



ΑΝΤΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 96

ΧΡΟΝΟΣ Δ'

ΤΙΜΗ 600 ΔΡΧ.

ΕΥΧΟΣ Νο 15

ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ

- ✓ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΚΟΥΡΤΗ
- ✓ ΜΗΝΑ ΤΙΓΚΙΛΗ
- ✓ ΒΑΣΙΛΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ
- ✓ ΚΩΣΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

- Μαρία Ηλιού
- Mohsen Makhmalbaf

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

- ✓ ΛΑΡΙΣΑΣ
- ✓ ΝΤΑΝΚΕΡΚ
- ✓ ΤΣΕΡΜΠΟΥΡΓΚ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

Η ΘΑΛΑΣΣΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

326/07/06

600/480

Ταχ. Διεύθυνση: Ευδόξου 60-62, Αθήνα 117 43
Ιδιοκτήτης:

Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία "ΚΑΠΑ"

Εκδότης - Υπεύθυνος σύμφωνα με το νόμο:

Φραγκούλης Γιάννης

Διευθυντής: Χατζηπαρασκειαΐδης Απόστολος

Αρχισυντάκτης: Ανδριόπουλος Γιώργος

Υπαίθυνος αρχείου: Ιωακείμης Σιμεών

Συντακτική Επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος,

Ανδρόνης Διονύσης, Ιωακείμης Σιμεών, Μπλάθρας

Κώστας, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάν-

νης, Χατζηπαρασκειαΐδης Απόστολος

Γραφεία: Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46

τηλ. 4633581, 9012987 Fax: 9012987

Σύμβουλος έκδοσης: Λαγκαδινός Νίκος

Νομικός σύμβουλος: Καρκανιάς Γιάννης, τηλ.

3605437.

Εκτύπωση: Χ. Ζαχαρόπουλος - Δ. Σιταράς - Γ.

Ζαχαρόπουλος Ο.Ε., Κύπρου 9, 183 46 Μοσχά-

το, 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,

Piraeus 185 46 GRECE, tel. 01-4633581,9012987.

Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 2000 δραχ. 3000 δραχ. για Δημόσιο και Οργανισμούς.

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):

Κύπρος: 10\$U.S.A., Ευρώπη: 15\$U.S.A.,

Άλλες χώρες: 20\$ U.S.A.

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.

Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων αρχεί να αναφέρεται η πηγή.

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

Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:

Βιβλιοπωλεία: Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνια, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Σολάρις, Λογοθέτης, Αιγόκεως, στην Αθήνα και Παρατηρητής, Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.

Περίπτερα: Νομική, Φυσικού - Χημείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάννιγγος, πλ. Ομονοίας, Σταδίου, Ακαδημίας.

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

Δισκοπωλεία: Metropolis.

Για προηγούμενα τεύχη στα γραφεία του περιοδικού anti-KINIMATOGRAFOS, Γκούρα 152, τηλ.: 4633581 ή βιβλ. Παρά Πέντε, Ιπποκράτους και Αραχώβης.

ISSN 1106-3351

Μέλος της Ένωσης Εκδοτών Συντακτών Περιοδικών Πολιτιστικών Αναζητήσεων (Ε.Ε.Σ.Π.ΠΑΝ.)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης	1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά	2
Βιβλιομανία	40
Το βλέμμα του τυφλού	38

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Μαρία Ηλιού	4
Mohsen Makhmalbaf	33

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Η ΘΑΛΑΣΣΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ 13-28

Θέματα

Κινηματογραφώντας τη θάλασσα	14
Η θάλασσα εγκυμονεί κινδύνους	16
Θαλασσομαχίες στο πανί	19
Η θάλασσα προκαλεί χαρά	21
Η θάλασσα ως σημειολογικό φαινόμενο	23
Το κάρβουνο της θάλασσας	26
Τίποτα δεν έχει τελειώσει	28

ΑΠΟΨΕΙΣ

Η προσωπική ιστορία ενάντια στην ιστορία	7
Συνεργασία σεναριογράφου - σκηνοθέτη	29

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Φεστιβάλ του Τσέρμπουργκ	10
Εγκάρδια εργαστήρια, Φεστιβάλ Ντανκέρκ	11
Οι Μεσόγειοι στη Λάρισα	10

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Seven	39
-------	----

11-00000003908

ΛΑΪΚΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ



"Ο κινηματογράφος απέθανε, ζήτω ο κινηματογράφος!" Κάπως έτσι θα μπορούσε να περιγράψει κανείς την παρούσα κατάσταση της έβδομης τέχνης. Γιορτάσαμε ήδη τα 100 της χρόνια και πολλοί ήταν αυτοί, ιδίως στην Ευρώπη που προφήτευσαν το τέλος της. Κι όμως ο κινηματογράφος ζει και βασιλεύει. Μόνο στα προγράμματα της τηλεόρασης να ρίξει κανείς μια ματιά, που η προβολή ταινιών καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος τους, και θα πεισθεί περί αυτού. Έπειτα και οι αίθουσες δεν φαίνεται να πηγαίνουν άσχημα αφού τα τελευταία χρόνια αυξάνουν συνεχώς τον αριθμό των εισιτηρίων τους.

Ίσως εκείνο που πεθαίνει είναι οι μεγαλεπίβολες ιδέες που έχουν μερικοί για την τέχνη αυτή. Γιατί ο κινηματογράφος δεν είναι μόνον οι - πάντα χρειαζόμενοι - πειραματισμοί μιας πρωτοπορίας, ούτε αυτό που παλιά ονομάστηκε "ταινία τέχνης". * Ο κινηματογράφος είναι πρωτίστως μια λαϊκή τέχνη που απευθύνεται σ' ένα κοινό ευρύ και διαφορετικό, όσο διαφορετικές είναι και οι τάσεις που ακολουθούν οι κινηματογραφιστές.

Ωστόσο ήδη διαφαίνεται μια προσπάθεια από μερικούς να φτωχύνουν τα είδη, να περικόψουν την ευρύτητα και να τυποποιήσουν το προϊόν, σαν να ήταν ένα οποιοδήποτε προϊόν με ημερομηνία λήξεως. Το Χόλυγουντ, φερ' ειπείν, επιμένει να κατακλύζει την υψηλή, μέσα από το πολύ ισχυρό σύστημα διανομής που διαθέτει, ή μέσα απ' τα αμερικάνικα στρατιωτικά κανόνια, όπως θάλαγγε και ο Μπονιουέλ, με ταινίες για δεκαεξάχρονους - οι εξαιρέσεις, εξαιρέσεις - ξεχνώντας πως το σινεμά δεν απευθύνεται μόνο σ' αυτούς.

Οι Ευρωπαίοι παραγωγοί απ' την άλλη, προσπαθούν - ανεπιτυχώς φυσικά - να αναστήσουν τις αποτυχημένες προσπάθειες της "ταινίας τέχνης" ή να καταστήσουν τον κινηματογράφο δημόσια υπηρεσία και "πανεπιστημιακή" υπόθεση. Κι εδώ οι εξαιρέσεις τιμούν τον κανόνα. Ξεχνούν κι αυτοί πως δεν έχουμε να κάνουμε ούτε με μια εικαστική τέχνη, ούτε με φιλοσοφικά δοκίμια. Έτσι ευνοχίζουν κι οι δυο ένα απ' τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης μας: την λαϊκότητα, ένα είδος οικουμενικότητας δηλαδή που χαρίζει στο σινεμά το ευλογημένο προσόν να απευθύνεται εξίσου σε βρέφη και σε υπερήλικες, σε αγράμματους και διανοούμενους, σε πλούσιους και φτωχούς, σε βολεμένους κι επαναστάτες.

Γι' αυτό και ο κινηματογράφος δεν έχει συνταγές. Βασίζεται στην "έβδομη αίσθηση" αυτών που τον φτιάχνουν κι αυτών που τον βλέπουν. Όσοι βαυκαλιζονται πιστεύοντας πως η καλή ταινία γίνεται απ' το σενάριο, ή απ' τους μεταπτυχιακούς σκηνοθέτες, σκόπιμα παραβλέπουν τις μεγάλες στιγμές του κινηματογράφου που ξεπετάχτηκαν - μέσα από δυσκολίες βέβαια - έτσι απλά, όπως αναπνέουμε και το ίδιο απλά έκαναν το γύρο του κόσμου χαρίζοντας το γέλιο, το δάκρυ, ψυχαγωγία, διασκέδαση, μόρφωση, προβληματισμούς...

Τα θερινά άνοιξαν. Καλό καλοκαίρι.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Σημείωση:

* "Ταινία τέχνης" εννοούμε τις ταινίες που γυρίζονταν, στη Γαλλία κυρίως, στην αρχή του αιώνα για να δώσουν "κύρος" στο σινεμά κινηματογραφώντας μεγάλες θεατρικές παραστάσεις κ.λπ. Η πραγματική τέχνη την ίδια εποχή μεγαλύτερου με τους Γκρίφιθ, Πόρτερ, κ.α. στην Αμερική, με τους Γιαπωνέζους και τους Σκανδιναβούς πρωτοπόρους.

ΕΙΠΑΝ

"Δεν νομίζω πως έχω γενικότερη σκηνοθετική άποψη. Αλλά έχω για το έργο αυτό που έχω παίξει στο παρελθόν. Είναι ένα αρκετά πολύπλοκο έργο, αλλά το ήξερα γιατί το γνώριζα εδώ και καιρό" (Ο λόγος για την σκηνοθεσία του ηθοποιού στην ταινία ΨΑΧΝΟΝΤΑΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΡΙΧΑΡΔΟ)

ΑΛ ΠΑΤΣΙΝΟ

"Στη δική μου εποχή οι σινεφίλ ήταν σαν τους οπαδούς που πηγαίνουν κάθε Κυριακή στο γήπεδο. Υπήρχε ομάδα

εξόρμησης που ταξίδευε στην Ελευσίνα για να δει ένα φιλμ του Χάουαρντ Χοκς, γιατί δεν θα παιζόταν αλλού. Σήμερα έχουν αυξηθεί οι κινηματογραφόφιλοι, δεν υπάρχουν όμως πια οι παθιασμένοι. Τότε οι θεατές δεν ήταν ειδοποιημένοι, αλλά αυθόρμητοι, "άρρωστοι" που έβλεπαν τα πάντα. Ίσως γι' αυτό απέκτησαν και κριτήριο ποιότητας".

ΖΗΝΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ

"Προσωπικά δεν βλέπω τους ρόλους των "κακών" διαφορετικά από τους άλλους. Μπορεί η εντύπωση που δίνουν να είναι σκοτεινή, αυτό όμως είναι ένα στοιχείο που τους κάνει ενδιαφέροντες. Εξάλλου μπορώ να κάνω αυτό που μου ζητούν ή αυτό που ξέρω.

ΚΕΒΙΝ ΣΠΕΪΣΙ

→ Τις "Ημέρες σύγχρονου κινηματογράφου" διοργάνωσε το Υπουργείο Πολιτισμού και η Πρεσβεία της Ουγγαρίας στην Αθήνα. Ψυχή της διοργάνωσης ήταν ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος και ο Χέρμαν Γιάνος, μορφωτικός ακόλουθος της πρεσβείας. Οι προβολές έγιναν στον κινηματογράφο "Παλλάς". Ο εν λόγω κινηματογράφος έχει συνδεθεί με πολλές κορυφαίες εκδηλώσεις των κινηματογραφικών δρώμενων, όπως αφιερώματα σε ξένες κινηματογραφίες, ο εορτασμός των 100 χρόνων του κινηματογράφου. Όμως κάποτε θα έπρεπε να αξιοποιηθεί και το "Άστρ", παράλληλα με το "Παλλάς", θα μπορούσαν να δημιουργήσουν μια φεστιβαλική ατμόσφαιρα στην Αθήνα, μια ατμόσφαιρα που την έχει ανάγκη.

→ Στις "Ημέρες Ούγγρικου κινηματογράφου" προβλήθηκαν οι ταινίες ΤΟ ΘΑΥΜΑΣΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΕΣΤΙ ΚΟΡΝΕΛ (1994), του Γιόζεφ Πακόφσκι, JUNK MOVIE (1992), του Γι Ζόμγιας, ΜΙΑ ΦΩΤΟΕΥΠΑΘΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑ (1993), του Π. Ερνότς, ΜΑΡΤΥΣ ΓΙΑ ΔΕΥΤΕΡΗ ΦΟΡΑ (1994), του Π. Μπάξο και ΔΕΝ ΠΕΘΑΙΝΟΥΜΕ ΠΟΤΕ (1993) του Ρ. Κόλτσί. Έλειπαν όμως οι παλιότερες ταινίες, η σύνδεση δηλαδή του παρελθόντος με το παρόν. Ελπίζουμε σε μια μελλοντική διοργάνωση να υπάρχει ένα πιο ολοκληρωμένο πρόγραμμα.

→ Στη Θεσσαλονίκη, στον Οργανισμό "πολιτιστική πρωτεύουσα", οι διευθυντές αλλάζουν σαν τα ... εσώρουχα. Μετά τον Ξαρχάκο ο θεσσαλονικιός Γιάννης Βακαρέλης. Αλήθεια θα προλάβουν να οργανώσουν το εγχείρημα που λέγεται "Πολιτιστική Πρωτεύουσα"; Θα καταφέρουμε, τελικά, να μην γίνουμε ρεζίλι διεθνώς; Αν συνδυάσουμε κάποιες γκρίνιες για τον καλλιτεχνικό διευθυντή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Μισέλ Δημόπουλο, από σκηνοθέτες και από συναδέλφους του (κριτικούς), τότε βλέπουμε να κλονίζεται και το μέλλον του φεστιβάλ. Εκείνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι ο Δημόπουλος και οι συνεργάτες του τράβηξαν το Φεστιβάλ από την στασιμότητα και το έσπρωξαν στη διεθνή προβολή.

→ Και κάτι ακόμα για το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: μετά από δημοσιεύματα όπως "Δημόπουλε θυμή-

σου τον Ξαρχάκο" (που τότε μας εξέπλητταν), περνάμε τώρα σε περιέργες "λογικές". Το ελληνικό τμήμα θα είναι όλο ένα πανόραμα, δεν θα δίνουν βραβεία! Η άποψη κάποιων σκηνοθετών φαίνεται ότι πέρασε και το ελληνικό τμήμα θα είναι ένας αχαταμάς!!! Ερωτήματα: α) θα προβάλλονται εκεί όλες οι ελληνικές ταινίες που θα κατατίθενται στο Φεστιβάλ; β) Η προκριματική επιτροπή που θα τοποθετεί δύο ελληνικές ταινίες στο διεθνές τμήμα (όπου θα δίδονται βραβεία) δεν θα λειτουργεί ως Κριτική Επιτροπή; Δεν θα προωθούν συγκεκριμένες ταινίες στην εμπορική διανομή; γ) Το κινηματογραφόφιλο κοινό που θα δίνει μεγαλύτερο βάρος στο διεθνές τμήμα ή στο ελληνικό έγχρωμο πανόραμα; Μήπως πιστεύετε τελικά ότι ο ελληνικός κινηματογράφος αντέχει και άλλα πισώπλατα χτυπήματα;

→ Η Λέσχη του Κινηματογράφου του Εργατικού Κέντρου Θεσσαλονίκης έκλεισε ήδη τρία χρόνια λειτουργίας. Στα πλαίσια της σειράς "Μουσικοκινηματογραφοβραδείς άνευ διαφημίσεων" προέβαλε τις ταινίες WOODSTOCK, του Ντάνυ Κόλουν, COMMITMENTS του Άλαν Πάρκερ, DOORS, του Όλιβερ Στόουν, και MAMBO KINGS, του Άρν Κλίμπερ. Επίσης την Πρωτομαγιά προβλήθηκε η ταινία ΤΟ ΚΟΠΑΔΙ, του Ζεχί Οκτέν, σε σενάριο του αγωνιστή Γλιμάς Γκουνέ. Παιδιά καλή επιτυχία και στις επόμενες εκδηλώσεις σας!



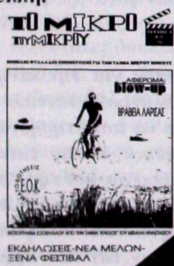
→ "Υψος" λέγεται το νέο περιοδικό πο έβγαλε ο Πάνος Αϊβαλής. Ήδη κυκλοφόρησε το 2ο τεύχος με ποικίλη ύλη. Το περιοδικό είναι ασπρόμαυρο γιατί, όπως σημειώνεται, "προτιμάμε το άσπρο - μαύρο του κύρους, γιατί δεν ενδιαφερόμαστε να δημιουργήσουμε ένα έγχρωμο (πολύχρωμο) πανηγύρι γραμμάτων, αλλά ένα σημαντικό ελληνικό συμπόσιο που θα προσεγγίζει θέματα της λογοτε-

χνικής γραφής μας και της σύγχρονης σκέψης με τη σοβαρότητα την εντιμότητα και την επιμέλεια που αρμόζει να έχει όποιος ορίζει έργο του να "ποιεί" πολιτισμό, όντας κομμάτι ο ίδιος ενός πολιτισμικού βιώματος". Να κατοστήσει τα τεύχη του και να έχει όλο και πιο μεγάλη ποιότητα. Το ευχόμαστε.

➔ Ο ΚΑΤΩ ΚΟΣΜΟΣ είναι η καινούργια ταινία του **Στέλιου Χαράλαμπόπουλου** και **Θάνου Λαμπρόπουλου**. Η ταινία εντάχθηκε στο πρόγραμμα "Νέα Ματιά", του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και είναι συμπαραγωγή του ΕΚΚ με την "Περίπλους" ΕΠΕ, "C.L Productions" και την ιταλική εταιρεία "Compact". Το κοινοτικό πρόγραμμα Scale Strategies βοηθά τη διανομή της ταινίας στις αίθουσες και στο φεστιβάλ.

➔ Ο **Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ** βραβευμένος στις Κάννες. Με το CRASH για πρώτη φορά μια ταινία τέτοιου είδους παίρνει ένα βραβείο. Ηθικός αντουργός ο **Φράνσις Φορτ Κόπολα**. Πάντως το γεγονός είναι ότι αυτό το συμβάν συντάραξε το Φεστιβάλ.

➔ Στο χώρο του Φιλοτελικού Ομίλου της Μυτιλήνης "Ο Θεόφιλος" διεξήχθη ο Πανελλήνιος Διαγωνισμός Ερασιτεχνικού Ντοκιμαντέρ. Ανάμεσα στις ταινίες που προβλήθηκαν είναι **ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΗΣ ΔΙΑΒΡΩΣΗΣ**, του **Θ. Αδαμόπουλου**, **ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΗΣ ΠΥΛΟΥ**, του **Γυμνασίου Πύλου**, **ΤΑ ΣΦΑΚΙΑ**, του **Στ. Ψυλλάκη**, και **ΧΩΡΙΣ ΛΟΓΙΑ** του **Αν. Τριανταφύλλη**.



➔ "**Το μικρό του μικρού**", δεν είναι ένα λογοπαίγνιο, ούτε ένας άλλος τρόπος να φρεσκοάουμε τις γραμματικές μας γνώσεις. Το "μικρό" είναι ένα σωματείο για την υποστήριξη και τη διάδοση της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους. "Το μικρό του μικρού", δεν είναι παρά το μηνιαίο φυλλάδιο ενημέρωσής του. Το πρώτο τεύχος εξαντλήθηκε συγχρόνως

με την εμφάνισή του! Άρα η επιτυχία είναι δεδομένη. Το φυλλάδιο ενημερώνει τον "μικρομηγά" για τα φεστιβάλ, τις πηγές χρηματοδότησης, απαντά στις ερωτήσεις αναγνωστών του, δίνει τον λόγο στον μικρομηγά. Η συντακτική επιτροπή ζητά την όλο και μεγαλύτερη επαφή με το κοινό του περιοδικού και έχει ορίσει τα σημεία επαφής: του κοινού επικοινωνίας στο εντευκτήριο της Ε.Ε.Σ., Τοσίτσα 11, Εξάρχεια και τα Fax 8228163, 9012987.

➔ Η γαλλική υπεροχή στον κινηματογράφο, η οποία ανακόπτεται και εμποδίζεται από διάφορες αιτίες, αλλά και από τους μπεραιοσιότες Αμερικάνους, χρονολογείται από το 1912, όταν η Pathé κυριαρχούσε παγκοσμίως. Αυτό υποστηρίζει ο **Σαρλ Ταγκελά**. Γι' αυτό ο σύγχρονος γαλλικός κινηματογράφος αρέσκεται όλο και περισσότερο στις υπεραγωγές τύπου Χόλιγουντ!!!

➔ Οι ελληνικές ταινίες αγοράζονται στο εξωτερικό. Η Γερμανία είναι η χώρα που έρχεται πρώτη στις αγορές ελληνικών ταινιών. Ακολουθεί η Ισπανία, η Ουγγαρία, η Πολωνία, η Ιαπωνία, η Κορέα και η Αυστραλία. Και όλα αυτά με τις προσπάθειες του **Hellas Film**, το τμήμα προώθησης των ελληνικών ταινιών στο εξωτερικό, του **Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου**. Ελπίζουμε να αυξηθούν τα ποσά αγοράς και να γίνει καλύτερη δουλειά.

➔ Δημοτικός κινηματογράφος στα Γρεβενά. Το όνομα αυτού "**Σινέ Μανάκια**". Το όνομα το δανείστηκε απ' τους πρωτοπόρους κινηματογραφιστές των Βαλκανίων, τους αδελφούς Μανάκια. Ο κινηματογράφος εντάχθηκε στο Δίκτυο Δημοτικών Κινηματογράφων το Υπ. Πολιτισμού. Στα εκαίνια παρών και ο υπουργός, ο **Σταύρος Μπένος**. Παράλληλα εγκαινιάστηκε η έκθεση φωτογραφίας και υλικού με τίτλο: "**Μίλτος και Γιάννης Μανάκια**, ένα βαλκανικό παραμύθι".

➔ Που μπορείτε να αγοράσετε βιβλία αφού δείτε ταινία; Στους κινηματογράφους "**Αλφαβίλ**", "**Ααβόρα**" και "**Δαναός**", ο θεατής μπορεί να αγοράσει βιβλία ή και CD. Μια πρωτοποριακή άποψη που συνδυάζει το θέαμα με το παρασκήνιο: την λογοτεχνία και τη θεωρία που περιβάλλει την ταινία. Να δούμε θα ακολουθήσουν και άλλες αίθουσες;

ΕΙΠΑΝ

"Δεν λειτουργούμε σαν διανομείς, με την εμπορική έννοια του όρου, αν και θα μπορούσε να συμβεί αυτό, έτσι ώστε να αυξηθούν οι πηγές των εσόδων μας. Στη φάση αυτή το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου έχει ως στόχο την προβολή της ελληνικής κινηματογραφίας και μόνο". (Για τις δραστηριότητες του Hellas Film)

ΒΟΥΛΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΟΥ

"Είναι η πρώτη φορά που κάνω τηλεόραση. Παρόλα αυτά η ματιά μου δεν διαφοροποιήθηκε καθόλου. Δούλεψα με τον ίδιο τρόπο που δουλεύω για τον κινηματογράφο και είχα στο πλάι μου τους ίδιους ανθρώπους με τους οποίους συνεργάζομαι και στις ταινίες μου. Θεωρώ ότι η προσπάθεια αυτή του δεύτερου κρατικού καναλιού είναι αξιόλογη και ειδικότερα όταν αφορά στους νέους δημιουργούς. Είναι σημαντικό για τον νέο σκηνοθέτη να έχει επαφή με το μέσο".

ΝΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ

"Οι μικρές εθνικές κινηματογραφίες συνεχώς πρέπει να τείνουν να διαπεράσουν το παγκόσμιο σύστημα.

Μην ικανοποιηθούμε από μια εγωιστική αυτόρκεια και εσωστρέφεια. Δε μας χρειάζεται η αυτοϊκανοποίηση, επειδή υπάρχει ελληνικός κινηματογράφος και κάνει ένα φεστιβάλ ή επειδή γνωρίζομαστε μεταξύ μας. Θά λεγα ότι ο δημιουργός χρειάζεται να αυτοταπεινωθεί, να δουλεύει ανώνυμα, όπως δούλεναν οι βυζαντινοί αγιογράφοι".

ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΙΩΛΗΣ

Ο ΕΡΩΤΑΣ ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ ΤΟ ΛΜΗ

Μια συζήτηση της Μαρίας Ηλιού με τον Γιάννη Φραγκούλη

Θα ήθελα να μας μιλήσεις για τον κινηματογράφο όπως τον έχεις ζήσει στην Ελλάδα.

Από 17 έως 30 χρόνων περίπου έζησα στην Ραδονα και τη Ρώμη, άρα ένα πολύ μεγάλο μέρος της κινηματογραφικής μου εμπειρίας το έζησα στην Ιταλία και κατά τη διάρκεια των σπουδών μου αλλά και όταν άρχισα να δουλεύω στο σινεμά. Στην Ιταλία ο κινηματογράφος είναι βιομηχανία. Για τον κινηματογράφο του τόπου μας έτσι όπως εγώ τον έχω ζήσει θα χρησιμοποιούσα την ιταλική λέξη *artigianato*. Τον ελληνικό κινηματογράφο τον κάνουμε με τα "χέρια". Αυτό με τα θετικά του και τ'αρνητικά του λέει κάτι για τη φυσιογνωμία του. Ακόμη θα έλεγα πως τα τελευταία χρόνια εδώ έγινε κάτι σημαντικό. Οι ελληνικές ταινίες και κυρίως οι νεανικές απευθύνονται όλο και περισσότερο σ' ένα ευρύτερο κοινό. Ταινίες πάνω στην πραγματικότητα, στις ανθρώπινες σχέσεις, απλές αλλά και συγχρόνως με μια δική τους φυσιογνωμία. Νομίζω πως υπάρχει μια νέα γενιά που έχει αρχίσει να εμφανίζεται δυναμικά και να δίνει αξιόλογα πράγματα.

Οι εργασίες σου στην Ιταλία κατά πόσο σε επηρέασαν γι' αυτά που κάνεις τώρα στην Ελλάδα;

Πάρα πολύ. Μου έδωσαν σημαντικά εφόδια αλλά και ένα συγκεκριμένο τρόπο να βλέπω τα πράγματα. Πιο ανοιχτό ελπίζω. Η Ιταλία της δεκαετίας του '80 έδινε την αίσθηση μιας ελεύθερης χώρας όπου όλα ήταν δυνατά. Στο πανεπιστήμιο της Ραδονα, εκεί που σπούδασα λογοτεχνία και κινηματογράφο ανακάλυψα ένα χώρο που μου επέτρεπε να κάνω αυτό που αγαπούσα. Η πλούσια βιβλιογραφία - οι Ιταλοί μεταφράζουν τα πάντα - οι δάσκαλοί μου και οι καινούργιες φιλίες μου άνοιξαν νέους ορίζοντες. Μα εκτός απ' τις σπουδές μου στάθηκε για μένα καθοριστικό ότι το '87 άρχισα να δουλεύω στη Ρώμη σαν βοηθός σκηνοθέτη σε μεγάλες παραγωγές. Οι Ιταλοί λένε πως το επάγγελμα του κινημα-



τογραφιστή του "κλέβεις" στο γύρισμα και έχουν δίκιο. Η δουλειά αυτή δε μαθαίνεται μόνο θεωρητικά. Πράγματα πολύ σημαντικά όπως η διδασκαλία των ηθοποιών, το πως δουλεύεις μαζί τους, πιθανές αλλαγές στους διαλόγους, πως στήνεις το φως, την ατμόσφαιρα της ταινίας, την κίνηση της μηχανής και τα πλάνα σου, όλα αυτά στο γύρισμα αποκτούν μια άλλη διάσταση, γίνονται πραγματικότητα. Και αν δουλεύεις βοηθός ενός καλού σκηνοθέτη μπορείς να μάθεις πολλά.

Βλέποντας τις ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου και αυτές των νέων σκηνοθετών μετά το 1987 θάλεγε πως υπάρχει κάτι κοινό, μια τάση επιστροφής;

Και ναι και όχι. Κοινό στοιχείο ότι οι καινούργιες ταινίες έχουν απλή, κατανοητή θεματολογία που ξεκινά απ' την πραγματικότητα. Αλλά μετά απ' αυτή τη διαπίστωση αρχίζουν οι διαφορές. Οι σημερινοί κινηματογραφιστές ενδιαφέρονται περισσότερο για τις σχέσεις και λιγότερο για την ίντριγκα αλλά πάνω απ' όλα ο τρόπος που κινηματογραφούν είναι τελείως διαφορετικός και τους φέρνει πολύ κοντά σ' αυτό που γνωρίζουμε σα "Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο" ή σε άλλες περιπτώσεις ξεκινούν πάλι απ' αυτόν τον κινηματογράφο του 70 για να πάνε παραπέρα.

Το γεγονός ότι οι σκηνοθέτες σήμερα ασχολούνται με θέματα ελληνικά, επίκαι-

ρα, πιστεύεις ότι αυτό είναι το στοιχείο που τράβηξε περισσότερους θεατές στις αίθουσες;

Σίγουρα αυτό στάθηκε καθοριστικό. Είναι ένας πολύ σημαντικός παράγοντας. Αλλά και κάτι άλλο έχει αλλάξει. Ο κόσμος βαρέθηκε την τηλεόραση και το σπίτι. Τα πιο απλά θέματα φέραν περισσότερο κόσμο στις αίθουσες αλλά και ο κόσμος είχε την ανάγκη να επιστρέψει στο σινεμά. Παντού στην Ευρώπη όχι μόνο στην Ελλάδα. Τούτη τη χρονιά - που δε στάθηκε και τόσο καλή για τις ελληνικές ταινίες - είδαμε σε πολλές ξένες ταινίες ουρές έξω απ' τους Αθηναϊκούς κινηματογράφους. Και πρόπερσι είδαμε ουρές και έξω από ελληνικές ταινίες.

Μιλώντας για την κίνηση των ελληνικών ταινιών θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι, ειδικά με τις ταινίες του Κόκκινου και της Ρικάκη πέρσι, η "ψαλίδα" των εισιτηρίων των ελληνικών και ξένων ταινιών άρχισε να κλείνει. Πολλοί είπαν ότι οι ελληνικές ταινίες προσέγγισαν τον εμπορικό κινηματογράφο.

Κατά κάποιον τρόπο πιστεύω πως είναι σωστό. Η ταινία του Κόκκινου ας πούμε είναι μια εξαιρετική ταινία μα είναι και μια εμπορική ταινία. Αυτό που βρήσκω πολύ σημαντικό στην ταινία του είναι ότι πρόκειται για μια ειλικρινή ταινία, μοιά-

ζει να ξέρει και ν' αγαπάει αυτό που διηγείται. Η εμπροχική της ταινίας του βέβαια δε νομίζω ότι έχει να κάνει μ' αυτό, αλλά με την ατμόσφαιρα του '60 και το ρετρό. Άκουσα πως πολλοί είδαν στην ταινία του Κόκκινου μια επιστροφή στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο του Φίνου. Δεν το πιστεύω. Το μόνο κοινό, όπως σου έλεγα και πριν, πιστεύω πως είναι η απλή θεματολογία. Αλλά η κινηματογράφηση πλησιάζει πολύ περισσότερο την ταινία του στο νέο ελληνικό κινηματογράφο παρά στον παλιό ελληνικό. Ακόμα και ο τρόπος που δούλεψε με τους ηθοποιούς του, η απλότητά τους. Δεν θα ξεχάσω ποτέ κάτι που μου είπε ο Ξενίδης ένα πρωινό στο Ζωναρά "Παιδί μου είναι φοβερό, έχω κάνει τόσες ταινίες με το Φίνο, πρώτη φορά που κατάλαβα κινηματογράφο ήταν όταν έκανα ταινία με τον Πανουσόπουλο, ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ. Ήταν η πρώτη φορά που σταμάτησα να πυροβολώ τα λόγια του". Ο τρόπος που παίζουν οι ηθοποιοί στην ταινία του Κόκκινου, ο τρόπος που δεν παίζουν δείχνει πως έρχεται από ένα χώρο που δημιουργήθηκε μετά την εμπειρία του νεοελληνικού κινηματογράφου. Νομίζω ότι είναι πολύ χοντροκομμένος αυτός ο διαχωρισμός που συνήθως γίνεται, που λέει ότι οι τελευταίες ελληνικές ταινίες θέλουν να επιστρέψουν στην εμπροχικότητα των ταινιών του '50 - '60. Θα έλεγα ότι κάτι άλλο συμβαίνει. Ότι οι σημερινοί σκηνοθέτες νοιώθουν όλο και περισσότερο την επιθυμία, την ανάγκη της επικοινωνίας με τους θεατές, να διηγηθούν κάτι κοινό και οι ανθρώπινες σχέσεις είναι αυτές που τους απασχολούν κυρίως. Η επιθυμία τους αυτή θυμίζει πολύ αυτό που έλεγε ο Εμπειρικός "πάρε τη λέξη μου - δώσου μου το χέρι σου".

Σε τελευταίες δουλιές παρατηρούμε, και στο τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έγινε πιο φανερό, ένα μανιερισμό της κάμερας, μια λατρεία της τεχνικής που πλησιάζει περισσότερο την τεχνική του βίντεο και της διαφημίσης.

- Ο μανιερισμός της κάμερας. Υπάρχει ένα εκπληκτικός σκηνοθέτης, ο Max Ophuls, που έχει χρησιμοποιήσει υπέροχα την κίνηση της μηχανής και είχε κατηγορηθεί για μανιερισμό. Εκεί είχαμε σύνθετα πλάνα εσύ μιλάς για μια στατική κινηματογράφιση. Ίσως ισχύει για μερικές απ' τις ταινίες που είδαμε φέτος. Δεν είναι ο κινηματογράφος που μ' αρέσει αυτός αλλά αν μια ταινία που θυμίζει video ή διαφημιστικό έχει ένα ενιαίο ύφος απ' την αρχή ως το τέ-

λος μπορεί και να είναι ενδιαφέρουσα.

Πιστεύεις ότι η τηλεόραση έχει επηρεάσει την κινηματογραφική ματιά των νέων σκηνοθετών;

Ναι. Αλλά πολλοί νέοι σκηνοθέτες ξεφεύγουν απ' την επιρροή της τηλεόρασης. Η ταινία της Αλεξανδράκη δεν θύμιζε τηλεόραση.

Συζητώντας για τις ταινίες μικρού μήκους, πιστεύεις ότι μπορεί να είναι ένα αυτόνομο κινηματογραφικό είδος;

Οι ταινίες μικρού μήκους είναι σαν τις νουβέλες. Ένα αυτόνομο κινηματογραφικό είδος που υπάρχει όμως πολύ δύσκολα στην κινηματογραφική αγορά.

Σήμερα η ταινία μικρού μήκους είναι ένα στάδιο προεργασίας για τη μεγάλη μήκους. Πιστεύεις ότι έτσι "σκοτώνεται" η έννοια της ταινίας μικρού μήκους;

Όχι. Έχω δει εξαιρετικές μικρού μήκους ανθρώπων που δεν θέλησαν να κάνουν μεγάλες. Αν όμως κανείς θέλει να διηγηθεί μεγαλύτερες ιστορίες οι μικρού μήκους που γυρίζουν στην αρχή είναι ένα πολύ καλό σχολείο.

Θα ήθελα να μας μιλήσεις για τη δική σου ταινία. Να μας βάλεις μέσα στο κλίμα της παραγωγής.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Γεννήθηκε το 1960 και μεγάλωσε στην Αθήνα. Φεύγει στην Ιταλία για να σπουδάσει όπου ζει ως το 1990. Αποφοιτεί απ' το Πανεπιστήμιο της Ραδόνα το '85 (Οιμανιστικές σπουδές και κινηματογράφος) και συνεχίζει σπουδές σκηνοθεσίας στη Ρώμη με υποτροφία του Ιταλικού κράτους.

Συνεργάζεται σαν α' βοηθός σκηνοθέτη σε πολλές μεγάλου μήκους ταινίες ανάμεσα στις οποίες "Amori in Corso", "La Domenica Specialmente" του Giuseppe Bertolucci και "Bologna 90" του Bernardo Bertolucci.

Η μικρή μήκους ταινία της "Η συνάντηση" πήρε το Κρατικό βραβείο του Υπουργείου Πολιτισμού το 1987, ενώ το ωριαίο "Παράθυρο στη θάλασσα" απέσπασε το βραβείο του Υπουργείου Πολιτισμού το 1991 και το βραβείο των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων στη Ρώμη το 1992.

Αρχές Γενάρη το "Παράθυρο στη θάλασσα" βγαίνει στις κινηματογραφικές αίθουσες της Ιταλίας σύμφωνα με την δέσμευση του βραβείου των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων στη Ρώμη.

Η αναζήτηση των χρημάτων κράτησε δύο χρόνια. Κράτησε τόσο πολύ γιατί αναζητούσαμε χρήματα εκτός Ελλάδας. Τελικά, τα καταφέραμε και η ταινία είναι μια ελληνογαλλική συμπαραγωγή ανάμεσα στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου την Πόλη - Πλοίο Φίλμς και την Oguon Pictures. Ο Humbert Balso (δηλαδή η Oguon Pictures) είχε κάνει παλιότερα και την παραγωγή της ταινίας του Παπατάκη Ο ΙΣΟΡΡΟΠΙΣΤΗΣ. Νέος άνθρωπος που έχει ήδη παράγει αρκετές μεσογειακές ταινίες. Πάντως στάθηκε η πρώτη δύσκολη να συνδυαστεί η ελληνική και η γαλλική πλευρά, να βρεθεί ένας τρόπος επικοινωνίας, τα συμβόλαια, οι αντίστοιχοι προϋπολογισμοί και πολλά άλλα.

- Πιστεύεις ότι είναι ψυχοφθόρο για ένα σκηνοθέτη να κάνει όλα αυτά τα πράγματα;

Νομίζω πως ναι, είναι απαράδεκτο, δε θα έπρεπε να το κάνει...

Υπάρχει και η επιφόρτιση να βρεις τους ηθοποιούς.

Αυτό ήταν μια άλλη περιπέτεια, πολύ ενδιαφέρουσα. Κάναμε casting για ένα χρόνο, σε τρεις κύκλους: καλοκαίρι του '94, χειμώνας του '95 και άνοιξη του '95. Πιστεύω ότι είναι πολύ σημαντικό το casting να μη γίνεται βεβιασμένα, τα πράγματα να προλαβαίνουν να ωριμάσουν. Ήταν πολύ δύσκολο πάντως όχι μόνο γιατί προσπαθούσαμε να συνδυάσουμε την παρουσία γνωστότερων και νεότερων καλών ηθοποιών αλλά κυρίως γιατί γυριάζουμε τρεις γυναικείες σε διαφορετικές ηλικίες που να δίνουν την αίσθηση ότι έχουν κάτι κοινό (υποδύονται τρεις αδελφές, έχουν λοιπόν μεγαλώσει στο ίδιο σπίτι) αλλά συγχρόνως να είναι και αρκετά διαφορετικές, με διαφορετικές προσωπικότητες. Η μεγάλη αδελφή είναι τελικά η Γιώτα Φέστα και οι νεότερες είναι οι πρωτοεμφανιζόμενες Γιολάντα Κατέρδα και η Διώνη Κουρτάκη. Παίζουν ακόμα ο Γιώργος Κώνστας, ο Γρηγόρης Πατρικαρέας, ο Τάσος Αποστόλου, η Άννα Μακράκη, η Ζωζώ Ζάρτα και ο Γιώργος Μούτσιος.

Και το σενάριο;

Το γράψαμε με το Γιώργο το Μπράμο. Μετά τη β' γραφή πήρε μέρος σ' ένα πολύ ενδιαφέρον πρόγραμμα της ευρωπαϊκής κοινότητας το SOURCES και τέλος χρηματοδοτήθηκε απ' το European Script Fund.

Πως ήταν η συνεργασία με τον Γιώργο Μπράμο;

Ο Γιώργος είναι ένας αγαπημένος φίλος. Δεν τον γνώρισα με αφορμή το σενάριο. Η συνεργασία μας δεν ήταν μια "επαγγελματική συνεργασία" ανάμεσα σε δυο αγνώ-

στους. Είχαμε αρχίσει να γράφουμε μαζί πριν τρία χρόνια ένα άλλο σενάριο: μι ιστορία για το χρόνο και τη μνήμη. Μα η γέννηση της κόρης μου, της Νεφέλης απ' ενός και απ' ετέρου όλα αυτά που ζούσαμε καθημερινά, μας δημιούργησαν την επιθυμία ν' αφήσουμε την άκρη εκείνο το σενάριο και να κάνουμε μια ταινία για το φόβο ή αλλιώς ένα παραμύθι για την δράση και την αδράνεια όπως λέγαμε τότε.

Δουλέψαμε πολύ πάνω στην ιστορία και στους χαρακτήρες και χωρίς να το καταλάβουμε και πάνω στην ατμόσφαιρα. Όταν τέλειωσε ένα κείμενο που έμοιαζε με διήγημα άρχισε η ανάπτυξη των σκηνών και των διαλόγων. Νομίζω πως βρήκαμε ένα καλό τρόπο να αλληλοσυμπληρωθούμε. Ο Γιώργος έχει μια φυσικότητα στον τρόπο που χειρίζεται τους διαλόγους και ακόμη μια γερή ματιά σε προβλήματα δομής. Ο Μπράμος είναι ένας τρυφερός συνεργάτης.

Και το Sources;

Το Sources (σεμινάριο της Κοινότητας για επαγγελματίες σεναριογράφους) στάθηκε για μένα μια συναρπαστική εμπειρία: δουλέψαμε σε μικρές ομάδες, 5 σεναριογράφοι - σκηνοθέτες από διαφορετικές ευρωπαϊκές χώρες με έναν έμπειρο script - analyst, τον Stephen Cleary έναν άνθρωπο όλο πάθος για τον κινηματογράφο, πολύ δημιουργικό, ευφυή, που εδώ και καιρό είναι διευθυντής του BRITISH SCREEN στο τμήμα συγγραφής σεναρίων. Στην πρώτη μας συνάντηση που κράτησε 15 μέρες κάναμε παρατηρήσεις ο ένας στον άλλον. Δεν είμασταν αναγκασμένοι ν' αλλάζουμε πράγματα αλλά έπρεπε να πείσουμε την ομάδα και ν' ακούσουμε την κριτική της. Έμαθα πολλά διακρίνοντας αδυναμίες στα σενάρια των άλλων. Φαντάζομαι και εκείνοι από τα δικά μου. Στη δεύτερη συνάντηση που έγινε μετά από τρεις μήνες και αφού είχαμε ξαναδουλέψει μόνοι μας τα σενάρια μας, έμαθα απ' τον Stephen κάτι που υποπτευόμουν αλλά ποτέ δεν είχα ζήσει έτσι ξεκάθαρα: η στιγμή που αρχίζει να ζει πραγματικά η ιστορία σου είναι όταν οι ήρωες αποφασίζουν από μόνοι τους για την τύχη τους, όταν οι επιλογές επιβάλλουν τον εαυτό τους χωρίς να σε ρωτήσουν.

Αυτή η εμπειρία σε βοήθησε να κάνεις την ταινία πιο ολοκληρωμένη, να διορθώσεις κάποια λάθη;

Ναι αλλά με έκανε και να τολμάω περισσότερο πράγματα.

Πιστεύεις ότι αυτή η διαδικασία μπορεί να βοηθήσει το σκηνοθέτη να συνηθίσει

να συνεργάζεται με κάποιο επαγγελματία σεναριογράφο;

Κατά κάποιο τρόπο ναι. Βέβαια εκεί η ομάδα λειτουργήσει σαν παρέα. Ζήσαμε στο ίδιο σπίτι για ένα μήνα και από τότε εξακολουθούμε να βρισκόμαστε. Πιστεύω ότι είναι απαραίτητο ο σκηνοθέτης να συνεργάζεται μ' ένα σεναριογράφο αλλά είναι σημαντικό να έχουν μια κοινή πορεία, να είναι στενοί φίλοι, συνοδοιπόροι κατά κάποιο τρόπο.

Μίλησέ μας λίγο πιο αναλυτικά για το σενάριό σου.

Είναι μια ιστορία για τη δράση και την αδράνεια στις μέρες μας. Η ταινία διηγείται τις διαφορετικές αντιδράσεις τριών αδερφών που βρίσκονται μπροστά σ' ένα σημαντικό δίλημμα στην κοινωνική και προσωπική τους ζωή. Η Λυδία είναι χημικός σε εργοστάσιο χρωμάτων, η Ελένη φωτογράφος - δημοσιογράφος και η Άννα υφαίνει πολύχρωμα μοτίβα στον αργαλειό της. Το οικολογικό σκάνδαλο που αποκάλυπτε η Λυδία στην βιομηχανία χρωμάτων όπου εργάζεται γίνεται ένα δίλημμα στη ζωή της καθεμιάς. Μα οι ΤΡΕΙΣ ΕΠΟΧΕΣ διηγούνται συγχρόνως και τρεις ερωτικές ιστορίες: μια οικογενειακή σχέση που διαλύεται, μια σχέση που πάει ν' ανασπυχθεί μα δεν μπορεί και ένας έρωτας. Και αν η Λυδία καταρρέει απ' το βάρος των πράξεών της και η Ελένη θάθελε να ολοκληρώσει κάτι αλλά δεν μπορεί, η μικρή η Άννα καταφέρνει να ξεπεράσει το φόβο της και να ζήσει.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτό που δεν μπορούσαν να το βρουν στη ζωή, το βρήκαν στον έρωτα και το αντίστροφο;

Θα μ' άρεσε να το αντέστρεφα και νάλεγα πως ότι βρήκαν στη ζωή βρήκαν και στον έρωτα. Η αλήθεια, ο έρωτας, όλα, χρειάζονται τόλμη.

Διάλεξες τυχαία το επάγγελμα της Ελένης, της μεσαιας αδερφής να είναι δημοσιογράφος; Ξέρεις τώρα τελευταία μπαίνει το ζήτημα της ηθικής των media.

Οποσδήποτε δεν είναι τυχαίο που η Ελένη είναι δημοσιογράφος, αλλά θα μπορούσε και να κάνει μια άλλη δουλειά και πάλι ν' αντιδράσει με τον ίδιο τρόπο. Το σημαντικό εδώ δεν είναι το επάγγελμά της αλλά η στάση της. Την ταινία μη την φανταστείς σε μια ατμόσφαιρα κοινωνικής καταγγελίας ή ρεαλιστικού δράματος. Είναι ένα παραμύθι για τις μέρες μας. Πρώτα απ' όλα χρωστάει πολλά στη θεματολογία και

στα σύμβολα των παραμυθιών. Θυμάσει το γνωστό παραμύθι με τα τρία αδέρφια που το νεότερο είναι και το καλύτερο; Δεν σου θυμίζει την ιστορία μου; Αλλά πέρα απ' αυτό η παραμυθατμόσφαιρα υπάρχει σε κάθε στοιχείο της ταινίας. Στον τρόπο που δουλέψαμε το φως και το σκοτάδι, στην επιλογή των χώρων και τα σκηηνικά αλλά και τη δουλειά που έγινε με τους ηθοποιούς.

Έχεις κάνει γυρίσματα στο εξωτερικό. Στην Ελλάδα βρίσκεις ότι τα γυρίσματα είναι πιο εύκολα ή πιο δύσκολα;

Είναι κυρίως διαφορετικά. Το γύρισμα στην Ελλάδα είναι πιο οικογενειακό. Στο εξωτερικό είναι πιο επαγγελματικό και ίσως πιο εύκολο γιατί υπάρχουν σαφείς κανόνες. Πάντως και εδώ και εκεί το θέμα είναι πως ξεπερνάς τις δυσκολίες στο γύρισμα. Και εδώ και εκεί αν έχεις δουλέψει αρκετά από πριν αυτό που έχεις φανταστεί και αν έχεις μια γερή ομάδα που σε στηρίζει, τις δυσκολίες που βρίσκεις στο γύρισμα μπορείς να τις ξεπεράσεις και να βρεις καινούργιες λύσεις που αντί να καταστρέφουν να προσφέρουν στην ταινία. Ευτυχώς σ' αυτή την ταινία στάθηκε πολύ τυχερή με τους συνεργάτες μου.

Την ταινία θα την πας στο εξωτερικό;

Βέβαια. Στη Γαλλία γιατί εκεί θα φροντίσουν τη διανομή οι OGNON PICTURES αλλά και γενικότερα σε διάφορα ξένα φεστιβάλ.

Ποια φεστιβάλ έχεις σκεφτεί κατά προτεραιότητα;

Σίγουρα εκεί που όλοι οι σκηνοθέτες θά' θελαν να στείλουν την ταινία τους. Στις Κάννες ή στη Βενετία ή το Βερολίνο, ανάλογα σε ποια περίοδο θα βγει η ταινία.

Πότε θα είναι έτοιμη;

Το φθινόπωρο του '96 θα πρέπει να έχουμε την κόπια.

Θα ήθελες να μιλήσουμε για την κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα;

Αυτό που χρειαζόμαστε είναι μια Ακαδημία κινηματογράφου. Και δεν είναι οι δάσκαλοι που λείπουν, θεωρητικοί, σκηνοθέτες, τεχνικοί που θα μπορούσαν να διδάξουν. Ίσως - ίσως ακόμη και τα χρήματα θα μπορούσαν να βρεθούν. Αυτό που λείπει ως τώρα και γι' αυτό και δεν έχουμε Ακαδημία κινηματογράφου είναι ο άνθρωπος που θα αναλάμβανε τη διεύθυνση, την οργάνωση, την πραγματοποίηση αυτού του ονείρου. Ένας άνθρωπος αποφασισμένος να ξεμπελοκιάει τα πράγματα μπορεί να τα καταφέρει.

Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

ενάντια στην ιστορία

Στις 24 και 25 Οκτωβρίου προβλήθηκαν στο Ινστιτούτο Γκαίτε 6 ταινίες του Λευτέρη Ξανθόπουλου σε ένα μικρό τιμητικό αφιέρωμα στο έργο του σκηνοθέτη. Την εκδήλωση προλόγησε ο δημοσιογράφος Βασίλης Καλαμαράς. Το κείμενο της εισήγησης που γράφτηκε ειδικά για το αφιέρωμα, δημοσιεύεται αυτούσιο παρακάτω.

Δεν μπορώ να το εξηγήσω. Κι ίσως χρειαστούν πολλά χρόνια ακόμη έως ότου καταφέρω να δώσω απάντηση στο ερώτημα, γιατί οι ταινίες του Λευτέρη Ξανθόπουλου σε κάνουν να μελαγχολείς τόσο. Θέλω να πιστεύω, ότι δεν έφταγε η ψυχολογική μου κατάσταση, όταν, για να γράψω αυτό το σχέδιασμα εισήγησης, είδα, μέσα σε τρεις συνολικά βραδιές - συναντήσεις, τις ταινίες τις οποίες παρουσιάζω.

Εξάλλου, υποστηρίζοντας κάτι κοινότοπο, θα πω, ότι η κάθε προβολή είναι "διαφορετική" ταινία για τον ίδιο θεατή. Όμως, εσάς δεν σας ενδιαφέρει η ψυχολογική διάθεση του συντάκτη αυτού του κειμένου. Ήρθατε για να δείτε, πρωτευόντως τις ταινίες του Λευτέρη Ξανθόπουλου και δευτερευόντως ν' ακούσετε εμένα. Τον λόγο τούτη τη βραδιά έχει ο δημιουργός. Γι' αυτό δεν θα αργήσω πολύ να μπω στο αποψινό μου θέμα και θα σας μιλήσω ως φίλος περισσότερο των ταινιών του Λευτέρη Ξανθόπουλου.

Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος προτάσει στο βιογραφικό του την ακριβή λέξη ποιητής. Ακολουθεί, πάντα, η ιδιότητα του σκηνοθέτη. Θέλω να πιστεύω και βρίζεται δίπλα μου για να με διαψεύσει, ότι η επιλογή της σειράς δεν είναι τυχαία. Εάν λοιπόν σας έλεγα από την αρχή, ότι ο Λευτέρης Ξανθόπουλος είναι ένας ποιητής του κινηματογράφου, θα σας φαινόταν υπερβολική ή απόφραση μου; Μην ξεχνάτε, ότι με υπερβολές "απογειωνόμαστε" από τα αυτονόητα που μας έχει εθίσει η καθημερινότητα, με υπερβολές αγγίζουμε ορισμένες ευλογημένες στιγμές το μεδούλι των πραγμάτων. Το τι κρατάμε από αυτό το άλμα είναι θέμα ιδιοσυγκρασίας και παιδείας.

Η ιδιοσυγκρασία έχει σχέση με το πως μεγαλώσαμε και το πως διαμορφωθήκαμε στα χρόνια της εφηβείας μας κυρίως. Τότε, στα πρώτα μας βήματα. Η παιδεία πιάνει το νήμα από το εκείνο σημείο και μας οδηγεί, σταδιακά, στην ωρίμανση. Τώρα το πως παιδευτήκαμε και το πως μας παίδεψαν είναι θέμα τύχης καθαρά.

Φαίνεται ότι ο Λευτέρης Ξανθόπουλος είχε την τύχη ή να παιδευτεί από ανοιχτομάτηδες δασκάλους ή να παιδέψει τον εαυτό του, αφαιρώντας πολλά απ' όσα άκουσε και αποτύπωσε. Δεν μπορώ να γνωρίζω, εάν ετούτη η αφαίρεση έγινε συνειδητά ή αν καθοδηγήθηκε από το ένστικτο περισσότερο. Όπως κι αν έγινε η συγκεκριμένη διεργασία, το αποτέλεσμα της είναι αναγνωρίσιμο στις ταινίες του. Ποιητής ο ίδιος έμαθε να πετάει τα περιττά και να κρατάει το μεδούλι. Η για να χρησιμοποιή-

σω μια παρομοίωση, νομίζω ότι είναι του Οδυσσέα Ελύτη, αν δεν κάνω λάθος, έμαθε να πετάει το ψαχνό και να κρατάει το ψαροκόκκαλο.

Τριλογία χαρακτηρίζει τις ταινίες του ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ (1976, 30'), Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΠΟ ΤΑ ΣΩΤΗΡΙΑΝΙΚΑ (1978, 45'), ΣΤΑ ΤΟΥΡΚΟΒΟΥΝΙΑ (1982, 25'). Μέσα σε μια εξαιτία παρουσιάζει τρεις μαρτυρίες (ντοκυμανταίρ στη γλώσσα του κινηματογράφου) με θέμα την μετανάστευση: οι δυο πρώτες αναφέρονται στην αυτοεξορία από την Ελλάδα προς τη Δυτική (τότε) Γερμανία και η τρίτη στην εσωτερική ελλαδική αυτοεξορία.

Χρησιμοποιώ, συνειδητά, την λέξη αυτοεξορία και όχι τη λέξη μετανάστευση για να τονίσω το υπαρκτικό άλγος, το οποίο διακατέχει τα πρόσωπα των ταινιών του. Είτε αποχωριζόμενα την μητέρα - πατρίδα χάρη του γερμανικού, υποτίθεται, παραδείσου, είτε αποχωριζόμενα τον γενέθλιο τόπο για να βρουν καλύτερη τύχη στο χωνευτήρι της Αθήνας. Στην τελευταία περίπτωση αισθάνονται δυο φορές ξεριζωμένοι: διότι είναι κατάρα να είσαι ξένος μέσα στον ίδιο τον τόπο σου.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ είναι η πρώτη του ταινία, είναι τα εισόδια του στην έβδομη τέχνη και ως εκ τούτου κρίνεται με επεικεία. Αν όμως αφαιρέσεις τις όποιες αδυναμίες και σταθείς στον τρόπο που επιλέγει το υλικό του, σ' αυτή την περίπτωση, δεν ημπορείς να μην επαινέσεις έναν νέο, τότε, ηλικιακά σκηνοθέτη, ο οποίος εις βάρος του εντυπωσιασμού και της εύκολης καταγγελίας, αναδεικνύει την υπαρκτική αγωνία των μεταναστών. Ο, τι αποφεύγει επιμελώς είναι η ωραιοποίηση και η λαϊκοποίηση του θέματος.

Να γίνω σαφέστερος: ούτε ωραιοποιεί, θέλοντας να φανεί αρεστός στην Γερμανική κυβέρνηση, ούτε όμως γοητεύεται από την ιδέα να γυρίσει ταινία διαμαρτυρίας. Μ' αυτό το σκεπτικό είναι μια ταινία, η οποία δεν ανήκει πουθενά πολιτικά και πολύ περισσότερο στους αριστούς αποδέκτες εκείνης της εποχής τουλάχιστον. Είναι παραδοχή και πίστη του Ξανθόπουλου, ότι ο μετανάστης είναι εγκλωβισμένος, κι αν κάποιος προς στιγμήν πιστέψει το αντίθετο, τον περιμένει στα τελευταία καρφέ για να του υπενθυμίσει, να τον επαναεπιβεβαιώσει καλύτερα, ότι παραμένει εσαεί παγιδευμένος.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΠΟ ΤΑ ΣΩΤΗΡΙΑΝΙΚΑ δηλώνει εξ αρχής, άνευ ηθικολογικών αγκυλώσεων την ταυτότητά του. Από τους κοινωνιολόγους θα χαρακτηριζόταν λούμπεν στοιχείο χωρίς ταξική συνείδηση, το οποίο εκποκνέται μάλλον παρά διασκεδάζει σε κέντρα του υποκόσμου και τολμά να κατνίξει χασίς μπροστά στον Ότι του έχει απομείνει από τον πολύχρονο εκπατρισμό του, είναι κυρίως η αγροτική του συνείδηση στον τρόπο, με τον οποίο προσλαμβάνει τον κοινωνικό περίγυρο και η συναισθηματική του φρότιση από τα παιδικά

του βιώματα. Συμπεριφέρεται λες και δεν έχει εγκαταλείψει ποτέ το χωριό του, τα Σαθηριάνικα. Δεν πιστεύω, ότι ο Γιώργος θα συγκινοῦσε το αριστερό κοινό του 1978, ούτε όμως θα τον ήθελαν στις τάξεις τους οι εναπομείναντες αστοί πολιτικοί ως το παράδειγμα του καλού και επιτυχημένου εκπατριωμένου Έλληνα. Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος στέκεται αμέτοχος απέναντι σε όποιο πρότυπο κοινωνικής συμπεριφοράς κι αυτός πιστεύω ότι είναι και ο σημαντικότερος λόγος, για τον οποίο οι δυο προαναφερθείσες ταινίες δεν έχουν ξεθωριάσει με το πέρασμα μιας εικοσαετίας κοινά.

ΣΤΑ ΤΟΥΡΚΟΒΟΥΝΙΑ που παρεπιπτόντως βρίσκονται λίγα λεπτά πιο πάνω από το σπίτι του, δίνει μαθήματα συννοικιακής αυτογνωσίας και ας μου συγχωρηθεί αυτός ο "πολιτικός" νεολογισμός. Εδώ η ματιά του χωρίς να έχει απωλέσει την σκληρότητά της, γίνεται δοξαστικά λυρική. Σκύβει, σχεδόν ευλαβικά, στο χώμα των Τουρκοβουνίων και είναι εμφανής η προσπάθειά του να προσεγγίσει, να ψηλαφίσει, εάν προτιμάτε, αυτόν τον οικότοπο. Άνθρωπος και χώρος αποτυπώνονται σε μια σχέση ζωικής έντασης: το ένα μέρος προϋποθέτει το άλλο, η ταύτιση είναι πλήρης.

Οι μαρτυρίες των κατοίκων και οι τάλαιπωριές τους για να ριζώσουν σ' έναν τόπο, που σύμφωνα με τον νόμο δεν τους ανήκει, είναι σπαρακτικές μ' όλες τις υποψίες που μπορεί να έχει ο θεατής για το νόμιμο των πράξεών τους. Ίσως η υπεράσπιση της μη-νομιμότητας αφήνει ένα υπομειδίαμα, καλοπροαίρετο κατά τα άλλα, διότι σκέφτεσαι, ότι μέσα στην παρανομία τους, αυτό που προέχει ηθικά είναι το δίκιο αυτών, των εσωτερικού χώρου μεταναστών. Στα θετικά της ταινίας προστίθενται οι ακροτελεύτιες λήψεις από ελικόπτερο και η σταδιακή "κατάβαση" του φακίου από τα "άγρια" Τουρκοβούνια στο λεκανοπέδιο της "πολιτισμένης", τάχατες, πρωτεύουσας.

Προείπα, ότι ο Λευτέρης Ξανθόπουλος είναι ποιητής. Και ως ποιητής προσέγγισε δυο περιπτώσεις των γραμμάτων μας: τον μακαρίτη πια Παύλο Ζάννα και τον "Τρελό λαγό" της Φωκίωνος Νέγρη, τον Μίλτο Σταχτούρη.

ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ - ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ (1988, 52'). Είναι η προσωπογραφία ενός αστού διανοούμενου, που ανά τον χαρακτήριζε ήταν η ανιδιοτέλεια και η αφοσίωσή του με ό,τι κι αν ασχολήθηκε. Και είναι αλήθεια, ότι υπήρξε πολυπράγμων: δοκιμογράφος, φίλος, κριτικός και μελετητής του κινηματογράφου, μεταφραστής του Μαροέλ Προυστ. Ήταν το πρότυπο του διανοούμενου, το οποίο τείνει πλέον να εκλείψει. Πλήρωσε με φυλακίσεις την ένταξή του στην "επάρατη" Αριστερά, δεν εκμεταλλεύτηκε τις γνωριμίες του, θησαυρίζοντας εν ονόματι της τέχνης, στήριξε τον νέο ελληνικό κινηματογράφο, όταν γεννιόταν, χωρίς ποτέ να ξεχνά, ότι ο έπαινος κι ο ψόγος είχαν την ίδια θέση και αξία επάνω στη ζυγαριά την ώρα της κρίσης του.

Αυτά τα χαρακτηριστικά αποτυπώνει ο φακός του Λευτέρη Ξανθόπουλου. Είναι μια συμβατική, ακαδημαϊκή προσωπογραφία, στην οποία, όμως έχει λυθεί ο αισθητός Παύλος Ζάννας. Κι αυτό το "λύσιμο" το χρωστάμε στο σκηνοθέτη, ο οποίος διαλέγει πάντα να



"λύνει" τους θεωρούμενους ως δύσκολους.

Θα μπορούσε να θεωρηθεί εύκολος ο Μίλτος Σταχτούρης; Στην ταινία - ερώτηση ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΤΡΕΛΟΣ ΛΑΓΟΣ; - πορτραίτο του ποιητή Μίλτου Σταχτούρη (1993, 27') την απάντησή δίνει στο τέλος της ταινίας ο ίδιος ο ποιητής, αποκαλύπτοντας με παιδική αφέλεια, ότι είναι αυτός. Εν προκειμένω ο σκηνοθέτης ιχνηλατεί το έργο του ποιητή μετερχόμενος τη χρήση ετερόκλητων υλικών (εικαστικές παρεμβάσεις, η εν προοδω δημιουργία έργου του Αλέκου Φασιανού εμπνευσμένου από ποίημα του Σταχτούρη, αποσπάσματα από παλιές τηλεοπτικές εκπομπές). Το εγχείρημά του είναι τόσο αποτελεσματικό, ώστε ο θεατής ν' αναρωτιέται: "Τέλειωσε κιόλας;".

Συνοψίζοντας τα όσα ανωτέρω ελέχθησαν. Οι προσωπογραφίες του Παύλου Ζάννα και του Μίλτου Σταχτούρη είναι λιτές και ευκρινείς ως προς τους στόχους τους και χωρίς ίχνος κινηματογραφικής ασάφειας. Ο Ξανθόπουλος τους προσέγγισε, όπως θα προσέγγιζε έναν φίλο στην καθημερινότητά του. Αυτή η ισότιμη σχέση σκηνοθέτη - προσωπογραφούμενου είναι υπέρ της κινηματογραφικής απόλαυσης και υπέρ της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας εντέλει.

Θα κλείσω την αποψινή μου εισήγηση με την παρουσία και όχι την παρουσίαση της ταινίας ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ ΣΥΝΤΡΟΦΕ. Το κοράκι του Εντγκαφ Άλλαν Πόου είναι εδώ κι ας μην το βλέπετε. Επαναλαμβάνει την επωδό κι ας μην τον ακούτε: "Ποτέ πια!"

Η ευχή "Καλή Πατρίδα" δεν εκφέρεται ειρωνικά από τους Μπελογιάννηδες κι ας την εισπράττει μ' αυτό το πνεύμα ο θεατής. Κατ' ουσία είναι μονόλογος: η ευχή απευθύνεται σ' αυτόν που την εκφράζει. Αντιοτρέφεται όμως ο προορισμός της: γίνεται κατάρα.

Αλλά για πείτε μου, αντέχεις να είσαι είρωνας ακόμη και εν αγνοία σου, όταν έχεις φθάσει στο όριο; Ασφαλώς και όχι. Ο απόηχός της είναι τραγικός περισσότερο και έρχεται από την αρχαία τραγωδία. Ο ήρωας αποφασίζει, τάχατες, για την τύχη του. Που δαίμονες κακοί οι θεοί, τιμωροί και πλαστοουργοί της ζωής τους

έχουν προαποφασίσει για το τέλος του. Όλα οδηγούνται, έτσι κι αλλιώς, σ' ένα τέλος: ο δίκαιος χάνει το δικό του, ο άδικος προς ώρας κερδίζει και δέχεται διπλή τιμωρία για την ύβρη του.

Η μουσική και τα τραγούδια της ταινίας έρχονται κι επανέρχονται όχι για να περιγράψουν την ψυχολογική κατάσταση των Μπελογιάννηδων, αλλά για να την καταδείξουν. Δεν ρώτησα ποτέ, κι ούτε εμπήκα στον πειρασμό για να είμαι ειλικρινής, να ρωτήσω τον Λευτέρη Ξανθόπουλο, εάν υφάινει τις ταινίες του σύμφωνα με συγκεκριμένη μουσική μορφή. Όχι δεν ήθελα να αλώσω το εργαστήρι του. Όμως δεν μπορώ να μην δανειστώ την μουσική φόρμα της φούγκας για να φανερώσω τον αντιστικό ρυθμό των εικόνων. Οι εικόνες γίνονται τα οχήματα, τα οποία μεταφέρουν - αφηγούνται παράλληλες ιστορίες, οι οποίες η μία αντιφωνεί την άλλη, όπως εξάλλου αντιφωνεί η μουσική υπόκρουση του χορού του εκγαταλελειμένου, παραδείγματος χάριν, εραστή με την δημοτική μουσική της γαμπριάτικης κουστωδίας.

Όλη η ταινία είναι πλεγμένη σ' αυτό τον καμβά. Ένας καμβάς, ο οποίος ασφαλώς και "επαίρεται" για τα σχέδια - εικόνες του, όμως η κατακτημένη τέχνη της αφαίρεσης και της πύκνωσης χωρίς να αφυδατώνουν το οικονομολογικό αποτέλεσμα, του αφαιρούν την ρεαλιστική του απεικόνιση.

Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος δεν μπορώ να γνωρίζω σε ποιο βαθμό συνειδητά, παραθέτει τις εικόνες, βιώνοντας τον περιγύρο σχεδόν μεταφυσικά, και λέω σχεδόν, διότι όλη η ταινία βριόκεται εκεί, στο όριο. Μεταξύ αισθητού και υπεραισθητού. Να το πω διαφορετικά: ο φακός έχει πάψει να είναι το μηχανικό μάτι, το οποίο περιγράφει. Ξαναδιαβάξει τον κόσμο μ' έναν τρόπο χούκκα υπερβατικό.

Το χωριό Μπελογιάννης της πάλαι ποτέ σοσιαλιστικής Ουγγαρίας θα μπορούσε να είναι ένα οποιοδήποτε χωριό. Η πατριδογνωσία έχει χάσει το εθνικό της χρώμα: είναι ένα χωριό του πουμενά, το οποίο έχει κόψει τις γέφυρές του με τον έξω κόσμο. Όταν ο πρόεδρος της κοινότητας με εσωτερικευμένη - άρα και πιο επικίνδυνη - θλίψη μετράει πόσοι Έλληνες απέμειναν από την δεκαετία του '50 ως τη δεκαετία του '80 στην ουσία μετράει τους πεθαμένους, προβαίνει σε μια άσκηση αριθμητικής θανάτου. Αν δεν ήταν ένα χωριό πολιτικών προσφύγων, θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ένα χωριό στην Ήπειρο, το οποίο έχει ερημώσει. Που σημαίνει, ότι οι εναπομεινάντες αγωγόγραφοι ζώντες συνομιλούν με τους τεθνεώτες.

Γυροφέρνω αυτό που θέλω να πω και φοβάμια, εδώ και ώρα, να σας το ομολογήσω. Η ταινία ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ ΣΥΝΤΡΟΦΕ είναι μελέτη θανάτου. Ξεχάστε τον Δημοκρατικό Στρατό και τους αντάρτες. Είναι μια παρτίδα σκακιού: ο χάροντας παίζει με αντίπαλο την ίδια τη ζωή, ζωή εκ των προτέρων χαμένη.

Σ' αυτή την παρτίδα συμμετέχει, ως θεατής όμως, ο Λευτέρης Ξανθόπουλος. Δεν κλαίει, δεν μινυρίζει, δεν σπαράζει. Δείχνει με την απλότητα ενός παιδιού το ξεριζώμα από την μηριά πατρίδα, όπως λέει επί λέξει μια γυναίκα, την ώρα, που η νύφη ενδύεται το νυφικό. Δεικνύει το ξεριζώμα μέσα από τη γραμματική της ξε-

νης γλώσσας. Μα πώς, μα πώς να ριζώσουν αυτοί οι άνθρωποι; Έχουν συνειδητοποιήσει αργοπορημένα, ότι η ζωή δεν φτιάχνεται με ιδέες και ότι οι παλιές ιδέες εμφανίζονται στο παρόν ως φαντάσματα. Από την αρχή, ο κύκλος: γέννηση - ενηλικίωση - θάνατος. Έρχομαι στη ζωή σημαίνει ότι κουβαλώ εκ γενετής την σκιά τη μαύρη του θανάτου.

Προς Θεού μην πιστέψετε, ότι η ταινία δεν έχει την αξία της μαρτυρίας. Την έχει, αλλά πώς. Οι επιζήσαντες προσπαθούν να χτίσουν τον κόσμο, από την αρχή, με το λόγο. Μα είναι ένας λόγος που δεν έχει λέξεις, ένας λόγος αντιστικός, κλεισμένος στον εαυτό του, κουτσουρεμένος κι ανήμπορος.

Οι Μπελογιάννηδες δεν μαρτυρούν παρά μόνο για τον θάνατο. Τον θάνατο μιας ζωής που σπαταλήθηκε, μιας ζωής χωρίς δόξα, χωρίς αναγνώριση, μιας ζωής που έρχεται από το πουμενά και επιστρέφει στο πουμενά. Όσο βαθύς και πλατύς είναι ο τάφος, τόσο και το μερδικό του καθενός μας.

Δεν γνωρίζω πώς, αλλά ο Λευτέρης Ξανθόπουλος μάχεται την Ιστορία. Κρατάει για τον εαυτό του την στάση, άρα και τη θέση του θεατή. Δεν θέλω να τον υποστηρίξω, ότι ο κινηματογράφος που είναι ένας κινηματογράφος αμέτοχος της προσωπικής ιστορίας του ανθρώπου. Όμως κρατώντας τις αποστάσεις, γίνεται το δοχείο, το οποίο δέχεται το καθαίο νερό, όπως και τα απόνερα. Οι ταινίες του χορεύουν μελαγχολικά σε άδειες αίθουσες, σε αδειανά εργοστάσια, σε ερημωμένα εργατικά σπίτια. Είναι σαν να ακούει από μακριά τις φωνές μιας εορτής, η οποία από την αρχή φέρει μέσα της το σαράκι της ήττας και της παραίτησης. Κηδεία είναι, δεν είναι γιορτή.

Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος δεν δημιουργεί ήρωες. Οι ξεριζωμένοι δεν μπορεί να είναι ούτε καν Ελληνόρωες. Για να είσαι ο χαμένος, ο μεθυσμένος Ελληνόρωας προϋποθέτει να έχεις ως σημείο αναφορά ένα κέντρο και να το νοσταλγείς. Ο Οδυσσεύς είναι το θετικό. Ο Ελληνόρωας είναι το αρνητικό.

Τα πρόσωπα του Λευτέρη Ξανθόπουλου, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, είναι ερασιτέχνες. Που σημαίνει, ότι είναι βεβαρυμένα με την προσωπική τους ιστορία. Δεν υποδύονται τους αυτοεξοριστούς, είναι αυτοεξοριστοί: δεν είναι ούτε θετικοί, ούτε αρνητικοί ήρωες, ούτε Οδυσσεύς, ούτε Ελληνόρωες. Ζουν στη ζώνη. Και η ζώνη δεν έχει ζωή. Είναι η ζώνη γύρω από ένα πυρηνικό εργοστάσιο. Εκεί δεν φυτρώνει χορτάρι, δεν υπάρχει ζωή, δεν υπάρχει παρόν, παρελθόν και μέλλον.

Για αυτούς το ταξίδι έχει τελειώσει. Αναρωτιέμαι, αν είχε αρχίσει ποτέ. Προείπα, ότι ο Λευτέρης Ξανθόπουλος είναι θεατής. Είναι θεατής σ' ένα ιστορικό σκηνικό, όπου δεν υπάρχει κίνηση ούτε προς ούτε από. Είναι σκηνοθέτης της ακινησίας. Η Ιστορία έχει σταματήσει να χτυπάει, όπως έχει σταματήσει να χτυπάει ένα ρολόι χειρός, μετά από μια απρόσμενη φυσική καταστροφή. Ο χρόνος δεν έχει χρόνο, επομένως δεν υπάρχει και φθορά. Το χάσμα που άνοιξε η Ιστορία δεν γιόμισε άνηθ, σχιστό και απύθμενο έμεινε.

ΒΑΣΙΛΗΣ Κ. ΚΑΛΑΜΑΡΑΣ

Φ Ε Σ Τ Ι Β Α Λ

ΤΟΥ ΤΣΕΡΜΠΟΥΡΓΚ

Το Φεστιβάλ βρετανικών ταινιών του Τσέρμπουργκ αυτή τη χρονιά χαρακτηρίστηκε από ένα πυρετώδη προγραμματισμό και ένα αυθόρμητο ενθουσιασμό. Η ανικανότητα του να δεις όλα - πολλές ταινίες, πολλά ενδιαφέροντα - μας ανάγκασαν, χωρίς να το θέλουμε στην πραγματικότητα, να διαλέξουμε ανάμεσα στον ύπνο και στην επιφυλακή, τη λύπη και τη χαρά. Τη λύπη, ανάμεσα στα άλλα, του να μην δούμε τις πέντε ανέκδοτες ταινίες μεγάλου μήκους, στο διαγωνιστικό, να δούμε πολύ λίγες ταινίες του John Grierson, την αναπάντεχη χαρά να ξαναδούμε το **RUDE BOY**, των Jack Hazan και David Mingay, να ανακαλύψουμε (επιτέλους!) το σκοτεινό και υπέροχο **ROOM AT THE TOP**, του Jack Clayton, και επιπλέον την συγκίνηση να δούμε μια πρώτη φορά τέσσερις ανέκδοτες ταινίες του Στήβεν Φρήαρς.

Αυτή η θεματική, όχι τόσο εξυμνητική των ταινιών του Φρήαρς, έδωσε τη θέση της σε πιο ριζοσπαστικές ιδέες. Πέρα και έξω από το συναίσθημα και την περιέργεια που προέρχονται από την ανακάλυψη, τη χαρά ή τη διάψευση να χτίσουμε ξαφνικά ένα σύστημα αξιών και να χαλιναγωγήσουμε δυστυχώς, μερικές φορές, την επιθυμία να δούμε περισσότερα. Αυτή ήταν η περίπτωση του **THREE MEN IN A BOAT**, σκηνοθετημένο από τον Φρήαρς τον 1975, απόδοση από τον Τομ Στόπαρντ του περιφημου μυθιστορημάτων του Τζέρομ Κ. Τζέρομ, που είναι η τυπική περίπτωση τηλεταινίας του BBC, όπου η ομαλότητα μπορεί να συναγωνιστεί τα ήρεμα νερά του Τάμεση και η γλώσσα συμβάλλει, πολύ αρθρωτή, με τους διαλόγους. Η σκηνοθεσία δεν έχει ευρήματα και η ιστορία υποφέρει από μια φροντίδα για την ποιότητα που προκαλεί ασφυξία. Οι τρεις πανεπιστημιακοί, που αποτυπώνονται καλά, δεν έχουν αγαπηθεί αρκετά από τον Φρήαρς. Αντίθετα, δια μέσου αυτών, τείνει, μέχρι υπερβολής, να πείσει (και τον εαυτό του) ότι η Αγγλία είναι ο κόσμος, ένας κόσμος που μπορεί κανείς να τον προεκτείνει, να τον διυλίσει ή να τον σμικρύνει κατά την προτίμησή του, χωρίς να προβάλει ή να εξαφανίσει κανένα από τα στοιχεία που τον συνιστούν.

Είναι μια τύφλωση την οποία δεν θέλουμε να υποστούμε, μια ματιά πολύ πληθωρική, η Αγγλία και οι διάλεκτοί της, που περνούν από την ταμής στη γλώσσα της Οξφόρδης του τέλους του 19ου αιώνα. Το **THREE MEN IN A BOAT** είναι μια μινατούρα ανίαρη να βλέπουμε, όπως σε μικρότερες ποσότητες, η πρώτη ταινία του σκηνοθέτη, **THE BURNING** (1967), μια ταινία μικρού μήκους που στηρίζεται στην οπτική, ασπρόμαυρη, μερικές φορές ονειρική και ρεαλιστική, που μας δείχνει τη Νότιο Αφρική σαν ένα πεδίο μάχης μεταξύ των μαύρων και των αποικιοκρατών, δια μέσου των ματιών ενός παιδιού λευκού.

Δεν είναι παρά όταν τα σενάρια του αντικρούουν τη μονολιθική Αγγλία, εστιάζονται στο τοπικό, σε διηγήσεις εξειδικευμένες, όχι λιγότερο αγγλικές, όταν η κάμερά του είναι σαν το λαγό, σε μια συνοικία, τονίζει με αγάπη την απόσταση απ' την οποία κινηματογραφεί, όταν ο Στήβεν Φρήαρς δείχνει το μέγεθος του ταλέντου του. Το **DAFT AS A BRUSH** (1975) δεν είναι παρά ένα μικρό παράδειγμα. Ο Ντόναλντ, ένας καλλιεργημένος νέος με λεπτούς τρόπους (Τζόνναθαν Πράις) προτιμά να δουλέψει ως ταχυδρόμος σ' ένα μικρό χωριό του Γιορκσάιρ. Σταθερός στην απόφασή του, παντρεύεται μια νεαρή δασκάλα (Λιν Ρεντγκρέηβ) και συλλέγει διάφορα αντικείμενα απ' τα σκουπίδια και απ' το δρόμο κατά τη διάρκεια της διαδρομής του με το ποδήλατο. Μετά το θάνατο της κορούλας του, ο Ντόναλντ διαμορφώνει ένα χώρο απέναντι από το σπίτι του βάζοντας μέσα αγάλματα, κατασκευαστικά συναρμολογημένα από διάφορα υλικά. Αυτή η εκκεντρικότητα που προσφέρεται ως θέμα σε όλους είναι ένα θέμα. Στην παμπ, όπου συχνάζει ο Ντόναλντ νιώθει την πίεση της κοινωνίας και ο εχθρός είναι ο βίαιος μάπατος με τον οποίο είχε ήδη κοντραριστεί κατά τον πόλεμο. Είναι φανερό ότι τονίζεται η ιδιοφνία και η αποκλειστικότητα του βλέμματός του Φρήαρς που χρησιμοποιεί πάντα το χώρο ως ένα τόπο όπου εισβάλλουν τα συναισθήματα και που χαρακτηρίζεται από την τυποποίηση αυτών των συναισθημάτων, που έρχονται απ' τον ε-

αυτό μας. Σαν ο χώρος, οι τοίχοι να είχαν χτιστεί κατόπιν ή συγχρόνως με την τοποθέτηση αυτού που βρίσκεται στον ενδιαμέσους χώρο. Όπως ο Ζαν-Νοέλ Πικ στο **MIA BRΩMIKH ΙΣΤΟΡΙΑ** (**UNE SALE HISTOIRE**), του Ζαν Εστάς, αναρωτιέται αν ολόκληρο το καφέ δεν έχει χτιστεί ξεκινώντας από την πόρτα της τουαλέτας των γυναικών, μπροστά στην οποία οι άνδρες, ο καθένας με τη σειρά του, συνωστίζονται, στριμώχνονται θα μπορούσαμε να πούμε, και πριν απ' όλα ξεκινώντας απ' το φύλο των κυριών.

Γοητευμένος, τρελαμένος απ' τη δουλειά του Κρις Μένγκες στο φως και το χώρο ο Φρήαρς περνά στο πολύ ευαίσθητο **BLOODY KIDS** που είναι γεμάτο από αυτή τη βία, το ευαίσθητο υλικό από το οποίο οι ρόλοι ξεκινούν, οι ταξινομήσεις δημιουργούνται, οι τοίχοι χτίζονται. Κολλώντας το πρόσωπό του στο τζάμι ενός αστυνομικού τμήματος ο Λεό, ένα παιδί 11 χρόνων, αποφασίζει να βυθιστεί στην αταξία και στην δράση, γνώριμη σε αυτό το μέρος, μια αταξία πιο διανοητική. Ο Λεό οργανώνει μαζί με τον Μάικ ένα κανγά μπροστά σ' ένα γήπεδο ποδοσφαίρου, κατά τη διάρκεια του οποίου ο Μάικ προσποιείται ότι έχει τραυματιστεί. Ο Λεό πραγματικά, αλλά ελαφρά τραυματισμένος μεταφέρεται στο Ρόγιαλ Φρη Οσπιτάλ, όπου ο Κιούμπρικ γύρισε μερικές σκηνές του **SHINING**. Ο Μάικ ξεφεύγει, σαν ένας εγκληματίας, και αμέσως γίνεται δεκτός από μια παρέα περιθωριακών και ιδίως απ' τον Ρίτσι (ο εξαιρετικός Ντέρικ Ο' Κόννορ), ο ψυχοπαθής αρχηγός τους. Ο Φρήαρς κινηματογραφεί ωραία τον τρόπο με τον οποίο οι διανοητικές και συναισθηματικές δυνάμεις του καθενός εισβάλλουν στο χώρο, έρχονται σε σύγκρουση και προκαλούν εντάσεις που, αν εκδηλωνόντουσαν όλες συγχρόνως, θα ανατίναζαν τους τοίχους και τις οθόνες των τηλεοράσεων. Πρέπει να περιμένουμε την επαφή με τον σεναριογράφο Hanif Kureishi για να πάρουν οι ήρωες του Φρήαρς μορφή μέσα από τις διηγήσεις που ταιριάζουν με το φιλικό χώρο.

MARI - ANN ΓΚΕΡΕΝ

Εγκάρδια εργαστήρια

Στην 9η Κινηματογραφική Συνάντηση, το Φεστιβάλ της Ντανκέρχ πρότεινε να "κινηματογραφησουμε τον κόσμο", υπότιτλοι αντιπροσωπευτικοί μιας συγκεκριμένης ιδέας του κινηματογράφου, που διαμορφώθηκε κατά την επιλογή, πολλές ταινίες μιλάγαν στο πρώτο πρόσωπο, χωρίς σταματημό κινούνταν στα σύνορα της αυτοβιογραφίας, του προσωπικού ημερολογίου, αλλά επίσης και της ταινίας με υπόθεση και του ντοκιμαντέρ.

Σπουδαστής του κινηματογράφου, ο Γιαπωνέζος Γιασουνόρι Τεράντα διάλεξε να κινηματογραφήσει τα διάφορα στάδια του γάμου του με μια Φιλιπινέζα. Αναμνήσεις, σημειώσεις της συμβίωσής του, το υλικό της ταινίας Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΟΥ ΕΙΝΑΙ ΦΙΛΛΙΠΙΝΕΖΑ, κατ' αρχήν ενοχλεί: Ο Τεράντα κάνει μια έρευνα σαν να ήταν έξω απ' αυτή τη σχέση. Η ιστορία του είναι κάτι σαν ένα ντοκιμαντέρ στα προβλήματα της μετανάστευσης και των δυσκολιών (οι Φιλιπινέζοι βγαίνουν από το περιθώριο της γιαπωνέζικης κοινωνίας). Αλλά από τη Μανίλα στο Τόκιο ασχολείται με γονείς, αδελφούς, γείτονες που τους τίθενται ερωτήσεις, αποπροσωποποιούνται και φιλιάζονται. Όταν η αμφιβολία παρεμβάλλεται - ο Τεράντα δεν ξέρει αν τον αγαπάει ή τον εκμεταλλεύεται η γυναίκα του - η διήγηση ισοπεδώνεται και το ρίσκο είναι ολοφάνερο. Ο Τεράντα κινηματογραφεί τη ζωή του, εμπλεκόμενος όμως στον κίνδυνο να μπερδέψει το έργο με αυτή. Όταν δεν μπορεί να κινηματογραφήσει το δηλώνει μ' ένα σχόλιο ή με φωτογραφίες. Εάν ο θεατής μπορεί να ξεχάσει την παρουσία της κάμερας κατά τη διάρκεια των οικείων διαλόγων, ο Τεράντα δεν την απαρνιέται ποτέ. Αυτή είναι το ταραχοποιό στοιχείο, όπως όταν ο πατέρας του του απαγορεύει να κινηματογραφήσει τη συνάντησή του με τη Φιλιπινέζα νύφη του. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΟΥ ΕΙΝΑΙ ΦΙΛΛΙΠΙΝΕΖΑ είναι μια μάχη που κερδήθηκε κατά ένα μέρος απ' την ειλικρίνεια και τη δύναμη του πνεύματος και της φόρας.

Ο Τορίνο ντε Μπερνάρντι στο ΜΙΚΡΟΙ ΦΟΒΟΙ (PICCOLI ORRORI), η πρώτη του ταινία σε 35mm ανάμεσα σε μια πλειάδα πειραματικών έργων, μιλά για το φόβο να συναντάς τους άλλους, σκηνοθετημένο με δραματικό και θεατρικό τρόπο. Εάν ξεκινά για να ανακαλύψει τη σωστή

απόσταση (μεταξύ ατόμων) για να επικοινωνείς, κρατά τις αποστάσεις του ωστόσο απ' την ανάμιξη του σύγχρονου πολιτισμού και της μυθολογίας. Κάνει μια αυτοβιογραφία και ένα πολιτισμικό οδηγό, ενώ η ταινία πλησιάζει την τέχνη και τη ζωή, χωρίς να εισέρχεται σε λύσεις ή βεβαιότητες. Τα πρόσωπα μιμούνται σκηνές και στιγμές απ' τη ζωή, υπό τη μορφή πινάκων και αυτόνομων σκηνών. Πίσω απ' την ακριβή αρχιτεκτονική των γραμμών, η υπερβολική σύνθεση κάθε πλάνου, τα πρόσωπα - που ξέρουμε ότι μιλούν για την απελπισία - δεν προχωρούν ποτέ με γραμμικό τρόπο, αλλά όπως οι υπότιτλοι αποδεικνύουν: Τιτανικός, Επιδημία, Έφοδος, Αρρώστια, Φυλακή. Υπάρχει κάτι από τον "Ξένο" σε αυτή την ταινία, ένα on που μολύνεται συνεχώς, αλλά ανακαλύπτοντας τον εαυτό του καλεί σε βοήθεια μέσω των υπέροχων χορογραφιών της ταινίας.

Η Άννα, η θρησκοκόληπτη του QUAM MIRABILIS, πρώτη ταινία του Αλμπέρτο Ροντάλι, κλυδωνίζεται στο κλειστό περιβάλλον του μοναστηριού της. Το ενοχλητικό συναισθημά της ισοδυναμεί με το φόβο να αντιμετωπίσει τον έξω κόσμο. Η αγάπη ανυψώνεται με τη βοήθεια μιας νέας αδελφής που τη βοηθά να φύγει. Αλλά δεν υπάρχει η αίσθηση της φυγής σε αυτή την ταινία, αφού η λύπη δηλώνεται. Μπορούμε να εμμείνουμε στην ματιά του Ροντάλι που, διαμέσου της κοινότητας των καλογριών, όπου κυριαρχούν οι επιθυμίες, οι χαρές, οι αποστερήσεις και η φτώχεια, δεν προσφέρει καμία ελπίδα ελευθερίας. Επίσης η σκηνοθεσία, με αξιοπρόσεχτους παράγοντες και φορμαλιστικές αρετές, παραμένει γοητευμένη στις μερσονικές αξίες. Όλες οι στιγμές της εσωτερικής αναζήτησης, οι παρεκτροπές της πνευματικής ζωής μαρτυρούν μια βαθιά σκέψη στην ανθρωπινή εκπλήρωση και στη βαρύτητα και στη χάρη του να είσαι σταθερός στην πίστη σου.

Θα είχαμε πολλά να πούμε πάνω στην αναισθησία και τη ντροπή αυτού που δείχνεται γυμνός. Στις ταινίες που παρουσιάστηκαν στη Ντανκέρχ η ιδιωτική σφαίρα αποκαλυπτόταν με αυθεντικότητα και όχι με μια έκκληση για δημοσιότητα, όπως ο χαρακτηριστικός τρόπος ορισμένων τηλεοπτικών εκπομπών. Η τέχνη αναμιγνύεται με το θέαμα και με την επιδεικτικότητα με ωραίο τρόπο: το από-

κρυφο φανερώνεται και εμπιστεύεται, όχι για να γίνει χυδαίο - λεία των σφαλμοπόρων - αλλά για να αποδώσει φόρο τιμής στο έργο της δημιουργίας. Με το ΣΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΨΥΧΕΣ, την πρώτη ταινία, αποτυχημένη αλλά με πάθος, της Οντ Βερμέιγ, αρνείται να υπακούσει τους νόμους της ευπρέπειας μιλώντας έξω απ' τα δόντια για τη σεξουαλικότητα. Κάνει ένα ερωτικό διάλογο, ως ένας μελετητής της σεξουαλικής ζωής. Χωρίς ντροπή, και εδώ είναι η δύναμη αυτής της ταινίας, τα άτομα δηλώνουν την ατομική τους ευχαρίστηση να συνευρεθούν, σώμα και ψυχή, μ' ένα άλλο. Τείνουν να αναπαραστήσουν με τη γλώσσα των συναισθηματικών εντάσεων την ουσία της αίσθησης. Δεν βλέπουμε, λοιπόν, ποτέ σχέσεις να γίνονται, κορμιά να προσεγγίζονται, θα φιλάξουμε στη μνήμη μας τις σκηνές του φιλιού, με φωνή off, το ζευγάρι να αναλύει τις σκηνές που το ευχαριστούν, να σπάει τα ταμπού και να ελευθερώνει κάθε μόριο επιθυμίας.

Στο ΜΥΣΤΙΚΟ, του Ρούντολφ Τομ, φιλούν χωρίς φόβο, αλλά με μια επιθυμία επικουρικής. Αλλά το να δηλώνεις ότι κοιμήθηκες με τον Ιησού Χριστό είναι καλαμπούρι ή βλασφημία; Ακόμα ένα σκοτεινό σημείο: κατά την περίοδο που δεν είχε σύντροφο η Λίντια συναντά τον Ιησού και τον ερωτεύεται μοιραζόμενός με αυτόν ένα πιάτο σπαγγέτι. Ο Ιησούς προλαβαίνει να κάνει ένα παιδί μαζί της, ανάμεσα σε δυο πιρουνιές. Οι άθρησκο φίλοι τελειώνουν με το να γελούν με αυτή τη φάρσα. Αλλά ο σταυρός είναι εκεί, το παιδί θα γεννηθεί και το μυστήριο ολοκληρώνεται. Το ΜΥΣΤΙΚΟ προσφέρει διάφορες ευχαριστήσεις και τρόπους ανάλυσης, κινούμενο ανάμεσα στην ταινία φαντασίας και κλασικής κωμωδίας. Μ' ένα τόσο φιλόδοξο σενάριο, ο θεατής μπορεί να ευχαριστηθεί ανάμεσα στη φάρσα και το μη ειπωμένο, αλλά θα είχε άδικο. Αυτό που θα ικανοποιούσε φτηνά αισθήματα φάρσας, θα τον εισήγαγε στο απαγορευμένο και στο πρόβλημα. Ο Ρούντολφ Τομ δεν μπαίνει στο παιχνίδι και στο γελίο. Αλλά αυτή δεν είναι η ουσία του μυστικού, να μένει κρυμμένο τις περισσότερες φορές και να είναι διαθέσιμο στους καλύτερους συνένοχους.

ΣΟΦΙ ΜΠΡΕΝΤΙΕ

ΟΙ ΜΕΣΟΓΕΙΟΙ ΣΤΗ ΛΑΡΙΣΑ



Για τεταρτη φορά έγινε στη Λάρισα το Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών. Οι εργασίες του άρχισαν στις 11 και τέλειωσαν στις 14 Ματίου. Αυτό που μπορεί να πει κανείς με σιγουριά είναι ότι το Φεστιβάλ έγινε πλέον θεσμός και η διοργάνωση του κάθε χρονιά στη Λάρισα είναι ένα κερδοφόρο στοίχημα.

Η ταινία του Παντελή Βούλγαρη, ΑΚΡΟΠΟΛ, άνοιξε το φεστιβάλ και ακολουθήσε το αφιέρωμα στον γυναικείο ελληνικό κινηματογράφο, με την προβολή των ταινιών ΩΡΕΣ, της Αντουανέττας Αγγελίδη και ΣΤΑΓΟΝΑ ΣΤΟΝ ΩΚΕΑΝΟ, της Ελένης Αλεξανδράκη. Το ευτυχές γεγονός είναι ότι και οι τρεις ελληνικές ταινίες γέμισαν την αίθουσα και μάλιστα η πρώτη σε δύο προβολές. Όπως δήλωσε η καλλιτεχνική διευθύντρια του Φεστιβάλ: "Αν ήταν δυνατόν να κάναμε και τρίτη προβολή, αλλά μας πίεζε ο χρόνος. Αυτό πρέπει να το λάβουν υπόψη οι διανομείς, ότι, δηλαδή, οι ελληνικές ταινίες λειτουργούν καλύτερα στη επαρχία και πρέπει, γι' αυτόν τον λόγο, να την προσέξουν". Ακολούθησε η προβολή της ταινίας Η ΖΟΥΓΚΛΑ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ (1950) του Τζων Χιούστον και η ταινία ΜΟΝΤΕΛΟ ΓΙΑ ΦΟΝΟ, του Τζων Αμιέλ. Το συγκρότημα "Jazz Band" έπαιξε τραγούδια απ' το θέατρο και τον κινηματογράφο, τραγούδησαν η Δήμητρα Αθανασάτου, η Βίκη Αλμαλίδου και η Μυρτώ Παπαθανασίου, ενώ πιάνο έπαιξε ο Γρηγόρης Σημαδόπουλος, μπάσο ο Νίκος Πανάγγελου και κρουστά ο Νίκος Βαΐμαριδης.

Την Παρασκευή, πρώτη επίσημη μέρα του Φεστιβάλ προβλήθηκαν οι ταινίες μικρού μήκους SNUFF MOVIE, του Ο. ναν Χόρσταντ, απ' το Βέλγιο, ΚΑΙ ΤΩΡΑ

ΠΑΙΖΟΥΜΕ, του Γ. Στόερ, απ' τη Βουλγαρία, Η ΜΑΓΙΚΗ ΚΛΩΣΤΗ, της Σ. Μαρσάλ και οι τρεις ταινίες του Ματιέ Κασσοβίτς, ΟΙ ΑΝΤΙΠΑΛΟΙ, Ο ΛΕΥΚΟΣ ΕΦΙΑΛΤΗΣ και ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ. Ακολούθησε η ταινία ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ, του Νίκου Κούνδουρου. Στο διαγωνιστικό τμήμα ξεχώρισαν οι ταινίες Ο ΠΑΛΙΑΤΣΟΣ, της Γιάννας Αμερικάνου, απ' την Κύπρο, μια ταινία που ήταν επηρεασμένη απ' το φουτουριστικό κινηματογράφο. Η ταινία ΑΙΜΑ ΑΠΟ ΜΕΛΑΝΙ, του Λωρέν ντε Μπαρτιγκί, απ' τη Γαλλία, μιλά για το πάθος του τζόγου και εκμεταλλεύεται το υψηλό κοντράστ για να ανεβάσει τους συναισθηματικούς τόνους και να οδηγήσει σε αδιέξοδο. Το ντοκιμαντέρ ΕΝΑΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΣΤΗ ΤΑΓΓΕΡΗ μιλά για τη ζωή του Πολ Μπόουλς. Ευχάριστη έκπληξη ήταν η ταινία του Αμιτ Φεϊτζό FADO LUSITATO, απ' την Πορτογαλία, που με κινούμενα σχέδια μας μιλά για την ιστορία της χώρας του, γλαφυρά, αλλά και για το μέλλον και το παρόν, με ένα πολύ όμορφο κινηματογραφικό τρόπο.

Απ' το Ισραήλ η ταινία ΑΜΟΧΡΑΧ, του Ρεβιτάλ Βάκνιν, μιλά για τον σεξισμό, τον έρωτα και τη θρησκεία, χρησιμοποιώντας σωστά τα σύμβολα και τη διαπροσωπική επικοινωνία και όλα αυτά σ' ένα φουτουριστικό πλαίσιο. Η Έλενα Καζαντζίδη, με την ταινία Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ, έκανε μια ταινία καλά δομημένη, όπου χειρίζεται πολύ καλά το χιούμορ και ι' ένα σωστό μοντάζ και ένα αφηγηματικό τρόπο η ταινία μας έπεισε. Η ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ, του Κλαούντιο Καραφόλι, απ' την Ιταλία, ήταν μια ταινία με μικρό χιούμορ, μια οάση για την καταπίεση των γυναικών. Ο σκηνοθέτης έκανε μια καλή αφηγηματική ταινία όπου τα

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Χρυσός Ίπλος: FADO LUSITATO, απ' την Πορτογαλία, του Αμιτ Φεϊτζό.
Αργυρός Ίπλος: ΕΙΔΙΚΗ ΔΥΝΑΜΗ, απ' τη Γαλλία του Πιέρο Φερριέ.
Χάλκινος Ίπλος: ΤΟ ΤΡΕΝΟ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ απ' την Ελλάδα, του Γρηγόρη Μυλωνά.

Διακρίσεις στις ταινίες: ΥΜΠΙ, του Μανιονέλ Γκομέζ, απ' τη Γαλλία, ΤΙ ΚΟΪΤΑΣ ΣΚΥΛΟΜΟΥΡΗ, του Χοσέ Μπάριο, απ' την Ισπανία, ΑΙΜΑ ΚΑΙ ΜΕΛΑΝΙ, του Λωρέν ντε Μπαρτιγκί, απ' τη Γαλλία και ΔΕΝ ΞΕΡΩ ΠΟΥ, ΠΟΤΕ Ή ΠΩΣ, του Ζελμίρ Γκβραβντιόλ, απ' τη Γιουγκοσλαβία.

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

1ο Βραβείο: ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ, του Κλαούντιο Καραφόλι, απ' την Ιταλία.
2ο Βραβείο: ΑΙΜΑ ΑΠΟ ΜΕΛΑΝΙ, του Λωρέν ντε Μπαρτιγκί, απ' τη Γαλλία.
3ο Βραβείο: ΤΑΥΡΟΙ, του Μικέλ Αγκουιρεσκόρμπε, απ' την Ισπανία.
Βραβείο Kodak: Η ΖΩΗ ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ, της Ελένης Καζαντζίδη απ' την Ελλάδα.

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΥΠΟΥ

1ο Βραβείο: FADO LUSITATO, του Αμιτ Φεϊτζό, απ' τη Πορτογαλία.
2ο Βραβείο: ΤΑΥΡΟΙ, του Μικέλ Αγκουιρεσκόρμπε, απ' την Ισπανία.
3ο Βραβείο: Από κοινού στις ταινίες Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ της Ελένης Καζαντζίδη απ' την Ελλάδα και ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ, του Κλαούντιο Καραφόλι, απ' την Ιταλία.

ευρηματικά στοιχεία ξάφνιαζαν τον θεατή. Ο Μικέλ Αγκουιρεσκόρμπε, με την ταινία ΤΑΥΡΟΙ, απ' την Ισπανία, χρησιμοποίησε τις αφηγηματικές δομές και τις φορμαλιστικές αρετές με μια αρμονία, έτσι ώστε έκανε μια ολοκληρωμένη ταινία που έφτανε σε καλά αισθητικά επίπεδα. Απ' τη Γαλλία η ταινία ΕΙΔΙΚΗ ΔΥΝΑΜΗ, του Πιέρο Φερριέ, χαρακτηριζόταν απ' την τεχνική τελειότητα και το καλά δομημένο σενάριο. Όμως δεν έβαλε σε σωστές βάσεις την αντιπαράθεση αποικιοκρατή-ιθαγενή και έχασε την ευκαιρία να κάνει ένα μικρό αριστούργημα. Στη Λάρισα είχαμε την ευκαιρία να δούμε τις δουλειές ξένων σκηνοθετών, δηλαδή να δούμε άλλες σκηνοθετικές απόψεις. Οι ελληνικές ταινίες δεν ήταν οι αντιπροσωπευτικές της ελληνικής παραγωγής, αν κρίνουμε απ' το τελευταίο Φεστιβάλ Δράμας. Πάντως το Φεστιβάλ της Λάρισας καταθέτει, χρονιά με τη χρονιά μια ολοκληρωμένη πρόταση στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Η ΘΑΛΑΣΣΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Υπάρχει ταινία που να μην έχει, έστω και λίγα στοιχεία απ' τη θάλασσα; Λίγες. Είναι γεγονός ότι η θάλασσα παίζει σημαντικό ρόλο στον κινηματογράφο, όπως άλλωστε και στη ζωή μας. Η χαρά, η ευτυχία, η ξεκούραση, ο αποχωρισμός, η ξενιτειά, ο πόλεμος, στις ταινίες με τον ένα ή τον άλλο τρόπο είναι παρόντα στοιχεία. Με την ευκαιρία των εκδηλώσεων του Δήμου Πειραιά, όπου υπάρχει ένα ξεχωριστό αφιέρωμα με τίτλο "Κινηματογράφος και θάλασσα", φτιάξαμε αυτό το αφιέρωμα όπου παρουσιάζουμε όλες τις πλευρές της κινηματογραφμένης ... θάλασσας.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

Σχεδόν όλες οι ταινίες αναφέρονται στο υγρό στοιχείο και ένα πολύ μεγάλο μέρος τους στη θάλασσα. Είναι γεγονός, λοιπόν, ότι η θάλασσα είναι ένα αγαπημένο στοιχείο αναφοράς για τους κινηματογραφιστές. Θα ήταν λοιπόν ενδιαφέρον να δούμε τι σημαίνει η θάλασσα, τι συμβολίζει στον ελληνικό κινηματογράφο. Αν κανείς αναλογιστεί τις ταινίες που έχει δει και που αναφέρονται στη θάλασσα, τότε εύκολα θα ανακαλύψει ότι αυτή σχετίζεται με πολύ συγκεκριμένες έννοιες. Ο πόλεμος, ο θάνατος, η νοσταλγία, η ήδονη, η ευχαρίστηση, η μετανάστευση, η καταστροφή είναι έννοιες στις οποίες εμπέσω πλην σαφώς οι ταινίες αναφέρονται. Έννοιες αντιφατικές που έχουν πηγή το ίδιο αντικείμενο. Δεν θα αναφερθούμε εδώ για το τι συμβολίζει η θάλασσα, μέσα από τους

η μία κάνει μια έμμεση αναφορά στη θάλασσα. Η ταινία Ο ΘΑΛΑΣΣΟΛΥΚΟΣ (1964), σε σκηνοθεσία Κώστα Χατζηρηόστου, δεν είναι παρά μια φτηνή κωμωδία που στηρίζεται στην παρεξήγηση και στα κωμικοτραγικά συμβάντα. Εντελώς διαφορετική είναι η περίπτωση της ταινίας του Γιώργου Τζαβέλλα, Η ΑΓΝΗ ΤΟΥ ΛΙΜΑΝΙΟΥ (1952), όπου πρωταγωνίστησαν, οι Ελένη Χατζηαργύρη, Αλέκος Αλεξανδράκης, Ελένη Ζαφειρίου και, σε πρώτη εμφάνιση, ο Νίκος Ρίζος. Εδώ η θάλασσα είναι η πηγή των δεινών μια οικογένειας που θα δοκιμαστεί από την εκδίκαση μιας νόθου κόρης για την εγκατάλειψή της από τον ναυτικό πατέρα της. Ο έρωτας φωλιάζει στο ΑΓΓΙΣΤΡΙ (1976), στην τολμηρή για εκείνη την εποχή, ταινία του Ερρίκου Ανδρέου, ο έρωτας "γαρνιασμένος"

δεικνύεται ότι μένει άσβεστη ακόμη και σε "εκφυλισμένα" κοινωνικά στοιχεία. Μια ομάδα κοριτσιών που δραπέτευσε από ένα αναμορφωτήριο αντιμετωπίζει μια ομάδα Γερμανών τυχοδιωκτών που αναζητούν ένα κρυμμένο από την Κατοχή θησαυρό. Η Άννα Βενέτη, ο Σπύρος Καλογήρου, ο Λευτέρης Βουρνάς παίζουν στην ηθογραφική αυτή ταινία αντιπροσωπευτικό δείγμα μιας οπισθοδρομικής αντίληψης. Έχθρες, αλλά καμιά φορά η αντιπαράθεση φτάνει στα όρια της επανάστασης, έτσι γίνεται τουλάχιστον στην ταινία Η ΑΝΤΑΡΣΙΑ ΤΩΝ ΔΕΚΑ (1970), του Ερρίκου Ανδρέου, και σε μουσική του Σταύρου Βαρχάκου. Η ταινία που κέρδισε το βραβείο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1970, αναφέρεται στην ανταρσία του πληρώματος ενός εμπορικού πλοίου ενά-

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ Τ Η Θ Α Λ Α Σ Σ Α

μύθους, τη λογοτεχνία και την παράδοση και πως αυτός ο συμβολισμός μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη. Θα προσπαθήσουμε να κάνουμε μια αναφορά, ένα ιστορικό που θα λειτουργήσει ως ένα γενικό πλαίσιο μιας αναλυτικής αναφοράς για το πως η θάλασσα έχει κινηματογραφηθεί.

Η πρώτη επαγγελματικά επιμελημένη ταινία ελληνικής παραγωγής είναι η ΕΡΩΣ ΚΑΙ ΚΥΜΑΤΑ (1927), των αδελφών Γαζιάδη, όπου την σκηνοθεσία την είχε αναλάβει ο Δημήτρης Γαζιάδης, την φωτογραφία ο Μιχάλης Γαζιάδης και το σενάριο ο Λάμπρος Αστέρης. Η πρώτη προβολή έγινε τον Ιούλιο του 1927 και κατά τη διάρκεια της παραγωγής της ταινίας τραγουδούσε η χορωδία τη βαρκάρολα "Ερως και κύματα", του Δ. Ρόδιου, που τη συνθέσε ειδικά για την ταινία. Θεατές α' προβολής: 40.000. Αποδεικνύεται ότι η θάλασσα ήταν και θα είναι ένα ευχάριστο θέαμα για τους θεατές, αφού και οι πρώτες ταινίες των Λυμiero αναφέρονται στις ευχάριστες ενασχολήσεις με την οικογένεια. Το ίδιο ακριβώς θα παρατηρήσουμε και στις πρώτες ελληνικές ταινίες - πρωτόλεα του Βιλάρο.

Η λέξη "θάλασσα" στις ελληνικές ταινίες δεν εμφανίζεται παρά μόνο δύο φορές, σε δύο ταινίες εκ των οποίων

με το κοσμοπολίτικο περιβάλλον και με το αστυνομικό σασπένς, για να κάνουν τελικά μια εμπορική επιτυχία χωρίς άλλες καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Στο ίδιο μοτίβο και η ταινία του Ρουντόλφ Ματέ, Η ΑΛΙΚΗ (1964), όπου πρωταγωνιστούν η Αλίκη Βουγιουκλάκη, ο Τζες Κόνραντ, ο Πάρις Αλεξάντερ και η Κάθριν Καθ, μια παραγωγή της Φίνος Φιλμ και σε μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, που προσπαθεί να δώσει μια διαφορετική ποιότητα σε μια ταινία που διαπραγματεύεται τον έρωτα μιας νησιωτοπούλας (η ταινία γυρίστηκε στην Ίο) και ενός ξένου. Αλλά ας μείνουμε στο όνομα Βουγιουκλάκη, αφού η συνεργασία της με τον Αλέκο Σακελλάριο, στη σκηνοθεσία, έδωσε την πολύ ευχάριστη κωμωδία, Η ΑΛΙΚΗ ΣΤΟ ΝΑΥΤΙΚΟ (1961), μια φαρσοκωμωδία που ακόμη βλέπεται ευχάριστα και με ένα καλό κάστινγκ, τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ, τον Λάμπρο Κωνσταντάρα, τον Γιάννη Γκιωνάκη, τον Γιάννη Μαλούχο, την Καίτη Λαμπροπούλου, τον Γιώργο Τσιτσόπουλο και τον Σταύρο Παράβα.

Με την ταινία ΑΜΟΚ (1963), του Ντίνου Δημόπουλου, θα μεταφερθούμε σε ένα εντελώς διαφορετικό θέμα: η αγάπη προς την πατρίδα, μέσα από μια έχθρα για τους Γερμανούς, απο-

ντια στον σκληρό ύπαρχο που διαδέχθηκε τον πρώτο καπετάνιο μετά τον περιεργό θάνατό του. Λίγη αστυνομική πλοκή, λίγο σασπένς σε μια ταινία που κάνει μια απόπειρα να σκιαγραφήσει της σκληρές συνθήκες διαβίωσης των ναυτικών στα εμπορικά πλοία. Ο Κώστας Καρράς, ο Άγγελος Αντωνόπουλος, η Χαριτίμη Καρόλου, ο Γιάννης Αργύρης, ο Βαγγέλης Καζάν, ο Γιάννης Μαλούχος και ο Μάκης Δεμίρης είναι ανάμεσα σε αυτούς που παίζουν σε αυτή την ταινία.

Ενώνει τους ανθρώπους

Η θάλασσα, όμως δεν απομακρύνει τους ανθρώπους αλλά και τους ενώνει. Το μοτίβο του καταφύγιου ενός έρημου ή μικρού νησιού είναι πολύ συνηθισμένο στις ελληνικές ταινίες. Ένα πλουσιοκόριτσο για να αποφύγει τον έτοιμο από τον πατέρα της γαμπρό το σκάει ντυμένη αγόρι και γνωρίζεται με ένα φτωχό ψαρά (το ίδιο θέμα επαναλαμβάνεται πολλές φορές με την ίδια πρωταγωνίστρια), στην ταινία Η ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ ΚΑΙ Ο ΑΛΗΤΗΣ (1968) του Ντίνου Δημόπουλου, φυσικά με το δίδυμο Βουγιουκλάκη - Παπαμιχαήλ. Η Νατάσα Φοβάρη και ο Πάρις Μωραϊτίνης πρωταγωνιστούν στην ταινία

ΓΥΜΝΗ ΧΙΜΑΙΡΑ (1973), του Λεό Πολέμη, όπου μια γυναίκα καταδικασμένη λόγω δικαστικής πλάνης, δραπετεύει και καταφεύγει με τον εραστή της σ' ένα έρημο νησί για να βρουν ειλικρινή θάνατο από γυμνάσια βολής του στόλου. Ένας γεμινός πρίγκιπας ερωτεύεται κατά τη διάρκεια της περιήγησής του στην Ελλάδα την ξεναγό του φυσικά στην ταινία ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝ (1968), του Γιώργου Σκαλενάκη με την Έλενα Ναθαναήλ.

Θάλασσα όμως σημαίνει απομόνωση, ο τόπος ανάμεσα στα άλλα, που χτίζονται τις φυλακές. Και εδώ ο κινηματογράφος έχει ασχοληθεί με την τύχη των κρατουμένων, όπως στην ταινία Ο ΔΡΑΠΕΤΗΣ (1967), του Στέλιου Ζωγραφάκη, όπου ένα πολιτικό κρατούμενος δραπετεύει κατά τη διάρκεια της μεταγωγής του στις φυλακές της Αίγινας και βρίσκει καταφύγιο στον αχρώνια ενός μεγαλοτσιφλικά με τη βοήθεια της γυναίκας του κτηματία. Οι Έλενα Ναθαναήλ, Μάνος Κατράκης και Σπύρος Φωκάς υποδύονται τους ρόλους.

Ταινίες που έχουν ως κύριο στοιχείο τους τη θάλασσα δεν είναι μόνο ταινίες έρωτα και αποχωρισμού, κωμωδίες και δράματα, αλλά και ταινίες με έντονο το καλλιτεχνικό στοιχείο που επιχειρούν ένα σχόλιο πάνω στον τρόπο ζωής, ένα σχόλιο που έχει αφετηρία του ένα βαθύ κοινωνικό και φιλοσοφικό στοχασμό. Θα αναφέρουμε την ταινία του Δήμου Θέου, τη ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ (1976), ένα δοκίμιο πάνω στη μυθολογία και την ιστορία, βασισμένο πάνω σε μια παραλλαγή του μύθου της Αντιγόνης. Σε κάποιο νησί - αποικία της Μινωικής Κρήτης, που λέγεται Λυκαβηττός, οι πρεσβυτές της μητρικής πόλης εισηγούνται ένα νέο αθροιστικό σύστημα με το οποίο αλλάζει ριζικά το σύστημα παραγωγής. Ο Γιάννης Γερασής αναφέρει για αυτή την ταινία ότι "πέρα από την "ανορθόδοξη" γραφή του κειμένου, στο βαθμό που η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ επιχειρεί την "ανάγνωση" ενός μύθου, του μύθου της τραγικής Αντιγόνης (με την έννοια της αποκωδικοποίησής του, που σημαίνει την αποκωδικοποίηση ενός τρόπου ζωής και ταυτόχρονα μελέτη πάνω στους κώδικες της δράσης και της συμβολικής - αναπαραστατικής σύνθεσης) η ανάλυση της ταινίας θέτει πρόσθετα προβλήματα και μας παρασύρει αναπόφευκτα (και ανεπαίσθητα) σε μια προσέγγιση - επανεξέταση του πολιτισμού, που πάει πίσω μέχρι τις ρίζες των κοινωνικών συγκροτήσεων ή αλλιώς, μέχρι τις

πρωτόγονες, καθώς λέγονται κοινωνίες" (1). Το θαλασσίνο τοπίο όμως, υπάσχει έντονο και στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου, όπως στον ΘΙΑΣΟ (1975), μια ανασκόπηση της νεότερης ιστορίας της Ελλάδας μέσα από τα μάτια ενός περιοδεύοντος θιάσου, αλλά πολύ περισσότερο στο ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ (1984), όπου ένας σκηνοθέτης θέλει να κάνει μια ταινία για ένα πολιτικό πρόσφυγα που έχει επιστρέψει στην Ελλάδα, για τις δυσκολίες που συναντά. Γίνεται ένα σχόλιο για τα επίκαιρα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας, αλλά εξετάζεται και το πρόβλημα του θανάτου σε ακραίες καταστάσεις. Στις έξοχες ερμηνείες ο Μάνος Κατράκης, ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, η Λώρα Βολονάκη, η Μαίρη Χρονοπούλου και ο Τζούλιο Μπρότζι. Για να φτάσουμε στην πρώτη ταινία του Αλέξη Δαμανού, το ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ (1966), όπου παρατηρούμε την οδυνηρή πορεία ενός βουνίσσιου από το χωριό του προς τον Πειραιά όπου θα πάει το καράβι για να μεταναστεύσει. Ο σκηνοθέτης θα κάνει μια κριτική στα κοινωνικά status της Ελλάδας εκείνης της εποχής μ' ένα όμορφο και πρωτοποριακό, για την εποχή του, τρόπο. Θα παίξουν ο ίδιος ο σκηνοθέτης, ο Χρήστος Τσάγκας, η Ελένη Μπουμπουλάκη, ο Γιώργος Χααραλαμπίδης, η Βένια Παλιώρη και η Λουίζα Ποδημάτα.

Η θάλασσα ως μπακράουντ

Δεν μπορεί κανείς να μην θυμηθεί τις υπέροχες ταινίες που έχουν το στοιχείο "θάλασσα" ως μπακράουντ. Καταρχήν τα ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ (1963), του Βασίλη Γεωργιάδη, με πολλούς καλούς ηθοποιούς (Κατράκη, Καρέζη, Φούντα, Διαμαντίδου...), που ήταν υποψήφια για Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας το 1964 και μια χρονιά πιο πριν είχε συμμετάσχει στο Φεστιβάλ Καννών. Το ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ (1956), του Μιχάλη Κακογιάννη, με την Έλλη Λαμπέτη, τον Δημήτρη Χορν, την Ελένη Ζαφειρίου, τον Γιώργο Φούντα, μια ερωτική ιστορία ενός νεαρού Αθηναίου και μιας νηιοποπούλας, μια ταινία που συμμετείχε στο Φεστιβάλ των Καννών, το 1957, και την ίδια χρονιά κέρδισε το Χρυσό βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας της Αμερικάνικης Ένωσης Τύπου. Για να πάμε στο ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ (1960), του Ζυλ Ντασέν, όπου ζωγραφίζεται πολύ όμορφα η ζωή στον Πειραιά μέσα από την ιστορία του έρωτα ενός Αμερικανού συγγραφέα και μιας λαϊκής

γόσας. Στις ερμηνείες η Μελίνα Μερκούρη, ο ίδιος ο σκηνοθέτης, ο Γιώργος Φούντας, η Δέσπω Διαμαντίδου, ο Θανάσης Βέγγος, ο Τίτος Βανδής, ο Δήμος Σταρένιος, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ κ.α. Ακόμη μια ταινία από τον Μιχάλη Κακογιάννη η ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ (1977), η μεταφορά του γνωστού αρχαίου δράματος μ' ένα δυνατό κάστινγκ (Καζάκος, Ειρήνη Παπά, Καρράς, Τσάγκας, Μιχαλόπουλος, Τατιάνα Παπαμιόσχου) που είναι αντιπροσωπευτική από μια σειρά πολύ καλών ταινιών, μεταφορά αρχαίων δραμάτων, δοσμένες με όμορφο κινηματογραφικό τρόπο.

Δεν αναφέραμε σκόπιμα ξένες ταινίες για να δείξουμε το πόσο η θάλασσα έχει μπει στη θεματογραφία του ελληνικού κινηματογράφου. Αν βέβαια σε αυτές τις ταινίες προσθέσουμε τις πάρα πολλές πολεμικές ταινίες, άλλες ιστορικές, άλλες γυρισμένες με αφορμή τα ιστορικά γεγονότα, τότε θα δούμε ότι η θεματογραφία είναι τεράστια. Βέβαια θα πρέπει να προσθέσουμε και τα πάρα πολλά ντοκιμαντέρ που έχουν γυριστεί για την θάλασσα. Ο Κουστόβ πρέπει να έχει την παγκόσμια πρωτιά, τόσο για την υποβρύχια ζωή της, όσο και για το πως αυτή επηρεάζει τη ζωή των ανθρώπων. Εκτός αυτών των ταινιών ένα πολύ μεγάλο μέρος της ελληνικής κινηματογραφίας καταλαμβάνουν και οι ταινίες που μιλούν για τη μετανάστευση, άλλες είναι φτηνά μελοδράματα, άλλες καλές παραγωγές που όμως έχουν ένα κοινό μοτίβο το οποίο ελάχιστα αλλάζει. Διασπαρμένες παντού θα δούμε σπινές σε παραλίες, σπινές που στάνουν από έρωτα και δίνουν ένα άλλο χρώμα στην κάθε ταινία. Για αυτό μπορούμε να πούμε ότι πολύ λίγες ταινίες δεν έχουν έστω μια σπινή που να δείχνουν θάλασσα. Ο αναγνώστης μπορεί να δει αν όλα αυτά είναι αλήθεια ή υπερβολές, παρατηρώντας τις ελληνικές ταινίες που προβάλλονται κατά καιρούς στην τηλεόραση.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΑΗΣ

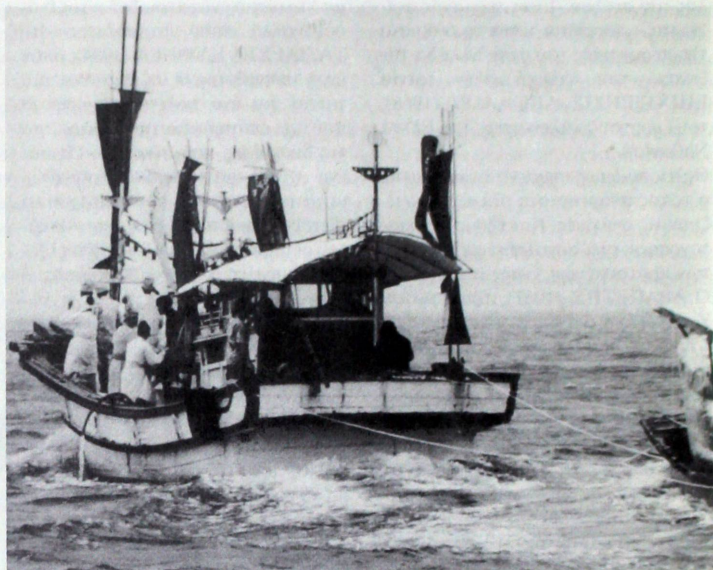
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Γιάννης Γεράσι, "Διαδικασία", σ. 12, εκδ. Ελεάτης, Αθήνα 1979.
2. Πληροφορίες συλλέξαμε από το βιβλίο "Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914 - 1984), του Στάθη Βαλοΐκου, Έκδοση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, και "Ελληνικός κινηματογράφος 1981 - 1986", ο κατάλογος που εξέδωσε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Η ΘΑΛΑΣΣΑ εγκυμονεί κινδύνους!

Το θέμα της θάλασσας ως φορέα φόβου και αγωνίας έχει αποδοθεί επιτυχώς από την αρχή της ανθρώπινης σκέψης και δημιουργίας. Ο Όμηρος, παραδείγματος χάρη, επινόησε από πολύ νωρίς διάφορα θαλάσσια μυθολογικά τέρατα ή εξωφυσικά στοιχεία τα οποία και εμπνεύσανε, με τη σειρά τους, πολλούς μεταγενέστερους επικούς ποιητές. Η αδιαπέραστη, παχύρρευστη και σκοτεινή ύλη του βυθού των ωκεανών, αυτή η ύλη που αντί ημιδιαφανής καταντά αδιαφανής, αποτέλεσε από τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου ένα πολύ φωτογενές θέμα για ανάπτυξη και παρουσίαση στις μεγάλες οθόνες των σκοτεινών αιθουσών. Ήταν ένα από τα κατεξοχήν συναρπαστικά αλλά και κινηματογραφικά μοτίβα για προβολή μπροστά στα έκπληκτα βλέμματα εκατομμυρίων θεατών. Ο θαλάσσιος κινηματογραφικός τρόμος γνώρισε τέσσερις τρόπους ανάπτυξης: α) καταπίεση με θαλάσσια μυθολογικά τέρατα, β) ενασχόληση με φυσικά στοιχεία (όπως οι τρικυμίες, οι κυκλώνες αλλά και οι θεαματικές ναυμαχίες), γ) ενασχόληση με στοιχεία επιστημονικής φαντασίας, για να καταλήξει τελικά δ) στις ταινίες καταστροφής "οικολογικού" χαρακτήρα, διεξαγόμενες επί ή υπό την επιφάνεια της θάλασσας.

Ως προς την πρώτη κατηγορία, τα παραδείγματα είναι τόσο πολλά μέσα στην ιστορία της έβδομης τέχνης που θα ήταν σκόπιμο ν' αγνοήσουμε τα περισσότερα και να μιλήσουμε για το σημαντικότερό τους: την "Οδύσεια" (1954) του ιταλού Μάριο Καμερίνι, όπου πρωταγωνιστούσε ο Κέριχ Ντάργκλας. Χωρίς να παραγνωρίζει την αρχική τριβή του με το "μασιαστικό" σινεμά, ο σκηνοθέτης Καμερίνι ελαχιστοποιεί τις επιμειξίες των μυθολογικών στοιχείων (εφόσον αυτό ήταν ένα από τα πιο γνωστά χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού είδους στο οποίο ειδικεύτηκε) για να μας προ-



σφέρει μία από τις καλύτερες προσαρμογές του κλασικού ομηρικού έπους στην οθόνη. Οι σκηνές των συμπληγάδων βράχων αλλά και της απόπειρας αποπλάνησης από το τραγούδι των σειρήνων είναι μερικές από τις καλύτερες προσπάθειες αναπαράστασης των μεταφυσικών αγωνιών που μπορεί να κρύβει η αγέρωχη μεσογειακή θάλασσα. Σε όλες τις υπόλοιπες παραγωγές του διεθνούς μασιαστικού κινηματογράφου (εφόσον σ' αυτές δεσπόζουν οι μορφές των τερατόμορφων αφροενικών ηρώων) συνυπάρχουν όλα τα αταίριαστα και παράταιρα μυθολογικά πρόσωπα (π.χ. ο Ηρακλής με το Ζορρό) και επιδίδονται σε ηρωικά κατορθώματα όπου η θάλασσα δεσπόζει σα μορφή, παρουσία αλλά και φορέας αβεβαιότητας, άρα αγωνίας. Ο χαρακτήρας της πολυδάπανης υπερπαραγωγής είναι ένα ακόμα στοιχείο που διαχωρίζει την "Οδύσεια" από τις υπόλοιπες ταινίες του αμιγώς "μασιαστικού" κινηματογράφου.

Ως προς τη δεύτερη κατηγορία θα πρέπει ν' αναφέρουμε αρχικά τον ΡΟΒΙΝΣΩΝΑ ΚΡΟΥΣΣΟ του Μπουνούελ (1952) για να θυμηθούμε την υπέροχη σκηνή του τυφώνα που δεσπόζει στην αρχή της ταινίας

και την οποία αν και η ιστορία της ακολουθεί κατά γράμμα εκείνη του Ντεφόε, ο σκηνοθέτης απέδωσε με τρόπο ονειρικό διατηρώντας όμως ακέραιο το ρεαλιστικό πλαίσιο της. Σε μία πιο σύγχρονη διασκευή, τον ΠΑΡΑΣΚΕΥΑ του Ζεράο Βεργκέζ, η εφιαλτική δύναμη του τυφώνα που πλήγει το καράβι τονίζεται περισσότερο χάρη στην παρεμβολή ερωτικών φανταστικών σκηνών από την αισθηματική ζωή του ναυαγού Ροβινσώνα. Για να χρησιμοποιούμε παραδείγματα από τον σύγχρονο κινηματογράφο θα αναφέρουμε την ταινία ΑΝΤΙΟ ΞΕΝΗ (1990) του Τουρκογερμανού Τέφικ Μπάζεο όπου οι τελικές σκηνές της παλιόρροιας και επίθεσης από την τρικυμισμένη θάλασσα, η οποία πλημμυρίζει το νησί των εξορισμένων πολιτικών προσφύγων, είναι τόσο δυνατές σε ρυθμό και ένταση όπου η αρχική ηρεμία της ταινίας ανατρέπεται βίαια και ο θεατής παρασύρεται συναισθηματικά από τις εικόνες των τεραστίων κυμάτων. Αμέσως μετά αυτό το "ξέσπασμα" του καιρού, επανέρχεται μία παγερή ησυχία η οποία και θα σημάνει τον βεβιασμένο χωρισμό των δύο ερωτευμένων προσώπων της ταινίας. Οι τόσο εντυπωσιακές αλλά

και απρόσμενες σκηνές της τρικυμιασμένης παλίρροιας έρχονται να συναγωνιστούν σε δύναμη τις τόσο πυκνογραμμένες σελίδες του λογοτεχνικού αριστουργήματος Η ΚΑΤΑΓΙΔΑ των Νόρχωφ και Χωλ, όπου και πάλι το σημείο κορύφωσης της ιστορίας βρίσκεται στο τέλος: μία ξαφνική τρικυμιασμένη παλίρροια διακόπτει απότομα το ειδύλλιο ανάμεσα σε δύο ερωτευμένους διαφορετικών εθνικότητων.

Οι ταινίες θαλάσσιας μάχης, οι ταινίες πειρατών αλλά και οι ταινίες "ξιφασκίας" (είδος στο οποίο διακρίθηκε ο Ricardo Freda) είναι μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα πολεμικών περιπετειών (αληθοφανών ή μη) όπου η θάλασσα αποτελεί μία από τις κυριότερες εστίες δράσης. Φτάνει να φέρουμε στο νου μας ταινίες όπως τις: ΜΑΥΡΟΣ ΑΕΤΟΣ (1946) και Ο ΓΙΟΣ ΤΟΥ ΝΤ' ΑΡΤΑΝΙΑΝ (1950), οι οποίες είναι σκηνοθετημένες απ' τον Φρέντα (η δεύτερη γνώρισε μία πρόσφατη συνέχεια από τον Γάλλο Tavernier) για να συνειδητοποιήσουμε πόσο πολεμοχαρές σκηνικό προσφέρει η άγρια θάλασσα σε σκηνές ναυμαχίας όπου ο καταγιοτιστικός ρυθμός των ξιφασκικών συνδυάζεται μ' εκείνο των κυμάτων. Ο Tony Scott σκηνοθέτησε, το 1994 την ταινία CRIMSON TIDE η οποία, υιοθετώντας το ψυχοπολεμικό μοτίβο των διχασμένων πολιτικά ηρώων, κατέληγε να πλέξει το εγκώμιο του πυρηνικού αποπλισμού, μέσα από την αντιδικία δύο ομόλογων αξιωματικών του αμερικάνικου ναυτικού. Το υπερσύγχρονο πολεμικό υποβρύχιο "Αλαμπάμα" θα γίνει στυλοβάτης μιας σύγκρουσης όπου τα ειδικά εφερέ πιστραπεύονται για τις ανάγκες του θεάματος. Στην ταινία αυτή, σ' αντίθεση με τις υπόλοιπες της ίδιας κατηγορίας, οι συνθετικές εικόνες προσδίδουν στον υποβρύχιο κόσμο μία ακόμα πιο αλλόκοτη όψη ενώ οι αργές ταχύτητες με τις οποίες εκτοξεύονται οι πυρηνικές τορπίλες στο νερό δημιουργούν μία καινούργια αίσθηση της αγωνίας. Το σκοτάδι του βυθού είναι τόσο πηχτό που ξεγελάει ακόμα και την πιο εξελιγμένη τεχνολογικά ηλεκτρονική συσκευή.

Η επιστημονική φαντασία κατα-

πίαστηκε πολλές φορές με τη θάλασσα ως κύριο θέμα της και τ' αποτελέσματα ήταν πολύ θετικά, τόσο στη λογοτεχνία, όσο και στον κινηματογράφο. Η μόνη διαφορά είναι ότι τα στοιχεία που φαινότανταν φανταστικά την εποχή που ο Verne εξασκούσε την εφευρετικότητα του, έμελλε να γίνουν αληθινά στην εποχή μας. Έτσι, γι' αυτό το λόγο, θα παρουσιάσουμε τρεις ταινίες από την πρώτη "εξηνταεταετία" του κινηματογράφου οι οποίες όμως θα μπορούσαν να είχαν θεωρηθεί ως εμπνευσμένες από αληθινές ιστορίες άμα πρωτοπαρουσιάζονταν στην εποχή μας. Ακριβώς επειδή, το υποβρύχιο που διασχίζει μυστικά και παρόνομα τους ωκεανούς δεν θά'ταν πρόνομο ενός πολύ πρωτοπόρου εφευρέτη, όπως στάθηκε ο Νέμο στην εποχή του, γι' αυτό το λόγο οι τρεις παρακάτω ταινίες θεωρούνται μεν καταχρηστικά "επιστημονικής φαντασίας" ακόμα και σήμερα, τα υπερφυσικά τους όμως θέματα είναι τόσο κοινότητα και τετριμμένα που δεν μπορούμε παρά να τις διαχωρίσουμε από τις "ταινίες καταστροφής" της τελευταίας κατηγορίας.

Πρώτος ο Eugène Lourié κι έπειτα ο Richard Fleischer (1953 και 1955 αντίστοιχα) διασκεύασαν τις "20.000 λεύγες υπό τη θάλασσα". Ο πρώτος, ως ειδικός χειριστής των τεχνικών εφερέ της εποχής του κατόρθωσε να εντυπωσιάσει τους θεατές δίνοντάς τους μία πιο ασυνήθιστη όψη της επικινδυνότητας του βυθού αλλά και της πληθωρικότητας των υδρόβιων στοιχείων που τον απαρτίζουν. Ο Fleischer στάθηκε πιο ρεαλιστής κι ακαδημαϊκός, με αποτέλεσμα η δικιά του εκδοχή να γίνει πιο γνωστή και κοσμοαγαπητή. Και οι δυο τους όμως κατέδειξαν με δεξιοτεχνία ότι το βάθος της θάλασσας είναι πολύ μεγάλο για να το χωρέσει ο ανθρώπινος νους. Είναι τόσο μεγάλο που μόνο όποιος έχει βάλει σκοπό της ζωής του να ζήσει "υπό την επιφάνεια της θάλασσας (βλέπε Νέμο) θα μπορούσει να γνωρίσει ένα μικρό μέρος της υποβρύχιας αυτής μαγείας. Ο Αγγλοαμερικάνος Cy Endfield διασκεύασε το 1961 το "Μυστηριώδες νησί" (του Verne βεβαίως) για να προσθέσει ένα ακόμα επεισόδιο στην τυχοδιωκτική περιπετειώδη

ζωή του Νέμο. Αν και η πιο τρομακτική σκηνή διεξάγεται σε λίμνη και όχι στη θάλασσα (εκείνη της επίθεσης από ένα εξαγριωμένο ντούνγκογκ) η ταινία αυτή είναι αξιοσημείωτη στο αφιέρωμά μας ακριβώς επειδή οι σκηνές του ναυάγιου και της θαλασσοταραχής στην αρχή της ταινίας μας φέρνουν στο μυαλό εκείνες του διάσημου θαλασσοφαγωμένου ναυαγού Κρούσο (ανάμεσα στα δύο αυτά λογοτεχνικά έργα υπάρχουν πολλές αναλογίες).

Επειδή οι "ταινίες καταστροφής" γνώρισαν κι εκείνες τη μόδα της θαλάσσιας τοποθέτησης του χώρου δράσης τους, επιβάλλεται να κάνουμε μια συνοπτική αναφορά στα κυριότερα δείγματά τους. Πρώτα όμως ας ανατρέξουμε στον ορισμό τους. "Οι ταινίες καταστροφής είναι μια περίεργη υπόθεση: εμφανίστηκαν σαν ρεύμα στις αρχές της δεκαετίας του 70 (Η περιπέτεια του Ποσειδώνα) για να αποτελέσουν τα τελευταία χρόνια νέο κινηματογραφικό είδος. Οι ταινίες καταστροφής βασίζονται, κι αυτές, στην αντίθεση φύσης/παρα-φύσης. Είναι ενήπιτο πως η παραφύση προκαλεί παντού καταστροφές. Όταν η παραφύση είναι ανεξήγητη, οι ταινίες καταστροφής προσεγγίζουν το θεσμολογούμενο φανταστικό (ΤΑ ΣΑΓΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΧΑΡΙΑ) όταν η παραφύση ερμηνεύεται με βάση ένα επιστημονικό - ή επιστημονικοφανές - πείραμα, οι ταινίες καταστροφής προσεγγίζουν την επιστημονική φαντασία (ΜΠΑΡΑΚΟΥΝΤΑ, Η ΛΑΙΜΗΤΟΜΟΣ ΤΟΥ ΒΥΘΟΥ). Υπάρχουν, πάντως, δύο θεμελιώδεις διαφορές των ταινιών καταστροφής από το φανταστικό και την επιστημονική φαντασία. Η πρώτη διαφορά: στις ταινίες καταστροφής το πλαίσιο είναι ολότελα ρεαλιστικό - και ο τρόμος περισσότερο "εξωτερικός" παρά "εσωτερικός" (διαφορά στη μορφή). Η δεύτερη διαφορά: στις ταινίες καταστροφής, η παρα-φύση όχι μόνον αντιμετωπίζεται, αλλά αντιμετωπίζεται συγκεκριμένα: ναι, η καταστροφή είναι αναπόφευκτη (εξαιτίας της παρα-φύσης, ανθρώπινης ή όχι) πλην όμως, υπάρχουν πάντα οι "ειδικοί" (όργανα της τάξης, τεχνοκράτες), που βάζουν τα πράγματα στη θέση τους (διαφορά

στο περιεχόμενο)". Δ. Παναγιωτάτος "Ο φανταστικός κιν/φος, Αθήνα, εκδόσεις "Δέκα", 1979, σελ. 25. Η μόδα των θαλάσσιων ταινιών καταστροφής μπορούμε να πούμε ότι ξεκινάει με τα ΣΑΓΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΧΑΡΙΑ (1975), του Σπύλμπεργκ, για το οποίο έχουμε τόσα πολλά κείμενα διαβάσει που δεν κρίνουμε σκόπιμο να ξανασκολιάσουμε. Αμέσως μετά περνάμε στα ΠΙΡΑΝΧΑΣ (1978), του Τζο Ντάντε, τα οποία όμως δεν διεξάγονται σε θαλάσσιο χώρο δράσης αλλά σε μια λίμνη. Γι' αυτό και δεν θα τα συμπεριλάβουμε στο αφιέρωμά μας. Ακολουθεί η ΟΡΚΑ του Μάικλ Άντερσον (1978).

"Τα ίδια ακριβώς που ισχύουν για τους τεχνοκράτες, ισχύουν και για τους οικολόγους. Τ' ότι όμως διαλέχτηκε ο οικολόγος από το σωρό των επιστημόνων, δεν είναι για τυχαίους λόγους. Σήμερα υπάρχει οξυμένο το πρόβλημα της μόλυνσης της ατμόσφαιρας. Ο οικολόγος εκφράζει αυτήν ακριβώς την επιστήμη, που έχει για σκοπό την προστασία της φύσης (άρα και του ανθρώπου σα μέρος αυτής της φύσης). Ο ρόλος του είναι, ο ρόλος ενός κοινωνικού λειτουργού, που θα μάθει στον άνθρωπο να ζει ειρηνικά και σε πλήρη αρμονία με το περιβάλλον του. Παράλληλα ο οικολόγος παρουσιάζεται σαν ένας γνώστης των φυσικών νόμων, που ο άνθρωπος πρέπει να σέβεται. Στην ΟΡΚΑ η ωκεανολόγος (Σάρλοτ Ράμπλιγκ) παίζει καθαρά ένα προστατευτικό ρόλο. Προσπαθεί ν' αποτρέψει οποιαδήποτε ενέργεια βάζει σε κίνδυνο όχι μονάχα τη φύση, μα και την ανθρώπινη κοινωνία. Το συμπέρασμά της είναι ότι ο άνθρωπος πρέπει να σέβεται τους κοινωνικούς νόμους, αλλιώς θα δεχτεί την οργή των δυνάμεων της φύσης. Έτσι οι κοινωνικοί νόμοι του υπάρχοντος συστήματος, ταυτίζονται με τους φυσικούς νόμους και παρουσιάζονται σα θεϊκοί και αιώνιοι.

Δεν είναι όμως καθόλου τυχαίο, ότι στην ίδια ταινία, αν γίνεται ένα έγκλημα απέναντι στην κοινωνία και τη φύση, αυτός που ευθύνεται δεν είναι κανένα μονοπάλιο, μα ένα απλός ψαράς. Το οικολογικό πρόβλημα παρουσιάζεται ξεκομμένο από αυτούς που το έχουν προ-

καλέσει και άσχετο με τη φύση του καπιταλισμού. Ταυτόχρονα η κυρίαρχη ιδεολογία το χρησιμοποιεί σαν ένα άλλοθι, αποδίδοντας σε αυτό τα αίτια της σημερινής κρίσης. Ξέρουμε όμως πολύ καλά ότι τα αίτια αυτά είναι καθαρά πολιτικο-οικονομικά. Ότι αφορούν σε τελική ανάλυση την κρίση ενός ολόκληρου κοινωνικού συστήματος, που στην προσπάθειά του να συσκοτίσει τα πράγματα, παρουσιάζει μια εκδήλωση της κρίσης (όπως είναι το οικολογικό), σαν την ίδια την αιτία αυτής της κρίσης" Μ. Ακτσόγλου "Ταινίες καταστροφής" περιοδ. "Προοδευτικός κινηματογράφος" τεύχος 2, Οκτ. 78, σελ 74.

"Κλείνοντας το άρθρο (που δεν είδε παρά μόνο μερικές πτυχές των ταινιών καταστροφής), θα ήθελα να συνοψίσω τη γενική ιδεολογική λειτουργία των ταινιών καταστροφής, που βγαίνει μέσα από τη δομή τους: Όλες οι ταινίες καταστροφής δείχνουν στην αρχή μια κοινότητα ανθρώπων, που ζει μια ήρεμη και ομαλή ζωή. Η ομαλότητα όμως αυτή διαταράσσεται από την ξαφνική εισβολή ενός ταραχοποιού στοιχείου ή την εμφάνιση ενός εχθρικού φυσικού στοιχείου. Ο τρομοκρατημένος θεατής παραπλανείται γιατί θεωρεί σαν υπαίτιο για τη σημερινή κρίση ένα καθαρά φανταστικό στοιχείο, που δεν έχει καμία σχέση με τα προβλήματά του, ενώ παράλληλα συμπάσχει για κινδύνους και προβλήματα, που αφορούν αποκλειστικά την κυρίαρχη τάξη. Ταυτόχρονα ζητά την προστασία του κρατικού μηχανισμού, στον οποίο τελικά υποτάσσεται, αποδεχόμενος τις λύσεις σωτηρίας που αυτός του προτείνει (και ιδιαίτερα τη φασιστική εξόντωση του ταραχοποιού στοιχείου από τις κρατικές δυνάμεις καταστολής). Τέλος συμπάσχοντας με τους ήρωες που κινδυνεύουν, ασυνείδητα επιθυμεί να επιστρέψει στη χαμένη ομαλότητα που διαταράχτηκε. Όμως τι άλλο είναι αυτή η επιστροφή στην ομαλότητα, παρά η επιστροφή στην καθεμερινή εκμετάλλευση, από τις δυνάμεις που επικαλείται να τον σώσουν, το πραγματικό θύμα στις ταινίες καταστροφής, δεν είναι οι κινηματογραφικοί ήρωες, που χτυπιούνται από τις θεομηνίες, μα αυτός ο αποπροσανατολισμένος θεατής, που

φτάνει στο ύστατο στάδιο της αλλοτριώσεώς του να επιθυμεί ασυνείδητα ακόμα και αυτή την ίδια την κατάσταση της εκμετάλλευσής του, αρκεί η κυρίαρχη τάξη να τον προστατέψει από πελώρια βουβάλια, καρχαρίες, γοργίλες, σεισμούς, πυρκαγιές ή ότι άλλες σύγχρονες πληγές του Φαραώ, θα κατεβάσει η φαντασία αυτού του "εργοστασίου των ονείρων" ή της αποβλάκωσης, που λέγεται Χόλγουντ" (βλέπε βιβλιογραφική αναφορά πιο πάνω). Οι ταινίες καταστροφής που διεξάγονται στην θάλασσα εντάσσονται στην ίδια μοίρα. Η θάλασσα ταυτίζεται με τη μητέρα φύση η οποία, ακόμα κι αν υποθάλλει την επικίνδυνη παραφύση (τα υδρόβια τέρατα που απειλούν την ομαλότητα του καπιταλιστικού τρόπου ζωής), νικάει επί του κακού παρείσματος στοιχείου και επαναφέρει την κακώς εννοούμενη ηρεμία.

Κλείνοντας και με τη σειρά μας το άρθρο, κρίνουμε αναγκαίο να αναφερθούμε σε μερικά Ζ - monies που εντάσσονται στην κατηγορία "θαλάσσιες ταινίες καταστροφής". Θα τ' αναφέρουμε επιγραμματικά ακριβώς επειδή ο χώρος δεν μας επιτρέπει να επεκταθούμε περισσότερο. Είναι τα Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΛΕΥΚΟΣ ΚΑΡΧΑΡΙΑΣ του Τζο Νταμάτο, τα ΑΛΙΕΝΣ ΤΩΝ ΒΥΘΩΝ, του Μπρούνο Ματέι, τα ΣΑΓΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΡΟΚΟΔΕΙΟΥ του Τομπ Χούπερ, τα ΜΠΑΡΑΚΟΥΝΤΑΣ, Η ΛΑΙΜΗΤΟΜΟΣ ΤΟΥ ΒΥΘΟΥ, και ο ΒΥΘΟΣ.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Οι κινηματογράφοφιλοι ως μας συγχωρέσουν που δεν αφιερώσαμε κάποιο χώρο στα κινούμενα σχέδια του Ray Harryhausen (π.χ. Ο ΙΑΣΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΑΡΓΟΝΑΥΤΕΣ) στα οποία δεσπόζει το υγρό στοιχείο με όλη του την ανησυχία. Ο λόγος είναι ότι προτιμήσαμε σαφώς τις ταινίες "αληθοφανούς δράσης" εφόσον σ' αυτές φαίνεται η θάλασσα πιο "ρεαλιστικά". Το ΑΒΥΣΣΟΣ (1988) του James Cameron, παραλείφθηκε σκόπιμα γιατί δεν ήταν της αρεσκείας μας. Με τις συμπάθειές μας.

Οι πολεμικές ταινίες ήταν και θα είναι, το αγαπημένο θέαμα ενός μεγάλου κοινού. Έτσι ή αλλιώς, με φόντο τον πόλεμο, έχουν περιγράψει ειδικά, έχουν γίνει αναφορές στην ιστορία (η οποία πολλές φορές ταλαιπωρήθηκε και βασανίστηκε) και σε μεγάλες προσωπικότητες που σημάδεψαν την ιστορία της ανθρωπότητας. Η θάλασσα βοήθησε για να πάρουν οι θαλασσομαχίες ένα άλλο στυλ...

Θα μπορούσε κανείς να αναφέρει ταινίες όπου η θάλασσα είναι ένα πεδίο μάχης και ένα σημείο αναφοράς της οξυδερκείας και των γρήγορων αντανάκλαστικών των μεν ή των δε. Στις πιο πολλές περιπτώσεις η θάλασσα δεν παίζει παρά το ρόλο της αφορμής για να διηγηθεί κανείς μια ιστορία - κοινωνικού ή πολιτικού περιεχομένου - ή, ακόμη, να μεταφέρει ένα πολιτικό μήνυμα, καλά κρυμμένο κάτω απ' τις βροντιές των κανονιών, τους πυροβολισμούς ή τις στολές των ναυτών. Σε πολλές ται-

νες τον πόλεμο να κερδίσεις μια γυναίκα βρες ν' αγαπήσεις...". λέγεται σ' ένα τραγούδι του Χατζηδάκι και αποτυπώνεται πολύ γλαφυρά στην ταινία ΛΙΑΥ ΜΑΡΛΕΝ, του Ράινερ Βέγνερ Φασμίντνερ. Η Ακεμι Νεγκίσι φωτογραφίζεται σαν να ήταν η Μάρλεν Ντίτριχ στην ταινία ΑΝΑΤΑΧΑΝ (1953), η τελευταία παραγωγή του Τζόζεφ φον Στέμπεργκ, όπου μια ομάδα από Ιάπωνες στρατιώτες για επτά χρόνια πολεμούν σ' ένα νησί του Ειρηνικού, σ' έναν πόλεμο παράλογο. Το παράλογο και το απάνθρωπο τονίζεται από τα αποκομστικά ντεκόρ (καμμένα δέντρα, σκληρές σκιές) που φτιάχτηκαν στο ιαπωνικό στούντο όπου γυρίστηκε η ταινία. Το θέμα του πολέμου στη θάλασσα δεν μπορούσε να ξεφύγει απ' τον μάστορα των ψυχολογικών ταινιών, τον Άλφρεντ Χίτσκοκ. Στην ταινία του LIFEBOAT (1944), μια αμερικάνικη παραγωγή, πρόκειται για κάποιους επιζήσαντες από ένα ναυάγιο. Αυτή

και εδώ παρών, τον ενσαρκώνει ο Γιούργκεν Πρόχνοφ. Αν και η κάμερα κινείται αρκετά, η όλη ατμόσφαιρα είναι κλειστοφοβική, ένα άλλο στοιχείο της διαβίωσης σε τέτοιο χώρο. Ο σκηνοθέτης μεταφέρει την αυτοβιογραφική νοιβέλα, που έκανε μεγάλη επιτυχία, τον Λόθαρ Γκούντθερ Μαπακχάμι, παλιού πολεμικού ανταποκριτή.

Η θάλασσα όμως είναι και το χαλί για να ξετυλιχθούν και άλλες ιστορίες. Έτσι στην ταινία D - DAY THE SIXTH OF JUNE (1956), του Χένρι Κόστερ, κινηματογραφείται η μαζική απόβαση στη Νορμανδία κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά κάτω από τις μαζικές επελάσεις και τα πυρά, το θέμα εστιάζεται σε δύο πρόσωπα: στον Τέιλορ και στον Τοντ. Ο πρώτος είναι Αμερικάνος αξιωματικός και ο δεύτερος Βρετανός. Μαζί με την κάμερα ανακαλύπτουμε τα προσωπικά και επαγγελματικά τους προβλήματα που δεν παύουν να τους απασχολούν ακόμη και στην

ΘΑΛΑΣΣΟΜΑΧΙΕΣ ΣΤΟ ΠΑΝΙ

νίες εκείνο το στοιχείο που λείπει και που λάμπει δια της απουσίας του είναι η γυναίκα. Και όμως οι ταινίες αυτές ξεχειλίζουν από μια ερωτική ατμόσφαιρα, αφού το γυναικείο άρωμα είναι ουσιαστικά παρόν. Άλλες φορές η γυναίκα βρίσκεται διακριτικά πίσω απ' τον άνδρα, αφήνοντας τον να πάρει σημαντικές πρωτοβουλίες, στιγματίζοντας όμως με τη διακριτική παρουσία της τον ρου της ιστορίας. Άλλες φορές, τις πιο λίγες, ο ρόλος της γυναίκας είναι σημαντικός, της δίδεται ένα σημαντικό πεδίο για να δράσει, να σημαδέψει το ιστορικό γίνεσθαι. Θα μπορούσε κανείς να αποφανθεί ότι οι πολεμικές ταινίες πάσχουν από ένα μισογυνισμό, ότι δεν δίνουν τις ίδιες ευκαιρίες στους άντρες και τις γυναίκες. Ένα συμπέρασμα που δεν απέχει πολύ απ' την αλήθεια.

Η απουσία όμως της γυναίκας δεν κάνει την ταινία βαρετή, δεν την ασημαίνει, αφού η γοητευτική παρουσία της καθρεφτίζεται στα μάτια των ναυτικών, όταν ξυπνούν οι μνημες μιας γυναίκας που τους περιμένει να γυρίσουν. "Στρατιώτη μου αν

η ταινία έκανε την Τάλυλαχ Μπανχεντ διάσημη ηθοποιό, όπου έπαιζε μια δημοσιογράφο ερωτευμένη με τον μηχανικό του πλοίου (Τζον Χόντινακ). Ο Χένρι Χουλ, ένας εκατομμυριούχος, η Μαίρη Άντερσον, μια νοσοκόμα και ο Γουόλτερ Σλέζακ, καπετάνιος, συγκροτούσαν, ανάμεσα σε άλλους, την ομάδα. Μια ταινία όπου υπήρχε και ο ερωτισμός και οι κομικές καταστάσεις και η "ψυχολογική" ατμόσφαιρα του Χίτσκοκ.

Εάν θέλετε να ζήσετε την εμπειρία της παραμονής σ' ένα γεωμετρικό υποβρύχιο η ταινία ΤΟ ΠΛΟΙΟ (1981) είναι ο καλύτερος τρόπος. Σ' αυτή την ταινία ο Βολφγκανγκ Πήτερσεν σκιαγραφεί τη ζωή σ' ένα υποβρύχιο, του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, 10 ποδιών πλάτους και 150 ποδιών μήκους. Η ταινία διαρκεί περίπου 2 ώρες και 25 λεπτά αλλά από τα πρώτα 10 λεπτά ο θεατής μπαίνει στο κλίμα. Το κλίμα της αντι-πολεμικής αντίληψης που κυριαρχούσε στα αναλόγου θέματος έτη της δεκαετίας του 50, μεταφέρεται και εδώ, ενώ ο σκληρός, λιγομίλητος και πολύ ενεργητικός καπετάνιος, είναι

πρώτη γραμμή πυρός, έτσι ώστε η ταινία γίνεται τελικά ένα ωραίο ρομάντσο. Στο ίδιο κλίμα κινείται και η ταινία ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΩΡΑ (1979), του Φρέντσης Φορντ Κόπολα. Το υγρό στοιχείο είναι και εδώ το χαλί για να αναπτυχθούν οι πολεμικές συρράξεις. Αποδεικνύεται άγριο, φέρνει το θάνατο, δαμάζεται από τους σκληροτράχηλους άντρες των Αμερικανικών δυνάμεων. Ο Κόπολα κάνει μια ταινία όπου διαφωνεί με το πολεμικό κλίμα και δείχνει τις επιπτώσεις του παράλογου πολέμου στο Βιετνάμ. Μέσα όμως στις αντιρρήσεις υπάχχει και ο σπόρος της αμερικάνικης προπαγάνδας καλά κρυμμένος, δυνατός όμως για να παρασύρει τον ανύποπτο θεατή. Μια υπερπαραγωγή των 31 εκατομμυρίων δολλαρίων και πλέον, που είναι το καλύτερο αντιπροσωπευτικό είδος χολιγουντιανών πολεμικών ταινιών. Η επιτυχία του σκηνοθέτη είναι το ότι κατάφερε να αναπαράσχει την ατμόσφαιρα της ζούγκλας στο Βιετνάμ και την Καμπότζη. Τα τμήματα του πολέμου του Βιετνάμ συγκρίνησαν και άλλους σκηνο-

θέτες. Ο Σίντνεϊ Φούρι κάνει μια ταινία που είχε κωμικά και τραγικά στοιχεία. Η ταινία THE BOYS IN COMPANY (1978), μέσα από μια αντιπολεμική διάθεση, διαπραγματεύεται το πως δομούνται οι δεσμοί φιλίας, μέσα σε μια ομάδα ναυτών, όπως στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα κωμικά στοιχεία δίδονται μέσα από τέσσερα γράμματα που στέλνονται στις Η.Π.Α. Ο σκηνοθέτης επιτίθεται στην ενέργεια της ταινίας με κωμικά γκανγκς και συναισθηματικά στοιχεία. Περιγράφει στοιχεία της καθημερινότητας των ναυτών, όπως ένα παιχνίδι ποδοσφαίρου, τη συμπεριφορά των μανιακών αξιωματικών και τους φιλοκερδείς νοτιο-Βιετναμέζους αξιωματικούς. Ο Σταν Σω παίζει τον μαύρο, γυμνασμένο, "φυσικό" αρχηγό (κάτι σαν τον Τζων Γουέιν) και ο Τζέιμς Γουάιτμαρ τον διαννούμενο αξιωματικό. Ο Όλιβερ Στόουν, με την ταινία του ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ ΣΤΙΣ 4 ΙΟΥΛΙΟΥ (1989), τοποθετήθηκε και αυτός στο πρόβλημα "Βιετνάμ". Ένα αντιπολεμικό έπος που έχει για κεντρικό ήρωα τον καθολικό πατριώτη Ρον Κόβιτς, ο οποίος πιστεύει ότι ο πόλεμος είναι ένας τρόπος για να αποδείξει ότι είναι άνδρας! Τον στέλνουν στο Βιετνάμ όπου τραυματίζεται και μένει παράλυτος. Οι καταστάσεις που θα περάσει και η επαφή του με ειρηνιστές διαδηλωτές θα τον κάνουν να συμμετέχει στους "Βετεράνους του Βιετνάμ εναντίον του Πολέμου". Μια αληθινή ιστορία η οποία έχει κινηματογραφηθεί έτσι ώστε να ανα-

δεικνύει περισσότερο το μεταφυσικό στοιχείο παρά την απτή πραγματικότητα, το καθολικό-θηρησκευτικό στοιχείο είναι έντονο.

Πίσω στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Ράουλ Γουόλς, με την ταινία του BATTLE CRY (1955), κάνει μια ρομαντική προσέγγιση στον πόλεμο, μεταφέροντας το ομώνυμο διήγημα του Λεόν Ουρίς. Η ταινία εστιάζει την προσοχή της στις στρατιωτικές υπηρεσίες, στις ρομαντικές στιγμές-ενδιάμεσα των αφιμαχιών - και στις μάχες. Η ταινία του Πωλ Γονέντος, ATTACK ON THE IRON COAST (1968), διαπραγματεύεται την επίθεση των Καναδών στις γερμανικές ναυτικές βάσεις στη Γαλλία. Ο Λόιντ Μπρίντζες ξεχωρίζει με την ερμηνεία του, σε μια ταινία που γυρίστηκε στην Αγγλία. Σε εντελώς διαφορετικό στυλ το BEACH RED (1967), του Κόρνελ Γουάλντ, ο οποίος έπαιζε και στην ταινία του, διαπραγματεύεται τον πόλεμο με μια αρνητική στάση: η αντιπολεμική διάθεση του σκηνοθέτη είναι εμφανής. Πρόκειται για τις ναυμαχίες των Αμερικανών με τους Γιαπωνέζους στις Φιλιππίνες. Ο Ριπ Τορν παίζει έξοχα ένα σαδιστή λογία ο οποίος βασανίζει και δολοφονεί ένα γιαπωνέζο στρατιώτη. Μια ταινία που κινήθηκε στο κλίμα της εποχής της. Χορός, τραγούδι και ευφορία στην ταινία του Φρανκ Ράαν, CALL OUT THE MARINES (1942). Ένα μουζικαλ όπου εμφανίζονται οι Λόβε Εντμουντ και Βίκτορ Μακ Πάφλεν για τελευταία φορά μαζί. Χορός, τραγούδια, αλλά βρισκουν χρό-



νο για κατασκοπεία και αφιμαχίες και έρωτα με την Μπίνι Μπέρονς. Μια ταινία που διασκεδάει τις εντυπώσεις, ήδη ζοφερές, στο ενδιάμεσο του πολέμου.

Και στο τέλος, για να αλλάξουμε εντελώς θέμα, δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε στο αριστούργημα του Σεργκέι Μηχαϊλοβιτς Αϊζενστάιν, το ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ (1925). Η ιστορική ταινία που αναπαριστάνε τις μάχες κατά την Οκτωβριανή Επανάσταση. Η ταινία γυρίστηκε ένα χρόνο μετά την ΑΠΕΡΓΙΑ και για να εορτασθούν τα 20 χρόνια απ' την επανάσταση του 1905. Η ταινία έμεινε ιστορική όχι μόνο ως μια ιστορική κατάθεση, αλλά και ως μια πραγματεία για το μοντάζ, του οποίου πατέρας θεωρείται ο Αϊζενστάιν. Μια υπερπαραγωγή που δεν χάνει καθόλου την συναισθηματική της δύναμη, κρατώντας την αφηγηματική δομή, κλασική για τις αφηγηματικές ταινίες τότε, που μιλάγε με την εικόνα περισσότερο, παρά με τις διευκρινιστικές λεζάντες, αφού ήταν βουβή. Το διανοητικό μοντάζ του Αϊζενστάιν εφάρμοσε δίχασε και διχάζει τον κινηματογραφικό κόσμο: πρέπει το κοινό να κατευθύνεται με αυτό τον τρόπο; Πρέπει η ταινία να λειτουργεί σαν μια μπουλντόζα που οργώνει τον εγκέφαλο του θεατή; Το σίγουρο είναι ότι ο σκηνοθέτης κατάφερε να προσφέρει κάτι στην θεωρία του κινηματογράφου και η ταινία του να μείνει κλασική και, σε πολλά σημεία, ανυπερέβλητη ακόμη και σήμερα.

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ

Η θάλασσα προκαλεί χαρά!

Η θάλασσα είναι επόμενο να συνδυαστεί με χαρούμενες στιγμές, εφόσον το μεγαλύτερο τμήμα του ανθρώπινου οργανισμού αποτελείται από νερό και όπως είναι φυσικό η απλή επαφή του κορμιού μας με τη δροσερή θάλασσα ανακουφίζει! Στον κινηματογράφο αυτή η ευχάριστη αίσθηση της επαφής μας με τη θάλασσα έχει αποθανατιστεί σε όλες τις εκδοχές της χωρίς όμως να προκύψει επιτυχώς ένα ιδιαίτερο κινηματογραφικό είδος, του οποίου οι αφηγηματικές ιδέες να ταυτίζονται άμεσα με τη θάλασσα. Κάποια καλής ποιότητας surfing movies εμφανίστηκαν μέσα στη δεκαετία του '60, καταγράφοντας με μονοτονία και επίπεδο τρόπο τις ευχάριστες πλευρές του προσφιλούς αθλήματος. Σήμερα, οι περιγραμμένες ταινίες δράσης είναι τόσο ξεπερασμένες τεχνικά που οι στιγμές αγωνίας και φόβου που θα έπρεπε να μας προκαλούσαν έχουν αντικατασταθεί από μια απλή ευχαρίστηση στη θέαση της θάλασσας, κινηματογραφημένης από διαφορετικές γωνίες λήψης και με όλες τις θεαματικές συνταγές. Φέρτε στο μυαλό σας τα παρακάτω κλασικά χολιγουντιανά αριστουργήματα για να νιώσετε πόσο ταυριάζουν με τα παραπάνω λόγια: **ΤΟ ΓΕΡΑΚΙ ΤΩΝ 7 ΘΑΛΑΣΣΩΝ** (1940) του Μ. Κέρτιζ, **ΚΑΙΠΕΤΑΝ ΜΠΛΑΝΤ** (1935) του Μ. Κέρτιζ, **ΟΙ ΝΑΥΑΓΟΙ ΤΩΝ ΝΟΤΙΩΝ ΘΑΛΑΣΣΩΝ** (1941) του Σέσιλ Μπ. ντε Μιλ, **ΑΝΤΑΡΣΙΑ ΣΤΟ ΜΠΑΟΥΝΤΥ** (1935) του Φρανκ Λόντ. Η Ελλάδα είναι η χώρα η περισσότερο ταυτισμένη με την αίσθηση των χαρούμενων καλοκαιρινών διακοπών. Στον ελληνικό κινηματογράφο ορισμένες σκηνές θαλασσινών βουτιών λες και επέβαλαν την εποχή του καλοκαιριού σε όλες τις υπόλοιπες σκηνές των ταινιών απ' τις οποίες προέρχονται. Φέρτε στο μυαλό σας την κεντρική σκηνή της **ΘΕΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟ ΣΙΚΑΓΟ**, του Αλέκου Σακελλάριου (εκείνη όπου ο Δ. Παπαμιχαήλ σώζει από θάλασσο πνιγμό την υποκρίτρια ανηψιά) ή την εισαγωγή του **ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ** του Ζυλ Ντασέν (όπου μια αρμαθιά από ναύτες ακολουθεί τη χαριτωμένη Μ. Μερχούρη στη βουτιά της, χωρίς να νοιάζεται αν θα γίνει θέαμα στα μάτια των τουριστών που καταφτάνουν), για να πειστείτε! Η ελληνική θάλασσα είναι τόσο όμορφη ώστε η θέα της μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε δραματικές ταινίες για να τονίζει την αντίθεση ανάμεσα σε χαρούμενες και δυσάρεστες στιγμές π.χ. στις ταινίες **ΣΤΕΛΛΑ** (1955) και **ΤΟ**

ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ (1956), του Μ. Κακογιάννη, αυτή η αντίστιξη είναι ιδιαίτερα αισθητή. Παρόλα αυτά η ελληνική θάλασσα απέκτησε τον αποκλειστικό ρόλο της "ζωοδόχου πηγής" σε soft ερωτικές ταινίες της δεκαετίας του '70 (όταν η στυγνή κρατική λογοκρισία άρχισε να υποχωρεί μετά την πτώση της χούντας) οι οποίες και εκμεταλλεύτηκαν την αναζωογονητική της ενέργεια στην έκφραση των γενετήσιων ορμών. Παραδείγματα όπως κι αυτά των ταινιών **ΣΕΕ ΔΕΚΑΤΡΙΑ ΜΠΟΦΟΡ** (1971) του Χρυσόστομου Λιάμπου, ή τον **ΛΕΣΒΙΑΚΟ ΑΥΓΟΥΣΤΟ** (1974) του Ερρίκου Ανδρέου, είναι σχετικά! Θα δούμε επίσης παρακάτω ότι η ελληνική θάλασσα αποτέλεσε θαυμάσιο "σκηνικό" σε διεθνής παραγωγές οι οποίες είχαν σαν θέμα τους τις καλοκαιρινές διακοπές.

Στον ξένο κινηματογράφο, πρώτο σταθμό του άρθρου μας θα αποτελέσουν οι ταινίες όπου πρωταγωνιστούσαν οι λεγόμενες *bathing beauties* (λουζόμενες καλλονές). Ο παραπάνω όρος καθιερώθηκε έπειτα από την πρώτη εμφάνιση των "ανέμελων ελευθεριάδουσαν" και σκανδαλιστικών, για την εποχή τους, γυναικών οι οποίες εντυπωσίασαν το κοινό με τις γυμνές γάμπες τους ή πλάτες. Οι ταινίες του Mack Sennett της περιόδου 1916 - 1917 είχαν πλημμυρίσει από τη λάμψη αυτών των μαγευτικών πλασμάτων που ακούγαν στα ονόματα Carol Lombard, Marie Prevost, Jackie Logan ή και Gloria Swanson. Επειδή είναι αλήθεια, ότι οι μικρού μήκους αυτές ταινίες είναι οικείες μόνο στους έλληνες θεατές της πρώτης εικοσιπενταετίας του κινηματογράφου καθώς και ότι στο μεγάλο κοινό των κινηματογραφόφιλων της εποχής μας αυτές οι ταινίες δεν έχουν θεαθεί, θα αναφέρουμε μόνο μία από τις γνωστότερές τους, την **ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΤΗΣ ΒΟΥΤΙΑΣ** (1927) του Edmund Goulding (όπου πρωταγωνιστούσε η Carol Lombard) η οποία και σηματοδοτεί το τέλος αυτής της κινηματογραφικής μόδας. Το 1940 ο John Ford σκηνοθέτησε την ταινία **Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΣΤΟΝ ΩΚΕΑΝΟ**, η οποία και βασιζόταν σε τέσσερα θεατρικά μονόπρακτα του Ευγένιου Ο' Νηλ τα οποία είχαν θέμα τους τη ζωή των ναυτών. Οι λίγες χαρούμενες στιγμές της ιστορίας ήταν αυτές όπου οι ναύτες ηρεμούσαν και συμμορφώνονταν με την αταραξία της γαλήνιας θάλασσας, η οποία και τους κοιτούσε μ' ένα εφησυχαστικό βλέμμα, λές και ήθελε να τους απαλύνει την αγω-

νία των κακών στιγμών που τους είχε προκαλέσει στο παρελθόν.

Το 1953 ο Jacques Tati χρησιμοποίησε το φωτογενές σκηνικό των καλοκαιρινών γαλλικών παραλιών για να σατιρίσει με τα τετριμένα gang (φάρσες) των βουβών ταινιών τις καλοκαιρινές εκδρομές των συμπατριωτών του. Η ταινία του ΟΙ ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΙΛΟ είναι μια γλυκιά περιήγηση στον κόσμο των καλοκαιρινών διακοπών, καθώς και μία σάτιρα των ευτρόπελων σκηνών που δημιουργεί αυτή η μαζική συγκέντρωση ανθρώπων στις ακτές.

Το 1955 ο Louis Malle γυρίζει, σε συνεργασία με τον ωκεανολόγο Ζακ Υβ Κουστό, την ταινία Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ η οποία και είναι το καλύτερο υποβρύχιο ντοκιμαντέρ της ιστορίας του κινηματογράφου. Καταγράφοντας με λυρισμό και ποιήση τον κόσμο του βυθού, όσο αθώος και φιλόξενος φαίνεται μπροστά από το φακό της κάμεράς του, ο Μαλ μας προσφέρει ένα θαύμα των αισθήσεων όπου υπερχίζει ο αλλόκοτος εξωτισμός μιας άλλης φύσης. Όσο κι αν προσπάθησε να πρωτοτυπήσει ο Λυκ Μπεσόν, τριαντατρία χρόνια αργότερα, με το ΑΠΕΡΑΝΤΟ ΓΑΛΑΖΙΟ του (1988), επιστρατεύοντας όλη την τεχνολογία της εποχής του στην καταγραφή ορισμένων καινούργιων υποβρύχιων τοποθεσιών, η μαγεία της απλής και τρυφερής ματιάς της κάμερας του Λουί Μαλ δεν ξεπεράστηκε ποτέ. Μόνο κοινό χαρακτηριστικό αυτών των δύο ταινιών είναι η ύπαρξη ελληνικών βυθών στους ενδοαφηγηματικούς χώρους.

Το 1961 ο René Clément γυρίζει την ταινία ΓΥΜΝΟΙ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ η οποία και είναι μια προσαρμογή του μυθιστορηματος της Patricia Highsmith στην οθόνη. Το suspense της θαλάσσιας αεραντοσύνης είναι το βασικό θέμα της ταινίας αυτής όπου η διαρκής εναλλαγή ανάμεσα σε αγωνία και ηρεμία επιδρά στις ψυχολογικές πράξεις προσώπων (ενός ντετέκτιβ κι ενός άτακτου παιδιού). Όμως, όσο παραπλανητική και δελεαστική κι αν φαίνεται η θάλασσα, οι ευχαριστες στιγμές που νοιώθουν οι πρωταγωνιστές από την επαφή μαζί της, είναι εμφανείς. Τα ίδια λόγια ισχύουν και για ένα μεταγενέστερο ψυχολογικό θρίλερ διεξαγόμενο επί της επιφάνειας της θάλασσας, το ΜΑΧΑΙΡΙ ΣΤΟ ΝΕΡΟ (1963) του Πολάνσι.

Το 1962 ο άγγλος Peter Yates γυρίζει την ταινία ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ/SUMMER HOLIDAY. Ο πρωταγωνιστής Cliff Richard, τραγουδιστής του ποπ συγκροτήματος των Shadows, διασχίζει όλη την Ευρώπη με το

λεωφορείο του συγκροτήματός του για να καταλήξει να κάνει ηλιόλουστες διακοπές στην Ελλάδα. Το κομικό μιούζικαλ αυτό είναι ένα έξοχο δείγμα "νεανικού λαϊκού σινεμά" και όσο σοβαροφάνεις κι αν στάθηκαν οι προσπάθειες να εφαρμοστούν οι ίδιες αισθητικές συνταγές στα νεανικά μιούζικαλ της σειράς ΓΡΑΝΙΤΑ ΑΠΟ ΛΕΜΟΝΙ, αυτές πέσαν στο κενό. Είναι όμως αλήθεια ότι η χαρά της θάλασσας στην ταινία του Yates καταγράφεται μόνο στις σκηνές των παραλιών της γαλλικής Riviera και όχι στην ελληνική επικράτεια (όπου κορύφωση αποτελεί η σκηνή του ομότιτλου τραγουδιού κάτω απ' τον βράχο της Ακρόπολης)

Τρυφερές ερωτικές σκηνές θαλάσσιας παραλλαγής υπάρχουν και στην "τριλογία της ζωής" του Παζολίνι (Δεκαήμερο, Χίλιες και μία νύχτες, Οι θρύλοι του Καντέμπουρι) αλλά σίγουρα αυτές δεν είναι το ίδιο μαγευτικές όσο οι υπόλοιπες.

Το 1979 ο Blake Edwards γυρίζει την ταινία ΔΕΚΑ όπου τα κάλλη της Bo Derek εκδηλώνονται πρωτίστως επί της ξανθιάς άμμου μιας κοσμικής παραλίας. Τα χαλίκια που κολλάνε στο δέρμα της ξετρελαίνουν τον πρωταγωνιστή Dudley Moore, που δεν διατάζει να ρισκάρει τη ζωή του προκειμένου να σώσει τη ζωή του εραστή της πρώτης. Εξάλλου, στην ίδια ταινία, η αίσθηση της ηδονοβλεψίας είναι πολύ έντονη και σε άλλες πολλές σκηνές της.

Θα κλείσουμε αυτή την εξαιρετικά συνοπτική απογραφή των κινηματογραφικών ταινιών που υμνούν τη χαρά και ηδονή της θάλασσας με δύο συμπαθητικά Z - monies (όπως εξάλλου κάναμε και σε άλλο ένα άρθρο μας του παρόντος θεματικού αφιερώματος). Πρόκειται για τη ΜΠΛΕ ΛΙΜΝΗ ((1980) του Randal Kleiser, όπου πρωταγωνιστούσε η Brook Shields, αλλά (πολύ περισσότερο) για τους ΕΡΑΣΤΕΣ ΤΟΥ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ (1982) του ίδιου, όπου και πάλι ο χώρος δράσης της ταινίας είναι αυτός των ελληνικών νησιών.

Δε μας μένει παρά να αναφέρουμε τα λόγια του Philippe Piazzo για να βγάλουμε ένα τελικό συμπέρασμα. "Η θάλασσα δεν μπόρεσε να δαμασ τεί ολοκληρωτικά από τον κινηματογράφο. Γι αυτό το λόγο, δεν υπάρχουν σκηνοθέτες ειδικευμένοι σε "ταινίες θαλάσσης". Το μυστήριο που κρύβει μέσα της η θάλασσα παραμένει μια πρόκληση για κάθε εικονοληψία και χάρη σ' αυτή διατηρεί την εξουσία έμπνευσης στους μελλοντικούς σκηνοθέτες".

(P. Piazzo, "Ταινίες θαλάσσιας δράσης", στην εγκυκλοπαίδεια "Dictionnaire du Cinéma Mondial, Editions du Rocher, σελ. 120, Παρίσι 1994).

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

Η ΘΑΛΑΣΣΑ ΩΣ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ

"Είναι προτιμότερο να είμαστε έτοιμοι σε αυτό που μας επιφυλάσσει ο Ωκεανός"

Eric Gustaf Geijer

Η θάλασσα βρίσκεται σε όλες σχεδόν τις ταινίες πανταχού παρούσα. Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο βρίσκεται σε όλα τα κινηματογραφικά κείμενα ως ένα σημείο που παραπέμπει σε συγκεκριμένες αναφορές ηθελημένα ή όχι από τον κάθε σκηνοθέτη. Μια εύκολη και θα λέγαμε, επιφανειακή ανάλυση θα μας έδινε ως συμπέρασμα ότι η θάλασσα ομορφαίνει την ταινία, όπως ομορφαίνει τη ζωή, το τοπίο. Μια υποκειμενική αντίληψη, αφού για άλλους το βουνίσιο τοπίο είναι η πηγή των εμπνεύσεων και μια ευκαιρία για μια μελέτη του "εγώ" σε βάθος. Θα πρέπει να κοιτάξουμε πιο βαθιά για να βρούμε τι είναι αυτό που τραβά τα βλέμματα των κινηματογραφιστών προς το υγρό στοιχείο και πιο συγκεκριμένα προς τη θάλασσα.

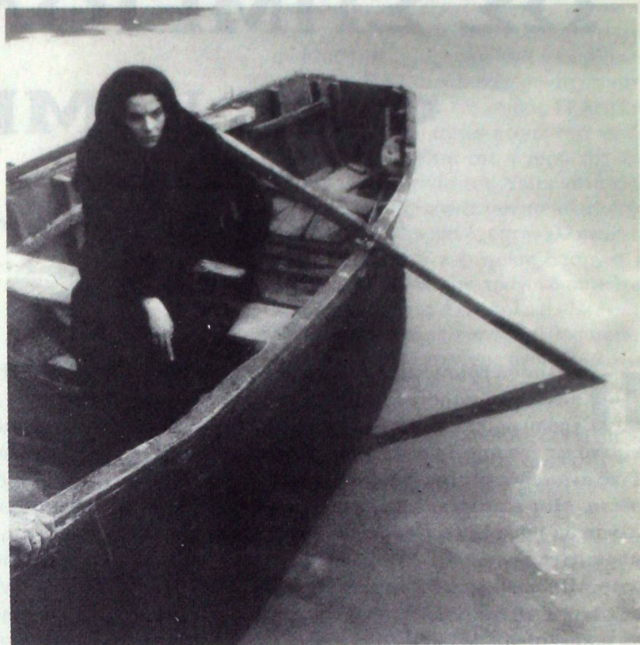
Το υγρό στοιχείο είναι ένα από τα τρία θεμελιώδη της κοσμογονίας. Αν βέβαια λάβει κανείς υπόψη του ότι, σύμφωνα με τις σύγχρονες γεωλογικές θεωρίες, η θάλασσα χώρα δημιουργήθηκε από γεωλογικές αναταραχές σε συνδυασμό με κλιματολογικές αλλαγές ή ακόμη από διάβρωση χερσαίων εδαφών, και κατά συνέπεια μετά από την πλήρωση μεγάλων κοιλοτήτων από νερά, τότε γίνεται βέβαιο ότι η θάλασσα ως σύμβολο δεν είναι ξένο από το σύμβολο του νερού. Το νερό ως σύμβολο το παρατηρούμε σε διάφορες Ξυλογραφίες, στη γλώσσα των αιγυπτιακών ιερογλυφικών είναι η αναπαράσταση του νερού οι κυματιστές επιφάνειες με μικρές αιχμηρές κορυφές. Ο τριπλασιασμός του συμβόλου σημαίνει μεγάλο όγκο νερού, με άλλα λόγια τον αρχέγονο ωκεανό από την πρώτη ύλη. Ο θεός Νους, σύμφωνα με τον αποκριφισμό, ήταν η ουσία από την οποία γεννήθηκαν όλοι οι θεοί της πρώτης εννιάδας. Οι Κινέζοι προσδιόριζαν τα νερά ως τον τόπο κατοικίας του δράκοντα, γιατί κάθε μορφή ζωής προέρχεται από το νερό. Στα ιερά βιβλία των Ινδών, τις Βέδες, τα νερά αποκαλούνται μητρικά, αφού στην αρχή όλα ήταν σαν μια θάλασσα χωρίς φως, απεριόριστα και αθάνατα, τα νερά είναι η αρχή και το τέλος όλων των πραγμάτων πάνω στη γη. Επειδή εκ πρώτης όψεως δεν υπάρχει συγκεκριμένο σχήμα στο υγρό στοιχείο, από τους αρχέγονους κιόλας πολιτισμούς υπήρχε η θεώρηση των "ανώτερων" και των "κατώτερων" νερά, έννοιες που αντιστοιχούσαν στις δυνατότητες που υπήρχαν για δημιουργία και σε κάτι

που ήταν ήδη σχηματισμένο, αντίστοιχα. Η σύγχρονη ψυχολογία ερμηνεύει το υγρό σώμα σαν το σύμβολο του ασυνειδήτου, του ανεπίσημου, δυναμικού, παρορμητικού, θηλυκού μέρους της προσωπικότητας. Από τα νερά και το παγκόσμιο ασυνείδητο βγαίνει κάθε τι το ζωντανό, όπως βγαίνει από τη μάνα. Επιστροφή στη μάνα σημαίνει και επιστροφή στη θάλασσα, κάτι που σημαίνει τελικά πορεία προς το θάνατο. Δευτερευόντως το υγρό στοιχείο συμβολίζει και την ενστικτώδη γνώση, όπως στην κοσμογονία των λαών της Μεσοποταμίας η άβυσσος των νερών συμβόλιζε την αβυθόμετρητη, απρόσωπη γνώμη. Αλλά και τα νερά συμβολίζουν την παγκόσμια ένωση των δυνατοτήτων που προπορεύονται κάθε δημιουργίας. Έτσι το βύθισμα στα νερά σημαίνει την επιστροφή στην προ του σχήματος μορφή με τη διττή έννοια της διάλυσης και του θανάτου, όπως επίσης και της αναγέννησης και της αναζωογόνησης, αφού αυτό το βύθισμα πολλαπλασιάζει τη δύναμη της ζωής. Σ' ένα κείμενο του ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος αναφέρει ότι "όταν βυθίζουμε το κεφάλι μας στο νερό, όπως σ' ένα τάμα, ο παλιός άνθρωπος είναι βυθισμένος και θαμμένος ολοκληρωτικά, όταν βγαίνουμε απ' τα νερά, αναδύεται ξαφνικά ο νέος άνθρωπος". Υπάρχει εδώ μια διφορούμενη έννοια η οποία είναι μόνο φαινομενική, στην πραγματικότητα, στην ιδιομορφία του γενικού συμβολισμού των νερών, ο θάνατος επηρεάζει μόνο το φυσικό άνθρωπο και η αναγέννηση τον πνευματικό. Η ιδιότητα του βάθους και της διαφάνειας είναι ο λόγος που οι Αρχαίοι είχαν σ' αυτό το στοιχείο τόσο σεβασμό, όσο και στη γη, και ότι το θεωρούσαν μια θηλυκή αρχή, που οι Βαβυλώνιοι την αποκαλούσαν σαν οίκο της γνώσης και ο Οϊανός, το μυθικό τους πρόσωπο που αποκάλυπτε στους ανθρώπους τον πολιτισμό και την γνώση, είχε τη μορφή κατά το μισό του ψαριού και κατά το άλλο μισό του ανθρώπου. Η γέννηση εκφράζεται συνήθως στα όνειρα με τη μεσολάβηση των νερών, όπως αναφέρει ο Φρόντ, και το νερό είναι το μεσολαβητικό στοιχείο ανάμεσα στον αέρα και την φωτιά, από τη μια μεριά, και την στερεότητα της γης, απ' την άλλη. Το νερό λοιπόν διασχίζει τις δύο έννοιες της δημιουργίας και της καταστροφής. Αν πάρουμε, λοιπόν, το νερό σαν το σύμβολο του συλλογικού ή ατομικού ασυνειδήτου, ή σαν ένα στοιχείο μεσολαβη-

τικό και διαλυτικό είναι προφανές πως αυτός ο συμβολισμός είναι μια έκφραση του δυναμισμού της ψυχής και των αγώνων του ψυχικού βάθους να βρει ένα τρόπο να αρθρώσει ένα άμεσο και κατανοητό μήνυμα στη συνείδηση.

Υπάρχει μια επικοινωνία των ανώτερων και κατωτέρων νερών μέσω της διαδικασίας της βροχής. Σ' αυτό το σημείο επεμβαίνει το στοιχείο της φωτιάς που μετριάζει τα νερά, και έτσι ο ήλιος κάνει να εξατμίζεται το νερό της θάλασσας, το πνεύμα εξαγνίζει τη ζωή. Το νερό συμπυκνώνεται σε σύννεφα και επιστρέφει στη γη σε μορφή γονιμοποιούσας βροχής που η διπλή αρετή της προέρχεται απ' τον υδάτινο και ουράνιο χαρακτήρα της. Ο Λάο Τσε αναφέρεται πάνω σε αυτό το φυσικό και πνευματικό φαινόμενο: "Το νερό δεν σταματάει ούτε νύχτα, ούτε μέρα. Αν κυκλοφορεί στα ύψη, προκαλεί τη βροχή και τη δροσιά. Αν κυκλοφορεί κάτω σχηματίζει τα ποτάμια και τους χειμάρρους. Το νερό πρωτεύει στις ενέργειες του Καλού. Αν του βάλεις εμπόδιο ένα φράγμα, σταματάει. Αν του ανοίξεις ένα δρόμο, περνάει από εκεί. Γι' αυτό λένε πως δεν παλεύει. Ωστόσο τίποτα δεν του φτάνει στη δύναμή του να σπάσει το σκληρό και το ακατάβλητο". Όσον αφορά την ελληνική λαογραφία η θάλασσα, ο ουρανός και η γη παριστάνονταν σαν όντα ζωντανά και πιστευόταν ότι η θάλασσα και ο ουρανός ήταν σχεδόν κολημένοι και τελικά συμφώνησαν να κλωστήσει ο ένας τον άλλο μέχρι να πάρει ο ουρανός το ύψος και η θάλασσα το βάθος που χρειάζονταν. Η θάλασσα όμως δεν τήρησε τη συμφωνία και ο θεός τη χαλίνωσε με τρεις τρίχες από ουρά αλόγου. Μέχρι τώρα η θάλασσα μουνγκρίζει, φοβερίζοντας τον ουρανό ότι έχει κόψει δύο τρίχες, αν κόψει και την τρίτη το νερό θα ξαμολυθεί και θα πνίξει όλον τον κόσμο... Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι με τη δύναμη της θάλασσας συνδέονται πολλές δεισιδαιμονίες και μαγικές πράξεις, όπως επίσης και με την καθαρτήρια ιδιότητα του θαλασσινού νερού. Πολλές από αυτές τις πράξεις θα τις δούμε στις διάφορες γιορτές του έτους. Παραδείγματος χάριν τα κόλλυβα που στέλνουν στην εκκλησία την ημέρα του Αγ. Νικολάου, τα παίρνουν οι ναυτικοί της Χίου όταν ταξιδεύουν και αν τους πιάσει τρικυμία τα σκορπούν στη θάλασσα.

Των Φώτων πιστεύεται ότι η θάλασσα γίνεται γλυκειά και πίνεται και με την κατάδυση του σταυρού η καθαρτήρια δύ-



ναμή της ενισχύεται, ακόμη στα παράλια μέρη, αυτή τη μέρα, οι γεωργοί κατεβάζουν τα εργαλεία τους και τις εικόνες και τις ξεπλένουν με θαλασσινό νερό, ένα έθιμο που φαίνεται ότι έρχεται από την αρχαία Ελλάδα όπου οι Αθηναίοι, κατά τα "πλυντήρια", μετέφεραν κάθε χρόνο το άγαλμα της Αθηνάς στη θάλασσα του Φαλήρου για να το ξεπλύνουν απ' ότι βρώμικο είχε καθίσει πάνω του κατά τη διάρκεια του χρόνου. Την Πρωτομαγιά στα παράλια μέρη, όπως στην Κορώνη, το ράντισμα του σπιτιού γίνεται με θαλασσινό νερό που το φέρουν πολύ πρωί, όταν είναι άβγατος ο ήλιος από το γαλά, μαζί φέρνουν και μια πέτρα μαλλιαρή από τη θάλασσα για ευτυχία, και με το νερό της ραντίζουν όλο το σπίτι με ένα λιόφυτο κλαράκι που το έχουν βουτήξει μέσα στη θάλασσα. Της Ανάληψης το έχουν για καλό, σε όλα τα μέρη της Ελλάδας, να πέσουν να κάνουν μπάνιο, επίδραση ασκεί η μαγική δύναμη που αποδίδεται στο όνομα της γιορτής επειδή το "αναλήβομαι" είναι συνώνυμο με το εξαλείφωμαι. Στη Σάμο, την ίδια μέρα, παίρνουν νερό από τη θάλασσα, το οποίο το θεωρούν γιατρικό και το φυλούν όλο το χρόνο, χρησιμοποιώντας το όποτε τύχει αρρώστεια, δάγκωμα, πρήξιμο ή πόνος. Του Αγ. Πνεύματος συνηθίζεται στην Κύπρο το βρέξιμο στη θάλασσα

που τότε την αποκαλούν "άν γιαλόν", ενώ στα Κοτύωρα, της Κύπρου, την ημέρα αυτή δεν λουίζονται στη θάλασσα διότι πιστεύουν πως η μέρα αυτή έχει την κακή της ώρα. Στο Γενέθλιο του Ιωάννου του Προδρόμου γίνεται σε πολλούς τόπους έναρξη των θαλάσσιων λουτρών και βίαια κατάδυση ανθρώπων στη θάλασσα σε συσχετισμό προς διάφορες μαγικές πράξεις, όπως στα Τελώνια της Λέσβου, όπου "τ' άη Γιαννιού τ' αλιτροποιού πρωτοπάνε στη θάλασσα να κολιμπήσουν, θα δέσουνε μια αλυγαριά στη μέση τους ή στο κεφάλι τους για νά' ναι γερού".

Παρατηρεί κανείς ότι στη λαογραφική παράδοση, αλλά και σ' αυτή δια των αιώνων μεταφερόμενη από γενιά σε γενιά, η θάλασσα είναι συνδεδεμένη με το καλό και το κακό, το ην ευτυχία και τη δυστυχία, με την ευχαρίστηση και την απέχθεια. Πως λειτούργησε άραγε όλη αυτή η πληθώρα μύθων στην κινηματογραφική γλώσσα; Σύμφωνα με τον Roland Barthes "ο μύθος, πολύ κοντά σε αυτό που η κοινωνιολογία του Ντυρχάιμ αποκαλεί "συλλογική αναπαράσταση", αναγιγνώσκεται στις ανώνυμες διατυπώσεις του Τύπου, της διαφήμισης, του αντικείμενου ευρείας κατανάλωσης. Είναι ένα "κοινωνικό προσδιορισμένο", μια "αντανάκλαση". Η αντανάκλαση αυτή, ωστόσο, σύμφωνα με μια διάσημη εικόνα του Μαρξ είναι αντεστραμμένη: ο μύθος συνίσταται στο να αντιστρέφει την κουλτούρα σε φύση ή, τουλάχιστον, το κοινωνικό, το πολιτισμικό, το ιδεολογικό, το ιστορικό, σε "φυσικό": αυτό το οποίο είναι απλώς προϊόν της διαίρεσης των τάξεων και των ηθικών, πολιτισμικών, αισθητικών αναπόφευκτων καταλοίπων της, παρουσιάζεται ως νοούμενον οίκοθεν". Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο κινηματογράφος παίζει το ρόλο του μεταφραστή της ιστορίας και της παράδοσης σε παρόν, σε αισθητικές φόρμες της κοινωνίας που ζούμε τώρα. Θα πρέπει όμως να λάβουμε υπόψη μας και το κοινωνικό περίγυρο για μια πιο επιστημονική σημειολογικά ανάλυση, σύμφωνα με τις απόψεις του Σωσσού. Ο κινηματογράφος απευθυνόταν παλιότερα στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα της ελληνικής κοινωνίας (ένα φαινόμενο που σήμερα τείνει να αντιστραφεί) και αυτό για δύο λόγους: η θέση της ταινίας ήταν μια φτηνή διασκέδαση που κράταγε αρκετή ώρα και που έφερνε κοντά τους θεατές διάσημους Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες. Η θάλασσα, το σημαίνον,

πως μεταφέρεται στον δέκτη, τον θεατή; Τι μήνυμα εκπέμπει η ταινία; Αρχεί να αναλογιστούμε την απεικόνιση της θάλασσας στο σελιλόιντ. Στις περισσότερες ταινίες αυτή είναι ο τόπος διασκέδασης, ηδονής και ευχαρίστησης, τελικά ανεμελιάς. Στη θάλασσα ενώνονται όλες οι κοινωνικές τάξεις και χαιρόνται με τον ίδιο τρόπο τη ζωή τους. Μια πρόωγη κατάργηση των τάξεων; Λίγες φορές θα δούμε τη θάλασσα έτσι όπως είναι στην πραγματικότητα: ο σκληρός τόπος εργασίας, η αιτία πολλών καταστροφών και σχεδόν ποτέ την διαφορετική διασκέδαση ανάλογα με την ταξική υποδιαίρεση του πληθυσμού. Ακόμα και τα ιστορικά γεγονότα παραποιούνται προς τέρψη ανομολόγων συμπεφρόντων. Αν θυμηθούμε τα ντοκιμαντέρ του Ρόμπερτ Φλάεργτ, ή ακόμη το ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ, του Αΐζενστάιν, τότε θα καταλάβουμε τη δύναμη της εικόνας και το πως αυτή μεταδίδει τα μηνύματά της. Θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι οι μύθοι και οι παραδόσεις τροφοδοτούν την Έβδομη Τέχνη, αλλά, τις περισσότερες φορές, για να παραποιηθούν γεγονότα και αξίες. Ας θυμηθούμε τις τόσες ταινίες που μιλούν για την ξενιτιά, και σε αντιστάθμισμα, την ταινία του Αλέξη Δαμιανού, ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ, για να μετρήσουμε τη δύναμη της αλήθειας.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Enel, "La langue sacrée", Παρίσι 1952.
2. Louis Chochod, "Occultisme et magie en Extreme-Orient", Παρίσι 1945.
3. Heinrich Zimmer, "Mythes et symboles dans l'art et civilisation de l'Inde", Παρίσι 1941.
4. René Guénon, "L'homme et son devenir selon le Vedanta", Παρίσι 1941.
5. Mircea Eliade, "Images et symboles", Παρίσι 1952.
6. Mircea Eliade, "Tratado de historia de las religiones", Μαδρίτη 1954.
7. Juan-Eduardo Cirlot, "Το λεξικό των συμβόλων", εκδ. Κονιδάρη, Αθήνα 1985.
8. Σ. Κυριακίδου, Ελληνική Λαογραφία, Αθήνα 1965.
9. Γ. Μέγα, "Ελληνικά εορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας", Αθήνα 1963.
10. Roland Barthes, "Εικόνα -μουσική - κείμενο", εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1988.
11. Peter Wollen, "Η σημειολογία του κινηματογράφου", εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1981.

Το Κάρβουνο

Οκνηματογράφος σαν εφεύρεση σόκαρε κόσμο. Ελάχιστα χρόνια αργότερα, ως τεχνικό επίτευγμα πλέον, αναστάτωσε κόσμο. Σύντομα, αφομοίωσε και οικειοποιήθηκε τη λέξη Τέχνη κι έμοιαζε με αυτή τη μαγική λεξούλα να βρήκε τον εαυτό του αφήνοντας τον κόσμο άφωνο.

Άφωνος ο κόσμος λοιπόν, άφωνος κι ο κνηματογράφος, κάποιος έπρεπε να βγάλει φωνή για να υπάρξουν μορφές συννέωσης. Τέλος της δεκαετίας του '20, το σινεμά αρχίζει κι αρθρώνει συλλαβές. Προσπαθεί και γίνεται ένα ιδιότυπο αφήγημα με φωνή. Περιγράφει πειστικότερα, μπορεί φλόγα, πάντως αρκετές φορές ακραία. Μέσα στα συναισθήματα που βγάζει ακραία προς τα έξω είναι κι αυτά της θάλασσας, της μελαγχολίας, της νοσταλγίας.

Από τις αρχές της δεκαετίας του '30, η μελαγχολία και η νοσταλγία στο σινεμά αγκάλιαζαν τη φυσικότητα της θάλασσας. Ενυπήρχαν στα αχανή νερά της. Μαγνητίστηκαν από την απομόνωσή της, το χρώμα της, την έκτασή της. Η θάλασσα ήταν σε αναρίθμητες περιπτώσεις αντικείμενο για την ενδυνάμωση αρνητικών συντελεστών σε ήδη αποκοσμητικές συγκυρίες. Έπαιρνε μακριά τους ήρωες, δεν τους έφραζε. Ήταν η μεγάλη δασκάλα ταξιδιών χωρίς επιστροφή. Υπήρξε στυγνή, παγερά στη θέση της. Μετά από μια απόφαση ξενιτιάς ήταν πάντα παρούσα, μετά από ένα χωρισμό έδινε με την παρουσία της στο λιμάνι το τελειωτικό χτύπημα, μετέδιδε τη σημασία του αναπόφευκτου. Έπνιγε τους ήρωες που με τη σειρά τους πνιγό-ντουσαν να βρουν το δικίο τους.

Η νοσταλγία, η μελαγχολία να νοσταλγείς, μπόρεσε κι εκφράστηκε με το υγρό στοιχείο. Περισσότερο με την εικόνα, με το λόγο του κάδρου. Πίσω ήταν η θάλασσα. Συναχά στο βάθος πεδίου εστιασμένη αποτελούσε τον καθοριστικό παράγοντα. Η εικόνα έμοιαζε με πί-

νακα. Δεν υπήρχε κίνηση στο πλάνο. Τα πάντα έδειχναν αμήχανα. Αφολτιστικά, ήταν ο μόνος χώρος, η μοναδική εξωτερική λήψη, που τίποτα το εξωπραγματικό δεν μπορούσε να συμβεί. Η θάλασσα κνηματογραφημένη με διαφορετικούς τρόπους μετάλλαξε τις αισθήσεις. Σύντομο πλάνο: αποχαιρετισμός. Πιο αργό πλάνο: αποχωρισμός. Παρά πίσω η θλίψη σα μεγαλειώδες συναίσθημα, η δυσφορία σα συναισθημα της σκη-νής, της ώρας του συμβάντος. Αυτή ήταν η τακτική της θάλασσας. Με τίποτα η αλλαγή της δράσης, απλά η αποτίμηση της δυσάρεστης στιγμής. Ένα πάγιο φυσικό ντεκόρ, μια παγωμένη επίφραση της πραγματικότητας. Αστολίστη, κοντοστεκόταν συνήθως στις τελευταίες σκηνές και η εκδίκηση ήταν δική της. Εκδίκηση φυσική, δίχως προφάσεις, δίχως παραστάσεις που καρτερούσε την αστοχασιά του ανθρώπινου νου. Συνέπαιρνε αθώο αίμα στο βυθό, κι ο οκοτο-δισμένος θεατής βυθοσκοπούσε τη δεινότητά της. Η διαμόνεια αμεσότητά της δεν διέθετε ίχνος γελοιογραφικής υπερβολής ή εσκεμμένης παραμόρφωσης. Μελαγχολία και λύπη. Δύο λέξεις, δύο καταστάσεις στις οποίες η θάλασσα ουδέποτε εξεδήλωσε έκλειψη. Το στήσιμό της στην κάμερα περιείχε την εγγύηση που κανένα άλλο φαινόμενο δεν μπόρεσε να δώσει. Την εγγύηση των αρνητικών συναισθημάτων.

Η "θάλασσα" ως κνηματογραφικό αντικείμενο, απασχόλησε έντονα και τον κνηματογράφο της οικολογίας. Μέρος του περιβάλλοντος η θάλασσα, συνεπήρε μια ελάχιστα μικρή ομάδα δημιουργών. Δε θα μιλήσω για την καθεαυτή κνηματογράφηση του υγρού στοιχείου (αυτό για μένα θα παρουσίαζε το μικρότερο ενδιαφέρον) αλλά για την "ιδέα" για έναν υπαρκτό παρεμβατικό περιβαντολογικό κνηματογράφο.

Φύση - θάλασσα Πολιτισμός

Ο προβληματισμός αυτός οφείλει να ξεκινήσει από τη διαπίστωση ότι στον κνηματογράφο δεν έχουν με μπροστά μας τα αληθινά προβλήματα (δηλαδή για παράδειγμα, την καταστροφή ενός τροπικού δάσους ή τις επιπτώσεις μιας μολυσμένης θαλάσσιας έκτασης), αλλά την απεικόνισή τους σύμφωνα με τους κνηματογραφικούς κανόνες. Γίνεται δηλαδή απλώς αναφορά στην πραγματικότητα μέσα από τη χρήση εικόνων και ήχων, που έχουν παραχθεί σύμφωνα με τη συγκεκριμένη τεχνική. Είναι ευκόλως κατανοητό, θα' λεγα φανερό πως δεν υπάρχει εδώ χώρος για μια αθώα αντιμετώπιση που θα έπαιρνε χωρίς άλλη σκέψη, το αναπαριστώμενο στη θέση του πραγματικού, θεωρώντας την ταινία καθρέφτη αντί για μηχανισμό παραγωγής νοημάτων.

Τα πράγματα περιπλέκονται από το γεγονός πως το σύνολο των φαινομένων που θα μπορούσαμε να ταξινομήσουμε προσωρινά ως "φυσικά", καθώς και μεγάλο μέρος από εκείνα που συνήθως θεωρούνται ως πολιτισμικά, παρουσιάζονται αδιαφανή στην κνηματογραφική προσέγγιση και αντιστέκονται στην αναπαράστασή τους στην οθόνη. Το σημείο αυτό γίνεται κατανοητό αν θεωρήσουμε δύο ακραίους - από την άποψη της χρήσης των κνηματογραφικών κωδικών - τύπους ταινιών: τον κλασσικό αμερικανικό (χολυγουντιανό) κνηματογράφο και το ντοκιμαντέρ.

Στην περίπτωση των μεγάλων αφηγημάτων, που γέννησε η αμερικανική βιομηχανία, τόσο η φύση όσο και η κοινωνική πραγματικότητα παίζουν το ρόλο ενός μακρινού υπόβαθρου της ταινίας, είναι με δυο λόγια ενσωματωμένα στο ντεκόρ της αφήγησης. Ας θυμηθούμε τα τοπία της δύσης στα γουέστερν, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές συγκρούσεις

της Θάλασσας

μεταφράζονται σε προσωπικές και ερωτικές στις πολεμικές ταινίες και τα αισθηματικά δράματα. Πολύ δύσκολα μπορεί ο προβληματισμένος δημιουργός, προσπερνώντας τους περιορισμούς αυτούς, να προκαλέσει ρήγματα στο γυαλιστερό ντεκόρ και να παραπέμψει, με υπαινικτικό συνήθως τρόπο, σε ένα πραγματικό πρόβλημα της φύσης ή της κοινωνίας. Η χρήση ενός μεταφορικού ποιητικού λόγου (για παράδειγμα, η εξολόθρευση ενός μικρού κολπίσκου, ή μιας ομάδας ινδιάνων) είναι ένας από τους λίγους τρόπους που έχουν χρησιμοποιηθεί για ένα τέτοιο ξεγύλιση από τους κανόνες του θεάματος στα εσώτερα της κινηματογραφικής αφήγησης.

Στην περίπτωση του ντοκιμαντέρ (είδος κινηματογράφου με μια δεδομένη βαθύτερη σημασία), έχουμε μια ξεκάθαρη επιθυμία να προσεγγίσει απευθείας ένα πραγματικό θέμα, χωρίς αυτό να αποτελεί το υπόβαθρο κάποιας φανταστικής ιστορίας. Όμως, καθώς η προσέγγιση αυτή βασίζεται στους ίδιους κινηματογραφικούς κανόνες, κινδυνεύει να πέσει ακριβώς στην ίδια παγίδα: αυτή τη φορά η εικόνα της φύσης ή της κοινωνικής πραγματικότητας γίνονται το υπόβαθρο ενός λόγου που υποτίθεται πως μας μιλάει για αυτά. Η εικόνα έτσι του τροπικού δάσους, σε ένα αντίστοιχο ντοκιμαντέρ, γλυστρά σιγά - σιγά από τη θέση του κύριου αντικείμενου της ταινίας σε εκείνη του εντυπωσιακού ντεκόρ μιας αφήγησης, πάνω στα προβλήματα του οικοσυστήματος αυτού. Κι εδώ, όπως στην περίπτωση των ταινιών με υπόθεση, είναι δυνατό να υπάρξει αντίσταση στη διαδικασία αυτή, που αποδυναμώνει από κάθε νόημα την ίδια την εικόνα του προβλήματος, περιβαντολογικού ή κοινωνικού. Ένας από τους λίγους τρόπους που βασίζεται στη χρηστικότητα του επιστημολογικού λόγου που έχει την ιδιότητα να ανασύρει κάθε τόσο

από το ντεκόρ το πρόβλημα και να το φέρνει για λίγο στο κέντρο της σκηνής.

SEA COAL

Θα ακολουθήσει μια αναφορά στο ντοκιμαντέρ ΤΟ ΚΑΡΒΟΥΝΟ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ, των Ειμπερ Σταιλς, Ρέι Σταμπς, Κορίνα Σταμπς, Σάμι Τζόνσον. Το φιλμ αποτελεί την πρώτη μεγάλη μήκους ταινία της Amper, είναι ένα κράμα φαντασίας και πραγματικότητας που αφηγείται τη ζωή των ανθρακωρύχων της θάλασσας, στις ακτές της Νορθουμβρίας.

Κάθε χρόνο το Εθνικό Συμβούλιο Άνθρακα κλείνει ορισμένα συμβόλαια για την ανακύκλωση των αποβλήτων του άνθρακα. Ο άνθρακας καθώς αποβάλλεται από τα φρέατα, ξεπλένεται με το νερό της θάλασσας και μεταφέρεται από τα ρεύματα και τον άνεμο στην ακτή. Γενιές ολόκληρες ντόπιων και πλανόδιων εργατών είχαν το άγραφο δικαίωμα να συλλέγουν το κάρβουνο από τις ακτές του Λίνμουθ. Το 1979 όμως, η ακτή και τα μεταλλευτικά δικαιώματα της πουλήθηκαν σε μεταπράτες της περιοχής. Τα οικονομικά συμφέροντα είχαν ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα την υπονόμευση του παραδοσιακού τρόπου με τον οποίο επιβίωναν οι ανθρακωρύχοι της θάλασσας.

Η φαινομενικά άναρχη ζωή της ακτής αποκαλύπτει χαρακτηριστικά καπιταλιστικές δομές, μέσα στις οποίες επανεισέρχεται ο Ρέι, ένας ανθρακωρύχος της θάλασσας, μαζί με την κοπέλα του τη Μπέτι, και την Κορίνα, ψάχνοντας για το δικό του. Καθώς είναι ατομιστής, αμφισβητεί τους νόμους της ιδιοκτησίας και της εξουσίας, όμως καταλήγει να αμφισβητήσει και την ενότητα, οπότε μένει ολομόναχος. Απέναντι στην πτώση και στην απογοήτευση του Ρέι, στέκεται η Μπέτι - που μόλις ξέφυγε από ένα γάμο γεμάτο βιαιότητες για να ξεκινήσει μια νέα ζωή

με το Ρέι. Αποκτά εμπιστοσύνη στην εαυτό της και δύναμη στηριγμένη στη βοήθεια και τη φιλία των άλλων γυναικών της περιοχής.

Ποτέ δεν είδα τόσο δραματικά κινηματογραφημένη τη θάλασσα. Ένας τρόμος στιβαρών προσώπων ξεχύνεται από πολλά σημεία. Οι εργάτες της θάλασσας. Σε μια άγνωστη περιοχή ένα άγνωστο επάγγελμα. Εφιαλτικό στην όψη και πολύτιμα ηρωικό το φιλμ, δεν είναι απλώς νοσταλγία για ένα χαμένο τρόπο ζωής. Παρά τη φτώχεια, τον καιρό, την αβεβαιότητα, τις συνωμοσίες του Ταμείου Ανεργίας, τις διακοπές εναντίον των τοιγάνων, το φόβο της φωτιάς και των αιμοφόρων φαντασμάτων στην ακτή, η αναπαράσταση της ζωής αποκτά επικές διαστάσεις. Πράγματι, η Amper κάνει μια εκπληκτική δουλειά, και με αυτό το ντοκιμαντέρ (16mm παραγωγή του 1984) έφερε κάτι νέο στη βρετανική σκηνή του ντοκιμαντέρ.

Το φιλμ, με την τηλεοπτική ορολογία περισσότερο είναι ένα δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, που ωστόσο φέρει κινηματογραφικές απιχθείς. Η μουσική επένδυση της ταινίας (Αλαστέρ Ρόμπερσον) αντηχεί στο νου την αντιμετώπιση της ζωής των εργατών από κάποια αμερικανικά κινηματογραφικά είδη (ας θυμηθούμε τους θρύλους των αμμοδόφων). Αναδύεται ένα ύφος και μια προσέγγιση που έχει πολλά κοινά στοιχεία με το νεορεαλισμό. Ωμή ταινία ΤΟ ΚΑΡΒΟΥΝΟ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ με άφησε άφωνο για τον απόλυτο νατουραλισμό της, με έκανε να πιστέψω ότι κάποιοι κινηματογραφιστές απλά έστησαν τη μηχανή τους. Και είναι ειρωνεία που χρειάστηκε να ζήσουν και να δουλέψουν για δυο χρόνια μαζί με τους ανθρακωρύχους του Λίνμουθ προκειμένου να πετύχουν αυτή την τόσο πολύτιμη έλλειψη προ-ποίησης.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Τίποτα δεν έχει τελειώσει

Επιτυχίες και αποτυχίες στην προσπάθεια του Πειραιά να ξαναβρεί την κινηματογραφική του... αθωότητα.

Τα τελευταία χρόνια, η πολιτιστική πολιτική αποκτά ολοένα και μεγαλύτερη σπουδαιότητα ως συστατικό στοιχείο των στρατηγικών για την οικονομική και φυσική αναζωογόνηση πολλών δυτικοευρωπαϊκών πόλεων. Μάλιστα τις τελευταίες δεκαετίες, παρατηρήθηκε στις περισσότερες αναπτυγμένες βιομηχανικές κοινωνίες μια τάση αύξησης του ποσοστού εισοδήματος που δαπανάται σε δραστηριότητες αναψυχής ως επακόλουθο της μείωσης του χρόνου εργασίας.

Κάτι ανάλογο, για ευνόητους λόγους δεν παρατηρήθηκε εξ ίσου σε περιφερειακές οικονομίες όπως αυτή της χώρας μας. Σε αρκετές ευρωπαϊκές πόλεις, οι υπεύθυνοι παράγοντες - ενθαρρυνμένοι από την τάση για αποκέντρωση εξουσιών - συνειδητοποίησαν και ταυτόχρονα διέβλεψαν πως η ανάπτυξη πολιτιστικών πολιτικών μπορούσε να αποτελέσει εργαλείο για την στήριξη της οικονομικής βάσης και τη δημιουργία νέων θέσεων εργασίας. Αντιμετώπισαν πολύ σωστά δηλαδή την πολιτιστική ζωή ως βασικό συστατικό του "marketing" των πόλεων και των στρατηγικών διεθνοποίησης, οι οποίες χαράσσονται με σκοπό να προσελκύσουν το διεθνές κεφάλαιο και εξειδικευμένο προσωπικό σε τομείς της βιομηχανίας υψηλής τεχνολογίας και προηγούμενων υπηρεσιών.

Η μεταπολεμική ιστορία της πόλης του Πειραιά παρουσιάζει αντικειμενικά ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον παρατηρητή με σημείο εκκίνησης τους οδυνηρούς βομβαρδισμούς του 1941 και '44 που προκάλεσαν εκτός όλων των άλλων την επώδυνη δημογραφικά, κοινωνικά επομένως και πολιτισμικά διαφοροποίηση της πόλης και τον αυθόρμητο δυναμισμό της. Στη δεκαετία του '60, σε άμεση συνάρτηση με το γενικότερο κίνημα ανανέωσης της κοινωνίας στον Πειραιά, χάρις στην παρουσία ισχυρών, φρετινών προσωπικοτήτων όπως ο Ροντήρης και ο Μίσης Θεοδοράκης, αναπτύχθηκε ένα ευρύ, μαζικό πολιτιστικό κίνημα. Η αστική τάξη της Αθήνας ανακάλυψε με έκπληξη πως "κάτι συμβαίνει στο λιμάνι" για να παραφράσουμε τον Ψυχάρη. Οι ταινίες του Ντασέν με τη Μελίνα Μερούρη, η διεθνοποίηση της μουσικής του Χατζιδάκι με τα "Παιδιά του Πειραιά", όλα αυτά μαζί και καθένα ξεχωριστά έπαιξαν το ρόλο τους στη διαμόρφωση ενός συνολικά θετικού,

αναγεννητικού κλίματος για τα πολιτιστικά πράγματα της πόλης. Δυστυχώς, με την έλευση της δικτατορίας αλλά και μετά την πτώση της, όταν νέες δυνάμεις, κοινωνικές και πολιτικές εισέβαλαν με πρωτόγνωρο ενθουσιασμό στο στίβο της πολιτικής και όχι μόνο, σκηνης, στον Πειραιά, το φαινόμενο αυτό δεν συνοδεύθηκε από θετικά αποτελέσματα. Αντίθετα, σημάδια κάμψης και στη συνέχεια, στα μέσα της δεκαετίας του '80, παρακμής έγιναν ευδιάκριτα. Τα περισσότερα είχαν ως σημείο αναφοράς αλλαγές που συντελέστηκαν στην πολιτική του λιμανιού, την αναδιάρθρωση των υπηρεσιών του.

Η προσπάθεια ίδρυσης επαγγελματικού Θεάτρου (παραδείγμα Θεάτρου Πειραιά με τους Βουτέρη, Καραγιάννη και Αλατζά) που αναγκάστηκε να μεταφέρει τις δραστηριότητές του για να επιζηήσει καλλιτεχνικά, στην Αθήνα καθώς και ανάμεσα σε άλλα, η διάλυση ή υπολειμματική κινημικών πυρήνων όπως ΕΚΥΤΕΠ και Κινηματογραφική Λέσχη, συλλόγων που μετά την χούντα, είχαν αναπτύξει αξιόλογο έργο (βλ. παράρτημα ΠαΠοκ κ.α.) είναι χαρακτηριστικές όψεις αυτού του φαινομένου. Οι ηρωικές, μοναχικές προσπάθειες ατόμων και ολίγων καλλιτεχνών δεν μπορούσαν να μεταμορφώσουν, να αναστρέψουν το άσχημο κλίμα. Είναι ενδεικτικό πως το Δημοτικό Θέατρο της πόλης αναμένει να ζήσει μεγάλες στιγμές από την εποχή του Ροντήρη, του Πειραιϊκού Θεάτρου και της Δημοτικής Συμφωνικής Ορχήστρας του Πειραιά με το Μίση Θεοδοράκη, επικεφαλής στη δεκαετία του '60. Εξαιρέσεις σαν αυτές σχημάτων με το Μάνο Κατράχη, το Μίνω Βολανάκη και το Αμφιθέατρο του Ευαγγελίου τελειώνουν γρήγορα, πριν το 1980, με μια σύντομη έκλαμψη, αυτή της φιλοξενίας ορισμένων υψηλών ποιοτικά εκδηλώσεων του Υπουργείου Πολιτισμού στα πλαίσια της "Εκφρασης". (Παραστάσεις Living Theatre στην Ελλάδα). Στην περιφέρεια της πόλης, τα πράγματα περιέργως, είναι καλύτερα. Πολιτιστικός Αύγουστος, Σινέ Παράδεισος, Καρναβάλι Μοσχάτου και ορισμένες άλλες επιλογές κύρια εκπορευόμενες από την Τοπική Αυτοδιοίκηση, προβάλλουν την περιοχή πανελλήνια και δημιουργούν θεσιμούς μετά την αντιπολίτευση.

Όμως μετά το 1991, παρά τις απογοητεύσεις που γεννούν ορισμένες αποτυχίες της πρώτης περιόδου της νέας δημοκρατίας, όταν ο Θάνος Μικρούτσικος δεν ενισχύεται δυναμικά για τη δημι-

ουργία ενός αλλιώτικου πολιτιστικού προσώπου στην πόλη όπως είχε συμβεί δημιουργικά με το Διεθνές Φεστιβάλ στην Πάτρα, σημειώνονται επιτυχίες στον τομέα του κινηματογράφου. Μια ομάδα, λίγων σχετικά ανθρώπων με επικεφαλής τον τότε Αντιδήμαρχο Πολιτισμού και την αμέριστη συμπαράσταση του Δημάρχου Στ. Λογοθέτη, καταφέρνει με απλές "κινήσεις" να διαμορφώσει κλίμα, μεταφέροντας από το φθινόβιο Πασαλιμάνι, την κινηματογραφική πιάτσα στην Πλατεία Κοραή, στο Δημαρχείο. Μετά από ένα δεκάμηνο πειραματικό διάστημα, όπου το ρόλο του "λαγού" παίζει η θερινή ANEΣΙΣ στην Ευαγγελίστρια και η λειτουργία - με ταινίες Α' προβολής, του δημοτικού ΣΙΝΕΑΚ για τα week-end μόνο, στη συνέχεια το 1992, σχεδόν ταυτόχρονα επαναλειτούργούν δυο χειμεριόδημ. κινηματογράφοι: το ΑΤΤΙΚΟΝ με ευθύνη της Δημ. Επιχείρησης Πολιτιστικής Ανάπτυξης Πειραιά που έχει εν τω μεταξύ δημιουργηθεί με Πρόεδρο τον Κ. Κωσταράκο και το ΣΙΝΕΑΚ, με ευθύνη της εταιρείας Σπέντζος για επτά χρόνια. Η όλη προσπάθεια ενισχύεται με ειδικές εκδηλώσεις, avant-premieres (ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ τον Ταϊώλη / Βακαλόπουλο ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΙΑΜΕΝΗ του Π. Βιβάνκος, αφιερώματα στον ελληνικό κινηματογράφο μεταμεσονύχτιες προβολές κ.α. Η ολοκλήρωση του εγχειρήματος πλησιάζει. Στην περιφέρεια ανακαινίζεται ένας ακόμη ιστορικός χειμερινός κινηματογράφος, η ΚΑΛΙΦΟΡΝΙΑ και σχεδόν μαζί, στη Δραπετσώνα, στον Ρέντη, το Κερατάι με πάντα πρωτοπόρο τον Κορδυαλό και την Κινηματογραφική του Λέσχη, τα πράγματα βαίνουν καλά. Στο κέντρο του Πειραιά, η μεταβολή των δεδομένων, προκαλεί ευχάριστες παρενέργειες. Ανακαινίζεται ο ΑΠΟΛΛΩΝ και επαναλειτούργει το γειτονιάζον στους δυο δημ. κινηματογράφους, ΧΑΪ ΛΑΪΦ με διπλή αίθουσα! Τελειώσαμε; Όχι, τώρα χρειάζεται το ποιοτικό άλμα. Η διοργάνωση και στον Πειραιά, το φθινόπωρο του '94, του Αφιέρωματος της Ελευθεροτυπίας στον Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο είναι μια ένδειξη. Η παραγωγή από το Δήμο Πειραιά, ταινίας μεγάλου μήκους για τα 100 χρόνια του Δημοτικού Θεάτρου, άλλη μια. Η ιδέα και η υποστήριξη του αφιερώματος του Αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ για τη "Θάλασσα στον ελληνικό κινηματογράφο που ακολουθεί σε άλλες σελίδες, άλλο ένα βήμα. Απομένει παραόλα αυτά πολλά να γίνουν ακόμα...

ΜΗΝΑΣ ΤΙΓΚΙΑΗΣ

Συνεργασία σεναριογράφου - σκηνοθέτη

Η έννοια της συνεργασίας, αν όχι τίποτ' άλλο, εμπειρεύει μια άλλη, πιο απλή και πιο ανθρώπινη έννοια. Το "μαζί". Κι ο κινηματογράφος είναι η κατ' εξοχήν τέχνη του "μαζί" γι' αυτό άλλωστε, ακόμη και μέχρι τις μέρες μας αμφισβητείται σαν τέχνη, μια και η καθαρή τέχνη νοείται ως δημιουργημα ενός και μόνου, κάτι που σίγουρα, μέχρι το 2000, με την εξέλιξη της τεχνολογίας θα 'χει πάψει εντελώς να υφίσταται, ίσως μονάχα με τη μορφή κάποιου ασκητή, κάποιου αναχωρητή δημιουργού, ο οποίος θα παλεύει μόνος του με τα πρωτόγονα υλικά της φαντασίας, τα οποία όπως έγραφε κι ο Καβάφης, "θα 'χουν, από τη ζωή τους μέσα των ... κι ο ρυθμός κι η κάθε φράσις θα δηλούν, που γι' Αλεξανδρινό γράφει Αλεξανδρινός"...

Κι εμείς, για την ώρα, ας μείνουμε με το ερώτημα: άραγε θα υπάρχουν τότε Αλεξανδρινοί για τον έναν και μόνο Αλεξανδρινό δημιουργό;

Μαζί λοιπόν, ο σεναριογράφος και ο σκηνοθέτης. Αλλά πώς; Μαζί είναι και η ξελατίνα του ηλεκτρολόγου κι ο ρυθμός του μακινίστα, και η επιλογή μιας καρέκλας απ' το σκηνογράφο και το χρώμα της εμφάνισης κι ο χρόνος ενός πλάνου στο μοντάζ κι ο ήχος της φωνής του ηθοποιού... ό! αυτά κι άλλα πολλά είναι μαζί στην τελειωμένη κινηματογραφική ταινία. Άσχετα αν αμφισβητούνται ή δεν λαμβάνονται κριτικά υπόψη. Όταν λέμε ότι σε μια ταινία ο ήχος ήταν κάκιστος - που είναι και το μόνιμο πρόβλημα του νεοελληνικού κινηματογράφου δεν λέμε ποτέ "ωραία η ταινία, αλλά ο ηχολήπτης κακός". Λέμε "μάπα η ταινία, δεν ακούς τίποτα". Κι αυτόν που δαχτυλοδείχνουμε σαρκαστικά ή με συμπόνια ως αποτυχημένο δεν είναι ο κακός ο δαίμονας ο ηχολήπτης, αλλά ο σκηνοθέτης.

Το ίδιο συμβαίνει και με όλους τους άλλους συνεργάτες του σκηνοθέτη, τους συν-δημιουργούς του, τελικά ενός και μόνου αποδέκτη του καλού και του κακού, του σκηνοθέτη.

Εξάιρεση στον κανόνα ο σεναριογράφος. Γιατί ο σεναριογράφος δεν συμμετέχει μόνο στο τελειωμένο κινηματογραφικό προϊόν. Είναι αυτός που το δημιουργεί κι

τον μη όντος. Καμιά ταινία, ούτε καν ντοκιμαντέρ, δεν έχει γίνει χωρίς μια ιδέα, χωρίς ένα θέμα που έρχεται στο νου του σεναριογράφου εντελώς ξαφνικά "σκίζοντας το φοβερό σκοτάδι, η αχτίδα της έμπνευσης" που λέει κι ο Σικελιανός, "βρίσκει το δάκρυ σαν πετράδι".

Αυτό το "δάκρυ της ψυχής", φυσικά, δεν είναι πάντα αυτού που αποκαλούμε σεναριογράφο. Μπορεί να είναι του ίδιου του σκηνοθέτη ή κάποιου άλλου. Αλλά και τότε, μετά το πρώτο "δάκρυ" χρειάζεται πολλά άλλα να κυθούν για να γραφτεί το σενάριο, η πρώτη ύλη της κινηματογραφικής ταινίας.

Μαζί λοιπόν, ο σεναριογράφος κι ο σκηνοθέτης. Είτε για να φτιάξουνε ένα σενάριο από μυθιστόρημα, είτε από μια ιδέα κάποιου εκ των δύο ή κάποιου άλλου τρίτου. Έρχεται κάποια στιγμή που ένα σενάριο ζητάει το συγγραφέα του και τον οραματιστή του.

Μιλώντας εδώ για συνεργασία, και όχι για ένα κάποιο σενάριο που γράφεται και ένας κάποιος σκηνοθέτης το κάνει ταινία, έχω να πω τα εξής... και επιτρέψτε μου κάποιες φορές να χρησιμοποιώ προσωπικά παραδείγματα, είναι τα μόνα που ξέρω καλά και ταυτόχρονα απεικονίζουν γλαφυρά του λόγου το αληθές.

1. Πριν απ' όλα, γι' αυτή τη συνεργασία, γι' αυτό το μαζί χρειάζεται ν' αγαπήσουν και οι δύο την αχχική ιδέα, όπως θ' αγαπούσανε το ίδιο μια γυναίκα. Δεν γίνεται συνεργασία όταν ο ένας "λαχταρίζει" για την ιδέα κι ο άλλος "χρηματίζει"... Κι όσο δύσκολο είναι ταυτόχρονα δυο άντρες να λαχταρίζουνε για την ίδια γυναίκα, να τη σκέφτονται μέρα και νύχτα, να κουβεντιάζουνε γι' αυτήν, να παθαίνουνε, να τα δίνουνε όλα... άλλο τόσο δύσκολο είναι να παθιαστούνε για τη συγγραφή του ίδιου σεναρίου. Γιατί, αν δεν έχουνε το ίδιο πάθος, με την πρώτη εμφάνιση μιας άλλης γυναίκας, δηλαδή μιας άλλης ιδέας, έστω κατώτερης, η συνεργασία διαλύθηκε. Παράδειγμα: Συναντάω ένα φίλο σκηνοθέτη. "Που είσαι" μου λέει "σε ψάχνω" (Όλο έτσι λένε οι σκηνοθέτες στους συγγραφείς). "Ναι" του λέω, "και δεν με βρίσκεις, ε;... Θες κάνα τάληρο;" "Τι να το κάνω;" μου λέει. "Ε", του λέω, "να με πά-

ρεις κάνα τηλεφωνο μπας και με βρεις". Τι με ήθελε, βέβαια... να γράψουμε σενάριο. Μάλλον όχι να γράψουμε αλλά να του πω τι ωραίο που ήταν το σενάριό του. Και θα με πλήρωνε κιόλας. Συναντηθήκαμε, μου διάβασε το σενάριό του, δεν ήταν άσχημο, αλλά εμένα δεν μου πήγαινε καθόλου. Του λέω: "Τώρα πια είναι αργά για να το γράψουμε, προχώρα το μόνος σου κι ό,τι βγει..." "Όχι", επέμενε, "θέλω να το ξαναγράψουμε μαζί". Αποτέλεσμα: έκατσα και το σκέφτηκα πολύ ώσπου να τ' αγαπήσω και μετά από μια βδομάδα που τον πήρα τηλεφώνω να 'ρθει ν' αρχίσουμε τη συνεργασία μου λέει: "Έχω μια ιδέα κανόνι!" Είχε αλλάξει και ο ίδιος... Δηλαδή ούτε καν ο ίδιος δεν ήταν συνεπαρμένος με τη γυναίκα-ιδέα του κι ήθελε να βάλει και μένα στο λούκι... Επειδή αυτό έχει συμβεί πολλά χρόνια τώρα ήταν και η αιτία που από τότε όποιος έρχεται έτσι για να γράψουμε σενάριο του λέω πάντα: "Ναι, εντάξει, συμβόλαιο και προκαταβολή".

2. Δεύτερη προϋπόθεση για να συνεργαστούν μαζί ο σεναριογράφος και ο σκηνοθέτης είναι να έχουνε σχεδόν την ίδια ιδεολογία για τον κινηματογράφο ως τέχνη. Δεν μπορεί ο ένας να προσβεί "η τέχνη για την τέχνη" κι ο άλλος "η τέχνη για το κοινό". Κι όχι μόνο να πρεσβεύουνε αλλά και να μπορούνε να το πραγματοποιήσουν. Πολύ έγκλημα έχει συντελεσθεί στο νεοελληνικό κινηματογράφο με όπλα αυτές τις δυο έννοιες. Τι ήταν άραγε ο Αταίριαστος; Τι ήταν ο Θίασος; Ανάμεσα στον Μπεν Χουρ και στη Θυσία του Ταρκόφσκι υπάρχουν πολλά πολλά χιλιομέτρα κινηματογραφικού φιλμ. Κάπου σ' ένα σημείο του χώρου και του χρόνου πρέπει οπωσδήποτε να συναντηθούν τα βήματα του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη. Ειδικά όμως ό,τι γράφει ο ένας θα το διαγράψει ο άλλος κι ό,τι σκέφτεται ο ένας θα το σαρκάζει ο πρώτος. Και μάταια θα γυρεύουνε "ομοιοκαταληξία" που λέει κι ο Καρωστάκης.

3. Τρίτη προϋπόθεση για το μαζί είναι σεβασμός και κατανόηση του ενός για την προσωπικότητα και τη δουλειά του άλλου. Ένας σεναριογράφος που δεν εκτιμά ένα σκηνοθέτη, μόνο χρηματιζόμενος



μπορεί να συνεργαστεί μαζί του και βγαίνοντας στο καφενείο θα λέει ιστορίες για γέλια. Κι ένας σκηνοθέτης που δεν ξέρει στο βάθος τη δουλειά, τον τρόπο γραφής, τη φιλοσοφία του συγγραφέα-σεναριογράφου που καλεί σε συνεργασία αδικώς θα χάσει όχι μόνο τον καιρό του αλλά κάτι χειρότερο: την εμπιστοσύνη του στο συγγραφέα και στη συνεργασία γραφίματος του σεναρίου.

Η προσωπική μου γνώμη για το Barfly είναι ότι πριν αποταθούν στον Μπουκόφσκι για να τους γράψει σενάριο, δεν ήξεραν τους ρυθμούς του, αλλά και, το κυριότερο, ότι ο Μπουκόφσκι αυτογραφείται, φωτογραφίζει τον εαυτό του μέσα στο χώρο αδιαφορώντας αν γράφει ποίημα ή σενάριο για μια μαζική τέχνη, γι' αυτό και ταλαιπωρήθηκαν πολύ ώσπου να' χουν το σενάριο, γι' αυτό και η ταινία μοιάζει μ' ένα από τα ποιήματα του Μπουκόφσκι ή τα διηγήματά του... Αν ο σκηνοθέτης μπορούσε να λάβει την ουσία του μηνύματος του Μπουκόφσκι, θα μπορούσε να βγάλει μια άλλη ταινία, απ' αυτές που λέμε "απογειωμένες"... Το Barfly λίγο έλειψε να γινόταν ένα αριστούργημα της σύγχρονης διάλυσης της ανθρώπινης προσωπικότητας. Αντ' αυτού έγινε ό,τι έγινε εξ αρχής. Μια "ιστορία καθημερινής τρέλας"... Κι ο κινηματογράφος μόνο τότε δικαιώνεται ως τέχνη όταν την τρέλα ενός μοναχικού ανθρώπου, σ' ένα σημείο του πλανήτη, μια κάποια συγκεκριμένη στιγμή, την απεικονίζει σαν πανανθρώπινη τρέλα, όταν Η μπαλάντα του Ναραγιάμα γίνεται Κραυγές και ψίθυροι ενός Θεσσαλού... Η τέχνη πάντα ενώνει τους ανθρώπους... Η μετριότητα στην τέχνη

τους χωρίζει περισσότερο απ' όσο είναι.

4. Τέταρτη προϋπόθεση για τη συνεργασία σεναριογράφου και σκηνοθέτη είναι η όσο γίνεται ίση σε ποιότητα πείρα σε σχέση με το αντικείμενο. Και δεν είναι μόνο το σενάριο, δεν είναι μόνο ο κινηματογράφος. Είναι κι άλλα πολλά μαζί που μετράνε σε μια τέτοια συνεργασία. Είναι η ηλικία, ας πούμε. Αν ανήκουν σε διαφορετική γενιά, αποκλείεται να συνεργαστούν δημιουργικά. Αν ο ένας έχει γράψει δέκα σενάρια κι ο άλλος δεν έχει γυρίσει κανένα ή αντίθετα, δεν μπορούν να συνεργαστούν. Όλα τα συγχωρούμε σε μια συνεργασία εκτός απ' την άγνοια πραγμάτων που για μας είναι πια κοινός τόπος. Μόνο κούραση κι απογοήτευση μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα μια συνεργασία ανθρώπων που λίγο δεν ξέρουν τα ίδια, δεν σκέφτονται τα ίδια για τη ζωή, δεν έχουν την ίδια αντιμετώπιση γι' αυτό που λέμε ζωή, τέχνη, έρωτας, πολιτική, ιδεολογία. Όταν δυο άνθρωποι του κινηματογράφου κάθονται "μαζί" για ν' αρχίσουν το "μακρύ ταξίδι της μέρας στη νύχτα", πρέπει εκ των προτέρων να έχουν αναγνωρίσει ο ένας τον άλλον, ακριβώς όπως το λέει ο Ρίτσος: "Εύκολα, μεταξύ τους, αναγνωρίζονται οι ποιητές - όχι από μεγάλα λόγια που θαμπώνουν τους κοινούς, όχι από ρητορικές χειρονομίες, μόνο από κάτι ολότελα κοινό, με μυστικές διαστάσεις..."

Θα σας πω κάποια παραδείγματα δικά μου... Ένας σκηνοθέτης τον οποίο περνάω περίπου δέκα χρόνια, έρχεται και μου δίνει μια εκτεταμένη περιλήψη. Ομολογώ ότι μου άρεσε πολύ. Μ' άραξαε. "Ναι, εντάξει, πες ότι σου το έκανα". Κά-

θομαι και του γράφω - αρπαγμένος - τριάντα σελίδες, τον φωνάζω, του διαβάσω, τον βλέπω μαγκωμένο. Του λέω: "Επειδή δεν με ξέρεις ούτε σε ξέρω, κάτσε σε παρακαλώ και γράψε μου πέντε σελίδες, σκιαγράφησέ μου την ιδέα σου και τους χαρακτήρες σου..." Κάθεται και γράφει... Μου τα διαβάζει... Κατάλαβα αμέσως ότι είμαστε από διαφορετική γενιά, αλλά ήθελα εγώ να έχει μέσα του ο ήρωας, άλλα αυτός. Εγώ δεν μπορούσα να δεχτώ τα νεανικά του, αυτός δεν μπορούσε να καταλάβει τα υπαρκτά μου... Σταματήσαμε βέβαια. Σ' ένα σενάριο μου μικρού μήκους έχω ένα πρόβλημα φινάλε με τον ήρωά μου. Δεν υπήρξε συνεργασία γραφής εδώ, αλλά ο σκηνοθέτης το πήρε να το γυρίσει. Αυτός ανήκει σ' ένα κόμμα. Εγώ όχι. Μου προτείνει "να τον βάλουμε να πηγαίνει στο σοματείο του και να μιλάει..." Εγώ ανατριχίλασα. Τελικά τον έβαλα να πηγαίνει στο μνήμα του πατέρα του και να μιλάει μεθυσμένος, κάνοντας απολογισμό της ζωής της δικιάς του, αλλά και του πατέρα του... Τι σημαίνει αυτό; Αν υπήρχε εξαρχής συνεργασία σ' αυτό ή σε άλλο σενάριο, δεν θα τελειώναμε ποτέ, γιατί αυτός θα ήθελε να περάσει τη "γραμμή" κι εγώ θα έψαχνα τρόπους πως να την ξεπεράσω...

5. Πέμπτη προϋπόθεση είναι ν' αρέσει ο ένας στον άλλον, να γουστάρει ο ένας τον άλλον, όχι απαραίτητα να κάνουνε την ίδια ζωή, μπορεί και να συμπληρώνει ο ένας τ' απωθημένα και τα ζητούμενα του άλλου.

Έχω κρατήσει στο μυαλό μου τον αφορισμό μιας φίλης μου όταν της σύστησα, κατόπιν δικής του επιμονής, ένα φίλο μου. Μου έλεγε συνέχεια: "Μου αρέσει πολύ, γνώρισέ μας". Τους γνώρισα, λοιπόν, μια νύχτα, φαγάμε, ήπιαμε, τους άφησα μόνους τους και την άλλη μέρα πήρα τηλεφωνο τη φίλη μου και τη ρώτησα τι σκέφτεται για το ερωτικό της μέλλον με το φίλο μου. Μου είπε: "Μαζί του δεν πάω ούτε για κυνήγι..." Ε, λοιπόν, ένας σεναριογράφος κι ένας σκηνοθέτης που θέλουν να συνεργαστούν στη συγγραφή σεναρίου, πρέπει να μπορούν να πάνε και να περάσουνε καλά οπουδήποτε... Και παντού και πάντα θα παίρνουνε ερεθίσματα για το σενάριο, θα μιλάνε ή θα μένουνε σιωπηλοί ή θα τραγουδάνε, αλλά όταν μετά θα κάτσουν να μιλήσουνε μαζί για το σενάριο, τίποτα δεν θα πάει χαμένο... Ακόμα κι αν περάσουνε ώρες χωρίς να γράψουνε μια σκηνή. Αύριο θα γράψουνε δέκα.

Έχουμε λοιπόν, μέχρι τώρα τις εξής προ-

υποθέσεις:

Πρώτο, να λαχταράνε το ίδιο για την αρχική ιδέα του σεναρίου που τους ένωσε ως συνεργάτες. Όπως ένας άντρας και μια γυναίκα φτιάχνουν μαζί ένα τρίτο πράγμα, τη σχέση τους, έτσι και η σχέση-συνεργασία του σεναριογράφου με το σκηνοθέτη θα δημιουργήσει το τρίτο πράγμα, το σενάριο.

Δεύτερον, είπαμε, να έχουνε την ίδια αντίληψη για τον κινηματογράφο ως τέχνη, τρίτο, σεβασμό και κατανόηση για την προσωπικότητα και τη δουλειά τους, τέταρτο ίδια, αν είναι δυνατόν, πείρα ζωής, να ανήκουν στο ίδιο ευρύ ιδεολογικό χώρο, πέμπτο να αρέσει ο ένας στον άλλο...

Όταν αυτά τα πέντε υπάρχουνε, προχωράνε μαζί στο έκτο.

6. Δηλαδή, να καταστρώσουν ένα όσο γίνεται και για τους δυο αποδοτικότερο πλάνο δουλειάς με έναν και μόνο στόχο: το γράψιμο αυτού του συγκεκριμένου σεναρίου όσες δυσκολίες κι αν συναντήσουν κι όχι κάθε μέρα κι ενός καινούργιου. (Με τον Αποστόλη τον Κρωανά λέμε να κάνουμε μαζί ένα σενάριο δεκαπέντε χρόνια. Γιατί δεν κάνουμε; Γιατί κάθε μήνα του τη δίνει κι άλλη ιδέα!)

Όταν καταστρωθεί το πλάνο δουλειάς, πρέπει απαραίτητα να καταλήξουν στο ποιος θα γράφει το σενάριο. Συνεργασία στο σενάριο δε σημαίνει λέω εγώ μια ατάκα κι ο άλλος τη γράφει ή σκέφτεται ο άλλος ένα πλάνο κι εγώ το σκηνοθετώ... Συγγραφή πριν απ' όλα σημαίνει γραφή. Καταγραφή σε κόλλες χαρτί του οράματος της ιδέας, των συναισθημάτων...

Συνεργασία όσο γίνεται επί ίσοις όροις. Ναι, αλλά κάποια στιγμή απαραίτητα πρέπει ο ένας να γίνει πιο ίσος απ' τον άλλον. Όταν ο σεναριογράφος γράφει, ο σκηνοθέτης ακούει, φαντάζεται και συμπληρώνει. Όταν ο σκηνοθέτης σκηνοθετεί, ο σεναριογράφος βλέπει και διορθώνει... Τα μέχρι τώρα διάφορα ρυθμικά και ποταμικά της έμπνευσής τους θα γίνουν απ' το σκηνοθέτη το μεγάλο ποτάμι που θα πλημμυρίζει απ' τις ιδέες τους, τις συγχρούσεις των ηρώων τους, το ρυθμό ζωής τους, τη μοιραία κίνησή τους προς την τελική έξοδο... το φινάλε.

(Παρενθετικά λέω εδώ ότι αυτό που κυρίως λείπει απ' τα σενάρια του νεοελληνικού κινηματογράφου είναι η πεμπτοσύνη της δραματικής αφήγησης: δηλαδή "το μοιραίο φυγείν αδύνατον". Το σημείο "δραματική τέχνη" στην ανθρώπινη Ιστορία είναι το σημείο-όριο στην ύπαρξή του. Εκεί συλλαμβάνεται η ύπαρξη του

ανθρώπου-ήρωα στην πιο κρίσιμη στιγμή του. Δεν μπορεί να γίνει αλλιώς, παρά μόνο έτσι... Στο νεοελληνικό κινηματογράφο η ιστορία που μας αφηγούνται οι σκηνοθέτες δεν πείθει ότι μπορεί να γίνει μόνον έτσι. Δεν πείθει ούτε καν ότι μπορεί να γίνει και έτσι...)

7. Και προχωράμε στην έβδομη προϋπόθεση κι αυτή είναι ότι η συνεργασία σεναριογράφου-σκηνοθέτη πρέπει ν' αρχίσει απ' την αρχική ιδέα και να φτάσει μέχρι το τέλος κι όχι απ' τη μέση ή κάτι που κυρίως συμβαίνει στην πραγματικότητα του νεοελληνικού κινηματογράφου - το τέλος της συγγραφής του σεναρίου, απ' τον έναν εκ των δυο, σχεδόν πάντα το σκηνοθέτη. Έχει αποδειχτεί περίτρανα - και δυστυχώς απογοητευτικά - ότι οι σκηνοθέτες μας αδυνατούν να γράψουν ένα ολοκληρωμένο απ' όλες τις απόψεις σενάριο. Το λέω αυτό και ταυτόχρονα λέω ότι οι Έλληνες σκηνοθέτες δεν έχουν τίποτα να ζηλέψουν από κανέναν ξένο. Τίποτα, εκτός από τη χαμένη τους πίστη στο σενάριο. Όλοι νομίζουν ότι το να γράψεις είναι το ίδιο εύκολο με το να σκέφτεσαι. Έχουν τη βέβαιη εντύπωση ότι το να έχεις μια, έστω δυναμική, ιδέα αρκεί για να τη γράψεις κιόλας, αρκεί για να τη δομήσεις με λόγια και εικόνες και φως και ήχους, αρκεί να σκέφτεσαι δυο ανθρώπους σε μια κατάσταση και να μπροσείς να τους βάλεις να πουν την κατάλληλη, μοναδική θα έλεγα, ατάκα. Λυπάμαι που το λέω, αλλά είναι κρίμα να ξοδεύουμε τόσα πολλά εκατομμύρια για να μάθουμε ή ακόμα και για να μη μάθουμε πολύ απλά πράγματα της γραφής που για ένα συγγραφέα είναι κοινός τόπος. Το γράψιμο είναι - πριν ή μετά το ταλέντο - τεχνική. Και η τεχνική έχει μυστικά. Κι είναι άλλο να μαθαίνεις γράφοντας και γράφοντας για χρόνια άσπρες κόλλες χαρτί και τελείως άλλο να ξοδεύεις 50 και 100 εκατομμύρια κι άλλο τόσο μόχθο και εισπραττώμενη πίκρα, για να μάθεις από μια αποτυχημένη ταινία. Αμφιβάλλω αν ποτέ μάθουμε έτσι ή αν προλάβουμε να μάθουμε πριν η συσσωρευμένη πίκρα μας απομονώσει... Γιατί; Το 'χει πει μια παλιά σοφία: "Το κακό με τον ανόητο είναι ότι δεν ξέρει πως είναι ανόητος γι' αυτό και δεν κάνει τίποτα να ξεπεράσει την ανοησία του"...

Το ξέρω από προσωπική πείρα... Όταν ακούω ή διαβάζω για κάτι που έχω γράψει "αυτό είναι κακό, αυτό είναι λάθος" δεν το καταλαβαίνω. Γιατί, αν το καταλάβαινα, δεν θα το είχα γραμμένο έτσι, λάθος... Αλλά και στην περίπτωση που το καταλάβω, απλώς πετάω δέκα σελίδες χαρτί

και γράφω άλλες δέκα ή είκοσι... Μια τελειωμένη ταινία είναι πολύ αργά για να πεταχτεί κι ακόμα πολύ αργά για το σκηνοθέτη να έχει ανοιχτά τα μάτια του και τ' αυτιά του... Οι σειρήνες μέσα του και γύρω του, του τα κλείνουν...

Έλεγα ότι η συνεργασία πρέπει ν' αρχίσει απ' την αρχική ιδέα κι όχι από κάποιο τελειωμένο σενάριο του σκηνοθέτη ο οποίος μετά ψάχνει για συνεργάτη σεναριογράφο.

Έχω δυο παραδείγματα.... Φίλος σκηνοθέτης γυρίζει την ταινία του και μετά έρχεται και μου λέει: "Θέλω να μου φτιάξεις τους διαλόγους! Και γρήγορα, βιάζομαι!" Τους έφτιαξα... Τους έφτιαξα όμως; Ήταν δυνατό να γράφω καλούς, πετυχημένους διαλόγους σ' ένα σενάριο που δεν με αφορούσε;

Άλλος φίλος σκηνοθέτης - όλοι φίλοι είμαστε, και - μου φέρνει το τελειωμένο στο κεφάλι του και στο χαρτί σενάριό του και μου λέει: "Θέλω να μου το ξαναγράψεις, κάτι δεν μου πάει καλά κ.λ.π. κ.λ.π." Το διαβάζω, του κάνω δέκα σελίδες σημειώσεις, του τις διαβάζω, "μέσα στο κεφάλι μου είσαι", μου λέει, "γράφ' το μου, αλλά γρήγορα βιάζομαι..." Το γράφω, με πληρώνει, εξαφανίζεται, μαθαίνω κάποτε πως γυρίζει την ταινία, την πάει στο Φεστιβάλ, τη βλέπω εγώ στην Αθήνα και... τι είδα; Ότι δεν είχε γυρίσει τη δική μου πρόταση στο σενάριό του, αλλά την αρχική δική του που "κάτι δεν του πήγαινε καλά κ.λ.π. κ.λ.π." Είχε άδικο που γύρισε το δικό του σενάριο; Όχι δικίο είχε. Όμως που ήταν δικίο είχε το δημιούργημά του που ήταν γεμάτο αυθαιρεσίες και χασματά... Ποιος έχασε; Όχι εγώ, βέβαια, γιατί γι' αυτό το μη-σενάριό μου πήρα το βραβείο σεναρίου στο Φεστιβάλ... Φανταστείτε τι σόι ήσαν τα άλλα σενάρια... Έχασε αυτός ο ίδιος που δεν μπρόρεσε να κάνει δικές του τις παρεμβάσεις μου... Γιατί; Γιατί πλέον ήταν πολύ αργά για να τις καταλάβει... Είχε έρθει αργά σε μένα... Αν είχε έρθει νωρίτερα τουλάχιστον εγώ θα ήμουν περήφανος για το βραβείο σεναρίου κι αυτός ακόμα θα την έπαιζε σ' όλο τον κόσμο.

8. Για να δείτε τι καλός που είμαι, άφησα για τελευταία προϋπόθεση τις οικονομικές συνθήκες της συνεργασίας. Πιστεύω ότι στην Ελλάδα είμαστε ακόμα χειρόναικες καλλιτέχνες σε σχέση πάντα με την αμερικανική ή την ευρωπαϊκή κινηματογραφία. Γι' αυτό και όταν υπάρχουν οι παραπάνω επτά προϋποθέσεις, κανείς μας δεν θα σκεφτεί τα λεφτά. Γιατί; Να, έτσι... Γιατί ακόμα μας αρέσει να δουλεύ-



ουμε για το κέφι μας κι όχι για το νοίκι μας...

Παρόλα αυτά και για να λέμε τα σύκα σύκα... όλοι οι σκηνοθέτες που γυρίζουν ταινίες έχουν λεφτά ή ξέρουν τον τρόπο να τα βρουν. Τι δεν έχουν; Την άποψη ότι η πρώτη ύλη του κινηματογράφου είναι το σενάριο κι όχι το φιλμ ή η ΕΤΕΚΤ... Εν αρχή είναι ο λόγος...

Τι θα πεις και πώς θα το πεις. Και τα δύο είναι θέμα εποχής. Αν είναι αλήθεια ότι όλα έχουν ειπωθεί τότε η τέχνη είν' το πώς ο Μαρκές δεν διαφέρει απ' τον Πικάσο στο τί, αλλά στο πώς... Στον κινηματογράφο το τι και το πώς πριν γίνουν κινηματογραφική ταινία γίνονται αυτό το εντελώς περιφρονημένο απ' τους Έλληνες σενάριο...

Κι απ' τη στιγμή που δεν ξέρουν τη σημασιολογία του, αρνούνται και να το πληρώσουν... Τους φαίνεται αδιανόητο ότι ένας σεναριογράφος έχει το θράσος να ζητάει λεφτά για τη δουλειά του...

Έχουν ένα μπάζετ των πενήντα εκατομμυρίων κι όταν ο σεναριογράφος τους ζητήσει δύο εκατομμύρια, τον περνάνε για τρελό... Κι αφού τον περνάνε για τρελό ή για ανόητο, το γράφουν μόνοι τους... Κι αντί να χάσουν, τρόπος του λέγειν, δύο ή τρία εκατομμύρια, χάνουν πενήντα κι εκατό. Και μετά φωνάζουν ότι φταίει το κύκλωμα, φταίει οι κριτικοί, φταίει οι αιθουσάρχες... Ο κινηματογράφος είναι βιομηχανία και σαν τέτοια δεν συγχωρεί ερασιτεχνισμούς...

Ακούω πολύ συχνά να λένε: "Στην Ελλάδα δεν έχουμε σεναριογράφους". Έχουμε και παραέχουμε. Σκηνοθέτες που να θέλουν σεναριογράφους δεν έχουμε... Δεν αρνούμαι ότι μπορεί ένας σκηνοθέτης να

έχει την ικανότητα να γράψει ο ίδιος το σενάριο του πάρα πολύ καλά και άξια. Σας ρωτώ: ξέρετε πολλά τέτοια παραδείγματα; Πόσοι Έλληνες έκαναν ταινίες με ή για τη χούντα! Κι έρχεται ο Σολάνας με το Νότο και τους βγάζει όλους ερασιτέχνες... Έτυχε να μπορεί μόνος του να γράψει το σενάριο...

Κι επαναλαμβάνω κάτι πολύ γνωστό: σενάριο δεν είναι μόνο οφιδιάλογος, δεν είναι μόνο η γραφή των χαρακτήρων, δεν είναι μόνο οι συγκρούσεις. Είναι αυτά, αλλ' ακόμα είναι ο φωτισμός, το κοστούμι, ο ήχος, ο ηθοποιός, η γωνία λήψης... όλα μαζί... Εδώ και πολλά χρόνια βλέποντας κινηματογράφο προσπαθώ να σκεφτώ πως ήταν γραμμένη μια σκηνή στο σενάριο.

Παράδειγμα απ' το Τοπίο στην Ομίχλη... Σ' εκείνη τη σεκάνς του βιασμού στο φορητό. Βγαίνει ο Κολοβός, ακουμπάει στο πλάι του φορητού και βλέπουν στο βάθος του κάδρου δυο ΙΧ να σταματάνε εν τάχει, βγαίνουν κάποιοι άντρες, κλείνουν οι πόρτες, ξανανοίγουν, ξαναμπάνουν και τ' αυτοκίνητα φεύγουν... Ακόμα απορώ: τι ήταν αυτά τα αυτοκίνητα; Ποιοι ήταν αυτοί οι άντρες; Ήταν έτσι στο σενάριο; Δεν ξέρω... Ίσως να βρέθηκαν εκεί από κάποιο άλλο "τοπίο".

Και μια που έφτασα στην Αυτού Μεγαλειότητα θα σας πω ένα ανέκδοτο που έχει σχέση με το θέμα "σενάριο", όπως το βλέπουμε τελειωμένο στην ταινία... Χύθηκε πολύ μελάνι κάποτε, την εποχή του Θιάσου για ένα πλάνο το λεγόμενο "τρίγωνο". Κι εγώ ο ίδιος που σας αφηγούμαι τώρα το ανέκδοτο δεν το θυμάμαι ακριβώς. Θυμάμαι όμως ότι ήμαστε στο μπαρ του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, μιλούσαμε

και να κι ο Γιώργος ο Αρβανίτης. Το περί ου λόγος πλάνο είναι αυτό όπου, περίπου το λέω τώρα, είναι δυο ηθοποιοί μπροστά στο κάδρο, αριστερά και δεξιά, πίσω τους κάποια άλλα στοιχεία που δεν θυμάμαι και στο βάθος του κάδρου ένας χωροφύλακας... Κι είχαν γραφτεί και ειπωθεί πολλά για την αισθητική δυναμική αυτού του "τρίγωνα", των δυο πρωταγωνιστών και του χωροφύλακα... Να, λοιπόν, κι ο Γιώργος ο Αρβανίτης: "Καλώς τον Γιώργο, για πες μας, εσύ που το τράβηξες, πώς είχε αυτή την έμπνευση της σύνθεσης ο Αγγελόπουλος, πώς το 'στησε έτσι..."

Και μας πετάει ο Γιώργος στα γρήγορα: "Μάγκες μου, αυτό το πλάνο το γυρίσαμε δέκα φορές. Μας έβγαλε την πίστη όλων. Και το περιβόητο "τρίγωνο", που λένε, έγινε απ' την πολλή τη μαλακία του χωροφύλακα. Ο Αγγελόπουλος του έλεγε να βγει απ' το κάδρο κι αυτός νόμιζε ότι του έλεγε να μείνει στο κάδρο..."

Γιατί το αναφέρω; Γιατί, να, πιστεύω ότι το τυχαίο παρεμβαίνει κάποιες μαγικές στιγμές και "τίκτει" τέχνη. Κι ο δημιουργός πρέπει κατεξοχήν ν' αρπάζει αυτή τη μαγική παρουσία του τυχαίου. Ίσως κάτι τέτοιο να εννοούσε ο Πικάσο όταν είπε: "Δεν ψάχνω, βρίσκω".

Γιατί, τι άλλο μπορεί να νοηθεί ως έμπνευση μέσα στη μακριά πορεία της κοπιαστικής δημιουργικής διαδικασίας, αν όχι η εμφάνιση του τυχαίου; Το οποίο όμως δεν είναι καθόλου τυχαίο, γιατί ο δημιουργός το 'χει από μόνος του προκαλέσει με τον παιδεμό του πάνω στο αντικείμενο της τέχνης του.

Αποκλείεται να συλλάβεις το τυχαίο, αν δεν το έχεις ήδη μέσα στη φαντασία σου... Μια τέτοια τυχαία συνάντηση είναι και η αρχή της συνεργασίας του σεναριογράφου με το σκηνοθέτη. Πού τελειώνει αυτή η συνεργασία; Εξαρτάται απ' την προσωπικότητα και των δύο. Λέω ένα και μόνο: η συγγραφή του σεναρίου και η πραγμάτωσή του σε κινηματογραφική ταινία, πρέπει να νοηθεί και βιωθεί κι απ' τους δύο ως μια κοινή περιπέτεια.

Τελειώνοντας ελπίζω να σας έπεισα πόσο δύσκολο πράγμα είναι αυτή η συνεργασία. Το ίδιο ελπίζω να σας έπεισα ότι αυτοκριβώς το δύσκολο είναι και το ζητούμενο στο Νεοελληνικό Κινηματογράφο.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Το κείμενο αυτό είναι η εισήγηση του Γιώργου Σκούρητη στην "Εβδομάδα Σεναρίων" που έγινε στις 27/3 - 1/4/1989 στην Αθήνα.

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΑΚΟΜΑ ΧΤΥΠΑ

Συνέντευξη με τον ιρανό σκηνοθέτη Mohsen Makhmalbaf

Μιλήστε μας για την ιστορία του ιρανού κινηματογράφου.

Η πρώτη ιρανική ταινία γυρίστηκε πριν από 60 χρόνια ενώ τώρα έχουμε 320 ενεργούς σκηνοθέτες κινηματογράφου. Γυρίζονται περίπου 17 ταινίες το χρόνο. Μπορούμε να τις κατατάξουμε σε τρεις ομάδες: τις εμπορικές, τις προπαγανδιστικές και τις καλλιτεχνικές. Η τελευταία ομάδα αντιμετωπίζει πάντα το πρόβλημα της ανεύρεσης χρηματοδότης. Οι άλλες δύο υποστηρίζονται από την κυβέρνηση ή τις μεγάλες εταιρείες παραγωγής. Πριν από δέκα χρόνια κανένα διεθνές φεστιβάλ δεν ρίσκαρε να παίξει ιρανική ταινία ενώ σήμερα συμβαίνει το αντίθετο.

Υπάρχουν πολλές αξιόλογες ιρανικές παιδικές ταινίες. Το θεωρείτε τυχαίο;

Πριν λίγα χρόνια ο ιρανικός πληθυσμός ανερχόταν στα 30 εκατομμύρια ενώ σήμερα ανέβηκε στα 60. Ο μισός πληθυσμός του σημερινού Ιράν αποτελείται από παιδιά ηλικίας μικρότερης των 20 χρόνων. Αυτός είναι κι ο λόγος για τον οποίο γυρίστηκαν τα τελευταία χρόνια πολλές παιδικές ταινίες. Οι δικές μου όμως δεν προσορίζονται σ' αυτές τις ηλικίες μόνο. Αναφέρονται στην κοινωνικοπολιτική κατάσταση του σημερινού ή παλαιότερου Ιράν επειδή φυλακίστηκα, ως αντικαθεστωτικός, από την κυβέρνηση του Σάχη. Αφότου ελευθερώθηκα άρχισα να γράφω και να σκηνοθετώ. Μέχρι σήμερα έχω γυρίσει 13 ταινίες μυθοπλασίας, 2 ντοκιμαντέρ, έχω μοντάρει 20 ταινίες (δικές μου ή άλλων) κι έχω εκδόσει πολλά βιβλία.

Μήπως ενισχύθηκε η τάση προς τις παιδικές ταινίες εξαιτίας της στυγνής λογοκρισίας;

Μπορεί. Πάντως υπάρχουν δύο είδη λογοκρισίας: η οικονομική και η πολιτική. Θεωρώ την πρώτη χειρότερη απ' την τελευταία γιατί χωρίς χρήματα δεν μπορείς να κάνεις ταινία ενώ αν έχεις μπορεί να την ολοκληρώσεις. Ίσως να συναντήσεις προβλήματα στη διακίνησή της αλλά αυτό είναι λιγότερο κακό απ' το να μην την ξεκινήσεις καν. Και στις Η.Π.Α. υπάρχει ένα είδος λανθάνουσας λογοκρισίας ακόμα και σήμερα γιατί εκεί ένας ανεξάρτητος κινηματογραφιστής, προκειμένου να αναζητήσει έναν ανεξάρτητο παραγωγό, πρέπει να κάνει μία εμπορική ταινία. Αλλιώς δεν θα τον βρει. Δείτε τι συμβαίνει στον κόσμο. Φέτος γυρίστηκαν μόνο 2.000 ταινίες μεγάλου μήκους. Οι 600 απ' αυτές είναι αμερικάνικες παραγωγές εκ των οποίων οι περισσότερες εμπορικές. Το Ιράν παράγει 8, η Συρία 3 ενώ κάποιες άλλες χώρες καμμιά. Πάντως η Αμερική εξάγει το 90% των ταινιών που παίζονται, σε μέσο όρο, σ' όλο τον κόσμο. Αυτή θεωρώ εγώ αληθινή λογοκρισία γιατί εξαιτίας της δεν μπορούμε να δείξουμε οι υπόλοιποι σκηνοθέτες τη δουλειά μας. Στο Ιράν μπορεί να μην είναι το ί-

διο ισχυρή όσο σε άλλες χώρες αλλά και βέβαια υπάρχει. Ο σημερινός ιρανικός κινηματογράφος βραβεύεται στα διεθνή φεστιβάλ και ανεβαίνει στην εκτίμηση του κόσμου. Όμως λογοκρισία υπάρχει. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε, π.χ., για πολιτικά ή θρησκευτικά παρατράγουδα. Μπορούμε πάντως να κάνουμε ταινίες, δηλαδή να χρηματοδοτηθούμε από παραγωγούς, χωρίς να πέσουμε θύματα της ακόμα χειρότερης οικονομικής λογοκρισίας, όπως είπαμε πιο πάνω.

Ο Κιαροστάμι ανήκει στο 20% των ιρανών σκηνοθετών που αποτελούν την αμιγώς καλλιτεχνική του ομάδα. Ξεκίνησε κι αυτός την καριέρα του επί Σάχη αλλά συνεχίζει δυναμικά μέχρι σήμερα. Προσωπικά με βοήθησε η επιτυχία του γιατί, αν και συμμετείχα σε πολλά φεστιβάλ με τις πρόσφατες ταινίες μου, οι παλαιότερές μου παρέμειναν λογοκριμένες απ' το καθεστώς. Από κάποια στιγμή όμως κι έπειτα άρχισαν να μου τις ζητούν στα ξένα φεστιβάλ κι αυτός ήταν ο λόγος που πήραν βίσα εξαγωγής. Το ενδιαφέρον των ξένων νομίζω ότι κεντρίστηκε απ' την περιέργειά τους να μάθουν κι άλλους Ιρανούς σκηνοθέτες, συμπληρωματικά του πρώτου. Βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι υπάρχουν αρκετοί σημαντικοί σκηνοθέτες στη χώρα μου που εξακολουθούν να θίγονται απ' τη λογοκρισία, όπως π.χ. ο Μπάραμ Μπεϊζαϊ (1).

Ναι, αυτό είναι γνωστό. Παρόμοιοι περιορισμοί εξακολουθούν να θίγουν τους υπόλοιπους συνάδελφούς μου.

Ναι, υπάρχουν συνολικά τέσσερις σχολές αλλά οι περισσότεροι σκηνοθέτες είναι, σαν κι εμένα, αυτοδίδακτοι.

Τις παρακολουθεί με ενδιαφέρον Τον ΗΘΟΠΟΙΟ (1992), μια παλαιότερή μου ταινία, τον είδαν 3 εκατομμύρια συμπατριώτες μου. Το "Salaam Cinema" αναφέρεται στην α-

Πιστεύετε ότι η επιτυχία του Αμπάς Κιαροστάμι συνέβαλε στην περαιτέρω προβολή του ιρανικού κινηματογράφου;

Και ο Κιαροστάμι, και αυτός θίχτηκε παλαιότερα απ' τη λογοκρισία του Χομεϊνί και αναγκάστηκε να μαυρίσει την κορμίνα του Σάχη στις ταινίες του.

Υπάρχουν άλλα παραμερηιά ιδρύματα με το "Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου" στο Ιράν;

Το ιρανικό κοινό παρακολουθεί τις ταινίες της εγχώριας παραγωγής; Πώς τις δέχεται;



γάπη του κόσμου για τον κινηματογράφο. Προκειμένου να βρω ηθοποιούς είχα δημοσιεύσει μια μικρή αγγελία σε μια μοναδική εφημερίδα και έλαβα πολλές απαντήσεις. Πιστεύω ότι ο κινηματογράφος παραμένει στις μέρες μας η καλύτερη λαϊκή διασκέδαση καθώς και ένα πολύ καλό ερέθισμα για την σκέψη.

Σαφώς! Τώρα που οι αμερικάνικες ταινίες παίζονται κανονικά στις αίθουσες, ακόμα κι αν αυτές παίρνουν αντιφατικές κριτικές στον Τύπο, το ενδιαφέρον του κοινού για τον εγχώριο κινηματογράφο δεν είναι τόσο έντονο. Θα δικαιολογηθώ λέγοντας ότι η Βραζιλία, αν και αποτελείται από 180 εκατομμύρια κατοίκους, παράγει μόνο 5 ταινίες το χρόνο. Εμείς που είμαστε περίπου 70 εκατομμύρια παράγουμε 17. Κάτι πρέπει να γίνει! Πώς αλλιώς θα υπερασπίσουμε την ακροαματικότητα των ταινιών μας κάτω απ' αυτό το καθεστώς κρίσης προσέλευσης του κοινού στις αίθουσες; Εμείς οι σκηνοθέτες, δίνουμε τουλάχιστον στους θεατές δύο λόγους για να προτιμήσουν μια ιρανική ταινία: α) την απλότητα της ιστορίας και της γραφής, β) την αληθοφάνεια (ρεαλισμό) στην σκηνοθετική απόδοση. Όταν μια ταινία είναι απλή μπορείς εύκολα να την καταλάβεις ενώ όταν μια ταινία είναι ρεαλιστική μπορείς άνετα να τη νιώσεις και να σε συγκινήσει.

Προσωπικά εμένα ο πιο αγαπημένος μου σκηνοθέτης είναι ο Santiago Ray. Όμως ο ινδικός κινηματογράφος είναι λιγότερο ρεαλιστικός απ' τον δικό μας. Αυτή η διαφορά είναι φανερή. Δε νομίζω ότι οι ιρανοί σκηνοθέτες επηρεάζονται περισσότερο από τον ινδικό κινηματογράφο απ' ότι απ' τον ιταλικό, αγγλικό ή γαλλικό.

Πολλές φορές οι γυναίκες εμφανίζονται σαν ιδιαίτερα δυναμικές στον ιρανικό κινηματογράφο. Θυμηθείτε το "Salaam Cinema" όπου οι δύο κόρες φαινότουσαν εξαιρετικά δυνατές μπροστά στο φακό. Ορισμένες συμπατριώτισές μου έχουν ισχύ στον επαγγελματι-

κό κόσμο ενώ ορισμένες άλλες στο σπίτι τους. Σε πολλά όμως σημεία του πλανήτη η θέση της γυναίκας παραμένει δυσμενής. Δεν μπορούν πάντοτε να δραστηριοποιηθούν επαγγελματικά και ν' αποκατασταθούν ως προσωπικό. Η κοινωνία μας παραμένει φελοκρατική και στο Ιράν λιγάκι περισσότερο απ' ότι εδώ. Αυτό φαίνεται και στις ταινίες μας.

Εξαρτάται πως ερμηνεύουμε αυτόν τον όρο. Στα βιβλία μου αναφέρομαι τακτικά στη θέση της γυναίκας και στους τρόπους με τους οποίους μπορούμε να βελτιώσουμε την κατάσταση της. Δε θεωρώ όμως τον εαυτό μου φεμινιστή. Πιστεύω στη γυναίκα όσο πιστεύω και σε οποιοδήποτε άλλο άνθρωπο. Θέλω να βοηθήσω να ξεπεραστούν τα προβλήματα που είναι κοινά στα δύο φύλα. Ίσως όμως μερικές φορές να πρέπει να δώσουμε μία έμφαση σ' αυτά των γυναικών καθώς είναι περισσότερα από εκείνα των ανδρών.

Το SALAAM CINEMA παίχτηκε στο "Ένα κάποιο βλέμα" του Φεστιβάλ Καννών 1995 και, από εκείνη την προβολή, πολλοί δημοσιογράφοι μίλησαν με θετικά λόγια για την ταινία μου. Μου ζήτησαν επίσης πολλές συνεντεύξεις. Η αρχική κριτική επιτυχία συνετέλεσε στο να βρεθούν διανομείς των ταινιών μου. Η γαλλική εταιρεία MK2 αγόρασε το SALAAM CINEMA και τον ΚΑΙΡΟ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ για να διατηρήσει το δικαίωμα της αποκλειστικής διανομής τους σε όλο τον κόσμο. Η επόμενη ταινία μου θα είναι συμπαραγωγή μ' ένα γάλλο παραγωγό.

Ναι. Ο Αμπάς Κιαροστάμι κι εγώ μέχρι στιγμής. Μόνο που ο πρώτος δεν συναντάει πρόβλημα στην εξαγωγή των ταινιών του ενώ εγώ ναι!

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Ο Μπάραμι Μπέϊζαϊ παρουσίασε στο 36ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης της ταινίας του ΙΣΩΣ ΚΑΠΟΙΑ ΑΛΛΗ ΦΟΡΑ (1988).

Πιστεύετε ότι η απαγόρευση, επί Χομεϊνί, να παρακολουθεί ο κόσμος αμερικάνικες ταινίες βοήθησε στην καλύτερη διανομή του ιρανικού κινηματογράφου;

Πιστεύετε ότι ο ινδικός κινηματογράφος επηρέασε ή επηρεάζει άμεσα τον ιρανικό;

Ποιά η θέση της γυναίκας στον ιρανικό κινηματογράφο;

Υπάρχουν φεμινιστικές τάσεις στον σύγχρονο ιρανικό κινηματογράφο;

Η τελευταία ταινία σας γνώρισε μεγάλη κριτική επιτυχία στην Ευρώπη. Εσείς τι θα λέγατε ως προς αυτού;

Αυτό είναι κάτι που ελάχιστοι ιρανοί σκηνοθέτες κατορθώσανε;

Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΗΧΩΝ

Ένα από τα κύρια συστατικά που συνθέτουν την κινηματογραφική γλώσσα, είναι ο ήχος. Η ανθρώπινη φωνή (διάλογοι ηθοποιών, off, σχόλια), οι διάφοροι ήχοι των αντικειμένων καθώς και οι φυσικοί ήχοι περιβάλλοντος μαζί με τη μουσική, συναποτελούν το ηχητικό υλικό του φιλμουργού.

Η μουσική σαν "Τέχνη των Ήχων" συμβάλλει καθοριστικά στην αισθητική διαμόρφωση μιας ταινίας και είναι ουσιαστικά το εκφραστικότερο ηχητικό μέσο, αν χρησιμοποιηθεί σωστά. Αν εξαιρέσουμε τους θεωρητικούς κανόνες, που διέπουν την προσαρμογή της μουσικής πάνω στην εικόνα, η μοναδικότητα της υποκειμενικής αντίληψης σε συνδυασμό με την "δεκτική" προσαρμογή στη μουσικότητα, που χαρακτηρίζει τον κάθε θεατή, είναι αυτή που τελικά αποφασίζει αν, η μουσική επένδυση μιας ταινίας ή το soundtrack όπως συνήθως λέγεται, καταφέρνει να λειτουργήσει σαν το αναπόσπαστο μέρος της δραματολογικής εξέλιξης ή να ακολουθήσει μια πορεία με σκοπό την απομάκρυνση του λυρισμού από τη φιλμική δράση. Ο διαχωρισμός αυτός, που έχει σαν αποτέλεσμα την αυτονόμηση της μουσικής πράξης, καταργεί σαν έννοια τη συλλογικότητα που χαρακτηρίζει την "Τέχνη του Σινεμά".

Στον κινηματογράφο η εικόνα είναι αυτή που κινείται στο χώρο και στο χρόνο συμπαρασύροντας μια ροή, της οποίας η φύση και η κίνηση των εκφραστικών μέσων, αποτελεί μια ρεαλιστική απεικόνιση σε αντίθεση με τη μουσική, που ελλίσσεται και δίνει αναφορά μόνο στο χρόνο, καθώς τον "υπηρετεί" πιστά σε κάθε της κίνηση. Έτσι λοιπόν αποκαλύπτουμε ότι η μουσική αποτελεί τη λυρική δράση μιας ταινίας, λειτουργώντας κάτω αντιστικτικά στην κοινή αυτή φιλμική πορεία. Βεβαίως το πρόβλημα εξακολουθεί να παραμένει δύσκολο, όσον αφορά στη χρησιμοποίησή της από τον εκάστοτε σκηνοθέτη. Την τελική ένταξη δηλαδή της μουσικής μέσα στην εικόνα έτσι, που να της δώσει μια άλλη διάσταση, μια ισχύ, ώστε να του εξασφαλίσει την γοητευτική αναδρομή ή την ξαφνική εκφραστικότητα ανάλογα με τη δομή του σεναρίου και τον τρόπο της κινηματογράφησης.

Το soundtrack στην Ελλάδα εξελίχθηκε στις μέρες μας, και σφράγισε την ιθαγένειά του, αφού ακολούθησε μια πορεία μέσα στην ίδια την κινηματογραφική μας ιστορία. Οι έλληνες συνθέτες που υπηρέτησαν

απ' αρχής το σινεμά, αριθμούνται περίπου στους εκατόν είκοσι. Ένα νούμερο όχι τόσο μεγάλο αλλά ούτε και μικρό. Μέσα στην προσπάθειά τους διδάχθηκαν και δίδαξαν. Εισήγαγαν, επηρεασμένοι από ξένους συναδέλφους τους, νέους ρυθμούς, καινούργιες μουσικές αντιλήψεις, ρεύματα και νέες τάσεις και επικοινωνήσαν με τη διεθνή γλώσσα της μουσικής μ' ολόκληρο τον κόσμο μέσα από ταινίες που γνώρισαν και που ακόμα γνωρίζουν την επιτυχία.

Όπως και κάθε κινηματογραφική βιομηχανία (;) στην Ευρώπη, έτσι και η ελληνική, ξεκίνησε την καριέρα της με ότι πενιχρό μέσο διέθετε. Η θεωρητική αλλά και ταυτόχρονα η ουσιαστική αφετηρία, μιας όχι και τόσο τελικά ευκαταφρόνητης πορείας, κατατάσσεται και οριοθετείται το 1906, με την κινηματογράφηση των τότε Ολυμπιακών Αγώνων και λίγο αργότερα με την κατασκευή των "ζουρνάλ". Μέσα από πραγματικά κομμοτοραγικές καταστάσεις, που πληροφορούμαστε αργότερα από αποκόμματα παλιών εφημερίδων και βιβλίων, η ελληνική κινηματογραφία, κατάφερε να επιβιώσει και να παρουσιάσει δείγματα μιας πρωτοφανούς επικοινωνίας με το κοινό της. Έτσι με μοναδικό της όπλο της εικόνα στον τοίχο, η ελληνική κινηματογραφία έθετε τα θεμέλια. Για ήχο βεβαίως καμία συζήτηση, καμία ελπίδα, εκτός ίσως από τις αισιόδοξες αλλά μάλλον κρυφές σκέψεις, κάποιων που είχαν την ιδιότητα να προβλέπουν το μέλλον. Αν όμως ο ίδιος ο ήχος ορθωνόταν σαν ένα τόσο αξεπέραστο εμπόδιο, τότε ποιος θα μπορούσε να φανταστεί μια μουσική με την έννοια της μουσικής επένδυσης. Και όμως τις μέρες που η Αθήνα μεθάει από την παραζάλη και τον θαυμασμό της προβολής, κάπου αλλού, η μουσική επένδυση αποκτάει σάρκα και οστά. Ο Σανς Σανς είναι ο πρώτος συνθέτης που αναλαμβάνει να επενδύσει με αυθεντική μουσική την ταινία Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΔΟΥΚΟΣ ΤΗΣ ΓΚΥΖΗ. Είναι μόλις το 1908 και η μουσική εκτός από τα σαλόνια, τις αίθουσες και τις όπερες, κατακτάει τον κόσμο του κινηματογράφου. Θα δημιουργηθεί μια νέα τάξη στα κινηματογραφικά πράγματα που ακόμα είναι στα σπάργανα της ιστορίας. Στην Ελλάδα το αμερικάνικο σινεμά δεν έχει φτάσει ακόμα, ούτε και οι τεχνικές του. Παρόλα αυτά όμως η δίψα της ηχητικής επικοινωνίας, είναι εκείνη που θ' ανοίξει τα κανάλια για τη μελλοντική ηχητική κατάκτηση.

Τα πρώτα "βουβιά" χρόνια περνούν ανήσυχα, με μοναδικά σύνεργα, μια μηχανή προβολής, ένα άσπρο πανί ή στην καλύτερη περίπτωση τον άσπρο τοίχο κάποιου καφενεύου και έναν πρωτογενή αυθορμητισμό των κινηματογραφόφιλων της εποχής. Ο άνθρωπος είναι αδύνατον να βαδίσει αντίθετα από τη φύση του. Το ένστικτο είναι αυτό που τον διεγείρει και τον οδηγεί στην καινούργια επιστήμη. Στην καταγραφή πραγμάτων και καταστάσεων με ρεαλιστικό χαρακτήρα. Η απήχηση στο νέο μοντέλο είναι μαζική.

ΜΙΚΡΕΣ ΟΡΧΗΣΤΡΕΣ

Μέχρι το 1928 που κλείνει η πρώτη περίοδος του ελληνικού σινεμά, οι προβολές, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, εξακολουθούν να παρουσιάζουν το βουβό τους χαρακτήρα. Κάποιες φορές, μικρές ορχήστρες κάνουν ότι μπορούν για να ταυτίσουν "φιλμικά" τους θεατές. Άλλες φορές πάλι ο "πιανίστας", καθιμένος μπροστά στην οθόνη αγωνίζεται με τον πιο αστέιο τρόπο και με τα πλέον απίθανα σχήματα του ετερόκλητου ρεπερτορίου του, να "γεμίσει" την εικόνα. Η απλοϊκή αυτή ουσική συνοδεία, αποτελούσε ασφαλώς τη χειρότερη λύση, αφού το ηχητικό πεδίο, τις περισσότερες φορές βρισκόταν σε πλήρη αντίθεση με το οπτικό. Ο προβληματισμός όμως για το ΠΩΣ ο κινηματογράφος θα χρησιμοποιούσε και με ΠΟΙΕΣ αρχές τη μουσική, ενσωματώνοντάς τη στα εκφραστικά του μέσα, είχε τοποθετηθεί.

Ο ήχος για πρώτη φορά εισβάει στην Ελλάδα με τη μορφή του "κουτσομπολιού". Το 1928 τα νέα από την Αμερική είναι ξεστά. Λένε πως εκεί οι εικόνες μιλάνε, οι φυσικοί ήχοι με κάποιο τρόπο αναπαράγονται. Από κάπου μέσα απ' την οθόνη ακούγεται μουσική. Το θαύμα δεν αργεί να έρθει.

Οι πρώτες ομιλούσες ταινίες, ξένες παραγωγής, προβάλλονται στην Ελλάδα και αποκτούν το δικό τους ένθερμο κοινό. Τα παλιά μηχανήματα πρέπει σιγά σιγά ν' αντικατασταθούν απ' αυτά της νέας τεχνολογίας. Οι ταινίες που προβάλλονται χωρίς ήχο, γνωρίζουν την παταγώδη αποτυχία. Η οριστική ρήξη ανάμεσα στα δύο "είδη", έρχεται αναπόφευκτα το 1931. Στο μεταξύ στο εξωτερικό η πρόοδος είναι μεγάλη. Η τέχνη της ηχοληψίας ανάγεται σε επιστήμη και το μέλλον υπόσχεται πολ-

λά. Ο πιανίστας αντικαθίσταται από μεγάλη ορχήστρα, μαγνητοφωνημένη και προσομοιωμένη σαν το "ζωτικό" όργανο της εικόνας. Στην Ελλάδα μετά την επιτυχία του νέου μοντέλου, οι παραγωγές που ανακινούνταν, αγγίζουν σε αριθμό τα όρια της υστερίας, ελάχιστες όμως τελικά πραγματοποιούνται.

Οι γνώμες για την πρώτη αυθεντική μουσική επένδυση σε ελληνική ταινία, διχάζονται ανάμεσα σε δύο συνθέτες. Ο κάθε ένας διεκδικεί την πρωτιά με τον δικό του τρόπο. Η ιστορία ας είναι αυτή που θα κρίνει. Ο Γιώργος Βιτάλης έγραφε μουσική για την ΑΣΤΕΡΩ του 1928 και ο Λαυράγας για τον ΑΓΑΠΗΤΙΚΟ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ του 1932. Ο πρώτος παρουσίασε τις συνθέσεις του με την ορχήστρα του ζωντανά κάτω από το πανί, ενώ ο δεύτερος ηχογράφησε τη μουσική του και επένδυσε την εικόνα με τη βοήθεια της νέας τεχνολογίας. Η συμβατότητα εικόνας και ήχου ή όπως αποκαλούμε σήμερα "συγχρονισμός", εκείνα τα χρόνια μετριόταν επί τοις εκατό. Έτσι στον ΑΓΑΠΗΤΙΚΟ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ η συμβατότητα αυτή κάλυπτε το 75%, αλλά τι σημασία είχε αυτό μπρος στο θαύμα!! Και στις δυο περιπτώσεις η βουκολική μουσική φόρμα, παρμένη από τη λαϊκή παράδοση, ήταν αυτή που κυριαρχούσε σε όλη τη διάρκεια. Το 1932 όμως ήταν μια ιδιαίτερα παραγωγική χρονιά, από την άποψη της μουσικής επένδυσης. Ο Γρηγόρης Κωνσταντινίδης, γράφει μουσική και τραγούδια για την ταινία ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΡΑΨΩΔΙΑ, τα οποία λόγω του επιθεωρησιακού τους χαρακτήρα, γνωρίζουν τεράστια επιτυχία. Όπως ήταν φυσικό, οι υπόλοιποι συνθέτες ακολούθησαν την πετυχημένη συνταγή και τα πρώτα δείγματα αυθεντικών μουσικών επενδύσεων, άρχισαν να εισβάλλουν μαζικά. Αυτό βεβαίως είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας περιόδου η οποία δεν μπορεί μεν να χαρακτηριστεί από το μουσικό της πλουραλισμό, κάλλιστα όμως μπορεί να αποτελέσει την αρχή μιας νέας σελίδας στην ιστορία, αυτήν της εμφάνισης του ελληνικού soundtrack.

ΑΙΓΥΠΤΙΑΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Τα τρία επόμενα χρόνια, η μουσική ακολουθεί τις εικόνες τόσο στενά, ώστε να μην μπορεί να ξεφύγει από τη λεγόμενη Αιγυπτιακή περίοδο. Συνθέτες σαν τους Κώστα Γιαννίδη, Γιάννη Κυριαρίση, Σοφία Ιατρίδου (πρώτη γυναίκα στο χώρο της μουσικής), Ιωσήφ Ριτσιάρδη αλλά και Γιώργο Βιτάλη και Γιάννη Βέλλα, οδηγούν με τις ενορχηστρώσεις τους την ελληνική κινημα-

τογραφική μουσική που ακόμα δεν έχει αποκτήσει την ταυτότητά της, σε άλλους δρόμους. Τα ανατολίτικα ηχοχρώματα μέχρι τότε μπορούσαν να στεγαστούν μόνο κάτω από το ρεμπέτικο, το οποίο όμως δεν ήταν και το πλέον κατάλληλο είδος για να ντύσει μία ταινία. Όπως αποδείχτηκε αργότερα, το ρεμπέτικο ήταν ο μεγάλος απών από τον κινηματογράφο και αυτό γιατί τα ταμπού μιας ολόκληρης γενιάς, που δημιουργήθηκαν από την ίδια την αστική τάξη, δεν επέτρεψαν την εξάπλωση του μεγάλου μουσικού αυτού κινήματος προς τον κινηματογράφο κι ας ήταν το γνησιότερο μουσικό ρεύμα που είχε απήχηση στο μεγαλύτερο της λαϊκής μάζας. Συνθέτες που παλιότερα υπηρέτησαν το ρεμπέτικο, προσπάθησαν με κάποιους τρόπους να περάσουν τις απόψεις του στο σινεμά, αλλά μάταια. Έτσι κι αλλιώς το ρεμπέτικο είχε προλάβει ν' αντικατασταθεί από το αρχοντορεμπέτικο και λίγο αργότερα από το λαϊκό τραγούδι, το οποίο άνθισε στην δεκαετία του '60. Η κατοχή στις αρχές του '40 από τα γερμανικά τάγματα, δεν στάθηκε ικανή να σταματήσει τις εμπνεύσεις των Ελλήνων συνθετών, με αποτέλεσμα μέσα στην καρδιά του πολέμου, να κατασκευαστεί η Η ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ, με τον Χρήστο Χαϊρόπουλο, να συνθέτει το θαύμα της εποχής. Μια μικρή ορχήστρα με συμφωνικό χαρακτήρα, επενδύει την ταινία και κλέβει τις εντυπώσεις Ελλήνων και Γερμανών. Αλλά δεν είναι αυτό το γεγονός που χαρακτηρίζει αυτή τη δεκαετία. Μετά την απελευθέρωση πολλοί είναι οι συνθέτες που εμφανίζονται οι Ατίκ, Γιάννης Μυρογιάννης, Μενέλαος Παλλάντιος, δεν καταφέρνουν να προσθέσουν τίποτα το καινούργιο στη μουσική επένδυση. Κάποια ελαφρά τραγούδια μαζί με συνθέσεις που παίζουν καθαρά συνοδευτικό ρόλο, γεμίζουν τις ταινίες. Εκείνο όμως που έμελλε ν' αλλάξει στη δομή του soundtrack στην Ελλάδα και γενικότερα το μουσικό ύφος, ήταν η συνάντηση του Μάνου Χατζιδάκη με το σινεμά. Το 1946 ο άγνωστος τότε Χατζηδάκης, συνθέτει μουσική και τραγούδια για τις απαιτήσεις της ταινίας ΑΔΟΥΛΩΤΟΙ ΣΚΛΑΒΟΙ. Μέχρι εκείνη τη στιγμή η ελληνική κινηματογραφική μουσική πλανιόταν από σχήμα σε σχήμα, ακολουθώντας διάφορα μουσικά ρεύματα. Η εμφάνιση του Μάνου Χατζιδάκη και στη συνέχεια η περιήγητη διάλεξή του για το ρεμπέτικο το 1948, καθόρισε την τύχη της μουσικής ταυτότητας, ενός τυραννισμένου από τις πολεμικές κακουχίες λαού και έβαλε τα πράγματα στη θέση τους, παρά το προσωπικό κόστος του ίδιου του συνθέτη στο χώρο της τέχνης. Δεν υπήρξε ούτε ένας διανοούμενος της εποχής, που να μην του

επιτεθεί όχι μόνο για τις επιλογές του αλλά και για την προσπάθειά του να στρέψει το κοινό, και να δει με διαφορετικό μάτι το ρεμπέτικο τραγούδι. Ήταν ο πρώτος συνθέτης που αντιμετώπισε το πρόβλημα με συμπάθεια και το χρησιμοποιήσει στη συνέχεια σχεδόν σε ολόκληρο το έργο του, προσφέροντάς του τη χαμένη του υπόσταση. Η νέα δεκαετία που ερχόταν είχε να σηκώσει στις πλάτες της το βάρος μιας κατοχής κι ενός εμφυλίου πολέμου με όλα του τα επακόλουθα. Ο κινηματογράφος δε μπορούσε να μείνει μακριά από το δράμα του λαού. Η μουσική του, επίσης. Καθώς όμως επεκτείνεται ο χρόνος, αποδεικνύεται ότι το '50 είναι σωτήριο για την κινηματογραφική μας λειτουργία. Εκτός από την κινηματογραφική εμφάνιση του Μίκη Θεοδωράκη το 1953, υπάρχουν κι άλλοι συνθέτες που λειτουργούν μέσα από τις εικόνες. Ο Τάκης Μωράκης βιολιστής, εισάγει στον κινηματογράφο τη δική του σχολή. Το τσιγγάνικο βιολί με το ρώσικο ύφος και με διάφορα δανεικά στοιχεία από την υπόλοιπη Ευρώπη, αναλύεται σε μουσικό ρεύμα και αποδίδεται με τον τρόπο μιας κλασικής φόρμας, που μεταφέρεται από τα ανάλαφρα κανάλια της οπερετικής μουσικής. Όντας δεξιοτέχνης του βιολιού, κατέχει το στήσιμο του συμφωνικού έργου το οποίο διακρίνουμε σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας. Ο Γιώργος Καζάσσογλου, ένας προχωρημένος συνθέτης και αρκετά παρεξηγημένος για την εποχή του. Μαθητής του Δημήτρη Μητρόπουλου, με ένα αρκετά σημαντικό βιογραφικό, ασχολείται με το σινεμά. Η μουσική του καταργεί την έννοια του συνοδευτικού ρόλου και χαρακτηρίζεται κυρίως για τον εκπληκτικό τρόπο της διαχείρισης των ενορχηστρώσεων και τη χρησιμοποίηση μεγάλων χορωδιών. Οι επενδύσεις του, ακολούθησαν τη βουκολική φόρμα, διανθισμένη όμως από μια σύγχρονη μελωδική γραμμή, η βάση της οποίας συναντούσε και πάλι τις ρίζες της γνήσιας λαϊκής παράδοσης. Επίσης και ο Νίκος Χατζηπαυστόλου, γνωστός για τις μουσικές του δραστηριότητες, αναβιώνει το κλίμα του 1920, μεταφέροντας τις περιφημες οπερέτες του σαν επενδύσεις ταινιών. Σ' αυτή τη δεκαετία όμως καταγράφεται και ένα σημαντικότερο γεγονός. Η εμφάνιση του συνθέτη Νίκου Γιάνκοβλεφ, που αναστατώνει στην κυριολεξία το χώρο, λόγω της χρησιμοποίησης στον κινηματογράφο ενός νέου είδους, μιας νέας μορφής μουσικής, η διαχείριση της οποίας εξαρτάται από τα πλήκτρα ενός κλαβιέ. Είναι η αρχή της επανάστασης των ηλεκτρονικών μέσων που πρόκειται να ακολουθήσει και να κατακλύσει όλους τους χώρους που θα μπορούσε να εισβάλλει η μουσική. Ο Γιάνκοβλεφ,

γίνεται παγκοσμίως γνωστός, καθώς είναι ένας από τους πρώτους συνθέτες στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, που εισάγει το αρμόνιο. Η δεκαετία κύλησε με έναν αρκετά μεγάλο κατάλογο συνθετών που έγραφαν για το σινεμά, με ένα κοινό όμως χαρακτηριστικό, που τόνιζε ίσως την πορεία του μουσικού κινηματογραφικού μας βίου. Όλοι οι συνθέτες ανεξαιρέτως δοκίμαζαν τις δυνάμεις τους, σε ασκήσεις ύφους, αφού τα στούντιο της εποχής, παραχωρούσαν δωρεάν μουσικούς και ώρες ηχογράφησης. Αποτέλεσμα αυτής της διευκόλυνσης, στο όνομα του σινεμά, ήταν η στροφή των συνθετών σε αναγκαστικές παραγγελίες με καθαρά βιοποριστικούς σκοπούς. Ίσως αυτός ήταν και ο λόγος που μέσα σε μία ολόκληρη δεκαετία δεν εμφανίστηκε το επενδυτικό θαύμα από πλευράς μουσικής, εκτός από τις συνθέσεις του Μίκη Θεοδωράκη στα πρώτα της χρόνια, με αποκορύφωμα το ΞΥΠΟΛΥΤΟ ΤΑΓΜΑ το 1953. Το μπουζούκι άρχισε να χρησιμοποιείται κατά κόρον σε όλες τις μουσικές εκδηλώσεις της εποχής. Πάει πλέον να είναι η εκπροσώπηση του "άσπρου" και "τεμπέλη" ρεμπέτη και από το περιθώριο ξαφνικά βρίσκεται αντιμέτωπο με την επικαιρότητα. Ευτυχώς οι άνθρωποι που το χειρίζονται δεν τα χάνουν. Η πείρα ενός κινήματος βγαλμένη μέσα από μια μουσική πράξη, είναι άξια να σταθεί και να υποταχθεί μπροστά στις νέες ανάγκες. Ο Μάνος Χατζηδάκης είχε βοηθήσει σ' αυτό. Ξεπηδούν νέα ρεύματα, νέοι συνθέτες και νέες απόψεις. Το 1960 υποδέχεται τους ανθρόπους που δημιουργούν το σινεμά, επιφυλάσσοντάς τους αρκετές εκπλήξεις. Η δεκαετία που πρόκειται ν' ακολουθήσει, έμελλε να χαράξει την μετέπειτα μουσική μας πορεία. Το χάραμά της, έρχεται να συναντήσει το όσκαρ του Μάνου Χατζηδάκη, για το τραγούδι ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ που ακούγεται στην ομότιτλη ταινία του Ζυλ Ντασέν και λίγο αργότερα Ο ΖΟΡΜΠΑΣ του Μίκη Θεοδωράκη, εξαπλώνονται σε ολόκληρο τον κόσμο, στέλνοντας τα μηνύματα της ελληνικής μουσικής να ταξιδεύουν σε κάθε μέρος της γης. Το σινεμά έχει καταγοητεύσει και ανακυρήσσεται εθνικός ήρωας με τη μορφή του χορευτή. Οι κινήσεις του και τα βήματά του αρχίζουν να κατακλύζουν τις ελληνικές ταινίες. Μετά το ΖΟΡΜΠΑ αναπτύσσεται ένα είδος παραμουσικολογίας, που βρίσκεται το σινεμά ευάλωτο σε κάθε προσπάθεια απομίμησης. Από την άλλη μεριά οι εκπρόσωποι του παλιού ρεμπέτικου Βασίλης Τσιτσάνης, Γιάννης Παπαϊωάννου και Γιώργος Ζαμπέτας, συνεχίζουν να γράφουν μουσική κάτι μεταξύ λαϊκού τραγουδιού και ελαφρού ρεμπέτικου, χωρίς όμως

να χρησιμοποιούν τις στιχουργικές φόρμες του παλιού κινήματος. Η πολυπληθέστατη παρουσία του Γιώργου Ζαμπέτα στον ελληνικό κινηματογράφο, με πάνω από τριακόσιες εμφανίσεις άλλοτε σαν συνθέτης, άλλοτε σαν ερμηνευτής και άλλοτε σαν βιρτουόζος εκτελεστής του μπουζουκιού, ερμηνεύει την απήχηση που αρχίζει και έχει το λαϊκό τραγούδι στις πλατείες μάζες, το οποίο διανύει μια περίοδο ακμής. Ο κινηματογράφος εξελίσσεται ραγδαία σε λαϊκό είδος με διάφορες μικρές εταιρείες να εκμεταλλεύονται τη διείσδυση του στο λαό, χωρίς όμως να ενδιαφέρονται για την ποιότητα. Η ανάδειξη των λαϊκών ειδώλων είναι αναπόφευκτη με αποκορύφωμα τις παρουσίες του Νίκου Ξανθόπουλου και του Τόλη Βοσκόπουλου. Φτωχές, πλην όμως τίμιες παρουσίες του ελληνικού Κινηματογράφου, ερμηνεύουν ακατάπαντα διάφορα τραγούδια στις ταινίες τους. Δεν αποτελεί παράδειγμα υπερβολής, αν παρατηρήσουμε ότι σε μερικές ταινίες τα τραγούδια που ακούγονται, ξεπερνούν σε αριθμό τα τριάντα, ενώ στο 95% των παραγωγών πάντα θα κινηματογραφείται τουλάχιστον μία (και σε μερικές περιπτώσεις παραπάνω) σκηνή η οποία παρουσιάζει τη λαϊκή ορχήστρα και τους ερμηνευτές που την αποτελούν, σε πρώτο πλάνο και για ολόκληρη τη διάρκεια του τραγουδιού. Κάτι σαν μελλοντικό video clip, που μπορεί μεν να λειτουργούσε σαν κάποιος μορφής μουσικό διάλειμμα, στην πραγματικότητα όμως η διαφήμιση των καινούργιων σοιζέ, ήταν εκείνο που ενδιέφερε περισσότερο τους παραγωγούς. Όταν μία ταινία διεκδικούσε μέσο όρο περίπου τριακόσιες χιλιάδες εισιτήρια, τότε φανταστείτε τις αντίστοιχες πωλήσεις των τραγουδιών σε βινύλλιο.

Εκτός όμως από τις καθαρά λαϊκίστικες ταινίες υπήρχαν και τα μουζικαλς τα οποία γοήτευαν το κοινό. Το κινηματογραφικό ζευγάρι Γιάννη Δαλιανίδη στη σκηνοθεσία και Μίμη Πλέσσα στη μουσική αποτέλεσε το παράδειγμα προς μίμηση. Συνθέτης πολυδιάστατος ο Μίμης Πλέσσας με σαφείς γνώσεις γύρω από την κινηματογραφική μουσική, διανθίζει με τις συνθέσεις του ταινίες στις οποίες κυριαρχεί η καθαρή jazz, η μουσική θρίλλερ αλλά και τα συμφωνικά έργα. Μέχρι το '65 το μουζικαλ εξάλλου διατηρούσε αυτή τη μουσική φόρμα. Από το '65 και μετά η εξέλιξη του είδους αλλά και ο ανταγωνισμός με το λαϊκό κινηματογράφο, απαιτεί μια ελληνικότητα στο μουζικαλ κι έτσι ο Μίμης Πλέσσας εισάγει το μπουζούκι. Τα χορευτικά με τα διάφορα φαντεζύ κοστούμια γεμάτα πέφρες, λαμέ και φτερά, ενσωματώνονται στο νέο μουσικό κλίμα. Το λαϊκό

τραγούδι αρχίζει τη φθίνουσα πορεία του, ενώ η παρακμή έρχεται με την εμφάνιση νέων συνθετών που εκπορτίζουν το λαϊκό τραγούδι και το αντικαθιστούν με ένα είδος που γνωρίζει την επιτυχία και που η βάση του βρίσκεται στα μαγαζιά που αποκαλούνται μπουάτ. Το ΝΕΟ ΚΥΜΑ, γίνεται τρόπος ζωής και εκτός του Μίμη Πλέσσα, εκπροσωπείται κυρίως από τους Γιάννη Σπανό, Νότη Μαυρουδή και Μάνο Λοΐζο. Οι πρωταγωνιστές της ταινίας είναι και πάλι οι ερμηνευτές των τραγουδιών, ενώ η μελωδική τους γραμμή, τονίζεται από τη συνοδεία μιας κιθάρας ή ενός πιάνου ή στην καλύτερη περίπτωση μιας μικρής ορχήστρας από πέντε το πολύ όργανα.

ΔΙΑΛΥΟΥΝ ΤΗ ΜΟΝΑΞΙΑ

Ο χρόνος όμως κυλάει και οι απόψεις πληθαίνουν όλο και περισσότερο. Στο χορό μπαίνουν κι άλλοι συνθέτες οι οποίοι σταδιακά διαλύουν τη μοναξιά της μονοτονίας. Ο Κώστας Κατσίνης, ο πλέον "Αμερικάνος" συνθέτης, κατέχει πολύ καλά τη γλώσσα του σινεμά. Οι μεγάλες ορχήστρες αποδεικνύουν ότι η αντιεπιχειρηματική λειτουργικότητα της μουσικής στον κινηματογράφο, διαγράφει μια ξεχωριστή ποιότητα. Ο λυρισμός έχει τον πρώτο λόγο και αυτό είναι που ο συνθέτης ξέρει να χρησιμοποιεί. Οργανώνει μεγάλες ορχήστρες και γράφει μουσική "βάση σεναρίου" δημιουργώντας την αυθεντικότητα που χαρακτηρίζει το soundtrack, για την κάθε δυνατή στιγμή. Το ταλέντο του αμέσως ξεχωρίζει από αυτό κάποιων άλλων συναδέλφων του που δεν μπορούν να ξεφύγουν από το πατροπαράδοτο και εύκολο τρόπο του light motive ή της φτηνής λύσης της μουσικής επένδυσης από δίσκους. Ένα τέτοιο παράδειγμα μάλλον που καθορίζει σαφώς τη φτώχεια και τη μίζερα της παραγωγής, είναι η περίπτωση του Χρήστου Μουραμπά, ενός ανθρώπου που ξεπέρασε κάθε προηγούμενο. Τ' όνομά του αναφέρεται σε πάνω από τετρακόσιους τίτλους ταινιών, από τις οποίες μόνον οι δέκα επενδύθηκαν αυθεντικά από τον ίδιο. Στις υπόλοιπες όλες χρησιμοποίησε μοτίβα από διάφορες μουσικές κυρίως συνθετών του αμερικάνικου σινεμά. Στην ίδια δεκαετία εμφανίστηκε για πρώτη φορά και ο Βαγγέλης Παπαθανασίου, γνωστός σήμερα σαν VANGELIS, ο οποίος έγραψε μουσική για τον τότε ελληνικό κινηματογράφο με έργα πρωτόλεια σε μουσικές φόρμες και χωρίς συγκεκριμένη προσωπικότητα. Μία μίξη pop, jazz ανακατεμένη με στοιχεία από τη δημοτική μουσική δεν φανέρωναν τίποτε από το μελλο-

ντικό ταλέντο του βραβευμένο με όσκαρ ηλεκτρονικού συνθέτη, με τις καταπληκτικές συνθέσεις στο χώρο του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Η επταετία της χούντας μέχρι το 1974 ήταν αυτή που καθυστέρησε την ανάπτυξη του κινηματογράφου αλλά και της μουσικής του και ευθύνεται για τη γενικότερη του καθίζηση. Οι παραγωγές κουτσουρεύονταν και μόνο ότι πέραγε από τη φοβερή λογοκρισία κατάφεραν να βλέπει το φως της προβολής. Τα γνωστότερα και μεγαλύτερα ονόματα της τέχνης αυτοεξορίζονται σε διάφορα σημεία της Ευρώπης και σταματούν να δουλεύουν για το σινεμά. Η πτώση της στρατιωτικής χούντας, βρίσκει το ελληνικό σινεμά κάπως αποδιοργανωμένο να καταναλώνεται σε θέματα επίκαιρα. Η δεκαετία του '70 εμφανίζει συνθέτες οι οποίοι υπηρετούν το σινεμά με διαφορετικούς τρόπους από αυτούς της προηγούμενης γενιάς, που συνεχίζουν να δουλεύουν και πάλι στους ίδιους γνώριμους δρόμους. Η προσπάθεια για τη γραφή μιας σύγχρονης μουσικής, η γλώσσα της οποίας θα κωδικοποιούσε τη νέα μεταπολιτευτική ταυτότητα, δεν άρχισε να έρθει. Η δημιουργία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, απαιτούσε μια διαφορετική μεταχείριση του μουσικού υλικού.

ΤΕΡΑΣΤΙΟ ΡΗΓΜΑ

Πρώτα προσαρμόζονται όσοι από τους μεγάλους συνθέτες συνεχίζουν να εργάζονται και έπονται οι μικρότεροι. Ο ρομαντισμός του Μάνου Χατζηδάκι και ο λυρισμός του Μίκη Θεοδωράκη και του Κώστα Καπνίση, με την απουσία τους δημιουργούν ένα τεράστιο ρήγμα. Όσο ταξιδεύουν προς το χρόνο, τόσο πιο πολύ αραιώνουν και οι παρουσίες τους στο σινεμά. Τα δείγματα της γραφής τους όμως φωτίζουν τους νέους που είναι αδύνατον να κρύψουν τον αυθόρμητο επηρεασμό τους. Λίγο είναι αυτοί που καταφέρνουν να επιδείξουν ένα διαφορετικό πρόσωπο. Λίγο πριν τις αρχές του '80 το Ελληνικό soundtrack, περνάει μια περίοδο μαρasmus και κινδυνεύει να αφομοιωθεί από το ίδιο το σύστημα. Ο Σταμάτης Σπανουδάκης είναι ο πρώτος συνθέτης που σπάει τον κλοιό. Καθιερώνεται με τη μουσική που γράφει για την ταινία ΑΓΓΕΛΟΣ, στην οποία για πρώτη φορά χρησιμοποιούνται ηλεκτρονικά μέσα. Ο συνθέτης αναγάγει τη μουσική έκφραση στον κινηματογράφο μέσα από τα πλήκτρα ενός ψυχροού υπολογιστή και δη-

μιουργεί μία αξεπέραστη σχολή μέχρι τις μέρες μας. Από δω και πέρα τα πράγματα είναι εύκολα για τον καθένα και ας μην έχει επιτηδευμένες μουσικές γνώσεις. Το συνθεσάιζερ αποτελεί την εύκολη λύση, αφού οι οικονομικές απαιτήσεις μιας μεγάλης ορχήστρας και μερικών ωρών πρόβας σε στούντιο, είναι δυσβάσταχτες για τους περισσότερους παραγωγούς. Άλλωστε με την εξέλιξη των περιφερειακών συσκευών παραγωγής ηλεκτρονικής μουσικής, τα πάντα βρίσκονται κάτω από τα δάκτυλα του χειριστή. Η νέα αυτή τεχνολογία βρίσκει πολλούς σύμμαχους οι οποίοι χρησιμοποιούν όλες τις δυνατότητες των υπολογιστών στη μουσική, δίδοντας εκπληκτικά αποτελέσματα, με αποκορύφωμα το στήσιμο ακόμα και μιας μεγάλης ορχήστρας, μόνο με λίγους χειρισμούς, μέσα από την οθόνη κάποιου υπολογιστή. Ασφαλώς η νέα αυτή έκφραση επεκτάθηκε γρήγορα σε όλους τους χώρους και ακόμα δεν είμαστε σε θέση να προβλέψουμε την εξέλιξη της καθώς επίσης και τη συνέχεια της στο χρόνο.

Υπάρχουν όμως και κάποιοι συνθέτες που δεν υποτάχθηκαν στον ηλεκτρονικό κόσμο και προτίμησαν το δρόμο της αναπαραγωγής από ήχους φυσικών οργάνων, πιστοί στη θερμή επικοινωνία με την πατροπαράδοτη μουσική. Η Ελένη Καραϊνδρου, αποτελεί το σύγχρονο παράδειγμα μιας αξεπέραστης μουσικής γραφής. Το συμφωνικό της ταπεραμέντο βρίσκει διέξοδο στην παρτιτούρα και από και στην εκτέλεσή της από μια μεγάλη ορχήστρα. Η συνεργασία της, πάντα, με πρωτοκλασάτα ονόματα από το χώρο της μουσικής, της επέτρεψε μέχρι σήμερα να κινηθεί με μία χαρακτηριστική μελωδική αλλά ταυτόχρονα και αφηγηματική κινηματογραφική άνεση, που δεν έχει ζηλέψει τίποτα σε όγκο από μια χολυγουντιανή αυθεντική μουσική επένδυση.

Κλείνοντας αυτή την περισσότερο ιστορικού χαρακτήρα μουσική κινηματογραφική αναδρομή, τονίζουμε τη χρησιμοποίηση αυθεντικής μουσικής στις ελληνικές ταινίες μικρού μήκους, τα τελευταία χρόνια, καθώς η μεταχείρισή της από τους νέους σκηνοθέτες δείχνει μια διαφορετική αντίληψη της αντιμιστικής ικανότητας της μουσικής στον κινηματογράφο και της άρρηκτα πλέον δεμένης σχέσης της με την εικόνα.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΤΥΦΛΟΥ

"μικρό"

"φορέας για την υποστήριξη και τη διάδοση της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους: αποτέλεσμα πρωτοβουλίας κινηματογραφιστών, κριτικών κ.α. που συμμετείχαν ή στήριξαν με διάφορους τρόπους το 17ο Φεστιβάλ Δράμας 1994". Το Φεβρουάριο του 1996 το "μικρό" εκδηλώνεται. Αρχίζει ένας Μαραθώνιος με προβολές ταινιών μικρού μήκους (σταλαιών, παλαιότερων, νέων και νεωπάτων) στην Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών όπου προσωρινά φιλοξενείται.

16 - 17 - 18/2/96 μικροί και μεγάλοι τρέχουν στο Μαραθώνιο! για να δουν ταινίες που ΑΚΟΜΑ ως ΕΓΚΛΕΙΣΤΟΙ στο ΧΑΟΣ της παρούσας κατάστασης, δεν είχαν δει. Και λέω μικροί και μεγάλοι, διότι δεν πρέπει να φαντάζεστε ότι όσοι βλέπουν ή "κατασκηνώνουν" μικρού μήκους ταινίες, είναι μικροί... στην ηλικία εννοώ... Όχι κύριοι κάνετε λάθος και όσο κι αν υποστηρίζετε ότι ΟΛΑ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΙΔΕΑ εγώ αποκλείεται να δεχτώ ότι υπάρχει ΕΝΑ ΝΗΣΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ. Επειδή ακριβώς δεν υπάρχει ΚΑΠΙΝΟΣ ΧΩΡΙΣ ΦΩΤΙΑ ομολογώ ότι οι μεταμεσονύχτιες προβολές σε παρένθεση ταινίες UNDERGROUND μου χάλασαν τη διάθεση για παιχνίδι.

Άρχισα πάλι να σκέφτομαι τη θλιβερή πραγματικότητα της μεταμοντέρνας κατάστασης.

Οι ιρασιοναλιστικές φιλοσοφίες που εντένυναν το Underground, το ZEN και το Χαϊκού, η "Σαμανική" κάθαρση, απέχουν παρασάγγας από τα "έργα" (τα πολιτισμικά) της τελευταίας δεκαετίας.

Είναι γεγονός ότι τους ποιητές του underground τους σκότωσε η λογική της σιωπηλής πλειοψηφίας, η λογική των Δημοσίων Υπαλλήλων που ασχολούνται με τις τεχνικές κι αυτό το ονομάζουν "χόμπι" - όπως το να μαζεύουν γραμματόσημα ή παλιά έπιπλα ή ακόμα πολύχρωμες πεταλούδες.

Ας είναι...

"Δεν είπαν τίποτα ο επισκέπτης, ο κύριος του σπιτιού και το λευκό χρυσάνθεμο. (ρούτα) - ΧΑΪΚΟΥ

Αλλά το "μικρό" συνεχίζει με προβολές - ΟΙ ΠΙΣΩ ΤΟΥΣ ΣΕΛΙΔΕΣ - ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΒΛΕΜΜΑΤΑ I, II - με εκλογές και με την έκδοση του περιοδικού το ΜΙΚΡΟ ΤΟΥ ΜΙΚΡΟΥ που θα ενημερώνει τα μέλη του και όσους άλλους επιθυμούν για θέματα που αφορούν τις ταινίες μικρού μήκους.

(WELCOME)

FLUXUS 7

Κάθοδος στην κόλαση. Seven του Ντέιβιντ Φίντσερ

Ένας serial killer σχεδιάζει τους φόνους του σύμφωνα με τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα (λαιμαργία, απληστία, νωθρότητα, λαγνεία, φιλατία, φθόνος και οργή) και δύο αστυνομικοί τον καταδιώκουν: πρόκειται για τον πυρήνα ενός ενδιαφέροντος, και αρκετά τρομακτικού, αστυνομικού θρίλερ, το οποίο υπογράφει ο Ντέιβιντ Φίντσερ, σκηνοθέτης του *Alien 3* και αρκετών βιντεοκλίπ.

Δεν είναι βέβαια η πρώτη φορά που βλέπουμε στον κινηματογράφο έναν δολοφόνο να επινοεί μία εγκληματική τελετουργία αντίστοιχη με τη μυστικιστική δύναμη των αριθμών και συγκεκριμένα του αριθμού επτά. Ενδεικτικά αναφέρουμε την ταινία *THE ABOMINABLE DR. PHIBES (Ο ΑΠΟΤΡΟΠΑΙΟΣ ΝΤΟΚΟΤΡ ΦΑΙΜΠΙΣ)* του Ρόμπερτ Φούεστ, όπου ο Βίνσεντ Πράις ακολουθεί ένα τελετουργικό δολοφονιών που ανταποκρίνεται στις επτά πληγές του Φαραώ. Το σχήμα των δύο αστυνομικών που κυνηγούν έναν serial killer είναι και αυτό αρκετά κοινότοπο, και γι' αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι μέχρι εδώ δεν έχουμε καμία σεναριακή πρωτοτυπία. Όσο για τους φόνους καθαυτούς, δυστυχώς δεν έχουμε να κάνουμε με τον τρόπο που υποβάλλεται χωρίς να δείχνεται, ούτε με κάποιες "συνθέσεις τρόμου" (αξιζει να θυμηθούμε το πλάνο με τον Εσταυρωμένο, κρεμασμένο στα κάγκελα της ίδιας του της φυλακής, από τη ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΑΜΝΩΝ) αλλά με ένα αποτρόπαιο μακελειό, το οποίο όχι μόνο στερείται σκηνοθετικής φαντασίας αλλά είναι ίσως το πιο φρικιαστικά μακάβριο θέαμα που έχει μέχρι τώρα δείξει ο κινηματογράφος. Μέχρι περίπου τη μέση της ταινίας, ο περίφημος serial killer, του seven απλώς επαναλαμβάνεται (τα αμαρτήματα είναι διαφορετικά αλλά η εκτέλεση των εγκλημάτων κινείται πάνω κάτω στα ίδια - αποτρόπαια - πλαίσια) και το μόνο που στηρίζει την ταινία είναι η υποβλητική, μονητή της ατμόσφαιρα, αλλά κυρίως η "χημεία" που δημιουργείται ανάμεσα στους δύο - πολύ καλούς - πρωταγωνιστές, το λευκό Μπραντ Πιτ και τον έγχρωμο Μόργκαν Φρίμαν.

Στο δεύτερο μισό του, το φιλμ παίρνει ωστόσο διαφορετική τροπή. Πέρα από τις σκηνοθετικές αρετές (εκπληκτική η σκηνή της καταδίωξης, στην ίδια του τη γειτονιά, του serial killer από τους δύο ντετέκτιβς) τα πάντα οδεύουν προς ένα αναπάντεχο φινάλε, το οποίο χαρίζει λειτουργικότητα σε πολλά από τα επιμέρους συστατικά στοι-



χεία της ταινίας. Ο Φίντσερ εδώ αποθεώνει και υπερβαίνει το χιτσκοκικό μοτίβο της "ανταλλαγής της ενοχής" (αρκεί να θυμηθούμε τον *ΑΓΝΩΣΤΟ ΤΟΥ ΕΞΠΡΕΣ*, όπου ο σχιζοφρενής Ρόμπερτ Γουόκερ επιδιώκει να "ανταλλάξει" εγκλήματα με τον ευηπόληπτο, νομοταγή Φάβλεϊ Γκρέιντζερ). Στην ταινία του Χίτσκοκ, ο "καλός" Γκρέιντζερ γλιτώνει από τον "κακό" Γουόκερ, έστω και αν η διαστροφή αυτού του τελευταίου καθρεφτίζεται ανησυχητικά στην ψυχή του πρώτου. Στο *SEVEN*, όμως τα πράγματα πηγαιίνουν πολύ πιο πέρα αφού η ανταλλαγή του εγκλήματος και της ενοχής όντως υλοποιείται: τα πάντα είναι έτσι σχεδιασμένα από το δολοφόνο ώστε ο λευκός αστυνομικός να γίνει αναγκαστικά και αναπόφευκτα συνένοχος του, ένας ακόμη κρίκος στην αλυσίδα του Κακού, ένα ανήμπορο όργανο στα χέρια κάποιας διαβολικής δύναμης. Και είναι ακριβώς σε αυτό το σημείο που ο μαύρος αστυνομικός μετατρέπεται σε έναν μαρμαίτα - Θωμά της Χριστιανικής καρτερικότητας (από την αρχή της ταινίας, οι ιδιοσυγκρασίες των Πιτ και Φρίμαν είναι τελείως διαφορετικές: ανυπόμονο και ενεργητικός ο πρώτος, νηφάλιος και καρτερικός ο δεύτερος), το μαύρο πλάσμα του θεού που βλέπει και υπομένει (είναι άλλωστε σ' αυτόν που η σύζυγος του λευκού αστυνομικού αναζητά υποστήριξη και κατανόηση).

Στο *SEVEN*, ο δολοφόνος είναι συγκεκριμένος και ανθρώπινος, με σάρκα και οστά (ο υπέροχα νοσηρός Κέβιν Σπέισι, γνωστός από τα ΠΑΙΧΝΙΑΙΑ ΕΝΗΛΙΚΩΝ και τους

ΣΥΝΗΘΕΙΣ ΥΠΟΠΤΟΥΣ), όχι η αφηρημένη δύναμη του Κακού (όπως π.χ. στους *ΣΥΝΗΘΕΙΣ ΥΠΟΠΤΟΥΣ*) και προσπάντων καθόλου παράφρονος. Αυτός, λοιπόν ο δολοφόνος, ένας απλός άνθρωπος, πλάσφεται σαν τιμωρός και τραβάει τη λογική της αυτοδικίας στις πιο ακραίες της δυνατές συνέπειες, πασαλιζοντάς την επιπλέον με μία ισχυρή δόση θρησκοληψίας. Το χέρι του δολοφόνου δεν το κινεί μια ανώτερη από εκείνον δύναμη αλλά η άβυσσος, ολοκληρωμένη και κατασταλαγμένη λογική του: γίνεται θύμα και ο ίδιος επειδή είναι αυτό που επιλέγει συνειδητά. Το πρόβλημα λοιπόν βρίσκεται στο ότι η ταινία δικαιώνει τη λογική του δολοφόνου, δεδομένου ότι ένας από τους δύο "θετικούς" ήρωες του φιλμ καταλήγει να γίνει και ο ίδιος τιμωρός. Την ίδια στιγμή ο Φίντσερ πασχίζει να εξισορροπήσει αυτή την ηθικά προβληματική έκβαση της ταινίας καταφεύγοντας σε ηθικολογίες (οι τελικές σκέψεις του Φρίμαν, τα πολύ ενδιαφέροντα αλλά τελείως άσχετα με την ταινία λόγια του Χέιμγγουεϊ).

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι η ταινία είναι άنيση αλλά γοητευτική, μία πραγματική κατάδυση στις πιο αυτοκαταστροφικές πτυχές του ανθρώπινου μυαλού, στο πιο κλειστοφοβικό και μοιρολατρικό εγώ μας, που κανείς δεν έχει περιγράψει τόσο εκφραστικά όσο ο serial killer στο *ΔΡΑΚΟ ΤΟΥ ΝΤΙΣΣΕΛΑΝΤΡΟΦ* του Φριτς Λανγκ: "... πάντα νιώθω πως υπάρχει κάποιος πίσω μου. Είμαι εγώ ο ίδιος... που με ακολουθώ".

ΕΛΕΝΗ ΜΑΡΑ

ANATE NIN



"Henry & June", Αναΐς Νιν, μετάφραση Γιώργος - Ίσακος Μπαμπασάκης, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1993, σ.σ. 318.

Η Αναΐς Νιν γεννήθηκε το Φεβρουάριο του 1903. Ήταν ισπανικής κουβανικής, γαλλικής και δανέζικης καταγωγής. Πέρασε τα παιδικά της χρόνια σε διάφορες χώρες της Ευρώπης, καθώς και στις Ηνωμένες Πολιτείες. Αργότερα εγκαταστάθηκε στο Παρίσι. Γνωρίστηκε με τον Όττο Ρανκ, με τον οποίο σπούδασε ψυχολογία. Ήθεε, επίσης, σε επαφή με πολλούς διάσημους καλλιτέχνες της εποχής του Μεσοπολέμου. Έγραψε μυθιστορήματα και διηγήματα, αλλά έγινε παγκόσμια γνωστή το 1966, όταν εκδόθηκε ο πρώτος τόμος των Ημερολογίων της. Τα βιβλία της μεταφράστηκαν και κυκλοφόρησαν στη Γαλλία, τη Γερμανία, την Ιταλία, την Ολλανδία, την Ισπανία, την Ιαπωνία καθώς και σε άλλες χώρες. Πέθανε στο Λος Άντζελες τον Ιανουάριο του 1977. Ο Χένρι Μίλερ γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη το 1891. Μεγάλωσε στις σκοτεινές συνοικίες του Μπρούκλιν. Αφού εξάσκησε διάφορα επαγγέλματα (μεταξύ άλλων ράφτης και υπάλληλος τηλεγραφικής εταιρείας), αφοσιώθηκε στο γράψιμο. Το 1930 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου έμεινε πάνω από μια δεκαετία. Έγραψε τον "Τροπικό του Καρκίνου", τη "Μάυρη Άνοιξη", τον "Τροπικό του Αιγόκερ", την τριλογία "Ρόδινη Σταύρωση", τον "Καιρό των Δολοφόνων", και άλλα. Πέθανε το 1980, στην Καλιφόρνια. Τον έρωτα των δύο περιγράφει αυτό το βιβλίο.

PENE KLAIP

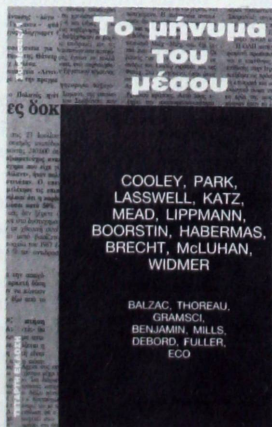
ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ
ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ



ΣΜΙΛΗ

"Παιχνίδια της τύχης", Ρενέ Κλαιρ, διηγήματα, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1996, σ.σ. 379.

Το 1898 γεννήθηκε ο René Chomette. Το ψευδώνυμο René Clair το υιοθέτησε αργότερα για επαγγελματικούς λόγους. Αρχική του επιδίωξη ήταν να γίνει συγγραφέας και δημοσιογράφος, αργότερα έγινε διάσημος και έγινε μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας για την προσφορά του στον κινηματογράφο. Η σχέση του Ρενέ Κλαιρ με τον κινηματογράφο άρχισε το 1920, σχεδόν σαν ένα αστέιο. Τον είχαν πείσει να παίξει σε κάποια ταινία κι εκείνος το δέχθηκε επειδή το βρήκε διασκεδαστικό. Αλλά η εμπειρία αποδείχθηκε τόσο συναρπαστική που ο νεαρός, τότε, λογοτέχνης αποφάσισε να αφιερώσει την υπόλοιπη ζωή του στον κινηματογράφο. ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΚΟΙΜΑΤΑΙ, είναι η πρώτη του ταινία και Η ΑΟΡΑΘΗ ΑΚΤΙΝΑ, μια σουρεαλιστική ταινία με θέμα μια μυστηριώδη ταινία που εφεύρε κάποιος επιστήμονας για να κοιμήσει όλους τους παριζιάνους. Σε αυτό το βιβλίο πλάθει τόσο όμορφα τα διηγήματά του, όπως τα σενάρια των ταινιών του, με την ακρίβεια ελβετού ωρολογοποιού.



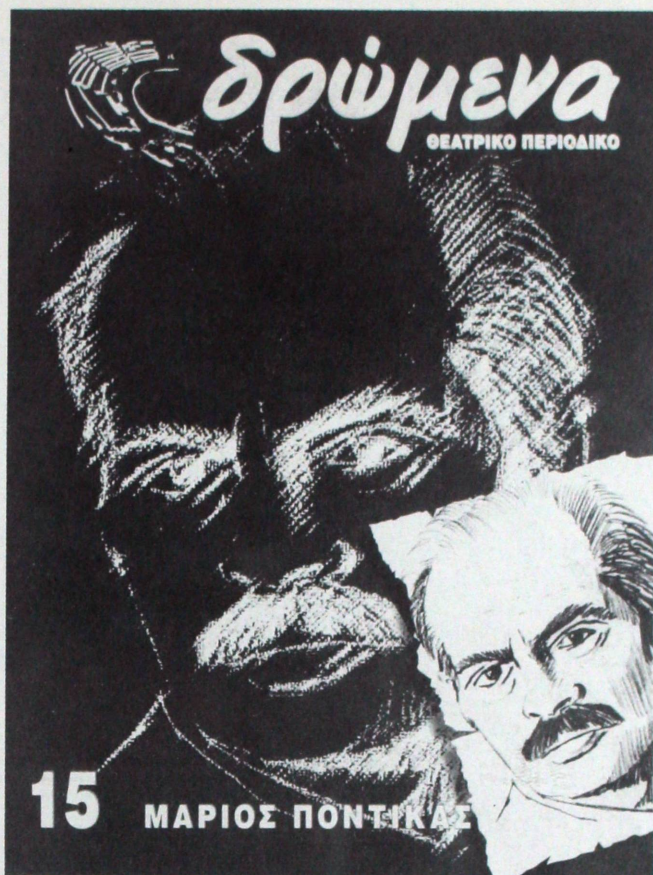
"Το μήνυμα του μέσου", Συλλογικό έργο, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σ.σ. 277.

Το βιβλίο αυτό, του οποίου την σύνθεση και την επιμέλεια φρόντισαν οι Κώστας Λιβιεράτος και Τάκης Φραγκούλης και τις μεταφράσεις οι Αμίκα Λυκιαρδοπούλου, και Λευτέρης Αναγνώστου, φιλοξενεί κείμενα των Henry Thoreau, Charles Cooley, Robert Park, Harold Lasswell, Elihu Katz, Margaret Medd, C. Wright Mills, Honore de Balzac, Walter Lippmann, Antonio Gramsci, Daniel Boorstin, Guy Debord, Jurgen Habermas, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, R. Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, Umberto Eco και Kingsley Widmer. Μέσα από αυτά τα κείμενα μπορεί ο αναγνώστης να εισχωρήσει στα μέσα, τα Μ.Μ.Ε., να καταλάβει πως λειτουργούν και, το κυριότερο, να ανακαλύψει το μήνυμά του. "Το μήνυμα του μέσου" είναι ένα απ' τα βιβλία που ο αναγνώστης που θέλει να μπει μέσα στον κόσμο των media, να τα γνωρίσει και, πιθανώς, να τα αμφισβητήσει, πρέπει να το διαβάσει. Κείμενα που έχουν μια συνέχεια και που περιμένουν τον αναγνώστη να την ανακαλύψει.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

ΜΟΝΙΜΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Ανδρώνης Διονύσης
Βάκρος Γεράσιμος
Βερέττας Μάριος
Κατηφόρη Ελένη
Κολοβός Νίκος
Κοντόπουλος Φώτης
Κοσκινιώτου Βασιλική
Κουρεμένος Νίκος
Κροκίδας Αριστοτέλης
Κωνσταντινίδης Κώστας
Μαλλίδου Ζέτα
Μάρα Ελένη
Μπελέση Στέλλα
Μπλάθρας Κώστας
Ξηρού Έφη
Σολδάτος Γιάννης
Σούμας Θεόδωρος
Τριανταφύλλου Σώτη



ανοιχτά και το μεσημέρι



Η Ανθρώπινη Αξιοπιστία για πολλαπλή Σιγουριά και Ασφάλεια σε κάθε Κίνδυνο



Η ΣΥΝΕΤΑΙΡΙΣΤΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ, η πρώτη και η μόνη ασφαλιστική εταιρία με αμιγώς συνεταιριστικό χαρακτήρα, δραστηριοποιείται στη χώρα μας από το 1978. Ο ιδιαίτερα κοινωνικός της ρόλος αποτελεί εγγύηση για το σεβασμό, τη συνέπεια και την απόλυτη διασφάλιση των συμφερόντων των ασφαλισμένων της. Αδιαμφισβήτητα υγιής οικονομικά, ισχυροποιήθηκε ακόμα περισσότερο σε θέματα τεχνολογίας, μετά τη διεύρυνση της συνεργασίας της με πανίσχυρες Ευρωπαϊκές Συνεταιριστικές Ασφαλιστικές Εταιρίες.

Με κεφάλαιο και αποθεματικά 4 δις περίπου και εκτεταμένο δίκτυο παραγωγής στα μεγάλα αστικά κέντρα και ιδιαίτερα στην επαρχία, εκαυγχορονισμένη και δυναμική, καλύπτει απόλυτα όλες τις ασφαλιστικές σας ανάγκες.

Εμπιστευθείτε τη ΣΥΝΕΤΑΙΡΙΣΤΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ! Για κάθε κίνδυνο κλοπής, πυρός, αστικής ευθύνης, ατυχημάτων, μεταφορών καθώς και ασφαλίσων αυτοκινήτων - γεωργικών μηχανημάτων κ.λπ., η ΣΥΝΕΤΑΙΡΙΣΤΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ εγγυάται πολλαπλή σιγουριά και ασφάλεια.



ΣΥΝΕΤΑΙΡΙΣΤΙΚΗ
ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ

Η Ζαί σου