αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ No 13
ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 95 - ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 96
ΤΙΜΗ 600 ΔΡΧ.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:
100 ΧΡΟΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ
- ✓ ΝΙΚΟΥ ΚΟΛΟΒΟΥ
- ✓ ΘΟΔΩΡΟΥ ΣΟΥΜΑ
- ✓ ΜΠΕΝΓΚΤ ΦΟΡΣΛΑΝΤ

- ✓ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ
- ✓ 8ο ΠΑΝΟΡΑΜΑ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
- ✓ 1ο ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
- ✓ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ: *Λευτέρης Ξανθόπουλος, Πάνος Παπακυριακόπουλος, Μπόζιντας Λέτσεβιτς*

anti ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τριμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΧΡΟΝΟΣ Γ', ΤΕΥΧΟΣ No 13
ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 95
Τιμή τεύχους 600 δρχ.

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

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

" anti-KINIMATOGRAFOS"
Edition trimestrielle pour le cinema. Goura 152,
Pireas 185 46 GREECE, tel. 01-4633581,9012987.
Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 2000 δρχ, 3000 δρχ. για Δημόσιο και Οργανισμούς.
Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):
Κύπρος: 10$U.S.A, Ευρώπη: 15$U.S.A,
Αλλες χώρες: 20$ U.S.A.
Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.
Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων αρκεί να αναφέρεται η πηγή.
Εμβάσματα και επιταγές: Φουρτούνης Βασίλης, Σταγείρων 3, 115 22 Αθήνα.
Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:
Βιβλιοπωλεία: Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Σολάρις, Λογοθέτης, Αιγόκερως, στην Αθήνα και Παρατηρητής, Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.
Περίπτερα: Νομικής, Φυσικού - Χημείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάνιγγος, πλ. Ομονοίας. Σταδίου, Ακαδημίας.
Κινηματογράφοι: Αλφαβίλ, Άστυ, Δαναός, Σινέ Παράδεισος και στη Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.
Δισκοπωλεία: Metropolis.
Για προηγούμενα τεύχη στα γραφεία του περιοδικού αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, Γκούρα 152, τηλ: 4633581
ISSN 1106-3351

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης 1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά 2
Βιβλιομανία 40

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Λευτέρης Ξανθόπουλος 4
Πάνος Παπακυριακόπουλος 29
Μπόζιντας Λέτσεβιτς 20

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
100 ΧΡΟΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 13-28

Θέματα

Πριν 100 χρόνια 14
Σημειώσεις για δύο είδη ηδονοβλεπτισμού του Christian Metz 16
Ερίκ Ρομέρ 22
Γιόνας Μέκας 24
Υπάρχει ζωή μετά τον Μπέργκμαν 27
Ο Γκόρκι για τον κινηματογράφο 28

ΘΕΜΑΤΑ

Η υπεράσπιση του Ed Wood και της κακοτεχνίας 10
Ο τρίτος δρόμος: νέα μορφή κατανάλωσης 31

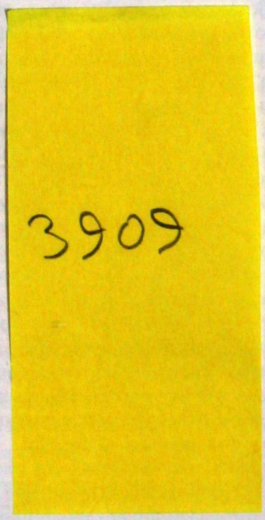
ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Φεστιβάλ Δράμας 7
1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου 9
8ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου 9

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Ed Wood 35
Γη και ελευθερία 35
Το μωρό της Μακόν 36
Έκλειψη 37
Το βλέμμα του Οδυσσέα 38
Μέρα γιορτής 39

ΤΑ ΚΕΡΙΑ ΠΟΙΟΣ ΘΑ ΤΑ ΣΒΗΣΕΙ;



Εξώφυλλο: Από την ταινία ΤΟ ΜΙΣΟΣ

Ο κινηματογράφος εξαντλεί τα πρώτα 100 του χρόνια και μπαίνει στην πρώτη διακοσαετία του. Το κλίμα εορταστικό, άρα συνεπαίρνει και τον πιο ανύποπτο περαστικό και τον αναγκάζει να γιορτάσει μαζί μας τα πρώτα 100 χρόνια της νέας Τέχνης, της Έβδομης τέχνης. Η τούρτα έτοιμη στο τραπέζι με το άσπρο τραπεζομάντηλο, τα κεριά αναμμένα, οι σερβιτόροι πηγαινοέρχονται και προσφέρουν σαμπάνιες. Το κλίμα κοσμοπολίτικο, άλλωστε ποτέ ο κινηματογράφος δεν έκρυψε το γυαλιστερό του πρόσωπο. Εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις.

Στο παρασκήνιο της γιορτής τίθεται ένα σοβαρό ερώτημα: Ποιός θα σβύσει τα κεριά; Ποιός θα βγει μπροστά, θα είναι η "βιτρίνα", σε αυτό το εορταστικό κλίμα; Μήπως άραγε οι παραγωγοί; Αλλά αυτοί περισσότερο δίνουν τα λεφτά τους για να παραχθούν ταινίες για την τηλεόραση, παρά για τον κινηματογράφο. Η επιταγή εξοφλείται σε τηλεοπτικά στούντιο ή την ημέρα της προβολής τους. Και βέβαια κανείς δεν θα μπορούσε να θεωρήσει ότι αυτό είναι κάτι το κακό, ούτε καν αναγκαίο κακό, αλλά δεν μπορεί επίσης να μην τονίσει τον λεγόμενο "τηλεοπτικό χρόνο" που εκμηδενίζει τον κινηματογραφικό χρόνο. Η ταινία μικρού μήκους επιμηκύνεται στα 25 ή στα 35 λεπτά για να χωρέσει στο τηλεοπτικό πρόγραμμα και να έχει χώρο για διαφημίσεις. Όμως η ταινία δεν χρειάζεται τόσο χρόνο, άρα φλυαρεί, γίνεται κουραστική απογοητεύει το θεατή και τελικά δεν πουλιέται.

Μήπως οι κινηματογραφιστές; Πολλοί από αυτούς προτίμησαν την τηλεόραση από τον κινηματογράφο ή τη διαφήμιση. Το σελυλόιντ, αν και τους άρεσε, παραμερίστηκε για τον κερδώο Ερμή. Πρόδωσαν μια ολόκληρη γενιά που πίστευε ότι κάποιες αισθητικές αναζητήσεις της δεκαετίας του '70 θα δώσουν κάποιους καρπούς, θα υπάρχει κάποιο αποτέλεσμα. Αυτή η ασυνέχεια, αυτή η σιωπή είναι αντικινηματογραφική, λειτουργεί αρνητικά για την Εβδομη Τέχνη. Λίγοι απόμειναν και οι προσπάθειές τους φωτίζουν το παρελθόν και το μέλλον. Κοντά τους οι νέοι δημιουργοί προσπαθούν να χαράξουν τον δικό τους δρόμο και το καταφέρνουν. Ο άλλοτε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος δείχνει σημάδια γήρανσης και ένας πιο νέος ξεπετιέται για να κατακτήσει το κοινό. Σημάδια τα τελευταία Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και Δράμας όπου δουλειές νέων παιδιών προβλήθηκαν και χειροκροτήθηκαν. Ο Καρκανεβάτος, ο Κόκκινος, ο Γιάνναρης... οι όποιες αντιρρήσεις σβήνουν κάτω από το νέο ρεύμα που αρθρώνει με αξιώσεις το λόγο του και συνυπάρχει με το παλιότερο. Για πρώτη φορά τοποθετείται δίπλα - δίπλα ο Δαμιανός με τον Κόκκινο, ο Βούλγαρης με τον Καρκανεβάτο, για πρώτη φορά οι νέοι με τους παλιούς βαδίζουν μαζί χωρίς καβγάδες στο δρόμο για την ποιότητα.

Μήπως οι κριτικοί κινηματογράφου; Αυτοί που έθαψαν πολλές φορές "ζωντανές" τις ταινίες, που έκριναν περισσότερο συμφεροντολογικά παρά με κριτήριο την ποιότητα; Φωτεινές εξαιρέσεις παλιότερα αρκετές, σήμερα πολύ λιγότερες. Η κριτική αντί να προκρίνει, να εξετάζει, να αναλύει και τελικά να προτείνει, στιγματίζει τις ελληνικές ταινίες πολλές φορές άδικα. Σήμερα έχασε την αίγλη της, την αίγλη που της είχαν δώσει ένας Σταματίου ή ένας Μοσχοβάκης. Οι πρωτεργάτες κουράστηκαν και πήγαν σπίτι τους. Δυστυχώς η νέα γενιά κριτικών δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι υποσχόμενη. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να επιβεβαιώνουν τον κανόνα.

Αυτοί, λοιπόν, θα αναλάβουν να κλείσουν το εορταστικό κλίμα, κάτι που σημαίνει συγχρόνως ότι θα αναλάβουν να σηκώσουν στους ώμους τους το βάρος της νέας εκατοεντηρίδας του κινηματογράφου. Το περιοδικό που σε προηγούμενες εκδόσεις του ασχολήθηκε εκτενώς με αυτό το θέμα, υποστηρίζει τις νέες προτάσεις, με κριτικό βλέμμα, χωρίς να στρέφει την πλάτη στους παλιότερους. Φιλοδοξεί να γίνει ένα βήμα διαλόγου που θα ωφελήσει την κινηματογραφική τέχνη, που θα αφήσει να φανούν κάποιοι προβληματισμοί. Η ιστορία θα πρέπει να είναι η πηγή γνώσεων και εμπειριών για τους νεώτερους και να εξασφαλίσει τη συνέχειά της. Το περιοδικό μας θα συνεχίσει με συνέπεια αυτή την πορεία που χάραξε από την πρώτη έκδοσή του και πιστεύουμε ότι θα βρει συμπαραστάτες τους απαιτητικούς, πλέον, αναγνώστες του και τους απαιτητικούς θεατές του κινηματογράφου.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΣΥ ΕΙΠΑΣ...

"Βλέπω τα παιδιά μου συνολικά περισσότερο χρόνο απ' ότι ένας εργαζόμενος με ωράριο 9 με 5. Είναι θέμα καταμερισμού της εργασίας μου. Στην Αυστραλία με σέβονται και με αγαπάνε, αλλά ως εκεί. Δεν επέτρεψα να εκδώσουν γραμματόσημο με το πρόσωπό μου για να μη μου γλείφουν τον πισινό όποτε στέλνουν γράμμα".

ΜΕΛ ΓΚΙΜΠΣΟΝ

"Αφιέρωσα την ταινία μου ολόκληρη, ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ, στα εκατόχρονα του σινεμά. Τι άλλο μπορώ να κάνω, πως αλλιώς να μιλήσω, τι περισσότερο μπορεί να πει κανείς για το σινεμά που αποτέλεσε το θέμα μιας ταινίας; Μόνο να σιωπήσω μπορώ μπροστά στην ιστορία του και τη δική μου..."

ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

"Πάντα είχα ενδιαφέρον για τη σκηνοθεσία. Αλλά δεν υπήρχαν σενάρια που να μιλάνε για τις δικές μου εμπειρίες. Για τη ζωή μου στην Τουρκία, στην Ελλάδα και μετά στην Αμερική. Γι' αυτό αναγκάστηκα να γίνω πρώτα συγγραφέας και μετά σκηνοθέτης. Έγραψα ένα βιβλίο που λεγόταν "Αμέρικα - Αμέρικα" και αυτό ήταν και η σκηνοθετική μου αρχή".

ΕΛΙΑ ΚΑΖΑΝ

"Δεν μ' ενδιαφέρει η νέα τεχνολογία. Σίγουρα, θα φέρει κάποιες αλλαγές στην τέχνη του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος όμως, είναι πάνω απ' όλα αισθήματα και άνθρωποι - και μ' αυτά είναι που θέλω ν' ασχοληθώ στο μέλλον".

ΕΜΙΡ ΚΟΥΣΤΟΥΡΙΤΣΑ

➨ Η ταινία του **Θόδωρου Αγγελόπουλου** "βγήκε" πρώτα στο Παρίσι και μετά στην Ελλάδα. Αυτό είναι γνωστό. Το γαλλικό περιοδικό όμως "Les Inrockuptibles" έκανε εξώφυλλο τον Χάρβεϊ Κάιτέλ, που είχε φωτογραφηθεί από τον Γιόζεφ Κουντέλκα, σταρ της φωτογραφίας και υπεύθυνος για τη φωτογραφία της ταινίας, αφιέρωσε επτά σελίδες για συνέντευξη με τον Χάρβεϊ Κάιτέλ, δημοσίευσε ολοσέλιδη υμνητική κριτική για την ταινία και ειδικό ένθετο, 16 σελίδων, με εκπληκτικές φωτογραφίες του Κουντέλκα - απ' τα γυρίσματα της ταινίας - με σχολιασμό από το Θόδωρο Αγγελόπουλο. Ιδού πως τιμάται ο κορυφαίος Έλληνας σκηνοθέτης στο εξωτερικό.

⇨ Στην Ελλάδα όμως; Στο χωριό του, στην Αμπελιώνα Μεσσηνίας, τιμήθηκε σε μια σεμνή τελετή γιατί πήρε το β' βραβείο στις Κάνες. Όπως αναφέρεται σε τοπικό περιοδικό το ίδιο χωριό τίμησε τέσσερα τέκνα του, τρεις αστυνομικούς της πρώην χωροφυλακής, και τον **Θόδωρο Αγγελόπουλο,** και κατά σειρά σπουδαιότητας δίνει προτεραιότητα σε δύο χωροφύλακες και μετά στον σκηνοθέτη. Τι άλλο μένει να δούμε και ν' ακούσουμε μετά από αυτό;

➨ "Νύχτες πρεμιέρας", αυτός είναι ο τίτλος του **1ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου** στην Αθήνα. Ταινίες σημαντικές προβλήθηκαν απ' τον ανεξάρτητο αμερικάνικο κινηματογράφο. Ωραία όλα αυτά. Αλλά γιατί η διοργάνωση αυτή να συμπίπτει με το Φεστιβάλ Δράμας; Πλανάται το δίλημμα: ανεξάρτητες αμερικάνικος κινηματογράφος ή ταινίες μικρού μήκους. Οι άνθρωποι του "Σινεμά" προτίμησαν το πρώτο, και μάλιστα όταν το Φεστιβάλ Δράμας κάνει το άλμα της διεθνοποίησής του. Ο έρωτας, ο βήχας και, τελευταία, οι προθέσεις δεν κρύβονται...

⇨ Απογοητευτική, λένε, ήταν η συμμετοχή του **Τζιουζέπε Τορνατόρε** με την ταινία Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΩΝ ΣΤΑΡ. Πάντως στο 52ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βενετίας με την ταινία του **Ετορε Σκόλα**, ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΣΟ ΕΝΟΣ ΦΤΩΧΟΥ ΝΕΟΥ, μας αποζημίωσε. Αν συμπληρώσουμε και την ταινία ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΣΥΝΝΕΦΑ, του **Μικελάντζελο Αντονιόνι**, θα μπορούμε, άραγε, να μιλήσουμε για την αναγέννηση του ιταλικού κινηματογράφου;

➨ Μετά το Φεστιβάλ, ή καλύτερα τις εκδηλώσεις του "Σινεμά", η **"Ελευθεροτυπία"** παίρνει τη σκυτάλη. Η μια εκδήλωση πάνω στην άλλη. Θετικό ότι δημιουργείται ένα φεστιβαλικό κλίμα στην Αθήνα. Κάτι που το έχει ανάγκη, για να ξυπνήσει. Θετικό ότι είδαμε και στις δύο εκδηλώσει καλές ταινίες. Αλλά, ας κρατάμε κάποιες, χρονικές αποστάσεις απ' το Φεστιβάλ Δράμας.

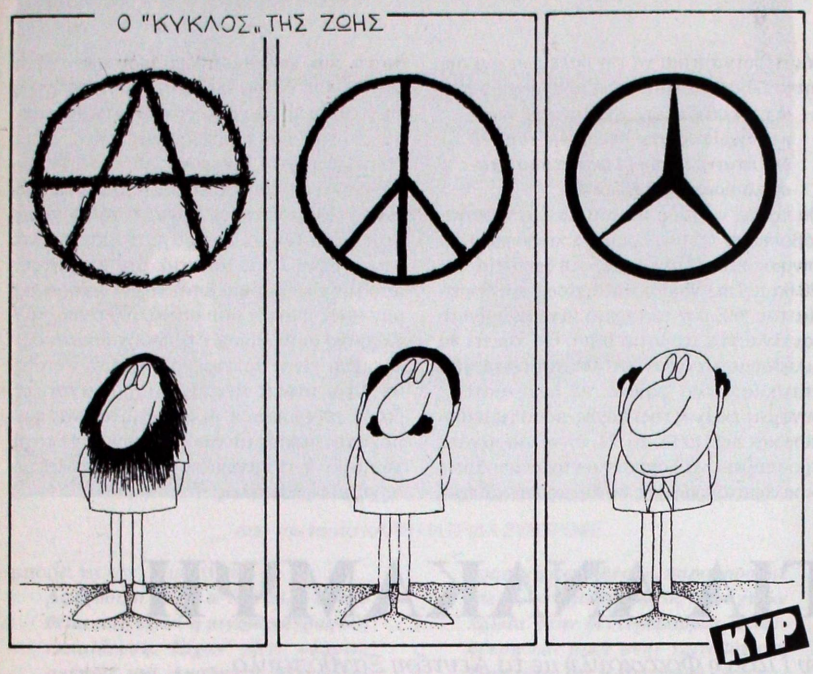
⇨ Μπορεί ο κινηματογράφος να γιορτάσει 100 χρόνια απ' τη γέννησή του, όμως αν αυτό το νούμερο το πολλαπλασιάσουμε επί 10 θα μας κάνει το νούμερο των ταινιών που θα δούμε μέχρι το Γενάρη. Φάτε μάτια ψάρια και εμείς... ταινίες!

➨ Με βάση την ισχύουσα νομοθεσία οι διοκτήτες ακινήτων στα οποία στεγάζονται κινηματογράφοι και θέατρα μπορούν να εξώσουν τους αιθουσάρχες και θιασάρχες που νοικιάζουν τους χώρους αυτούς, με την προϋπόθεση ότι έχουν συμπληρώσει 30ετία στη χρήση των αιθουσών. Ο νέος υπουργός Εμπορίου σκοπεύει να κάνει αλλαγές στη νομοθεσία μόνο για τους κινηματογράφους και τα θέατρα. Ίδωμεν...

⇨ Το **Eurimages' 95** - που συνεδρίασε στη Σαντορίνη - αποφάσισε να χρηματοδοτήσει με 500 εκατ. ανάμεσα σε αυτές η ταινία ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΑ, του **Χάρη Παπαδόπουλου** και τα νέα σενάρια του **Σωτήρη Γκορίτσα** και του **Γιώργου Κόρρα**. Μέχρι τώρα έχουν χρηματοδοτηθεί 14 ελληνικές ταινίες των Αγγελόπουλου, Μαρκετάκη (κατόπιν θανάτου!), Ζερβουλάκου, Θέου, Καραμαγγιώλη, Κατακουζηνού, Βούλγαρη, Σεβαστίκογλου, Σιοπαχά, Λαμπρινού, Βιβάνκος, Κορνήλιου, Πάντζη, Σταμπουλόπουλου, μετο ποσό των 1δισ. δρχ.

➨ Για τελευταία φορά φέτος δεν λειτουργεί ο θερινός δημοτικός κινηματογράφος **"ΠΑΛΛΑΣ"** στην Ερμούπολη της **Σύρου**, ο οποίος για δεκαετίες ολόκληρες έχει συνδεθεί με την κινηματογραφική ιστορία του νησιού. Ο λόγος; Μια παλιότερη απόφαση του Δημοτικού Συμβουλίου Ερμούπολης, σύμφωνα με την οποία ο θερινός "ΠΑΛΛΑΣ" θα μεταβληθεί σε δημοτική αγορά με πρόφαση την "αποκατάσταση" του χώρου στην αρχική του μορφή. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο θερινός "ΠΑΛΛΑΣ" λειτουργεί συνεχώς από την δεκαετία του '50 στην καρδιά της Ερμούπολης, εν μέσω νεοκλασσικών κτιρίων, γεγονός που τον κατατάσσει στους ωραιότερους θερινούς κινηματογράφους της Ελλάδας. Οι κινηματογραφόφιλοι του νησιού (και όχι μόνο) αντιτάσσονται φυσικά στην ειλημμένη απόφαση του Δημοτικού Συμβουλίου να βάλει λουκέτο στην μοναδική πολιτιστική όαση του νησιού. Έχει ήδη ξεκινήσει μια καμπάνια ενημέρωσης και ευαισθητοποίησης για τη διάσωση του θερινού "ΠΑΛΛΑΣ" με την συγκέντρωση υπογραφών προκειμένου να παρθεί πίσω η απόφαση για το οριστικό κλείσιμο του κινηματογράφου. Ας ελπίσουμε ότι ακόμα και μια ύστατη προσπάθεια δεν θα αποβεί μάταιη, αρκεί αυτή η καμπάνια ευαισθητοποίησης να βρει ανταπόκριση, εντός και εκτός του νησιού της Σύρου.

⇨ Τα ντοκιμαντέρ δεν προτιμώνται για το πρόγραμμα της τηλεόρασης. Μόνο η ΕΤ 2 επιμένει ακόμα. Θα δούμε τα ντοκιμαντέρ ΜΕΓΑΛΕΣ ΔΙΚΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ, Η ΦΥΣΗ, του BBC, Ο ΤΡΙΤΟΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ, Ο



ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΩΝ ΠΟΥΛΙΩΝ, για 100 σπάνια είδη πουλιών. Παρόλα αυτά το ντοκιμαντέρ Ο ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ ΣΤΙΣ ΦΛΟΓΕΣ, που είδαμε απ' το Mega, είχε 265.000 τηλεθεατές... Το άλλο άλλοθι είναι ότι με το νέο νόμο για τα ΜΜΕ δεν επιτρέπονται διαφημίσεις για ημίωρα προγράμματα. Άρα, τα ντοκιμαντέρ βρίσκουν κλειστές πόρτες στα γραφεία προγράμματος των καναλιών. Δικαιολογίες, άλλοθι κ.λ.π.

Τηλεταινίες θα γίνουν 10 σενάρια, ανακοίνωσε ο Ανδρέας Τύρος, διευθυντής προγράμματος της ΕΤ2. Είναι οι ΚΕΡΑΙΕΣ, του Στράτου Τζίτζη, ΣΑΝ ΒΡΟΧΗ ΚΑΙ ΣΑΝ ΧΑΛΑΖΙ, των Κ. Ζαρόκωστα και Π. Παναγιωτόπουλου, ΚΟΚΚΙΝΟ ΣΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ, του Τάκη Αντωνόπουλου, ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΚΑΡΑΒΑ, της Δέσποινας Καρβέλα, ΟΙ ΔΙΔΥΜΟΙ, της Λάγιας Γιούργου, Η ΝΙΟΒΗ ΧΟΡΕΥΕ ΤΗ ΖΩΗ ΤΗΣ, του Αλέξανδρου Παπαηλιού, ΕΜΜΕΣΗ ΑΝΑΦΟΡΑ, του Αντώνη Κόκκινου, ΜΙΛΗΣΕ ΜΟΥ ΓΙΑ ΕΡΩΤΑ, του Δημήτρη Αθανίτη, ΒΗΜΑΤΑ, του Γιάννη Σολδάτου και ΕΞΟΔΟΣ του Νίκου Γραμματικού.

➨ Η **Κατερίνα Φιλίππου**, θα φοιτήσει για ένα οκτάμηνα στο European Film College, στην πρότυπη σχολή κινηματογράφου που λειτουργεί στο Εμπελντοφ της Δανίας, με χρηματοδότηση της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Πρόκειται για την υποτροφία στη μνήμη της Τώνιας Μαρκετάκη. Η επιτροπή αποτελείται απ' τους Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, Κώστα Βρεττάκο, Μάνο Ευστρατιάδη, Ντίνο Κατσουρίδη και Ευγενία Λυρούδια. Η Φιλίππου έχει γυρίσει δύο ταινίες Ο ΦΥΛΑΚΑΣ ΚΙΝΔΥΝΟΣ ΜΟΥ και Η ΠΑΡΕΝΕΡΓΕΙΑ.

⇨ Ο Σύλλογος Νέας Κίου Αργοίδας τίμησε τον **Γιώργο Φούντα**. Μαζί του η γυναίκα του Χρυσούλα Ζώκα. Του έδωσαν τιμητική πλακέτα για την προσφορά του στον ελληνικό κινηματογράφο. Η βραδιά έκλεισε με την προβολή της ταινίας ΠΥΡΕΤΟΣ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ, όπου πρωταγωνιστούσε ο Γιώργος Φούντας.

➨ Το 48ο Φεστιβάλ του Λοκάρνο έγινε στην Πιάτσα Γκράντε κάτω από τα αστέρια, σε μια γιγαντοοθόνη. Το Φεστιβάλ είναι ειδικευμένο να ανακαλύπτει τις νέες τάσεις του παγκόσμιου κινηματογράφου, ενθαρρύνοντας σκηνοθέτες και εθνικές σχολές που δεν συγκεντρώνουν συνήθως τα φώτα της δημοσιότητας.

⇨ Η γνωστή συλλογή Hellaffi, συλλογή γιγαντοαφισών κινηματογράφου, μετά την παρουσίαση στο Δήμο Αθηναίων (Πολ. Κέντρο Μελίνα Μερκούρη, Απρίλιο-Μάιο 1994) ταξίδεψε στην έκθεση Cinema Dipinto ("Ζωγραφιστός κινηματογράφος"), που γίνεται στη Βενετία. Οι γιγαντοαφίσες "ταξίδευαν" το μυαλό των θεατών. Εντυπωσιακό είναι ότι αν και οι γιγαντοαφίσες ήταν έγχρωμες (για να εντυπωσιάζουν τους θεατές και να μπουν στην αίθουσα), οι ταινίες ήταν ασπρόμαυρες.

Με ζωντανό πρόγραμμα, χωρίς μικρόφωνα και με διαφορετικά κάθε μέρα μουσικά σύνολα το "Μπαράκι του Βασίλη", στη Ζωοδόχου Πηγής και Ισαύρων, μας διασκεδάζει και με ταινίες μικρού μήκους που το περ. αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ κάθε Κυριακή βράδυ (10.00 μ.μ) προβάλει εκεί. Όσοι πιστοί προσέλθετε!

ΣΥ ΕΙΠΑΣ...

"Η συμμετοχή μου στο Φεστιβάλ μ' ενδιαφέρει μόνο αν έχει κάποιο οικονομικό αντίκρυσμα. Διαφορετικά τα βραβεία δεν μετρούν, ούτε μπορούν να υποβοηθήσουν μια εμπορική επιτυχία. Δεν έχω καμιά ανάγκη το Φεστιβάλ. Ανήκω στους τυχερούς σκηνοθέτες που έχουν πάντα κοινό. Παρόλο που δεν προσπαθώ να του αρέσω. Κάνω το σινεμά που μ' αρέσει εμένα".

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΣ

"Αυτό που φοβάμαι για το σινεμά ύστερα από 100 χρόνια, είναι μήπως γίνει ένας μοναχικός τρόπος έκφρασης. Κάθε θεατής θα συμμετάσχει στο σινεμά, σαν ένα όνειρο, με ηλεκτρόδια ή χάπια. Θα είμαστε μόνοι να πειραματιζόμαστε πάνω στο όνειρο κάποιου άλλου, ενώ για μένα, τον να βρίσκομαι στο σινεμά είναι σα να βρίσκομαι μέσα σε μια εκκλησία".

ΣΤΗΒΕΝ ΣΠΗΛΜΠΕΡΓΚ

"Δεν ξεκινώ ποτέ μια ταινία, πιστεύοντας ότι έχω μια ωραία ιστορία να αφηγηθώ. Αυτό που μ' ενδιαφέρει είναι η διαδικασία κατασκευής της. Κάτι που έχει να κάνει με την οδύνη. Υπάρχουν σκηνοθέτες που εμφανίζονται χαμογελαστοί στις τηλεοπτικές κάμερες, για να πουν πόσο ευχάριστα ήταν τα γυρίσματα. Δεν τους πιστεύω. Δεν υπάρχει παράδειγμα καλής ταινίας που να έγινε σε συνθήκες ψυχικής χαλάρωσης. Όλες οι ταινίες είναι αγωνίες".

ΕΜΙΡ ΚΟΥΣΤΟΥΡΙΤΣΑ

ΠΑΜΕ ΓΙΑ ΑΝΑΚΑΜΨΗ

Μια συζήτηση του Γιάννη Φραγκούλη με το Λευτέρη Ξανθόπουλο

Τον Λευτέρη Ξανθόπουλο τον συναντήσαμε στη Δράμα στα πλαίσια του Φεστιβάλ Δράμας. Ο Ξανθόπουλος, σκηνοθέτης και ποιητής, εκτός από γνώστης του κινηματογράφου με αρκετά χρόνια πείρα, είναι και μια πολύ καλή παρέα. Ετσι η συζήτησή μας δεν ήταν τυπική, αλλά φιλική, κάτι που βοήθησε να γίνει μια ουσιαστική κουβέντα για τον ελληνικό κινηματογράφο, για τις δυσκολίες των σκηνοθετών, για το μέλλον της ελληνικής κινηματογραφίας και, φυσικά, για τις ταινίες μικρού μήκους. "Ο σκηνοθέτης πρέπει να "κλέβει" από παντού, να τα παίρνει όλα μέσα του, να τα αφομοιώνει και να τα κάνει μετά έργο", μας απάντησε στην ερώτηση αν επηρεάζεται από τις ταινίες μικρού μήκους.

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου. Πιστεύετε ότι περνά μια καμπή, μια άνοδο ή ότι βρίσκεται σε ένα τέλμα όπως και πριν;

Υπάρχουν κάποιες ενδείξεις, μικρές ενδείξεις τα τελευταία δύο χρόνια ότι πάμε για μια ανάκαμψη, στον τομέα της παραγωγής και κατ' επέκταση και στο τελικό αποτέλεσμα. Τις ενδείξεις αυτές δεν μας τις έδωσαν τα εισιτήρια, δεν πήραμε πάνω μας γιατί κόπηκαν πάρα πολλά εισιτήρια σε κάποιες ελληνικές ταινίες τον τελευταίο χρόνο, δεν ήταν μόνο αυτό, σίγουρα και αυτό έπαιξε ρόλο, αλλά αυτό που γίνεται φανερό στις νέες κινηματογραφικές δυνάμεις είναι ότι προσγειώνονται. Καταλαβαίνουν τι σημαίνει σήμερα κινηματογράφος. Το βασικό πρόβλημα της δεκαετίας που πέρασε είναι ότι ο ελληνικός κινηματογράφος ψαχνόταν πάρα πολύ, ψαχνόταν αναίτια σε πολλές περιπτώσεις και στη διαδρομή χανόταν, υπήρχε απώλεια.

Εχουν πει πολλοί ότι ο ελληνικός κινηματογράφος ήταν κουλτουριάρικος...

Δεν θα χρησιμοποιήσω αυτή τη λέξη γιατί κατάντησε να είναι αρνητική λέξη, όποιος σκέφτεται είναι κουλτουριάρης και κατ' επέκταση είναι υποτιμητικό. Επίσης είναι μια πάρα πολύ εύκολη λέξη, μπορείς να την πάρεις παντού και να την βάλεις σε μια συζήτηση. Είναι αβασάνιστα πράγματα αυτά.

Έχει ειπωθεί ότι ο ελληνικός κινηματογράφος στη δεκαετία του '70 δεν έπιανε τα προβλήματα που απασχολούσαν τους έλληνες.

Θα πρέπει να πάμε πολύ πίσω. Για να καταλάβουμε σε ποιους δρόμους κινήθηκε ο ελληνικός κινηματογράφος στη δεκαετία του '70 θα πρέπει να πάμε πιο πίσω, στη δεκαετία του '60, τον εμπορικό κινηματογράφο και είναι ένα τεράστιο θέμα. Θα πρέπει να μιλήσουμε για τις αναστολές που έφερε η δικτατορία, πόσο φίμωσε τις δημοκρατικές δυνάμεις εκείνης της εποχής, πόσο τις σκόρπισε και πως μετά, το '74, έγινε μια μεγάλη προσπάθεια να ξανασυγκεντρωθούν αυτές οι κινηματογραφικές δυνάμεις και να προσπαθήσουν να αρθρώσουν ένα λόγο, αλλά πια είχε χαθεί η συνέχεια, είχε κοπεί ένα νήμα. Ανακάλυψαν τότε με μεγάλη καθυστέρηση τη Νουβέλ Βαγκ, κινήματα που είχαν σβήσει προ πολλού. Άρα υπήρχε, όπως θα λέγαμε και στον κινηματογράφο, ένα τεράστιο ντεκαλάζ ανάμεσα στον αποδέκτη, τον θεατή, και τον δημιουργό, τον σκηνοθέτη της ταινίας. Μέσα εκεί τότε μπήκε σφήνα η τηλεόραση που τα διάλυσε όλα και βιώνουμε από τότε ένα τρομερό χάος που δεν μας οδηγεί πουθενά. Τώρα αρχίζουν να ξεκαθαρίζουν λίγο τα πράγματα, που πέρασαν δύο γενιές κινηματογραφιστών, η τρίτη γενιά αρχίζει να βλέπει τα πράγματα πιο ρεαλιστικά, αυτή είναι η ματιά του Κόκκινου, που την σέβομαι και την εκτιμώ, μπορεί να μην είναι η δικιά μου ματιά, αλλά σαν τον Κόκκινο αισθάνομαι ότι υπάρχουν και άλλοι. Και είναι αρκετοί αυτοί. Από αυτούς θα δούμε ταινίες τα επόμενα χρόνια ταινίες βατές, ενδεχομένως μικρές, γιατί είναι η εποχή της μικρής ταινίας, δεν ευνοεί η εποχή την μεγάλη, την μνημειακή ταινία, ταινίες με αρχή, μέση και τέλος.

Συμμετέχεις ακόμη στην κινηματογραφική παραγωγή. Πιστεύεις ότι αυτοί οι άνθρωποι που θέλουν και μπορούν να κάνουν ταινίες εμποδίζονται, από το Κράτος, να τις κάνουν σύμφωνα με τον προβληματισμό τους;

Εγώ το κράτος το αγνοώ. Πάντα το αγνοούσα, δεν με απασχολεί το κράτος. Το κράτος κάνει του δουλειά του και ο σκηνοθέτης πρέπει να κάνει τη δικιά του που είναι να στήνει στον κεφάλι του την ταινία του. Από κει και πέρα αν μπορεί να το εκμεταλλευτεί, τόσο το καλύτερο για αυτόν, και όσο μπορεί περισσότερο χωρίς ανταλλάγματα, χωρίς να παραδίδεται. Ιδιώτες παραγωγοί δεν υπάρχουν εδώ και πάρα πολλά χρόνια όπως ξέρουμε γιατί όλη η παραγωγή πέρασε στην τηλεόραση, εκεί είναι το κέρδος, δεν υπάρχει στον κινηματογράφο εμπορικό κέρδος, αν και τα τελευταία χρόνια κάποιοι καινούργιοι στον χώρο ρισκάρουν λεφτά και αυτό κάπου θα οδηγήσει. Επομένως πιστεύω ότι ο σκηνοθέτης αν εμποδίζεται ή βοηθιέται από κάποιον αυτός είναι μόνο ο εαυτός του. Κανένας δεν μπορεί να σταματήσει ένα πραγματικό δημιουργό που αισθάνεται να ξεχειλίζουν οι εικόνες από μέσα του και αν δεν κάνει σινεμά θα πεθάνει, κανένας δεν

Από την ταινία ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ ΣΥΝΤΡΟΦΕ

μπορεί να τον σταματήσει.

Ας έρθουμε τώρα σ' ένα άλλο καυτό θέμα που είναι η κινηματογραφική εκπαίδευση. Είχαν γίνει κάποιες σκέψεις για Ακαδημία Κινηματογράφου... Ποιά είναι η άποψή σου για αυτό το πρόβλημα;

Μιλάμε για ένα ελεεινό τοπίο. Το οποίο το νέμονται δύο-τρεις μεγαλοεπιχειρηματίες, θησαυρίζουν από κάποια παιδιά που θέλουν να μάθουν σινεμά. Τα εκμεταλλεύονται, δεν τους δίνουν κινηματογραφική παιδεία, τίποτε δεν τους δίνουν, μπαλώματα μόνο. Εγώ μιλάω από θέση ισχύος, γιατί πήρα την απόφαση και σπούδασα στο εξωτερικό. Σπούδασα κινηματογράφο στην Αγγλία, δουλεύοντας κιόλας για να μπορέσω να τα βγάλω πέρα. Δεν τους νοιάζει τίποτε παρά μόνο το κέρδος σε αυτές τις κινηματογραφικές σχολές. Υπάρχουν κάποιες φωτεινές εξαιρέσεις, που είναι οι καθηγητές τους, υπάρχουν κάποιοι καθηγητές οι οποίοι τα δίνουν όλα για τα παιδιά, αλλά αυτό δεν αρκεί. Η στάση του Κράτους απέναντι στην κινηματογραφική παιδεία είναι εγκληματική, πάνω από δέκα-δώδεκα χρόνια που μιλάμε συνέχεια οι κινηματογραφικές δυνάμεις, μιλάμε, τρέχουμε, φωνάζουμε, σχηματίζουμε επιτροπές, ψάχνουμε για κτίριο, βγάζουμε προγράμματα σχολών και αυτή η "καταραμένη" Εθνική Σχολή Κινηματογράφου δεν έχει γίνει. Αλλά όμως δεν είναι ξεκομμένο αυτό το πρόβλημα από την νεοελληνική πραγματικότητα. Αυτό το Κράτος καταρρέει, δεν στηρίζεται πουθενά, δεν έχει θεμέλια, οπουδήποτε και αν το πιάσεις υστερεί, είναι ένα κράτος βαλκανικό, της ρεμούλας και των μεσαζόντων.

Στη Γαλλία, που είναι μια αξιοπρόσεχτη περίπτωση για την κινηματογραφική εκπαίδευση, παρατηρούμε ότι ο κινηματογράφος διδάχτηκε πρώτα στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση και μετά στην τριτοβάθμια. Πιστεύεις ότι η εισαγωγή ενός μαθήματος τέχνης και κινηματογράφου, ως ειδικότητα, θα βοηθούσε σε κάποιο προσανατολισμό;

Θα βοηθούσε σε μια γενικότερη παιδεία. Όπως το παιδί διδάσκεται λογοτεχνία, μουσική, έτσι μπορεί να διδάσκεται κάποιες βασικές αρχές της εικόνας θα λέγαμε, όχι μόνο του κινηματογράφου. Θα ήταν μια γενικότερη βοήθεια για αυτούς που θα βγουν ακαδημαϊκοί πολίτες αύριο. Όχι ότι θα μπορέσει το μάθημα του κινηματογράφου να φτιάξει κινηματογραφιστές μέσα στα σχολεία, σε καμιά περίπτωση.

Θα λέγαμε ότι μπορεί να διαμόρφωνε θεατές ευαισθητοποιημένους;

Ναι, χωρίς όμως να δίνουμε έμφαση σε αυτά. Θα βοηθούσε σε μια γενικότερη κουλτούρα που λείπει σε αυτό τον τόπο. Να ξέρει να διαβάζει την εικόνα ο θεατής και επίσης να δημιουργεί μια συνέχεια. Η συνέχεια λείπει.

Η διαφορά με το εξωτερικό είναι η πρακτική. Οι σχολές διαθέτουν κάποια μηχανήματα, πως γίνεται η πρακτική εξάσκηση των φοιτητών;

Εγώ σπούδασα στην καλύτερη σχολή εκείνης της εποχής, της Ευρώπης, το London Film School, και το 80% των μαθημάτων ήταν πρακτική, είχε 20% θεωρία. Όσο προχωρούσαν τα τρίμηνα τόσο λιγόστευε η θεωρία. Μας μάθαιναν καταρχήν τα μηχανήματα. Αυτή είναι η σωστή κινηματογραφική σχολή, γιατί το πως θα πεις κάτι, το πωςθ αεκφραστείς κανείς δεν μπορεί να στο μάθει. Είναι μέσα σου. Ο καθένας μας έχει το δικό του τρόπο έκφρασης. Οι σχολές είναι για να σου μάθουν κάποιες βασικές αρχές του κινηματογράφου, την ιστορία του κινηματογράφου, που κανένα από τα νέα παιδιά που βγαίνουν από τις σχολές δεν την ξέρει, είναι αγράμματα τα παιδιά αυτά δυστυχώς και φαίνεται αυτό στις δουλειές τους, όπως θα φαίνεται όταν κάποιος καταφέρει κάτι να κάνει, θα φανεί αργότερα γιατί δεν θα στηριχτεί η ταινία του. Κάθε ταινία σήμερα πρέπει να κουβαλάει όλο τον κινηματογράφο πίσω της, πρέπει να υπάρχει ο κινηματογράφος που προηγήθηκε και σε όλες τις καλές ταινίες υπάρχει σαν κουλτούρα, σαν παιδεία, σαν αφομοιωμένες επιδράσεις. Μια κινηματογραφική σχολή θα πρέπει να είναι κυρίως πρακτική εξάσκηση. Στο Λονδίνο δούλεψα σε έξι διαφορετικές ταινίες και κάθε φορά άλλαζα πόστα, διευθυντής φωτογραφίας, παραγωγός, μοντέρ, ηχολήπτης και σκηνοθέτης.

Οπότε μπορούμε να πούμε ότι ήσουν ανά πάσα στιγμή να έχεις τον έλεγχο του συνεργείου.

Ναι, γιατί ξέρω πως λειτουργεί ένα άνγκρα και αν μου πλασάρει το μικρόφωνο ο μπούμαν λάθος θα μπορέσω να το δω, όπως ξέρω αν μου βγάζουν σκιές τα φώτα μου γιατί μου τις βγάζουν. Αυτά είναι πολύ σημαντικά. Αυτά πρέπει να μαθαίνουν τα παιδιά και όχι αισθητικές. Για τα θεωρητικά μαθήματα υπάρχει πλήθος βιβλιογραφίας, πρέπει όλοι να ξέρουν το λιγότερο μια ξένη γλώσσα και να διαβάζουν.

Ένα άλλο πρόβλημα είναι η κριτική ταινιών. Κατά πόσο πιστεύεις ότι η κριτική μπορεί να επηρεάζει ή και να κατευθύνει το κοινό, όπως ίσως συνέβαινε παλιότερα;

Δεν έχω άποψη πάνω σε αυτό. Εκείνο που μπορώ να σου πω είναι ότι η ποιότητα της κριτικής που ασκείται σήμερα είναι ανάλογη ή αντίστοιχη της ποιότητας των ταινιών που παράγονται στην Ελλάδα. Τώρα αν κάποιος κριτικός είναι εμπαθής και αδικεί κάποιες ταινίες, μπορεί να κάνει ζημιά, μπορεί και να μην κάνει. Δεν είναι κανόνας.

