναίκα, η όμορφη Κάρλα.

Αργότερα θα μάθει ότι είναι πρόσφυγας απ' τη Νικαράγουα, ότι είναι επαγγελματίας χορεύτρια και ότι είναι ακόμη ερωτευμένη με κάποιον Νικαραγουανό αγωνιστή - τραγουδιστή. Ο Τζωρτζ αποφασίζει να γίνει ο φύλακας άγγελος της, να προστατέψει και να της προσφέρει τον έρωτά της, μόνο που αυτό το τελευταίο θα έρθει αργότερα όταν θα τσακωθεί με την παραλίγο γυναίκα του, χωρίς να ξέρει, τότε, γιατί. Θα μείνει μαζί της και ως αντάλλαγμα στον έρωτά του θα της προσφέρει μια θεραπεία στην μελαγχολία που την βασανίζει και που την οδήγησε, και στο παρελθόν, στην αυτοκτονία: ένα ταξίδι, πίσω, στη Νικαράγουα, για να ξεδιαλύνουν τα πράγματα και να τα βρει με τον ευατό της. Το ρίσκο είναι μεγάλο. Χάνει τη δουλειά του, κυνηγάει μια χίμαιρα. Το ταξίδι στην Νικαράγουα δεν θα είναι μια εύκολη υπόθεση. Ο φακός θα καταγράψει την σκληρή πραγματικότητα. Τον λαό σ' έναν επαναστατικό πυρετό και τους αντεπαναστάτες που δεν χάνουν την ευκαιρία να επιτεθούν και σε άμαχους προκειμένου να πλήξουν την επαναστατική κυβέρνηση της χώρας. Τον λαό που αγωνίζεται να ορθοποδήσει και τον αγώνα κάποιων ρομαντικών για τα ανθρώπινα δικαιώματα. Η μεταστροφή του αμερικάνου πράκτορα θα προσγειώσει γρήγορα το ρομαντικό άγγλο που θα αναγκαστεί να δει τα πράγματα από μια διαφορετική ματιά: να αντικρύσει κατάματα την πραγματικότητα. Υπάρχουν δύο πολιτικές καταστάσεις: η μία στην Αγγλία και η άλλη στη ΝΙκαράγουα. Στην Αγγλία η καταπίεση είναι ορατή και "δια γυμνού οφθαλμού" και τα αποτελέσματά της είναι σκυφτοί και συνθηκολογημένοι άνθρωποι με μια πραγματικότητα που άλλοτε δεν θα την δεχόντουσαν. Στην Νικαράγουα η επανάσταση κρύβει μέσα της την συντήρηση, την καταπίεση μιας δειλά εμφανιζόμενης ελίτ (αυτής των μικρών ή μεγάλων αρχηγών) την οποία την δέχεται με ευχαρίστηση ο λαός γιατί είναι σαφώς προτιμότερη απ' τη δικτατορία. Ουσιαστικά οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Η πυραμίδα των τάξεων υπάρχει και κατά συνέπεια τα κάτω στρώματά της καταπιέζονται από τα ανώτερα. Αν στην Αγγλία είχε ένα ολόκληρο σύστημα να τον καθοδηγεί τι να κάνει, εδώ έχει ένα αόρατο χέρι που του δείχνει το δρόμο. Ο Λόουτς φανερώνει μια αναρχική διάθεση που καταλήγει στην αμφισβήτηση κάθε επιβολής, αλλά αδυνατεί να προτείνει από μόνος του κάτι. Δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει ειδικά εφφέ, γρήγορη δράση προκειμένου να δείξει αυτά τα στοιχεία, αλλά και την αισθητική του έρωτα για να δείξει την απελπισία που κρύβει αυτός ο τρόπος ζωής. Θα βάλει τον ήρωά του να φύγει και ο θεατής πρέπει πλέον μόνος του να απαντήσει στα ερωτήματα της ταινίας.

Η αριστερή αναρχική διάθεση των νέων άγγλων σκηνοθετών πολλές φορές, όπως κι εδώ, δεν έχει ευτυχισμένο τέλος. Δεν θα αφήσει ο Λόουτς να ευχαριστηθεί ο θεατής και, κατά συνέπεια, να εξυπηρετηθεί ο μικροαστισμός του. Ούτε θα τον τροφοδοτήσει με έτοιμες λύσεις. Ο θησαυρός βρίσκεται μακριά και πρέπει να τον βρει μόνος του ο καθένας. Τόσο μακριά, μέσα στον ίδιο... Πρέπει κανείς να έχει την αυτογνωσία για να ανακαλύψει την αλήθεια του. Το CARLA'S SONG, τουλάχιστον μας διαβεβαιώνει ότι δεν υπάρχει μόνο μια αλήθεια, αλλά υποκειμενικές αξίες που πρέπει να κατακτήσουμε. Μένει όμως να κάνει και τον άλλο μισό δρόμο: να ολοκληρώσει την κοινωνική κριτική του, να τοποθετηθεί, έστω και υποκειμενικά, ο σκηνοθέτης.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

CARLA'S SONG
Σκηνοθεσία: Κεν Λόουτς
Σενάριο: Πωλ Λάβερτι
Παίζουν: Ρόμπερτ Καρλάιλ, Οχιάνκα Καμπέζας, Σκοτ Γκλεν.

