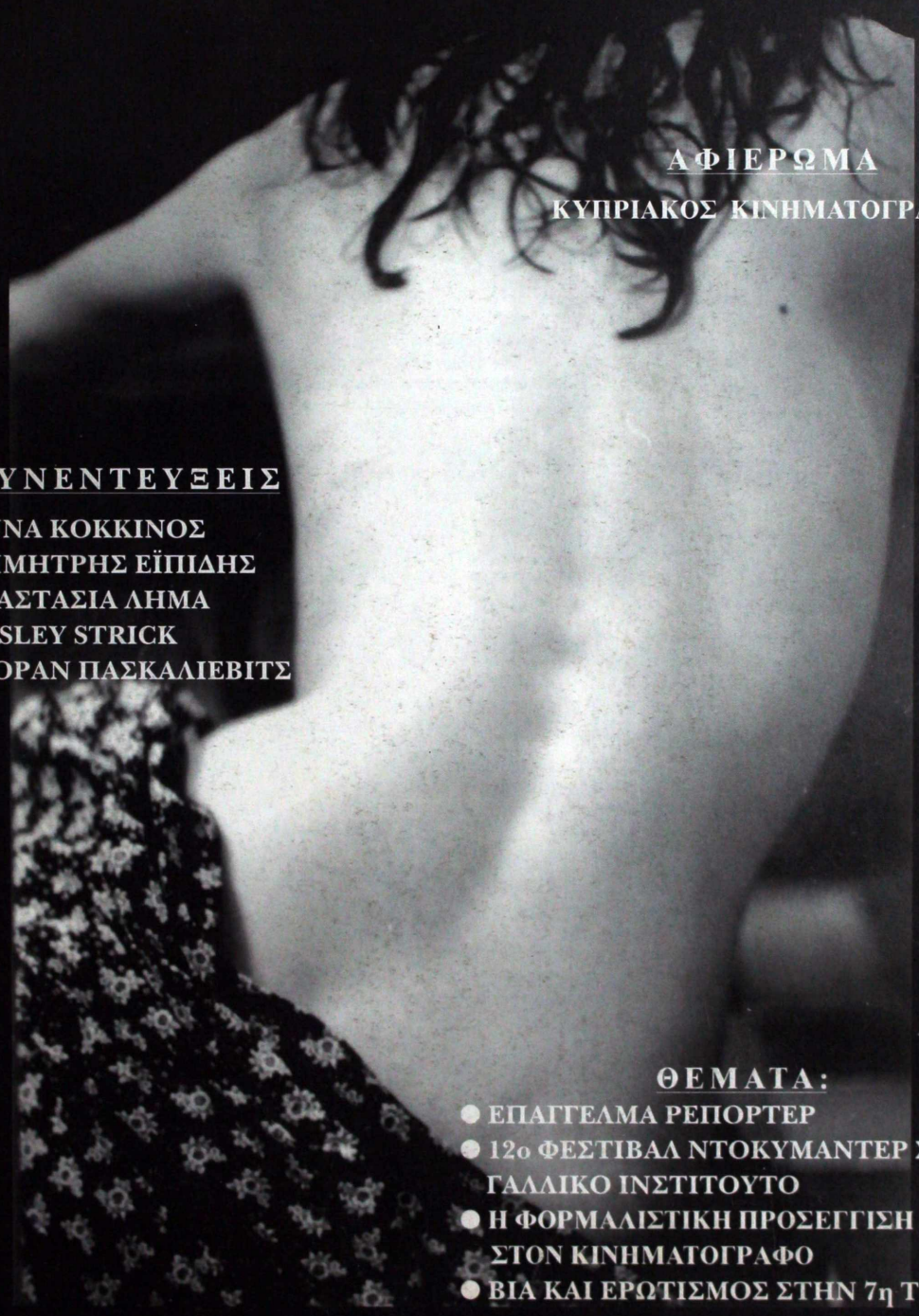
αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΜΑΪΟΣ
ΙΟΥΝΙΟΣ 99
ΧΡΟΝΟΣ 7 - ΤΕΥΧΟΣ No 25

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΤΙΜΗ 1000 ΔΡΧ.



ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΚΥΠΡΙΑΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

- ★ ΑΝΝΑ ΚΟΚΚΙΝΟΣ
- ★ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΕΪΠΙΔΗΣ
- ★ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΛΗΜΑ
- ★ WESLEY STRICK
- ★ ΓΚΟΡΑΝ ΠΑΣΚΑΛΙΕΒΙΤΣ

ΘΕΜΑΤΑ:

- ● ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ
- ● 12ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ ΣΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ
- ● Η ΦΟΡΜΑΛΙΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
- ● ΒΙΑ ΚΑΙ ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ 7η ΤΕΧΝΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

1
Σημείωμα της Σύνταξης

2
Αλιεύοντας κινηματογραφικά

54
Βιβλιομανία

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

4
Άννα Κόκκινος
του Κωνσταντίνου Μπλάθρα

33
Δημήτρης Εϊπίδης

35
Αναστασία Λήμα
του Βασίλη Φουρτούνη

39
Wesley Strick

43
Γκόραν Πασκάλιεβιτς
του Κωνσταντίνου Μπλάθρα

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

18
Περί κτητικών επιθέτων
του Γιάννη Φραγκούλη

20
κυπριακος κινηματογραφος ...
ή οι περιπετειες ενος επιθετικού προσδιορισμου
του Χρίστου Σιοπαχά

23
Η ταυτότητα θα καθορισθεί από τους δημιουργούς
του Ρικάρντο Λοπεζ

24
Ιστ[illegible]κόπιση
[illegible] Λοπεζ

27
Ι[illegible]νάμεσα σε δύο δρόμους
[illegible]ίττου

30
Η κυπριακή κινηματογραφική παραγωγή

ΠΡΟΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ

36
Ο Φριτς Λανγκ πλάστης
της κινηματογραφικής γλώσσας
του Θόδωρου Σούμα

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

7
Επάγγελμα Ρεπόρτερ
της Ελένης Μάρα

13
Η φορμαλιστική προσέγγιση
στον κινηματογράφο
του Μανώλη Ανδριωτάκη

41
Corpus
του Διονύση Ανδρώνη

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

11
Περιβαλλοντολογικός Κινηματογράφος
του Σίμου Ιωσηφίδη

12
Αλλαγές στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου
του Σίμου Ιωσηφίδη

16
Πώς να γιορτάσει κανείς τα 7 χρόνια του;
του Σίμου Ιωσηφίδη

34
Η Αγωνία της αβεβαιότητας

45
Η ΟΚΛΕ στο Διαδίκτυο

47
Βία και ερωτισμός στην 7η τέχνη
του Χρήστου Χαλαζιά

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

9
12ο φεστιβάλ ντοκιμαντέρ στο Γαλλικό ινστιτούτο
του Κωνσταντίνου Μπλάθρα

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

37
Οτι πιο νέο από τη Βρετανία
του Γιώργου Ανδριόπουλου

38
Χάος αλλά και ερασιτεχνική δημιουργία
του Γιάννη Φραγκούλη

46
Φρανσουά Τρυφώ: Το πρόβλημα και η λύση του
του Δημήτρη Μπάμπα

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

49
Τα χρυσά μήλα των Εσπερίδων
του Κωνσταντίνου Μπλάθρα

50
Η πυριτιδαποθήκη
του Κωνσταντίνου Μπλάθρα

51
Ας περιμένουν οι γυναίκες
του Γιάννη Φραγκούλη

52
Απ' την ακρη της πόλης
του Γιάννη Φραγκούλη

53
Το όνομά μου είναι TZO
του Γιάννη Φραγκούλη

Π-000000005964

ΑΝΤΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ Τ.25 (ΚΥ
34341720
ΤΚ1000)0499/0999/25 ΤΙΜΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ
750

Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:
Βιβλιοπωλεία: *Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Σολάρις, Αιγόκερως, Βιβλιοπωλείο Φιλοσοφικής, Πανεπιστημιούπολης, Ιωλκός στην Αθήνα και Πρωτοπορία, Πράξις, Η γωνιά του βιβλίου, στη Θεσσαλονίκη.*
Περίπτερα: *Νομικής, Πλ. Εξαρχείων, Πλ. Κάνιγγος, Πλ. Ομονοίας, Σταδίου, Ακαδημίας και Πανεπιστημίου.*
Κινηματογράφοι: *Αλφαβίλ, Άστυ, Ζέφυρος και στη Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.*
Δισκοπωλεία: *Metropolis.*
Για προηγούμενα τεύχη *στα γραφεία του περιοδικού αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, Σωκράτους 79 - 81, γρ.511, τηλ. 5225157 ή βιβλ. Παρά Πέντε (Ιπποκράτους και Αραχώβης) και Ιωλκός (Ιπποκράτους και Βαλτετσίου).*

anti ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΧΡΟΝΟΣ Ζ', ΤΕΥΧΟΣ Νο 25
ΑΝΟΙΞΗ 99
Τιμή τεύχους 1000 δρχ.

Ταχ. Διεύθυνση: Ευδόξου 60-62, Αθήνα 117 43, τηλ. 9012987, 5225157 Fax: 5225157
E-mail: cine@otenet.gr

Ιδιοκτήτης: Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία "ΚΑΠΑ"
Εκδότης: Κώστας Μπλάθρας
Διευθυντής: Απόστολος Χατζηπαρασκευαΐδης
Αρχισυντάκτες: Ανδριόπουλος Γιώργος, Φραγκούλης Γιάννης
Διακίνηση: Δημήτρης Τσιάκος
Συντακτική Επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος, Ανδρώνης Διονύσης, Αποστολόπουλος Γιάννης, Ιωσηφίδης Συμεών, Καρατζούνης Δημήτρης, Μπλάθρας Κώστας, Τσιάκος Δημήτρης, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος
Γραφεία: Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46, Τηλ. 4633581
Σωκράτους 79-81, γρ. 511, Αθήνα τηλ. 9012987, 5225157 Fax: 5225157
Σύμβουλος έκδοσης: Δήμητρα Παπαντωνίου
Νομικός σύμβουλος: Φουρτούνης Φώτης, τηλ. 0721-89519, 94959
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 GREECE, tel. 01-4633581,9012987.

Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 4000 δρχ, 5000 δρχ. για Δημόσιο και Οργανισμούς.
Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):
Κύπρος: 15$U.S.A, Ευρώπη: 20$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.

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

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Ας θυμηθούμε τον Γιλμάζ Γκιουνέι

Ζούμε σε μια εποχή αλλαγών. Καθημερινών, αλλά και άλλων με μεγαλύτερη διάρκεια. Αλλαγές, που μερικές τις αντιλαμβανόμαστε. Άλλες πάλι, όχι. Αλλαγές σε όλους τους τομείς και τις εκφάνσεις της κοινωνίας των ανθρώπων. Πάντα οι αλλαγές ήταν συνυφασμένες με τον χρόνο. Ή με την αίσθηση που έχουν οι άνθρωποι για το χρόνο. Αμέτρητα τα κείμενα της περιόδου αυτής, που κάποιοι ορίζουν με τον όρο τέλος της χιλιετηρίδας. Και προαναγγέλουν ως νέοι προφήτες την νέα: Millenium! Ανακεφαλαιώσεις των πεπραγμένων, αποδόσεις λογαριασμών, εξοφλήσεις χρεών και δανείων, χρηματιστήρια ιστορικές ανασκοπήσεις. Χιλιάδες οι προβληματισμοί, οι θέσεις, οι αντιθέσεις... Κυκεώνας νέων και παλαιών ιδεών που αναμειγνύονται, συνθέτονται ή συγκρούονται. Ώσπου τέλος, κάποιες θα επικρατήσουν και κάποιες άλλες θα λησμονηθούν...

Η κινηματογραφική τέχνη, καλείται σήμερα, περισσότερο από ποτέ να αφουγκραστεί τους παλμούς της εποχής. Να τους ζήσει, να τους επεξεργαστεί, να τους καταγράψει και να τους παρουσιάσει στην μεγάλη οθόνη, και αν δεν προλαβαίνει θα τους δείξει, τμηματικά - αποσπασματικά η μικρή οθόνη.

Σ' αυτό το μεταίχμιο απομονώσαμε μικρά καρέ από τον χρόνο. Μικρούς συμβολισμούς που έχουν διαχρονική ηχητική. Ας τους δούμε μαζί:

399 π.Χ.: Αρχαία Ελλάδα:

"Μη δια φόβον, αλλά δια το δέον απέχθεσθαι αμαρτημάτων" (Diels II, B41). Όχι από φόβο, αλλά από καθήκον να μη σφάλετε. Αυτά έλεγε ο αρχαίος φιλόσοφος Δημόκριτος, πατέρας της πυρηνικής επιστήμης από τα Άβδηρα της Θράκης, που έζησε από το 460 - 360 π.Χ.

Ο φόβος γεννά τη βία. Η βία είναι η μαμή της κοινωνίας, μόνο για τα επαναστατικά κινήματα. Μόνο για τους απελευθερωτικούς αγώνες. Η βία δεν δικαιολογείται σε ειρηνικές και δημοκρατικές κοινωνίες. Η σύγχρονη Τουρκία παραδείγματος χάριν, δεν είναι ειρηνική και δημοκρατική κοινωνία. Μία στρατοκρατική ολιγαρχία, με προσχηματική πολιτική, βασανίζει, απειλεί, δολοφονεί, φυλακίζει τους λαούς της Ανατολής...

1926 μ.Χ.: Ανατολή:

Ανατολή! Ήλιου φεγγοβολή / με γη σα λάβα πυρωμένη / στην αγκαλιά σου οι σκλάβοι σπαρταρούν οι πεινασμένοι! / χώρα πικρή! / Είσαι το βιος του καθενός / και όμως απ' την πείνα / τα τέκνα σου πεθαίνουν. / Αμπάρι ξέχειλο βαρύ. / μα είναι ξένο το σπειρί. / Είν' της Ευρώπης. Σου το παίρνουν! / (Ναζίμ Χικμετ - Ποιήματα)

Ο μεγάλος προλεταριακός ποιητής της Τουρκίας, που αγωνίσθηκε ενάντια στην αντιδραστική κεμαλική αστική τάξη, που φυλακίσθηκε και βασανίσθηκε ανελέητα περιγράφει με τους πιο πάνω στίχους του το χθες μιας χώρας, όπου η βία και η έλλειψη ανθρωπίνων δικαιωμάτων είναι μόνιμο καθεστώς.

1975: Ιταλία:

"Αυτές τις μέρες γίνανε τρομερές πράξεις εγκληματικής και πολιτικής βίας: ακόμη κι αν ψυχολόγοι και κοινωνιολόγοι ξέρουν ότι αυτό είναι το τίμημα που πληρώνει η κοινωνία μας, επειδή δεν έχουμε πόλεμο κι ότι η σποραδική βία είναι σαν βαλβίδα ασφαλείας απ' όπου εκτονώνεται η τάση για γενικευμένη βία, το γεγονός πάντως δε μας παρηγορεί". Τα παραπάνω σημειώνει η γραφίδα του Umberto Eco στην κοινωνιολογική του μελέτη "Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή".

Και συνεχίζει: " κανένας δεν αναρωτιέται ποιος χρηματοδότησε τους σκηνοθέτες και παράγγειλε τις διαφημίσεις". "... Τι έκανε για χρόνια η διαφήμιση με παραγγελιά του συστήματος; Ερέθιζε τις επιθυμίες. Κάνοντάς το όμως, δεν ώθησε απλά τον κόσμο να θέλει, αλλά του είπε τι να θέλει και τι ήταν καλό να θέλει".

1999 Υπόλοιπα Οθωμανικής Αυτοκρατορίας:

Σε μια χώρα που ζουν υπό κατοχή τόσες εθνότητες. Σε μια χώρα όπου η γενοκτονία λαών (Αρμένιοι, Κούρδοι) συνοδεύεται με την γενοκτονία τμημάτων του ελληνικού λαού (Πόντιοι, Κύπριοι). Σε μια χώρα, όπου τα ανθρώπινα δικαιώματα δεν ισχύουν στην πράξη. Τι να θυμηθείς μετά τους στίχους του Ναζίμ Χικμέτ; Τον Γιλμάζ Γκιουνέι. Το σκηνοθέτη που κατέγραψε με κρυστάλλινη διαύγεια το οδοιπορικό μιας σειράς αθλιοτήτων, που κατέγραψε τα αποτελέσματα της βίας που ασκεί, πάνω στους λαούς που βρίσκονται στο τουρκικό κράτος, μια ομάδα δικτατόρων. Μαζί με τους πολιτικούς λακέδες τους. Η σύλληψη και η δίκη του Αμπτουλάχ Οτσαλάν, του "Απο" δεν είναι και δεν πρέπει να είναι η αναφορά στον ηγέτη μιας πολιτικής ομάδας του PKK - που κάποιοι θέλουν να ονομάζουν τρομοκρατική και τον ίδιο τρομοκράτη - αλλά ο αγώνας, ενός ακόμη αγωνιστή του κουρδικού λαού, που αγωνίζεται για την αυτοδιάθεσή του. Και που αγωνίζεται δίκαια στο πλαίσιο του εθνικο-απελευθερωτικού αγώνα του.

Και πρέπει εδώ και τώρα ο κινηματογράφος της πρωτοπορίας και ο κόσμος του να πάρουν θέση. Θέση υπεράσπισης των ιδεών στα πλαίσια της διεθνούς αλληλεγγύης που υπηρετεί ο κινηματογράφος της αλήθειας και όχι τα υποκατάστατα της κινηματογραφικής αγυρτείας που υπηρετούν τα συμφέροντα των εξουσιαστών.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΣΥ ΕΙΠΑΣ

"Δεν με ενδιαφέρουν οι φωτογράφοι, με ενδιαφέρουν οι εικόνες. Ποτέ δεν σπούδασα ιστορία της τέχνης και είναι κάτι για το οποίο χαίρομαι ιδιαίτερα... Όταν άρχισα να ταξιδεύω ήρθα αντιμέτωπος με ομορφιές που ως τότε δεν είχα μάθει να προσέχω. Ανακάλυψα πράγματα που μπορεί ως τότε να είχα μέσα μου σε ένα άλλο επίπεδο και απλά όταν έφυγα (σ.σ. από την Τσεχοσλοβακία) μπόρεσα και τα είδα. Έτσι είναι: με το που αρχίζεις να κινείσαι, τότε μόνο η προσοχή σου αρχίζει να λειτουργεί".

Γιόζεφ Κουντέλκα (φωτογράφος, φωτογράφος πλατώ)

"Γνωρίζω σκηνοθέτες που μου λένε με πολύ σοβαρό ύφος: "Εμένα δεν με ενδιαφέρει να βγάζουν οι ταινίες μου λεφτά". Μην ανησυχείτε τόσο πολύ" τους απαντώ. "Δεν πρόκειται να κάνετε πολλές ακόμη". Η δήλωση "δεν με ενδιαφέρει ο κόσμος" είναι νομίζω η πιο αστεία από όσες μπορεί να κάνει ένας σκηνοθέτης".

Τζον Γουότερς (σκηνοθέτης)

Απαντώντας στην ερώτηση πώς εξηγεί το ξαφνικό ενδιαφέρον του Χόλιγουντ για τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο: "Δεν ξέρω ακριβώς. Αλλά μια ταινία που καταπιάνεται με το ανθρώπινο πνεύμα, μέσα από οποιοδήποτε θέμα, κι εδώ έχουμε το θέμα ενός ωμού, απομονωμένου, άγριου φόβου, το καλωσορίζεις. Κοιτάζει την ανθρώπινη κατάσταση κάτω από ένα εντελώς διαφορετικό πρίσμα. Έχει μια φρεσκάδα, μένει μαζί σου, μετά τρεις βδομάδες το σκέφτεσαι ακόμη. Μήπως δεν είναι αυτό που παρουσίαζαν οι έλληνες; Το θέατρο σαν μια θρησκευτική εμπειρία;"

Ηλίας Κοτέας (ηθοποιός)

➨ Τον τελευταίο καιρό υπάρχει έντονο πρόβλημα με τις συνελεύσεις, τις **Γενικές Συνελεύσεις.** Άλλες αποφασίζουν και επανέρχονται στις αποφάσεις τους για να τις ανακαλέσουν και να αποφασίσουν άλλα πράγματα... Οργανισμοί, Σύλλογοι, Σωματεία... Μιλάμε πάντα για τον χώρο του κινηματογράφου, φυσικά. Το σίγουρο είναι ότι οι συλλογικότητες στην εποχή μας δοκιμάζονται όλο και περισσότερο. Αλλά ο κινηματογράφος δεν είναι συλλογική **Τέχνη** συλλογική **διαδικασία** (απόφευγω την λέξη εργασία); Ή δεν είναι; Μπορεί να υπάρξει δημιουργία έξω από συλλογικές διαδικασίες; Μάλλον όχι!!!

➩ Στο **σημείωμα της σύνταξης** του τεύχους 22 είχαμε μιλήσει για τον **Θόδωρο Αγγελόπουλο**, την μοναχική του πορεία και τους πολλούς τιμητές που βρήκε όταν βραβεύθηκε στις Κάννες. Και ξαφνικά όλοι θέλουν να τον τιμήσουν. Σύλλογοι, Σωματεία, Πρεσβείες... Για να είμαστε όμως δίκαιοι, πριν λίγα χρόνια τον είχε τιμήσει το χωριό του, κάπου στα σύνορα Μεσσηνίας και Ηλείας. Τότε είχε πάρει το δεύτερο βραβείο στις Κάννες. Στο χωριό του πήρε το τέταρτο βραβείο, προηγούντο ένας ταξίαρχος, ένας συνταγματάρχης και ένας ταγματάρχης της χωροφυλακής!!! Ελλάς το μεγαλείο σου!

➨ Όλο και περισσότερο το ελληνικό τοπίο (αναφέρομαι στις ιδέες που κυκλοφορούν σε αυτή την γωνιά του πλανήτη) μου θυμίζει **σουρεαλιστικό τοπίο.** Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι έλληνες σκηνοθέτες θέλουν να κάνουν σουρεαλιστικές ταινίες, αφού ζουν συνεχώς αυτό τον κόσμο των διανοούμενων και καλλιτεχνών των δημοσίων σχέσεων.

➩ Σε πρόσφατο ταξίδι μας στην Κύπρο ακούσαμε το πιο καλό ανέκδοτο. Μας είπαν κάποιοι **Κύπριοι σκηνοθέτες** ότι θέλουν να συμβουλευτούν τους ιθύνοντες του ελληνικού κινηματογραφικού χώρου για να οργανώσουν την δική τους κινηματογραφία! Εμείς έχουμε πείρα, μας είπαν. Έχουμε;

➨ Έφυγε ένας από τους μεγάλους σκηνοθέτες του παγκόσμιου κινηματογράφου. Ο **Στάνλεϊ Κιούμπρικ** είχε κάνει μόνο 13 ταινίες (συμπεριλαμβανομένης και της τελευταίας που δεν την έχουμε δει ακόμα) από το 1953 μέχρι τώρα. Λίγες ή πολλές, ο Κιούμπρικ αυτό που έλεγε το μετέδιδε με την ποιότητα των έργων του και όχι με την ποσότητά τους. Ταινίες - σταθμοί στην παγκόσμια ιστορία του κινηματογράφου, ταινίες όπως η 2001 ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ (1968) ή το ΚΟΥΡΑΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ (1971) ή ο ΣΠ�αΡΤΑΚΟΣ (1960) ή, ακόμη, το ΦΟΥΛ ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ (1987) θα παίζονται για πολλές δεκαετίες ακόμη ως κλασικές του κινηματογράφου και ο Κιούμπρικ θα γραφτεί δίπλα στον Χίτσκοκ, τον Ντράγιερ, τον Κισλόφσκι... στους οδηγητές και ανανεωτές της κινηματογραφικής τέχνης.

➩ Ποιος άλλος θα έκανε ένα παρόμοιο αφιέρωμα; Μα φυσικά η **Ταινιοθήκη της Ελλάδας** που σχεδιάζει να οργανώσει (την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές) ένα "κινηματογραφικό μνημόσυνο", προβολή τεσσάρων ή πέντε ταινιών του Κιούμπρικ, κατά πάσα πιθανότητα στο "Παλλάς".

➨ Και για να μην φύγουμε από την Ταινιοθήκη, συζητιέται η συνεργασία του **"μικρού"**, του **Σωματείου για την ταινία μικρού μήκους**, με την Ταινιοθήκη, για να γίνονται προβολές στην αίθουσα της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, της οποίας τα φώτα είναι σβηστά εδώ και αρκετό καιρό. Ας ελπίσουμε ότι θα επαναλειτουργήσει αυτό το πολιτιστικό σημείο στο κέντρο της Αθήνας και θα γίνει ένα στέκι για τους κινηματογραφιστές και κινηματογραφόφιλους.

➩ Τα **Σεζάρ** ή τα "γαλλικά Όσκαρ" όπως αρέσκονται ορισμένοι να τα αποκαλούν, ήταν λίγο - πολύ αναμενόμενα. Ο **Ερίκ Ζονκά**, ο μεγάλος κερδισμένος με την ταινία του Η ΟΝΕΙΡΕΜΕΝΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, για πρώτη φορά δοκίμασε τις δυνάμεις του στην ταινία μεγάλου μήκους, θα προηγηθεί ο **Μπρούνο Νουιζέν**, με το ΚΑΜΙΛ ΚΛΟΝΤΕΛ, το 1989, και ο **Σιρίλ Κολάρ**, με τις ΑΓΡΙΕΣ ΝΥΧΤΕΣ, το 1993. Μόνιμος όμως πελάτης των ταμείων των βραβείων και ο **Ρομπέρτο Μπενίνι**, με την Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΑ.

➨ Τα υπόλοιπα βραβεία Σεζάρ τα πήραν οι **Πατρίς Σερό**, βραβείο σκηνοθεσίας, για την ταινία ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ Μ' ΑΓΑΠΟΥΝ ΘΑ ΠΑΡΟΥΝ ΤΟ ΤΡΕΝΟ, ο **Ζακ Βιγερέ**, βραβείο Α' αντρικού ρόλου, για την ταινία LE DINER DE CONS, η **Ελοντί Μπουσέ**, βραβείο Α' γυναικείου ρόλου, για την ταινία Η ΟΝΕΙΡΕΜΕΝΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, ο **Ντανιέλ Πρεβό,** βραβείο Β' αντρικού ρόλου, για την ταινία LE DINER DE CONS, η **Ντομινίκ Μπλαν**, βραβείο β' γυναικείου ρόλου για την ταινία ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ Μ' ΑΓΑΠΟΥΝ ΘΑ ΠΑΡΟΥΝ ΤΟ ΤΡΕΝΟ, και ο **Φράνσις Βέμπερ,** βραβείο σεναρίου για την ταινία LE DINER DE CONS.

➩ Οι σκηνοθέτες στην Αμερική βράβευσαν τον **Στίβεν Σπήλμπεργκ** για την ταινία Η ΔΙΑΣΩΣΗ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ ΡΑΪΑΝ. Καθόλου παράξενο! Χολυγουντιανό προϊόν, απόλυτα εναρμονισμένο με την πολιτική του Χόλυγουντ, πλούσια εφέ, τι θα θέλατε να βραβεύσουν, τον Μπενίνι ή τον Γούαϊρ (ΤΡΟΥΜΑΝ ΣΟΟΥ), μήτως τον Τέρενς Μάλικ, με την ΛΕΠΤΗ ΚΟΚΚΙΝΗ ΓΡΑΜΜΗ που ήταν ο αντίποδας του Σπίλμπεργκ; Είπαμε: ομοιομορφία, όχι ποικιλία απόψεων!!!

➨ Και όμως το ποιοτικό σινεμά μπαίνει στο εμπορικό κύκλωμα. Τα παλιά μικρά θέατρα που έγιναν κινηματογράφοι και ονομάστηκαν **art houses,** πάνε για κλείσιμο. Στην Αμερική υπάρχει μια αλυσίδα με 51 αίθουσες σε 11 πολιτείες. Μικρές αίθουσες, με ανάλογο σχεδιασμό των **multiplex**, με ψηφιακό ήχο, καφέ και εστιατόριο, θα προβάλλουν ταινίες καλές όπως αυτές των Φελίνι, Μπέργκμαν, Μπουνιουέλ, Κουροσάβα, Τριφό, Αντονιόνι... Η ποιότητα της ταινίας θα συνδυάζεται με την άνεση και την καλοπέραση; Ο προβληματισμός με τον εφησυχασμό;

➩ Εν τω μεταξύ οι έλληνες σκηνοθέτες ετοιμάζουν καινούργιες ταινίες. Ο **Νίκος Νικολαΐδης**, ένας από τους πιο συνεπής έλληνες σκηνοθέτες το ΘΑ ΣΕ ΔΩ ΣΤΗΝ ΚΟΛΑΣΗ, ΑΓΑΠΗ, με την **Βαλέρια Χριστοδουλίδου** και τον **Σταμάτη Τσαρουχά**, ο **Δημήτρης Σταύρακας**, το ΚΑΝΑΡΙΝΙ ΠΟΔΗΛΑΤΟ, με τον **Γιώργο Χάλαρη**, τον **Μάνο Βακούση** και την **Αλεξάνδρα Παντελάκη**. Ο **Θανάσης Σκρουμπέλος** το ΜΙΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΥΠΟΘΕΣΗ με την **Όλγα Πολίτου**, τον **Βαγγέλη Τραϊφόρο** και το **Φίλιππο Λάζαρη**. Ο **Νίκος Τριανταφυλλίδης** με το ΜΑΥΡΟ ΓΑΛΑ θα συνεργαστεί με τον **Μιχάλη Μαρμαρινό**, τον **Blaine Reininger,** τον **Ρένο Χαραλαμπίδη**. Στην

Καστοριά γυρίζει ο **Σταμάτης Τσαρουχάς** για τον ΑΝΘΟ ΤΗΣ ΛΙΜΝΗΣ, με την συμμετοχή του **Βαγγέλη Μουρίκη**, της **Κατερίνας Μουτσάτσου**, του **Λάκη Κομνηνού**.

➨ Υπάρχουν και άλλοι. Ο **Διονύσης Γρηγοράτος** θα γυρίσει το ΠΟΛΥ ΝΩΡΙΣ ΓΙΑ ΝΑ ΞΕΧΝΑΣ, ένα θρίλερ με στοιχεία φιλμ νουάρ. Ο **Κώστας Καπάκας** θα κάνει μια ταινία αναμνήσεων, το ΠΕΠΕΡ ΜΙΝΤ, τα γυρίσματα θα αρχίσουν τον Μάιο και οι ηθοποιοί δεν έχουν ακόμη επιλεγεί. Προς το τέλος τους φτάνουν οι ταινίες ΚΑΘΕ ΣΑΒΒΑΤΟ, του Βασίλη Βαφέα, η ΕΑΡΙΝΗ ΣΥΝΑΞΗ ΑΓΡΟΦΥΛΑΚΩΝ, του **Δήμου Αβδελιώδη** (ΑΘΕΜΙΤΟΣ ΣΥΝΑΓΩΝΙΣΜΟΣ, ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ) και η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΗΣ ΜΥΘΟΜΑΝΙΑΣ, του **Χριστόφορου Χριστοφή**. Θα τις δούμε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και θα σας πούμε. Ελπίζω να μην απογοητευθούμε...

⇨ Τιμητικό Όσκαρ στον **Ηλία Καζάν**, τον ελληνοαμερικάνο, που είναι ίσως η πιο αμφιλεγόμενη προσωπικότητα του κινηματογράφου. Ο σκηνοθέτης του ΑΜΕΡΙΚΑ, ΑΜΕΡΙΚΑ, του ΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΗΣ ΕΔΕΜ, αλλά και του ΒΙΒΑ ΖΑΠΑΤΑ και του ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ, ο σκηνοθέτης των δύο Όσκαρ, αλλά και ο συνεργάτης της Επιτροπής Αμερικανικών δραστηριοτήτων, που το 1952 κατέδιδε συναδέλφους του ότι ήταν κομμουνιστές. Ο **Ζυλ Ντασέν** έχει πολλά να πει. Μια εδώ και μια εκεί στην πολιτική, αλλά σταθερός στον καλλιτεχνικό του προσανατολισμό, συνιδρυτής του Άκτορ Στούντιο, επηρέασε τους μεταγενέστερους σκηνοθέτες.

➨ Στο βασικό πρόγραμμα του 49ου Φεστιβάλ Βερολίνου συμμετείχε η ταινία ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ, του Κωνσταντίνου Γιάνναρη. Αλλά και μια ταινία μικρού μήκους, το ΤΣΙΠΣ, του Κώστα Μαχαίρα θα εκπροσωπήσουν την Ελλάδα. Μόνο η συμμετοχή είναι μεγάλο πράγμα για τις ελληνικές ταινίες, και όταν μάλιστα αυτό είναι το Βερολίνο, τότε αυτό κάτι σημαίνει. Όταν μάλιστα η ταινία (η πρώτη) χτυπήθηκε από τους έλληνες κριτικούς, τότε σημαίνει κάτι περισσότερο: ή δεν κρίνουμε σωστά ή κρίνουμε με βάση κάποιο συμφέρον.

⇨ Και άλλος θερινός κινηματογράφος κινδυνεύει. Ο θερινός κινηματογράφος Ηλιούπολης, "Μελίνα Μερκούρη". Το τρελό είναι ότι οι διεκδικητές του κινηματογράφου από τον Δήμο είναι μια οικογένεια μεγαλοτσιφλικάδων η οποία διεκδικεί εκτάσεις στην Ηλιούπολη συνολικής αξίας 6.000 τ.μ., όταν συνολικά όλη η Ηλιούπολη έχει 12.000 τ.μ. Οι τίτλοι τους είναι από την Τουρκοκρατία. Τρελό; Περίεργο; Το θέμα έχει φτάσει στην Δικαιοσύνη. Για να δούμε.

⇨ **Χριστιανάκης** και **Αγγελάκας** στον κινηματογράφο. Για τις μουσικές ανάγκες της ταινίας του **Παναγιώτη Καρκανεβάτου**, ΧΩΜΑ ΚΑΙ ΝΕΡΟ (πιθανός τίτλος) έχουν στρωθεί στη δουλειά. Πάντως θα είναι η τέταρτη ταινία που γίνεται με κεντρικό άξονα ένα μουσικό γκρουπ ή μια συγκεκριμένη μουσική. Αν βάλουμε και την ταινία ΜΑΥΡΟ ΓΑΛΑ, του **Νίκου Τριανταφυλλίδη**, όπου εμφανίζεται ο **Blaine Reininger**, τότε το γεγονός αποκτά διαστάσεις επιδημίας...

➨Παγκόσμια πρεμιέρα από το Διδυμότειχο; Απίστευτο και όμως αληθινό! Ο **Νίκος Κούνδουρος** ξεκινά από τα σύνορα για να φέρει την ταινία του στην Αθήνα. Η πράξη της αποκέντρωσης, του πλησιάσματος της επαρχίας; Δεν ξέρω, αλλά είναι μια γενναία πράξη. Ανεξάρτητα αν διαφωνώ με την ταινία σαν αισθητική, δεν μπορώ παρά να χειροχροτήσω την απόφασή του.

➨ Υπουργός Πολιτισμού με πολιτιστικές ανησυχίες. Η **Ελισάβετ Παπαζώη** τις έχει και το αποδεικνύει συχνά. Με τις προτιμήσεις της, την συμπεριφορά της στην καθημερινή της ζωή, την ζωή της στο Αιγαίο, στη Σύρο. Περιμένουμε να κάνει πράξη τις ανησυχίες της, να βάλει τα θεμέλια για την ανάπτυξη των πολιτιστικών προσπαθειών και να μην κοιτάζει μόνο τη βιτρίνα, αλλά και τις μικρές, ουσιαστικές προσπάθειες.

⇨ Ο **Νόαμ Τσόμσκι** χαιρέτησε το Α' Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Ο επικοινωνιολόγος, αναρχικός διανοητής, φιλόσοφος θα κάνει πράξη τις θεωρίες για μια διαφορετική χρήση της επικοινωνίας: την μετάδοση των μηνυμάτων που δεν συντάσσονται αναγκαστικά με το κατεστημένο.

➨ Η **Γεσμίν Ουστάογλου,** σκηνοθέτις από την Τουρκία, έχει την τόλμη να μιλήσει για κάτι που ούτε οι πολιτικοί δεν τολμούν να μιλήσουν. Η φιλία μεταξύ Κούρδων και Τούρκων, μεταξύ ανθρώπων που δεν έχουν τίποτε να χωρίσουν, που δεν αφήνουν την πολιτική να τους χωρίσει. Ο ρεαλισμός, το αίσθημα μιλούν για αυτά που βρίσκονται πέρα από την πραγματικότητα που φτιάχνεται σαν τα reality shows. Είναι η αλήθεια, αυτό που θα ευχόμαστε, αν... Αν **"οι κύκλοι των καλλιτεχνών δεν είχαν κλειστεί στον εαυτό τους, στη χώρα τους"** όπως λέει και η ίδια.

⇨ "Η μνήμη δεν είναι παρελθόν...", οδοιπορικό στα ευρωπαϊκά κινηματογραφικά κινήματα του 20ου αιώνα. Η **Λέσχη Κινηματογράφου του ΕΚΘ** φιλοδοξεί με την βοήθεια των εισηγητών να κάνει ένα πέρασμα από την επαναστατική ματιά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στις αντιθέσεις του γερμανικού εξπρεσιονισμού και από την σκοτεινή ομορφιά της νουβέλ βαγκ στην ποίηση του ιταλικού νεορεαλισμού. Το αφιέρωμα περιλαμβάνει τις εξής ταινίες: Τρίτη 6/4 ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ, του Φριτς Λανγκ, προλογίζει ο Γιάννης Αθανασίου (δημοσιογράφος) θέμα: "Η ιστορία του γερμανικού εξπρεσιονισμού", Τρίτη 13/4 ΜΠΕΛΙΣΙΜΑ, του **Λουκίνο Βισκόντι,** προλογίζει ο Δημοσθένης Ξιφιλίνος (δημοσιογράφος - κριτικός κινηματογράφου) θέμα: "Η ιστορία του ιταλικού νεορεαλισμού". Τρίτη 20/4 ΕΤΣΙ ΔΕΘΗΚΕ ΤΟ ΑΤΣΑΛΙ του **Μάρκ Ντουσκόι,** προλογίζει ο Βασίλης Κεχαγιάς (δημοσιογράφος - κριτικός κινηματογράφου) θέμα: Η ιστορία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Τρίτη 27/4 Η ΦΛΟΓΑ ΠΟΥ ΤΡΕΜΟΣΒΗΝΕΙ, του **Λουί Μαλ,** προλογίζει ο Χρήστος Καλίτσης (δημοσιογράφος) θέμα: "Η ιστορία της νουβέλ βαγκ." Πριν από κάθε ταινία θα προβάλλεται μια μικρού μήκους ταινία της Διεθνούς Αμνηστίας. Όλες οι προβολές θα πραγματοποιηθούν στην αίθουσα εκδηλώσεων του Ε.Κ.Θ. (Αριστοτέλους 32 και Ολύμπου), στις 9 μ.μ.

Οι αναγνώστες του περιοδικού μετά από πολλά τηλεφωνήματα, επιστολές και e-mail διάλεξαν τις εξής ταινίες ως καλύτερες ελληνικές ταινίες
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ (Κ. Γιάνναρης)
Η ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΜΕΡΑ (Θ. Αγγελόπουλος
και τις εξής ταινίες ως καλύτερες ξένες ταινίες
Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΑ (Ρ. Μπενίνι)
Η ΜΑΜΑ ΚΑΙ Η ΠΟΥΤΑΝΑ (Ζ. Επσταλ)

ΣΥ ΕΙΠΑΣ

"Πάντα η γυναίκα χρειάζεται διπλό κόπο για να βρει μια θέση δίπλα στον άντρα, άν και ζούμε στη μεταφεμινιστική εποχή. Παρόλα αυτά πιστεύω ότι η νέα γυναίκα απαιτεί, διεκδικεί, αποφασίζει και συχνά φοβίζει...

Σκηνοθετώ κόντρα στον κυνισμό με ένα ρομαντικό, "παλιομοδίτικο", θα μπορούσε να πει κανείς τρόπο. Δεν θέλω να πιστεύω σε διαχωρισμούς. Ελπίζω, όμως, να ταυτιστούν περισσότερο οι γυναίκες με την ταινία, μέσα από την κεντρική ηρωίδα"

Κωστούλα Τωμαδάκη (σκηνοθέτις)

"Η αμερικανοποίηση των πάντων. Η δημιουργία μιας ψεύτικης, τεχνητής εικόνας του εαυτού μας. Που είναι τελικά η απώλεια της ταυτότητας και είναι σχιζοφρενικό. Δυστυχώς συμβαίνει σε όλες τις χώρες. Γιατί, δεν μπορώ να το καταλάβω. Αν όμως γυρίζουμε τις δικές μας σκέψεις, τις δικές μας απόψεις, θα μπορέσουμε να επικοινωνήσουμε αποτελεσματικά, γιατί θα είμαστε ειλικρινείς, θα δείχνουμε αυτό που τελικά είμαστε. Το μεγαλύτερο επομένως πρόβλημα είναι η ηγεμονία της αμερικάνικης κουλτούρας. Υπάρχει ελπίδα. Δεν μπορώ να σκεφτώ μια κοινωνία, ένα έθνος που αρνείται τον ίδιο του τον πολιτισμό. Είναι αδύνατον, θα ήταν η μεγαλύτερη προδοσία..."

(Στην ερώτηση τι σας ενοχλεί στον κινηματογράφο).

Ομέρ Καβούρ (σκηνοθέτης)

" Είμαι ένας μοναχικός τηλεθεατής. Η τηλεόραση δεν παρακολουθείται από δύο. Είναι αυτός που επιλέγει το πρόγραμμα, αυτός που πραγματικά το παρακολουθεί. Μέσα σε ένα καφέ, για παράδειγμα, είναι ο ιδιοκτήτης που αποφασίζει και αυτός που τελικά παρακολουθεί. Διαβάζω όλες τις τηλεοπτικές σελίδες στις εφημερίδες και τα περιοδικά. Απολαμβάνω τις αντικρουόμενες κριτικές. Σχεδιάζω ένα μήνα πριν το τηλεοπτικό μου πρόγραμμα, σημειώνοντάς το πάνω στην ατζέντα μου. Προσπαθώ πραγματικά να τα βλέπω όλα. Καμιά φορά τα ξεχνάω και γίνομαι έξαλλος. Ευτυχώς όμως αν πρόκειται για ταινία, και να τη χάσω την ξαναπροβάλλουν"

Κλοντ Σαμπρόλ (σκηνοθέτης)

Κατά μέτωπο ο κινηματογράφος

Μια συνέντευξη της Άννα Κόκκινος με τον Κωνσταντίνο Μπλάθρα

Συναντήσαμε την Άννα Κόκκινος, την ελληνοαυστραλή σκηνοθέτιδα που συμμετείχε και στο φεστιβάλ των Καννών, κατά την διάρκεια του φεστιβάλ του περιοδικού "Σινεμά" φέτος στην Αθήνα. Στα πλαίσια του φεστιβάλ αυτού προβλήθηκε και η ταινία της "Κατά Μέτωπο" (Head on), ταινία εμποτισμένη από την ζωή της ελληνοαυστραλιανής κοινότητας. Πρόκειται για το εικοσιτετράωρο ταξίδι του νεαρού ήρωα, όπως μας λέει και η ίδια, που αναζητά την ταυτότητά του ανάμεσα σε δυο κοινότητες και την σεξουαλικότητά του ανάμεσα στα δύο φύλλα. Ο Άρης, ο ήρωας της ταινίας περνά μια νύχτα πραγματικά πολεμική, από την οποία εξέρχεται τραυματισμένος, αλλά ζωντανός και ως ζωντανός θα περάσει δια πυρός και σιδήρου προς την ενηλικίωση γιατί "αυτή είναι η ζωή" όπως μας λέει και η Άννα Κόκκινος.

Πώς αισθάνεσαι ως ελληνίδα στην Αυστραλία και ως αυστραλέζα στην Ελλάδα;

Νιώθω πολύ καλά και στα δυο μέρη. Αυτό είναι το σπουδαίο. Όταν ήμουν νεώτερη είχα έρθει στην Ελλάδα μερικές φορές, αλλά δεν καταλάβαινα καλά την Ελλάδα, νιώθω ότι την καταλαβαίνω καλλίτερα τώρα, νιώθω άνετα και στα δυο μέρη τώρα πια. Βέβαια η Ελλάδα είναι λιγότερο γνωστή σε μένα, αλλά το απολαμβάνω πολύ να έρχομαι εδώ.

Βρίσκεις ομοιότητες ανάμεσα στις ελληνικές κοινότητες της Αυστραλίας και στην ελληνική κοινωνία, ή υπάρχουν και κάποιες διαφορές;

Υπάρχουν διαφορές οπωσδήποτε δεν τίθεται θέμα, αλλά υπάρχουν και ομοιότητες. Υπάρχει αυτό που ονομάζουμε ελληνικότητα πράγμα που σημαίνει ότι υπάρχει ένα είδος ουσίας, κάτι βιωματικό, μια αίσθηση, κάτι που είναι πολύ ελληνικό, που προέρχεται απ' την γλώσσα, απ' την αίσθηση της ιστορίας, του πολιτισμού, σε πολλά επίπεδα, προφανώς καταγόμαστε απ' το ίδιο μέρος, καταγόμαστε από την Ελλάδα...

... έχουμε κοινή μουσική...

...Κοινή μουσική ναι, υπάρχουν πολλά που μας ενώνουν. Αλλά νομίζω επίσης ότι υπάρχουν και διαφορές. Γιατί οι ελληνοαυστραλοί , έχουν διαφυλάξει την Ελλάδα που άφησαν. Προέρχονται από την δεκαετία του '50 και του '60, που ήταν και η περίοδος με την μεγαλύτερη μετανάστευση στην Αυστραλία, όπως και οι αρχές της δεκαετίας του'70 επίσης. Αυτό που έφεραν μαζί τους ήταν οι αναμνήσεις και οι στιγμές από εδώ και σε κάποιο βαθμό προσκολλήθηκαν σ' αυτές τις αξίες, τις παραδοσιακές, ειδικότερα τις κοινωνικές αξίες. Υπάρχουν όμως και συνθετότεροι λόγοι. Ειδικότερα στις δεκαετίες του '50 και των αρχών του '60, πήγαιναν σ' ένα εχθρικό μέρος, δεν ήταν εύκολο για Έλληνες. Οι γονείς μας όταν ήρθαν δεν ήξεραν την γλώσσα, δεν υπήρχαν κάποιες δομές που να διευκολύνουν τους ανθρώπους κατά την μετανάστευση σε μια καινούρια χώρα, και νομίζω ότι υπέφεραν πολλά από τον ρατσισμό, τις διακρίσεις και βρήκαν δυσκολίες σε όλα τα επίπεδα. Αυτό που έκαναν λοιπόν ήταν να αντιμετωπίσουν τα πράγματα μαζί να βρουν μέρη να ζουν μαζί.

Έτσι όμως η κοινότητα έγινε σιγά - σιγά κάτι σαν γκέτο, και δεν το λέω με τον άσχημο τρόπο, αλλά ήταν μια πραγματικότητα, γιατί οι άνθρωποι ήθελαν να ζουν μέσα σ' αυτήν την κοινότητα, να βρουν υποστήριξη μέσα σ' αυτή την κοινότητα , γιατί δεν έβρισκαν την υποστήριξη που είχαν ανάγκη από την αγγλο-αυστραλιανή κοινότητα, από τον κυρίαρχο πολιτισμό. Κι έτσι αυτό που βλέπουμε να εμφανίζεται ως αποτέλεσμα. ήταν ένα σύνολο αξιών που έτεινε να ενισχύει διαρκώς την ελληνικότητα, σε αντίθεση μετις αλλαγές της εποχής. Κάτω από αυτό το πρίσμα, φυσικά και οι έλληνες είναι έλληνες όπου και να βρίσκονται, αλλά κάτω από αυτές τις περιστάσεις οι ελληνο-αυστραλοί κατέληξαν αλλόκοτοι για την αυστραλέζικη εμπειρία.

Υπάρχουν μήπως και πολιτικοί λόγοι; Εννοώ το γεγονός ότι πολλοί αριστεροί έφυγαν για την Αυστραλία μετά τον Εμφύλιο. Άλλωστε και στην ταινία σας φαίνεται αυτό το παρελθόν.

Νομίζω δεν έχει να κάνει μόνο με τα χρόνια του '50 ή του '60 ή ακόμα και του '80. Βεβαίως οι έλληνες είναι πολύ "πολιτικοί" έχοντες πολύ ισχυρές απόψεις για τα πράγματα, όπως και στην Ελλάδα, υπάρχουν άνθρωποι της αριστεράς υπάρχουν και της δεξιάς και ό,τι άλλο μεταξύ αυτών. Όλοι έχουν ισχυρούς δεσμούς με την πολιτική, με οποιαδήποτε πολιτική και μέσα στην ελληνική κοινότητα, αλλά και γενικότερα. Για παράδειγμα, υπάρχουν πολλοί έλληνες που συμμετέχουν στο αυστραλέζικο εργατικό κόμμα, αλλά επίσης και σε συντηριτικότερα κόμματα. Άρα ο πολιτικός διχασμός αντικατοπτρίζει και τον αντίστοιχο διχασμό στην Ελλάδα αυτή την περίοδο. Αυτό που βλέπουμε στην ταινία είναι, αν θέλετε, οι γονείς του Άρη (του πρωταγωνιστή) που έχουν κάποιες αριστερές αναφορές, που συμμετέχουν σε διαδηλώσεις του '70, βλέπουμε που είναι μέλη (της Αριστεράς) αυτή την περίοδο, πηγαίνουμε πίσω σ' αυτή την εποχή. Ο λόγος που ενδιαφέρομαι για όλα αυτά είναι επειδή θέλω να αντιπαραβάλω την αντίληψη του Άρη, την σύγχρονη αντίληψη για την ελευθερία με εκείνη των γονέων του, την παλαιότερη αντίληψη για την ελευθερία. Μ' αυτή την έννοια δεν είναι μια τυπική εμπειρία, αλλά σίγουρα μπορούμε κάπως να την κατανοήσουμε αυτήν την ελληνοαυστρανιανή συνθήκη.

Υποθέτω ότι έκανες μεγάλη έρευμα πριν κάνεις αυτή την ταινία ή μήπως κάνω λάθος;

Βγάλαμε την ταινία από ένα βιβλίο που έχει τον τίτλο "Loaded", δεν ξέρω αν το γνωρίζετε, είναι ένα βιβλίο που γράφτηκε μερικά χρόνια πριν από έναν νέο ελληνοαυστραλό συγγραφέα, που ονομάζεται Χρήστος Τσιόλκας. Εμείς βασιστήκαμε κατά κύριο λόγο σ' αυτό το βιβλίο. Εκεί υπάρχει πάλι αυτό το εικοσιτετράωρο ταξίδι, υπάρχει κι αυτός ο χαρακτήρας, ο ελληνοαυστραλός Άρης και νομίζω ότι υπάρχει μέσα σ' αυτό το βιβλίο μια ζωντανή πραγματικότητα, κάτι που το γνωρίζω από πολύ κοντά. Η ελληνοαυστραλιανή πραγματικότητα που επιλέχθηκε για το βιβλίο ήταν κάτι που ήξερα πολύ προσωπικά. Όσον αφορά στις πολιτικές και κοινωνικές αναφορές με τις οποίες καταπιάνεται το βιβλίο και οι οποίες φαίνονται στην ταινία, ναι κάναμε κάποια έρευνα, αλλά επίσης ήμουνα σε θέση να γνωρίζω αυτό το υλικό πολύ καλά, ήταν κάτι που δεν βρίσκεται έξω από την εμπειρία μου, είναι κάτι που γνωρίζω προσωπικά, πολιτικά και κοινωνικά σχετίζομαι με ό,τι διαδραματίζεται, ως μια νέα που ζει στην Αυστραλία. Αυτά είναι πράγματα που τα ήξερα, αισθανόμουν έντονα ότι μπορούσα να το αναπαραστήσω στην οθόνη. Δεν έκανα μεγάλη έρευνα πραγματικά. Το βιβλίο αντιπροσώπευε τη δική μου οπτική, ήταν αυτό που ήθελα να κάνω. Αυτό που ήθελα να εκφράσω μέσα απ' την κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου ήταν κάτι που ήδη γνώριζα καλά και ένιωσα ότι μπορούσα να το μεταφέρω στην οθόνη πολύ άμεσα.

Η ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΤΑΞΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ

Έχω την εντύπωση ότι στην ταινία αντιμετωπίζεις το πρόβλημα της ομοφυλοφιλίας διττώς και ως πρόβλημα διαπροσωπικών σχέσεων, ο πρωταγωνιστής παρουσιάζει μεγάλα προβλήματα στις σχέσεις του, και ως πολιτικό και κοινωνικό πρόβλημα. Τι προηγείται;

Νομίζω πως με πολλούς τρόπους όλα σχετίζονται, δεν μπορείς προφανώς να πεις ότι ένα πράγμα είναι το πιο σημαντικό για την γένεση του προβλήματος, αν προτιμάτε. Είναι ενδιαφέρον, ξέρετε, αυτό που εγώ πιστεύω, πως από πολλές απόψεις ο ακρογωνιαίος λίθος αυτής της ταινίας, που επίσης πιστεύω πως είναι ο ακρογωνιαίος λίθος του βιβλίου του Χρήστου -αυτή είναι η προσωπική μου άποψη, ο ακρογωνιαίος λίθος, το πιο σημαντικό κατά την γνώμη μου είναι δυο πραγματικότητες. Η ελληνοαυστραλιανή αφ' ενός εμπειρία, η ιδέα ενός έθνους, η πραγματικότητα τού να μεγαλώνεις μέσα σε δύο πολιτισμούς, που είναι προβληματικό και δημιουργεί πολλών ειδών εντάσεις και συγκρούσεις και αφ' ετέρου, αυτό που ήδη είπαμε, ότι υπάρχει επίσης και το ταξικό υπόβαθρο. Άρα νομίζω ότι η κοινωνική τάξη και αυτή η ελληνοαυστραλιανή πραγματικότητα είναι τα δυο πιο σημαντικά πράγματα. Γιατί μπορείς να έχεις έναν της μεσαίας τάξεως, ή αρκετά ευκατάστατο ελληνοαυστραλό νέο στην Αυστραλία που επίσης έχει να αντιμετωπίσει τα ίδια κοινωνικά προβλήματα μ' αυτά που βλέπουμε στην ταινία. Για παράδειγμα, ένας νέος, μια νέα που οι γονείς

τους ήρθαν στην Αυστραλία, έκαναν περιουσία και βρίσκονται σε καλή οικονομική κατάσταση υφίστανται -και εδώ είναι που σχετίζεται η ταινία μ' αυτή την πραγματικότητα- οι νέοι αυτοί υφίστανται , όχι σε κάθε περίπτωση, οπωσδήποτε γενικεύω, υφίστανται μια τεράστια πίεση να παντρευτούν με έλληνα, ελληνίδα, πρώτον και κύριο. Αν τώρα κάποιος θέλει να μείνει έξω από αυτό, σε οποιοδήποτε επίπεδο, να βρει ας πούμε μιαν αυστραλέζα, ή μια ελληνοαυστραλή να συνάψει σχέσεις με έναν γερμανοαυστραλό ή έναν ιθαγενή ή βιετναμοαυστραλό, στις πιο πολλές περιπτώσεις η ελληνοαυστραλιανή οικογένεια δεν θα το δεχτεί αυτό το πράγμα. Ο νέος αυτός πρέπει να παλέψει για να το πετύχει. Αυτό που προσπαθώ να δείξω είναι ότι με πολλούς τρόπους, ακόμα και κάποιος που προέρχεται από ένα ταξικό περιβάλλον που είναι λίγο διαφορετικό από το μεσοαστικό, κι αυτός σχετίζεται μ' αυτό το πρόβλημα σε κοινωνικό επίπεδο. Ξεκάθαρα, αυτό που έχουμε σ' αυτή την ταινία είναι ότι η ελληνοαυστραλιανή πραγματικότητα ή η ταξική πραγματικότητα σχετίζονται άμεσα με την σεξουαλική συμπεριφορά τους.

Όταν όλα αυτά τα προσωποποίησουμε ακόμα περισσότερο και πάρουμε την περίπτωση όπου ένας νέος βρίσκεται σε κρίση σεξουαλικής συμπεριφοράς, δεν ξέρει ποιος είναι, είναι μπερδεμένος με την σεξουαλικότητά του, όλα αυτά συμπλεκόμενα και με τα υπόλοιπα, δημιουργούν τελικά μιαν απίστευτη σύγχυση σ' αυτόν τον νέο άνθρωπο. Αυτό ακριβώς είναι που με ενδιαφέρει κατά την δημιουργία μιας ταινίας, το να συγκεντρώνω όλες τις διαφορετικές πτυχές της ζωής και να τις τοποθετώ μαζί για να δω τον ρόλο που παίζουν. Δεν λέω ότι η σεξουαλικότητα έχει την προτεραιότητα, παρόλο που είναι κάτι σημαντικό. Ο τρόπος που παρουσιάζεται η σεξουαλική συμπεριφορά του Άρη στην ταινία, περιπλέκεται ακόμα περισσότερο, νομίζω, και από το γεγονός ότι είναι ελληνικής καταγωγής. Η σχέση του με την σεξουαλικότητά του είναι ακόμα πιο μπερδεμένη γιατί κουβαλάει τις ιδέες του ανδρισμού του οι οποίες δεν σχετίζονται εύκολα ούτε ακόμα και με τη γκέι κουλτούρα που υπάρχει στην Αυστραλία. Έτσι λοιπόν αυτός ο νέος εξ' αιτίας της εθνικότητάς του δεν μπορεί να ζήσει μέσα σ' αυτή την εθνική του ταυτότητα και με άνεση να πάει να ενσωματωθεί στην γκέι εγγλέζικη κουλτούρα. Δεν αισθάνεται να ταιριάζει ούτε κι εκεί. Είναι ένας νέος άνδρας που στην πραγματικότητα δεν ξέρει πού ανήκει. Δεν μπορεί να ενταχθεί στον έναν και να αισθανθεί άνετα σ' αυτόν, δεν μπορεί να πάει στον άλλον, ούτε να αισθανθεί άνετα κι εκεί. Αυτό που βλέπουμε λοιπόν είναι ότι αυτός ο άνθρωπος δεν βρίσκει τον εαυτό του ως γκέι ούτε ως έλληνας, ούτε ως αυστραλός. Αυτό είναι το παράδοξο, αυτό είναι το δίλλημα, όλα αυτά συντονίζονται στο να δημιουργήσουν αυτή την κατάσταση για αυτό το νέο.

Ο λόγος που εξ αρχής με ήλκυσε αυτό το βιβλίο είναι ότι έθετε όλα αυτά τα ζητήματα. Κι έτσι αυτό που κάναμε έχει ένα είδος "πραγματικότητα" μέσα του. Πολλοί διαφορετικοί, απελπισμένοι άνθρωποι συνδέονται σε κάποιο επιπεδο. Έτσι έρχομαι σ' αυτό το θέμα από μια διαφορετική οπτική και βγαίνει κάτι διαφορετικό μέσα απ' αυτά.

Νομίζεις ότι αυτός είναι και ο λόγος που δεν μπορεί να κάνει έρωτα με τους συντρόφους του άνδρες ή γυναίκες;

Ναι βέβαια! Έχουμε αυτό το πράγμα. Υπάρχει ένα σημείο στο βιβλίο. Που λέει "δεν είμαι έλληνας, δεν είμαι αυστραλός, δεν είμαι κανονικός, και δεν είμαι γκέι", δεν βρίσκω τον εαυτό μου σε καμμιά κατάσταση. Αυτό για το οποίο μιλάει εκεί είναι μια υβριδιακή εμπειρία, ένα δίλλημα. Και αυτό είναι κάτι που προσωπικά το καταλαβαίνω απόλυτα. Όταν μεγαλώνεις, αυτό που αναπόφευκτα θέλεις να κάνεις ήταν να εξομοιωθείς με την κυρίαρχη κουλτούρα. Όταν υπάρχει αυτή η κυρίαρχη κουλτούρα, τότε ως νέος θέλεις να είσαι όπως οι άλλοι. Αν δεις και σήμερα οι νέοι άνθρωποι ό,τι μόδα υπάρχει θέλουν να συμμετέχουν. Αλλά αν έχεις μια οικογένεια στο σπίτι που δεν σε θέλει να συμμετέχεις σ' αυτά που κάνουν οι άλλοι, τότε αναπόφευκτα έρχεται στην επιφάνεια μια σύγκρουση. Τότε σε κάποιο σημείο της ζωής σου έρχεσαι πίσω στην Ελλάδα, πιστεύοντας ότι κατά κάποιον τρόπο η Ελλάδα θα λύσει τα προβλήματά σου, αφού λες "πρέπει να είμαι έλληνας". Έρχεσαι εδώ και ξαφνικά λες "δεν είμαι ούτε έλληνας, δεν ανήκω ούτε σ' αυτήν την κοινωνία" Άρα πού ανήκεις; Αυτό παίρνει χρόνο μέχρι συναισθηματικά και ψυχολογικά να απαντηθεί. Εγώ προσωπικά αισθάνομαι ήρεμη τώρα, το έχω ξεπεράσει. Ήμουνα εκεί το έχω περάσει αυτό το δίλλημα και τώρα βρίσκομαι στην αντίπερα όχθη. Υπάρχουν όμως πολλοί άνθρωποι που βρίσκονται ακόμα μέσα σ' αυτό. Μόνο και μόνο επειδή βρίσκομαι έξω από αυτό και το βλέπω απ' έξω μπορώ να ρίξω λίγο φως και να κάνω μια προσφορά στους θεατές. Νομίζω ότι είναι σημαντικό.

Η ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ

Πόσο καιρό δούλεψες με τους ηθοποιούς σου, ποια είναι η σχέση σου μαζί τους;

Δουλέψαμε πολύ σκληρά μαζί. Είχαμε πρόγραμμα έξι εβδομάδων για πρόβες, που για τα αυστραλέζικα κινηματογραφικά δεδομένα είναι πολύς χρόνος. Κανονικά το μάξιμουμ είναι μια-δυο βδομάδες που προγραμματίζεται για πρόβες, αλλά ήταν πολύ σημαντικό να έχουμε αρκετό καιρό για πρόβες για πάρα πολλούς λόγους. Ο πρώτος ήταν ο Άλεξ Δημητριάδης που παίζει τον ρόλο του Άρη - νομίζω ότι δίνει μιαν αισθαντική ερμηνεία- χρειαζόταν τον χρόνο μαζί μου για να εξερευνήσει αυτόν τον χαρακτήρα. Γιατί ο Άλεξ βρέθηκε σε μια θέση που δεν είχε βρεθεί πριν. Έτσι ήταν πολύ σημαντικό να δημιουργήσουμε ένα ασφαλές περιβάλλον γι' αυτόν για να δουλέψει. Μπορούσαμε να εξερευνήσουμε πράγματα και μπόρεσα να τον βοηθήσω και να τον οδηγήσω και να τον σκηνοθετήσω προκειμένου να φτάσουμε στην αρχή των γυρισμάτων. Δεύτερον ήταν σημαντικό να οικοδομήσουμε την ορχήστρα με τους ηθοποιούς, έτσι που και οι άλλοι ηθοποιοί να αισθανθούν άνετα. Τώρα, όταν βλέπεις τον Άρη και την Δημήτρη (τον πατέρα του) στην σκηνή του χορού, έχεις την αίσθηση πως είναι στ' αλήθεια πατέρας και γιος. Έχουν βαθειά αυτό το παίξιμο. Αυτό μπορεί να συμβεί μόνον όταν δουλεύεις σε πρόβες ώστε οι ηθοποιοί να βρουν τον ακρογωνιαίο λίθο της σχέσης για να την εκφράσουν. Ως σκηνοθέτης έχεις επίσης να βρεις το δικό σου στυλ παιξίματος, το ύφος που βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με το περιεχόμενο της ταινίας. Αυτά τα δύο πράγματα πρέπει να καταχτηθούν μέσω της διαδικασίας της πρόβας. Ένα δεύτερο πολύ σημαντικό ήταν το ότι οι ελληνοαυστραλοί ηθοποιοί βρέθηκαν μπρος σε κάτι καινούριο για την Αυστραλία, γιατί αυτό το στυλ ταινίας, αυτό το είδος ιστορίας είναι κάτι πολύ καινούριο. Δεν έχει γίνει ξανά, πρώτη φορά γίνεται αυτό το πράγμα, να υπάρξει μια εξ ολοκλήρου ελληνοαυστραλιανή ιστορία σε ταινία κατ' αυτόν το τρόπο. Έπειτα, έπρεπε να βρεις ηθοποιούς, που δεν υπάρχουν κατ' ανάγκην. Γιατί η αγγλοαυστραλιανή βιομηχανία του κινηματογράφου και της τηλεόρασης βρίσκεται αποκλειστικά στα χέρια των αγγλοαυστραλών και δεν έχουμε ένα σύνολο ηθοποιών (ελληνοαυστραλών) για να διαλέξουμε. Αυτό που εγώ, ως μια ελληνοαυστραλή σκηνοθέτις έκανα, ήταν να πάω και να βρω ανθρώπους να παίξουν αυτούς τους ρόλους, γιατί πράγματι δεν υπήρχαν διαθέσιμοι. Και στην προηγούμενη ταινία μου, το ONLY THE BRAVE, έκανα το ίδιο, έπρεπε να βρω τα κορίτσια που έπαιξαν τους ρόλους από το σχολείο και να τα ετοιμάσω. Πολλοί από τους χαρακτήρες σ' αυτή την ταινία δεν είχαν καμμιά εμπειρία παιξίματος πριν, ούτε σε ταινία. Έτσι αυτές οι έξι εβδομάδες της πρόβας ήταν μια περίοδος που η πρόκλησή μου ήταν να τους προετοιμάσω και να τους βοηθήσω να συμμετάσχουν στην διαδικασία της ερμηνείας.

Δεν είναι όλοι επαγγελματίες λοιπόν;

Μερικοί είναι επαγγελματίες, άλλοι είναι ημιεπαγγελματίες, άλλοι δεν είχαν καμμιά εμπειρία. Είχες να κάνεις μ' αυτές τις διαφορετικές, την διαβάθμιση της εξοικίωσής τους και ήταν πάρα πολύ δύσκολο. Αυτό που έπρεπε να κάνω κατά το στάδιο

αυτό ήταν να βρω τον τρόπο να τους φέρω όλους στην σκηνή όπου θα δούλευαν μαζί.
Να σας πω κάτι άλλο. Πολλοί από τους νέους ελληνοαυστραλούς ηθοποιούς που τώρα αρχίζουν να αναδεικνύονται, για να σας δώσω να καταλάβετε πώς λειτουργεί το αγγλοκεντρικό σινεμά και η τηλεόραση, πολλοί νέοι που έχουν ελληνικό όνομα, αλλάζουν το όνομά τους γιατί δεν μπορούν να δουλέψουν έχοντας ελληνικό όνομα. Σκέψου, στα 1998 ακόμα αυτή είναι η πραγματικότητα. Αυτό που μας λένε είναι ότι οι πολλοί ελληνοαυστραλοί νέοι που έχουν ταλέντο και θέλουν να δουλέψουν στην οπτικοακουστική βιομηχανία, δεν μπορούν να το κάνουν (χωρίς να αλλάξουν το όνομά τους). Κατά μια έννοια ο τρόπος που το θέτουν είναι μια διάκριση εις βάρος τους. Εγώ ξεκίνησα μόνη μου και είπα "Όχι, αν θέλεις να δουλέψεις σ' αυτή την ταινία, πρέπει να ξαναγυρίσεις στο ελληνικό σου όνομα οπωσδήποτε". Με το γύρισμα αυτής της ταινίας, ενθαρρύνθηκαν πολλοί νέοι ελληνοαυστραλοί ηθοποιοί που προσπαθούν να μπουν στην βιομηχανία, τους δώσαμε θάρρος. Τους ενθαρρύναμε να είναι περήφανοι για την ελληνικότητά τους και όχι να νοιώθουν μειονεκτικά γι' αυτήν. Δεν το λέω με έναν εθνικιστικό τρόπο, μόνο λέω "έχω ελληνική καταγωγή, δεν ντρέπομαι για την καταγωγή μου, είναι ένα κομμάτι μου, ένα σημαντικό κομμάτι μου, δεν είμαι μόνο αυτό μεν, αλλά αυτό βρίσκεται μέσα μου. Όταν εκφράζω τον εαυτό μου αυτό βγαίνει με κάποιον τρόπο, γιατί η ματιά μου είναι διαφορετική πάντα".

Διάλεξες αυτο το ύφος μοντάζ και ντεκουπάζ, με τα συνεχή κοντινά πλάνα, γιατί το απαιτούσε το θέμα ή γιατί σου αρέσει περισσότερο αυτό το ύφος;

Το περιεχόμενο της ταινίας απαιτούσε να βρίσκομαι με την κάμερα όσο πιο κοντά γίνεται στους ηθοποιούς, (να κινηματογραφώ) όσο πιο άμεσα γίνεται. Είναι μια ταινία με πολλά κοντινά πλάνα. Η κάμερα βρίσκεται όσο πιο κοντά γίνεται και αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον για μένα. Δεν είναι κάτι που το κάνω πάντα, αλλά ήθελα να το κάνω κάποια στιγμή.

Νομίζεις ότι αυτό είναι μια ελληνική παράδοση για τον άνθρωπο, το πρόσωπο...