Θα ήθελα να μιλήσουμε για την ταινία μικρού μήκους. Έχει ειπωθεί ότι είναι ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος. Ένας σκηνοθέτης μπορεί να επιμένει να κάνει μόνο ταινίες μικρού μήκους; Κατά πόσο αυτό είναι εφικτό στην Ελλάδα;

Είναι το βασικό ερώτημα από τότε που υπάρχει η ταινία μικρού μήκους. Το 50% λέει ότι είναι αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος, 50% λέει το αντίθετο. Δεν υπάρχει κάτι τελεσίδικο για την μικρού μήκους. Και εγώ είμαι διχασμένος. Πολύ συχνά πιστεύω ότι είναι ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος και τείνω να το συγκρίνω με το διήγημα στη λο-

γοτεχνία ή με την νουβέλα, άλλες φορές όμως καταρρέει αυτός ο συλλογισμός. Απέδειξε η μικρού μήκους ότι από μόνη της δεν μπορεί να σταθεί στα πόδια της σαν αυτόνομο εμπορικό και καλλιτεχνικό προϊόν. Ούτε μπορούν πολλές μικρού μήκους να συγκροτήσουν ένα πρόγραμμα. Εχει συμβεί στο παρελθόν αυτό. Αν και έχω κάνει πολλές μικρού μήκους και θα κάνω και ντοκιμαντέρ, την μικρού μήκους πάντα την αισθάνομαι σαν κάτι ενδιάμεσο στάδιο δοκιμασίας. Κατά καιρούς ο ρόλος που παίζει είναι διαφορετικός. Στη δεκαετία του '70, που ήταν μια μαχητική εποχή, η ταινία μικρού μήκους έπαιζε τον ρόλο της καταγγελίας πολύ συχνά, τώρα τον ίδιο ρόλο παίζουν κάποια οικολογικά ντοκιμαντέρ. Μέσα στη δικτατορία, στην Ελλάδα, η μικρού μήκους ήταν ένα βήμα αντίστασης. Κατά τη γνώμη μου είναι ένα πάρα πολύ ευέλικτο κινηματογραφικό είδος και έτσι πρέπει να παραμείνει, να μεταλλάσεται και να αλλάζει ιδιότητες κατά περίσταση.

Μπορούμε να πούμε ότι έχει τον χαρακτήρα του δοκιμιακού είδους, δηλαδή ότι μπορεί να κάνει κάποιες προτάσεις;

Και αυτό. Στην Ελλάδα η μικρού μήκους ήταν πάντα το βήμα για τον καινούργιο κινηματογραφιστή να διαδηλώσει στην κινηματογραφική πιάτσα ότι "βγαίνω, εγώ εδώ είμαι, δείτε με, να με κρίνετε και δώστε μου δουλειά ή μη μου δίνετε, ανάλογα με αυτό που θα δείτε". Άρα ακόμα στην Ελλάδα εξακολουθεί η ταινία μικρού μήκους να εξασκείται ευκαιριακά και δεν έχει συνέχεια. Ο καθένας κάνει μια ή δύο και τελειώνει. Μετά προσπαθεί να απορροφηθεί σε κάποιες ειδικότητες κυρίως της τηλεόρασης και λιγότερο στην κινηματογράφο ή να γίνει σκηνοθέτης σε ταινία μεγάλου μήκους. Εγώ ως ντοκιμαντερίστας κάνω ντοκιμαντέρ από το '76 που το ξεκίνησα συνέχεια και θα εξακολουθήσω να το κάνω, άσχετα αν το ντοκιμαντέρ υποφέρει από μια κρίση ταυτότητας τα τελευταία χρόνια.

Δεν είναι λάθος να βάζουμε τα ντοκιμαντέρ μαζί με την ταινία μικρού μήκους, γιατί είναι δύο διαφορετικά κινηματογραφικά είδη;

Σίγουρα είναι δύο διαφορετικά είδη και έτσι πρέπει να τα αντιμετωπίζουμε, από την άλλη μεριά αν τόσο πολύ κατακερματίσουμε την μικρού μήκους, ξεχωρίσουμε το ντοκιμαντέρ, την μυθοπλασία, τα κινούμενα σχέδια, σκορπίζει πολύ το θέμα. Σωστό είναι που είναι μαζί αυτά τα είδη, αρκεί να τα βλέπουμε και να τα κρίνουμε ανάλογα με το που ανήκει το κάθε είδος και τι ειδικά χαρακτηριστικά έχει σύμφωνα με το είδος που εκπροσωπεί. Τα όρια των διαφορετικών ειδών δεν είναι πολύ στεγανά. Υπάρχουν ντοκιμαντέρ που πλησιάζουν την ταινία μυθοπλασίας και ταινίες μυθοπλασίας με ερασιτέχνες ηθοποιούς που πλησιάζουν το ντοκιμαντέρ. Είναι σαν επικοινωνούντα δοχεία. Να μπαινοβγαίνει ένα αεράκι δροσε΄ρο και να ανανεώνει όλα αυτά. Είναι ένας πολύ γόνιμος χώρος η μικρού μήκους, δεν τη βλέπουν πάντα έτσι οι νέοι, δεν ξέρουν επίσης ότι δεν θα έχουν ποτέ στη ζωή τους την ευκαιρία ότι τους κατέβει στο μυαλό να το πραγματοποιήσουν να το κάνουν. Στη μικρού μήκους το κάνουν. Είναι ένας χώρος προβληματισμού, εγώ που θεωρώ ότι έχω 20 χρόνια στο σινεμά, εισπράττω την μικρού μήκους και δεν ντρέπομαι να το πω. Ακόμη και από μικρού μήκους αποτυχημένες κάτι θα πάρω. Αυτή είναι η βασική ιδιότητα του σκηνοθέτη: πρέπει να "κλέβει" από παντού, να τα παίρνει όλα μέσα του, να τα αφομοιώνει και να τα κάνει έργο.

Η τηλεόραση βοηθά την ταινία μικρού μήκους;

Να μην μιλήσουμε για την ιδιωτική τηλεόραση, γιατί αυτή αγνοεί εντελώς το είδος. Το θεωρεί αντιεμπορικό και δεν το βάζει στο πρόγραμμά της, ούτε σαν σφήνα δεν το χρησιμοποιεί, η δε κρατική τηλεόραση που θα μπορούσε να παίξει αυτό το ρόλο είναι υπό κατάρρευση, είναι ένα μαγαζί που μισθοδοτεί 4 έως 5 χιλιάδες υπαλλήλους. Συμφέροντα κομματικά εξυπηρετεί συνέχεια. Παλιότερα που ήταν μονοπώλιο πέρναγαν μικρού μήκους, στις αρχές της δεκαετίας του '80, τότε λειτούργησε η μικρού μήκους όποτε πέρασε, και πάντα σωστά παρουσιασμένη.

Θα ήθελα να μας μιλήσεις για τα μελλοντικά σχέδιά σου. Ετοιμάζεις κάποια ταινία;

Ετοιμάζω ταινία. Ναι. Είμαι στο στάδιο να στήσω την παραγωγή, γιατί χρειάζομαι αυτή τη φορά πολλά λεφτά, θα ξεπεράσω τα 500 εκατομμύρια, επομένως μιλάμε για ένα κεφάλαιο, για συμπαραγωγή γαλλο-γερμανική, τον Γερμανό παραγωγό τον έχω ήδη βρει. Μέχρι τέλος του χρόνου ελπίζω να κλείσω μεγάλο παραγωγό. Ένα μέρος της ταινίας θα γυριστεί στο εξωτερικό και η βασική πρωταγωνίστρια θα είναι ξένη, γιατί και στο σενάριο είναι ξένη, ακόμα δεν ξέρω ποια θα είναι αυτή.

Ποιό είναι το θέμα της ταινίας;

Είναι γκανγκστερική ταινία και αφορά την σύγκρουση δύο συμμοριών στη Θεσσαλονίκη σήμερα. Όταν θα βρω τα λεφτά τότε θα βάλω μπρος την παραγωγή, δηλαδή για του χρόνου είναι όλο αυτό το πράγμα. Αν πάνε όλα καλά θα είναι για του χρόνου το Φθινόπωρο. Έχω ένα χρόνο δουλειά μπροστά μου. Η ταινία θα λέγεται "Η κόκκινη μηλιά".

Το 18ο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους απόκτησε δύο ονόματα, είναι το 18ο ως ορίζει η φυσική του εξέλιξη, αλλά είναι και το 1ο Διεθνές. Επιτέλους αυτό που όλοι περίμεναν εδώ και δύο-τρία χρόνια έγινε. Τα όνειρα πραγματοποιήθηκαν. Η Δράμα μπορούμε να πούμε ότι μπορεί πλέον να παίζει ένα διπλό ρόλο: να είναι το κέντρο αναφοράς των "μικρομηκάδων" και συγχρόνως ένα απ' τα διεθνή κέντρα συνάντησης σκηνοθετών ταινιών μικρού μήκους.

Το όλο ζήτημα αποκτά μια επιπλέον σπουδαιότητα αν αναλογιστεί κανείς ότι στο Φεστιβάλ Δράμας προβάλλονται και τα ντοκιμαντέρ. Το ντοκιμαντέρ συνοδεύει την ταινία μικρού μήκους, λόγω της σύντομης διάρκειας του 25 ή 55 λεπτά συγγενεύει με τις ταινίες μικρού μήκους και διαγωνίζονται στο ίδιο Φεστιβάλ. Από την άλλη το ντοκιμαντέρ είναι η εικονική μεταφορά της πραγματικότητας, μέσα από το βλέμμα του σκηνοθέτη, και είναι, κατά συνέπεια, πολύ χρήσιμο να δει κανείς ντοκιμαντέρ από άλλες χώρες, να δει τον τρόπο προσέγγισης του θέματος, την θεματική, να δει ντοκιμαντέρ που δεν είναι παραγωγές τηλεοπτικών σταθμών ή κρατικών υπηρεσιών (π.χ. του National Geograpic) και τελικά να νιώσει τη φρεσκάδα των ξένων σκηνοθετών. Το Φεστιβάλ της Δράμας μπορεί εδώ να παίξει ένα σημαντικό ρόλο: η ανταλλαγή εμπειριών και πληροφοριών και η επαφή σκηνοθετών απ' όλο τον κόσμο που ασχολούνται με το ντοκιμαντέρ είναι ένα βήμα προς την αλληλοκατανόηση μεταξύ των λαών και προς το πλησίασμα πολιτισμών και αντιλήψεων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το ντοκιμαντέρ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΧΙΛΙΕΤΙΑΣ, του Νίκολα Στογιάνοβιτς, από τη Νέα Γιουγκοσλαβία που, αν και γυρισμένο με πενιχρά μέσα, κατάφερε να μας συγκινήσει, οι εικόνες μίλαγαν μόνες τους και μετέδιδαν τα μηνύματα που ο σκηνοθέτης ήθελε να μας δώσει.

Ένα βασικό λάθος θα παρατηρούσαμε εδώ. Όλες οι ταινίες που διαγωνίσθηκαν στο διεθνές τμήμα ήταν "σ' ένα τσουβάλι", χωρίς διαφορετικές κατηγορίες, κάτι που υπήρχε στο εθνικό τμήμα του Φεστιβάλ και δημιούργησε δυσκολίες τόσο στην Κριτική Επιτροπή, όσο και στο κοινό, διότι το ντοκιμαντέρ δεν μπορεί να κριθεί με ίσους όρους με μια ταινία μυθοπλασίας, όπως επίσης και οι ταινίες κινουμένων σχεδίων δεν μπορούν να βρίσκονται μαζί με τις ταινίες μυθοπλασίας (κάτι που ισχύει και για το εθνικό τμήμα). Στο επόμενο Φεστιβάλ θα πρέπει να διορθωθεί αυτή η λεπτομέρεια για να μην γίνουν κάποιες αδικίες σε ορισμένους σκηνοθέτες. Θα παρατηρήσουμε ότι οι ξένες ται-

ΠΛΕΟΝ ΚΑΙ ΔΙΕΘΝΕΣ

Από την ταινία ΚΑΡΕΚΛΑ

νίες ήταν πολύ υψηλού επιπέδου έναντι των ελληνικών, κάτι που ήταν φυσιολογικό αφού οι ελληνικές είχαν να διαγωνισθούν ταινίες που διαλέχθηκαν από 1.000 περίπου ταινίες, οι οποίες παίχτηκαν σε διάφορα Φεστιβάλ. Ο Σταύρος Χασάπης, ο Αντώνης Παπαδόπουλος και ο Ανδρέας Παγουλάτος έκαναν πάρα πολύ καλή δουλειά και μας παρουσίασαν την αφρόκερμα της διεθνούς παραγωγής ταινιών μικρού μήκους. Το γεγονός βέβαια είναι ότι το πρόγραμμα ήταν παραφορτωμένο με αποτέλεσμα να μην μπορεί κανείς να δει όλες τις ταινίες χωρίς να πονοκεφαλιάσει. Ίσως η επιμήκυνση της διάρκειας για 3 ημέρες ακόμα να είναι απαραίτητη. Έτσι θα δοθεί η δυνατότητα σε όσους θέλουν να δουν όλες τις ταινίες να σχηματίσουν μια ολοκληρωμένη γνώμη.

ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΗ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ

Για να γίνουν βέβαια αυτά τα πράγματα θα πρέπει το κράτος να δει με περισσότερη στοργή το Φεστιβάλ Δράμας να το χρηματοδοτήσει με περισσότερα λεφτά για να μπορέσει να ανταποκριθεί στις υποχρεώσεις του. Απόρροια της μη επαρκούς χρηματοδότησης ήταν και ο μικρός αριθμός προσκεκλημένων, όπως και στα προηγούμενα Φεστιβάλ, προσπάθησαν να "βολέψουν" και τους ξένους και τους Έλληνες καλεσμένους. Αποτέλεσμα ήταν να μην προσκληθούν δημοσιογράφοι από εβδομαδιαίες εφημερίδες οι οποίες - όπως ήταν φυσικό - δεν έγραψαν τίποτα ή ελάχιστα για το Φεστιβάλ Δράμας. Από την άλλη δεν νομίζουμε ότι η Οργανωτική Επιτροπή του Φεστιβάλ θα είναι ευχαριστημένη απ' την παρουσία και την κάλυψη των δρώμενων σ' αυτό από τον ημερήσιο Τύπο. Πράγματι οι περισσότερες εφημερίδες έστειλαν δευτεροκλασάτους δημοσιογράφους, το περιοδικό "Σινεμά" δεν έστειλε ούτε ένα αντιπρόσωπο και λόγω της ανταγωνιστικής διοργάνωσης "Νύχτες Πρεμιέρας" του "Σινεμά" την ίδια περίοδο με το Φεστιβάλ της Δράμας πολλές εφημερίδες δεν έγραψαν παρά ελάχιστα για τη Δράμα. Αυτό δείχνει έμπραχτα το ενδιαφέρον που τρέφουν για τις ταινίες μικρού μήκους και για τους "μικρομηκάδες"!!!: Όταν μάλιστα σκεφτεί κανείς ότι η ταινία μικρού μήκους είναι το φυτώριο για τους αυριανούς σκηνοθέτες, τότε γίνεται αντιληπτό πόσο ενδιαφέρονται γι' αυτό και με πόση στοργή σκύβουν σ' αυτό!!! Το κυνήγι του εφήμερου (δηλ. των ήδη γνωστών και διάσημων ταινιών) χαρακτηρίζει τις εφημερίδες, αλλά και ένα εξειδικευμένο περιοδικό (όπως ισχυρίζεται) για τον κινηματογράφο; Στο εθνικό τμήμα μπορεί κανείς με βεβαιότητα να πει ότι η ποιότητα των ταινιών ανέβηκε σημαντικά στη βάση τους, αλλά όχι στην κορυφή. Πέρσι είδαμε πολύ καλύτερες ταινίες αλλά και πολλές που δεν βλέπονταν. Φέτος αυτή η ψαλίδα έκλεισε αρκετά προς όφελος της ποιότητας. Και εδώ υπήρχε ένα σοβαρότατο πρόβλημα. Η προκριματική επιτροπή, που την στελέχωναν οι Ανδρέας Θωμόπουλος (σκηνοθέτης), Γιάννα Σπυροπούλου (μοντέρ) και Ηλίας Κανέλλης (κριτικός κινηματογράφου), ήταν απαράδεκτη στη δουλειά της. Πολλές ταινίες που συμμετείχαν στο διαγωνιστικό τμήμα θα μπορούσαν κάλλιστα να ήταν στο πληροφοριακό και το αντίστροφο. Θα αναφέρουμε τις ταινίες ΕΠΙΣΤΡΕΦΩ ΑΜΕΣΩΣ, του Φίλιππου Τσίτου, ΣΥΝΤΟΜΗ ΕΠΙΣΚΕΨΗ, της Στέλλας Αγγελάκη και το ΟΛΕ, του Ντένη Ηλιάδη, αυτές για παράδειγμα θα μπορούσαν να ήταν στο πληροφοριακό τμήμα. Αντίθετα οι ταινίες ΑΝΕΠΙΣΤΡΕΠΤΙ, της Αποστολίας Παπαϊωάννου, το ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΙΣΟΝ ΚΑΜΙΑ, του Χρήστου Ζέρβα, ΟΙ ΗΛΕΚΤΡΙΣΜΕΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ, της Κατερίνας Φιλιώτου και η ΠΡΟΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΛΕΞΗ, του Νίκου Τερζή πληρούσαν όλες τις προϋποθέσεις για να μπουν στο διαγωνιστικό τμήμα. Πιο σοβαρό πρόβλημα δημιουργήθηκε με τα ντοκιμαντέρ εκ των οποίων η ΠΑΜΒΩΤΙΣ, του Αγγέλου Παπαστεφάνου, το ΑΤΗΕΝΕ, της Εύας Στεφανή και το ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΡΦΑΡΑΣ, ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ, της Πανδώρας Μουρίκη ήταν ισάξια με τα ντοκιμαντέρ που διαγωνίσθηκαν. Ίσως θα πρέπει να εκλέγονται τα άτομα που αποτελούν την προκριματική επιτροπή με περισσότερη προσοχή ή να καταργηθεί το λεγόμενο πληροφοριακό τμήμα...

ΚΑΠΟΙΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Δεν μπορούμε να μην ξεχωρίσουμε τις ταινίες Ο ΒΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΧΛΟΗΣ, του Γιώργου Λάνθιμου, για την πολύ ωραία χορογραφία, το καλό μοντάζ και τον όμορφο φορμαλιστικό τρόπο προσέγγισης του θέματος, "Δάφνις και Χλόη", επίσης την ταινία Η ΓΕΦΥΡΑ, του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου, που με άρτιο τεχνικό τρόπο προσέγγισε ένα ενδιαφέρον θέμα, με πολύ όμορφη σκηνοθετική ματιά και μ' ένα ενδιαφέρον σενάριο. Η ταινία ΚΥΜΑΤΑ, του Γιώργου Ζαρκάδα, μας ξάφνιασε για την άρτια τεχνική της, τα άψογα εικαστικά και τεχνικά ντεκόρ της και την πολύ ενδιαφέρουσα σκηνοθετική ματιά. Τα ντοκιμαντέρ ΑΤΗΕΝΕ, της Εύας Στεφανή και ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΡΦΑΡΑΣ, ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ, της Πανδώρας Μουρίκη, έπιασαν τα θέματά τους από μια όμορφη οπτική, αλλά το πρώτο ήταν πολύ μεγάλο για την προσέγγιση του θέματος της. Από τις σπουδαστικές ταινίες η ταινία ΡΑΝΤΕΒΟΥΔΑΚΙ Ε:, του Σταύρου Κτόρη, έστεκε και στο σενάριο και στην σκηνοθεσία, το ΠΟΤΑΜΙ, του Γιάννη Καραπιπερίδη, ήταν μια ενδιαφέρουσα προσαρμογή του μυθιστορήματος του Αντώνη Σαμαράκη, ενώ ΤΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΤΩΝ ΑΝΑΜΝΗΣΕΩΝ, της Γαβριέλλας Δανάλη, ήταν μια πολύ καλή παραγωγή από όλες τις απόψεις. Η ΠΡΟΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΛΕΞΗ, του Νίκου Τερζή, διέθετε και καλό χιούμορ και καλή σκηνοθεσία, το ΑΝΕΠΙΣΤΡΕΠΤΙ, της Αποστο-

λίας Παπαϊωάννου, προσέγγιξε δύο ποιήματα του Καβάφη με πολύ όμορφο τρόπο, με πολύ καλή σεναριακή δομή και με όμορφο φορμαλιστικό τρόπο. Τέλος το RECITATIVO, του Αχιλλέα Κυριακίδη, ήταν μια ταινία που άρεσε για την φρεσκάδα και το χιούμορ της, ενώ η ταινία ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ, του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, ήταν μια άρτια παραγωγή με καλή σκηνοθεσία, σενάριο και ηθοποιία, με μια επιφύλαξη στον χρόνο που νομίζω ότι θα μπορούσε να τον κόψει λίγο για να δοθεί περισσότερος ρυθμός.

Σε γενικές γραμμές το 18ο (1ο) Φεστιβάλ Δράμας παρουσίασε και πολλές αρετές και ελαττώματα. Νομίζουμε όμως ότι έχει φτάσει πλέον στην ενηλικίωση και μπορεί εύκολα να διορθώσει τα τυχόν λάθη του. Η δουλειά της Οργανωτικής Επιτροπής ήταν ηράκλεια και είναι άθλος μόνο που κατάφεραν να τελειώσουν το Φεστιβάλ με μηδαμινά τεχνικά και οργανωτικά προβλήματα. Πιστεύουμε του χρόνου θα παρακολουθήσουμε ένα καλύτερο Φεστιβάλ.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ

- Ένα φεστιβάλ γεμάτο ταινίες. Εμείς πάντως για 6 ημέρες κάναμε εργασιοθεραπεία. Να βλέπεις ταινίες από το πρωί μέχρι το βράδυ, με μια ώρα διακοπή μόνο, δεν είναι και εύκολη δουλειά.
- Για πρώτη φορά δούλεψε το Film/market. Η Χαρά Πετειναράκη και ο Θόδωρος Νικολαΐδης έκαναν καλή δουλειά. Πολλοί ενδιαφέρθηκαν να δουν ταινίες, σε video, και γιατί όχι να τις αγοράσουν. Το πιο σημαντικό απ' όλα είναι ότι το Film market θα ταξιδέψει και στο εξωτερικό, σε άλλα Φεστιβάλ.
- Αυτή τη φορά δεν είχαμε παρατράγουδα, όπως Σκούρτης, κ.α. πέρισυ. Σοβαροί όλοι έκαναν τη δουλειά τους.
- Η συναυλία του Ξαρχάκου στο σπήλαιο του Μακρά δεν ενθουσίασε. Η αλήθεια είναι ότι τέτοια μουσική δεν ταιριάζει σε τόσο επιβλητικό μέρος.
- Η εμφάνιση των δημοσιογράφων έγινε αισθητή μόνο την προτελευταία ημέρα. Του χρόνου, φαίνεται, θα έρθουν κατευθείαν στην απονομή!
- Φασαρία έκανε ο, μέχρι πέρσι καλλιτεχνικός διευθυντής, Αλέξης Δερμεντζόγλου. Τον έπαυσαν απ' αυτό το πόστο. Ε, και λοιπόν; Αφού πέρσι δεν είχε πατήσει καν στο Φεστιβάλ!
- Βραβείο στο ντοκιμαντέρ δεν δόθηκε. Να πιστέψουμε ότι έφταιγε η προκριματική επιτροπή που δεν είχε βάλει στο διαγωνιστικό ένα ντοκιμαντέρ ή υπήρχαν κάποια προσωπικά στη μέση; Κάποιες πληροφορίες έτσι λένε!
- Και φέτος καλή η παρέα. Ευχαριστούμε για τη βοήθεια τη Ρίτσα και τη Σοφία, για την παρέα τον Στράτο, τον Κώστα και τον άλλο Κώστα, απ' τον Πολύγκρο, και τον Χρήστο.

ΒΡΑΒΕΙΑ

1. Εθνικό τμήμα

Πρώτο βραβείο σκηνοθεσίας: Κων. Γιάνναρης, ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ, συνοδεύεται από 1 εκατ. δραχμές.

Δεύτερο βραβείο σκηνοθεσίας: Αχιλλέας Κυριακίδης, RECITATIVO, συνοδεύεται από 800.000 δρχ.

Ντοκιμαντέρ: Βραβείο σκηνοθεσίας: Δεν δόθηκε γιατί κατά την Κριτική Επιτροπή η Προκριματική Επιτροπή δεν είχε δώσει την ευκαιρία και σε άλλα ντοκιμαντέρ (και συγκεκριμένα στο ντοκιμαντέρ ATHENE) και τα διαγωνιζόμενα δεν ήταν ολοκληρωμένα.

Σπουδαστικές ταινίες: Πρώτο βραβείο: Γαβριέλα Δανάη, ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΑΝΑΜΝΗΣΕΩΝ, συνοδεύεται από 1 εκατ. δρχ. απ' το Δήμο Δράμας.

Βραβείο καλλιτεχνικής επίτευξης: Κατερίνα Μαραγκουδάκη, ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑΣ, ΝΑ ΠΟΥ ΓΙΝΕΤΑΙ

Βραβείο καλύτερης γυναικείας σκηνοθετικής παρουσίας: Ελισάβετ Χρονοπούλου, ΝΑ ΠΟΥ ΓΙΝΕΤΑΙ, συνοδεύεται από ανάθεση για ταινία μικρού μήκους.

Βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη: Ελισάβετ Χρονοπούλου, ΝΑ ΠΟΥ ΓΙΝΕΤΑΙ, συνοδεύεται από 800.000 δρχ.

Βραβείο καλύτερου σεναρίου: Δημήτρη Κουτσαμπασιάκο, ΓΕΦΥΡΑ, συνοδεύεται από 500.000 δρχ.

Βραβείο καλύτερης φωτογραφίας: Πήτερ Κλειδαρά, ΤΡΙΑΔΑ, συνοδεύεται από 500.000 δρχ.

Βραβείο ανδρικού ρόλου: Σταύρο Ζαλμά, ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ, συνοδεύεται από 500.000 δρχ.

Βραβείο γυναικείου ρόλου: Αλεξάνδρα Παυλίδου, ΝΑ ΠΟΥ ΓΙΝΕΤΑΙ, συνοδεύεται από 500.000 δρχ.

Διάκριση σπουδαστικής ταινίας: Νάνσυ Μπινιαδάκη, ΜΕΤΑΞΥ ΠΟΛΕΩΝ

Διάκριση μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου (ο οποίος δεν το παρέλαβε γιατί θεωρεί τον εαυτό του εκτός συναγωνισμού)

Διάκριση σκηνικών - κουστούμια: Αναστασία Αρσένη, ΤΡΙΑΔΑ, ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑΣ

Διάκριση ήχου: Ντίνος Κήτον, ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑΣ, ΜΙΚΡΕΣ ΜΕΡΕΣ

Διάκριση μουσικής: Στάμος Σέμονης, ΜΙΚΡΕΣ ΜΕΡΕΣ

Ειδικές μνείες: Αγλαΐα Παππά, Ειρηναίος Χαραλαμπίδης

Εύφημο μνεία: Αντιγόνη Βαλάκου, Αλέκο Αλεξανδράκη, Αντώνη Σαμαράκη για τη συνεργασία με τους νέους σκηνοθέτες

Βραβεία ΕΤΕΚΤ:

Ειδικό βραβείο σπουδαστικής ταινίας: Νάκου Μπινιαδάκη, ΜΕΤΑΞΥ ΠΟΛΕΩΝ, συνοδεύεται από 10 ρολλά Kodak αρνητικό φιλμ 16mm.

Ειδικό βραβείο ντοκιμαντέρ: Γιάννη Λάμπρου, ΙΔΡΩΜΕΝΑ ΑΛΩΝΙΑ, συνοδεύεται από 3 ώρες μιξάζ και 1500 μέτρα μεταγραφές

Ειδικό βραβείο μυθοπλασίας: Κων. Γιάνναρη, ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ, συνοδεύεται από δωρεάν επεξεργασία εικόνων στην CINEMAGIC

Ειδική Διάκριση: Αχιλλέα Κυριακίδη, RECITATIVO, συνοδεύεται από 15 ημέρες δωρεάν μακενίστικη και φωτιστική κάλυψη

Έπαινο: Ευθύμιο Χατζή, ΤΡΙΑΔΑ

Βραβείο Ιδρύματος "Βαγγέλης Κοτρώνης: Γιώργος Ζαρκάδας, ΚΥΜΑΤΑ, συνοδεύεται από 300.000 δρχ.

Βραβείο περ. αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ και ΣΕΛΗΝΗ ΦΙΛΜΣ: Ειρηναίο Χαραλαμπίδη, ΚΑΤ' ΑΡΧΗΝ ΔΕΝ ΜΕ ΛΕΝΕ ΓΚΟΥΦΗ και **μνείες** στην Αποστολία Παπαϊωάννου, ΑΝΕΠΙΣΤΡΕΠΤΙ, Θανάση Τριανταφύλλου, ΛΑΣΤΙΧΕΝΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ και Παύλο Μαυρικίδη, ALIMENTARE. Το βραβείο συνοδεύεται από ένα πρόγραμμα για κομπιούτερ αξίας 500.000 δρχ. και δωρεάν συνδρομή στο περιοδικό.

2. Διεθνές τμήμα

1ο Βραβείο: Karethe Linaae (Καναδάς) , ΞΕΚΟΥΡΔΙΣΜΑ

2ο Βραβείο: Irina Erteeva (Ρωσία), ΕΛΙΞΗΡΙΟ

Καλ. βαλκανικής ταινίας: Κων. Γιάνναρης, (Ελλάδα) ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ

Τιμητική Διάκριση: Νίκολας Στογιάνοβιτς (Νέα Γιουγκοσλαβία), ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΧΙΛΙΕΤΙΑΣ

Ειδικές μνείες: Yeit Helmbt(Γερμανία), ΕΚΠΛΗΞΗ, Franco de Pena (Βενεζουέλα) ΟΙ ΨΙΘΥΡΟΙ ΤΟΥ ΑΝΕΜΟΥ, Marias Theodor Barka (Ρουμανία) ΖΩΗ ΔΙΑ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑΣ και Σταύρος Ζαλμάς.

1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου

(Αθήνα 15-24/9/1995)

Κάποιες στιγμές, μόνο κάποιες ειδικές κι ελάχιστες στιγμές, η απελπισία και ματαιοδοξία που ελλοχεύουν μέσα μου για την ακριβομανία της θέσης του ρέοντος κινηματογράφου (του κινηματογράφου που μας σιμογυρίζει με μια ύπατη σιγουριά, της κινηματογραφικής αίθουσας που μας ζητιανεύει ένα εισιτήριο διότι δεν είναι σίγουρη να το αποκτήσει με άλλα πιο "τίμια" μέσα), ξεφεύγουν και αντιμετωπίζω τη σκοταδισμένη αυτή τέχνη με μια αειθαλή γοητεία. Συνήθως όταν μου συμβαίνει αυτό διακατέχομαι από ένα συγκεκριμένο στερεότυπο που αυτοικανοποιείται από το πασιφανές κλισέ μιας ενδιαφέρουσας ταινίας. Μιας ζυγισμένης μέχρι τέλους διεύθυνσης παραγωγής. Ένα καλομονταρισμένο λοιπόν ταινιάκι, ένα καλογραμμένο σεναριάκι κι εγώ πέταξα...

Αλλά κάποιος που έμμονα και με έναν πείσμονα τρόπο συνηθίζει να "πετάει", αποζητάει και μια αράδα πολλαπλών αφορμών. Προβληματισμών, για τη συγκάλυψη του φευγαλαίου του μυαλού του. Διασαφηνίσεων, για την αυθόρμητη συμμετοχή του στο πανί μιας αίθουσας. Διερωτήσεων, για το λόγο της ύπαρξής του εκεί.

Στην περίπτωση του ιπτάμενου θεατή η "καλή" ταινία (με τους νενοημένους κώδικες της αντίληψής του), η ταινία που μπορεί να διακριθεί, τουλάχιστο στις προσδοκίες του παραγωγού της, σιγά-κοντά παύει να γίνεται η ποθητή αφορμή αιώρησης. (Βεβαίως μιλάμε για τον ιδανικό διαρκή θεατή, σε καμιά περίπτωση για το θεατή-επισκέπτη). Ο προαναφερθείς θεατής δε δέχεται μόνο παρουσίες αφορμών, αλλά και πρωτοβουλιών και μάλιστα πρωτόφαντων, παράλογων σχεδόν φαντασιογόνων. Σε αυτή τη φάση, ο πειναλέων καταναλωτής του οπτικού σερβιρίσματος στέκεται έρημος και άβουλος των ικανοτήτων μιας ταινίας. Με τη ζήτηση όμως κι άλλων ερεθισμάτων -αυτά που προανέφερα - η "μονοπωλειακή" επαφή αρχίζει να σπάει. Έρχεται το φαινόμενο της σχέσης θεατή/δέκτη-αιθουσάρχη/διανομέα/προγραμματιστή/πομπού. Πρόκειται για μια αλληλοσχέση αλληλοεξαρτώμενη, αλληλοεπηρεαζόμενη, αλληλοαναγκαία. Η "δημιουργική" ας υποθέσουμε θέαση δεν είναι ο παράγοντας που εξερευνώντας ανακαλύπτει αλλά συμμετέχων μέλος μιας συλλογικής εκστρατείας που διαφέρνει μια θετική κατάληξη βλέμματος - εικόνας. Ο θεατής δεν αντιμετωπίζει την εικόνα ως ψυχαγωγόν υλικό, ούτε επονομάζει τη σχέση του με αυτή ως δίωρο περάσματος δύο ωρών. Προβάλλει τον κινηματογράφο σαν τέχνη και το βλέμμα του σα σπουδή της τελευταίας. Αν πάω στον κινηματογράφο προβλέπω την άσκηση των οπτικών μου δυνατοτήτων, δραστηριοποιώ την ανάκυψη μιας αντίληψης προσωπικής απέναντι στην κοινωνία. Αν ψυχαγωγηθώ σε ένα φιλμ δίωρο, εκατόν είκοσι λεπτά (κι ο κινηματογράφος παραμένει σταθερά μια αντίληψη του κόσμου), τότε στα εβδομήντα πέντε χρόνια ύπαρξής μου στη γη θα εξελιχθώ σαν ένα συνεχής ENTERTAINER, ένας αλά λεπτό κωμωδιακός, ίσως, μια χαζόπληκτη καρικατούρα που όπως εξωτερικά έτσι κι εσωτερικά μαστίζεται από αυτή τη γελοιότητα.

Το ότι η εικόνα προκαλεί ένα πολύ δυνατό αισθητικό ερέθισμα είναι ίσως κάτι αναμφισβήτητο το ότι όμως είναι λιτή και ευκολοδιάβαστη, δε χρειάζεται "μετάφραση" και καταλήγει ανανάγνωστη και νοητή, είναι μια λανθασμένη αντίληψη. Ο ρεαλισμός της επίσης, δεν είναι a priori δεδομένος. Δεν παριστάνει, δεν παρουσιάζει και δεν απεικονίζει τον κόσμο (ή τους ανθρώπους μέσα σ' αυτόν) έτσι όπως είναι, δίχως εξωραϊσμούς και ωραιοποιήσεις χωρίς να κρύβει τίποτα και να παραπλανά το κοινό της. Γράφω, αυτή τη στιγμή λοιπόν, για μια θεωρητική αναγωγή: το ρόλο της εικόνας και το ρόλο του κοινού της. Αυτή η πλοκή με προβληματίζει για το κατά πόσο κρίνεται η συνύπαρξη κοινού - εικόνας. Και ανάλογα με τη λύση αυτού του διλήμματος κρίνεται κι ο ρόλος των μεσαζόντων.

Μα τι γίνεται εδώ, ακόμα ψάχνουμε να βρούμε την αναγκαιότητα και συμβολή ενός κορυφαίου κινηματογραφικού γεγονότος, μιας μεγαλειώδους δημιουργικής πρωτοβουλίας όπως είναι το 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών;

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- Το 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου στην Αθήνα, άρχισε στις 15/9 και τελείωσε στις 24/9.
- Η διεξαγωγή του προγραμματίστηκε στους κινηματογράφους Απόλλων και Αττικόν (Σταδίου 19).
- Η τιμή του εισιτηρίου για οποιαδήποτε προβολή και για οποιαδήποτε αίθουσα ήταν 1400 δρχ.
- Στο φεστιβάλ, που δεν είχε διαγωνιστικό χαρακτήρα, προβλήθηκαν οι ταινίες χωρισμένες στις παρακάτω ενότητες:

α. Ανεξάρτητοι αμερικάνοι (η πιο σημαντική της διοργάνωσης)
β. FOCUS ON FAR EAST
γ. THE FRENCH CONNECTION
δ. LAST OF ENGLAND
ε. Έλληνες της διασποράς
στ. Ντοκιμαντέρ
ζ. Χαλ Χάρτλεϊ
η. AVANT PREMIERS
θ. Ο αληθινός Εντ Γουντ

- Ο επίσημος τίτλος του Φεστιβάλ ήταν "Νύχτες Πρεμιέρας"
- Το Φεστιβάλ διοργάνωσε το περιοδικό "Σινεμά", χορήγησε το σαπούνι LUX και τελέστηκε υπό την αιγίδα του Δήμου Αθηναίων.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

8ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου

Υπάρχει στο χάρτη η Ευρώπη;

Τελεσίδικο αυτό, έστω κι αν νοείται πρώιμο: το 8ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου από κάποια απροσδιόριστη στιγμή και ύστερα καθιερώνεται σα θεσμός. Μια ημιεπίσημη υποστήριξη της πανευρωπαϊκής κινηματογραφικής πραγματικότητας με έμφαση σε ιστορικές ή μη περιόδους. Η κινηματογραφική αυτή εκδήλωση (που βασίζεται σε μια ιδέα της εφημερίδας Ελευθεροτυπία) δε γνώρισε ποτέ συγκεκριμένο χώρο προβολής - διεξαγωγής (πέρισυ στεγάστηκε στο Ιντεάλ με τη βοήθεια των αδερφών Σπέντζος, φέτος στο ανακαινισμένο Παλλάς). Ούτε συγκεκριμένη θεματολογία. Ούτε καν συγκεκριμένο κοινό. Λογικό το τελευταίο αφού η πολυαριθμητικότητα των ταινιών εγγίζει τα γούστα του ενιαίου κοινού (ο κινηματογράφος και βέβαια ειδικά οι ταινίες παραμένουν θύματα δυστυχώς ορισμένων "γούστων", αθώων ή όχι).

Θα διατυπωθούν όμως ορισμένες αντιρρήσεις όσον αφορά όχι το επίπεδο οργάνωσης (αυτό ομολογώ πως ήταν πολύ υψηλό) αλλά τις ίδιες τις ταινίες απέναντι στη λογική της διοργάνωσης.

Το πρώτο ζητούμενο έχει να κάνει με το διαγωνιστικό χαρακτήρα της πρώτης ενότητας. Δεν πιστεύω ούτε στην εμπορική σκοπιμότητα που πιθανόν να ενεδρεύει, ούτε σε κάποιες ταινίες που ανέλεγκτες των δημιουργών τους ξαφνικά συναγωνίζονται (από ποια κριτική επιτροπή αλήθεια, βγήκε η καλύτερη ταινία, από ποια προκριματική επιτροπή επιλέχθηκαν τα φιλμς που διαγωνίστηκαν και κάτω από ποια κριτήρια;).

Στην ίδια ενότητα μιούζικαλ παρουσίασε τη φιλμική αφρόκεμα της M/G/M. Οπως είναι φυσικό και οι δέκα ταινίες ήταν αμερικάνικες κολοσσιαίες παραγωγές. Εξαιρετική σφήνα, πανέξυπνος προγραμματισμός αλλά τι σχέση θα μπορούσε να έχει με ένα Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου; Κι έπειτα θα μπορούσε στο είδος του μιούζικαλ να παρουσιαστεί η αγγλική σχολή.

Οι διαφωνίες μου τελειώνουν με το αφιέρωμα στον Τζον Φορντ. Φιλμογραφικά το πανί του Παλλάς παρουσίασε το αριστούργημα "η αιχμάλωτος της ερήμου" (The Searchers), 1956. Απ' ότι ξέρω ο Σιν Αλούσιους Ο' Φίνεϊ, όπως ήταν το πραγματικό όνομα του κορυφαίου του Ουέστ, από το 1913 μέχρι το 1929 γύρισε 63 ταινίες μικρού και μεσαίου μήκους (ίσως να υπάρχουν κι άλλες μεσαίου μήκους ταινίες που εγώ αγνοώ πάντως για αυτές τις 63 γνωρίζω και τίτλο και χρονολογία παραγωγής). Από το 1930 και μετά κινηματογράφησε 54 ταινίες μεγάλου μήκους εκ των οποίων οι 4 κατέκτησαν το βραβείο OSCAR καλύτερης σκηνοθεσίας, οι 2 το μεγάλο ειδικό βραβείο του Φεστιβάλ Βενετίας κι άλλη μία το βεγάλο βραβείο του Φεστιβάλ του Μόντρεαλ. Επίσης ο Φορντ από το 1917 μέχρι και το 1922 σκηνοθέτησε 17 μίνι τηλεοπτικές σειρές. Κι όμως, κάτω από αυτά τα δεδομένα, το αφιέρωμα - ενότητα πρόβαλλε μόνο μια ταινία. Γιατί άραγε αυτή η πρόχειρη αναφορά και ποια η σημασία της;Και να φανταστούμε ότι το επίπεδο της διοργάνωσης σε όλους τους τομείς ήταν πολύ υψηλό.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Η ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ ΤΟΥ ED WOOD
και της κακοτεχνίας

Έχοντας δει τις γνωστότερες ταινίες του Ed Wood (οι οποίες, όπως θα δούμε στο τέλος του άρθρου, έχουν εκδοθεί από γάλλους διανομείς βιντεοκασετών), θα θέλαμε να τονίσουμε το γεγονός ότι το απλοϊκό σενάριο, η άτεχνη διεύθυνση των ηθοποιών αλλά και το κακότεχνο μοντάζ τους δεν αποτελούν αρνητικά στοιχεία (που ν' αμαυρώνουν την υπόληψη του σκηνοθέτη) αλλά σκόπιμες εκφραστικές λύσεις που τείνουν να παρωδήσουν την κινηματογραφική αναπαράσταση, τη σχετικότητα της αληθοφάνειάς της αλλά και τα στερεότυπα της γραφής του φανταστικού κινηματογράφου.