Τρεις ζωές κι ένας μόνο θάνατος

Με την ταινία του αυτή ο Ραούλ Ρουΐζ, Χιλιανός σκηνοθέτης του γαλλικού κινηματογράφου, αναδιασκευάζει με το γνώριμο παράλογο και υπερ-ρεαλιστικό του ύφος το αγαπημένο του θέμα: την απώλεια και την αναζήτηση ταυτότητας του μοντέρνου ανθρώπου.

Βαδίζοντας στα χνάρια των προηγούμενων (ανέκδοτων στην Ελλάδα) ταινιών του μας προσφέρει και πάλι μια πολυεπίπεδη, σύνθετη δουλειά, αποτελούμενη από τέσσερις "διαφορετικές" ιστορίες, παράλογες και εξωπραγματικές ως προς την πλοκή τους, γεμάτες υπερφυσικά στοιχεία και εσωτερικά σύμβολα ενταγμένα, όμως, απόλυτα σ' ένα 'ρεαλιστικό' περιβάλλον. Μόνο που, αυτή τη φορά, ακολουθώντας το παράδειγμα της ταινίας του DARK AT NOON (με την οποία και ξανανέβηκε τα σκαλοπάτια του Palais des Festivals Καννών το 1992), ο σκηνοθέτης συνειδητά καταφεύγει στη συνεργασία μ' ένα διεθνή αστέρα του κινηματογράφου. Έτσι, τον John Hurt του 1991, διαδέχεται, στην παρούσα ταινία του, Ο Marcello Mastroianni. Ακολουθώντας, ταυτόχρονα, το παράδειγμα του ακόμα παλαιότερου έργου του ΤΑ ΤΡΙΑ ΣΤΕΜΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΑΥΤΗ (1983), ο Ruiz τονίζει την αινιγματική "ελικοειδή", θα λέγαμε, μυθοπλασία του με τους ήχους της "σκοτεινής" και "αποσπασματικής" μουσικής επένδυσης του Jorge Arriagada και πάλι.

Με τη βοήθεια του γνωστού σεναριογράφου και κριτικού Rascal Bonitrer, ο Rouiz χτίζει ένα πολύ στέρεο οικοδόμημα το οποίο μοιάζει αδιαπέραστο και απόρθητο για τον θεατή. Αδυνατώντας να συγκρατήσει και να εμπεδώσει την ταινία που παρακολουθεί συνολικά αλλά και στέκοντας αμήχανος μπροστά στην πυκνότητα του όλου εγχειρήματος, ο θεατής μπορεί να δυσανασχετήσει αρχικά αλλά να ικανοποιηθεί τελικά από την απρόσμενη και απλή λύση του κεντρικού γρίφου. Ανακατεύοντας τα πρόσωπα των τεσσάρων ιστοριών του και εισάγοντας κάποιες παράξενες ανταποκρίσεις και συνοχές στις συμπεριφορές τους καθ' όλη την έκταση του τετράπτυχου, ο Ruiz αναγκάζει τους θεατές να "γκρεμίζονται" στις παγίδες που τόσο επιδέξια στήνει αυτός μαζί με τον σεναριογράφο του. Το παιχνίδι αυτό γίνεται διασκεδαστικό, παρά τις αμέτρητες δυσκολίες που συναντά ο θεατής προκειμένου ν' αποφύγει τις παγίδες της αφήγησης.

Ο ήρωας, πότε ως καθηγητής πανεπιστημίου, πότε ως clochard, πότε ως υπηρέτης, πότε ως εξαφανισμένος σύζυγος κινητοποιεί ένα σωρό ανθρώπους του περίγυρού του στην "αναζήτησή" του, λαμβάνοντας ένα πλατύ φάσμα διφορούμενων ρόλων οι οποίοι στο τέλος ανατρέπονται με μία λυτρωτικά απλή και λογική εξήγηση. Σαν σύμβολο του μοντέρνου ανικανοποίητου ανθρώπου, ο πρωταγωνιστής μας ("προικισμένος" με όλα τα αμφιλεγόμενα θετικά - αρνητικά χαρακτηριστικά των εμμονών του) στην αναζήτηση της χαμένης του ταυτότητας, θα παρασύρει στο χαμό όλους τους δραστηριοποιημένους "κυνηγούς" του. Και ο τίτλος της ταινίας μας παραμένει παραπλανητικός γιατί ο πρωταγωνιστής δεν γνώρισε μόνο τρεις ζωές αλλά τέσσερις. Μόνο που ο θάνατος, αφού είναι η κοινή κατάληξη και των τεσσάρων ιστοριών, αντικαθιστά μόνο μία φορά τη ζωή για να μην ανατραπεί η αίσθηση του τετράπτυχου.

Όπως και στις προηγούμενες ταινίες του, έστι κι εδώ ο σκηνοθέτης έχει σαν αφετηρία κάποιο κεντρικό πρόσωπο που, έπειτα από πολυάριθμες παράλογες περιπέτειες (καθρέφτη του παραλόγου που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες κοινωνικές σχέσεις) έρχεται αντιμέτωπο με την ουτοπία (δηλαδή με αυτό που δεν υπάρχει) και με το χαμό του. Όπως στο DARK AT NOON ο πρωταγωνιστής αναζητεί μια ανύπαρκτη διαθήκη, έτσι κι εδώ ο ήρωας αναζητεί την ανύπαρκτη ταυτότητά του. Η αρχική λοιπόν εντύπωση της έλλειψης συνοχής και σύνδεσης ανάμεσα στις τέσσερις ιστορίες δικαιολογείται , τελικά, από αυτό το σεναριακό εύρημα. Η ουτοπία στην περίπτωση του Dark at noon ταυτίζεται με το μοτίβο της ανύπαρκτης διαθήκης ενώ στην περίπτωση του 3 ΖΩΕΣ + 1 ΜΟΝΟ ΘΑΝΑΤΟΣ ταυτίζεται με το μοτίβο της ανυπαρξίας, ή καλύτερα της απώλειας, μιας συγκεκριμένης ταυτότητας στον στυλοβάτη της ταινίας.