Όταν κοιτάζεις τον Άρη, τον Άλεξ που παίζει τον Άρη, το πιο θεμελιώδες πράγμα είναι τα μάτια του και ο τρόπος που επικοινωνεί μαζί μας. Η συναισθηματική κατάσταση εκφράζεται μέσα από το πρόσωπό του. Επειδή η ταινία καθ' ολοκληρίαν υπαινίσσεται το συναισθηματικό ταξίδι του χαρακτήρα. Αυτή είναι η έμφαση, αυτή πρέπει να είναι η έμφαση για μένα που διηγούμαι μια ιστορία. Έτσι οι λήψεις που έκανα είναι όσο πιο κοντινές είναι δυνατόν. Γιατί το πρόσωπο δείχνει την ψυχή. Μ' άλλα λόγια οι θεατές πρέπει να διαβάσουν τα μάτια. Γι' αυτό και υπάρχει μια στενή σχέση μεταξύ της κάμερας και του ηθοποιού σ' αυτή την ταινία. Αυτός είναι ο λόγος.

Μίλησα για το πρόσωπο, για το πορτραίτο είναι μια παλιά παράδοση στην ελληνική ζωγραφική.

Μάλλον παρατήρησες κάτι που εγώ δεν το σκέφτηκα καθόλου. Είναι ενδιαφέρον. Να βλέπεις! είμαι ελληνίδα μέχρι το κόκκαλο.

ΔΕΙΧΝΩ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΣΧΗΜΗ

ΠΛΕΥΡΑ

Γιατί διάλεξες αυτό το θέμα, να δείξεις αυτά τα προβλήματα που περιέγραψες;

Είναι μια καλή ερώτηση, δεν νομίζω ότι μπορώ να απαντήσω πλήρως. Η επόμενη ταινία μου θα είναι εντελώς διαφορετική. Αυτή η ταινία νομίζω ήταν για μένα η σωστή πράξη που έπρεπε να κάνω ακριβώς σ' αυτή τη στιγμή. . Ένοιωσα, όταν διάβασα το βιβλίο, πως όσα περιέγραφε ο Χρήστος, που ήταν βέβαια σημαντικά, ήταν και πολύ καινούργια επίσης, πολύ σύγχρονα. Γιατί ένα από τα πιο ενδιαφέροντα πράγματα που θέλω να κάνω είναι ακριβώς αυτή η επικοινωνία με τους νέους θεατές. Αυτός ήταν ο πρωταρχικός μου στόχος. Αυτό δεν σημαίνει ότι η ταινία δεν έχει και άλλους θεατές, αλλά νομίζω ότι είναι οι νέοι θεατές που ανταποκρίνονται σ' αυτήν την ταινία περισσότερο. Πιστεύω ότι όταν είσαι νέος, κατ' ανάγκην γενικεύω, αυτή είναι η πιο επαναστατική φάση της ζωής σου. Και πιστεύω ότι με πολλούς τρόπους οι νέοι εξερευνούν, ψάχνονται. Ψάχνονται στα ναρκωτικά, ψάχνονται στο σεξ, ψάχνονται σε διάφορα πράγματα. Είναι μέρος της διαδικασίας της ενηλικίωσης. Μ' αρέσουν αυτοί οι εξτρεμισμοί, εννόω πως είναι κάτι καλό γιατί πολύ συχνά, όσο μεγαλώνουμε γινόμαστε πιο συντηρητικοί, βολευόμαστε.Ισως όσο μεγαλώνω και οι ταινίες μου να γίνουν πιο "αναπαυτικές", πιο βολεμένες, αλλά για την ώρα αισθάνομαι μεγάλη ενέργεια και μ' ενδιαφέρει. Σχετίζομαι και με άλλα πράγματα, αλλά αυτήν ειδικά την ταινία, νομίζω ότι ήταν η κατάλληλη στιγμή για να την κάνω. Σε 10-20 χρόνια τα πράγματα θα έχουν αλλάξει και στην Αυστραλία, η εικόνα των ελληνοαυστραλών όπως παρουσιάζεται στην ταινία δεν θα υπάρχει πια. Όλοι ξέρουμε ότι πολιτικά και κοινωνικά τα πράγματα συνεχώς αλλάζουν, υπάρχει μια διαδικασία εξέλιξης. Έτσι έπρεπε να κάνω αυτή την ταινία ακριβώς τώρα, γιατί μοιάζει με μια σημαντική στιγμή στην Ιστορία. Υπήρξαν πολλοί στην Αυστραλία, ειδικότερα γεροντότεροι που είπαν: "Γιατί έκανες ταινία που δείχνει τα κακά; εμείς οι έλληνες είμαστε περήφανοι, είμαστε καλοί άνθρωποι, έχουμε χίλια καλά". Συμφωνώ. Έχουμε χίλια καλά, αλλά είμαστε και από την άλλη και αυτοί που δείχνει η ταινία. Δεν είναι θέμα καλού-κακού. Αυτή είναι η ζωή. Αυτά συμβαίνουν, αυτή είναι η πραγματικότητα. Αλλά το θέμα είναι ότι ο κυρίαρχος πολιτισμός είτε είναι αγγλοαυστραλιανός, είτε είναι ελληνοαυστραλιανός ενδιαφέρεται για ταινίες που είναι ωραίες, όμορφες, αλλά ξέρουμε ότι στην ζωή άλλα πράγματα συμβαίνουν. Από αυτή την άποψη ήθελα να κάνω αυτή την ταινία.

- Τελειώνοντας η ταινία ο ήρωας λέει "είμαι αυτός που είμαι και θα παραμείνω αυτός" λέγοντας περίπου τα ίδια που λέει και στην αρχή, δεν φαίνεται δηλαδή να υπάρχει κάποια εξέλιξη στον ήρωα. Γιατί αυτό;

Το ταξίδι είναι ένα εικοσιτετράωρο ταξίδι, είναι μια μέρα της ζωής του. Θα ήταν, κατά την γνώμη μου πολύ αντιρεαλιστικό, πολύ ψεύτικο να έχουμε ένα τέλος με τον Άρη να ερωτεύεται και να βρίσκει ένα άλλο μονοπάτι. Πολύ ψεύτικο να είχε η ταινία ένα τέτοιο τέλος, με το δεδομένο ότι είναι ένα εικοσιτετράωρο ταξίδι. Αυτό που βλέπουμε μέσα σ' αυτές τις εικοσιτέσσερις ώρες είναι οι προκλήσεις του Άρη σε διάφορα επίπεδα, αυτό το ταξίδι του χαρακτήρα. Γιατί ο Άρης πιστεύει ότι για να είναι ελεύθερος πρέπει να κρατά μυστικά, για να κάνει αυτό που θέλει πρέπει να κινείται στις σκιές της πόλης, χρειάζεται να έχει μια κρυφή ζωή. Αντίθετα το ταξίδι του λέει "όχι, για να είσαι ελεύθερος πρέπει να σταθείς στα πόδια σου και να δηλώσεις αυτό που είσαι". Άρα βλέπουμε τον τρόπο που ο Άρης προκαλείται από το ταξίδι, δεν βλέπουμε τον τρόπο με τον οποίο θα υπάρξει η δυνατότητα του έρωτα, της σχέσης με τον άνθρωπο που θέλει. Όταν όμως απορρίπτει την δυνατότητα της αγάπης στην τελευταία σκηνή και τον βλέπουμε στις σκάλες να λέει "Συγνώμη" και να κλαίει, αυτό που καταλαβαίνουμε είναι ότι συνειδητοποιεί αυτή την στιγμή πως έχει μπουχτίσει. Δυο πολύ σημαντικά πράγματα του συμβαίνουν σ' αυτή τη συνάφεια, βλέπουμε τον τρόπο που ο Άρης συμπεριφέρεται απέναντι στο δίλλημα: δεν εμπιστεύεται κανέναν, αλλά εκ δευτέρου είναι επίσης γεγονός ότι κατά κάποιον τρόπο αφήνει την αγάπη να μπει μέσα του. Αυτή η δύναμη μπαίνει μέσα του κι αν ακόμα την απορρίψει αυτό που απορρίπτει είναι ότι δεν μπορείς να απορρίψεις κάτι που δεν καταλαβαίνεις. Όταν αναζητά βρίσκεται στον ανόητο πεσιμισμό του τέλους. Είναι ένας χωρίς νόημα πεσιμισμός, εσύ κι εγώ γνωρίζουμε ότι είναι ένας ανόητος πεσιμισμός, αλλά αυτός που μιλά είναι ένα 19χρονο αγόρι, όχι εγώ, αλλά το 19χρονο αγόρι. Θυμάμαι όταν κι εγώ ήμουν στα 19 έκανα εξίσου χαζά πράγματα, γιατί τότε έχεις μια ιδεαλιστική άποψη για την ελευθερία...

Πώς λειτουργεί το τέλος της ταινίας;

Το τέλος είναι ένα ανοιχτό τέλος, ο Άρης χορεύει στο τέλος, υπάρχει η δυνατότητα για κάτι νέο. Αυτός ο νέος βρίσκεται τώρα στα πρόθυρα της ανδρικής ηλικίας, καταλαβαίνουμε ότι το ψάξιμό του θα τον ελευθερώσει στο τέλος. Αυτός λέει "θα μείνω αυτός που είμαι" και εμείς βλέπουμε τον τρόπο που ταρακουνήθηκε αυτές τις 24 ώρες, χτυπήθηκε μέσα στο ίδιο του το σώμα. Το ψυχολογικό επίπεδο δεν είναι άμεσο, το σκέφτεσαι μετά. Μερικοί λένε ότι το τέλος είναι πολύ ζοφερό και πεσιμιστικό, άλλοι το διαβάζουν ως κατάφαση της ζωής και άλλοι δημιουργούν μια ολόκληρη συνέχεια για το τι πρόκειται να κάνει ο Άρης. Άκουσα ανθρώπους να βγαίνουν από το σινεμά και να λένε ο Άρης θα πρέπει να κάνει τούτο ή το άλλο ή ότι θάπρεπε να μείνουν μαζί με τον Σων ή άλλοι λένε ο,τιδήποτε. Αυτό που μου αρέσει στον κινηματογράφο είναι ότι μπορείς να πάρεις αυτό το τέλος και να σκεφτείς πάνω σ' αυτό. Θυμάστε που είπαμε πριν ότι όλα αυτά τα πράγματα έχουν μια επίδραση στη ζωή μας, δεν υπάρχουν εύκολες λύσεις για τον Άρη. Αυτό που ξέρουμε είναι ότι αυτός ο νέος ξέρει να επιβιώνει, θα συνεχίσει και θα τα βρει με τον εαυτό του κατά κάποιον τρόπο. Ο λόγος που χρησιμοποιώ την σκηνή του λιμανιού ξανά στο τέλος είναι να αντιπαραβάλω αυτά τα δυο. Γιατί και όταν οι γονείς μας κάποτε βγήκαν από τα πλοία και κοίταξαν αυτή την εχθρική ξένη γη για πρώτη φορά, υπήρχε φόβος, προσμονή, όνειρα, αλλά επίσης υπήρχε τραγωδία, πόνος και τραύμα. Όλα αυτά τα πράγματα ήταν διάχυτα σ' αυτήν την εμπειρία. Το ίδιο και για τον Άρη, γιατί αυτή είναι η ζωή. ✦

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ

Παρά το γεγονός ότι, σύμφωνα με τον Αντονιόνι, ο κόσμος δεν μπορεί να αλλάξει, στους ήρωές του φαίνεται πως αρέσει να... αυταπατώνται, έστω ατομιστικά, έστω ενδόμυχα, έστω ταλαντευόμενοι ανάμεσα στην απογοήτευση και σε μια μικρή σπίθα ελπίδας. Οι αντιδράσεις τους είναι ήδη γνωστές: ο αντονιονικός ήρωας φεύγει (προφανώς προς αναζήτηση μιας άλλης μοίρας) και, μέσα από τη φυγή αυτή, κοιτά. Στο σινεμά του Αντονιόνι, το βλέμμα των ηρώων είναι παθητικό (με ελάχιστες εξαιρέσεις π.χ. το βλέμμα της Ντάρια) και η επιθυμία για ενεργητική πράξη ανέφικτη. Για παράδειγμα, ο Τόμας του ΜΠΛΟΟΥ ΑΠ θα ήθελε να είχε προλάβει το έγκλημα στο πάρκο, στο οποίο βρισκόταν πολύ κοντά, αλλά αντί να παράγει έμπρακτο αποτέλεσμα, το μόνο που κατόρθωσε να κάνει ήταν να φωτογραφήσει τα όσα διαδραματίστηκαν, δηλαδή να τα παρατηρήσει παθητικά. Ο Μαρκ του ΖΑΜΠΡΙΣΚΙ ΠΟΪΝΤ εγκαταλείπει απογοητευμένος την έμπρακτη δράση (συμπλοκές φοιτητών με αστυνομία) βρίσκοντας καταφύγιο στον έρωτα και τη φυγή, και τέλος ο Ντέιβιντ Λοκ του ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ αποπειράται, αποτυχημένα, να αλλάξει την ταυτότητα του επαγγελματία - ρεπόρτερ - παρατηρητή, τη δική του ταυτότητα, με εκείνη ενός πρακτικού, άμεσα ενταγμένου στη ζωή, εμπόρου όπλων.

Γυρισμένο το 1974, το ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ (PROFESSIONE: REPORTER), ταινία που ο ίδιος ο Αντονιόνι αποκαλεί "εσωτερικά περιπετειώδη" (3), μας αφηγείται την ιστορία του ρεπόρτερ Ντέιβιντ Λοκ (Τζακ Νίκολσον), ο οποίος ταξιδεύει στην Αφρική προσπαθώντας να συγκεντρώσει δημοσιογραφικό υλικό πάνω στις εμφύλιες διαμάχες κάποιου αφρικανικού κράτους. Σε ένα πανδοχείο στην έρημο συναντά το Ντέιβιντ Ρόμπερτσον, ο οποίος του παρουσιάζεται σαν "επιχειρηματίας". Μία καρδιακή προσβολή δίνει τέλος στη ζωή αυτού του δεύτερου, πράγμα που δίνει στο Λοκ μία αναπάντεχη ιδέα: να "αλλάξει" ταυτότητα με το νεκρό, ο οποίος άλλωστε του μοιάζει φυσιογνωμικά. Από εκείνο το σημείο και ύστερα, για το Λοκ αρχίζει μία καινούργια ζωή. Ο πρώην ρεπόρτερ ανακαλύπτει πως το πρόσωπο που υποδύεται και με το οποίο επέλεξε να ταυτιστεί είναι στην πραγματικότητα λαθρέμπορος όπλων. Συνειδητοποιώντας αυτό, ο Λοκ παύει πλέον να ορίζει την πορεία των πραγμάτων και εγκαταλείπει τον εαυτό του σε μία σειρά επαγγελματικών ραντεβού, ακατάληπτων για τον ίδιο, σε Αφρική, Γερμανία και Ισπανία. Στο δρόμο του συναντά ένα κορίτσι (Μαρία Σνάιντερ), το οποίο αποφασίζει να τον συνοδέψει στο ταξίδι του. Ένα από αυτά τα επαγγελματικά ραντεβού καταλήγει να είναι για το Λοκ ραντεβού με το θάνατο. Αναζητώντας μια νέα ταυτότητα, ο Λοκ πεθαίνει τελικά χωρίς ταυτότητα.

Ο Αντονιόνι δεν είναι από τους σκηνοθέτες που βάζουν τον κόσμο σε "γυάλα" (δεν θα μπορούσε ποτέ να σκηνοθετήσει μία ταινία σαν π.χ. το ΠΕΡΥΣΙ ΣΤΟ ΜΑΡΙΕΝΜΠΑΝΤ - πολύ ενδιαφέρον στο δικό του ύφος και στη δική του σύλληψη - του Αλέν Ρενέ). Όπως όλες οι ταινίες του, το ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ: ΡΕΠΟΡΤΕΡ γεννιέται μέσα σε ένα χωροχρόνο πραγματικό και συγκεκριμένο, βαθύτερα ανεξιχνίαστο αλλά τουλάχιστον εξωτερικά αναγνωρίσιμο, ο οποίος παραδίδεται στο θεατή στην κυριολεξία του και όχι μεταφορικά: όταν, για παράδειγμα, ο Λοκ προσπαθεί να συννενοηθεί με τους κατοίκους της ερήμου, η αδυναμία επικοινωνίας του μαζί τους είναι αντικειμενική, εξ' αιτίας της διαφορετικής γλώσσας και της άγνωστης (τόσο γεωγραφικά όσο και πολιτισμικά) πραγματικότητας που ξετυλίγεται μπροστά του. Από αυτή την πολύ συγκεκριμένη βάση εκκίνησης (αγγλική τηλεόραση, ρεπορτάζ για Αφρική, εμφύλιες διαμάχες, λαθρεμπόριο όπλων) αναπτύσσεται ένα προτσές προς την αφαίρεση (αφαίρεση της κοινωνίας κυρίως, εκφρασμένη μέσα από αισθητικούς όρους) σε πλήρη παραλληλότητα με την απομόνωση, όλο και πιο αμετάκλητη, του ήρωα, όπου η έρημος, για άλλη μια φορά, αποτελεί προνομιακό χώρο αναγέννησης και αναβάπτισης. Αλλά ακριβώς αυτή η αναγέννηση είναι που, κατά τη γνώμη μας, χωλαίνει στο ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο René Prédal (4), ο Ντέιβιντ Λοκ, αντιμέτωπος με μία "δεύτερη ευκαιρία" (second chance, όπως θα έλεγαν οι άγγλοι, το μόνο που κάνει είναι, όχι να αλλάξει εαυτό αλλά να ανταλλάξει τον εαυτό του με εκείνον κάποιου άλλου. Αυτή η ανταλλαγή περιορίζει, ή καλύτερα αναχαιτίζει την αλλαγή. Το λάθος του Λοκ βρίσκεται στο ότι ανταλλάσει τον εαυτό του με ένα νεκρό και η περίφημη ελευθερία που αναζητά (ο Λοκ παρουσιάζει στο κορίτσι τις "ελεύθερες" επιλογές του, λέγοντας πως θα μπορούσε να γίνει, από εκείνο το σημείο και ύστερα, σερβιτόρος, συγγραφέας ή λαθρέμπορος) εξανεμίζεται ευθύς εξ' αρχής. Αυτή η "ελεύθερη" λάθος επιλογή της ταύτισης με ένα νεκρό (κυριολεκτικά και μεταφορικά) συνοδεύεται από ένα ρεαλιστικό υπόβαθρο, το οποίο επιτείνει τον περιορισμό της ελευθερίας του Λοκ (η σύζυγός του και οι συνεργάτες του, το περιβάλλον του, η κοινωνία η ίδια, τον αναζητούν με αποφασιστικότητα και επιμονή). Αυτή, λοιπόν, η αφετηριακή "ελεύθερη" επιλογή διακλαδώνεται σε μία σειρά από "ελεύθερες" επιλογές χώρων και διαδρομών του ήρωα (ο Λοκ μπορεί, αν θέλει, να μην πάει στα ραντεβού που του προτείνει το καρνέ του Ρόμπερτσον) κάνοντας να φανεί από τη μεριά του σκηνοθέτη, μία διάθεση επιλεκτικότητας, στην οποία δεν μας έχει συνηθίσει σε άλλες του ταινίες.

Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, το Λονδίνο του ΜΠΛΟΟΥ ΑΠ δεν τίθεται σαν επιλογή για τον άγγλο Τόμας, είναι ο χώρος που μένει και εργάζεται, και αν δεν μπορεί να φύγει, είναι, όπως λέει, επειδή δεν έχει λεφτά (αυτό, βέβαια, μπορεί να θεωρηθεί δικαιολογία, η βάση του όμως είναι ρεαλιστική). Αυτό το Λονδίνο είναι γνωστό και προσιτό τόσο στον Τόμας όσο και στον ίδιο τον Αντονιόνι, έστω και αν ούτε ο σκηνοθέτης ούτε ο ήρωάς του επιχειρούν να το αναλύσουν με την "παραδοσιακή" έννοια του όρου. Το ίδιο ισχύει και για τις Η.Π.Α. του Μαρκ και της Ντάρια. Αντίθετα, η αφρικανική πραγματικότητα παρουσιάζεται σαν (λόγια του Λοκ) "ένας μυστικός πόλεμος σε κάποια σκοτεινή πλευρά του κόσμου" όπου δεν έχει σημασία "με ποια πλευρά είσαι" αφού δεν μπορείς να γνωρίζεις τι συμβαίνει. Πώς μπορούμε π.χ. να γνωρίζουμε αν ο Ρόμπερτσον είναι εγκληματίας βοηθώντας με τα όπλα του κάποιους άλλους εγκληματίες ή ευεργέτης στο πλευρό των αγωνιστών; Όχι, δεν πέφτουμε στην παγίδα: σίγουρα δεν τίθεται θέμα δικοτόμησης (καλό - κακό, αλήθεια - ψέμα), τίθεται όμως θέμα κάποι-

"Ο κόσμος είναι αυτός που είναι, αυτοί που νομίζουν ότι μπορούν να χτίσουν ένα διαφορετικό κόσμο, αυταπατώνται" δηλώνει ο Αντονιόνι (1). Οι σκέψεις του αυτές ταιριάζουν με την παρατήρηση, μάλλον επικριτική, του Bernard Dort πως "στις ταινίες του Αντονιόνι όλα αλλάζουν μα τίποτα δε μεταβάλλεται" (2), καθώς και με τα λόγια του ισπανού γέροντα προς το Ντέιβιντ Λοκ (ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ) με αφορμή τα παιδιά που παίζουν δίπλα τους στην πλατεία: "Άλλοι άνθρωποι κοιτούν τα παιδιά και φαντάζονται έναν καινούργιο κόσμο. Αλλά εγώ, όταν τα παρατηρώ, βλέπω μόνο την ίδια παλιά τραγωδία να αρχίζει ξανά. Δεν μπορούν να ξεφύγουν από εμάς, είναι βαρετό".

της ΕΛΕΝΗΣ ΜΑΡΑ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Μικελάντζελο Αντονιόνι, Κείμενα και Συνεντεύξεις, σελ. 155.
2. Βλ. Μικελάντζελο Αντονιόνι, Κείμενα και Συνεντεύξεις, σελ. 18.
3. Βλ. René Prédal, Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir, σελ. 226. Επίσης, όπως παρατηρεί ο Michel Ciment, "αυτή τη φορά, μέσα από το ίδιο το θέμα του διπλασιασμού, είναι ο εξαφανισμένος που ζει την έρευνα και όχι ο ερευνητής. Η υπαρξιακή σκέψη, αγαπητή στον Αντονιόνι, θα μπορούσε να προσελκύσει κοινοτοπίες, αλλά το όλο εγχείρημα σώζεται από την αφηρημένη γενικότητα χάρη σ' αυτόν το "μετέωρο" τρόπο προσέγγισης που είναι επίσης και η εξερεύνηση ενός

ου, κοινωνικού ή άλλου, έστω ελάχιστου, προσδιορισμού της πραγματικότητας. Στο κάτω κάτω της γραφής, γιατί να τύχει στον Λοκ ο Ρόμπερτσον, ένας έμπορος, και όχι κάποιος άλλος, ένας π.χ. επαναστάτης που φέρνει στη χώρα του τα πάνω κάτω; Γιατί αυτή η πορεία προς το μηδέν και όχι μία πορεία προς την ανθρώπινη πράξη; Ο Αντονιόνι επιλέγει "ελεύθερα" την πρώτη, όπως επιλέγει να μη φέρει στα μάτια του θεατή τους χώρους περιπλάνησης του Λοκ στις αρχετά κοντινές και προσιτές αποστάσεις του Λονδίνου, των Η.Π.Α. ή των Ιταλικών μεγαλουπόλεων.

Συνέπεια της παραπάνω επιλογής είναι ένας αγνωστικισμός και μία ασάφεια (τα οποία κορυφώνονται στο τέλος της ταινίας, με τη σύζυγο Ρέιτσελ να λέει για τον άντρα της "Ποτέ δεν τον γνώρισα") που εξαρτώνται αποκλειστικά από την "ελεύθερη" βούληση του σκηνοθέτη. Για παράδειγμα, όταν ο Λοκ συνομιλεί με τη Ρέιτσελ μετά από μία συνέντευξη που έχει πάρει σε έναν αφρικανό υψηλά ιστάμενο, και προσπαθεί να της εξηγήσει γιατί στις συνεντεύξεις του δεν μιλά ξεκάθαρα στους καλεσμένους του, της λέει πως "αυτοί είναι οι κανόνες του παιχνιδιού". Ο σκηνοθέτης δεν ενδιαφέρεται να εξηγήσει για τι είδους κανόνες μιλά: για κάποιους κανόνες εγγενείς στις λέξεις και στις εικόνες, ενταγμένους στην a priori δύσβατη φύση της ανθρώπινης επικοινωνίας ή για κανόνες προσδιορισμένους επαγγελματικά και, άρα, κοινωνικά; Ή ο διάλογος Λοκ - Ρόμπερτσον στο πανδοχείο:

Λοκ: Πως κερδίζεις την εμπιστοσύνη τους (δηλαδή των αφρικανών)

Ρόμπερτσον: Εσύ δουλεύεις με λέξεις, εικόνες, εύθραυστα πράγματα... εγώ έρχομαι εδώ με εμπορεύματα, συγκεκριμένα πράγματα, με καταλαβαίνουν απ' ευθείας.

Ο Αντονιόνι, μέσω Ρόμπερτσον, πιθανόν εννοεί (αλλά όχι σίγουρα, αφού δεν το διευκρινίζει) ότι η διαδρομή από την πραγματικότητα προς την αφαίρεση, από το συγκεκριμένο προς το αφηρημένο, από την πράξη προς το λόγο, είναι "εύθραυστη", από τη φύση της καταδικασμένη στις παρεξηγήσεις και την έλλειψη συνεννόησης, και όχι προσδιορισμένη από ένα κοινωνικό και πολιτισμικό προτσές. Έτσι, η αφαίρεση γίνεται... αφηρημένη και ο ήρωας απομονώνεται και πεθαίνει στο βαθμό που η κοινωνία και η πραγματικότητα απομακρύνονται από το σύμπαν του. Όσο για το βλέμμα και την παρατήρηση, στην κινηματογραφική ανάπτυξη των οποίων ο Αντονιόνι είναι πραγματικός μετρ, αυτά μένουν αποσυνδεμένα από την ανθρώπινη πράξη, καταδικασμένα σε μία a priori ανικανότητα και ακινησία, σε μία προοπτική ξεκάθαρα αντιδιαλεκτική, από ένα σκηνοθέτη που, παραδόξως, διακρίνεται για τον αμφίσημο πλούτο της ματιάς του.

Από την άλλη μεριά, είναι αναμφισβήτητο ότι ο Αντονιόνι αποδεικνύεται δεινός κινηματογραφιστής μέσα σ' αυτό το σύμπαν της απομόνωσης και της αφαίρεσης, προσεγγίζοντας το χώρο, το χρόνο και τη μεταξύ τους σχέση σε μία σπάνια δημιουργική δεξιοτεχνία. Αξίζει να αναφέρουμε το πλάνο - σεκάνς της συνομιλίας Ρόμπερστον - Λοκ στο πανδοχείο (η συνομιλία, εκτός πεδίου, είναι ηχογραφημένη στο μαγνητόφωνο, το οποίο ανακαλύπτουμε εκ των υστέρων, και άρα αποτελεί παρελθόν. Η σωματική παρουσία - μνήμη του Ρόμπερτσον κάνει την εμφάνισή της μέσα στο πλάνο του παρόντος), το οποίο ευθυγραμμίζει τις χρονικές - υπαρξιακές διαστάσεις των δύο αντρών, συγχωνεύοντας το παρελθόν του πρώτου και το μέλλον του δεύτερου σε ένα άσκοπο, και για τους δύο, παρόν. Και φυσικά, υπάρχει ο θάνατος του Λοκ, το περίφημο τελικό πλάνο - σεκάνς, για την ακρίβεια το προτελευταίο πλάνο του φιλμ, το οποίο αποτελεί "την πιο λαμπρή από τεχνικής άποψης σκηνή όλης της φιλμογραφίας του Αντονιόνο" (Prédal) (5). Το βλέμμα της κάμερας ξεκινάει από το εσωτερικό του δωματίου του Λοκ, τον εγκαταλείπει ξαπλωμένο στο κρεβάτι, προκειμένου να δραπετεύσει, ανεπαίσθητα και σιωπηλά, δημιουργώντας μία φοβερή εσωτερική ένταση στο πλάνο, από τα κάγκελα του παραθύρου, αφήνοντας τον ήρωα και τα όσα του συμβαίνουν εκτός πεδίου. Μία τεράστια στροφή πραγματοποιείται και ο φακός καταλήγει αντιμέτωπος με τα κάγκελα του παραθύρου αυτή τη φορά από τα έξω, απολύτως χωρίς μοντάζ. Η εντύπωση που δημιουργείται είναι πως ο Λοκ "βγαίνει" από τον εαυτό του (όχι η "ψυχή" του αλλά κάτι υπερατομικό, ούτε υποκειμενικό, ούτε αντικειμενικό) και καταλήγει να παρατηρεί "απ' έξω' το θάνατό του και όλους εκείνους που ήρθαν να τον εντοπίσουν: φίλοι και συγγενείς, αστυνομικοί, τυχαίοι περαστικοί. Και εδώ διαφωνούμε με τον Prédal που χαρακτηρίζει το ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ σαν την "πιο άμεσα μεταφυσική" ταινία του Αντονιόνι (6). Εδώ δεν υπάρχει καμία μεταφυσική (ο σκηνοθέτης "αδειάζει" τους χώρους και τα λοιπά αφηγηματικά στερεότυπα από "ονόματα", με πολύ χαρακτηριστική τη συνάντηση του Λοκ και των εκπροσώπων των ανταρτών, όπου η εκκλησία δεν "σημαίνει" τίποτε άλλο εκτός από απλός χώρος συνάντησης), αλλά η επίτευξη του σκηνοθέτη σε επίπεδο κινηματογραφικής γλώσσας όλων εκείνων που ο ήρωας δεν κατόρθωσε να πετύχει σε υπαρξιακό - ανθρώπινο επίπεδο: η ταυτότητα και η ετερότητα, η υποκειμενικότητα και η αντικειμενικότητα, συγχωνεύονται και αίρονται μέσα από μία λύση καθαρά αισθητική. Στο σημείο αυτό αξίζει να θυμηθούμε ξανά την ανησυχία του Tinazzi σχετικά με το ποια είναι τα όρια της αισθητικής και κατά πόσο αυτή μπορεί και αρκεί από μόνη της για να δίνει λύσεις σε πραγματικές αντιφάσεις.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να εντοπίσουμε στο ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ την απροσδόκητα διαφορετική μεταχείριση μίας αντονιονικής εμμονής. Είναι ίσως η μοναδική φορά σε ταινία του ιταλού σκηνοθέτη που η γυναίκα ηρωίδα παίζει δορυφορικό ρόλο απέναντι στον άντρα ήρωα, και δεν μιλάμε για τη σύζυγο (την οποία ο Λοκ έχει κατά κάποιο τρόπο απορρίψει και η οποία ζει τη δική της ζωή) αλλά για το κορίτσι που υποδύεται η Μαρία Σνάιντερ (7). Η αντιστικτική, εμμονοληπτική, σχεδόν μοιραία εμφάνισή της (την είχε συναντήσει στο Λονδίνο, την ξανασυναντά στη Βαρκελώνη) θα μπορούσε να της προσδώσει (αν δεν υπήρχε η γνωστή "αποστασιοποιημένη" κινηματογράφιση) σχεδόν συμβολική διάσταση (ο Αντονιόνι δεν δίνει καν όνομα στην ηρωίδα του είναι απλώς "η κοπέλα"). Το κορίτσι συνοδεύει, στηρίζει και εμψυχώνει το Λοκ, του χρησιμεύει ακόμη και σαν διερμηνέας, στο τέλος μπορεί και να τον προδίδει. Δεν αντιστέκεται στον άντρα ήρωα όπως η Τζέην του ΜΠΛΟΟΥ ΑΠ, ούτε ζει την παράλληλη δική της ζωή δίπλα του όπως η Ντάρια δίπλα στο Μαρκ του ΖΑΜΠΡΙΣΚΙ ΠΟΪΝΤ. Και σίγουρα, η οπτική της γωνία δεν βρίσκεται στο επίκεντρο του φιλμ, όπως συνέβαινε με τις αντονιονικές ηρωίδες από την ΚΟΚΚΙΝΗ ΕΡΗΜΟ και πριν. Η "κοπέλα" - και ίσως αυτό είναι το πιο σημαντικό - δεν έχει δικό της βλέμμα: "δανείζεται" το βλέμμα του Λοκ τη στιγμή που, στο αυτοκίνητο, γυρίζει πίσω της για να δει από τι το βάζει στα πόδια ο ήρωας (ίσως η μόνη στιγμή πραγματικής ανθρώπινης επικοινωνίας της ταινίας), ενώ στο τελικό μονοπλάνο, την βλέπουμε "απέναντι", μαζί με τους "άλλους", αμέτοχη στην περιπέτεια εσωτερικής μετάβασης του ήρωα. ✦

χώρου, η εικονογράφιση μίας κατάστασης των διαφόρων χώρων και τοποθεσιών." (Από το κείμενο του Michel Ciment για το ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ στο Dictionnaire des Films, Larousse, σελ. 608)

4. Βλ. René Prédal, Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir, σ.σ. 131 - 132.

5, 16. Βλ. René Prédal, Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir, σελ. 227.

7. Στο σημείο αυτό θεωρούμε σκόπιμο να αναφέρουμε κάποιες σκέψεις του Αντονιόνι σχετικά με την ταινία, και συγκεκριμένα τη δυσαρέσκιά του για την περικοπή κάποιων σκηνών: "Η ταινία καταλήγει να μην έχει εξηγηθεί καλά, σε επίπεδο ιστορίας... δεν ξέρω, ήταν ένα μεγάλο λάθος από τη μεριά των παραγωγών. Υπάρχει για παράδειγμα μία σεκάνς που εξηγεί τη σχέση ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τη γυναίκα του, που μας δίνει να καταλάβουμε πόσο του έχει κοστίσει η αποτυχία αυτού του γάμου... Εάν είχα μπορέσει να τη συμπεριλάβω, θα είχα αφηγηθεί καλύτερα την ιστορία...". Αν η σεκάνς αυτή, για την οποία μιλά ο σκηνοθέτης, υπήρχε μέσα στο φιλμ, η παρουσία τουλάχιστον της συζύγου του Λοκ ίσως να ήταν λιγότερο άτονη. (Βλ. Μικελάντζελο Αντονιόνι, Κείμενα και Συνεντεύξεις, σελ. 173)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Μικελάντζελο Αντονιόνι, Κείμενα και συνεντεύξεις, Επιλογή - Μετάφραση: Βασίλης Μωυσίδης, Εκδόσεις Αιγόκερως.

2. Μικελάντζελο Αντονιόνι, Κινηματογραφικό Αρχείο 4, Επιμέλεια κειμένων: Τασούλα Καραϊσκάκη, Εκδόσεις Αιγόκερως.

3. Τι είναι ο κινηματογράφος, 2. Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού του Αντρέ Μπαζέν, μετάφραση: Κώστας Σφήκας, επιμέλεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Εκδόσεις Αιγόκερως.

4. Antonioni by Sam Rohdie, BFI Publishing (British Film Institute)

5. Michelangelo Antonioni ou la vigilance du déser de René Prédal, Les Editions du Cerf.

6. Michelangelo Antonioni di Giorgio Tinazzi, il castoro cinema, La Nuova Italia.

7. Italian Cinema From Neorealism to the Present by Peter Bondanella, A Frederick Ungar Book, Continuum, New York.

8. Dictionnaire des Films (sous la direction de Bernard Rapp et Jean - Claude Lamy), Larousse.

12ο Φεστιβάλ Ντοκυμανταίρ στο Γαλλικό Ινστιτούτο

Το Ντοκυμανταίρ και η τέχνη ή το Ντοκυμανταίρ Τέχνη

Μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα εκδήλωση αφιερωμένη στο Ντοκυμανταίρ, το παραμελημένο αυτό κινηματογραφικό είδος, διοργανώθηκε και φέτος για 12η χρονιά στο Γαλλικό Ινστιτούτο, από 8 έως 14 Φεβρουαρίου. Το φεστιβάλ αυτό, που είναι πιο γνωστό στους κινηματογραφόφιλους με το όνομά του "Κινηματογράφος και Πραγματικότητα", είναι ο μοναδικός για χρόνια "χώρος" που προβάλλονται ντοκυμανταίρ στην Αθήνα. Φέτος μάλιστα έγινε ένα πολύ ενδιαφέρον αφιέρωμα στον Johan van der Keuken, τον σπουδαίο αυτό ντοκυμανταιρίστα από την Ολλανδία. Επίσης περιελάμβανε ένα αφιέρωμα στον Raymond Depardon, σε ντοκυμαντέρ για την τέχνη και στις ελληνίδες ντοκυμανταιρίστριες. Προβλήθηκαν όπως κάθε χρόνο και οι δύο βραβευμένες ταινίες ντοκυμανταίρ σε Δράμα και Αθήνα, πρόκειται για τη μικρού μήκους της Μαρίας Λεωνίδα ΣΚΛΗΡΗ ΠΟΖΑ ενώ είχε προγραμματιστεί και το ντοκυμανταίρ μεγάλου μήκους του Στράτου Στασινού, ΗΠΕΙΡΟΣ, ενώ ο Ροβήρος Μανθούλης παρουσίασε σε πρώτη προβολή τη νέα του ταινία, Η ΔΙΚΗ ΜΟΥ ΓΙΑΦΦΑ. Συνολικά στη διάρκεια των επτά ημερών προβλήθηκαν πάνω από 50 ταινίες ντοκυμαντέρ, ταινίες που συνήθως γίνονται με την ανάθεση της τηλεόρασης.

του ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΜΠΛΑΘΡΑ

Αναλυτικότερα είχαμε την ευκαιρία να δούμε καμμιά δεκαριά ταινίες του Johan van der Keuken, σχεδόν άγνωστου στην Ελλάδα, που από το 1955 έχει κινηματογραφήσει, ο ίδιος είναι οπερατέρ όλων των ταινιών του, δεκάδες ταινίες. Κορυφαίες στιγμές του αφιερώματος ήταν η ταινία ΦΩΤΟΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟ ΣΑΝΓΚ που ο Keuken γύρισε το 1997 πάνω σε ένα θέμα στο οποίο "εργάστηκε περισσότερες από μια φορά", όπως ο ίδιος λέει, τη σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και τον κινηματογράφο. Άλλωστε και ο ίδιος ξεκίνησε την καριέρα του φωτογραφίζοντας. ΤΑ ΞΕΦΡΕΝΑ ΧΑΛΚΙΝΑ, ταινία του 1993, είναι ένα δοκίμιο πάνω στην ιστορία και την εξάπλωση των χάλκινων οργάνων ανά τον κόσμο. Το ίδιο κοσμοπολίτικο είναι και το φιλμ ΠΡΟΣ ΤΟ ΝΟΤΟ, του 1981, μόνο που εδώ οι πολίτες του κόσμου αναζητούν μια καλύτερη ζωή μέσα σε τελείως διαφορετικές ως προς τη φύση τους αντιξοότητες. Ξεχωριστό και ΤΟ ΜΑΤΙ ΠΑΝΩ ΑΠ' ΤΟ ΠΗΓΑΔΙ που διερευνά τ' απομεινάρια ενός αρχαίου πολιτισμού, το ινδικού, στην σύχρονη Ινδία. Προβλήθηκαν επίσης Ο ΜΠΕΝ ΓΟΥΕΜΠΣΤΕΡ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ (1967), ΤΟ ΤΥΦΛΟ ΠΑΙΔΙ ΙΙ (1966), BEAUTY (1970), Η ΠΟΡΤΑ (1973), ΤΟ ΛΕΥΚΟ ΚΑΣΤΡΟ (1973). "Η Κινηματογραφική ποιητική του Johan van der Keuken θεμελιώνεται σε μια σύγχρονη αισθητική και λειτουργική αντίληψη για το κολάζ" σημειώνει ο Ανδρέας Παγουλάτος στην πιο ενδιαφέρουσα ανάλυσή του για τον Keuken στο πολυσέλιδο πρόγραμμα των προβολών. Έχει δίκιο καθώς ο ίδιος ο ντοκυμανταιρίστας λέει: "Το μοντάζ δεν είναι μια διαδικασία που εξελίσσεται ολότελα ελεύθερα. Είναι μια αληθινή καινούργια ερμηνεία του πρώτου κύκλου, του γυρίσματος". Γι' αυτό και οι ταινίες του, όσες μπορέσαμε να δούμε, μοιάζουν άλμπουμ με σεκάνς. Η κινηματογραφική του μηχανή παγώνει στιγμές και αποκαλύπτει, χωρίς όρια.

Ο Raymond Depardon είναι συνιδρυτής του φωτογραφικού πρακτορείου Gamma και πραγματοποίησε παρόμοια πορεία με τον Keuken από τη φωτογραφία στο ντοκυμανταίρ, μέσω του ρεπορτάζ αυτός. Ο Γιαν Πάλαχ (1969) και ο Τζων Λέννον (Δέκα λεπτά σιωπής για τον Τζων Λέννον, 1980), και οι δύο μετά θάνατον, είνα οι ήρωές του όπως και ο κόσμος της Υεμένης (1973), ένα χωριό της Ινδίας (Piparsod, 1982), ένας φυλακισμένος (Καρθαγένη, 1991). Ο Depardon προσαρμόζει κάθε φορά την κινηματογράφησή του στο θέμα αναζητώντας την γλώσσα του στα όρια ανάμεσα στη φωτογραφία και τον κινηματογράφο.

"Η Τέχνη και το Δοκίμιο" ήταν ο γενικός τίτλος ενός άλλου αφιερώματος που περιελάμβανε γαλλικά ντοκυμανταίρ για την τέχνη. Ο Βαν Γκογκ στο Παρίσι του André S. Labarthe (1988), και Ο Σεζάν από τον Ραϊνέρ Μαρία Ρίλκε του Pierre Coulibeuf (1987) δίνουν ένα παράδειγμα για τις ταινίες αυτές που επιχειρούν ένα δύσκολο από κάθε άποψη εγχείρημα: να μετατρέψουν το εικαστικό ή το ποιητικό σε κινηματογραφικό γεγονός. Το πρόγραμμα πρότεινε επίσης ταινίες όπως το BALTHUS του Pierre Zucca (1980), ΣΚΟΤΕΙΝΟΣ ΘΑΛΑΜΟΣ, πέντε πίνακες του Pierre Soulages, του Francois Caillat (1983), ΣΚΗΝΕΣ του Radeau de la Méduse σε σκηνοθεσία Poul Gransard (1987), ALECHINSKY SUR RHONE, δεύτερη ταινία του Pierre Coulibeuf στο αφιέρωμα (1987), PHILIPPE FAVIER (1989) και DENIS LAGET (1992) του Philippe Simon, ένα τνοκυμανταίρ για τον γνωστό μας φωτογράφο JOSEPH KOUDELKA του Robert Delpire (1990), JAN SAUDEK - ΠΡΑΓΑ του Jérome de Missolz (1990), ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ JEAN PIERRE RAYNAUD του Michelle Porte (1993) και ΤΟ ΣΥΝΟΡΟ ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ ΜΑΣ ΧΡΙΣΤΟ ΚΑΙ ΑΝΑΝΙ Υ του Gueorgui Balavanov (1996). Με τελείως διαφορετικούς τρόπους οι καλλιτέχνες προσεγγίζουν με την κινηματογραφική τους μηχανή τα εικαστικά έργα σε όλες αυτές τις ταινίες δίνοντας ο καθένας όχι απλά την δική του προσέγγιση και ερμηνεία σ' αυτά αλλά πασχίζοντας με τη σειρά τους να οικοδομήσουν ένα δικό τους έργο με την μορφή μιας ταινίας.

Άφησα για το τέλος αυτό το κομμάτι του φεστιβάλ που κατά την γνώμη μου είχε και το μεγαλύτερο ενδιαφέρον για μας καθώς ήταν αφιερωμένο στις ελληνίδες ντοκυμαντερίστριες. Ήταν μια πραγματική ευκαιρία να δει κανείς μια πλειάδα από διαφο-

ρετικές γυναικείες ματιές πάνω στην ελληνική κυρίως πραγματικότητα. Μας έκανε μάλιστα εντύπωση το γεγονός ότι στο πρόγραμμα του φεστιβάλ μετρήσαμε 23 σκηνοθέτιδες που συμμετείχαν με ταινία τους. Ξεκινώντας από τις αείμνηστες Τώνια Μαρκετάκη, προβλήθηκε ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΡΓΥΡΗΣ του 1977, και Φρίντα Λιάπα, προβλήθηκε η ταινία της για το φιανόμενο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΗΤΡΟΠΑΝΟΣ του 1977 επίσης, ακολούθησε μια εικοσάδα από γυναίκες οι οποίες με μεγάλη επιτυχία και χωρίς ίσως τόσο μεγάλη προβολή υπηρετούν και το ντοκυμανταίρ. Τις αναφέρω και ' γω αλφαβητικά, με την σειρά άλλωστε που παρουσιάστηκαν και οι ταινίες τους.

Η Γκαίη Αγγελή, που πριν μερικά χρόνια μας είχε δώσει ένα ντοκυμανταίρ για την Ύδρα, παρουσίασε ένα φιλμ για την ποιήτρια ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΔΟΥΡΗ, ένα από τα επεισόδια της ανολοκλήρωτης σειράς "Γυναικείος λόγος" που γυρίστηκε το 1991 για λογαριασμό της ΕΤ2. "Δοκίμιον αλήθειας" το ντοκυμαντέρ για την κ. Αγγελή που έχει στη φιλμογραφία της αρκετά μέχρι σήμερα. Είδαμε και μία παλαιότερη δουλειά της Ελένης Αλεξανδράκη που φιλοτέχνησε το πορτραίτο μιας άλλης σκηνοθέτιδος, της ΤΩΝΙΑΣ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ, (1994) που "έδωσε το παν στο έργο της, έφτασε στα άκρα, δεν υπέκυψε σε συμβιβασμούς, γιατί δεν ήθελε να ζει και να ντρέπεται" όπως σημειώνεται εύστοχα στο πρόγραμμα. Η Πόπη Αλκουλή με πλούσια φιλμογραφία στο ντοκυμανταίρ, η πρώτη της ταινία μας πάει πίσω στο 1972, κατέθεσε τη δική της θέση στο θέμα ελληνίδα και ισότητα, και ελληνίδα και κινηματογράφος λέμε εμείς, με την ταινία της του 1995 ΔΕΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ. Η Λένα η Βουδούρη που ξεκίνησε την καριέρα της με τον Καραγκιόζη (1975) και το λαϊκό Θέατρο Σκιών, μας έδειξε την ΗΡΩ ΤΗ ΛΑΟΓΕΝΝΗΤΗ (1981) κάνοντας την εξής παρατήρηση, με την οποία δεν έχει παρά να συμφωνήσει κανείς: "Και ποιος σκηνοθέτης έβαλε το μάτι του σε μια μηχανή και μπόρεσε να διακρίνει πού σταματάει το λεγόμενο ντοκυμαντέρ και πού αρχίζει η λεγόμενη μυθοπλασία;" Η κ. Βουδούρη παρουσίασε φέτος και μία ενδιαφέρουσα εκδοχή του Παπαδιαμάντη με την ταινία της ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ που προβλήθηκε στο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης.

Η ΜΟΣΤΡΑ ΤΟΥ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ

Στα Εκπαιδευτήρια Μανσούρας, στην επαρχιακή αυτή πόλη στο Δέλτα του Νείλου μας μετέφερε η Μίλλυ Γιαννακάκη με την ταινία παραγωγής 1987, ενώ η Λάγια Γιούργου μας μεταφέρει στην επόμενη γωνία του δρόμου, όπου περιφέρονται οι

ΡΑΚΟΣΥΛΛΕΚΤΕΣ (1987). ΟΙ ΚΑΡΒΟΥΝΙΑΡΗΔΕΣ (1977) της Αλίντας Δημητρίου έχουν γυριστεί στην Καστανιώτισσα, στη Βόρεια Εύβοια. Η Σούλα Δρακοπούλου έριξε μία ματιά πάνω στην Αθήνα, 10 ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ (1993) και η Βασιλική Ηλιοπούλου στους μετανάστες με το Ο ΜΕΤΑΝΑΣΤΗΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΓΝΩΡΙΖΟΥΜΕ (1996). Η βραβευμένη στη Δράμα το 1993 Στέλλα Θεοδωράκη προσπαθεί να περιγράψει με εικόνες τις Μητροπόλεις στο ΟΙ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΙΣ ΤΩΝ ΕΙΔΩΛΩΝ (1994) που προέρχεται από τη σειρά "Είδωλα της πόλης". Ακολούθησαν οι Δέσποινα Καρβέλα, Η ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΗΣ ΣΚΟΤΙΝΑΣ (1982), η Άννα Κεσίσογλου, ΦΑΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ (1986), η Μαρίνα Κουνενάκη, ΓΑΜΟΣ ΣΤΟ ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ (1998) και η Κική Λαζόγκα, CASA BIANCA (1984). Η Μαρία η Μαυρίκου από τη Σκύρο έδειξε ένα κομμάτι από τον πλουσιώτατο λαϊκό πολιτισμό του νησιού της σε μία από τις πρώτες της ταινίες, τον ΣΚΥΡΙΑΝΟ ΓΑΜΟ του 1978. Η Πανδώρα Μουρίκη και η Μαρία Παπαηλιού συμμετείχαν με τις ταινίες ΧΕΡΜΑΝ ΜΠΛΑΟΥΤ και ΛΥΚΙΑ - ΜΑΚΡΗ ΛΙΒΗΣΗ αντίστοιχα, ταινίες και οι δυο του 1989.

ΜΥΣΤΡΑΣ, ΣΤΟΙΧΕΙΑ, ΣΤΙΧΟΙ, ΣΤΟΙΧΕΙΑ είναι μια δουλειά του 1995 της Μέμης Σπυράτου που συνθέτει έναν κόσμο μέσα από ερείπια και σπαράγματα τοιχογραφιών, παραγωγή του Ιδρύματος Μελετών Λαμπράκη έχει έντονο και τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Αντίθετα η Εύα Στεφανή αναδεικνύει τ' απομεινάρια μιας ζωής μέσα από μιαν ηλικιωμένη γυναίκα που ζει σε γηροκομείο της Κομοτηνής στο Η ΜΑΡΙΚΑ (1998). Τα υπόγεια της Αθήνας εξερεύνησε σε ένα εξαιρετικό φιλμ η Γιάννα Τριανταφύλλη, που είχε βραβευτεί στο "Κινηματογράφος και Πραγματικότητα" το 1990 και είχε πάρει και το αντίστοιχο κρατικό βραβείο. Πρόκειται για το ΥΠΟΓΕΙΟ ΠΕΡΑΣΜΑ που είχε συμμετάσχει τότε και σε πολλά ευρωπαϊκά φεστιβάλ. Το ενδιαφέρον τέλος του Ω! ΧΡΙΣΤΕ ΜΟΥ ΦΥΛΑΤΕ ΤΟΥΣ ΚΤΗΤΟΡΑΣ (1977) της Κλεώνης Φλέσα, που αναφέρεται στα βυζαντινά μνημεία των Πρεσπών, έγκειται στο ό,τι η κινηματογράφηση των τοιχογραφιών, κυρίως πρόσωπα αγίων, έχει γίνει με έναν τρόπο ρυθμικό που συμπλέκεται με τα σύγχρονα πρόσωπα των λιγοστών κατοίκων της περιοχής.

Ο διεθνής έλληνας του ντοκυμανταίρ, ο Ροβήρος Μανθούλης μας εξέπληξε με ένα θέμα άγνωστο που ωστόσο σε πολλούς έλληνες θυμίζει πολλά. Η ΔΙΚΗ ΜΟΥ ΓΙΑΦΦΑ περιγράφει ακριβώς την εξόντωση του αραβικού πληθυσμού της Γιάφφα, του αραβικού σήμερα προαστίου του Τελ Αβίβ. Οι ανθρώπινοι χώροι συνεχώς μεταλλάσονται βίαια και ο Μανθούλης επιμένει πως η μόνη πατρίδα είναι η ανθρωπιά... και η θάλασσα.

Μπορεί οι γυναίκες ντοκυμανταιρίστριες να είναι πολλές, και υπάρχουν κι άλλες, μπορεί τα φεστιβάλ για το ντοκυμανταίρ να πληθαίνουν, το Φεστιβάλ "Κινηματογράφος και Πραγματικότητα" είναι αυτή τη στιγμή το πιο παλιό και συνεπές, αλλά η πικρή αλήθεια είναι πως αν δεν υπήρχε η κρατική τηλεόραση δεν θα υπήρχε ντοκυμανταίρ στην Ελλάδα. Η δε ιδιωτική για την υπόθεση δεν δίνει δεκάρα! Η υπόθεση άρα του ντοκυμανταίρ μένει στα χέρια των ανθρώπων που από αγάπη το υπηρετούν. Και δεν είναι μόνον οι κινηματογραφιστές αυτοί, είναι και κάποιοι όπως οι διοργανωτές για 12 χρόνια τώρα αυτής της πολύ πλούσιας "μόστρας" του ντοκυμανταίρ στο Γαλλικό Ινστιτούτο. Η εκδήλωση έγινε φέτος με τη βοήθεια της Γενικής Γραμματείας Λαϊκής Επιμόρφωσης, της Γαλλικής και της Ολλανδικής Πρεσβείας στην Αθήνα, του Γαλλικού Ινστιτούτου φυσικά και με την υποστήριξη του Υπου ργείου Πολιτισμού. Στην οργανωτική επιτροπή οι Νίκος Ήμελλος, ο Ανδρέας Παγουλάτος, ο Ηλίας Σκάτζικας και ο Βασίλης Σπηλιόπουλος. Ελπίζουμε με το ίδιο μεράκι να συνεχίσουν και του χρόνου. ✦

Περιβαλλοντολογικός Κινηματογράφος

Ως "περιβαλλοντολογικό κινηματογράφο" χαρακτηρίζουμε τις ταινίες εκείνες που επιχειρούν να μιλήσουν για θεματικές που αφορούν το περιβάλλον - με τη σκληρή γλώσσα του κινηματογράφου φυσικά. Στην έκφραση αυτή, που ξευγαρώνει την έννοια περιβάλλοντος κι Έβδομης Τέχνης, κρύβεται μια αντίφαση άκρατου ενδιαφέροντος: πώς ο κινηματογράφος, γνήσιο τέκνο της βιομηχανικής κοινωνίας και της ραγδαίας τεχνολογικής ανάπτυξης, που χαρακτηρίζει την κοινωνία αυτή του εικοστού αιώνα, θα μπορούσε να μιλήσει για μερικά από τα σπουδαιότερα προβλήματα που δημιούργησε αυτός ακριβώς ο τύπος της κοινωνίας και οι τεχνολογίες του στο φυσικό και το δομημένο περιβάλλον τους; Μήπως δεν πρόκειται παρά για μια ακόμα από τις πονηριές της ιστορίας, που χαρακτηρίζουν την εποχή μας, όπου το πραγματικό πρόβλημα εξωραΐζεται, κρύβεται ή εξορκίζεται τη στιγμή που πιστεύουμε πως είμαστε μάρτυρες στην καταγγελία, την αποκάλυψη ή την ανάλυσή του;

Θα διατυπωθούν στη συνέχεια μερικές μόνο σκέψεις, που θεωρούνται βασικές για τη διερεύνηση ενός, ομολογουμένως, θεμελιακού προβλήματος ύπαρξης ενός περιβαλλοντολογικού κινηματογράφου. Βάσει αυτών θα αποκτήσει η θάλασσα την πραγματική της δύναμη, μια δύναμη που θα αρμόζει στην ανάκαμψη μιας επιμελούς θεωρίας για τη δράση και παρουσία της.

Οδηγός εδώ, στην ερασιτεχνική αυτή προσέγγιση θα γίνει η απλή εκείνη φράση-ορισμός που γράφτηκε στην αρχή του δεύτερου υπότιτλου: "ταινίες που επιχειρούν να (μας) μιλήσουν για θεματικές που αφορούν το περιβάλλον". Στους λίγους όρους αυτής της φράσης κρύβονται οι σημαντικότερες πτυχές του θέματος:

- μπορούν να απεικονιστούν τα οικολογικά προβλήματα στην κινηματογραφική οθόνη;
- είναι δυνατόν οι εικόνες και οι ήχοι να αρθρώσουν ένα λόγο πολεμικό, κριτικό ή αναλυτικό απέναντι στα προβλήματα αυτά;
- ποιο είναι στην πραγματικότητα το αντικείμενο - αποδέκτης και ποιο το υποκείμενο - αποστολέας ενός τέτοιου κινηματογραφικού μηνύματος;

Πρόκειται, βεβαίως, για ερωτήματα που συνδέονται στενά μεταξύ τους αλλά που, για τις ανάγκες του κείμενου αυτού, θα χρειαστεί να αντιμετωπισθούν ξεχωριστά.

Από την αφήγηση του προβλήματος στο πρόβλημα της αφήγησης

Είναι φανερό πια, πως το ουσιαστικά μη αναπαραστάσιμο των φυσικών και κοινωνικών διαδικασιών στον κινηματογράφο δεν είναι απλώς το αποτέλεσμα της ίδιας της τεχνικής φωτογράφισης και ηχοληψίας. Δίπλα στους αναμφισβήτητους αυτούς περιορισμούς, με τις γνωστές πλέον ιστορικές τους καταβολές (προοπτική, θεατρική σκηνή, συναίσθηση των απαραβίαστων ιδεολογιών του χώρου και του χρόνου), έχει ήδη σημειωθεί μια πανίσχυρη παρουσία: πρόκειται για τον κινηματογραφικό λόγο, τη δυνατότητα δηλαδή του κινηματογράφου να τοποθετεί τις εικόνες και τους ήχους στη σειρά και να "μιλάει" για τα πράγματα, περίπου όπως συμβαίνει με τον ανθρώπινο λόγο και τις λέξεις (ας το σκεφτούμε λίγο αυτό, πιστεύω πως είναι λογικό). Είναι η δομή του κινηματογραφικού λόγου, οι αφηγηματικοί του κώδικες, που απωθούν τις επικίνδυνες, περίεργες ή "βρώμικες" (από αισθητική ή νοηματική άποψη) εικόνες εκεί που είναι η θέση τους: στο ντεκόρ, από όπου θα εκπέμπουν τα "ατμοσφαιρικά" κι εξωτικά τους στοιχεία. Ξεκινώντας έτσι η ταινία να μας μιλήσει για ένα ζήτημα ρύπανσης της θάλασσας ή διαταραχής του τρόπου ζωής, κι επιδιώκοντας να διατηρήσει το φιλοθέαμον κοινό της, χρησιμοποιεί τα καθιερωμένα και ελκυστικά εργαλεία της κινηματογραφικής αφήγησης, που έχουν την τάση να κρύβουν την ίδια την εικόνα του ζητήματος. Στο παράδειγμα της ρύπανσης από μια συγκεκριμένη βιομηχανική μονάδα, αυτό που μπορεί να κάνει με επιτυχία η ταινία αυτού του είδους είναι να μας διηγηθεί μια ιστορία με "κακούς", που ρυπαίνουν διότι έτσι τους

του ΣΙΜΟΥ ΙΩΣΗΦΙΔΗ

συμφέρει, και με καλούς που ρυπαίνονται κι αγωνίζονται να νικήσουν τους "κακούς". Κρίμα τους δόλιους τους "καλούς", να εργάζονται σκληρά για να συντηρήσουν τις δόλιες φτωχές οικογένειές τους... Και τι άκαρδοι, τι άξεστοι άνθρωποι αυτοί οι "κακοί" δε σέβονται ούτε το μόχθο αυτών των ατόμων, ούτε εμάς τους θεατές που ασυστόλως χύνουμε ποτάμι τα δάκρυα... Πω πω, αδικία. Για να ειπωθεί και κάτι σοβαρό, όπως στον κινηματογράφο της βιομηχανίας του Χόλιγουντ, έτσι κι εδώ έχουμε ένα "οικολογικό γουέστερν" το πραγματικό πρόβλημα σπρώχνεται στο διάκοσμο, καθώς οι κοινωνικές σχέσεις και τα φυσικά φαινόμενα που συνδέονται με το θέμα διατηρούν την αδιαφάνειά τους, μένοντας έξω από την αναπαραγωγή του νοήματος.

Το πρόβλημα ύπαρξης ενός περιβαντολλογικού κινηματογράφου έρχεται στο σημείο αυτό να συναντήσει την προβληματική ολόκληρου του σύγχρονου κινηματογράφου, γύρω από την αφήγηση, την αναπαράσταση, το νόημα, τη γλώσσα. Οπότε η προσπάθεια των οικολογικά ευαισθητοποιημένων δημιουργών να μιλήσουν για οικολογικά προβλήματα με αναλυτικό, κριτικό ή πολιτικό τρόπο διασταυρώνεται με τις απόπειρες των σύγχρονων κινηματογραφιστών να μετασχηματίσουν την κινηματογραφική γλώσσα.

Η συνάντηση αυτή των δυο ρευμάτων δεν είναι δίχως παγίδες. Μια αρκετά συνηθισμένη τέτοια παγίδα είναι η υιοθέτηση ενός ψευτομοντέρνου, κομματισμένου λόγου όπου η συμβατική αφήγηση του προβλήματος τεμαχίζεται (προφανώς, για να περιοριστεί η εξουσία της πάνω στις εικόνες και τους ήχους), ενώ ανάμεσα στα κομμάτια της παρεμβάλλονται λόγοι άλλου τύπου (για παράδειγμα, από ειδικούς, εκπροσώπους της πολιτικής εξουσίας των διαφόρων κοινωνικών ομάδων). Δε θα σταθώ στην ανάλυση της πολιτικής εξουσίας, ούτε της αποτυχίας τέτοιων πρακτικών, που αδυνατώντας να κατανοήσουν ένα μηχανισμό (παραγωγής νοημάτων) προσπαθούν να τον ξεχαρβαλώσουν. Πρόκειται για μια αδιάφορη κι αδιέξοδη πορεία που, καθώς δίνει έμφαση στον δημιουργό - αποστολέα του μηνύματος, οδηγεί τελικά σε έναν κινηματογράφο χωρίς παραλήπτη, χωρίς κοινό, χωρίς ζωή.

Τα Κέρδη των Βλεμμάτων

Με τις τελευταίες παρατηρήσεις μπήκα ήδη στο τρίτο σημείο εκκίνησης των συλλογισμών μου. Δηλαδή, τη σχέση υποκειμένου - αντικειμένου στον περιβαλλοντολογικό κινηματογράφο. Ξεκίνημα, πάλι από τη συμβατική, αφηγηματική ταινία, με υπόθεση. Εδώ, ο αποστολέας - αφηγητής ταυτίζεται άλλοτε με το ανώνυμο μάτι (και το αυτί) της κινηματογραφικής μηχανής, που παρακολουθεί τα όσα συμβαίνουν στη σκηνή, κι άλλοτε με τα μάτια των ηρώων που βρίσκονται πάνω στη σκηνή αυτή. Στα δίχτυα του παιχνιδιού αυτού των βλεμμάτων (ας θυμηθούμε τη λεγόμενη αστυνομική ταινία ή ακόμα την ταινία φαντασίας που αναγάγει στη φρίκη) πιάνεται το βλέμμα του θεατή, καθώς ταυτίζεται διαδοχικά με τις διάφορες ματιές μέσα στο φιλμ. Βλέπουμε έτσι πως ο κινηματογραφικός λόγος αυτού του τύπου περιέχει τόσο το υποκείμενο, όσο και το αντικείμενο (τον θεατή) του, μέσα από ένα χωρίς υπερβολή γοητευτικό παιχνίδι θέσεων και βλεμμάτων, όπου η θέση του δρώντος ήρωα εναλλάσσεται με τη θέση του ηδονοβλεψία - θεατή.

Η προβληματική μετασχηματισμού του μοντέλου αυτού αποτελεί τμήμα, φυσικά, του ευρύτερου προβληματισμού για την κινηματογραφική γραφή και ανάγνωση, που επισημάνθηκε πιο πάνω. Ο περιβαλλοντολογικός κινηματογράφος, όπως κι ολόκληρος ο σύγχρονος κινηματογράφος επιχειρεί να κατασκευάσει μια νέου τύπου σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενό του. Ωστόσο, στην περίπτωση που εξετάζουμε εδώ, η πλευρά αυτή του θέματος είναι σημαντική, γιατί μας οδηγεί έξω από τις σκοτεινές αίθουσες προβολής, στο χώρο διαμόρφωσης του οικολογικού κινήματος. Από τον χώρο αυτό είναι δυνατό να προκύψει μια νέα σχέση θεατή - αντικειμένου σαν κι αυτή που ερχόμαστε προς αναζήτηση. Μια σχέση που να βασίζεται από τη μια μεριά σε νέους μηχανισμούς παραγωγής και διανομής (μικρές ανεξάρτητες εταιρείες με άμεση εμπλοκή του οικολογικού κινήματος) και από την άλλη στην ιδεολογία ενός οικολογικά ευαισθητοποιημένου κοινού. Με την έννοια αυτή ο αγώνας των οικολόγων αλλά και των άμεσα θιγόμενων κοινωνικών ομάδων αποτελεί μια από τις κυριότερες συνθήκες ύπαρξης ενός περιβαλλοντολογικού κινηματογράφου, και μάλιστα όχι απλά σαν το κοινωνικό πλαίσιο και υπόβαθρο μιας σειράς από ταινίες, αλλά σα βασικός μοχλός μετασχηματισμού του ίδιου του κινηματογραφικού θεάματος.

Εδώ βρίσκομαι κάπως μετέωρος. Πού οδεύει το σινεμά που θα αναδείχνει τη σημασιολογία της φύσης; Θα παραμείνει ακόμα καθυστερημένο εξομοιώνοντας τις ταμπέλες που μιλούν για ένα πολιτικό ή συνθηματολογικό σινεμά; Δύσκολα τα πράγματα. Πόσο μάλιστα αν ρίξουμε μια ματιά στην ελληνική παραγωγή. Συνήθως στη χώρα μας ο επαγγελματισμός δε συνδέεται με την ειδίκευση και οι ταλαντούχοι, αλλά χωρίς την αβάντα των χρημάτων σκηνοθέτες αναγκάζονται να υποτάσσουν τις προτιμήσεις τους στις ετερόκλητες ιδέες των υπευθύνων παραγωγής των διαφόρων εκπομπών, στο βαθμό βέβαια που οι δυο αυτοί ρόλοι δεν ταυτίζονται στο ίδιο πρόσωπο. Η συλλογική κινηματογραφική ομάδα στην καλύτερη περίπτωση αξιοποιεί τις ατομικές επιδόσεις που έχει και διαλύεται μετά την εκπνοή του συμβολαίου. Στη χειρότερη περίπτωση, όπου η επικοινωνία γίνεται αδύνατη, η παραγωγή δεν ολοκληρώνεται και φυσικά το αποτέλεσμα βρίσκεται χιλιόμετρα μακριά από τις αρχικές επιδιώξεις. ✦

Αλλαγές στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Κάτι αλλάζει στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ). Το μεγάλο θέμα είναι αν αυτές οι αλλαγές θα είναι ωφέλιμες για τον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο. Το δεδομένο είναι ότι το νέο θεσμικό πλαίσιο ήταν το προϊόν μιας συλλογικής εργασίας, δηλαδή μιας επεξεργασίας στη Γενική Συνέλευση, που έγινε στις 15/10/98, αλλά και παρασκηνιακών επαφών για να γεφυρωθούν κάποια χάσματα που έρχονται από τις διαφωνίες μεταξύ των σωματείων.

Θα ήταν ευχή αυτές οι διαφωνίες να έρχονταν από διαφορετικές λογικές και πολιτικές, αλλά - κατά το πλείστον - ήταν συντεχνιακές διαφορές που ελάχιστα ενδιαφέρουν τον θεατή. Δύο σημαντικά γεγονότα θα πρέπει να χαιρετήσουμε: ετοιμάζεται ο νέος εσωτερικός κανονισμός του ΕΚΚ που θα είναι το σημαντικότερο εργαλείο για τον εκσυγχρονισμό των Υπηρεσιών του, αυτόν και άλλα ντοκουμέντα (που δεν ήταν διαθέσιμα μέχρι τα μέσα Μαρτίου) θα τα παρουσιάσουμε στο επόμενο τεύχος του περιοδικού. Υπεγράφη η Προγραμματική Συμφωνία με τον SKAI η οποία είναι ουσιαστικά η εφαρμογή του 1,5% των εσόδων του για τον κινηματογράφο, η οποία προβλέπει την χρηματοδότηση ταινιών, την διοργάνωση εκδηλώσεων για τον κινηματογράφο, η καθιέρωση ζώνης ταινιών που είναι συγχρηματοδότηση του ΕΚΚ, η παροχή διαφημιστικού χρόνου, η προώθηση τηλεοπτικών έργων παραγωγής του SKAI. Μια ένσταση: οι ταινίες που θα χρηματοδοτούνται θα είναι τηλεοπτικές (άρα για τις ανάγκες του SKAI) ή κινηματογραφικές (που θα προβάλλονται στις αίθουσες); Η πρώτη περίπτωση δεν μας ενδιαφέρει, η δεύτερη περίπτωση είναι πραγματικά η επιστροφή του 1,5%.

Σε επίπεδο αρχείου έχει υπογραφεί προγραμματική συμφωνία του ΕΚΚ με το Ινστιτούτο Οπτικών Μέσων με σκοπό την δημιουργία βάσης δεδομένων με στοιχεία του οπτικοακουστικού τομέα για να διευκολυνθούν οι ερευνητές του κινηματογράφου. Ακόμη τον περασμένο Νοέμβριο το ΕΚΚ κατέθεσε φάκελλο συμμετοχής στο πρόγραμμα EUROMEO, σε συνεργασία με το ΕΜΠ, το Υπ. Εξ. και την Ταινιοθήκη της Ελλάδας, σκοπός θα είναι η διαφύλαξη, η συντήρηση και η ψηφιοποίηση της κινηματογραφικής κληρονομιάς. Σε επίπεδο επικοινωνίας εκδίδεται και θα συνεχίζεται να εκδίδεται το Newsletter αλλά και θα εκπέμπει στο Internet ο κόμβος του ΕΚΚ (δεν ξέρουμε διεύθυνση) από το υλικό του οποίου θα δημιουργηθεί ένα CD-ROM που θα προωθηθεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

ΤΗΛΕΤΑΙΝΙΕΣ Ή ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Για να μπούμε τώρα στο "ζουμί", όσον αφορά την εισήγηση στη Γενική Συνέλευση της 15/10/98 έχουμε σοβαρές αντιρρήσεις. Δεν ξέρουμε - την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές - αν το θεσμικό πλαίσιο θα έχει αυτές τις τροπολογίες, αλλά θα εκφράσουμε τις απόψεις μας.

Αναφέρεται ότι το ΕΚΚ σχεδιάζει να ενθαρρύνει τις αισθητικές αναζητήσεις του ελληνικού κινηματογράφου με έμμεσο αλλά σαφή τρόπο, την καλλιέργεια δραματουργικών ειδών που σήμερα απουσιάζουν ή σπανίζουν από την παραγωγή του, ακόμη να δώσει μεγαλύτερη δυνατότητα έκφρασης στις νέες δυνάμεις του κινηματογράφου. Αλλά πώς θα γίνει αυτό αφού το Πρόγραμμα Νέα Ματιά 2 - που αντικαθιστά τη Νέα Ματιά - προβλέπει παραγωγή 5 - 10 τηλεταινιών, διάρκειας 60 - 80', που θα γυρίζονται σε αρνητικό super 16mm. Σε αυτό το πρόγραμμα θα δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους νέοι σκηνοθέτες που έχουν δώσει σημαντικό δείγμα γραφής στην ταινία μικρού μήκους. Το συνολικό κόστος θα είναι 100.000.000 δρχ.

Εμείς, όμως, δεν θέλουμε τηλεταινίες, αλλά κινηματογραφικές ταινίες, αφού υπάρχει διαφορά της κινηματογραφικής από την τηλεοπτική γραφή, άρα ο σκηνοθέτης θα εξασκείται στην τηλεοπτική παραγωγή και όχι στην κινηματογραφική.

Το Πρόγραμμα Μορφή, που συμπεριλαμβάνει ταινίες αισθητικής αναζήτησης, πειραματισμού και δημιουργικής έκφρασης χρηματοδοτείται με 50.000.000 δρχ. ενώ θα αναζητηθούν χορηγοί για την συμπλήρωση του προγράμματος!! Λίγα λεφτά για τις ταινίες που, θεωρητικά, ανανεώνουν τον χαρακτήρα του ελληνικού κινηματογράφου. Πολύ σωστά συνδυάζει το ΕΚΚ την παραγωγή ταινιών νέων δημιουργών με την εμπορικότητα των ταινιών. Όμως δεν μπαίνουν αφαλιστικά μέτρα στην διάταξη που ορίζει ότι ο σκηνοθέτης θα πρέπει να έχει βρει παραγωγό ο οποίος θα συμμετέχει και στην διανομή. Υπάρχει όμως μια ανισότητα: στο πρόγραμμα Ορίζοντες 2 προβλέπεται το ποσό των 550.000.000 δρχ. για πέντε ταινίες, ενώ στο πρόγραμμα Κίνητρο 2 προβλέπεται το ποσό των 400.000.000 δρχ. για δέκα ταινίες! Ποιοι θα πάρουν την μερίδα του λέοντος; Μήπως θα ωφεληθούν πάλι τα γνωστά μεγάλα ονόματα; Ακόμα στο πρόγραμμα Κίνητρο 2 ορίζεται ως όρος για την συμμετοχή μιας ταινίας στο πρόγραμμα "η αποδεδειγμένη εξασφάλιση της διανομής της ταινίας και η κάλυψη του 60% του κεφαλαίου παραγωγής της σε μετρητά". Γιατί να μην υπάρχει ο ίδιος όρος στο πρόγραμμα Ορίζοντες 2;

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΣΕΝΑΡΙΟΥ

Το ντοκιμαντέρ δεν προωθείται όσο θα έπρεπε και δεν είναι υποχρεωτικός όρος η συμμετοχή, τουλάχιστον της ΝΕΤ, έτσι ώστε να εξασφαλισθεί η τηλεοπτική μετάδοσή τους.

Να φτάσουμε τελικά και στο σενάριο. Προβλέπεται η δημιουργία "Τράπεζας σεναρίων" στο ΕΚΚ. Το πρόγραμμα αυτό, η Γραφή, δεν είναι ένα σοβαρό κίνητρο για τους νέους σεναριογράφους για να δουλέψουν επαγγελματικά. Από την άλλη δεν έχει αποφασισθεί η ίδρυση εργαστηρίων σεναρίου με την συμμετοχή και ξένων σεναριογράφων που θα δείξουν τον δρόμο στους έλληνες συναδέλφους τους. Οι ελληνικές ταινίες πάσχουν στο σενάριο και το πρόβλημα αυτό δεν μπορεί να λυθεί με άτολμα μέτρα, αλλά αναγνωρίζοντας το πρόβλημα και επεμβαίνοντας με τόλμη εκεί που πρέπει.

Θα επανέλθουμε όταν θα έχουμε το θεσμικό πλαίσιο στα χέρια μας για να κρίνουμε τις δυνατότητές του, να κάνουμε μια συζήτηση με τους φορείς, να γράψουμε τις απόψεις τους και ο αναγνώστης μας να ενημερωθεί σφαιρικά. Προς το παρόν εκφράζουμε μόνο τις ανησυχίες μας και τίποτε άλλο. ✦

Η φορμαλιστική προσέγγιση στον κινηματογράφο

Τα κλασικά έργα για μας έχουν καλυφθεί με μια γυάλινη πανοπλία οικειότητας - τα θυμόμαστε πολύ καλά, τα έχουμε μάθει από παιδιά, τα διαβάσαμε σε βιβλία, πετάξαμε αποσπάσματα από δαύτα στη διάρκεια της συζήτησης, και τώρα οι ψυχές μας έχουν τυφωθεί - δεν τα αισθανόμαστε πια.

ΒΙΚΤΩΡ ΣΚΛΟΦΣΚΙ

Επιχειρώντας μια διεξοδικότερη ανάλυση των εκφάνσεων του φορμαλισμού, όσον αφορά τον κινηματογράφο, κρίνω αναγκαία μία αναφορά εν συντομία στην εξελικτική πορεία του. Η φορμαλιστική κίνηση, αναπτύσσεται κατά τη δεκαετία του '20 στη Ρωσία και υιοθετεί τη δομική προσέγγιση, υποδεικνύοντας την εφαρμογή της στη μελέτη της λογοτεχνίας και γενικότερα της Τέχνης. Πρωτοστάτης της κίνησης αυτής στάθηκε ο Βίκτωρ Σκλόφσκι με το άρθρο "Ανάσταση της λέξης" το 1914, ακολούθησε η ίδρυση της OPOJAZ (Εταιρία Για Τη Μελέτη Της Ποιητικής Γλώσσας) από τους Μπόρις Άιχενμπαουμ, Λεβ Γιακουμπίνσκι, Όσιπ Μπρικ και τον ίδιο τον Σκλόφσκι καθώς και άλλους. Τέλος σχηματίστηκε ο Γλωσσολογικός Κύκλος της Μόσχας από τον Βινοκούρ, τον Ρομάν Γιάκομπσον, τον Πέτερ Μπογατίρεφ κ.α.

Αποφασιστικής σημασίας για τη διαμόρφωση της "φορμαλιστικής μεθόδου" υπήρξαν τα "Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας" του Σωσσύρ, όπου γίνεται λόγος για τη δομή, ως αυτόνομη ολότητα, με δυνατότητα να εξασφαλίζει την ισορροπία της και να μπορεί να διευρύνεται μέσω της αυτορύθμισης και του μετασχηματισμού. Η συγχρονική γλωσσολογία του Σωσσύρ επηρεάζει τους Ρώσους φορμαλιστές, οι οποίοι αποβλέπουν "στην ανάλυση της δομής της αντίληψης και γνώσης του έργου τέχνης - όπως επίσης και του αχώριστου συνδέσμου ανάμεσα σε αυτές τις ιδεατές δομές και τη δομή του ίδιου του έργου τέχνης" (1). Στα θεωρητικά τους κείμενα, πολλές φορές αδυνατούν να περατώσουν το έργο τους, καθώς και μόνον η αυθαίρετη φύση του σημείου, ειδωμένο ως δομή, αρκεί για τον αποπροσανατολισμό της σκέψης. Βέβαια ήταν αρκετοί αυτοί που συνέχισαν, όπως για παράδειγμα ο Γιάκομπσον, που βασιζόμενος στη διχοτόμηση του Σωσσύρ (2) (συνταγματικές και παραδειγματικές σχέσεις) έκανε λόγο για μετωνυμικό (οριζόντιο) και μεταφορικό (κάθετο) άξονα.

Η θεωρητική και κυρίως πρακτική αναζήτηση στον κινηματογράφο επικεντρώνεται στα πρόσωπα των Αϊζενστάιν, Βερτόφ, Κουλέσωφ και Πουντόβκιν. Λόγω όμως των πολιτικών συγκυριών (επαναστατική και μεταπαναστατική Ρωσία), ο φορμαλισμός, είτε ως συλλογική κίνηση, είτε ως προσωπική έρευνα και κριτική, κατηγορείται και ταυτόχρονα εμπλέκεται σε αντιφάσεις, σε ανολοκλήρωτες προτάσεις και σε αδιασαφήνιστα σημεία, που μεταπολεμικά, με τη συμβολή σύγχρονων σημειολόγων όπως ο Christian Metz, ο Roland Barthes, ο Umberto Eco, αποσαφηνίστηκαν και διαφάνηκε έτσι, μια πληρέστερη ανάλυση του έργου των Ρώσων κινηματογραφιστών.

ΛΕΒ ΚΟΥΛΕΣΩΦ

Μια απ' τις πιο σημαντικές μορφές της έκφρασης του φορμαλισμού στη Ρωσία, είναι ο Λεβ Κουλέσωφ. "Σημαντικός θεωρητικός, σκηνοθέτης και καθηγητής στο Ινστιτούτο Κινηματογραφίας της Μόσχας. Οι επιτυχίες και αποτυχίες της ζωής του Κουλέσωφ αντανακλούν το ίδιο το ήθος του Σοβιετικού κινηματογράφου. Κι όμως, λίγες ταινίες του έχουν προβληθεί στη Δύση και πλήθος βιβλίων του και σωρός άρθρων του παραμένουν αμετάφραστα. Έτσι ο Κουλέσωφ παραμένει για μας μια σκοτεινή φυσιογνωμία, ένας πρώιμος πειραματιστής, παγιδευμένος κάπου στα πρώτα κεφάλαια της ιστορίας του κινηματογράφου" (3).

Μέσα στο πλέον διαδεδομένο θεωρητικό κείμενο του "Η τέχνη του κινηματογράφου" (1929) αποκαλύπτονται οι αντιλήψεις της ομάδας Κουλέσωφ καθώς και η πρακτική της, σε τομείς όπως το μοντάζ, η σκηνογραφία, η εικονοληψία, το σενάριο, ο ηθοποιός. Αμέ-

του ΜΑΝΩΛΗ ΑΝΔΡΙΩΤΑΚΗ

τοχος αλλά σαφώς επηρεασμένος από το κίνημα του φορμαλισμού - πιο συγκεκριμένα των εργασιών της OPAJAZ και του Γλωσσολογικού Κύκλου της Μόσχας - ασχολείται με προβλήματα μορφής και δομής του κινηματογράφου, συνεργάζεται με τους Σκλόφσκι και Μπρικ στη συγγραφή σεναρίων ("Ιχ νοσταγιάς", "Ζα σόροκ λετ", "Ζύλι - Μπήλι").

Η αρχική του αντιμετώπιση, σε σχέση με τη δομική ανάλυση, υπαγορευμένη απ' τη συγχρονική γλωσσολογία και τις έρευνες της OPOJAZ, θα δημιουργήσει μια σειρά προβλημάτων και αντιφάσεων, που θα εξεταστούν παρακάτω. Η πρώτη αναφορά του Κουλεσωφ αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο σαν ένα δομημένο σημαίνον σύστημα και ορίζει ότι "το πλάνο είναι ένα σημείο, ένα γράμμα για το μοντάζ" (4) , παρακινημένος απ' τη γενικότερη ανάγκη ανεύρεσης αναλογιών, αντιστοιχιών ανάμεσα στην κατώτερη μονάδα της φυσικής γλώσσας και στην ανάλογη (αντίστοιχη) του κινηματογράφου. Όμως, ήδη από αυτήν την πρώτη φάση, ο Κουλέσωφ βιάζεται και ξεχνάει πως η διπλή άρθρωση (5) δεν υφίσταται στον κινηματογράφο, όπου τα κατώτερα δεδομένα της "γλώσσας" του είναι μάλλον τα καρρέ παρά τα πλάνα και ακόμα το ότι τα καρρέ είναι άπειρα, έχουν παραπεμπτικότητα και σημασιοδότηση σε αντίθεση προς το φώνημα (της φυσικής γλώσσας κατά τον Σωσσύρ) που ο χαρακτήρας του είναι διακριτικός.

Στη συνέχεια, μιλώντας για το μοντάζ "θεωρεί τη διαδικασία του σαν τη δόμηση στοιχείων τα οποία προσδίδουν μια μορφή στο νόημα των εικόνων" και αναφέρει "το περιεχόμενο αυτό καθεαυτό των πλάνων δεν είναι τόσο σημαντικό όσο η σύνδεση δύο πλάνων διαφορετικού περιεχομένου όπως και η μέθοδος σύνδεσης και εναλλαγής τους". Στο πείραμά του με τον ηθοποιό Μοζούκιν, το κοντινό πλάνο ενός ανέκφραστου προσώπου (του ηθοποιού) ακολουθούν το πλάνο ενός πιάτου σούπας, μιας γυναίκας μέσα σε φέρετρο, ενός παιδιού που παίζει μ' ένα αρκουδάκι, γίνεται έτσι αντιληπτή η θέση του που θέλει το πλάνο κατώτερη μονάδα του φιλμ. Με αυτόν τρον τρόπο τα σημεία (πλάνα) συνδέονται κατά την Αριστοτελική λογική, δηλαδή πάνω σε συνταγματικές σχέσεις, όπου η σημασιοδότηση δημιουργείται μόνο σε σχέση με τ' άλλα σημεία (πλάνα). Σωστά γράφει ο Levaco πως το μοντάζ της αντίληψης του Κουλέσωφ μετατρέπεται "σε μια σημειολογία συνταγματικών (προσεταιριστικών) σχέσεων", γεγονός που καταρρίπτει αυτόματα την ανάπτυξη του μοντάζ ακολουθώντας το μοντέλο του Γιάκομπσον, της πολικότητας μεταφοράς - μετωνυμίας.

Σχετικά με την οργάνωση του πλάνου, ο Κουλέσωφ βλέπει την οθόνη σαν ένα χώρο με δύο διαστάσεις, που πρέπει να οργανωθεί με προσοχή, ώστε η οπτική εντύπωση να συλλαμβάνεται με ευκολία από το θεατή, ενώ για τις κινήσεις των ηθοποιών έφτιαξε έναν πίνακα με όλες τις πιθανές κινήσεις του ανθρώπινου κορμιού κατά μήκος τριών αξόνων, όπου θα έπρεπε να αποφασίσει πως θα μεταφερθούν οι κινήσεις στην επίπεδη επιφάνεια της οθόνης. Μεταξύ άλλων αναφέρι "αν η δράση μπορεί να γίνει σχηματικά σε σχέση με ορισμένα χαρακτηριστικά τότε θα γίνει πιο εύκολα αντιληπτή απ' το θεατή" (7). Η ενασχόλησή του με την υλικότητα του φιλμ κάνει φανερή μια σύγχιση καθώς ο Κουλέσωφ αναιρεί την αρχική θέση του ότι "η υλικότητα βρίσκεται στο θεματικό περιεχόμενο των πλάνων" και υπεραμύνεται "της αυταπόδεκτης αλήθειας ότι η υλικότητα του κινηματογραφικού έργου βρίσκεται στο ίδιο το φιλμ: στη ζελατίνα και στις χημικές του ιδιότητες" (8). Πέρα όμως απ' τις αντιφάσεις και τις ατυχείς αντιστοιχίες, που επιχειρεί ο Κουλέσωφ, τόσο μέσα απ' τα γραπτά όσο και μέσα απ' τις φιλμικές αναζητήσεις του, πρέπει να ειδωθεί κάτω από το πρίσμα της εποχής του και να γίνει κατανοητό ότι συνέβαλε σημαντικά στη διαμόρφωση μιας φορμαλιστικής προσέγγισης στον κινηματογράφο.

ΣΕΡΓΚΕΪ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

Μέσα στο ίδιο κλίμα αντιξοοτήτων που έδρασε ο Κουλέσωφ, εμφανίστηκε ο Σ. Αϊζενστάιν, θεωρητικός και σκηνοθέτης του οποίου το έργο έχει δεχτεί εκτεταμένη ανάλυση, κριτική αλλά και παγκόσμια αναγνώριση. Η σχέση του με το φορμαλισμό πρέπει να αναζητηθεί στην επαφή του με αρκετούς φορμαλιστές γλωσσολόγους, δια μέσω των LEF (9), γιατί οι γνώσεις του για τη γλωσσολογία ήταν λιγοστές, αλλά και γιατί το ενδιαφέρον του για το κίνημα ήταν μικρό, αφού τον απασχόλησε αποκλειστικά η θεωρία του διαλεκτικού υλισμού. Οι θεωρητικές κατευθύνσεις του ξεπλέχονται στα δυο κυριότερα βιβλία του "Η αισθητική του φιλμ" και "Η μορφή του φιλμ".

Ο θεωρητικός Αϊζενστάιν, αναζητεί την αντιστοιχία φιλμ - γλώσσας στο ιδεόγραμμα. Επηρεασμένος, ή μάλλον γοητευμένος απ' τη γνωριμία του με το Ιαπωνικό θέατρο Καμπούκι, θεωρεί τη σύνδεση των ιδεογραμμάτων ανάλογη με το μοντάζ στον κινηματογράφο και οικοδομεί τη θεωρία του με βάση το μονιστικό σύνολο, τον κοινό παρανομαστή που συνδέει τον ήχο με την εικόνα, δηλαδή ο θεατής "ν' ακούει το φως και να βλέπει τον ήχο", όπως λέει ο ίδιος. "Οι Γιαπωνέζοι μας έχουν δείξει μιαν άλλη, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μορφή συνόλου - το μονιστικό σύνολο. Ήχος - κίνηση - χορός

Κυρίαρχη Ιδεολογία και Κινηματογράφος

Στο παρόν κείμενο δεν θα επιχειρηθεί μια κοινωνιολογική ανάλυση, σε επιστημονική βάση, όσον αφορά τη σχέση κοινωνικού συνόλου και έβδομης τέχνης. Άλλωστε μια τέτοιου είδους προσπάθεια θα οδηγούσε μάλλον στην πολυσέλιδη έκδοση βιβλίου, παρά στη συγγραφή ενός άρθρου. Απλώς υπάρχει η εσώτερη ανάγκη να γίνουν κάποιες παρατηρήσεις ή ακόμα καλύτερα να δοθεί ώθηση προκειμένου να ανοίξει μια συζήτηση γύρω από την χρήση του κινηματογράφου ως μέσου κοινωνικοποίησης των πολιτών. Σήμερα είναι κάτι παραπάνω από προφανές ότι ο κινηματογράφος, χρησιμοποιείται από τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς ως μήτρα αναπαραγωγής των κυρίαρχων αξιών, συνθηκών αρχών και θεσμών, ειδικά όταν πρόκειται για χολιγουντιανές παραγωγές που απευθύνονται στο δυτικό κοινό συνολικά. Δεν σημαίνει αυτό βέβαια ότι ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος απέχει πολύ από αυτή την λογική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τριλογία των χρωμάτων του Κισλόφκι, όπου τα χρώματα είναι αυτά της γαλλικής σημαίας, χρηματοδότης των ταινιών το γαλλικό υπουργείο πολιτισμού και στόχος η προώθηση του ευρωπαϊκού ιδεώδους, όπως το εννοεί αυτό φυσικά η σύγχρονη ευρωπαϊκή ιθύνουσα τάξη. Αν υποθέσουμε ότι αναλάμβαναν οι αμερικάνοι να γυρίσουν ταινίες για αυτό το θέμα, το πιο πιθανό είναι να γύριζαν θεαματικότατες περιπετειούλες με κεντρικούς ήρωες μπάτσους, από διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, που αντιμετωπίζουν μια απειλή εναντίον της Ε.Ε. ή κάτι τέτοιο τέλος πάντων. Επειδή όμως το ευρωπαϊκό κοινό μάλλον δεν "τσιμπάει" με τέτοια σενάρια και ίσως να είχε αντίθετα αποτελέσματα από τα προσδοκώμενα, επιλέχθηκε ένας μεγάλος και αναγνωρισμένος ευρωπαίος δημιουργός να γυρίσει τρεις ταινίες για το ζήτημα της ευρωπαϊκής ιδέας με τρόπο τέτοιο που να μην χωράει και πολύ κριτική. Περιττό νομίζω να πω ότι το αποτέλεσμα ήταν επιτυχές και για τους ηθικούς αλλά και τους φυσικούς αυτουργούς της τριλογίας. Πρέπει όμως να σημειωθεί εδώ ότι ταινίες όπως οι προαναφερθείσες και γενικώς ταινίες που προάγουν την κυρίαρχη αντίληψη και ιδεολογία δεν θεωρούνται στρατευμένες. Αντιθέτως ταινίες όπως το ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ του Λόουτς ή το SWEET MOVIE του Μακαβέγιεφ θεωρούνται άκρως πολιτικές, στρατευμένες και ουδείς αρνείται το γεγονός αυτό. Γεννάται όμως το ερώτημα, οι υπόλοιπες ταινίες που προάγουν την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων και τους μηχανισμούς τους δεν είναι πολιτικές; Δεν είναι άραγε στρατευμένες; Ας μην ξεχνάμε ότι η εξουσία έχει, από αρχαιοτάτων χρόνων, την συνήθεια να "περνάει" τις επιλογές της στην κοινωνία και εν τέλει να τις επιβάλλει ως φυσικές και τις μόνες δυνατές που μπορούν να υπάρξουν. Κατά συνέπεια λοιπόν και οι ταινίες που γυρίζονται με τις ευλογίες της οικονομικής ελίτ που τις χρηματοδοτεί, δεν πρόκειται να θεωρηθούν πολιτικές καθώς το να γυρνάς ταινία με σκοπό το κέρδος δεν είναι πολιτική αλλά φυσική επιλογή. Αντιστοίχως και το να εξυμνείς θεσμούς όπως η οικογένεια, η θρησκεία, η αστυνομία, ο στρατός κ.λπ. σε καμμία περίπτωση δεν είναι δυνατόν να θεωρηθούν πολιτικές ενέργειες. Τουλάχιστον αυτό θέλουν να ισχυρίζονται έστω με σιωπηλό και έμμεσο τρόπο οι κατέχοντες την δύναμη. Αντίσταση σε αυτήν την κατάσταση δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο με συλλογική δραστηριοποίηση, ανήσυχων ατομικοτήτων, που θα προάγει με την σειρά της τον κινηματογράφο που ξεφεύγει της παραπάνω λογικής και έχει ως επίκεντρο τον άνθρωπο, το πνεύμα, την φύση, τη *ΖΩΗ*.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ

- φωνή δεν συνοδεύουν (ούτε καν παραλληλίζουν) το ένα τ' άλλο, αλλά λειτουργούν σαν στοιχεία ίσης σημασίας" (10).

Η θητεία του στο θέατρο Προλετκούλτ και η στενή σχέση του με τον Μέγιερχολντ, τον οδηγούν στη σύλληψη του "μοντάζ των ατραξιόν", της τεχνικής εκείνης των συγκινησιακών συγκρούσεων, που αποφέρουν το σοκ ή την πρόκληση. Το πλάνο για τον Αΐζενστάιν είναι το "κύτταρο του μοντάζ". Όπως ακριβώς τα κύτταρα με τη διαίρεσή τους δημιουργούν ένα φαινόμενο άλλης τάξης, τον οργανισμό ή το έβρυο, στην άλλη πλευρά της διαλεκτικής μετάβασης από το πλάνο υπάρχει το μοντάζ" (11). Κατά τον Αΐζενστάιν, η σύγκρουση είναι το στοιχείο που χαρακτηρίζει το μοντάζ και το πλάνο. Εκμεταλλευόμενος τη φράση του Κουλέσωφ, αναφέρει πως το πλάνο δεν είναι στοιχείο του μοντάζ "τούβλα τοποθετημένα σε σειρές για να εξαχθεί μια ιδέα", αλλά κύτταρό του. Έτσι, είναι δυνατόν να συγκρούονται μέσα στο ίδιο κάδρο "γραφικές κατευθύνσεις, κλίμακες, όγκοι, μάζες, πεδία και ακόμα κοντινά πλάνα και γενικά, κομμάτια γραφικά μεταβαλλομένων κατευθύνσεων, κομμάτια παγιωμένα σε όγκο με κομμάτια παγιωμένα σε περιοχή, κομμάτια σκοταδιού με κομμάτια φωτεινότητας, συγκρούσεις μεταξύ ενός αντικειμένου και της διάστασής του και συγκρούσεις μεταξύ ενός γεγονότος και της διάρκειάς του" (12).

Στο πρώτο φιλμ που γύρισε, την ΑΠΕΡΓΙΑ (1924), κάνει πράξη το μοντάζ των ατραξιόν. Η τελευταία σκηνή κάνει να εναλλάσονται ο φόνος των απεργών και το σφάξιμο ενός ταύρου μέσα στο σφαγείο. Το μοντάζ για τον Αΐζενστάιν διακρίνεται σε πέντε κατηγορίες: μετρικό, ρυθμικό, τονικό, υπερτονικό και διανοητικό. Οι κατηγορίες αυτές λειτουργούν σαν επίπεδα, στα οποία "σε κάθε περίπτωση το κάθε επίπεδο εκτός από το τελευταίο θα μπορούσε να περάσει σαν "καθαρά φυσιολογικό". Το τελευταίο - διανοητικό μοντάζ - επρόκειτο να κατευθύνει όχι μόνο τα συναισθήματα αλλά κι "ολόκληρη τη διαδικασία της σκέψης"" (13).

Σε συνδυασμό με την ιδέα του μονιστικού συνόλου καταλήγει στο πολυφωνικό μοντάζ "όπου πλάνο συνδέεται με πλάνο όχι απλώς μέσω μιας ένδειξης - κίνηση, ή φως, ή στάδιο στην εξέλιξη του μύθου, ή κάτι παρόμοιο - αλλά μέσω μιας ταυτόχρονης πόρευσης μιας πολλαπλής σειράς γραμμών, που καθεμιά τους διατηρεί μιαν ανεξάρτητη συνθεσιακή πορεία και που καθεμιά τους συμβάλλει στην ολική συνθεσιακή πορεία της σεκάνς" (14).

Όσο στην "Απεργία", τόσο και στα μετέπειτα φιλμ ΟΚΤΩΒΡΗΣ και ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ, χρησιμοποιεί ηθοποιούς με τυποποιημένα πρόσωπα που να δίνουν αμέσως την εντύπωση του ρόλου που παίζουν. Έντονα επηρεασμένος απ' την Κομέντια ντελ Άρτε, εκλέγει τους ηθοποιούς με βάση τα φυσική τους παρουσία και ονομάζει τη θεωρία αυτή "τυπάζ".

Στα δυο επόμενα φιλμ - ΟΚΤΩΒΡΗΣ και ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ - και ιδιαίτερα στο ΘΩΡΗΚΤΟ, φαίνονται ευκρινώς όλες οι απόψεις του για το μοντάζ, χρησιμοποιεί εκτενώς αντιστίξεις, καθώς επίσης χρησιμοποιεί το τυπάζ και το πολυφωνικό μοντάζ. Η σκηνή στα σκαλοπάτια της Οδησσού, μνημείο στην ιστορία του κινηματογράφου, θεωρείται συμπύκνωση των βασικότερων πτυχών της θεωρίας του Αΐζενστάιν πάνω στις έννοιες του πλάνου, του μοντάζ, του κινηματογράφου εν γένει.

Μεγάλη επιρροή άσκησε πάνω του ο Γκρίφιθ, στον οποίο θα αντιταχθεί στο επίπεδο του κοινωνικού του προβληματισμού, "η μονταζική μέθοδος του Γκρίφιθ καταντά ένα χειροκρότημα της κοινωνικής δομής που έχει μπρος στα μάτια του" (15).

Η διένεξή του με τους Κουλέσωφ και Βερτόφ ξεκινά απ' την υλιστική ματιά του στον κόσμο, γεγονός που χαρακτηρίζει και το έργο του, διαμορφώνοντας έτσι κάποιο είδος "σοσιαλιστικού ρεαλισμού", που όμως γέννησε τον κίνδυνο της προπαγάνδας ή ακόμα της δημαγωγίας. Παραμένει ωστόσο, ένας μεγάλος θεωρητικός, του οποίου η συνεισφορά είναι μεγάλη: ο αντίλογος στη Χολλυγουντιανή παραγωγή της Δύσης, μοιραία ήταν ακραίος, λαμβάνοντας υπ' όψιν φυσικά και τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα, μέσα στα οποία λάμβανε χώρα η καλλιτεχνική δημιουργία.

ΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΟΦ

Μιλώντας για τον Τζίγκα Βερτόφ, γεννιέται αυτόματα η ανάγκη να αναφερθούμε στο μέγεθος της αμηχανίας και των λοιπών αντιδράσεων που έχει προκαλέσει το έργο του. Ίσως έχουμε να κάνουμε με το πιο παραγνωρισμένο (και για πολλά έτη ως τη Nouvelle Vague, αγνοημένο) πρόσωπο στην ιστορία του κινηματογράφου. Η δράση του εκτείνεται την ίδια περίπου χρονική περίοδο, με εκείνες των Κουλέσωφ και Αΐζενστάιν.

Θα ήταν παρακινδυνευμένο να ειπωθεί ότι η συνδρομή του Τζίγκα Βερτόφ (πραγματικό όνομα: Ντένις Κάουφμαν) στην κινηματογραφία, είναι υποδεέστερη των άλλων δυο, εξίσου σημαντικών προσώπων. Παρ' όλα αυτά, η απουσία του ονόματός του απ' τις αναλύσεις και γενικότερα τη φιλμογραφία, βιβλιογραφία, στέρησαν επίμονα την επαφή με το έργο του.

Οι σπουδές του στο Ψυχο-Νευρολογικό Ινστιτούτο της Μόσχας, πριν την Οκτωβριανή Επανάσταση, έπαιξαν σαφώς σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των ιδεών του.

Το 1918 καταπιάνεται με τα Kinomedia (εβδομαδιαία κινηματογραφικά επίκαιρα) συνεργαζόμενος με τους οπερατέρ Ζιμπέρ, Τισσέ, Έρμλοβ και την μοντέρ Ελιζαμπέτα Σβίλοβα (μετέπειτα γυναίκα του) και φιλμάρει πραγματικά γεγονότα υπό μορφήν επικαίρων. Δυο χρόνια αργότερα δημοσιεύει ένα μανιφέστο, που υπογράφεται από το Συμβούλιο των τριών (ο αδελφός του Μιχαήλ Κάουφμαν, η Σβίλοβα και ο ίδιος), που μετονομάζεται σε Kinooki (Κινηματογραφικά - μάτια) και ασχολείται εντατικά με μια άλλη μεγάλη σειρά ντοκυμαντέρ με τον τίτλο Kino-Pravda (Κινηματογράφος - Αλήθεια).

Στο πρώτο αυτό μανιφέστο του 1920, ο Βερτόφ αγανακτεί με τις δραματικές ταινίες (φιξιόν), τις αποκαλεί "όπιο των μαζών" και ταυτόχρονα υμνεί την καθημερινή ζωή που δε ενσαρκώνεται μέσα από την αστική φαντασία και τα παραμύθια της. Η ίδρυση του κινηματογράφου - μάτι συνοδεύεται από διάφορα κείμενα, διακηρύξεις, μανιφέστα που όλα συντείνουν στην αρχική θεωρία. "Είμαστε εναντία στις συνδιαλλαγές ανάμεσα στο "μάγο σκηνοθέτη" και το μαγεμένο κοινό. Η συνείδηση και μόνη μπορεί να παλέψει ενάντια σ' όλες τις μαγικές υποβολές κάθε είδους. Η συνείδηση και μόνη μπορεί να δημιουργήσει έναν άνθρωπο με στέρεες πεποιθήσεις. Έχουμε ανάγκη από συνειδητοποιημένους ανθρώπους κι όχι από μια ασυνείδητη μάζα που την παρασύρει η πρώτη τυχόν υποβολή. Ζήτω η ταξική συνείδηση των υγειών ανθρώπων που βλέπουν και που ακούν! Κάτω οι παραφουμαρισμένες με φιλιά, φόνους, περιστέρια και ταχυδακτυλουργίες αυλαίες! Ζήτω η ταξική όραση! Ζήτω ο Κινηματογράφος - Μάτι!" (16).

Η συνείδηση αποκτά, για το Βερτόφ, πρωταρχικό

ρόλο στη σχέση του θεατή με τον κινηματογράφο. Εναντιώνεται στην αντίληψη ότι το σενάριο είναι η βάση της ταινίας, και για πρώτη φορά στην ιστορία του κινηματογράφου γίνεται αναφορά στην υλικότητα. Στο σημαντικότερο φιλμ που γύρισε Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ (1929), τα καθημερινά γεγονότα που έχουν φιλμαριστεί μεταφέρονται απ' την οθόνη στη μουβιόλα ως καρρέ, μπροστά στα μάτια του θεατή, εμφανίζεται ο οπερατέρ με τη μηχανή, η συνολική διαδικασία παραγωγής του φιλμ. Ο Malcone Le Grice (17) αναφέρει "Ο κινηματογράφος - Μάτι ποτέ δεν αντιμετώπισε την κινηματογραφική μηχανή σαν υποκατάστατο του ανθρώπινου ματιού, αλλά σαν ένα μηχανισμό με τις δικές του ικανότητες, που μπορούν να επεκτείνουν ή να δημιουργήσουν απ' την αρχή μια νέα αντίληψη". Απ' το ίδιο φιλμ, συλλέγουμε στοιχεία για την αντίληψή του όσον αφορά το μοντάζ αντίληψη που για τον Le Grice αποτελεί την "κύρια φορμαλιστική συνεισφορά του Βερτόφ στον κινηματογράφο".

Τα πλάνα του Βερτόφ συνδέονται με κριτήριο τη σχέση μεταξύ αυθεντικής πραγματικότητας και συνείδησης του θεατή. Ποτέ το κριτήριό του δεν είναι η εξαγωγή μηνύματος - συμπεράσματος (Αϊζενστάιν), ή χωρο-χρονική λογικότητα που εξυπηρετεί τη μυθοπλασία (ψευδαισθητικός κινηματογράφος). Η έννοια του χρόνου δίνεται μέσω κινήσεων ρελαντί, αντίστροφων κινήσεων, παγωμένων εικόνων με σκοπό την ανακολουθία της δράσης, της αναφορά στην υλικότητα, τη "μαγεία" που χειρίζεται ο κινηματογραφιστής. "Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" (η ζωή ενός ανθρώπου απ' την γέννηση ως το θάνατό του, το πέρασμα μιας ημέρας, το φτιάξιμο και η προβολή ενός φιλμ) είναι ένα απ' τα σπουδαιότερα φιλμ της ιστορίας και αντανακλά το σύνολο των απόψεων του Βερτώφ, τόσο για την τεχνική όσο και για την πνευματική, για την ουσιαστική κατεύθυνση του κινηματογράφου.

Ο κινηματογράφος - Μάτι, για τον Βερτόφ είναι: "μοντάζ, όταν διαλέγω ένα θέμα (ξεχωρίζω ένα θέμα ανάμεσα από χίλια) μοντάζ, όταν προσέχω την εκτέλεση του θέματος (από χίλιες παρατηρήσεις, κάνω τη σωστή εκλογή) μοντάζ, όταν συνιστώ τη διάταξη με την οποία εκτίθονται τα στοιχεία που έχουν φιλμαριστεί σύμφωνα με το θέμα (από χίλιους πιθανούς συνδυασμούς να διαλέξεις τον πιο κατάλληλο, βασιζόμενος τόσο πάνω στην ποιότητα του φιλμαρισμένου υλικού όσο και στις απαιτήσεις του θέματος)" (18). Διατυπώνει επίσης, τη θεωρία των "διαλειμμάτων": τα χρονικά διαλείμματα ανάμεσα στα πλάνα, "η μεταφορά από τη μια κίνηση στην άλλη", όπως λέει ο ίδιος.

Είναι εμφανές, πως ενώ το μοντάζ για τον Αϊζενστάιν αποτελεί εργαλείο της αφήγησης, για το Βερτόφ είναι σκέψη, αντίληψη που δρα καταλυτικά σε συνειδήσεις. Ο Αϊζενστάιν, στο άρθρο του "Σχετικά με το πρόβλημα της υλιστικής προσέγγισης της μορφής", γράφει "δεν χρειαζόμαστε τον Κινηματογράφο - Μάτι αλλά τον κινηματογράφο - γροθιά", θέση που υπερασπίζεται ως το τέλος, όταν πια έχει αρχίσει να γυρίζει ταινίες κατά παραγγελία και η πολεμική εναντίον του Βερτόφ είναι καθολική, κατηγορώντας τον για φορμαλισμό. Η Σοβιετική Ένωση του Στάλιν τον παρακώνισε, τον άφησε μόνο να συνεχίσει ως το θάνατό του (1954), σιωπηλά να κάνει πράξη τα οράματά του, επιστρέφοντας στα επίκαιρα.

Στις 13 Φεβρουαρίου 1914, γράφει στα ημερολόγιά του ότι το μισό μέρος της δουλειάς του χαραμίστηκε "σε αποδείξεις που έπρεπε να προσκομίσω, σε προσπάθειες επεξήγησης των δημιουργικών μου σκοπών, για να τα υπερασπιστώ και να εμποδίσω την καταστροφή τους" (19).

Παραφράζοντας τον αόριστο χρόνο της Annette Michaelson στο άρθρο της "Απ' τη μαγεία στην επιστημολογία: Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή" (20) θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο του Βερτώφ είναι μια ωρολογιακή βόμβα που εξακολουθεί να λειτουργεί και το τικ-τακ ηχεί ακόμα στα αυτιά μας. ✦

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. Περιοδικό ΦΙΛΜ, τεύχος 4. "Ο Κουλέσωφ και η σημειολογία" Ronald Levaco.
2. ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΙΚΕΣ σχέσεις, κατά τον Σωσσύρ, είναι οι γλωσσικές σχέσεις εκείνες που συνδέονται στο παρόν, σε οριζόντια οργάνωση, δηλαδή γραμμική, ενώ οι ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΙΚΕΣ σχέσεις είναι αυτές που αναπτύσσονται εν τη απουσία και οργανώνονται με βάση την ομοιότητα, τη συγγένεια νοήματος, τη συνωνυμία, το συνειρμό (κάθετη οργάνωση). Έτσι, κατά τον Γιάκομπσον, ο μετωνυμικός άξονας (ή οδός) αφορά τα κατώτερα δεδομένα της γλώσσας, τις συνάφειες και τη διατλοχή τους, ενώ ο μεταφορικός άξονας (ή οδός), αφορά τις λειτουργίες της επιλογής και της υποκατάστασης. Η διαφορά έγκειται στην κατάργηση του παρόντος/απόντος του Σωσσύρ, λέγοντας ότι και οι δυο σχέσεις συνάπτονται και στον κώδικα και στο μήνυμα με απότερο σκοπό τη διαμόρφωση νοήματος.
3. Η τέχνη του κινηματογράφου, Λεβ Κουλέσωφ. Εκδόσεις Αιγόκερως.
4. Η τέχνη του κινηματογράφου, Λεβ Κουλέσωφ
5. Η διπλή άρθρωση υφίσταται, κατά τη δομική ανάλυση, σε δυο επίπεδα. Η πρώτη άρθρωση αφορά γλωσσικά στοιχεία που συνδέονται μεταξύ τους και αποκτούν υλική μορφή και νόημα. Π.χ. έπεσε η νύχτα. Η δεύτερη άρθρωση αφορά φωνητικές μονάδες που δεν έχουν κανένα νόημα ή αναφορικότητα, παρά μόνο διακριτικό χαρακτήρα. Π.χ. τα 24 γράμματα της Ελληνικής Αλφαβήτου.
6. Περιοδικό Φίλμ, τύχος 16. "Για τον Κουλέσωφ" P. Adams Sitney
7. Η τέχνη του κινηματογράφου, Λεβ Κουλέσωφ.
8. Φορμαλισμός, Δήμος Θέος, εκδόσεις Αιγόκερως
9. "Το LEF είναι ένα περιοδικό καθώς κι ένα κίνημα. Δημιουργείται στα 1923 και διευθύνεται από τον Μαγιακόφσκι. Είναι βασικά έργο των Ρώσων φουτουριστών (Οσιπ Μπρικ, Τρετιάκοφ, Πάστερναν, Ασέγεφ, Σκλόφσκι, Κρουστόνυχ). Στο πρώτο τεύχος εκτός των άλλων δημοσιεύεται το άρθρο του Αϊζενστάιν για το μοντάζ των ατραξιόν και τα "οπτικά μανιφέστα" του Τζίγκα Βερτόφ για τον Κινηματογράφο - Μάτι". Περιοδικό ΦΙΛΜ, τεύχος 16. Εισαγωγή Β. Καρκαγιάννη - Καραμπελιά (μεταφράστρια Τρετιάκωφ).
10. Η μορφή του Φιλμ, Σεργκέι Αϊζενστάιν, εκδόσεις Αιγόκερως.
11. Η μορφή του Φιλμ, Σεργκέι Αϊζενστάιν
12. Η μορφή του Φιλμ, Σεργκέι Αϊζενστάιν
13. Η σημειολογία του κινηματογράφου, Peter Wollen. Εκδόσεις Κάλβος.
14. Η αισθητική του φιλμ, Σεργκέι Αϊζενστάιν, Εκδόσεις Ρούγκας και Σημειωτική του κινηματογράφου, Στήβεν Χηθ. Εκδόσεις Αιγόκερως.
15. Η μορφή του Φιλμ, Σεργκέι Αϊζενστάιν
16. Περιοδικό Σινεμά, τεύχος 8. Απόσπασμα από μια διακήρυξη των Kinoks με τίτλο "Συνείδηση ή υποσυνείδητο".
17. Περιοδικό Σινεμά, τεύχος 2. "Τζίγκα Βερτόφ". Malcolm LeGrice
18. Περιοδικό Σινεμά, τεύχος 7. "Δυο διαλέξεις του Τζίγκα Βερτόφ".
19. Περιοδικό Σινεμά, τεύχος 8. Εισαγωγή Δημήτρη Κολιοδήμου στον Βερτόφ.
20. Περιοδικό Φιλμ, τεύχος 16. "Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή: Απ' τη μαγεία στην επιστημολογία". Annette Michaelson.

Μια ζωή... παρεξηγήσεις

Στο προηγούμενο σημείωμα αναφέρθηκα στους σκηνοθέτες του ελληνικού κινηματογράφου. Να μιλήσουμε τώρα για το μέγεθος; Αν βέβαια σας παραξενεύει το διπλό όνομα, αυτό δείχνει την διχασμένη προσωπικότητά μου... Ποιό μέγεθος; Το μικρό, την ταινία μικρού μήκους. Αυτή που, για ορισμένους, έχει και μικρή σημασία.

Έχετε δει τις ταινίες μικρού μήκους του Κισλόφσκι, του Πολάνσκι, του Γκοντάρ; Τότε θα καταλάβετε πόσο μικρή σημασία έχει η ταινία μικρού μήκους: αντίθετα πολλές φορές έχει μεγαλύτερη σημασία από μια ταινία μεγάλου μήκους. Το δύσκολο είναι να ολοκληρώσεις την αφήγηση στην ταινία μικρού μήκους. Να φτάσεις σε ένα σημείο που να έχει προχωρήσει η αφήγηση, να βάλεις τελεία και όχι ερωτηματικό. Τι μπορείς, όμως, να πεις σε 10 ή 15 λεπτά; Πολλά και τίποτε! Η ταινία του Ρομάν Πολάνσκι ΔΥΟ ΑΝΔΡΕΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΝΤΟΥΛΑΠΑ, είναι ένα καλό παράδειγμα. Μπορεί κανείς να δει τον τρόπο που αναπτύσεται η αφήγησή του και η αισθητική του σκηνοθέτη, όπως φαίνεται, αργότερα στις ταινίες του μεγάλου μήκους. Μια κλασική κωμωδία όπου το θέατρο του παραλόγου βρίσκεται στη θέση του κωμικού. Τα γαλλικό σινεμά πεθαίνει κάτω από το βάρος ψεύτικων μύθων, αυτή η στομφώδης φράση μπορεί να μπει σε μια ταινία και μάλιστα μικρού μήκους; Και βέβαια! στην ταινία ΟΛΑ ΤΑ ΑΓΟΡΙΑ ΛΕΓΟΝΤΑΙ ΠΑΤΡΙΚ, του Ζαν - Λυκ Γκοντάρ (!!) όπου το σενάριο το έχει κάνει ο Ερίκ Ρομέρ.

Τα εκπληκτικά ντοκιμαντέρ του Γιόρι Ιβενς ήταν και μικρού μήκους (π.χ. το ΣΤΟ ΒΑΛΠΑΡΑΪΖΟ). Αλλά και ο Λουί Μπουνιουέλ σε 30 λεπτά μίλησε για τις απάνθρωπες συνθήκες των Ισπανών, στην περιοχή Λας Χούρντες, τη βλαβερή επίδραση της εκκλησίας, να κάνει μια ρεαλιστική ταινία μιλώντας σουρεαλιστικά, στην ταινία (βεβαίως) ΓΗ ΧΩΡΙΣ ΨΩΜΙ που μπορεί κανείς να το κατατάξει στα ντοκιμαντέρ, αλλά μπορεί και να πει ότι είναι ταινία μυθοπλασίας... Ταινίες μικρού μήκους, πολύ μεγάλης σημασίας, ποια αντίθεση (contrast) όρων που χάνουν, κάτω από το βάρος των μηνυμάτων και της αισθητικής, το νόημά τους. Όλα καλά, αλλά και στην Ελλάδα οι μεγάλοι σκηνοθέτες ξεκίνησαν με ταινίες μικρού μήκους. Η ΕΚΠΟΜΠΗ του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η 40, 38 - 22, 57 του Τάσου Ψαρρά, Ο ΤΖΙΜΗΣ Ο ΤΙΓΡΗΣ, του Παντελή Βούλγαρη, Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ του Κούνδουρου, τα ΕΓΚΑΙΝΙΑ του Κώστα Σφήκα, Ο ΘΗΡΑΪΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ, των Σφήκα και Τορνέ, ΤΑ ΜΑΡΜΑΡΑ, του Αλέξη Μπίστικα, ΜΙΑ ΖΩΗ ΣΕ ΘΥΜΑΜΑΙ ΝΑ ΦΕΥΓΕΙΣ της Φρίντας Λιάππα, Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΟΜΟΣ της Τώνιας Μαρκετάκη, ΤΟ ΟΙΚΟΠΕΔΟ του Θόδωρου Μαραγκού... Υπάρχουν και άλλες. Υπάρχει η βιτρίνα, αλλά πίσω από αυτή;

ΜΠΟΝΙ ΚΑΙ ΚΛΑΪΝΤ

Πώς να γιορτάσει κανείς τα 7 χρόνια του;

Εμείς βρήκαμε τον πιο απλό και όμορφο τρόπο: μια κινηματογραφική εκδήλωση με ένα "ζουμερό" θέμα, προβολές ταινιών, συνδιοργάνωση με μια Κινηματογραφική Λέσχη. Ένα κινηματογραφικό περιοδικό βρίσκεται στο στοιχείο του, όπως το ψάρι στο νερό, όταν συνδιαλέγεται με το κοινό του ή τουλάχιστον με το κοινό του κινηματογράφου.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά τους. Μια Κινηματογραφική Λέσχη που έχει κλείσει τα 10 χρόνια της και που συσπειρώνει αρκετό κόσμο στις προβολές της, χειμώνα - καλοκαίρι, είναι ο ιδανικότερος τόπος για να γιορτάσουμε τον κινηματογράφο. Το περιοδικό μας συνεργάστηκε και στο παρελθόν με την Κινηματογραφική Λέσχη Ηλιούπολης διοργανώνοντας μια εκδήλωση, για τα 10 χρόνια από τον θάνατο του Αντρέι Ταρκόφκσι, προβάλοντας δύο ταινίες μικρού μήκους και μια μεγάλου μήκους του Ταρκόφσκι. Το κλίμα είναι γόνιμο για ουσιαστικό διάλογο, το κοινό έχει εμπιστοσύνη στις επιλογές της Λέσχης, είναι έτοιμο να δεχτεί ένα θέμα που δεν έχει ξανασυζητηθεί στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο. Προβάλαμε δύο ταινίες: την Η ΣΑΡΛΟΤ ΚΑΙ Ο ΦΙΛΟΣ ΤΗΣ και ΟΙ ΚΑΡΑΜΠΙΝΙΕΡΟΙ, και οι δύο του Ζαν Λυκ Γκοντάρ. Μπορούσε κανείς να δει το πέρασμα ενός καλλιτέχνη από την ταινία μικρού μήκους στην ταινία μεγάλου μήκους. Δεδομένου ότι και οι δύο ταινίες ήταν του ίδιου σκηνοθέτη μπορούσε κανείς να διακρίνει τις διαφορές στην αφηγηματολογία, στην αισθητική, να δει ακόμη ότι η ταινία μικρού μήκους δεν είναι μόνο ένας τρόπος πειραματισμού ενός σκηνοθέτη προκειμένου να αναπτύξει τον κινηματογραφικό του λόγο, αλλά ένα αυτόνομο κινηματογραφικό είδος που δεν βρίσκεται στο περιθώριο της ταινίας μεγάλου μήκους. Για οικονομικούς λόγους διαλέξαμε ξένες ταινίες, επειδή η ενοικίαση της ταινίας μεγάλου μήκους από τους έλληνες διανομείς είναι δύσκολη, το ποσό σχεδόν απαγορευτικό. Εξάλλου ο Γκοντάρ είναι ένας από τους πιο σημαντικούς ευρωπαίους κινηματογραφιστές και όταν σκηνοθέτησε τους ΚΑΡΑΜΠΙΝΙΕΡΟΥΣ συμμετείχε στο περιοδικό Cahiers du Cinéma, βρισκόταν σε μια φάση δημιουργίας που στην Ελλάδα πολύ θα θέλαμε να φτάσουμε.

Η προβολή των ταινιών από μόνη της δεν είναι παρά ο μισός δρόμος. Η συζήτηση με το κοινό θα προεκτείνει το κινηματογραφικό έργο, το μήνυμα του οποίου θα βρει το στόχο του, θα γίνουν κατανοητά θέματα που μέχρι τώρα αγνοούσαν ίσως και αυτοί που ασχολούνται αρκετά με τον κινηματογράφο. Δύο ομιλητές ανέλαβαν να αναπτύξουν το θέμα: "Απ' την ταινία μικρού μήκους στην μεγάλου μήκους". Ο Κώστας Μπλάθρας, κριτικός κινηματογράφου και σκηνοθέτης, που έχει κάνει ταινία μικρού μήκους και ο Περικλής Χούρσογλου, που ξεκίνησε να κάνει ταινίες μικρού μήκους και την τελευταία πενταετία δύο ταινίες μεγάλου μήκους, τον ΛΕΥΤΕΡΗ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟ και τον ΚΥΡΙΟ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ. Ο καθένας με τον τρόπο του ανέπτυξαν το θέμα. Ο πρώτος αναπτύσσοντας τις αφηγηματικές δομές της ταινίας μικρού μήκους, γιατί αυτή δεν βρίσκεται στο περιθώριο της ταινίας μεγάλου μήκους, έχει την δική της αισθητική που γοητεύει ακόμη πολλούς θεατές, όταν αυτοί την ανακαλύπτουν, στα διάφορα φεστιβάλ και στις εκδηλώσεις που αυτά τα φεστιβάλ κάνουν.

Ο Περικλής Χούρσογλου, μίλησε με ένα βιωματικό τρόπο για το πώς μπορεί κανείς να περάσει από την ταινία μικρού μήκους στην ταινία μεγάλου μήκους. Ότι η ταινία μικρού μήκους ξεκινά πολλές φορές σαν ένα στοίχημα που βάζει κανείς με τον εαυτό του, όταν δουλεύει με έναν σκηνοθέτη ως βοηθός. Η ζωή του σκηνοθέτη στην πόλη του, η ζωή με τους φίλους του, του δίνουν θέματα για να κάνει μια ταινία μικρού μήκους, για να κάνει, κατά κάποιο τρόπο, ένα σχόλιο. Η δουλειά του όμως στην ταινία μικρού μήκους έχει να κάνει και με την δουλειά του στην ταινία μεγάλου μήκους, αν αυτή γίνει, γιατί μερικοί μένουν στην ταινία μικρού μήκους, κάτι που δεν είναι κατακριτέο, το αντίθετο μάλιστα. Το ΤΥΦΛΟ ΣΥΣΤΗΜΑ (1984) ή το ΣΤΥΛ (1986) έχουν να κάνουν με τις δύο ταινίες μεγάλου μήκους του Χούρσογλου. Βέβαια η βραδιά δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί αν το κοινό δεν συμμετείχε στη συζήτηση εκφράζοντας τις απορίες του, τις αντιρρήσεις του, τις επιφυλάξεις του. Το περιοδικό ένιωσε πιο άνετα όταν η κουβέντα "άναψε", γεφυρώθηκε το κενό, η γιορτή ολοκληρώθηκε. Κάπως έτσι μπορούμε να γιορτάσουμε τα επτά χρόνια μας: διακριτικά, χωρίς τυμπανοκρουσίες, χωρίς δεξιώσεις, με περισσότερο πνεύμα παρά με οινόπνευμα. Έτσι το γιορτάσαμε και το ευχαριστηθήκαμε.

3ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Νέων Δημιουργών Βίντεο

Συνεχίζοντας την παράδοση που υπάρχει στη Θεσσαλονίκη, ο ΜΥΛΟΣ διοργανώνει το 3ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Νέων Δημιουργών Βίντεο το οποίο θα διεξαχθεί από 1 έως 6 Ιουνίου 1999 στο ΜΥΛΟ Θεσσαλονίκης. Το διαγωνιστικό τμήμα περιλαμβάνει ταινίες παραγωγής του τελευταίου δωδεκαμήνου γυρισμένες σε βίντεο ανεξαρτήτου φόρμας. Παράλληλα θα υπάρχει πλήθος παράλληλων προβολών ελληνικών και ξένων παραγωγών. Οι προθεσμία λήγει 30 Απριλίου 1999 και η ταινία θα πρέπει να κατατεθεί σε βιντεοκασέτα VHS (απλή).

Πληροφορίες (031) 511601 και (031) 551836/8

Ο κινηματογράφος στην Κύπρο

Μέρος 2ο

Απόρροια της πετυχημένης εκδήλωσης του περιοδικού στο Σπίτι της Κύπρου, της παρουσίασης του περιοδικού, της συζήτησης για τον κινηματογράφο στην Κύπρο, αλλά και εμπλουτισμένο με νέα στοιχεία το δεύτερο μέρος αυτού του αφιερώματος προσπαθεί να διελευκάνει το πως διαμορφώνεται ο κινηματογράφος στο νησί της Αφροδίτης. Είναι αυτονόητο ότι η εποφή μας με την Κύπρο δεν θα σταματήσει εδώ. Η κινηματογραφία στην Κύπρο τώρα διαμορφώνεται και το περιοδικό μας φιλοδοξεί να είναι το βήμα διαλόγου και ενημέρωσης αφού αυτή η υπόθεση μας αφορά όλους.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Περί κτητικών επιθέτων

του ΓΙΑΝΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

Στο σημείωμα αυτό θα προσπαθήσω να εντάξω την παρέμβασή μου που είχα ετοιμάσει για την εκδήλωση που έγινε στο Σπίτι της Κύπρου, στις 15 Φεβρουαρίου, με θέμα τον Κινηματογράφο στην Κύπρο. Στο προηγούμενο αφιέρωμα του περιοδικού, όπως και στην εκδήλωση, αποφύγαμε τον τίτλο "Κυπριακός κινηματογράφος" επειδή η λέξη "κυπριακός" έχει εδώ - όπως και σε άλλες περιπτώσεις - έννοια όταν ορίζει τα γεωγραφικά όρια, όταν χρησιμεύει στους μελετητές και ιστορικούς για την ταξινόμηση κάποιων κινηματογραφικών δραστηριοτήτων. Κανένας δεν μπορεί να περιορίσει την παραγωγή ιδεολογίας σε στενά γεωγραφικά όρια. Επειδή η παρέμβαση αυτή μου φάνηκε πολύ ακαδημαϊκή, δεν την εκφώνησα. Προσπαθώ εδώ να πω πιο ξεκάθαρα την γνώμη μου, να την στηρίξω, όσο το δυνατόν, πιο θεωρητικά, να μιλήσω για αυτό που είναι σαν αγκάθι ανάμεσα στους Κύπριους και Έλληνες κινηματογραφιστές που και οι δυο - πολίτες δύο διαφορετικών χωρών - αισθάνονται ότι βρίσκονται στον ίδιο πολιτιστικό και ιστορικό χώρο, στον ελληνικό.

Θα ήθελα λοιπόν να αναλύσουμε λίγο το θέμα του επιθετικού προσδιορισμού που λαμβάνει, από κάποια στιγμή και έπειτα, ένα κτητικό χαρακτήρα: κυπριακός κινηματογράφος, κινηματογράφος των Κυπρίων ή ο κινηματογράφος στην Κύπρο; Δύσκολο να διαλέξει κανείς. Για να βοηθηθούμε λίγο θα έπρεπε να ανατρέξουμε στην κινηματογραφική γλώσσα, εφόσον ο κινηματογράφος είναι και αυτός ένας τρόπος επικοινωνίας ανάμεσα σε άλλα.

Ο Γιούρι Λότμαν αναφέρει ότι κάθε εικόνα στην οθόνη είναι ένα σημείο, δηλαδή έχει ένα νόημα, είναι φορέας πληροφορίας. Οι εικόνες της οθόνης αναπαράγουν αντικείμενα του πραγματικού κόσμου και ανάμεσα σε αυτά τα αντικείμενα και τις εικόνες δημιουργείται μια σχέση σημαντικής (1). Κάπως έτσι μπορεί κανείς να ορίσει σε πρώτο επίπεδο την κινηματογραφική γλώσσα ως ένα σύστημα σημείων για να επιχειρήσει μια δομική ανάλυση που θα έριχνε κάποιο φως στη γενετική της και στην εξέλιξή της. Θα περιοριστούμε να αναφέρουμε, πάλι από τον Λότμαν, ότι ο φωτισμός, το μοντάζ, το παιχνίδι των πλανων, η αλλαγή ταχυτήτων κ.λπ. μπορούν να δώσουν στα αντικείμενα που παρουσιάζονται στην οθόνη επιπλέον νοήματα: συμβολικά, μεταφορικά, μετωνυμικά κ.λπ. Η πολυπλοκότητα της κινηματογραφικής γλώσσας είναι ίδια, ίσως και μεγαλύτερη, με αυτή των άλλων γλωσσών. Ό,τι ισχύει για την δομική ανάλυση των άλλων γλωσσών μπορεί να προσαρμοστεί και στην ανάλυση της γλώσσας του κινηματογράφου (2). Αναφέρω αυτά για να θεμελιώσω δικαίωμα για να μιλήσω για την παραγωγική διαδικασία της γέννησης και της εξέλιξης αυτής της γλώσσας και τελικά για τον κτητικό χαρακτήρα για τον οποίο μιλήσαμε προηγουμένως. Θα αναφερθώ στο κείμενο, το οποίο θα πρέπει να το βλέπουμε σαν ένα σύνολο σημείων, συμβόλων, που ασφαλώς εδώ είναι και εικονικά.

Παρατηρούμε την παραγωγικότητα σε ένα κείμενο σε σχέση με την γλώσσα, στην οποία αναφέρεται, αλλά και σε σχέση με την διακειμενική πραγματικότητα, τις σχέσεις, του ενός κειμένου με το άλλο, σχέσεις που συμπληρώνονται και αλληλοαναιρούνται. Η Τζούλια Κρίστεβα, αναλύοντας αυτή τη δεύτερη παράμετρο, ορίζει ως ιδεολόγημα (ideologéme) την περισυλλογή μιας κειμενικής οργάνωσης η οποία έχει μια σειρά εκφωνήσεων οι οποίες υπάρχουν στον χώρο ή που αναφέρονται στον κειμενικό χώρο, εξωτερικό αυτής της κειμενικής οργάνωσης (3). Το ιδεολόγημα, λοιπόν, εκτός από μια διακειμενική λειτουργία έχει ιστορικές και κοινωνικές παραμέτρους. Το ιδεολόγημα είναι ο τόπος στον οποίο η γνωστή λογική συνέχεια υπόκειται στις μεταβολές των εκφωνήσεων κάνοντας το κείμενο, ακόμη και τις παρεμβάσεις στο συνολικό ιστορικό και κοινωνικό κείμενο (4).

Δύο παρατηρήσεις: το ιδεολόγημα γεννιέται περισσότερο από τον προφορικό λόγο παρά από τον γραπτό και καθορίζει την εξέλιξη ενός κειμένου δια μέσου πολλών συνιστωσών και χώρων αναφοράς (κοινωνικός, ιστορικός, παράδοση κ.λπ.). Μπορεί να διακρίνει κανείς την εξέλιξη μιας γλώσσας, όπως και της κινηματογραφικής, η οποία περνά από την ιστορία, την παράδοση, τις πολιτισμικές αξίες. Αυτή η εξέλιξη θα καθορίσει τον χαρακτήρα της και αυτή θα είναι καθοριστική για κάθε επιθετικό προσδιορισμό που θα της δώσουμε .

Βέβαια η εξέλιξη που θα χαρακτηρίσει μια γλώσσα έχει άμεση σχέση με το σώμα, με την οικογένεια, τελικά με την κοινωνία.

Μυστικές ενεργειακές ποσότητες διαπερνούν το σώμα αυτού που θα είναι αργότερα το υποκείμενο και, μελλοντικά, γίνονται οι επιβαλλόμενες αντιθέσεις σε αυτό το σώμα. Αυτά τα ενεργειακά μέρη, που είναι συγχρόνως και ψυχικές ενδείξεις δομούν αυτό που θα λέγαμε χώρα (5). Χώρα είναι ένα σύνολο που δεν εκφράζεται και αποτελείται από τους παλμούς και τις στάσεις που έχουν ένα κινητικό και προσδιοριστικό χαρακτήρα. Αν και μπορεί κανείς να βρει αυτό τον φιλοσοφικό προσδιορισμό στον Πλάτωνα (στον "Τιμαίο"), μπορεί να βρει μια πιο σύγχρονη κριτική και οντολογική θεώρηση στον Ζακ Ντεριντά. Η χώρα είναι προαπαιτούμενο στην ρήξη, στην αληθοφάνεια, στην έννοια του χώρου και του χρόνου.

Πριν ακόμα τον ορισμό του σημείου, βρίσκουμε την χώρα που βρίσκεται σε μια τέτοια σημειολογική διαδικασία κατασκευής του σημείου. Δεν είναι μοντέλο ή αντιγραφή, υπονοεί και βρίσκεται πίσω από την μορφοποίηση και μπορει να βρεί ένα ανάλογο στον φωνητικό ή κινησιακό ρυθμό που ουσιαστικά είναι τα κυριότερα συστατικά της εξέλιξης της κινηματογραφικής γλώσσας, μέσα από το μοντάζ. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι κάπως έτσι καθορίζεται η διαδικασία της εννοιοποίησης, έχοντας υπόψη του τις θεωρίες του Πλάτωνα και του Δημόκριτου, η φωνητική και η κινησιακή οργάνωση της χώρας υπόκειται σε μια αντικειμενική διευθέτηση που προσδιορίζεται από φυσικές και κοινωνικο-ιστορικές αντιθέσεις. Με αυτό τον τρόπο προσδιορίζεται ένα θέμα - μέσα από την γενετική του διαδικασία - το οποίο δεν περιορίζεται αλλά ανοίγει σε άλλα πεδία και σε προσυμβολικές καταστάσεις (6).

Είναι πιο εύκολο πλέον να δούμε την διαδικασία της εξέλιξης της κινηματογραφικής γλώσσας η οποία αντλεί συμβολικά στοιχεία από τις άλλες τέχνες, την ζωγραφική και την φωτογραφία (όσον αφορά την εικονική κατασκευή), την λογοτεχνία (όσον αφορά την αφηγηματολογία), την αρχιτεκτονική και την γλυπτική (όσον αφορά την έννοια του χώρου), την μουσική (όσον αφορά τον ρυθμό). Η εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας έχει να κάνει άμεσα με το ιστορικό και κοινωνικό πεδίο στο οποίο αυτή η τέχνη αναφέρεται και από το οποίο αντλεί ερείσματα, πληροφορίες και στοιχεία. Σε αυτό το πεδίο το άτομο παίζει βασικό ρόλο διαμορφώνοντας ιδεολογία και διαμορφώνεται από αυτή.

Σύμφωνα, λοιπόν με τα προηγούμενα ο κυπριακός κινηματογράφος έχει τα δικά του χαρακτηριστικά που έχουν να κάνουν με την πολιτιστική παράδοση, έτσι όπως έχει διαμορφωθεί εδώ και χιλιάδες χρόνια, με την ιστορία της Κύπρου, την πρόσφατη και την αρχαία, με τον πολιτισμό, έτσι όπως διαμορφώνεται χρόνο με τον χρόνο, και κατά συνέπεια, με τους ανθρώπους που διαμορφώνουν αυτό τον πολιτισμό και αυτή την ιστορία. Αποκλειστικά και μόνο με γνώμονα αυτές τις παρατηρήσεις μπορούμε να δώσουμε τον επιθετικό προσδιορισμό "κυπριακός" σε ένα έργο που μπορεί να μην έχει γίνει από Κύπριο, αλλά και από ξένο, επιχειρώντας έτσι ένα άνοιγμα του κινηματογράφου στην Κύπρο, ως προς τα Βαλκάνια και την Ευρώπη.

Με άλλα λόγια, ένας Κύπριος μπορεί να κάνει κυπριακό κινηματογράφο αλλά και μπορεί να μην κάνει. Για να αναφέρουμε ένα παράδειγμα ο ΑΤΤΙΛΑΣ '74, του Μιχάλη Κακογιάννη, είναι χωρίς καμμία αμφιβολία κυπριακός κινηματογράφος με την έννοια ότι αναφέρεται στην Κύπρο, τοποθετεί το ιστορικό θέμα (το πραξικόπημα και την εισβολή των Τούρκων) στη σωστή του βάση με συνιστώσες κυπριακές και ελλαδίτικες. Αυτή η ταινία λειτούργησε πολιτικά εκείνη την εποχή, ο γράφων είναι αυτόπτης μάρτυρας πολιτικών εκδηλώσεων με αφορμή την ταινία αυτή. Στις άλλες του ταινίες ο Κακογιάννης βάζει την κινηματογραφική του τέχνη στην υπηρεσία του παγκόσμιου χώρου των ιδεών, δίνοντας για παράδειγμα, μια νεότερη αντίληψη για την αρχαία τραγωδία.

Ποιο σημαντικό παράδειγμα είναι οι ταινίες του Ανδρέα Πάντζη και ειδικά Η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΚΟΚΚΟΡΑ (βλέπε συνέντευξή του στο προηγούμενο τεύχος του περιοδικού) όπου ο σκηνοθέτης κάνει κυπριακό κινηματογράφο μόνο με την έννοια ότι μιλάει για το πρόβλημα επικοινωνίας στην Κύπρο. Ανοίγει όμως την ματιά του στο παγκόσμιο θέμα της επικοινωνίας, δείχνοντας την άλλη όψη της Κύπρου που δεν έχουμε δει ακόμη: την ύπαιθρο που διαφέρει πολύ από την φανταχτερή μεγαλούπολη. Σε αυτή την περίπτωση οι αντιλήψεις του ατόμου έρχονται από το περιβάλλον του, το ιστορικό - κοινωνικό πεδίο, διαμορφώνοντας μια αφήγηση η οποία θα συναντήσει την παγκόσμια σκέψη, ο κινηματογράφος θα ξαναπάρει την παγκόσμια μορφή του. Βλέπουμε ότι η εξέλιξη αυτής της κινηματογραφικής γλώσσας ακολουθεί την ανάλυση της δομής του κινηματογράφου (βλέπε πρώτο μέρος του άρθρου), από την ιστορία στο ατομικό και από εκεί στο παγκόσμιο το οποίο εξελίσσεται σύμφωνα με τους νόμους της κοινωνικής εξέλιξης.

Αυτός ο κινηματογράφος θα μπορούσε να ήταν το προϊόν οποιουδήποτε άλλου κινηματογραφιστή, με την απαραίτητη προϋπόθεση ότι αυτός θα ήταν βαθύς γνώστης της ιστορίας και του πολιτισμού της Κύπρου, αλλά και της σύγχρονης πραγματικότητας στο νησί. Μόνο με αυτό τον τρόπο θα μπορούσε να εντάξει το μερικό (κυπριακή κοινωνία) στο γενικό, προβληματισμός παγκόσμιος. Για να γίνει αυτό τέλεια πρέπει να είναι κανείς γνώστης καλός και των δύο πεδίων για να υπάρχουν παντού τα στοιχεία του μερικού και του γενικού, να δικαιολογείται πάντα αυτή η γέφυρα. Με αυτή την έννοια ο κινηματογράφος στην Κύπρο ξεπερνά ένα κοντόφθαλμο τοπικισμό, κερδίζοντας το παγκόσμιο εδραίωνοντας έτσι ένα αυτόνομο λόγο του οποίου δέκτης και αποδέκτης θα είναι αυτός που έχει την γνώση, θα ξέρει τα δομικά στοιχεία. ✦

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Γιούρι Λότμαν, "Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου", εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1982, σ.σ. 54 - 55
2. Βλέπε επίσης, Peter Wollen, "Η σημειολογία του κινηματογράφου" εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1981, σ.σ. 83 - 114, Ζαν Λουί Κομολί, "Τεχνική και ιδεολογία", εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1985.
3. Julia Kristeva, "Σημειωτική, recherches pour une sémanalyse", εκδ. du Senil, Παρίσι 1969, σ.σ. 52 και έπειτα.
4. Ο P. N. Medreder στο έργο του "Η κατασκευαστική μέθοδος στη λογοτεχνική θεωρία, εισαγωγή κριτική στην κοινωνιολογία της ποιητικής" ("Formalnyi metod v literaturovedenii. Kritiitcheskoie wedeniie v sotsiologitcheskuiu poetika"), Λένιγκραντ 1928, αναφέρει ότι "η θεωρία της λογοτεχνίας είναι ένας τομέας της ευρείας επιστήμης των ιδεολογιών που περικλείει... όλους τους τομείς των ιδεολογικών δραστηριοτήτων του ανθρώπου". Από αυτό το σημείο βγαίνει ο όρος ιδεολόγημα (idéologéme).
5. Ο όρος "χώρα" είναι σημειολογικός όρος, αλλά είναι δανεισμένος από την πλατωνική φιλοσοφία.
6. Βλέπε μια εκτεταμένη ανάλυση στο Julia Kristeva, "La révolution du langage poétique", εκδ. du Seuil, Παρίσι 1974, σ.σ. 22 - 30.

Κυπριακός κινηματογράφος

... ή οι περιπέτειες ενός επιθετικού προσδιορισμού

Η παρέμβαση του Χρήστου Σιοπαχά

Η Κύπρος μπορεί να προσδιορισθεί σαν ο ελληνικός εκείνος τόπος, που για συγκεκριμένους ιστορικούς λόγους έμεινε εχτός των συνόρων του εθνικού ελληνικού κράτους. Αυτή η ιστορική αλήθεια αποτελεί και το αυγό του Κολόμβου, για πολλές σχιζοφρενικές και ανιστόρητες στρεβλώσεις, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στην Κύπρο. "Είναι δύσκολο να διακρίνεις τον "κυπριακό" ή "ελληνικό" χαρακτήρα στο έργο του Κακογιάννη", υποστηρίζουν οι οργανωτές αυτής της εκδήλωσης. Περίεργος αλήθεια ισχυρισμός. Ο κυπριακός χαρακτήρας, δεν είναι ελληνικός; Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ελληνοκυπρίων δεν αποτελούν μέρος του εν γένει ελληνικού χαρακτήρα; Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που οφείλονται στις ιστορικές, κοινωνικές, οικονομικές και γεωγραφικές συνθήκες της περιοχής τους, δεν έχουν μόνο οι ελληνοκύπριοι, αλλά και οι πόντιοι, οι κρητικοί, οι ηπειρώτες, οι θεσσαλοί, οι πελλοπονήσιοι. Προχειρότητες; Μάλλον. Αν όμως στο συγκεκριμένο θέμα, οι νοηματικές προχειρότητες φαντάζουν αθώες και είναι αποτέλεσμα της συνήθειας των ανθρώπων να ασχολούνται με θέματα που δεν γνωρίζουν, σε άλλους τομείς μπορεί να έχουν επώδυνες και οδυνηρές συνέπειες. Γιατί, πώς να αντιμετωπίσει κανείς την μερίδα εκείνη των κυπρίων, που όχι μόνο πιστεύουν ότι δεν είμαστε έλληνες, αλλά κάνουν το παν για να καλλιεργήσουν "κυπριακή συνείδηση"; Με χαμόγελο; Μέσα από τέτοιες ηθελημένες ή αθέλητες προχειρότητες, δεν μπερδεύονται και οι λύσεις απλών κατά τ' άλλα προβλημάτων που μας ταλανίζουν πολύ πριν και μετά την καταστροφή του 1974;

Στο πίσω μέρος της πρόσκλησης για την αποψινή συζήτηση, υπάρχει ο ακόλουθος ορισμός: "Ο κινηματογράφος στην Κύπρο μπορεί να ορισθεί σαν η παραγωγή ταινιών που έγιναν κατά καιρούς από Κύπριους σκηνοθέτες, στην Κύπρο ή στο εξωτερικό ή από ξένους με θέματα που πηγάζουν από την ιστορία, τον πολιτισμό και την κοινωνική πραγματικότητα του τόπου".

Το περιοδικό ΑΝΤΙ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ σπεύδει να υιοθετήσει τον ορισμό και να τον χαρακτηρίσει "εύστοχο". Φοβάμαι πως εδώ έχουμε να κάνουμε με αστοχία πρώτου μεγέθους Ας δούμε γιατί. Σύμφωνα με τον ορισμό, ο κυπριακός κινηματογράφος ή "ο κινηματογράφος στην Κύπρο" είναι το:

- "σύνολο ταινιών που έγιναν από κύπριους σκηνοθέτες στην Κύπρο ή το εξωτερικό". Ερώτημα: οι ταινίες που γύρισε ο κυπριακής καταγωγής σκηνοθέτης Τζωρτζ Κοσμάτος στο Χόλυγουντ, ανήκουν στον κυπριακό κινηματογράφο; Η απάντηση δεν μπορεί παρά να είναι αρνητική.
- "ή από ξένους σκηνοθέτες με θέματα που πηγάζουν... ". Ερώτημα: Το ΓΚΟΡΓΚΙ ΠΑΡΚ είναι ρώσικη ταινία; Όχι βέβαια! Όπως η "Αποκάλυψη τώρα δεν είναι η βιτναμέζικη ταινία, όπως η ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ και το ΣΟΛΑΡΙΣ δεν είναι ταινίες εξωγήινων, αλλά αμερικάνικες και ρώσικες αντίστοιχα, έτσι και "τα θέματα από την ιστορία, τον πολιτισμό και την κοινωνική πραγματικότητα της Κύπρου", δεν προσδιορίζουν την ταυτότητα μιας κινηματογραφικής ταινίας ως κυπριακής.

Κατά τη γνώμη μου, οι δυσκολίες εννοιολογικής οριοθέτησης οφείλονται μάλλον στις ιδεοληψίες του συντάκτη του ορισμού, παρά στην σχετική ανυπαρξία τού υπό εξέταση θέματος (του κυπριακού κινηματογράφου). Αν υπήρχε κυπριακός κινηματογράφος, όπως υπάρχει αμερικάνικος, ρώσικος, αγγλικός και γαλλικός, δεν θα είχαμε πρόβλημα ορισμού. Ο κυπριακός όμως κινηματογράφος βρίσκεται στα σπάργανα και οι προοπτικές του να επιβιώσει είναι μηδαμινές. Ίσως γι' αυτό ο συντάκτης του ορισμού και πολλοί άλλοι μαζί μ' αυτόν, μπροστά στον κίνδυνο να μείνουν με άδεια χέρια, ανοίγουν τόσο πολύ τα κριτήρια του ορισμού για να χωρέσει οπωσδήποτε κάποιους! Οπότε ο ΡΑΜΠΟ του Κοσμάτου, περνά χωρίς πρόβλημα τις πύλες του ορισμού και γίνεται με ευκολία "κινηματογράφος στην Κύπρο"! Φαντάζεστε να βγει κάποιος και να εντάξει το ΡΑΜΠΟ ή ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΗΣ ΚΑΣΣΑΝΔΡΑΣ στην ιστορία του κυπριακού κινηματογράφου;! Ή τον ΖΟΡΜΠΑ και τις ΤΡΩΑΔΕΣ του Μιχάλη Κακογιάννη; Ή τις ταινίες που έκανε ο Μιχάλης Παπάς στην Αγγλία; Ή τις παραγωγές του Φρίξου Κωνσταντίνου; Ή τις ταινίες του Ντίνου Κατσουρίδη και του Κώστα Φέρρη; Το αποτέλεσμα μοιάζει με ένα αντι-προκρούστειο κρεβάτι, όπου όλοι χωράνε απάνω, αλλά προκρούστειο. Έτσι, στη θέση ενός ορισμού που να ανταποκρίνεται στα δεδομένα της πραγματικότητας, έχουμε ένα υβρίδιο, ένα ιδεολόγημα με ασάφειες, θολούρα και επικίνδυνες λογικές ακροβασίες, το οποίο δεν αντέχει στην πιο απλή βάσανο. Αν δοκιμάσουμε να εφαρμόσουμε την λογική του ορισμού

στον κινηματογράφο του Ισραήλ, ενός κράτους με μεγάλη διασπορά όπως η Ελλάδα και η Κύπρος, τότε το Χόλλυγουντ θα μεταφερθεί στην Χάιφα!

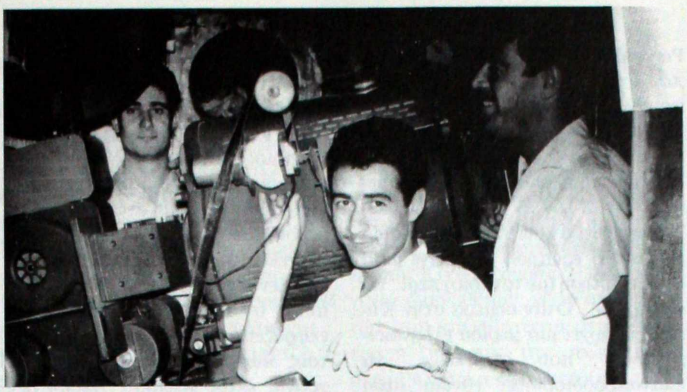
Ίσως τα λάθη και οι ακρότητες του ορισμού να οφείλονται στην εφαρμογή, στον τομέα του κινηματογράφου, συμπερασμάτων από άλλους τομείς της τέχνης. Αφού ο Καβάφης, θα ρωτούσε κανείς, που έζησε και έγραψε στην Αίγυπτο, θεωρείται έλληνας ποιητής και η ποίησή του ελληνική, γιατί να μην θεωρούνται κυπριακές οι ταινίες που γίνονται από κύπριους στο εξωτερικό;

Για τους σκοπούς της συζήτησης, υπενθυμίζω πως:

- ελλαδικός είναι εκείνος που ανήκει στην Ελλάδα
- κυπριακός είναι εκείνος που ανήκει στην Κύπρο
- ελληνισμός είναι έννοια πολύ ευρύτερη των δύο προηγούμενων επιθετικών προσδιορισμών και αναφέρεται στο σύνολο των ελλήνων που ζουν σ' όλο τον κόσμο.

Ο Καβάφης δεν είναι ελλαδίτης ποιητής, είναι έλληνας ποιητής. Όπως και ο Κυριάκος Χαραλαμπίδης, είναι έλληνας ποιητής. Είναι βέβαια και κύπριος ποιητής. Αλλά η έννοια του ελληνισμού είναι πολύ μεγαλύτερη απ' αυτήν του προβληματικού κυπριακού κράτους και του ρωμαϊκού κρατιδίου. Το οποίον σαν θεσμός, είναι σε σχέση με την ιστορία του ελληνισμού, νεότατος. Και όταν η ελληνική πολιτεία απονέμει στον κύπριο ποιητή Κυριάκο Χαραλαμπίδη το βραβείο ποίησης, του το απονέμει (η Πολιτεία) ως εκπρόσωπος όλων των ελλήνων εντός και εκτός συνόρων της ελληνικής επικράτειας. Ο ελληνικής καταγωγής όμως Ομέρο Ατανασιού, που γράφει στα ισπανικά και απευθύνεται στους αργεντινούς, ανήκει στην αργεντίνικη λογοτεχνία. Οι ελληνικής καταγωγής σκηνοθέτες Ελία Καζάν και Τζων Κασσαβέτης, ανήκουν στην ιστορία του αμερικάνικου κινηματογράφου. Και δεν είναι ούτε κυπριακή, ούτε ελληνική η μουσική του Τζωρτζ Μάικλ, έστω και αν ο μεγάλος αυτός τραγουδιστής και συνθέτης είναι κυπριακής καταγωγής.

Πιστεύω πως ένας ορισμός για τον κυπριακό κινηματογράφο, πρέπει να αναφέρεται στην πραγματικότητα, όπως αυτή υπάρχει.



Σύμφωνα με τα πιο πάνω, "κυπριακός κινηματογράφος", είναι ο κινηματογράφος της Κύπρου, ο κινηματογράφος που ανήκει στην Κύπρο, ο κινηματογράφος του κυπριακού κράτους.

Ποιος κινηματογράφος ανήκει στην Κύπρο; Αυτός που γίνεται στην Κυπριακή Δημοκρατία, με συμμετοχή σημαντικού αριθμού κυπρίων συντελεστών και κεφαλαίων. Για παράδειγμα, οι ταινίες που έγιναν από την ιδιωτική πρωτοβουλία παλαιότερα και οι ταινίες που γίνονται τα τελευταία χρόνια με χρηματοδότηση της Συμβουλευτικής Επιτροπής Κινηματογράφου της Κύπρου και με κύπριους συντελεστές, είναι ταινίες που ανήκουν στην Κύπρο. Η θεματολογία και οι χώροι γυρισμάτων, όπως συμβαίνει σ' όλον τον κόσμο, δεν μπορούν να λαμβάνονται υπ' όψιν στον χαρακτηρισμό μιας ταινίας ως κυπριακής. Οι περιπτώσεις των συμπαραγωγών, εξετάζονται ξεχωριστά. Σύμφωνα πάλι με την διεθνή πρακτική, μια ταινία που γίνεται με χρηματοδότηση και συμμετοχή δύο χωρών, ανήκει και στις δύο χώρες.

Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, και εάν το πολιτικό πρόβλημα της Κύπρου λυθεί και ολόκληρη η Κύπρος γίνει ενιαίο κράτος, τότε και οι ταινίες των τουρκοκυπρίων θα ανήκουν στον κυπριακό κινηματογράφο.

Μπορούν δύο ταινίες που μιλούν διαφορετική γλώσσα και αναφέρονται σε διαφορετικούς πολιτισμούς, να βρεθούν κάτω από την ίδια ομπρέλα; Ναι, γιατί η ομπρέλα κάτω από την οποία θα συνυπάρχουν είναι η κρατική. Το επίθετο "κυπριακός" αναφέρεται στον τόπο Κύπρος, στο κράτος της Κύπρου. Απ' εκεί και πέρα, το παρακλάδι εκείνο του κινηματογράφου που γίνεται από ελληνοκύπριους, ανήκει ταυτόχρονα και σε μια μεγαλύτερη οικογένεια από αυτόν, στην ελληνικό κινηματογράφο.

Η αναφορά μου στα κεφάλαια παραγωγής, έχει την ακόλουθη σημασία: η κινηματογραφική ταινία, πριν γίνει πολιτιστικό προϊόν (στις περιπτώσεις που τα καταφέρνει να γίνει πολιτιστικό προϊόν) είναι μια πανάκριβη παραγωγή. Το ποιος πληρώνει την ορχήστρα, δηλαδή την κινηματογραφική ταινία, αποτελεί καθοριστικό ρόλο στην ταυτότητά της.

Το πρόβλημα της γλώσσας παραμένει ανοικτό. Σύμφωνα με τους κανονισμούς που ισχύουν στην Ελλάδα, ελληνική ταινία είναι εκείνη που μιλά ελληνικά. Τι θα γίνει στο μέλλον με τις ταινίες εκείνες που, ενώ θα γίνονται από έλληνες συντελεστές (στην Ελλάδα ή στην Κύπρο) θα μιλούν αγγλικά, γιατί αυτό απαιτεί η εκμετάλλευση ή ο ξένος συμπαραγωγός; Αυτό είναι ένα τεράστιο θέμα και δεν αφορά μόνο τους κανονισμούς, αφού η ελληνική γλώσσα είναι συστατικό στοιχείο μιας ελληνικής ταινίας, όχι για τυπικούς αλλά για ουσιαστικούς λόγους. Το πρόβλημα δεν είναι καινούργιο. Και πιο παλιά, οι ταινίες που πουλήθηκαν στο εξωτερικό για κινηματογραφική εκμετάλλευση, μεταγλωττίσθηκαν. Το καινούργιο που μάλλον θα συμβεί τώρα, θα είναι η μεταγλώτιση από τα αγγλικά στα ελληνικά! Η ίδια ζωή θα δείξει, όπως έλεγαν παλιά οι αναλυτές της αριστεράς.

Νομίζω πως θα έχει ενδιαφέρον και η εξέταση του θέματος από την οπτική γωνία αυτών που κάνουν τις ταινίες, δηλαδή των ελληνοκυπρίων κινηματογραφιστών. Θα μου επιτρέψετε να καταθέσω μερικές προσωπικές μου εμπειρίες.

Ρώτησα πριν λίγα χρόνια ένα κύπριο που ασχολείται με τον κινηματογράφο, αν νοιώθει ελληνοκύπριος. Μου απάντησε με περηφάνια πως δεν απαντά σε ψευδοπροβλήματα. Βεβαίως και είναι ηλίθιο να ρωτήσεις ξαφνικά τον άλλον αν νιώθει έλληνας! Το τι νιώθει ο καθένας είναι δικαίωμά του. Η ερώτησή μου έγινε μετά από συζήτηση (με τον ίδιο) περί "νεοκυπρίων". Όταν σήμερα στην Κύπρο, υπάρχει μια μερίδα ελληνοκυπρίων που θέλει να επαναπροσδιορισθεί εθνικά μέσα από την ούτω καλούμενη "κυπριακή συνείδηση", τότε τι νοιώθει κανείς δεν μπορεί να είναι ψευδοπρόβλημα. Όπως δεν είναι ψευδοπρόβλημα εάν το κυπριακό πανεπιστήμιο μιλά αγγλικά ή ελληνικά. Όπως δεν είναι ψευδοπρόβλημα αν το κυπριακό κράτος επιχορηγεί την Αγγλική Σχολή Κύπρου, με 200 χιλιάδες λίρες τον χρόνο κ.λπ.

Απ' την άλλη, πάρα πολλοί θέλουν να αυτοπροσδιορίζονται ως έλληνες δημιουργοί. Αλλά και οι τρίτοι, τους τοποθετούν στους Έλληνες. Όταν ήμουνα στην Μόσχα οι φίλοι μου και οι καθηγητές μου, με αποκαλούσαν "έλληνα" και όχι κύπριο. Κύπριος ήμουν μόνο στον έλεγχο διαβατηρίων των συνόρων.

Κύπριος όμως και μάλιστα "κωλοκύπριος", έγινα μετά από χρόνια, όταν επέστρεψα στην Ελλάδα και νόμισα ότι μπορούσα να είμαι έλληνας α' κατηγορίας. Στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου έλαβε μέρος Η ΚΑΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΕΝΝΙΑ, μόνο που δεν με έδειραν οι "πατριώτες" ελλαδίτες κινηματογραφιστές. Επειδή ήμουν κύπριος και όχι έλλην! Και αν ήθελα να κάνω ταινίες έπρεπε να πάω στην Κύπρο και να ζητήσω λεφτά από το κυπριακό κράτος. Ίσως γι' αυτό την χρηματοδότηση για την επόμενή μου ταινία την πήρα 11 χρόνια μετά την πρώτη. Εδώ ακριβώς βρίσκεται και η ουσία του προβλήματος. Ο διαχωρισμός σε προνομιούχους αυτόχθονες και σε ετερόχθονες "κωλοκύπριους", δεν είναι μόνο ανιστόρητος, αλλά εξυπηρετεί ιδιοτελείς και πονηρούς σκοπούς μοιράσματος της "πίττας" του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.

Δεν είναι καθόλου περίεργο, που και στην Κύπρο επικρατεί ένα παρόμοιο πνεύμα συμφεροντολογικού τοπικισμού. Για να προσληφθεί ελλαδίτης ηθοποιός στον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου, απείλησα παράγοντες του κυπριακού θεάτρου ότι θα δημιουργούσα "εθνικό" θέμα με δημόσιες καταγγελίες μου στο ΣΕΗ και στον τύπο. Δεν είναι επίσης περίεργο, που αυτός ο συντεχνιακός τοπικισμός, εκφράζεται πλέον και προς εμάς τους κυπρίους που ζούμε πολλά χρόνια εκτός Κύπρου. Ακόμη δεν μας αποκάλεσαν "πουστοκαλαμαράδες", αλλά πολλοί πράττουν ως εάν να είμαστε οιονεί άνευ δικαιωμάτων, αφού λείπουμε, ας λείπει και η μοίρα μας!

Γι' αυτό και θα ήταν ευχής έργον, αν το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και η "μικραδελφή" του Συμβουλευτική Επιτροπή Κινηματογράφου της Κύπρου, αποφάσιζαν έμπρακτα να λειτουργούν ως συγκοινωνούντα αγγεία. Και στον τομέα χρηματοδότησης και στον τομέα χάραξης πολιτικής για τον ελλαδικό και κυπριακό, δηλαδή τον ελληνικό κινηματογράφο.

Προς αυτήν την κατεύθυνση, σκόπευε και η συμμετοχή της Συμβουλευτικής Επιτροπής Κινηματογράφου της Κύπρου στην παραγωγή δύο ελληνικών ταινιών, της ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ και του ΜΙΡΟΥΠΑΦΣΙΜ, με επιμονή του κου Ρικάρντο Λόπεζ και του υποφαινόμενου. Για να δείξουμε έμπρακτα πως οι κύπριοι δεν ζητάνε μόνο, αλλά βοηθούν στο μέτρο των δυνατοτήτων τους για να γίνουν ελληνικές ταινίες.

Θα ξαναγυρίσω στον ορισμό της πρόσκλησης για τον κυπριακό κινηματογράφο και θα τελειώσω με δύο παραφράσεις. Η πρώτη είναι μια κυπριακή παροιμία: "Στην αστοσιάν (αστοχιά) (ω)φελεί τζιαι το χαλάζιν". Απ' το ολότελα, καλή και η Παναγιώταινα", όπως θα λέγαμε και στην μητέρα πατρίδα! Δυστυχώς την Παναγιώταινα δεν την είδαμε καθόλου και η εννοιολογική χάλαζα επί της κεφαλής του κυπριακού κινηματογράφου, είχε μέγεθος καρυδιού, για να μην πω κεραμίδας.

Η δεύτερή μου παράφραση ανήκει στον Βαλντίμηρ Ιλίτς Λένιν. Τελειώνοντας βιαστικά το "Κράτος και επανάσταση" (γιατί έπρεπε να περάσει απ' την θεωρία στην πράξη), έγραψε πως "καλύτερα είναι να κάνει κανείς την επανάσταση, παρά να γράφει γι' αυτήν". Νομίζω πως και για τον κινηματογράφο ισχύει το ίδιο. Καλύτερα να κάνεις κινηματογράφο παρά να ασχολείσαι θεωρητικά μ' αυτόν. Και επειδή ο κινηματογράφος στην Κύπρο χωρίς κρατικό χρήμα δεν γίνεται, καιρός να πιέσουμε το κράτος να βάλει το χέρι στην τσέπη λίγο πιο βαθιά.

Και μια διευκρίνηση, που μακάρι να αποδειχθεί αχρείαστη: πιστεύω πως τόσο το Σπίτι της Κύπρου, όσο και το περιοδικό ΑΝΤΙ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, έχουν την απαραίτητη αρχοντιά για να φιλοξενήσουν απόψεις, όπως αυτές που ανέφερα στην παρέμβασή μου. Ίσως επώδυνες και κριτικές, αλλά ειλικρινείς. Επιτέλους ο κινηματογράφος στην Κύπρο, ας αρχίσει να "αρκουδά" χωρίς προβλήματα επιθετικών προσδιορισμών. Για να μη γίνουμε Σκόπια!

Σας ευχαριστώ για την προσοχή σας. ✦

ΚΟΥΠΟΝΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

ΕΠΩΝΥΜΟ _____

ΟΝΟΜΑ _____

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ _____ Τ.Κ. _____

ΠΟΛΗ _____ ΤΗΛ. _____

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΙΑ 1 ΧΡΟΝΟ: 4.000 ΔΡΧ.

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

Η ταυτότητα θα καθορισθεί από τους δημιουργούς

Η παρέμβαση του Ρικάρντο Λόπεζ

Πρέπει να σας πω ότι λίγο - πολύ αισθάνομαι μια μεγάλη αμηχανία. Δύο ομιλητές που ξεκίνησαν πριν από μένα έχουν φροντίσει να δώσουν στο θέμα μια άλλη διάσταση, πάνω στην οποία είμαι έτοιμος να συζητήσουμε, σε ένα μεγάλο βαθμό συμφωνώ με αυτά που έχουν πει, σε κάποιες πτυχές διαφωνώ και θα εκφράσω αυτή τη διαφωνία μου.

Θα ήθελα να περιοριστώ λίγο στην παρέμβασή μου, ήμουν υπόχρεος να μιλήσω για τον κυπριακό κινηματογράφο έτσι όπως υπάρχει αυτή τη στιγμή που μιλάμε. Για πάρα πολλά χρόνια το κύριο χαρακτηριστικό της κυπριακής κινηματογραφίας, του κυπριακού κινηματογράφου ή του κινηματογράφου στην Κύπρο ήταν η έλλειψη. Η έλλειψη φροντίδας, έλλειψη ενδιαφέροντος - και μιλώ βεβαίως από την πλευρά του Κράτους, της πολιτείας - έλλειψη υποδομής. Εδώ και, σχεδόν, έξι χρόνια κάποια πράγματα έχουν αλλάξει. Το 1994, 34 χρόνια μετά από την δημιουργία του κυπριακού κράτους, η κυπριακή κυβέρνηση για πρώτη φορά περιέβαλλε ένα μικρό κονδύλι στους κρατικούς της προϋπολογισμούς για την χρηματοδότηση κυπριακών κινηματογραφικών ταινιών. Αυτό το βήμα υπήρξε σημαντικό γιατί μέχρι τότε όποιες ταινίες είχαν γίνει, εκτός από την περιπέτεια που σήμαινε η αναζήτηση της χρηματοδότησης έπρεπε να απαντήσουν στο κατά πόσο προσέγγισαν με σωστό ή λανθασμένο τρόπο, ανάλογα με το ποιος το έκρινε, την ύπαρξη του εθνικού προβλήματος του νησιού. Λίγο πολύ είχε εδραιωθεί η αντίληψη ότι ο κινηματογράφος και κατ' επέκταση οι κινηματογραφιστές έχουν υποχρέωση να βρίσκονται στην υπηρεσία μιας διαφωτιστικής εκστρατείας ανά τον κόσμο για να εξηγήσουμε τους λόγους της ύπαρξης αυτού του προβλήματος.

Αυτός ο περιορισμός εξαφανίστηκε όταν το 1994 η κυβέρνηση αποφάσισε να δώσει για πρώτη φορά 125.000 λίρες για την χρηματοδότηση του κινηματογράφου. Ο φίλος μου ο Χρήστος Σιοπαχάς, σε μια συνέντευξη που έδωσε πριν 2 - 3 χρόνια στην Κύπρο, πολύ σωστά παρατήρησε ότι αυτό το ποσό θα το βρίσκαμε μέσα σε ένα προϋπολογισμό αμερικάνικης ταινίας για να καλύψει τα έξοδα του καφετζή, του συνεργείου. Εν πάσει περιπτώσει, αυτά είχαμε και προσπαθήσαμε με εκείνα τα χρήματα να κάνουμε κάτι. Δημιουργήθηκε η Συμβουλευτική Επιτροπή Κινηματογράφου. Για πρώτη φορά, και πάλι, σε εκείνη την Επιτροπή υπήρχαν άτομα που είχαν άμεση σχέση με την κινηματογραφική δημιουργία. Όσο λίγο και να φαίνεται αυτό, ήταν και αυτό σημαντικό, γιατί στο παρελθόν ήταν αποκλειστικό δικαίωμα ενός Κράτους, που πράγματι δεν καταλάβαινε και πολύ για το συγκεκριμένο θέμα, να αποφασίσει για το ποιος θα κάνει κινηματογράφο και τι είδους κινηματογράφο.

Πέντε χρόνια μετά την σύσταση αυτής της Επιτροπής, χρηματοδοτώντας εν μέρει μονάχα, η Συμβουλευτική Επιτροπή Κινηματογράφου μπορεί να υπερηφανεύεται, και το λέω με όλη την σοβαρότητα αυτό, για το γεγονός ότι υπάρχουν ήδη πάνω από 30 ταινίες που έχουν χρηματοδοτηθεί, εν μέρει από την κυπριακή κυβέρνηση. Πιστεύω πως δίπλα στο μηδέν που υπήρχε μέχρι το 1993, από το 1988 μέχρι το 1993 χρηματοδοτήθηκε μόνο μια ταινία του Αντρέα Πάντζη, Η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΚΟΚΟΡΑ, ο ρυθμός που προανέφερα νομίζω ότι είναι σημαντικός. Έχουμε προσπαθήσει, μέσα σε στενά οικονομικά πλαίσια που έχουμε στη διάθεσή μας, να στείλουμε και κάποια μηνύματα αμοιβαιότητας προς την Ελλάδα, ο Χρήστος Σιοπαχάς αναφερόταν σε αυτό στην ομιλία του. Ένα άλλο σημαντικό γεγονός για εμάς, η Θέκλα παραπονιόταν για αυτό και έχει δίκιο, εμείς που υποτίθεται ότι ασχολούμαστε με τον κινηματογράφο για τόσα χρόνια, είχαμε υπόψη μας τα ονόματα 5, 6 έως 10 σκηνοθετών. Αυτή τη στιγμή έχει εμφανιστεί - και ίσως αυτό είναι από τις μεγαλύτερες επιτυχίες της Συμβουλευτικής Επιτροπής Κινηματογράφου - μια νέα γενιά σκηνοθετών, νέων σκηνοθετών που απευθύνονται στην Επιτροπή ζητώντας την οικονομική στήριξή της για την υλοποίηση των δικών τους προτάσεων και σχεδίων.

Αυτή είναι η εικόνα που υπάρχει μέχρι σήμερα. Έχουμε φτάσει, όμως, σε ένα σημείο όπου δύσκολα θα μπορέσουμε να προχωρήσουμε αν δεν ληφθούν κάποιες πολιτικές αποφάσεις. Η πρώτη είναι αν θέλουμε ή δεν θέλουμε να έχουμε κινηματογράφο στην Κύπρο. Από την απάντηση που θα δοθεί σε αυτό το ερώτημα θα εξαρτηθούν πάρα πολλά άλλα πράγματα, ανάμεσα σε αυτά και η εμβέλεια και η έκταση της ανάμιξης του κυπριακού κράτους στη δημιουργία αυτών των κινηματογραφικών έργων. Βεβαίως πάρα πολλές απαντήσεις θα δοθούν από την ολοκλήρωση της πιο σημαντικής δουλειάς που έχει να κάνει η Συμβουλευτική Επιτροπή, αυτή της διαμόρφωσης ενός νομικού πλαισίου για τον κινηματογράφο. Εκεί θα δοθούν απαντήσεις, στο πού ανήκει ο κινηματογράφος και γιατί και με ποιό τρόπο η κυπριακή πολιτεία είναι διατεθειμένη να τον στηρίξει ή όχι. Επομένως έχουμε να περιμένουμε το πρώτο και το δεύτερο πιο σημαντικό, οι παρεμβάσεις, τέτοιες όπως ακούσαμε σήμερα από τον Χρήστο Σιοπαχά και την Θέκλα Κίττου, να φροντίσουν να φτάσουν σε εκείνα τα αυτιά εκείνων που διαμορφώνουν και αποφασίζουν για το μέλλον αυτής της Τέχνης στον τόπο μας. Εδώ θα ήθελα να σταματήσω, όσο για τα υπόλοιπα που έχουν λεχθεί σε αυτή την αίθουσα, μόνο τόσα θα ήθελα να πω. Σε κάποιο σημείο η Θέκλα αναφέρθηκε σε κάποιο γάλλο ερευνητή ο οποίος υποστηρίζει την τεράστια σημασία στον εθνικό χαρα-

κτήρα ενός κινηματογραφικού έργου. Πολύ σεβαστή η άποψή του, απλούστατα εγώ θα τολμούσα να πω: να μην είμαστε τόσο αφελείς, να μην πιστεύουμε ότι έτσι έχουν τα πράγματα επειδή κάποιος - και αυτός ο κάποιος μπορεί να είναι πολύ σημαντικός - έτσι τα εκλαμβάνει. Πίσω από όλη αυτή την ιστορία κρύβεται χρήμα. Για να γίνουν όλα αυτά τα πράγματα χρειάζονται χρήματα και δυστυχώς η δική μου, προσωπική αντίληψη είναι ότι η Ευρώπη ενώ θα μπορούσε να δημιουργήσει εκείνους τους μηχανισμούς για προώθηση ενός πολιτιστικού προϊόντος που ενδιαφέρεται και θέλει, τουλάχιστον σε επίπεδο δηλώσεων, να προωθήσει απέναντι στην ισοπεδωτική εισβολή του αμερικάνικου κινηματογράφου, δεν το έχει πράξει. Και όπου λείπει το χρήμα, θα μου επιτρέψει ο Χρήστος να κάνω ένα λογοπαίγνιο - λείπει και η μοίρα μας.

Δεν προωθείται τίποτε. Δυστυχώς έχουμε να κάνουμε εδώ με μια τέχνη που και παράλληλα και ταυτόχρονα είναι βιομηχανία. Παράγει πολιτιστικά προϊόντα ή δεν παράγει, στον βαθμό στον οποίο μπορεί να το κάνει. Δυστυχώς ακόμα και εκείνα τα πολιτιστικά προϊόντα κάποια στιγμή καλούνται να εισβάλλουν στον τομέα της αγοράς η οποία δεν έχει καμία υποχρέωση να ξέρει για τους νόμους της αισθητικής και τα μεταχειρίζεται ως απλά προϊόντα. Αυτά είναι τα πιο σημαντικά. Πιστεύω ότι η Θέκλα έχει λάθος όσο αφορά την ύπαρξη της λογοκρισίας, εδώ και πάρα πολλά χρόνια δεν εφαρμόζεται, η ίδια η Επιτροπή έχει μετατραπεί σε μια Επιτροπή κατάταξης ταινιών. Πιστεύω ότι η ιδεολογία και η ταυτότητα αυτού του κινηματογράφου θα καθορισθούν στην πράξη από αυτούς που δημιουργούν αυτό τον κινηματογράφο. Εδώ θέλω να συμφωνήσω μαζί τους, για να γίνουν αυτές οι προσπάθειες και οι αναζητήσεις χρειαζόμαστε μια πιο γενναιόδωρη παρουσία του κυπριακού κράτους. ✦

Κυπριακός κινηματογράφος, με τη στενή έννοια του όρου δεν υπάρχει. Αυτό που έχουμε είναι:

1. *Κάποιες ταινίες που έγιναν κατά καιρούς από Κύπριους σκηνοθέτες εδώ ή στο εξωτερικό ή και από ξένους με θέματα που πηγάζουν από την ιστορία, τον πολιτισμό και την κοινωνική πραγματικότητα του τόπου, και*
2. *Διάφορες παραγωγές του P.I.K. που έγιναν για τις ανάγκες των προγραμμάτων του.*

Φυσικά ξέρουμε ότι η τηλεοπτική γλώσσα και αισθητική διαφέρει από την κινηματογραφική, όμως είναι γεγονός πως η τηλεόραση στην Κύπρο είναι και ο μοναδικός φορέας που διαθέτει μια τεχνική υποδομή και έμπειρο προσωπικό, ένας φορέας που πάνω σε μια μόνιμη και οργανωμένη βάση, έδωσε ένα σημαντικό αριθμό ντοκιμανταίρ και κατέγραψε σε φιλμ γεγονότα της πολιτικής, της καθημερινής ζωής και της πολιτιστικής παράδοσης.

Με αυτά τα δεδομένα θα λέγαμε ότι ο κυπριακός κινηματογράφος χωρίζεται σε τρεις περιόδους:

Η "Α" περίοδος αρχίζει την πρώτη δεκαετία του αιώνα μας με το γύρισμα της πρώτης, όπως πιστεύεται, ταινίας στο νησί, και τελειώνει το 1960 με την κήρυξη της ανεξαρτησίας της Κύπρου. Η πρώτη αυτή ταινία, γυρίστηκε από Ιταλούς το 1911 και περιέχει σκηνές με Τούρκους που είχαν εξοριστεί από την Τουρκία και κατοίκησαν κυρίως στην Κερύνεια και Αμμόχωστο.

Η "Β" περίοδος αρχίζει το 1960 μέχρι το 1974, χρονιά του πραξικοπήματος και της εισβολής και η "Γ" περίοδος από το 1974 μέχρι σήμερα.

Α: Μέχρι το 1960

Για την πρώτη περίοδο τα στοιχεία που υπάρχουν είναι πολύ περιορισμένα. Μέχρι το 1960 η Κύπρος είναι ακόμα μια βρεττανική αποικία με όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά μιας αγροτικής κοινωνίας. Ο κινηματογράφος έχει ήδη διεθνώς μια ιστορία εξήντα πέντε χρόνων και από μια απλή "εφεύρεση" που μπόρεσε να καταγράψει την κίνηση έχει εξελιχθεί σε τέχνη αλλά και βιομηχανία. Ήδη στο εξωτερικό έχουν κάνει την εμφάνισή τους σπουδαίοι σκηνοθέτες που έδωσαν επαναστατικά δείγματα της δουλειάς τους, ταινίες που προκάλεσαν και λόγο και αντίλογο. Ο κιν/φος σαν θέαμα που εμφανίζεται εδώ το 1927 (ο ομιλών ήρθε στην Κύπρο το 1931) αρχίζει να κατακτά το κοινό καθυστερημένα σε σχέση με την Ευρώπη και την Αμερική λόγω των οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών που επικρατούν. Το 1923 γυρίστηκε από Γαλλικό συνεργείο μια δεκάλεπτη ταινία ΣΤΡΟΒΙΛΙΖΟΜΕΝΟΙ ΔΕΡΒΙΣΣΗΔΕΣ. Πρόκειται για μια Ισλαμική αίρεση που ήταν εναντίον του Αττατούρκ. Η ταινία αυτή βρίσκεται σήμερα στο αρχείο Γκωμόν της Γαλλίας. Το 1929 Άγγλοι κιν/στές γυρίζουν την ταινία ΌΠΩΣ Η ΑΡΚΑΔΙΑ παρομοιάζοντας την Κύπρο με την Αρκαδία. Σήμερα βρίσκεται στο BRITISH FILM INSTITUTE, είναι σε εύφλεκτο υλικό και απαιτούνται λεφτά για να τυπωθεί. Στα μέσα της δεκαετίας του 40 ο Tonh de Lotbinier με βοηθό σκηνοθέτη τον Μιχάλη Κακογιάννη γυρίζει στην Κύπρο την ταινία CYPRUS IS AN ISLAND.

Προς το τέλος της ίδιας δεκαετίας ιδρύεται στη Λευκωσία από τους Άγγλους το COLONIAL FILM UNIT για την εκπαίδευση κινηματογραφιστών. Από τη σχολή αυτή πέρασαν ο Πόλυς Κωνσταντινίδης και ο Ρένος Γουάιτσον. Στα αρχεία του Βρεττανικού Μουσείου Πολέμου υπάρχουν σκηνές που γυρίστηκαν εδώ από Άγγλους κινηματογραφιστές, όπως η άφιξη του CHURCHILL στην Κύπρο το 1941. Υπάρχουν επίσης σκηνές με Κυπρίους που είχαν συγκεντρωθεί στα Πολεμίδια για να φύγουν εθελοντές στον πόλεμο όπως και σκηνές με Κυπρίους στρατιώτες που ανδραγάθησαν και τους τίμησε σε ειδική τελετή στο Λονδίνο ο Βασιλιάς της Αγγλίας. Το 1941 εξάλλου το τότε Βρεττανικό Υπουργείο Αποικιών γύρισε ένα ντοκυμαντέρ για το πρόβλημα του νερού στην Κύπρο. Είναι πιστεύουμε, χρέος της κυβέρνησης να περισυλλέξει όλο αυτό το υλικό που αφορά την ιστορία του τόπου και να το διαφυλάξει σε κάποιο αρχείο. Γεγονότα πολιτικής σημασίας κατέγραψαν επίσης σε φιλμ ως ανταποκριτές ξένων πρακτορείων ο Άλεξ Ευθυβούλου, ο Φέλιξ Γιαξής και ο Φάνης Παρπαίρης, ο οποίος,

Ιστορική ανασκόπιση

μεταξύ άλλων, γύρισε και τις σκηνές από το ολοκαύτωμα του Αυξεντίου. Το 1958 στη Λεμεσό ο Ανδρέας Λανίτης και ο Γιώργος Στιβαρός γύρισαν την ταινία ΟΙ ΡΙΖΕΣ που πήρε μάλιστα μέρος στο φεστιβάλ Μόσχας.

Το 1957 ιδρύεται το κινηματογραφικό συνεργείο του Ρ.Ι.Κ. και γυρίζεται από τον Γιώργο Κανίτη και τον Ρένο Ουάϊτσον το πρώτο φιλμ για την τηλεόραση. Πρόκειται για το ντοκυμανταίρ ΣΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΒΑΡΝΑΒΑ με το οποίο εγκαινιάζει την έναρξη των εκπομπών της η κυπριακή τηλεόραση τον Οκτώβρη του '57. Ακολουθούν και άλλα ντοκυμανταίρ από τους ίδιους δύο ανθρώπους όλα μαυρόασπρα με ασύγχρονο ήχο και ντουπλαρισμένα σε τρεις γλώσσες, Ελληνικά, Τούρκικα και Αγγλικά. Από τεχνικής άποψης και με τα δεδομένα της εποχής, οι ταινίες αυτές είναι αξιόλογες. Αναφέρω ΤΟ ΜΕΤΑΛΛΕΙΟ ΤΗΣ ΣΚΟΥΡΙΩΤΙΣΣΑΣ που γυρίστηκε μέσα στις γαλαρίες, Η ΛΕΥΚΩΣΙΑ με σκηνές από το γυναικοπάζαρο, την Κέρμια και άλλες περιοχές που σήμερα είναι τουρκοκρατούμενες. Ο ΚΕΡΑΜΕΥΣ για το Σάββα Κεραμέα, αγγειοπλάστη από τον Αγ. Γεώργιο της Κερύνειας, Η ΑΛΥΚΗ ΤΗΣ ΛΑΡΝΑΚΑΣ που συνοδευόταν μόνο με τουρκική αφήγηση. Ταινίες με καθαρά τουρκοκυπριακά θέματα αναφέρουμε αυτές που έγιναν για το Ινστιτούτο Αττατούρκ, το Λύκειο Ναμούκ Κεμάλ και μια Σχολή Θηλέων στην Λευκωσία.

Το 1960 έχουμε ένα ντοκυμανταίρ για την άφιξη του Αρχ. Μακαρίου και την κήρυξη της ανεξαρτησίας που προβλήθηκε σε δύο μέρη, συνολικής διάρκειας 90'. Αρκετό από το υλικό του Ρ.Ι.Κ. σήμερα έχει χαθεί ή καταστραφεί είτε κατά το πραξικόπημα είτε κυρίως, και αυτό είναι εξίσου εγκληματικό, από τις απαράδεκτες συνθήκες διαφύλαξής του.

Β: 1960 - 1974

Στην επόμενη περίοδο, από το 1960 - 1974, αυξάνονται σημαντικά τόσο οι ταινίες του Ρ.Ι.Κ. όσο και οι ανεξάρτητες παραγωγές από Κύπριους σκηνοθέτες. Παρόλο που σ' αυτό το διάστημα δεν έλειψαν τα πολιτικά προβλήματα και η αναταραχή, εν τούτοις η ευφορία που ακολούθησε τη δημιουργία του νεοσύστατου ανεξάρτητου κυπριακού κράτους, η "έκρηξη" που παρατηρήθηκε σε όλους σχεδόν τους τομείς της οικονομίας και της πολιτιστικής ζωής, και η μετατροπή της κυπριακής κοινωνίας με αλματώδη ρυθμό σε καταναλωτική δε μπορούσε παρά να επηρεάσει σε κάποιο βαθμό και τον τομέα του κινηματογράφου.

Η ταινία που πιστεύουμε ότι αποτελεί σταθμό στην τηλεόραση γιατί σ' αυτήν χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά πολλά πρόσωπα με διάφορες ειδικότητες είναι ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ (1963) σε σκηνοθεσία Χαρίλαου Παπαδόπουλου, σενάριο Ανδρέα Χριστοφίδη & Λεωνίδα Μαλένη, φωτογραφία - μοντάζ Γιώργου Λανίτη, μουσική Θεοδωράκη, αφήγηση Μάνου Κατράκη & Κώστα Πάρλα. Προηγήθηκε η ταινία ΛΕΥΚΩΣΙΑ του ίδιου σκηνοθέτη και ακολούθησαν η ΕΠΟΠΟΙΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ το '68. Από το Γιώργο Λανίτη είχαμε, μεταξύ άλλων τον ΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΔΙΑΜΑΝΤΗ ('67). ΣΤΑ ΠΕΡΙΧΩΡΑ ΤΗΣ ΚΕΡΥΝΕΙΑΣ, ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ('73) ενώ η ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ πήρε το 1970 το Α' βραβείο του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για ξένη ταινία μικρού μήκους. Μερικές άλλες παραγωγές του Ρ.Ι.Κ. σ' αυτό το διάστημα είναι ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΑΣΙΝΟΥ του Πάνου Ιωαννίδη, Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ και ΣΑΛΑΜΙΝΑ της Μάρως Θεοδωσιάδου. Η ΦΥΓΗ ('71) του Αντρέα Κωνσταντινίδη, η πρώτη στον κυπριακό χώρο που επισημαίνει προφητικά το αδιέξοδο του ανθρώπου στο ασφυκτικό περιβάλλον της πόλης, και η πειραματική ΣΥΜΠΟΣΙΟ (1973) του Γιάννη Καραολή για τη σχέση ανθρώπου - φύσης.

Εκτός από τις δύο αυτές εξαιρέσεις θα λέγαμε ότι οι ταινίες αυτής της περιόδου έχουν σα θέμα τους την ιστορία, τις παραδόσεις και τον πολιτισμό του νησιού ενώ σε όλες διαφαίνεται καθαρά η αγάπη αλλά και η αγωνία για τον τόπο.

Το ίδιο ισχύει και στο χώρο της ανεξάρτητης παραγωγής. Η πρώτη ταινία αυτής της περιόδου είναι του Νίνου - Φένεκ Μικελλίδη ΚΥΠΡΟΝ ΟΥ Μ' ΕΘΕΣΠΙΣΕΝ (1963) που βραβεύθηκε στο φεστιβάλ του Κάρλοβυ Βάρι.

Η πρώτη μεγάλου μήκους έγινε το '64, ένα love-story μεταξύ μιας Κυπρίας και ενός Φιλλανδού στρατιώτη των Ηνωμένων Εθνών. Ονομαζόταν ΣΥΝΕΒΗΚΕ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ σε σενάριο Κώστα Μόνητ, με φιλλανδό παραγωγό και σκηνοθέτη και με πολλούς Κύπριους ηθοποιούς. Στο είδος της ηθογραφίας ανήκουν οι δύο πρώτες ταινίες του Γιώργου Φιλή, που ήταν και μεγάλου μήκους, το ΑΓΑΠΕΣ ΤΖΙΑΙ ΚΑΪΜΟΙ ('67) και η ΑΡΝΑΔΑ ΜΕ ΤΟ ΧΡΥΣΟ ΚΟΥΔΟΥΝΙ ('69). Οι επόμενες ταινίες του έχουν τα θέματά τους από την ιστορία της Κύπρου όπως το 1821 ΚΑΙ Η ΚΥΠΡΟΣ ('71) και ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΑΥΞΕΝΤΙΟΥ ΕΝΑΣ ΗΡΩΑΣ ΜΕ ΤΟ ΜΝΗΜΟΣΚΟΠΙΟ ('73) που βραβεύτηκε στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και αναφέρεται στην περίοδο του αντιαποικιακού αγώνα. Στην ίδια περίοδο αναφέρεται και η ταινία του Μιχάλη Παπά ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΙΔΙΩΤΟΥ ('68) τέλος έχουμε την Κυπροβουλγαρική Ο ΠΑΡΑΣ Ο ΜΑΣΚΑΡΑΣ ('69) σε σκηνοθεσία Κώστα Φαρμακά - Βαγγέλη Οικονομίδη, το ντοκυμανταίρ του Νίκου Σιαφκάλλη ΚΥΠΡΟΣ 72 και την ΠΟΛΥΑΓΑΠΗΜΕΝΗ του Γιώργου Κοσμάτου, κατοπινού δημιουργού των διάφορων ΡΑΜΠΟ.

Γ: 1974 μέχρι σήμερα

Τα τραγικά γεγονότα του '74 δεν μπορούσε παρά να αφήσουν τη σφραγίδα τους σχεδόν σε όλη την κατοπινή παραγωγή. Ο όγκος των ταινιών ανήκει και πάλι στο Ρ.Ι.Κ., που εκ των πραγμάτων, επωμίστηκε και το χρέος της καταγραφής και διαφύλαξης ντοκουμέντων από τις εξελίξεις που συγκλόνισαν τον τόπο μας, της ανάγκης για τόνωση του ηθικού του λαού και διαφύλαξης της ταυτότητάς του, αλλά και της διαφώτισης στο εξωτερικό. Έτσι γυ-

ρίστηκαν ταινίες όπως ΗΤΑΝ ΕΝΑ ΝΗΣΙ, ΑΓΝΟΕΙΤΑΙ Η ΤΥΧΗ ΤΟΥΣ, το ΑΡΝΑΚΙ και ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ του Ανδρέα Κωνσταντινίδη, ΚΥΠΡΟΣ: ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΑΤΤΙΛΑΣ του Πάνου Ιωαννίδη, ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΚΥΠΡΙΑΚΗΣ ΣΥΜΦΟΡΑΣ του Παύλου Παύλου, ΚΥΠΡΟΣ '74 ΜΕ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ που βραβεύτηκε στο φεστιβάλ Κάρλοβυ Βάρι, το ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΑΓΚΟ και η ΜΕΤΑΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΥΡΚΟΚΥΠΡΙΩΝ του Γιάννη Καραολή, το ΞΕΡΙΖΩΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΡΠΑΣΙΑ του Κώστα Κωνσταντινίδη, Ο ΜΑΚΑΡΙΟΣ ΖΕΙ της Αιμιλίας Ορφανίδου, Ο ΚΑΡΠΑΣΙΤΗΣ του Άδωνι Χριστοφόρου, η ΧΑΡΙΤΑ ΜΑΝΟΤΑΕΣ ΣΤΕΚΕΤΑΙ ΔΙΠΛΑ ΜΟΥ του Χρίστου Σιοπαχά και ΤΡΙΜΙΘΙ, ΑΝΑΠΑΡΑΣΑΤΣΗ ΜΕ ΛΕΞΕΙΣ του Ανδρέα Πάντζη. Άλλες ενδιαφέρουσες παραγωγές του Ρ.Ι.Κ. είναι ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑΜΑΝΤΗ του Α. Κωνσταντινίδη, το ΑΡΧΑΙΟ ΚΑΡΑΒΙ ΤΗΣ ΚΕΡΥΝΕΙΑΣ των Γιώργου Λανίτη, Άντρου Ζεμπύλα και Σούζαν Κάτσεβ, ο ΚΑΣΙΑΛΟΣ του Α. Παυλίδη και ΑΛΕΞΑΝΤΡΑ της Μαρούλας Αβραμίδου.

Από τις ανεξάρτητες παραγωγές σημειώνουμε την ταινία ΑΤΤΙΛΑΣ '74 του Μιχάλη Κακογιάννη, η ΚΥΠΡΟΣ 74 των Κώστα Φαρμακά, Μάρκου Σιαπάνη και Γιώργου Κατσούρη ΕΤΣΙ ΠΡΟΔΟΘΗΚΕ Η ΚΥΠΡΟΣ και το ΜΕΓΑ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ ('79) του Γιώργου Φιλή, ΚΥΠΡΟΣ, Η ΑΛΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ('76) των Λάμπρου Παπαδημητράκη και Θέκλας Κίττου, βραβευμένη στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ΜΑΚΑΡΙΟΣ Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΟΡΕΙΑ, ('77) του Ευάγγελου Ιωαννίδη, Ο ΑΥΡΙΑΝΟΣ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΣ ('79) του Μιχάλη Παπά, οι ταινίες του Κώστα Δημητρίου, ΔΟΛΟΦΟΝΗΣΤΕ ΤΟΝ ΜΑΚΑΡΙΟ ('76), ΧΑΣΑΜΠΟΥΛΙΑ ('75) ΓΙΑ ΠΟΙΟΝ ΝΑ ΒΡΕΞΕΙ ('77) και οι ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑ ('78). Έχουμε επίσης την ταινία του Αρμενοκύπριου Γερβάντ Ντερ Πατρόκ ΟΝΟΜΑ: ΑΡΑΜ ΜΠΑΖΜΑΤΖΙΑΝ (1985) καθώς και ταινίες που γυρίστηκαν από Κύπριους στη διάρκεια των σπουδών ή της διαμονής τους στο εξωτερικό όπως τις ΚΥΠΡΙΑΚΕΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ (1977) του Λάκη Δημητριάδη, Η ΥΠΟΣΧΕΣΗ ('83) και ΠΑΥΛΟΣ ΛΙΑΣΙΔΗΣ ΕΝΑΣ ΠΡΟΣΦΥΓΑΣ ΠΟΙΗΤΗΣ ('84) του Λάκη Παπαπέτρου, "Πολίτες" ('76), το "Κόκκινο στο Άσπρο" ('78) και η "Κάθοδος των εννέα" που πήρε Α' βραβείο στο φεστιβάλ Μόσχας 85, του Χρίστου Σιοπαχά, την "Ανακωχή στο ποτάμι" ('73) και "Οι πυροβολισμοί που πέσαν την αυγή δε θα 'ναι οι τελευταίοι" ('76) του Αντρέα Πάντζη. Στη Δυτική Γερμανία ζει επίσης και εργάζεται η Μαρία Νεοκλέους που, μεταξύ άλλων, γύρισε ένα ντοκυμανταίρ για τα γηρατειά στην Κύπρο.

Μέχρι το 1980 ο ρόλος του κράτους στην παραγωγή ταινιών ήταν ανύπαρκτος εκτός από ορισμένες οικονομικές ενισχύσεις που δόθηκαν ή ψιθυρίστηκε ότι δόθηκαν σε κάποιους. Ωστόσο τη χρονιά εκείνη ύστερα από πρόταση του τότε Υπουργείου Προεδρίας, το Υπουργικό Συμβούλιο αποφάσισε τη σύσταση Συμβουλευτικής Επιτροπής Κιν/φου. Σκοπός της επιτροπής είναι να εισηγείται για προώθηση προς το Υπουργικό Συμβούλιο προτάσεων για παραχώρηση κυβερνητικής χορηγίας με σκοπό την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών που θα προβάλλουν την Κύπρο και τον αγώνα της. Έτσι έγιναν κάποιες ταινίες από την Ιρλανδική τηλεόραση, χρηματοδοτήθηκε μια ταινία του Πήτερ Λοΐζου για τους πρόσφυγες της Κύπρου και έγινε η πρώτη συμπαραγωγή Κύπρου - Ελλάδας με τον ΒΙΑΣΜΟ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ του Αντρέα Πάντζη.

Με την ανακήρυξη του ψευδοκράτους του Ντενκτάς το 1983 και την εντατικοποίηση της διαφωτιστικής εκστρατείας για το κυπριακό στο εξωτερικό, το Υπουργικό Συμβούλιο εξουσιοδότησε την Επιτροπή Διαφώτισης να αποφασίζει για τη χρηματοδότηση και παραγωγή ταινιών που θα προωθούν τους σκοπούς της επιτροπής. Έτσι έγιναν οι ΝΕΚΑΤΩΜΕΝΟΙ ΑΕΡΗΔΕΣ ('84) του Γιάννη Ιωάννου, ΚΕΡΥΝΕΙΑ ΜΟΥ ΤΟΣΟ ΚΟΝΤΑ... ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΥΑ των Άντρου Ζεμπύλα και Γιάννη Καραολή ενώ αναμένεται να συμπληρωθούν οι ταινίες ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ του Πανίκκου Χρυσάνθου και ΣΤΑ ΙΔΙΑ ΧΩΜΑΤΑ του Ευάγγελου Χατζηκυριάκου.

Βάσει αυτής της ιστορικής ανασκόπησης είναι σαφές ότι η κιν/κή παραγωγή στον τόπο μας, παρόλο που υπήρξαν κάποιες αξιόλογες προσπάθειες, γενικά ήταν μίζερη και περιορισμένη. Όλα αυτά τα χρόνια απουσίαζαν οι τρεις κυρίαρχες μορφές παραγωγής που επικρατούν στις χώρες με ανεπτυγμένη κιν/κή βιομηχανία: απουσίασαν δηλαδή και οι επαγγελματίες παραγωγοί με αποκλειστικά οικονομικούς στόχους και τα διάφορα κρατικά ή μη ινστιτούτα με καλλιτεχνικά κριτήρια και η τηλεόραση σαν παραγωγοί ταινιών από ανεξάρτητους κινηματογραφιστές. Οι πιο πολλοί από αυτούς που τόλμησαν να δουλέψουν ως ανεξάρτητοι σκηνοθέτες ήταν υποχρεωμένοι να αυτοχρηματοδοτηθούν, πράγμα αρκετά ριψοκίνδυνο με τις δεδομένες συνθήκες. Το ΡΙΚ γύρισε βέβαια δικές του ταινίες, σαν ημικρατικός όμως οργανισμός κινείται μέσα σε ορισμένα πλαίσια και οι υπάλληλοι του δεν είναι ελεύθεροι επαγγελματίες. Η αποκλειστική χρήση του βίντεο εξάλλου τα τελευταία χρόνια έδωσε και το τελειωτικό κτύπημα στη φιλμική παραγωγή.

Όσον αφορά το κράτος μόλις τα τελευταία πέντε χρόνια έδωσε κάποια σημάδια ενδιαφέροντος για το σινεμά, αλλά κι αυτό βρίσκεται μέσα στα στενά πλαίσια του πολιτικού μας προβλήματος και μέσα σ' ένα κλίμα σύγχισης και ασάφειας ως προς τα κριτήρια, τους στόχους και τις αρμοδιότητες των επιτροπών. Ο κιν/φος φαίνεται ότι αντιμετωπίζεται από το κράτος σαν προπαγανδιστική μπροσούρα ή τουριστικό φυλλάδιο, πράγμα που δεν βοηθά στη δημιουργία μιας ζωντανής τέχνης. Και είναι κοινή συνείδηση ότι σε καμμιά χώρα της Ευρώπης δεν μπορεί να υπάρξει ποιοτικός κινηματογράφος χωρίς ενίσχυση από το κράτος.

Είναι βέβαια ο χώρος μικρός για να στηρίξει μια πολυδάπανη βιομηχανία, ήταν και η αποικιοκρατία, η κατά καιρούς πολιτική αναταρχή, είναι σήμερα η κατοχή, η προσφυγιά, η ανασφάλεια. Είναι η έλλειψη παράδοσης, η έλλειψη υλικής, τεχνικής και θεωρητικής υποδομής που στο παρελθόν οδήγησαν στη φυγή ανθρώπων του κινηματογράφου κι έτσι ο τόπος φτώχυνε ακόμη περισσότερο. Αν όμως όλα αυτά είναι το άλλοθι όσων καλλιέργησαν την άποψη ότι ήταν πάντοτε ουτοπία να μιλούμε για δημιουργία Κυπριακού κινηματογράφου άλλο τόσο είναι σήμερα επιχειρήματα για την αναγκαιότητα ανάπτυξης της τέχνης του κινηματογράφου που θα καταγράφει τις μνήμες αυτού του τόπου, που θα δώσει την ταυτότητα και τη φυσιογνωμία του, που θα είναι έκφραση της αγωνίας και των ανησυχιών των δημιουργών του. Οι ενδιαφερόμενοι και οι ιθύνοντες πρέπει να αναλάβουν τις ευθύνες τους, ώστε να περάσουμε από το στάδιο της προϊστορίας του κυπριακού κινηματογράφου και των σπασμωδικών ενεργειών σ' ένα δυναμικό ιστορικό γίγνεσθαι.✦

Κυπριακός κινηματογράφος Ανάμεσα σε δύο δρόμους

Η παρέμβαση της Θέκλας Κίπου

Στα 1997 ο πρόεδρος της Διεθνούς Ένωσης Εγκυκλοπαιδιστών, ινδικής καταγωγής, αμερικανός επιστήμονας, Τζωρτζ Κούριαν, δημοσιεύει ένα τολμηρό εγχειρίδιο με τίτλο: "Ο κόσμος όπως θα έπρεπε να είναι". Στο εγχειρίδιο αυτό που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα σαν ένθετο στο τ.12 του περιοδικού "Νέμεσις", ο συγγραφέας χαρτογραφεί τον κόσμο με κριτήρια ιστορικής συνέχειας και βιωσιμότητας, επιχειρώντας μια διόρθωση των "λαθών της ιστορίας". Στην εισαγωγή του εγχειριδίου αναφέρει ότι από τα 265 κράτη του σημερινού κόσμου τα 100 γεννήθηκαν από ατυχήματα της ιστορίας τα δε μισά είναι προϊόντα της αποικιοκρατίας. Τονίζει δε ότι "ένα κράτος που θεμελιώθηκε πάνω στην αδικία ή την παράνομη κατοχή γης δεν έχει κανένα δικαίωμα ύπαρξης... **Ιδεωδώς, λέει, ένα κράτος θα πρέπει να είναι ο φυσικός τόπος κατοικίας ενός λαού, με συνοχή που πηγάζει από κοινές ιστορικές εμπειρίες και δικαιούται να απολαμβάνει της εδαφικής ακεραιότητας που απορρέει, όχι από σύνορα που χάραξαν ξένοι ή εχθροί, αλλά άλλαξαν με βάση τα εθνικά και γλωσσικά σύνορα".**

Συνεχίζοντας το τολμηρό σκεπτικό του ο Κούριαν επιχειρεί τις χαρτογραφικές διορθώσεις που αποκαθιστούν την ιστορική δικαιοσύνη ανάμεσα στις οποίες είναι και η επέκταση της Ελλάδας ώστε να περιλάβει και την Ευρωπαϊκή Τουρκία, την Νοτιοδυτική Ανατολία και φυσικά την Κύπρο, εδάφη, τα οποία περιγράφει ως πατρογονικά ελληνικά κλαπέντα από την Τουρκία τους τελευταίους αιώνες. Σύμφωνα, λοιπόν, με την γνώμη του μεγάλου μελετητή, αλλά και όλων των σοβαρών διανοητών, **το Κυπριακό κράτος αποτελεί ένα ιστορικό λάθος**, αποτέλεσμα της εξάρτησης του Ελληνικού Έθνους από τις Μεγάλες Δυτικές Δυνάμεις. Στον ιδανικό λοιπόν χάρτη του χαρτογράφου Κούριαν, που κανένας δεν μπορεί να αποκλείσει ότι κάποτε ίσως υπάρξει, η Κύπρος ανήκει στην ελληνική επικράτεια και το "κυπριακός" σημαίνει ό,τι "επτανησιακός", "κυκλαδίτικος", "κρητικός", δηλαδή ένα μέρος του όλου το οποίο ονομάζεται "ελληνικός".

Αυτή, ωστόσο η ιστορική εκτροπή εκτρέφει στη συνέχεια και μια εκτροπή του νοήματος. Το "κυπριακός" αρχίζει να σημαίνει "ο προερχόμενος από το κυπριακό κράτος σαν ξεχωριστή οντότητα". Μέχρι του σημείου αυτού υπάρχει κάποια συνάφεια λέξεως και νοήματος. Η έννοια όμως "κυπριακός" αρχίζει να λειτουργεί συσκοτιστικά και να συνιστά μια αναίρεση της γλώσσας σαν κωδικοποίηση της **αλήθειας,** όταν η ιστορική εκτροπή χρησιμεύει ως βάθρο για την κατασκευή μιας ψευδούς κατάστασης, της κυπριακής (εθνικής) ταυτότητας.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΕΣ ΣΕΝΑΡΙΑ

1974 - 1976: ΚΥΠΡΟΣ, Η ΑΛΛΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, ντοκυμανταίρ 105'

1981 - 1983: Η ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΗΣ ΚΑΡΠΑΣΙΑΣ, ντοκυμανταίρ 30'

1985: ΤΟ ΞΥΝΟ ΝΕΡΟ, δραματοποιημένο ντοκυμανταίρ 35'

1986 - 1987: ΔΩΔΕΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ, δραματοποιημένο ντοκυμανταίρ 50'

1988 - 1989: ΓΙΑΛΟΥΣΑ, Η ΜΑΡΙΚΑ ΤΗΣ ΧΑΤΖΗΟΡΚΑΣ, δραματοποιημένο ντοκυμανταίρ 35'

ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΡΔΙΟΣ, δραματοποιμένο ντοκυμανταίρ, 50'

1990: ΤΗΝ ΓΛΩΣΣΑΝ ΜΟΥ ΕΔΩΣΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΝ, ντοκυμανταίρ 60'

1993: ΑΚΡΙΤΕΣ, σειρά μίνι ντοκυμανταίρ

1997: Η ΥΠΟΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ, σειρά 12 δραματοποιημένων ντοκυμανταίρ

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

Μετά την παραπάνω εισαγωγή γίνεται φανερό ότι, το τι επιθυμεί να νοεί ο καθένας με τον όρο "κυπριακός κινηματογράφος", είναι ζήτημα ιστορικής στάσης και πολιτικής ηθικής. Για μένα ο κυπριακός κινηματογράφος, ως προς την εθνική του διάσταση, δεν είναι παρά ένα **τμήμα του ελληνικού κινηματογράφου,** όπως οι ταινίες των ελλήνων μεταναστών στη Σουηδία και την Αυστραλία ή, άλλως, **ένας κινηματογράφος μιας δεύτερης μικρής Ελλάδας, της Κύπρου.** Ως εκ τούτου θα διαφωνήσω με τον ορισμό που δίνουν οι φίλοι του περιοδικού "ΑΝΤΙΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ", στο σημείο που περιγράφουν ως "κυπριακό" τον "συνδεδεμένο με το ελληνικό". Ο κυπριακός κινηματογράφος δεν είναι συνδεδεμένος με τον ελληνικό, είναι τμήμα του. Επιμένω στο ζήτημα αυτό γιατί η αποσαφήνιση του όρου "κυπριακός", προς τη μια ή άλλη κατεύθυνση, είναι καθοριστικής σημασίας: α. για την γλωσσική, ιστορική, μυθολογική, εικαστική και μορφολογική ταυτότητα του κυπριακού κινηματογράφου στην εξέλιξή του. β. για την σχέση που οφείλει να έχει με τον αγώνα ελευθερίας του ελληνισμού της Κύπρου, αλλά και με τον αλύτρωτο ελληνισμό συνολικά. γ. για τις σχέσεις παραγωγής και διανομής που πρέπει να αναπτύξει με την

Ελλάδα και με τον οικουμενικό ελληνισμό. δ. για την πολιτική που θα χαραχθεί θεσμικά γύρω από την κινηματογραφική παραγωγή. ε. για τις πηγές έμπνευσης των κυπρίων σκηνοθετών, οι οποίοι θα δυνηθούν να προσεγγίσουν την μεγάλη δημιουργία, μόνο μέσα από τις ιδέες, τα νοήματα και τα σχήματα της μεγάλης ελληνικής παράδοσης.στ. για την δυναμική που μπορεί να αναπτύξει μια τέτοια κυπριακή κινηματογραφία, ώστε να δημιουργήσει σχολή παρόμοια π.χ. με την επτανησιακή στην λογοτεχνία ζ. για την διάδοση και προώθηση του κυπριακού κινηματογράφου.

Παρά την παγκοσμιοποίηση, ή ίσως και εξαιτίας της, όπως τονίζει ο Πρόεδρος της UNIFRANCE, Ντανιέλ Τοσκάν ντι Πλαντιέ, οι ταινίες που βρίσκουν διανομή και αντιστέκονται στην αμερικανική ηγεμονία με αξιόλογο αριθμό εισιτηρίων, είναι αυτές που αποτυπώνουν ένα ιδιαίτερο εθνικό χαρακτήρα, που συμπυκνώνουν με διαφορετικό τρόπο εικόνες μιας διαφορετικής ζωής, όπως οι ταινίες του Πέρση σκηνοθέτη Κιαροστάμι. Όσον αφορά τον ορισμό του "κυπριακού κινηματογράφου" σε σχέση με τον εαυτό του, κυπριακός κινηματογράφος, όπως και ο ελληνικός ή ο γαλλικός, είναι ο κινηματογράφος που παράγεται από κύπριους σκηνοθέτες, με κέντρο αναφοράς την Κύπρο, και σημαντικό μέρος της χρηματοδότησης από κυπριακές πηγές.

Με αυτά τα δεδομένα η μικρή κυπριακή κινηματογραφία θα μπορέσει να αναπτυχθεί σε ένα ρωμαλέο τμήμα της κυπριακής πολιτιστικής παραγωγής κάτω από τις πιο κάτω προϋποθέσεις: 1. Δημιουργία ανεξάρτητης Διεύθυνσης Κινηματογράφου, πιθανόν κατά το πρότυπο του Θ.Ο.Κ. 2. Χάραξη μιας πολιτικής με κατευθυντήριες γραμμές την **πολιτιστική, ιστορική και εθνική φυσιογνωμία του νησιού** 3. Παροχή κινήτρων για συμπαραγωγές με την Ελλάδα, το Ε.Κ.Κ., την Ελληνική Τηλεόραση 4. Στήριξη προγραμμάτων συνεργασίας με τον μείζονα ελληνισμό 5. Αξιοποίηση των πνευματικών δυνάμεων του μείζονος ελληνισμού 6. Προτεραιότητα στο ντοκιμαντέρ και στις φθηνές και ευέλικτες παραγωγές. 7. Στήριξη του σκηνοθέτη - παραγωγού ως του μόνου υπαρκτού αυτή τη στιγμή υποκειμένου κινηματογραφικής πράξης. 8. Κίνητρα για την δημιουργία παραγωγών και γραφείων παραγωγής. 9. Κινητοποίηση του ιδιωτικού και τραπεζικού κεφαλαίου για επενδύσεις, στον κινηματογράφο 10. Συγχρηματοδότηση σχεδίων με οργανισμούς, ιδρύματα και εκπαιδευτήρια 11. Δια νόμου προβολή των ελληνικών και κυπριακών ταινιών στις αίθουσες 12 Δημιουργία οργανισμού προώθησης οπτικοακουστικής παραγωγής 13. Οργάνωση Διεθνούς Φεστιβάλ Οικουμενικού Ελληνισμού, το οποίο θα συγκεντρώσει την περί τον Ελληνισμό κινηματογραφική παραγωγή. Μόνο ένα τέτοιο Φεστιβάλ θα καταστήσει την Κύπρο κινηματογραφικά ανταγωνιστική, καθώς θα συγκεντρώσει πνευματικές δυνάμεις από το Παγκόσμιο και από τον Ελληνικό κόσμο, πλέον δε, θα δώσει προοπτική στις δημιουργικές δυνάμεις του νησιού.

Κυπριακό κράτος και κινηματογράφος

Το κυπριακό κράτος συμπυκνώνει μια αντίφαση: είναι αποτέλεσμα του αντι-αποικιακού αγώνα των Κυπρίων, αλλά και έκφραση της μη ολοκλήρωσής του. Είναι ένα δοτό κράτος που προσεφέρθη από τις μεγάλες δυνάμεις με σκοπό την εκτροπή της εθνικής ολοκλήρωσης που δεν ήταν άλλη από την ένωση. Όπως εύστοχα παρατηρούν οι μεγάλοι ερευνητές του νεο-αποικιακού φαινομένου, Αμιλκάρ Καμπράλ και Εντουάρντ Σαΐντ, εκεί όπου οι αντι-αποικιακές εξεγέρσεις άφησαν άθικτο τον κρατικό μηχανισμό που συγκροτούσαν ντόπια στελέχη, η αποικιακή κατάσταση πραγμάτων αντικαταστάθηκε με μια νεο-αποικιακή... Από το φαινόμενο αυτό δεν εξαιρείται η Κύπρος.

Η νεο-αποικιακή αυτή κατάσταση: α. **συντηρεί την πολιτιστική κυριαρχία** του αποικιακού ιδιοκτήτη πάνω στο νέο κράτος. Στην Κύπρο ακόμη παλεύουμε για το αυτονόητο, την χρήση της ελληνικής στη Δημόσια Διοίκηση, στα κυπριακά νοσοκομεία π.χ. κρατούσα γλώσσα είναι η αγγλική. Στον τομέα του κινηματογράφου, που μας αφορά, υπάρχει σκέψη σε παράγοντες του Γραφείου Δημοσίων Πληροφοριών, οι παραγωγές να γίνονται και στα αγγλικά, β. το ανεξάρτητο κράτος γίνεται δίαυλος προώθησης ξένων στρατηγικών και πολιτικών συμφερόντων μέσα από, φαινομενικά, ουδέτερες πρακτικές. Τέτοια πρακτική είναι και παραγωγή ταινιών οι οποίες, στο όνομα της ελευθερίας της έκφρασης προσβάλλουν την εθνική περηφάνεια του κυπριακού ελληνισμού, καθώς εξισώνουν τον ρόλο του θύτη με το θύμα γ), την ίδια ώρα

η ελευθερία της έκφρασης δεν ισχύει για τις δυνάμεις που αμφισβητούν την λογική της εξάρτησης, καθώς διατηρείται ο μηχανισμός λογοκρισίας της αποικιακής διοίκησης. Η ομιλούσα, ως παθούσα, θα σας απασχολήσω λίγο με την συνταρακτική ιστορία της κινηματογραφικής μου σταδιοδρομίας στην Κύπρο. Το 1974 σε συσκηνοθεσία με τον Λάμπρο Παπαδημητράκη με τόλμη περισσή, γυρίσαμε την ταινία ΚΥΠΡΟΣ, Η ΑΛΛΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ. Τα γυρίσματα κράτησαν δύο χρόνια, περπατήσαμε την τότε αιμάσσουσα Κύπρο, χωριό - χωριό. Η ταινία, τόσο σαν παραγωγή, όσο και σαν πολιτική άποψη, υπήρξε από τα μεγαλύτερα τολμήματα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και σίγουρα η μόνη κυπριακή ταινία που επιχειρούσε μια ανατομία του κυπριακού δράματος. Στην συνέχεια: α) η ταινία βραβεύτηκε ως μια από τις τρεις καλύτερες στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1976, πλάι στο HAPPY DAY του Παντελή Βούλγαρη β) στο Φεστιβάλ σείστηκε η αίθουσα και η Μελίνα Μερκούρη συγκλονισμένη μας αγκάλιαζε και δημόσια αν και μέλος της Κριτικής Επιστροπής υποστήριξε την βράβευσή της γ) η ταινία, μέσα από το παράλληλο κύκλωμα, έκανε 500.000 εισητήρια στην Ελλάδα στη δε Ρόδο ξεσήκωσε διαδήλωση δ. η ταινία υμνήθηκε από την πλειοψηφία της ελληνικής κριτικής, ως η πιο σοβαρή ταινία για το κυπριακό δράμα. Τι έκανε το τότε Κυπριακό κράτος απέναντί της: α. Έστειλε νύχτα στη Θεσσαλονίκη τον Υπουργό παρά τον Πρόεδρο, Πάτροκλο Σταύρου, για να πείσει την Μελίνα να αποφύγει την βράβευση. β. η εις το Γραφείο Δημοσίων Πληροφοριών (P.I.O., δηλαδή Public Information Office, καλούμενο από μας τους Κυπρίους) εδρεύουσα Επιτροπή Λογοκρισίας, εφαρμόζοντας τον αποικιακό νόμο του 1931, απαγόρευσε το 1977 την προβολή της ταινίας ως επικίνδυνης σε επίπεδο πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας επιτροπής. Μόνη φωτεινή εξαίρεση, ανάμεσα στους λογοκριτές, ο Μορφωτικός μας Ακόλουθος, Γιώργος Γεωργής, ο οποίος αρνήθηκε να υπογράψει το πρακτικό απαγόρευσης και αποχώρησε για πάντα από την Επιτροπή. Το 1978 συνόδεψα με τον τελωνειακό υπάλληλο το πνευματικό μου παιδί στο αεροδρόμιο Λάρνακας από όπου και απελάθηκε. γ. Η ταινία προβλήθηκε μετά από οκταετείς πολυέξοδους δικαστικούς αγώνες και όταν πια όσα τόλμησε να πει ήταν κοινός τόπος για τον τελευταίο έλληνα.

Γιατί κάνω αυτή την εκτεταμένη αναφορά ; Μα γιατί αυτή η λογοκρισία συνεχίζεται ακόμα, αφού ο υπάλληλος του Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών, Ανδρέας Χριστοδούλου, που δημοσιεύει άρθρο στο περιοδικό "ΑΝΤΙΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ", την ίδια ώρα που τολμά να κατατάξει στον κυπριακό κινηματογράφο τις ταινίες που γύρισαν οι άγγλοι αποικιοκράτες, όπως και την φιλανδική ταινία ΣΥΝΕΒΗ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ, αγνοεί παντελώς την μοναδική βραβευμένη για το κυπριακό δράμα ταινία. Και βέβαια η ομιλούσα δεν αναφέρεται ως κυπρία σκηνοθέτης, παρότι όλες μου σχεδόν οι ταινίες αφορούν την Κύπρο. Όλα τούτα δεν τα αναφέρω από πικρία, αλλά για να πω με ειλικρίνεια σαν δημιουργός ότι το κυπριακό κράτος είναι ταυτόχρονα εκφραστής και αντίπαλος της ελληνικής ιδέας. Η τραγικότητα τούτη που διαπερνά όλο το κυπριακό σώμα είναι τόσο βαθιά που κάθε τι γύρω από το Κυπριακό κράτος ματώνει. Η τραγικότητα αυτή διαπερνά και εμάς τους ίδιους. Τι εννοώ; Εννοώ ότι η ύπαρξη του Κυπριακού κράτους είναι η άρνηση της ελληνικότητας που πολλοί από μας υπερασπιζόμαστε, αλλά την ίδια στιγμή όταν αυτή σπαράσσει στα εδάφη του το κράτος αυτό αποδεικνύεται χρήσιμο για την υπεράσπισή της, συχνά μάλιστα ίσως πιο χρήσιμο και από το ελληνικό κράτος. Αυτή είναι η τραγικότητα της γενιάς μας και για να μην μας τρώει τα σπλάχνα θα πρέπει να οδηγήσει σε κάποια κάθαρση. **Το πεδίο στο οποίο αυτή η κάθαρση μπορεί να επιτευχθεί είναι, εκτός από την εξέγερση, η Τέχνη.**

Ο κυπριακός κινηματογράφος ως Τέχνη, έχει την υποχρέωση, να εκφράσει και να μεταπλάσσει αυτή την τραγικότητα. Οι κύπριοι σκηνοθέτες και οι ιθύνοντες περί τον κινηματογράφο έχουν δύο δρόμους: ή να οχυρωθούμε στο μικρό μας κρατίδιο για ένα κινηματογράφο μέτριο, ο οποίος θα αυτοεπαίρεται ότι είναι σπουδαίος, μακριά από την σύγκριση μέσα στην μεγάλη θάλασσα του έθνους, ή θα ωθήσουμε συνειδητά και τολμηρά τα πράγματα προς την ανάπτυξη μιας κινηματογραφικής Σχολής η οποία θα εμπνέεται από τις μεγάλες στιγμές της κινηματογραφικής τέχνης, θα συμπυκνώνει την αγωνία του λαού μας και θα σύρει τον χορό για την δημιουργία ενός ρεύματος καθ εαυτό ελληνικού μέσα στην υπνώττουσα, παγκοσμιοποιημένη κινηματογραφία της Αθήνας.

Κατά τον ίδιο τρόπο που η ανάπτυξη της Επτανησιακής σχολής στα αγγλοκρατούμενα Επτάνησα έδωσε νέο αίμα στην λογοτεχνία της ελληνικής μητρόπολης, γιατί ακριβώς τροφοδοτούνταν από την αγωνία του αλύτρωτου έθνους, έτσι και **η Κύπρος μπορεί να εμβολίσει την ελληνική κινηματογραφική Τέχνη** με το σφρίγος του Έλληνα της περιφέρειας. Τότε και μόνο θα πάψει να είναι επαρχιώτικη με μικρομέγαλη συμπεριφορά. Όταν θα αναλάβει να παίξει τον ρόλο που της ανήκει. Να πάρει πάνω της και **να εκφράσει την αγωνία του οικουμενικού έλληνα** αξιοποιώντας τις πνευματικές του δυνάμεις που η αδιάφορη Αθήνα αφήνει στα αζήτητα. Προϋπόθεση για μια τέτοια άνθιση είναι, όπως ποτέ δεν έπαψε να τονίζει ο μεγάλος Παλαμάς, **να ακουμπήσει στην ιστορία και την παράδοση.**

Το κύριο λοιπόν πρόβλημα του κυπριακού κινηματογράφου δεν είναι ούτε η οργάνωση της παραγωγής, ούτε η επαγγελματική περιχαράκωση των σκηνοθετών ούτε το σε ποιο Υπουργείο θα υπάγεται. Το πρωταρχικό ζήτημα, όπως άλλωστε, και για τον Ελληνικό κινηματογράφο, είναι οι ιδεολογικοί του προσανατολισμοί, οι ιστορικές του συντεταγμένες, οι στόχοι του και οι μορφολογικές, πνευματικές και πολιτιστικές του ρίζες. ✦

ΜΙΚΡΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΟ

Η κυπριακή κινηματογραφική παραγωγή

Η ιστορία της κινηματογραφικής παραγωγής στην Κύπρο είναι σύντομη και δεν περιέχει χρυσές σελίδες. Όταν ο κινηματογράφος στην Ευρώπη και την Αμερική εξελισσόταν σε βιομηχανία στην Κύπρο η ψυχαγωγία περιοριζόταν στο καφενείο, στις παραστάσεις του Καραγκιόζη και στα καφωδεία.

Η οικονομική πολιτική της αποικιακής κυβέρνησης βασιζόταν στην ενθάρρυνση της παρασιτικής οικονομίας, του εισαγωγικού εμπορίου και της τοκογλυφίας.

Το 1938 κτίστηκε στη Λευκωσία το πρώτο θέατρο κατά τα ιταλικά κλασσικά πρότυπα, που προορίζονταν για τη φιλοξενία θιάσων από την Ελλάδα. Με την επικράτηση του κινηματογράφου ως μέσου ψυχαγωγίας την δεκαετία του 30, μερικοί τολμηροί επιχειρηματίες άρχισαν να επενδύουν στην ανέγερση κινηματοθεάτρων και να εισάγουν κινηματογραφικές ταινίες για εκμετάλλευση.

Το ψηλό κόστος των μηχανημάτων κινηματογραφικής λήψης και επεξεργασίας καθώς και η έλλειψη ειδικευμένων σεναριογράφων, οπερατέρ, σκηνοθετών και ηθοποιών ήταν αποτρεπτικός παράγοντας για κάθε σκέψη κινηματογραφικής παραγωγής.

Όταν το 1945 η αγγλική κυβέρνηση εγκατάστησε την τηλεόραση στην Κύπρο για δικούς της προπαγανδιστικούς σκοπούς και μερικοί από τους υπαλλήλους του ραδιοφωνικού ιδρύματος Κύπρου άρχισαν να εκπαιδεύονται στην κινηματογράφηση, έγιναν και οι πρώτες σκέψεις κινηματογραφικής παραγωγής.

ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΗΡΟΔΟΤΟΥ (Οθέλλος Φιλμς)

Στον τομέα της κινηματογραφικής παραγωγής, ο Διογένης Ηροδότου υπήρξε ένας πρωτοπόρος και παρόλες τις αντίξοες συνθήκες τόλμησε να διακινδυνέψει κεφάλαια σ' ένα τομέα που άλλοι μεγάλοι Κύπριοι επιχειρηματίες απέφυγαν.

Το 1967 γύρισε την ταινία ΔΑΚΡΥΑ ΚΑΙ ΔΙΠΛΟΠΕΝΙΕΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ σε σκηνοθεσία Κ. Δούκα. Η πρώτη του αυτή ταινία ήταν συμπαραγωγή με την Ελλάδα. Το θέμα της ταινίας είναι ένα είδος κυπριακού "Ρωμαίου και Ιουλιέττας", με ευτυχισμένο όμως τέλος, όπου στο γάμο των ερωτευμένων (γνήσιος Κυπριακός γάμος) παρουσιάζονται οι κυπριακοί χοροί από τα χορευτικά συγκροτήματα της ΕΔΟΝ, της ΣΕΚ και του Πνευματικού Ομίλου Λάρνακας. Η ταινία είχε μεγάλη επιτυχία τόσο στην Κύπρο και την Ελλάδα αλλά και στις ελληνικές παροικίες στο εξωτερικό.

Το 1968 γύρισε τη ΔΙΚΗ ΤΟΥ ΦΥΤΙΛΛΑ. Το σενάριο είναι βασισμένο στο θεατρικό μονόπρακτο του Θράσου Μακρυγιάννη "Φτύσε μου τζι εν τα φύω". Η σκηνοθεσία ήταν του Κ. Δούκα, το σενάριο του Ανδρέα Ποταμίτη και πήραν μέρος οι ηθοποιοί: Γιάννης Μεντώνης Φιρφιρής, Παπής Φιλιππίδης, Όλγα Ποταμίτου, Δήμητρα Δημητριάδου και άλλοι. Η επιτυχία της ταινίας τον ενεθάρρυνε να γυρίσει στα επόμενα δύο χρόνια ακόμη δυο κυπριακά σκετς που ένωσε μαζί με το πρώτο για να κάνει μια ταινία κανονικού μήκους. Τα άλλα δύο έργα ήταν η ΑΠΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΚΟΚΟΥΣ και Ο ΦΙΡΦΙΦΗΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ.

Τα σενάρια ήταν πάλι του Ανδρέα Ποταμίτη και η σκηνοθεσία του Κ. Δούκα και Βασίλη Μπέτσου.

Τον ίδιο χρόνο γύρισε επίσης το ΦΤΩΧΟΠΑΙΔΟ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ με τον Βοσκόπουλο, Δήμητρα Δημητριάδη, Θ. Μωρέα, Όλγα Ποταμίτου, Μιχάλη Βιολάρη, Σωτήρη Μουστάκα και πολλούς άλλους κύπριους και ελλαδίτες ηθοποιούς.

Το 1971 γυρίζει την έγχρωμη ταινία ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ σε σενάριο Λάκη Μιχαηλίδη, μουσική Μάνου Λοΐζου και σκηνοθεσία Ορέστη Λιάσκου. Η ταινία αυτή που είναι γυρισμένη σε όλες τις περιοχές της Κύπρου αποτελεί και ιστορικό ντοκουμέντο γιατί έχει καταγράψει όλα τα μνημεία της πολιτιστικής μας κληρονομιάς και εκείνα που σήμερα βρίσκονται στα κατεχόμενα, όπως ήταν τότε. Στην ταινία αυτή έλαβαν μέρον οι Νίκος Δαδινόπουλος, Γιώργος Κάπης, Μπέτη Αρβανίτη, Νίκος Παντελίδης, Ανδρέας Μουσουλιώτης, Δήμητρα Δημητριάδου, Όλγα Ποταμίτου, Ανδρέας Παπαμαρκίδης και πολλοί άλλοι.

Το 1972 γυρίζει τον ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ σε σενάριο Πάνου Κοντέλη και σκηνοθεσία Γ. Παρασχάκη.

Το 1973 - 74 γυρίζει την έγχρωμη ταινία ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΥΠΡΟΣ (OPERATION ORIENT). Η ταινία αυτή είναι αγγλόφωνη και γυρίστηκε για ε-

ξαγωγή. Είναι πρακτορική ταινία δράσης, με ελικόπτερα, ατμακάτους και Ιντερπολ σε καταδίωξη σπείρας ναρκωτικών. Ήταν συμπαραγωγή με την Atlas International, με συμμετοχή κυπρίων και ξένων ηθοποιών.

Το 1975 γυρίζεται στην Κύπρο η ταινία ΕΠΤΑ ΒΡΩΜΙΚΟΙ ΚΟΜΑΝΤΟΣ (THE DIRTY SEVEN) του ιταλού συγγραφέα Μπρούνο Φοντάνα σε σκηνοθεσία του ίδιου με επτά διάσημους ξένους ηθοποιούς. Στην ξένη αυτή παραγωγή ο Δ.Η. ήταν διευθυντής παραγωγής, και ο ίδιος με τις διασυνδέσεις του στην Ιταλία είχε πείσει τους παραγωγούς να γυρίσουν την ταινία στην Κύπρο.

Στην Κύπρο γυρίστηκε και LOVE CAMP από τον Κρίστιαν Αντερς. Άλλη ξένη παραγωγή που έγινε στην Κύπρο εξ' αιτίας των γνωριμιών του Δ.Η. ήταν η ΕΜΜΑΝΟΥΕΛΛΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ (EMMANUELLA QUEEN OF SADOS).

Μια σκηνή της ταινίας στην Πέτρα του Ρωμιού με την Εμμανουέλλα, οι διευθυντές της Atlas International επέλεξαν και αναπαράστησαν σε μόνιμο διάκοσμο για την είσοδο των γραφείων της εταιρείας. Και σ' αυτή την ταινία ο Δ.Η. διετέλεσε διευθυντής παραγωγής.

Στα 50χρονα της Atlas International που ο Δ.Η. ήταν επίσημος προσκεκλημένος και στο Φεστιβάλ MIFET, του Μιλάνου, διαπίστωσε το μεγάλο ενδιαφέρον που υπάρχει για την Κύπρο ως χώρα για το γύρισμα κινηματογραφικών ταινιών. Πολλοί σκηνοθέτες και παραγωγοί είναι έτοιμοι να γυρίσουν ταινίες στην Κύπρο μόλις οι συνθήκες το επιτρέψουν, και ελπίζουμε να είναι πολύ σύντομα.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΙΛΗΣ - δημοσιογράφος, θεατρικός παράγοντας, ιστορικός ερευνητής, κινηματογραφικός παραγωγός και σκηνοθέτης.

Γεννήθηκε στις 3 Νοεμβρίου 1926 στην Ασγάτα της Λεμεσού. Φοίτησε στην Αμερικανική Ακαδημία Λεμεσού και σπούδασε φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο του Καρόλου στην Πράγα. Το 1954 εργάστηκε ως δημοσιογράφος στο Νέο Δημοκράτη και από το 1955 μέχρι το 1960 στην Ελευθερία. Το 1960 πήγε στην Αμερική όπου παρακολούθησε δημοσιογραφία στο πανεπιστήμιο της Ινδιάνας.

Υπήρξε διευθυντής του Οργανισμού Θεατρικής Ανάπτυξης Κύπρου (Ο.Θ.Α.Κ.) από το 1961 μέχρι το 1968. Ήταν ο πρώτος πρόεδρος και ιδρυτικό μέλος της Ένωσης Συντακτών Κύπρου και ο πρόεδρος του Συνδέσμου Εκδοτών. Το 1963 κινηματογράφησε τη θεατρική παρουσίαση του κυπριακού γάμου και το 1965 γύρισε την ταινία ΑΓΑΠΕΣ ΤΖΙΑΙ ΚΑΜΟΙ και το 1968 το ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΦΙΛΙ. Γύρισε επίσης το ντοκυμαντέρ "Το 1821 και η Κύπρος", "Γρηγόρης Αυξεντίου - Ένας ήρωας με το μνημοσκόπιο", "Έτσι προδόθηκε η Κύπρος" και το "Μέγα Ντοκουμέντο".

Ο Γιώργος Φιλής πρέπει να θεωρείται πρωτοπόρος στον τομέα της κινηματογραφικής παραγωγής και από τους λίγους που ασχολήθηκε σοβαρά και συστηματικά με την κινηματογραφική παραγωγή.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΣΟΥΡΗΣ και ΚΩΣΤΑΣ ΦΑΡΜΑΚΑΣ - φωτογράφοι, κάμεραμεν, επιχειρηματίες.

Εργάστηκαν πρώτα ως κάμεραμεν σε διάφορες ξένες παραγωγές (Έξοδος, κ.λπ.). Το 1969 γύρισαν την μεγάλου μήκους ταινία Ο ΠΑΡΑΣ Ο ΜΑΣΚΑΡΑΣ σε συνεργασία με το Σόφια Πρες που έκανε την τεχνική επεξεργασία. Το σενάριο ήταν του Γιάννη Κατσούρη, η σκηνοθεσία του Βαγγέλη

Οικονομίδη και η μουσική του Γιώργου Κοτσώνη. Πήραν μέρος οι ηθοποιοί: Θάνος Πεττεμερίδης, Πίτσα Αντωνιάδου, Ανδρέας Μούστρας, Νίκος Σιαφκάλης, Τάκης Σταυρινίδης, Παπής Φιλιππίδης και η αγγλίδα Μπεν Γκαν. Η ταινία προβλήθηκε στην Κύπρο και την Βουλγαρία και στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού. Το 1974 με τα τραγικά γεγονότα της Κύπρου, το δίδυμο Κατσούρη - Φαρμακά γύρισαν την μικρού μήκους ταινίας ΚΥΠΡΟΣ 74 που είναι μια συνταρακτική καταγραφή της τούρκικης εισβολής και του δράματος των προσφύγων. Η ταινία έχει διάρκεια 20 λεπτών, είναι μαυρόασπρη και το κείμενο είναι του Γιάννη Κατσούρη, μουσική του Μίκη Θεοδωράκη και αφηγείται ο Μάνος Κατράκης.

ΚΩΣΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ - ηθοποιός, σκηνοθέτης, παραγωγός κινηματογραφικών ταινιών.
Γεννήθηκε το 1942 στην Πάφο. Σπούδασε στην Αθήνα και στην Αγγλία (London Film School, 1966 - 1969). Το 1970 ήρθε στην Κύπρο και η πρώτη του απασχόληση ήταν η συνεργασία με τον Γιώργο Φιλή στην κυπριακή κινηματογραφική ταινία ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΦΙΛΙ. Το 1971 απασχολήθηκε ως βοηθός σκηνοθέτης και διευθυντής παραγωγής στο ντοκυμαντέρ "Το 1821 και η Κύπρος". Το 1973 ηγήθηκε ομάδας ηθοποιών για την εταιρική παραγωγή του έργου ΤΑ ΧΑΣΑΜΠΟΥΛΙΑ που σκηνοθέτησε ο ίδιος. Μετά την τουρκική εισβολή το 1976 γύρισε την ταινία ΔΙΑΤΑΓΗ ΔΟΛΟΦΟΝΕΙΣΤΕ ΤΟΝ ΜΑΚΑΡΙΟ που αναφερόταν στο πραξικόπημα και την εισβολή με συμμετοχή του ίδιου του Αρχιεπισκόπου Μακαρίου. Ακολούθησε το 1977 η ταινία σε σενάριο Μιχάλη Πιτσιλλίδη του θεατρικού του έργου ΓΙΑ ΠΟΙΟΝ ΝΑ ΒΡΕΞΕΙ.
Το 1978 σε συνεργασία με τον άγγλο συγγραφέα Τζόναθαν Ράμπολτ γύρισε την τηλεοπτική σειρά με εξολοκλήρου κύπριους ηθοποιούς, ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑ. Το 1980 σε συμπαραγωγή με Αιγυπτιακή εταιρία γύρισε την ταινία ΚΥΠΡΟΣ, ΣΤΑΥΡΟΔΡΟΜΙ ΤΩΝ ΛΑΘΡΕΜΠΟΡΩΝ. Πρόσφατα, το 1987 γύρισε την κωμωδία ΑΥΓΟΥΣΤΙΑΤΙΚΗ ΓΡΑΝΙΤΑ με συμμετοχή εκτός των Κυπρίων και ελλήνων ηθοποιών. Με την παρακμή του κινηματογράφου στην Κύπρο και την επικράτηση του βίντεο στράφηκε προς την παραγωγή και σκηνοθεσία βιντεοταινιών.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΤΖΗΣ, σκηνοθέτης, παραγωγός.
Γεννήθηκε στην Κύπρο το 1950. Το 1970 γίνεται δεκτός, μετά από συστηματικές εξετάσεις ενός χρόνου, στο Εργαστήριο Σκηνοθεσίας του Μιχαήλ Ρομμ, στο Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου της Μόσχας.
Μετά τις σπουδές κινηματογράφου και τηλεόρασης, παρακολούθησε για ένα χρόνο θέατρο, δίπλα στον Γιούρι Λιουμπίμωφ, στο Θέατρο Ταγκάνκα της Μόσχας και Ανατόλι Έφρος στο θέατρο της Μάλαγια Μπρόνναγια.
Στη συνέχεια ασχολήθηκε με την σκηνοθεσία Όπερας, στο "Ακαδημαϊκό Μουσικό Θέατρο Κ. Στανισλάβσι και Νεμιρόβιτς - Ντάντσενκο", κοντά στον σκηνοθέτη Λεβ Μηχάηλοφ.
Επέστρεψε στην Κύπρο το 1978. Ασχολείται με το θέατρο.
Έχει κάνει τις εξής ταινίες:
1. ΤΑ ΖΕΥΓΑΡΙΑ, 16μ.μ ντοκυμαντέρ, ασπρόμαυρη, 12', 1971
2. ΑΝΑΚΩΧΗ ΣΤΟ ΠΟΤΑΜΙ, βασισμένο στα μοτίβα του διηγήματος του Αντώνη Σαμαράκη, ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ, 35μ.μ, 15', ασπρόμαυρη, 1972
3... ΚΑΙ ΚΑΘΕ ΜΕΡΑ ΕΤΣΙ, ΜΕ ΤΟΝ ΙΔΙΟ ΤΡΌΠΟ..., βασισμένο στα μοτίβα ενός διηγήματος του Χάινριχ Μπελλ. Έγχρωμο, 15', 35μ.μ, 1973.
4. ΟΙ ΠΥΡΟΒΟΛΙΣΜΟΙ ΠΟΥ ΠΕΣΑΝ ΤΗΝ ΑΥΓΗ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΙ, βασισμένο στα μοτίβα του αφηγήματος - μαρτυρία του Περικλή Κοροβέση "ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΦΥΛΑΚΕΣ 35μ.μ., έγχρωμη και ασπρόμαυρη, 60', παραγωγή 1973 - 1976. Συμμετοχή σε διάφορα διεθνή φεστιβάλ.
- Ειδικό βραβείο της Κριτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ του Κρατικού Ινστιτούτου Κινηματογραφίας της Μόσχας, το 1976.
- Βραβείο των ξένων φοιτητών στο ίδιο φεστιβάλ.
5. Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ, ταινία με υπόθεση, συμπαραγωγή του Συμβουλίου Παραγωγής Ταινιών της Κύπρου και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. 35 μμ 150'. Έγχρωμη, Παραγωγή 1983 - 1985.
- Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη 26ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, Θεσσαλονίκη 1985.
- Ειδικό Βραβείο Σκηνοθεσίας 34ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου, του Μανχάιμ, 1985, Δυτ. Γερμανία.
- Ορειχάλκινος Φοίνικας, 7ου Διεθνούς Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου, Βαλέντσια, 1986, Ισπανία.
- Κρατικό Βραβείο Υπουργείου Πολιτισμού της Ελλάδας, για τη Σκηνοθεσία, 1986.
- Κρατικό Βραβείο Υπουργείου Πολιτισμού της Ελλάδας για το Μοντάζ. 1986.
6. ΤΡΙΜΙΘΙ: ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΜΕ ΛΕΞΕΙΣ ή ΟΤΑΝ ΔΕΝ ΜΠΟΡΕΙΣ ΝΑ ΖΗΣΕΙΣ - ΟΜΙΛΕΙΣ!, 120', Ασπρόμαυρη και έγχρωμη παραγωγή, ΡΙΚ, Συμβούλιο Παραγωγής Ταινιών της Κύπρου, 1981 - 1988.
7. ΚΟΜΙΚΣ: ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΕ ΕΙΚΟΝΕΣ, Ντοκυμαντέρ 16μ.μ. 60', έγχρωμη, παραγωγή Υπουργείο Πολιτισμού της Ελλάδας. 1987 - 88. ✦

Με κριτήριο την αγάπη για το ντοκιμαντέρ

Μια συζήτηση με το Δημήτρη Εϊπίδη

Ένα ακόμη φεστιβάλ ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα είναι αυτό που έγινε στη Θεσσαλονίκη, το 1ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Διοργανωτής, Καλλιτεχνικός Διευθυντής, ο Δημήτρης Εϊπίδης που για επτά χρόνια διοργανώνει με εξαιρετική επιτυχία τους "Νέους Ορίζοντες" στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Θα είναι μια ακόμη παράλληλη εκδήλωση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ή έχει τους δικούς του στόχους; Ο Δημήτρης Εϊπίδης, με τον δικό του γοητευτικό τρόπο, μας τα εξηγεί.

- Ξεκινήσατε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δημιουργώντας τους "Νέους Ορίζοντες". Ποια είναι η μέχρι τώρα αποτίμηση του έργου σας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;

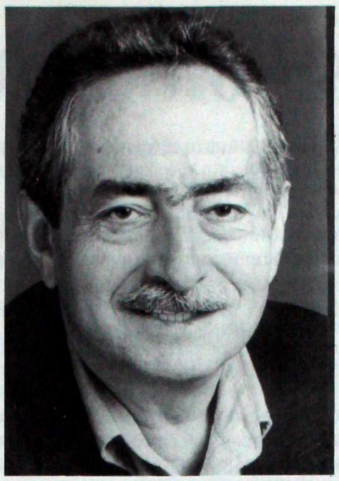
- Το "μέχρι τώρα" σημαίνει μια επταετία, ξεκινήσαμε το 1992 με την διεθνοποίηση του Φεστιβάλ και εξακολουθούμε μέχρι σήμερα. Νομίζω ότι ο απολογισμός μας είναι θετικός, γιατί κάτι που ξεκίνησε σαν πείραμα, δεν ήξερα πως θα εξελισσόταν, κατέληξε να γίνει ένα πολύ δημοφιλές μέρος του Φεστιβάλ, μια οντότητα που έχει δικό της χαρακτήρα, αυτονομημένη από το Φεστιβάλ, την δικιά του ιδιοσυγκρασία, το δικό του στίγμα και το δικό του κοινό που δεν είναι το ίδιο με αυτό που συχνάζει στα υπόλοιπα τμήματα του Φεστιβάλ. Είναι νεανικό, περίεργο, πιο δύσκολο, ψάχνει πράγματα πιο φιλόδοξα...

- Και εφευρίσκει πράγματα, βάζει πράγματα στους έλληνες θεατές, εγώ προσωπικά τον ιρανικό κινηματογράφο από τους "Νέους ορίζοντες" το γνώρισα. Ψάχνετε κάποιες καινούριες ταινίες που τις "επιβάλλετε" στο κοινό, στο Φεστιβάλ του ντοκιμαντέρ ο σχεδιασμός θα είναι ανάλογος;

Ο σχεδιασμός, τα κίνητρα και οι στόχοι θα είναι ανάλογοι. Όσοι ξέρουν την δουλειά μου, θα ξέρουν ότι ο κινηματογράφος που προτείνουν οι "Νέοι Ορίζοντες" δεν είναι ιδιαίτερα εύκολος, δεν υποστηρίζεται από το αμερικάνικο μάρκετινγκ, είναι κινηματογράφος πιο άμεσος, σχετικός με την ανθρώπινη εμπειρία, αποτέλεσμα μιας έρευνας για έναν τρόπο γραφής που δεν είναι ο καθιερωμένος. Αυτός ο κινηματογράφος απαιτεί προσοχή και συμμετοχή από τους θεατές. Υπάρχει ένα κοινό που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με αυτό τον τύπο του κινηματογράφου και αποδεικνύει ότι δεν υπάρχουν εύκολες ταινίες, το κοινό είναι πιο προχωρημένο, ψάχνει και ενδιαφέρεται για πράγματα που τα θεωρούμε προχωρημένα, αλλά ουσιαστικά δεν είναι. Το κοινό της Θεσσαλονίκης συμμετέχει, αντιλαμβάνεται, υπάρχει αυτή η άτυπη συνομιλία. Το ίδιο θέλω να συμβεί και με το ντοκιμαντέρ.

- Μέχρι τώρα έχει υποστηριχθεί ότι το ντοκιμαντέρ δεν έχει κοινό. Πιστεύετε ότι αυτό το Φεστιβάλ θα αποδείξει ότι αυτό είναι ένας μύθος;

- Αυτό θέλω! Η μεγάλη πρόκληση είναι να αποδείξει ότι και το ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι δημοφιλές και το ντοκιμαντέρ είναι ψυχαγωγικό, προτείνει τη δικιά του γλώσσα, με ένα τρόπο πιο άμεσο και ουσιαστικό. Το ντοκιμαντέρ είναι η καταγραφή και η μετάδοση της πραγματικότητας, αν θεωρήσουμε ότι και η πραγματικότητα είναι εξίσου συναρπαστική όσο και η μυθοπλασία, τότε θα πρέπει να δεχτούμε ότι και το ντοκιμαντέρ έχει ανάλογες δυνατότητες να είναι εξίσου ελκυστικό, νομίζω ότι υπάρχει μια



εσφαλμένη εντύπωση ότι το ντοκιμαντέρ είναι εκπληκτικές ταινίες για την πανίδα και την χλωρίδα ή διδαχτικές και ακαδημαϊκές ταινίες. Έχω φροντίσει οι ταινίες του προγράμματος να είναι ευπρόσδεκτες, να καλύπτουν θέματα εύκολα αντιληπτά από τον θεατή και να δίνει την δυνατότητα στον οποιοδήποτε να επικοινωνήσει με αυτές τις ταινίες.

- Θα υπάρχουν ρετροσπεκτίβες παλιότερων κινηματογραφιστών που έχουν αποδείξει ότι το ντοκιμανταίρ έχει αυτό τον χαρακτήρα για τον οποίο μιλήσατε;

- Επειδή είναι η πρώτη χρονιά και είμαστε πιο συγκρατημένοι, για να δοκιμάσουμε τις δυνατότητες και τις δικές μας και του κοινού, το πρόγραμμα έχει επικεντρωθεί σε πρόσφατες παραγωγές, κατά το πλείστον παραγωγές των τελευταίων 12 ή 18 μηνών με την εξαίρεση μια ρετροσπεκτίβα που γίνεται με τον Δημήτρη Μαυρίκιο η οποία περιέχει όλα του τα ντοκιμαντέρ, από την δεκαετία του '70 μέχρι και σήμερα και ακόμα μια παλιότερη ταινία που είναι μια τιμής ένεκεν για τα 100 χρόνια από την γέννηση του Γιόρις Ιβενς, θα παρουσιαστεί η τελευταία του ταινία, του 1988, Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΝΕΜΟΥ. Θα υπάρχει ακόμα ένα μικρό Πανόραμα Ελλήνων βραβευμένων με ντοκιμαντέρ που έχουν ήδη παρουσιαστεί σε άλλα φεστιβάλ.

- Τον τελευταίο καιρό έχουν "ξεφυτρώσει" και άλλα φεστιβάλ και αυτό που διοργανώνει ο Αντρέας Παγουλάτος...

- Αυτό προηγείται...

- Ακριβώς.

- Είναι ένα από τα καλύτερα φυλασσόμενα μυστικά. Ελάχιστοι το έχουν ακούσει αν και κάνει πολύ σημαντική δουλειά.

- Υπήρχε παλιότερα μια συνεργασία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με το "Κινηματογράφος και Πραγματικότητα", είχε παρουσιαστεί στο Γαλλικό Ινστιτούτο στη Θεσσαλονίκη, θα υπάρξει μια ανάλογη συνεργασία στο μέλλον;

- Δεν έχουμε επικοινωνήσει με τον Αντρέα. Είμαι ενήμερος για την σειρά από τρίτους, από την Ολλανδική Πρεσβεία οι οποίοι μου μίλησαν για ένα αφιέρωμα που έγινε στον Γιόχαν Βαν τε Κέκεν. Θα μου άρεσε πολύ η ιδέα, για εμένα είναι μια πρόκληση γιατί μου αρέσει αυτό που κάνω.

- Πιστεύετε ότι το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης θα μεταδόσει την αίγλη του, που έχει αποκτήσει από το 1992, και στο ντοκιμαντέρ;

- Πιστεύω ναι. Νομίζω ότι με βάση αυτών που προηγήθηκαν, της βαθμιαίας εξέλιξης του Φεστιβάλ, αλλά και επειδή υπάρχει ένα συγκεκριμένο κοινό, ελπίζω αυτοί οι θεατές να έρθουν.

- Με την πείρα σας από πολλά χρόνια ως διοργανωτής Φεστιβάλ, ποιο είναι κατά τη γνώμη σας το άριστο φεστιβάλ, το ιδεατό;

- Μου αρέσει ένα Φεστιβάλ που έχει ξεφύγει, δεν έχει την ανάγκη να δικαιολογήσει την ύπαρξή του μέσα από τις ομάδες, τους φορείς του κατεστημένου, ενός τόπου. Μου αρέσουν τα Φεστιβάλ που είναι ανεξάρτητα, που υποκινούνται από μια αγάπη, ένα πάθος για το αντικείμενο και δεν συνδέονται τόσο άμεσα με κρατικούς φορείς. Για εμένα το Φεστιβάλ προέρχεται από ένα μανιακό, έναν λίγο τρελό ή από μια ομάδα ομοϊδεατών που έχουν αυτό το κοινό πάθος και υποκινούνται από μια αληθινή αγάπη για το αντικείμενο, δεν είναι εκεί επειδή ορίζονται από κάποια υπουργεία, δεν είναι εκεί γιατί ανήκουν σε πολιτικό χώρο.

Αυτά τα Φεστιβάλ παίζουν ένα ρόλο, αυτοπεριορίζονται από την πραγματικότητά τους. Αυτό που έχει σημασία είναι το Φεστιβάλ να κερδίσει την εμπιστοσύνη του κοινού του. Αυτός είναι ο στόχος μου.

- Ποιος είναι ο μεγαλύτερος εφιάλτης ενός οργανωτή ή καλλιτεχνικού διευθυντή στο φεστιβάλ;

- Ο εφιάλτης είναι να μην αρέσει το πρόγραμμα...

- Το να υπάρχουν περισσότερες καλές ταινίες από τον αριθμό που θα πρέπει να διαλέξετε;

- Και αυτό είναι ένας εφιάλτης, όταν είσαι υποχρεωμένος να πεις κάποια "όχι".

- Ευχαριστώ για την πολύ ζεστή συνομιλία μαζί σας.

- Και εγώ σας ευχαριστώ. ✦

Θ. Αγγελόπουλος: Η αγωνία της αβεβαιότητας

Αλαφροΐσκιωτε καλέ, για πες απόψε τι' δες;

Δεν θα ήθελα ν' αναλάβω την ευθύνη αυτού του στίχου του Σολωμού με το προκλητικό του ερώτημα.

Πώς θα μπορούσε να εκφραστεί το όνειρο με απλά λόγια, με αυθόρμητη πρόσβαση στον ορθολογισμό ενός διαλόγου, εκεί όπου ο χρόνος σταματά για να επιτρέψει στη ζωή ν' ανασάνει και να νιώσει τη γλύκα και την αγωνία της αβεβαιότητας;

Κι όμως, αγαπητέ μου Θεόδωρε, το ερώτημα μας καίει, γιατί από τότε που σας αγκάλιασε ο κινηματογράφος, τη δεκαετία του 60, μας δώσατε μια τεράστια, πανέμορφη και καθαρή νωπογραφία μιας Ελλάδας πολυσύνθετης, τραγικής, που συνεχώς ξαναγεννιέται, φορτωμένης με την οδύνη και τις ελπίδες μιας ιστορίας γεμάτης περιπέτειες, όπου η τύχη του καθενός συνδέεται, χάρη σ' ένα συνεχές νήμα, με το πεπρωμένο της ανθρωπότητας, εδώ και χιλιετίες.

Το όνειρο αυτό που μεταφέρετε ως τα τρίσβαθα της ψυχής σας, να είναι αντανακλαστικό του κρυφού πόνου που προκαλούν αναπάντητα ερωτήματα, μη επαληθεύσιμη διαίσθηση, επιθυμίες που σπάνια ικανοποιούνται; Ίσως... Όμως, όνειρό σας είναι επίσης η ανάγνωση μιας αόρατης πραγματικότητας, η ποιητική μαγεία μιας διφορούμενης επικοινωνίας μεταξύ φανταστικού και δυνατού. Ερμηνεύοντας τις πολυάριθμες ατομικές παρτιτούρες των ανδρών, των γυναικών και των παιδιών που συναντάμε στις ταινίες σας, αποδίδετε σε κάθε ζωή, σε κάθε θάνατο τη μυστική διάσταση χάρη στην οποία ενώνονται με τη συμφωνία της ιστορίας του κόσμου.

Μεγάλη είναι η απόσταση που διανύσατε από το δημόσιο σχολείο της οδού Αχαρνών και τις σπουδές Νομικής, στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας! Οι συναντήσεις σας στο Παρίσι με τον Ζωρζ Σαντούλ, τον Κλωντ Λέβι-Στρως, τον Ζαν Ρους ενώ ήδη ο κινηματογράφος σας ελκύει και εισβάλλει στη ζωή σας, θα παραμείνουν πιστά σημεία αναφοράς για την απαιτητική ματιά με την οποία καθηλώνετε το θέαμα της ζωής, από την άλλη μεριά του καθρέφτη, και προσπαθείτε να διαπεράσετε τα πιο προσωπικά μυστικά των ηθοποιών που παίζουν.

Η Σχολή Κινηματογράφου, η IDHEC, στην οποία μπήκατε το 1962, σας δέχθηκε μέσα στη μεγάλη οικογένεια των σκηνοθετών. Επιτρέψτε μου απόψε, ν' αναφέρω μπροστά σας τ' όνομα ενός εξαίρετου συναδέλφου σας, του Στάνλεϋ Κιούμπρικ, που μας άφησε χθες.

Μέσα σε 45 χρόνια σταδιοδρομίας, συγκλονίσατε τα κριτήρια της έβδομης τέχνης δημιουργώντας ένα είδος σύνθεσης όλων των άλλων τεχνών και προσφεύγοντας στα στοιχεία της γνώσης - την ιστορία, τη φιλοσοφία, την κοινωνιολογία, την ψυχολογία... - σαν να θέλατε ν' αναδείξετε μιαν αλήθεια, την οποία επιθυμείτε σφοδρά να υπηρετήσετε, η οποία, όμως τελικά, κάθε φορά διαφεύγει.

Όλ' αυτά τα χρόνια που αφιερώσατε στην τέχνη σας, μας προσφέρατε ασύγκριτα αριστουργήματα. Χωρίς διακοπή, από την αρχή, τα μεγαλύτερα διεθνή βραβεία στεφάνωσαν το έργο σας, αυτό το αξιοθαύμαστο έργο που οικοδόμησε τον καλύτερο σύγχρονο κινηματογράφο: Θεσσαλονίκη (κάποτε γίνεται κανείς προφήτης στον τόπο του), Βερολίνο, Σικάγο, Λονδίνο, Βενετία, Κάννες... κανένα βραβείο δεν λείπει από τον κατάλογο. Η πρώτη προβολή της κάθε ταινίας σας αποτελεί γεγονός, από την ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ που τιμήθηκε με το Πρώτο βραβείο Θεσσαλονίκης και το βραβείο Ζωρζ Σαντούλ, το ΘΙΑΣΟ που συγκέντρωσε μόνος του 14 βραβεία, ως την ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΜΕΡΑ, που ανακηρύχτηκε ομόφωνα Χρυσός Φοίνικας στο φεστιβάλ των Καννών.

Μπορεί κανείς να συνοψίσει με δυο λόγια το καθένα από τα έργα σας; Μεγάλο τόλμημα! Θα ήθελα απλώς ν' αναφέρω πως μας κάνετε ν' αγαπήσουμε βαθιά τη χώρα σας, επειδή εσείς ο ίδιος την αγαπάτε με πάθος.

Σήμερα, ορισμένοι διστάζουν να σας παρακολουθήσουν στη διαδρομή σας. Λένε, το δίχως άλλο με ειλικρίνεια: "Ο Αγγελόπουλος μας δείχνει μιαν Ελλάδα μελαγχολική, οδυνηρή, τραγική και... βροχερή, αντί για την καυτή αγκαλιά του ήλιου που ενθουσιάζει τους τουρίστες μας στις Κυκλάδες!" Καθένας είναι ελεύθερος να κάνει ή να μην κάνει το ταξίδι με τον Αγγελόπουλο. Όμως, πώς να μην αναγνωρίσει κανείς την ασύγκριτη ματιά ενός ανθρώπου που θέλει να συμφιλιώσει την Ελλάδα με τον εαυτό της και να μοιραστεί την ελπίδα μιας ανθρωπότητας συμφιλιωμένης με τον εαυτό της, ακολουθώντας το οικουμενικό μήνυμα, που οι Αρχαίοι Έλληνες μετέδωσαν στον κόσμο. Ναι, η αλληλουχία είναι ανέπαφη. Είναι οπωσδήποτε απαιτητική, όμως, αυτό είναι το τίμημα της ανθρώπινης προόδου.

Η διαδρομή σας, αγαπητέ Θεόδωρε, μήπως είναι μια αργή πορεία προς την αμφιβολία; Από την προσκόλληση στις ιδέες και τη φιλοσοφία του Μαρξ ως τα ερωτήματα σε σχέση με το συλλογικό και το ατομικό γίγνεσθαι του ανθρώπου μέσα στο περιβάλλον του, με την ιστορία και τα σπαράγματά του; σε βαθμό που ν' αναρωτιέστε εσείς ο ίδιος, σε μια πρόσφατη συνέντευξη με τη γαλλική τηλεόραση TV5, σχετικά με το ρόλο ενός πατέρα που μόνο αβεβαιότητες μεταβιβάζει στις τρεις του κόρες. Κι όμως! Για όποιον έχει δει το χαμόγελό σας, μια βροχερή βραδυά στο Ναύπλιο, ή όταν, αποθαρρυμένος μετά από έντιμες προσπάθειες εξορθολογισμού του σύμπαντος, δηλώνετε την πίστη σας στον άνθρωπο, προσφέρετε σε όλους το μεγαλύτερο δώρο: την ελπίδα.

Θυμάμαι αυτούς τους στίχους του Σολωμού:

- Αλαφροΐσκιωτε καλέ, για πες απόψε τι' δες;
- Νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!

Συγχωρέστε με που τους χρησιμοποιώ για εκείνη τη νύχτα πέρσι στις Κάννες, όπου βραβευθήκατε για το εκπληκτικό τέλος της ζωής ενός ανθρώπου, που ανασταίνεται και πεθαίνει μέσα απ' το μήνυμα που του έχει αφήσει η γυναίκα του: δώσμου την "αιωνιότητα και μια μέρα".

Αγαπητέ Θεόδωρε Αγγελόπουλε, είμαι ευτυχής γιατί η Γαλλία βοήθησε την τέχνη σας ν' αναδειχθεί και γιατί αναγνώρισε στο πρόσωπό σας τον εξαιρετικό άνθρωπο που σημαδεύει τον σύγχρονο κινηματογράφο τόσο έντονα και τόσο συγκλονιστικά. Απόψε, στη βραδυά που σας αφιερώνει η Γαλλία, επιτρέψτε μου ν' αναφέρω τη σύζυγό σας, που είναι πιστό σας στήριγμα, τις τρεις σας κόρες, που, το ξέρω, θαυμάζουν απεριόριστα τον πατέρα τους, τους ηθοποιούς και τα συνεργεία των τεχνικών σας που σας ακολουθούν ως την άκρη του πάθους και της αγάπης σας για την Ελλάδα και τον άνθρωπο, χωρίς να ξεχάσω την Ελένη Καραΐνδρου, που πάνω στις εικόνες σας συνθέτει τον ύμνο των οραμάτων σας, για το χατήρι όλων των φίλων που ενθουσιάζονται με τις αναρίθμητες εικόνες του θαυμαστού σύμπαντος που εσείς μας χαρίζετε.

Επειδή γνωρίζω ότι πέρα από την τέχνη παραμένετε στρατευμένος σκηνοθέτης, επειδή γνωρίζουμε τις ιδέες σας για την Ευρώπη καθώς και την επιθυμία σας να συμβάλλετε ώστε η Ευρώπη να ζήσει μέσα στις καρδιές, σε αρμονική συνύπαρξη με το πλήθος των ταυτοτήτων της, επειδή η Ευρώπη είναι για σας Ευρώπη των λαών και της ελευθερίας, επειδή για σας, ουδέποτε ο τύραννος μπορεί να καταδικάσει τον απελευθερωτή, ούτε η αποτυχία μπορεί να καταστρέψει την ουτοπία, επειδή ο αγώνας για την ουτοπία δεν σταματά ποτέ, επειδή αυτή η Ευρώπη χρειάζεται τον αγώνα σας... δεν υπήρχε περισσότερο δικαιολογημένος φόρος τιμής απόψε, για να σας πούμε τη συγκίνηση και την αναγνώρισή μας.

Είστε ήδη μέλος της Λεγεώνας της Τιμής καθώς και Αξιωματούχος Γραμμάτων και Τεχνών. Ο Υπουργός Ευρωπαϊκών Υποθέσεων, κ. Moscovici, θέλησε να σας προάγει μέσα στο Εθνικό Τάγμα. Απόψε, είμαι ο ιδιαίτερα ευτυχής εκπρόσωπος της Γαλλίας, που σας απονέμει αυτή την τιμητική διάκριση.

Θεόδωρε Αγγελόπουλε, στο όνομα του Προέδρου της Γαλλικής Δημοκρατίας, σας προάγουμε στον βαθμό του Αξιωματούχου της Λεγεώνας της Τιμής. ✦

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Αυτό το κείμενο είναι η ομιλία του Πρέσβη της Γαλλίας κ. Bernard Kessedjian, με την ευκαιρία της απονομής του τίτλου του Αξιωματούχου του Τάγματος της Λεγεώνας της Τιμής στον Θόδωρο Αγγελόπουλο. Ευχαριστούμε την Γαλλική Πρεσβεία για την παραχώρηση της μετάφρασης της ομιλίας.

Ένα παράθυρο που αφήνει φως

Μια συζήτηση του Βασίλη Φουρτούνη με την Αναστασία Λήμα για την Κινηματογραφική Λέσχη Καρπενησίου

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για την ιστορία της Κινηματογραφικής Λέσχης Καρπενησίου.

- Αφού σας ευχαριστήσω και γω εκ μέρους της Λέσχης για την ευκαιρία που μου δίνετε να παρουσιάσουμε το έργο της, ξεκινάω γυρίζοντας πίσω 17 χρόνια δηλ. το 1982 όταν ιδρύεται η Κινηματογραφική Λέσχη Καρπενησίου από 52 πολίτες. Ο σκοπός της Λέσχης όπως περιγράφεται στο καταστατικό είναι "η προώθηση της κινηματογραφικής επιμόρφωσης στο νομό και την πόλη του Καρπενησίου και η εξύψωση του πνευματικού επιπέδου των μελών της και όλων των κατοίκων γενικότερα...". Από τη χρονιά εκείνη λοιπόν, η σκυτάλη, περνώντας απ' τα χέρια πολλών ανθρώπων - μόνιμων κατοίκων και "περαστικών" στην πόλη είναι σήμερα στα χέρια μας και συνεχίζουμε τον ίδιο αγώνα με αντίπαλο την απραξία και ένα τρόπο ζωής στερημένο από συγκίνηση και ανησυχία.

Ποιες είναι οι δραστηριότητες της Λέσχης σας;

- Κατ' αρχήν θα αναφέρω την καθιερωμένη κάθε Τρίτη προβολή της ταινίας και παράλληλα μ' αυτήν έκτακτες προβολές αφιερωμάτων ή μεμονωμένων ταινιών όχι μόνο στο Καρπενήσι αλλά και στα χωριά. Πέραν όμως αυτών η Λέσχη έχει να επιδείξει ευρύτερη δραστηριότητα που αφορά σε διοργάνωση σεμιναρίων με θέμα τον κινηματογράφο, διοργάνωση εκθέσεων (φωτογραφίας, λαογραφικού υλικού, βιβλίου), εκδρομών, μουσικών εκδηλώσεων και συζητήσεων με καλεσμένους μας ανθρώπους από κάθε πνευματικό χώρο όπως επίσης και συμμετοχή σε διάφορες κινητοποιήσεις με προσωπική παρουσία, η έκδοση και δημοσίευση εντύπου υλικού. Όλα αυτά περιγράφονται λεπτομερώς στην έκδοση του βιβλίου "ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ ΚΑΡΠΕΝΗΣΙΟΥ" 16 χρόνια στη ζωή της πόλης, ψηφίδες πολιτισμού, την επιμέλεια του οποίου είχε ο Ντίνος Μπομποτσιάρης.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΜΠΟΔΙΑ

Ποια είναι τα προβλήματα που αντιμετωπίσατε τα χρόνια της λειτουργίας σας;

- Παραβλέποντας τις "περιπέτειες" έως και δικαστικές - στις οποίες μας ενέπλεξαν μικροσυμφέροντα "αντιπάλου" ιδιοκτήτη κινηματογραφικής αίθουσας, σοβαρό πρόβλημα που αντιμετώπισε η Λέσχη ήταν η οικονομική της επιβίωση. Τα έσοδα από τα εισιτήρια των προβολών ήταν και είναι αδύνατον να καλύψουν το υψηλό κόστος των ταινιών και της προβολής. Ένα δεύτερο σοβαρό πρόβλημα αντιμετωπίσαμε το 1990. Τη χρονιά εκείνη η μοναδική αξιόλογη αίθουσα κινηματογράφου στο Καρπενήσι κλείνει για να γίνει ντίσκο και η Λέσχη μετά από μεγάλη προσπάθεια μετατρέπει μια αίθουσα δημοτικού κτιρίου σε αίθουσα προβολής και συνεχίζει τις προβολές παρά τις δυσκολίες. Ένα τρίτο πρόβλημα που επίσης αντιμετωπίζουμε τα τελευταία χρόνια είναι η μειωμένη συμμετοχή νέων ανθρώπων στο διαδικαστικό μέρος της λειτουργίας μας, πρόβλημα που ίσως αποδειχτεί ανυπέρβλητο αν δεν υπάρξει αντιστροφή της τωρινής κατάστασης, κατεύθυνση στην οποία είμαστε στραμμένοι. Σημειωτέον και τα τρία προβλήματα ζητούν τη λύση τους.

Ο Δήμος βοηθά την Λέσχη στη λειτουργία της;

- Όπως προαναφέραμε η αίθουσα που μας παραχωρείται κάθε Τρίτη για την πραγματοποίηση των προβολών ανήκει σε Δημοτικό κτίριο. Πέρα από αυτή η Τοπική Αυτοδιοίκηση απαντά κατά καιρούς στις εκκλήσεις μας με μικρά οικονομικά βοηθήματα μια και το ταμείο τους διαθέτει, όπως ισχυρίζονται, ελάχιστα χρήματα για τον Πολιτισμό. Συνέβη μάλιστα να λάβουμε ποσό που μας ανήκε πολύ καθυστερημένα διότι χρησιμοποιήθηκε για την κάλυψη αναγκών του Δήμου.

Το Κράτος το έχετε βρει χορηγό στις πολιτιστικές σας παρεμβάσεις;

- Φοβάμαι ότι ο πολιτισμός που προάγει το υπουργείου Πολιτισμού, όπως τουλάχιστον πιστεύουν αυτοί δεν περνάει μέσα από το δικό μας μικρό κανάλι. Ίσως δεν χωράει! Δεν υπάρχει καμιά αναγνώριση των Λεσχών η οποία όμως να αποδεικνύεται έμπρακτα.

ΚΥΤΤΑΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Ποιες διαστάσεις αποκτά η δραστηριότητα της λέσχης στην τοπική κοινωνία;

- Η λέσχη κατάφερε να προσφέρει και να προωθεί την επιλογή "Σινεμά" για τα βράδια μας σ' αυτή τη μικρή πόλη που στερήθηκε για πολλά χρόνια την ύπαρξη κινηματογράφου. Για πολλούς από μας η προβολή ρυθμίζει αβίαστα το πρόγραμμα της υπόλοιπης μέρας μας, γιατί περά απ' τον κινηματογραφικό ρόλο της πρόκειται για ένα μικρό κοινωνικό γεγονός, μια συνύπαρξη που τονίζει την ανθρώπινη υπόστασή μας. Και λαμβάνοντας υπόψιν τις υπόλοιπες δραστηριότητές μας, θα τολμούσα να πως πως η Κινηματογραφική Λέσχη λειτουργεί ως κύτταρο πολιτισμού.

Τι σημαίνει για εσάς η Κινηματογραφική Λέσχη;

- Η Λέσχη αποτελεί για μας έναν απ' τους πολλούς τρόπους μας να κρατήσουμε ανοιχτά μερικά παράθυρα που αφήνουν το φως, τον αέρα και τις μυρωδιές του να γεμίζουν τους χώρους μας. Η ενασχόλησή μας μ' αυτή δεν μας δημιουργεί προβλήματα, αντίθετα μας βοηθάει να τα υπερβούμε ή αν θέλετε να διακρίνουμε ποια είναι τα πραγματικά μας προβλήματα.

Τι είναι για εσάς ο κινηματογράφος;

- Ο κινηματογράφος είναι τέχνη. Ως εκ τούτου η ενασχόληση με το συγκεκριμένο είδος τέχνης μπορεί να είναι όχι μόνο δημιουργική αλλά και λυτρωτική σε συγκεκριμένες στιγμές μιας και μας βάζει στο δρόμο ενός άλλου είδους επικοινωνίας με τις αθέατες ή κρυμμένες ακόμα πλευρές του εαυτού μας.

Όσοι ασχολούνται με την Τέχνη είναι ψώνια;

- Έρχεται στο μυαλό μου ένας στίχος από παλιό τραγούδι της Tracy Chapman "They think i' m fool but they don't get any love from you". Πρέπει κανείς να θέλει να δεχτεί αυτό που μπορεί να σου προσφέρει η τέχνη για να του αποκαλυφθεί και να το αγαπήσει ώστε να μην του φαντάζουν ως ψώνια αυτοί που το προσπαθούν. ✦

Ο Φριτς Λανγκ πλάστης της κινηματογραφικής γλώσσας

του ΘΟΔΩΡΟΥ ΣΟΥΜΑ

Ο Φριτς Λανγκ (1890 - 1976) υπήρξε μια κορυφαία μορφή που σημάδεψε το πέρασμα από τη γλώσσα του βουβού κινηματογράφου στη γλώσσα της κλασικής, ρεαλιστικής αφήγησης (που αποκρυσταλλώθηκε στο κλασικό χολλυγουντιανό σινεμά, του οποίου ήταν ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους). Ο Λανγκ σφράγισε ανεξίτηλα τόσο τη γλώσσα του βουβού κινηματογράφου (στο γερμανικό έργο του) όσο κι αυτή του ομιλούντος ρεαλιστικού σινεμά.

Το γερμανικό μέρος του κολοσσιαίου έργου του, ιδίως των βουβών ταινιών του, επηρεάστηκε έντονα από την εξπρεσιονιστική σκηνοθετική άποψη (βλέπε Ο ΚΟΥΡΑΣΜΕΝΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ, 1921, ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ 1927, ΔΡ ΜΑΜΠΟΥΖΕ 1922 και Μ 1931). Δυνατά κοντράστα μαύρου - άσπρου και σκοταδιού - φωτός, τονισμένες γωνίες λήψης, ζοφερή κι αγωνιώδης ατμόσφαιρα, υπερβολή, θεατρικές κι έντονες χειρονομίες, χρωμάτισαν τα προαναφερθέντα φιλμ του Λανγκ, που όμως ποτέ δεν περιχαρακώθηκε στον εξπρεσιονισμό, αλλά χρησιμοποίησε τις στυλιστικές εμπνεύσεις του.

Στις ταινίες του Λανγκ, μαζί με την επίδραση του εξπρεσιονισμού, συνυπάρχουν οι μυθιστορηματικές αφηγηματικές δομές (που εστερνίστηκε συστηματικότερα αργότερα, στις ΗΠΑ, όπου μετανάστευσε λόγω του ναζισμού) και η ρεαλιστική - ως προς το χώρο και το χρόνο - αφηγηματική διάσταση. Ήδη από το 1922 με τον ΔΡ ΜΑΜΠΟΥΖΕ ο δημιουργός εκφράζει την κοινωνία και την εποχή του.

Η συνηθέστερη λανγκική αφηγηματική δομή είναι ο ιστός της αράχνης, ιστός στον οποίο πιάνονται οι ήρωες των ταινιών. Μερικές φορές ο ιστός αυτός μορφοποιείται σα λαβύρινθος, ακόμη και αρχιτεκτονικά (βλέπε τους λαβύρινθους του παλατιού και των υπογείων στην ΤΙΓΡΗ ΤΟΥ ΕΣΝΑΠΟΥΡ, 1959).

Ο ιστός της αράχνης, όπου παγιδεύονται οι ήρωες του Λανγκ στήνεται:

1) από τη μοίρα, την τύχη: π.χ. Ο ΚΟΥΡΑΣΜΕΝΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ, ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΤΟΥ ΦΟΒΟΥ (1944, ΗΠΑ).

2) Από την κοινωνία, τους θεσμούς, την εξουσία: π.χ. ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ, ΚΑΙ ΟΙ ΔΗΜΙΟΙ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ (1943, ΗΠΑ)

3) Από τα πάθη των ηρώων, που παγιδεύουν τους αδύναμους άντρες και τις παραπαίουσες γυναίκες: π.χ. Μ, SCARLET STREET (1945, ΗΠΑ).

Πεπρωμένο και ελευθερία

Στο έργο του Λανγκ εκφράζεται η διαλεκτική του πεπρωμένου και του τυχαίου. Αναπτύσσεται η διαλεκτική σχέση α) της αναγκαιότητας, της μοίρας, των κοινωνικών δεσμών και β) του τυχαίου, της ελευθερίας, της ελεύθερης βούλησης και του αγώνα του ατόμου. Αυτή η διαλεκτική οδηγεί στη σύγκρουση του ατόμου ενάντια στη μοίρα του (π.χ. Μ, Η ΤΙΓΡΗ ΤΟΥ ΕΣΝΑΠΟΥΡ και Ο ΤΑΦΟΣ ΤΟΥ ΙΝΔΟΥ, 1959), σύγκρουση τραγική λόγω του άνισου αγώνα του ανθρώπου ενάντια στο πεπρωμένο (μεταφυσικό ή κοινωνικό). Η τραγικότητα και η απελπισία, οι ενοχές των ηρώων στο έργο του Λανγκ γεννιούνται από τον ετεροκαθορισμό του ανθρώπου από τη μοίρα και το κοινωνικό πεπρωμένο (ετεροκαθορισμός που είναι ισχυρότερος στη γερμανική εξπρεσιονιστική περίοδο του σκηνοθέτη). Ο άνθρωπος αντιστρατεύεται το πεπρωμένο και την αναγκαιότητα, πολλές φορές μάταια. Η ελευθερία του, η ελεύθερη βούληση και συνείδηση συγκρούονται με την αναγκαιότητα. Ο αγώνας του ατόμου είναι σισύφειος, άνισος (βλέπε στον ΚΟΥΡΑΣΜΕΝΟ ΘΑΝΑΤΟ τον αγώνα του ανθρώπου ενάντια στο θάνατο, στο Μ τη μάχη του βιαστή ενάντια στα διεστραμμένα, παραφρονικά πάθη του και στον κλοιό της κοινωνίας).

Έτσι, σε ένα μέρος του έργου του Λάνγκ εκδηλώνεται ο ηρωικός πεσιμισμός του σκηνοθέτη. Στην αμερικάνικη περίοδο των ταινιών του (βλέπε ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΨΑ, 1953) ο αγώνας του ατόμου αποδίδει περισσότερο και δικαιώνεται.

Ο Λανγκ έλεγε στα Cahiers du cinéma περί του πεπρωμένου: "Τα πάντα είναι κατά κάποιον τρόπο αναπόφευκτα. Προκαλείται μια ορισμένη κατάσταση και κανένας δεν μπορεί να ξεφύγει απ' αυτή. Αλλά πέρα απ' αυτό, εκείνο που πάντα ήθελα να δείξω και να προσδιορίσω είναι ο αγώνας που αρχίζει ο κόσμος εν όψει των μοιραίων αυτών γεγονότων".

Συνολικά μπορούμε να πούμε πως δεν υπάρχει άμεση και πλήρης υποταγή στη Μοίρα στο έργο του. Σ' ένα άρθρο του, την εποχή που δούλευε στις ΗΠΑ, ο Λανγκ έγραψε πως δεν τον ενδιαφέρει πλέον τόσο όσο παλαιότερα η τραγική μοίρα, αλλά κυρίως η διαπίστωση των αρχαίων ελλήνων πως "ο χαρακτήρας είναι ο δαίμονας του ανθρώπου". Σ' ένα από τα τελευταία γράμματά του ανέφερε ένα εδάφιο από τον Δημόκριτο: "Παντού ο άνθρωπος κατηγορεί τη φύση και τη μοίρα. Μα η μοίρα του δεν είναι συνήθως παρά η ηχώ του χαρακτήρα του και των παθών του, των λαθών και των αδυναμιών του".

Με αυτή τη φιλοσοφία ο Λανγκ άλλαξε το αρνητικό, αιματηρό τέλος της ταινίας του Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ (1944) και το μετέτρεψε σε όνειρο, γιατί βρήκε το αρχικό τέλος ηττοπαθές, μια τραγωδία για το τίποτε, ένα μάταιο αρνητικό επίλογο.

Σ' ένα κείμενό του για το χάπυ - εντ ο Λανγκ έγραψε πως, πολύ συχνά, η μοντέρνα τραγωδία είναι απλώς αρνητική δείχνοντας το θρίαμβο της αμαρτίας και τη σπατάλη της ανθρώπινης ζωής για το τίποτε και εξ αιτίας του τίποτε... Το κοινό απορρίπτει τον αρνητισμό όταν η ανθρωπότητα νίκησε τόσα και τόσα δεινά, τελείωσε με το β' παγκόσμιο πόλεμο, με το ναζισμό κ.λπ.

Η εξουσία

Στις ταινίες του Λανγκ έχει επιβληθεί ένα δίχτυ εξουσίας που παγιδεύει τα κεντρικά πρόσωπα και την κοινωνία. Τα νήματα κινούν οι εξουσιαστές (βλέπε τον ΔΡ ΜΑΜΠΟΥΖΕ ή το μαχαραγιά της ΤΙΓΡΗΣ ΤΟΥ ΕΣΝΑΠΟΥΡ και του ΤΑΦΟΥ ΤΟΥ ΙΝΔΟΥ). Βασικό θέμα του Λανγκ είναι ο αυταρχισμός και η μεγαλομανία των εξουσιαστών, η τρέλα, η αρχομανία και ο αμοραλισμός τους. Αυτά τα χαρακτηριστικά έχει και ο άρχοντας της ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΣ.

Στη ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ (1927), ο χώρος στον οποίο ασκείται η εξουσία είναι αυστηρά αρχιτεκτονημένος: οι κυβερνώντες, η άρχουσα τάξη, κατοικούν στα υψηλά επίπεδα της Μητρόπολης όπου βρίσκονται τα διευθυντικά γραφεία και ο κήπος των απολαύσεων των αρχόντων. Χαμηλά βρίσκονται η πόλη των εργατών, η κόλαση του εργοστασίου όπου ιδρωκοπούν οι εργάτες εξισωμένοι με ρομπότ και οι κατακόμβες όπου συναντιούνται μυστικά.

Η απολυταρχική, τυφλή τεχνοκρατία γεννά την καταπίεση και την εκμετάλλευση οδηγεί την κοινωνία της Μητρόπολης στην αταξία, στην παραφροσύνη, στο χάος, στην τυφλή αναρχική βία και στην καταστροφή των μηχανών, γενικά στην απελευθέρωση καταστρεπτικών δυνάμεων.

Στο φιλμ συγκρούεται η καταπιεστική τεχνοκρατία από τη μια και η αναρχική επανάσταση από την άλλη (η δεύτερη ως συνέπεια της πρώτης) με το φιλελεύθερο ανθρωπισμό (χριστιανικών καταβολών). Συγκρούεται επίσης η αφηρημένη σκέψη (που πηγάζει από τις δυνάμεις του κεφαλαίου) με την πράξη (που πηγάζει από τους εργαζόμενους). Ο ορθολογισμός αντιτίθεται στο μυστικισμό και στη μαγεία. Τελικά ο φιλελεύθερος αστός, ο γιος του άρχοντα, ερηνόφιλος μεταρρυθμιστής, μεσολαβεί ανάμεσα στις Αρχές και στους προλετάριους (ανάμεσα στην αφηρημένη, εγκεφαλική σκέψη και τους ανθρώπους της πράξης) για να επιτευχθεί ένα νέο μοίρασμα της εξουσίας πιο δημοκρατικό (συμβιβασμός κεφαλαίου και εργασίας, επιστήμης και προλεταριάτου). Ο ορθολογικός και φιλελεύθερος ανθρωπισμός επικρατούν της άκρατης τεχνοκρατίας, της δικτατορίας, της αναρχικής οργής και του μυστικισμού.

Τις ιδιότητες του εξουσιαστή έχουν οι ναζί στις τέσσερις αντιναζιστικές αμερικάνικες ταινιες του Λανγκ (ΚΥΝΗΓΗΜΕΝΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ 1941, ΚΑΙ ΟΙ ΔΗΜΙΟΙ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ 1942, ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΤΟΥ ΦΟΒΟΥ 1943, ΜΑΝΔΥΑΣ ΚΑΙ ΣΤΙΛΕΤΟ 1946). Οι αντιδραστικοί θεσμοί, η συντηρητική μερίδα της κοινωνίας, το κατεστημένο, παγιδεύουν τους ανθρώπους πιάνοντάς τους στα δίχτυα τους (βλέπε ΜΑΝΙΑ 1936, και ΖΕΙΣ ΜΟΝΑΧΑ ΜΙΑ ΦΟΡΑ 1937, ΗΠΑ). Παρόμοια παγίδα στήνουν αδυσώπητα οι άρχοντες του υποκόσμου απλώνοντας τα πλοκάμα τους (Δρ ΜΑΜΠΟΥΖΕ, Μ, ΟΙ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΙ, Η ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΨΑ). ✦

Το κείμενο αυτό αποτελεί προδημοσίευση από το βιβλίο του Θόδωρου Σούμα (συνεργάτη του περιοδικού μας) με τίτλο "12 ευρωπαίοι σκηνοθέτες", που εκδίδεται αυτό τον καιρό από τις εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.

Το κομμάτι που δημοσιεύουμε αποτελεί μέρος ενός μεγαλύτερου κειμένου του βιβλίου για τον Φριτς Λανγκ.

Εκτός από τον Φριτς Λανγκ, στο βιβλίο του Θόδωρου Σούμα περιέχονται κεφάλαια για τους Κουστουρίτσα, Νάνι Μορέτι, Φρίαρς, Κισλόφσκι, Ρομέρ, Πιαλά, Σαμπρόλ, Γκοντάρ, Τρυφώ, Μπουνιούελ και Βισκόντι (είναι οι δώδεκα αισθαντικοί και συνάμα διανοούμενοι σκηνοθέτες με τους οποίους καταπιάνεται το βιβλίο του Σούμα).

Ό,τι πιο νέο από την Βρετανία

Στη φιλολογία για την ανάπτυξη του ευρωπαϊκού κινηματογράφου (βλέπε διαμάχη για την GATT) νομίζω ότι έχουμε χάσει τις εξελίξεις κινούμενοι συνεχώς μεταξύ της μιας ή της άλλης πλευράς του Ατλαντικού ή μεταξύ του παλιού και του (σχετικά) καινούργιου.

Στο Παλλάς (23 - 28 Φεβρουαρίου), στην Αθήνα, και στο Ολύμπιον ΙΙ (5 - 11 Μαρτίου) στη Θεσσαλονίκη, παρουσιάστηκαν οι νέες προτάσεις του Βρετανικού κινηματογράφου. Με αυτό τον τρόπο αποδεικνύεται ότι το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης κάνει πράξη αυτά που λέει. Το Φεστιβάλ θα λειτουργεί σχεδόν όλο τον χρόνο, αλλά και ότι πίσω από τον Λόουτζ και τον Λη (και την ευρωπαϊκή διάσταση του Φρήαρς) υπάρχει ένα δυναμικό που περιμένει την ευκαιρία να ξεπεταχτεί, να δείξει το πρόσωπό του. Ο διευθυντής του Βρετανικού Συμβουλίου, Πήτερ Τσένερι, αναφέρει, αφού διαπιστώνει ότι η εβδομάδα βρετανικού κινηματογράφου έχει γίνει θεσμός, ότι "το φετεινό αφιέρωμα περιλαμβάνει επτά ταινίες πρόσφατης παραγωγής που δεν έχουν προβληθεί στην Ελλάδα, οι οποίες έχουν αποσπάσει επαινετικές κριτικές στα μεγάλα διεθνή φεστιβάλ και που διακρίνονται για την ποικιλία της θεματικής και την ευαισθησία της κινηματογραφικής τους γραφής". Ο κριτικός κινηματογράφου Θωμάς Λιναράς, σημειώνει για τον βρετανικό κινηματογράφο ότι "τα τελευταία χρόνια τη σκυτάλη έχει πάρει μια νέα ανερχόμενη γενιά σκηνοθετών, δημιουργώντας έτσι μια προοπτική σε βάθος χρόνου και μια συνέχεια στην αναγέννηση της αγγλικής κινηματογραφίας. Αυτή η νεώτερη γενιά, όπως και οι προηγούμενες, διαμορφώνεται και "ξεπηδά" μέσα από την ιδιαίτερη δημιουργική σχέση κινηματογράφου - τηλεόρασης, (μοναδική περίπτωση όπου η τηλεόραση "γεννά" κινηματογράφο), αφού η αγγλική τηλεόραση υπήρξε και συνεχίζει να είναι όχι μόνο μια μεγάλη σχολή μαθητείας και ένα γόνιμο φυτώριο νέων ταλέντων, αλλά και ένας διορατικός κινηματογραφικός παραγωγός". Κάτι που δεν το έχει καταφέρει η ελληνική τηλεόραση στα τόσα χρόνια λειτουργίας της υπό κρατική ή όχι διεύθυνση, θα λέγαμε εμείς.

Στο αφιέρωμα πρωτοπροβλήθηκαν στην Ελλάδα επτά ταινίες - όλες παραγωγής 1998 - σκηνοθετημένες από νέους δημιουργούς, οι οποίοι αποκαλύπτουν το σύγχρονο και πρωτοποριακό πρόσωπο του Νέου Βρετανικού κινηματογράφου. Οι ταινίες που έχουν αποσπάσει επαινετικές κριτικές στα μεγάλα διεθνή φεστιβάλ διακρίνονται για την ποικιλία της θεματολογίας και την ευαισθησία της κινηματογραφικής τους γραφής. Η εβδομάδα του βρετανικού κινηματογράφου όπως έχει καθιερωθεί να λέγεται, τα τελευταία χρόνια, έχει γίνει πια θεσμός.

Σύμφωνα με τον Διευθυντή του Βρετανικού Συμβουλίου και Μορφωτικό Σύμβουλο της Βρετανικής Πρεσβείας στην Ελλάδα κ. Πήτερ Τσένερι η επιτυχία της Εβδομάδας Βρετανικού κινηματογράφου "δεν οφείλεται μόνο στο γεγονός ότι ο Βρετανικός Κινηματογράφος είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ελλάδα, αλλά και στη συνεργασία

με το Υπουργείο Πολιτισμού και το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης που τη στηρίζουν".

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Αναφέρουμε πιο κάτω τους συντελεστές των ταινιών αυτών.

του ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΤΗ ΣΚΙΑ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ (THE WOODLANDERS), σε σκηνοθεσία του Phil Agland. Σενάριο: David Rudkin, βασισμένο στη νουβέλα του Τόμας Χάρντυ "The Woodlanders". Φωτογραφία: Ashley Rowe. Σκηνογραφία: Andy Harris. Μοντάζ: David Dickie. Μουσική: George Fenton. Παραγωγή: Channel Four Films, Pathe Production Ltd. με την υποστήριξη του Arts Council of England. Προέλευση: M. Βρετανία 1998, έγχρωμη. Διάρκεια 97'. Ηθοποιοί: Emily Woof, Cal MacAninch, Rufus Sewell, Tony Haygarth, Jodhi May, Polly Walker.

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ (PROMETHEUS), σε σκηνοθεσία και σενάριο του Tony Harrison. Φωτογραφία: Alistair Cameron. Σκηνογραφία: Joselyn Herbert. Μοντάζ: Luke Dunkley. Μουσική: Richard Blackford. Παραγωγή: Film Four με την υποστήριξη του Arts Council of England. Προέλευση: M. Βρετανία 1998, έγχρωμη. Διάρκεια: 129'. Ηθοποιοί: Michael Feast, Jonathan Waintridge, Fern Smith, Steve Huison, Walter Sparrow.

Η ΑΓΑΠΗ ΕΙΝΑΙ ΔΙΑΒΟΛΟΣ (LOVE IS THE DEVIL), σε σκηνοθεσία και σενάριο του John Maybury. Φωτογραφία: John Mathieson. Σκηνογραφία: Alan MacDonald. Μοντάζ: Daniel Goddard. Μουσική: Ryuitchi Sakamoto. Παραγωγή: BFI Production, Premiere Heure, Partners in Crime. Προέλευση: M. Βρετανία 1998, έγχρωμη. Διάρκεια: 90'. Ηθοποιοί: Derek Jacobi, Daniel Craig, Tida Swinton, Adrian Scarborough.

ΔΥΟ ΚΑΠΝΙΣΜΕΝΕΣ ΚΑΝΝΕΣ (LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS), σε σκηνοθεσία και σενάριο του Guy Ritchie. Φωτογραφία: Tim Maurice-Jones. Σκηνογραφία: Iain Andrews, Eve Mavrakis. Μοντάζ: Niven Howie, Μουσική: David A. Huges, John Murphy. Παραγωγή: The Steve Tisch Company, Ska Productions Ltd. Προέλευση: M. Βρετανία 1998, έγχρωμη. Διάρκεια: 107. Ηθοποιοί: Jason Flemyng, Dexter Fletcher, Nick Moeran, Jason Statham, Sting, P. H. Moriarty.

TITANIC TOWN: σε σκηνοθεσία του Roger Michaell. Σενάριο: Anne Devlin. Φωτογραφία: John Daly. Σκηνογραφία: Pat Campbell. Μοντάζ: Kate Evans. Μουσική: Trevor Jones. Παραγωγή: B.B.C. British Screen, Pandora Cinema και την υποστήριξη του Arts Council of North Ireland. Προέλευση: M. Βρετανία, Ιρλανδία, 1998, έγχρωμη. Διάρκεια: 101'. Ηθοποιοί: Julie Walters, Ciaran Hinds, Nuala O' Neill, Ciaran McMenamin, Lorcan Cranitch, Des McAleer.

Η ΓΚΟΥΒΕΡΝΑΝΤΑ (THE GOVERNESS), σε σκηνοθεσία και σενάριο της Sandra Goldbacher. Φωτογραφία: Ashley Rowe. Σκηνογραφία: Caroline Harris. Μοντάζ: Isabel Lorente. Μουσική: Edward Shearmur. Παραγωγή: Parallax Pictures Ltd. Προέλευση: M. Βρετανία 1998, έγχρωμη. Διάρκεια 112'. Ηθοποιοί: Minnie Driver, Tom Wilkinson, Harriet Walter, Jonathan Rhys Meyers, Florence Hoarh.

ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ (AN URBAN GHOST STORY), σε σκηνοθεσία της Fenevieve Jolliffe. Σενάριο: Fenevieve Jolliffe, Chris Jones. Φωτογραφία: Jon Walker. Σκηνογραφία: Simon Pickup. Μοντάζ: Eddie Hamilton. Μουσική: Rupert Gregson - Williams. Παραγωγή: Living Spirit Pictures Ltd. Προέλευση: M. Βρετανία 1998, έγχρωμη. Διάρκεια: 95'. Ηθοποιοί: Heather Ann Foster, Jason Connery, Stephanie Buttle, Andreas Wisniewski, James Cosmo, Alan Owen.

ΜΙΑ ΠΙΟ ΔΙΕΙΣΔΥΤΙΚΗ ΜΑΤΙΑ

Δύο από αυτές τις ταινίες έχουν βρει ήδη διανομή στην Ελλάδα, οι ταινίες ΣΤΗ ΣΚΙΑ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ και ΔΥΟ ΚΑΠΝΙΣΜΕΝΕΣ ΚΑΝΝΕΣ. Η πρώτη είναι η ταινία του Phil Agland και αναφέρεται σε μια μικρή κοινότητα, την Λιτλ Χίντοκ, στο Ντόρσετ, μιλά για τον έρωτα, τα αυστηρά ήθη της κλειστής κοινωνίας, τα ψυχολογικά αδιέξοδα, μια ηθογραφική ταινία βασισμένη στη νουβέλα "Woodlanders" (1870) του Τόμοας Χάρντυ. Αντίθετα η δεύτερη - που εί-

ναι και αυτή η πρώτη του σκηνοθέτη της - μιλά για την σύγχρονη Αγγλία. Ο Guy Ritchie (που έχει κάνει και το σενάριο) κάνει μια σχεδόν γκανγκστερική ταινία με τέσσερις ήρωες, περιθωριακούς. Ο νόμος των περιθωριακών είναι σκληρός και μόνο με ανάλογα σκληρό τρόπο μπορεί κανείς να τον αντιμετωπίσει. Έντονη δράση, καλό σενάριο, τονικό μοντάζ μας δείχνουν ανάγλυφα τον κόσμο των περιθωριακών του σύγχρονου Λονδίνου.

Θα ξεχωρίσουμε δύο ποιητικές ταινίες. Η μια είναι ο ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ, του Tony Harrison. Ο ίδιος ποιητής και θεατρικός συγγραφέας κάνει μια ταινία η οποία έχει τις ρίζες της στην Αρχαία Ελλάδα. Πρόκειται για ένα οδοιπορικό στην ιστορική μνήμη της Ευρώπης που αρχίζει σε ένα χωριό ανθρακωρύχων στο Γιορκσάιρ, στην Αγγλία, περνάει από την Κεντρική Ευρώπη και καταλήγει στην Ελλάδα, στην Ελευσίνα, τόπο τέλεσης των Ελευσίνιων μυστηρίων και πατρίδα του Αισχύλου. Ο Ερμής φτάνει στο Γιορκσάιρ, με βοηθούς του το Κράτος και τη Βία, σταλμένος από τον Δία για να τιμωρήσει την ανθρωπότητα για την κακή χρήση του αγαθού της φωτιάς.

Με ποιητικό τρόπο φαίνεται το πνευματικό και ηθικό χάος, προϊόν της προόδου και της εξέλιξης.

Η άλλη ποιητική ταινία είναι αυτή που αναφέρεται στον Φράνσις Μπέηκον Η ΑΓΑΠΗ ΕΙΝΑΙ Ο ΔΙΑΒΟΛΟΣ. Αν δεν κάνουμε λάθος είχε παρουσιαστεί σε περασμένη διοργάνωση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ο John Mayburg, σκηνοθέτης και σεναριογράφος, μιλά για την ζωή του μεγάλου ζωγράφου. Το έργο του Μπέηκον φαίνεται μέσα από τις σχέσεις του (ερωτικές και μη) με το μοντέλλο, την μούσα και τον ερωτικό του σύντροφο, τον Τζορτζ Νταϊερ. Η ταινία διερευνά το ρευστό πεδίο ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στη μούσα του και τις οριακές αντιφάσεις της καλλιτεχνικής και προσωπικής ζωής του. Ο ζωγράφος φαίνεται έτσι όπως είναι διεστραμμένος, σκληρός, αλλά, συγχρόνως μεγάλος δημιουργός. Η ταίνια δεν περιορίζεται σε μια γραμμική αφήγηση - όπως σε μια σχετικά πρόσφατη ελληνική ταινία αναλόγου θεματικής - και έτσι φαίνεται ο συναισθηματικός κόσμος, η επικοινωνία του δημιουργού (ζωγράφου) με το αντικείμενό του (μοντέλο) και συγχρόνως, υποκείμενο της σχέσης του.

Ακόμη οι ταινίες TITANIC TOWN, του Roger Michell, η οποία μιλά για το "ιρλανδικό πρόβλημα" με ένα ειρωνικό βλέμμα, αναδεικνύοντας έτσι την κωμική πλευρά μιας σκληρής πραγματικότητας και η ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ, της Genevieve Jolliffe, την πρώτη της ταινία, η οποία μιλά για τον αόρατο κόσμο, αυτόν που υπάρχει ανάμεσα στην ζωή και το θάνατο, αυτόν που μπορεί να ζήσει κάποιος όταν πεθαίνει (ή όταν βρίσκεται σε κωματώδη κατάσταση) για ένα μικρό χρονικό διάστημα. Τέλος η ταινία της Sandra Goldbacher, Η ΓΚΟΥΒΕΡΝΑΝΤΑ, σαφέστατα επηρεασμένη από τα ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ, της Τζέιν Κάμπιον, μιλά για την ερωτική σχέση μιας γκουβερνάντας με το αφεντικό της, όπως αυτή εκδηλώνεται όταν η γκουβερνάντα ανακαλύπτει τα πραγματικά (και κρυμμένα) ενδιαφέροντα του αφεντικού της. ✦

ΧΑΟΣ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

του ΓΙΑΝΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

Το άρθρο XI της Δήλωσης των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, της 26 Αυγούστου 1789, που προστάτευε την ελεύθερη κυκλοφορία της σκέψης και της γνώμης, είχε σαν αποτέλεσμα να δημιουργήσει μια ροή έκδοσης, ποσότητας ίσης ενός χειμάρου, εντύπων ή περιοδικών ενός μόνο ανθρώπου, στο όνομα της καθημερινής πληροφόρησης. Ούτε λόγος να συγκρίνουμε την ιστορική αυτή στιγμή με την παρούσα ηλεκτρονική συγκυρία των κειμένων που "τρέχουν" στο δίκτυο, αλλά, κατά κάποια έννοια, συγκρίνεται η διαφορετικότητα και η ανισότητα των εκατομμυρίων sites που προς το παρόν βρίσκονται στο δίκτυο, κάτι που μας κάνει εντύπωση. Έτσι το μεγάλο "εργαστήριο" του Internet, όπου οι διακανονισμοί και τα έξοδα έχουν μειωθεί στο ελάχιστο, απομακρύνει την ελπίδα ενός νέου κοινωνικού συμβολαίου.

Σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα η έκφραση "σερφάρω στο Internet" έγινε τόσο δημοφιλής, όσο αυτή "πηγαίνω στον κινηματογράφο" ή "τραβάω μια φωτογραφία". Αλλά, για να λέμε την αλήθεια, ένας μέσος χρήστης δεν "σερφάρει" πλέον στο δίκτυο, όπως κάποιος που παλεύει κόντρα στα κύματα της Χαβάης και κερδίζει ακριβώς στην άκρη του κύματος. Μόδα στην αρχή, τα πρώτα βήματα ενός χρήστη στο World Wide Web δεν είναι και πολύ προφανή. Συνδεόμενος μ' ένα κέντρο του Internet κάποιος μπορεί να μπει στον χώρο του κινηματογράφου. Ο αριθμός των σελίδων είναι 229.000 σε 20 εκατομμύρια καταλόγους, αυτή είναι η συνολική ποσότητα όπου η λέξη "cinema" αναφέρεται. Αλλά ανοίγει η όρεξή του και κάποιος πρέπει να ξοδέψει μια περιουσία και πολλά χρόνια για να κατακτήσει όλο αυτό τον πληροφοριακό όγκο, δεδομένου ότι οι ρυθμοί αύξησης δεν είναι αμελητέοι. Το πρώτο μέλημα του χρήστη: είναι υποχρεωμένος να αντικαταστήσει την ιστιοσανίδα του με μια μεγάλη βάρκα που θα τον συντροφεύσει στην περιπέτειά του και την οποία θα σταματήσει πάνω απ' τα μεγάλα βάθη του ωκεανού του παγκόσμιου δικτύου. Ας φέρουμε ένα παράδειγμα: ψάχνοντας για τον "Godard" έχουμε 4.326 λύματα, για τον "Straub" 5.658, για τον "Eisenstein" 4.822, ενώ για τον "Pasolini" 3.018 και μόνο 1.974 για τον "Antonioni" - δεν θα μιλήσουμε για τον "Tarantino" (18.004) και για τον "Hitchock" (24.935). Αρκετά! Θα κραυγάσει όχι μόνο ένας χρήστης που πάσχει από το σύνδρομο του "κυβερνοχώρου", βρισκόμενος μπροστά σ' αυτή την ποσότητα αναρωτιέται: Από πού βγαίνουμε; Τι είναι άχρηστο; Πόσο χρόνο χρειάζομαι για να ψάξω; Δεύτερη ενέργεια του χρήστη, κουρασμένου από την ποσότητα, ξαναπηγαίνει στο ήρεμο "κυβερνολιμάνι".

Οι πληροφορίες του Internet παρουσιάζουν πράγματι ενδιαφέρον με την προϋπόθεση να υπάρχει ο κατάλληλος εξοπλισμός, υπομονή, η έννοια του προσανατολισμού και προπάντως πολύ χρόνος για να χάσεις. Στο Web, ακόμα και αν κάποιοι προσπαθούν να τα ταξινομήσουν όλα, βρίσκουμε εδώ και εκεί ορισμένα Home pages που αναφέρονται στη Μισέλ Πφάιφερ, τον Ταραντίνο, τον Στάνλεϊ Κιούμπρικ, τα προσωπικά site των σκηνοθετών Γιαν Κούνεν και Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ, τις βιτρίνες των χολυγουντιανών επιχειρήσεων, ογκώδεις εγκυκλοπαίδειες και πολλούς άλλους κόμβους όλο και πιο ενδιαφέροντες. Το Internet έχει καταλάβει τον κινηματογραφικό χώρο. Μετά από τις 1,5 εκατομμύρια συνδέσεις του Φεστιβάλ των Καννών, η Μόστρα της Βενετίας πρότεινε μια γραμμή on - line για καθημερινές πληροφορίες του επισήμου προγράμματος και των αρχείων της από το 1932.

Ο δημιουργός του site "Κάποιες τάσεις του γαλλικού κινηματογράφου" ο Ζαν - Κριστόφ Ντελπιάς μας διηγείται: "Μόλις μετά την πρώτη μου επαφή, είχα κάνει έρευνες για τον Φρανσουά Τρυφώ, χωρίς να βρω τίποτα. Ήθελα να καταλάβω πώς λειτουργεί η γλώσσα HTML (σ.σ. είναι το πρωτόκολλο που επιτρέπει τη δημιουργία των γραμμών Web), ήθελα να κάνω μια Home Page, όπως όλος ο κόσμος. Αίφνης, έφτιαξα την site "Truffaut", με δικό μου υλικό. Όταν μπαίνουμε σ' αυτή τη διαδικασία, δημιουργείται η εντύπωση ότι δεν θα βγούμε ποτέ από εκεί. Ο τρόπος με τον οποίο όλα αυτά λειτουργούν, είναι σκοτεινός. Πολύ γρήγορα καταλαβαίνουμε ότι η γλώσσα δεν είναι πραγματικά περίπλοκη, ότι τα εργαλεία είναι απλά. Κατόπιν, αναρωτιόμαστε εάν οι άνθρωποι θα βρουν αυτό ενδιαφέρον, εάν αξίζει τον κόπο να βγει στις ενημερωτικές γραμμές και να φαίνεται συνεχώς εκεί. Ενάμισυ χρόνο μετά έμεινα έκπληκτος από τις διαστάσεις που είχε πάρει το πράγμα. Στην αρχή είχα 30 ή 40 επαφές την ημέρα, δηλαδή 5.000 σ' ένα χρόνο. Είχα επαφή μ' όλο τον κόσμο. Τώρα δεν ξέρω αν όλο αυτό ανταποκρίνεται σε μια ανάγκη, αλλά κάποιοι κατάλαβαν ότι ο κινηματογράφος ήταν ενδιαφέρον για εμένα και επικοινώνησαν τα αισθήματά τους. Χωρίς αυτό το μέσο δεν θα γνώριζα ποτέ αυτό το σχέδιο! Χωρίς καμιά αμφιβολία το multimedia του ερασιτέχνη γεννήθηκε. Και έπεται συνέχεια... ✦

Τα καλύτερα σενάρια δεν έχουν γίνει ταινίες

Ο Wesley Strick ανήκει στη νεώτερη γενιά των σεναριογράφων του Χόλιγουντ. Λάτρης των ευρωπαϊκών ταινιών, του Γκοντάρ, του Τρυφφώ, αλλά και του Χίτσκοκ, ασκεί μια έντονη κριτική στο σύστημα του Χόλιγουντ. Ειδικότερα στις σχέσεις με τους σκηνοθέτες και τους παραγωγούς. Μέσα από την συνέντευξή του φαίνεται η πίκρα και η απογοήτευση που υπάρχει στους σεναριογράφους του Χόλιγουντ, η αμφισβήτηση μέσα στην ίδια την καρδιά του Αμερικάνικου κινηματογράφου.

- Πως γίνατε σεναριογράφος;

- Ήμουν κριτικός ροκ στη Νέα Υόρκη. Είμαι κατά κάποιο τρόπο ειδικός για την μουσική ροκ, τουλάχιστον ήμουν.

- Για ποια εφημερίδα;

- "Rolling Stones". Ήταν το τέλος της δεκαετίας του '70. Στη δεκαετία του '80 έκανα πολλά πράγματα συγχρόνως με πολύ κόπο. Ήμουν φοιτητής στο Μπέρκλεϊ και ένας φίλος απ' τη Σχολή, ο Howard Franklin (ένας από τους σεναριογράφους του NOM DE LA ROSE), που μεγάλωσε στο Λος Άντζελες και ήξερε καλά την πόλη, είχε επιτυχία γράφοντας σενάριο. Με έπεισε να γράψω ένα. Ένα από τα επιχειρήματά μου ήταν για το χρηματικό ποσό που δεν ήταν καθόλου ευκαταφρόνητο. Δεν ήθελα ωστόσο να γράψω σενάριο. Είχα γράψει κάποια μυθιστορήματα στο Παν/μιο και μετά κάποιες αναφορές για τον Trufaut και τον Godard, που αγαπούσα πολύ. Έγραψα το πρώτο μου σενάριο για την ταινία FINAL ANALYSIS.

- Και γιατί πήραν εσάς;

- Είχα γράψει κάτι πριν οκτώ χρόνια... Ο Howard Franklin το έδωσε στον πράκτορά του που το πούλησε στους Warner Brothers. Σε αυτή την περίοδο πολλοί κινηματογραφιστές προσπάθησαν να δουλέψουν πάνω σ' αυτό το σχέδιο. Στην αρχή ήταν ο Harold Becker. Ο Harold και εγώ δουλέψαμε μαζί δύο φορές: αποχώρησα δύο φορές απ' το σχέδιο και κάλεσαν δύο φορές. Κατόπιν ο Phil Joannou ήρθε να δουλέψει. Δουλέψαμε για πολύ λίγο μαζί. Κατόπιν έκανε την σκηνοθεσία στο STATE OF GRACE. Ο Becker κατόπιν επέστρεψε με ξαπόστειλε, κατόπιν με ξανακάλεσε να δουλέψουμε μέχρι ο Gere αποφάσισε να τον πετάξει έξω. Ο Gere πρότεινε το σχέδιο στον Boorman. Ο Boorman και εγώ δουλέψαμε σε μια γραφή του σεναρίου που είναι κατά την άποψή μου η καλύτερη. Αυτά θα μπορούσαν να δώσουν μια πολύ ενδιαφέρουσα ταινία, για την οποία θα ήμουν υπερήφανος, μια ταινία για την ψυχολογία και τον έρωτα: το τελικό αποτέλεσμα ήταν ένα διαζύγιο πολύ ηλίθιο. Αλλά πιστεύω ότι το πιο μεγάλο πρόβλημα ήταν, τόσο απλά, ο Richard Gere που, πρέπει να το παραδεχτεί, έχει ανάγκη την ψυχιατρική... Όταν ο Phil Joannou επανήλθε για να δουλέψουμε στο σενάριο, δεν καταφέραμε ένα τέλος που θα μπορούσε να ευχαριστήσει όλο τον κόσμο: Gere, Warner Brothers, τον σκηνοθέτη και εμένα. Τέλος ήταν η άποψη του Boorman που μου άρεσε περισσότερο... Είμαστε όλοι απελπισμένοι. Αυτά που σας λέω γίνονται συχνά: σε κάποιες εβδομάδες γυρισμάτων όλος ο κόσμος βασανιζόταν να βρει ένα τέλος στην ταινία. Ο Phil είχε την ιδέα του φάρου που την βρήκα πολύ άσχημη. Αρνήθηκα να το γράψω και εγκατέλειψα την ταινία. Ο Phil κάλεσε ένα άλλο σεναριογράφο, πολύ νέο και αξιοσέβαστο, τον Scott Frank, συγγραφέα του DEAD AGAIN... Έγραψε τις σκηνές του φάρου των οποίων δεν έχω την υπευθυνότητα. Τις βρίσκω πολύ ενοχλητικές. Ήταν, πριν οκτώ χρόνια, το πρώτο σενάριό μου.

- Και γιατί ήρθατε στην δυτική ακτή;

- Ο φίλος, ο Howard Franklin, καταγόταν από το Λος Άντζελες και καταλαβαίνει το μέρος πολύ καλύτερα από εμένα. Μου είπε ότι αν ήθελα να γίνω πραγματικά σεναριογράφος, θα έπρεπε να έρθω εδώ. Δεν ήθελα στην πραγματικότητα να μετακομίσω. Το Λος Άντζελες ήταν πολύ απομακρυσμένο πολιτισμικά από εμένα. Είμαι ένα παιδί της πόλης, της Νέας Υόρκης, έκανα διάφορες δουλειές, δεν ήξερα τίποτε απο τη ζωή του Χόλιγουντ, φοβόμουν ότι δεν θα επιζούσα...

- Ποιες ήταν οι φιλοδοξίες σας;

- Πρέπει να είμαι ειλικρινής: ήταν πολύ μέτριες. Ουσιαστικά ήθελα μόνο να κερδίσω τη ζωή μου... Με τα χρόνια οι φιλοδοξίες μου μεγάλωσαν, ιδίως με την επιτυχία που γνώρισα εδώ. Θέλω να γράφω σενάρια που επιθυμώ, ενώ πριν δεχόμουν προσφορές που μου έκαναν... Δεν ξέρω αν γνωρίζετε ότι το μεγαλύτερο μέρος των σεναρίων που παραγγέλνει το Χόλιγουντ δεν γίνεται ποτέ ταινίες. Το λιγότερο το 90%...

ΟΤΑΝ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ ΠΡΟΔΙΔΕΤΑΙ

- Αυτό δεν σας απογοητεύει λίγο;

- Είναι απλά μια από τις ιδιαιτερότητες του Χόλιγουντ. Στην αρχή δεν με ενοχλούσε πολύ, με πλήρωναν, είχα την εντύπωση ότι ήμουν προνομιούχος. Αλλά είναι αλήθεια οτι είναι πολύ απογοητευτικό να βλέπεις το σενάριό σου στην οθόνη προδομένο από τον σκηνοθέτη και το στούντιο. Το πρώτο μου σενάριο που γυρίστηκε ήταν το TRUE BELIEVERS, του Joseph Reuben με τον James Woods, που την βρήκε πολύ καλή. Τέλειωσε πριν την FINAL ANALYSIS. Κατόπιν υπήρχε η ARACHNOPHOBIA που την ξαναέγραψα σε τρεις εβδομάδες και μετά το CAPE FEAR. Δούλεψα χωρίς να έχω πιστωθεί για το SLEEPING WITH THE ENEMY (που δεν είναι μια πολύ καλή ταινία) και επίσης για το SNEAKERS και τέλος η μεγάλη δουλειά για το ξαναγράψιμο του BATMAN RETURNS...

- Είχατε συνειδητοποιήσει το γεγονός ότι η εργασία σας δεν θα γυριστεί ποτέ έτσι όπως την σκεφτήκατε;

- Αυτό που βλέπετε στην οθόνη με κάποιο τρόπο είναι κατασκευασμένο από κάποια στοιχεία από αυτά που γράψατε... μερικές φορές από μεγάλα στοιχεία. Το CAPE FEAR, για παράδειγμα είναι πραγματικά το σενάριό μου, που πέρασε από αυτό που ο Martin Scorsese είχε στο μυαλό του: δεν θα έκανα την ταινία με αυτό τον τρόπο. Ο Marty είχε μια ευαισθησία πολύ διαφορετική από τη δική μου, πολύ μηχανιστική. Είναι πολύ διασκεδαστικό να βλέπεις μερικές φορές, ιδίως εάν ο κινηματογραφιστής δίνει ενέργεια εκεί όπου δεν υπήρχε αναγκαστικά στην αρχή...

- Πως θα προσδιορίζατε την εργασία σας, τι έχετε μάθει;

- Θα σας μιλήσω για την εμπειρία μου μόνο, χωρίς να γενικεύω, επειδή οι σεναριογράφοι έρχονται πάντα από διαφορετικά σημεία του ορίζοντα. Πιστεύω ότι το ενδιαφέρον μου βρίσκεται περισσότερο προς την αφήγηση. Όταν δουλεύω ένα σχέδιο, δεν ξεκινώ από τα πρόσωπα. Ελπίζω ότι θα έρθουν μόνα τους. Μου αρέσει να λύνω τα προβλήματα της αφήγησης, κάτι που μου φαίνεται ότι με δείχνει ως "γιατρό". Έχω μια μέθοδο: κόλλα σαράντα χαρτάκια στον τοίχο. Έχω έτσι την περίληψη της αφήγησης σε 40 στιγμές. Αυτό κάνει οκτώ κολώνες των πέντε στιγμών. Η πρώτη πράξη αντιστοιχεί στις δύο πρώτες κολόνες, η δεύτερη στις τέσσερις κολώνες και η τρίτη από δύο κολόνες. Αυτή είναι μια συμμετρία που την βρίσκω ενδιαφέρουσα... Αυτό μου επιτρέπει να αναλύω τις συνισταμένες και να εξαλείφω τα αδύνατα σημεία, τις επαναλήψεις, τα αντιθετικά σημεία, τις ανακρίβειες. Αυτό λειτουργεί καλά και μου επιτρέπει να δουλεύω γρήγορα. Έγραψα το WOLF, το τελευταίο σενάριό μου για τον Mike Nichols, σε πέντε εβδομάδες και νομίζω ότι έχω κάνει καλύτερα μέχρι στιγμής. Όλα αυτά με τη μέθοδο που σας ανέφερα και στην οποία έχω πραγματικά εμπιστοσύνη. Μη νομίζετε ότι είμαι σκλάβος αυτής της μεθόδου και ότι δεν μπορώ να γράψω ένα σενάριο αν δεν το μοιράσω σε τρεις πράξεις. Αλλά αυτό με βοηθά πολύ. Μετά δουλεύω οργανικά με αυτό που έχω. Αλλά έχω την ανάγκη της τάξης για να μπορέσω να δουλέψω...

Η ΑΓΟΡΑ ΣΕΝΑΡΙΩΝ

- Τι πιστεύετε για την αγορά σεναρίων που πρόσφατα έχει παρατηρηθεί στο Χόλιγουντ, αυτή η φρενίτιδα που ανέβασε τις τιμές των σεναρίων; Το ξέρετε αυτό;

- Δεν γράφω "spee - scripto"...

- Τι;

- Έτσι ονομάζονται τα σενάρια που οι συγγραφείς τους τα προωθούν στην αγορά. Οι πράκτορες τα προτείνουν σε διάφορους πελάτες. Για αυτό οι τιμές ανεβαίνουν σε ένα εκατομμύριο δολλάρια ή και περισσότερο...

- Έτσι έγινε και με το BASIC INSTINCT...

- Ε, ναι! Νομίζω ότι έδωσε στην αρχή η Paramount πρόσφερε ένα εκατομμύριο, κατόπιν η Warner ενάμισυ εκατομμύριο. Κατόπιν η Touchstone πρότεινε 1,7 εκατομμύρια μέχρι η Carolco να προτείνει τρία. Αυτό έκανε να ανέβουν οι ταρίφες των σεναριογράφων γενικώς.

Αυτό δεν με σοκάρει ειδικά όταν βλέπω ότι ηθοποιοί ζητούν έξι ή δώδεκα εκατομμύρια για μια ταινία ή ακόμα σκηνοθέτες που έχουν λιγότερο ταλέντο παρά κάποιοι σεναριογράφοι. Οι πλειοψηφία των σκηνοθετών στο Χόλιγουντ, είναι, κατά τη γνώμη μου, αρκετά μέτριοι. Ωστόσο πληρώνονται τα διπλάσια ή τα τριπλάσια απ' ότι ένας καλός σεναριογράφος. Πάντως, δεν νομίζω ότι ένα σενάριο, ένας ηθοποιός, ένας σκηνοθέτης αξίζει να πληρωθεί τόσο ακριβά.

- Θεωρείτε τον εαυτό σας ως ένα σεναριογράφο του στούντιο;

- Ναι, αναμφίβολα, είμαι ένας σεναριογράφος του στούντιο...

- Πρακτικά τι σημαίνει αυτό;

- Σημαίνει ότι πρέπει να είσαι συνειδητοποιημένος και ακόμη δέσμιος των όρων που σας υπαγορεύουν. Αυτό είναι αργό και πολύ συντηρητικό. Δεν γράφτηκε τραγικό τέλος εδώ και 15 χρόνια τουλάχιστον στο Χόλιγουντ. Αυτό δεν δημιουργούσε προβλήματα στη δεκαετία του '70. Είναι ένα ταμπού σήμερα.

- Προσπαθήσατε να το αλλάξετε αυτό;

- Δεν ξέρω. Έχω την εντύπωση ότι αυτά που γράφω είναι πιο μαύρα, για παράδειγμα αυτά που έκανα στο BATMAN RETURNS και CAPE FEAR. Δυστυχώς πολλά από τα μαύρα σενάριά μου δεν γυρίζονται. Τα CAPE FEAR και BATMAN RETURNS γυρίστηκαν επειδή ο Tim Burton έκανε κάποιες επιτυχίες όπως και ο Scorsese. Και στις δύο περιπτώσεις τα στούντιο τους άφησαν να κάνουν αυτό που ήθελαν. Το αποτέλεσμα, ακόμη και αν χαρακτηρίζεται από αδυναμίες, δεν είναι θύμα της επιρροής των στούντιο, που κατά γενικό κανόνα, είναι πολύ τιμωροί των επιλογών και επιτίθενται αρκετά στις ταινίες που τους προτείνουν. Στα στούντιο μαζευόμαστε συχνά και ψάχνουμε για το κοινό νου: αυτό που, φυσικά, σκοτώνει κάθε καλλιτεχνική προσπάθεια.

- Έχετε την εντύπωση ότι αυτά που γράψατε έχουν υποστεί αυτή την δοκιμασία;

- Ναι. Όχι στην περίπτωση του CAPE FEAR, επειδή ο Scorsese είναι ο Scorsese...

- Αλλά στην περίπτωση του FINAL ANALYSIS;

- Α, αυτό ναι! Η ταινία δεν έχει ούτε ένα κοινό στοιχείο με το αρχικό σενάριο. Η ταινία είναι ηλίθια επειδή εξαιτίας όλων αυτών των ιστοριών για τις οποίες σας μίλησα, όπως το ξεγύμνωμα στον φάρο που ήταν το αποτέλεσμα του πανικού και της σύγχισης που επικρατούσε στο γύρισμα. Ο σκηνοθέτης δήλωσε ότι ήθελε να κάνει μια χιτσκοκική ταινία. Αν είχε καταλάβει τον κινηματογράφο του Hitchcock, θα μπορούσε να το κάνει. Αλλά μπορώ να σας πω ότι δεν είχε καταλάβει τίποτε από τον Hitchcock...

- Κατά τη γνώμη σας, ποιοι δεν έχουν καταλάβει απ' τον Hitchcock;

- Μου φαίνεται ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα αναφέρεται στην μεταφορά της ενοχής ανάμεσα στον κακό και τον ήρωα. Αυτό δεν έχει να κάνει με την FINAL ANALYSIS που το είχα σκεφθεί σαν ένα μαύρο φιλμ. Η σύλληψη δεν ήταν χιτσκοκική. Το αρχικό σενάριο ήταν πολύ πιο μαύρο και τόνιζε την γυναικεία σεξουαλικότητα. Η ταινία μιλούσε για τις ηθικές αναστολές που είχε ο ψυχίατρος. Αυτό που έγινε δεν είχε καμία σχέση. Δεν θα με ενοχλούσε τόσο αν η ταινία λειτουργούσε σαν ένα καλό θρίλερ, στα πλαίσια του NORTH BY NORTHWEST, για να επανέλθουμε στον Hitchcock... Νομίζω ότι για τον σκηνοθέτη, χιτσκοκικό σήμαινε, τόσο ηλίθια, να τοποθετήσει δύο ηθοποιούς σ' ένα οίκημα πολύ υψηλό και να πετάξει ένα στο κενό. Δυστυχώς γι' αυτόν, ο Hitchcock είχε πολύ περισσότερα να πει παρά αυτό.

ΚΑΜΙΑ ΕΠΙΡΡΟΗ ΣΤΟ ΣΤΥΛ

- Μέχρι ποιο βαθμό πιστεύετε ότι αυτά που γράφετε επηρεάζουν το στυλ των σκηνοθετών με τους οποίους δουλεύετε;

- Πιστεύω ότι δεν έχουμε καμιά επιρροή στο στυλ μιας ταινίας. Και αυτό από την θεωρία των auteurs (δημιουργών) προέρχεται αυτό, ακόμη σήμερα στο Χόλιγουντ οι κινηματογραφιστές επιβάλλουν ένα στυλ στην ταινία. Αλλά δεν μπορούμε να αφήσουμε έξω τους σεναριογράφους. Είναι δύσκολο σήμερα να κάνεις μια καλή ταινία, τουλάχιστον στο Χόλιγουντ, χωρίς ένα καλό σενάριο. Όταν γράφουμε ένα σενάριο, δημιουργούμε ένα κόσμο, κάποια πρόσωπα. Όταν, κατόπιν, ερχόμαστε σε γυρίσματα, βρισκόμαστε στη θέση να φοβόμαστε να ενοχλήσουμε τους τεχνικούς, να συνδιαλαγούμε με τον σκηνοθέτη. Είναι οι στιγμές που, σαν σεναριογράφοι, καταλαβαίνουμε ότι δεν κάνουμε ταινίες. Ακόμη και το παιδί που φέρνει το φαγητό στο πλατό ανακατεύεται περισσότερο από εμάς...

- Δεν πηγαίνετε στα γυρίσματα;

- Βέβαια, από καιρού εις καιρόν. Στην περίπτωση του CAPE FEAR, ο Martin Scorsese μου ζήτησε να έρχομαι γιατί πίστευε ότι η παρουσία μου ήταν σημαντική: ήταν μια ταινία που είχε μια πολύ σημαντική αφηγηματική μηχανή και φοβόταν ότι κάποιες στιγμές θα ξέχναγε κάποια στοιχεία. Απλά δεν αισθάνεται άνετα με αυτό το είδος. Ήταν μια εμπειρία που είχαμε.

- Γιατί σας φώναξαν για την ταινία BATMAN RETURNS;

- Δέχθηκα ένα τηλέφωνο από την Warner. Δεν ήξερα ότι θα γυρνάγαμε μια σειρά. Ήθελαν να συναντήσω τον Tim Barton και να συζητήσουμε. Τα γυρίσματα της ταινίας θα άρχιζαν δύο μήνες αργότερα. Υπήρχαν προβλήματα με το σενάριο. Συνάντησα τον Tim Burton που βρήκα πολύ συμπαθητικό. Διάβασα την πρώτη γραφή του σεναρίου, που υπέγραφε ο Daniel Waters. Το σενάριο μου φάνηκε αρκετά ελλειπτικό, ιδιαίτερα σε κάποια αφηγηματικά τούνελ και στη μεταχείριση των προσώπων.

- Είναι πολύ διαφορετικό το τελικό αποτέλεσμα;

- Και ναι, και όχι. Το σενάριο που έγραψα ήταν πολύ πιστό με την πρώτη γραφή, εκτός από τους περισσότερους διαλόγους που τους ξαναέγραψα. Τους βρίσκω πιο "κακούς" παρά στην πρώτη γραφή. Έβαλα περισσότερη ψυχολογία ίσως και προσπάθησα να κάνω πιο σαφή την αφήγηση...

- Προσθέσατε σκηνές;

- Ναι... Πρόσθεσα την ιδέα του μηχανικού Πινγκουίνου που σκότωνε τα νεογέννητα της Γκόθαμ Σίτυ. Το πρόβλημα του σεναρίου ήταν ότι ο Πιγκουίνος στην πρώτη γραφή δεν είχε θέση. Παρουσιαζόταν χωρίς κανείς να καταλάβει πώς. Έπρεπε να βρούμε κάτι το διαβολικό στα κίνητρά του. Είχα την ιδέα να ανατρέξω στη Βίβλο και στην Παλαιά Διαθήκη και να κάνω μια παρωδία του ρόλου του Μωυσή, η φυγή απ' την Αίγυπτο, το γεγονός ότι τον άφησαν μέσα στο ποτάμι. Αυτό εξηγούσε καλύτερα ψυχολογικά την κατάστασή του. Πολλές σκηνές τις έγραψα ξεκινώντας απ' αυτή τη θέση, όπως αυτή που πάει στον τάφο των γονιών του, την στιγμή που μαζεύει τα αρχεία του...

- Και η ιδέα του χιονιού από πού έρχεται;

- Είναι για να προσθέσει αίσθημα στην λυπητερή ατμόσφαιρα της ταινίας.

- Ο πρώτος Μπάτμαν ήταν περισσότερο προσανατολισμένος στη δεκαετία του '30, ενώ αυτός είναι περισσότερο γοτθικός.

- Ναι...

- Είχατε ανατρέξει σε κάποια θεωρητικά στοιχεία όταν γράφατε το σενάριο;

- Τίμια όχι, ακόμη αυτό που λέτε για την ταινία είναι σωστό. Σε ό,τι με αφορά είναι πριν από όλα να βρω και να λύσω τα πρακτικά προβλήματα στο σενάριο. Δεν είχα την πολυτέλεια για να βρω θεωρητικά ζητήματα. Επειδή κατ' αρχήν είχα πολύ λίγο χρόνο για να το κάνω και στην συνέχεια εξωτερικά προβλήματα επηρέασαν την δουλειά μου, κάτι που σκότωσε οποιαδήποτε τάση.

- Δίνετε την εντύπωση ότι μένετε στο περιθώριο του Χόλιγουντ.

- Ναι, κατ' αρχήν επειδή δεν το βρίσκω χωρίς μεγάλο ενδιαφέρον. Προτιμώ να δουλεύω στο σπίτι μου. Αυτό κάνω για την ταινία του Mike Nichols, WOLF. Ξεκίνησα απ' το σενάριο του Jim Harrisson που το ξαναέγραψα για τον Jack Nicholson. Είναι ένα σενάριο πολύ γοητευτικό και συγκινητικό. Αλλά δεν είναι παρά ένα απλό ξαναγράψιμο. Χρειάζεται πολύ δουλειά: αλλάξαμε πολλά πράγματα στο κεντρικό πρόσωπο.

- Τι πιστεύετε για τα κινηματογραφικά είδη;

- Προτιμώ, προσωπικά, να ανακατώνω τα είδη. Δεν είμαι οπαδός του καθαρόαιμου. Για παράδειγμα, γράφω ένα σενάριο που πιθανότατα θα το σκηνοθετήσω. Υπάρχουν μέσα στοιχεία χαρακτηριστικά από τον Spielberg, τον Capra και φιλμ νουάρ.

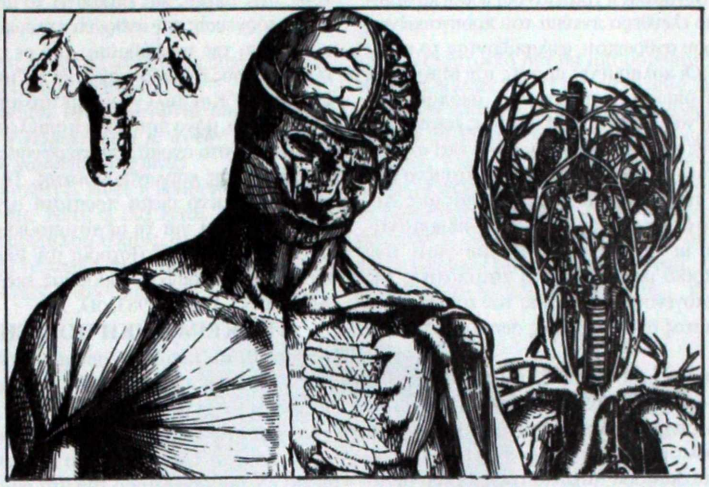
- Λέγεται ότι τα καλύτερα σενάρια του Χόλιγουντ δεν έχουν γίνει ταινίες.

- Είναι εξ' ολοκλήρου αλήθεια. Αν θέτατε την ερώτηση σε τρεις ή τέσσερις σεναριογράφους, θα σας έλεγαν το ίδιο πράγμα. Είναι πολύ απογοητευτικό για το Χόλιγουντ να γνωρίζουμε ότι εξαιρετικές ταινίες γυρνάνε δεξιά ή αριστερά...

- Τι πιστεύετε για τους σεναριογράφους που γίνονται σκηνοθέτες;

- Δεν είμαι σίγουρος ότι ο Kasdan είχε πάρει την σωστή κατεύθυνση ακόμη κι αν συμπαθώ ορισμένες ταινίες. Πιστεύω ότι αυτό γίνεται στα πλαίσια μιας απελευθερωτικής συνείδησης του Χόλιγουντ. Δεν πιστεύω ότι είναι πολύ καλό γι' αυτόν. Η επιτυχία είναι πολύ μακριά για να είναι ορατή... Κάποιοι αισθάνονται πολύ άσχημα εκεί. ✦

Corpus



Η ταινία CORPUS (1979) του Θανάση Ρεντζή προσθέτει έναν ακόμα λίθο στο οικοδόμημα του ελληνικού πειραματικού κινηματογράφου, το ιδιαίτερο εκείνο είδος ταινιών που στη χώρα μας άρχισε να λειτουργεί από το 1973 με πρώτο δείγμα τον ΜΑΓΟ ΚΑΛΙΟΣΤΡΟ (25 λεπτά) του Γιώργου Μαρή. Εμπνευσμένη από αγέραστα πρωτοποριακά πρότυπα του κινηματογράφου καθώς και των εικαστικών τεχνών (από αφηρημένο εξπρεσιονισμό μέχρι computer art), η ταινία CORPUS του Θανάση Ρεντζή αποτελεί την πρώτη σπουδή για το ανθρώπινο σώμα στην ιστορία της εγχώριας έβδομης τέχνης. Ο σπονδυλωτός της χαρακτήρας δικαιολογείται από το γεγονός ότι τα επτά μερη της αντιστοιχούν σε έναν διαφορετικό πολιτισμό και σε μία διαφορετική ιστορική περίοδο το καθένα τους. Η συρραφή τους καταφέρνει να υπογραμμίσει την εξέλιξη των τρόπων αναπαράστασης του ανθρώπινου σώματος και τις τέχνες ανά τους αιώνες, να βάλει μία σχετική τάξη σε ένα αχανές υλικό πολυάριθμων αιώνων αλλά και να καταστήσει πιο αντιληπτή την πολυπλοκότητα, τη συνθετότητα καθώς και την πολυσημαντότητα του όλου εγχειρήματος.

Η αναδημιουργία και η ανασύνθεση, αρχές πάνω στις οποίες στηρίζεται η ταινία του Ρεντζή, καταφέρνουν να επεκτείνουν και να εμπλουτίσουν τα εκφραστικά μέσα που χειρίζεται ο σκηνοθέτης, έτσι ώστε αφού πρώτα εκείνα διασφαλίσουν σημαντικές αισθητικές προτάσεις και νεωτερισμούς, να μπορέσουμε να πούμε ότι αυτή είναι η δεύτερη ταινία του ελληνικού κινηματογράφου η οποία, σε τεχνολογικό επίπεδο, είναι εξ' ολοκλήρου δουλεμένη στην τρυκέζα. Η πρώτη ήταν η ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ (1975) του ιδίου. Βέβαια, αυτό δεν θα μπορούσε καθόλου να μας επιτρέψει να υποθέσουμε ότι η ταινία CORPUS στερείται χειροτεχνικών αρετών, αυτών των βασικών αρετών που τονίζουν την ιδιαιτερότητα του πειραματικού κινηματογράφου, αφού αντιθέτως, η εστίαση του ενδιαφέροντος επί του κινηματογραφικού σημαίνοντος (δηλαδή της υλικής πλευράς του φιλμ) είναι κάτι παραπάνω από εμφανής. Γι' αυτό εξάλλου και διακρίνουμε διαφορετικά υλικά αλλά και χειρονομίες του σκηνοθέτη να ενυπάρχουν και να έχουν ενσωματωθεί επιδέξια μέσα σε καθένα από τα επτά διαφορετικά μέρη της ταινίας.

του ΔΙΟΝΥΣΗ ΑΝΔΡΩΝΗ

Το αρχικό μέρος της ταινίας, όπου αναγράφονται με κόκκινα αιμάτινα γράμματα οι τίτλοι, οι συντελεστές, ξετυλίγεται αθόρυβα και αντικαθίσταται από το πρώτο κεφάλαιο (όπως θα μπορούσαμε να πούμε), το οποίο ονομάζεται "Αρχέτυπα". Ο τίτλος παραπέμπει στις αρχέγονες και πρωτόγονες εικόνες που πρωταγωνιστούν, χορεύοντας έναν αισθησιακό χορό της ζωής ή, καλύτερα, της εμψύχωσης που τους χάρισε η μεταφορά τους από τις βραχογραφίες των σπηλαίων όλης της γης στην επιφάνεια του κινηματογραφικού σελυλόιντ. Μία μεθυστική αυτοσχεδιαστική μουσική, υπαγορεύει ένα γλυκό νανουριστικό σκοπό ενός μοναδικού οργάνου με μια ασυνήθιστη αρχαϊκή λιτότητα και απλότητα. Ο σκοπός αυτός κινεί τις πρωτόγονες (πριμιτίφ) φιγούρες με τρόπο κυματιστό, έτσι ώστε αυτές να πλέουν σ' έναν ωκεανό γαλήνης και ομορφιάς, διασχίζοντας την οθόνη οριζοντίως, καθέτως και πλαγίως. Οι φιγούρες αυτές, εκτός του ότι μοιάζουν να βγαίνουν από κάποιο ασυνήθιστο όνειρο όπου το ανθρώπινο υποσυνείδητό μας δείχνει σαν να θέλει να "βουλιάξει" στο υπερβολικά απομακρυσμένο παρελθόν μας και ν' απελευθερωθεί μέσα από τις απλοϊκές μορφές που το εμπλουτίζουν, εντυπωσιάζουν και με τον τρόπο που αναπαράγονται και σβήνουν η μία μέσα στην άλλη με τη βοήθεια των διαδοχικών διπλοτυπιών και τριπλοτυπιών. Ένα μονίμως μαύρο φόντο υπογραμμίζει τη χαοτική μορφή του σύμπαντος που περιβάλλει τον αδύναμο πρωτόγονο άνθρωπο. Η αντίθεση του με το μοναδικά κόκκινο χρώμα του σώματός του τονίζει τη μοναδικότητα του ανθρώπινου βάθους καθώς και την ομοιομορφία του κάθε ανθρώπου με τους υπόλοιπους συνανθρώπους του. Όπως αυτό είναι επόμενο, όλοι οι συνδυασμοί ερωτικής πρακτικής (φτάνοντας μέχρι τη ζωοφιλία, η οποία και επιδεικνύει την απολίτιστη πλευρά του πρωτογενούς ανθρώπου έχουν αναπαρασταθεί μπροστά στα μάτια μας, αφού στο σώμα μας φωλιάζουν όλες οι βιολογικές ορμές οι οποίες και εκδηλώνονται διαχυτικά, ιδιαίτερα στους τόσο μακρινούς προγόνους μας.

ΑΦΗΡΗΜΕΝΟ ΚΟΛΑΖ

Συνεχίζοντας την τόσο αληθινή αλλά και τόσο φανταστική αναδρομή της, η κάμερα του Θανάση Ρεντζή κάνει μια στάση στους πρωτοχριστιανικούς χρόνους όπου οι ξυλογραφίες του Μπρέγκελ, έτσι όπως αποσπασματικά δανείζουν σε μας τις μορφές τους πρός θέαση, συνθέτουν ένα κάπως πιο αφηρημένο collage εφόσον οι λεπτομέρειές τους μόλις και αποτυπώνουν ένα μέρος της αγωνίας των κυνηγημένων ανθρώπων. Μία δεύτερη οπτική μπάντα έτσι όπως αινιγματικά συνδυάζεται με τις υπόλοιπες εικόνες σε διπλοτυπία, λες και παραπέμπει στο μαρτύριο της ιεράς εξέτασης αλλά και της φωτιάς το οποίο έχει ήδη φανερωθεί από τους πολύ προχριστιανικούς

αιώνες. Μία χορωδιακή χριστιανική μουσική εναλλάσσεται αλυσιδωτά και απότομα με ήχους φολκλορικών μελωδιών της επαρχίας για να μας υποδείξει πόσο ύπουλα και δυναμικά η χριστιανική ηθική καταπατά το ελεύθερο πνεύμα του προηγουμένως αθώου ανθρώπου, φυλακίζοντας το σώμα του. Οι κολασμένες μορφές του Μπρέγκελ, έτσι όπως αποτυπώνονται σκόπιμα στο φιλμ να κινούνται στα όρια της εικονογράφησης και της αφαίρεσης είναι εκείνες που δίνουν τον υπότιτλο "Το απωλεσμένο σώμα" στο δεύτερο μέρος της ταινίας μας. Αυτό το δεύτερο μέρος έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το προηγούμενό του γιατί εδώ κεντρικό μοτίβο είναι η καταπάτηση της πρωτογενούς ελευθερίας του ανθρώπινου σώματος στο όνομα της σωτηρίας της ψυχής.

Το τρίτο μέρος ονομάζεται "Το εργαστήρι του ανθρώπινου σώματος" και αποτελείται από επιχρωματισμένα σχέδια του Ανδρέα Βεζάλιους ο οποίος προσπαθεί να αποδώσει τα διάφορα τμήματα της ανθρώπινης ανατομίας προκειμένου αυτές οι προσπάθειές του να βοηθήσουν τους επίδοξους γιατρούς - επιστήμονες της εποχής. Η όσο το δυνατόν καλύτερη εφαρμογή του κανόνα της ρεαλιστικής προοπτικής της Αναγέννησης διαφαίνεται στα έργα αυτά. Έτσι μάλιστα όπως τα "ντύνει" στα χρώματα η ματιά του σκηνοθέτη, είναι εμφανής η αγωνία του να μας δείξει πώς άρχισαν, την περίοδο εκείνη, να αναζητούν η τέχνη και οι άνθρωποί της την χαμένη ισορροπία ανάμεσα στο πνεύμα και στο σώμα. Μία φωνητική μουσική με οξείες νότες συνδυάζεται επιτυχώς με τους έντονους αναχρωματισμούς και λειτουργεί με τρόπο αντιστικτικό μαζί τους: η πρώτη θέλει να υπογραμμίσει τους ενεδρεύοντες κινδύνους, οι δεύτεροι θέλουν να αναστήσουν τη χαμένη ζωτικότητα του ανθρώπινου σώματος. Πρέπει επίσης να αναφέρουμε ότι η προγενέστερη ταινία ΦΥΣΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ (1967, 10 min) του Τσέχου Ian Svankmajer, μας έρχεται στο μυαλό παρακολουθώντας αυτό το τρίτο μέρος. Στην "Πόλη", το τέταρτο κεφάλαιο που ακολουθεί, παρατηρείται μία σημαντική διαφορά. Εδώ ο μουσικός σκοπός παίζει ένα πρωτεύοντα ρόλο γιατί αυτός υπαγορεύει το ρυθμό με τον οποίο πρέπει να "εμψυχωθούν" οι εικόνες. Στα τρία προηγούμενα μέρη η μουσική συνόδευε με τρόπο συμπληρωματικό τη φόρμα ενώ εδώ δίνει δυναμικά το παρών επιβάλλοντας τους φρενήρης ρυθμούς της ελεύθερης τζαζ στο υλικό του Βέλγου ζωγράφου Μαζερέλ ο οποίος εμπνεύστηκε άμεσα από την μεγαλούπολη, το γιγαντισμό της, την τερατομορφία της και την μαζική, άμετρη επέκτασή της. Χρησιμοποιώντας την τηλεοπτική αισθητική ο σκηνοθέτης επιμένει να ανατυπώνει λεπτομέρειες από τους πίνακες αυτούς, στις οποίες και επικρατεί το μοτίβο της εκπόρνευσης του ανθρώπινου σώματος καθώς και της υποβάθμισής του σε εμπόρευμα. Όπως αναφέρει σχετικά ο Γιάννης Σολδάτος: "Και πάλι γυρίσαμε στο απωλεσμένο σώμα, μόνο που τώρα η απώλεια δεν επιτελείται στο όνομα του υπερφυσικού όντος αλλά της κοινωνικοποίησης. Το κοινωνικοποιημένο σώμα πρώτιστα εργάζεται και πάσχει για τη μεγιστοποίηση του κοινωνικού κέρδους (Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Τόμος 2ος, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1983, σελ. 24).

ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Ακολουθεί το "Ικαρικό Ενύπνιο" το οποίο, όπως εύλογα και αλληγορικά αναφέρει ο τίτλος του, έχει σαν θέμα του το πώς μπορεί φανταστικά, μέσω του ονείρου (άρα της ουτοπίας), να δραπετεύσει το ανθρώπινο σώμα από τον εγκλεισμό του στα διαμερίσματα των μεγαλουπόλεων και πόσο δέσμιος των μηχανών είναι ο σύγχρονος Ίκαρος. "Κι αναλογίστηκα μ' απορία πως τ' όνειρο του πετάγματος θα μπορούσε να γίνει πράγματι δυνατό με τη βοήθεια των μηχανών". Έτσι αναφέρει στην κατάληξή του ο ποιητικός μονόλογος που το στηρίζει. Η αλλαγή της σκηνοθετικής υφολογίας είναι κι εδώ εμφανής και αποδεικνύει την μεγάλη άνεση του δημιουργού να ελίσσεται σφαιρικά επί του αντικειμένου του αποζητώντας μία όσο το δυνατόν μεγαλύτερη γκάμα παραλλαγών στο ίδιο θέμα. Το ποιητικό κείμενο που, αυτή τη φορά, προηγείται των εικόνων (το εικαστικό υλικό εδώ είναι γραβούρες του 19ου αιώνα) και ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζεται στο τμήμα αυτό η υποκειμενική, θα λέγαμε σχεδόν αυτοβιογραφική, ποίηση με την κινηματογραφική εικόνα μας φέρνει στο μυαλό την ταινία "Οι καμπάνες της Ατλαντίδας" (1952) του Ιαν Ούγκο, το οποίο και εμπνέεται από στίχους της συζύγου του Αναΐς Νιν (συγκεκριμένα το αυτοβιογραφικό "Σπίτι της Αιμομειξίας"). Ο Ίκαρος του πέμπτου τμήματός μας δεν μπορεί να πετάξει παρά μόνο στο όνειρό του. Είναι ένα μικρό παιδί που νιώθει καταπίεση κοντά στους γονείς του, αλλά και έξω στην κοινωνία, παρατηρώντας το πόσο καταπιεστικό είναι το σύστημα αυτό για τους συνανθρώπους του. Αφελέστατα, θα υποθέσει ότι οι μηχανές αυτές που ενεργοποιούν τη σύγχρονη κοινωνία θα μπορούσαν να θέσουν σε λειτουργία το σχέδιο της διαφυγής του από τον πολιτισμό αυτό. Το παιδί αυτό θα μπορούσε να ταυτιστεί με κάποιους από εμάς τους θεατές. Ίσως γι' αυτό το λόγο οι εικόνες του τμήματος αυτού είναι "τρισδιάστατες" με φόντο ασαφές. Είναι το πλαίσιο των κοινών μας αόριστων αναμνήσεων.

Το έκτο τμήμα έχει τον τίτλο "Αίμα" και είναι ομολογουμένως το πιο αφηρημένο. Το αίμα που στάζει από τις ανοιχτές πληγές της σύγχρονης κοινωνίας μας φέρει τα δακτυλικά αποτυπώματα των διαφορετικών δραστών οι οποίοι ασελγούν στο όνομα της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και σωματικής ακεραιότητας αλλά παραμένουν ακατονόμαστοι και μη δυνάμενοι να εντοπιστούν. Ενδεικτικό είναι ότι το αίμα πέφτοντας παίρνει αρχικά σχήματα αναγνωρίσιμα αλλά αμέσως μετά όλες οι μορφές αυτές τροποποιούνται και γίνονται ασαφής χυμός. Στο τμήμα αυτό υπάρχει η πιο απαισιόδοξη κρίση για την ουσιαστική απώλεια του ανθρώπινου σώματος ή, καλύτερα, για την εκμηδένισή του στο σύγχρονο πολιτισμό. Υπάρχει επίσης και μία τιμητική αναφορά, η οποία γίνεται αντιληπτή στο τέλος, στον αφηρημένο κινηματογράφο του Σταν Μπράκεϊτζ ο οποίος δεν παύει ούτε σήμερα να κάνει ταινίες αποτελούμενες από μονόχρωμες επιφάνειες οι οποίες εναλλάσσονται μεταξύ τους όταν δεν παρεμβάλονται ανάμεσά τους χρωματιστές σταγόνες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση οι σταγόντες αυτές έχουν το χρώμα του αίματος.

Στο έβδομο τμήμα, με τίτλο "Ακτινογραφία", ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί εύστοχα την εικαστική τεχνοτροπία των ηλεκτρονικών υπολογιστών με μια μουσική ατμόσφαιρα που παραπέμπει άμεσα στους ήχους που βγάζουν οι αποπρογραμματισμένοι ηλεκτρονικοί υπολογιστές. Στόχος του σ' αυτό το τμήμα είναι να επιδείξει τον παραλογισμό της ιατρικής τεχνολογικής τελειοποίησης και να υπενθυμίσει ότι η αρρώστια του σύγχρονου σώματος δεν θεραπεύεται από την επιστήμη αλλά γίνεται αντικείμενο μιας θεαματικής επίδειξής του μέσω των ιατρικών μηχανών. Οι εικόνες του σώματος, όπως αυτές κυκλοφορούν μέσω των monitoros της ιατρικής σήμερα, είναι εικόνες ενός άγνωστου σώματος που δεν μπορεί να θεραπευτεί από κανέναν εφόσον κανένας δεν το αναγνωρίζει.

Τελειώνοντας απότομα, το Corpus του Θανάση Ρεντζή δεν κάνει παρά μία προφητεία για το τέλος του πολιτισμού το οποίο δεν μπορούμε να εντοπίσουμε ακόμα με σαφήνεια χρονικά, είναι όμως μία παγίδα η οποία παραμένει ανοιχτή για τον άνθρωπο. Και για το σώμα του. ✦

Η βία καταστρέφει τις ανθρώπινες αξίες

Συνέντευξη του Γκόραν Πασκάλιεβιτς στον Κωνσταντίνο Μπλάθρα

- Ποια είναι η κύρια ιδέα της ταινίας σας;

- Η ταινία αυτή ήταν μια "πρώτη ανάγκη" για μένα. Περιγράφει την καθημερινότητα στο Βελιγράδι, προσπάθησα να δείξω μιαν άλλη πλευρά αυτής της ζωής που τώρα ζουν οι άνθρωποι. Δυστυχώς στα δυτικά Μέσα Ενημέρωσης παρουσιάζονται ταινίες που μας δείχνουν ως τους κακούς. Εγώ θέλω να δείξω ότι στο Βελιγράδι ζει ένας κόσμος που, εξαιτίας όλης αυτής της κατάστασης οδεύει προς την τρέλα. Έχουμε δύο Σερβίες, εννοώ πως υπάρχει η "επίσημη" Σερβία και υπάρχει και η Σερβία που υποφέρει. Από την μια έχουμε το εμπάργκο για πέντε χρόνια τώρα που έχει στοιχίσει στους ανθρώπους πολύ περισσότερο από το καθεστώς. Και μάλιστα ένα καθεστώς που δεν είναι και πολύ ανεκτικό και που έχει δημιουργήσει μια κατάσταση αναρχίας σ' όλες τις κοινωνικές τάξεις. Οι άνθρωποι γίνονται καθημερινά φτωχότεροι και ζούμε σε μια τρομαχτική κατάσταση. Αυτή η κατάσταση είναι λίγο σαν βόμβα έτοιμη να εκραγεί. Γι' αυτό κι εγώ διάλεξα μια νύχτα και τον λαβύρινθο των ανθρώπινων ιστοριών προσπαθώντας να δείξω αυτή την εκρηκτική και πολύ βίαιη κατάσταση.

- Πως μπορεί να καταγράψει κανείς τη βία; Στις αμερικάνικες ταινίες, επί παραδείγματι, βλέπουμε πολύ βία, αλλά νομίζω ότι δεν είναι και τόσο εύκολο να καταγράψει κανείς την αληθινή βία.

- Η βία που υπάρχει στην ταινία μου νομίζω ότι είναι πιο επικίνδυνη από τις αμερικάνικες ταινίες. Γιατί εγώ δεν δείχνω την φυσική βία, δείχνω περισσότερο την πνευματική βία. Με έκπληξη άκουσα ανθρώπους που είδαν την ταινία να λένε πως είναι πολύ σκληρή, τόσο που δεν άντεξαν να δουν το τέλος. Δεν τους καταλαβαίνω πράγματι γιατί αν συγκρίνεις αυτή την ταινία με οποιαδήποτε αμερικάνικη ταινία που έχει βίαιες σκηνές θα διαπιστώσεις πως έχουμε πολύ πιο έντονη παρουσία της βίας στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Αλλά αυτή η βία στην ταινία μου σε πονά περισσότερο γιατί μπορεί να συμβεί και σε σένα.

- Ίσως επειδή σχετίζεται με το θάνατο;

- Σχετίζεται περισσότερο με την πραγματικότητα. Αν προσέξεις στην ταινία αυτή δεν υπάρχει πυροβολισμός, δεν βλέπουμε καν το βιασμό. Η βία είναι πράγματι αληθινή στις ανθρώπινες σχέσεις, πράγμα που είναι ακόμα χειρότερο.

- Πιστεύετε ότι η κοινωνία μας καλυτερεύει ή χειροτερεύει μ' αυτήν την καθημερινή παρουσία της βίας;

- Χειροτερεύει γιατί η ηθική και οι αξίες χάνονται. Αυτή η βία είναι που οδηγεί στην έκρηξη του τέλους, αυτή η βία καταστρέφει τις ανθρώπινες αξίες. Είναι ξεκάθαρο αυτό. Όταν έκανα την ταινία ήθελα να δείξω ότι ζούμε σε μια πολύ επικίνδυνη καθημερινότητα που δεν θα βγάλει τίποτα καλό.

Συναντήσαμε τον Γκόραν Πασκάλιεβιτς κατά την διάρκεια της πρώτης προβολής της ταινίας του ΠΥΡΙΤΙΔΑΠΟΘΗΚΗ στην Αθήνα. Η συνομιλία μας ήταν σύντομη αλλά τα θέματα έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η ΠΥΡΙΤΙΔΑΠΟΘΗΚΗ περιγράφει τον παροξυσμό των ανθρωπίνων σχέσεων σε ακραίες καταστάσεις όπως είναι ο πόλεμος και η βία, όχι εκείνη των πεδίων των μαχών, αλλά εκείνη η καθημερινή που συναντά κανείς στη γωνιά του δρόμου. Οπωσδήποτε επεκταθήκαμε και στα θέματα της παραγωγής ταινιών στην Γιουγκοσλαβία, αλλά και στον ελληνικό κινηματογράφο, αφού ο κ. Πασκάλιεβιτς ήταν ο πρόεδρος της κριτικής επιτροπής του 39ου Διεθνούς Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης.

- Άρα πιστεύετε στον άνθρωπο, στην ηθική ανθρωπότητα;

- Πιστεύω πάρα πολύ στον άνθρωπο και νομίζω επίσης ότι η ταινία είναι και πολύ ανθρώπινη. Ελπίζω οι θεατές να το καταλάβουν αυτό, ότι οι άνθρωποι που παρουσιάζω στην οθόνη είναι πραγματικοί.

- Πόσο δύσκολο είναι να κάνει κανείς κινηματογράφο στην Γιουγκοσλαβία στις μέρες μας;

- Είναι αδύνατον! Αλλά συμβαίνουν και θαύματα. Και νομίζω ότι παρήγαμε τον τελευταίο καιρό σημαντικές ταινίες, γιατί έχουμε κάτι να πούμε. Χωρίς όμως βοήθεια από το εξωτερικό δεν θα μπορούσαμε να κάνουμε ταινίες στην Γιουγκοσλαβία. Δεν υπάρχουν καθόλου χρήματα και η κινηματογραφική βιομηχανία έχει πλήρως καταστραφεί. Είμαστε υποχρεωμένοι να φέρουμε μηχανές, φώτα και εξοπλισμό από το εξωτερικό. Δεν έχουμε πια στη Γιουγκοσλαβία ούτε ένα στούντιο για απλό στερεοφωνικό ήχο, για παράδειγμα. Βέβαια για τον Κουστουρίτσα ή για ... μένα τα πράγματα είναι εύκολα. Γιατί ο Κουστουρίτσα χρηματοδοτείται από το εξωτερικό. Οι ταινίες του στοιχίζουν δέκα φορές περισσότερο από ό,τι οι υπόλοιπες γιουγκοσλαβικές ταινίες. Εγώ μπορώ να βρω τα χρήματα στο εξωτερικό γιατί επίσης είμαι γνωστός, όχι τόσο πολύ όπως ο Κουστουρίτσα, αλλά μπορώ να βρω χρήματα να κάνω μια ταινία. Ο Ντραγκόγιεβιτς επίσης, που είχε επιτυχία και εδώ, βρίσκει υποστήριξη από το εξωτερικό. Τι γίνεται όμως με όλους αυτούς τους νέους που τα ονόματά τους δεν είναι ακόμα γνωστά και δεν έχουν προσβάσεις στο εξωτερικό; Ποιος θα τους δώσει τα χρήματα να κάνουν τις ταινίες τους;

- Η τηλεόραση δεν βοηθάει;

- Η τηλεόραση είναι υποχρεωμένη από την νομοθεσία να υποστηρίζει κάθε παραγωγή που γίνεται. Υπάρχει και το Υπουργείο Πολιτισμού επίσης που δίνει περίπου 100.000 μάρκα. Η τηλεόραση υποχρεούται να δώσει τα τριπλά, αλλά αυτό που γίνεται τελευταία είναι ότι η τηλεόραση δεν τα δίνει αυτά τα χρήματα. Το Υπουργείο τα δίνει τα χρήματα, αλλά τι μπορείς να κάνεις με 100.000 μάρκα; Είναι αδύνατο να κάνεις ταινία, ειδικά τώρα, που μια ταινία στοιχίζει περισσότερο στο Βελιγράδι απ' ό,τι εδώ (στην Αθήνα). Όπως ήδη είπα, πρέπει τα πάντα να έρθουν από το εξωτερικό, άρα πρέπει να πληρώσεις για τα πάντα. Εδώ μπορεί να συμμετέχει κανείς (στην παραγωγή) με φώτα, για παράδειγμα, εκεί πληρώνεις τα πάντα. Αυτά τα έξοδα που μπορείς να "κλέψεις" εκεί είναι μόνο οι μισθοί μας ή το ενοίκιο των χώρων. Για παράδειγμα, για να γυρίσω την σκηνή στο τραίνο μού χρειάστηκαν κάποιες μετατροπές στο κουπέ για να μπορεί η μηχανή να κινείται και να γίνει το γύρισμα. Πλήρωσα μόνο αυτούς που χειρίζονταν το τραίνο, αλλά η Εταιρεία των Σιδηροδρόμων δεν μου ζήτησε ενοίκιο. Αυτή τη στιγμή είναι αδύνατο να γίνει ταινία με λιγότερο από 1 εκ. μάρκα στην Γκουγκοσλαβία. Άρα υποχρεούσαι να βρεις χρήματα από συμπαραγωγές κ.λπ.

Στην ταινία μου αυτή έστησα μια πολύ ενδιαφέρουσα συμπαραγωγή, οι κύριοι χρηματοδότες ήταν το Canal+ και οι Γάλλοι. Πήρα επίσης χρήματα και από το Υπουργείο Πολιτισμού (της Γιουγκοσλαβίας). Η τηλεόραση ποτέ δεν με πλήρωσε παρόλο που είχα συμβόλαιο μαζί τους, αλλά νομίζω ότι ήταν ιδεολογικοί οι λόγοι, γιατί η ταινία δεν τους άρεσε. Μου δημιούργησαν τρομερά προβλήματα, γιατί είχα υπολογίσει τα χρήματα αυτά για να ολοκληρωθεί η ταινία. Συμμετείχαν επίσης οι Τούρκοι, είχα και ελληνική βοήθεια γιατί έγινε ένα μέρος του μιξάζ στην Αθήνα. Είχα σημαντική υποστήριξη και από τα Σκόπια, γιατί ο σεναριογράφος (ο Ντέγιαν Ντουκόφκσι) είναι από τα Σκόπια.

ΜΕ ΚΡΙΤΗΡΙΟ ΤΟ ΚΟΙΝΟ

- Πιστεύετε ότι υπάρχουν περιθώρια συμπαραγωγής ανάμεσα στις βαλκανικές χώρες;

- Βλέπετε πως το έκανα ήδη. Αν σκεφτείτε δηλαδή πως συμμετείχαν οι χειρότεροι εχθροί, όπως οι Τούρκοι, οι Έλληνες, τα Σκόπια ή η Γιουγκοσλαβική Μακεδονία τελοσπάντων, αυτό δείχνει ότι η τέχνη μπορεί να ξεπεράσει αυτά τα σύνορα και τους ανόητους εθνικισμούς που δεν έχουν να δώσουν παρά κακά.

- Ποιες ήταν οι αντιδράσεις του κοινού μέσα στη Γιουγκοσλαβία; Προβλήθηκε η ταινία στη Γιουγκοσλαβία;

- Ναι η ταινία προβλήθηκε στο Βελιγράδι, στη Σερβία και στο Μαυροβούνιο, στα Σκόπια, στο Σεράγεβο, προβάλλεται ταυτόχρονα με την Ελλάδα στη Λουμπλιάνα και το Ζάγκρεπ. Είναι η πρώτη ταινία που προβάλλεται σ' ολόκληρη την πρώην Γιουγκοσλαβία. Στο Βελιγράδι είχαμε μεγάλη επιτυχία, μέχρι τώρα 500.000 άνθρωποι την είδαν, έστω και χωρίς διαφήμιση, και να φανταστείτε ότι προβάλλεται σε μια αίθουσα που δεν λειτουργεί κανονικά ως κινηματογράφος. Οι θεατές ανταποκρίθηκαν πάρα πολύ, αν έχεις 500.000 είναι ένας φανταστικός αριθμός θεατών για τη Γιουγκοσλαβία. Λειτούργησε η ταινία πάρα πολύ, κυρίως στους νέους, στον κόσμο της αντιπολίτευσης... Η μόνη κριτική που είχα ήταν από ανθρώπους που είναι πολύ πλούσιοι, που ζουν πολύ καλά. Γιατί έχουμε δυο διαφορετικές κοινωνίες στη Γιουγκοσλαβία, δύο παράλληλες κοινωνίες, η μία ζει σε απόλυτη απόγνωση, άνθρωποι που δεν πληρώνονται τον μισθό τους κι αν πληρώνονται παίρνουν πολύ λίγα. Το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού, οι εργάτες, επίσης οι διανοούμενοι, ζουν αυτή την παγματικότητα στις μεγάλες πόλεις. Απ' την άλλη έχουμε αυτή την πολιτική τάξη (τη γραφειοκρατία) και τη μαφία. Όλοι αυτοί ζούνε περίφημα, ζουν σα στο Χόλυγουντ, έχουν απίστευτες περιουσίες, εκατομμύρια μάρκα, ωραίες βίλες, μεγάλες μερσεντές κ.λπ.

- Νομίζω ότι σ' αυτούς δεν θ' αρέσει η "αντιπολίτευση".

- Καθόλου. Λένε πόσο βίαιη είναι η ταινία και πώς θα μας δουν στο εξωτερικό μέσα απ' την ταινία και θα πουν ότι οι Σέρβοι είναι βίαιοι, ότι είναι μια κακή εικόνα του εαυτού μας κ.λπ. Υπάρχει τόσος "σουρεαλισμός" στο κεφάλια τους θέλουν να ονομάζουν πραγματικότητα το είδωλο της πραγματικότητας. Τους απαντώ ότι στη Βενετία, στο Τορόντο, σε άλλα φεστιβάλ, όπου προβλήθηκε η ταινία, πριν προβληθεί στο Βελιγράδι ή στη βράβευση της ταινίας από τους ευρωπαίους κριτικούς, ως η καλύτερη ευρωπαϊκή ταινία της χρονιάς, κανείς δεν χρησιμοποίησε την ταινία για να πει κάτι εναντίον των Σέρβων. Αντίθετα καταλαβαίνουν καλύτερα ακριβώς τι συμβαίνει και αισθάνονται μεγαλύτερη συμπάθεια για μας απ' ό,τι πριν.

ΤΑΙΝΙΕΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ

- Υπήρξατε πρόεδρος της κριτικής επιτροπής του πρόσφατου Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Ποια είναι η γνώμη σας για το ελληνικό σινεμά;

- Είδα μια δυο ταινίες. Μου έκανε καλή εντύπωση το ΒΑΛΚΑΝΙΖΑΤΕΡ και η ταινία του Γιάνναρη. Με έκπληξη έμαθα ότι δεν πήγε καλά εδώ. Νομίζω ότι κάποιοι νέοι, απ' όσο έχω δει μέχρι τώρα, κάποιοι νέοι σκηνοθέτες έχουν μεγάλες δυνατότητες, όπως ο Γιάνναρης που ναι μεν είναι κάπως παράξενος, αλλά τουλάχιστον μας λέει μια ιστορία από εδώ γύρω, από την Ομόνοια. Είναι μια "φέτα ζωής" , βέβαια πρόκειται για τους μετανάστες. Πρέπει όμως να υπάρχει η πραγματική ζωή μέσα στις ταινίες όλο και περισσότερο, αυτό πιστεύω, και οι θεατές θα την αποδεχθούν. Οπωσδήποτε έχετε τον Αγγελόπουλο, ο οποίος έγινε ένα ορόσημο του κινηματογράφου σας, αλλά κάποιοι άλλοι σκηνοθέτες, όπως είδα, προσπαθούν να γίνουν αγγελόπουλοι ή κάτι πολύ περισσότερο από αγγελόπουλοι. Ο Αγγελόπουλος είναι μοναδικός. Πρέπει οι άλλοι να κάνετε τις ταινίες σας διαφορετικές, να μην τον μιμείσθε.

- Αισθάνομαι ότι θα συνεχίσετε να κάνετε ταινίες για τη χώρα σας.

- Ταινίες για καθημερινούς ανθρώπους σε κάθε περίπτωση. Πρόκειται να κάνω μια ταινία στο εξωτερικό τώρα γιατί έχω κουραστεί λιγάκι και θέλω να κάνω κάτι διαφορετικό.

- Θα κινηθείτε πάλι μέσα στα πλαίσια του ρεαλισμού;

- Όλες μου οι ταινίες κινούνται στα πλαίσια του ποιητικού ρεαλισμού, αν μπορούμε να το πούμε, ακόμα και με την βία είναι ποιητικός ρεαλισμός. Θα συνεχίσω αυτό τον δρόμο, αλλά έχω πολλές προσφορές τώρα να δουλέψω στο εξωτερικό και ίσως να κάνω κάτι έξω. Σε κάθε περίπτωση δεν θα δεχτώ κάτι που δεν μπορώ να ελέγξω. Έχω κάνει μια ταινία για την Metro Goldwyn Mayer και ήταν μια πολύ άσχημη εμπειρία για μένα. Αν έχεις αρκετά χρήματα για να επιζήσεις δεν χρειάζεται να ξεπουληθείς. Δεν ονειρεύομαι καθόλου το Χόλυγουντ και πισίνες και βίλλες, το μόνο πράγμα που θέλω είναι να κάνω την ταινία που μου αρέσει και να πω τα πράγματα που θέλω να πω.✦

Η ΟΚΛΕ στο Διαδίκτυο

Η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας (ΟΚΛΕ) και η αστική μη κερδοσκοπική κινηματογραφική εταιρεία "STUDIO - παράλληλο κύκλωμα" δημιούργησαν στον Παγκόσμιο Ιστό (World Wide Web) του Internet, στη διεύθυνση http://www.filmfiles.gr τις σελιδες Film Files. Σκοπός των σελίδων αυτών είναι η υποβοήθηση του έργου των Κινηματογραφικών Λεσχών, των δημοτικών κινηματογράφων αλλά και όλων όσων ασχολούνται με τον κινηματογράφο. Οι σελίδες Film Files περιέχουν: Αλφαβητικό κατάλογο των τίτλων των ταινιών για τις οποίες υπάρχουν λεπτομερή στοιχεία στο αρχείο της ΟΚΛΕ και στη βιβλιοθήκη του "STUDIO - παράλληλο κύκλωμα", αλφαβητικό κατάλογο των σκηνοθετών των παραπάνω ταινιών, το πλήρες πρόγραμμα των κινηματογραφικών εκδηλώσεων που διοργανώνονται στην Ελλάδα, όλο το χρόνο, την ταυτότητα της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας, την ιστορία των κινηματογραφικών λεσχών στην Ελλάδα, κατάλογο των κινηματογραφικών λεσχών - μελών της ΟΚΛΕ και γεωγραφική κατανομή τους, την ταυτότητα της αστικής μη κερδοσκοπικής κινηματογραφικής εταιρείας "STUDIO - παράλληλο κύκλωμα".

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

Όταν μπούμε στο εικονίδιο "Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδος" διαβάζουμε:

Η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας ιδρύθηκε το 1981 με σκοπούς:

Τη δημιουργία ευνοϊκών συνθηκών για την ίδρυση και λειτουργία των κινηματογραφικών λεσχών στην Ελλάδα. Την εξασφάλιση και απρόσκοπτη διακίνηση ταινιών ποιότητας. Την προώθηση της κινηματογραφικής παιδείας. Την παροχή έντυπου κινηματογραφικού υλικού για την υποβοήθηση του έργου των στελεχών των κινηματογραφικών λεσχών στον προγραμματισμό των προβολών. Την έγκυρη ενημέρωση των κινηματογραφικών λεσχών για τις κινηματογραφικές εκδηλώσεις και δραστηριότητες στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Την υποστήριξη και προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου.

Για την υλοποίηση των στόχων η Ομοσπονδία και οι κινηματογραφικές λέσχες, σε συνεργασία με τους υπόλοιπους φορείς του κινηματογράφου στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, διοργανώνει κάθε χρόνο σειρά εκδηλώσεων, σεμινάρια, συνέδρια, κινηματογραφικά αφιερώματα και πραγματοποιεί εκδόσεις βιβλίων, περιοδικών και ενημερωτικών φυλλαδίων. Μέλη της Ομοσπονδίας των Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας μπορούν να γίνουν αυτόνομες κινηματογραφικές λέσχες ή κινηματογραφικά τμήματα πολιτιστικών συλλόγων, αρκεί να έχουν πραγματοποιήσει τουλάχιστον 30 προβολές σε δύο συνεχόμενες περιόδους. Η Ομοσπονδία των Κινηματογραφικών Λεσχών διοικείται από ενδεκαμελές Διοικητικό Συμβούλιο που εκλέγεται κάθε δύο χρόνια από την Γενική Συνέλευση των Αντιπροσώπων.

Από το 1989 η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας είναι μέλος της Διεθνούς Συνομοσπονδίας των Κινηματογραφικών Λεσχών (I.F.F.S.) που ιδρύθηκε το 1947. Το ρόλο και τη συμβολή των κινηματογραφικών λεσχών και της Ομοσπονδίας στη διάδοση του κινηματογράφου και την καλλιέργεια γενικότερα της κινηματογραφικής παιδείας, έχει επίσημα αναγνωρίσει η Ελληνική Πολιτεία (νόμος υπ' αριθμ: 1597). Εκπρόσωποι της Ομοσπονδίας συμμετέχουν στην Οργανωτική Επιτροπή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, τη Γενική Συνέλευση του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και το Διοικητικό Συμβούλιο του Αρχείου Κινηματογράφου.

Η ΠΡΩΤΗ ΛΕΣΧΗ

Η πρώτη ελληνική κινηματογραφική λέσχη ιδρύθηκε στην Αθήνα το 1950, στις αρχές μιας εξαιρετικά δύσκολης και ταραγμένης δεκαετίας της πολιτικής, οικονομικής και πολιτιστικής ζωής της Ελλάδας. Μέχρι το 1967 ιδρύθηκαν αρκετές κινηματογραφικές λέσχες στη Θεσσαλονίκη, Πάτρα, Βόλο, Τρίπολη, Δράμα, Καβάλα, Μυτιλήνη, Λάρισα, Ηράκλειο και αλλού, που λειτούργησαν είτε με τη μορφή παραρτημάτων της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, είτε ως μέλη της πρώτης Ομοσπονδίας των Κινηματογραφικών Λεσχών (1961). Ανεξάρτητα με την οργάνωση, τη νομική υπόσταση και τον τρόπο λειτουργίας, οι κινηματογραφικές λέσχες αποτέλεσαν τους μοναδικούς χώρους προβολής ταινιών ποιότητας και ουσιαστικής γνωριμίας με την αισθητική και την τεχνική του κινηματογράφου. Σημαντικές προσωπικότητες του ελληνικού κινηματογράφου, των γραμμάτων και της τέχνης τίμησαν με την παρουσία και την ενεργητική συμμετοχή τους το θεσμό των κινηματογραφικών λεσχών: Π. Ζάννας, Ρ. Κούνδουρος, Μ. Πλωρίτης, Μ. Κακογιάννης, Ν. Κούνδουρος, Θ. Αγγελόπουλος, Α. Σαββίδη, Α. Μητροπούλου, Β. Ραφαηλίδης και τόσοι άλλοι. Η δυναμική πορεία των κινηματογραφικών λεσχών ανακόπηκε από τη δικτατορία, το 1967. Αν και κατά τη διάρκειά της, οι κινηματογραφικές λέσχες αποτέλεσαν σημαντικά κέντρα αντίστασης στην πολιτική και καλλιτεχνική λογοκρισία, τη μεγάλη τους άνθηση γνώρισαν με την μεταπολίτευση. Παλαιές λέσχες επαναλειτουργούν, νέες ιδρύονται, ενώ κινηματογραφικά τμήματα λειτουργούν σε πολιτιστικούς, πολιτικούς, φοιτητικούς συλλόγους και στα πνευματικά κέντρα των Δήμων όλης της χώρας. Η μεγάλη αυτή ανάπτυξη του θεσμού, μαζί με τη διάδοση του καλού κινηματογράφου, αποκάλυψε τις αδυναμίες, ελλείψεις και τα σημαντικά προβλήματα του παράλληλου - μη εμπορικού - κυκλώματος διάθεσης ταινιών στην Ελλάδα αλλά και την αναγκαιότητα ύπαρξης ενός κεντρικού - συντονιστικού οργανισμού, της Ομοσπονδίας των κινηματογραφικών λεσχών, που ιδρύθηκε το Δεκέμβριο του 1981.

STUDIO - ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ ΚΥΚΛΩΜΑ

Στο εικονίδιο "Studio - Παράλληλο κύκλωμα" διαβάζουμε:

Ένα από τα πιο σημαντικά προβλήματα που αντιμετώπιζαν και αντιμετωπίζουν οι κινηματογραφικές λέσχες και γενικά το παράλληλο κύκλωμα είναι η εξεύρεση και διακίνηση των ταινιών ποιότητας σε χαμηλό κόστος. Η ίδρυση και λειτουργία της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών συνέβαλε θετικά στην κατεύθυνση αυτή αλλά οι καταστατικοί περιορισμοί δυσχέραιναν το έργο της. Το κενό αυτό ήρθε να καλύψει η δημιουργία του "STUDIO - παράλληλο κύκλωμα", της μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα κινηματογραφικής εταιρείας που ίδρυσαν κινηματογραφικές λέσχες μέλη της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας, με τη συμμετοχή εκπροσώπων της Τοπικής Αυτοδιοίκησης, των Ελλήνων σκηνοθετών, κριτικών και θεωρητικών του κινηματογράφου.

Το "Studio - παράλληλο κύκλωμα" ίδρύθηκε το 1986 με τη συμπαράσταση και οικονομική ενίσχυση του Υπουργείου Πολιτισμού με σκοπούς: Την ευρύτερη δυνατή διάδοση στο ελληνικό κοινό και τον απόδημο Ελληνισμό, ελληνικών και ξένων κινηματογραφικών ταινιών με ιδιαίτερη πολιτιστική και καλλιτεχνική αξία, τη διοργάνωση κινηματογραφικών προβολών, εκδηλώσεων, σεμιναρίων, συνεδρίων για την προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης. Τη δημιουργία ταινιοθήκης με την απόκτηση των μη εμπορικών δικαιωμάτων διάθεσης των ταινιών στο παράλληλο κύκλωμα (κινηματογραφικές λέσχες, πνευματικά κέντρα δήμων, πολιτιστικούς και φοιτητικούς συλλόγους, κλπ.), τη δημιουργία κινηματογραφικής βιβλιοθήκης, τη δημιουργία ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων σχετικής με τον κινηματογράφο. Το "Studio - παράλληλο κύκλωμα" διοικείται από πενταμελές Διοικητικό Συμβούλιο που εκλέγεται κάθε τρία χρόνια από τα ιδρυτικά ενεργά μέλη της εταιρείας.

Υπάρχει ακόμα ένας κατάλογος κινηματογραφικών εκδηλώσεων, μια βάση δεδομένων σκηνοθετών, με τις ταινίες που έχουν γυρίσει, μια βάση δεδομένων ταινιών που έχει το Studio - παράλληλο κύκλωμα, με τους συντελεστές της ταινίας, την διάρκεια και την υπόθεση, και, τέλος, η αλληλογραφία με το γνωστό μας e-mail. ✦

Φρανσουά Τρυφώ: Το πρόβλημα και η λύση του

Ένας από τους υπεύθυνους για τον τρόπο που βλέπουμε (αλλά κυρίως για τον τρόπο που γράφουμε για) το σινεμά, ο Φρανσουά Τρυφώ με την θητεία στο εκκινούν οι ταινίες που στην συνέχεια γύρισε: την κινηματογραφοφιλία. Αν και οι κινηματογραφικές καταγωγές του σκηνοθέτη δεν κρύβονται αλλά δηλώνονται - ο Ροσελίνι, ο Ρενουάρ, ο Χίτσοκ - η κινηματογραφοφιλία του είναι κάτι παραπάνω από μια δήλωση αισθητικής συγγένειας ή καταγωγής. Άλλωστε όπως φανερώνει και το μετέπειτα έργο του ως σκηνοθέτη, αυτή η κινηματογραφοφιλία δεν καταλήγει σε μια πράξη ιδιόμορφης κινηματογραφικής λογοκλοπίας (όπως συμβαίνει π.χ. με τον Ντε Πάλμα ή τον Σπίλπμπεργκ), αλλά αποτελεί μια χειρονομία απόδοσης τιμών στους δασκάλους (αλλά και σε συναδέλφους), ένα νεύμα συγκατάνευσης ή συνενοχής προς τον θεατή. Στην ταινία ΠΑΡΑΝΟΜΟ ΚΡΕΒΑΤΙ - δηλωτική για το πώς αντιλαμβανόταν ο Τρυφώ την κινηματογραφοφιλία - συναντάμε ένα πλήθος αναφορών: στον Ζαν Εστάς, στον Ζακ Τατί, στον Αλέν Ρεναί, αλλά και στον Τζων Φορντ. Αυτό που υπονούν οι ετερόκλητες σε μια πρώτη προσέγγιση κινηματογραφοφιλικές αναφορές, είναι έναν σκηνοθέτη που βιώνει διαρκώς και με έντονο τρόπο την κατάληξη της κινηματογραφικής πράξης, δηλαδή τις τελετουργίες της σκοτεινής αίθουσας. Όχι λειτουργώντας ως εκλεκτικός θεατής ή ψυχρός κριτής, αλλά ως εραστής ενός κινηματογράφου χωρίς όρια και σύνορα. Για τον Τρυφώ η κινηματογραφική αίθουσα θεατής θητεύει (αλλά και ασκείται) στα δράματα και τις τραγωδίες του βίου.

Είναι αυτή η κινηματογραφοφιλία που κάνει τον Τρυφώ - τον λιγότερο διανοούμενο από την παρέα της Νουβέλ Βαγκ - να επιλέγει ως σκηνοθέτης ένα δρόμο που περισσότερο δοξάζει αυτές τις τελετουργίες της κινηματογραφικής αίθουσας και λιγότερο αναδεικνύει την στοχαστική φύση του κινηματογράφου (όπως π.χ. συμβαίνει με τον Ζαν Λυκ Γκοντάρ). Το ιδιαίτερο σκηνοθετικό του ύφος δεν δυναστεύει την αφήγηση, δεν της επιβάλλεται, αλλά αντίθετα αφήνει χώρο για να κινηθούν και να αναπνεύσουν τα φιλμικά πρόσωπα. Καθώς η αφήγηση παραμένει ο ακρογωνιαίος λίθος της σκηνοθετικής του πρακτικής, ο κινηματογραφικός φακός παρακολουθεί τα πρόσωπα με καθαρό βλέμμα, απαλλαγμένο από τις όποιες πολιτικές ή ψυχαναλυτικές παρεμβολές που ταλανίζουν το έργο άλλων σκηνοθετών της εποχής. Μαγεμένος από την τελετουργία της σκοτεινής αίθουσας ο Τρυφώ εμμένει πεισματικά προσκολλημένος σ' όλες τις ταινίες του, στην απόλαυση της αφήγησης. Το σκηνοθετικό του βλέμμα ανιχνεύει την γοητεία των προσώπων, επικεντρώνεται στις εντάσεις του διαλόγου, προσαρμόζει το κινηματογραφικό κάδρο στις διαστάσεις του ανθρώπινου προσώπου - αυτά είναι και κάποια από τα στοιχεία που προσδιορίζουν την μαγεία των κινηματογραφικών του εικόνων.

Αν όμως τα προηγούμενα είναι κάποια στοιχεία που φέρνουν τον Τρυφώ κοντά σε μια Χολιγουντιανή εκδοχή του κινηματογράφου, είναι ο πυρήνας του έργου του που συγγενεύει με την ευρωπαϊκή αντίληψη για τον κινηματογράφο, δηλαδή τον κινηματογράφο ως έκθεση των έμμονων ιδεών, ως έκφραση ενός προσωπικού σύμπαντος. Αυτό το προσωπικό σύμπαν συντίθεται από τις οδύνες και οι ηδονές του έρωτα, από τα πάθη και τα τραύματα της ψυχής. Έτσι εκτίθενται σε δημόσια θέα: η τραυματική παιδική ηλικία (400 ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ), η αδυναμία του Αρσενικού απέναντι στην δυναστική γυναικεία παρουσία (ΖΥΛ ΚΑΙ ΖΙΜ, ΠΥΡΟΒΟΛΕΙΣΤΕ ΤΟΝ ΠΙΑΝΙΣΤΑ), η φετιχιστική λατρεία του γυναικείου σώματος (ΤΡΥΦΕΡΟ ΔΕΡΜΑ). Καθώς ήταν "ένας άνδρας που αγαπούσε τις γυναίκες", ο Τρυφώ τοποθετεί την γυναικεία παρουσία στο κέντρο του κινηματογραφικού του κόσμου: τα γυναικεία πρόσωπα παρουσιάζονται συνήθως συναισθηματικά αυτάρκη, δυνατά και ικανά να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες του βίου. Οι γυναίκες στις ταινίες του Τρυφώ καθορίζουν με την παρουσία τους την αφήγηση (ΟΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ, ΔΥΟ ΑΓΓΛΙΔΕΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ), προσδιορίζουν το πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί, επιβάλλουν τους όρους του παιχνιδιού, προκαλούν την λύση της μυθοπλασίας.

Σε αντίθεση με αυτές τις γυναικείες παρουσίες οι άνδρες παρουσιάζονται ως συναισθηματικά ανώριμοι, αμφίθυμοι, ανεπαρκείς να διαχειριστούν τον έρωτα - ως πρόσωπα που αναζητούν απεγνωσμένα την αγάπη, την στοργή, την κατανόηση (ΠΑΡΑΝΟΜΟ ΚΡΕΒΑΤΙ, Η ΑΓΑΠΗ ΤΟ ΒΑΖΕΙ ΣΤΑ ΠΟΔΙΑ). Η ηθική υπεροχή των γυναικών απέναντι στα ανδρικά πρόσωπα των ταινιών προκαλεί τις συγκρούσεις στην δραματική πλοκή, οδηγεί σε κορύφωση την αφήγηση (ΠΥΡΟΒΟΛΕΙΣΤΕ ΤΟΝ ΠΙΑΝΙΣΤΑ). Παραπαίοντας ανάμεσα σε δυνατές γυναικείες παρουσίες, διχασμένοι και μετέωροι, θύτες αλλά και θύματα (επειδή αδυνατούν να ελέγξουν τον πόθο και το πάθος τους για την γυναίκα), οι άνδρες συνιστούν το ουσιαστικό πρόβλημα της αφήγησης (Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΣ ΔΙΠΛΑΝΗΣ ΠΟΡΤΑΣ). Έτσι η δραματική πλοκή καλείται να επιλύσει το "ανδρικό πρόβλημα", δηλαδή να δώσει μια λύση και μια διέξοδο στον ανδρικό πόθο. Είναι γι' αυτούς τους λόγους που η παρουσία του Ζαν - Πιερ Λεώ (alter ego του σκηνοθέτη;) καθίσταται κεντρική στο έργο του: ενσαρκώνει και συμπυκνώνει το "ανδρικό πρόβλημα" με τον πιο έντονο τρόπο.

Όμως υπάρχουν κάποιοι άνδρες στις ταινίες που βρίσκονται μακριά από τα προηγούμενα. Οι ταινίες ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΝΥΧΤΑ και ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΜΕΤΡΟ - ταινίες σχόλια για το θέαμα (τον κινηματογράφο και το θέατρο) έχουν ως περιφερειακούς χαρακτήρες δύο ανδρικά πρόσωπα που παρακολουθούν τις συναισθηματικές περιπλοκές και τα τεκταινόμενα στην αφήγηση από μακριά: είναι οι σκηνοθέτες (στην πρώτη ταινία ο ίδιος ο Τρυφώ). Απορροφημένοι από το πάθος και την ένταση της δημιουργίας, αυτά τα δύο ανδρικά πρόσωπα αποτελούν εξαιρέσεις μέσα στην πινακοθήκη των ανδρικών χαρακτήρων του σκηνοθέτη. Μοιάζει σαν να υποδηλώνουν με την παρουσία τους αυτά τα πρόσωπα, την λύση στο "ανδρικό πρόβλημα": είναι η πράξη της δημιουργίας, η σκηνοθεσία της ζωής η μόνη λύση.... ✦

του ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΠΑΜΠΑ

** Οι ταινίες που αναφέρονται στο κείμενο προβλήθηκαν σε αφιέρωμα που διοργάνωσε το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης από 22 έως 28 Ιανουαρίου 1999, με τίτλο Francois Truffaut: Ο άνδρας που αγαπούσε τις γυναίκες.*

ΒΙΑ ΚΑΙ ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ 7η ΤΕΧΝΗ

Η βία και ο ερωτισμός πουλάνε στον κινηματογράφο αρκεί να ξέρει κανένας με ποιον τρόπο θα τα πλασάρει, αυτό λένει οι ειδικοί στο Χόλυγουντ, το οποίο ουσιαστικά δεν έπαψε να είναι η "Μέκκα" του κινηματογράφου, παρ' όλη την παρακμή που γνώρισε όταν συγκρούστηκε με την τηλεόραση. Ακριβώς εκεί προέκυψε η ανάγκη για καινούργια θέματα και είδη και "ξεχωριστές" μορφές της έβδομης τέχνης, που πλαισιώνουν τις προτιμήσεις του κοινού, τις οποίες όμως διαμορφώνουν ενίοτε οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές.

Σε μια παλιά έρευνα του περιοδικού για τον κινηματογράφο, αναφερόταν: "Τέρατα, βρυκόλακες, βιαστές, κυρίαρχοι του κόσμου, πολεμοχαρείς ήρωες" που αντιμετωπίζουν τη βία με περισσότερη βία, "Ράμπο", "Εξολοθρευτές" κ.λ.π. κατακλύζουν τις κινηματογραφικές αίθουσες. Ανυπεράσπιστοι ουσιαστικά οι θεατές του κινηματογράφου βομβαρδίζονται από ταινίες με περιεχόμενο που αποθεώνει τη βία και την εγκληματικότητα και υποβαθμίζει επίσης τις αντιδράσεις ενός κοινού που καλείται να αποδεχθεί χωρίς αντίρρηση κάθε τι που του προσφέρουν οι έμποροι του είδους αυτού της έβδομης τέχνης.

Με την ευρύτατη διάδοση των συστημάτων βίντεο και την παραγωγή πλημμυρίδας ταινιών για το σκοπό αυτό έχει γίνει "αφόρητη" η κατάσταση για τους οπαδούς του "καλού κινηματογράφου". Οι οθόνες γέμισαν με φρικτά πλάσματα που εκρύνυνται σε χίλια κομμάτια, που κατασπαράζουν τα θύματά τους και με τη σειρά τους κατασπαράζονται και αυτά. Η δικαιολογία, το άλλοθι των παραγωγών και των σκηνοθετών για τα είδη των ταινιών που εξυμνούν τη βία και τη φρίκη, είναι ότι ο κινηματογράφος δεν μπορεί να υστερήσει μπροστά στο ανατριχιαστικό θέαμα της πραγματικότητας. Και με την υπερβολή που πάντα διακρίνει τις ταινίες, απεικονίζεται κατά ένα τρόπο η πραγματικότητα αυτή.

Σε παράλληλη ανάπτυξη παρουσιάστηκε και το φαινόμενο της εισβολής του ερωτισμού στον κινηματογράφο με τη μορφή του καθαρού "σεξ" και των βιομηχανικών παραγωγών του που εκπροσωπούν την κατηγορία του "πορνό".

Ο διαχωρισμός μεταξύ των κατηγοριών των ταινιών ερωτικού πάθους, σεξουαλικών θεμάτων και πορνό, είναι απαραίτητος γιατί πράγματι υπάρχει τεράστια απόσταση μεταξύ τους. Η ουσία

του ΧΡΗΣΤΟΥ ΧΑΛΑΖΙΑ

ωστόσο είναι ότι η "ελευθεριότητα, στη μεγάλη οθόνη έφτασε στα ακραία σημεία της και πλασάρεται με όλους τους τρόπους και όλες τις "εμπνεύσεις', ενώ τα πρότυπα του σεξ, οι άλλοτε "γόησσες" του Χόλυγουντ με τον αισθησιασμό και τη θηλυκότητα, αντικαταστάθηκαν, στην συντριπτική πλειοψηφία είτε από τις πορνοστάρ, είτε από περίεργα πρότυπα ερωτισμού που κάθε άλλο παρά ως τέτοια θα μπορούσαν άλλοτε να προβληθούν.

Η βία και το σεξ κυριάρχησαν και εξακολουθούν να κυριαρχούν στον κινηματογράφο και είναι ενδεικτικό ότι σε παραγωγές που θέλουν να εμφανίζονται ως "υψηλής" ποιότητας και υπογράφονται από τρανταχτά ονόματα, η βία και ο ερωτισμός είναι οι βασικοί άξονες δράσης. Παλαιότερα οι περισσότεροι κριτικοί του κινηματογράφου στις ΗΠΑ αντιμετώπιζαν με επιφυλάξεις τις ταινιες βίας, φρίκης, αλλά και άσκοπου ερωτισμού, που δεν είναι παρά συγκαλυμένο πορνό. Τώρα ωστόσο φαίνεται να έχουν αποδεχθεί ως φυσικό το φαινόμενο. Μοιάζει με επανάσταση που επιβάλλεται και δημιουργεί δίκαιο. Οι κοινωνικές οργανώσεις που είχαν ξεκινήσει, κυρίως στην Αμερική, εκστρατεία εναντίον του "κακού κινηματογράφου" φαίνεται ότι και αυτές απογοητεύτηκαν, ή προσαρμόστηκαν στα δεδομένα της βίας και του σεξ.

ΤΑΙΝΕΣ ΤΟΥ ΣΥΡΜΟΥ

Για να πλασάρουν με μεγαλύτερη ευκολία τη βία, το σεξ και όλα τα συναποτελούντα του τομέα αυτού της κινηματογραφικής παραγωγής, οι υπεύθυνοι επικαλούνται τον "ρεαλισμό". Ένας φιμωμένος άνδρας σε μια καρέκλα περιμένει τρέμοντας τον δήμιό του: μια υπέροχη ξανθή γυναίκα με ψηλά τακούνια, εξεζητημένο και αποκαλυπτικό ντύσιμο, που κρατάει στο χέρι ένα ξυράφι. Η λάμα που λάμπει στο σκοτάδι, πλησιάζει το λαιμό του θύματος και... Και ξαφνικά κόβει επιδέξια τη μπλούζα, τη ζώνη, το παντελόνι και το σλιπ. Μια σπρωξιά και ο άνδρας πέφτει κάτω γυμνός, έτοιμος να γίνει βορά της αχόρταγης γυναίκας, ενώ ρίγος ικανοποίησης και τρόμου κατακλύζει την πλατεία του κινηματογράφου, όπως περιγράφεται μια σκηνή από την τελευταία ταινία του Ρομάν Πολάνσκι, στην οποία ο διάσημος σκηνοθέτης αφηγείται την ιστορία ενός άνδρα και μιας γυναίκας: από την πρώτη κεραυνοβόλο συνάντησή τους ως τον τραγικό επίλογι, σε ένα κρεσέντο σαδισμού και αυτοκαταστροφής. Η ταινία γράφει ένας κριτικός των "νέων τάσεων" του "ρεαλιστικού" κινηματογράφου δεν πρωτοτυπεί. Ακολουθεί τον συρμό που επέβαλαν άλλες ταινίες του είδους από την ΜΟΙΡΑΙΑ ΕΛΞΗ ως το ΒΑΣΙΚΟ ΕΝΣΤΙΚΤΟ με βίαια πάθη και έντονο ερωτισμό, που κατακλύζουν εδώ και αρκετό καιρό τις οθόνες σε όλο τον κόσμο. Ιστορίες έρωτα, θανάτου, εραστών που εξωθούνται από τον ερωτισμό σε ένα βάραθρο χωρίς επιστροφή. Αναμφισβήτητα είναι η κατάλληλη συνταγή για να επιστρέψουν στις κινηματογραφικές αίθουσες θεατές που είχαν απογοητευθεί και κουρασθεί από τι ς σικ - ερωτικές ταινίες και από τα τραβηγμένα βίντεο - πορνοφιλμ. Είναι σωστή άποψη, αλλά θα μπορούσε να παρατηρήσει κανένας ότι σε τελευταία ανάλυση, αφού πρόκειται για "συνταγές προσέλκυσης θεατών" είναι προτιμότερες οι ταινίες "πορνό". Τουλάχιστον αυτές είναι ειλικρινείς και δεν επικαλούνται την "υψηλή τέχνη". Πρέπει όμως να δικαιολογηθούν και οι μεγάλοι και καταξιωμένοι δημιουργοί, όπως ο Λουι Μαλ, που καταπιάστηκε με ένα αντικείμενο καθαρά ερωτικό αλλά είχε προβλήματα με την λογοκρισία, περί ασέμνων.

Η ταινία του Λ. Μαλ, με τίτλο Η ΖΗΜΙΑ, προκάλεσε σκάνδαλο στις ΗΠΑ με αποτέλεσμα να τεθεί η σφραγίδα Ν-C-17 που σημαίνει "πορνογραφικό προϊόν". Ο χαρακτηρισμός δόθηκε επει-

δή σε μια σκηνή της ταινίας ένας άνδρας και μια γυναίκα κάνουν έρωτα γυμνοί στο πάτωμα "χωρίς να τηρούν κανένα πρόσχημα'. Στοιχεία που αρκούν "να ξεσπαθώσει ο νεοπουριτανισμός των Αμερικανών λογοκριτών' όπως τονίζει και ο κριτικός (;) της ταινίας. Στην πραγματικότητα δεν είναι μόνο ο κινηματογράφος που μεταδίδει μηνύματα ερωτισμού και βίας, φρίκης ακι αποστροφής, ενός επίσης "μηδενισμού" των πάντων, κυρίως στους νέους. Όμως η έβδομη τέχνη είναι αυτή που με την απόλυτη ανεξαρτησία που την χαρακτηρίζει παράγει ανεμπόδιστα και χωρίς κανένα έλεγχο τα προϊόντα της, τα οποία επίσης ανεμπόδιστα και χωρίς κανένα έλεγχο προβάλλονται στις κινηματογραφικές αίθουσες και πουλούνται ή ενοικιάζονται ως βιντεοκασέτες σε όλο τον κόσμο. Κι όσο για την σφραγίδα "πορνογραφικόν" της ταινίας του Μαλ, ήταν η καλύτερη διαφήμιση που μπορούσε να γίνει αφού η προβολή συνεχίστηκε ανεμπόδιστα, με μόνο περιορισμό "ακατάλληλο για ανηλίκους".

Οι αμερικάνοι, που δεν μπόρεσαν να κάνουν τίποτα με τον κινηματογράφο, έδειξαν πολύ μεγάλη αποφασιστικότητα στον τομέα της τηλεόρασης, η οποία είναι βέβαια πιο επικίνδυνη επειδή βρίσκει τα παιδιά στο σπίτι τους και τους δίνει το "μήνυμα" της βίας και του σεξ με αμεσότητα. Με την κινητοποίηση της κοινής γνώμης εδώ και μερικά χρόνια, έχει περιοριστεί σημαντικά η τηλεοπτική βία. Σε αυτό έπαιξε σημαντικό ρόλο ο εθνικός συνασπισμός για τη βία στην τηλεόραση. Ο ίδιος αυτός συνασπισμός που εκφράζεται από πληθώρα οργανώσεων και ομάδων πολιτών, έστρεψε τις προσπάθειές του και προς τον κινηματογράφο, αλλά τα αποτελέσματα εδώ δεν μπορούν να χαρακτηρισθούν ικανοποιητικά. Τα συμφέροντα των κινηματογραφιστών είναι φυσικά τεράστια και η δύναμη που διαθέτουν στην κινηματογραφική αγορά πολύ μεγάλη. Έτσι δεν είναι καθόλου εύκολο στοος πολέμιους του κινηματογράφου βίας, φρίκης και άκρατου ερωτισμού να αντιμετωπίζουν αυτό που λέγεται "μόδα" και που κάθε φορά, για μια σειρά ολόκληρων ετών, ακόμη και δεκαετιών επιβάλλει στα "γούστα" του κοινού ταινίες που θέλουν οι ίδιοι οι παραγωγοί.

ΖΩΩΔΗ ΕΝΣΤΙΚΤΑ

Η "αιχμή" του ζητήματος σήμερα δεν είναι τόσο οι ταινίες φρίκης, ανοιχτής βίας, τρόμου ή πορνό, όσο οι ταινίες που εν ονόματι του ρεαλισμού αλλά με στόχο τα ταμεία και τα "ζωώδη ένστικτα" των θεατών, έχουν περιεχόμενο που αρχίζει από την απλή ερωτική επαφή και καταλήγει σε σαδομαζοχιστικές σκηνές, ομαδικό σεξ "υψηλής ποιότητας", (έτσι λένε οι σκηνοθέτες τους), βίαια σεξουαλικά εγκλήματα και πολλά ακόμη ανάλογα. Να πως περιγράφεται η περίπτωση της νέας ταινίας του Ρ. Πολάνσκι: "Υπάρχει ένα καταραμένο ζευγάρι, ο Όσκαρ, ένας αμερικάνος στο Παρίσι, εκκολαπτόμενος συγγραφέας και η Μιμί, ένα νυμφίδιο, περιστασιακή σπουδάστρια σε σχολή χορού, αλλά γοητευτική γυναίκα πλήρους απασχόλησης". Και οι δύο πέφτουν θύματα ενός "τρελού έρωτα". Κάνουν έρωτα από την αρχή ως το τέλος της ταινίας, αλλά με την ιδιαιτερότητα ότι η διαστροφή φτάνει τα όρια του σαδομαζοχισμού, σε αναζήτηση εκείνης της αλόγιστης στιγμής της ικανοποίησης, που ανταμοίβει κάθε υπερβολή. Εως ότου ο έρωτας γίνεται μίσος, το σεξ βία και το φιλμ ταινία φρίκης". Πώς να μιλήσεις, ύστερα από αυτά για απλό έρωτα, στον κινηματογράφο; Οι ταινίες που περιορίζονται σε μερικές "τολμηρές σκηνούλες" προφανώς δεν έχουν πλέον καμμία τύχη. Σε όσους μιλούν για νέες τάσεις οι ειδικοί απαντούν: "Δεν υπάρχουν νέες τάσεις, βρισκόμαστε μπροστά στα αιώνια προβλήματα και θέματα: τον έρωτα και το θάνατο. Φτάνει να θυμηθούμε τις ταινίες ΤΖΙΑΝΤΑ και ΦΛΟΓΑ ΚΑΙ ΠΑΘΟΣ.". Όπως σε αυτές τις ταινίες, έτσι και στις σύγχρονες, όλα αρχίζουν τυχαία.

Και το άτομο συγκλονισμένο, "τότε από τον πόλεμο, σήμερα από ένα κόσμο συγκονισμένο από συνεχείς μεταβολές, φαίνεται να έχει χάσει τον έλεγχο του εαυτού του και του πάθους του". Επειδή όμως ο κινηματογράφος είναι πρώτα από όλα εικόνα, είναι μάλλον ατυχής η σύγκριση της τωρινής ταινίας του Πολάνσκι με την Τζίλντα με την αξέχαστη Ρίτα Χαϊηγουορθ. Η εικόνα δεν σημαίνει ότι είναι το κατάλληλο μέσον σερβιρίσματος στο κοινό, μιας χυδαιότητας "ντυμένης με τον μανδύα του ρεαλισμού".

Όχι σε τέτοιες περιπτώσεις, οι πορνοταινίες είναι πολύ πιο αληθινές γιατί δεν κρύβουν τις προθέσεις τους.

Αν οι ταινίες αχαλίνωτου ερωτισμού καλύπτονται από τα επιχειρήματα του ρεαλισμού και του κοινωνικού προβληματισμού, οι άλλες της ωμής βίας, φρίκης και εγκληματικότητας, καλύπτονται από πολλά επιχειρήματα, όπως αυτό της πραγματικότητας την οποία απεικονίζουν.

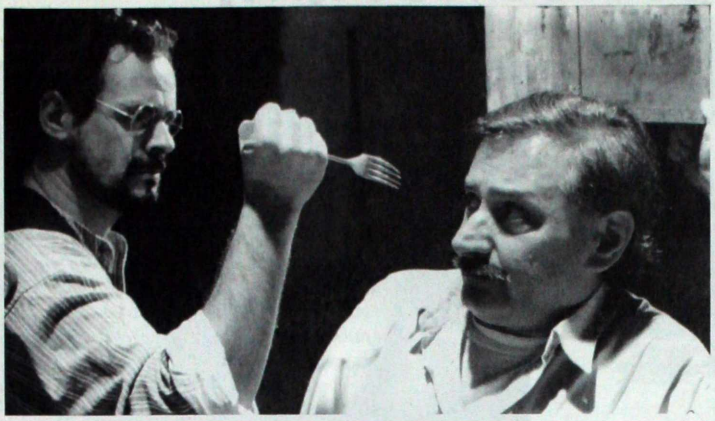
ΒΙΑ ΚΑΙ ΦΡΙΚΗ

Παλαιότερα, ένας σκηνοθέτης από τους γνωστούς του Χόλυγουντ, ο Τζων Κάρπεντερ, που έχει γυρίσει ταινίες με σκηνές φρίκης, όπως αυτές οι φανταστικές όπου ένα εξωγήινο "πράγμα" αρπάζει όποιον βρει στα τεράστια πλοκάμια του και τον μεταμορφώνει σε μια παλλόμενη εξωπλασματική σφαίρα με αποτρόπαια χαρακτηριστικά, όταν ρωτήθηκε αν θα άφηνε ένα παιδί δέκα χρονών να δει αυτό το θέαμα απάντησε: "Μη ρωτάτε εμένα. Ρωτήστε τον πατέρα και την μητέρα του". Η κινηματογραφική φρίκη είναι αυτή ένα τμήμα του κινηματογράφου βίας, και ο συνδυασμός βίας και φρίκη είναι το κορύφωμα "σκληρής γλώσσας" των σκηνοθετών.

Οι "Τάιμς Ν. Υόρκης" έχουν γράψει σε ένα σχόλιό τους: "Αμερικάνοι πολίτες που καταβροχθίζονται ζωντανοί από απαίσιους βρυκόλακες, κεφάλια που εκρύγνυνται, παράσιτα των εντέρων χοντρά σαν λουκάνικα, γυναίκες που βιάζονται από φρικτούς νάνους. Δεν είναι να απορεί κανείς που η πουριτανική Αμερική αντεπιτίθεται".

Ωστόσο παρά τις κινητοποιήσεις είναι αποδεδειγμένο ότι η "μόδα" των ταινιών επιβάλλεται από τους κινηματογραφιστές και δεν περνάει με αφορισμούς και "εξορκισμούς" αλλά κάνει τον κύκλο της για να παραχωρ΄σει αργότερα σε κάποιο άλλο είδος ταινιών της θέση της. Αυτό που φαίνεται στην εποχή μας να ισχύει, είναι ο συνδυασμός της βίας και του υπερβολικού ερωτισμού, σε ταινίες που εξαφανίζονται ως "έργα τέχνης". Λείπει η ειλικρίνεια, αλλά για το κοινό δεν έχει σημασία. Οι θεατές θέλουν να παρακολουθήσουν σκηνές στις οποίες ενώ δεν παίνρουν μέρος, "μετέχουν" ψυχικώς και πνευματικώς, ίσως και δημιουργώντας οι ίδιοι μια νέα αντίληψη για τον έρωτα και το βίαιο πάθος.✦

Τα χρυσά μήλα των Εσπερίδων



Υπάρχουν σίγουρα πολλοί τρόποι να δει κανείς την ελληνική πραγματικότητα, ο τρόπος που διάλεξε η Σοφία Παπαχρήστου είναι από τους πιο γοητευτικούς. Διάλεξε λοιπόν να πλέξει μια ιστορία ανάμεσα στο όνειρο και την πεζή καθημερινότητα, ανάμεσα στο όνειρο που και ο πιο φτωχός διαθέτει και την πραγματικότητα που μπορεί να τη δει κανείς και με χιούμορ. Ένας ονειροπόλος και αφηρημένος παλαιοπώλης, ένας κουτοπόνηρος καφετζής, ένας οικολόγος του γλυκού νερού, μια μέγαιρα πεθερά, μια κατατρεγμένη κόρη ενώνουν τη ζωή τους με όχημα ένα αρχαίο νόμισμα και οδηγούς την ασίγνωστη αφέλεια και απλότητά τους. Έτσι η Παπαχρήστου μας ξεναγεί σε μια ελληνική πραγματικότητα που μπορεί να περνά κάτω απ' τα μάτια μας και να μην την βλέπουμε.

Θάλεγε κανείς εκ πρώτης όψεως πως μοιάζει λίγο του Τορνέ ή του Τσιώλη τούτη η ματιά. Αν όμως ο προσεκτικός θεατής δει από λίγο πιο κοντά θα διαπιστώσει πως η νεα σκηνοθέτιδα χτίζει ένα δικό της κόσμο που έμμελε δυστυχώς να ειδωθεί με συγκατάβαση λες και ο σκηνοθέτης είναι ένα άτομο με ειδικές ανάγκες. Μπορεί τα βήματα της Παπαχρήστου να είναι λίγο άτολμα, αλλά αυτή η ατολμία δεν μπορεί να κρύψει τα επιτεύγματα της ταινίας που πέρασαν απαρατήρητα. Ξεκινώ από τους ηθοποιούς. Τρεις χαρακτήρες ολοζώντανοι, ο Λουκάς ο παλαιοπώλης που τον παίζει ο έμπειρος Λάζαρος Ανδρέου, ο τσαχπίνης παππούς που τον κάνει ο παλαιός Γιώργος Βελέντζας, και η ακαταμάχητη πεθερά που την υποδύεται η Άρτεμις Δαμιανού δεν ανασταίνονται έτσι απλά χωρίς σκηνοθετική επάρκεια και γραμμή πλεύσεως που στο σινεμά μόνο ο σκηνοθέτης μπορεί να χαράξει. Ο ηθοποιός, όση εμπειρία κι αν έχει μοιάζει με μωρό που θέλει καθοδήγηση και προφύλαξη. Αλλοιώτικα, αν κάνει δηλαδή του κεφαλιού του, μοιάζει με συγκρουόμενο που πέφτει πάνω στους άλλους διαρκώς. Αν όλα αυτά παραμένους ίσως άγνωστα σ' ένα μέσο θεατή θάπρεπε νάναι γνωστά σε κείνους που κρίνουν και πιθανόν να νομίζουν ότι οι ταινίες "φυτρώνουν".

Ένα ακόμα επίτευγμα της ταινίας της Παπαχρήστου είναι η πολύ καλά δοσμένη αντιζηλία για την αμίλητη κοπέλα. Ο Λουκάς κι ο βοηθός του (Ζαχαρίας Ρόχας) χτίζονται στην ταινία σχεδόν αντικρυστά ενώ όλος ο περίγυρος διεκδικεί συνήθως κάτι άλλο, τα χρήματα, την ασφάλεια, την "προκοπή" ή το χρυσό νόμισμα των Εσπερίδων. Όλοι πάντως καλοί και "κακοί" απολαμβάνουν με βουλιμία τη ζωή, διακατέχονται από μια ακράτητη όρεξη χωρίς ωστόσο να έχουν πετύχει και τίποτα σημαντικό. Όχι δεν είναι αυτό που λέμε οι χαμένοι, διαφυλάσουν απλά τους δικούς τους ρυθμούς πάνω στα πράγματα ζώντας με όλο τους το κορμί. Τα χρυσά μήλα των Εσπερίδων είναι μια κωμωδία με χυμούς που δεν φιλοδοξεί απλά να γελάσουμε, θέλει να μας μυήσει κιόλας σ' αυτούς τους ρυθμούς.

Ίσως αυτό είναι που ξενίζει στην ταινία, πιθανόν και η ευγένεια που την διατρέχει να έκανε πολλούς να την δουν απλά με συγκατάβαση, μια τέτοια αντιμετώπιση όμως δεν την δικαιούται.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΛΑΘΡΑΣ

ΤΑ ΧΡΥΣΑ ΜΗΛΑ ΤΩΝ ΕΣΠΕΡΙΔΩΝ / έγχρωμο 85' Ελλάδα
Σκηνοθεσία - Σενάριο: Σοφία Παπαχρήστου
Φωτογραφία: Γιάννης Δρακουλαράκος
Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου
Μουσική: Μάριος Στρόφαλης
Σκηνικά - Κοστούμια: Φλώρα Κουτσουμάνη, Σ. Παπαχρήστου
Κιν. Σχέδια Τίτλων: Άκης Μελάχρης
Παίζουν: Λάζαρος Ανδρέου, Ζαχαρίας Ρόχας, Αφροδίτη αλΣαλέχ, Γιώργος Βελέντζας, Άρτεμις Δαμιανού, Άννα Δελαπόρτα

Οι αριθμημένοι

Ο Τάσος Ψαρράς δεν είναι καινούργιος στον κινηματογράφο μας, ούτε για πρώτη φορά ασχολείται με ένα "καυτό" θέμα, όπως αυτό του ελέγχου της ζωής μέσω των ηλεκτρονικών υπολογιστών. Από το ΔΙ' ΑΣΗΜΑΝΤΟΝ ΑΦΟΡΜΗΝ (1974) και το ΚΑΡΑΒΑΝ ΣΑΡΑΪ (1986) ως την ΑΛΛΗ ΟΨΗ (1991) χωρίς μεγάλο θόρυβο, αλλά σταθερά, έχει οικοδομήσει την δική του εικόνα της ελληνικής πραγματικότητας.

Εδώ, εγκαταλείπει για λίγο τις γνώριμές του φόρμες και επιδίδεται σ' ένα σινεμά που μέσα από την πρόφαση της περιπέτειας προσπαθεί να προβληματίσει. Ένας επιχειρηματίας με καταθέσεις και επενδύσεις στο χρηματιστήριο σκοτώνεται κατά λάθος από κάποιον νέο που έχει μανία με τα ηλεκτρονικά. Ο νέος αυτός, ο ήρωας της ταινίας, αφού εξαφανίσει το πρώμα, αρχίζει να μπαίνει στους λογαριασμούς του θύματος μέσω των υπολογιστών, αφού ο επιχειρηματίας διεκπεραίωνε όλες του τις συναλλαγές μέσω αυτών. Καθώς όμως η αδερφή του θύματος ανησυχεί η ταινία ξετυλίγει αυτή την αναζήτηση αξιοποιώντας το ύφος των ταινιών περιπέτειας. Με φόντο λοιπόν, μια πιθανή είδηση από το αστυνομικό δελτίο ο σκηνοθέτης θέλει να μας προβληματίσει για την εφιαλτική επιρροή που έχουν πλέον πάνω στη ζωή μας οι υπολογιστές που επεξεργάζονται και επανατοποθετούν τις πληροφορίες και τα δεδομένα της ζωής μας.

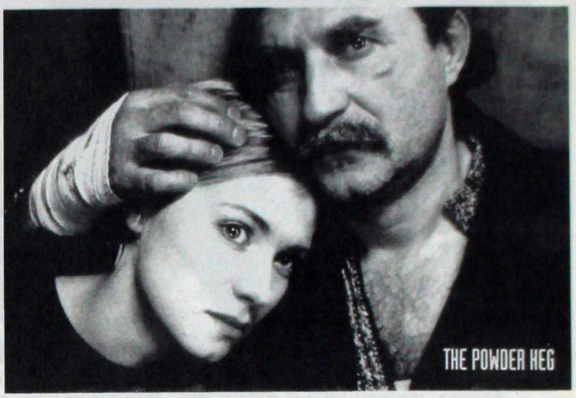
Σ' ένα δεύτερο επίπεδο οι ανθρώπινες σχέσεις κι αυτές έχουν ξεφτίσει καθώς το ίδιον συμφέρον οδηγεί τις πράξεις των ηρώων. Η αδελφή αναζητεί τον αδελφό της για χάρη κάποιων μετοχών, ο ντέτεκτιβ που προσφέρεται να την βοηθήσει κοιτάζει το πορτοφόλι της κι ο νεαρός πρωταγωνιστής κλέβει ακόμα και τη φίλη του για να πετύχει την υπεξαίρεση των χρημάτων του θύματος. Κάτι που μοιάζει στην αρχή με παιχνίδι εξελίσσεται σ' έναν ανταγωνισμό ζωής και θανάτου. Είναι κρίμα όμως που αυτό το δεύτερο επίπεδο, που θα φώτιζε και την περιπέτεια μ' ένα αλλοιώτικο φως, μένει ανολοκλήρωτο. Οι χαρακτήρες δεν καταφέρνουν να αναδειχθούν και να αναμετρηθούν μ' αυτό το υπαρκτικό κενό που τους περιβάλλει. Δεν καταφέρνουν να το κάνουν καν ορατό αφού η δράση μένει μόνο στα των μηχανών - των υπολογιστών - που οπωσδήποτε αυτές από μόνες τους δεν ευθύνονται βέβαια για όλα αυτά. Το πως θα συλληφθεί ο δράστης δεν είναι τόσο σημαντικό, όσο το κενό των ανθρωπίνων σχέσεων που επιτρέπει στις μηχανές να διαμεσολαβούν και στον δράστη να δρα ανεξέλεγκτος.

Όλα αυτά δεν σημαίνουν πως ο Ψαρράς έχει αφεθεί πλήρως στην κυριαρχία του προφανούς. Η ταινία του δίνει νύξεις και "πιασίματα" για να ψαχτεί και το δεύτερο επίπεδο που προαναφέραμε. Μόνο που όλα αυτά μένουν μετέωρα καθώς η φόρμα - η γρήγορη δράση - τείνει να ξεπεράσει την αγωνία του σκηνοθέτη για το κενό των κοινωνικών σχέσεων. Έτσι και οι ηθοποιοί μένουν κάπως αμήχανοι καθώς η ταινία εξελισσεται περισσότερο σαν ένα καρτούν παρά ως ένα κομμάτι της πραγματικότητας που μας περιβάλλει. Καταγράφεται παρόλα αυτά η αξιωσύνη της Χατούπη - πολύ καλός όντως και ο Λάζαρος Γεωργακόπουλος - που καταφέρνει να δώσει χυμούς στον ρόλο της. Ο σεναριογράφος Τάσος Ψαρράς, εξάλλου, μας δίνει ένα μη προβλέψιμο και δυνατό τέλος που καταφέρνει να ερμηνεύσει καλά και το θέμα της ταινίας καθώς ο υπολογιστής "βαφτίζει" κάθε φορά τον χρήστη του με το ίδιο όνομα ταυτίζοντας διαφορετικά πρόσωπα.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΛΑΘΡΑΣ

ΟΙ ΑΡΙΘΜΗΜΕΝΟΙ, 102', Έγχρωμο, Ελλάδα
Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρράς
Φωτογραφία: Ντίνος Κατσουρίδης
Μοντάζ: Ντίνος Κατσουρίδης
Ήχος: Μαρίνος Αθανασόπουλος
Σκηνικά, κοστούμια: Ιουλία Σταυρίδου
Μουσική: Μιχάλης Δέλτα
Πρωταγωνιστούν: Φώτης Σπύρος, Δήμητρα Χατούπη, Λάζαρος Γεωργακόπουλος, Κώστας Αρζόγλου

Η Πυριτιδαποθήκη



Η βία και η κυνικότητα είναι χαρακτηριστικά που συναντά κανείς πολύ εύκολα στον κινηματογράφο σήμερα και ειδικότερα στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Άλλωστε δεν θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά αφού μιλάμε για σινεμά που προέρχεται από τόπους που η βία, αιματηρή κιόλας, του ανταγωνισμού κυριαρχεί. Μάλιστα αυτή η βία πολλές φορές στο σινεμά γίνεται ένα φετίχ που εκφράζει την ανθρωποβορία και την ξορκίζει ταυτόχρονα. Ωστόσο η κινηματογράφηση της βίας δεν πρέπει να θεωρηθεί και τόσο εύκολη υπόθεση. Γιατί η βία οδηγεί τους ανθρώπους στα όριά τους και όπως κάθε τι οριακό έχει και τις μη ορατές της πλευρές. Η βία συγγενεύει με τον θάνατο, τον πραγματικό κι όχι τον "επί της οθόνης", η βία συγγενεύει με τον έρωτα και ξέρουμε πως στην αρχαία τραγωδία είναι δυο πραγματικότητες που δεν επιτρέπεται να παιχθούν επί σκηνής. Η απαγόρευση αυτή δεν ήταν προϊόν σεμνοτυφίας ή καθωσπρεπισμού, πιθανόν να σχετιζόταν με το ότι και τα δυο είναι γεγονότα που δεν έχουν θεατές, άρα δεν μπορούν και να θεατρινιστούν, να γίνουν πρόδηλα στη σκηνή. Η παρουσία του θεατή ψευτίζει αυτές τις πραγματικότητες κι εκείνος που τα δείχνει δεν μπορεί ίσως παρά να ψεύδεται ασύστολα.

Όλα αυτά αφορούν και στην ταινία του Πασκάλιεβιτς εξ αντιθέτου και ευθέως. Γιατί τα διλήμματα που αντιμετωπίζει ο κινηματογραφιστής είναι πολύ μεγάλα όταν χρειάζεται να εκφράσει αυτήν την πραγματικότητα της βίας και μάλιστα λειτουργώντας μέσα σε μια κοινωνία που βρίσκεται σε πραγματική εμπόλεμη κατάσταση και η βία είναι μία καθημερινότητα. Εδώ μάλιστα μιλάμε για την βία όχι σε ένα συμβολικό επίπεδο, αλλά στο επίπεδο το χειροπιαστό όπου ανά πάσα στιγμή κινδυνεύει η σωματική σου ακεραιότητα. Ο Πασκάλιεβιτς εξωθεί τα πράγματα στα άκρα. Δουλεύοντας πάνω σ' ένα θεατρικό του Ντέγιαν Ντουκόφσκι συνθέτει σε ταινία σπαράγματα από καθημερινές ιστορίες στο Βελιγράδι όπου εκτυλίσσεται η υπόθεση της ταινίας. Στο μετεμφυλιακό Βελιγράδι όπου τα πάντα είναι διαλυμένα, οι κοινωνικές σχέσεις, οι οικογένειες, οι φιλίες, οι έρωτες, ακόμα και οι μαφίες. Όλα σε διάλυση και μέσα σ' αυτήν τη διάλυση οι άνθρωποι θα συνεχίσουν να ζουν καμωνόμενοι φορές - φορές πως δεν συμβαίνει τίποτα. Τις συνέπειες όμως τις υφίστανται όλοι και κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει απ' τη μέγκενη της αναρχίας που σφίγγει συνεχώς μέχρι που να ξεχυθεί η βία σαν αίμα κακό που ξεχειλίζει τα πάντα.

Θαρρεί κανείς πως όλα τα σκοτάδια της αβύσσου ξεχύνονται στην σλάβικη ψυχή καθώς ο κόσμος φαίνεται να καταρρέει. Σκοτάδια που τα αγγίξαμε ξανά όταν παίχθηκε πριν από μερικά χρόνια από το Εθνικό το θεατρικό του Ντούσαν Κοβάσεβιτς "Ο ΑηΓιώργης σκοτώνει το Δράκο". Η Πυριτιδαποθήκη είναι από τις ταινίες εκείνες που έχουν σωματική ενέργεια πάνω σου. Δεν μπορείς να τη δεις ατάραχος, ούτε νηφάλιος. Ένα σφίξιμο στο στομάχι συνοδεύει την προβολή της ταινίας που κάποιοι παρομοίασαν με μία βόμβα κάτω από το κάθισμα του θεατή. Η κάθοδος στο λουτρό του αίματος γίνεται βαθμιδωτά. Από ένα πείραγμα στο δρόμο και ένα τρακάρισμα πηγαίνουμε σε σπασίματα, σε ξύλο (η σκηνή με την πυγμαχία είναι ένα πρόσχημα που οδηγεί τους δυο φίλους στην αλληλοεξόντωση), σε όπλα, σε αίμα, σε βιασμό, στην ολοκληρωτική έκρηξη του τέλους. Οι αφορμές των ξεσπασμάτων αυτών είναι μικρές, αστείες: κάποιος πειράζει μια γυναίκα, κάποιοι τρακάρουν, άλλος προδίδει μια φιλία, άλλος πάλι στραβοκοίταξε κι άλλος κλέβει ένα μπιτόνι βενζίνη. Θα μπορούσαν όλα αυτά να είναι επεισόδια μιας φάρσας, γίνονται όμως εδώ τα φιτίλια π' ανάβουν το βαρέλι με το μπαρούτι αναζητώντας τον ένοχο σε μια αλληλουχία που οι ρόλοι του θύτη και του θύματος αλληλοπεριχωρούνται. Στο τέλος, όπως γίνεται συνήθως, την πληρώνει ένας αθώος, τουλάχιστον ο αθωότερος όλων, που σταυρώνεται απ' την ομήγυρη των "αγανακτισμένων". Η ταινία τελειώνει ακριβώς με την κραυγή αυτή: Είμαι αθώος!

Όλα αυτά εκτυλίσσονται μέσα σε μια νύχτα. Και είναι πολύ δυναμικός ο τρόπος που ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς κινηματογραφεί τη νύχτα. Κρύβει συνεχώς πράγματα μπροστά από την κάμερα για να τα φανερώσει στη συνέχεια, τακτική άλλωστε πολύ παλαιά, από τον καιρό που υπάρχουν θρίλερ, μόνο που εδώ αποκτά μιαν ακόμα σημασία. Φαίνεται ο σκηνοθέτης να μην θέλει κυρίως να παίξει με τους θεατές, όπως γίνεται συνήθως, αλλά να καταδείξει το συνεχώς αυξανόμενο αδιέξοδο που περισφίγγει τους ήρωες. Στην πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με απελπισμένους ανθρώπους που μη βρίσκοντας τρόπο διαφυγής τρώνε τις σάρκες τους. Μέσα σ' αυτή την τεταμένη ατμόσφαιρα το χιούμορ δεν είναι παρά απεγνωσμένη διέξοδος γι' αυτό και είναι μαύρο, καυστικό και κυνικό ταυτόχρονα.

Δεν μπορεί παρά να θαυμάσει κανείς στον Πασκάλιεβιτς την τέλεια καθοδήγηση των ηθοποιών μέσα σ' αυτό το παραλήρημα που παρ' ό,τι λειτουργεί μέσα στον ρεαλισμό, μπορεί να διαβαστεί και ως παραβολή μπονιουελικού τύπου. Το δικαίωμα για μια τέτοια ανάγνωση μας το δίνει ο παρουσιαστής της αρχής που εμφανίζεται πάλι στο τέλος κατακλείοντας την αφήγησή του. Πρόκειται για μια τρελή χώρα που μοιάζει με φανταστική χώρα, αλλά που δεν είναι παρά κομμάτι μιας χώρας που τη ζούμε καθημερινά είτε βρισκόμαστε στο Βελιγράδι, είτε στην Αθήνα κατά μια παραλαγή πιο ήπια ίσως ή απλά πιο κρυμμένη.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΛΑΘΡΑΣ

Η ΠΥΡΙΤΙΔΑΠΟΘΗΚΗ (BURE BARUTA), έγχρωμο 100' Γιουγκοσλαβία/ Γαλλία
Σκηνοθεσία: Γκόραν Πασκάλιεβιτς
Σενάριο: Ντέγιαν Ντουκόφσκι, Γκ. Πασκάλιεβιτς, Φίλιπ Ντέιβιντ
Φωτογραφία: Μίλαν Σπάσιτς
Ήχος: Νέντανταν Βουκαντίνοβιτς, Μπράνκο Νέσκωβ
Μοντάζ: Πέταρ Πουτνίκοβιτς
Μουσική: Ζόραν Σιμγιάνοβιτς
Παίζουν: Λαζάρ Ριστόφσκι, Μίκι Μανοϊλοβιτς, Μιριάνα Γιόκοβιτς, Σεργκέι Τριφούνοβιτς

Και γιατί να μην περιμένουν οι άντρες;

Η απορία του τίτλου ήταν και απορία κάποιων δημοσιογράφων στην συνέντευξη τύπου που έδωσε ο Σταύρος Τσιώλης στα πλαίσια του τελευταίου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η απάντηση ήταν μάλλον αφοπλιστική: "Μα οι άντρες πάντα περιμένουν..."! Δεν ξέρω αν συμφωνείτε ή όχι, αλλά ο Τσιώλης έχει ένα ιδιαίτερο τρόπο να επικοινωνεί με το κοινό (στην προαναφερόμενη συνέντευξη τύπου προτίμησε να αντιστρέψει τους ρόλους, να ρωτά αυτός και να απαντούν οι δημοσιογράφοι), όπως και ένα ιδιαίτερο τρόπο να κινηματογραφεί. Με δυο λόγια κινηματογραφεί το τίποτε, κάτι που δεν έγινε ή που είχε μια διάρκεια τόσο μικρή που άλλοι θα την χαρακτήριζαν αμελητέα.

Αυτή την άποψη θα μας δοθεί μια ευκαιρία να την αναπτύξουμε εν εκτάσει σε ένα άλλο σημείωμά μας. Θα θυμίσουμε, παρόλα αυτά, ότι στο ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ κινηματογράφησε μια αγιογράφιση που τελικά δεν έγινε, σε αυτή την ταινία, ΑΣ ΠΕΡΙΜΕΝΟΥΝ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, κινηματογραφεί ένα σύντομο οδοιπορικό από την Θεσσαλονίκη στη Θάσο που θα κάνουν δυο μπατζανάκιδες και που απρόσμενοι παράγοντες θα τους εμποδίσουν. "Και μετά;", θα μπορούσε κάποιος να ρωτήσει. Δεν υπάρχει "μετά", αυτό είναι όλο, αλλά αυτό ειναι και ο κινηματογράφος: να μεγαλώνεις την στιγμή, να δείχνεις το αόρατο, αυτό που το προσπερνάμε αδιάφοροι. Ο κινηματογράφος του απευθύνεται σε μια παρέα (με την καλή έννοια), η αίθουσα ξαφνικά δεν είναι σκοτεινή, φωτίζεται από την εντροπία της ψυχής των θεατών (βλέπε περισσότερα στην συνέντευξη με τον Σταύρο Τσιώλη, τ. 14 του περ. αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ).

Εκείνο που θα παρατηρήσουμε είναι ότι αυτή η ταινία του Τσιώλη είναι η πρώτη που παράχθηκε στην Βόρειο Ελλάδα ή για να γίνουμε πιο ακριβείς ο Τσιώλης έφυγε από την Πελοπόννησο για να κινηματογραφήσει αλλού. Ήταν όμως η πρώτη του ταινία, από τον δεύτερο κύκλο δημιουργίας του, για την οποία βρήκε παραγωγό που να ενδιαφέρεται για την ταινία, να ψάχνει εάν το φιλμικό προϊόν ανταποκρίνεται ή όχι στο κοινό. Με αυτή την έννοια ο Τσιώλης εγκαινίασε την νέα πολιτική του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, πριν καλά - καλά αυτή εκφρασθεί και εγκριθεί (βλέπε συνέντευξη του Μάνου Ευστρατιάδη, προέδρου του ΕΚΚ, στο περιοδικό αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ.24).

Ας επιστρέψουμε όμως στην ταινία. Σημαντική ήταν η δουλειά του Τσιώλη με τους ηθοποιούς του και ιδιαίτερα με τον Γιάννη Ζουγανέλη και τον Σάκη Μπουλά, ο Αργύρης Μπακιρτζής θεωρείται παλιός και μάλλον δεν χρειάζεται τις αυστηρές οδηγίες του σκηνοθέτη.

Η ομάδα των ηθοποιών ήταν πολύ δεμένη για να δώσουν ένα πολύ καλό αποτέλεσμα. Τα αστεία του Τσιώλη για την Θεσσαλονίκη ευχαρίστησαν και τους ίδιους τους Θεσσαλονικείς, σατύριζαν τον τοπικισμό με ένα πολύ λεπτό τρόπο, χωρίς χυδαιότητα, έλειπαν οι επιθετικοί προσδιορισμοί που τους εξοργίζουν, άλλωστε, όπως δήλωσε και ο ίδιος, "και οι Θεσσαλονικείς είναι Αρκάδες" (!!!), δίνοντας ένα άλλο σατυρικό τόνο σε κάθε είδος τοπικισμού. Η κάμερα κινείται καλά, κινηματογραφεί τρεις διαφορετικές ιστορίες που τελικά γίνονται μια. Κάτω από την πρόφαση του ταξιδιού βρίσκεται μια εύστοχη κριτική στην πολιτική όπως εξασκείται σήμερα, στους κομματάρχες, στους φανατικούς οπαδούς, σε αυτούς που πιστεύουν ότι ενσαρκώνουν την συνέχεια μιας ιστορίας, αλλά και στους ιδεολόγους. Βρίσκεται, ακόμη, μια κριτική στην συμπεριφορά του έλληνα, στους παροξυσμούς του, στους αδικαιολόγητους φανατισμούς του, στο αρσενικό - αρπαχτικό.

Υπάρχει όμως και ένας ύμνος στην παρέα και ένας άλλος στον έρωτα. Ο πρώτος εγκωμιάζει την παρέα, όπου μπορεί όλοι να τσακώνονται, να κινδυνεύουν να σφαχτούν, αλλά στο τέλος γίνονται ένα, ιδίως στη στιγμή του αποχωρισμού και του κινδύνου. Ο έρωτας, από την άλλη, είναι η κινητήριος δύναμη για να λειτουργήσουν οι άντρες, να ξαναβρούν τον εαυτό τους, να ανακτήσουν δυνάμεις, η "γυναίκα είναι αναγκαίο κακό" (Ρασούλης δια στόματος Παπάζογλου), αλλά είναι "ώριμη και δεν συγχωρεί τους άντρες που θέλουν να μείνουν πάντα παιδιά" (Τσιώλης).

Δεν μπορεί να ξέρει κανείς τι είναι αλήθεια. Ποια μπορεί να είναι η αλήθεια του Τσιώλη, αν, ακόμη υπάρχει μια μόνη αλήθεια.Ο κινηματογράφος του Τσιώλη μας διδάσκει ότι δεν υπάρχει μια μόνη αλήθεια, δεν μπορεί να γίνει αυτή η ομογενοποίηση, τουλάχιστον όχι εδώ στην Ελλάδα. θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο κινηματογράφος του Σταύρου Τσιώλη έχει τις πηγές του στην ελληνική παράδοση (βυζαντινή και αρχαία ελληνική), έχει σχέση με την τέχνη του Καραγκιόζη (και μέσω αυτής με τον ανατολικό πολιτισμό), είναι το σημείο συνάντησης του δυτικού και ανατολικού πολιτισμού και για αυτό είναι δύσκολο να αναγνωσθεί από το δυτικό κοινό.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΑΣ ΠΕΡΙΜΕΝΟΥΝ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (LET THE WOMEN WAIT) έγχρωμο, 89'
Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσιώλης
Σενάριο: Σταύρος Τσιώλης
Φωτογραφία: Βασίλης Καψούρος
Ήχος: Πάνος Παπαδημητρίου
Μουσική: Νίκος Ζέρβας
Παίζουν: Γιάννης Ζουγανέλης, Αργύρης Μπακιρτζής, Σάκης Μπουλάς

Κινηματογραφώντας την αποσύνθεση

Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης πριν γυρίσει την δεύτερη ταινία του, ΑΠ' ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ, είχε γυρίσει τέσσερις ταινίες μικρού μήκους και μια ταινία μεγάλου μήκους. Ο σκηνοθέτης σπούδασε και εργάσθηκε στην Αγγλία και έγινε γνωστός στο ελληνικό κοινό από τις ταινίες ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ (μικρού μήκους, Α' Βραβείο στο φεστιβάλ της Δράμας) και ΤΡΙΑ ΒΗΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ (γυρισμένη στην Αγγλία , προβλήθηκε στις Κάννες και στο Φεστιβάλ Νύχτες Πρεμιέρας). Η δεύτερη ταινία του έκανε ντόρο και για τις αισθητικές και αφηγηματικές δομές που ο σκηνοθέτης προτείνει, αλλά και από την συμπεριφορά του ίδιου στο τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Ο Γιάνναρης φαίνεται ότι είναι επηρεασμένος από τις ταινίες του αμερικάνικου αντεργκράουντ κινηματογράφου και κυρίως από την Χαλ Χάρτλεϋ και τον Τζιμ Τζάρμους. Ακόμη μπορεί να δει κανείς ότι αυτή η ταινία μπορεί να ενταχθεί σε μια νέα "σχολή" του ευρωπαϊκού κινηματογράφου όπως περίπου οριοθετείται από τις ταινίες ΜΙΣΟΣ και TRAINSPOTING. Πρόκειται για την κινηματογράφηση της παρακμής της κοινωνίας. Ο σκηνοθέτης κάνει ένα ντοκιμαντέρ - μυθοπλασία ή μυθοπλασία - ντοκιμαντέρ με θέμα τους πρόσφυγες (από την Ρωσία και τις χώρες της πρώην Ανατολικής Ευρώπης). Το ντοκιμαντέρ "μπλέκεται" με την μυθοπλασία και αυτό είνα ένα παιχνίδι του σκηνοθέτη που τον διαφοροποιεί από άλλες ταινίες (όπως το ΜΙΣΟΣ για παράδειγμα). Ο άξονας Μενίδι - Ομόνοια έρχεται σε αντίθεση με τον άξονα Ομόνοια - Κηφισιά. Η Ομόνοια είναι ο τόπος συνάντησης από τα ανατολικά και βόρεια προάστια για να αρχίσει ένα περιπετειώδες ταξίδι με στόχο το κέρδος, το χρήμα και όχημα τον αγοραίο έρωτα και τα ναρκωτικά. Ξέρουν ότι προσπαθούν να βρούν την ουτοπία, γνωρίζοντας πολύ καλά ότι ο έρωτας και η αγάπη απλούστατα δεν υπάρχει! Αυτά είναι ουσιαστικά τα στοιχεία της παρακμής που ο Γιάνναρης κινηματογραφεί. Δεν αποφεύγει, πάντως, ένα νατουραλιστικό τρόπο αφήγησης, δηλαδή μια αφήγηση καταστάσεων και πραγμάτων έτσι όπως συμβαίνουν στην πραγματικότητα. Η ταινία αν την προσέξει κανείς καλύτερα, κρύβει κάποια ποιητικά στοιχεία που δίνουν μια μπρεσσιονιστική χροιά, αφού αυτό που μας ενδιαφέρει είναι περισσότερο το μεμονωμένο στοιχείο, η λεπτομέρεια, παρά το συνολικό τοπίο. Κάποιες στιγμές η ταινία εστιάζει στους Ρωσοπόντιους,

στο βαποράκι από την Κηφισιά ή στην πόρνη και τον νταβαντζή. Αυτές οι αφηγηματικές στιγμές κάνουν την ταινία μια ταινία χαρακτήρων που γρήγορα επανέρχεται στην αφήγηση της πραγματικότητας που ενδιαφέρει τον σκηνοθέτη. Λείπουν όμως τα εικονικά - εξωτικά στοιχεία που εύκολα θα έδιναν συγκίνηση, όπως τα αγαλματένια κορμιά των ναρκωμανών ή το χτύπημα της ένεσης. Έτσι η απουσία της συγκίνησης δεν κάνει μια λυπητερή ιστορία η οποία θα πήγαινε προς τον ρομαντισμό.

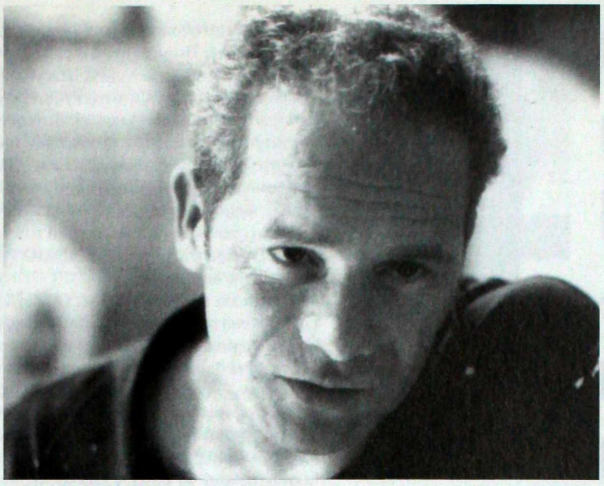
Ο σκηνοθέτης ξέρει να χειρίζεται πολύ καλά την κάμερα, να βάζει στο πλάνο του μόνο αυτά τα στοιχεία που είναι απολύτως απαραίτητα για να δώσει αυτό το νόημα που ακριβώς θέλει. Οι σεκάνς - οι αλληλουχίες των πλάνων - έχουν μια φαινομενική συνέχεια, αλλά με την βοήθεια του μοντάζ παραπέμπουν σε άλλες αφηγήσεις, προετοιμάζοντας έτσι τον θεατή για το τι θα επακολουθήσει, χωρίς να τον καθοδηγούν πλάνο προς πλάνο, αφήνοντάς του την φαντασία του ελεύθερη για να δώσει και άλλες προεκτάσεις στις ιστορίες που βλέπει να ξετυλίγονται μπροστά του, στην οθόνη. Κάποια απροσδιόριστα στοιχεία ξεφεύγουν από την κλασική αφηγηματική δομή ή από την δομή που ορίζει αυστηρά, δίνοντας μια ποιητικότητα στην όλη αφήγηση, αποφεύγοντας με όμορφο τρόπο τον λυρισμό. Ακόμη η αγάπη του Γιάνναρη να δουλεύει και με ερασιτέχνες ηθοποιούς παραπέμπει σε ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού (ντε Σίκα), ξεφεύγοντας προς την ποιητικότητα του Βισκόντι. Οι ερασιτέχνες ηθοποιοί θα πρέπει να είναι ο εαυτός τους να μην παίζουν κάποιο άλλο πρόσωπο, να μην μιμούνται τους επαγγελματίες ηθοποιούς. Θα μπορούσε να υπήρχε μια θεατρικότητα στο παίξιμό τους, αλλά αυτή υπάρχει μόνο εκεί όπου η αφήγηση πρέπει να σταματήσει, να μπει η στίξη, να υπάρξει ο ορισμός (όπως η δήλωση του Σάσια: "Με λένε Πον, Ρωσοπόν") ο οποίος ορίζει το κινηματογραφικό πεδίο και δίνει μια άλλη κατεύθυνση στην κινηματογραφική αφήγηση.

Τα άτομα από τα βόρεια προάστεια με αυτά από τα ανατολικά συναντιώνται στην Ομόνοια για να αποδειχθεί, τελικά, ότι οι διαφορές που υπάρχουν δεν είναι τόσο ευδιάκριτες. Είναι όλοι τους θύματα κάποιων καταστάσεων που είτε τις έχουν δημιουργήσει οι ίδιοι, είτε τις ακολουθούν αφού τις βρήκαν, είναι όμως εγκλωβισμένοι σε ένα σύστημα που οδηγεί στην παρακμή. Με αυτό τον τρόπο η ταινία στέλνει ένα σαφέστατο μήνυμα στο κοινό: η αποσύνθεση της ελληνικής κοινωνίας είναι πλέον ορατή. Για αυτή την κατάσταση δεν "φταίνε" μόνο οι ξένοι (οι μετανάστες), αλλά και οι έλληνες οι οποίοι αισθάνονται ξένοι στην ίδια την πατρίδα τους, στην ίδια κοινωνία στην οποία γεννήθηκαν και η οποία αρνείται πεισματικά να δει, να αναγνωρίσει αυτές τις καταστάσεις και δέχεται μόνο το κατασταλτικό τρόπο εξόντωσής τους. Το να αναγνωρίσεις την πραγματικότητα (αυτή την πραγματικότητα) είναι τίμιο, το να την κινηματογραφήσεις, να την αφηγηθείς είναι, στις μέρες μας, επαναστατικό...

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ
Σκηνοθεσία: *Κωνσταντίνος Γιάνναρης*
Σενάριο: *Κωνσταντίνος Γιάνναρης*
Φωτογραφία: *Γ. Αργυροηλιόπουλος*
Μοντάζ: *Ιωάννα Σπηλιοπούλου*
Ηχος: *Ντίνος Κίτου*
Παίζουν: *Στάθης Παπαδόπουλος,Κώστας Κοτσιανίδης,Δημήτρης Παπουλίδης,Θεοδώρα Τζήμου,Σύλβια Βενιζελέα, Αιμίλιος Χειλάκης, Παναγιώτης Χαρτοματσίδης.*

Το όνομά μου είναι πολύ αντίστασης!



Από το πρώτο κιόλας δευτερόλεπτο ξέρουμε περίπου τι θα δούμε. Αλλά αυτό το περίπου δεν είναι προσδιοριστικό της ταινίας, του μηνύματός της, ο Κεν Λόουτς ξέρει να ελίσεται να οδηγεί την αφήγηση εκεί όπου θέλει αυτός. Κληρονόμος του κινηματογραφικού κινήματος που πάντρεψε την αισθητική και την πολιτική, του free cinema, θα μπορούσε να πει κανείς με βεβαιότητα ότι με τον καλύτερο τρόπο συνεχίζει με ένα σύγχρονο ανανεωμένο τρόπο αυτές τις κινηματογραφικές αναζητήσεις.

Μια αφήγηση σε μαύρο φόντο προδιαθέτει τον θεατή: γίνεται μια αναφορά στο παρελθόν, μια αναφορά που θα έχει άμεση σχέση με την υπόλοιπη ιστορία. Όπως και στις προηγούμενες ταινίες του, οι ήρωές του βρίσκονται στο περιθώριο, ανήκουν στο λούμπεν προλεταριάτο, θα λέγαμε με πολιτικούς όρους. Ένας πρώην αλκοολικός έχει θεραπευθεί και είναι ο προπονητής μιας ερασιτεχνικής ομάδας ποδοσφαίρου που απαρτίζεται από άτομα που αγωνίζονται να μην παρασυρθούν από την δύνη της σύγχρονης ζωής. Από την αρχή της ταινίας δύο κόσμοι διαγράφονται: το κοινωνικό περιθώριο και η εξουσία.

Το περιθώριο περιγράφεται, θα έλεγε κανείς, αντικειμενικά. Οι χαρακτήρες των ατόμων, τα ψυχολογικά αδιέξοδα, οι απίθανες καταστάσεις μιλούν για μια κοινωνική τάξη που ζει και υπάρχει παράλληλα με τον καθώς πρέπει κόσμο, την βιτρίνα της κοινωνίας. Ο σκηνοθέτης αφήνει να φανεί ο παραλογισμός, η βία, οι αντιθέσεις που δείχνουν έναν δρόμο, ένα τρόπο θεώρησης ενός αόρατου κόσμου σε όσους φορούν τα παραμορφωτικά γυαλιά του καθωσπρεπισμού. Δεν θα βρει κανείς ανθρώπους να μιλούν ευγενικά, θα βρει κουρέλια της ζωής δοκιμασμένα από τα ναρκωτικά, το πιοτό, τα πάθη τους. Θα βρει όμως και ανθρώπους που εκφράζουν αυτό που αισθάνονται, ανοίγουν την καρδιά τους σε όποιον μπει στον "κόπο" να τους πλησιάσει.

Η εξουσία εκφράζεται από τις αρχές που εδώ είναι αόρατες. Υπονοούνται οι δύο μορφές της εξουσίας: η βιολογική καταστολή, η αστυνομία και ο ιδεολογικός καταναγκασμός, η εκκλησία. Όμως ποτέ δεν βλέπουμε κάποιο εκπρόσωπό τους, το στίγμα τους βαρύ αποτυπώνεται στο μυαλό και στην καθημερινή πραχτική των ατόμων του περιθωρίου και των φερεφώνων της εξουσίας. Ο Λόουτς αφήνει να εννοηθεί ότι ο καταναγκασμός της εξουσίας έχει μπει τόσο βαθιά στο μυαλό και στην συνείδηση των οργάνων της που δεν υπάρχει κανένας λόγος για να μιλήσουμε για αυτή με άμεσο τρόπο. Η Κοινωνική Πρόνοια θα είναι στο στόχαστρο ξανά του σκηνοθέτη. Πάντα θα υπάρχουν καλοθελητές για να εφαρμόσουν πιστά το γράμμα του νόμου (π.χ. ο άνθρωπος της Πρόνοιας που φωτογραφίζει τον άνεργο ήρωα που ευκαιριακά δουλεύει) ή ακόμη τα "πρέπει" γίνονται φραγμός ακόμη και στην συναισθηματική ζωή (π.χ. η γυναίκα που είναι ερωτευμένος ο ήρωας αρνείται να δει την λογική των πράξεών του και τα χαλάει μαζί του).

Φαίνεται η προβολή της εξουσίας και τα αποτελέσματα που αυτή η λογική φέρνει. Το πολιτικό μήνυμα περνάει μέσα από πολύ λεπτούς αφηγηματικούς τρόπους που δίνουν στην ταινία μια μεγάλη αισθητική αξία. Οι ήρωες του Λόουτς έχουν ένα διπλό πρόσωπο. Από την μια είναι κατώτεροι από τον "μέσο όρο" του θεατή και έτσι προκαλεί την λύπη του κοινού. Τα βάσανα των ηρώων είναι αυτά που περνά ένας κόσμος σαφώς κατώτερος από τον δικό μας και δεν μπορούν παρά επιδερμικά να μας αγγίζουν. Αυτό όμως που μεγαλώνει την συναισθηματική ένταση είναι ότι δεν περνάμε από την δυστυχία στην ευτυχία, αλλά από την δυστυχία σε μια μεγαλύτερη δυστυχία. Όταν όμως βλέπουμε αυτόν τον κόσμο με μια διεισδυτική ματιά, τότε βλέπουμε ότι δεν υπάρχει σημαντική διαφορά, η ίδια λογική κινεί και τον κόσμο των περιθωριακών. Η λύπη δίνει τη θέση της στον φόβο, καθώς τα παθήματά τους θα μπορεί να είχαν συμβεί σε οποιονδήποτε. Οι σκηνές, μονταρισμένες με τέτοιο τρόπο, μας οδηγούν στο μεγαύτερο ψυχολογικό αδιέξοδο, στην κηδεία ενός μέλους της ομάδας που δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ο δέκτης του παραλογισμού της καταστολής της εξουσίας.

Η αντίσταση, παθητική, προκαλεί τον θεατή να αντιδράσει. Μιλά στο υποσυνείδητό του, δραματοποιείται με το ιδεολογικό μοντάζ. Το ευτυχισμένο τέλος δεν υπάρχει, γιατί ευτυχία δεν υπάρχει σε αυτές τις καταστάσεις. Αυτό που είναι σημαντικό είναι ότι ο αγγλικός κινηματογράφος ανταγωνίζεται τον γαλλικό, ακολουθώντας την παλιά αντίθεση free cinema - νέο κύμα. Ο αγγλικός κινηματογράφος πιο ρεαλιστικά μιλά για μια πραγματικότητα που απεικονίζεται ποιητικά. Δείχνουν, όμως, ότι η ψυχή του κινηματογράφου χτυπά και στην Ευρώπη και οπωσδήποτε, στον χώρο των σκηνοθετών που έχουν τα αυτιά τους και τα μάτια τους ανοιχτά σε σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα και τα αποτυπώνουν μέσα από την προσωπική τους ευαισθησία στο σελυλόιντ. Αυτό που βλέπει κανείς, όταν ανάψουν τα φώτα της αίθουσας, κεφάλια σκυμένα, ανθρώπους προβληματισμένους. Η απάθεια ενοχοποιείται.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΜΟΥ ΕΙΝΑΙ ΤΖΟ
Σκηνοθεσία: Κεν Λόουτς
Σενάριο: Πολ Λάβερτι
Φωτογραφία: Μπάρι Ακρόιντ
Μουσική: Τζορτζ Φέντον
Ήχος: Ρέι Μπέκετ
Μοντάζ: Τζόναθαν Μόρις
Παίζουν: Πήτερ Μουλάν, Λουίζ Γκουντόλ, Γκάρι Λιούις, Λοραίν Μακ Ιντος, Ντέιβιντ Μακ Κέι, Αν - Μαρί Κένεντι, Σκοτ Χανά.

ΒΙΒΛΙΟΜΑΝΙΑ

"Η τέχνη του ηθοποιού στον κινηματογράφο", Βεσεβολόντ Πουντόβκιν, μτρφ. Νίκος Γκούρος, εκδόσεις Παρασκήνιο, σ.σ. 110, Αθήνα 1996.

ΟΒεσεβόλοντ Ιλλαριόνοβιτς Πουντόβκιν (1893-1953), σοβιετικός ηθοποιός, σκηνοθέτης και θεωρητικός του κινηματογράφου, είναι ίσως ένας από τους πιο διάσημους, πολυσυζητημένους ανθρώπους του κόσμου. Διακρίνεται για την δυναμική έκφραση του εσωτερικού και συγκινησιακού κόσμου των ηρώων του, καθώς και τη βαθιά γνώση των ψυχολογικών λειτουργιών του ανθρώπου. Η ταινία ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΞΙΑ (INTOLERANCE), 1916, του Ντέιβιντ Γουόρκ Γκρίφιθ, ήταν η αιτία να αλλάξει τη ζωή του. Ενώ είχε σπούδασει χημικός μηχανικός, στράφηκε και αφιερώθηκε στον κινηματογράφο. Δούλεψε μαζί με τον Σοβιετικό μεγάλο σκηνοθέτη και θεωρητικό του κινηματογράφου, Λεβ Κουλέσοφ (1899-1970), ο οποίος μόλις είχε τελειώσει ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΠΡΑΪΤΕ, από τον οποίο πήρε τις βάσεις της δουλειάς του.

Το 1925 θα σκηνοθετήσει το Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΓΚΕΦΑΛΟΥ, ένα εκπαιδευτικό φιλμ πάνω στις θεωρίες του Παυλώφ, για τα εξαρτημένα ανακλαστικά. Ένα χρόνο αργότερα θα γυρίσει την ΜΑΝΑ, βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Γκόρκυ, την ταινία που τον έκανε διάσημο. Η έκφραση και το μοντάζ ήταν δύο εργαλεία του Πουντόβκιν που τον βοήθησαν να εκφράσει τις πολύπλοκες ιδέες του Γκόρκυ. Το βιβλίο του αυτό είναι το δεύτερό του, το πρώτο ήταν το "Η τεχνική του κινηματογράφου" (1933), και το έγραψε δύο χρόνια μετά από το πρώτο του. Και τα δύο θεωρούνται κλασικά απαραίτητο θεωρητικό εργαλείο σε όσους ασχολούνται με τον κινηματογράφο, αλλά και εποικοδομητικά υλικά για όσους θέλουν να ψάξουν περισσότερο αυτά που είναι κρυμμένα πίσω από την επιφάνεια της κινηματογραφικής αισθητικής.

Το περιεχόμενο του βιβλίου είναι βασισμένο πάνω σε ένα κύκλο μαθημάτων του Κρατικού Κινηματογραφικού Ινστιτούτου της Μόσχας. Εξετάζοτας της τέχνη του ηθοποιού στον κινηματογράφο ο Πουντόβκιν θα πιάσει ένα-ένα τα θεωρητικά και πρακτικά ζητήματα που αφορούν το παίξιμο του ηθοποιού στον κινηματογράφο. Αν και όλο το βιβλίο μιλά για τον κινηματογράφο, το θέατρο βρίσκεται σε μια μόνιμη αντιπαράθεση με τον κινηματογράφο. Από το πρώτο κιόλας κεφάλαιο φροντίζει να ξεκαθαρίσει αυτή τη σχέση. Είναι άραγε ο κινηματογράφος μια εξέλιξη της θεατρικής τέχνης; Ποιες είναι οι τεχνηκές δυνατότητες που ξεχωρίζουν τη φύση του κινηματογράφου από αυτή του θεάτρου; Ποια είναι τα προβλήματα σχετικά μετο παίξιμο του ηθοποιού στο θέατρο και τον κινηματογράφο; Ποιες δυνατότητες υπάρχουν για να πάρει ο κινηματογράφος και να κάνει κτήμα του τις θεατρικές μεθόδους και τα θεατρικά ευρήματα; Σοβαρότατα θεωρητικά προβλήματα που απασχολούν και θα απασχολούν τους χώρους του κινηματογράφου και του θεάτρου. Άλλωστε μέχρι τη δεκαετία του '60 η διαμάχη θεάτρου - κινηματογράφου είχε γίνει πολεμική.

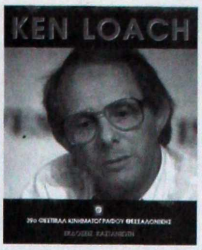
Στα επόμενα κεφάλαια εξειδικεύονται όλα τα ζητήματα που έχουν ήδη τεθεί. Οι βασικές αντιθέσεις της υποκριτικής τέχνης εξατάζονται ξεκινώντας απ' την γενική διαπίστωση ότι ο ηθοποιός προσπαθεί να ενσαρκώσει την εικόνα ενός προσώπου διαμορφώνοντας, κατάλληλα το άτομό του. Ο Πουντόβκιν μπαίνει βαθιά μέσα στο πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο ηθοποιός προσπαθώντας να εξασκήσει την τέχνη του. Η ρόλος του ηθοποιού στον κινηματογράφο έχει ιδιαίτερες δυσκολίες σχετικά με αυτόν του θεάτρου. Και εδώ υπάρχει η σύγκριση με το θέατρο που βοηθά για να καταλάβουμε καλλύτερα το πώς λειτουργεί ο ηθοποιός στον κινηματογράφο. Μια ακόμα σύγκριση με το θέατρο θα βοηθήσει για να αναγνωρίσουμε στο χαρακτηριστικό γνώρισμα της κινηματογραφικής τέχνης, και το πιο σημαντικό κεφάλαιο γιατί βάζει τα θεμέλια της θεωρίας του. Ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να απεικονίζει και να μεταδίδει στον θεατή σχεδόν απ' ευθείας κάθε γεγονός που συμβαίνει στην πραγματικότητα, ενώ ο καλλιτέχνης έχει τη δυνατότητα να την απεικονίζει με τον δικό του προσωπικό τρόπο.

Θα εξεταστεί ξεχωριστά το μοντάζ για το οποίο ο Πουντόβκιν έχει δουλέψει μαζί με τον Αϊζενστάϊν, τον Αλεξαντρώφ και τον Κουλέσοφ, αναδεικνύοντας το σαν το πλέον δημιουργικό τρόπο στον κινηματογράφο. Τα διάφορα πραχτικά προβλήματα, η διανομή των ρόλων, ο διάλογος, οι χειρονομίες, ο τονισμός, το μακιγιάζ, ο ρεαλισμός στην ερμηνεία θα εξεταστούν αλλά με μια πιο βαθιά, θεωρητική ανάλυση. Σε ένα πυκνό κείμενο ο Πουντόβκιν αναλύει όλα τα θεωρητικά ζητήματα τα οποία τα απλοποιεί για να γίνουν κατανοητά από τον καθένα. Ένα βιβλίο που έχει τεράστια σπουδαιότητα καθώς είναι γραμμένο από ένα θεωρητικό και πιονιέρο του παγκόσμιου ποιοτικού κινηματογράφου που λειτούργησε στη χώρα απ' όπου αναγεννήθηκε η κινηματογραφική τέχνη.

"Ντίνος Ηλιόπουλος, 50 χρόνια προσφοράς στον ελληνικό κινηματογράφο", 39ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Επιμέλεια: Φρίξος Ηλιάδης, Θεσσαλονίκη 1998, σ.σ. 11.

Μπορεί άραγε κανείς να "ξεμπερδέψει" με 11 σελίδες με τον Ντίνο Ηλιόπουλο, να αποτιμήσει έτσι την τεράστια προσφορά του; Το μόνο χρήσιμο σε αυτή την μονογραφία είναι ο κατάλογος των ταινιών στις οποίες συμμετείχε ο έλληνας ηθοποιός. Κατά τα άλλα ένα μικρό κείμενο του Κώστα Γεωργουσόπουλου και ένα, λίγο μεγαλύτερο, του Φρίξου Ηλιάδη, κάποια αποσπάσματα σκηνοθετών για τον Ηλιόπουλο, είναι όλη και όλη η ύλη αυτής της μονογραφίας που χρηματοδότησε το Υπουργείο Πολιτισμού!

ΒΙΒΛΙΟΜΑΝΙΑ

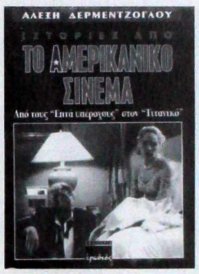


"Ken Loach", Επιλογή κειμένων: Νίκος Σαββάτης, Επιμέλεια: Αχιλλέας Κυριακίδης, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ.σ. 207

"Στόχος μας πρέπει να 'ναι να τον ξαναπροσδιορίσουμε - "να πούμε πώς είναι τα πράγματα"""'. Ο λόγος για τον σοσιαλισμό και αυτό δεν είναι παρά ένα απόσπασμα από τον χαιρετισμό του Ken Loach στην έκδοση που έγινε προς τιμή του και με την ευκαιρία του αφιερώματος που έγινε για αυτόν στο περασμένο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ο Ken Loach είναι ο απόγονος του free cinema και ίσως ο μόνος που προσπαθεί να κάνει καθαρά πολιτικό κινηματογράφο στην Αγγλία, αποτυπώνοντας την πραγματικότητα έτσι όπως αυτή είναι και αρνούμαστε να την παραδεχτούμε. Ίσως ένας από τους μεγαλύτερους ρεαλιστές και ονειροπόλους σκηνοθέτες της εποχής μας.

Ταινίες του Loach έχουμε δει στην Ελλάδα και έχουμε συγκινηθεί από τον ρεαλισμό και τον ρομαντισμό που αυτές οι ταινίες εκπέμπουν. Η ψυχή βρίσκει την ύλη μόνο για να ενωθεί με αυτή και να δώσει ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα που πολλές φορές αρνούμαστε να παραδεχτούμε, είτε επειδή δεν θέλουμε να δούμε την πραγματικότητα, είτε επειδή ο ρομαντισμός ή ο υλισμός υπερτερούν στην αντίληψή μας. Ο Loach ξεπερνά τον μηχανιστικό υλισμό ή τον άκρατο ρομαντισμό; "Παντρεύει" και τα δύο, όπως ένας καλός μελετητής του επιστημονικού μαρξισμού. Το βιβλίο αυτό προσπαθεί να μελετήσει σε βάθος το έργο του σκηνοθέτη.

Το επιτυγχάνει με δύο διαφορετικούς τρόπους: με την άμεση αναφορά σε αυτόν και με την ανάλυση του έργου του. Παρατίθενται μαρτυρίες των συνεργατών του και μελέτες που έχουν γραφτεί για τον Ken Loach. Το πιο σημαντικό κομμάτι είναι η φιλμογραφία του η οποία περιλαμβάνει την αναφορά στην ταινία (συντελεστές και υπόθεση), ένα σχόλιο του σκηνοθέτη και κάποιες αναλύσεις του έργου του. Αναφέρονται 13 κινηματογραφικές ταινίες και 33 τηλεοπτικές ταινίες, αρχίζοντας από τις παλιές μέχρι τις πιο πρόσφατες δημιουργίες του. Ο αναγνώστης μπορεί να διαβάσει για τις ταινίες που έχει δει ή που πρόκειται να δει (μια και παίζονται και στην τηλεόραση ή υπάρχουν στο βίντεο) και να καταλάβει καλύτερα αυτό τον πολιτικό κινηματογράφο που ο Loach εδώ και χρόνια πιστά ακολουθεί. Καλή ανάγνωση!



"Το Αμερικάνικο σινεμά", Αλέξης Δερμετζόγλου, εκδ. Ερωδιός, Θεσσαλονίκη 1998, σ.σ. 208

Δεν ξέρω αν είναι το πρώτο βιβλίο του καταξιωμένου κριτικού που ζει και εργάζεται στην Θεσσαλονίκη, αλλά είναι μια φιλόδοξη προσπάθεια. Το ποιοι είναι οι στόχοι αυτού του βιβλίου, θα αφήσουμε τον ίδιο τον συγγραφέα να μας τους απαριθμήσει: α. δεν είναι κατά κανένα τρόπο συρραφή με λίφτιγκ παλιότερων κριτικών σημειωμάτων μου. Όλα γράφτηκαν από την αρχή, πολλά αναθεωρήθηκαν, κατά τη διάρκεια του χειμώνα 1998. β. επ' ουδενί δεν είναι η ιστορία του αμερικάνικου σινεμά από το 1960 - 98. Η αναφορά σε 350 περίπου ταινίες αυτής της περιόδου είναι τυχαία. Δεν επελέγησαν καν οι καλύτερες. γ. Είναι τελικά περισσότερο ένα τυπικό δημοσιογραφικό αφήγημα με έντονο το σημείο επαφής με το χώρο του αμερικάνικου σινεμά. Κάποιοι ίσως ανατρέξουν στις ταινίες αναφορές (το 95% απ' αυτές που κυκλοφορούν στα βίντεο κλαμπ) για να απολαύσουν, να κρίνουν, να μάθουν ή και να διαφωνήσουν. Σε 25 κεφάλαια ο συγγραφέας διαπραγματεύεται αυτό τον όγκο των ταινιών δίνοντας μια συνολική εικόνα του αμερικάνικου κινηματογράφου. Υπάρχει ακόμη ένα ευρετήριο ταινιών, όπου αναγράφεται ο ελληνικός τίτλος, ακολουθεί ο αμερικάνικος, ο σκηνοθέτης και η χρονιά παραγωγής, ένας κατάλογος χρήσιμος για τον θεατή.

"Κινηματογράφος '98", Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Σύνταξη: Δημήτρης Κολιοδήμος, Αθήνα 1998, σ.σ. 397

Η έκτη έκδοση της Π.Ε.Κ.Κ. που όλο και "παχαίνει" και ευχόμαστε να έχει πάντα τέτοιες τάσεις. Ένας οδηγός που, δυστυχώς, δεν καθιερώθηκε στο αναγνωστικό κοινό, που εκ των πραγμάτων είναι πολύ περισσότερο από τις πωλήσεις του βιβλίου. Υπάρχουν χρήσιμοι οδηγοί, το Χρονικό του Ελληνικού Κινηματογράφου, γραμμένο από τον Γιάννη Σολδάτο, οι ελληνικές ταινίες, από τον Ανδρέα Κουταλά, οι ξένες ταινίες, από τον Νίνο - Φένεκ Μικελίδη, οι ταινίες μικρού μήκους, από τον Δημήτρη Χαρίτο, το βίντεο, από το Δημήτρη Κολιοδήμο, η τηλεόραση, από τον Μαξ Ρόμαν, τα soundtrack, από τον Στάθη Παρασκευόπουλο, το Φεστιβάλ Δράμας, από τον Δημήτρη Χαρίτο, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το Ελληνικό Διαγωνιστικό Τμήμα, από τον Ηλία Κανέλλη, το Διεθνές Διαγωνιστικό Τμήμα, από τον Πάνο Μανασσή, οι Νέοι Ορίζοντες και οι Παράλληλες εκδηλώσεις, από τον Θωμά Λιναρά, τα βιβλία από τον Γιάννη Φραγκούλη. Το αφιέρωμα του βιβλίου είχε το θέμα: "Ματιές στην Ελληνική τηλεόραση", που δυστυχώς δεν έπαιρνε σαφή και επιστημονικά τεκμηριωμένη θέση απέναντι στην τηλεόραση, έτσι όπως αυτή υπάρχει στην Ελλάδα, τουλάχιστον αναλόγου κύρους της Ένωσης Κριτικών της Ελλάδας. Χρήσιμο για τον σινεφίλ, οπωσδήποτε.

Ακόμη λάβαμε

"Η ορμή του νερού και των υδάτων", Λευτέρη Ξανθόπουλος, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1998, σ.σ. 19

Μια ποιητική συλλογή του Λευτέρη Ξανθόπουλου που έχει σκηνοθετήσει πολλά ντοκιμαντέρ και ταινίες μυθοπλασίας, όπως και τηλεταινίες. Τα ποιήματα, σε πεζή γραφή, μαγεύουν τον αναγνώστη, αφήνοντάς τον μετέωρο, άρα τον αναγκάζουν να πάρει θέση για να γεφυρώσει το χάσμα. Σε περιορισμένα αντίτυπα, άρα το δικό μας το φυλάμε ως πολύτιμο αντίδωρο από τον φίλο σκηνοθέτη, που τον ευχαριστούμε.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

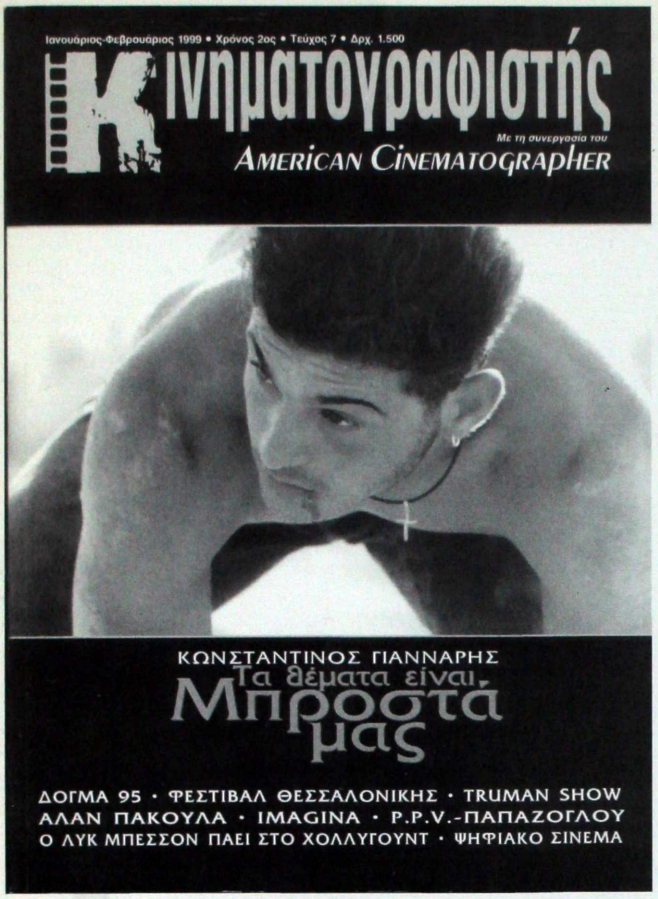
Απλά μαθήματα τεχνικής σεναρίου: από το Α ως το Ω

του ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΦΡΑΓΚΟΥΠΟΥΛΟΥ

Τι είναι σενάριο;
Αυτή είναι μια απλή ερώτηση που απαντιέται με μεγάλη δυσκολία.
Πριν πούμε τι είναι σενάριο ας δούμε τι έχουν πει μερικοί πολύ σημαντικοί άνθρωποι ασχολούμενοι με τον κινηματογράφο για το τι είναι το σενάριο.
Ο Pier Paolo Pasolini σαν σενάριο ορίζει μια δομή (ας πούμε Α) που τείνει σε μια άλλη δομή (Β). Όμως η δήλωση αυτή δεν είναι καθόλου κατατοπιστική για το τι είναι το σενάριο. Ο μεγάλος ιταλός σκηνοθέτης εννοεί ότι το σενάριο είναι το μοντέλο ή καλύτερα η βάση πάνω στην οποία θα στηριχτούμε για να πραγματοποιήσουμε την ταινία.
Ο Jean - Claude Carriere (ο σεναριογράφος που έχει βάλει την υπογραφή του σε μερικές από τις καλύτερες δουλειές σκηνοθετών όπως ο Μπονιουέλ, Γκοντάρ, Μαλ, Βάιντα, Φόρμαν, Όσιμα, Σάουρα, Σλέντορφ κ.α.) έχει δώσει έναν ορισμό κοντά σ' εκείνο που έχει διατυπώσει ο Pier Paolo Pasolini. Το σενάριο λέει ο Carriere μοιάζει με το κουκούλι που περιέχει τα πάντα, δεν πετάει όμως. Απ' αυτό συνεχίζει βγαίνει η πεταλούδα και πετάει ενώ το κουκούλι πέφτει στη γη, χάνεται!!! Ο κατάλογος με τους ορισμούς θα μπορούσε να μεγαλώσει αρκετά. Δεν είναι αναγκαίο όμως.
Πολύ απλά και λίγο διαφορετικά θα λέγαμε ότι Σενάριο είναι μια ιστορία ειπωμένη με εικόνες. Μόλις διαβάσει κανείς τον παραπάνω ορισμό καταλαβαίνει καταρχήν τι θα πει η λέξη σενάριο. Δεν είναι αρκετός, όμως καθόλου μάλιστα. Κι αυτό γιατί θα ήταν καλύτερο να θεωρήσουμε ως σενάριο όχι μόνο αυτό (τις εικόνες δηλαδή) που γράφουμε στο χαρτί. Θα ήταν προτιμότερο να θεωρηθεί το σενάριο σαν μια διαδικασία διαμόρφωσης της κινηματογραφικής διήγησης, η οποία περνάει από διαφορετικά στάδια, από την ιδέα της εκκίνησης μέχρι το τελικό script. Πρόκειται για ένα αφηγηματικό - διηγηματικό κείμενο που γράφτηκε με την προοπτική να γυριστεί σε ταινία ή ακόμα καλύτερα να γίνει ταινία.
Από τα παραπάνω γίνεται σαφής τόσο ο μεταβατικός χαρακτήρας του σεναρίου (από μια δομή Α - την γραπτή - σε μια άλλη - των εικόνων, της ταινίας) όσο κι αυτή η πορεία αυτού που γράφεται και υπάρχει στο χαρτί, αυτού που φιλμάρουμε κατά την διάρκεια των γυρισμάτων και υπάρχει (είτε δεν υπάρχει) στο κείμενο αλλά σίγουρα βρίσκεται στο αρνητικό και τέλος (;) αυτού που διαμορφώνεται στο τελικό στάδιο του μοντάζ (η δουλειά πάντως του σεναριογράφου τελειώνει και με την τελευταία τελεία που βάζει στο κείμενο αλλά η επεξεργασία του σεναρίου συνεχίζεται!).
Το παραπάνω ερωτηματικό υπάρχει γιατί θα πρέπει να απαντήσουμε ακόμη σε μια πολύ σημαντική ερώτηση. Την εξής: πού βρίσκεται τελικά το σενάριο; Υπάρχει στο μυαλό και την καρδιά του κοινού. Γι' αυτό δεν "γράφουμε" ταινίες; Για να κάνουμε τους θεατές να σκεφτούν και γιατί όχι να συγκινηθούν. (οπωσδήποτε και για να τους ψυχαγωγήσουμε). Ανάμεσα στα άλλα ναι, για αυτό. Και λέμε ανάμεσα στα άλλα γιατί η διάθεση να μιλήσουμε, να σκεφτούμε δυνατά, να επιχειρηματολογήσουμε, να εκφράσουμε μια ευαισθησία τέλος πάντων δεν είναι ο μόνος λόγος συγγραφής σεναρίου.
Τρία είναι τα είδη ξεκινήματος για τα περισσότερα σενάρια:

- Το ξεκίνημα που πηγάζει από μια ιστορία σε εμβρυακή κατάσταση ή ολοκληρωμένη, πραγματική ή φανταστική: Διάφορα γεγονότα, μυθιστόρημα, νουβέλλα, άλλη ταινία κ.λπ. Ενδεικτικά αναφέρουμε δύο παραδείγματα. Η ΣΚΥΛΙΣΙΑ ΜΕΡΑ (DOG DAY AFTERNOON), ταινία του Σ. Λιούμετ σε σενάριο Φρανκ Πίρσον, ήταν ρεπορτάζ σε κάποια εφημερίδα. Το ίδιο και το ΤΣΑΪΝΑΤΑΟΥΝ του Ρ. Πολάνσκι σε σενάριο του Ρ. Τάουνι. Το φιλμ βγήκε ουσιαστικά από τις σελίδες μιας παλιάς εφημερίδας που περιέγραφε ένα σκάνδαλο για το νερό της περιοχής.
- Το ξεκίνημα που γεννιέται από τον ίδιο τον κινηματογράφο: παραγγελία του παραγωγού, συγκέντρωση των Star, ("θα κάνουμε ένα Depardieu - Balosko"), remake, ανάγκη για την εκπλήρωση ενός συμβολαίου κ.λπ. Είναι γνωστό το πόσα remake γίνονται σήμερα. Το Hollywood όπως ξέρουμε καλά συνηθίζει να ξανακάνει την ίδια ταινία. Πολύ σύντομα θυμίζουμε τα remake ταινιών όπως ΤΟ ΜΕΡΟΚΑΜΑΤΟ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ του Ανρί Ζορζ Κλονζό ή ΟΙ ΔΙΑΒΟΛΟΓΥΝΑΙΚΕΣ του ιδίου που δικαιολημένα συνάντησαν μικρή ή καθόλου επιτυχία και είμαστε βέβαιοι ότι στο μυαλό των περισσότερων αναγνωστών θ' έρθουν (φυσιολογικά) και πολλά άλλα παραδείγματα.
- Το ξεκίνημα που στοχεύει σ' έναν πολιτικό, κοινωνιολογικό, ψυχολογικό, ηθικό, αισθητικό στόχο. Το παρακάτω παράδειγμα θα δώσει τις απαραίτητες εξηγήσεις.

Το σενάριο της ταινίας ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ (1925) είναι παραγγελία της επιτροπής που ήταν επιφορτισμένη να γιορτάσει την 20η επέτειο της Σοβιετικής Επανάστασης προς τον Σεργκέι Μιχαΐλοβιτς Αΐζενστάιν. Το αποτέλεσμα αυτής της παραγγελίας είναι σ' όλους μας γνωστό.
Εξυπακούεται ότι αυτά τα ξεκινήματα τις περισσότερες φορές συνδυάζονται, συμπληρώνονται, τεκμηριώνονται.
Και ποια είναι τα στοιχεία για να μάθει κανείς να γράφει καλά;
Τρία είναι τα στοιχεία: δουλειά, δουλειά και δουλειά. Μην ξεγελιέστε είναι το πιο σημαντικό. Αν έχεις αρκετό χρόνο, αρκετή υπομονή, αρκετή εξάσκηση ακόμα και ο πιο ανίκανος αρχάριος θα βελτιωθεί. Τα λόγια, η θεωρία ή η μελέτη δεν μπορούν να αντικαταστήσουν την δουλειά.
Αν και ο ρόλος της είναι δευτερεύον, η τύχη είναι επίσης αρκετά σημαντική στο γράψιμο. Η ικανότητα να βρίσκουμε τα πράγματα που χρειαζόμαστε ακόμα και αν δεν τα κυνηγάμε. Η τυφλή, χωρίς κίνητρο παρόρμηση που μας οδηγεί να διαβάσουμε το σωστό βιβλίο, να μιλήσουμε στο σωστό άτομο, να αντιπαραθέσουμε τις σωστές λέξεις ή ιδέες, να αιχμαλωτίσουμε τη σωστή έννοια, όλα αυτά είναι η τύχη.
Και το ταλέντο; Είναι φανερό πως μερικοί από εμάς έχουμε μεγαλύτερη κλίση σε κάτι σε σχέση με τους άλλους, είτε μιλάμε για επιδιορθώσεις αυτοκινήτων ή για παίξιμο βιολιού ή για ψήσιμο ψωμιού, ή για γράψιμο. Γιατί συμβαίνει αυτό παραμένει μια απορία αν και δεν μας αφορά τώρα. Αλλά τι είναι το ταλέντο; Δουλειά, δουλειά και δουλειά. Μπορώ να σας διαβεβαιώσω πως το λίγο ταλέντο και η πολύ δουλειά θα σας πάνε πολύ μακρύτερα απ' ό,τι η μεγαλύτερη ικανότητα που χρησιμοποιείται βαριεστημένα.
Φαντάζομαι πως πολλοί αναγνώστες θα έχουν αναρωτηθεί για τον ρόλο που παίζουν η φαντασία, η έμπνευση ή οι σχέσεις με την λογοτεχνία στο να γράφει κανείς καλά. Πολλοί πιστεύουν ότι η έμπνευση (όπως και το ταλέντο) είναι θείο δώρο. Ίσως να έχουν και δίκιο. Σίγουρα πάντως δίκιο έχουν όσοι πιστεύουν πως η έμπνευση μοιάζει με εκείνα τα σπάνια πουλιά που μας επισκέπτονται δυστυχώς σε πάρα πολύ αραιά χρονικά διαστήματα. Νομίζω πως δεν είναι ό,τι εξυπνότερο να περιμένεις την επίσκεψή τους αδρανώντας.
Πιθανόν και η φαντασία να είναι από εκείνα τα μέρη της φύσης του ανθρώπου που έχει δοθεί ειδικά σε κάποιους και όχι σε κάποιους άλλους. Αν κάποιος φαίνεται να μην έχει φαντασία, αυτό σημαίνει ότι δε διδάχτηκε πώς να βλέπει τα πράγματα. Αν κάποιος θητεύσει κοντά σε έναν μεγάλο σκηνοθέτη (ή γενικότερα σε έναν μεγάλο καλλιτέχνη) για αρκετό καιρό είναι βέβαιο ότι μετά θα έχει πολύ διαφορετική άποψη για την ζωή και την τέχνη απ' ό,τι προ της θητείας.
Ο σεναριογράφος δεν είναι αναγκαίο να είναι καλός λογοτέχνης. Το σενάριο δεν έχει λογοτεχνική αξία. Υπάρχουν περιπτώσεις λογοτεχνών που απέτυχαν να γράψουν για τον κινηματογράφο όπως ο Σκοτ Φιτζέραλντ. Υπάρχουν όμως και συγγραφείς που έγραψαν κινηματογραφικά σενάρια με μεγάλη επιτυχία όπως ο Ρ. Τσάντλερ ή η Μάργκαρετ Ντιράς. Κι αυτό γιατί κατάφεραν απ' όλες τις λέξεις να βάλουν στο χαρτί εκείνες που έγιναν αποτελεσματικές κινηματογραφικές εικόνες. Είναι καλό να διαβάζει λογοτεχνία ο σεναριογράφος, χωρίς καμμία δεύτερη σκέψη. Ναι. Από ένα βιβλίο μπορούμε να αντλήσουμε μύθους, πλοκές, υποπλοκές, ήρωες κ.λπ., και να τα συνθέσουμε με τον δικό μας τρόπο. όμως γι' αυτό το κεφάλαιο θα μιλήσουμε εκτενέστερα στο μέλλον.
Πρόκειται πάντως για τελείως διαφορετικές μορφές εγγραφής. Στο μυθιστόρημα μπορείς να περιγράψεις τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις εντυπώσεις του ήρωα. Ο,τιδήποτε συμβαίνει στο μυαλό και την ψυχή του ήρωα. Ο,τιδήποτε. Στο θεατρικό έργο οι σκέψεις, τα συναισθήματα και τα γεγονότα περιγράφονται με τον λόγο, με τον διάλογο. Το σενάριο όμως στοχεύει στο να κάνει το εσωτερικό εξωτερικό, δηλαδή τα εσωτερικά συναισθήματα να εξωτερικευτούν σε ορατά, οπτικά μηνύματα. Καθόλου εύκολο. Πως θα γράψεις εκείνες τις εικόνες που θα κάνουν σαφείς τις πιο ενδόμυχες σκέψεις και συναισθήματα; επαναλαμβάνω καθόλου εύκολο. Ή μάλλον είναι τόσο δύσκολο ώστε πολλοί να θεωρούν το σενάριο πολύ δυσκολότερη μορφή τέχνης και από το μυθιστόρημα και από το θέατρο. Δεν έχει νόημα ή εν λόγω σύγκριση. Σε τι θα ωφελούσε άλλωστε να αποδείξουμε ότι η συγγραφή σεναρίου είναι δυσκολότερη διαδικασία από το μυθιστόρημα ή αντίστροφα; Ποιθενά μάλλον. Αλλά θα πρέπει να ξεκαθαριστεί ότι το σενάριο είναι ακέραια μορφή τέχνης και όχι φτωχός συγγενής οποιουδήποτε άλλου είδους γραφής. ✦



- *Βιβλιογραφική Σύγχρονη Εκπαίδευση*
- *Λογοτεχνική Παρεμβαση της Σ...*
- *Σχόλια και... Απόψεις*
- *Μόνιμες Στήλ...*

Σύγχρονη Εκπαίδευση

Δίμηνη
Επιθεώρηση
Εκπαιδευτικών Θεμάτων

Άρθρα - Μελέτες - Έρευνες και
- *Τεκμήρια από την εκπαιδευτική πραγματικότητα*
(Ο "κόσμος" των Υπολογιστών - Περιβαλλοντικές Δραστηριότητες - Η Περισκόπηση του Διμήνου Νομοθεσία για την Εκπ-ση - Ενημέρωση)

✔ Το Περιοδικό για την Εκπαίδευση – και όχι μόνο για τους Εκπαιδευτικούς
✔ Για μια νέα αντίληψη των εκπαιδευτικών μας πραγμάτων
✔ Για την άρθρωση ενός "άλλου" εκπαιδευτικού λόγου
✔ Για σφαιρική πληροφόρηση
✔ Για αδέσμευτο διάλογο

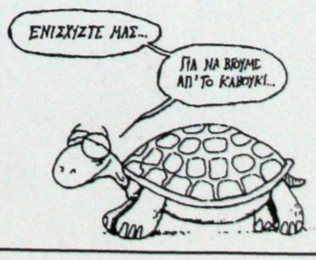
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ
Ταχ. Δ/νση: Τ.Θ. 250 85 – 100 26 ΑΘΗΝΑ
Τηλ.: **88.23.762**

Κινηματογραφικό εργαστήριο ΠΡΑΞΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η εταιρεία ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ξεκινάει στις 29 Μαΐου ένα ολοκληρωμένο σεμινάριο κινηματογραφικών θεωρητικών μαθημάτων και πρακτικών εφαρμογών 110 ωρών που θα διαρκέσει μέχρι τις 15 Ιουλίου.
Αναλυτικά, ο κύκλος των μαθημάτων θα είναι ο εξής:
1. Ανάλυση επιλεγμένων στιγμών από την ΙΣΤΟΡΙΑ και την ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ του κινηματογράφου. Εκτός προγράμματος: Συζητήσεις με έλληνες σκηνοθέτες (30 ώρες).
2. Το ΣΕΝΑΡΙΟ. Πως από την αρχική ιδέα, τον οπτικό ερεθισμό, τη σύλληψη περνάμε στη γραφή, πως την αναπτύσσουμε και την ολοκληρώνουμε.
3. Η ΗΘΟΠΟΙΪΑ στην πράξη. Συζητήσεις με έλληνες ηθοποιούς (25 ώρες).
4. Η ΠΡΑΞΗ του κινηματογράφου. Η οργάνωση της παραγωγής. Επισκέψεις σε στούντιο και πλατό σε ώρα γυρισμάτων (25 ώρες).
Μετά το τέλος του σεμιναρίου προκρίνεται ένα από τα συγγραφέντα σενάρια και ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ αναλαμβάνει να υποστηρίξει την υλοποίηση της παραγωγής του.
Πληροφορίες: Τηλέφωνο και Fax: 38.17.913

ΟΜΑΔΑ ΝΕΑΝΙΚΗΣ ΠΟΛΥΕΚΦΡΑΣΗΣ ΑΡΚΑΔΙΑΣ

«ΕΛΕΥΣΙΣ»



Νέο επίπεδο

ΓΙΑ ΤΟ ΛΟΓΟ ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ
ΤΡΕΙΣ ΦΟΡΕΣ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

"Δῶρο τοῦ Διόνυσου ἡ λήθη τοῦ θανάτου"
Ελ. Πηλλαδής

Περίοδος τρίτη
χρόνος δέκατος
30
Χειμώνας '98

Δρχ.
2.000

Έκδοση-διεύθυνση Γιάννης Στεφανάκις

γράφουν οἱ:

ΓΕΩΡΓΙΑ Θ. ΔΗΜΑΚΟΓΙΑΝΝΗ
ΜΑΡΙΑ ΚΑΛΦΟΥΝΤΖΟΥ
ΤΑΣΟΣ ΚΑΠΕΡΝΑΡΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ Κ. ΚΑΡΑΒΑΣΙΛΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΟΥΖΟΣ
ΝΕΝΑ ΚΟΚΚΙΝΑΚΗ
ΗΛΙΑΣ ΛΑΓΙΟΣ
ΜΑΡΙΑ ΜΑΜΑΛΙΓΚΑ
ΑΡΗΣ ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΜΑΤΘΑΙΟΣ ΜΟΥΝΤΕΣ
ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΚΟΥΝΑΚΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΛΑΝΑΣ
ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΜΠΟΥΚΑΛΑΣ
ΜΠΙΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ Λ. ΡΗΓΑΤΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΟΥΡΤΗΣ
ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗΣ
ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ
ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΧΡΗΣΤΑΚΗΣ

• ΟΚΤΑΒΙΟ ΠΑΣ
καὶ ΧΟΣΕ ΟΡΤΕΓΑ Υ ΓΚΑΣΣΕΤ
γράφει: ὁ Στέλιος Καραγιάννης

• ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ
Κ. Γιαννόπουλος, Χρ. Παπαγεωργίου, Γ. Παπαδάτος, Γ. Πετρόπουλος

εἰκαστικά

• Χάρης Καμπουρίδης, «Τέχνη χωρίς γραφειοκρατία», συνέντευξη
• Το απρόβλεπτο της καθημερινότητας της Φαίης Τζανετουλάκου
• Η κίνηση των αιθουσών τέχνης
• Κόμικς: Στέλιος Νικολάου

ἀφιέρωμα

ΡΕΑ ΓΑΛΑΝΑΚΗ
• 15 ἀνέκδοτα ποιήματα
γράφουν γιά τό ἔργο της:
• ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ
• ΤΖΙΝΑ ΠΟΛΙΤΗ