Πολύ πριν τον Tim Burton και τους σεναριογράφους του, ο Ed Wood είχε αποκτήσει μια αξιόλογη φήμη η οποία και κορυφώθηκε με την πρόσφατη ομώνυμη βιογραφική του ταινία. Οι οπαδοί και υποστηρικτές του μεριμνήσανε για την προβολή και αναγνώριση του έργου του. Προκειμένου ν' αποδείξω αυτά τα λόγια, θ' αναφερθώ στην προϊστορία της ταινίας του Tim Burton:

α) το 1980, δύο χρόνια μετά το θάνατο του Wood, ο αμερικάνος κριτικός Michel Medred (ένας φανατικός λάτρης των Z-movies που έμελλε από εκείνη τη χρονιά να καθιερώσει το θεσμό των βραβείων της Χρυσής Γαλοπούλας / Golden Turkey Awards) εξέδωσε το βιβλίο του "The fifty worst movies of all times/ Οι πενήντα χειρότερες ταινίες όλων των εποχών" όπου και ανακήρυξε το Wood τον χειρότερο σκηνοθέτη της ιστορίας του κιν/φου. Απ' τη πένα ενός τέτοιου συντάκτη είναι λογικό να πιστέψει κανείς ότι αυτός ο τίτλος είναι τιμή και όχι δυσφήμιση.

β) Το 1981, αφού το παραπάνω βιβλίο γνώρισε εμπορική επιτυχία και έκανε συνεχόμενες επανεκδόσεις (τώρα πια είναι εξαντλημένο αλλά έχει κυκλοφορήσει η συνέχειά του "Son of Golden Turkey"), η Paramount αποφασίζει να λανσάρει σε ορισμένες αίθουσες την πρώτη μεγάλου μήκος ταινία του σκηνοθέτη, την "Glen or Glenda?", κάτι που μπορούμε να υποθέσουμε ότι δεν δικαιολογείται μόνο από την έκδοση του βιβλίου αλλά, πιθανά, και από την εκτίμηση των διανομέων στο δημιούργημα του Wood.

γ) Το 1988 προβλήθηκε στις αίθουσες μία ανθολογία των καλύτερων σκηνών από ταινίες επιστημονικής φαντασίας με τίτλο "Αυτοκρατορία εισβολέων/Invasion Earth: The Aliens are here", του Τζωρτζ Μαίητλαντ. Ένα από τα 25 αποσπάσματα που την αποτελούσαν ήταν κι αυτό της ταινίας "Plan 9 from outer Space" του Ed Wood την οποία και θα παρουσιάσουμε παρακάτω.

δ) Το 1992, αφού οι ταινίες του τελευταίου είχαν αρχίσει να κυκλοφορούν σε βιντεοκασέτες στην αμερικάνικη αγορά αλλά και να παίζονται σε ορισμένες αίθουσες, ο φανατικός οπαδός του Rudolyh Grey (Ρούντολφ Γκρέυ), έπειτα από μακροχρόνια έρευνα και μελέτη, εξέδωσε το βιβλίο του "Nightmare of Ecstasy. The life and art of Edward D. Wood Junior/ Ο εφιάλτης της έκστασης. Η ζωή και το έργο του Εντ Γουντ". Πάνω σ' αυτό το βιβλίο στηρίχτηκε το σενάριο της ταινίας του Tim Burton το οποίο γράφτηκε από τους Scott Alexander και Larry Karaszewski και προτάθηκε αρχικά στον Μάικλ Λέμαν (Michael Lehmann) επειδή κέρδισε την ίδια χρονιά το βραβείο της χειρότερης ταινίας (δηλαδή το Golden Turkey Award) με το "Χάντσον Χωκ, το γεράκι".

Πριν περάσουμε στην παρουσίαση των ταινιών του Ed Wood, ας διαβάσουμε έναν ορισμό του εικαστικού κινήματος "Bad Painting" κι ας προσπαθήσουμε να φανταστούμε πόσο φανερή είναι η αναλογία του με το περιεχόμενο των ταινιών του σκηνοθέτη. "Στο κίνημα αυτό θα πρέπει να δούμε πρώτα απ' όλα μια κριτική του εξευγενισμένου διανοουμενισμού των καλλιτεχνών της δεκαετίας του '70, μια αποκατάσταση της υποκουλτούρας, αν όχι και της κοινοτυπίας. Παρευρισκόμαστε λοιπόν σε μια κριτική της "καλαισθησίας", που θεωρείται πουριτανική, με την προκλητική εγκαθίδρυση της "ακαλαισθησίας" στη ζωγραφική, που τονίζει τις χρωματικές παραφωνίες, τις πλουσιοπάροχες επιστρώσεις και το παραφόρτωμα, το μορφικό εκλεκτικισμό, τις αποκεντρωμένες συνθέσεις, και όλα αυτά με μια εμφανώς πολύ χρήγορη και τσαπατσούλικη εκτέλεση. Ο Stephen Buckley λέει για έναν πίνακά του: "Τον ζωγράφισα το 1967 και θέλησα να τον κάνω εξίσου άσχημο με το αντικείμενο που πραγματευόταν (τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο), αλλά εξυπακούεται ότι έπειτα από μερικές εβδομάδες οποιαδήποτε σκατά αρχίζουν να φαίνονται ωραία."

Η Suzanne Pagé παρατηρεί ωστόσο ότι "η γενική εντύπωση ζωτικότητας (όχι χωρίς νοσηρότητα), απόλαυσης (ανήσυχης), λαμπρότητας (έστω και επίπλαστης), ο διακοσμητικός χαρακτήρας, ο εκλεκτικισμός, η αφθονία, τα εφέ (λικών, χρωμάτων) - στην περίπτωση του Wood τα κιν/κά εφφέ είναι χειροτεχνικά, πολυάριθμα και Kitsch - μπορούν να διαβαστούν ως χαρακτηριστικά ενός αιώνιου μπαρόκ". Στην πραγματικότητα, οι ζωγράφοι της Bad Painting επιτάχυναν παραδόξως την επανενεργοποίηση μιας ορισμένης τεχνογνωσίας, αλλά για να φανερώσουν καλύτερα τον αυθαίρετο χαρακτήρα της και να τον αντιπαραθέσουν στην υποκειμενικότητά τους." (Julie Heintz, στο "Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945", εκδόσεις Εξάντας, 1991, σελ. 65).

Ας διαβάσουμε επίσης έναν ορισμό της Ακατέργαστης Τέχνης (Art Brut ή Naif) απότο ίδιο βιβλίο, προκειμένου να δικαιολογήσουμε και τον χαρακτηρισμό "Ed Wood, ένας αφελής (ναΐφ) σκηνοθέτης" του Alain Garsault (1). "Ονομάστηκε Lumpen Art στη Νέα Υόρκη το 1947 και Outsider Art το 1972 από τον Roger Cardinal. Η Art Brut δεν είναι ο-

μάδα ούτε κίνημα, αλλά μια έννοια που δημιούργησε ο Jean Dubuffet για να περιγράψει και να αξιολογήσει τα έργα των "ιδιόρρυθμων της τέχνης", αυτών που βρίσκονται έξω από τους πολιτιστικούς θεσμούς και τους καλλιτεχνικούς κύκλους όπου, κατά τη γνώμη του, βασιλεύει η πολιτισμική τέχνη ή τέχνη των καριεριστών διανοουμένων. Στο κείμενό του Η ακατέργαστη τέχνη προτιμότερη από τις πολιτισμικές τέχνες, πρόλογο-μανιφέστο του καταλόγου της έκθεσης του 1949 στο Παρίσι, ο Dubuffet διακηρύσσει ότι στην Art Brut παρευρισκόμαστε στην εντελώς αγνή, ακατέργαστη καλλιτεχνική διεργασία, που την επινοεί ξανά ο δημιουργός της με αφετηρία τις ενορμήσεις του. Προσθέτει λοιπόν μια θεωρητική διάσταση στην κριτική του: το έργο τέχνης, για να είναι επινοητικό, οφείλει να είναι αυθόρμητο, απομακρυσμένο από πολιτισμικά στερεότυπα, ξένο προς κάθε επαγγελματισμό. Κατά συνέπεια η Art Brut δεν είναι ένα καινούργιο πεδίο της λαϊκής τέχνης, ούτε μια κάπως περιθωριακή προέκταση του σουρεαλισμού, αλλά μια μορφοποίηση του τι είναι τέχνη για τον Dubuffet.

Από το 1945 και μετά ο Jean Dubuffet συγκεντρώνει έργα που είχε συλλέξει στην Ελβετία από συγγραφείς και από τα ψυχιατρεία και τα παρουσιάζει το 1947 και το 1949 στην γκαλερί René Drouin στο Παρίσι. εκεί δημιουργήθηκε το 1948 η Εταιρεία της Ακατέργαστης Τέχνης που είχε μέλη τους Jean Paulhan, Michael Tapié, Charles Ratton, André Breton. Οι εκθέσεις έχουν έργα ανθρώπων ανέγγιχτων από κάθε καλλιτεχνική καλλιέργεια, τα "άτακτα" στρατεύματα της τέχνης, ανθρώπους όπως οι έγκλειστοι σε ψυχιατρεία Wolfli και Aloïse, και καλλιτέχνες όπως ο Gaston Chaissac που προέρχεται από τη λαϊκή τέχνη, ή οι Michel Hermandez και Slavko Kopac. Συνεπώς η έννοια Art Brut είναι πλατιά" (Jeanne Lambert, στο "Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης", βλέπε παραπάνω).

Ο λόγος που αναφερθήκαμε σ' αυτά τα δύο εικαστικά κινήματα, ακόμα κι αν δεχτούμε ότι δεν μπορεί να υπάρξει απόυτη αναλογία ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη ζωγραφική (γνώμη που, σε προσωπικό επίπεδο, απορρίπτουμε), είναι ότι πιστεύουμε πως η παιδαριώδης "κακοτεχνία" της ναΐφ τέχνης (η οποία και είναι προγενέστερη του Ed Wood) μπορεί να έχει συνειδητά επηρρεάσει τον δημιουργό. Φτάνει να ξετάσουμε προσεκτικότερα τη φορμαλιστική διάσταση (και όχι το βαθύτερο περιεχόμενο) των ταινιών του για να πειστούμε:

α) Ο Wood χρησιμοποιεί σκηνές από παλαιότερες ταινίες στις δικές του οι οποίες μπορεί και να μην ταιριάζουν απόλυτα με τις προσδοκίες του (στο "Bride of the Monster", του 1955, τα υποβρύχια πλάνα του "τεράστιου" χταποδιού υποτίθεται πως πρέπει να δείχνουν ένα τέρας σε επίθεση κι όχι ένα θαλάσσιο ειρηνικό ζωάκι να κάνει ατάραχο τη βόλτα του). Ανάλογες τεχνικές στη ζωγραφική χρησιμοποίησαν οι André Bauchant και ο Facteur Cheval.

β) Ο Wood έχει φτάσει στο σημείο να διακόψει την κορύφωση της δράσης των ταινιών του παρεμβάλοντας ανάμεσα στις σκηνές τους άλλες ασύνδετες και ασυνάρτητες της αρχικής ιστορίας, αισθητικά ετερόκλιτες και ανομοιογενείς. Θυμηθείτε την ταινία "Glen or Glenda?", του 1953, όπου σε μία κρίσιμη στιγμή στην πλοκή του μύθου πετάγεται ένα πλάνο με αγριοβούβαλους να τρέχουν, προερχόμενο από άλλη ταινία. Μήπως θα'πρεπε να παραδεχτούμε ότι αυτή η ασθητική του πρόταση μοιάζει να έχει αφομοιώσει απόλυτα το μάθημα περί ασυνέχειας των σουρρεαλιστών και ντανταϊστών εικαστικών κινηματογραφιστών της δεκαετίας του '20 (δηλαδή του Man Ray, του Marcel Duchamp ή του Hans Richter);

γ) Οι συνδέσεις των πλάνων μεταξύ τους δεν δείχνουν να σέβονται καμία ενδοαφηγηματική συνέχεια και συνέπεια. Δυο πλάνα που προέρχονται από την ίδια σκηνή μπορεί να είναι φωτισμένα διαφορετικά, οι ηθοποιοί να είναι διευθετημένοι αλλιώς μέσα στο χώρο αλλά και η σχέση μεταξύ των αντικειμένων να έχει μεταβληθεί. Μήπως θά'πρεπε να φέρουμε στο μυαλό μας την ασυνείδητη κατάρριψη κάθε έννοιας προοπτικής, αναλογίας και συμμετρίας που παρατηρούμε στη naif ζωγραφική;

Περνώντας στην παρουσίαση των ταινιών του Ed Wood, νοιώθω την ανάγκη ν' αναφερθώ σ' ένα εξαιρετικό άρθρο του Νίκου Παναγιωτόπουλου, που είναι και αρκετά παλαιότερο της ταινίας του Tim Burton."Θα προτιμήσουμε, αντί για το χιλιοσχολιασμένο Rocky Horror, να ασχοληθούμε εκτενέστερα με το πολύ λιγότερο γνωστό Glen or Glenda του 1953. Οι λόγοι είναι πολλοί: ένας απ' αυτούς είναι πως εδώ έχουμε μιαν από τις τελευταίες φιλμικές εμφανίσεις του Bela Lugosi, διάδοχου του Chaney στο έργο του Browning και μείζονος βαμπίρ της φιλμικής ιστορίας. (Στο Dracula (1931) του Browning, ο Lugosi (1882-1956) δεν οφείλει μόνο το ρόλο που τον έκανε διάσημο αλλά και την κεντρική μονομανία των τελευταίων χρόνων της ζωής του: πεπεισμένος πως ήταν η μετενσάρκωση του Τρανσυ-

λαβανού κόμη, ο τοξικομανής Lugosi της παρακμής έδινε συνεντεύξεις ξαπλωμένος μέσα σε φέρετρα, κυκλοφορούσε παρέα μ' έναν γορίλλα - υπενθύμιση ενός άλλου ρόλου του, στο Murders in the Rue Morgue (1931) του Robert Florey - και, πριν το θάνατό του, απαίτησε να θάψουν το σώμα του τυλιγμένο στην κάπα του Δράκουλα).

Γυρισμένο ένα χρόνο μετά την περιβόητη εγχείρηση αλλαγής φύλου της Christine Jorgensen, το Glen or Glenda υιοθετεί - με βαρειά καρδιά, θα πρέπει να πούμε - τον στομφώδη τόνο των ψευτοεπιστημονικών δραματοποιημένων "ντοκουμέντων" που στοιχειώνουν το σινεμά από πολύ παλιά για να διηγηθεί ιστορίες που ο σκηνοθέτης θα πρέπει να θεωρούσε αυτοβιογραφικές: είναι γνωστό πως ο Wood συνήθιζε να δανείζεται τις γόβες και τα πουλόβερ της γυναίκας του για τις βραδινές του εξόδους και πως περηφανευόταν ότι συμμετείχε στις αποβάσεις των αμερικάνικων στρατευμάτων στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο φορώντας σουτιέν κάτω από τη στολή του φαντάρου. Το φιλμ περιέχει δυο περιστατικά, αφηγημένα από έναν ψυχίατρο σ' έναν αστυνόμο (Μόνο το άπειρο βάθος του ανθρώπινου μυαλού μπορεί να μιλήσει γι' αυτά τα πράματα, εξηγεί βαρύγδουπα ο πρώτος). Στο ένα ο άτυχος Glen (ερμηνευμένος από τον ίδιο το Wood) χαζεύει τις βιτρίνες γυναικείων εσωρούχων του Hollywood Boulevard και βρίσκει την τελική του λύτρωση στο γάμο με τη γκαρνταρόμπα της κοπέλας του. Στο δεύτερο, ένας φαντάρος τα παίζει όλα για όλα και αλλάζει φύλο. Σ' όλη τη διάρκεια του φιλμ, οι κομπάρσοι είναι απορροφημένοι στο διάβασμα της ίδιας εφημερίδας, που γράφει, με πηχιαίους τίτλους, Η ΥΦΗΛΙΟΣ ΣΥΓΚΛΟΝΙΖΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΓΧΕΙΡΗΣΗ ΑΛΛΑΓΗΣ ΦΥΛΟΥ: το φιλμ τελειώνει όταν η εφημερίδα προσγειώνεται σ' έναν σκουπιδοτενεκέ.

Οι εμφανίσεις του Bela Lugosi (χρεωμένου στο ζενερίκ ως "Το Πνεύμα") δεν έχουν καμιάν απολύτως σχέση με το υπόλοιπο φιλμ. Κλεισμένος στο εργαστήριό του και τριγυρισμένος από δοκιμαστικούς σωλήνες, ανθρώπινα κρανία και μια γυάλινη σφαίρα, ο Lugosi διακόπτει κάθε τρεις και λίγο την εξέλιξη της πλοκής, γελώντας απειλητικά και προειδοποιώντας το κοινό να προσέχει "τον πράσινο δράκο έξω απ' την πόρτα". Σα να μην έφταναν όλα αυτά, το ίδιο πλάνο μιας αστραπής υπογραμμίζει συνεχώς τις "εγκυμονούσες στιγμές" της αφήγησης, που είναι επίσης εμπλουτισμένη με ονειρικές σεκάνς, ασυνάρτητα μοντάζ πλάνων και διδακτικές παρεμβάσεις που τονίζουν ότι τα γυναικεία ρούχα είναι "πιο άνετα" από τα αντρικά. (Προβλέποντας τις ενδεχόμενες αντιρρήσεις - η αντρική ανατομία δεν είναι συνήθως ιδιαίτερα συμβατή με τους στηθόδεσμους - το φιλμ κόβει σε πλάνα τράφικ, ενώ ο "ψυχίατρος", οφφ, επισημαίνει ότι δεν έχουμε γεννηθεί με ρόδες...).

Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι, παρά τις προσπάθειες της Paramount να αναβιώσει το Glen or Glenda στις κανονικές αίθουσες το 1981, το φιλμ δεν βρήκε το κοινό του παρά ανάμεσα στους σινελάτρες: έτσι η φήμη του παραμένει υπόγεια. Ντελιριακό και ιδεολογικά άβολο για όλους, το Glen or Glenda στέκει μίλια μακριά από ο,τιδήποτε έγινε στο συνεμά πριν και κατόπιν και καταφέρνει να εκμηδενίσει μέσα σ' ένα φιλοσοφικό μπουρλεσκ κάθε (επίσημο ή "περιθωριακό") πιθανό λόγο πάνω στο γλίστρημα της σεξουαλικής ταυτότητας. (στο Νίκος Παναγιωτόπουλος "Cult Movies", εκδόσεις Αιγόκερως, 1989, σελ. 20, 21, 22).

Το "Bride of the Monster (Η νύφη του τέρατος) γυρίστηκε το 1955. Θα δανειστούμε τα γραφόμενα ενός συναδέλφου για να το παρουσιάσουμε:

"Ξεχνάτε οτιδήποτε έχετε δει, το απόλυτο cult movie. Ο Beld Lugosi είναι ο Δόκτωρ Βόρνωφ, ένας παρανοϊκός επιστήμονας, που ανακαλύπτει μία ατομική μηχανή που μετατρέπει απλούς ανθρώπους σε όντα με υπεράνθρωπη δύναμη. Για το καλό της επιστήμης, θα πειραματιστεί στον εαυτό του, όμως ένα τεράστιο χταπόδι, με ... υπερχταπόδια δύναμη θα έχει αντιρρήσεις για το όλο σχέδιο. Τόσο ανόητο όσο αστείο, το Bride of the Monster χρησιμοποιεί όλα τα cliché των ταινιών με παρανοϊκούς επιστήμονες και μάλιστα εντελώς αποτυχημένα. Όσο για τα ειδικά εφφέ, θα δείτε το πιο αστείο τέρας που κινηματογραφήθηκε ποτέ, καθώς το πλαστικό χταπόδι που "πρωταγωνιστεί" ήταν χωρίς μηχανισμό και φυσικά, απλώς δεν κινείται" (Γιώργος Κρασσακόπουλος, από το πρόγραμμα του 1ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κιν/φου "Νύχτες Πρεμιέρας", εκδότης περιοδικό "Σινεμά" σελ. 49, Αθήνα 1995).

Βιντεογραφία Ed Wood (με γαλλικούς υπότιτλους)

1. "Glen or Glenda?" (1953) μαζί με το "The Violent Years" (1956) σε μία κασέτα. Διανομέας: Vogue Vidéo
2. "Jail Bait" (1954) μαζί με το "The Sinister Urge" (1961) σε μία κασέτα. Διανομέας: Vogue Vidéo.
3. "Plan 9 from Outer Space" 1956) Διανομέας: Panda Films
4. "Night of the Ghouls" (1959) Διανομέας: Panda Films.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

100 ΧΡΟΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΜΕΡΟΣ 1ο

Αν και έχει 100 χρόνια, δεν του βαραίνουν καθόλου την πλάτη του, αντίθετα ο κινηματογράφος αισθάνεται πολύ νέος. Μπορεί να πει κανείς ότι είναι ακόμη μια νέα τέχνη. Κουβαλά όμως μέσα του μια ιστορία (και μια προϊστορία, αν θεωρήσουμε την σύλληψη της αποτύπωσης της κίνησης ως κινηματογράφο). Μια ιστορία που δεν πρέπει να χαθεί, αντίθετα πρέπει να έχει συνέχεια και κάθε κινηματογραφική παραγωγή να κουβαλά μέσα της στοιχεία απ' τις προγενέστερες εργασίες. Το περιοδικό αποφάσισε, επετειακά, να κάνει ένα αφιέρωμα σ' αυτό το θέμα. Όμως μαζεύοντας ύλη διαπιστώθηκε ότι θα ήταν κρίμα να περιορίσουμε όλο αυτό το υλικό σε ένα μόνο αφιέρωμα, αλλά καλύτερα να το συνεχίσουμε και στο επόμενο τεύχος. Ο αναγνώστης θα βρει θεωρητικά κείμενα, ιστορικές αναδρομές, αναφορές σε κινηματογραφίες. Για να πάρει μια γεύση κινηματογραφική.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΠΡΙΝ 100 ΧΡΟΝΙΑ

Η τρίτη μέρα μετά τα Χριστούγεννα εκείνη τη χρονιά θα μείνει στην ιστορία. Πρόκειται για τις 28 Δεκεμβρίου 1895 στο Παρίσι. Τότε ένα τρένο θα εισβάλλει σ' ένα καφενείο. Στο "Γκραν Καφέ" το τρένο που οι αδελφοί Λυμιέρ κινηματογράφησαν θα "εισβάλλει" και θα τρομοκρατήσει το ανυποψίαστο κοινό. Θύτης ήταν ο κινηματογράφος και θύμα το κοινό. Για να είμαστε όμως πιο ακριβείς δεν πρόκειται παρά για την ατέλεια του ματιού μας επειδή οι εικόνες που σχηματίζονται στον αμφιβληστροειδή δεν εξαφανίζονται αμέσως. Οι 16, παλιότερα, και μετά οι 24 εικόνες (καρέ) που περνούν μπροστά από τα μάτια μας σ' ένα δευτερόλεπτο δημιουργούν την ψευδαίσθηση της κίνησης. Το φαινόμενο αυτό είχε διαπιστωθεί από τους αρχαίους Έλληνες και κατόπιν από τον Νεύτων και τον Σεβαλιέ ντ' Αρσύ, τον 17ο και 18ο αιώνα αντίστοιχα. Ο Πήτερ Μαρκ Ρότζετ ασχολείται πρώτος πειραματικά για να εφαρμόσει στην πράξη αυτές τις θεωρίες. Το 1830 κατασκεύασε τον τροχό του Φαρανταίυ. Παράλληλα ο Χέρσχελ θα κάνει ένα διασκεδαστικό πείραμα, το θαυματοτρόπιο, ένα χαρτονένιο δίσκο που κινείται και έχει ζωγραφιές.

Μόλις το 1832 ο Ζοζέφ Πλατό, βέλγος φυσικός και ο Στάμπφερ, αυστριακός καθηγητής, θα χρησιμοποιήσουν τον τροχό του Φαρανταίυ και το θαυματοτρόπιο για να κατασκευάσουν μια "πρωτόγονη" κινηματογραφική μηχανή. Πρόκειται για ένα χαρτονένιο δίσκο που είναι οδοντωτός και φέρει εικόνες. Μπορεί να χρησιμεύσει για την σύνθεση και την ανάλυση της εικόνας, ξεκινώντας από σταθερά σχέδια ή εικόνες. Το 1851 εμφανίζονται μαζικές παραγωγές τέτοιων μηχανημάτων που όμως, σύμφωνα με μαρτυρίες του Μπωντλαίρ, είναι ακριβά και κατά συνέπεια απαγορευτικά για το μεγάλο κοινό. Διαφορετική μορφή θα έχει το ζωοτρόπιο του Χόρνερ, αγγλικής καταγωγής, ένα μηχάνημα που είναι παρεμφερές με τον τροχό του Φαρανταίυ, αλλά περιέχει μια ταινία εικόνων. Το 1853 ο αυστριακός στρατηγός Φον Ουχάτιους θα προβάλει σε οθόνη εικόνες με τον μαγικό φανό που είχε περιγράψει ο ισουίτης μοναχός Κίρσχερ, τον 17ο αιώνα. Ο κινηματογράφος θα σχετιστεί άμεσα με την φωτογραφία. Θα χρησιμοποιηθεί η τεχνογνωσία της φωτογραφίας, ενώ η οδοντωτή ταινία θα δώσει την ιδέα στους κατασκευαστές των φωτογραφικών φιλμ να αντικαταστήσουν την γυάλινη φωτογραφική πλάκα με το γνωστό μας φωτογραφικό φιλμ. Ο Πλατώ από το 1945 είχε συλλάβει αυτή την ιδέα, αλλά από το 1839 η γαλλική γυβέρνηση είχε αγοράσει απ' τους κληρονόμους του Νικηφόρου Νίπσε και από τον Ματέ Νταγκέρ την ευρεσιτεχνία τους, την φωτογραφία. Το πρόβλημα ήταν ότι ο απαραίτητος χρόνος για την πόζα ήταν 14 ώρες το 1823, ενώ το 1839 ήταν κάτι παραπάνω από μισή ώρα. Τα θέματά τους φυσικά ήταν νεκρές φύσεις (αντικείμενα) ή τοπία. Το 1840 ο χρόνος πόζας ήταν 20 λεπτά, οπότε ήταν εφικτές οι φωτογραφίες προσώπων, ενώ γρήγορα περιορίστηκε λίγα λεπτά αργότερα, με την εφεύρεση της γυάλινης πλάκας και του υγρού καλωδίου, σε λίγα δευτερόλεπτα.

Το 1851 οι εργασίες των ερευνητών δυσκολεύονταν από τις περιπλοκές του υγρού καλωδίου, όμως χρησιμοποίησαν τη μέθοδο της διαδοχικής πόζας, δηλαδή την διακοπτόμενη κίνηση, έκαναν τις πρώτες προσπάθειες. Όμως οι Ντυμόν, Κουκ και Ντυκός ντυ Ορόν προέβλεψαν τις κινηματογραφικές μεθόδους, το αξελερέ, το ρελαντί. Χάρις όμως στον Λήλαντ Στάνφορντ, ένα δισεκατομμυριούχο απ' την Καλιφόρνια, ο Μάιμπριτζ έκανε τις πρώτες εικονοληψίες. Έπρεπε να φωτογραφήσει τον καλπασμό ενός αλόγου. Το τέχνασμα ήταν η παρουσία 24 φωτογραφικών καμπίνων όπου 24 φωτογράφοι ετοίμαζαν όταν άκουγαν ένα σφύριγμα τις πλάκες υγρού καλωδίου, γιατί μετά από λίγα λεπτά αυτό στέγνωνε και οι πλάκες έχαναν την ευαισθησία τους. Άλογα έτρεχαν στο γήπεδο και φωτογραφίζονταν μόνα τους σπάζοντας σπάγγους με τα πόδια τους, αφού οι σπάγγοι ήταν στο δρόμο τους. Αυτή τη διαδικασία θα απλουστεύσει ο Μαραί, γάλλος φυσιοδίφης, στην προσπάθειά του να μελετήσει την κίνηση των ζώων. Τελειοποιώντας το φωτογραφικό ρεβόλβερ, που επινόησε ο αστρονόμος Γιάνσεν, θα φτιάξει τον χρονοφωτογράφο με κινητή πλάκα και θα παρουσιάσει το 1882 στην Ακαδημία Επιστημών την πρώτη εικονοληψία σε ταινία. Στον ίδιο δρόμο θα βαδίσουν οι Λοντ, στη Γαλλία, Ανσυτς, στη Γερμανία, Λεπρένς και Φρηζ, στην Αγγλία, ο Φηζ Γκρην, συνεργάτης του Μαραί και ο Εμίλ Ρενώ. Ο τελευταίος, γιος γάλλου χαράκτη μετάλλων, τελειοποίησε το ζωοτρόπιο του Χόρνερ και προέβαλε ταινίες 10 - 15 λεπτών με ζωντανά σχέδια.

Σταθμός όμως ήταν η δημιουργία της σύγχρονης ταινίας από τον Έντισον που είχε πλάτος 35 χιλιοστών. Υπήρχαν τέσσερα ζεύγη διατρήσεων στο κάθε εικονίδιο. Μόλις είχε τελειώσει με τον φωνόγραφο και το τηλέφωνο, όταν ο βοηθός του Ντίκσον τελειοποίησε τον χρονοφωτογράφο του Μαραί με την διάτρηση των ταινιών σε μήκος 50 ποδιών και με την μαζική τους παραγωγή από την εταιρεία "Ηστμαν Κόνταχ". Η επιφύλαξη του Έντισον για να βγάλει την εφεύρεσή του στο κοινό ήταν ότι το κοινό δεν θα ενδιαφερόταν για τον βωβό κινηματογράφο και θα έχανε έτσι μια πηγή πλουτισμού. Η αποτυχία του να εφεύρει τον ομιλούντα κινηματογράφο στάθηκε αποφασιστική και μόλις το 1894 έβγαλε στο πλατύ κοινό το κινητοσκόπιο, ένα κουτί με φακό επισκόπησης και με ταινίες διάτρητες μήκους 50 ποδιών. Αμέσως άνοιξαν οι ασκοί του Αιώλου και σε πολλές χώρες ξεπήδησαν επίδοξοι εφευρέτες, σε τέτοιο σημείο που ήταν αδύνατο κανείς να ελέγξει ποιος είναι ο εφευρέτης των μηχανημάτων. Το 1895 ο Λουί Λυμιέρ, που είχε με τον πατέρα του ένα εργοστάσιο φωτογραφικών ειδών, κατάφερε να κάνει με εμπορική επιτυχία την προβολή του, κοντά στο βουλεβάρτο των Καπουτσίνων. Κατασκεύασε την ταινία του, στα πρότυπα αυτής του Έντισον, και τον Μάρτιο του 1895 κατασκεύασε τον κινηματογράφο του, μια μηχανή λήψης, προβολής και εκτύπωσης της ταινίας. Η κατασκευή έγινε στα εργαστήρια του Καρπεντιέ, στη Λυόν, και ήταν ανώτερη απ' τις άλλες για να αντέξει τον ανταγωνισμό. Η καινοτομία όμως του Λυμιέρ είναι η προώθηση της μηχανής του. Εκπαίδευσε δεκάδες οπερατέρ και τους έστειλε σε όλο τον κόσμο για να διαδώσουν την τέχνη του. Ο κινηματογράφος του πήρε και τα παράγωγά του, δηλαδή σινεμά, σινέ ή κινό, και τα πιο διάσημα πρόσωπα έγιναν οι ζωντανοί διαφημιστές του. Το Τσάρος της Ρωσίας, ο Βασιλιάς της

Από την ταινία ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΔΡ. ΚΑΛΛΙΓΚΑΡΙ

Αγγλίας και η αυστριακή αυτοκρατορική οικογένεια ήταν ανάμεσά τους.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι Γάλλοι κέρδισαν την κούρσα στο νήμα, αφού σχεδόν συγχρόνως η μηχανή του Έντισον λανσαρίστηκε στην μαζική διασκέδαση. Συγχρόνως με τον Λυμιέρ και άλλοι κατασκευαστές ενδιαφέρθηκαν και έβγαλαν στο εμπόριο κινηματογραφικές μηχανές που χρησιμοποίησαν διάφοροι σκηνοθέτες. Έτσι στην Αμερική οι Λοστ και Ντίξον, με συνεργάτη τον αδελφό του προέδρου Μακ Κίνλεϋ, λάνσαραν την μηχανή τους, όπως ο Ουίλιαμ Πόουλ, στην Αγγλία, και ο Ανρί Ζολύ, επίσης στη Γαλλία. Ένα χρόνο αργότερα ο κινηματογράφος ήταν έτοιμος να πάει να συναντήσει την τέχνη. Από τεχνική να γίνει τέχνη, αυτό το δύσκολο εγχείρημα δεν μπορούσαν να το κάνουν παρά οι πρώτοι οπερατέρ που με τον πειραματισμό τους δημιούργησαν τις πρώτες ταινίες. Το κοινό ανταποκρίθηκε ανάλογα με την κοινωνική και πολιτισμική του κατάσταση. Έτσι σε άλλες χώρες τον δέχθηκαν με χαρά, παρά τον πρώτο φόβο, ενώ σε άλλες με τρόμο και σε ορισμένες με μίσος ή με ξόρκια από τον εκκλησιαστικό περίγυρο. Το τελευταίο παράδειγμα ήταν στη Ρωσία, που όμως γρήγορα συνήθισαν και ευχάριστα έβλεπαν ταινίες. Δεν θα πρέπει βέβαια να ξεχνάμε ότι ο κινηματογράφος δεν ήταν παρά το προϊόν της βιομηχανικής περιόδου και πιο συγκεκριμένα της αστικής τάξης που είχε τότε την εξουσία. Δεν μπορούσε λοιπόν παρά να έχει ως θέμα του τις συνήθειες, τη ζωή και τις δραστηριότητες της τάξης αυτής.

Το κοινό εντυπωσιαζόταν από την ζωή των πλουσίων, τις καθημερινές ασχολίες τους, μια ζωή που όλοι ονειρεύονταν και θα ήθελαν να ζήσουν. Μ' ένα εισητήριο φτηνό μπορούσαν να δουν μια αλλόκοτη ζωή ή τους βασιλιάδες ή ακόμη τον Τσάρο, οι Ρώσοι. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ήταν η πρώτη μαζική διασκέδαση, αλλά συγχρόνως και η πρώτη μαζική προπαγάνδα του αστικού τρόπου διαβίωσης. Οι πρώτες ταινίες του Λυμιέρ είχαν ως θέματά τους το εργοστάσιό του. Έτσι οι ταινίες Ο ΜΑΡΑΓΚΟΣ, Ο ΣΙΔΕΡΑΣ, ΤΟ ΓΚΡΕΜΙΣΜΑ ΤΟΥ ΤΟΙΧΟΥ είχαν ανεκδοτολογικό χαρακτήρα. Ακόμη οι ταινίες τους είχαν το χαρακτήρα της οικογενειακής μνήμης και κινηματογραφούσαν τις δραστηριότητες της οικογένειας, όπως ΤΟ ΠΡΟΓΕΥΜΑ ΤΟΥ ΜΠΕΜΠΗ, Η ΓΥΑΛΑ ΜΕ ΤΑ ΧΡΥΣΟΨΑΡΑ, ΜΙΑ ΠΑΡΤΙΔΑ ΤΑΒΛΙ, ΤΟ ΨΑΡΕΜΑ ΤΗΣ ΓΑΡΙΔΑΣ. Η ταινία του Λυμιέρ ΜΙΑ ΒΑΡΚΑ ΠΟΥ ΒΓΑΙΝΕΙ ΑΠ' ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ, είχε μεγάλη επιτυχία, αλλά και αισθητική πρωτοτυπία. Το κοντρ λυμιέρ δίνει το ανάγλυφο στα κύματα και το πρωτότυπο καντράζ τοποθετεί σε μια από τις πάνω γωνίες τις δύο κόρες Λυμιέρ με τα μωρά τους. Μπορεί, λοιπόν, κάποιος να συμπεράνει ότι το κοινό αρεσκόταν να δει τη ζωή που δεν μπορούσε να ζήσει αυτός, και αυτό με λίγα λεφτά, ενώ οι πλούσιοι ήθελαν να προβάλουν το είδωλό τους μαζικά και να γίνουν με αυτό τον τρόπο ένα νέο αντικείμενο λατρείας που θα εξυπηρετούσε την ματαιοδοξία τους για εξουσία και στα όνειρα των φτωχών υπηκόων τους.

Στην Ελλάδα τα πράγματα δεν ήταν διαφορετικά. Ο Χεπ ήταν ο πρώτος εικονολήπτης και σκηνοθέτης ταινιών που είχαν ως θέμα τους τη ζωή των βασιλιάδων. Η καθημερινή τους βόλτα γινόταν λαϊκό θέαμα. Γρήγορα όμως ο κινηματογράφος έφυγε από τα χέρια των αστών ως μορφή τέχνης. Αν και οι πρώτοι πιονέροι με τον πειραματισμό τους δημιούργησαν τους πρώτους αισθητικούς κανόνες, γρήγορα έδωσαν την σκυτάλη στους νεώτερους και πιο επαναστατικούς που έδωσαν άλλη μορφή στον κινηματογράφο, τον κατέβασαν στον λαό, μίλησαν για τα προβλήματά του, για τις φιλοδοξίες του, τάραξαν λιμνάζοντα νερά, έγιναν η αιτία για να εκινήσουν εξεγέρσεις, ευαισθητοποίησαν τον κόσμο πάνω σε σημαντικά προβλήματα που αντιμετώπιζε. Μπορούμε σήμερα να γιορτάζουμε τα 100 χρόνια απ' τη γέννηση του κινηματογράφου, αλλά δεν μπορούμε να βλέπουμε το μέλλον με αισιοδοξία, τουλάχιστον με αυτή που θα θέλαμε. Ο κινηματογράφος απειλείται απ' την τηλεόραση, αλλά και κυρίως απ' τον κακό εαυτό του, απ' τους εμπόρους που τον βλέπουν μόνο ως πηγή πλουτισμού και όχι ως μορφή τέχνης. Αν και υπάρχουν κάποιες αναλαμπές θα ήταν λάθος να επαναπαυθούμε στα ευχάριστα που τα δύο ή τρία τελευταία χρόνια ακούμε και να μην οργανώσουμε καλύτερα το μέλλον του κινηματογράφου για να αντέξει στις τρικυμίες και τις θύελες που μπορεί ανά πάσα στιγμή να περάσει. Ο κινηματογράφος έγινε λαϊκή τέχνη, ο ίδιος ο λαός θα πρέπει να την περιφρουρήσει.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΔΥΟ ΕΙΔΗ ΗΔΟΝΟΒΛΕΠΤΙΣΜΟΥ
του CHRISTIAN METZ

Το σύντομο τούτο άρθρο έχει μια σημασία για την ψυχαναλυτική μελέτη του Κινηματογράφου που ξεπερνάει το μήκος του. Ο Metz υποστηρίζει σ' αυτό ότι ο ηδονοβλεπτισμός είναι ένας ζωτικός ψυχικός μηχανισμός συνδεδεμένος με τον κινηματογράφο και το βίντεο, και κάνει διάκριση μεταξύ ιστορίας (Histore) - του στόρυ ή αφήγησης που εξυφαίνεται από μια πασίγνωστη αλλά μη βλεπόμενη νόηση - και λόγου (Discourse) της πράξης του λέγειν, της υλικής πρακτικής της κατασκευής νοήματος, αυτού που ο Heath αποκάλεσε "ειδικές σημαίνουσες πρακτικές", και άλλοι επιμένουν ότι συνδυάζει τους αφηρημένους κανόνες της γλώσσας" (Langue) με τις πιο συγκεκριμένες επιστάσεις (Instances) της ομιλίας (Parole). Η αντιπαράθεση μεταξύ λόγου και ιστορίας επιτρέπει στον Metz να φωτίσει κειμενικές διαδικασίες που αναγνωρίζουν (Acknowledge) τα δικά τους μέσα παραγωγής και τη θέση του συγγραφέα ή του ομιλητή. Η ιστορία ανήκει χαρακτηριστικά σε τρίτο πρόσωπο, ενώ η ομιλία ανήκει με τη σειρά της σε πρώτο πρόσωπο: ιδεατά, ο λόγος αναγνωρίζει ότι το "Εγώ" μιας ιστορίας είναι μόνον αντιπρόσωπος του υποκειμένου ή ο δρων παράγοντας της ιστορίας.

Η διαφορά που πρότεινε ο Metz εδώ, μέσα σ' ένα καθαρά φαινομενολογικό και μη αμφισβητήσιμο πλαίσιο, παίρνει μια πρόσθετη σπουδαιότητα όταν τοποθετηθεί σ' ένα σαφώς πολιτικό πλαίσιο. Ο ίδιος ο Metz αναφέρεται στις κλασικές πηγές έμπνευσης, στους Φρόυντ και Μαρξ, αλλά μ' έναν τρόπο που καθιστά ευκρινή την προτεραιότητα του Φρόυντ και της ψυχανάλυσης. Αναρωτιέται αν ο κινηματογραφικός θεσμός είναι ζήτημα ιδεολογίας. "Το κοινό, γράφει, έχει την ίδια ιδεολογία με τις ταινίες που προσφέρονται σ' αυτό. Γεμίζει τις κινηματογραφικές αίθουσες, κι αυτός είναι ο τρόπος που η μηχανή συνεχίζει να λειτουργεί. Φυσικά. Υπάρχει όμως και ένα ζήτημα επιθυμίας, και άρα συμβολικής τοποθεσίας". Στο υπόλοιπο άρθρο ο Metz ερευνά το ζήτημα της επιθυμίας, της θέσης (Position), και του θεατή.

Ο Metz υποστηρίζει ότι η ιστορία είναι συγκαλυμμένος λόγος. Η ιστορία εξαλείφει τα σημάδια της εκφοράς της και μεταμφιέζεται σε υπόθεση (στόρυ). Αυτή προκαλεί μια ηδονοβλεπτική απάντηση, αφού αποβαίνει έτσι ένα αντικείμενο παρουσιασμένο από έναν μεσολαβητή που κρύβει παρά αντιμετωπίζει το βλέμμα μας. Αυτή ακόμη μας επιτρέπει όχι μόνο να κοιτάζομε αλλά να εμπλεκόμαστε ή να αναμένομε: Σε κάποιο βαθμό, γινόμαστε οι εξουσιάζοντες αντιπρόσωποι καθώς καθιστούμε αισθητή μια ανελισσόμενη ιστορία την οποία κανένας δεν φαίνεται να λέει. Μ' αυτό τον τρόπο, ο Metz επανεισάγει την ιδέα της ιδεολογίας, την οποία είχε απορρίψει ως σύμπτωμα απλά και μόνο (ταινίες και θεατές μοιράζονται μια κοινή ιδεολογία αυτό το μοίρασμα στηρίζει το θεσμό του κινηματογράφου).Μέχρι τώρα η ιδεολογία είναι κατασκευή της ίδιας της έννοιας του θεατή, κάτι που μας κρατά σε μια στενή, αδικαιολόγητα εγωκεντρική, ηδονοβλεπτική, αλλά απολαυστική θέση. Η έννοια ότι ένα κείμενο που κρύβει τα δικά του μέσα παραγωγής, την εκφορά του, το καθεστώς του ως λόγου πρέπει να αμφισβητηθεί και πρέπει να αντικατασταθεί από μια εναλλακτική κινηματογραφική πρακτική βρίσκεται πίσω από πολύ πρόσφατα κείμενα τα οποία προασπίζουν τον Μπρεχτικό κινηματογράφο, την πρωτοπορία, ή τη φιλμική θεωρία την ίδια ως αναζήτηση ή παρέμβαση η οποία αποκαλύπτει ό,τι η ιστορία προσπαθεί να εξαλείψει.

Το αν το πρόγραμμα αυτό, που αναπτύχθηκε με πολλά κείμενα στο περιοδικό SCREEN στο τέλος της δεκαετίας του '70, παρέχει ένα επαρκές μοντέλο για έναν πολιτικό κινηματογράφο ή μια επαρκή κριτική του λαϊκού κινηματογράφου, παραμένει ανοιχτό προς συζήτηση. Η έμφαση δίνεται ολοένα και περισσότερο σε ζητήματα ιστορίας και κειμενικής ιδιαιτερότητας, τα οποία σιωπηρά αμφισβητούν τις εξαιρετικά γενικευμένες κινηματογραφικές ιδιότητες που αποδίδονται στην συνηθισμένη εμπειρία του θεατή η οποία συζητείται εδώ. Αλλά, χωρίς να απομακρυνόμαστε απ' τη συμβολή του Metz, οι συγγραφείς που προτείνουν αυτές τις νέες εμφατικές απόψεις, καταδείχνουν πως η ίδια η γνώση είναι μια λειτουργία θεωριών, μοντέλων και παραδειγμάτων τα οποία προτείνονται, χρησιμοποιούνται, συζητιούνται και απορρίπτονται σε μια κινούμενη ιστορική διαδικασία, και η τρέχουσα κατάσταση των οποίων είναι σε αξιόλογο βαθμό συνέπεια ειδικών συμβολών του παρελθόντος.

Σημείωση του Bill Nichols

Είμαι στον κινηματογράφο. Οι εικόνες μιας Χολυγουντιανής ταινίεας ξετυλίγονται εμπρός μου. Δεν χρειαζόταν καν να είναι Χόλυγουντ: οι εικόνες κάθε ταινίας βασισμένης στην αφήγηση και στην αναπαράσταση - οποιασδήποτε "ταινίας", αλήθεια, με την έννοια με την οποία η λέξη χρησιμοποιείται σήμερα πολύ συχνά - του είδους της ταινίας το οποίο είναι δουλειά της κινηματογραφικής βιομηχανίας να το παράγει. Η κινηματογραφική βιομηχανία, και ακόμη γενικότερα, ο θεσμός του κινηματογράφου με την παρούσα του μορφή. Γιατί οι ταινίες αυτές δεν αντιπροσωπεύουν μόνο τα εκατομμύρια τα οποία πρέπει να επενδύθηκαν, έγιναν για να αποφέρουν κέρδος, αποσβέσθηκαν με το κέρδος, και μετά επαναεπενδύθηκαν. Πέρα απ' αυτό, προϋποθέτουν, εκτός απ' το να εξασφαλίσουν τη χρηματοδοτική επανάδρση, ότι το κοινό θα έρθει και θα αγοράσει τα εισιτήριά του, και επόμενα ότι θα θέλει να το κάνει αυτό. Ο θεσμός του κινηματογράφου φθάνει πολύ πιο πέρα απ' τον τομέα (ή την άποψη) η οποία συνήθως θεωρείται ως άμεσα εμπορικός.

Υφίσταται, λοιπόν, ζήτημα "ιδεολογίας"; Μ' άλλα λόγια, το κοινό έχει την ίδια ιδεολογία με τις ταινίες που του προσφέρονται. Γεμίζει τις αίθουσες κι έτσι εξηγείται πως ο μηχανισμός κινείται. Φυσικά: Υπάρχει όμως και ζήτημα επιθυμίας, και άρα συμβολικής τοποθεσίας. Κατά τους όρους του Emile Benveniste, η παραδοσιακή ταινία παρίσταται ως ιστορία (Story) και όχι ως λόγος (Discourse). Και είναι λόγος, αν την αναγάγουμε πίσω στις προθέσεις του κινηματογραφιστή, στην επίδραση που ασκεί στο γενικό κοινό κ.λ.π. Βασικό όμως χαρακτηριστικό αυτού του είδους λόγου και η αληθινή αρχή της αποτελεσματικότητας ως λόγου, είναι ακριβώς ότι απαλείφει όλα τα ίχνη της εκφοράς, και μεταμφιέζεται σε ιστορία. Ο χρόνος της ιστορίας είναι πάντοτε φυσικά ο τετελεσμένος "α-

όριστος". Κατά τον ίδιο τρόπο, η αφηγηματική πλησμονή και διαφάνεια αυτού του είδους ταινίας βασίζεται σε μια άρνηση παραδοχής ότι το καθετί λείπει, ή ότι το κάθετι πρέπει να ζητηθεί. Μας δείχνει μόνο την άλλη πλευρά της έλλειψης και της ζήτησης, μια εικόνα χορτασμού και εκπλήρωσης, η οποία είναι πάντοτε σε κάποια έκταση οπισθοδρομική: είναι η φόρμουλα εκδήλωσης μιας ευχής η οποία ποτέ δεν σχηματίσθηκε στην πρώτη θέση.
Μιλούμε για πολιτικά "καθεστώτα", οικονομικά καθεστώτα και στη γαλλική μπορούμε επίσης να λέμε ότι ένα αυτοκίνητο, σε σχέση με το πως το κιβώτιο ταχυτήτων του είναι κατασκευασμένο, μπορεί να έχει τρία ή τέσσερα ή πέντε "συστήματα". Η επιθυμία, έχει κι αυτή τα "συστήματά", της, τα βραχύβια ή μακρόβια πλατώ οικονομικής σταθεροποίησσης, τις θέσεις ισορροπισμού της σε σχέση με την άμυνα, τα κατακτημένα σχήματά της (η μυθοπλασία είναι ένα απ' αυτά, αφού παρουσιάζει την αφήγηση χωρίς τον αφηγητή, όπως στα όνειρα μάλλον ή στη φαντασία): προσαρμογές οι οποίες δεν είναι εύκολο να βγουν σωστές, οι οποίες πρέπει πρώτα να περάσουν μέσα από μια μακρά διαδικασία "ρονταρίσματος" (Running in) (απ' το 1895 και πέρα, ο Κινηματογράφος δοκίμασε ένα πλήθος διαφορετικές ιδέες πριν βρει την τωρινή σταθερή του φόρμουλα) προσαρμογές τις οποίες προκαλεί η κοινωνική εξέλιξη, και οι οποίες θα μεταβληθούν καθώς περνά ο καιρός, αν και (όπως γίνεται με τις καταστάσεις πολιτικής ισορροπίας πάλι) όχι σταθερά, γιατί δεν υπάρχουν ατέλειωτες πιθανότητες να διαλέξει κανείς και απ' αυτές που βρίσκονται σε λειτουργία σήμερα, κάθε μία είναι μία αυτάρκης μηχανή που τείνει να διαιωνισθεί κι είναι υπεύθυνη για τους μηχανισμούς της δικής της αναπαραγωγής (η μνήμη κάθε ταινίας που χάρηκε κανείς δρα σαν μοντέλο για την επόμενη). Αυτό αληθεύει για το είδος των ταινιών που γεμίζει σήμερα τις "οθόνες" μας - τις εξωτερικές οθόνες στις αίθουσες, και τις εσωτερικές οθόνες του μυθοπλαστικού, δηλαδή του φαντασιακού που παρέχεται σε μας απ' τη "διήγηση", ένα φαντασιακό καλυμένο μαζί και αφημένο ανοιχτό.
Πως θα "τοποθετούσα" τη δική μου θέση ως υποκειμένου, για να περιγράφω αυτές τις ταινίες; Βρίσκω τον εαυτό μου να γράφει αυτές τις γραμμές, οι οποίες αποτελούν και μια συμβολή σε έναν απ' τους επιστήμονες που είναι ε-

Από την ταινία ΤΡΑΓΟΥΔΩΝΤΑΣ ΣΤΗ ΒΡΟΧΗ του Αρθρου Φρινζ

ξαιρετικά ενήμεροι, σε όλα τα είδη αποστασιοποίησης απ' την άποψη του τι μπορεί να δημιουργηθεί με την εκφορά ως χωριστή επίσταση, και όλες τις επιπτώσεις με τις οποίες η ίδια η άποψη μπορεί να επενδυθεί. Έτσι, για όσο χρόνο μου χρειάζεται να γράψω τούτο το κείμενο, θα δώσω μία ιδιαίτερη θέση-ακρόασης στον εαυτό μου (όχι βέβαια τη μοναδική), μια θέση, που θα επιτρέψει το αντικείμενό μου, την οριστική μορφή της ταινίας, να αναδειχθεί όσο είναι δυνατό πληρέστερα. Στο πολιτιστικό ψυχόδραμα των "θέσεων" δεν θα υιοθετήσω ούτε το ρόλο του προσώπου που αρέσκεται σ' αυτό το είδος ταινίας ούτε εκείνου που δεν τις προτιμά. Θ' αφήσω τις λέξεις σ' αυτές τις σελίδες να προέλθουν από το πρόσωπο εκείνο που θέλει να βλέπει τις ταινίες αυτές σε εισαγωγικά, που θέλει να τις γεύεται σαν χρονολογημένες ψευδαισθήσεις, (σαν ένα κρασί που η γοητεία του βρίσκεται εν μέρει στο ότι γνωρίζουμε τη χρονιά της εσοδείας του), αποδεχόμενος την αμφιλεγόμενη συνύπαρξη αυτής της αναχρονιστικής προτίμησης με το σαδισμό του ειδικού γνώστη που θέλει να σπάσει το παιχνίδι και να ιδεί στα σπλάχνα της μηχανής. Επειδή η ταινία είναι, νομίζω, ένα πολύ πραγματικό φαινόμενο (κοινωνικά και αναλυτικά), δεν μπορεί να περιορισθεί σ' ένα τέχνασμα απ' την πλευρά μερικών παραγωγών ταινιών για να κερδίσουν χρήματα και μόνο. Υπάρχει ακόμη ως προϊόν δικό μας, το προϊόν της κοινωνίας που το καταναλώνει, ως ένας προσανατολισμός συνείδησης, του οποίου οι ρίζες είναι ασύνειδες, και χωρίς τις οποίες θα ειμασταν ανίκανοι να καταλάβουμε τη

συνολική τροχιά την οποία διαγράφει ο θεσμός του κινηματογράφου και μετρά για τη συνέχιση της ύπαρξής του. Δεν είναι αρκετό για τα στούντιο να διατηρούν ένα στιλβωμένο μικρό μηχανισμό ονομασμένον "ταινία μυθοπλασίας". Το παιχνίδι των στοιχείων πρέπει να πραγματοποιηθεί τελικά, ή απλούστερα πρέπει να συντελεσθεί, να λάβει χώραν. Κι αυτό το "χώραν", βρίσκεται μέσα στον καθένα μας, με μια οικονομική διευθέτηση την οποία η ιστορία έκανε ταυτόχρονα με την συγκρότηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Είμαι στην αίθουσα του κινηματογράφου. Είμαι παρών στην προβολή της ταινίας. Είμαι παρών. Όπως η μαμή που περιμένει μια γέννα, η οποία, απλά με την παρουσία της, συμπαρίσταται την πάσχουσα γυναίκα, είμαι παρών για την ταινία με μια διπλή ιδιότητα (αν και στην πραγματικότητα είναι μία και η αυτή) ως μάρτυρας και βοηθός: παρατηρώ και βοηθώ. Βλέποντας την ταινία την βοηθώ να γεννηθεί, την βοηθώ να ζήσει, αφού μόνο μέσα μου ζήσει, αφού μάλιστα γι' αυτό το σκοπό έγινε, να ιδωθεί, δηλαδή να υπάρξει με το βλέμμα μου και τίποτε άλλο. Η ταινία είναι επιδειξιακή (EXHIBITIONIST), όπως ήταν το κλασσικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα με την πλοκή και τους χαρακτήρες του, το οποίο ο κινηματογράφος το αντιγράφει τώρα (σημειολογικά), το συνεχίζει (ιστορικά), και το αντικαθιστά (κοινωνικά, αφού το γραπτό κείμενο έχει τώρα κινηθεί προς άλλες κατευθύνσεις).

Η ταινία είναι επιδειξιακή (EXHIBITIONIST) και σύγχρονα δεν είναι. Η υπάρχουν τουλάχιστον, μερικά είδη επιδεικτισμού, και διάφορα είδη ηδονοβλεπτισμού, αντίστοιχα, μερικοί πιθανοί τρόποι ανάπτυξης της σκοπικής τάσης, χωρίς όλοι να είναι εξίσου συμφιλιωμένοι με το γεγονός της ύπαρξής τους, οι οποίοι όμως φθάνουν σε ποικίλους βαθμούς σε μια χαλαρή, κοινωνικά αποδεκτή πρακτική της διαστροφής. Ο αληθινός επιδεικτισμός περιέχει ένα στοιχείο θριάμβου, και είναι πάντα δίπλευρος, στην ανταλλαγή φαντασιώσεων, αν όχι στις συγκεκριμένες δρώσες εκδηλώσεις του: ανήκει στο λόγο (DISCOURSE) περισσότερο παρά στην ιστορία (STORY), και βασίζεται εξ ολοκλήρου στο παιχνίδι των αμοιβαίων ταυτίσεων, στη συνειδητή αποδοχή της πήγαινε-έλα κίνησης μεταξύ Εγώ και Εσύ. Μέσω της σκηνοθεσίας των αντιθέτων της παρορμήσεων, το διεστραμμένο ζεύγος (το οποίο έχει τα ισοδύναμά του στην ιστορία των πολιτιστικών παραγωγών) ντύνεται την πίεση της ηδονοβλεπτικής επιθυμίας - τελικά το ίδιο και για τους δύο συντρόφους (όπως συνέβαινε στις ναρκισσιστικές του ρίζες, στο πολύ νεαρό παιδί) - στην ατελείωτη εναλλαγή των δύο πλευρών: ενεργητική/παθητική, υποκείμενο/αντικείμενο, βλέπων/βλεπόμενος. Αν δεν υπάρχει ένα στοιχείο θριάμβου σ' αυτό το είδος αναπαράστασης, είναι επειδή ό,τι επιδεικνύει δεν είναι ακριβώς το επιδειχθέν αντικείνο αλλά μέσω του αντικειμένου, η ίδια η επίδειξη. Ο εκτεθειμένος σε επίδειξη σύντροφος γνωρίζει ότι βλέπεται από κάποιον, θέλει να συμβαίνει αυτό, και ταυτίζεται με τον ηδονοβλέπτη του οποίου είναι αντικείμενο (ο οποίος όμως τον εντάσσει και ως υποκείμενο). Αυτό αποτελεί ένα διαφορετικό καθεστώς οικονομίας, κι ένα διαφορετικό χόρδισμα της επιθυμίας: όχι αυτό της ταινίας μυθοπλασίας, αλλά εκείνο στο οποίο προσεγγίζει πολλές φορές το κλασσικό θέατρο, όταν ηθοποιός και θεατής βρίσκονται ο καθένας παρών μέσα στον άλλο, όταν το παίξιμο (του ηθοποιού, και του κοινού) είναι και μια διανομή ρόλων ("χαρακτήρων") σ' ένα παιχνίδι, μια ενεργός συνομωσία, η οποία δουλεύει με δύο τρόπους, μια τελετή, η οποία είναι πάντα εν μέρει δημόσια, εμπλέκοντας κάτι περισσότερο απ' το άτομο ιδιώτη: μια γιορτή. Το θέατρο-έστω και με τη μορφή καρικατούρας, θεάτρου ως χώρου κοινωνικής συνάντησης, όταν το έργο είναι μία από κείνες τις ανούσιες προσφορές του θεάτρου "μπουλβάρ" - κρατάει ακόμη κάτι απ' τις Ελληνικές του ρίζες, της αρχικής δημοτικής ατμόσφαιράς του, των δημόσιων εορτών του όταν ένας ολόκληρος πληθυσμός έβαζε τον ίδιο του τον εαυτό σε δημόσια θέα για την ίδια του την απόλαυση. (Ακόμη και τότε όμως υπήρχαν οι σκλάβοι, οι οποίοι συλλογικά καθιστούσαν δυνατή τη λειτουργία ενός είδους δημοκρατίας, μιας δημοκρατίας απ' την οποία αυτοί ήταν αποκλεισμένοι).

Η ταινία δεν είναι επιδειξιακή. Εγώ την παρατηρώ, αυτή όμως δεν με βλέπει να την παρατηρώ. Εντούτοις αυτή ξέρει ότι εγώ την παρατηρώ. Αλλά δεν θέλει να ξέρει. Αυτή η θεμελιώδης αποκήρυξη είναι που οδήγησε το σύνολο του κλασικού κινηματογράφου στα μονοπάτια του "στόρυ", εξαλείφοντας άκαμπτα τη βάση του λόγου του, και κάνοντας το (στην καλύτερη περίπτωση) ένα όμορφο κλειστό αντικείμενο το οποίο πρέπει να μείνει άμοιρο απ' την ευχαρίστηση που μας δίνει (κυριολεκτικά, πάνω απ' το νεκρό σώμα του), ένα αντικείμενο του οποίου το περίγραμμα παραμένει άθικτο και το οποίο δεν μπορεί κατά συνέπειαν να ανοιχθεί σ' ένα εσωτερικό κι ένα εξωτερικό, σ' ένα υποκείμενο το οποίο είναι ικανό να λέει "Ναι".

Η ταινία ξέρει ότι βλέπεται, και παρά ταύτο δεν ξέρει. Εδώ πρέπει να γίνουμε σαφέστεροι. Γιατί, πραγματικά, ο ένας που ξέρει και ο ένας που δεν ξέρει δεν είναι τελείως αδιαχώριστοι (όλες οι αποκηρύξεις, απ' την ίδια τους τη φύση, είναι επίσης σπασμένες στα δυο). Ο ένας που ξέρει είναι ο κινηματογράφος, ο θεσμός (και η παρουσία του σε κάθε ταινία, με το σχήμα του λόγου που βρίσκεται πίσω απ' τη μυθοπλασία) ο ένας που δεν θέλει να ξέρει είναι η ταινία, το κείμενο (στην τελική του εκδοχή): το στόρυ. Στη διάρκεια της προβολής της ταινίας, το κοινό είναι παρόν, και γνώστης του ηθοποιού, αλλά ο ηθοποιός είναι απών, και αγνοεί το κοινό: και κατά το γύρισμα, όταν ο ηθοποιός ήταν παρών, το κοινό ήταν εκείνο που απουσίαζε. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο κινηματογράφος κατορθώνει να είναι επιδειξιακός και αποκρυφικός. Η ανταλλαγή βλέπειν και βλέπεσθαι θα διαρραγεί στο κέντρο του, και τα δυο αποσχισμένα μισά θα τοποθετηθούν σε διάφορες στιγμές στο χρόνο: μια ακόμη ρήξη. Δεν βλέπω ποτέ το συνεργάτη μου, αλλά μόνο τη φωτογραφία του. Αυτό δεν με κάνει κάτι λιγότερο από ένα ηδονοβλέπτη, εμπλέκει όμως ένα διαφορετικό καθεστώς, αυτό της πρωταρχικής σκηνής και της κλειδαρότρυπας. Η ορθογώνια οθόνη επιτρέπει όλα τα είδη των φετιχισμών, όλες τις σχεδόν - αλλά όχι - ολοκληρωμένες επιδράσεις (Nearly but not quite effects), αφού μπορεί να καθορίσει σε ποιο ακριβώς ύψος να τοποθετήσει το εμπόδιο που μας αφήνει απέξω, που σημειώνει το τέλος του ορατού και την κατωφερή εμβύθιση στο σκοτάδι.

Για τον τρόπο αυτό ηδονοβλεψίας (ο οποίος μέχρι τώρα είναι ένα σταθερό και τελικά ρυθμισμένο οικονομικό πε-

δίο), ο μηχανισμός της ικανοποίησης ακουμπά πάνω στη γνώση μου ότι το αντικείμενο που βλέπω δεν γνωρίζει ότι βλέπεται. Το "βλέπειν" δεν είναι πια θέμα να στείλεις (sending) κάτι πίσω, αλλά να βρεις κάτι ανημέρωτο. Αυτό το κάτι που έχει καθοριστεί να καταληφθεί ανημέρωτο, έχει βαθμιαία μπει σε θέση και έχει οργανωθεί στη λειτουργία του, και μέσα από ένα είδος θεσμικής ειδίκευσης (όπως σ' εκείνες τις κατεστημένες επιχειρήσεις που "φροντίζουν για ειδικά γούστα") έχει γίνει στόρυ, το στόρυ της ταινίας: ό,τι πάμε να ιδούμε όταν λέμε "Πάω στο σινεμά". Ο κινηματογράφος γεννήθηκε πολύ αργότερα απ' το θέατρο, σε μία περίοδο που η κοινωνική ζωή είχε βαθειά σημαδευτεί απ' την έννοια του ατόμου (ήταν περισσότερο ανεπτυγμένη εκδοχή, της "προσωπικότητας"), όταν δεν υπήρχαν πια σκλάβοι για να ενισχύσουν τους "ελεύθερους ανθρώπους" να σχηματίσουν μια σχετικά ομογενή ομάδα, συμμεριζόμενοι την εμπειρία λίγων μειζόνων συναισθημάτων κι έτσι λύνοντας γι' αυτούς το πρόβλημα της "επικοινωνίας", το οποίο προϋποθέτει μια ρηγματωμένη και διασπασμένη κοινότητα. Ο κινηματογράφος έχει γίνει για το ιδιωτεύον άτομο (όπως το κλασσικό μυθιστόρημα πάλι, το οποίο διαφορετικά απ' το θέατρο διαμερίζεται επίσης το "στόρυ"), και στον ηδονοβλεπτισμό του θεατή, δεν υπάρχει ανάγκη γι' αυτόν να ιδωθεί (είναι σκοτάδι στο σινεμά, το ορατό περιορίζεται ολότελα στην οθόνη), δεν υπάρχει ανάγκη για ένα γνώριμο αντικείμενο, ή καλύτερα για ένα αντικείμενο που θέλει να μάθει, ένα αντικείμενο-υποκείμενο για να συμμεριστεί τη δραστηριότητα της συστατικής κλίσης (Component Drive). Είναι αρκετό, και είναι ακόμη και ουσιώδες - αυτός είναι ένας άλλος, εξίσου καλοορισμένος, δρόμος ικανοποίησης, ότι ο ηθοποιός πρέπει να συμπεριφέρεται σαν να μην βλέπεται (και γι' αυτό σαν να μην βλέπει τον ηδονοβλεψία), ότι πρέπει να πάει στην συνηθισμένη του απασχόληση και να ακολουθήσει την ύπαρξή του όπως προέβλεπε η μυθοπλασία της ταινίας, την οποία πρέπει να φέρει σε πέρας με τα "καραγκιοζιλίκια" της σ' ένα κλειστό δωμάτιο, δείχνοντας άκρα επιμέλεια για να μην κάνει αντιληπτό ότι ένα γυάλινο ορθογώνιο έχει τοποθετηθεί σε ένα απ' τους τοίχους, και ότι ζει σ' ένα είδος ενυδρείου, το οποίο είναι απλά κάπως λιγότερο γενναιόδωρο με τα "ανοίγματά" του από ό,τι τα πραγματικά ενυδρεία (αυτή η απόκρυψη της αλήθειας των πραγμάτων όντας η ίδια μέρος απ' τον σκοποφιλικό μηχανισμό).

Οπωσδήποτε υπάρχουν ψάρια και στην άλλη πλευρά, με τις φάτσες τους να πιέζονται πάνω στο γυαλί, όπως ο φτωχός του Balbec που βλέπει τους πελάτες του μεγάλου ξενοδοχείου να γευματίζουν. Η γιορτή ακόμα μία φορά δεν μοιράζεται - είναι μια μυστική γιορτή, όχι μια χαρούμενη γιορτή. Οι θεατής - ψάρια, παίρνοντας το κάθετι με τα μάτια τους, τίποτε με τα σώματά τους: ο θεσμός του κινηματογράφου απαιτεί ένα σιωπηλό, ασυγκίνητο θεατή, ένα διαθέσιμο (Vacant θεατή, σταθερά σε μια υποκινητική και υπερ-αντιληπτική κατάσταση, ένα θεατή αποξενωμένον και ευτυχή, ακροβατικά κρεμασμένο στον εαυτό του με την αόρατη κλωστή της όρασης, ένα θεατή που καταπιάνεται με τον ευατό του ως την τελευταία στιγμή, σε μια παράδοξη ταύτιση με τον ίδιο του τον εαυτό, ένα αυτοφιλτράρισμα με την καθαρή όραση. Δεν αναφερόμαστε εδώ στην ταύτιση του θεατή με τους χαρακτήρες της ταινίας (πράγμα που είναι δευτερεύον), αλλά στην προκαταρκτική ταύτισή του με την (αόρατη) διεργασία της ίδιας της ταινίας ως λόγου, ως τη διεργασία που βάζει εμπρός το στόρυ και το δείχνει σε μας. Στο βαθμό που εξαλείφει όλα τα ίχνη του υποκειμένου της εκφοράς, η παραδοσιακή ταινία πετυχαίνει δίνοντας στο θεατή την εντύπωση ότι αυτός ο ίδιος είναι αυτό το υποκείμενο, αλλά σε μια κατάσταση κενότητας και απουσίας, καθαρής οπτικής ικανότητας ("περιεχόμενο" πρόκειται να βρεθεί μόνον σ' ό,τι βλέπεται): αλήθεια, είναι σημαντικό ότι το θέαμα του "πιασμένου ανημέρωτου" θα ήταν αφ' εαυτό απροσδόκητο, θα έφερνε (όπως κάθε μεθυστική ικανοποίηση κάνει) τη σφραγίδα της εξωτερικής πραγματικότητας. Το καθεστώς (Regime) του "στόρυ" επιτρέπει όλα αυτά να συμφιλιωθούν, αφού το "στόρυ" με την έννοια που δίνει στον όρο ο Emile Benveniste, είναι πάντοτε (εξ ορισμού) ένα στόρυ απ' το πουθενά, το οποίο κανένας δεν λέει, το οποίο όμως, παρά ταύτα, κάποιος το προσλαμβάνει, (αλλιώς δεν θα υπήρχε): έτσι κατά μία έννοια, ο "λήπτης" (μάλλον ο αποδέκτης) είναι αυτός που το λέει και σύγχρονα, αυτό δεν λέγεται καθόλου, αφού ο αποδέκτης απαιτείται να είναι μόνο ένας τόπος απουσίας, στον οποίο η καθαρότητα της εξαρθρωμένης εκφοράς θα αντηχεί (Resonate) περισσότερο καθαρά. Ο,τι αφορά όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, είναι τελείως αλήθεια ότι η πρώτη ταύτιση του θεατή περιστρέφεται γύρω στην ίδια την κάμερα, όπως έδειξε ο Jean - Louis Baudry.

Αλλά είναι αυτό το στάδιο του καθρέφτη (όπως ο ίδιος συγγραφέας ισχυρίζεται στη συνέχεια;) Ναι, σε μεγάλη έκταση (αυτό είναι, πραγματικά, ό,τι έχουμε πει). Κι ως τώρα, όχι με πληρότητα. Γιατί, ό,τι βλέπει το παιδί στον καθρέφτη, ό,τι βλέπει ως έναν άλλο που γίνεται "εγώ", είναι τελικά το ίδιο του το σώμα. Έτσι είναι ακόμη μία ταύτιση (κι όχι μόνο μια δεύτερη ταύτιση) με κάτι ιδωμένο. Αλλά στον παραδοσιακό κινηματογράφο, ο θεατής ταυτίζεται μόνο με κάτι βλεπόμενο η δική του εικόνα δεν εμφανίζεται πάνω στην οθόνη η πρώτη ταύτιση δεν δομείται πλέον γύρω από ένα υποκείμενο-αντικείμενο, αλλά γύρω από ένα αγνό, πολύ βλεπόμενο αόρατο υποκείμενο, το σημείο διαφυγής της μονόφθαλμης προοπτικής την οποία ο κινηματογράφος πήρε απ' τη ζωγραφική. Και αντίστροφα, το ιδωμένο πισωστρέφει ολόκληρο στο καθαρό αντικείμενο, το παράδοξο αντικείμενο που αρύεται την ιδιαίτερη του δύναμη απ' αυτή την πράξη του περιορισμού. Έτσι έχουμε μια κατάσταση στην οποία κάθετι έχει εκσπάσει χωριστά, και στην οποία η διπλή άρνηση, ουσιώδης για την ύπαρξη του στόρυ, διατηρείται με κάθε θυσία: αυτό που βλέπεται δεν γνωρίζει ότι βλέπεται (αν γινόταν, αυτό θα σήμαινε αναγκαστικά ότι ήταν κιόλας, σε κάποια έκταση, ένα υποκείμενο), και η έλλειψη ενημέρωσής του επιτρέπει στον ηδονοβλεψία να αγνοεί ότι είναι ένας ηδονοβλεψίας. Όλα όσα μένουν είναι το ωμό γεγονός του βλέπειν, το βλέπειν έναν εκτός νόμου, έναν κάποιον (Id), άσχετον προς κάθε εγώ, ένα βλέπειν που δεν έχει χαρακτηριστικά ή τοποθεσία, τόσο φτωχό (Vicarious) όσο ο αφηγητής-Θεός, ή ο θεατής-Θεός: το "στόρυ", είναι ό,τι εκθέτει τον εαυτό του, το στόρυ που υπέρτατο βασιλεύει.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο Γιάννης Φραγκούλης συζητά

Τον Μπόζιντα Λέτσεβιτς βρήκαμε την ευκαιρία να τον συναντήσουμε στα πλαίσια του Φεστιβάλ της Δράμας. Ένας γιουγκοσλάβος θεωρητικός του κινηματογράφου, ιστορικός της Έβδομης Τέχνης, μπορεί να φωτίσει κάποιες σκοτεινές πλευρές της αντίληψης για τον κινηματογράφο ή κάποιες σκιερές πλευρές που ενδεχομένως υπάρχουν ακόμη στην ελληνική θεώρηση. Ιδίως όταν "κουβαλά" την πείρα και την ιστορία μιας από τις σημαντικές κινηματογραφικές δυνάμεις της Ευρώπης και μιας χώρας παραγωγού όχι μόνο ταινιών ποιότητας, αλλά και έμψυχου δυναμικού, μαχητικού για τον κινηματογράφο, και ιδεών παραγωγικών για την Έβδομη Τέχνη, τότε η συζήτηση αποκτά ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον. Λαμβάνει πλέον τον χαρακτήρα της πρόκλησης.

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για τον Γιουγκοσλάβικο κινηματογράφο. Ουσιαστικά στην Ελλάδα τον γνωρίζουμε από τον Κοστουρίτσα.

- Η ιστορία των βαλκανικών ταινιών, όχι μόνο των Σερβικών ή των Βουλγάρικων, είναι απ' την αρχή του κινηματογράφου. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία. Είμαι ιστορικός του κινηματογράφου, έχω, λοιπόν πάνω από 20 χρόνια που ψάχνω να βρω την πορεία αυτού του κινηματογράφου. Βρήκα πολλές πηγές πολύ σημαντικές για την Ελλάδα και την Σερβία τις οποίες χρησιμοποίησε και ο Αγγελόπουλος για ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ, μια ιστορία που ξεκίνησε με ντοκιμαντέρ που έγιναν από δύο αδέλφια, τους αδελφούς Μανάκια, οι οποίοι ήταν ότι οι Λυμιέρ για τη Γαλλία και ονομάζονται Λυμιέρ των Βαλκανίων. Γεννήθηκαν σε ένα χωριό, τα Άβδελλα, κοντά στα Γιαννιτσά και ήταν οι γιοι του Τούρκου έφορου και είχαν πολύ γόνιμη φαντασία. Πήγαν στα Γιάννενα και ασχολήθηκαν με τη φωτογραφία, ο πιο νέος, ο Μιλτιάδης πήγε για να μάθει πως να βγάζει φωτογραφίες. Ο πιο μεγάλος, ο Γιάννης, γνώρισε ένα από τους αδελφούς Λυμιέρ που ήταν γιατρός και επειδή έκανε καλή διαχείριση των χρημάτων πήγε στο Λονδίνο όπου απόκτησε την πρώτη του κινηματογραφική κάμερα.

Λέγεται ότι υπάρχουν κάποιες κόπιες από ταινίες τους που δεν έχουν εμφανιστεί και που δεν υπάρχει τρόπος να εμφανιστούν. Αυτό αληθεύει;

- Όχι. Τα αρνητικά των ταινιών φυλάσσονται στην Ταινιοθήκη του Βελιγραδίου, όποτε ο θησαυρός των αδελφών Μανάκια είναι τώρα στο Βελιγράδι και κρατιόνται εκεί λόγω των πολιτικών διαφορών που υπήρχαν, εδώ και ένα αιώνα, μεταξύ Σερβίας και Ελλάδας. Πριν από κάποια χρόνια είχε συναντήσει τον Αγγελόπουλο στη Θεσσαλονίκη και του μίλησε για το ότι εκείνος έχει τα αρνητικά των ταινιών των αδελφών Μανάκια, και αυτός έτσι την έμαθε, αυτός μόνο ήξερε για αυτούς. Τα Σκόπια, που έχουν τις ταινίες, δεν ήθελαν να δώσουν ούτε ένα μέτρο από αυτές, παρόλο που το Βελιγράδι επέμενε να δοθούν οι ταινίες για να γίνουν γνωστές διεθνώς, αυτό δεν έγινε γιατί δεν ήξεραν πως οι Έλληνες θα χειριστούν το όλο θέμα. Από τα αρνητικά που υπάρχουν στο Βελιγράδι ο Αγγελόπουλος πήρε αυτό που ήθελε για τους αδελφούς Μανάκια.

Στη Γιουγκοσλαβία υπήρχαν κινηματογραφιστές σε όλη την Ομοσπονδία. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο είχαμε την σχολή της Πράγας, με τον Κοστουρίτσα. Ο κινηματογράφος πως μπόρεσε να ενώσει τις εθνικές διαφορές που υπήρχαν;

- Εύκολα! Η τέχνη του κινηματογράφου ήταν η μόνη δυνατή στη Γιουγκοσλαβία. Υπήρχαν διαφορετικές λογοτεχνίες από διάφορες περιοχές της Γιουγκοσλαβίας, αλλά ο κινηματογράφος ήταν ο γιουγκοσλάβικος κινηματογράφος. Οι πρώτοι επαγγελματίες ήταν από διάφορες περιοχές της Γιουγκοσλαβίας, δεν υπήρχαν διακρίσεις, Κροάτες, Σέρβοι κ.λ.π., το ίδιο ίσχυε και με τους ηθοποιούς. Ακόμη και σήμερα δεν ξεχωρίζουν τον κινηματογράφο των Σκοπίων, της Σερβίας, της Κροατίας, της Βοσνίας. Η Γιουγκοσλαβία έζησε 50 χρόνια με ειρήνη και οι ταινίες που παράγονταν, παράγονταν από μια ομάδα ανθρώπων όπου δεν έπαιζε ρόλο το ποιος είναι από που. Μέσω του κινηματογράφου είναι πολύ εύκολο να αφαιρεθούν οι εθνικιστικές διαφορές, οι περιορισμοί της καταγωγής, και όταν ακόμη τελειώσει ο πόλεμος πάλι ενιαίος θα είναι ο κινηματογραφικός κόσμος της Γιουγκοσλαβίας, κάνοντας ταινίες.

Ο κινηματογράφος κατά πόσο πιστεύετε ότι μπορεί να περνά ένα πολιτικό μήνυμα στον κόσμο; Πιστεύετε ότι έχει μεγαλύτερη σημασία η φόρμα από το μήνυμα ή ότι και τα δύο είναι ενιαία;

- Αυτό ισχύει παντού. Η φόρμα και το μήνυμα δεν μπορούν να υπάρχουν ξεχωριστά το ένα από το άλλο. Δεν μπορεί κανείς να ξεχωρίσει το μήνυμα, γιατί και η ίδια η φόρμα είναι μήνυμα.

Στην Γιουγκοσλαβία τώρα που δοκιμάζεται η χώρα από τον πόλεμο, ξέρουμε ότι παράγονται ταινίες. Πώς γίνονται αυτές οι παραγωγές;

- Πριν από τον πόλεμο η Γιουγκοσλαβία παρήγαγε 25 με 30 ταινίες τον χρόνο. Τώρα, παρά τον πόλεμο, η Σερβία σαν κράτος παράγει τον ίδιο αριθμό ταινιών με την ίδια ποιότητα. Άρα η κινηματογραφική παραγωγή δεν έχει επηρεαστεί από τον πόλεμο. Παράγουμε ταινίες οι οποίες παίρνουν και Χρυσούς Φοίνικες! Σχετικά με την Ελλάδα που δεν έχει ούτε πόλεμο, ούτε τα προβλήματα που υπάρχουν στην Γιουγκοσλαβία, οι παραγωγές μας δεν είναι καλύτερες, αλλά είναι ενδιαφέρουσες τουλάχιστον. Παρά το ότι η Σερβία δεν παίρνει οικονομική βοήθεια παράγει τόσες ταινίες, ενώ η Σλοβενία παράγει μόνο μια, κανείς δεν ξέρει τίποτα για αυτή την κινηματογραφική παραγωγή.

Αυτό οφείλεται στην Κινηματογραφική Σχολή του Βελιγραδίου;

- Όχι βέβαια. Οφείλεται στην νοοτροπία και το ταλέντο των δημιουργών της Σερβίας. Μπορεί να μην έχουμε χρήματα, αλλά παράγουμε 15 ταινίες από τις οποίες οι μισές είναι

ΕΝΩΝΕΙ ΤΟΥΣ ΛΑΟΥΣ

με τον Μπόζιντας Λέτσεβιτς

πολύ υψηλής ποιότητας.

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για ένα θέμα, για εμάς ένα οξυμένο πρόβλημα, την κινηματογραφική εκπαίδευση στη Γιουγκοσλαβία.

- Δίδασκα στην Σχολή των Τεχνών του Βελιγραδίου, στο Κινηματογραφικό Τμήμα, για 10 χρόνια. Δίδασκα ιστορία του κινηματογράφου. Ήταν μια καλή σχολή, όπου δίδασκαν ακόμη και ελληνικά, για το μάθημα των ελληνικών δεν υπήρχε ενδιαφέρον και σταμάτησε. Είναι μια πολύ καλή σχολή, πολύ καλά εξοπλισμένη, και δίνει διπλώματα κινηματογράφου. Διδάσκεται η ιστορία του κινηματογράφου, ηθοποιία, η αισθητική και η πρακτική του κινηματογράφου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είχαμε την καλύτερη σοδειά. Όπως ο Πέτροβιτς, ο Ντούσαν Μακαβέγιεφ, ο Μάρκοβιτς. Όλοι αυτοί οι δημιουργοί που έχουν πάρει διεθνή βραβεία είναι απόφοιτοι αυτής της σχολής.

Στη Δράμα είχαμε δει κάποια ντοκιμαντέρ απ' τη Σερβία, πολύ καλά. Υπάρχει ή πρόκειται να υπάρξει κάποια συνεργασία της Ελλάδας με τη Σερβία;

- Πριν από ένα χρόνο ιδρύσαμε μια Επιτροπή Σερβικής Φιλίας. Οι πρώτες επαφές έγιναν στη Δράμα. Ξεκινήσαμε κάτι με την ελπίδα να βοηθήσει την κινηματογραφία αυτής της περιοχής των Βαλκανίων. Και από τη διακύρηξη μπορεί κανείς να γνωρίσει τις αρχικές ιδέες αυτής της συνεργασίας. Ο σκοπός είναι η ανταλλαγή πληροφοριών ανεξάρτητα από τις πολιτικές πεποιθήσεις των μελών. Σε αυτή την Επιτροπή υπάρχουν αντιπρόσωποι απ' την Ελλάδα, την Τουρκία, την Αλβανία και τη Βουλγαρία. Στόχος μας είναι να βάλουμε και την Βοσνία επίσης. Όλοι άνθρωποι του κινηματογράφου και παρά τον πόλεμο θέλουν να βοηθήσουν ο ένας τον άλλο να φτιάξουν ταινίες γιατί είναι στην ίδια χώρα, έχουν τον ίδιο τρόπο ζωής, την ίδια νοοτροπία. Ο σκοπός της Επιτροπής είναι πως να εξακολουθεί να γίνεται κινηματογράφος παρά τον πόλεμο. Αυτό είναι συνδεδεμένο με τους αδελφούς Μανάκια, οι οποίοι είναι αυτοί που ξεκίνησαν ένα βαλκανικό οργανισμό, αδιαφορώντας για οτιδήποτε θα μπορούσε να τους χωρίσει, πολιτικούς, χώρες και παρά τις δυσκολίες προσπάθησαν να κάνουν κάτι απραγματοποίητο. Βρήκαν τον τρόπο να συνενωθούν.

Αυτός είναι ένας τρόπος για να δείξουμε ένα δρόμο για την ειρήνη στα Βαλκάνια;

- Ελπίζουμε! Κάνουμε ότι μπορούμε για να γίνει κάτι τέτοιο. Συμμετέχουν δημιουργοί απ' την Αλβανία, την Τουρκία και την Ελλάδα. Δημιουργήσαμε, εδώ στη Δράμα, το Βραβείο βαλκανικής ταινίας, αυτό είναι το πρώτο βήμα για να τονιστεί η βαλκανική ταυτότητα. Όλα ξεκίνησαν απ' τη Δράμα και έχουν κάποιες συζητήσεις για να γίνει κάτι τέτοιο και στη Θεσσαλονίκη, υπάρχει ένα ενδιαφέρον από τον Μισέλ Δημόπουλο, υπάρχει ήδη ένα βαλκανικό τμήμα του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Υπάρχουν κάποιες σκέψεις για συμπαραγωγές Ελλάδας και Γιουγκοσλαβίας;

-Υπάρχουν πολλές. Βάσει, βέβαια, αυτής της επιτροπής θα ανοιχτεί ένας δρόμος συνεργασίας. Η Ελλάδα είναι μέλος της ΕΟΚ και σαν κράτος έχει τις δυνατότητες να βρει από εκεί κάποιες χρηματοδοτήσεις, ενώ στις δικές μας χώρες είναι οι υπηρεσίες φτηνές. Άμα ενωθούν τα ευρωπαϊκά χρήματα με τις φτηνές μας υπηρεσίες θα γίνει κάτι το σπουδαίο.

Πώς βλέπετε το Φεστιβάλ της Δράμας, το Α' Διεθνές από άποψη οργάνωσης, είχατε προλογίσει το αφιέρωμα στα ντοκιμαντέρ της Σερβίας σε περασμένο Φεστιβάλ της Δράμας.

- Έχω έρθει πολλές φορές στη Δράμα και νιώθω σαν το σπίτι μου εδώ. Στη Δράμα γίνεται κάτι άλλο, το Φεστιβάλ μεγαλώνει και γίνεται διεθνές. Υπάρχουν επαγγελματίες που παρακολουθούν και άλλα Φεστιβάλ επίσης. Το Φεστιβάλ δίπλα από άλλα παρεμφερή, όπως αυτά του Μονπελιέ, του Κλερμόν Φεράν, μπορεί να προωθηθεί και να μεγαλώσει και να ανοιχτεί στην Ευρώπη. Η φετεινή διοργάνωση ήταν πάρα πολύ καλή, γιατί ήταν ένα πανόραμα της κινηματογραφικής παραγωγής ανά τον κόσμο. Έγινε πολύ προσεγμένη επιλογή από χιλιάδες ταινίες μικρού μήκους, οπότε η Δράμα είναι το σημείο αναφοράς για τις ταινίες μικρού μήκους στην Ευρώπη και σ' όλο τον κόσμο.

Θα ήθελα να μιλήσουμε για τον χαρακτήρα της ταινίας μικρού μήκους. Θεωρείτε ότι είναι ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος;

- Καλή ερώτηση. Μπορούν να γραφτούν βιβλία για αυτό το θέμα. Αλλά θα απαντήσω μ' ένα αστείο. Όλες αυτές οι μικρές ταινίες, τα ντοκιμαντέρ, οι μυθοπλασίας είναι η αίθουσα αναμονής για τις ταινίες μεγάλου μήκους. Πολλοί δημιουργοί έχουν κάνει τα αριστουργήματά τους στην αίθουσα αναμονής προτού εμφανιστούν στις ταινίες μεγάλου μήκους. Απέτυχαν στις ταινίες μεγάλου μήκους ενώ έκαναν μεγάλη επιτυχία στις μικρού μήκους και το αντίστροφο. Αλλά αν κάνεις κάτι για τον κινηματογράφο κάποιος θα μπορούσε να πληρώσει, αν ψάξεις πολύ βρίσκεις χρηματοδότη στην τηλεόραση, αλλά εκεί υπάρχουν άλλοι όροι συνεργασίας: αν έχεις μια ιδέα που μπορεί να ολοκληρωθεί σε δύο λεπτά, τότε σου λένε να την μεγαλώσεις στα 30 λεπτά για να γίνει στα στάνταρ της τηλεόρασης. Τότε τι γίνεται; Όλη η ιδέα είναι σαν να μπαίνει μέσα στο νερό και να διαλύεται. Πολλές ταινίες στη Δράμα είναι γυρισμένες σε 30 ή παραπάνω λεπτά, δηλαδή τον τηλεοπτικό χρόνο. Είσαι αναγκασμένος να το κάνεις. Αυτό είναι κατανοητό. Μόνο που αυτές δεν είναι ταινίες μικρού μήκους, αλλά ταινίες για την τηλεόραση. Αυτό είναι μεγάλο πρόβλημα.

Μήπως έχετε κάτι να προσθέσετε;

- Ναι. Η αγάπη και η φιλία που οι έλληνες δείχνουν για τη Σερβία αυτές τις δύσκολες στιγμές είναι τεράστιας σημασίας. Δεν μιλώ για τον ανθρωπισμό ή για την πολιτική μόνο. Αλλά για τις καλλιτεχνικές δημιουργίες που θα μας ανυψώσουν όλους μας. θέλω να τους ευχαριστήσω γι' αυτό, γιατί έχουμε την δημιουργική βοήθεια, από τις πιο δημιουργικές δυνάμεις της Ευρώπης.

Σας ευχαριστώ

- Παρακαλώ.

Ερίκ Ρομέρ

Ρεαλιστής, ψυχολόγος και μελετητής της ηθικής των σύγχρονων ανθρώπων

Η δεύτερη ενότητα ταινιών του Ερίκ Ρομέρ, μετά τους γοητευτικούς και βαθυστόχαστους "Μύθους περί ηθικής", ονομάστηκε από τον ίδιο "Κωμωδίες και παροιμίες". Και οι δύο σειρές αποκαλύπτουν τη σοφία, τη χάρη, την απλότητα και την ακρίβεια του ρομερικού σινεμά.

Οι "Κωμωδίες και παροιμίες" είναι ταινίες αστείες και σπινθηροβόλες, γεμάτες φινέτσα και μπρίο που περιστρέφονται συνήθως γύρω από κωμικές και ταυτόχρονα πικρές ερωτικές και ψυχολογικές καταστάσεις. Γύρω από λεπτά συναισθήματα και ηθικά διλήμματα. Τα φιλμ του Ρομέρ είναι ένα χαριτωμένο, έξυπνο και διαυγές παιχνίδι της ψυχής των ηρώων με τον έρωτα και την ηθική.

Ο Ερίκ Ρομέρ ζωγραφίζει τα αιώνια ανθρώπινα συναισθήματα στις σύγχρονες κοινωνίες. Τα διερευνά. Είναι ο ευαίσθητος και ακριβής ανατόμος των ψυχικών περιπλοκών. Ένας ψυχολόγος και μαζί κοινωνιολόγος των σύγχρονων ηθών. Σαν ρεαλιστής διαλέγει ν' ασχοληθεί με τα ήθη της σημερινής γαλλικής κοινωνίας. Σαν μελετητής της ηθικής, σαν μοραλιστής, αρθρώνει έναν ανεξάντλητο σ' ενδιαφέρον λόγο περί ηθικής. Σαν αφηγητής τέλος, μας ξαφνιάζει με τις απρόβλεπτες κινήσεις και τις ιδιόμορφες εξελίξεις των ιστοριών του. Η μεγαλοφυία του έγκειται στην τελειότητα αυτών των συνδυασμών. Παράλληλα σκύβει με συγκαταβατικότητα και αγάπη πάνω από τους ήρωές του. Τα πρόσωπά του δεν είναι εξαιρετικά και σπάνια άτομα, παθιασμένοι καλλιτέχνες ή διανοούμενοι. Είναι κοινοί και συνηθισμένοι άνθρωποι που βασανίζονται με τα προβλήματα που ταλαιπωρούν όλο τον κόσμο. Συχνά είναι μέτριοι ή απλά μικροαστοί. Ο Ρομέρ επιμένει στα προβλήματα της πλειοψηφίας των ανθρώπων, αναζητώντας στον κοινό θνητό τη μοναδικότητά του και το ξεχωριστό ενδιαφέρον του προσωπικού του κόσμου.

Οι εφτά ταινίες της σειράς "Κωμωδίες και παροιμίες" μοιάζουν με πολύεδρα, αστραφτερά πετράδια. Λάμπουν χάρη στη σπιρτάδα και την ευφυία τους. Συνδυάζουν τη μορφική ακρίβεια με τη δροσιά, τη χάρη και την ευθυμία. Και η απλότητα συμβαδίζει με τον πλέον ουσιαστικό πλούτο. Ο Ρομέρ δίνοντας τεράστια σημασία στην ουσία των έργων του, γράφει και ξαναγράφει τους διαλόγους των σεναρίων του (όταν δεν επιλέγει τον αυτοσχεδιασμό, όπως στην "Πράσινη αχτίδα"). Η αυστηρή φόρμα, ο πλούτος και το βάρος των σημαινόμενων του χάρισαν τον χαρακτηρισμό "κλασικός". Είναι κλασικός γιατί αδιαφορεί για τη μόδα, το συρμό, το νέο look. Δηλώνει πως αυτό που είναι πάντα επίκαιρο είναι το κλασικό. "Το ουσιώδες δεν είναι της τάξης της κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά της τάξης του οντολογικού".

Η μορφή των ταινιών του, λιτή κι απόλυτη κυριαρχημένη, είναι χυμώδης και απολαυστική. Οι αστραφτεροί διάλογοι συμπληρώνονται με την τελειότητα και τη "ζωγραφικότητα" των κάδρων. Αδρά και φωτεινά χρώματα, καθαρές γραμμές, απόλυτη χρωματική ισορροπία. Συχνά η ζωγραφική σύλληψη μιας ταινίας προσδιορίζεται από τη σχέση της με κάποιο ζωγράφο. Ο Μοντριάν στις "Νύχτες με πανσέληνο", ο Ματίς στο "Πωλίν στην πλαζ", ο Γκωγκέν στο "Γόνατο της Κλαίρης" (το τελευταίο, από τους "Μύθους περί ηθικής").

Οι εξαντλητικά επεξεργασμένοι διάλογοι των ταινιών δεν λένε πάντα την αλήθεια. Συχνά την απωθούν ή ψεύδονται συστηματικά, παρά τη θέληση των ηρώων. Το λάθος, η παραγνώριση της πραγματικότητας ή της προσωπικής ερωτικής επιθυμίας, αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά των διαλόγων και των συμπεριφορών. Τα πρόσωπα συμβαίνει να μη γνωρίζουν καλά τον εαυτό τους. Συχνά η γλώσσα έρχεται σε διάσταση με την πραγματικότητα, τα μηνύματά της αντιφάσκουν προς τα πραγματικά δεδομένα. Οι ήδη περίπλοκες ψυχολογικές, ηθικές κι ερωτικές καταστάσεις των ηρώων περιπλέκονται ακόμα περισσότερο λόγω της σχέσης των προσώπων με τη γλώσσα. Ποτέ δεν την κατέχουν πλήρως, προσπαθούν βέβαια να την κυριαρχήσουν, όμως αυτή τους διαφεύγει, τους ξεγελά και τους στήνει παγίδες, τους προδίδει. Η γλώσσα είναι η ουσία και η πρώτη ύλη του ρομερικού κινηματογράφου, ένα ορμητικό ποτάμι χωρίς εκβολές.

Είναι όμως και το κατεξοχήν πεδίο της ερωτικής επιθυμίας, το πλαίσιο μέσα στο οποίο η επιθυμία εκφράζεται. Στο "Φίλο της φίλης μου" (1987) η γλώσσα των ηρώων έρχεται σ' επαφή με την πραγματικότητα των πόθων, των συναισθημάτων και των προτιμήσεων, όπως και μ' εκείνη των σωμάτων. Η σχέση γλώσσας και πραγματικότητας είναι άλλοτε συμπληρωματική ή σχέση επιβεβαίωσης, κι άλλοτε αντιθετική. Για παράδειγμα η Μπλανς πιστεύει πως αγαπά το γόη Αλεξάντρ, στο τέλος όμως θα καταλάβει πως το αίσθημά της δεν είναι άλλο παρά παιδιάστικη και ματαιόδοξη αυταπάτη. Στην πραγματικότητα ταιριάζει και κλείνει προς το Φαμπιέν, το φίλο της φίλης της Λέα, επιμένει όμως να αρνείται αυτή την κλίση της. Αντίστροφα η Λέα παραγνωρίζει και απωθεί την επιθυμία της για τον Αλεξάντρ, επιμένοντας στο δεσμό της με το Φαμπιέν. Η εξέλιξη των πραγμάτων θα διαψεύσει το λόγο και τις βεβαιώσεις των δύο κοριτσιών. Η σχέση γλώσσας/πραγματικότητας δεν είναι απλή, μονής κατεύθυνσης. Είναι ρευστή κι αμφίβολη, συνέχεια διαφοροποιούμενη. Οι σχέσεις των λεκτικών βεβαιώσεων/του ψεύδους/της αλήθειας, συνεχώς αλλάζουν. Τα δύο γυναικεία πρόσωπα ισχυρίζονται πως δεν μπορούν να πουν ψέματα, συσσωρεύουν όμως το ένα ψέμα μετά το άλλο. Και κυρίως λένε ψέματα στον ίδιο τους τον εαυτό.

Στο "Η Πωλίν στην πλαζ" (1983), ο λόγος των προσώπων περί έρωτος διατάσσει την εξέλιξη της δράσης, καθορίζει την εξέλιξη των ερωτικών αναζητήσεων των ηρώων. Αργότερα όμως, ο λόγος του Πιέρ για την αλήθεια της ερωτικής δραστηριότητας του γόη εθνολόγου δεν πείθει καθόλου τη Μαριόν, τη γυναίκα που ποθεί (η οποία έχει ερωτευτεί τον εθνολόγο). Κι όπως βεβαιώνει η παροιμία που παραθέτει επιγραμματικά ο Ρομέρ, "όποιος πολυλογεί κάνει κακό στον εαυτό του", κάτι που συμβαίνει σε αρκετά φιλμ του σκηνοθέτη. Ο λόγος, η γλώσσα κρύβουν παγίδες για τα πρόσωπα, που πιάνονται στα δίχτυα τους.

Η συγκάλυψη και η απάρνηση της αλήθειας κι άλλοτε πά-

λι η επιβεβαίωσή της αποτελούν δομικές μορφές και αρχές στο "Φίλο της φίλης μου" και σ' άλλες ταινίες του Ρομέρ. Η αλήθεια επιβάλλεται μέσα από αμφιταλαντεύσεις και πισωγυρίσματα, ακολουθώντας τεθλασμένη γραμμή πορείας προς την ερωτική πλήρωση. Επικρατεί μέσα από παρεξηγήσεις, λάθη, διαψεύσεις, μυστικά, αναιρέσεις και πλάνες. Οι διασταυρώσεις των πόθων, η σύγχιση των ερωτευμένων, το καμουφλάζ, οι δισταγμοί, το ξεγέλασμα και οι λαθεμένες εκτιμήσεις για το τι θέλει ο άλλος, δίνουν τον τόνο των ματαιόδοξων ερωτικών παιχνιδιών του "Η Πωλίν στην πλαζ".

Οι ήρωες του Ρομέρ πολλές φορές παραπλανώνται σχετικά με το ποιο πρόσωπο ποθούν αληθινά. Η ερωτική επιθυμία τους κάνει λάθος, δυσκολεύεται να αναγνωρίσει το άτομο που αποτελεί το αντικείμενό της (βλέπε τη "Συλλέκτρια", "Μια νύχτα με τη Μωντ", "Νύχτες με πανσέληνο", "Ο έρωτας το απόγευμα"). Αυτό συμβαίνει γιατί τα πρόσωπα παραγνωρίζουν την πραγματικότητα ("Ο τέλειος γάμος") ακόμη και την πραγματικότητα του δικού τους πόθου ή γιατί βλέπουν τα πράγματα μέσα από το πρίσμα μιας ηθικής άποψης που δυσκολεύονται να αφομοιώσουν και να χρησιμοποιήσουν (το τελευταίο ισχύει στη "Συλλέκτρια", αναφορικά με τους δύο νεαρούς διανοούμενους που φλερτάρουν τη συλλέκρια και στα "Ο έρωτας το απόγευμα" και "Μια νύχτα με τη Μωντ").

Οι ήρωες μερικές φορές δεν ξέρουν ποιον ν' αγαπήσουν (η Μαρί Ριβιέρ στη "Γυναίκα του αεροπόρου", 1981 και την Πράσινη αχτίδα", 1986), ποιος τους αγαπάει πραγματικά (π.χ. η Μπεατρίς Ρομάν που θέλει να παντρευτεί τον Αντρέ Ντυσολιέ παρά την αδιαφορία του, στον "Τέλειο γάμο", 1982) και με ποιος ταιριάζουν (ο παντρεμένος άντρας του "Έρωτα το απόγευμα" ανάμεσα στην ερωμένη και στη σύζυγο). Γι' αυτό τα πρόσωπα των ταινιών συνέχεια "στραβοπατούν". Η επιθυμία τους διαγράφει μία γραμμή όλο ζικ-ζακ μέχρι να βρει το στόχο της, δηλαδή το δέκτη που της αντιστοιχεί. Στη "Μια νύχτα με τη Μωντ (1969) ο Τρεντινιάν παραδέρνει ανάμεσα στη Μωντ (Φρανσουάζ Φαμπιάν) και τη μέλλουσα γυναίκα του (Μαρί - Κριστίν Μπαρώ). Στην "Καριέρα της Σουζάν" (1963) ο Μπερτράν αμφιταλαντεύεται μεταξύ της Σουζάν και της Σοφί, για να μην τολμήσει τελικά να πλευρίσει καμμιά, λόγω της παθολογικής συστολής και φοβίας του απέναντι στις γυναίκες. Περίπλοκη διαδρομή ακολουθεί και η Πασκάλ Οζιέ στις "Νύχτες με πανσέληνο" (1984), από το φίλο της (Τσέκι Κάριο) ως τα φλερτ με άλλους νέους, χάριν της επιθυμίας της για ελευθερία. Στο "Γόνατο της Κλαίρης" (1970) ο Μπριαλύ περνά από την αρραβωνιαστικιά του Λυσέντ στο φλερτ με τη Λώρα και κατόπιν με την Κλαιρ με το ωραίο γόνατο, πάντα υπό τη συναισθηματική επίδραση της συγγραφέως Ωρόρα. Στη "Γυναίκα του αεροπόρου" ο νεαρός ήρωας έχει σαν αφετηρία τη σχέση του με την κοπέλα που αγαπά (Μαρί Ριβιέρ), περνά ύστερα στη γνωριμία με τη χαριτωμένη μαθήτρια και ξαναγυρνά στην κοπέλα του.

Ο ρομερικός ήρωας, συνήθως ο άντρας, παρ' όλη την ηθικότητά του λέει ψέματα. Υιοθετεί το ψέμα για να ανταπεξέλθει στις δυσκολίες των ερωτικών σχέσεών του. Για παράδειγμα, στο "Μια νύχτα με τη Μωντ" ο ήρωας ψεύδεται για τις παλιές ερωτικές περιπέτειές του ή παραλείπει στις διηγήσεις του προς τη μέλλουσα γυναίκα του ένα σημαντικό μέρος της αλήθειας.

Σε άλλα φιλμ ο ήρωας, χωρίς να το καταλαβαίνει, πιστεύει ο ίδιος τα ψέματά του, όπως ο Μπερτράν στην "Καριέρα της Σουζάν", που λόγω κόμπλεξ κατωτερότητας πείθει τον εαυτό του πως η Σουζάν δεν του αρέσει. Στη "Συλλέκτρια" (1966) οι δύο νεαροί διανοούμενοι που γυροφέρνουν την αισθησιακή Χαϊντέ, τη "συλλέκτρια ανδρών" όπως την ονομάζουν, καμουφλάρουν λόγω εγωισμού τον πόθο τους γι' αυτή και τον κρύβουν από τον ίδιο τους τον εαυτό. Ο Αντριέν (Πατρίκ Μπουσώ) παρόλο που την επιθυμεί, στην αρχή ισχυρίζεται πως δεν είναι ωραία και κατόπιν πως δεν είναι ο τύπος του, λέγοντας ψέμματα στον εαυτό του. Λίγο- λίγο η Χαϊντέ του γίνεται έμμονη ιδέα κι όμως αρνείται τον πόθο του, αγωνίζεται να τον καταπνίξει, για να μην υποκύψει στη γοητεία της μπαίνοντας κι αυτός στην υποτιθέμενη συλλογή της. Δεν καταφέρνει να την ξεπεράσει ακόμη κι όταν τη ρίχνει στην αγκαλιά του φίκου του Ντανιέλ. Ο ζωγράφος Ντανιέλ, παρ' όλο που κάνει έρωτα μαζί της, για να προστατεύσει την υποτιθέμενη υπεροχή του χαρακτηρίζει ασήμαντη την αέρινη και συνάμα χυμώδη ομορφιά της.

Δύσκολο να εντοπίσεις το λόγο (discours) και την άποψη του ίδιου του Ρομέρ μέσα στους λόγους και τις απόψεις των ηρώων του. Αφήνει αναπάντητο το ερώτημα και μπερδεύει συνέχεια τα χαρτιά του. Κρύβεται πίσω από την "ουδετερότητά" του, πίσω από τα λεγόμενα των ηρώων του και δείχνει να ενστερνίζεται πότε αυτό που λέει ο ένας και πότε αυτό που λέει ο άλλος. Κάποτε μιλάει με τη φωνή ενός προσώπου, δεν ξέρουμε όμως με βεβαιότητα που και πότε. συχνά τοποθετείται απέναντι από τους ήρωές του και τους παρατηρεί με στοργή και καλωσύνη.

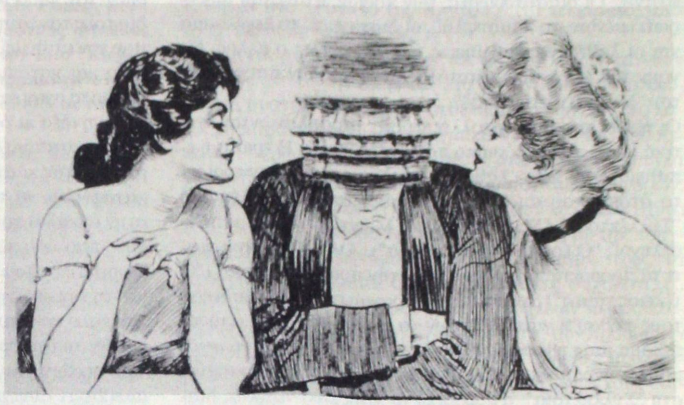
Η αγάπη του προς τους νέους είναι ολοφάνερη. Το ενδιαφέρον του προστατευτικό, καλοκάγαθο και γενναιόδωρο. ένας εξηντάρης δημιουργός κατάφερε να γίνει ο ευρωπαίος σκηνοθέτης που αγαπά τους νέους περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο. Έτσι όμως δείχνει ν' αποζητά, παράλληλα, με πάθος και νοσταλγία τη χαμένη του νιότη κι αθωότητα. Ακόμα πιο έκδηλη, γεμάτη συμπάθεια και έρωτα είναι η προσήλωσή του στα νεαρά κορίτσια. "Οι κωμωδίες και παροιμίες" βασίζονται κυρίως στα δροσερά χαριτωμένα κορίτσια που ερωτεύονται, δοκιμάζονται και ψάχνουν την ελευθερία, την ευτυχία και την αγάπη. Η γεμάτη τρυφερότητα ατμόσφαιρα, οι ροές αγάπης, τα βλέμματα προς τα μισοντυμένα σώματα (συνηθισμένη αμφίεσή τους το μαγιό και τα εσώρουχα) κάνουν τις ταινίες του διακριτικά αισθησιακές και διαποτισμένες με λεπτό γυναικείο άρωμα.

Όπως στους "Μύθους περί ηθικής", έτσι και στις "Κωμωδίες και παροιμίες" οι ήρωες έχουν προβλήματα ηθικών επιλογών, ταλαντευόμενοι ανάμεσα σε διαφορετικές ηθικές στάσεις. Το κάθε άτομο είναι φορέας μιας προσωπικής ηθικής που αντιφάσκει προς την πραγματικότητα. Κάποτε οφείλει να διαλέξει ανάμεσα στην ατομική ηθική του και την αποδοχή της πραγματικότητας. Ανάμεσα στην ηθική του και την επιθυμία του. Οι ηθικές συγκρούσεις αποτελούν τον πυρήνα της ρομερικής προβληματικής. Η ηθική παίρνει υπόσταση και εκφράζεται μέσα από τη γλώσσα, μέσα από το διαρθρωμένο σε σύνολο λόγο. Γλώσσα και ηθική συγκρούονται (ή συμπληρώνονται) με την πραγματικότητα της κοινωνίας και της λίμπιντο. Συνήθως απ' αυτές τις αντιφάσεις ξεπηδούν οι κωμικές αποχρώσεις.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ

Γιόνας Μέκας

Σημειώσεις για τον αμερικάνικο κινηματογράφο.



Όπως ο μοντέρνος ποιητής, έτσι και ο μοντέρνος κινηματογραφιστής δεν δείχνει ενδιαφέρον για τα θέματα που είναι δημοσίως επιτρεπτά (1). Ο μοντέρνος καλλιτέχνης γνωρίζει πως το μεγαλύτερο τμήμα των δημοσίων λόγων και προτάσεων χαρακτηρίζεται από διαφθορά. Γνωρίζει πως η αλήθεια βρίσκεται κάπου αλλού και όχι στις New York Times ούτε στη Pravdra. Νοιώθει πως πρέπει να κάνει κάτι για να τάχει καλά με τη συνείδησή του, πως πρέπει να επαναστατήσει κατά του πιεστικού ζυγού των ψευδών.

Κάποιοι κριτικοί της χώρας μας αλλά και της αλλοδαπής, ταξινόμησαν τους μοντέρνους καλλιτέχνες στους μηδενιστές και αναρχικούς. Ο αμερικάνος καλλιτέχνης άμα συμπεριφερόταν ευτυχισμένα και ανέμελα, χωρίς να εξωτερικεύει την απόγνωσή του, δεν θα καθρέφτιζε την κοινωνία στην οποία ζει ούτε τον εαυτό του. Θα ήταν ένας τυχαίος ψεύτης. Σήμερα που η ανθρώπινη ψυχή συνθλίβεται στις τέσσερις γωνιές του κόσμου και που οι κυβερνήσεις ποδοπατούν την προσωπικότητά της με τη βοήθεια του πανίσχυρου μηχανισμού της γραφειοκρατίας, του πόλεμου και των μαζικών μέσων επικοινωνίας, ο καλλιτέχνης νοιώθει πως ο μόνος τρόπος σωτηρίας του ανθρώπου είναι εκείνος της ενδυνάμωσης της επαναστατικής της διαίσθησης, της αίσθησης ανυπακοής της, ακόμα κι αυτός ο τρόπος οδηγεί στην αναρχία και τον μηδενισμό. Ολόκληρο το πεδίο της ανθρώπινης σκέψης, έτσι όπως αυτή εκλαμβάνεται γενικότερα στον δυτικό πολιτισμό, πρέπει να διαταραχθεί. Όλες οι ιδεολογίες, οι αξίες και οι επιτρεπόμενοι τρόποι ζωής πρέπει ν' αμφισβητηθούν και να χτυπηθούν. "Αμα σνιφάρετε αυτή την ουσία θα πετάξετε, και ίσως να έχουμε να δώσουμε όλοι μας την ίδια απάντηση" αποφάνθηκε ο Allen Ginsberg. Ναι, ο καλλιτέχνης ίπταται πάνω από τον νεκρό του πολιτισμό, εισπένοντας το δηλητήριο της αποσύνθεσης του τελευταίου. Η τέχνη μας υποφέρει χωρίς αμφιβολία. Η τέχνη μας είναι μπερδεμένη αλλά εμείς αρνούμαστε να συνδράμουμε στο Μεγάλο Ψέμα του Πολιτισμού. Για τον μοντέρνο καλλιτέχνη, η μοίρα του ανθρώπου είναι σημαντικότερη από τη μοίρα της τέχνης, η μοίρα του ανθρώπου είναι σημαντικότερη υπόθεση από εκείνη των πρόσκαιρων καλλιτεχνικών αναβρασμών. Εσείς κρίνετε τη δουλειά μας με μια ματιά ακαδημαϊκή και επιφανειακή. Εμείς σας ερωτούμε: "Τι ωφελεί ο κινηματογράφος άμα η ανθρώπινη ψυχή έχει διαμεληθεί;".

Σταν Μπράκεϊτζ (Stan Brakhage) (2): "Μου φαίνεται ότι ολάκερη η ανθρώπινη κοινωνία όρμηξε να καταστρέψει με μανία τα ζωντανά κύτταρα των ατόμων που την αποτελούν (δείτε τι συμβαίνει στις μέρες μας με τους καλλιτέχνες) προκειμένου να συνεχίσει ανενόχλητα να λειτουργεί μηχανικά, αδιάφορη της θέλησης των ανθρώπων. Απόδειξη αυτών των λόγων είναι ο ίδιος μου ο εαυτός αλλά και οι αγωνίες των συνανθρώπων μας".

Συνοχή του ύφους και του ανθρώπινου χαρακτήρα

Μπορούμε να πούμε ότι το κίνημα του νέου ανεξάρτητου κιν/φου, σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες τέχνες στη σημερινή Αμερική, είναι κυρίως ένα υπαρξιακό κίνημα ή, αν το θέλετε, ένα κίνημα ηθικό, μία ανθρώπινη πράξη. Κατόπιν είναι ένα αισθητικό κίνημα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλες οι τέχνες, σε οποιαδήποτε εποχή, ήταν κυρίως εκδηλώσεις υπαρξιακών αγωνιών. Ακόμα κι αν οι ταινίες μας δείχνουν να απομακρύνονται στο πιο ακραίο βαθμό απ' την πραγματικότητα, όπως αυτές του Stan Brakhage, στηρίζονται, στην αποστροφή που νιώθουμε για τις παρωχημένες και στατικές ιδέες περί τέχνης και ζωής. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι το καινούργιο είναι πάντα ηθικό.

ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΤΑ ΗΘΙΚΟ

Θα μπορούσε κανένας ν' αναρωτηθεί γιατί είμαι τόσο παθιασμένος με τον νεωτερισμό και γιατί νοιώθω τέτοιο μίσος για τα αναπαλαιωμένα πράγματα.

Πιστεύω, παρόλα αυτά, ότι η αληθινή γνώση και σοφία ειναι στοιχεία παλαιά που έχουν όμως ανακαλυφτεί από κοινωνίες στατικού πολιτισμού. Αν γνωρίζουμε κάτι για τον άνθρωπο είναι ότι αυτός έχει το δικαίωμα να ολοκληρώσει τη ζωή του και να τη ζήσει όσο μπορεί πιο πλουσιοπάροχα. Το αδιέξοδο του δυτικού πολιτισμού διακόπτει την πνευματική ζωή του ανθρώπου. Το "πνεύμα" του προδίδει τις σκέψεις και τις διαγνώσεις του. Η θέση μου είναι απλή: οτιδήποτε διατηρεί τον άνθρωπο μέσα στα όρια του δυτικού πολιτισμού τον εμποδίζει να ζήσει τη ζωή του. Σίγουρα, μια σημαντική ευθύνη που

φέρει ο καλλιτέχνης είναι να ακούει την αυθεντική φωνή του ανθρώπου.

Ο νέος καλλιτέχνης, ακούγοντας τον εσωτερικό του κόσμο, αρχίζει να συγκρατεί τα μόρια της αληθινής αντίληψης του ανθρώπου. Όντας μονάχα νεωτεριστής (δηλαδή σκαλίζοντας πιο βαθιά απ' τους σύγχρονους μ' αυτόν καλλιτέχνες) ο Brakhage συνεισφέρει τη δικιά του βοήθεια στην απεξάρτηση του ανθρώπινου πνεύματος από το βαρύ φορτίο του νεκρού πολιτισμού και ανοίγει καινούργια προοπτική για τη ζωή. Υπ' αυτή την έννοια, μια παλαιά τέχνη είναι ανήθικη γιατί διατηρεί το ανθρώπινο πνεύμα σε δουλεία από τον νεκρό πολιτισμό. Ο ανατρεπτικός χαρακτήρας του μοντέρνου καλλιτέχνη, ο αναρχισμός του, όπως αυτός εκδηλώνεται στα happenings ή στα action paintings, είναι στην πραγματικότητα, μια τοποθέτησή του υπέρ της ζωής και της ελευθερίας.

Σημείωση σχετικά με τον αυτοσχεδιασμό

Άκουσα πολλές φορές τους αμερικάνους όσο και τους ξένους κριτικούς να περιγελάνε τους όρους "αυθορμητισμός" και "αυτοσχεδιασμός". Λένε ότι η δημιουργία δεν μπορεί να ταυτιστεί μαζί τους. Το βρίσκετε απαραίτητο να δηλώσω στο άρθρο μου πως μία τέτοια κρίση πηγάζει από αληθινή άγνοια κι ότι στηρίζεται σε έναν επιφανειακό ορισμό της λέξης "αυτοσχεδιασμός;" Η αλήθεια είναι ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι η πιο υψηλή μορφή πυκνότητας που στοχεύει άμεσα την πραγματική ουσία μιας σκέψης ή ενός συναισθήματος. Ο Adam Miekiewicz δεν αποκαλούσε άσκοπα τον περίφημο μονόλογο του Konrad Walenrod "αυτοσχεδιασμό" γιατί αυτός είναι, το επαναλαμβάνω, η υψηλότερη μορφή αυτοσυγκέντρωσης, συνείδησης και γνώσης όταν η φαντασία αρχίζει να απορρίπτει τις προμελετημένες πνευματικές δομές, στοχεύοντας τα βαθύτερα σημεία της ουσίας. Ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι μέθοδος αλλά ένας απαραίτητος όρος εμπνευσμένης δημιουργίας. Είναι μια ικανότητα που κάθε αληθινός καλλιτέχνης καλλιεργεί με μία μόνιμη εσωτερική επαγρύπνιση (που διαρκεί όσο και η ζωή του) αλλά και με την ανάπτυξη των αισθήσεών του.

Σημείωση σχετικά με την τρεμάμενη κάμερα.

Με κουράζουν οι φύλακες της Κιν/κής Τέχνης όταν κατηγορούν τον μοντέρνο κινηματογραφιστή πως δουλεύει με μία τρεμάμενη κάμερα χωρίς να ενδιαφέρεται για την τεχνική ποιότητα των ταινιών του. Με τον ίδιο τρόπο κατηγορούν τους μοντέρνους μουσικοσυνθέτες, τους μοντέρνους γλύπτες και ζωγράφους ότι επιδίδονται σε μία πρόχειρη και ευτελή εκτέλεση των έργων τους. Λυπάμαι αυτούς τους κριτικούς γιατί δεν έχουν καμία ελπίδα. Θα προτιμούσα να περάσω την ώρα μου αναλαμβάνοντας να παίξω το ρόλο του υμνητή του Νεωτερισμού. Ο Μαγιακόφσκι είχε πει κάποτε ότι υπάρχει μία ζώνη στην ψυχή του ανθρώπου που μόνο η Ποίηση μπορεί να αγγίξει, η μονίμως εξελισσόμενη Ποίηση. Θα μπορούσαμε με τον ίδιο τρόπο να παραδεχτούμε ότι υπάρχει μία ζώνη στο ανθρώπινο πνεύμα ή καρδιά που μόνο ο αενάως εξελισσόμενος κινηματογράφος μπορεί ν' αγγίξει. Μόνο αυτός ο κινηματογράφος μπορεί ν' αποκαλύψει, να περιγράψει, να ενεργοποιήσει τη συνείδησή μας ή να υπαινιχτεί τι είμαστε ή δεν είμαστε. Μόνο αυτός ο κιν/φος μπορεί να ψάλλει την αληθινή και εναλλασσόμενη ομορφιά του κόσμου που μας περιβάλλει. Μόνο αυτό το είδος κιν/φου περιέχει το κατάλληλο λεξιλόγιο και σύνταξη για την έκφραση του αληθινού και όμορφου. Αν μελετήσουμε τη μοντέρνα κινηματογραφική ποίηση θα συνειδητοποιήσουμε ότι ακόμα και τα σφάλματα, τα φλουταρισμένα (μη ευκρινή) πλάνα, τα τρεμάμενα πλάνα, οι δισταγμένες κινήσεις, τα υποφωτισμένα ή υπερφωτισμένα τμήματα της ταινίας αποτελούν από δω και πέρα μέρος του λεξιλογίου του μοντέρνου κινηματογράφου, εφόσον ανταποκρίνονται στην ψυχολογική και οπτική πραγματικότητα του μοντέρνου ανθρώπου.

Δεύτερη σημείωση για τον αυτοσχεδιασμό

Αναζητώντας την εσωτερική ελευθερία του, ο μοντέρνος καλλιτέχνης και κινηματογραφιστής καταφεύγει στον αυτοσχεδιασμό. Ο νέος αμερικάνος σκηνοθέτης, ζωγράφος, μουσικός ή ηθοποιός αντιτίθεται στην κοινωνία όπου ζει. Γνωρίζει ότι αυτά που του μάθανε σχετικά με τη ζωή και το θάνατο είναι ψέματα. Δεν μπορεί λοιπόν να πετύχει μία αληθινή δημιουργία, τέτοια που να σχετίζεται με την πραγματικότητα, αναμοχλεύοντας ιδέες, εικόνες ή συναισθήματα πεθαμένα. Πρέπει να διεισδύσει πιο βαθιά, πρέπει να ξεφύγει από την κεντρομόλο δύναμη κάθε γνώσης που αυτή η κοινωνία του απέδωσε. Ο αυθορμητισμός του, ο αναρχισμός του, η παθητικότητά του ακόμα είναι τα δικά του όπλα απελευθέρωσης.

Σχετικά με την υποκριτική των ηθοποιών

Το παίξιμο που παρατηρούμε στην αρχή της καριέρας του Marlon Brando, του James Dean ή του Ben Carruthers (3) δεν είναι παρά μία εκδήλωση των ασυνείδητων ηθικών ικανοτήτων τους αλλά και της αγωνίας του να είναι ειλικρινείς, σεμνοί και αληθινοί. Η αλήθεια στον κινηματογράφο δεν χρειάζεται λέξεις. Υπάρχει περισσότερη αλήθεια και εξυπνάδα στο "ψιθύρισμα" των λέξεων παρά στην ευκρινή προφορά των ηθοποιών του Broadway. Ακόμα και η έλλειψη συνάφειας στους διαλόγους μπορεί να είναι πιο εκφραστική από χίλιες καλοακονισμένες λέξεις.

Ο μοντέρνος ηθοποιός δεν εμπιστεύεται παρά μόνο τη δική του θέληση, κάτι που δεν μπορεί να προσβάλλει κανένα. Ο μοντέρνος ηθοποιός ακούει με προσοχή τις καινούργιες λέξεις, την καινούργια σύνταξη, τους καινούργιους ρυθμούς στους αυτοσχεδιασμούς του, όπως ο Coltrane στη jazz μουσική του ή ο De Kooning στις ζωγραφιές του. Αν μείνουν οι "φωτισμένοι" κριτικοί προσκολλημένοι στους "τύπους" τους, το "περιεχόμενό" τους, την "τέχνη" τους, τη "δομή" τους, τη "διαύγειά" τους, τη "σημασία" τους. Αν μείνουνε, δεν πειράζει! Η μοντέρνα ψυχή είναι ένας βλαστός που βρίσκεται στην πιο επικίνδυνη και ευαίσθητη περίοδό του.

Τελικές παρατηρήσεις.

Πολλά πράγματα μπορούν να ξεκαθαριστούν από δω και κάτω:

Ο μοντέρνος αμερικάνος καλλιτέχνης δεν μπορεί να κατακριθεί άμα η τέχνη του βρίσκεται σε δύσκολη θέση. Κάνει ό,τι μπορεί για να βγει απ' αυτή τη θέση. Η άρνησή του να συμβιβαστεί με τον "επίσημο" κινηματογράφο (το Hollywood) δεν βασίζεται μονάχα σε αντιρρήσεις καλλιτεχνικής φύσεως. Δεν τίθεται μόνο θέμα καλών ή κακών ταινιών καλλιτεχνικά. Τίθεται θέμα καινούργιας στάσης στη ζωή, καινούργιου τρόπου να καταλάβουμε τον Άνθρωπο.

Θα ήταν παράλογο να ζητήσουμε από τον μοντέρνο αμερικάνο σκηνοθέτη να κάνει ταινίες παρόμοιες μ' αυτές που γυρίζονται στη Ρωσία, τη Γαλλία ή την Ιταλία. Οι ανάγκες του διαφέρουν όπως και οι ανησυχίες του. Η μορφή και το περιεχόμενο ενός έργου τέχνης δεν μπορούν να μεταφυτευτούν από το ένα κράτος στο άλλο σαν να ήταν φασόλια.

Το να ζητήσεις από τον αμερικάνο καλλιτέχνη να κάνει "θετικές" ταινίες και να ξεφορτώσει το έργο του από τα αναρχικά στοιχεία θα ήταν σαν να του ζητούσες να αποδεχτεί την ηθικοκοινωνικοπολιτική τάξη της σημερινής εποχής.

Οι ταινίες που γυρίζονται από το μοντέρνο αμερικάνο σκηνοθέτη, οι ανεξάρτητες ταινίες, δεν προορίζονται με κανένα τρόπο στο πλατύ κοινό. Ας μη ξεχνάμε όμως ότι το μικρό κοινό είναι πιο ευαίσθητο και υπερασπίζεται τα αληθινά συναισθήματα, την αλήθεια της κάθε γενιάς.

Τελειώνοντας, θα λέγαμε ότι οι ταινίες που κάνουμε δεν είναι αυτές που θα θέλουμε να κάνουμε συνέχεια στο μακρινό μέλλον. Δεν είναι το καλλιτεχνικό μας ιδεώδες. Είναι οι ταινίες που αναγκαζόμαστε να κάνουμε προκειμένου να μην προδώσουμε την τέχνη μας και τους εαυτούς μας, άμα θέλουμε να πάμε μπροστά. Αυτές οι ταινίες αντιπροσωπεύουν μόνο μια ειδική περίοδο στην ανάπτυξη της ζωής και του έργου μας.

Μπορώ να προβλέψω άνετα τα διαφορετικά επιχειρήματα που μπορούν οι κριτικοί ή οι αντιφρονούντες αναγνώστες να αντιπαραθέσουν σ' εμένα καθώς και στο μοντέρνο αμερικάνο σκηνοθέτη. Μερικοί μπορούν να πουν ότι αυτός βρίσκεται σε έναν επικίνδυνο δρόμο, ότι δεν θα μπορέσει να ξεφύγει από τις διφορούμενες θεωρητικές αρχές του εύκολα, ότι δεν θα καταφέρει να προσφέρει τίποτα παρά την καταστροφή, κλπ, κλπ - αυτά τα τετριμμένα επιχειρήματα που χρησιμοποιούν για να χτυπήσουν καθετί το μοντέρνο, το άγνωστο και σε ανάπτυξη.

Ωστόσο απευθύνομαι στον μοντέρνο άνθρωπο με εμπιστοσύνη. Πιστεύω στην πραγματικότητα του μοντέρνου.

Ο κόσμος μας είναι γεμάτος βόμβες, εφημερίδες, τηλεοπτικές κεραίες και δεν περισσεύει λόγος χώρος για τα λεπτά αισθήματα και την λεπτή αλήθεια. Όμως οι καλλιτέχνες δουλεύουν. Χρησιμοποιώντας καινούργιες λέξεις, καινούργιες εικόνες, καινούργιους μουσικούς ήχους, ανοίγουν μια θέση στην καρδιά μας.

Οι φυσικές διέξοδοι είναι αβέβαιες ακόμα κι αν αυτές αποκτούν το χαρακτήρα των νόμων. Η τελειομανία (περφεξιονισμός) και η αβεβαιότητα αλληλοαποκλείονται.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:
ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

Σημειώσεις του μεταφραστή

1. Το παραπάνω κείμενο δημοσιεύτηκε στο αμερικάνικο "Film Culture" (τεύχος 3, Ιούνιος 1955) και γράφτηκε από τον ιδρυτή του τον Jonas Mekas, ο οποίος έμελλε να γίνει ο βασικός θεωρητικός υποστηρικτής του αμερικάνικου underground κινηματογράφου, από τότε μέχρι τις μέρες μας. Είχε θεωρηθεί στην εποχή του ένα είδος μανιφέστου.

2. Ο Stan Brakhage είναι ακόμα ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του αμερικάνικου underground κινηματογράφου και ο άνθρωπος που αφομοίωσε πλήρως τις αρχές του εικαστικού κινήματος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού στην 7η τέχνη.

3. Ο μπεν Καρούδερς είναι μεταξύ άλλων, πρωταγωνιστής των ταινιών ΣΚΙΕΣ (1961) του Τζων Κασσαβέτη και ΕΡΩΤΑΣ 1965 (1965) του Σουηδού Μπο Βίντεμπεργκ.

Οταν στο εξωτερικό κάνω εισαγωγή σε σουηδικές ταινίες, αναρωτιέμαι συχνά; Υπάρχει συνέχεια μετά τον Μπέργκμαν; Υπάρχει μια νέα γενιά φιλμουργών;

Η απάντησή μου είναι πάντα η ίδια: Βεβαίως. Υπάρχει και πρώτη και δεύτερη γενιά φιλμουργών. Αυτοί υπήρχαν πάντα, αλλά μόλις τα τελευταία χρόνια βγήκαν απ' τη σκιά, αφού η κυριαρχία του Μπέργκμαν ήταν εμφανής. Κατ' αρχήν έχουμε την γενιά μεταξύ των πενηντάρηδων και των εξηντάρηδων και αυτοί ούτε έχουν αναδειχθεί, ούτε εμφανιστεί όλοι. Πολλοί από αυτούς σταμάτησαν γύρω στην δεκαετία του 60, αλλά αργότερα έκαναν πολλές από τις καλύτερες του ταινίες. Μάι Ζέτερλινγκ, παραδείγματος χάριν, γύρισε πριν δύο χρόνια μια ταινία με την Amorosa, μια διεθνή επιτυχία, και ασχολείται τώρα πυρετωδώς με δύο νέα σενάρια, δουλεύοντας ως σκηνοθέτης στο μεσοδιάστημα. Οι Σουηδοί σκηνοθέτες δουλεύουν μόνο στον κινηματογράφο. Αυτό ωφείλεται πιθανόν στις λιγοστές ευκαιρίες και στους λίγους πόρους σε μια μικρή χώρα - στην κινηματογραφία - όπως η Σουηδία, αλλά επίσης ωφείλεται σε ένα δημιουργικό κλίμα, το οποίο τους αναγκάζει να δουλεύουν και σε άλλους τομείς. Η Γκούνελ Λίνντμλομ είναι ένα άλλο παράδειγμα: δουλεύει ως ηθοποιός, ενώ σπουδάζει σκηνοθέτης και ευκαιριακά εργάζεται ως παραγωγός. ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ (Summer Nights), το 1967, ήταν μια μεγάλη επιτυχία, ενώ η ίδια είχε παίξει την βασίλισσα στην παραγωγή του Μπέργκμαν "Hamlet", όπου έμαθε πολλά από την ηθοποιία.

Ο Κίελ Γκρέντε, που έκανε μια ελπιδοφόρα αρχή με την ταινία ΟΥΓΚΟ ΚΑΙ ΖΟΖΕΦΙΝ (Hugo and Josefin), το 1967, υπέγραψε στην ταινία HIP HIP HURRAH!, και φρόντισε να πάρει τα δύο πρώτα βραβεία στο Φεστιβάλ της Βενετίας, το 1987. Το 1990 έκανε

ΥΠΑΡΧΕΙ ΖΩΗ μετά τον Μπέργκμαν;

μια ακόμη σημαντική διεθνή παραγωγή, το ΚΑΛΗΣΠΕΡΑ Κ. ΟΥΟΛΕΝΜΠΕΡΓΚ (Good Evening, Mr. Wallenberg),μια ταινία γύρω απ' τη ζωή του Ραούλ Ουόλενμπεργκ, τον Σουηδό διπλομάτη και προστάτη των Εβραίων στη Βουδαπέστη πριν την εισβολή των Γερμανών απ' την Ουγκαρία. Ο Ουόλενμπεργκ κατόπιν συνελήφθη απ' τους Ρώσους και εξαφανίστηκε στη Σοβιετική Ένωση. Η ταινία τιμήθηκε με το βραβείο Φελίξ, το Ευρωπαϊκό βραβείο ταινιών, το φθινόπωρο του 1991. Ο Γιαν Τρόελ με το μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ του, πάνω στη Σουηδία, Η ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ (Land of Dreams), το 1988, έβαλε το όνομά του στο πιο συζητήσιμο φιλμ της χρονιάς. Μαχόταν με ορμή τα σουηδικά Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, χωρίς καμιά αναφορά στις σελίδες γνώμης των εφημερίδων - πολύ άσκοπη μαχητική που ο κινηματογράφος επιχείρησε - και έγινε με ενθουσιασμό δεκτό σε πολλά Φεστιβάλ. Η νέα του ταινία Ο ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ (Il Capitano), τον Νοέμβριο του 1991, πιθανόν αργότερα θα ειδωθεί ως ένα αριστούργημα που διαπραγματεύεται την βία στους έφηβους, και θα συζητηθεί πολύ. Ο Μπο Γουιντερμπεργκ πήρε ένα βραβείο στη Μόσχα, το 1987, για τον ΔΡΟΜΟ ΤΟΥ ΣΕΡΠΕΝΤ (Swrpent's Way), μια ταινία που δείχνουν συχνά στα Φεστιβάλ. Από τότε έχει σκηνοθετήσει δύο παραγωγές για την τηλεόραση, τις Strindberg's The Father και τη Ibsen's The Wild Duck. Αργότερα ακούγεται ότι θα κάνει μια αυτοβιογραφική ταινία για τα εφηβικά του χρόνια και ίσως μια αναθεώρηση της ταινίας του RAVEN'S END. Ολοι αυτοί οι σκηνοθέτες, δημιουργικά μιλώντες, βρίσκονται πολύ μακριά από την απομάκρυνση από τον κινηματογράφο.

Κατόπιν έχουμε τον Λάσσε Χάλστρομ, η βιτρίνα το 1987 και το 1988 με το ΣΚΥΛΙΣΙΑ ΖΩΗ (My life As A Dog), μια από τις μεγαλύτερες σουηδικές επιτυχίες. Ο Χάλστρομ αυτή τη στιγμή εγάζεται για μια αμερικάνικη παραγωγή, έχοντας επιτυχία με την πρώτη, την ONCE AROUND. Η πολύ στενή του φίλη, η Σουζάν Όστεν έκανε μια επιτυχία με τον ΦΥΛΑΚΑ ΑΓΓΕΛΟ (The Guardian Angel), το 1990, υποψήφια για εννιά βραβεία Φελίξ την επόμενη χρονιά, μετά την πολλά υποσχόμενη μουσική κωμωδία "Οι αδελφοί του Μότζαρντ" το 1986. Η Όστεν παρακολουθεί σεμινάρια για πολλά χρόνια και για αυτό το λόγο δεν μπορεί να υπολογιστεί σε αυτούς που ανανέωσαν την σουηδική κινηματογραφία. Τι γίνεται όμως με τους νεότερους; Εδώ δεν υπάρχει ένα κύμα, όπως στη Γαλλία και στην Αμερική, που αναστάτωσε και έκανε μεγάλο σάλο... Αλλά υπάρχουν σημάδια ότι υπάρχει μια αλλαγή για το καλύτερο. Εδώ πάλι θα ξαναμιλήσουμε για την σκοτεινή πλευρά. Η Ανιέτα Φάγκερστρομ-Όλσον έκανε την αρχή της καριέρας της με μια αυτοβιογραφική σειρά για την τηλεόραση, τη Seppan, το 1987, που τιμήθηκε από το Ειδικό Βραβείο στο Φεστιβάλ της Ιταλίας. Το Ινστιτούτο Κινηματογράφου κανόνισε κατόπιν την διανομή του στις αίθουσες και η σκηνοθέτιδα τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Γυναικών στην Κρετέιγ. Κατόπιν τέλειωσε την πρώτη πραγματικά κινηματογραφική της ταινία Ο ΗΡΩΑΣ (The Hero), το 1990, βασισμένη στην αυτοβιογραφία της, κοιτάζοντας τα, όχι και τόσο απόμακρα, νεανικά της χρόνια.

Ο Καρλ Γκουστάφ Νύκβιστ, ακολουθώντας τα βήματα του πατέρα του Σβεν, είναι ένας ακόμη ταλαντούχος δημιουργός εικόνων που έχει αναγνωριστεί. μετά από πολλά ντοκιμαντέρ μικρής διάρκειας για τους φωτογράφους Λιούις Κάρολ και Λατρίγκ και μετά από μια ταινία για τα παρασκήνια της ταινίας PRETTY BABY, ολοκλήρωσε την πρώτη του παραγωγή, τη ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΟ TABANI (The Women on the Roof), το 1989, μια αισθηματική ιστορία για δύο γυναίκες που άνοιξαν ένα στούντιο φωτογράφησης στις αρχές του αιώνα μας και έκανε μια πολύ πετυχημένη τουρνέ μόλις μετά από το Φεστιβάλ των Καννών. Επίσης από τον πατέρα του πήρε και ο Ντάνιελ Μπέργκμαν, γιος του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν και της Κάμπι Λαρετέι. Από μια ιδέα έκανε ένα σενάριο που τελικά έγινε μια ταινία μικρού μήκους, τις ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ (Perception), με την οποία "άνοιξε" η όρεξή του. Μια άσκηση στιλ 13 λεπτών, η οποία όμως ήταν τέλεια, μια σπουδή, χωρίς λόγια, για την τρομοκρατία, με μια προσωπική άποψη, ιστορία και τεχνική της κάμερας και του ήχου που δεν αφήνουν τίποτε άλλο να επιθυμείς. Ο Ντένιελ τέλειωσε την ταινία μικρού μήκους του ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ (Sunday's Child), βασισμένη σ' ένα σενάριο γραμμένο απ' τον πατέρα του, που μελετά την παιδική ηλικία, κάτι που μας λέει ότι είναι αυτοβιογραφικό. Το 1992 ο Ντάνιελ είχε ολοκληρώσει 10 χρόνια απασχόλησης, η πιο δύσκολη εποχή, αρχίζοντας να συμμετέχει στις ομάδες κινηματογράφησης ως βοηθός και έμαθε έτσι την σκηνοθεσία ξεκινώντας απ' τα "χαμηλά". Περισσότερα έμαθε δου-

λεύοντας έτσι με τους σκηνοθέτες που δούλεψε, παρά απ' τις σχολές, εκτός απ' τις επαφές με τις δουλειές του πατέρα του και του Αντρέι Ταρκόφσκι.

Ο πιο δραστήριος, ανάμεσα στους νέους δημιουργούς, είναι ο Στιγκ Λάρσον. Πάντως όλοι τον ήξεραν ως συγγραφέα και δραματουργό, ενώ πρόσφατα άρχισε να διδάσκεται την σκηνοθεσία στη Σουηδική Σχολή Κινηματογράφου. Η πρώτη του ταινία ΑΝΤΖΕΛ (Angel), το 1989, γύρω από μια ιστορία ενός νεαρού δολοφόνου, μια ταινία που την γύρισε κατά τον χρόνο άδειας από τις φυλακές και όπου έπαιξε και ο ίδιος. Ακολούθησε ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΛΑΓΟΣ (The Rabbit Man), το 1990, μια ταινία για ένα πουδί που είχε υποστεί βιασμό και τις σχέσεις του με τον πατέρα του, ένα σκάνδαλο που απασχόλησε τον Τύπο. Καθαρό αέρα αισθάνεται κανείς όταν μιλάει για δύο άλλα είδη του κινηματογράφου, τις παιδικές ταινίες και τα ντοκιμαντέρ. Και τα δύο απασχόλησαν πολύ την σουηδική κινηματογραφία και υπάρχει μια πολύ πλούσια παράδοση. Ο Αστρίντ Λίνντγκρεν είναι το μεγάλο όνομα στις ταινίες για τα παιδιά και εδώ και 30 χρόνια υπάρχει κάθε χρονιά μια ταινία του στη σουηδική κινηματογραφία για τα παιδιά. Πολλά άλλα φιλμ δεν είναι για τα παιδιά, αλλά μιλούν γι' αυτά, όπως το ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ (Children' s Island), το 1981, του Κέι Πόλακ, Ο ΑΚΕ ΚΑΙ Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ (Ake and his World), το 1984, του διάσημου ηθοποιού Άλλαν Έντγουολ και το Η ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΡΟΜΠΕΡΤΣ (The Robberts Daughter), το 1984, η πιο δημοφιλής ταινία του Άστριντ Λίνντγκρεν. Πρέπει να πούμε ότι υπάρχουν ταινίες κινούμενων σχεδίων για τα παιδιά, μικρού και μεγάλου μήκους, πολλές από τις οποίες είναι παραγωγές του ενεργητικού παραγωγού Λίσμπετ Γκαμπριέλσον που εργάζεται στο Σουηδικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου. Από τις πρόσφατες και φημισμένες παραγωγές είναι η ταινία του Κλες Λίνντμπεργκ, το ΥΠΟΓΕΙΟ ΜΥΣΤΙΚΟ, (Underground Secret), με την οποία κέρδισε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου για τα παιδιά στη Φρανκφούρτη και στην Γκιφόν, τον Μάιο του 1991.

Ο Μεγάλος δημιουργός των σουηδικών ντοκιμαντέρ είναι ο Αρνε Σάκσντορφ, που δούλεψε δημιουργικά στις δεκαετίες του 40 και του 50, και ο πρώτος Σουηδός που κέρδισε ένα Οσκαρ με την ταινία του ΡΥΘΜΟΙ ΜΙΑΣ ΠΟΛΗΣ (Rhytms of a City), το 1947. Ένας που μπορεί να συναγωνιστεί τον Σάκσντορφ είναι ο Στέφαν Γιαρλ, του οποίου η καλύτερη ταινία του Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ (Nature's Revenge), το 1983, είναι ίσως το πιο ενδιαφέρον ντοκιμαντέρ στη Σουηδία μέχρι σήμερα. Άρχισε από τη δεκαετία του 60 με πολιτικά και κοινωνικά φιλμ και συνέχισε με ταινίες για το πρόβλημα των ναρκωτικών, την καταστροφή του περιβάλλοντος και τους κινδύνους της ατομικής ενέργειας. Υπάρχουν και άλλοι ντοκιμαντερίστες που όμως ασχολούνται με θέματα, όπως η αρχιτεκτονική των εκκλησιών, που είναι πιο ενδιαφέροντα από τους ίδιους τους δημιουργούς.

Πράγματι η σουηδική κινηματογραφία θα επιζήσει μετά τον Μπέργκμαν, όπως το τένις μετά τον Μποργκ. Κοιτάζω με ανυπομονησία τη νέα δεκαετία που έρχεται. Ξέρουμε ότι το 1991 είναι μια χρονιά που πρέπει να θυμόμαστε για τον σουηδικό κινηματογράφο: συναντήθηκαν οι παλιοί δάσκαλοι και νέοι σκηνοθέτες, ο ένας στο πλευρό του άλλου.

ΜΠΕΝΓΚΤ ΦΟΡΣΛΑΝΤ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Ο συγγραφέας αυτού του άρθρου είναι επικεφαλής του Ινστιτούτου Σκανδιναβικής Κινηματογραφίας και Τηλεόρασης.

Ο ΓΚΟΡΚΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

"Χωρίς να φοβόμαστε ότι μεγαλοποιούμε τα πράγματα, μπορούμε να προδικάσουμε μια πολύ ευρεία χρήση αυτής της εφεύρεσης, εξαιτίας ακριβώς του εκπληκτικά νέου στοιχείου που φέρνει μέσα της. Αλλά πόσο μεγάλα είναι τ' αποτελέσματά της, συγκρινόμενα με τη δαπάνη της νευρικής δραστηριότητας που απαιτεί; Είναι δυνατό να χρησιμοποιηθεί με τόσο ωφέλιμο τρόπο ώστε ν' αναπληρώνει τη νευρική ένταση που προκαλεί στο θεατή; Ένα περισσότερο σημαντικό πρόβλημα είναι ότι τα νεύρα μας αδυνατίζουν ολοένα και πιο πολύ: αντιδρούμε λιγότερο στις φυσικές εντυπώσεις της καθημερινής μας ζωής και διψάμε όλο και περσσότερο για καινούριες δυνατές συγκινήσεις. Ο κινηματογράφος σας τα προσφέρει όλα αυτά: ευαισθητοποιεί το νευρικό σύστημα από τη μια μεριά κι από την άλλη το εξασθενεί! Η δίψα για το παράξενο και το καινούριο, μπορεί να μας οδηγήσει μακριά, πολύ μακριά, και Η Αίθουσα του Θανάτου να μεταφερθεί από το Παρίσι του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα στη Μόσχα των αρχών του εικοστού".

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Με το πραγματικό του όνομα Α. Πεσκώφ, αλλά και με το ψευδώνυμο I.M.Recatus. Τα ξεχασμένα αυτά δοκίμια ανακαλύφτηκαν από τον Βενιαμίν Βισνέφσκι και ξαναδημοσιεύτηκαν στο Ισκούστβο Κίνο τον Αύγουστο του 1936. Αυτό που παραθέτουμε μεταφράστηκε από τον Leonard Mins στο New Theatre And Film (Νέα Υόρκη) τον Μάρτη του 1937. Το πλήρες κείμενο του άλλου υπάρχει στο Παράρτημα αυτού του βιβλίου. Συμπληρωματικά ντοκουμέντα του Γκόρκι δημοσιεύτηκαν από τον Βισνέφσκι στο Ισκούστβο Κίνο, Νο 1, 1951.

ΕΠΙΘΕΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΑ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΑ

Μια συζήτηση του σκηνοθέτη Πάνου Παπακυριακόπουλου με τον Απόστολο Χατζηπαρασκευαΐδη

Συναντήσαμε τον Πάνο Παπακυριακόπουλο στο Φεστιβάλ Δράμας και είχαμε την ευκαιρία να συζητήσουμε με αφορμή το Φεστιβάλ για το παρόν και το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου. Εστιάσαμε όμως το ενδιαφέρον μας στις ραγδαίες κυριολεκτικά ανακατατάξεις στον χώρο των οπτικοακουστικών τόσο στην Ευρώπη όσο και στις Ε.Π.Α. Ο Πάνος Παπακυριακόπουλος, αντιπρόεδρος της FERA και εκπρόσωπος της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών στα ευρωπαϊκά όργανα, γνωρίζει από πρώτο χέρι τις αντιφάσεις, τις αντιθέσεις και τις προοπτικές της Ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας στην προσπάθειά της να αντιμετωπίσει την καθολική κυριαρχία του αμερικανικού πολιτιστικού προϊόντος. Η συζήτηση που ακολουθεί περιστρέφεται γύρω από τις εξελίξεις στην GATT, το θέμα των ποσοστώσεων, τις προϋποθέσεις ανάπτυξης της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας, τις αντιθέσεις των ευρωπαϊκών χωρών αναφορικά με τη χάραξη μιας κοινής πολιτικής, τη θέση της Ελλάδας στη διαμόρφωση των εξελίξεων καθώς και για τις θέσεις της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών στα πλαίσια της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Από την ταινία ΑΝΤΡΕΙ ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ του Αντρέι Ταρκόφσκι

Εκπροσωπείτε την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών στην Ευρώπη, όσον αφορά τα οπτικοακουστικά, παρακολουθώντας από κοντά τις εξελίξεις στον συγκεκριμένο χώρο. Τελευταία έγινε πολύ λόγος για την αντιπαράθεση ευρωπαϊκού - αμερικάνικου πολιτισμού στα πλαίσια της GATT για τα οπτικοακουστικά. Πώς έχουν τα πράγματα αυτή τη στιγμή;

- Δεν πρόκειται για την αντιπαράθεση αμερικάνικου - ευρωπαϊκού πολιτισμού αλλά για τις μεθόδους προστασίας του πολιτιστικού προϊόντος. Στις Η.Π.Α. οι κινηματογραφικές ή τηλεοπτικές παραγωγές δεν θεωρούνται πολιτιστικά προϊόντα αλλά εμπορικά, βιομηχανικά και οικονομικά μεγέθη. Υπήρξε βέβαια μια αντιπαράθεση απόψεων καθώς η Ευρώπη θέλησε να διατηρήσει τη δική της ιδιαιτερότητα, τη δική της ταυτότητα που εμπεριέχεται και στα πολιτιστικά προϊόντα. Η GATT δε θέλησε να προστατέψει τίποτε στα πλαίσια του ελεύθερου ανταγωνισμού.

Το ισοζύγιο στα οπτικοακουστικά παραμένει όμως αρνητικό για την Ευρώπη.

- Το ισοζύγιο ήταν αρνητικό πολύ πριν από την GATT και θα εξακολουθήσει ίσως εσαεί να είναι αρνητικό, δεδομένου ότι το λόμπυ των αμερικάνων παραγωγών - έστω και χωρίς να το λένε - κάνουν προστατευτισμό. Κάνουν οικονομικό αποκλεισμό που είναι πολύ χειρότερος από την προστασία της πολιτιστικής ιδιαιτερότητας. Μια θαυμάσια για παράδειγμα ευρωπαϊκή ταινία που θα μπορούσε να αρέσει στα αμερικάνικο κοινό, απλά δεν την προβάλουν, με την δικαιολογία ότι "δεν θέλει ο κόσμος μας να τη δει γιατί δεν τον ενδιαφέρι". Πετάνε από την άλλη ως ξεροκόμματο ένα όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας κάθε χρόνο, που συνήθως μάλιστα δεν το παίρνουν και οι καλύτερες ξένες ταινίες, αλλά οι πιο προσαρμοσμένες στην αμερικάνικη νοοτροπία.

Η Ευρώπη έχει κερδίσει λοιπόν τη μάχη σε πρώτη φάση, μιας και εξαιρέθηκαν τα οπτικοακουστικά από τη GATT;

- Στον έβδομο γύρο της GATT στην Ουρουγουάη απλά δεν ρυθμίστηκαν τα οπτικοακουστικά, αλλά είναι μόνο μια απλή αναστολή πέντε ή δέκα το πολύ ετών για την Ευρώπη. Ο χρόνος βέβαια είναι λίγος, το 2000 πλησιάζει, από την άλλη πλευρά αν η Ευρώπη φερθεί έξυπνα μπορεί να δυναμώσει κάποτε και το ισοζύγιο ν' αλλάξει. Αν γίνουν έξυπνοι χειρισμοί προστασίας δια της ενθάρρυνσης, δια των κινήτρων όχι δια της απαγόρευσης του "άλλου", σίγουρα θα έχουν αλλάξει οι συσχετισμοί και το ευρωπαϊκό πολιτιστικό προϊόν θα είναι πλέον ανταγωνιστικό.

Πιστεύετε λοιπόν ότι ο προστατευτισμός δεν μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά, επομένως το βάρος πρέπει να δοθεί στην ανάπτυξη της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής βιομηχανίας;

- Σαφώς. Ο προστατευτισμός είναι αναποτελεσματικός διότι είναι μόνο αμυντικός και θα αντιμετωπίζει πάντα το τείχος του αμερικάνικου προστατευτισμού, ο οποίος είναι επιθετικός δίχως να λέει το όνομά του.

Χρειάζεται λοιπόν μια επιθετική πολιτική εκ μέρους της Ευρώπης, όπως είπε και ο Ζυλ Ντασέν τόσο στο χώρο της παραγωγής όσο και στο χώρο της διανομής και προώθησης;

- Σαφώς. Κύρια πρέπει να στραφούμε στο χώρο της διανομής προς τα "μέσα". Πρέπει καταρχήν όλες οι Ευρωπαϊκές ταινίες να ενδιαφέρουν ένα ευρύ κοινό. Πρέπει να επανακαταχτήσουμε την εσωτερική αγορά. Η πληθυσμιακή βάση δεν είναι διόλου αμελητέα. Η Ευρώπη έχει ένα κοινό 350 εκατομμυρίων, το οποίο όμως είναι διαφοροποιημένο κι όχι ομογενοποιημένο όπως συμβαίνει στην περίπτωση των Η.Π.Α. Αν ακολουθηθεί σωστή πολιτική η Ευρωπαϊκή και η αμερικάνικη αγορά μπορούν να γίνουν ισοδύναμες.

Δεν παύουν όμως να υπάρχουν ιδιαιτερότητες στα πλαίσια της Ευρώπης, ενώ δεν είναι λίγοι εκείνοι που πιστεύουν ότι το όραμα ενός ενιαίου ευρωπαϊκού πολιτισμού είναι μια ουτοπία, μια αυταπάτη...

- Δεν μιλάμε για ομογενοποιημένο ευρωπαϊκό πολιτισμό ως προς την παραγωγή του προϊόντος. Αυτό δεν θα ήταν απλά ουτοπία αλλά μια φαιδρότητα. Χρειάζεται να επιστρατεύσουμε την ευαισθησία, την ανοχή, την αοδοσή του "άλλου" με τις ιδιαιτερότητές του και για να καταλάβουμε και για να συμμετάσχουμε και να συγκινυθούμε. Το ίδιο μπορεί να συμβεί και σε επίπεδο διανομής αύριο. Εντέλει θα είναι ένα πολιτισμικό κέρδος. Αν δεν γίνεται κατά γενικευμένο τρόπο, γίνεται κατά τμηματική ομαδοποίηση και ομογενοποίηση περιοχών και ζωνών που έχουν και κοινά πολιτιστικά στοχεία, κοινές καταβολές. Τα Βαλκάνια για παράδειγμα, οι μεσογειακές χώρες, οι σκανδιναϋικές κ.ο.κ. Αν λοιπόν αυτές οι ζώνες ομογενοποιηθούν ή προστεθεί η μια στην άλλη θα είναι σίγουρα ένα κέρδος, μιας και θα πολλαπλασιάζεται αυτόματα το κοινό.

Πρόκειται βέβαια για ένα στοίχημα, το οποίο πρέπει να κερδηθεί. Να δούμε όμως και το ζήτημα των ποσοστώσεων έτσι όπως εφαρμόζεται στην πράξη, στην Γαλλία για παράδειγμα; Η επιβολή της ποσόστωσης προκειμένου να αντιμετωπιστεί η ολοκληρωτική αμερικάνικη πολιτιστική βιομηχανία στην Ευρώπη, συνιστά πάλι μια αμυντική πολιτική ή δίνει απλά ένα χρονικό περιθώριο για ανασύνταξη στην ευρωπαϊκή οπτικοακουστική βιομηχανία;

- Το ζήτημα της ποσόστωσης είναι μια ψεύτικη αντανάκλαση, ένας αντικατοπτρισμός που κρύβει την αλήθεια. Η ποσόστωση πουθενά δεν λειτουργεί και πουθενά δεν τηρείται. Οι χώρες που υποστηρίζουν ότι τηρούν την ποσόστωση έχουν δημιουργήσει μια ψύχωση του τύπου ότι αν τηρηθεί αυστηρά μπορεί να είναι αποτελεσματική.

Στην πράξη λοιπόν παραβιάζεται...

- Σε καμιά περίπτωση η ποσόστωση δεν τηρείται όπως είναι θεσμοθετημένη. Στην Γαλλία για παράδειγμα κανείς δεν μπορεί να απαγορεύσει σε εταιρεία διανομής να εισαγάγει αυτές ή εκείνες τις ταινίες. Δεν μπορεί νομικά ή συνταγματικά. Εκείνο που κάνει η Γαλλία είναι να έχει ανάλογο (και όχι ίσο) αριθμό καλών εγχώριων ταινιών οπότε εξαναγκάζει τον οποιδήποτε διανομέα που εισαγάγει ταινίες β' διαλογής να τις κρατήσει στα συρτάρια του. Δεν πρόκειται σε καμιά περίπτωση για ποσόστωση απαγορευτικού τύπου. Εγώ προσωπικά είμαι αντίθετος στην ποσόστωση που αφορά τον κινηματογράφο. Αντίθετα η ποσόστωση στην τηλεόραση είναι και ωφέλιμη και πρέπει να τηρείται. Διότι η τηλεόραση ούσα ανεξέλγκτη (ιδίως η ιδιωτική) προβάλει προγράμματα χαμηλής ποιότητας προκειμένου να κρατά το θεατή σε χαμηλή διανοητική εγρήγορση.

Αν συνυπολογίσουμε όμως το ιδιαίτερα χαμηλό κόστος των αμερικανικών τηλεοπτικών προγραμμάτων σε σχέση με τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά, τότε αντικειμενικά υπάρχει πρόβλημα.

- Αν δεν μπορούν να ανταπεξέλθουν είναι όντως ένα πρόβλημα. Από την άλλη πρέπει να τηρούνται κάποιοι κανόνες που συστήνει η Ευρωπαϊκή Ένωση. Αν δεν μπορούν να λειτουργήσουν μ' αυτούς τους κανόνες καλύτερα να κλείσουν. Εγώ εφόσον θεωρώ ότι τα ιδιωτικά τηλεοπτικά κανάλια είναι σουπερμάρκετ, ή χουν και την ευρωστία και την ποικιλία που μπορεί να έχει ένα σουπερμάρκετ ή αν κατά βάθος είναι μικρομπακάλικα και καλύτερα να κλείσουν. Σε κάθε περίπτωση η ποσόστωση πρέπει να τηρείται.

Να δούμε λίγο και την ελληνική πολιτική αναφορικά με τα οπτικοακουστικά. Είναι γνωστό ότι υποστηρίζεται από την ελληνική πλευρά η γαλλική πολιτική, ενώ επιφυλάξεις εκφράζονται από αρκετές ευρωπαϊκές χώρες. Υπάρχει ο κίνδυνος - κατά τη γνώμη σας - της γαλλικής κυριαρχίας επί της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής Βιομηχανίας; Διακρίνετε μια τέτοια τάση;

- Η γαλλική πολιτική σαν μοντέλο προστασίας συνολικού νομικού πλέγματος προστασίας της εθνικής παραγωγής και διανομής οπτικοακουστικά προϊόντα καθώς και προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού, μακάρι να μας "καπέλωνε" λέω εγώ. Ο λόγος για τον οποίο την αντιμάχονται άλλες ευρωπαϊκές χώρες είναι πολύ συγκεκριμένος. Καταρχήν η Γερμανία δουλεύει περίπου ως μια άλλη Αμερική στον ευρωπαϊκό χώρο, δηλαδή εντέλει επιθυμεί να τα θέσει όλα υπό την κυριαρχία της. Η Αγγλία διότι πραγματικά τα συμφέροντά της είναι και γλωσσικά στοιχισμένα με τα αμερικάνικα, εφόσον υπάρχει συγγένεια μεταξύ μητρόπολης - περιφέρειας. Η Ιταλία για πολύ ειδικούς λόγους κι ας μην ξεχνάμε επίσης ότι ο Μπερλουσκόνι κέρδισε το δημοψήφισμα που εκτός των άλλων απελευθέρωνε και το ιδιοκτησιακό καθεστώς των καναλιών. Η Ελλάδα συμφωνεί με τη γαλλική πολιτική διότι υπάρχει σύμπτωση απόψεων και εντέλει και σύμπτωση συμφερόντων. Πρόβλημα παραμένει η συμφωνία των ευρωπαϊκών χωρών στην τήρηση μιας συγκεκριμένης πολιτικής. Προς το παρόν η Ευρωπαϊκή Ένωση δεν έχει ενιαία παρουσία λόγω ακριβώς των αντιθέσεων των κρατών που την αποτελούν. Υπάρχουν ομάδες χωρών κάτω από ξένες επιρροές.

Η ανυπαρξία κοινής Ευρωπαϊκής πολιτικής, όπως εσείς διαπιστώνετε, δρα προς όφελος της αμερικάνικης παραγωγής φυσικά...

- Οταν υπάρχει διαίρεση και ο εν δυνάμει αντίπαλος - δεν λέω εχθρός - δεν έχει κανένα λόγο να μην είναι ενιαίος ούτε γλωσσικά ούτε πολιτισμικά ούτε πολιτειακά, τότε θα κερδίσει αυτός.

Σ' ένα χώρο που συγκλονίζεται από ραγδαίες αλλαγές και ανακατατάξεις, όπως αυτός των οπτικοακουστικών, πώς εντάσεται η Ελλάδα; Ως παρατηρητής και ουραγός ή ως πρωταγωνιστής;

- Η Ελλάδα δεν έχει διαμορφώσει ακόμα συγκεκριμένη πολιτική, όμως ίσως μπορέσει να το κάνει αρκετά σύντομα. Εναπόκειται βέβαια και σε μας τους δημιουργούς στο να "σπρώξουμε" να δημιουργηθούν αυτές οι συνθήκες. Η Ελλάδα έχει το πλεονέκτημα ότι δεν έχει να χάσει τίποτα παρά τις αλυσίδες της! Η Ελλάδα έχοντας να κάνει με μικρά μεγέθη μπορεί να δουλέψει με τόση φαντασία που να δώσει και υποδείγματα διεξόδου σε χώρες με μεγάλα μεν μεγέθη, μπλοκαρισμένα όμως σε πάγιες νοοτροπίες και πάγιες αντιπαλότητες.

Εκπροσωπείτε την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών στην Ευρώπη. Ποιές είναι οι θέσεις της Εταιρείας αναφορικά με τα οπτικοακουστικά;

- Γίνεται προσπάθεια οι θέσεις της Εταιρείας να είναι συμβολή στις θέσεις της Ευρώπης κι όχι άρνηση, να είναι λύσεις φαντασίας και προσφοράς υπηρεσίας στη λύση ενός αδιεξόδου και όχι αδιαφορίας. Να είναι ισότιμα ευρωπαϊκές αυτές οι θέσεις κι όχι "ευρωλιγούρικες" και προπαντός να μην είναι επαρχιώτικα αμυντικές και κλειστές του τύπου "για όλα φταίει το Μάαστριχτ".

Δίνεται λοιπόν η μάχη στα πλαίσια της Ευρωπαϊκής Ένωσης;

- Είναι και η θέση της Εταιρείας και πάγια προσωπική μου πεποίθηση. Όμως εκφράζω παράλληλα και την απαισιοδοξία μου ότι η Ευρώπη δεν θα γίνει όπως θα τη θέλαμε.

Δεν είναι δυνατόν να αλλάξουν οι συσχετισμοί;

- Είμαι πολύ απαισιόδοξος ενόψει ιδίως της Διακυβερνητικής του 1996, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν πρέπει να το παλαίψουμε.

Ο ΤΡΙΤΟΣ ΔΡΟΜΟΣ: ΝΕΑ ΜΟΡΦΗ ΚΑΤΑΝΑΛΩΣΗΣ

Δημοσιεύουμε ένα απόσπασμα του κειμένου για το μανιφέστο για ένα πρωτοπορειακό κινηματογραφικό λόγο που σύντομα θα εκδοθεί σε βιβλίο προσφέροντας έτσι μια προβληματική στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο. Τα κείμενα θα δημοσιεύονται αυτούσια, χωρίς καμιά περικοπή ή λογοκρισία για να αποδίδεται αυτό που ο συγγραφέας θέλει να πει, όπως το εκφράζει.

Είναι φανερό ότι χρειάζεται να υπάρχει μια νέα μορφή κατανάλωσης της κινηματογραφικής ταινίας. Οι μέχρι τώρα μορφές κατανάλωσης οδήγησαν σε αδιέξοδο. Είτε επειδή η ταινία που χαρακτηρίζεται ως πρωτοπορειακή σπάνια βγαίνει στις αίθουσες, είτε επειδή, μερικές φορές, δεν γίνεται δεκτή και από τα Φεστιβάλ, άρα καταδικάζεται σε απομόνωση, δηλαδή ένα πολύ περιορισμένο αριθμό θεατών που θα τη δουν και κατά συνέπεια πολλοί λιγότεροι θα μεταδώσουν τα όποια μηνύματα που αυτή περιέχει. Είναι ανάγκη να βρεθεί ένας άλλος τρόπος διακίνησης, παράλληλος με τον εμπορικό. Ο εμπορικός τρόπος διακίνησης είναι γεγονός ότι είναι καλά οργανωμένος πλέον και στην χώρα μας, και διαθέτει όλους αυτούς τους τρόπους που η τεχνική προώθησης προϊόντων, το μάρκετινγκ, προσδιορίζει. Ο τομέας της διαφήμισης, χορηγίας και δημοσίων σχέσεων όλο και περισσότερο τελειοποιείται, με αποτέλεσμα το προϊόν, η κινηματογραφική ταινία να "μπαίνει" στην αγορά και να ανταγωνίζεται ισάξια τα άλλα πολιτισμικά προϊόντα. Δεν μπορούμε, από την άλλη, να αγνοήσουμε ότι και οι ταινίες που δεν είναι πρωτοπορειακές δεν παίζουν κάποιο ρόλο στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Αντίθετα ο ρόλος του είναι σημαντικός, ανάλογα βέβαια με την ποιότητά τους. Η ταινία που θέλει να προχωρήσει λίγο την κινηματογραφική θεωρία ή να θέσει κάποια ζητήματα της αισθητικής, πρέπει να κινηθεί παράλληλα με την "εμπορική". Αυτό είναι το στοίχημα το οποίο πρέπει να κερδίσουν οι παραγωγοί και οι σκηνοθέτες των πρωτοπορειακών ταινιών. Τίθεται λοιπόν το ερώτημα: υπάρχει ένα τέτοιο κύκλωμα ή πρέπει να δημιουργηθεί; Αντιλαμβάνεται κανείς ότι η χάραξη ενός τέτοιου δρόμου, ξεκινώντας από το μηδέν, θα είναι επίπονη και τα αποτελέσματα θα φανούν μετά από αρκετά χρόνια.

Μια στρατηγική που θα μπορούσε να χαραχθεί είναι η παράλληλη δράση: η διακίνηση μέσα από το υπάρχον δίκτυο, αλλά και η δημιουργία ενός καινούργιου, πιο δυναμικού. Το υπάρχον δίκτυο έχει τρία σημεία αναφοράς: τα εκπαιδευτικά ιδρύματα, τους χώρους εργασίας και τις κινηματογραφικές λέσχες. Ας τα εξετάσουμε ένα ένα. Τα εκπαιδευτικά ιδρύματα, τα πανεπιστήμια, τα σχολεία δευτεροβάθμιας και πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης είναι ένας χώρος παρθένος θα λέγαμε, για το χώρο της τέχνης. Ελάχιστα πολιτιστικά γεγονότα έχουν καταναλωθεί εκεί και οι όποιες δραστηριότητες βασίζονται στη φιλοτιμία και τον ηρωισμό κάποιων ανθρώπων, ευαισθητοποιημένων στα θέματα της τέχνης. Έτσι βλέπουμε συχνά οι προσπάθειες αυτές να είναι βραχύβιες γιατί η διάρκειά τους εξαρτάται από την αντοχή, φυσική και ψυχολογική, μιας χούφτας ανθρώπων, ή ακόμη από την μετακίνησή τους από τον συγκεκριμένο χώρο, αφού η δραστηριότητα αυτή είναι εθελοντική και γίνεται στον ελεύθερο χρόνο τους. Η βοήθεια, απ' την άλλη μεριά, που έχουν από τους ανθρώπους του κινηματογραφικού χώρου είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη. Και όμως, μέσα απ' τον εκπαιδευτικό χώρο μπορεί ο δημιουργός να επικοινωνεί πιο άμεσα με το κοινό του ή το μελλοντικό κοινό του. Η κινηματογραφική τέχνη καταναλώνεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο έτσι. Πρώτον, γιατί ο δημιουργός έχει την ευκαιρία να κάνει το κοινό κοινωνό των ανησυχιών του και των προβληματισμών του, να αναλύσει το μήνυμα της ταινίας του, και να κάνει γνωστό τον τρόπο παραγωγής της, δρομολογώντας έτσι μια αμφίδρομη σχέση που μπορεί να οδηγήσει σε αξιοσημείωτα αποτελέσματα: γνωρίζοντας πλέον κανείς τον τρόπο παραγωγής ταινιών, τις δυσκολίες διακίνησης και τα αισθητικά προβλήματα που βάζουν, προβληματίζεται και μπορεί πιο εύκολα να διαμορφώσει την προσωπική του άποψη, που μπορεί να σημαίνει και απόρριψη των "πολιτιστικών σκουπιδιών" που θα του προτείνουν αργότερα. Διαμορφώνεται έτσι η μαγεία ενός προβληματισμένου και ποιοτικού κοινού. Τα αποτελέσματα είναι πιο αξιοσημείωτα όταν μιλάμε για μαθητές της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, που διαμορφώνουν το χαρακτήρα τους, που προσδιορίζουν τις απαιτήσεις τους από την κοινωνία, που αρχίζουν να βλέπουν το σημείο αναφοράς τους με τα κοινωνικά δρώμενα. Κινηματογραφικές προβολές μπορούν να προγραμματισθούν στα σχολεία σε συνεργασία με τους συλλόγους των γονέων, των μαθητών, των εκπαιδευτικών και των φοιτητών. Μια τέτοια συνεργασία, που είναι ευπρόσδεκτη από μαθητές και φοιτητές θα δώσει την ευκαιρία στους συλλόγους γονέων και εκπαιδευτικών να στραφούν προς την τέχνη, να προσφέρουν κάτι άμεσα και έμπραχτα, κάτι ποιοτικό. Το κράτος θα μπορούσε να βοηθήσει, αλλά δύσκολα, δεδομένου ότι η πρωτοπορειακή τέχνη αποτελεί κίνδυνο για τα θεμέλια του κοινωνικού κατεστημένου. Παρακάμπτοντας ακόμη και αυτό το σκόπελο, μια άμεση συνεργασία κοινού - δημιουργού είναι δυνατή.

Στον εργασιακό χώρο, όπως άλλωστε και στον φοιτητικό, η κινηματογραφική ταινία μπορεί να λειτουργήσει ως έναυσμα για κάποιους κοινωνικούς αγώνες, μπορεί να είναι ένα εύκολο μέσο για να πεισθεί κάποιος ότι η συγκεκριμένη διεκδίκηση των αιτημάτων του είναι και ορθή και επιβεβλημένη. Θα φέρουμε για παράδειγμα την "περίπτωση" του Ντάριο Φο. "Είχαμε βαρεθεί να κάνουμε τους γελωτοποιούς της αστικής τάξης, στην οποία πια οι κριτικές μας είχαν το αποτέλεσμα ενός αλκα-σελτερ, έτσι αποφασίσαμε να γίνουμε οι γελωτοποιοί του προλεταριάτου" αναφέρει ο ίδιος ο Ντάριο Φο (1) και σε μια συζήτηση με την γαλλική εφημερίδα "Liberation" λέει ότι η "αστική τάξη δεχόταν να την κριτικάρουμε ακόμα από το εσωτερικό της δικής της δομής. Με τον ίδιο τρόπο ο γελωτοποιός του βασιλιά έχει το ελεύθερο να λέει τα πιο βαρετά πράγματα ακόμα και για τον ίδιο το βασιλιά.. για την αστική τάξη ήταν μάλιστα ένας τρόπος να αποδείξει στον εαυτό της πόση κατανόηση είχε, πόσο ήταν... δημοκρατική. Αλλά κάθε φορά που ένας βγαίνει απ' αυτή τη διάσταση και πάει να μιλήσει στους αγρότες, στους εργάτες, στους εκμεταλλευόμενους για να τους πει ορισμένα πράγματα, τότε πια δεν τον δέχονται άλλο. Μπορεί κανείς να περιγελά την εξουσία μέσα στην ίδια την εξουσία, αλλά αν το κάνει απ' τα έξω δεν θα του το επιτρέψει ποτέ" (2). Ο Ντάριο Φο και η Φράνκα Ράμε προσπάθησαν να δημιουργήσουν πριν απ' όλα την συνείδηση ότι το κάθε άτομο είναι εκμεταλλευόμενο, να το κάνουν να δει την διάσταση της εκμετάλλευσής του. Ο Φο δημιούργησε τη Νέα Σκηνή και ξεκίνησε να κάνει θέατρο μ' ένα περιοδεύοντα θίασο που μετέδιδε πολιτικά μηνύματα. Μέσα σε λίγο χρονικό διάστημα, και με τη συνεργασία με τα κόμματα της αριστεράς στην Ιταλία, το PCI και το ARCI, οι θεατές έφτασαν τις 240 χιλιάδες την πρώτη σιαζόν και πάνω από 300 χι-

λιάδες την επόμενη χρονιά. Πολλοί από αυτούς δεν είχαν ξαναδεί θέατρο. Έτσι το έργο του "Η κηδεία του αφεντικού" παίρνει αφορμή από ένα αγώνα που είχαν κάνει οι εργάτες μιας μικρής φάμπρικας, για να καταγγείλει την τραγική πραγματικότητα των εργατικών ατυχημάτων και χρησιμοποίησε το εύρημα να επιχειρεί να σκοτώσει στη σκηνή ένα εργάτη, και μετά στη θέση του ένα κατσίκι, για να επιβεβαιώσει τις στατιστικές της θνησιμότητας στην φάμπρικα (ένα εύρημα που θυμίζει το ανάλογο του Αϊζενστάιν στην ταινία του ΑΠΕΡΓΙΑ), ή ακόμη το έργο του "Γράμματα σε μια καθηγήτρια" όπου καταπιάνεται με διάφορα καυτά θέματα της αριστεράς και με τους ρυθμούς του συστήματος Ταίηλορ. "Πραχτικά" αποτελέσματα δεν άργησε να φέρει η ταχτική του Φο. Όπως παραδέχτηκε ένα καθοδηγητικό στέλεχος του ARCI στις συγκεντρώσεις πριν την άφιξη της Νέας Σκηνής έρχονταν δέκα άτομα, ενώ μετά έρχονταν τουλάχιστον πενήντα. Είναι αυτονόητο ότι η ποιοτική αύξηση σήμαινε και μια ποιοτική άνοδο συγχρόνως, η αύξηση των συμμετέχοντων και η αύξηση των συζητούντων που ασχολούνταν με τα προβλήματα ήταν αλληλοσχετιζόμενες. Αυτό είναι ένα καλό παράδειγμα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να ενδυναμωθεί η πεποίθηση ότι η πολιτικοποιημένη τέχνη προσφέρει τα μέγιστα, όταν χρησιμοποιείται κατάλληλα στην κοινωνία. Είναι όμως και ένα παράδειγμα για το πως μπορεί να λειτουργήσει και ο κινηματογράφος στους χώρους δουλειάς, δρομολογώντας καταστάσεις που "μετά δέκα χρόνια θα κάνουν την επανάσταση", εμείς όμως οφείλουμε να δουλεύουμε με όρεξη προς αυτή την κατεύθυνση.

Οι κινηματογραφικές λέσχες, τέλος, είναι ο χώρος που η κινηματογραφική ταινία κινείται "άνετα". Εκεί πλέον μιλάμε για κινηματογραφόφιλους, με την έννοια των φίλων του κινηματογράφου, και όχι του σινεμά, ενός κλισαρισμένου είδους κινηματογράφου δηλαδή. Ο Νίκος Κολοβός, στην Α' Πανελλαδική Συνάντηση - Σεμινάριο των Κινηματογραφικών Λεσχών, τον Αύγουστο του 1986, στην Αθήνα, αναφέρει ότι "η κινηματογραφική λέσχη είναι η πολιτιστική, η λαϊκή πολιτιστική κοινότητα, της οποίας σκοπός είναι η συμμετοχή στην πολιτιστική ζωή του κοινωνικού σχηματισμού μέσα στον οποίο λειτουργεί". Πως άραγε θα μπορέσει να λειτουργήσει με τον πιο σωστό τρόπο η κινηματογραφική λέσχη, και πως θα μπορεί αν συμβάλει στην διάδοση της πρωτοπορειακής ταινίας. Υπάρχουν βασικά δύο αδυναμίες: έλλειψη χώρου και εξάρτηση από τα γραφεία διανομής. Πολλές κινηματογραφικές λέσχες δεν έχουν ακόμα μια δικιά τους αίθουσα ή δεν τους έχει παραχωρηθεί μια αίθουσα απ' τον Δήμο, όπου ανήκουν, όπου μπορούν να κάνουν μια άνετη και χωρίς προβλήματα προβολή. Αίθουσες μικρές, ακατάλληλες που τελικά μισθώνονται ανεβάζοντας το κόστος των προβολών και δυσκολεύουν την επιβίωση των λεσχών. Είναι κατανοητό ότι η προβολή και εμπορικών "φτηνών" ταινιών, είναι απαραίτητη, αφού το κόστος μπαίνει μέσα στα κριτήρια επιβίωσης. Η επιχορήγηση απ' το υπουργείο Πολιτισμού είναι ανύπαρκτη, όπως και η βοήθεια για αγορά κινηματογραφικών μηχανών και για εκτέλεση του σωστού σέρβις, όταν υπάρχουν από κάποιες δωρεές. Από την άλλη οι ταινίες νοικιάζονται από τα γραφεία διανομής με χρηματικούς όρους αβάσταχτους πολλές φορές από τις λέσχες. Η αδυναμία ύπαρξης ενός ανεξάρτητου δίκτυου διανομής ταινιών, που θα φέρνει ποιοτικές ταινίες που δεν βρίσκουν στους κινηματογράφους εύκολα, ταινίες ελληνικές και ξένες. Οι δημιουργοί ίσως θα μπορούσαν να βοηθήσουν, αλλά η "δουλειά" τους δεν είναι να κάνουν το μάναντζερ, αλλά να σχεδιάζουν και να πραγματοποιούν τις ταινίες τους. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου ελάχιστα βοηθά τις κινηματογραφικές λέσχες, αφού δίνει τις ταινίες με χαμηλότερο κόστος, όταν δε βρίσκονται στη διανομή, δηλαδή όταν δεν τις έχουν τα γραφεία διανομής, ακόμα και όταν πρόκειται και για συμπαραγωγές του! Αντίθετα στη Γαλλία, όπως ειπώθηκε στο παραπάνω Συνέδριο οι κινηματογραφικές λέσχες βρίσκονται παντού, αγκαλιάζουν την κοινωνία, δρουν στο σχολείο, στην επιχείρηση, στις συνοικίες, συμμετέχουν στα φεστιβάλ ή διοργανώνουν ανάλογα, εκδίδουν περιοδικά και συνεργάζονται με λέσχες άλλων χωρών. Ανάλογη είναι η κατάσταση και στην Ιταλία, όπου οι λέσχες χρηματοδοτούνται από τους Δήμους. Βλέπουμε λοιπόν ότι αν ξεπεραστούν κάποια σοβαρά εμπόδια οι πρωτοπορειακές ταινίες βρίσκουν μια σοβαρή διέξοδο στις κινηματογραφικές λέσχες όπου υπάρχει εκτός των άλλων και η δυνατότητα άμεσης επικοινωνίας με το κοινό, επικοινωνία των ιδεών του δημιουργού και άμεση πληροφόρησή του, των αντιδράσεων του κοινού. Κάτι που είναι πολύ χρήσιμο για την αμφίδρομη σχέση κοινού-σκηνοθέτη.

ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΙΔΕΙΑ

Μια νέα μορφή κατανάλωσης δεν αρκεί για να αλλάξει το κινηματογραφικό πεδίο. Η αμφίδρομη σχέση δημιουργού-κοινού δεν είναι εν δυνάμει αυτή που θα δρομολογήσει νέες συνιστώσες και κατά συνέπεια μια αλλαγή στα κινηματογραφικά πράγματα. Μόνο από αυτή τη σχέση η αισθητική αναζήτηση στον κινηματογράφο δεν ανεβαίνει, τουλάχιστον όσο θα θέλαμε εμείς. Δεν μπορούμε με άλλα λόγια να υποτιμήσουμε και να αγνοήσουμε τη σημασία της κινηματογραφικής παιδείας, της συμπυκνωμένης εμπειρίας και γνώσης. Μια πρώτη διαπίστωση είναι η πρόχειρη αντιμετώπιση από πλευράς του Κράτους της κινηματογραφικής παιδείας.

Ίσως η Ελλάδα είναι μια από τις λίγες χώρες που δεν υπάρχει κινηματογραφική σχολή, κρατική. Μέσα στην αδιαφορία για την παιδεία, γενικότερα, η κινηματογραφική παιδεία έχει εισπράξει και αυτή το μερίδιό της. Το κακό αρχίζει από τα πρώτα εκπαιδευτικά βήματα του Έλληνα. Από το δημοτικό κιόλας η τέχνη δε διδάσκεται, άρα ο μαθητής δεν τη θεωρεί τόσο σημαντική όσο άλλες δραστηριότητες του πνεύματος, όπως τα μαθηματικά, τη φυσική, τα γράμματα. Η εικαστική (εικονική) τέχνη και η θεατρική ενασχόληση θεωρούνται δευτερεύουσες καλλιτεχνικές δραστηριότητες που μιλάμε για αυτές "παρεπιπτόντος" μέσα στην αναφορά μας σε άλλα καλλιτεχνικά σχήματα. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι μέχρι πρότινος η φωτογραφία και ο κινηματογράφος δεν εθεωρούντο ως τέχνη, αλλά ως τεχνική και ότι ο κινηματογράφος ειδικότερα υπαγόταν ως αρμοδιότητα, όταν συντάχτηκαν οι πρώτοι νόμοι περί κινηματογραφίας, στο υπουργείο Βιομηχανίας!! Αυτό δηλώνει άλλωστε και την άποψη περί κινηματογράφου που είχε η επίσημη πολιτεία: έβλεπαν (και βλέπουν ακόμη) τον κινηματογράφο ως μια οικονομική δραστηριότητα που καλό είναι να είναι κερδοφόρα. Η απουσία λοιπόν, ενός μαθήματος περί τέχνης όπου και ο κινηματογράφος θα αναφερόταν, έχει σαν αποτέλεσμα την μη ευαισθησία του μαθητή, από τα μικρά του μαθητικά χρόνια, αλλά και μετέπειτα, στα θέματα της τέχνης. Ένας μη ενημερωμένος "ακαδημαϊκός πολίτης" μπαίνει στον ανεμοστρόβιλο όπου κάθε είδους προϊόντα υποκουλτούρας τον βομβαρδίζουν καθημερινά και αυτός δεν διαθέτει, γιατί κανείς δεν του έδωσε, όπλα άμυνας.

Με μηδαμινή κινηματογραφική παιδεία και με έκδηλη την αδιαφορία του Κράτους για τα πολιτιστικά προϊόντα, παρακολουθεί μαθήματα κινηματογραφίας σε ιδιωτικές σχολές πολλές φορές αμφιβόλου αξίας. Είναι γνωστά τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι σπουδαστές εκεί. Το χαμηλό επίπεδο εκμάθησης είναι η αιτία της φυγής στο εξωτερικό για να μάθουν εκεί κινηματογράφο. Φαίνε-

ται άλλωστε η μεγάλη διαφορά όταν στο Φεστιβάλ της Δράμας διαγωνίζονται οι σπουδαστικές ταινίες των ελληνικών σχολών κινηματογράφου με αυτές του εξωτερικού: πολλές φορές οι δεύτερες θα έπρεπε να διαγωνιστούν στο επίσημο διαγωνιστικό τμήμα και μάλιστα με αξιώσεις! Είναι λοιπόν φανερή η γύμνια μας σε αυτό το επίπεδο. Μια σοβαρή πρόταση θα ήταν η δημιουργία μιας εθνικής κινηματογραφικής σχολής μιας Ακαδημίας Κινηματογράφου και στην Ελλάδα, όταν γειτονικές χώρες χαμηλότερου βιοτικού επιπέδου όπως η Αλβανία διαθέτουν ήδη. Αλλά η επάνδρωση αυτής της σχολής πρέπει να γίνει με αξιοκρατικά κριτήρια και όχι με κριτήρια συντεχνιακά ή συναισθηματικά.

Μια κινηματογραφική παιδεία θα βοηθούσε στην ανάπτυξη του καλλιτεχνικού αισθητηρίου του κοινού χωρίς με αυτό να θέλουμε να πούμε ότι αυτή είναι πανάκεια σε επίπεδο πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης αλλά και στον εμπλουτισμό των γνώσεων αυτών που θέλουν να δουλέψουν για τον κινηματογράφο, σε επίπεδο εξειδικευμένης εκπαίδευσης. Έτσι ο θεατής και ο δημιουργός θα μπορούν να επικοινωνούν πιο εύκολα και πιο δημιουργικά. Η θέαση ενός έργου δεν θα περιορίζεται μόνο στη διασκέδαση της πλήξης, ούτε μόνο στο κέντρισμα κάποιων ευαισθησιών του κοινού, αλλά θα δρομολογεί με την πρώτη επαφή ιδεολογικές διεργασίες που θα δώσουν αργότερα τη θέση τους σε μια κοινωνική τοποθέτηση. Η ενασχόληση του δημιουργού με τη φόρμα και το μήνυμα της ταινίας δεν θα αντιμετωπίζεται ως περίεργο φαινόμενο, αλλά ως κάτι το αναμενόμενο, μια αυτονόητη κίνηση. Ο θεατής μήπως έτσι καλείται να παίξει το ρόλο του συν-δημιουργού, να βοηθήσει τον σκηνοθέτη στην ολοκλήρωση του έργου του;

γ. ΕΝΑΣ ΘΕΑΤΗΣ ΑΝΑΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

Παίρνουμε πάλι το δεδομένο ότι ο κινηματογράφος είναι ένα όνειρο, ότι η ταινία είναι ένα όνειρο που δημιουργεί ένα άλλο όνειρο (3) ή ακόμη ότι ο θεατής της κινηματογραφικής ταινίας βρίσκεται σε μια κατάσταση ανάμεσα στον ύπνο και τον ξύπνιο, κατάσταση που ευνοεί τις υπναγωγικές φαντασιώσεις (4). Ο δημιουργός αυτού του ονείρου είναι ο σκηνοθέτης και φορείς του οι ηθοποιοί και κατ' επέκταση η κινηματογραφική αίθουσα. Τίθεται λοιπόν ένα σημαντικό πρόβλημα: Μπορεί ο θεατής να αντιδράσει και να κάνει τις αντιδράσεις του τόσο σημαίνουσες έτσι ώστε ο σκηνοθέτης να τις προσλάβει και να τις επεξεργαστεί;

Στην κινηματογραφική αίθουσα, μέσα στο σκοτάδι, ο καθένας "κατά μόνας" προσπαθεί να συμμετάσχει σε μια επικοινωνιακή πράξη. Αποτέλεσμα αυτής της πράξης θα ήταν μια πολιτιστική εμπειρία. Όμως η επικοινωνία για να καταστεί πολιτιστική εμπειρία απαιτεί κριτική στάση, σαφή αντίληψη της σχέσης στην οποία εισχωρούμε και την πρόθεση εκμετάλλευσης αυτής της σχέση. Η κινηματογραφική προβολή, αντίθετα με την τηλεοπτική θέαση, περιέχει όλα αυτά τα στοιχεία για να υπάρξει μια τέτοια γέννηση. Ο θεατής όμως για να έχει κριτική στάση πρέπει να είναι ικανός να κρίνει, δηλαδή να μπαίνει βαθιά μέσα στο έργο και να μην το βλέπει μόνο σαν ψυχαγωγία. Αυτό βέβαια απαιτεί κάποια παιδεία, κινηματογραφική και γενική, και κατ' επέκταση κάποια ευαισθητοποίηση σ' αυτά τα προβλήματα στα οποία αναφέρεται η ταινία. Φτάνουμε λοιπόν πάλι στο θέμα της παιδείας που πιο πάνω το αναλύσαμε. Από την άλλη για να υπάρχει αντίληψη της σχέσης στην οποία προχωρεί βλέποντας μια ταινία πρέπει πρώτα απ' όλα αυτή τη σχέση να την έχει δεχτεί για να μπει στον κόπο να ασχοληθεί με αυτή. Οι γνώσεις που έχει πάρει απ' την εκπαίδευσή του, ως μαθητής, και οι συνθήκες στις οποίες ζει βοηθούν να γίνει αντιληπτό το μήνυμα του έργου, αλλά μόνο εάν το έργο αναφέρεται στις εμπειρίες του. Τέλος θα πρέπει να έχει δεχτεί πιο μπροστά να μπει σ' αυτή την επικοινωνιακή λειτουργία. Βλέπουμε λοιπόν ότι το κάθε έργο δεν επικοινωνεί με όλο τον κόσμο και ένα μέρος των θεατών καταφέρνει να τους επαναφέρει στη ζωή από το όνειρο που τους έχει υποβάλει στη σκοτεινή αίθουσα.

Η μετά το έργο διαδικασία για την παραγωγή των ιδεολογικών διεργασιών που αυτό συνεπάγεται έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα άλλο έργο, η επόμενη ταινία, δηλαδή, να περιέχει μέσα της κάποιες προτάσεις του κοινού, απαιτεί ο νοητός δίαυλος επικοινωνίας δημιουργός-θεατής να αποκτήσει και υλική υπόσταση. Πραχτικά τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας έχουν κάποια δυνατότητα για να γίνουν η γέφυρα αυτής της επικοινωνίας. Η επικοινωνία με το κοινό γίνεται στο ραδιόφωνο (ερωτήσεις των ακροατών, επικοινωνία τους με τον σκηνοθέτη) ή η ταχυδρομική επικοινωία του κοινού με εξειδικευμένα έντυπα που ασχολούνται με τον κινηματογράφο, αφού πιο μπροστά έχει δημοσιευθεί μια συνέντευξη όπου τίθενται κάποια θέματα ουσιαστικά από τον σκηνοθέτη είναι μια μορφή επικοινωνίας που όμως είναι διακοπτόμενη και η προσληπτική της αξία είναι αμφισβητίσημη πολλές φορές (ραδιοφωνικές εκπομπές όπου προτιμάται η ανάλυση ή η αναφορά κάποιων εστέτ καταστάσεων). Θα βλέπαμε αλλού μια ουσιαστική επικοινωνία.

Ο βασικός ρόλος εναποτίθεται στις κινηματογραφικές λέσχες, τις εκπολιτιστικές οργανώσεις και στις συνδικαλιστικές οργανώσεις. Η θέαση μιας ταινίας και η χαρά που αυτή προϋποθέτει, αφήνει τη θέση της στη χαρά της επικοινωνίας με το δημιουργό της ταινίας που μόλις προηγουμένως είδαμε και η δημιουργία, νοητά, μιας άλλης ταινίας που βγαίνει μέσα από το διάλογο. Εδώ βέβαια ευνοούνται όλα τα προβλήματα που υπάρχουν και δεν αφήνουν να πραγματοποιηθούν πολύ συχνά τέτοιες πολιτιστικές δραστηριότητες. Προβήματα οικονομικά κυρίως που έχουν την αιτία τους στην αδιαφορία του κράτους και τελικά στην εχθρότητα με την οποία αυτό βλέπει τέτοιου είδους πρωτοβουλίες. Εχθρότητα γιατί απειλούν τη συμπαγή δομή του καπιταλιστικού συστήματος. Οι μεμονωμένες όμως προσπάθειες που συνεχώς αυξάνονται δρομολογούν ανεπίστρεπτες επαναστατικές διαδικασίες των οποίων η ταχύτητα προς την κορύφωση, την έκρηξη, είναι πολύ μικρή κάτι που τις κάνει πιο ανθεκτικές στη φθορά του χρόνου.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αναφέρεται στο βιβλίο "Η ιστορία του Ντάριο Φο", της Κιάρα Βαλεντίνι, που μετέφρασε η Νάσα Παπαμικρούλη, για λογαριασμό των εκδόσεων "Ιστορικές εκδόσεις", 1977, σ.12
2. ο.π. σ.σ. 12-13
3. Lebonict. "Psychanalyse et cinema", Revue International de Filmologie, τόμος II, No 554.
4. Marcel, "Possibilites et limites de l' art cinematografique", Revue International de Filmologie, Ιούλιος - Δεκέμβριος 1954, τόμος V, No 18-19.

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Λάβαμε την επιστολή της κ. Ευγενίας Χατζίκου, διευθύντριας της ομώνυμης σχολής και τη δημοσιεύουμε.

Με πραγματικά δυσάρεστη έκπληξη διάβασα τη συζήτησή σας με την Κυρία ΑΡΙΤΑ ΝΤΑΜΠΟΥΡΑ και με τίτλο "ΔΕΝ ΔΙΔΑΣΚΕΤΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ".

Μόνο γι' αποκατάσταση της αλήθειας θέλω να επισημάνω ένα-δυό ανακριβέστατα στοιχεία που προφανώς εντυπωσιασμένη από το γεγονός ότι "έδινε συνέντευξη" η συνομιλήτριά σας, άφησε να περάσουν και να δημοσιευθούν:

- Η πρώτη της μικρού μήκους ταινία, ήταν παραγωγή της Σχολής μας.
- Η σπουδάστρια προωθήθηκε στο Φεστιβάλ Μονάχου όπου μαζί με άλλους δύο σπουδαστές και με την υπογράφουσα, είχε την ευκαιρία να γνωρίσει πως οι άλλες Σχολές, με πολλούς χορηγούς κι αναγνωρίσεις λειτουργούν και πως η Σχολή που επέλεξε συνειδητά να φοιτήσει, χωρίς βοήθεια κι υποστήριξη φτάνει σε διεθνή φεστιβάλ, βραβεύεται (1987) και εκπροσωπείται από την ... Αρίτα!
- Οι Καθηγητές και το προσωπικό της Σχολής βοήθησαν την παραπάνω Κυρία στις προσπάθειές της, όσο ήταν εφικτό. Επιφυλάσσομαι για τα νόμιμα δικαιώματά μου για τη δυσφήμιση που μέσω του περιοδικού σας επιτελείται από την παραπάνω τέως σπουδάστριά μας και μένω με την αγωνία όταν φτύνουμε τους δασκάλους μας, τι θα κάνουμε με το κοινό μας;

ΕΥΓΕΝΙΑ ΧΑΤΖΙΚΟΥ

Υ.Γ. Σχετικά με τους ηθοποιούς: Στη Σχολή (και στις άλλες φυσικά Ανώτερες Σχ. Δραματικής Τέχνης) υπάρχει υποχρεωτικά το μάθημα "ΙΣΤΟΡΙΑ & ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ".

Στη δική μας το έχουν διδάξει: Ο Παντελής Βούλγαρης, ο Τάκης Σπετσιώτης και η υπογράφουσα. Τώρα, αν το επίπεδο της Κυρίας Νταμπουρά είναι τόσο ανώτερο από των δασκάλων αυτών, από των ηθοποιών που αποφοίτησαν απ' αυτή τη Σχολή όπως ο Αντώνης Καφετζόπουλος, ο Γεράσιμος Σκιαδαρέσης, η Φωτεινή Φιλοσόφου και τόσοι άλλοι, καθώς και από το επίπεδο της Κινηματογραφικής Σχολής, όπου οι Καθηγητές της δεν της ήταν..."κατανοητοί"!!, έ, ας το αποδείξει πια με τις ταινίες της και μακάρι να μας ξεπεράσει όλους.

Ε.Χ.

"ΜΙΚΡΟ" φορέας για την υποστήριξη και τη διάδοση της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους

Ο φορέας για την υποστήριξη και τη διάδοση της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους (τ.μ.μ.) - μυθοπλασίας, ντοκυμανταίρ, κινουμένου σχεδίου - είναι αποτέλεσμα πρωτοβουλίας, σύνθεσης απόψεων και απόφασης, κινηματογραφιστών, κριτικών, κ.α. που συμμετείχαν ή στήριξαν με διάφορους τρόπους το 17ο Φεστιβάλ Δράμας 1994. Οι σκέψεις και οι προβληματισμοί που αναπτύχθηκαν στις συναντήσεις μας, στις οποίες συμμετείχαν σποραδικά 40-50 άτομα, επιβεβαίωσαν την ανάγκη μιας ενεργούς στάσης, απέναντι στα προβλήματα - και τις αιτίες τους - που αντιμετωπίζει η τ.μ.μ.

Επειδή, η τ.μ.μ. αποτελεί αυτόνομο κινηματογραφικό είδος, τόσο στο πεδίο της αισθητικής, όσο και στον τομέα της παραγωγής, επειδή, υπερασπίζοντας την τ.μ.μ. υπερασπίζουμε το δικαίωμα ενός διαφορετικού βλέμματος, που εμποδίζεται από το μαζικό χαρακτήρα της σύγχρονης πραγματικότητας, επειδή, παρόλη τη θεαματική άνοδο του αριθμού και της ποιότητας της τ.μ.μ. στην Ελλάδα, αλλά και διεθνώς, η εθνική μέριμνα παραμένει ανεπαρκής, με εξαίρεση τη συμβολή του Ε.Κ.Κ. στην παραγωγή τ.μ.μ. ιδιαίτερα τον τελευταίο χρόνο, επειδή έλειπε ο κατάλληλος φορέας που να ασχολείται καταστατικά και σ' όλα τα επίπεδα με τη τ.μ.μ. ΣΗΜΕΡΑ, είμαστε εδώ και ζητάμε και τη δική σας συμμετοχή στην κίνησή μας, στο σωματείο μας.

Μέλη του νέου αυτού φορέα μπορούν να γίνουν οι σκηνοθέτες, οι συντελεστές της τ.μ.μ., οι θεωρητικοί, οι κριτικοί και οι ιστορικοί του κινηματογράφου, πρόσωπα που βοηθούν στη διακίνηση και την προβολή της τ.μ.μ., καθώς επίσης και όσοι αποδεδειγμένα, ενδιαφέρονται για το κινηματογραφικό αυτό είδος.

Οι βασικοί μας στόχοι, όπως αναφέρονται και στο καταστατικό, είναι:

1. α) Οργάνωση προβολών και εκδηλώσεων σε συνεργασία και με άλλους φορείς (ταινιολέσχες, ινστιτούτα, κ.λ.π. για την προώθηση της τ.μ.μ.)β) Παροχή του απαραίτητου πληροφοριακού υλικού για τη συμμετοχή τ.μ.μ. σε ξένα φεστιβάλ και άλλες διεθνείς διοργανώσεις.γ) Προώθηση και διακίνηση της τ.μ.μ. στην εγχώρια και ξένη αγορά (τηλεοπτικά κανάλια, κινηματογραφικές αίθουσες). δ) Επαναπροσδιορισμός των σχέσεων τ.μ.μ. και κρατικής τηλεόρασης (Ζώνες προβολών, δικαιώματα δημιουργών).
2. α) Ενίσχυση και υποστήριξη των προγραμμάτων του Ε.Κ.Κ. για την τ.μ.μ. - και τη "νέα ματιά" - με τη θεσμοθέτηση, όμως, συγκεκριμένης ποσόστωσης στον ετήσιο προϋπολογισμό του για την παραγωγή τ.μ.μ. β) Ουσιαστική παρέμβαση στο Υπουργείο Πολιτισμού για τη δημιουργία και λειτουργία της, από το 1986 εξαγγελθείσης, άλλωστε, κρατικής σχολής κινηματογράφου (ν. 157/86, άρθρο 2), που αποτελεί ιστορικό αίτημα του κινηματογραφικού χώρου για δεκαετίες, καθώς και για την εφαρμογή και επέκταση των διατάξεων περί κινηματογραφίας στον τομέα της τ.μ.μ. (ν. 1806/89, άρθρο 7, για το 1,5%).
3. Δημιουργία Αρχείου Ταινιών Μικρού Μήκους. Η αναγκαιότητα του στόχου αυτού είναι προφανής, πολύ περισσότερο, που το Εθνικό Κιν/κό Αρχείο, που ομοίως έχει εξαγγελθεί (ν. 1597/86, άρθρο 3), 9 χρόνια μετά υπάρχει μόνο στα χαρτιά.

Σήμερα λοιπόν γίνεται όλο και πιο επιτακτική ανάγκη της διάσωσης αυτού του πολύτιμου υλικού, που όσο περνούν τα χρόνια χάνεται και καταστρέφεται.

4. α) Διεκδίκηση υποτροφιών για κιν/κές σπουδές, από ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς. β)Διεύρυνση της συμμετοχής κρατικών και ιδιωτικών φορέων στην παραγωγή τ.μ.μ.
5. Έκδοση περιοδικού εντύπου που θα καλύπτει την ανάγκη ουσιαστικής πληροφόρησης και ενημέρωσης σχετικά με τη τ.μ.μ.
6. Υποστήριξη και ενδυνάμωση του Φεστιβάλ Δράμας, καθώς και κάθε άλλου θεσμού που ενισχύει έμπρακτα την τ.μ.μ.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΤΥΦΛΟΥ

ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ

ΤΕΤΑΡΤΟ ΠΑΝΩ:

"Αυτό το εντυπωσιακό αποτέλεσμα κάνει τον άνθρωπο υπερήφανο. Αλλά είναι λυπηρό που η πολιτική συνείδηση του ανθρώπου, εκατό φορές λιγότερη ανεπτυγμένη απ' την επιστημονική ευφυία, μας εμποδίζει να τον θαυμάσουμε" (*).

ΠΕΜΠΤΟ ΠΑΝΩ:

Σταματείστε τις θερμοπυρηνικές Δοκιμές.

- Όχι κάνετε λάθος. Δεν πρόκειται για αντιπυρηνική διαδήλωση του 95. Είναι απλά ένα απόσπασμα της Marguerite Duras απ' το έργο ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ, που σκηνοθέτησε ο ALAIN RESNAIS το 1959. Έχουν περάσει πολλά χρόνια από τότε. Η εφημερίδα γράφει: ΕΠΕΤΕΙΟΣ 1945 - 1995. ΕΠΕΤΕΙΟΣ=η η μέρα που συμπληρώνονται έτη από τότε που έγινε σπουδαίον τι εθνικόν γεγονός!

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1995.

Οι δοκιμές συνεχίζονται. Αλλοτε φανερές άλλοτε υπόγειες! όπως οι τελευταίες των Γάλλων, οι οποίοι επιμένουν να προγραμματίζουν και τις επόμενες, παρά την παγκόσμια κατακραυγή.

- Αν σκεφτείς, ότι η θερμοκρασία στο σημείο της έκρηξης φθάνει τα μερικά εκατομμύρια βαθμούς κι ότι τα γύρω πετρώματα μετατρέπονται κατευθείαν σε ατμόο, εξαιτίας της ενέργειας που εκλύεται, αν σκεφτείς, τα ραδιενεργά αέρια που διαφεύγουν στην ατμόσφαιρα και στις θάλασσες...
- τα ραδιενεργά σωματίδια που ταξιδεύουν στον ειρηνικό ωκεανό,
- τους ανθρώπους που πεθαίνουν κάθε μέρα - όλο και πιο νέοι - ιερή οργή με κυριεύει...

Χιλιάδες οι οργισμένοι άνθρωποι. Προς τί; Οι δοκιμές συνεχίζονται.

- Via Combusta (**), ο δρόμος των καιρών μας.

50 χρόνια μετά τη ΧΙΡΟΣΙΜΑ και το ΝΑΓΚΑΣΑΚΙ, τα κοραλλιογενή νησιά ΜΟΥΡΟΥΡΟΑ και ΦΑΝΓΚΑΤΑΟΥΦΑ βρίσκονται στο ΕΛΕΟΣ της Γαλλικής Δημοκρατίας και του πολιτισμού. "Εξαιτίας της ανισότητας που ορισμένοι λαοί επιβάλλουν σε βάρος άλλων λαών, εξαιτίας της ανισότητας που ορισμένες φυλές επιβάλλουν σε βάρος άλλων φυλών " (***)... εξαιτίας της αδυναμίας των ανθρώπων να αντισταθούν στην ΚΤΗΝΩΔΙΑ.

- Είναι γνωστό ότι ο σύγχρονος πολιτισμός οδηγεί στην πολιτιστική "αμνησία" ότι προτιμά την δράση κι όχι την σκέψη ή την συνείδηση αλλά τώρα τελευταία, έφτασε στο σημείο να ακυρώνει και να καταλύει τους κανόνες και τις συμβάσεις που οριοθετούν τα ίδια τα παιχνίδια του.

"Δεν παίζεται" μιλάμε, με τίποτα.

ΠΑΝΩ ΜΗΔΕΝ:

ΠΑΤΜΟΣ: ΑΠΟΚΑΛΥΨΙΣ ΤΩΡΑ.

FLUXUS 7.

(*) ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ εκδόσεις: κάμερα στυλό

(**) Via Combusta: "κεκαυμένος δρόμος" (αστρολ.) Η πορεία του Φαέθοντα με το άρμα του Ήλιου. Αδέξιος Ηνίοχος ο γιος του Ήλιου, σέρνεται προς τη γη και την πυρπολεί.

(***) ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ

Το μυστικό της... αποτυχίας! "Εντ Γουντ" του Τιμ Μπάρτον

Ο πιο αποτυχημένος και κακός σκηνοθέτης που γνώρισε ποτέ το Χόλιγουντ υπάρχει. Ακούει στο όνομα Εντ Γουντ και το κινηματογραφικό μου λεξικό δεν καταδέχεται καν να τον συμπεριλάβει στις σελίδες του! Τον άνθρωπο αυτό λυπήθηκε ο... Τιμ Μπάρτον, ο σκηνοθέτης του "Μπάτμαν" και του "Ψαλιδοχέρη", και γύρισε την ιστορία της ζωής του (ή, τουλάχιστον, μέρος της) σε ταινία.

Στην ταινία ED WOOD , λοιπόν, παρακολουθούμε τον ομώνυμο ήρωα να διακατέχεται από ένα πάθος, ένα μεράκι και μία επιμονή να κάνει σινεμά, που ίσως αξίζουν από μόνα τους πολύ περισσότερο και από την πιο ακριβοπληρωμένη - και επιτυχημένη - χολιγουντιανή υπερπαραγωγή. Βλέπουμε τον Εντ Γουντ (Τζόνι Ντεπ) να κυνηγά αδιάκοπα την τύχη του, να κάνει μεγαλεπήβολα σχέδια για ταινίες και να ψάχνει για χρηματοδότες. Βρίσκεται όμως αντιμέτωπος με τη φτώχεια του και την έλλειψη κατανόησης από το περιβάλλον του (η φίλη του τον εγκαταλείπει τελικά). Ξεθάβει παλιές δόξες του Χόλιγουντ όπως τον αρχοντικό "Δράκουλα" Μπέλα Λουγκόζι και γυρίζει μαζί του ταινίες τρόμου χαμηλότατου προϋπολογισμού και κάκιστης ποιότητας, που όλοι γιουχάρουν. Οι πάντες τον απορρίπτουν αλλά αυτός επιμένει να δουλεύει και να υπάρχει μόνο για το σινεμά, να κάνει τρελά όνειρα, με λίγα λόγια, να μην το βάζει κάτω.

Ο Τιμ Μπάρτον κάνει, μέσω αυτού του παράδοξου ήρωα, έναν ύμνο στο μεράκι. Μοιάζει να μας λέει ότι αυτό από μόνο του αποτελεί ποίηση και τρέλα, την κινητήρια δύναμη κάθε δημιουργίας. Η επιτυχία δεν κάνει τίποτε άλλο από το να χτίζεται πάνω στις άπειρες αποτυχίες όλων των Εντ Γουντ του κόσμου τούτου, αφού τους ποδοπατά μέσα στη δίνη του ανταγωνισμού και τους θυσιάζει στο βωμό του γκλάμουρ και του χρήματος. Αυτό όμως που μετράει ακόμη και για αυτούς, τους λίγους, που κάποτε κατορθώνουν να τη γευτούν, είναι το πάθος που βάζουν στη δουλειά τους, η αφοσίωση στους στόχους τους. Ο Εντ Γουντ κατείχε το ταλέντο ενός τέτοιου πάθους και ο Τιμ Μπάρτον ανέλαβε να δικαιώσει το ταλέντο αυτό με μία ταινία που παραπέμπει συχνά στο ύφος του ίδιου του Εντ Γουντ (είναι ασπρόμαυρη και αποδίδει φόρο τιμής στα... "φτηνά" κινηματογραφικά τρυκ και τεχνάσματα), γλυκόπικρη, κωμικοτραγική, όπως και η ζωή του ήρωά της.

ΕΛΕΝΗ ΜΑΡΑ

ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ο Βρετανός Κένεθ Λόουτς είναι ο σκηνοθέτης των απλών ανθρώπων, των απλών καθημερινών ιστοριών, όπως τον γνωρίσαμε πρόσφατα μέσα απ' τις ταινίες του RAINING STONES (Βροχή από πέτρες) και LADY BIRD - LADY BIRD. Με το ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ασχολείται και πάλι με απλούς καθημερινούς ανθρώπους, "αυτούς που δεν έχουν φωνή", όπως χαρακτηριστικά λέει ο ίδιος. Μόνον που η ιστορία αυτή τη φορά δεν είναι καθημερινή ή τουλάχιστον δεν είναι απ' αυτές που μπορούν να σου συμβούν καθημερινά. Πρόκειται για την ιστορία του Ισπανικού εμφύλιου, τον πόλεμο του 1936, της Δημοκρατικής κυβέρνησης της Μαδρίτης αντίθετα στον στασιαστή και μετέπειτα δικτάτορα Φράνκο. Κατά τη διάρκεια του πολέμου εκείνου, εθελοντές απ' όλο τον κόσμο έσπευσαν προς βοήθειαν της Ισπανικής Δημοκρατίας. Η ταινία λοιπόν, καταγράφει ένα κομμάτι αυτού που ονομάζουμε Ιστορία και η καταγραφή αυτή γίνεται συνήθως με τρόπο επικό. Ο Λόουτς όμως, κι αυτή είναι η πλέον ενδιαφέρουσα πτυχή του, δεν μας δίνει μια ταινία επική. Αντιθέτως, εμμένει, όπως και στις άλλες ταινίες του, και πολύ καλά κάνει, στις ιστορίες των ανθρώπων. Ο Ντέηβιντ είναι γέρος και πεθαίνει ξαφνικά. Η εγγονή του μέσα απ' τα προσωπικά του είδη και ενθυμήματα ανασύρει την ιστορία του νεαρού εθελοντή που καταφθάνει στην Αραγωνία για να πολεμήσει ενάντια στους φασίστες. Εκεί μαθαίνει πράγματα και μυείται σε καταστάσεις που πριν δύσκολα θα τις φανταζόταν. Ο Λόουτς περιορίζει τα επικά στοιχεία της ιστορίας στην μουσική, ενώ στο επίπεδο της εικόνας παρακολουθεί από κοντά τους πρωταγωνιστές με τις γνώριμες και από άλλες ταινίες του ρεαλιστικές λήψεις. Φυσικοί χώροι, σχεδόν ερασιτέχνες ηθοποιοί, χωρίς μονταζικά κόλπα, μακρυά από τις συμβάσεις της ταινίας περιπέτειας ή της πολεμικής ταινίας καταφέρνει να κάνει αισθητή την μικρή επειροελάχιστη συνεισφορά του ταπεινού ανθρώπου στην Ιστορία που ταυτόχρονα είναι τρανή και τιτάνια, αφού καταφέρνει να μεταμορφώσει έναν άνεργο, χωρίς εφόδια και μοίρα άνρθωπο σε κέντρο του σύμπαντος, αν όχι του κοσμικού, τουλάχιστον του φιλμικού. Λίγοι είναι αυτοί που θα αποτολμούσαν μια ταινία για τον ισπανικό εμφύλιο σε τέτοιους καιρούς. Ο Λόουτς όχι μόνο τόλμησε, μα στόχευσε και στο κέντρο.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΛΑΘΡΑΣ

ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ
(LAND AND FREEDOM)
Σκηνοθεσία: Κένεθ Λόουτς
Σενάριο: Τζιμ Άλλεν
Παραγωγή: Ρεμπέκα Ο' Μπράιαν
Φωτογραφία: Μπαρν Ακρόιντ
Μουσική: Τζωρτζ Φέντον
Μοντάζ: Τζόναθαν Μόρις
Ερμηνείες: Ίαν Χαρτ, Ροζάνα Παστόρ, Αϊσιάρ Μπόλεϊν, Μαρκ Μαρτινέζ
Διανομή: ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ
Διάρκεια: 109'

Το μωρό της Μακόν

17ος αιώνας, εποχή φτώχιας, πείνας και μια γριά και άσχημη γυναίκα ετοιμάζεται να γεννήσει. Σε πείσμα όλων που περιμένουν ένα τέρας, γεννιέται ένα πανέμορφο αγοράκι. Θαύμα; Ίσως το γεγονός που όλοι το χρειάζονταν. Η οικογένειά του και η εκκλησία προσπαθούν και οι δύο να εκμεταλλευτούν το γεγονός για να κερδίσουν. Ο Πήτερ Γκρηναγουέι πιάνει ένα ευαίσθητο και καυτό θέμα, επίκαιρο, ακόμη και σήμερα, αυτό της εκμετάλλευσης των ανθρώπων, των ιδιαίτερων περιπτώσεων με σκοπό το κέρδος.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά. Η γέννηση ενός παιδιού είναι από μόνη της ένα θαύμα. Η δημιουργία είναι κάτι το εκπληκτικό, η νέα ύπαρξη όμως είναι κάτι το απρόσμενο, κανείς δεν μπορεί να προβλέψει τη μορφή του. Η ιδέα για την ταινία αυτή ήρθε στο μυαλό του Γκριναγουέι από μια φωτογραφία που είχε δει, ένα φωτομοντέλο που κράταγε στα χέρια του ένα μωρό, ενώ η ηλικία του ήταν πολύ μικρή για να μπορεί να τεχνοποιήσει. Η εκμετάλλευση του παιδιού από την διαφήμιση δεν είναι κάτι το καινούργιο. Το σύμβολο της ανανέωσης, της δημιουργίας που είναι το παιδί τυγχάνει της εκμετάλλευσης που και τα άλλα σύμβολα θα υποστούν προκειμένου να κερδίσουν οι επιτελείς αυτό που είναι προδιαγεγραμμένο, καλά σχεδιασμένο. Ο Γκρηναγουέι βάζει το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας του, το μωρό, να είναι το μήλο της έριδος ανάμεσα στην οικογένειά του, και πιο συγκεκριμένα της αδελφής του, και της εκκλησίας. Είναι λοιπόν ευκολονόητο ότι ο πόλεμος θα είναι ενελέητος και ο νικητής δεν θα λυπηθεί τον ηττημένο. Στην πορεία του έργου ο θεατής ανακαλύπτει σιγά-σιγά ότι πρόκειται για μια θεατρική παράσταση, στην οποία όμως ο σκηνοθέτης μπαίνει και βγαίνει με τέτοιο τρόπο που μπερδεύει τον θεατή για το πότε βλέπει θέατρο και πότε τα δρώμενα στη ζωή της κοινωνίας την οποία παρακολουθούμε. Ο σκηνοθέτης καταφέρνει με πολύ έξυπνο τρόπο να ξεφύγει απ' την στατικότητα της θεατρικής παράστασης και όταν χρειάζεται να την "ανοίξει" στην πραγματική ζωή. Η κλειστοφοβία του θεάτρου χάνεται και η ζωντάνια του κινηματογράφου κερδίζει έδαφος. Κινηματογραφώντας τα παρασκήνια των ηθοποιών, τις κουβέντες που ανταλλάσουν μεταξύ τους, όταν οι θεατές δεν μπορούν να τους δουν κάνει τελικά κινηματογράφο και όχι θέατρο. Το θέατρο όμως δεν είναι παρά μια πρόφαση για να μπορέσει να πει αυτά που θέλει χωρίς κανένα φόβο βλασφημίας, αμαρτίας και χωρίς να ξεσηκώσει κύματα αντιδράσεων.

Η ταινία σφίζει από παγανιστικές παραστάσεις, παραστάσεις που δεν φέρνουν στον νου μας τον χριστιανισμό, αλλά αρχαίες θρησκείες ενώ κινούνται σε πλαίσια χριστιανικά, με φόντο την καθολική εκκλησία. Οι άνθρωποι δεν είναι παρά ένα μέρος του ντεκόρ, κάτι που ίσως θα δημιουργούσε μια παθητικότητα, αλλά η ξαφνική αντίδρασή τους τους κάνει από παρατηρητές, ενεργούς που ανατρέπουν καταστάσεις και κατεστημένα. Τα παγανιστικά σύμβολα, όπως η λατρεία του μωρού, του σώματός του και των ενδυμάτων του σιγά-σιγά μπαίνουν στο κάδρο και μας θυμίζουν τις χριστιανικές εικόνες και τελικά την εικονολατρεία. Ο παγανισμός με την μια ή την άλλη μορφή οδηγεί στον ιδεαλισμό, στην λατρεία της φόρμας και τελικά στον παροξυσμό και ψύχωση. Η οικογένεια του μωρού θέλει να κερδίσει απ' τη γέννησή του. Ο πατέρας να πουλήσει τα μαγικά του βότανα, η αδελφή να εισπράξει τα τάματα των αφελών, ενώ η μητέρα δεν θέλει παρά να πάρει πίσω το παιδί της. Ο Γκρηναγουέι σέβεται την μητέρα, τον δημιουργό και την αφήνει αγνή, όπως βγαίνει απ' την ιερή διαδικασία του τοκετού. Αφήνει τους άλλους να ασελγήσουν στο σώμα της αδελφής όταν πιστοποιούν ότι δεν είναι παρά μία εκμεταλλεύτρια - και μετά δολοφόνισσα - του μικρού αδελφού της. Η ανήθικη πράξη της παρασύρει στον θάνατο όλη την υπόλοιπη οικογένια, γιατί "από εκεί ξεκινά το κακό". Αυτό μας θυμίζει τη βία που ξεσπά μετά από μια ανακούφιση του λαϊκού αισθήματος, είτε από μια επανάσταση (γαλλική επανάσταση), είτε μετά από την αποτίναξη κάποιων δεσμών. Το μωρό το διεκδικεί και η εκκλησία, η οποία έχει χάσει μερίδιο από τα κέρδη της γιατί οι πιστοί είναι λίγοι και φτωχοί. Το θαύμα είναι μια καλή ευκαιρία για να ξαναποκτήσει κάτι από την παλιά της αίγλη, να φτιάξει την ερειπωμένη εκκλησία. Η εκμετάλλευση όμως από τους παπάδες, με πρώτο τον άκρως υπολογιστή επίσκοπο, δεν διαφέρει σε τίποτε από την εκμετάλλευση της αδελφής, ο σκοπός δεν αγιάζει τα μέσα μας λέει με τον τρόπο του ο Γκρηναγουέι. Ο σκηνοθέτης δημιουργεί μια ονειρική ατμόσφαιρα από την οποία ο θεατής δύσκολα θα ξεφύγει. Σκοπός του είναι να τον παρασύρει, όπως ο μάγος ή υπνωτιστής σε μια διαδρομή από την οποία μπορεί να δει πεντακάθαρα τον κόσμο στον οποίο ζει, έστω μέσα από συμβολικές καταστάσεις περασμένων εποχών. Μπορεί κανείς να θέσει ένα καίριο ερώτημα: Ο Μεσαίονας ζει ακόμη στην εποχή μας; Από την ταινία του Γκρηναγουέι βγαίνει το συμπέρασμα αβίαστα πως ναι. Η συμπεριφορά της εκκλησίας στην ταινία ελάχιστα διαφέρει με την συμπεριφορά της στη σημερινή εποχή, η κερδοσκοπία έχει μάλλον αυξηθεί παρά περιοριστεί, φαινόμενα απάτης με μέσο μυστικιστικά φαινόμενα, είναι ακόμη μια πραγματικότητα, η οικογένεια βλέπει τα παιδιά πολλές φορές ως ένα μέσο προβολής της, οικονομικής ή όχι, τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και οι διαφημιστές όλο και περισσότερο προβάλλουν τις κοινωνικές αδυναμίες με άσχημο τρόπο για να ωραιοποιηθεί η παρούσα κατάσταση. Αν και η ταινία σφίζει από ένα ιδεαλιστικό κλίμα, ουσιαστικά το αρνιέται και το καταπολεμά δείχνοντας την κατάντια της σημερινής κοινωνίας, την διάβρωσή της στα σπλάχνα της. Μπορεί κανείς να μείνει σε δύο σκηνές που κρύβουν μια μεγάλη ένταση. Το τέλος του θεατρικού έργου, όταν ο φακός απομακρύνεται, τότε ο θεατής αισθάνεται ότι βρίσκεται μέσα στο θέατρο, είναι και αυτός μέρος της όλης παράστασης, αφού οι θεατές είναι σαν τους ηθοποιούς, τα ντεκόρ και το γύρω περιβάλλον ίδιο. Ο σκηνοθέτης με αυτό τον τρόπο προσπαθεί να μας εμφυσήσει το συναίσθημα της συμμετοχής σε αυτό το παιχνίδι του εξευτελισμού.

Τέλος η παγανιστική τελετή των ενδυμάτων του μωρού και του σώματός του, που έπεται από τον πλειστηριασμό πραγμάτων που του ανήκουν, όταν είναι ακόμη σε ζωή, όπως το αίμα του, τα πτύελά του, έχουν μια έντονη συμβολική λειτουργεία και αποτελούν μια έξοχη θεολογική πραγματεία, ότι τελικά όλες οι θρησκείες ξεκινούν από ένα ιδεαλισμό και χρησιμοποιούν αρχέγονους τρόπους συμβολισμού και προπαγάνδας - από τις αρχαίες θρησκείες μέχρι τις σύγχρονες - τρόπους που τους δανείζεται και τους εκσυγχρονίζει ο σύγχρονος ιδεολογικός και καταστολτικός μηχανισμός του Κράτους.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΤΟ ΜΩΡΟ ΤΗΣ ΜΑΚΟΝ
(THE BABY OF MACON):
Σκηνοθεσία: Πήτερ Γκρηναγουέι
Σενάριο: Πήτερ Γκρηναγουέι
Ερμηνείες: Τζούλια Όρμοντ, Ρέιφ Φάινς, Φιλίπ Στόουν.

ΕΚΛΕΙΨΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Για τον Τζέρεμυ Ποντεσουά δεν είναι η πρώτη φορά που ασχολείται με τα οπτικοακουστικά θεάματα. Έχει γράψει, παραγάγει και σκηνοθετήσει αρκετές ταινίες, που όμως απευθύνονται στην τηλεόραση. Θα αναφέρουμε τις ταινίες NION, που βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ του Τορόντο, το BLUE RIBBON, που βραβεύτηκε στα Φεστιβάλ της Νέας Υόρκης και του Σαν Φραντσίσκο. Η ΕΚΛΕΙΨΗ όμως είναι η αρχή της σταδιοδρομίας του στον κινηματογράφο. Ίσως η συνεργασία του με την Καμέλια Φρήμπεργκ, παραγωγός στο EXOTICA και Ο ΑΣΦΑΛΙΣΤΗΣ, του Ατόμ Εγκογιάν, που είναι παραγωγός και στην ΕΚΛΕΙΨΗ, είναι μία από τις αιτίες που η ταινία του μας θύμισε τόσο πολύ το EXOTICA, του Εγκογιάν.

Στην ταινία το εγκογιανικό κλίμα είναι έντονο. Δουλεύουν και οι δύο στον Καναδά, άρα είναι επηρεασμένοι από το κοινωνικό περιβάλλον και κατά συνέπεια το είδωλο της καναδικής κοινωνίας είναι αυτό που θα αποτυπωθεί στο σελυλόιντ. Ο θεατής θα παρατηρήσει την αλλοτρίωση, τον ξεπεσμό της κοινωνίας μέσα από καθημερινές πράξεις και συμπεριφορές. Ο Ποντεσουά κινηματογραφεί την κοινωνία του Τορόντο όταν αναμένεται με μεγάλη ανυπομονησία η ολική έκλειψη ηλίου. Πολύ έξυπνα μπλέκει τις επιστημονικές εξηγήσεις που αφορούν αυτό το φαινόμενο, μ' ένα τρόπο που μας θυμίζει ντοκιμαντέρ. Ξεκινάει την κινηματογραφική του αφήγηση με εικόνες από ανθρώπους που αν και ζουν στην ίδια πόλη, ζουν διαφορετική ζωή, είτε επειδή είναι διαφορετικής κοινωνικής τάξης, είτε επειδή είναι διαφορετικής εθνικότητας. Η κινηματογράφησή του είναι παρόμοια με αυτή του Ρόμπερτ Άλτμαν, στα ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ, δηλαδή κινηματογραφικά αποσπάσματα, συνδεδεμένα μεταξύ τους μ' ένα μίνιμουμ αφηγηματικό ιστό. Αφηγήσεις που φαινομενικά είναι διαφορετικές, αλλά ουσιαστικά είναι η ίδια ιστορία διηγημένη λίγο διαφορετικά. Το ουσιαστικό όμως, αυτό που μένει στον θεατή είναι το απόμακρο των κοινωνικών σχέσεων, η μη επαφή με το κοινωνικό περιβάλλον των διάφορων ατόμων, μια τέλεια εικονογράφηση της αλλοτρίωσης. Τρεις είναι οι παράλληλες ιστορίες που ο Ποντεσουά μας διηγείται: ο ερχομός τουριστών και επιστημόνων για να παρατηρήσουν την έκλειψη του ήλιου, οι εξηγήσεις ενός καθηγητή Πανεπιστημίου και οι συνθήκες διαβίωσης και οι κοινωνικές σχέσεις των κατοίκων αυτής της πόλης του Τορόντο.

Το ερωτικό στοιχείο στην ταινία χρησιμοποιείται ως το δυνατό κομμάτι που θα αναδείξει το απόμακρο, τη μη κοινωνική επαφή, την αποξένωση του ατόμου. Ο ερωτικός παρτενέρ δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας πελάτης ή μια αφορμή για να ζήσεις μια άλλη εμπειρία. Το συναισθηματικό στοιχείο είναι απών, ο ρομαντισμός έχει δώσει τη θέση του στον υπολογισμό και στις ψυχρές (εμπορικές) ανταλλαγές. Οι ερωτικές σχέσεις μεταξύ ομοφιλόφυλων δεν σοκάρουν, αλλά δεν διαφέρουν από τις ερωτικές σχέσεις ετερόφυλων. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει κάτι κοινό: κάνουν έρωτα γιατί έτσι πρέπει να γίνει, έτσι πρέπει να τελειώσει η επαφή τους. Από την άλλη οι τουρίστες και οι επιστήμονες που ήρθαν για να παρακολουθήσουν το φαινόμενο της ολικής έκλειψης του ήλιου, δεν έχουν καμιά επαφή μεταξύ τους. Αν και βρίσκονται στο ίδιο μέρος για να δουν το ίδιο γεγονός (κάτι που θα τους παρομοίαζε ως μάζα, από απόψεως ψυχολογίας) συμπεριφέρονται όχι ως κοινωνικό σύνολο, αλλά ως άτομα ξεχωριστά το ένα από το άλλο, που ελάχιστες σχέσεις έχουν μεταξύ τους. Με λάιτ μοτίβ ένα φοιτητή, ο οποίος συμμετέχει και στις σεκάνς των ερωτικών σχέσεων, παρακολουθούμε αυτούς τους ανθρώπους, γιατί τους παίρνει συνεντεύξεις με βίντεο, και ένα πανεπιστημιακό που εξηγεί το φαινόμενο της έκλειψης και τις ψυχολογικές και κοινωνικές προεκτάσεις του, καθώς και τους μύθους που το περιβάλλουν. Ο Ποντεσουά καταφέρνει να κινηματογραφήσει με ένα έξυπνο παράλληλο μοντάζ τις τρεις αυτές διαφορετικές ιστορίες, με ένα τρόπο που πλησιάζει το διανοητικό μοντάζ, γιατί αφήνει να φανούν τα ιδεολογικά στοιχεία που είναι η άκρη μιας ιστορίας που αν ο θεατής τη βρει θα φτάσει σε ένα συμπέρασμα, διαφορετικό πάντα για τον καθένα.

Με αυτό τον τρόπο ο Ποντεσουά δεν "τραβάει απ' τη μύτη" τον θεατή, αλλά του δείχνει διακριτικά τον δρόμο και μένει σε αυτόν να διαλέξει ποιον θέλει να ακολουθήσει. Η πολύ καλή φωτογραφία και οι έξοχες ερμηνείες από όλους τους ηθοποιούς συμπληρώνουν την ευχάριστη εικόνα που η ταινία μας έδωσε. Αλλά ο σκηνοθέτης, αν και είναι έντονα επηρεασμένος από τις ταινίες του Εγκογιάν, δεν μένει στην εγκογιανική ατμόσφαιρα, αλλά την αναβαθμίζει και δημιουργεί τη δικιά του πρόταση. Η έκλειψη είναι ένα φαινόμενο που δημιουργεί κοινωνικές αναταραχές, ένα γεγονός που έχει δώσει λαβές για τρομαχτικούς μύθους σε πρωτόγονους λαούς. Οι εξηγήσεις του ειδικού είναι γράμμα κενό. Η κοινωνία που ο Ποντεσουά μας δείχνει δεν μπορεί να εκφυλιστεί περισσότερο. Έχει φτάσει στο κατώτατο επίπεδο, θα λέγαμε. Ο σκηνοθέτης με όμορφο τρόπο μας δείχνει αυτό το γεγονός, μ' ένα πικρό και συγχρόνως γοητευτικό τρόπο.

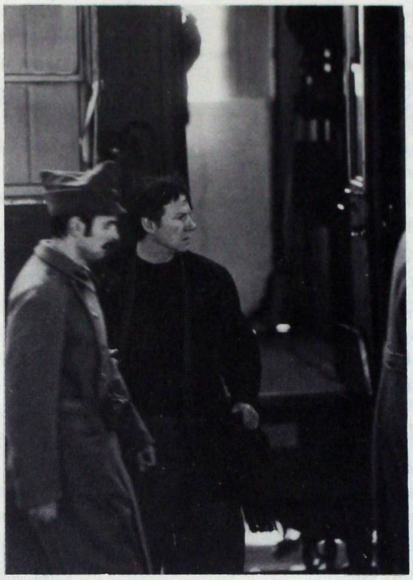
ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΚΛΕΙΨΗ (ECLIPSE):
Σκηνοθεσία: Τζέρεμυ Ποντεσουά
Σενάριο: Τζέρεμυ Ποντεσουά
Παραγωγή: Καμέλια Φρήμπεργκ, Τζέρεμυ Ποντεσουά
Φωτογραφία: Μίροσλαβ Μπάσζακ
Ερμηνείες: Βον Φλόρες, Τζων Τζίλμπερτ, Πασκάλ Μονπετί, Μανουέλ Αρανγκίζ, Γκρεγκ Έλγουοντ, Μαρία ντελ Μαρ, Γκρεγκ Έλγουοντ, Μάτιου Φέργκισον, Ηρλ Πάστκο, Ντανιέλ Μακλβόρ, Κίρστεν Τζόνσον.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

Μπορεί ο κινηματογράφος να εικονογραφήσει την ιστορία; Μπορεί η ιστορία να μπει στα στενά, και καταπιεστικά, πλαίσια του φιλμ; Η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα έχει επιχειρηθεί να δοθεί από πολλούς σκηνοθέτες, άλλοτε πετυχημένα, άλλοτε αποτυχημένα. Δεν μπορούμε παρά να θυμηθούμε τον ΙΒΑΝ ΤΟΝ ΤΡΟΜΕΡΟ, του Σεργέι Αϊζενστάιν, ή το ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ, του ίδιου, ή ακόμα την ΙΩΑΝΝΑ ΤΗΣ ΛΩΡΑΙΝΗΣ, του Καρλ Ντράγιερ. Ποιός όμως ασχολήθηκε για τα Βαλκάνια; Ουσιαστικά μέχρι τώρα δεν έχουμε δει κάποια ταινία που να καταπιάνεται με το ενδιαφέρον αυτό θέμα. Τα Βαλκάνια είναι η πηγή της διανόησης όλης της Ευρώπης και κατ' επέκταση όλου του κόσμου. Αυτό είναι γνωστό. Θα ήταν ενδιαφέρον να κινηματογραφήσουμε την κίνηση των ιδεών σε αυτό τον χώρο - τον κρατήρα ηφαιστείου - κάπως έτσι θα σκέφτηκε ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος όταν πρωτοσυζήτησε για τη ζωή των αδελφών Μανάκια.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟ ΟΔΥΣΣΕΑ δεν είναι όμως μια ταινία που στέκεται μόνο στην απλή περιγραφή και καταγραφή των ιστορικών δεδομένων της ζωής του Γιάννη και Μίλτου Μανάκια, αλλά προχωρά σε μια θεώρηση για την ίδια τη ζωή, για τη σημασία της Τέχνης, και ειδικότερα του κινηματογράφου, μέσα από τη ζωή δύο πρωτοπόρων κινηματογραφιστών. Η εικόνα χρησιμοποιείται από τους αδελφούς Μανάκια σαν ένα μέσο επικοινωνίας. Και έτσι είναι. Μόνο που αυτό το μέσο επικοινωνίας κατορθώνει με το στοιβαρό χέρι του κινηματογραφιστή να σπάσει τα σύνορα και να διαπεράσει ως κομήτης τρομερής δύναμης τον βαλκανικό χώρο, κατορθώνοντας συγχρόνως να αφήσει τα στίγματά του απ' όπου περνά. Ο ταξιδευτής προχωρεί στα τυφλά, περνά τα σύνορα με σκοπό να φτάσει στο σπίτι του. Όμως το "σπίτι" του βρίσκεται ακριβώς δίπλα του, τον ακολουθεί ή ακόμη καλύτερα τον περιβάλλει. Η καζαντζάκειος ρήση που θέλει να γνωρίζεις τον κόσμο κάνοντας μια βόλτα γύρω απ' το σπίτι σου, εδώ επαληθεύεται σε όλη τη μεγαλοπρέπειά της, ενώ η τοποθέτηση του Βιμ Βέντερς, που θέλει να γνωρίζεις τον κόσμο ταξιδεύοντας, απορρίπτεται. Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου παρακολουθεί ένα σύγχρονο Οδυσσέα που ψάχνει τρία ανεμφάνιστα φιλμ που είχαν γυρίσει οι αδελφοί Μανάκια. Ίσως ήταν τα πρώτα φιλμ της βαλκανικής κινηματογραφίας, αλλά σίγουρα είναι η ματιά της αθωότητας. Ο πρωταγωνιστής πλησιάζει το αντικείμενο της έρευνάς του με αθωότητα, αυτό το βλέπουμε στην επαφή με τη φύση, όπου ένας θαυμάσιος Βέγγος κατάφερε να παίξει έτσι όπως δεν μπόρεσε να τον διδάξει ο Κούνδουρος στη ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ. Ο Βέγγος



εκπέμπει μια τρομερή δυναμικότητα, ενώ είναι ακίνητος, αλλά συγχρόνως ένα δυνατό αίσθημα αγάπης. Ο Καϊτέλ, μαθητής του Άκτορς Στούντιο, δίνει όλο τον εαυτό του, συγχρονίζεται με την υπόλοιπη ομάδα, μιλά τα ελληνικά λίγο καλύτερα από ένα Ελληνοαμερικάνο. Θα δείξει εδώ όλη τη δύναμη της ηθοποιίας του και θα πείσει και τον πιο απαιτητικό θεατή ότι είναι μεγάλος ηθοποιός.

Τα φλας μπακ που κάνει ο Αγγελόπουλος είναι τόσο αρμονικά δεμένα μεταξύ τους που ο θεατής βρίσκεται ακριβώς στο όριο της παρανόησης για το ποια είναι η παρούσα πραγματικότητα και ποιο το παρελθόν. Ο σκηνοθέτης κρατά ορισμένα στοιχεία από την ταινία του ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ (ειδικά τους ανθρώπους-πουλιά πού κρέμονται από τους τηλεγραφικούς στύλους), στοιχεία που επιτρέπουν να ξαναθέσει το θέμα των συνόρων, το ερώτημα αν όντως υπάρχουν ή αν πρέπει να υπάρξουν και να υπενθυμίσει στους θεατές τις αντιλήψεις του που διαμορφώνονται στην παραπάνω ταινία. Εδώ αυτή η τοποθέτηση τον απασχολεί σχεδόν σε όλη την ταινία. Τα σύνορα καταργούνται με την επικοινωνία που με τον χρόνο αποκτά όλο και μεγαλύτερες ταχύτητες. Η γρήγορη κίνηση του σεναρίου και η πολύ όμορφη φωτογραφία δίνουν στην ταινία ένα λυρισμό που τον έχει ανάγκη αφού μιλά για την ιστορία. Ο λυρισμός, όμως, δεν χρησιμοποιείται από τον σκηνοθέτη, παρά ως μέσο μεταφοράς των ιδεών του προς τον θεατή. Αυτό θα το πετύχει τοποθετώντας σε ορισμένα σημεία της ταινίας μηνύματα που συλλέγοντάς τα ο δέκτης (θεατής) και συναρμολογώντας τα θα καταφέρει να φτιάξει ένα ολοκληρωμένο κείμενο που ο σκηνοθέτης έχει στο μυαλό του. Έτσι ο θεατής δεν καθοδηγείται, αλλά αφήνεται να ταξιδέψει υπό μια διακριτική καθοδήγηση από τον σκηνοθέτη. Με αυτή την ταινία ο Αγγελόπουλος ανοίγει ένα άλλο θέμα. Αυτό της ιστορίας εξεταζόμενο από μια άλλη οπτική γωνιά: η ιστορία εξιστορεί το παρελθόν, ενώ συγχρόνως μιλά για το παρόν και προβλέπει το μέλλον.

Σε αυτή την ταινία ο φακός δεν είναι πλέον παθητικός παρατηρητής, αλλά ενεργός και δεικτικός, που φτάνει στα όρια της επανάστασης. Ο πρωταγωνιστής δεν αρκείται στο να πιστοποιήσει ότι υπάρχουν τρεις ανεμφάνιστες μπομπίνες, αλλά προσπαθεί να τις βρει και ακόμη περισσότερο να πείσει τον ειδικευμένο τεχνικό να προσπαθήσει να τις φέρει στο φως. Συγχρόνως όμως έρχεται στο φως της δημοσιότητας η βαρβαρότητα του πολέμου στο Σεράγεβο σε πλήρη αντιπαράθεση με την βαρβαρότητα των φανατικών. Πρέπει λοιπόν να παρατηρήσουμε ότι όταν ο Αγγελόπουλος μιλά για σύνορα σίγουρα δεν εννοεί τα γεωγραφικά, αλλά αυτά που είναι αόρατα και όμως υπάρχουν για να περιορίζουν με τον τρόπο τους ακόμη περισσότερο την ελευθερία του ατόμου. Σύνορα θρησκευτικά, φυλετικά, αντιλήψεων. Σύνορα που ο άνθρωπος δεν αποδέχεται και όμως αναγκάζεται να τα σεβαστεί. Κινηματογραφεί με σεβασμό τον θάνταο, η βία εννοείται και παίρνει έτσι, μεγαλύτερη ένταση απ' ότι θα είχε με μια ρεαλιστική κινηματογράφησή της. Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου ενημερώνει, και εδώ θα πρέπει να μιλήσουμε για το ντοκιμαντερίστικο χαρακτήρα της ταινίας, και ψυχαγωγεί δημιουργώντας μια ψυχικά ανάταση, όπως στο θέατρο όταν λειτουργεί ως καθάρσιο της ψυχής. Ο σκηνοθέτης είχε όλα τα εξαίρετα στοιχεία στα χέρια του, την μουσική της Καραΐνδρου, τις εξαίρετες ηθοποιίες από όλους, την ωραία φωτογραφία του Αρβανίτη και το έξυπνο μοντάζ του Τσιτσόπουλου και τα χειρίστηκε με την ακρίβεια του χειρούργου και την δεξιοτεχνία του μαέστρου.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ
Σκηνοθεσία: Θεόδωρος Αγγελόπουλος
Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Τονίνο Γκουέρα, Πέτρος Μαρκάρης
Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Αντρέας Σινανός
Μουσική: Ελένη Καραΐνδρου
Μοντάζ: Γιάννης Τσιτσόπουλος
Ερμηνείες: Χάρβεϊ Καϊτέλ, Θανάσης Βέγγος, Έρλαντ Τζόσεφσον, Γιώργος Μιχαλόπουλος, Μάγια Μόργκενστερν, Ντόρα Βολανάκη, Μάνια Παπαδημητρίου, Αντζελ Ιβάνοφ.

Ένας μικρόκοσμος γεμάτος χιούμορ και λυρισμό "Μέρα γιορτής" του Ζακ Τατί

Όταν ο Ζακ Τατί γύριζε την έγχρωμη ΜΕΡΑ ΓΙΟΡΤΗΣ το 1947, είχε μαζί του και μία δεύτερη κάμερα με ασπρόμαυρο φιλμ. Η ασπρόμαυρη κόπια προβλήθηκε το 1949 και αποτελεί την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Τατί. Στην αρχή, οι διανομείς απέρριψαν την ταινία εξαιτίας των καινοτομιών της, άλλαξαν όμως γνώμη έπειτα από την επιτυχία μιας ιδιωτικής προβολής σε αίθουσα της πόλης Νεϊγί. Πράγματι, ο Τατί κατόρθωσε να γίνει αγαπητός τόσο στο κοινό όσο και στους κριτικούς του και το ιδιόρρυθμο χιούμορ του, ταινίες σαν τις ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΥΛΟ (1953), Ο ΘΕΙΟΣ ΜΟΥ (1958), PLAYTIME (1967), TRAFIC (1971) και PARADE (1974).

Η ΜΕΡΑ ΓΙΟΡΤΗΣ αρχίζει λίγο πριν αρχίσει το πανηγύρι του χωριού Σαν Σεβέρ και τελειώνει όταν έχει ήδη τελειώσει και το πανηγύρι. Πρόκειται για μία μέρα πολύ σημαντική για τους κατοίκους του χωριού, οι οποίοι ετοιμάζονται πυρετωδώς για να χαρούν και να γλεντήσουν. Μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα ξενοιασιάς και ευδιαθεσίας κάνει την εμφάνισή του ο Φρανσουά (Ζακ Τατί), ταχυδρόμος της περιοχής, ο οποίος, πιστός στο καθήκον του, μοιράζει γράμματα και δέματα στους κατοίκους που τα περιμένουν. Άγαρμπος, αλλά εργατικός και φιλότιμος, δέχεται ένα σοβαρό πλήγμα στον εγωισμό του κατά την προβολή στο πανηγύρι ενός ντοκυμαντέρ για τους... ταχυδρόμους των Ηνωμένων Πολιτειών! Οι ταχυδρόμοι του ντοκυμαντέρ, ικανοί, αθλητικοί, ηρωικοί, τον κάνουν να αισθάνεται αδέξιος και ασήμαντος. Πληγωμένος αλλά αποφασιστικός, συγκεντρώνει όλη του τη δύναμη και εφευρετικότητα, και κατορθώνει να αποδείξει την αξία του - μέσα, βέβαια, από πολλές αναποδιές - στο χωριό που τον κοροϊδεύει.

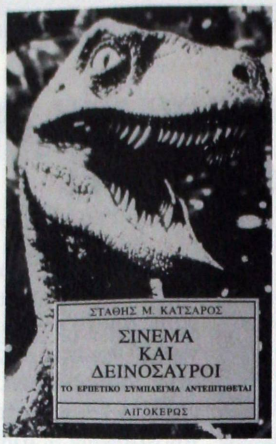
Η ταινία, αν και πρώτη, διαθέτει όλα τα βασικά χαρακτηριστικά της πρωτότυπης κινηματογραφικής γραφής του Τατί: η προτίμηση στα γενικά πλάνα, στα πλάνα που αφορούν σύνολα και που αγκαλιάζουν το χωριό και τους κατοίκους του, η ρεαλιστική ένταξη των γκαγκ στο περιβάλλον του χωριού (όπως, για παράδειγμα, τα γκαγκ που παράγονται κατά την προσπάθεια του καφετζή και των συγχωριανών του να στήσουν το στύλο με τη σημαία λίγο πιο έξω απ' το καφενείο), η υποβάθμιση του ρόλου των διαλόγων και η ανάδειξη των διαφόρων ήχων και θορύβων σε "πρωταγωνιστές" της ηχητικής μπάντας. Η ταινία δεν έχει πρωταγωνιστές ούτε πλοκή με τη συμβατική έννοια του όρου. Η παρουσία του Φρανσουά μέσα στην αφήγηση έχει σχεδόν την ίδια βαρύτητα με τα... γουρούνια και τις κότες που κάθε τόσο μπλέκονται στα πόδια του! Αυτό που κάνει τον ταχυδρόμο (τον οποίο, όπως είπαμε, ενσαρκώνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης) να ξεχωρίζει από το υπόλοιπο χωριό είναι η φυσική του ατσαλωσύνη, η προσωπική του συστολή και μειονεξία. Το κωμικό στοιχείο, η αναστάτωση που ο Φρανσουά φέρνει στο πέρασμά του, πηγάζει ρεαλιστικά από το πάντρεμα της ατσαλωσύνης αυτής και της παραδοξότητας του περιβάλλοντος του χωριού. Όπως έχει παρατηρηθεί, οι μηχανισμοί του μπουρλέση μπαίνουν σε κίνηση χωρίς ο σκηνοθέτης να καταφεύγει σε άλογα στοιχεία. "Θέλω το γκαγκ να έχει όσο δυνατόν περισσότερη αλήθεια" λέει ο Τατί. Το κωμικό στοιχείο, η ιδιορρυθμία, η παραδοξότητα, όλα αυτά υπάρχουν μέσα στη ζωή, στον κόσμο που μας περιβάλλει, αρκεί να γίνουμε πιο προσεκτικοί παρατηρητές ώστε να μπορέσουμε να τα δούμε.

Το σύμπαν του Τατί στη ΜΕΡΑ ΓΙΟΡΤΗΣ αναδίνει μια ήρεμη ευφορία, μία ειδυλλιακή και γαλήνια ευτυχία. Πρόκειται για τον μικρόκοσμο του χωριού, γεμάτο από καλόκαρδα και ευγενικά πλάσματα. Ακόμη και όταν πειράζουν το Φρανσουά, το κάνουν για να παίξουν και να αστειευτούν, όχι για να τον βλάψουν. Σ' αυτή την κοινωία, λοιπόν, εισβάλλει, και μάλιστα μέσω του σινεμά, ο μύθος της "προόδου", οι ταχυδρόμοι-σούπερμαν από τις Ηνωμένες Πολιτείες! Στις επόμενες ταινίες του ο Τατί θα κατευθύνει τη σατιρική ματιά του πάνω στο μοντερνισμό και τις διάφορες εκδοχές του: η φυγή από την πόλη και η θεοποίηση των διακοπών (ΟΙ ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΥΛΟ), η λατρεία του αυτοκινήτου (TRAFIC), ο συρμός των μοντέρνων διαμερισμάτων (Ο ΘΕΙΟΣ ΜΟΥ), η απανθρωπιά της μεγαλούπολης (PLAYTIME). Στη ΜΕΡΑ ΓΙΟΡΤΗΣ, ο Φρανσουά έχει να προτείνει μία εναλλακτική λύση στο αμερικανικό πρότυπο της "αποτελεσματικότητας", λύση που ταιριάζει στην προσωπικότητά του και δεν απειλεί, παρά την τόση αταξία και αναστάτωση, να βάλει σε κίνδυνο την αρμονική καθημερινότητα του χωριού. Η λύση αυτή είναι ο ανθρώπινος παράγοντας, ο ίδιος ο Φρανσουά με την καλή του θέληση και την προσφορά του, τη διάθεσή του να εξυπηρετήσει τους συγχωριανούς του.

Η ανασύνθεση της έγχρωμης ΜΕΡΑΣ ΓΙΟΡΤΗΣ που είχαμε πρόσφατα την τύχη να παρακολουθήσουμε στους κινηματογράφους έγινε από το Φρανσουά Εντέ και τη Σοφί Τατιτσέφ, κόρη του Ζακ Τατί. Τα απαλά χρώματα της ταινίας συμβάλλουν στην ποίηση αυτού του μικρού χαμένου παράδεισου, που ρουφά την κωμωδία σαν σφουγγάρι.

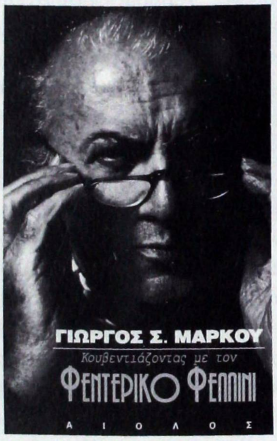
ΕΛΕΝΗ ΜΑΡΑ

ΒΙΒΛΙΟΜΑΝΙΑ



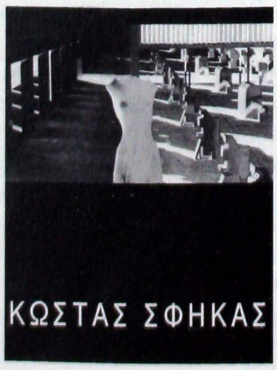
"Σινεμά και δεινόσαυροι", Στάθης Μ. Κατσαρός, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1994, σ.σ. 64.

Ο Εγκέφαλος του ανθρώπου πόσο χρονών είναι; Αν κάνουμε ένα ταξίδι, υπόγειο, φανταστικό μέσα στα νεύρα του εγκεφάλου θα φτάσουμε στα τρομερά και φοβερά ερπετά, στους δεινόσαυρους; Ο Στάθης Κατσαρός χρησιμοποιώντας όρους και συμπεράσματα της σύγχρονης επιστήμης καταφέρνει να αποδείξει ότι ο εγκέφαλός μας όντως κατάγεται απ' αυτά τα ερπετά. Ο συγγραφέας χρησιμοποιώντας σκηνές απ' τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας προσπαθεί να στηρίξει τα συμπεράσματά του. Αδόκιμη, βέβαια, η θεώρησή του είναι δύσκολο να επιβεβαιωθεί και ο αναγνώστης δεν έχει παρά να διαβάσει το βιβλίο αυτό ως ένα μυθιστόρημα και να αφεθεί στα φτερά της φαντασίας του συγγραφέα για να πετάξει προς το σύμπαν της φαντασιόσφαιρας (ας μας επιτραπεί ο αδόκιμος όρος μιμούμενοι τον επίσης αδόκιμο "νευροεπιστήμη" που χρησιμοποιεί ο Κατσαρός).



Κουβεντιάζοντας με τον Φεντερίκο Φελίνι", Γιώργος Σ. Μάρκου, εκδ. Αίολος, Αθήνα 1994, σ.σ. 93

Ο Γιώργος Μάρκου έχει σπουδάσει νομικά και έχει δουλέψει ως καθηγητής σε Ινστιτούτα και Πανεπιστήμια της Ιταλίας, αλλά και με την δημοσιογραφία τόσο σε εφημερίδες και περιοδικά της Ιταλίας, όσο και σε τηλεοπτικά κανάλια στην γείτονα χώρα και στην Ελλάδα. Ως δημοσιογράφος είχε την τύχη να συνομιλήσει με τον Φεντερίκο Φελλίνι. Το βιβλίο αυτό είναι το πρώτο της σειράς "Μεγάλες μορφές της Ιταλίας", που οι εκδόσεις Αίολος εγκαινίαζει. "Σαν φίλος των γραμμάτων, θεωρώ εξαίρετη ιδέα να γίνουν από πρώτο χέρι γνωστοί στο ευρύ κοινό αυτής της χώρας, που η αγάπη του για τα ιταλικά θέματα είναι πολύ ζωηρή, εκφράσεις και σκέψεις προσωπικοτήτων, ανδρών πολιτικών και καλλιτεχνών, οι οποίοι διαδραμάτισαν ρόλο πρωταγωνιστών στην ευρωπαϊκή σκηνή αυτές τις τελευταίες δεκαετίες", σημειώνει ο Michelangelo Jacobucci, πρέσβης της Ιταλίας στη χώρα μας. "Φιλοδοξώ, από τη συζήτησή μου με τον κολοσσό αυτόν της παγκόσμιας τέχνης και διανόησης, να μπορέσει ο Έλληνας αναγνώστης να γνωρίσει τον Φελλίνι άνθρωπο, τον Φελλίνι καλλιτέχνη, τον Φελλίνι φιλόσοφο περισσότερο και καλύτερα παρά από οποιαδήποτε άλλη πληροφοριακή πηγή", σημειώνει ο συγγραφέας. Το βιβλίο αυτό είναι σίγουρα ένα ντοκουμέντο για όσους θέλουν να γνωρίσουν από κοντά τον Φελλίνι.



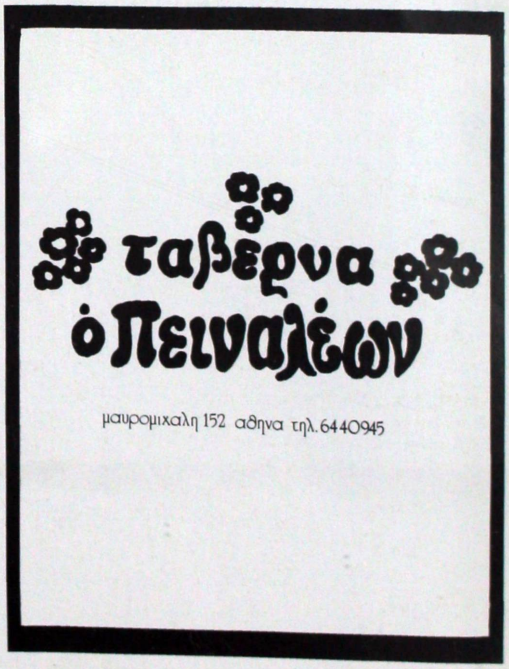
"Κώστας Σφήκας", εκδ. Θέατρο Σφενδόνη, Αθήνα 1994, σ.σ. 32

Το βιβλίο αυτό, μαζί με το άλλο που ήταν αφιερωμένο στον Σταύρο Τορνέ, αποτελεί μια εκδοτική προσπάθεια του Θεάτρου Σφενδόνη, που διευθύνει ο Δήμος Αβδελιώδης. Το βιβλίο αυτό είναι ουσιαστικά το "πρόγραμμα" για τις προβολές των ταινιών του Κώστα Σφήκα που έγιναν στο παραπάνω θέατρο. Όμως τα πολύ σημαντικά κείμενα που δημοσιεύονται του δίνουν πολύ μεγαλύτερη σπουδαιότητα. Γράφουν ο Β. Μαζωμένος, ο Σάββας Μιχαήλ, φίλος του Κώστα Σφήκα και ο Χρήστος Βακαλόπουλος. Μέσα από αυτά τα κείμενα προσπαθούν να ανιχνευθούν οι ταινίες ΜΟΝΤΕΛΟ, ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΙΣ, ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ, ΘΗΡΑΪΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ, ΑΝΑΜΟΝΗ και ΕΓΚΑΙΝΙΑ, του Κώστα Σφήκα. "Το σινεμά του Κώστα Σφήκα είναι εσχατολογικό. Κινηματογραφεί με τον πιο λιτά αποδοτικό τρόπο το μεγαλειώδες μα και μυθικό τέλος της ιστορικής κίνησης. Είναι ένα σινεμά για τους εσχατόπλαστους του επόμενου αιώνα το οποίο διαρκώς ξεγλιστρά από το δαιμονιακό παρόν μας και συνδέεται με περίτεχνο τρόπο, με υψηλές τεχνικές εκφάνσεις τον ΙΗ' μα και τον ΙΘ' αιώνα. Όσο κι αν φανεί παράξενο, αυτός ο "μαρξιστής καλλιτέχνης" εισχωρεί διαρκώς στα έργα του στο σκοτεινό βάραθρο της υποκειμενικής εμπειρίας όπου συναντά το δρόμο για τη μυστική, άρρητη και άφατη σχέση με το θείο" αναφέρει ο Β. Μαζωμένος.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

ΜΟΝΙΜΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

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



2ο CREATIVE PARTY. ROMANCE BY CHESTERFIELD, ΡΟΥΦ, ΑΠΡΙΛΙΟΣ '95.

Το Υπουργείο Υγείας προειδοποιεί:

ΤΟ ΚΑΠΝΙΣΜΑ ΒΛΑΠΤΕΙ ΣΟΒΑΡΑ ΤΗΝ ΥΓΕΙΑ