Σαν απόγονος των θεατρικών συγγραφέων "του παραλόγου" (π.χ. Μπέκετ, Πίντερ, Αραμπάλ και Ιονέσκο), ο Ruiz αρέσκεται στο να ανατρέπει τις "αληθοφανείς" κοινωνικές καταστάσεις κάτω από ένα πρίσμα καυστικού, παράλογου και μακάβριου χιούμορ. Μόνο που στη δικιά του περίπτωση η πεσιμιστική, μελαγχολική διάθεση είναι πολύ πιο έντονη. Έτσι και στην ταινία μας, η διαπίστωση ότι ο ήρωάς μας, δεν υπήρξε ποτέ μοιάζει σαν να θέλει να κάνει μία πικρή ειρωνική κριτική στη ζωή που έζησε (ή δεν έζησε).

Σαν απόγονος επίσης, των σουρρεαλιστών ο Ruiz καταφεύγει συστηματικά στα υπερφυσικά σεναριακά ευρήματα, εφόσον αυτά πηγάζουνε από τις υπαρξιακές ανθρώπινες αγωνίες που καταγράφει η ονειρική μας δραστηριότητα. Έτσι κι εδώ, ο πρωταγωνιστής μας, θέλοντας να επιστρέψει στο παρελθόν που προϋπήρχε της εξαφάνισής του από το σπίτι του, αιχμαλωτίζει με τη βοήθεια καλικάντζαρων το σημερινό σύζυγο της πρώην γυναίκας του και επιστρέφει ανενόχλητος στην αγκαλιά της, χωρίς μάλιστα να αντιμετωπίσει την έκπληξή της.

"Παντού ο Ruiz επιδεικνύει την προτίμησή του για το μή - νόημα, το φανταστικό, την ανατροπή των στερεότυπων μέσα από την αναπροσαρμογή τους καθώς και για τους κοινούς, λαϊκούς (πολλές φορές) χαρακτήρες. Οι ανησυχίες του αυτές θέτουν σε αμφισβήτηση τα πολιτικοθρησκευτικά δόγματα, τη λογική και την αλήθεια".

(Paulo - Antonio PARANAGUA, στο "Λεξικό Κινηματογράφου" εκδόσεις Larousse, Παρίσι, 1986, σελ. 567)

Έτσι και στο 3 ΖΩΕΣ + 1 ΜΟΝΟ ΘΑΝΑΤΟΣ η αλήθεια δεν υπάρχει για τον θεατή, εφόσον αυτή εξαφανίζεται στιγμιαία σαν καπνός με μοναδικό πρόσχημα μια απλοϊκή εξήγηση η οποία αναιρεί όλη την ταινία.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

SPLATTER και CULT

του ΔΙΟΝΥΣΗ ΑΝΔΡΩΝΗ

Ο Ρίτσαρντ Κερν γεννήθηκε το 1954 στη Βόρεια Καρολίνα των ΗΠΑ.

Είναι ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του σύγχρονου αμερικάνικου περιθωριακού (underground) κινηματογράφου. Η ανικανότητα της εποχής μας να κατανοήσει τη σημασία των αισθητικών προτάσεων των ταινιών του Ρίτσαρντ Κερν, επιβάλλει στο δημιουργό τους ένα αληθινά καλοπροαίρετο περιθωριακό status του οποίου κοινωνοί είναι οι απανταχού ουσιαστικοί σινελάτρες, οι μανιώδεις κυνηγοί της κινηματογραφικής αταξίας και ανακατάταξης, εφόσον "οι αληθινοί σινελάτρεις είναι με το μέρος του χάους" (Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος "Cult Movies", Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1989, σελ. 13).

Ο Ρίτσαρντ Κερν είναι ο "Ανδαλουσιανός Σκύλος" ή καλύτερα ο "Αμερικάνος Σκύλος" της εποχής μας (ο τίτλος παραπέμπει άμεσα στην ομώνυμη ταινία του Λουίς Μπουνουέλ / Louis Bunuel, παραγωγής 1928).Όπως ο δεύτερος είχε προκαλέσει θύελλα διαμαρτυριών με τον τρόπο που χειρίστηκε το θέμα του ακραίου ερωτισμού, έτσι κι ο πρώτος, τόσα χρόνια μετά, σκανδαλίζει με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο που αποδίδει το ίδιο θέμα. Παντού όπου παίζονται οι ταινίες του Ρίτσαρντ Κερν, από τις παράλληλες εκδηλώσεις του Φεστιβάλ Βερολίνου 1988 μέχρι το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, σοκάρουνε για το ακραίο σεξιστικό τους περιεχόμενο - καθρέφτη μιας σύγχρονης νοσηρότητας - καθώς και για τις υπέροχα ερασιτεχνικές σκηνοθετικές τους αρετές. Μόνο που εδώ ο όρος "ερασιτεχνικές" εκλαμβάνεται κυριολεκτικά: αναφέρεται στους ερασιτέχνες της τέχνης.

Πολλοί είναι οι σύγχρονοι Αμερικάνοι σκηνοθέτες που επηρεάστηκαν άμεσα ή έμμεσα από τον Ρίτσαρντ Κερν. Αν αυτός κατονομάζει ως προγόνους του κάποιους κινηματογραφιστές του αμερικάνικου underground της δεκαετίας του '60, όπως τον Άντυ Γουόρχολ και τον Τζακ Σμιθ ή κάποιους αιματοβαμένους (splatter) σκηνοθέτες του ' 70 σαν τον Τομπ Χούπερ και τον Γουές Κρέηβεν, εμείς μπορούμε να κατονομάσουμε άλλους τόσους σκηνοθέτες της ίδιας πάνω κάτω γενιάς μ' αυτόν, οι οποίοι ξεκινήσαν να κάνουν εμπορικό κινηματογράφο αργότερα απ' αυτόν δεχόμενοι την επιρροή του. Είναι ο πολυεθνικός Άλεξ Κοξ της πρώτης περιόδου, ο Καναδός Μπρους Λα Μπρους (ο οποίος και το παραδέχτηκε στη συνέντευξη τύπου του τελευταίου φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) αλλά και δύο ανέκδοτοι σκηνοθέτες στην Ελλάδα: ο Αμερικάνος Τον Φίλιπς καθώς και ο Γερμανός Γιον Μπουτγκερέητ. Οι σκηνοθέτες αυτοί πειραματίστηκαν με την αισθητική της ρυπαρότητας (trash aesthetic), της οποίας ο Κερν ανάγεται στον πιο επιδέξιο σύγχρονο χειριστή της) και την χρησιμοποιήσαν με τρόπο περισσότερο εκλαϊκευμένο απ' αυτόν. Πάντως, αν στις ταινίες του Κερν η εικονοληψία είναι νευρωτική, αυτό οφείλεται στο ότι έτσι καταγράφεται καλύτερα το ψυχολογικό ανισόρροπο των προσώπων.

Αν οι διάλογοι είναι απλοϊκοί και η διεύθυνση των ηθοποιών είναι χαλαρή, αυτό οφείλεται στο ότι μόνο έτσι αποδίδεται η υποκουλτούρα που εμψυχώνει τα πρόσωπά του, μία υποκουλτούρα για την οποία δεν ευθύνεται ο Ρίτσαρντ Κερν, αλλά την οποία αρέσκεται να υπογραμμίζει κρατώντας την πρέπουσα απόσταση από εκείνη. Εξάλλου, έτσι όπως η αισθητική της ρυπαρότητας στον παραπάνω δημιουργό καταργεί και γκρεμίζει τους κυρίαρχους κινηματογραφικούς κώδικες αναπαράστασης, ο θεατής βεβαιώνεται ότι, όποιο συναίσθημα μιασματικότητας κι αν εκπέμπουν οι ταινίες του, ο Ρίτσαρντ Κερν είναι ένας μεγάλος δεξιοτέχνης της αισθητικής πρόκλησης και ότι με τον τρόπο που πολεμά τον αισθητικό εφησυχασμό του αποχαυνωτικού εμπορικού κινηματογράφου, μπορεί και ανάγει περίτεχνα την αισθητική ανασφάλεια σε αισθητική ηδονή.

Ο Ριτσαρντ Κερν είναι ακόμη ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του σαδομαζοχιστικού κινηματογράφου. Ίσως το παραπανω κοσμητικό επίθετο να καταργεί όλα τα άλλα που συνηθίσαμε να κολλάμε ως ετικέτες στις ταινίες του (δηλαδή underground, splatter, cult, κ.λπ.). Μόνο που η έμπνευσή τους από τα θέματα των δύο παραπάνω συγγραφέων (του Σαντ και του Μαζόχ) είναι απόλυτα ελεύθερη έτσι ώστε να μην επιβάλλει καμία αφηγηματική λογική, παρόμοια μ' εκείνη των παλαιότερων διασκευστών Χέσουν Φράνκο και Πιέρ Πάολο Παζολίνι. Αντιθέτως που τα θέματα του Σαντ αποδίδονται με τρόπο αντι-αφηγηματικό στις ταινίες ΥΠΕΚΥΨΕ ΜΟΥ (SUBMIT TO ME 1986), ΥΠΕΚΥΨΕ ΜΟΥ ΤΩΡΑ (SUBMIT TO ME NOW, 1987), Ο ΚΑΚΟΗΘΗΣ ΕΙΚΟΝΛΗΠΤΗΣ (THE EVIL CAMERAMAN, 1990). Ο τρόπος με τον οποίο καταδείχνονται, πολλές φορές χωρίς οπτικά εφφέ, όλες οι πιθανές πράξεις πρόκλησης σωματικού πόνου (φτάνοντας μέχρι τον ακρωτηριασμό), είναι αρκετά συγγενικός μ' εκείνο των Βιεννέζων ακτιβιστών της σωματικής τέχνης (body art) στη δεκαετία του '60. Μπορούμε λοιπόν να συμπληρώσουμε ότι οι ταινίες του Κερν "υπάρχουν για να ξορκίζουν τους εφιάλτες μας, για να επιτρέπουν να διοχετεύουμε την ποσότητα μνησικακίας και οργής που κρύβουμε μέσα μας και δεν μπορούμε να εκδηλώσουμε στην καθημερινή πραγματικότητα γιατί δεν μας το επιτρέπει η ... ανθρώπινη φύση μας" (Δημήτρης Κολιοδήμος "Cult Movies", στον κατάλογο του 2ου Φεστιβάλ Λάρισας, Λάρισα 1994, σελ. 70).

Αρχίζοντας την παρουσίαση, πιο ειδικά, των ταινιών που προβλήθηκαν στα πλαίσια της φετινής διοργάνωσης του 5ου Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών συναντάμε πρώτα το THRUST IN ME (ΣΠΡΩΞΕ ΜΕ, 1984, 7,5 λεπτά), ο τίτλος του οποίου είναι ερωνική παραλαγή του TRUST IN ME (ΕΧΕ ΜΟΥ ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗ). Ο Νικ Ζεν πρωταγωνιστεί εδώ στο διπλό ρόλο του άνδρα και της γυναίκας. Η ιστορία είναι απλή. βλέπουμε πόσο αδιάφορος και ασεβής μπορεί να σταθεί ένας νεαρός στην αυτοκτονία της φίλης του.

Το εξίσου ασπρόμαυρο ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ TIMONI (WOMAN AT THE WHEEL, 1984, 7 λεπτά) είναι ένα μικρό υπερρεαλιστικό διαμάντι που επιβεβαιώνει την πηγαία και μακάβρια χαριτολογία του Κερν. Η ιστορία είναι πάλι αυτή. Μια γυναίκα οδηγός "ξεφορτώνεται" διαδοχικά τους πιεστικούς άνδρες συνοδηγούς της. Έναν κάθε φορά. Η μουσική υπόκρουση ανήκει στον Wiseblood (ψευδόνυμο του τραγουδιστή Foetus).

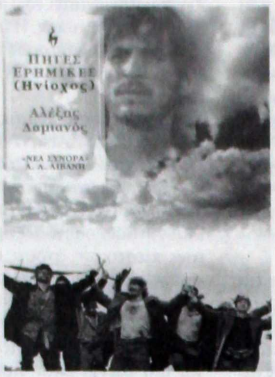
Η ΔΕΞΙΑ ΠΛΕΥΡΑ ΤΟΥ ΜΥΑΛΟΥ (THE RIGHT SIDE OF MY BRAIN, 1984, 25 λεπτά) είναι μια ταινία όπου πρωταγωνιστεί η Λύντια Λαντς, αστέρι της αμερικάνικης punk σκηνής, σε δική τους μουσική υπόκρουση και σε δικό της σεναριακό μονόλογο. Θέμα της ταινίας αυτής, η οποία περιέχει μια τολμηρή ερωτική σκηνή ανάμεσα στην πρωταγωνίστρια και τον Foetus που πρωτοσυναντήσαμε παραπάνω, είναι οι βίαιες σαδομαζοχιστικές φαντασιώσεις μιας ανισόρροπης κοπέλας.

Το FINGERED (το οποίο θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε ελεύθερα ΕΚΕΙΝΗ ΠΟΥ ΤΗΣ ΒΑΖΑΝ ΔΑΧΤΥΛΑΚΙ, 1986, 24 λεπτά) είναι η τελευταία ασπρόμαυρη ταινία του Κερν στο αφιέρωμά μας. Και πάλι εδώ πρωταγωνιστεί η Λύντια Λαντς από κοινού με τον Μάρτυ Νέπσιονς. Ίσως η περισσότερο "αφηγηματική" ταινία του Ρίτσαρντ Κερν (με την εξήγηση ότι περιέχει μια ιστορία κάπως περισσότερο στρωτής πλοκής και εξέλιξης), το FINGERED είναι μία ανοιχτή πρόκληση που σοκάρει τον καθένα μας. Με πρόσχημα την ιστορία μιας αφελούς κοπέλας, η οποία, έπειτα από μια αρχική σκηνή τηλεφωνικού σεξ, παρασύρεται από τον συνομιλητή της και πέφτει θύμα βιασμού απ' αυτόν, ο Κερν φτιάχνει ένα πολύ σκληρό road movie (ταινία περιπλάνησης) όπου τον πρώτο λόγο έχουν τα εγλήματα ενός εκπροσώπου του υπόκοσμου του Τέξας. Τα παρακολουθούμε στην πιο ωμή τους εκδοχή βεβαίως!

Με το ciné-clip Η ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ - 69 (DEATH VALLEY ' 69, 1986, 6 λεπτά) ο Κερν μας προσφέρει ίσως την πιο γνωστή έγχρωμη ταινία του. Πρόκειται για μια αναπαράσταση της δολοφονίας της παρέας της Σάρον Τέητ από την ομάδα του Τσαρλς Μάνσον, σε παράλληλη συρραφή των πιο μηδενιστικών στιγμιότυπων της χρονιάς 1969, όπου και έγινε το φονικό. Η μουσική υπόκρουση ανήκει στο ομώνυμο τραγούδι του συγκροτήματος Sonic Youch.

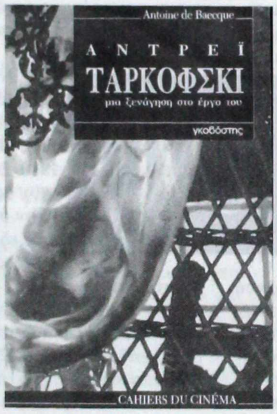
Με τον προστακτικό τίτλο ΤΡΥΠΑ (PIERCE, 1986, 5 λεπτά) ολοκληρώθηκε το μικρό μας αφιέρωμα στον Ρίτσαρντ Κερν. Η ταινία αυτή είναι το μοναδικό, ίσως, ντοκυμαντέρ του σκηνοθέτη το οποίο και επιδεικνύει τη διαδικασία του αυθεντικού τρυπήματος των ρογοβυζιών της Ωντρεϋ Ρόουζ. Οι τόσο ζωντανές σκηνές της ταινίας αυτή είναι, θα λέγαμε, το ίδιο ρεαλιστικές μ' εκείνες όλων των υπόλοιπων μυθοπλαστικών ταινιών του δημιουργού. Κάτι που του δικαιώνει, άλλη μια φορά, τον τίτλο του δεξιοτέχνη.

ΒΙΒΛΙΟΜΑΝΙΑ



"Πηγές ερημικές (Ηνίοχος)", Αλέξης Δαμιανός, εκδ. Νέα Σύνορα, Αθήνα 1996, σ.σ. 223.

Ο τίτλος του βιβλίου είναι μάλλον παραπλανητικός. Το βιβλίο αυτό του Αλέξη Δαμιανού δεν είναι συνέχεια της τελευταίας του ταινίας ΗΝΙΟΧΟΣ, αλλά περιέχει στοιχεία απ' την ταινία που εμπλουτίζουν απλώς τη φιλοσοφική σκέψη του συγγραφέα. Ο αναγνώστης, λοιπόν, δεν θα βρει το σενάριο της ταινίας, αλλά το απόσταγμα της φιλοσοφίας του Δαμιανού όπως αυτή φάνηκε σε κάποια σημεία στην εν λόγω ταινία, όπως μέσα στις λίγες παρουσιάσεις του στο κοινό, μετά την προβολή της ΕΥΔΟΚΙΑΣ ή ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ, φάνηκε μια φιλοσοφική σκέψη που κάνει συνεχώς ένα τράβελιγκ πίσω κι ένα μπροστά, μια αναδρομή στο παρελθόν και ένα υπολογισμό για το μέλλον. Ποιοι είμαστε και που πάμε, είναι δύο ερωτήματα που συνεχώς ταλαιπωρούν τον συγγραφέα, δίνουν όμως παράλληλα την αφορμή να γεννηθούν άλλα που απαντιώνται ή αφήνονται ως "άσκηση" για τον θεατή. Από ένα μικρό γεγονός ο Δαμιανός μπορεί να φιλοσοφήσει, αφήνοντας το πνεύμα του ελεύθερο να περιδιαβαίνει στο απέραντο τοπία της παγκόσμιας φιλοσοφικής σκέψης. Ο συγγραφέας όμως έχει το χάρισμα να "μαζεύει" τα πράγματα σε τέτοιο βαθμό που αφήνει να φαίνεται αδιόρατα μια μορφή που ο αναγνώστης μπορεί να την κατακτήσει.



Αντρέι Ταρκόφσκι, μια ξενάγηση στο έργο του", Antoine de Baecque, μετ. Δώρα Δημητρούλια, εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα 1992, σ.σ. 192.

Δέκα χρόνια έχουν περάσει από το θάνατο του κινηματογραφιστή - ποιητή Αντρέι Ταρκόφσκι. Ο Antoine de Baecque είναι στέλεχος του ιστορικού πλέον γαλλικού κινηματογραφικού περιοδικού "Cahiers du Cinéma". Σ' αυτό το βιβλίο προσπάθησε να αναλύσει το έργο του ρώσου σκηνοθέτη, να αναδείξει μέσα από αυτό τις βαθύτερες έννοιες που κρύβονται στο φιλμικό έργο του Ταρκόφσκι. Ο σκηνοθέτης - μάρτυρας του κινηματογράφου από την πρώτη του ως την τελευταία του ταινία στάθηκε πιστός στις αρχές του. Άλλωστε ο ίδιος είχε πει ότι "αυτός που προδίδει έστω και μια μόνο φορά τις αρχές του, χάνει την αγνότητα της σχέσης του με τη ζωή. Το να εξαπατά κανείς τον εαυτό του, είναι σαν να παραιτείται από τα πάντα, από την ταινία του από τη ζωή του". Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο Ταρκόφσκι γοήτευσε τους πάντες επειδή πέρασε τη ζωή του παλεύοντας ενάντια στον κόσμο του - που συνέχεια ασταμάτητα εξάγνιζε - και τον κόσμο των άλλων - που του προκαλούσε εμετό. Όταν όλοι οι επαγγελματίες είχαν συνέχεια στο στόμα τους τον όρο "δεξιοτεχνία", ο Ταρκόφσκι τους πέταγε κατάμουτρα: "Δεν είσαι άξιος να διευθύνεις ένα γύρισμα". Ξένος στο περιβάλλον του κινηματογράφου, μόνο με τον απόλυτο σεβασμό του στις δικές του ανησυχίες πέτυχε, από ταινία σε ταινία, να επιβάλλει ένα σύμπαν, έναν κόσμο ολόκληρο από παραδοξότητες. Ενστάλαξε την ιδέα του κινδύνου στην καρδιά της δημιουργίας του. Πρόκειται για τον σκηνοθέτη που εγκαινίασε, στην πραγματοποίηση μιας ταινίας, μια υπευθυνότητα, σχεδόν ποινική. Καθένας θα πρέπει να παίζει εκεί την ζωή του και ο Ταρκόφσκι δεν υποφέρει ούτε την μετριότητα, ούτε την αδιαφορία.

"Η Κυρία του σπιτιού", Μαρία Γαβαλά, εκδ. Εστία, Αθήνα 1996, σ.σ. 327.

Η Μαρία Γαβαλά από το 1980 ασχολείται με τον κινηματογράφο. Ως μέλος της Σ.Ε. του περιοδικού "Σύγχρονος Κινηματογράφος" και μετά ως σεναριογράφος και σκηνοθέτης. Το 1994 εξέδωσε το πρώτο της λογοτεχνικό βιβλίο απ' τις εκδόσεις "Εστία" (το "Η Υπηρέτρια των Αγγέλων") και αυτό είναι το δεύτερο. Εδώ περιγράφεται ο ασφυκτικός περίγυρος της ελληνικής επαρχίας στη δεκαετία του '60. Μια μητριαρχική οικογένεια και η περίπλοκη σχέση δύο περήφανων γυναικών, μάνας και κόρης, τόσο όμοιων αλλά και τόσο διαφορετικών. Η μύηση στην πραγματική ζωή μιας ατίθασης έφηβης, της Ακριβής, που απογειώνεταιστον κόσμο των επιθυμιών και των τέρψεων, βουλιάζει στο τέλμα των κινδύνων και του πόνου και οδεύει προς την ενηλικίωση και την αυτάρκεια ξεπερνώντας εν τέλει τη σύγκρουση δύο κόσμων: του έλλογου κόσμου της σύνεσης και της σύμπλευσης με τα κοινώς αποδεκτά και του φαντασιακού κόσμου της τέχνης, των ονείρων, της αισθαντικότητας. Στο μυθιστόρημα διαβάζουμε: "Ο γιατρός προχωρούσε αβίαστα μέσα της, ένας ξεκούραστος και ευδιάθετος περιπατητής σε ανοιξιάτικο λιβάδι. Στ' αυτιά της έφτανε το θρόισμα των χόρτων που παραμέριζαν στο πέρασμά του, ήταν ένας ήχος βελούδινος, όπως βελούδινα ήταν και τα χέρια του, που επιτέλους αποφάσιζαν να τραβήξουν τα ρούχα της, αφαιρώντας συγχρόνως το πέπλο της παρθενικότητας και της ντροπής. Η Ακριβή τα έσπρωχνε και τα ενθάρρυνε να προχωρήσουν παραμέσα και να φτάσουν στις μυστικές γωνιές του σώματός της. Η ίδια δεν επιχείρησε να αφαιρέσει τίποτα δικό του, ακριβώς γιατί πάντα λάτρευε τα ρούχα του, το σύνολο της αμφίεσής του. Ήθελε, όταν αυτός θα περνούσε μέσα της, να είναι ντυμένος με το άσπρο μαλακό πουκάμισο, τον οπάλινο γιακά και το μάλλινο χνουδωτό σακάκι. Αυτή την υπέροχη εναλλαγή πρωινής δροσιάς, μεσημεριανού θάλπους, βραδινής ψύχρας, ανενόχλητης αμεριμνησίας και βαθιάς περίσκεψης, θλίψης ώριμου άντρα και ερωτικής ευθυμίας ασυγκράτητου παλικαριού."

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

καθρέφτης

ελληνικός και ξένος κινηματογράφος

• *Σε πρώτο πλάνο* (Σαλό, Vertigo, Το μίσος, Η τηλεοπτική διάδρωση του κινηματογράφου, Η σχολή Animation/Storyboard του Παρισιού)
• *Nassia Hamid:* Συζήτηση με τον ΑΜΠΑΣ ΚΙΑΡΟΣΤΑΜΙ - Σχόλια του ΑΜΠΑΣ ΚΙΑΡΟΣΤΑΜΙ, *Scott Macaulay:* Ο ΝΤΕΪΒΙΝΤ ΚΡΟΝΕΜΠΕΡΓΚ μιλάει για το Crash, • *Ρόναν Μπένετ, Φίλιπ Ντόντ, Τομ Πόλιν:* Ο ΜΑΙΚΛ ΚΟΛΙΝΣ και το πρόβλημα της Ιρλανδίας, • *Ian Birnie:* Συζήτηση με τον ΣΕΡΓΚΕΙ ΜΠΟΝΤΡΩΦ, • *Μάκης Μωραΐτης:* Κίνο - Κολάζ για τον ΝΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ, • *Δημήτρης Μπάμπας:* Το σινεμά στη χώρα των θαυμάτων
• *Σαντρίνα Βλάχου:* Κινούμενα σχέδια, τεχνολογία και ψυχεδέλεια των sixties,
• *Χρήστος Καλλίτσης:* Εικόνες χωρίς ψυχή (συζήτηση με τον OLIVER ASSAYAS) • *Συμεών Ιωσηφίδης:* Η πόλη, ο ξένος και ο κινηματογράφος (Α' μέρος) • *Α.Μ. Σταυρόπουλος:* Πόλεις και μνήμες (Α' μέρος) *Timothy W. Taylor:* Ο ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ και ο κινηματογράφος • *Μανώλης Πρατικάκης-Μάκης Μωραΐτης:* Η παραλοϊσμένη (σχεδίασμα σεναρίου)
• *Ειρήνη Σταματοπούλου:* Γλώσσα και αισθητική στην ΤΡΙΣΤΑΝΑ του Μπουνιουέλ

ΚΙΝΟ-ΚΟΛΑΖ
ΝΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ

Χρόνος 2ος - τεύχος 5 - Καλοκαίρι 1997 - τιμή τεύχους δρχ. 1.000

γραφή

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΠΡΟΣΔΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥ

Τρίμηνη Έκδοση του Πολιτιστικού Οργανισμού του Δήμου Λάρισας

ΔΗΜΗΤΡΙΣ ΜΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ ❖ Γ. Σ. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ ❖ ΑΓΗ ΠΑΠΑΚΟΥ - ΛΑΓΟΥ ❖ Η.Κ. ❖ ΙΟΥΛΙΑ ΚΑΝΔΗΛΑ ❖ ΝΙΚΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ❖ ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡ. ΖΑΡΟΓΙΑΝΝΗΣ ❖ ΣΕΦΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΑΚΟΣ ❖ ΚΡΙΣΤΥ ΕΜΙΛΙΟ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ ❖ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΟΛΩΝΑΣ ❖ ΝΩΝΤΑΣ ΦΩΚΑΣ ❖ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ Ν. ΦΡΑΓΚΟΣ ❖ ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΙΚΟΠΟΥΛΟΣ ❖ Η.Κ. ΧΑΣΙΩΤΗΣ ❖ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΜΠΕΚΑΤΩΡΟΣ ❖ ΑΛΕΞΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ❖ ΑΝΤΩΝΗΣ ΔΕΛΩΝΗΣ ❖ ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΡΓΥΡΙΔΗΣ

❖ **ΜΙΚΡΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ**
στον Γεώργιο Βιζυηνό (1849-1896)

❖ **ΑΕΣΠΟΙΝΑ ΜΟΥΖΑΛΑ**
Πρωτομαγιά του Γ. Μ. Βιζυηνού

❖ **ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΝΟΣ**
Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896):
Ο βίος και τα πεζογραφικά και ειδικότερα σημειώματα του έργου

Σχεδιαστικές γραφές

❖ Κ. Λ. ΠΑΝΟΣ ❖ Τα παρυφάκια Θεσσαλικού Ημερολογίου ❖ ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΡΓΥΡΙΔΗΣ ❖ Οι εκδοτικές δραστηριότητες του Λύκειου Λάρισας ❖ Βιβλιοθήκη Θεσσαλικών Μελετών ❖ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ❖ ΕΠΙΛΟΓΗ ΝΕΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ: Τα παλαίτυπα της Λαρισαϊκής Βιβλιοθήκης της Λάρισας (ΕΕΕ-ΙΝΚΙ) ❖ Τυπικολογική Εγκυκλοπαίδεια οδών & πλατειών της Λάρισας, Λάρισα ΕΡΚ ❖ ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

Σχέδια: Ευτυχία Θάνου - Σταματής Πλουμιστος

Χειμώνας '97 •Τεύχος 32 - 33 •Τιμή 1.500 δρχ.

ΤΕΥΧΟΣ
92
ΙΑΝ.-ΦΕΒ. 1997

Σύγχρονη Εκπαίδευση

και η
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ
Σύγχρονη Εκπαίδευση

Φάκελλος Εργασίας: **Διδακτική**

* *

Πανεπιστημιακές Βιβλιοθήκες
Το ζήτημα της Επετηρίδας

* *

Ηλεκτρονικοί Υπολογιστές - Ισότητα των Φύλων
Γλωσσικό μάθημα: Προβλήματα στο γραπτό λόγο
Ιστορία στο Δημοτικό Σχολείο - Φυσικές Επιστήμες

Λογοτεχνική Παρέμβαση της Σ.Ε.:
Κεντρικό θέμα:: **Φραντς Κάφκα**
Σημεία Στίξεως - Υπογραφές - Βιβλιοδρομίες

Περιβαλλοντική Εκπαίδευση - Ενημέρωση - Σχόλια
Βιβλιοπαρουσίαση - Η Περισκόπηση του Διμήνου
Ελλείψει Απαρτίας - Νομοθεσία για την Εκπαίδευση

ΔΙΜΗΝΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ

αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ Νο 14
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ - ΜΑΡΤΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 96
ΧΡΟΝΟΣ Δ'
ΤΙΜΗ 600 ΔΡΧ.
ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ
ΝΙΚΟΥ ΚΟΛΟΒΟΥ
ΘΟΔΩΡΟΥ ΣΟΥΜΑ
ΤΑΣΟΥ ΜΑΡΓΕΛΟΥ
ΛΥΚ ΜΟΥΛΕ
αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ Νο 15
ΙΟΥΛΙΟΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 96
ΧΡΟΝΟΣ Δ'
ΤΙΜΗ 600 ΔΡΧ.
ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ
ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΚΟΥΡΤΗ
ΜΗΝΑ ΤΙΓΚΙΔΗ
ΒΑΣΙΛΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ
ΚΩΣΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ
αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ Νο 16
ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ - ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 96
ΧΡΟΝΟΣ Δ'
ΤΙΜΗ 600 ΔΡΧ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ
Μιστέλ Δημόπουλος
Γιώργος Ζαφράδας
Αντώνης Σιμιτζής
ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ
ΝΙΚΟΥ ΚΟΛΟΒΟΥ
ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΠΑΜΠΑ
ΓΙΑΝΝΗ ΣΟΛΔΑΤΟΥ
ΑΓΓΕΛΟΥ ΑΛΕΦΑΝΤΗ
ΧΡΗΣΤΟΥ ΧΑΛΑΖΙΑ
ΑΠΛΑΝ ΚΕΝΕΝΤΥ
ΑΝΑΤΟΛ ΝΤΟΜΑΝ
Φεστιβάλ
ΔΡΑΜΑΣ
ΑΦΙΕΡ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ
αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση Θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ Νο 17
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ - ΜΑΡΤΙΟΣ 97
ΧΡΟΝΟΣ Ε'
ΤΙΜΗ 600 ΔΡΧ.
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:
ΒΑΣΙΛΗΣ ΕΑΦΑΗΔΑΙΡΗΣ
ΜΑΝΟΣΟΣ ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΣ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ DAVID LYNCH
ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ
ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΤΥΠΟ