



ΑΝΤΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ - ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 95

ΤΕΥΧΟΣ Νο 12

ΤΙΜΗ 600 ΔΡΧ.

✓ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

✓ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΜΑΔΡΙΤΗΣ

✓ ΤΑΙΝΙΟΚΡΙΤΙΚΕΣ

✓ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:

✓ ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

✓ ΖΑΝ ΜΙΤΡΥ

✓ ΓΚΕΟΡΓΚΙ ΖΟΥΒΑΝΙ

✓ ΔΙΑΝΑ ΚΑΝΕΛΛΗ

✓ ΕΥΓΕΝΙΑ ΧΑΤΖΙΚΟΥ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

- Κινηματογραφική εκπαίδευση
αναφορά στη γαλλική εκπαίδευση
συνεντεύξεις

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: Ιωσηφίδης Συμεών

Συντακτική Επιτροπή: Ανδριάπουλος Γιώργος,

Ανδρώνης Διονύσης, Ιωσηφίδης Συμεών, Μπλάθρας

Κώστας, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης

Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος

Σύμβουλος έκδοσης: Λαγκαδινός Νίκος

Νομικός σύμβουλος: Καρχακιάς Γιάννης, τηλ. 3605437.

Εκτύπωση: "Διον. Πρίφτης και Υιοί" Ο.Ε.,
Ισαύρων 20, 114 71 Αθήνα, τηλ. 3625417

Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά περίπτωση το περιοδικό.

"anti-KINIMATOGRAFOS"

Trimonthly cinema review,

Goura 152, Piraeus 185 46 GREECE,
tel. 01-4633581,9012987.

"anti-KINIMATOGRAFOS"

Edition trimestrielle pour le cinema.Goura 152,
Piraeus 185 46 GRECE, tel. 01-4633581,9012987.

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

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):

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

Άλλες χώρες: 20\$ U.S.A.

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.

Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων 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 - Χιμείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάννιγγος, 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

Αλέξης Δαμιανός	4
Γκεόργκι Ζουβάνι	9

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ 13-28

Συνεντεύξεις	
Λιάνα Κανέλλη	20
Ζαν Μιτρώ	22
Ευγενία Χατζίκου	26

Θέματα

Τα Διπλώματα του Πανεπιστημίου	14
Οι πρωτοπόροι (1945 - 1985)	16
Οι δύο πρώτες πανεπιστημιακές χρονιές	24

ΘΕΜΑΤΑ

Αλλαγή αντιλήψεων	8
Το γούστο του κοινού μπορεί να βελτιωθεί	11
Τα χαλίκια έγιναν λάσπες...	31
Κινηματογράφος της Διασποράς	36

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Φεστιβάλ Καννών	29
Φεστιβάλ Πειραματικού Κινηματογράφου Μαδρίτης	36

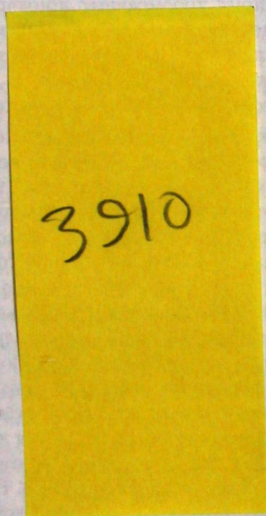
ΣΕΝΑΡΙΟ

Στις ακτές της Κορνονάλλης του Πάνου Βίτσινα	34
--	----

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Ιρανικοί Ελαιώνες	39
-------------------	----

ΥΠΟΠΤΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ



Εξώφυλλο: Αλέξης Δαμιανός

Θερινοί κινηματογράφοι που μύριζαν αγιόκλημα και γιασεμί. Κάποτε! Αλλά τώρα όχι πια! Οι θερινοί κινηματογράφοι, ελληνικό πράγματι φαινόμενο, άλλαξαν μορφή, ακολουθούν τις αλλαγές τις κοινωνίας, ανταποκρίνονται και στις απαιτήσεις του κοινού. Έτσι οι θερινοί κινηματογράφοι έγιναν και θερινά σινεμά προβάλλουν ταινίες πρώτης προβολής, ταινίες που δεν προβλήθηκαν το χειμώνα, ταινίες όμως χαμηλής ποιότητας. Απ' την άλλη κάποιοι κινηματογράφοι επιμένουν στις ποιοτικές ταινίες, και ας είναι καλοκαίρι, και γεμίζουν, έχουν το κοινό τους.

Όποιος υποστηρίζει ότι οι θερινοί κινηματογράφοι πέθαναν δεν έχει παρά να κάνει μια βόλτα και γρήγορα θα αλλάξει γνώμη. Δεν μπορεί κανείς όμως να αρνηθεί το σφιχτό αγκάλιασμα ορισμένων Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας και ορισμένων προσωπικοτήτων που ελάχιστο καθαρό αέρα αφήνουν στους θερινούς κινηματογράφους. Περιοδεία που περισσότερο θυμίζει διαφημιστική καμπάνια του μεν ή του δε, παρά στήριξη ενός θεσμού. Αλλά οι θερινοί κινηματογράφοι είναι θεσμός; Αυτή η λέξη μας θυμίζει περισσότερο κλεισούρα και συντήρηση, παρά ανάπτυξη και εξέλιξη. Είναι επιχειρήσεις που επιβιώνουν μόνο με την εμπιστοσύνη του κοινού και την αγάπη του. Και τα δύο αυτά τα κερδίζουν με μια συνεπή πολιτική, δηλαδή με μια επιμονή στην ποιότητα, άρα με μια προσφορά στον θεατή. Σ' ένα θεατή που, εκτός απ' τη ζεστασιά της γειτονιάς, θέλει και το ποιοτικό θέαμα που θα διαρκεί και μετά το άναμα των φώτων, μετά το τέλος της προβολής.

Δεν μπορούμε παρά να βλέπουμε ύποπτα κάποιες κινήσεις επώνυμων που με την υποτιθέμενη προσφορά τους, τη βοήθειά τους στους θερινούς κινηματογράφους, παίρνουν το μήνυμα του κινδύνου που δεν υπάρχει.

Τελειώνοντας θα θέλαμε να επνημερώσουμε το πιστό και απαιτητικό κοινό μας ότι η αύξηση της τιμής του περιοδικού που κρατήθηκε σταθερή για δύο χρόνια, κατά 100 δραχμές ήταν για εμάς αναγκαία. Οι κατά 40% αυξήσεις του τυπογραφικού χαρτιού και 20% των τυπογραφικών εργασιών ήταν καθοριστικές για να προβούμε σ' αυτή την ενέργεια.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΣΥ ΕΠΙΑΣ...

"Είμαι πεισμένος ότι όλα τα δεινά που υποφέρουμε σήμερα έχουν τις ρίζες τους στην πολιτική και την ιδεολογία του Τίτο. Το μόνο που ήξερε ήταν η καταστολή, με αποτέλεσμα να επωάζεται κάτω από τις στάχτες η αγριότητα που βλέπουμε σήμερα".

ΕΜΠ ΚΟΥΣΤΟΥΡΙΤΣΑ

"Στο σημερινό κόσμο όπου η ανεργία εξαπλώνεται και ο φασισμός ξαναγαίνεται στους δρόμους πρέπει να έχουμε πάντα στο νου μας εκείνο τον πόλεμο (της Ισπανίας) γιατί οι άνθρωποι που γράφουν την ιστορία είναι αυτοί που ελέγχουν το παρόν".

ΚΕΝ ΛΟΥΥΤΣ

"Δεν απαρνιέμαι τα πράγματα που έκανα. Ούτε τα λάθη μου ούτε τις ιδέες μου ούτε αυτά στα οποία πίστευα ούτε αυτά που στην αρχή μας φάνηκαν σημαντικά, αλλά στην πορεία μας διαφύσανε. Δεν μπορείς να αναθεωρήεις εκ των υστέρων.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

"Ξεχάστε τη μικροπολιτική των Όσκαρ. Σημασία δεν έχει ποιος θα πάρει το βραβείο, σημασία έχει πως θα είναι η βραδιά. Εγώ θα φτάσω πρώτη να δω τους άλλους να φθάνουν. Αυτή είναι αυθεντική γεύση από Χόλιγουντ".

ΤΖΑΚΥ ΚΟΛΙΝΣ

"Η ταινία ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ είναι αντανάκλαση του αμερικανικού τοπίου που βλέπω. Πιστεύω πως η βία κάθε φορά γίνεται και πιο ρεαλιστική. Σε λίγο η τηλεόραση θα δείχνει αληθινές εκτελέσεις".

ΟΛΙΒΕΡ ΣΤΟΥΝ

Η βία στον αμερικανικό κινηματογράφο έχει συχνά χρησιμοποιηθεί σαν αυτοσκοπός. Αυτό είναι κάτι που θέλω να πιστεύω πως το αποφεύγω στις δικές μου ταινίες."

ΜΠΡΑΪΑΝ ΝΤΕ ΠΑΛΜΑ

"Όσο περισσότερο φορτώνουμε αφύσικα την ερμηνεία μας, τόσο χάνουμε την ψυχή μας. Αυτό άλλωστε δεν ισχύει και στο Χόλιγουντ: όλη η επιχείρηση είναι ακριβώς να χάσουμε την ψυχή μας.

ΝΤΑΣΤΙΝ ΧΟΦΜΑΝ

► Οι Πορτογάλοι που ως φαίνεται κάνουν πολύ καλές δημόσιες σχέσεις, είναι οι "παραγωγοί" της νέας ταινίας του Βιμ Βέντερς. Το "Lisbon Story" είναι έτοιμο και σύντομα θα δούμε με τον φακό του μεγάλου σκηνοθέτη την πανέμορφη πρωτεύουσα της Λουζιτανίας - που ήταν και η πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης για το 1994. Ο Βέντερς την αντίκρουσε, όπως είπε, "με τον τρόπο που θα την έβλεπαν οι οπερατέρ των αδελφών Λυμιέρ".

⇨ Ο Φεντερίκο Φελίνι πλάι στην Άννα Τζιοβανίνι, τη γυναίκα που αποκαλύπτει ότι επί τριάντα χρόνια ο "μαέστρο" τη λάτρευε. Τα απομνημονεύματά της, μαζί με τις φωτογραφίες που η ίδια διέθεσε στο ιταλικό περιοδικό "Chi", δημοσιεύονται ένα χρόνο μετά το θάνατο του μεγάλου σκηνοθέτη.

► Ενδιαφέρουσες οι απόψεις του προέδρου της Βουλής των Ε.Π.Α Μπομπ Ντόουλ για τον κινηματογράφο. Προτείνει στους συμπατριώτες του να δουν την ταινία τα ΑΛΗΘΙΝΑ ΨΕΜΜΑΤΑ (TRUE LIES), όπου ο Αρνολντ Σβαρτσενέγκερ κατατροπώνει δεκάδες κακούς, ρίχνοντας πολλούς από ένα Χάριερ τζετ, ενώ τον παρακολουθεί με θαυμασμό η ημίγυμη γυναίκα του. Ποιοι άλλοι ηθοποιοί πρέπει να προτιμώνται; Ο Σιλβέστερ Σταλόνε και ο Μπρους Ουίλις, κατά σύμπτωση και αυτοί φανατικοί Ρεπουμπλικάνοι. Τι πρέπει να αποφεύγουν γενικώς οι Αμερικανοί; Ταινίες σαν τους "Γεννημένους Δολοφόνους" του Όλιβερ Στόουν, γιατί έχουν πολύ αίμα. Οι αντιδράσεις κυμάνθηκαν από αγανάκτηση μέχρι συγκατάβαση. "Δεν περίμενα τίποτα διαφορετικό από ένα φασίστα σαν τον Ντόουλ", δήλωσε ο Όλιβερ Στόουν. "Πάντα πίστευα ότι ο Ντόουλ είναι ένας ηλίθιος που δεν πρέπει να τον παίρνεις στα σοβαρά", είπε ο Γούντι Άλεν.

⇨ Τα 75 χρόνια του θα γιόρταζε ο Φεντερίκο Φελίνι αν ζούσε και οι Ιταλοί τίμησαν τον πιο μεγάλο σκηνοθέτη τους εγκαινιάζοντας στη Ρώμη μια έκθεση αφιερωμένη σ' αυτόν. Προσωπικά αντικείμενα του σκηνοθέτη, σημειώσεις του που βρέθηκαν με δυσκολία από τους ανθρωπύους που διοργάνωσαν την έκθεση, σε συνεργασία με την αδελφή του σκηνοθέτη, την Μανταλένα Φελίνι, αποτελούν το βασικό υλικό της. "Δεν ξέρω κατά πόσο θα ικανοποιούσε τον Φεντερίκο όλη αυτή η ιστορία", είπε πάντως η αδελφή του, "μισούσε τις επίσημες τελετές που τον αφορούσαν. Δεν ήθελε ούτε να βρίσκεται στις απονομές των βραβείων των ταινιών του".

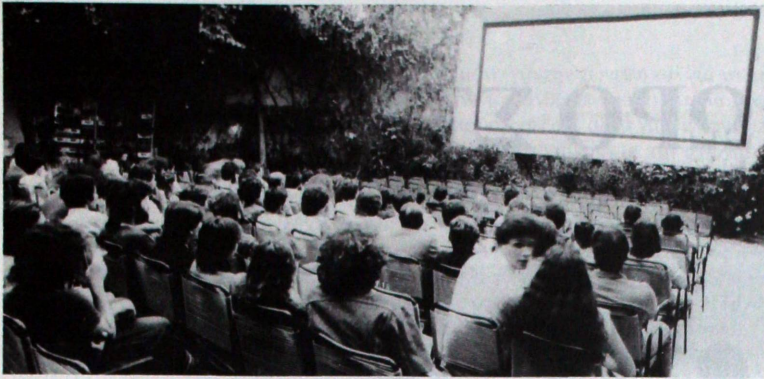
► Ο Ζαν-Λου Πασέκ, υπεύθυνος του κινη-

ματογραφικού τμήματος του Μπομπούρ, αλλά και διευθυντής του Φεστιβάλ της Ροσέλ, το 'πε και το 'κανε. Η φετινή διοργάνωση του φεστιβάλ, περιλαμβάνει αφιέρωμα στο έργο του Παντελή Βούλγαρη.

⇨ Οι Παριζιάνοι και οι Βερολινέζ, οι θα απολαμβάνουν τις καλοκαιρινές νύχτες αλλά ελληνικά... αφού είναι οι πρώτες ευρωπαϊκές πόλεις που αποκτούν θερινά σινεμά, ιδέα που πήραν βεβαίως από εμάς. Όσο για τα "εγχώρια", ο Γολγوثάς συνεχίζεται και δίνεται μάχη για να μην καταλήξουν γκρίζες μάξες στην τοιμενοτύπολη. "Ελπίζω να ανοίξουν καινούρια", λέει ο κ. Θεόδωρος Ρίγγας πρόεδρος της ΠΕΕΘΚ "όπως στο Μαρούσι με πρωτοβουλία του Δήμου, στη Γλυφάδα και τη Ν. Ελβετία".

► Απ' ότι φαίνεται το μέλλον ανήκει στα συστήματα "Home Theatre" τα οποία μπορούν να μεταμορφώσουν το σαλόνι σας σε ένα μίνι σινεμά! Μεγάλη οθόνη, 5 τουλάχιστον ηχεία (1 στο κέντρο για τους διαλόγους, και 4 μοιρασμένα εκατέρωθεν εμπρός και στο πλάι), αναλαμβάνουν να σας φέρουν στο κέντρο του ενδιαφέροντος, κάνουν στο ήχο να πλημμυρίζει το δωμάτιο, χωρίς να έχετε σαφή αίσθηση από που προέρχεται. Για τους ενδιαφερόμενους το πιο φθηνό σύστημα ήχου "Home Theatre" που τηρεί κάποιες προδιαγραφές ποιότητας (5 ηχεία-ενισχυτής 5 καναλιών-επεξεργαστής) κοστίζει περίπου 500.000 δραχ. ενώ το πιο ακριβό ξεπερνά τα 8 εκατ. δραχμές!

⇨ Τέσσερις, εκ πρώτης όψεως άσχετοι μεταξύ τους σκηνοθέτες, οι Δημήτρης Κολλάτος, Νίκος Νικολαΐδης, Πάυλος Τάσιος και Κώστας Φέρρης, καταγγέλλουν με οξυτήτα το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Οι 4 σκηνοθέτες απαιτούν την "άμεση αναστολή των λειτουργιών του ΕΚΚ", καλούν "όλους ανεξαιρέτως τους κινηματογραφιστές σε άμεση συσπείρωση και αντίδραση" και απευθύνουν έκκληση "σε όλους τους πολιτικούς παράγοντες να αναλάβουν πρωτοβουλίες για την εκκαθάριση της κατάστασης". Οι δραματικοί τόνοι της καταγγελίας εξηγούνται από τους συντάκτες της με τον παρακάτω τρόπο: "Το να πρόσχημα της ανάδειξης νέων ταλέντων εμπλέκει το ΕΚΚ τη νέα γενιά σε καταστροφικές γι' αυτήν οικονομικές διαδικασίες, σε ηθικά μειωτικές συναλλαγές και στον ίδιο αδιεξοδικό και απομονωτικό κινηματογράφο που γνωρίζαμε στις δεκαετίες 70-80. Με συνωμοτικές μεθόδους εξόντωσε τη σημαντικότερη και πιο πετυχημένη κατηγορία σκηνοθετών (σ.σ. εννοούν τη δικιά τους), παραχαράσσαντας την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και εκμηδενίζοντας τη δυνάμη του".



► Το Χόλλυγουντ ξέρει την αξία του Κακού ως αντικειμένου νοσταλγίας, όπως και του τρόμου ως μύθου. Η "Πορφυρή Παλίρροια" (Crimson Tide) γεμίζει κιόλας τις αίθουσες με όλο το κλίμα του - κατά το Τάμι διαφανιόμενου - "Β' Ψυχρού Πολέμου". Ο Ζιρινόφσκη, λέει, ανατρέχει τον Γιέλταιν και του παίρνει τους πυρηνικούς κώδικες. Καθώς σκέφτεται να κάνει στάχτη την Αμερική, ένας νευρικός κυβερνήτης ατομικού υποβρυχίου των ΗΠΑ (Τζην Χάκμαν) στρέφει τους πυραύλους του προς τη Μόσχα. Το Ολοκαύτωμα πλησιάζει... Μια άλλη ταινία, με τον Μαξ φον Σύντοβ και τον Ντόναλντ Σάδερλαντ, ο "Πολίτης X" (Citizen X), ασχολείται με τη Ρωσία των "διαστροφών". Θέμα της, ο πολυδολοφόνος Αντρέι Τσικατίλο που σκότωσε 52 άτομα. Αλλά μην ξεχνάμε και τον Λε Καρφέ. Το νέο του έργο, "Το παιχνίδι μας" (Our Game), είναι για τη Ρωσία των ψευτοϊδεολόγων της βίας και της μαφίας.

⇨ Ένας θανατηφόρος ιός αποδεκατίζει τους κατοίκους μιας μικρής πόλης των ΗΠΑ: ο ιός Έμπολα στο Ζαΐρ κάνει μακάβρια επίκαιρη τη νέα ταινία του Ντάστιν Χόφμαν. Η ταινία σε σκηνοθεσία Βόλφγκανγκ Πίτερσεν και με τίτλο "The Outbreak" (Το Ξέσπασμα) είναι βασισμένη στην πραγματική ιστορία της εκδήλωσης μιας μορφής του ιού Έμπολα στο Ρέστον της Βιρτζίνια, όπου είχαν μεταφερθεί από την Αφρική πύθικοι μολυσμένοι από τον ιό.

► Είκοσι νέες ελληνικές ταινίες έχουν ολοκληρώσει τα γυρίσματά τους είτε ετοιμάζονται να πουν: "μοτέρ πάμε". Αρχετές απ' αυτές θα δούμε στη φετινή σεζόν: ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ του Θόδωρου Αγγελόπουλου, Ο ΑΡΦΕΑΣ ΣΤΟΝ ΚΑΤΩ ΚΟΣΜΟ του Γιώργου Ζερβουλάκου, ΟΙ ΜΑΓΕΜΕΝΟΙ του Γιώργου Καρυπίδη, ΣΑΠΟΥΝΟΠΕΡΑ του Νίκου Ζερβού, Ο ΧΑΜΕΝΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΧΟΥΡΣΙΤ ΠΑΣΑ του Σταύρου Τσιώλη, ΖΩΗ του Γιώργου Κατακουζηνού, ΑΚΡΟΠΟΛ του Παντελή Βούλγαρη, ΙΧΝΗΛΑΤΕΣ της Βασιλικής Ηλιοπούλου, Η ΖΩΗ ΕΝΑΜΙΣΙ

ΧΙΑΡΙΑΚΟ της Φωτεινής Σισκοπούλου, ΧΑΒΑΗ του Θανάση Σκουμπέλου, ΡΑΔΙΟ ΜΟΣΧΑ του Νίκου Τριανταφυλλίδη, Ο ΤΣΑΛΑΠΕΤΕΙΝΟΣ ΤΟΥ WYOMING του Δημήτρη Ινδαρέ, Η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΚΟΚΚΟΡΑ του Αντρέα Πάντζη, Ο ΑΝΕΜΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ του Πέτρου Σεβαστίκογλου, BLACK OUT του Μενέλαου Καρμαγγιώλη, ΣΤΑΓΟΝΑ ΣΤΟΝ ΩΚΕΑΝΟ της Ελένης Αλεξανδράκη, ΤΡΕΙΣ ΕΠΟΧΕΣ της Μαρίας Ηλιού, ΟΙ ΩΡΕΣ της Αντουανέτας Αγγελίδη, ΤΟ ΦΤΕΡΟ ΤΗΣ ΜΥΓΑΣ του Χρήστου Σιοπαχά και ΤΡΑΝΖΙΤΟ της Ισαβέλλας Μαυράκη. Περισσότερα από 2,5 δισ. δολ. θα στοιχίσουν αυτές οι 20 νέες ελληνικές ταινίες και το μεγαλύτερο μέρος των κεφαλαίων ανήκει στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ενώ πολλές από αυτές έχουν καταφέρει να εξασφαλίσουν και χρήματα από διάφορα ευρωπαϊκά προγράμματα (περίπου 800 εκατ. δολ.)

⇨ Καινούργια διοίκηση κατά τα 2/3 απέκτησε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Η γενική συνέλευση εξέλεξε τα έξι από τα εννέα μέλη του Δ.Σ. που θα αναλάβει τις τύχες του Κέντρου για τα επόμενα δύο χρόνια. Πρόκειται για τους σκηνοθέτες Ντίνο Δημόπουλο και Σταμάτη Τσαρούχα, τον κριτικό κινηματογράφου Τάσο Γουδέλη, το Διευθυντή παραγωγής Αιμίλιο Κονιτσιώτη, τον ηθοποιό Ρήγα Αξελό και το σεναριογράφο Αντώνη Σιμιτζή με αναπληρωματικούς αντίστοιχα τους Αντώνη Τέμπο, Δημήτρη Κολλάτο, Δημήτρη Κολιοδήμο, Θόδωρο Καραγιάννη, Κώστα Αριστόπουλο και Βαγγέλη Κατσάνη.

► Ο "Αργυρός Ιππότης" στα χέρια ενός... δημιουργικού υπτότη. Από τις ευγενέστερες και διακριτικότερες παρουσίες στον ελληνικό κινηματογράφο, ο Παντελής Βούλγαρης, έκανε ένα σύντομο διάλειμμα από τα γυρίσματα του "Ακροπόλ" (της τελευταίας του ταινίας) για να παραλάβει το βραβείο του Φεστιβάλ "Χρυστός Ιππότης" που διοργανώθηκε στην πόλη Τεράσπολ της Μολδαβίας.

ΣΥ ΕΠΙΑΣ...

"Θέλω να πω την αλήθεια, την οποία όμως δεν γνωρίζω. Ίσως να θέλω να πω την αλήθεια, τη σκληρή αλήθεια. Αλλά είμαι απόλυτα σίγουρος ότι η σκληρή αλήθεια εάν ειπωθεί χωρίς το συναίσθημα της αγάπης, μετατρέπεται αυτόματα σε ψέμα"

ΝΙΚΗΤΑ ΜΙΧΑΛΑΚΟΦ

"Στη χώρα μου οι ταινίες δεν έχουν μεγάλη επιτυχία, τις θεωρούν αργές..."

ΑΜΠΙΑΣ ΚΙΑΡΟΣΤΑΜΙ

"Υποκουλτούρα είναι η επίσημη κουλτούρα. Το κατεστημένο είναι υποκουλτούρα. Αν είμαι κι εγώ μέσα, ε, τότε είμαι κι εγώ μέρος της υποκουλτούρας"

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΤΣΟΣ

"Το Οσκαρ μου το φυλάω στην τουαλέτα. Μαζί με μερικά άλλα πράγματα γύρω του"...

ΣΟΝ ΚΟΝΕΡΙ

"Υπό μία, έννοια έζησα μια ευλογημένη ζωή... Είμαι βέβαιος πως όταν έρθει η ώρα να αφήσω την τελευταία μου πνοή, η έξοδος από τη ζωή δεν θα μου προξενήσει λιγότερη έκπληξη από την είσοδο σ' αυτήν..."

ΜΑΡΛΟΝ ΜΠΡΑΝΤΟ

"Η φήμη μου στην Αμερική είναι πολύ μεγάλη. Η ιντελιγκέντσια μιλάει για τον Αγγελόπουλο με τον ίδιο θαυμασμό που αναφέρεται σ' έναν Ορσον Γουέλς, στον Αϊζενστάιν.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

"Ο κινηματογράφος μπορεί να βοηθήσει την ειρήνη πολύ περισσότερο απ' ό,τι η διπλωματία ή οι πρωτοβουλίες του ΟΗΕ".

ΕΜΠ ΚΟΥΣΤΟΥΡΙΤΣΑ

ΔΙΝΟΥΝ ΧΩΡΟ ΣΤΗΝ ΑΝΙΑ

Μια συζήτηση του Γιάννη Φραγκούλη και του Γιώργου Ανδριόπουλου με τον Αλέξη Δαμιανό

Η κουβέντα με τον Αλέξη Δαμιανό ξεπερνά τα όρια της απλής συνέντευξης, της συζήτησης. Έρχεται από την καταπληκτική ικανότητα του σκηνοθέτη, αλλά κυρίως του ανθρώπου, του Δαμιανού, να μεταδίδει τα αισθήματά του και να κάνει τον άλλο κοινωνό των πιστεύω του, θα το μούσαμε να πούμε οπαδό του. Μετά απ' την προβολή της τελευταίας ταινίας του **ΗΝΙΟΧΟΣ** κουβεντιάσαμε για όλα. Για τις κακοδαιμονίες του ελληνικού κινηματογράφου, για την κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα, για τις δυσκολίες και τις τρικλοποδιές που αντιμετώπισε μετά την προβολή της ταινίας του, για τα νέα ταλέντα που υπάρχουν στην Ελλάδα. "Εγώ πιστεύω στα νέα παιδιά" μας είπε. Με την βοήθειά του, φυσικά, προσπαθήσαμε να κάνουμε μια ανάλυση της ταινίας του, τουλάχιστον σε ορισμένα σημεία.

Σκεκινώντας θα ήθελα να μας πείτε γιατί διατηρήσατε μια τόση μακρόχρονη απουσία από τα κινηματογραφικά δρώμενα.

Κοίταξε να δεις για μένα δεν υπάρχει κινηματογράφος, θέατρο ή παιδεία που να διαχωρίζονται από τις κοινωνικές αξίες. Βεβαίως σήμερα παρά ποτέ βλέπουμε το πόσο συνέταιρες μιας παραχαραγμένης ιστορίας είναι όλες αυτές οι λογικές που δεν θα έπρεπε να είναι επαγγελματικές, γιατί το επαγγελματία πολλές φορές σου δίνει το δικαίωμα εν ονόματι του ψωμιού σου ναμπορείς και να ρίξεις δηλητήριο στο εμπόρευσμά σου. Δεν το αποδέχομαι αυτό, αλλά το έχει αποδεχτεί ο καινούργιος άνθρωπος, ο άνθρωπος της τηλεόρασης, του εύκολου θεάματος, της απασχόλησης για λίγο καιρό χωρίς βάρος μηνύματος. Όταν δεν ωριμάζει μια αναγκαιότητα μάχης δεν έχω λόγο να μπαίνω σε μια περιπέτεια καταστροφικής, οικονομικής, για μένα, και απ' την άλλη μεριά ενός διωγμού από το πρώτο μου έργο μέχρι το τελευταίο, είναι γνωστό ότι έχει γίνει με το ΠΛΟΙΟ το πως επιτέθησαν, πως το ανακάλυψαν οι Γάλλοι, του έδωσαν το βραβείο, παιζόταν δύο χρόνια στη Γαλλία, ήρθε ο Αντρέ Φουκώ και με βρήκε στο κτήμα σαν εργάτη και έκλαιγε απ' τη χαρά του και λυπόταν πολύ που ήμουν σκαφτιάς. Και μετά κάνω την ΕΥΔΟΚΙΑ. Κάνει μια καταγγελία ο Τζέιμς Πάρις ότι διασείρω το στράτευμα, 21η Απριλίου, με βουτάνε, για να πάρει το



βραβείο, δηλώνει στην Βασιλάκου ότι έχει ενοχές πεθαίνοντας, μου το λέει σιγά-σιγά η Βασιλάκου, της λέω αυτά τα πράγματα τα καταγγέλουν οι άνθρωποι δημόσια γιατί είναι θέματα δημοσίας υγείας. Το ότι μπόρεσε αυτός να με κλείσουν 6 μήνες στον Διόνυσο να με ανακρίνουν και να μου έχουν λογοκριτή μου τον κ. Καψάσκη, τον ιατροδικαστή του Λαμπράκη, για να μπορέσουν να κάψουν το έργο και να μπορέσουμε να το κόψουμε ως εκ θαύματος... Αυτό το μαρτύριο, το δεύτερο, θα έπρεπε να με έχει σταματήσει να μην κάνω την τρίτη ταινία, που τελικά έκανα, τον **ΗΝΙΟΧΟ**.

Και τώρα σας πολέμησαν.

Αυτό το τελευταίο ήταν πολύ πιερό. Ξέρεις γιατί; Γιατί νόμιζα ότι υπήρχε ένα γενικότερο αίτημα... Πως τόλμησαν και με τι πλάτες μερικοί άνθρωποι, τους οποίους τους είχα ακούσει στην τηλεόραση, να λένε ότι το πράσινο είναι βαρβαρότης και ότι τώρα τα φτιάχνουμε όλα μόνοι μας, η τεχνολογία... Τρόμαξα και εγώ σαν αντίλογο κάνω τον **ΗΝΙΟΧΟ**. Δουλεύω λοιπόν, με αδυναμίες λόγω της βιασύνης, να πάει στο Φεστιβάλ, να πάει στ' άλλα Φεστιβάλ, που δεν μπορούσα να λειτουργήσω και έτσι δεν ήταν έτοιμος. Αναγκάστηκα στο τέλος μιας εβδομάδας να τον σταματήσω για να τον βγάλω σωστό και για να λειτουργήσω κατά τις συνήθειες λειτουργίες μου. Πάλι αντιμετώπισα ένα είδος πιεράς σιωπής που μου ήταν α-

πρόσμενη, λάθος μου που μου ήταν απόσπαστη.

Η ΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Ποιά ήταν η ουσία της ταινίας σας;

Η ουσία της ταινίας ήταν το μήνυμα του Ηνίοχου. Μια ιδέα που προέρχεται μέσα από μια προϊστορία χρόνων μέσα από την Κίνα, η διαδρομή της μέσα από τον Κομφούκιο και τους Ινδούς. Φούντωνε μια ανθρωπιστική αναγκαιότητα παιδείας η οποία ήταν δεδομένη κοινωνικά και στην Ελλάδα όταν έφτασε με αυτές τις δυνατότητες του κλίματος και της ευφορίας της, έφτασε στο να γίνει ο λόγος όλης αυτής της διαδρομής που φτάσαμε σ' ένα Ηνίοχο που λέει ότι η άμιλλα είναι ένα ευλογημένο πράγμα που πάει τους ανθρώπους μπρος. Αγαπιάς τον καλύτερό σου. Δεν υπάρχει δεύτερος και τρίτος, υπάρχει συναγωνιστής μέσα στον παλμό της ζωικής πάλης, η οποία είναι δημιουργική πάντα. Και τότε αν βγει κάτι καλύτερο από εμάς είναι μια εντυχία γιατί μας δίνει ένα νεώριο προς κατάκτηση. Και αυτά τα βλέπεις πάνω σ' ένα άγαλμα ακίνητο. Λίγο καιρό μετά βγήκε η Δύση με εκπρόσωπους τους Λατίνους και είπαν το "primum vivere, deinde philosophari" (1), δηλαδή ότι φάμε και ότι πιούμε και ότι αρπάξει ο κώλος μας. Αυτό ήταν το πνευματικό μήνυμα που έδωσε πρώτα - πρώτα στην ανθρωπότητα ο λατινικός πολιτισμός. Βέβαια μιμό-

ντουςαν την Ελλάδα. Ο Πλούταρχος έβγαλε τους βίους παράλληλους για να πάρει την θέση του μαντείου των Δελφών, να κολακεύηει τους Ρωμαίους και να πει "Να έχουμε ίδιους ανθρώπους, ο Κάισαρας και ο Αλέξανδρος" και τους έστειλε ένα σφογγοκωλόριου σύγγραμμα που του έδωσε την διευθύνη του μαντείου των Δελφών. Αρχίζει η υποβάθμιση της πνευματικής ζωής. Λίγο μετά ο Λουδοβίκος δήλωσε ότι μετά από μένα να γίνουν όλα στάχτη και μπουρμπουλη, ένας ατομισμός μιας τάξης που είχε δημιουργήσει την έννοια της φεουδαρχίας, που δεν σημαίνει τι είσαι, αλλά τι δηλώνεις. Αυτή η αποικιοκρατική πολιτική που δούλεψε για πολλά χρόνια, και μέχρι πριν 30 χρόνια για την περιφέρεια, είχε σαν αντίλογο τις σκέψεις που ήταν κληρονομιά τόσων αιώνων του κινέζικου, ανατολικού πνεύματος, του Λάο Τσε, ήταν κάποιος φραγμός για το "primum vivere, deinde philosophari". Σαν άνθρωπος προσπάθησα να σώσω την αξιοπρέπειά μου, τα παιδιά μου, το μέλλον μου και το μέλλον της κοινωνίας που μ' αυτή την κατάσταση είναι πραγματικά κοντά στο τέλος της. Θα μου πεις "τόσο μεγάλο μήνυμα είχα;" Ναι, γιατί είναι απλό και έχει την απλότητα του μεγάλου.

Η ταινία σχολείται με το κομμάτι της ελληνικής ιστορίας από την εθνική αντίσταση και μετά. Γιατί δεν κάνατε και ένα σχολιασμό και για το κομμάτι της ιστορίας πριν την Αντίσταση;

Κοίταξε, η ιστορία βασίζεται πάνω σε μαρτυρία. Η ιστορία όταν μπαίνει στο "μηνχρό" της μέρας πρέπει να είσαι Θουκυδίδης για να μπορέσεις να βγάλεις... Κακά είναι τα ψέματα. Έχουμε πιστέψει ότι ο νους του ανθρώπου είναι αρκετός για να κάνει τις εκτιμήσεις του σε επίπεδο ηθικό και πνευματικό. Λάθος! Τα μάτια δεν βλέπουν. Βλέπουν τα χρώματα, το σχήμα, εισπράττουν την εικόνα και έχουν κάποιες αντιδράσεις σε εσωεκκρίσεις, οι οποίες απ' την μνήμη των κυττάρων του όντος έχουν ένα μήνυμα αν μπορεί να είναι γόνιμα και αγαθά για τη ζωή ή όχι. Αυτή η μνήμη του κυττάρου έχει υποβαθμιστεί πολύ προπαντός από τα χρόνια της σκλαβιάς ή απ' τα χρόνια της επιβολής της ασυδοσίας. Οι ιστορικοί σήμερα χροιάζονται μια παύση συγκέντρωσης για να δώσουν το, όσο το δυνατόν, τέλει μήνυμα.

Πρόκειται για την αγωνία του ιστορικού να προοδεύσει ο κόσμος...

Όταν βλέπουμε την λέξη πρόοδος να χάνει την ουσία της, τότε... εδώ φτάσαμε πρόοδος να σημαίνει καταστροφή του περιβάλλοντος, αναξιοκρατική πολιτική, έργα που εί-

ναι μόνο για την χώνεψη και για να μην ξυπνάνε τον άνθρωπο με το αίτημα προς μια δημιουργική ζωή, αλλά για να τον ξυπνούν και να τον κομίζουν με την αγωνία για το μεροκάματο, τη μέση ζωή και την ασυδοσία.

Για να επανέλθουμε, στην ταινία βλέπουμε όλα αυτά τα πράγματα. Εκεί υπάρχει ένας ρόλος ενός ανώνυμου πολίτη, ενός φυλακισμένου στις ιταλικές φυλακές του Πύργου.

Αυτός τι ρόλο παίζει στο έργο;

Αυτός είναι ένας ώριμος άντρας...

Που παραμένει ανώνυμος...

Υπήρχε στην ταινία, το έλεγε κάποιος, ότι "αυτός κάποιον προστατεύει, κάποιον που αγαπάει πολύ". Έφτανε αυτό. Και αυτό το έβγαλα για να μην βοηθάω τον θεατή, με δεκανίκια. Νομίζω ότι έβγαίνε μόνο του. Λέει ένας πολύ σκληρός, ο αρχηγός, ο Πίτας, αυτός που έπαιζε ζάρια "αυτός να ξέρεις κάποιον αγαπάει πολύ και θέλει να τον προστατεύσει".

ΑΠΟ ΕΚΕΙ ΑΡΧΙΖΕΙ Η ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ

Είναι κάποιος που λέει κάποιες αλήθειες που δεν μπορούν να ειπωθούν ξεκάθαρα;

Βεβαίως και που δεν έχει τον φόβο της συντριβής του. Γιατί έτσι κι αλλιώς δεν λέει το όνομά του, το έχει πάρει απόφαση. Αγαπάει κάποιον αληθινά γιατί κάτι πιστεύει. Και δεν έχουμε έναν και δύο στην Ελλάδα έχουμε εκατοντάδες.

Η κηδεία αυτού του ανθρώπου που θυμίζει αρχαία τραγωδία. Και εκεί αρχίζει η αντίσταση. Ένα άλλο στοιχείο της αντίστασης είναι ότι η προσωποποίηση του Ηνίοχου δεν αφήνει να αιχμαλωτίσουν τον αντίπαλο αρχηγό, αλλά τον σκοτώνει.

Γιατί τον σκοτώνει;

Αυτός που είχε καταγγεληθεί από τους άλλους ότι έπιασε κάποιες Επονίτιες, τις βίασε, ήταν ασύδοτος, δεν είχε βάθος και αίτημα σίγουρο. Ερχόταν από τα παλιά μια παράδοση που έλεγε "ο Βασιλιάς με την χρυσή κορώνα προστάζει τα σκυλιά". Ήταν όμως ένα πραγματικό παλικάρι. Εκεί είναι το επίμαχο θέμα και είσαι ο πρώτος που έχεις αμφιβολίες, αλλά θα τις πούμε. Εμείς δεν λέμε ότι τα παλικάρια φταίνε αυτά αν γίνονται καλά ή κακά παλικάρια, φταίνε οι ιστορικές συνισταμένες κάποιων μπάσταρδων. Το είχε πει αυτό... Του είχαν δώσει και ένα τόπιγκαν, εγγλέζικο, που και αυτό είναι, για μένα σημειογραφικό. Ήταν και ο πονηρός από πάνω, που έκανε ότι έπιασε τον Γοργολόταμο... του είχαν δώσει ένα τό-

πιγκαν και τον είχαν βάλει σε αντίσταση με τους άλλους οι οποίοι είχαν εντολή να μην τον σκοτώσουν, να τον πάνε ζωντανό στον καπετάνιο. Εκείνος όμως χωρίς χέρια (2) δεν θα είχε ζωή, γιατί είναι αληθινό παλικάρι. Το θέμα πια μετατοπίζεται από την πολιτική, που δρα και οι συνέπειές της είναι αυτές που αναγκάζεται ο νέος ο πιο μοναχικός, ηθικός, με το μάτι του Ηνίοχου, γιατί αυτός έχει το μάτι του και το ψευδώνυμο του είναι αυτό, κάτι που το διάλεξε ο ίδιος, να χρεωθεί να τον σκοτώσει γιατί τον καταλαβαίνει, γιατί δεν μπορεί να επιβιώσει χωρίς χέρια. Αυτό είναι το μόνο σύμβολο, που εγώ δεν κάνω ποτέ μου σύμβολα. Τα χέρια πλαθούνε και του κόβουν τα χέρια...

Στη συνέχεια υπάρχει μια όμορφη ερωτική σκηνή, όπου δεν φαίνεται η ερωτική σκηνή αλλά εννοείται.

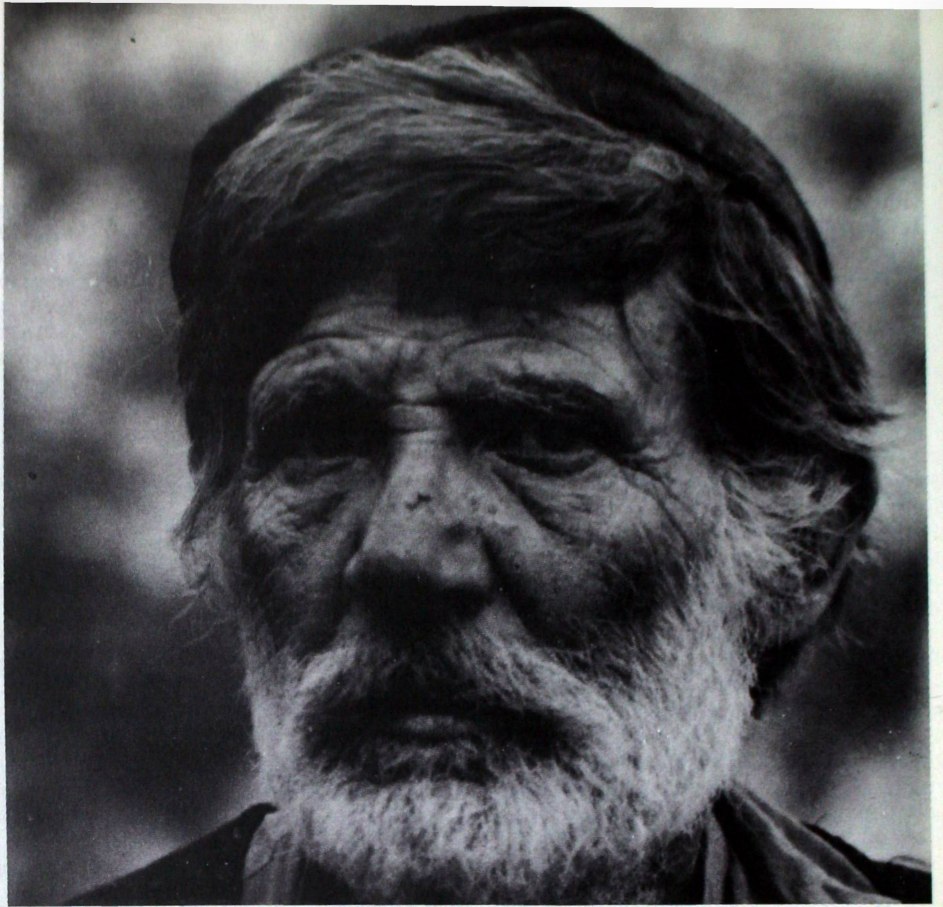
Δεν κατηλεύομαστε τον έρωτα, τον αναγάγουμε, αν τον αναγάγουμε, σε τελετουργικό, σχεδόν θρησκευτικό επίπεδο. Γιατί η διαίωνηση του είδους μας έχει περάσει πια σε μια αναγωγή γιορτής τελετουργικής υψηλής προέκτασης.

Στο πέρασμα στην πιο σύγχρονη εποχή διακρίνουμε μια αισιοδοξία.

Κοίταξε να δεις. Τη σκηνή που συναντάει τους παλιούς του συμπολεμιστές την βγάλαμε γιατί ήταν γραμμένη αλλιώς. Αυτοί συναντιόντουσαν και γινόντουσαν αντάρτες εκεί μέσα. Αρχίζουν να χορεύουν, τους έπιανε μια λύσσα επαναστατική που έβγαίνε ένα μήνυμα. Ο ένας σηκωνόταν και έφειγε, έβγαίνε ένα μήνυμα φοβερό, κήρυττε ξανά το αντάρτικο. Έλεγαν "τι μας μένει ρε, νικητές είμαστε, νικηθήκαμε πουθενά, στην Αλβανία, εκεί πάνω". Και το έργο τέλειωνε με την συνάντησή τους όπου ο ένας έφεργε κρασί, ο άλλος είχε ασπιρίνες στην τσέπη του, ο άλλος φωμί και αρχίζουν να πίνουν, να μεθούν και δεν έχουν μεζέ και τρώνε ένα χόρτο που είναι δηλητηριώδες. Όταν πεθαίνει ο ένας, γελώντας όμως όλοι και βρίζοντας, ένας χωρικός τους λέει ότι το φυτό που τρώγατε είχε δηλητήριο στη ρίζα του. Το τρώει ο φίλος του, πίνει κρασί και μένον δύο που κλαίει με αναφιλητά επειδή έζησαν. Είναι μια φοβερή σκηνή που κόπηκε στο γύρισμα και αν μπορούθ να την ξαναγυρίσω.

Αλλά ας ξαναγυρίσουμε στη σκηνή στις ιταλικές φυλακές του Πύργου. Ο ανώνυμος φυλακισμένος φωνάζει κάποια στιγμή "Έλληνες, Έλληνες πούστηδες". Γιατί λέει αυτά τα λόγια;

Το ποιοτηδες θέλει να πει προδότες για την εποχή εκείνη. Σήμαινε, δηλαδή, ότι δεν είχαν αντοχή να σταθούν στην δική τους ευ-



θήνη. Δεν καταγγέλει τους πούστηδες, αλλά τον άνθρωπο τον ανεύθυνο. Για εμάς ο χαφιές μας είναι ο ήρωας που ξεσηκώνει τη φυλακή, γιατί οι συνισταμένες που τον έκαναν χαφιέ ήταν ότι δέχονταν τα πράγματα και υπήρχε ένα παιχνίδι, βοηθούσε, δεν είχε το επίπεδο. Και όμως αυτός ο χαφιές έκανε την αντίσταση στη φυλακή.

Η ταινία είχε προβλήματα ήχου που όπως είπατε και εσείς θα διορθωθούνε και θα δούμε την ταινία την προσεχή κινηματογραφική σαιζόν. Αυτά είναι τα μόνα που πιστεύετε που ενόχλησαν κάποιες κριτικές που έφτασαν στο επίπεδο της πολεμικής;

Υπάρχουν δύο συνισταμένες σήμερα. Η μια λέει ότι τα έργα που μπορούμε να χρηματοδοτήσουμε είναι τα εμπορικά. Που σημαίνει από χέρι ότι πρέπει να είναι της ποιότητας ανάλογης της εποχής μας. Δηλαδή έργα αντιπνευματικά, αφρημένα - αυτό είναι ένα ψωμοτύρι γιατί δεν θέλουν τα πράγματα με το όνομά τους. Η ιστορία απαιτεί να λέμε τα πράγματα με το όνομά τους. Θα έχουμε αντιδράσεις αλλά για εμάς είναι υπέρ. Τουλάχιστον να δούμε ποιος μπορεί να επιτεθεί και σε ποιο βαθμό και πόσο βαθιά πορωμένοι είναι, γιατί προς το παρόν μόνο πορωμένες συνειδήσεις αντιστάθηκαν στο έργο. Πορωμένες ή πληρωμένες.

Τι ήταν αυτό που τους ανάγκασε να συμπεριφερθούν με αυτό τον τρόπο;
Η αλήθεια είναι πικρή και επικίνδυνη. Αλλά

αυτήν δεν την αφήνουμε απ' την αγκαλιά μας. Αυτή είναι η αλήθεια και δεν είναι η αλήθεια μας, ούτε βεβαίως η αλήθεια τους. Τη ζήσαμε. Είμαι 75 χρονών, έζησα σαν παλικάρι, έχω το παλικάρι μέσα μου ακόμα, προτιμώ να πεθάνω λέγοντας την αλήθεια παρά να χέσω πάνω στη ζωή που έζησα, που δεν έχω τίποτε να ντρέπομαι γι' αυτό. Έχω κάνει τους συμβιβασμούς μου, αλλά πάντα οριακούς, και που δεν βλέπουν τους νεότερους ανθρώπους. Δεν θα κάνω πίσω, αλλά θα το'χω υπόψη μου αυτή τη φορά ότι υπάρχει αυτή η παράμετρος. Ο άλλος συντελεστής είναι η παραλλαγή που έχει το άλλο κοινωνικό πρόβλημα: οι υπάλληλοι των συμφερόντων των Ξένων, Αμερικάνων κ.λ.π., τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης να μην λένε τα πράγματα με το όνομά τους, να θολώνουν την αλήθεια, να δίνουν χώρο στην ανία. Για να μην προβληματίζεται και να δημιουργεί κανείς. Εμείς στο έργο ζητάμε την συνεργασία με τους ανθρώπους και γι' αυτό αφήνουμε κενά πολλές φορές τα οποία πρέπει να προσέχει και να χρησιμοποιήσει όλη του την δύναμη που έχει να καταλαβαίνει αυτό που βλέπει. Δεν παίρνω τον θεατή απ' τη μύτη για να του επιβάλω εγώ το συμπέρασμα, αλλά του ζητάω να συνεργαστεί μαζί μου όπως συνεργαζόταν παλιά που ήταν μέτοχος του κέντρου και της δράσης ακόμα και στο πρωταρχικό θέατρο και στην αρχαία τραγωδία.

Οι κινηματογραφικές λέσχες χρηματοδότησαν την ταινία. Η ταινία λοιπόν, θα παχτεί σε όλες τις κινηματο-

γραφικές λέσχες;

Η Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών έδωσε 200.000, ένα συμβολικό ποσό, αλλά είναι κάτι σημαντικό. Είναι όλοι τους ευγενικά παιδιά και θα δούμε πως είναι πιο πραχτικό για την προβολή της ταινίας.

Αυτό σημαίνει ότι πολλαπλασιάζονται οι θεατές σ' ένα σύντομο χρονικό διάστημα;

Καλά αυτό είναι σίγουρο.

Και στην επαρχία το μήνυμα που έχει το έργο θα πιάσει τόπο.

Το έργο φτιάχτηκε για την επαρχία και όχι για το Κολωνάκι. Για τον απλό Έλληνα.

Πιστεύετε ότι η ταινία πρέπει να έχει ένα μήνυμα που να μεταδίδει στον θεατή;

Είναι ή δεν είναι πολιτιστικό μέσο; Είναι ή δεν είναι σαν τη φωτιά που μπορεί να κάνει κακό; Άρα μπορεί να κάνει και καλό.

Υπάρχει μια αντίληψη ότι η ταινία πρέπει να αφηριε απόλυτη ελευθερία στον θεατή που μέσα από φορμαλιστικές αναζητήσεις θα ανακαλύψει την αλήθεια.

Αυτό πήγε να το κάνει ο Ταρκόφσκι, ο Γκριναγούι και πολλοί σκηνοθέτες που ξέρουν ότι ο λόγος ο ανθρώπινος έχει ανάγκη επικοινωνίας, ενέχει μια μετάδοση είτε αγάπης, είτε πρότασης. Δεν είναι τυχαία, να λέει ότι του γουστάρει και να παίρνει ο άλλος και, όπως είπαμε και πριν, μπορεί να καίει, να καταστρέφει και να δημιουργεί. Διάλεξε και πά-

QE.

Στην Ελλάδα υπάρχει το πρόβλημα της κινηματογραφικής παιδείας. Είναι ελλειψής υποστηρίζεται. Πιστεύετε ότι υπάρχει ανάγκη κρατικής κινηματογραφικής σχολής;

Όταν χωλαίνει η παιδεία καμιά κινηματογραφική σχολή σε κανένα μέτρο του κόσμου δεν μπορεί να αναπληρώσει το κενό. Η παιδεία είναι αυτή που θα οδηγήσει στη σωστή θεώρηση της ιστορικής μας πείρας και θα κατεθύνει κάποιον προς μια δημιουργική κοινωνία. Θα μας πληροφορήσει για τα κεκτημένα μας, για τις πείρες, τις διαδρομές που κάναμε και τα αποτελέσματά τους, θα μας οδηγήσει να μην πέφτουμε δύο φορές στον ίδιο λάκκο, όπως είπε και ο Σωκράτης, γιατί τότε θα είμαστε κουτοί. Αλλά σήμερα μερικοί θέλουν να πέφτουμε όχι δύο φορές στον ίδιο λάκκο, αλλά πενήντα, εκατό, ως που να ξεφτυλιστούμε εντελώς. Αλλά αυτά τα πράγματα αν κάποιος τα αισθάνεται και του είναι γνήσιες αναγκαιότητες να αντισταθεί, είναι μια αντίσταση. Ίσως για εμάς, μερικούς ανθρώπους, που δεν μας αρέσει να τρώμε καρπαζιές χωρίς αντίσταση, είναι πιο ξεφτυλιστικό από το να τρώς καρπαζιές χωρίς αντίσταση από το να τις τρώς με αντίσταση, τουλάχιστον αυτό "με αντίσταση" είναι μια παρηγοριά και ένας δρόμος ενός ελεύθερου ανθρώπου.

ΟΙ ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Το άλλο θέμα που θα μας απασχολήσει είναι οι κριτικοί κινηματογράφου. Πιστεύετε ότι κάνουν τη δουλειά τους αντικειμενικά;

Αυτοί είναι υποκείμενα των αναγκαιοτήτων μιας κοινωνίας. Οι κινέζοι όταν είχαν το μαπαρούτι έκαναν παιχνίδια με χρώματα και δεν διανοήθηκαν ποτέ να κάψουν τον διπλό τους. Όταν ήρθε στη Δύση έγινε σφαίρες και θάνατος. Το ηθικό βάρος των εννοιών είναι ουσία, ζωή, αλήθεια σαν το νερό που πίνουμε, σαν το ψωμί που τρώμε και σαν το αποχωρητήριο που έχουμε ανάγκη να πάμε γιατί δεν γίνεται αλλιώς. Αυτές είναι οι αξίες και όχι η παραχάραξη.

Πιστεύετε ότι υπάρχει κάποια ελίτ-δα από τους νέους ανθρώπους;

Ναι. Απροκάληπτα λέω ναι. Μέσα απ' τις χαρές μου, απ' αυτά που με κρατάνε στημένο στη ζωή, χωρίς απογοητεύσεις είναι οι σχέσεις μου με τους νέους ανθρώπους. Θέλω να νομίζω ότι είμαι ένας σύγχρονος Διαγόρας. Με αγαπάνε οι νέοι και βρίσκουν αποκομίσι με μένα έστω όταν με κουράζουν, έστω όταν δεν είναι ουσιώδες το πρόβλημά τους, αλλά πολλές φορές έρχονται και παιδιά γεμάτα και το απόδειξαν οι 1.200 άνθρωποι που δουλέμαμε για τον ΗΝΙΟΧΟ που δεν πήραν ούτε μια δραχμή, δεν πήγαν σ' ένα ξενοδοχείο, κοιμό-

ντουσαν γύρω μου στα αντίστοιχά τους και λειτουργούσαν με αυτές τις αξίες που δεν τις είπαμε ποτέ με λόγια και όλοι τους υπηρέτησαν το κέντρο του έργου ενώ ήταν άνθρωποι αταίριαστοι μεταξύ τους.

Υπάρχει δηλαδή το νέο αίμα στον ελληνικό κινηματογράφο;

Νομίζω ότι όλοι αυτοί που διδάσκουν θέατρο και κινηματογράφο ή είναι σαν τους κριτικούς που πήγαν για σκηνοθέτες και δεν τα κατάφεραν ή βρίσκουν μια λύση οικονομική για να ζήσουν.

Απ' την τηλεόραση πιστεύετε ότι μπορεί να φανούν κάποια καινούργια, ποιοτικά ταλέντα, κάποιοι νέοι ηθοποιοί;

Δεν είναι δυνατόν γιατί δεν τους επιτρέπουν να είναι ουσιοί ούτε από χρόνο προετοιμασίας, ούτε από κεντρικό μήνυμα, ούτε από ενδιαφέρον για ένα τέτοιο μήνυμα. Αν περάσει ένα τέτοιο μήνυμα απ' την τηλεόραση θα χάσουν οι διαφημίσεις τους πελάτες τους, αφού αυτές βασίζονται στην παραχάραξη.

Αυτή η παραχάραξη μήπως θα λειτουργήσει στο να στρέψει τον θεατή κάπου αλλού, σε μια ποιοτική κατεύθυνση;

Κοίταξε για να μιλήσουμε πιο ουσιαστικά. Αν δεν υπάρξει το αίτημα, η επανάσταση δεν θα βρει μέσο να εκφραστεί τίποτα. Αυτό το αίσημα μπορεί να βγει μόνο απ' την αληθινή παιδεία!

Έχετε κάτι να συμπληρώσετε, κάτι που ξεχάσαμε να κοινηθιάσουμε;

Θέλω να πω μόνο ότι είχαν αυτή την άκαιρη δραστηριότητα τους ολοκλήρωσαν την μικρότητά τους και την ταύτισή τους με την ευκολία και τον ατομισμό που δεν σκέφτονται ούτε τόσο την αγάπη μέσα τους για τον αδελφό τους, για το σπίτι τους, για να δουν κάτι πιο καλό. Νομίζω ότι κάποτε αν δεν δικάσουν τους δοσίλογους - που έχουν τώρα και εξουσία - για τους ανθρώπους τους μικρόψυχους που απαγορεύουν να πάρεις ανάσα και να γελάσεις, γιατί εκείνοι υποφέρουν και ενδίδουν και συ δεν ενδίδεις, αυτή η κακεντρέχια γιατί δεν ενδίδεις, ποιος είσαι εσύ θα γίνεις σαν και εμάς, αυτοί πρέπει σε μια άλλη εποχή να καταδικαστούν με θάνατο, με την απόδειξη του μίσους τους για τον άνθρωπο που μπορεί να μάχεται, να χαίρεται και να ελπίζει.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Γνωμικό ειρωνευόμενο εκείνους οι οποίοι ασχολούνται με συζητήσεις και φιλοσοφίες, ενώ δεν είναι σε θέση να εξασφαλίσουν ούτε το ψωμί τους, και που θέλει να πει κατά λέξη "πρώτον να ζει κανείς και έπειτα να φιλοσοφεί".
2. Ο αντίπαλος αρχηγός είχε πυροβοληθεί στα χέρια αρκετές φορές (α.σ).

ΕΟΡΤΑΣΜΟΣ

ΕΚΑΤΟ ΧΡΟΝΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΕ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Για άλλη μια χρονιά οι Σύλλογοι γονέων και κηδεμόνων των 14ο και 116ο Δημοτικών Σχολείων, που βρίσκονται στο κέντρο της Αθήνας διοργάνωσαν και φέτος πενήνήμερο πρόγραμμα εκδηλώσεων, με αφορμή τη λήξη και αυτής της σχολικής χρονιάς. Την τελευταία μέρα των εκδηλώσεων την Τετάρτη 14/6/95 έγινε η ατομικότητα γιορτή για τα παιδιά της Έκτης τάξης που αφηρούν το Δημοτικό για να πάνε στο Γυμνάσιο στο αμφιθέατρο του Γαλλικού Ινστιτούτου. Για φέτος τιμώνουμε συγγραφείς είναι ένας "δικός μας" άνθρωπος, ένας άνθρωπος του κινηματογράφου, ο Ντίνο Δημόπουλος (Πυρέτος στην άσφαλτο, Το Αμαξάκι, Κονσέρτο για πολλαβόλα, Αστέρω, Το Κλωτσοκούφι, Η Λίζα και οι άλλοι, Κοινωνία ώρα μηδέν, Η αργόντισσα και ο αλήτης, Η δασκάλα με τα χρυσά μαλλιά κ.α.), το βιβλίο του οποίου "Τα Δελφινάκια του Αμβρακικού" προσφέρθηκε στα παιδιά με ιδιόχειρη αφιέρωση.

Θέλοντας οι Σύλλογοι να συμμετάσχουν στο γιορτασμό των εκατό χρόνων του κινηματογράφου πρόβαλαν παράλληλα και την ομώνυμη ταινία του πιο πάνω συγγραφέα και σκηνοθέτη, που έχει τιμηθεί με τέσσερα χρυσά βραβεία μέχρι τώρα. Συγκεκριμένα έχει πάρει χρυσό βραβείο Gold Cairo στο Φεστιβάλ του Κάιρο της Αιγύπτου το 1994, χρυσό βραβείο Επιτροπής παιδών στο ίδιο Φεστιβάλ του Κάιρο το 1994, χρυσό βραβείο στο Φεστιβάλ της Βιέννης το 1994 και χρυσό βραβείο του Ομίλου θεάματος στο Φεστιβάλ του Τζιφόνι της Ιταλίας.

Πριν από την προβολή της ταινίας, ένας πραγματικά δικός μας άνθρωπος, το μέλος της συντακτικής μας επιτροπής και δάσκαλος του σχολείου Βασίλης Φουρτουνης έκανε μια πληρέστατη εισήγηση για το κινηματογραφικό, θεατρικό αλλά και συγγραφικό έργο του Ντίνο Δημόπουλου. Εκείνο όμως που ήταν ιδιαίτερα εντυπωσιακό ήταν η συζήτηση του κ. Δημόπουλου με τους μικρούς μαθητές. Με ερωτήσεις, πραγματικά καιρίες, προσπάθησαν να λύσουν τις απορίες τους σχετικά με τους ήρωες της ταινίας αλλά και τον τρόπο και τις δυσκολίες του σκηνοθέτη κατά το γύρισμα της ταινίας. Είναι χαρακτηριστικό πως η συζήτηση σταμάτησε μετά από ευγενική παράκληση των υπευθύνων του Γαλλικού Ινστιτούτου γιατί είχε περάσει αρκετά η ώρα. Αυτή η εκδήλωση πιστευοίμε πως έπρεπε να την παρακολουθήσουν και κάποιοι που ασχολούνται με τον κινηματογράφο από τη μεριά του Υπουργείου Πολιτισμού ή του Ε.Ε.Κ. για να διαπιστώσουν πόσο διψά η νεολαία μας για τον κινηματογράφο.

Τελειώνοντας θα πρέπει να πούμε ένα μεγάλο μισόβιο στους συλλόγους γονέων για την πολύ καλή οργάνωση των εκδηλώσεων αλλά και για το μεράκι που έχουν αυτοί οι άνθρωποι. Ελπίζουμε να συνεχίσουν να εργάζονται προς αυτή την κατεύθυνση και τα επόμενα χρόνια αλλά να βρουν μιμητές και σε άλλα σχολεία.

Το σχολείο εκτός από κέντρο γνώσης, που είναι μέχρι σήμερα, θα πρέπει να γίνει και ένας χώρος που θα παράγει πολιτισμό, που τον έχουν ανάγκη για την εθνική μας επιβίωση. Προς αυτή την κατεύθυνση χρειάζεται η καλή συνεργασία όλων των παραγόντων της εκπαιδευτικής διαδικασίας αλλά και των υπευθύνων του πολιτιστικού χώρου γενικότερα.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

ΑΛΛΑΓΗ ΑΝΤΙΑΨΕΩΝ

Οι πρώτοι θεατές του κινηματογράφου είχαν ενθουσιαστεί βλέποντάς στην οθόνη ανθρωπάκια να κινούνται. Ο αφηνδιασμός ήταν μεγάλος. Εως τότε οι άνθρωποι ήταν συνηθισμένοι να βλέπουν τον εαυτό τους μόνο σε φωτογραφίες. Τώρα τον βλέπουν στο δρόμο, στο τρένο, στο αυτοκίνητο, παντού. Αλλά και πάλι δεν έμειναν ευχαριστημένοι. Και αυτό διότι ο κινηματογράφος είχε μεγάλη αδυναμία, τη μεγαλύτερη ίσως: ότι ήταν βωβός.

Δεν επρόκειτο όμως να μείνει σ' αυτή την κατάσταση. Χωρίς άλλο θα εξελισσόταν. Ο λόγος θα ερχόταν και σ' αυτά τα μικρά ανθρωπάκια της οθόνης και τότε πλέον μαζί με την άλλη τεχνική τελειοποίηση θα είχαμε επίσης και έργα πραγματικά με υπόθεση, ιστορικά γεγονότα σχολιασμένα περιστασιακά της καθημερινής ζωής.

Η κινηματογραφική τέχνη, η έβδομη τέχνη αντίθετα με τις άλλες τέχνες δεν ήρθε στον κόσμο για να μείνει αυτή που είναι, αλλά για να εξελιχθεί να συγχωνευθεί στην ανθρώπινη ζωή να εμπορικοποιηθεί να γνωρίσει τους ανθρώπους και να παίξει ένα σημαντικό κοινωνικό ρόλο.

Και πραγματικά αν παρακολουθήσει κανείς την ιστορία του κινηματογράφου στα 92 αυτά χρόνια θα διαπιστώσει ότι η εξέλιξη του ήταν εκπληκτική. Άλλαξε τις αντιλήψεις των ανθρώπων, εξοικείωσε το άτομο με την εικόνα. Για μια τέτοια τέχνη ήταν φυσικό να δημιουργηθούν και παρεξηγήσεις και να σημειωθούν ορισμένες ημερομηνίες που θεωρήθηκαν ιστορικές για την πορεία του κινηματογράφου μέσα στον 20ο αιώνα. Και υπάρχει μια αντίζηλία εδώ. Οι Αμερικανοί λένε ότι η ιδέα του κινηματογράφου ήταν μια προέκταση της ανακάλυψης του Έντισον. Οι Γάλλοι λένε ότι οι αδελφοί Λυμμέρ ήταν αυτοί που βρήκαν τον κινηματογράφο. Αλλά ο άγγλος συγγραφέας Αντ. Μπάργκες, δεν αφήνει καμιά αμφιβολία ότι οι Άγγλοι προηγήθηκαν και αναφέρει μάλιστα ένα βρετανό εφευρέτη τον Φριζ Γκρην (1855-1921) για τον οποίο λέει ότι αυτός ανακάλυψε τον κινηματογράφο και αυτός φρόντισε να κατοχυρώσει την εφεύρεσή του το 1890. Γράφει ακόμη ο Αντ. Μπάργκες ότι ενώ οι Γάλλοι αναγνωρίζουν μόνο τους αδελφούς Λυμμέρ και τους χαρακτηρίζει ήρωες του κινηματογράφου με βάση τα στοιχεία των Άγγλων ιστορικών η βρετανική κινηματογραφική βιομηχανία

προηγήθηκε και μάλιστα γιόρτασε το 1955 τα 100 χρόνια του. Είναι πιθανόν ο Βρετανός συγγραφέας να έχει δίκιο στις ιστορικές αυτές εκτιμήσεις του. Γράφει ότι το 1910 ειδήθη ο κινηματογράφος στις ΗΠΑ από την Αγγλία και ότι αργότερα έφτασαν στο Χόλυγουντ οι ηθοποιοί του αγγλικού θεάτρου για να παίξουν σε ταινίες ανάμεσα στους οποίους ο Τσάρλντ Τσάπλιν, ο διάσημος καλλιτέχνης, ο Σταν Λέυρελ και ο Όλιβερ Χάρντντ, δηλαδή ο Χονδρός και ο Λιγνός.

Στην εποχή εκείνη το μουζικ χολ άρχισε να παρακμάζει γιατί ήταν εκτός των άλλων και ένα πολυδάπανο θέαμα, ενώ όλοι οι εφευρέτες και οι τεχνικοί έβρισαν το βάρος τους στην τελειοποίηση της έβδομης τέχνης.

Ο βωβός κινηματογράφος έγινε ηχητικός και ομιλών. Η μαυρόασπρη εικόνα έγινε χρωματιστή και τότε πλέον μεγάλοι επιχειρηματίες έκαναν επενδύσεις για το γύρισμα επιβλητικών ταινιών και για τη μεταφορά θεατρικών έργων, όπερας, μουζικ χολ στον κινηματογράφο.

Οι άνθρωποι σ' όλα τα μέρη της γης δεν είχαν ανάγκη να μεταβούν στο θέατρο ή στο μουζικ χολ ή στο καμπαρέ για να δουν θέαμα. Το θέαμα τώρα έρχονταν στη γειτονιά τους, στην κινηματογραφική αίθουσα και ήταν ποικίλο, δραματικό, μουσικό, περιπετειώδες, ταξιδιωτικό.

Όσο περισσότερο διαδίδονταν η νέα τέχνη, τόσο μεγαλύτερα κονδύλια επενδύονταν σ' αυτήν και το αποτέλεσμα είναι να έχουμε τώρα πλέον ταινίες που κοστίζουν εκατομμύρια δολάρια και ηθοποιούς που κέρδισαν μια περιουσία για να υποδυθούν ένα ρόλο. Και είναι γεγονός ότι αυτή η απλοχεριά των επιχειρηματιών είχε τη δικαίωση της. Ακριβώς γιατί ο κινηματογράφος διαδόθηκε παντού, θα λέγαμε ότι έγινε μια θρησκευτική πίστη.

Δεν ήταν πια μια φωτογραφία σε κίνηση αλλά ήταν η ίδια η ζωή, το κινηματογραφικό ντοκουμέντο, η αναπαραγωγή της πραγματικότητας, η διεύρυνση των οριζόντων, η γνωριμία μεταξύ των λαών, το ανθρώπινο δράμα και η αγωνία. Οι άνθρωποι λοιπόν, είχαν κάθε λόγο να ενθουσιάζονται μ' αυτό το θέαμα. Δεν μπορούσαν να χανέψουν ότι μέσα σε μια ταινία "κρύβεται" ένα θεατρικό ή μουσικό έργο ή μια όπερα ή η ιστορία ενός μονάρχη, ενός εφευρέτη και επιστήμονα, ενός μεγάλου πολιτικού.

Οι άνθρωποι ζούσαν και το παρόν και

το παρελθόν. Και καθώς μάλιστα γυρίζονταν ταινίες που έβγαν προβλήματα που αφορούσαν την κατάκτηση των άλλων κόσμων, ή εσωτερικά ψυχολογικά ανθρώπινα προβλήματα, ήταν φυσικό να μαγευτούν από αυτό το αρχιτέλαος των εικόνων. Βέβαια, μια τέτοια διάδοση και εξέλιξη ήταν φυσικό να κάνει ο κινηματογράφος βιομηχανία. Αυτή η βιομηχανία όμως κινήθηκε θετικά και αποφασιστικά και τράβηξε κοντά της ταλέντα μεγάλων ηθοποιών, χορευτών, τραγουδιστών.

Δεν είναι υπερβολή να πούμε λοιπόν, ότι η εικόνα και μάλιστα οι εικόνες εκείνες αποτέλεσαν την αγγή ενός πολιτισμού, ο οποίος άλλαξε κυριολεκτικά τον άνθρωπο σε όλα τα σημεία της υδρογείου. Ο κινηματογράφος έγινε μια εποποιΐα ταυτισμένη με τις γενεές του 20ου αιώνα. Βέβαια, ο ρόλος των Ευρωπαίων ήταν σημαντικός, αλλά αυτή την έβδομη τέχνη την αγκάλιασε και σχεδόν την έκανε δική της η Αμερική. Για τις ΗΠΑ ο κινηματογράφος έγινε μια ιστορία που δεν τελειώνει ποτέ.

Ο κόσμος του θεάματος στην Αμερική αντιπροσωπεύει σήμερα ένα πολυάριθμο, συμπαγή συνδικαλισμένο αλλά εξαιρετικά διαρθρωμένο καλλιτεχνικό κόσμο που καλύπτει τα ενδιαφέροντα, όχι μόνο στις ΗΠΑ αλλά και σε όλη την υδρογείο.

Οι αμερικάνικες ταινίες κυριαρχούν απ' άκρον σε άκρο. Και έχουν την αναγνώριση του κόσμου. Αλλά και κάθε καλλιτέχνης, παραγωγός, δημιουργός ταινιών, έχει αυτή την αναγνώριση από όλους τους ανθρώπους, σε οποιοδήποτε σημείο της γης και αν ανήκουν.

Άνθρωποι της περασμένης γενεάς δεν θα λημονήσουν ποτέ τα μεγάλα κινηματογραφικά έργα, που τους προσέφεραν τόσες ζωηρές συγκινήσεις. Και μέσα σ' αυτή την παράδοση που αναγνωρίζει και υπογραμμίζει σήμερα ο τύπος, τα περιοδικά και περισσότερο η τηλεόραση, είναι μερικά ονόματα της έβδομης τέχνης που δεν μπορεί κανείς να ξεχάσει. Καλό θα είναι να τα θυμίσουμε, γιατί πέρασαν ήδη στην ιστορία του κινηματογράφου, σαν διάττοντες αστέρες στο στερέωμα της έβδομης τέχνης.

Ποιός αλήθεια δε θυμάται τον Αμερικανό Έντουαρτ Πόρτερ, ο οποίος παρουσίασε την πρώτη ταινία γουέστερν για να δημιουργήσει μια παράδοση, μια σχολή κινηματογράφου, με θέμα τον καουμπού, που

Το καλύτερο διαβατήριο

Μια συζήτηση του Γιάννη Φραγκούλη με τον Γκεόργκι Ζουβάνι

Ξητιάνεψε η έβδομη τέχνη περισσότερο από κάθε άλλον ήρωα; Η ταινία του Πόρτερ ΕΠΙΘΕΣΗ ΣΤΟ ΤΡΕΝΟ θα λέγαμε ότι εγκαινίασε και τη νέα περίοδο των βίαιων ταινιών που είχαν πιο θερμούς θεατές παντού όπου προβάλλονταν. Ήταν μια προφορική ταινία, αφού σήμερα η βία κυριαρχεί στην ανθρωπότητα.

Ποιός θα ξεχάσει δύο γίγαντες του κινηματογράφου τον Τόμας Ίνκε και τον Νταϊβιντα Γκρίφφιθ που γύρισε την ταινία κλασική σήμερα Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΕΝΟΣ ΕΘΝΟΥΣ. Μπορεί κάποιος να ξεχάσει το μεγαλύτερο καλλιτέχνη του αιώνα μας, τον Τσάρλυ Τσάπλιν, με τις περιφημες κωμωδίες του και το νέο μήνυμα που έφερε για τον άνθρωπο; Ποιός θα ξεχάσει το Γερμανό Έριχ Φον ΣΤρογγάιμ, με τους ρόλους του μιλιταριστή και αγέλαστου ηθοποιού, που ενσάρκωσε τον αυστηρό, τον κακό και τον εκδικητικό τύπο;

Μπορεί κάποιος να ξεχάσει τα πρώτα μεγάλα γυναικεία ονόματα του βουβού κινηματογράφου, τη Λίλιαν Γκις, την Τέντα Μπούρα που ήταν η πρώτη ηθοποιός που υποδύθηκε την Κλεοπάτρα στον κινηματογράφο; Και βέβαια ποιός μπορεί να ξεχάσει την Γκρέτα Γκάρμπο, τη θεία Γκρέτα που ήταν ουσιαστικά η βασίλισσα της οθόνης και που προώθησε την υπόθεση της γυναίκας μέσω της έβδομης τέχνης, όσο καμιά άλλη γυναίκα στον κόσμο;

Μετά το τέλος του πρώτου παγκοσμίου πολέμου ο κινηματογράφος επικράτησε παντού.

Οι αμερικάνικες κινηματογραφικές εταιρίες, η Φοξ, η Μετρό Γκόλντουιν Μάγιερ, η Κολούμπια, γυρίζουν έργα που προορίζονται για όλες τις χώρες της υδρογειου. Οι σκηνοθέτες και οι ηθοποιοί του Χόλλυγουν ήταν ουσιαστικά σκηνοθέτες και ηθοποιοί όλου του κόσμου. Τα ονόματα του Ράουλ Γουέλλ, του Χένρυ Κινγκ, του Τζων Φορντ θα μείνουν στην ιστορία της κινηματογραφικής σκηνοθεσίας.

Οι Αμερικανοί γύρισαν πολλές ταινίες στη δεκαετία 1920-1930, που ιστόρησαν γεγονότα, πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά. Κανείς δεν θα ξεχάσει το πρώτο είδωλο του κινηματογράφου, το Ροδόλφο Βαλεντίνο, που ξετρελόεψε τις γυναίκες όλου του κόσμου και που ο πρόωρος θάνατός του στο Χόλλυγουντ, που είχε γίνει το 1920 η πρωτεύουσα του κινηματογράφου και ήταν στις δόξες του τίμησε όσο κανένα άλλο ηθοποιό, τον Βαλεντίνο φτιάχνοντας ακόμη και γιορτή με το όνομά του.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΛΑΖΙΑΣ

Στη Λάρισα συναντήσαμε τον Γκεόργκι Ζουβάνι, σκηνοθέτη απ' την Αλβανία, που είχε φέρει την ταινία του ΔΕΣΠΡΟ-ΜΑΥΡΟ. Ήταν μια ευκαιρία να μιλήσουμε για τον αλβανικό κινηματογράφο, μια ζωντανή μαρτυρία που θα συμπληρώσει την αναφορά μας στην αλβανική κινηματογραφία (βλ. τεύχος Νο9). Η ταινία του κέρδισε μια τιμητική διάκριση στο τελευταίο Φεστιβάλ της Λάρισας. Ο Ζουβάνι έχει συμμετάσχει και σε άλλο Φεστιβάλ όπου έχει κερδίσει πολλά βραβεία. "Η πολιτική στάθηκε εμπόδιο στην πολιτιστική επικοινωνία του αλβανικού και ελληνικού λαού", θα μας πει.

Θα ήθελες να μας μιλήσεις για τον αλβανικό κινηματογράφο;

Στην Αλβανία, μετά το καθεστώς Χότζα, άρχισε ένας άλλος τρόπος παραγωγής ταινιών. Πάντα το Κράτος, το υπουργείο Πολιτισμού δίνει χρήματα, αλλά δεν παράγεται πολλά φιλμ. Υπάρχει μια επιτροπή επιλογής ταινιών, σύμφωνα με το σενάριο, και μετά από την επιλογή τεσσάρων σεναρίων η κυβέρνηση δίνει λεφτά για την παραγωγή των ταινιών. Δεν υπάρχει λογοκρισία. Υπάρχει ελευθερία. Παράγονται, λοιπόν, τέσσερα φιλμ μεγάλο μήκους και κάποιες ταινίες μικρού μήκους και δύο ή τρία ντοκιμαντέρ. Πάντα στα 35mm.

Τα ντοκιμαντέρ ποί αντικείμενο διαπραγματεύονται;

Υπάρχουν τόσα ενδιαφέροντα θέματα στην Αλβανία. Παραδείγματος χάριν είχε έρθει ο Πάπας. Ξεκανάνα ντοκιμαντέρ γι' αυτό το θέμα. Για πράγματα πολύ ενδιαφέροντα για την αλβανική ζωή. Υπάρχουν επίσης τα ντοκιμαντέρ που διαπραγματεύονται την ιστορία, τις πολιτιστικές αξίες της Αλβανίας, τους μύθους. Είναι η τηλεόραση που κάνει τα ντοκιμαντέρ. Το Alban Film Studio δουλεύει με ταινίες 35mm και κάνει ντοκιμαντέρ πολύ ειδικά για τα οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα της Αλβανίας, για την εξορία.

Θα θέλατε να μας μιλήσετε για τα στούντιο της Alban Film, πως δουλεύουν εκεί;

Είναι πολυσύνθετα στούντιο που παράγουν φιλμ. Υπάρχουν τα εργαστήρια. Τώρα υ-

πάρχει μια πιθανότητα να ανανεωθούν τα στούντιο για να παράγονται ταινίες καλύτερης ποιότητας, κάτι που απαιτεί λεφτά. Συγχρόνως τώρα γίνεται ο κινηματογραφικός νόμος για να δημιουργηθεί το Αλβανικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Είναι ο πρώτος κινηματογραφικός νόμος, δεν υπήρχε κάποιος πριν;

Ναι. Είναι ο πρώτος νόμος, γιατί κατά την διακυβέρνηση Χότζα δεν υπήρχε ανάγκη κινηματογραφικού νόμου, υπήρχαν οι διατάξεις... Το υπουργείο έδινε τα λεφτά για να γίνουν ταινίες με συγκεκριμένα θέματα.

Μιλήσατε για ανανέωση του εξοπλισμού των στούντιο. Σε ποια κατεύθυνση θα γίνει αυτή η ανανέωση;

Για να γίνουν έγχρωμες ταινίες. Μόνο για τα εργαστήρια της εικόνας, γιατί τα εργαστήρια του ήχου είναι πολύ καλά. Ήδη έχουν έρθει κάποια καινούργια μηχανήματα.

Η ταινιοθήκη θα εκσυγχρονισθεί επίσης;

Η ταινιοθήκη είναι πολύ μοντέρνα. Έχει γίνει με την τελευταία λέξη της τεχνολογίας. Οποιοσδήποτε μπορεί να πάει και να αγοράσει κάποιο φιλμ χωρίς κανένα πρόβλημα. Υπάρχουν όλα τα φιλμ αλβανικά και ξένα στην καλύτερη κατάσταση.

Η κινηματογραφική παραγωγή τώρα είναι όπως πριν;

Τώρα δεν υπάρχει λογοκρισία. Γίνονται φιλμ ελεύθερα, εξαιρούνται τα ανθετικά φιλμ, τα πορνογραφικά και οι ταινίες βίας και εγκληματικές. Υπάρχει μόνο ένας έλεγχος για τις καλλιτεχνικές αξίες.

Οι κρατικές επιδοτήσεις ποί μοιράζονται στις διάφορες παραγωγές;

Είναι η Alban Film που κάνει αυτή τη δουλειά. Μοιράζει τα λεφτά σύμφωνα με τον προϋπολογισμό της κάθε ταινίας.

Στην Αλβανία υπάρχει κινηματογραφική σχολή;

Υπάρχει η σχολή Καλών Τεχνών όπου διδάσκονται οι σκηνοθέτες και οι ηθοποιοί του θεάτρου μόνο. Αλλά μετά το Πανεπιστήμιο υπάρχει μια ειδικότητα για τις κινηματογραφικές σπουδές. Αλλά γενικά όλοι οι σκηνοθέτες μετά την σχολή Καλών Τεχνών πηγαίνουν στο εξωτερικό, στην Ιτα-



λία, την Γαλλία, τη Δανία, τη Γερμανία για να σπουδάσουν στα εκεί κινηματογραφικά στούντιο πρακτικά τον κινηματογράφο.

Στη σχολή Καλών τεχνών τί μαθήματα διδάσκονται;

Όλα όπως στο εξωτερικό. Φιλολογία, ιστορία της τέχνης, καλές τέχνες, εθνογραφία, ιστορία των εθνών, μια σφαιρική εκπαίδευση. Φυσικά και οι εξειδικεύσεις, όπως η κριτική κινηματογράφου. Είναι μια σχολή που ιδρύθηκε εδώ και πάρα πολλά χρόνια, μια σχολή πολύ σύνθετη. Εκεί διδάσκουν επίσης και ξένοι καθηγητές, ως επισκέπτες καθηγητές.

Κατά το καθεστώς Χότζα όσοι σπούδαζαν εκεί έβρισκαν μετά εύκολα δουλειά. Τώρα τί γίνεται; Μπορεί κανείς να βρει εύκολα εργασία μετά τις σπουδές;

Για τους καλύτερους σπουδαστές δεν υπάρχει κανένα πρόβλημα. Αλλά για τους υπόλοιπους υπάρχει. Υπάρχουν δυνατότητες να βρουν δουλειά. Τα διάφορα θέματα...

Σ' ένα παλιότερο ταξίδι που κάναμε στην Αλβανία είδαμε πολλούς κινηματογράφους. Οι Αλβανοί βλέπουν αρκετά κινηματογράφους;

Τώρα στην Αλβανία δεν υπάρχουν πολλοί κινηματογράφοι. Κατά το καθεστώς Χότζα οι κινηματογράφοι ήταν κρατικοί. Τώρα είναι ιδιωτικοί και είναι καλύτερο για τους ιδιώτες να τους κάνουν μαγαζιά, γιατί κερδίζουν περισσότερο λεφτά και κατάστρεψαν πολλούς κινηματογράφους. Δυστυχώς στα Τίρανα, γι' αυτό το λόγο, δεν υπάρχουν πολλοί κινηματογράφοι και ήδη έχουν εμφανιστεί πορνο-

γραφικές ταινίες, από το εξωτερικό, αυτός είναι ένας ακόμη λόγος για να γίνει ο κινηματογραφικός νόμος, του οποίου αντικείμενο είναι και η δημιουργία κάποιων σοβαρών αιθουσών, που θα προβάλλονται καλές ταινίες.

Υπάρχει λοιπόν, μια δυσκολία για να φτάσει το αλβανικό φιλμ στις αίθουσες;

Σχετικά ναι. Γιατί το αλβανικό φιλμ, που παρήχθη με λεφτά του Κράτους πρέπει να πληρωθεί για να προβληθεί στις αίθουσες από τους ιδιοκτήτες. Αλλά αυτοί προτιμούν τα ξένα φιλμ από τα αλβανικά και δεν πληρώνουν τίποτα. Πηγαίνουν στο εξωτερικό παίρνουν κόπιες πολύ παλιές χωρίς υπότιτλους, σχεδόν τσάμπα, και τις προβάλλουν στην Αλβανία και κερδίζουν έτσι λεφτά.

Μήπως υπάρχουν κάποια Φεστιβάλ Κινηματογράφου στην Αλβανία;

Υπάρχει το Εθνικό Φεστιβάλ του Κινηματογράφου. Κάθε τρία χρόνια γίνεται αυτό το Φεστιβάλ. Εκεί συμμετέχουν μόνο αλβανικά φιλμ, ταινίες δηλαδή, που έγιναν από Αλβανούς σκηνοθέτες που ζουν στην Αλβανία ή στο εξωτερικό και οι συμπαραγωγές, βέβαια. Δεν υπάρχουν ξένα φιλμ.

Υπάρχει η πρόθεση να δημιουργηθεί ένα διεθνές Φεστιβάλ;

Τώρα γίνεται ο κανονισμός για να δημιουργηθεί ένα βαλκανικό Φεστιβάλ, ίσως την επόμενη χρονιά. Είναι αυτή μια ευκαιρία να γνωρίσουμε την ιστορία και τον πολιτισμό των γειτονικών χωρών.

Τα αλβανικά φιλμ πώς κινούνται στο εξωτερικό;

Δεν υπάρχει μεγάλη επιτυχία, αλλά κάποια φιλμ που μιλάνε για την πραγματική ζωή των Αλβανών γνώρισαν επιτυχία και κάποια βραβεία.

Ο αλβανικός λαός ενδιαφέρεται για την ιστορία και τον πολιτισμό της Ελλάδας;

Ναι βεβαίως. Υπάρχουν διανοούμενοι στην Αλβανία που ενδιαφέρονται για τα ελληνικά γράμματα, τα σύγγραφοι επίσης. Έχετε ένα μεγάλο διαβατήριο που φτιάχτηκε απ' τον Όμηρο, το καλύτερο πολιτιστικό διαβατήριο του κόσμου όπου ο καθένας βρίσκει ένα μπαλκόνι. Έχετε ένα από τους καλύτερους σκηνοθέτες του κόσμου, τον Αγγελόπουλο.

Έχετε δει ταινίες του Αγγελόπουλου στην Αλβανία;

Ναι. Με υπότιτλους. Στην Αλβανία μπορεί κανείς να δει ελληνικές ταινίες στους κινηματογράφους όπως και στην τηλεόραση. Έχουμε δει την ταινία Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ, που μιλάει για τον εθνικό μας ήρωα.

Υπάρχουν προβλήματα που δυσκολεύουν τις πολιτιστικές ανταλλαγές Ελλάδας - Αλβανίας;

Δυστυχώς ναι. Κατά την δικτατορία η πολιτική εμπόδιζε την επικοινωνία του ελληνικού πολιτισμού και του αλβανικού.

Θα θέλατε να μας μιλήσετε για την ταινία σας μικρού μήκους που είδαμε στη Λάρισα; Στηλίτευε τους πολιτικούς;

Μίλαγε για τον εγωισμό των ανθρώπων που κάνουν καριέρα και τις αλλαγές στον χαρακτήρα τους με τον καιρό. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η ανθρωπινή αξία και αν δεν υπάρχει αυτή δεν υπάρχει τίποτα.

Είδαμε αναφορές στο παρελθόν. Μπορούμε να πούμε ότι υπήρχε κάποια νοσταλγία;

Νοσταλγία για τα νεανικά του χρόνια. Κατά τη δικτατορία υπήρχαν και όμορφα πράγματα στη ζωή μας.

Ποιά είναι τα επόμενα σχέδιά σας;

Τέλειωσα την τελευταία ταινία μου και τώρα αρχίζω να γράφω το σενάριο της επόμενης. Το σενάριο των ταινιών μου το κάνω εγώ, αφού είμαι και σεναριογράφος, έχω δημιουργήσει και κάποια παιδικά μυθιστορήματα.

Γνωρίζετε το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;

Έχω διαβάσει κάποια περιοδικά, αλλά δεν έχω πολλές πληροφορίες. Θα ήθελα να συμμετάσχω με την τελευταία μου ταινία μεγάλου μήκους. Μιλάει για την ζωή μιας γυναίκας στην Αλβανία που θέλει τώρα, στη δημοκρατία, να βρει την πραγματική ζωή της αλλά είναι πάντα μελαγχολική. Ο τίτλος είναι Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΑΓΑΠΗ.

Το γούστο του κοινού μπορεί να βελτιωθεί

Ενώ κάθε καλή βιομηχανική επιχείρηση σήμερα ξέρει πως εμπορεύματα ποιότητας μεγαλώνουν το κέρδος και γι' αυτό μισθώνει ειδικούς που της εξασφαλίζουν αυτή την ποιότητα, ο κλάδος αυτός περιφρονεί όσο μπορεί κάθε βοήθεια ειδικού και φιλοδοξεί να γίνει ο ίδιος κριτής του γούστου. Για ν' αρχίσουμε από τις εμπορικές επιχειρήσεις ταινιών: αξιώνουν για τους εαυτούς τους ρόλους για τους οποίους είναι διαβόητα ανίκανοι... υποστηρίζουν ότι καταλαβαίνουν τις ανάγκες του κοινού και με πρόφαση αυτές τις υποθετικές γνώσεις επηρεάζουν όλη την κινηματογραφική παραγωγή. Δε θα υπήρχε η παραμικρή αντίρρηση σε τέτοιες ντιλετάντικες φιλοδοξίες αν είχαν επιτυχία. Αλλά η πείρα διδάσκει ότι ο εμπορικός οίκος που πιστεύει ότι για το επιχειρηματικό του συμφέρον πρέπει μόνος του να καθορίσει το ίδιο και την ποιότητα της ταινίας, μ' αυτό τον τρόπο ενεργεί στην πραγματικότητα ενάντια στο συμφέρον του και πέφτει από το ένα λάθος στο άλλο - εκτός από εκείνους που υπολογίζουν σε παραπλανημένα ένστικτα, όπως στα έργα "Ο αληθινός Ιακώβ" ή "Τρεις μέρες κράτηση", που αισθάνονται σαν το ψάρι στο νερό όταν κινούνται στο πιο χαμηλό επίπεδο που γίνεται και που είναι υποχρεωμένοι να επιβληθούν στις έρημες επαρχιωτοπόλεις που δεν έχουν άλλες διασκέδασεις. Πολλές δυσκολίες της κινηματογραφικής βιομηχανίας έχουν τη ρίζα τους απλά και μόνο στη φαντασίωση πρακτόρων κι εμπόρων ότι τάχα είναι ειδικοί στα ζητήματα της τέχνης και της έρευνας των προτιμήσεων του κοινού. Το ότι δεν είναι δεν τους ζημιώνει καθόλου, το ότι θέλουν παρόλα αυτά να κάνουν τους ειδικούς αποδείχνει την εμπορική τους ανικανότητα. Στην πραγματικότητα οι ίδιοι βρίσκονται από πολλές απόψεις στο πιο κάτω σκαλί των προτιμήσεων του κοινού - πολλά φίλμ δυναμώνουν αυτή τη θέση κι ο φιλόσοφος Φκεοργκ Ζίμμελ μας το 'κανε αυτονόητο το ότι το μέσο επίπεδο βρίσκεται πάντα κάπως πιο πάνω από το κατώτατο όριο. Δε θά' πρεπε να περιφρονούμε τόσο τις πρακτικές απόψεις των φιλοσόφων. (Φράνκφουρτερ Τσάιτουγγκ).

Αν κανείς, στους μεταφυσικούς προβληματισμούς για τον κινηματογράφο που βάζουν οι εφημερίδες μας στις σελίδες που δεν μπορούν να γεμίσουν με διαφημίσεις, προσθέσει τη φυσική, δηλαδή την κατανόηση του πραγματικού μηχανισμού, του σκοπού και των μέσων του κινηματογράφου - μια και είναι βέβαια αδύνατο να πρόκειται για αλτρουιστική επιθυμία μερικών ανθρώπων του χρήματος, να μεταδώσουν στο κοινό τις τελευταίες ιδέες της τεχνικής και τις πιο όμορφες σκέψεις των συγγραφέων (1). Αν λοιπόν κανείς παρατήσει το "πίσω", που τόσο πλατιά παραδίνεται μπροστά να ε-



ξεταστεί, και φωτίσει το πίσω, τόσο περίφοβα κρυμμένο "μπροστά", αν ακανείς λοιπόν πιάσει τον κινηματογράφο σαν την επιχείρηση (που περνάει δύσκολες ώρες) να πετάει κανείς κάθε φορά πέρα για πέρα συγκεκριμένη, αρκετά μονότονη - αν και φθείρεται αρκετά γρήγορα - ψυχαγωγία σ' ένα γιγάντιο, άμορφο, αόριστο κοινό, τότε δε μπορεί ν' αγνοήσει αυτό το τελευταίο απόλυτο εμπόδιο κάθε προόδου, το γούστο του κοινού - καταλήγει κανείς στο ίδιο αποτέλεσμα που θα' βγαζε αν ακολουθούσε τη συνηθισμένη μεταφυσική μέθοδο. Αυτό το περίπλοκο, πολυέξοδο και κερδοφόρο πράγμα "γούστο του κοινού" εμποδίζει την πρόοδο. Δεν μπορεί να αμφισβητήσει κανείς την όλο και πιο μεγάλη επιρροή των αγοραστών πάνω στη μορφή του προϊόντος, και οι συνέπειες είναι αντιδραστικές. Για τους προοδευτικούς μας, υψώνεται η ανάγκη να καταπολεμήσουν μια τέτοια επιρροή. Αντιπρόσωποι της είναι οι έμποροι του κινηματογράφου, οι επαγγελματικοί οργανωτές της αγοράς. Σε πιο προσεχτική ανάλυση, είναι άνθρωποι που φτάνουν να επιτρέπουν στον εαυτό τους να εκτελούν τη υπηρεσία του να διαλέγουν το σωστό για τον

καταναλωτή, μια υπηρεσία που στην πραγματικότητα αρμόζει στον Τύπο τον ίδιο, στους μεταφυσικούς μας που γράφουν στις φιλολογικές σελίδες. Πρέπει λοιπόν να καταπολεμηθούν, γιατί είναι αντιδραστικοί. Λοιπόν, δεν είναι δύσκολο να τους βρουν οι μεταφυσικοί μας: Σταθμεύουν στους πίσω χώρους των εφημερίδων τους, στις στήλες αγγελιών! Εκεί κάθονται οι φυσικοί μαζί και συζητούν για τις προτιμήσεις του κοινού. Τις καταλαβαίνουν τόσο λίγο όσο κι οι μεταφυσικοί στα μπροστινά δωμάτια, αλλά για να εκμεταλλεύονται κάτι δεν είναι και τόσο απαραίτητο να το καταλαβαίνουν. Γι' αυτούς, τα γούστα του κοινού, αυτό το πολυέξοδο και κερδοφόρο πράγμα, είναι η αληθινή έκφραση των πραγματικών αναγκών των μαζών που πάνε στον κινηματογράφο. Τα γούστα αυτά τα διαπιστώνει κανείς εμπειρικά και με το ασκημένο τους ένστιχτο αυτοί οι άνθρωποι, που έχουν υλικό συμφέρον να αναλύουν σωστά, ενεργούν με βάση το ότι οι ρίζες αυτών των προτιμήσεων βρισκονται στην κοινωνική και οικονομική κατάσταση αυτών των μαζών, ότι οι μάζες αγοράζουν σωστά, ότι αυτό που αγοράζεται είναι εκείνο που απαιτεί η κατάσταση του αφορασθέντος άρα ενεργούν με βάση το ότι αυτές οι προτιμήσεις δεν μπορούν να αλλάξουν με μαθήματα αισθητικής ή με το ηχηρό αναμάσημα που οι Κερρ μας κι οι Ντίμπλντντντ τον ξέρουν τόσο καλά, παρά μονάχα με την πραγματική και βαθιά αλλαγή αυτής της κατάστασης. Αντίθετα, οι μεταφυσικοί μας θεωρούν τη διάρθρωση του κόσμου ζήτημα γούστου. Δεν τους έρχεται καν η σκέψη να εξετάσουν την κοινωνική χρησιμότητα για παράδειγμα του συνηθισμένου και αν ακόμα το 'θελαν, θα τους έλειπε η μέθοδος σκέψης και οι αναγκαίες γνώσεις. Ένα ορισμένο χιούμορ κι η χαρακτηριστική του πλαδαρότητα δεν είναι μονάχα προϊόν υλικών συνθηκών, αλλά και μέσο παραγωγής. Για το θέατρο έκανε τελευταία ο Γιέρνινγκ μερικά βήματα σ' αυτή την κατεύθυνση όταν απ' αφορμή το "Λοχαγό του Καίπενικ" διαπίστωσε ότι μια παρέλαση εξακολούθει να ηλεκτρίζει και σαν γελοιογραφία, και για ποιο λόγο γίνεται αυτό. Όσο πολεμάμε μονάχα τις συνέπειες αιτίων που δεν ξέρουμε και όσο ασκούμε μια εντελώς θεωρητική κριτική σε συμπληρώματα και τίποτ' άλλο, οι απαιτήσεις μας στην πράξη - όπου αυτό που πολεμάμε έχει μια στέρηση κοινωνική βάση, είναι πραγματικό εμπόρευμα που δίνει όφελος σε πωλητή κι αγοραστή - στην καλύτερη περίπτωση θα χαρακτηρισθούν σαν ακίνδυνες. Ο αγώνας των προοδευτικών διανοουμένων ενάντια στη δύναμη των πωλητών στηρίζεται στη θέση ότι οι μάζες δεν ξέρουν τα συμφέροντά τους τόσο καλά όσο οι διανοούμενοι. Όμως τα συμφέροντα των μαζών είναι λιγότερο αισθητικά παρά πολιτικά και σε καμιά εποχή δεν είχε τόσες λίγες προοπτικές η πρόταση του Σίλλερ - να γίνει η πολιτική παιδεία υπόθεση της αισθητικής - όσο στη δικιά μας. Όσοι αγωνίζονται κάτω απ' αυτή τη σημαία στρέφονται σε χρηματοδότες κινηματογραφικών έργων με την παράκληση να διαπαιδαγωγήσουν τους αγοραστές. Διορίζουν τους καπιταλιστές παιδαγωγούς της μάζας! Στην πράξη, φαντάζονται αυτή τη μεγάλη εκπαιδευτική διαδικασία (αν και συνήθως δεν αισθάνονται με κανένα τρόπο υποχρεωμένοι να

φαντάζονται κάτι και στην πράξη) κάπως έτσι: οι διανοούμενοι που έχουν τις ίδιες ιδέες και τα ίδια γούστα μ' αυτούς και που φτιάχνουν τα φιλμ κατά παραγγελία των χρηματοδοτών, οι σκηνοθέτες, οι σεναριογράφοι κλπ. θα χρησιμοποιήσουν τα κεφάλαια που "τους έχουν διατεθεί" για τη διαπαιδαγώγηση των αγοραστών. Κατά βάθος τους καλούν σε συμποτάζ. Δεν είναι περιεργό που οι τελευταίοι σε τέτοιες απαιτήσεις σχεδόν πάντα αντιδρούν με μια σπάνια, βαθύτατα ηθική αγανάκτηση. Η σκηνοθεσία του φιλμ της πεντάρας αρνήθηκε από αξιοπρέπεια να βάλει έτσι σε κίνδυνο το κεφάλαιο που της είχαν "εμπιστευτεί". Και το να υπονομεύσει κανείς αυτή την αξιοπρέπεια είναι φυσικά το ίδιο αδύνατο όπως και την αξιοπρέπεια της κριτικής που προβάλλει τέτοιες απαιτήσεις. Μπορεί να εκβιάσει κανείς παραχωρήσεις στον τομέα γούστο μήπως όμως δεν πρόκειται μονάχα γ' αυτό; Μήπως πρέπει κανείς ν' απαιτήσει κάτι περισσότερο από τον εξευγενισμό των μέσων ψυχαγωγίας; Δεν θα βελτιώσει κανείς τα γούστα του κοινού με το να ελευθερώσει το φιλμ απ' την κακογουστιά - θα αδυνατίσει το φιλμ. Γιατί ξέρουν τι απομακρύνουν μαζί με τις κακογουστιές; Η έλλειψη γούστου στις μάζες είναι πιο βαθιά ριζωμένη στην πραγματικότητα από το γούστο των διανοουμένων. Κάτω από ορισμένες κοινωνικές συνθήκες ο εξευγενισμός ενός μέσου ψυχαγωγίας σημαίνει το αδυνάτισμά του. Η έννοια "μέσο ψυχαγωγίας" έχει επίσης ίσως υπερβολικά πολυτελή χροιά για να εφαρμοστεί χωρίς διαταγμό στον κινηματογράφο. Παίζει μήπως το φιλμ έναν πιο σπουδαίο ρόλο; Είναι ίσως καλύτερο να πούμε "υψητερή την αναψυχή"; Πάντως, είναι απόλυτα αναγκαίο να ερευνήσουμε το αντικείμενο "γούστο του κοινού" - και μάλιστα εκεί που σημαίνει την έκφραση των κοινωνικών συμφερόντων που το κοινό θέλει να ικανοποιήσει στους κινηματογράφους. Και η πορεία θα πρέπει να είναι οπωσδήποτε πειραματική: σε συνεργασία με ορισμένους κινηματογράφους που έχουν βασικά μικροαστούς θεατές και μετά με άλλους που έχουν θεατές μιας κατηγορίας μικροαστών ή προλετάριους θεατές κλπ. να προβληθούν ορισμένα φιλμ και με κατάλληλα μέσα να διαπιστωθούν οι αντιδράσεις. Οι νόμοι που θα βγουν θα πρέπει οπωσδήποτε ν' ανταποκρίνονται στην ανάγκη της πρόβλεψης. Δηλαδή να είναι έτσι διατυπωμένοι ώστε η βιομηχανία να μπορεί να στηριχτεί σ' αυτούς άρα να μην είναι απόλυτοι.

Όστε η αντίληψη των δημοσιογράφων που ασχολούνται με πνευματικά θέματα είναι ανεπαρκής: Το γούστο του κοινού δε μπορεί ν' αλλαχτεί με καλύτερα φιλμ, παρά μονάχα με την αλλαγή των συνθηκών της ζωής του.

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Το κείμενο αυτό του Μπέρτολτ Μπρεχτ που χρονολογείται περίπου το 1933 είναι ένα απόσπασμα απ' το έργο του "Η δίκη της πεντάρας". Αν και θεωρητικά το κείμενο είναι παλιό, ο αναγνώστης θα παρατηρήσει ότι είναι ακόμη επίκαιρο γιατί λείψα κάποιες ανεπίπτωτες (μέχρι τότε;) αλήθειες. Στην ελληνική γλώσσα πρωτοεμφανίστηκε στο βιβλίο "Μπέρτολτ Μπρεχτ", εκδ. Σύγχρονος Κινηματογράφος, Αθήνα 1972, σ.σ. 90, μετάφραση Διονύση Διβάρη.



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Υπάρχει άραγε κινηματογραφική παραγωγή που να μην στηρίζεται σε μια κινηματογραφική παιδεία. Η σύγχρονη κινηματογραφία, που σήμερα μπορεί να παρομοιαστεί μόνο με μια διομηχανία, μοιάζει με ένα ρολόι όπου όλα δουλεύουν αρμονικά, προγραμματισμένα. Η κινηματογραφική εκπαίδευση είναι αυτή που θα δώσει τα εφόδια στους μέλλοντες κινηματογραφιστές, κάποια στοιχεία ή θα τους επιβάλει ένα μοντέλο σχεδιασμένο από πριν; Η κινηματογραφική εκπαίδευση σε μια χώρα - στη Γαλλία - όπου ο κινηματογράφος αναπτύσσεται ικανοποιητικά, μπορεί να μας δώσει κάποια στοιχεία της ανάπτυξης της κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Σε αυτό το αφιέρωμα δεν πρόκειται να καλύψουμε όλο το θέμα και υποσχόμαστε να επανέλθουμε αργότερα με άλλες καταγραφές και υπεύθυνες θέσεις αρμοδίων, στο άμεσο μέλλον, γιατί πιστεύουμε ότι η κινηματογραφική εκπαίδευση είναι το κλειδί για μια εθνική κινηματογραφία.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

ΤΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

Πριν τη δημιουργία (1) της Licences και του maitrises (2) στις κινηματογραφικές σπουδές και στις σπουδές των οπτικοακουστικών, το μεγαλύτερο μέρος των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων περιοριζόταν στα πτυχία του πρώτου κύκλου. Όλα τα τμήματα που δεν φρόντισαν να έχουν τις απαραίτητες προϋποθέσεις κράτησαν αυτό το πρωτόλειο σχήμα. Μπορεί κανείς να πάρει ένα δίπλωμα πανεπιστημίου στο οπτικοακουστικό και στον κινηματογράφο στο Παρίσι, στο Εξ, στο Μπορντό, στο Μονπελιέ και στο Στρασβούργο.

Οι ομάδες που δίδασκαν την κινηματογραφική εκπαίδευση στο πανεπιστήμιο ευχόντουσαν να αναβαθμιστούν οι σπουδές αυτές στο δεύτερο πανεπιστημιακό κύκλο. Αλλά το 1987 καμιά νέα κίνηση δεν έγινε, κάτι που προξένησε κάποιες πικρίες. Στο Πανεπιστήμιο Παρίσι VIII κρίνουν ότι από το 1970 έως το 1980 θα μπορούσαν να δοθούν τα διπλώματα του δεύτερου κύκλου, χάριν στο πειραματικό επίπεδο που υπήρχε στο Πανεπιστήμιο, υπενθυμίζει ο Zan Narqmatonί, τον Φλεβάρη του 1986, σ' ένα εθνικό συμπόσιο. Κατά τον Σιμόν Λουσιανί, υπεύθυνος για τις κινηματογραφικές και οπτικοακουστικές σπουδές, αυτή η άρνηση είχε "ένα αποτέλεσμα δυσάρεστο, αφού πολλοί φοιτητές πηγαίνουν σε άλλα πιο κατάλληλα πανεπιστήμια". Εξ άλλου ορισμένοι διαμαρτύρονται για τον παριζιάνικο χαρακτήρα των διπλωμάτων του δεύτερου κύκλου (υπάρχουν στα Πανεπιστήμια Παρίσι I, Παρίσι III και Παρίσι VII). Έτσι ο Φιλίπ Ζιρό, φοιτητής στην Εξ δηλώνει ότι "στην περιοχή μου, υπάρχουν πολύ λίγες δυνατότητες. Είναι κρίμα που δεν υπάρχουν προγράμματα για τον δεύτερο κύκλο, για τον κινηματογράφο, στο Εξ. Υπάρχει

σχεδόν ένα μονοπώλιο παριζιάνικο σ' αυτό τον τομέα". Εδώ το υπουργείο Έρευνας και Παιδείας αντιθέτει μια αναγκαία προνοητικότητα για να μην παράγονται περισσότεροι άνεργοι. Κατά τον "Πιέρ Σαζέ, επικεφαλής του Τμήματος Γραμμάτων και Ανθρωπιστικών Επιστημών, "πρέπει να κάνουμε μια έρευνα σε ότι υπάρχει πριν να θεμελιώσουμε καινούργια εκπαιδευτικά προγράμματα. Πρέπει επίσης να προβούμε σε μια έρευνα πάνω στις διαθέσεις και προσφορές εργασίας. Άλλωστε πρέπει να λάβουμε υπόψη μας την διασπορά των πανεπιστημίων και να μην υπάρχει μια συγκέντρωση τέτοιων τμημάτων σ' ένα μόνο τόπο. Όλα αυτά θα επέτρεπε να προτείνουμε στα πανεπιστήμια, χωρίς να παρεμβαίνουμε στην αυτονομία τους, κάποιες υπευθυνότητες στην κινηματογραφική και οπτικοακουστική εκπαίδευση".

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Τα προγράμματα εκπαίδευσης είναι γενικά φιλόδοξα, με κάποιες ιδιαιτερότητες για κάθε τμήμα. Στο Μονπελιέ, ο Φρανκ Κυρό, υπεύθυνος για το Τμήμα κινηματογράφου και οπτικοακουστικού, εύχεται να συνδυάζονται περισσότερες απόψεις πάνω σ' ένα έργο, διδάσκοντας το από την αισθητική, ψυχοαισθητική και κοινωνικοαισθητική γωνία. Ο Ζυλ Ντελαβό εργάζεται για να αναπτύξει την διδακτική εκπαίδευση για τον κινηματογράφο, που απευθύνεται σημειωτέον στους μέλλοντες εκπαιδευτικούς. Στο Στρασβούργο προσανατολίζονται στην δημιουργία προγραμμάτων δεύτερου κύκλου. Δεν είναι παρά ένα μάθημα πάνω στο δίκαιο του κινηματογράφου, που δεν μπορεί να δημιουργηθεί λόγω ελλείψεων. Αλλά υπάρχει μια πρωτοτυπία ένα μάθημα πάνω στον κινηματο-

γράφο του Τρίτου Κόσμου. Στο τμήμα του Πανεπιστημίου Παρίσι VIII προσανατολίζονται να εξετάσουν ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς που έγινε στην "ηρωική" εποχή της Βενσάν, "εξετάζουμε τον γραφιστικό κινηματογράφο (σύνθεση σχεδίων στην εικόνα), τον φωτογραφικό κινηματογράφο (βίντεο και τηλεόραση σαν μέσα παραγωγής και μετάδοσης) και τον ολογραφικό κινηματογράφο (που δίνει στην εικόνα μία ανάγλυφη φόρμα θέτοντας τους τις ιστορικές, αισθητικές, τεχνολογικές, κοινωνιολογικές και οικονομικές συνιστώσες".

Αυτή η θεωρητική εμβάθυνση ανταποκρίνεται σε μια μεγάλη επιθυμία των φοιτητών. Κατά τον Σιμόν Λουσιανί "πριν οι φοιτητές δεν ενδιαφέροντο παρά για την τεχνική. Τώρα αυτό άλλαξε. Η φιλοσοφική και αισθητική αναζήτηση γίνεται πιο σημαντική, περισσότερο στους επαγγελματίες που έρχονται σε εμάς για να αποκτήσουν περισσότερο μια θεωρητική, παρά πρακτική, εκπαίδευση". Αυτή η θέληση για την θεωρία εξαφάνισε, όπως διαπιστώνει ο Κλωντ Μπαϊλμπιλέ, "τις κοινωνικοπολιτικές αναζητήσεις που ήταν πανταχού παρούσες εδώ και μια δεκαετία".

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ

Αυτή η επιμονή στη θεωρία δεν είναι κατ' εξαίρεση. Η εκπαίδευση στο Πανεπιστήμιο Παρίσι VIII χαρακτηρίζεται από μια σύνδεση θεωρίας και πρακτικής, που κρίνεται απαραίτητη για την εκμάθηση σ' ένα τομέα όπου η τεχνολογία σηματοδοτεί την ειδικευση. Ωστόσο δεν είναι εύκολο να διδάξουμε την πρακτική στα πλαίσια της γενικής λιτότητας. Έτσι, κατά τον Χαμίντ Ερμασί, τεχνικό, "τα υλικά γράσκουν, χρονολογούνται από το 1968... υπάρχουν πολλά προβλήματα υποστήριξης" και ένας φοιτη-

τής συμπληρώνει: "Δεν υπάρχουν αρκετά χρήματα για να επισκευαστεί αμέσως". Μια ευτυχής εξαίρεση: το Πανεπιστήμιο του Στρασβούργου μόλις εξοπλίστηκε μ' ένα εξοπλισμό βίντεο καλής ποιότητας. Οι φοιτητές, σε πείσμα αυτών των παραπόνων, εκτιμούν αυτό το σχήμα εκπαίδευσης. Η Βιργινία, φοιτήτρια στο Πανεπιστήμιο Παρίσι VIII, είχε αρχίσει να σπουδάζει τον κινηματογράφο σ' ένα άλλο τμήμα, αλλά εκεί τα μαθήματα ήταν καθαρά θεωρητικά. Διευκρινίζει ότι "οι φοιτητές που θέλουν να γίνουν κριτικοί και δημοσιογράφοι διασκεδάζουν με το να αναλύουν τις ταινίες, αλλά σε μένα, η θεωρία με ενοχλεί".

Το να υλοποιείς το σχέδιό σου βήμα προς βήμα σημαίνει ότι μαθαίνεις να αποφεύγεις όλες τις δυσκολίες ακόμη αν το τελικό αποτέλεσμα είναι απογοητευτικό. Η Κολόμπα Σανσονέτι, στο Πανεπιστήμιο του Εξ, υπογράμμιζε: "Αυτό μου έδωσε μια άλλη εικόνα, αρκετά διαφορετική, του κινηματογράφου. Είμαι ολοκληρωμένη. Αυτή τη στιγμή ετοιμάζομαι για να γυρίσω την ταινία μου super 8. Είχα αρχίσει να δουλεύω με μια άλλη φοιτήτρια, αλλά αυτή δεν έρχεται πλέον, δεν ξέρω γιατί. Διαθέτω μια κάμερα και ένα τριπόδο, αλλά δεν έχω τα υλικά φωτισμού. Μου δανείζουν για ένα περιορισμένο χρόνο... με μια λάμπα σπασμένη. Αρχίζω σήμερα να γυρίζω στις 1 ώρα το μεσημέρι, αλλά πως να βρω μια λάμπα (το μάθημα τελειώνει το μεσημέρι). Επιπλέον η κεντρική μου ηθοποιός είναι απύσασα... Δεν ξέρω αν τελειώσω την δουλειά μου στον χρόνο της προθεσμίας, αλλά αυτό μου έδωσε την θέληση να συνεχίσω. Ξέρω τώρα πως να ετοιμάσω μια εργασία και πως να κάνω το ντεκουπάζ". Η Μαρί-Κλοντ Ταρανζέ, υπεύθυνος του τμήματος, συμβουλεύει τους φοιτητές αλλά κατόπιν τους αφήνει να πάρουν την κατάσταση στα χέρια τους. Στο τέλος τους ζητά μια αναφορά σκηνοθεσίας και κάνει αυτή την αναφορά όλης της ομάδας, με παρατηρήσεις γεμάτες χιούμορ και ακρίβεια. Αναλύει επίσης τα θέμα-

τα των ταινιών, που είναι πολυποίκιλα, εκκινούν μερικές φορές από ειδήσεις, γεγονότα διάφορα, φωτογραφίες, τραγούδια, κινηματογραφικές αναφορές και έπεται συνέχεια.

Στο Πανεπιστήμιο Παρίσι VIII ο Σιμόν Λουσιανί υπογραμμίζει τις επιδράσεις του βιντεοκλίπ και των διαφημίσεων. Ο Κλοντ Μπαιλμπλέ διαπιστώνει μια ανάπτυξη των θεμάτων: "Επί μακρόν οι φοιτητές έβαζαν στη σκηνή μια σειρά από φαντάσματα περισσότερο ή λιγότερο σεξουαλικά. Τώρα κάνουν προσπάθειες διήγησης εμπνευσμένης από μυθιστορήματα και απ' την τέχνη. Ο Βιμ Βέντερς χρησιμοποιείται πολλές φορές ως παράδειγμα. Έχει ένα στυλ που είναι κοντά στις ανησυχίες των φοιτητών. Οι φοιτητές, οι οποίοι ασχολούνται με την πραγματεία, που θέλουν να ασχοληθούν επαγγελματικά κάνουν ντοκιμαντέρ κατά παραγγελία. Αντιμετωπίζουν προβλήματα των δημοσίων σχέσεων, των συναλλαγών, της εκλογής του φιλμ, του περιορισμένου χρόνου. Πρέπει να βρουν τον τρόπο να ανταπεξέλθουν. Βρίσκομαι εδώ για να τους σπρώχνω στην πραχτική με μια βασική υποστήριξη". Έτσι ορισμένοι έχουν σκηνοθετήσει μια ταινία για το Φεστιβάλ αστυνομικών ταινιών στο Σεν Ντενί, άλλοι ένα φιλμ για το καρναβάλι του Σεν Κουεντίν, στην Υβελίν. Στο Πανεπιστήμιο Λιόν II, όπου το DUAN (πανεπιστημιακό δίπλωμα οπτικοακουστικού, στον πρώτο κύκλο) συνοπάρχει με το δίπλωμα του δεύτερου κύκλου, ο Ανζ Καστά, ο οποίος εργάζεται στην τηλεόραση και καθηγητής, διοργανώνει ένα σεμινάριο. Έντεκα φοιτητές, από τους οποίους οι μισοί είχαν ήδη μια επαγγελματική εμπειρία, μαθαίνουν το σενάριο, στη συγγραφή των διαλόγων, στην τεχνική της έρευνας και στη σκηνοθεσία, με την βοήθειά του και μ' αυτή ενός τεχνικού. Οι επαφές με τους επαγγελματίες είναι στην πρώτη γραμμή. Στο Πανεπιστήμιο Παρίσι VIII, πολλοί καθηγητές είναι κινηματογραφιστές. Στο Εξ η Μαρί-Κλοντ Τα-

ρανζέ εξηγεί: "Θεμελιώσαμε απ' το 1986 μια ενότητα δραστηριοτήτων με τίτλο "Γνώση των ιδρυμάτων και του χώρου" και προσκαλούμε όσο το δυνατόν πιο συχνά επαγγελματίες. Ένας από τους σκοπούς μας είναι να προμηθευτούμε τις συναντήσεις, μέσα στο πανεπιστήμιο, των φοιτητών και των επαγγελματιών. Συνεχίζουμε να αναπτύσσουμε αυτή τη διπλή δραστηριότητα: την παρεμβολή των επαγγελματιών και την εισαγωγή των φοιτητών στον επαγγελματικό χώρο. Έτσι για το δίπλωμα του πρώτου κύκλου πρέπει να κάνουν μια εργασία 400 ωρών. Δεν τους βρίσκουμε στους χώρους εργασίας, αλλά, όπως και στα τεχνολογικά ιδρύματα, είναι υποχρεωμένοι να ψάξουν μόνοι τους με ξεκίνημα κάποιων επαφών που έχουμε ή των σχέσεών τους... Φαίνεται να μπαίνουν χωρίς πολλές δυσκολίες στα γυρίσματα, στους κινηματογράφους τέχνης π.χ.". Ωστόσο πολλοί φοιτητές παραπονούνται για τις δυσκολίες να βρουν χώρους εργασίας. Κάποιοι δέχονται να κάνουν μια εργασία χωρίς πληρωμή, σαν μια βάση για την μελλοντική τους καριέρα και κάνουν αλλότριες εργασίες για να ανταπεξέλθουν.

ΕΝΑ ΘΕΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΟ

Στους φοιτητές ισχύει ότι αυτά τα διπλώματα είναι ένα συμπλήρωμα μιας άλλης εκπαίδευσης. Σύμφωνα με τον Πιερ Χάφνερ, τα διπλώματα του πρώτου κύκλου στο οπτικοακουστικό είναι ουσιαστικά μια παράλληλη εξέταση. "Σε πολλές περιπτώσεις θα έπρεπε να ήταν πληρωτά, με την προϋπόθεση ότι θα υπάρχουν άλλες σπουδές πιο πριν". Έτσι ένας φοιτητής της γεωλογίας, ο Ζαν-Πωλ Σμιθ, ελπίζει πιο αργά να κάνει κάποια δουλειά στο οπτικοακουστικό, στον τομέα του, και η Ιζαμπέλ Μαρτινέ, που σπουδάζει Θεολογία, θα ήθελε να "δουλέψει στην τηλεόραση για να εκπέμψει το μήνυμά της". Εκπαιδευτικοί και διοργανωτές έρχονται για να πάρουν μια ειδικευση στο οπτικοακουστικό. Σύμφωνα με τον Φρανσίς Γκαστ, απ' το Στρασβούργο, "το δίπλωμα του οπτικοακου-

στικού, του πρώτου κύκλου, θα τους επιτρέψει να κυριαρχούν ικανοποιητικά στα οπτικοακουστικά υλικά τους για να τα χρησιμοποιήσουν στην εργασία τους. Έτσι αυτοί που διδάσκουν θα μπορούσαν να δημιουργήσουν ένα οπτικοακουστικό υλικό στο κολέγιο ή στο λύκειό τους. Τώρα πολλοί εκπαιδευτές κατευθύνονται στην διεύθυνση φωτογραφίας, πολύ λίγοι θα φτάσουν σ' ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα. Η εκπαίδευσή τους τους επιτρέπει να ολοκληρώσουν μια σκηνοθεσία. Επαγγελματίες του ήχου και της εικόνας έχουνται για να αποκτήσουν μια θεωρητική κατάρτιση, όπως υπογραμμίζει ο Σιμόν Λουσιανί "στα τηλεοπτικά κανάλια τα πανεπιστημιακά διπλώματα είναι ευπρόσδεκτα και δίνουν προοπτικές προαγωγής. Αλλά ορισμένοι φοιτητές ονειροβατούν αν νομίζουν ότι θα γίνουν σκηνοθέτες με ένα δίπλωμα πανεπιστημίου στην τσέπη. Οι εξετάσεις του σχολείου Luis Lumière του FEMIS και του INSAS στις Βρυξέλλες είναι η γραμμή εκκίνησής τους. Τους προετοιμάζουν και πολλοί λίγοι πετυχαίνουν...

Σύμφωνα με τους υπεύθυνους των πανεπιστημιακών διπλωμάτων, ένας όχι ευκαταφρόνητος αριθμός φοιτητών, απ' τους πιο παλιούς στο Εξ, στη Λιόν II και στο Παρίσι VIII κατάφεραν να διεισδύσουν στο χώρο του κινηματογράφου και του οπτικοακουστικού. Έτσι μια αναφορά του INSAS αναφέρει τι έγιναν οι παλιοί φοιτητές του Πανεπιστημίου Παρίσι VIII. Είναι τώρα μηχανικοί προβολών, υπεύθυνοι παραγωγής, διακοσμητές, ηχολήπτες σε τηλεοπτικά κανάλια. Κάποιοι φοιτητές του τμήματος διεύθυνσης φωτογραφίας δημιούργησαν τη δικιά τους επιχείρηση. Έτσι ως ένα βαθμό το δίπλωμα του πανεπιστημίου είναι ένα διαβατήριο για τον επαγγελματικό χώρο.

MONIK MARTINO

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε στο περ. Cinéma Action Μάης 1988 σε ένα ειδικό αφιέρωμά του.
2. Τα πανεπιστημιακά διπλώματα licences και maitrises είναι διπλώματα του δεύτερου κύκλου, μετά τη γενική εκπαίδευση (DEUG) και ακολουθεί ο τρίτος κύκλος (doctorat).

ΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ 1945 - 1985

Στο τέλος της KINEZΑΣ του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ η νέα ηρωίδα, η Βερονίκα (Αν Βιαζέμοσκυ) έλεγε σε φωνή off: "Τα είχαμε σκεφθεί όλα. Με το καλοκαίρι που τελειωνε ήρθε ο καιρός για την επιστροφή στα θρανία, δηλαδή η πάλη, για μένα και για πολλούς άλλους απ' τους συντρόφους μου. Αλλά, απ' την άλλη πλευρά έκανα λάθος. Πίστευα ότι έκανα ένα άλμα προς τα εμπρός και κατάλαβα ότι έκανα τα πρώτα δειλά βήματα μιας μακράς πορείας". Οι πιονέροι της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, μετά την απελευθέρωση, όπως ο Μπερνάρ Ζορζέν, ήταν υφηγητές της γαλλικής γραμματείας παρά φοιτητές στην κοινωνιολογία του Πανεπιστημίου της Ναντέρ, αλλά η πορεία τους για την εθνική εκπαίδευση κράτησε περισσότερο απ' την μακρυνά πορεία του Μάο Τσε Τουνγκ!

"Μια συνάντηση καθυστερημένη", αυτός ο σημαντικός τίτλος του άρθρου του Ζακ Σεβαλιέ που θα προσπαθήσω να το συνοψίσω σε λίγες γραμμές: Οι χρονολογικές αναφορές που συνοδεύουν το κείμενο του είναι σημεία μιας δύσκολης πορείας 40 χρόνων μέχρι την νομοθέτηση της ένταξης της κινηματογραφικής παιδείας κάτω απ' τον θεσμό "εθνική παιδεία", μέχρι την ένταξη του κινηματογράφου και του οπτικοακουστικού στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση (Σεπτέμβρης του 1984) και την θεσμοθέτηση της δευτεροβάθμιας πανεπιστημιακής εκπαίδευσης (licence), τον Οκτώβρη του 1985 (2). Όταν προσπαθούμε να αναλύσουμε αυτή την αργή πορεία εκπληττόμεθα από τη συνέχεια των αιτημάτων που ανατιγύχθηκαν τόσο το 1950, όσο και το 1980. Η μόνη διαφορά είναι η εξαφάνιση του "προφυλακτικού" επιχειρήματος κατά την διάρκεια της δεκαετίας του '60 (η Συνδιάσκεψη της Ουνέσκο (3) στο Άμστερνταμ, το 1957, καθορίζει ότι "ο σκοπός της κινηματογραφικής παιδείας στα σχολεία, εκτός απ' την εξασφάλιση της κινηματογραφικής γλώσσας και της αισθητικής

κατανόησης του φιλμ "είναι να "προκαλεί μια κριτική στάση απέναντι στις αξίες και τις συμπεριφορές που προτείνονται στην οθόνη", το σημείο εκκίνησης μιας τέτοιας λειτουργίας είναι η "κινηματογραφική εμπειρία των νέων μαθητών").

Σε μια σοβαρή αναφορά δεν μπορεί να λείψει και η πολιτική τοποθέτηση που επηρεάζει αναμφίβολα την πορεία της κινηματογραφικής παιδείας. Έτσι θα δούμε ότι υπάρχει μια συνέχεια των ποιοτήσεων των κυβερνήσεων από την απελευθέρωση που αφορούν την κινηματογραφική παιδεία, πάντα θεωρούμενη ως απαραίτητη, αλλά πάντα δύσκολα εφαρμόσιμη. "Η επιρροή, όλο και μεγαλύτερη, που εξασκεί στα πνεύματα των παιδιών, ηλικίας λιγότερο από 20 ετών, ο κινηματογράφος, η μεγάλη του δύναμη ως μέσο έκφρασης του ανθρώπινου γένους, κάνουν αναγκαίο να του προσφερθεί μια θέση στα εκπαιδευτικά προγράμματα. Αλλά η εισαγωγή του στην εκπαιδευτική ύλη έχει πολλές δυσκολίες. Απ' τη μια το συνολικό ωράριο δεν μπορεί να αυξηθεί και η εισαγωγή ενός νέου μαθήματος θα λιγότερευε αντίστοιχα τον εκπαιδευτικό χρόνο άλλων μαθημάτων. Απ' την άλλη δεν είναι πάντα πιθανό να βρούμε καθηγητές που θα ενδιαφέρονται να διδάξουν αυτό το μάθημα, ακόμα και αν λύσουμε όλα τα προβλήματα του εξοπλισμού. Επίσης, περιμένοντας τη ριζική ανανέωση των σχολικών προγραμμάτων και την εφαρμογή τους στην σημερινή πραγματικότητα, που είναι ένα έργο που περνά από πολλούς σκόπελους, αντιμετωπίζουμε να εισάγουμε την κινηματογραφική εκπαίδευση εκεί όπου, σύμφωνα με τον απαραίτητο εξοπλισμό, είναι δυνατό" (4). Αντίθετα ο Μισέλ Ταρντύ αναφέρει ότι "όλα συμβαίνουν στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση σαν η κινηματογραφική εικόνα να αποτελούσε ένα κίνδυνο για αυτή την εκπαίδευση. Η απόκτηση και η αποθήκευση εικόνων είναι ένα αντικείμενο που ασυνείδητα μπταίνει στην

εκπαιδευτική στρατηγική. Είναι σημαντικό να δούμε πόσες εικόνες που στολίζουν τις αίθουσες των σχολείων είναι ακαδημαϊκές, βαρετές, σχεδόν ανεπιθύμητες: πάντα οι ίδιες φωτογραφίες, στερεότυπα των ζώων, των τοπίων από καρτ ποστάλ, των μνημείων. Η φωτογραφία που της επιτρέπεται να μπει στη σχολική τάξη είναι χωρίς φαντασία, κάτι που είναι κύριο χαρακτηριστικό των σχολικών πολιτισμικών αξιών" (5). Αλλά υπάρχει επίσης και ο φανατισμός των κινηματογραφόφιλων παιδαγωγών, που αν και είναι συντριπτική μειοψηφία, θέλουν να επιβάλουν τις σπουδές για τον κινηματογράφο σε όλους τους μαθητές και σε όλες τις δέσμες.

Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ

Το 1945 ο Μαρσέλ Λερμουίτε, με τη βοήθεια του CNC δημιουργήσε στο Παρίσι την κινηματογραφική σχολή IDHEC. Ήταν η εποχή που τα αμερικάνικα, σοβιετικά και ιταλικά φιλμ καταλάμβαναν τις οθόνες. Από τον Οκτώβριο του 1945 ξαναεμφανίστηκαν οι κινηματογραφικές λέσχες και γνώρισαν μια απρόσμενη άνοδο. Ο κινηματογράφος έγινε ένα λαϊκό μέσο διασκέδασης, αλλά πρωτίστως μια νέα μορφή πολιτιστικής έκφρασης που απευθυνόταν σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, ενώ οι άλλες τέχνες ήταν αφιερωμένες στους ελιτιστές, στην εκπολιτισμένη μεγαλοαστική τάξη. Δεν είναι αδιάφορο ότι ο άνθρωπος που ενσάρκωσε όλες αυτές τις ελπίδες ήταν ένας εκπαιδευτικός καθολικός, και θεωρητικός του κινηματογράφου, ο Αντρέ Μπαζέν που δίνει αληθινά μαθήματα φιλμικής ανάλυσης στους αναγνώστες του *Parisien Libéré*. Από την άλλη μεριά ο Ζαν Πανλεβέ αναλαμβάνει τη διεύθυνση της Γαλλικής Ομοσπονδίας των Κινηματογραφικών Λεσχών, το 1945, και σε συνεργασία με τους υπευθύνους τους, που είναι συγχρόνως και εκπαιδευτικοί, δίδασκε τους μαθητές τους. Είναι η χρυσή εποχή των "εξωσχολικών" δραστηριοτήτων και της εμφάνισης του δελτίου της Ομοσπονδίας με έντονο παιδαγωγικό χρώμα. Παρόλα αυτά το μονοπώλιο δεν το έχουν οι

Λέσχες. Ο Μπερνάρ Ζορζέν, εκπαιδευτικός, συντάσσει μια γραμματική του κινηματογράφου και διευθύνει στην Ακαδημία του Παρισιού την διεύθυνση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης και από το 1946 έως το 1968, (η χρονιά που πέθανε), διοργάνωνε σεμινάρια στο κολέγιο Μονταίν. Παράλληλα ο ίδιος ως πρόεδρος της Εθνικής Ένωσης των Καθηγητών για την Προώθηση των Τεχνών της Οθόνης στο Πανεπιστήμιο μάχεται με το υπουργείο Παιδείας για να μπει επιτέλους ο κινηματογράφος στην δευτεροβάθμια και πανεπιστημιακή εκπαίδευση. Εξάλλου ο Ντεχέρπ διοργανώνει σεμινάρια εισαγωγής στην κινηματογραφία που απευθύνονται στους υπεύθυνους των Λεσχών, των πολιτιστικών συλλόγων και των ομάδων νεολαίας. Η τηλεόραση, το 1956, προσπαθεί με μια σειρά εκπομπών να εισάγει στους εκπαιδευτικούς τη νέα τεχνολογία. Το Πανεπιστήμιο ενδιαφέρεται για τον κινηματογράφο από δύο διαφορετικές γωνίες: για την ψυχολογία στην εκπαίδευση και για τις επιρροές του κινηματογράφου στα παιδιά. Ο Χένρι Βαλόν, ο Ρενέ και η Μπιάνκα Ζάζο διευθύνουν πολλά περιοδικά που απευθύνονται στις κινηματογραφικές λέσχες των νέων. Ο Ετιέν Σουριό, ως φιλόσοφος, προσεγγίζει την αισθητική πλευρά του θέματος και μαζί με τον Ζιλμπέρ Κοέν-Σεάτ που αντιπροσωπεύει το Ινστιτούτο της Φιλμολογίας της Σορβόνης διευθύνει το Ινστιτούτο της Αισθητικής και των Επιστημών της Τέχνης στο Παρίσι. Οι εξειδικευμένες έρευνες ήταν αρκετά λανθασμένες μέχρι της εμφάνισης του Κριστιάν Μετζ (που πέθανε πρόσφατα), το 1965. Το βιβλίο του Μαρσέλ Μαρτέν "Η κινηματογραφική γλώσσα" (που έχει εκδοθεί και στα ελληνικά εκδ. Κάλβος) μπαίνει ως εγχειρίδιο στον κύκλο των ανατρίτων σπουδών φιλοσοφίας. Το 1956 υποστηρίχθηκε μια συμπληρωματική θέση για διδακτορικό υπό τον καθηγητή Ετιέν Σουριό που αναφερόταν και στον κινηματογράφο. Την ίδια χρονιά οι Χένρι και Ζενεβιέβ Αζέλ έγραψαν το βιβλίο "Εγχειρίδιο εισαγωγής στον κινηματογράφο" που απευθυνόταν στις τρεις πρώτες τάξεις του λυκείου και που επανεκδόθηκε αρκετές φορές.

Από το 1946 όμως "Η γραμματική του κινηματογράφου" είχε γραφτεί από τους Ζος Ροζέ και Αντρέ Μπερτομιέ.

Η δεκαετία του '60 χαρακτηρίζεται από τρία φαινόμενα παράλληλα. Οι κινηματογραφόφιλοι αυτονομούνται και χειραφετούνται απ' τις εκπαιδευτικές τους καταβολές, είναι η περίοδος του θριάμβου της πολιτικής του δημιουργού (auteur) και των μονογραφιών που εμπνέουν τους μεγάλους κινηματογραφιστές. Η κινηματογραφική κριτική αντικαθίσταται σιγά-σιγά απ' τον παιδαγωγικό διάλογο, που κρίθηκε βαρετός. Πολυάριθμοι καθηγητές λυκείων εγκαταλείπουν τα σχολεία για να ασχοληθούν με κινηματογραφική κριτική, με τις συμμετοχές τους στα Φεστιβάλ και τις διεθνείς συμμετοχές του κάτω από τον μανδύα της κινηματογραφοφιλίας. Ο υπουργός Παιδείας Αντρέ Μαλρόν, έκρινε ότι υπάρχουν άλλες προτεραιότητες από την κινηματογραφική παιδεία. Οι Κινηματογραφικές Λέσχες συμμετείχαν πολύ συχνά στη διακίνηση των αντιαποικιακών ιδεών, με την ευκαιρία του τέλους του πολέμου της Αλγερίας. Ένα φιλμ, γυρισμένο παράνομα, το *Octombree a Paris*" (Οκτώβριος στο Παρίσι) του Ζακ Πανιέλ προβλήθηκε στην Λέσχη Αξιόν, το 1962. Καταλαβαίνει λοιπόν κανείς μετά απ' όλα αυτά ότι οι προσπάθειες για την ένταξη του κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο δεν μπορούσαν να έχουν επιτυχία. Ωστόσο πριν και μετά το '60 έλαβαν χώρα πολλές εκπαιδευτικές δραστηριότητες με θέμα τους τον κινηματογράφο. Τα Εθνικά Κέντρα Παιδαγωγικής Τεκμηρίωσης οργανώνουν πολλές ημερίδες πάνω στην κινηματογραφική παιδεία, όπως και το Παιδαγωγικό Κέντρο του Σεβρ που πολλαπλασιάζει τις δραστηριότητές του, από το 1956. Η Ομοσπονδία εκπαιδευτικών ονομάζει δύο επιθεωρήτριες, τις Χατιαγκαί και Μπράνσγουίτ για να προωθήσουν ενεργητικά το θέμα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Η Ομοσπονδία, που βοηθάται από τη Γραμματεία Νεότητας και Αθλητισμού, αναγνωρίζεται τελικά από το υπουργείο Εθνικής Παιδείας το 1963. Η Ουνέσκο απαιτεί την ένταξη της κινηματογραφικής παιδείας στα

σχολεία και το 1962 το Παιδαγωγικό Εθνικό Ινστιτούτο λαμβάνει την εντολή να παράγει εκπομπές στο ραδιοφωνικό και στην τηλεόραση που θα απευθύνονται στους μαθητές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Όλες αυτές οι προσπάθειες είχαν σαν αποτέλεσμα τη δημοσίευση ενός εγχειριδίου του Ζαν Καπέλ (6) απευθυνόμενο στους Πρυτάνεις, επιθεωρητές ακαδημιών και διευθυντών εκπαιδευτικών οργανισμών, τον Μάιο του 1963. Η περίοδος αυτή ήταν και η πιο παραγωγική όσον αφορά τις εκπομπές της τηλεόρασης που απευθύνονται στους μαθητές και έχουν ως θέμα τους τον κινηματογράφο. Ο Ερίκ Ρομέρ δραστηριοποιείται σε αυτό τον τομέα ως σκηνοθέτης (1964 και 1965). Το 1965 αποφασίζεται να εξοπλιστούν τα εμπειρικά οπτικοακουστικά ιδρύματα μ' ένα κελιστό κύκλωμα τηλεόρασεων, κάτω από τον έλεγχο της διεύθυνσης των πειραματικών εφαρμογών στον οπτικοακουστικό τομέα του IPN. Ο Κριστιάν Μετζ δημοσιεύει τα πρώτα κείμενά του σε κινηματογραφική γλώσσα, τις ίδιες χρονιές και συμμετέχει στην τεράστια παιδαγωγική επιχείρηση που λέγεται Εισαγωγή στον Οπτικοακουστικό Πολιτισμό που οργανώνει ο CRDP στο Μπορντό, το 1965, υπό την καθοδήγηση του Ρενέ Λαμποντερί. Σημαντική είναι η εργασία του Μισέλ Ταρντύ που ανέλαβε την διεύθυνση του ANPEDU, ενώ ήταν καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Στρασβούργου, με τίτλο "Ο καθηγητής και οι εικόνες". Αυτό παρουσιάζεται ως ένα δοκίμιο στην εισαγωγή στα οπτικά μηνύματα, αλλά είναι ένας λιβέλλος ενάντια στην παιδαγωγική αδράνεια των εκπαιδευτών, λίγο πριν το 1968. Σύμφωνα με τον συγγραφέα η παιδαγωγική ζει ή πεθαίνει από οργανωτικές φόρμες που λειτουργούν έμμεσα, ιστορικά τοποθετημένες, αλλά από τις οποίες η παιδαγωγική αγνοεί τον ιστορικό χαρακτήρα. Παράγωγο της ιστορίας πέφτει στην παγίδα της αιωνιότητας, γιατί έχασε την μνήμη των καταγωγών της. Τείνει να καταλήξει σ' ένα σύστημα που θα οδηγήσει σε ιδιάζουσες περιστάσεις. Καταδικασμένη σε ακινησία δεν μπορεί να καταλάβει οποιονδήποτε νεωτερισμό, παρά ως απόπειρα. Αισθάνεται ότι

συμμετέχει σε μια επιχείρηση προφύλαξης και γίνεται μια τεράστια μηχανή που αρνείται. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον όπου αισθάνεται να κάνει μια αέναη κυκλική κίνηση, η ταχεία ανάπτυξη των μέσων μαζικής επικοινωνίας παραβιάζει τα όρια της παιδαγωγικής παίζοντας κατά κάποιον τρόπο αυτό τον ρόλο. Αυτά τα μέσα, και κυρίως ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, πετάνε το γάντι στην παιδαγωγική και είναι μια διαρκής πρόκληση για αναθεώρηση των πρακτικών εικόνων. Εξασκούν, κατά συνέπεια, μια κρίσοπιστική κριτική. Ο Μισέλ Ταρντύ σημειώνει ότι είναι αξιοπαρατήρητο ότι οι προτάσεις ένταξης της κινηματογραφικής παιδείας στην εκπαίδευση περιέχουν προγράμματα, εγχειρίδια ταινιών, ασκήσεις ανάπτυξης γραμματολογικές αναλύσεις. Αυτός πρότεινε το "Εγχειρίδιο εισαγωγής" του Αζέλ και τις προτάσεις του Πολ Λετρά, επιθεωρητή της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης (7).

ΜΑΗΣ '68

ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΕΠΕΙΕΣ ΤΟΥ

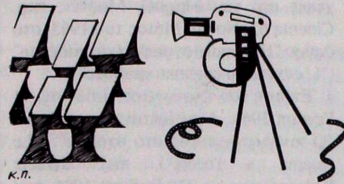
Η φοιτητική αντίδραση είναι καταρχήν μια αμφισβήτηση των παλιότερων γνώσεων και των διαύλων μεταδόσεών τους. Αυτή η δυτική έκδοση της "πολιτιστικής επανάστασης" γέννησε επίσης και νέες ιδέες. Δηλαδή παρατηρείται η είσοδος των τεχνών στα πανεπιστήμια κλασικών σπουδών, καλές τέχνες, μουσική κ.λ.π. Η λέξη κλειδί είναι ο σύνδεσμος της πρακτικής με τη θεωρία. Συχνά ο αυθορμητισμός στιγματίζει την επιθυμία για δημιουργία. Οι φοιτητές ζητούν μαζικά κάμερες για να γυρίσουν ταινίες από τα IDHEC. Από αυτό το δημιουργικό ρεύμα δεν θα μείνει σχεδόν τίποτα μερικά χρόνια αργότερα (8). Κάποιοι καθηγητές ή φοιτητές θα καταφέρουν να κάνουν κάποιες ταινίες μεγάλου μήκους οκτώ ή δέκα χρόνια αργότερα και άλλοι ταινίες μικρού μήκους, χάριν στο GREC, όπως στην αρχή του Νέου Κύματος και με τις ίδιες αρχές. Δύο συνέδρια μας εφημερησ οργανώσης, δημοθυρημένα χάρις τον Γκι Μπορέλι, καθηγητή στη Νάνσυ, μαρτυρούν τον αναβρασμό των διαμαχών που γίνονταν. Οι διαμάχες περιορίζονται γύρω από τις σχέσεις της πρακτικής της σκη-

νοθεσίας, της εκπαίδευσης των εκπαιδευτικών και στο ακανθώδες πρόβλημα, στην πρόσβαση στις ταινίες. Ο Ζαν Ρους έκανε τον διηγηφόρο του Ενρί Λανγκλουά και Κλωντ Μπεϊλί ανακοινώνει την δημιουργία της Πανεπιστημιακής Ταινιοθήκης. Επισκέπτες σε αυτές τις εργασίες ήταν ο Αντρέ Αστούς, ερευνητής, και ο Πολ Λεγκλιζ προϋστάμενος των πολιτιστικών υποθέσεων του γαλλικού Κέντρου Ερευνών, φίλος του Μπερνάρ Ζορζέν και απόστολος της εισαγωγής της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στο πανεπιστήμιο.

Κατά δεύτερο λόγο πολλά εκπαιδευτικά ιδρύματα ρίχνονται στην περιπέτεια της δημιουργίας οπτικοακουστικού τμήματος, πολύ συχνά, χάρις ενός ενθουσιασμένου εκπαιδευτή και μιας μικρής ομάδας μαθητών. Στο επίπεδο της εθνικής παιδείας τα πράγματα είναι συχνά. Έτσι απ' το 1971 μέχρι το 1980 μια ομάδα καθηγητών πειραματίζεται φτιάχνοντας τον τομέα "Κινηματογράφος, τομέα εκπαίδευσης", στο Μοντελιέ. Πολλές τάσεις σύνδεσης των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και των πολιτιστικών κέντρων είναι μέρος του σχεδίου εκπαιδευτών και πολιτιστικών ενεργειών το 1979. Θα αναφέρουμε τη δημιουργία του εκπαιδευτικού και πολιτιστικού κέντρου στην κοιλάδα του Ιέρ, το 1968, όπως το μεταφέρει ο Αλαίν Μπεργκαλά. Πως ιδρύθηκε ο τομέας της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στα πανεπιστήμια μετά από μια τόσο μεγάλη αναμονή; Τυχαία χάριν στη δημιουργία ενός πανεπιστημιακού τομέα με παρεμφερείς δραστηριότητες και στις κινηματογραφόφιλες φιλοδοξίες του μεν ή του δε εκπαιδευτή με κάποια εξειδίκευση.

Από το 1957 ένας καθηγητής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Γκρενόμεν, ο Λεόν Σελιέ, τόλμησε και δημιούργησε ένα μάθημα, ελεύθερης συμμετοχής, κατά τη διάρκεια 5 χρόνων. Μετά το 1968 το Πανεπιστήμιο του Μοντελιέ πρόσφερε στον πονιέρο στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, Ενρί Αζέλ, μια θέση του καθηγητή στην ιστορία της τέχνης και ένα διδακτορικό στον κινηματογραφιστή Ζαν Γκρεμινγιόν. Τα άλλα πανεπιστήμια αντιδρούν δίνοντας κάποιες θέσεις βοηθών στους τομείς

της λογοτεχνίας, ιστορίας της Τέχνης, της αισθητικής, των γλωσσών και στις επιστήμες της επικοινωνίας. Σ' ένα συνέδριο μαρτυρείται ότι υπάρχουν εκείνη την εποχή 120 εκπαιδευτές σε 30 πανεπιστήμια, όταν υπάρχουν συνολικά 120 πανεπιστήμια στην Γαλλία, αλλά ανάμεσα στους εκπαιδευτές ελάχιστοι είναι καθηγητές ή υψηλότες και όταν είναι κατέχουν θέσεις όπως λογοτεχνία, ιστορία μεσαιωνική, εθνολογία κ.λ.π. Μόνο τα Πανεπιστήμια Παρίσι VIII και III πήραν την πρωτοβουλία, το 1970, να δημιουργήσουν με τα λιγοστά τους μέσα κύκλο κινηματογραφικών και οπτικοακουστικών σπουδών. Η έλλειψη εκπαίδευσης για τον κινηματογράφο αυτές τις χρονολογίες απεικονίζεται και με ένα άλλο τρόπο: εκείνα τα χρόνια υπήρχε μια μεγάλη σοδειά από θεωρητικά κείμενα για τον κινηματογράφο, αν και το πανεπιστήμιο έπαιξε μόνο ένα περιθωριακό ρόλο. Στην Πρακτική Σχολή Αναπτών Σπουδών ο Κριστιάν Μετζ κάνει έρευνες πάνω στη σημειολογία του κινηματογράφου από το 1964. Παράλληλα ο Ραιημόν Μπελούρ βάζει τη βάση της στρουκτουραλιστικής ανάλυσης του φιλμ ξεκινώντας από τις ταινίες του Χίτοκοκ, αναλύσεις που αργότερα τις δημοσίευσε σ' ένα τόμο. Αυτές οι έρευνες έχουν μεγαλύτερη σημασία από τις προηγούμενες εργασίες του Ινστιτούτου Φιλμολογίας γιατί έχουν πιο διδακτικό χαρακτήρα. Έργα όπως "Αναλύσεις του φιλμ" (1976), "Θεωρία του φιλμ" (1980) και "Αισθητική του φιλμ" (1983) έκαναν την εμφάνισή τους. Ο Ζοέλ Μαγνύ συντάσσει ένα έκτακτο τεύχος του περ. CinémaAction πάνω στις θεωρίες για τον κινηματογράφο τον Αύγουστο του 1982 (No20), μια ιστορική αναφορά στις θεωρίες από τις αρχές του κινηματογράφου που αναφέρεται επίσης στις θεωρητικές έρευνες πριν απ' το 1960. Είναι ευκόλως εννοούμενο ότι αυτός ο διδακτικός χαρακτήρας της έρευνας δεν θα λάμβανε χώρα αν δεν υπήρχε μια εκπαίδευση για τον κινηματογράφο στα πανεπιστήμια, δηλαδή ένα κοινό, αναγνώστες των εκπαιδευτών. Ξαφνικά ο κινηματογράφος κάνει την εμφάνισή του ως μη υποχρεωτική ύλη στους διαγωνισμούς των καθηγη-



τών στις πλαστικές τέχνες (1973), στα ισπανικά (1984) και για την απόκτηση έδρας στις πλαστικές τέχνες (1976).

ΕΠΙΣΗΜΗ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

Οι προσπάθειες που έγιναν τις προηγούμενες χρονιές απ' το 1979 είχαν κάποια αποτελέσματα στο τέλος της δεκαετίας του '70. Οι συζητήσεις στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης γύρω απ' την "οπτικοακουστική επανάσταση" οξύνει την κρίση που είχε φέρει το διαζύγιο ανάμεσα στο σχολείο και στις οπτικοακουστικές πολιτισμικές αξίες των μαθητών. Το επιχείρημα έπειθε: οι μαθητές του λυκείου και οι νέοι φοιτητές στατιστικά αντιπροσωπεύουν το μεγαλύτερο κομμάτι του κοινού και είναι αυτοί που συντηρούν τις κινηματογραφικές αίθουσες. Οι νέοι ηλικίας μεταξύ 15 και 24 χρόνων πλησιάζουν το μισό των θεατών (48,9%), ένα ποσοστό που έχει σημασία στη δημογραφική πίτα (19,4% του γαλλικού πληθυσμού). Αυτοί οι αριθμοί πλήττουν τους υπέρμαχους της άποψης ότι οι κινηματογραφικές προβολές στα σχολεία είναι ένας συμπληρωματικός παράγοντας των ασχολιών των μαθητών. Δεν ευαισθητοποιούνται στα επιχειρήματα των παιδαγωγών να φτιάξουν νέους θεατές πιο προ-

βληματισμένους: αιώνιος διάλογος κουφών ανάμεσα στην εμπορική και πολιτιστική λογική που όλο και περισσότερο αντιπαράθεται όταν το Κράτος καταλαβαίνει ότι η παραγωγή πολιτιστικών αγαθών είναι μια διεθνής επιχείρηση πολύ κερδοφόρα. Απ' την άλλη οι μαθητές στρέφονται προς την μουσική ροκ. Θα έπρεπε και αυτή να μπει στην σχολική εκπαίδευση; Όσον αφορά τον κινηματογράφο οι νέοι θεατές είχαν κάποιες προτιμήσεις, όπως τα θρίλερ, μουσικά φιλμ, διαφημιστικές ταινίες, βιντεοκλίπ, κάποια μελοδράματα - σύμφωνα με την μόδα της εποχής - που το σχολείο δύσκολα θα μπορούσε να εντάξει στη σχολική του ύλη. Το αιώνιο χάσμα γενεών και οι διαφορές ανάμεσα στις κινηματογραφικές πολιτισμικές αξίες των μαθητών και των εκπαιδευτικών που παλιότεροι παιδαγωγοί τις είχαν επισημάνει, όπως ο Μισέλ Ταρντύ στο βιβλίο του.

Η προσπάθεια ένταξης των πολιτιστικών διοργανώσεων στο σχολείο του υπουργείου Εθνικής Παιδείας, που διευθυνόταν απ' τον Ζαν-Κλοντ Λυκ, αρχίζει να αποδίδει έργο. Απ' το 1979 καθοδηγεί εκπαιδευτικά και πολιτιστικά προγράμματα. Αυτά τα προγράμματα ολοκληρώνονται στα εκπαιδευτικά ιδρύματα με τη βοήθεια διαφόρων συλλόγων (Κινηματογραφικές Λέσχες, αίθουσες τέχνης, κέντρα νεότητας και πολιτισμού) που εξαρτώνται απ' το υπουργείο Πολιτισμού. Μια συμφωνία με τα δύο υπουργεία υπογράφηκε τελικά το 1983. Έτσι η αναφορά Μπρεντέν δουλεύτηκε και δημοσιεύτηκε (9). Αναφέρονται οι εξοπλισμοί παραγωγής Γαλλίας που αφορούν τον κινηματογράφο, κάτι που δείχνει αρχαϊσμό, πάθος για τον κινηματογράφο του '50, βλέπει μόνο τα ιδρύματα IDHEC, του τεχνικού λυκείου Louis Lumière και του INA, αλλά ανυπαρξία αναφοράς των σχέσεων με τα πανεπιστήμια. Η αναφορά όμως αυτή προτείνει μια ανανέωση και ένα εκπαιδευτικό σύστημα απευθυνόμενο στους επαγγελματίες και σε όσους θέλουν να ασχοληθούν με τον πολιτισμό όπου συνεργάζονται όλα τα εκπαιδευτικά ιδρύματα της Γαλλίας. Κινηματογραφικές και οπτικοακουστικές σπουδές στο λύκειο,

σπουδές για τεχνικούς σε τοπικά ινστιτούτα, ανώτερες σπουδές στο Ανώτερο Εθνικό Ινστιτούτο και στα πανεπιστήμια (μεταπτυχιακά δεύτερου και τρίτου κύκλου). Αυτή η πρόταση δεν θα εφαρμοσθεί παρά μερικώς και προοδευτικά, αλλά λειτουργεί ως νόμος πλαίσιο για την ανανέωση έχοντας πετύχει την ομοφωνία των πολιτικών. Ωστόσο οι αντιλογίες και οι φανταστικές καταστάσεις ήταν εκεί, αυτό εξηγεί κάποιες καθυστερήσεις. Η αιτία ήταν η τύχη του λυκείου Louis Lytié, σχέδιο για δημιουργία τοπικών ινστιτούτων, που δεν έχουν γίνει ακόμη, η δύσκολη σχέση της Ταινιοθήκης και σχολών. Κάποια κεκτημένα έχουν ήδη κατακτηθεί απ' την εθνική παιδεία: η ίδρυση έδρας πειραματικού κινηματογράφου και οπτικοακουστικού, έργο του Πιερ Μπακέ, επικεφαλής του τομέα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και καθηγητή του Πανεπιστημίου Παριίσι Ι, έγινε τον Σεπτέμβριο του 1984 και λειτουργεί από τότε.

Το 1985 αριθμούμε πολλούς που δουλεύουν για τον κινηματογράφο και το οπτικοακουστικό. Συνεργάζονται με ακαδημαϊκά προγράμματα "Κινηματογράφος και οπτικοακουστικό" που έχουν ως σκοπό να οργανώσουν σε ένα κύκλωμα τις διαθέσεις και τα μέσα. Για να διευκολύνει στους εκπαιδευτές που δουλεύουν για τον κινηματογράφο να συναντηθούν με επαγγελματίες της τέχνης, να συσχεφθούν, να ανταλλάξουν απόψεις, διοργανώνει εθνικά σεμινάρια του ίδιου MACCLR (Επιτροπή για τις Πολιτιστικές Ενέργειες, τους Πολιτισμούς και τις Τοπικές Γλώσσες), στις Κάννες και τη Μπρεστ, 1982-4, και καλοκαιρινά μαθήματα σε Πανεπιστήμια, στη Τουλούζη, 1984 και στη Λιόν, 1985, με συνεργασία με το υπουργείο Πολιτισμού. Σήμερα πέντε πανεπιστήμια διαθέτουν μεταπτυχιακά προγράμματα για τον κινηματογράφο. Έτσι το 1985, χάρις τη συνεργασία του υπουργείου Πολιτισμού και εθνικής παιδείας και πολλές προσπάθειες των εκπαιδευτικών, βλέπουμε για πρώτη φορά μια συνεργασία στην κινηματογραφική εκπαίδευση.

ΜΙΣΕΛ ΜΑΡΙ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το άρθρο αυτό του Μισέλ Μαρί δημοσιεύτηκε στο περ. CinémaAction, Μάης 1988, και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όσον αφορά τον παραλληλισμό της πορείας της γαλλικής κινηματογραφικής παιδείας και τα πολύ πιο δειλά βήματα της ελληνικής.
2. Αναφέρεται στον φάκελο "Η κινηματογραφική εκπαίδευση" ("Le cinem a enseigné") των Ζακ Σεβαλιέ, Ζακλίν Λαζενές και Αιμεντέ Λανζ, στο περ. La Revue du cinema, No 417, Ιούνιος του 1986.
3. Αναφέρεται απ' τον Μπρενάρ Ζορζέν στο φάκελο "Μάθετε τον κινηματογράφο" ("Apprendre le cinema"), που συντάχθηκε απ' τον Μαρσέλ Μαρτέν, περ. Cinema 63, No 76, Μάιος του 1963, στο άρθρο "Η κινηματογραφική εκπαίδευση" ("L'education cinématographique").
4. Έκθεση του υπουργείου Παιδείας, 14 Γενάρη 1961. Αναφέρεται στον φάκελο "Ο κινηματογράφος στο σχολείο" ("Le cinema a l'ecole"), περ. Cahiers Pédagogiques No 240 Γενάρης 1986, που διευθύνθηκε απ' την Μονίκα Λαρόντ.
5. Αλέν Μπεργκαλά, "Pour une pédagogie de l'audiovisuel", Παριίσι και περ. Cahiers de l'audiovisuel, Εντλίγκ, 1975, σ.73.
6. Το εγχειρίδιο αυτό δημοσιεύτηκε στο περ. Cahiers Pédagogiques No 240, Γενάρης 1986.
7. Πρόκειται για μια εποχή ριζικής αμφισβήτησης της υπάρχουσας εκπαίδευσης στην Ευρώπη, άρα περιέχει και κάποια δόση υπερβολής που προέρχεται από κάποιο φανατισμό (σ.σ.)
8. Για μια πλήρη αναφορά αυτής της περιόδου βλέπε το τεύχος του περ. Cinema d'aujourd'hui, No5/6, Μάρτιος-Απρίλιος 1976, που αναφέρεται στον "αγωνιστικό κινηματογράφο" και συντάχθηκε από τον Γκι Ενεμπέλ, καθώς και την εργασία "Ο κινηματογράφος κατά το Βενσάν", Τμήμα του κινηματογράφου του Πανεπιστημίου Παριίσι VII, Λέρμινιερ 1979, συλλογή "Cinema université". Το δημιουργικό ρεύμα λιγότερο λαμπερό και πιο μετριόφρων ήταν πιο παραγωγικό στην δευτεροβάθμια και πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Αυτό αναφέρεται στο δελτίο που συνέταξε η Μονίκα Μαρτινό στο περ. CinémaAction No 21-22.
9. Βρίσκουμε μια περίληψη στο περ. Informations του CNC, Οκτώβρης-Νοέμβρης 1984, No 203, με τίτλο "l'enseignement des métiers du cinema et de l'audiovisuel". Τα ειδικευμένα μηνιαία περιοδικά αναφέρθηκαν συνοπτικά, αφού αυτό το θέμα ήταν εκτός ενδιαφερόντων τους, δεδομένου ότι το Φεστιβάλ των Καννών καλύπτει πάντα με πολλές λεπτομέρειες.

Με τη Λιάνα Κανέλλη συζητήσαμε για την κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα. Υπεύθυνη του Γραφείου Τύπου της Σχολής Σταυράκος είχε ενδιαφέροντα πράγματα να μας πει για τη σχολή, αλλά και για την κινηματογραφική παιδεία, τα προβλήματα που αντιμετωπίζονται, το επίπεδο των σπουδαστών, την αντιμετώπιση απ' το Κράτος.

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για τη Σχολή Σταυράκος. Είχε ληχθεί από κάποιο κινηματογραφιστή η Σχολή Σταυράκος είναι σαν τον στρατό: όποιος θέλει να κάνει κινηματογράφο πρέπει να περάσει από εκεί.

Και έτσι εξακολουθεί να είναι. Χωρίς να επιδιωχθεί αυτό το μονοπώλιο. Απλώς ήταν η σχολή που είχε ένα προσωπικό μέρακι, ένα αρχικό όραμα το οποίο κράτησε 45 χρόνια τώρα. Βέβαια φθίνει, όχι η σχολή, το όραμα για τον κινηματογράφο και το βλέπει. Αντιθέτως η σχολή κόντρα στο ρεύμα και με διαδικασίες θα έλεγε κανείς πάρα πολύ τομηγρές - και να μην ξεχνάτε έναν άνθρωπο επικεφαλής που έχει ξεπεράσει τα 80 - να κάνει επενδύσεις, να αγοράζει μηχανήματα, να στείνει ένα κτίριο στην Αριστοτέλους για πραγματικό φυτώριο, μ' ένα σπύντιο χοληψίας καταπληκτικό...

Αυτό αφορά τον κινηματογράφο και την τηλεόραση;

Και την τηλεόραση μόνο εξευηρέτηση του κινηματογράφου. Και εδώ οι τηλεοπτικές σπουδές, η χρησιμοποίηση βιντεοκάμερας ή cam corder είναι μόνο για την εξοικείωση με την εικόνα. Ταυτόχρονα όμως το καινούργιο τμήμα που σχεδιάζουμε να φτιάξουμε για μοντέρ θα είναι και για τα δύο μέσα.

Παρατηρήσαμε ότι εμμέσως απ' τη Σχολή Σταυράκος, και πιο συγκεκριμένα απ' τις εκδόσεις "Επικοινωνία και Κουλτούρα", έχουν βγει τρία βιβλία θεωρητικά, από μια σειρά που διευθύνει ο Λεβεντάκος. Η σχολή θα ανοιχθεί και στον εκπαιδευτικό τομέα;

Ένα απ' τα πιο "εξωφρενικά" σχέδιά μας είναι να ταράξουμε ένα υλικό ιστορικό, αρχεαϊκό και εκπαιδευτικό σε CD-ROM, ώστε να εμπλουτίσουμε τη διεθνή ηλεκτρονική βιβλιογραφία, ας μου επιτραπεί ο αδόκιμος όρος, με όλα τα στοιχεία για το ελληνικό σινεμά που είναι ανύπαρχτα. Είναι παράξενο αν σκέφτεται κανένας ότι γιορτάζουμε τα 100 χρόνια του κινηματογράφου, απ' τα οποία τα 50 στην Ελλάδα είναι ο Σταυράκος. Υπάρχουν πάρα πολύ σοβαρά προβλήματα που δεν είναι μόνο της σχολής, αλλά της γενικότερης εκπαιδευτικής πολιτικής. Αυτή τη στιγμή η σχολή είναι αδιαβάτητη.

ΟΙ ΣΧΟΛΕΣ ΜΕΤΕΩΡΕΣ

Μια συζήτηση του Γιάννη Φραγκούλη με τη Λιάνα Κανέλλη.

-Τι εννοείται ακριβώς;

Έχει χάσει μέρος των "προνομιών" που είχε αυτή και άλλες καλλιτεχνικές σχολές άλλων κλάδων μέσα σ' ένα παρόξενο αλλαλούμι. Με νόμο του '80 που είχε φτιάξει η Μελίνα θυμίστηκαν τα ζητήματα του χορού και του θεάτρου, ως παιδεία. Ο κινηματογράφος έμεινε απ' έξω. Κάνουμε ένα αγώνα ταντάλιο τον τελευταίο ενάμιση χρόνο για να περάσουμε μια τροπολογία που να μην αφήνει τη σχολή μετέωρη. Αυτή τη στιγμή η σχολή είναι αδιαβάθμητη. Ένα Ι.Ε.Κ. χορηγεί "διελώματα", βγάζει παρανόμως σκηνοθέτες ή καμεραμάν σε δύο χρόνια, ενώ ο νόμος λέει τρία χρόνια, δικαιούνται αναβολής σπουδών και οι σπουδαστές της Σχολής Σταυράκου δεν δικαιούνται τίποτε απ' όλα αυτά. Αν είχαν προωθηθεί τα προεδρικά διατάγματα με τον ίδιο τρόπο όπως για το θέατρο και το χορό, η σχολή αυτή τη στιγμή θα είχε ανωτεροποιηθεί.

Έχουν δημιουργηθεί πανεπιστημιακά τμήματα στο Πάντειο, στη Νομική στο Πανεπιστήμιο Κρήτης όπου διδάσκεται ο κινηματογράφος. Πιστεύετε ότι μπορούν αυτά τα τμήματα να καλύψουν το κενό της εκπαίδευσης;

Μερικά πράγματα στην τέχνη είναι συσώρευση εμπειρικού πλούτου. Δε νομίζω ότι έχει κανείς καλύτερα απ' τη σχολή Σταυράκου πως σκέφτονταν ή πως σκέφτονται, τι ήθελαν και τι προσδοκούν οι άνθρωποι που κοιτάζουν - και οι οποίοι είναι εργαζόμενοι - και να μπουν στο μαγικό κόσμο του κινηματογράφου. Δε θα είχα καμία αντίρρηση να υπήρχε πανεπιστημιακή σχολή κινηματογράφου. Αυτό πάλι δεν θα κάλυπτε τις ανάγκες και ούτε μπορείς να προσδοκάς με μία πανεπιστημιακή σχολή κινηματογράφου να προκριθεί το σύνολο των ενδιαφερομένων. Εμείς θα βλέπαμε με ευχαρίστηση μια ενεργοποίηση του νόμου 1158/81, για την αναγνώριση της σχολής, αλλιώς, το έχουν πει και οι σπουδαστές μας, θα γιορτάσουν τα 100 χρόνια του κινηματογράφου με μαύρα πανιά! Είναι αποφασισμένοι. Αν βλέπατε τον προϋπολογισμό της Ευρωπαϊκής Ένωσης για την εκπαίδευση και τον πολιτισμό "παρηγορήθηκαν" για τα χάλια τα ελληνικά, και εκεί τα πράγματα δεν είναι καλύτερα, 0,6 ή 0,8% του προϋπολογισμού της Κοινότητας, πάνε γι' αυ-

τά.

Στη Γαλλία πριν να μπει η κινηματογραφική εκπαίδευση στο πανεπιστήμιο, μπήκε στο γυμνάσιο και στο λύκειο ως εκπαιδευτική ύλη. Μήπως θα έπρεπε η τέχνη και ο κινηματογράφος, κατ' επέκταση, να μπει στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση;

Ο Γάλλοι πάρα πολύ νωρίς κατάλαβαν ότι έπρεπε να αναγάγουν τις τέχνες στο επίπεδο της βιομηχανίας. Κάτι που το είχαν καταλάβει πιο πριν οι Γερμανοί. Το να μπει ο κινηματογράφος στην εκπαιδευτική ύλη είναι ευκόλως εννοούμενο. Εδώ στην Ελλάδα δεν καταφέραμε να εκδώσουμε βιβλία για τη μουσική και να διορίσουμε δασκάλους γι' αυτή και η βυζαντινή μουσική θεωρείται για την Ελλάδα κάτι που είναι μόνο για το παπαδαριό!

Τα παιδιά που έρχονται στη Σχολή Σταυράκου έχουν αυτή την παιδεία για να παρακολουθήσουν την κινηματογραφική εκπαίδευση;

Όχι! Από φέτος το συμβούλιο των καθηγητών εισηγήθηκε, και το πράξαμε σε δύο περιπτώσεις, να προσλάβουμε καθηγητές της μέσης εκπαίδευσης για να διδάσκουν τους αποφοίτους βασικές αρχές φυσικής για να μπορούν να κατανοήσουν τα μαθήματα φωτογραφίας. Ήταν χαμηλό το επίπεδο των γενικών γνώσεων απ' το Λύκειο, και δεν φταίει τα παιδιά γι' αυτό.

Στον τομέα της αισθητικής υπάρχει το προαπαιτούμενο;

Κατά γενική ομολογία όχι. Το ευτύχημα είναι ότι τα παιδιά που έρχονται να σπουδάσουν κινηματογράφο σ' ένα σημαντικό ποσοστό έχουν το μεράκι και έχουν αυτοεκπαιδευθεί.

Ας έρθουμε σ' ένα άλλο τομέα. Οι σπουδαστές της σχολής έχουν ατέλεια στις κινηματογραφικές αίσθησεις;

Όχι. Πώς να πάνε να δουν ταινίες; Να πληρώνουν τα δίδακτρα, να δουλεύουν και να πληρώνουν την είσοδο στον κινηματογράφο;

Η Σχολή Σταυράκου συνεργάζεται με κάποιες λέσχες, με την Ταινιοθήκη της Ελλάδας;

Άριστα. Συνεργαζόμαστε με τις λέσχες, πολλές φορές χρησιμοποιούμε ατέλειες στα παιδιά, κάνουμε ότι μπορούμε. Έχουμε

το ευτύχημα να έχουμε το θέατρο "Πορεία" δικό μας και να διοργανώνουμε πολλές προβολές. Κάναμε αφιέρωμα στο σενάριο με τον Καριέρο, φέραμε ένα σωρό ταινίες εδώ. Καλύπτουμε έτσι το πρόβλημα τις ατέλειες.

Υπάρχει η αντίληψη, που είναι μηδενιστική, τι να την κάνουμε την κινηματογραφική παιδεία απ' τη στιγμή που δεν έχουμε κινηματογραφική παραγωγή;

Θα σου απαντήσω: Γιατί να μάθουμε ελληνικά από τη στιγμή που δεν μπορούμε να συννενοηθούμε.

Μήπως θα έπρεπε παράλληλα και η πολιτεία να "ανοίξει" την κινηματογραφική παραγωγή;

Αυτό να γίνει. Άκουσε τα παράπονά μου απ' το Κέντρο Κινηματογράφου που είναι μέσα στους σκοπούς του να πάρει πρωτοβουλίες για να προωθήσει την κινηματογραφική παιδεία. Κακά τα ψέματα, στις καλλιτεχνικές σπουδές δεν εξασφαλίζεται και η επαγγελματική αποκατάσταση. Είναι σαν αν διδασκόταν η ποίηση να έπρεπε να βρεις τρόπο να αποκαταστήσεις επαγγελματικά τον ποιητή.

Διακρίνω μια απαισιοδοξία...

Όχι, είμαι ανήσυχη. Γιατί στην καλλιτεχνική παιδεία ότι γίνεται στην Ελλάδα είναι από ιδιώτες, όπως ο Σταυράκος, το, ονομαζόμενο αδικώς, Ίδρυμα Μελετών Λαμπράκη...

Τα παιδιά πώς αντιδρούν;

Είχαμε ένα μεγάλο πρόβλημα φέτος, να κρατήσουμε και το καλοκαίρι ανοιχτή τη σχολή για να διαθέσουμε μηχανήματα στα παιδιά που ήθελαν να τελειώσουν τις δουλειές τους.

Στο Φεστιβάλ της Δράμας, στο Σπουδαστικό Τμήμα, υπάρχουν ταινίες σπουδαστικές απ' την Ελλάδα και απ' το εξωτερικό. Πολλοί έχουν πει ότι άριστος αυτός ο συναγωνισμός, γιατί οι άλλες έχουν μια καλύτερη υποστήριξη. Πιστεύετε ότι ο συναγωνισμός θα βοηθήσει;

Ο συναγωνισμός πάντα βοηθάει. Είναι εμπειρία. Φτάνει κανείς να αντιμετωπίσει τον συναγωνισμό με την ευγένεια που απαιτείται και όχι με χουλγκανισμούς. Να τα βάζεις με τη διοργάνωση, τις περιστάσεις και όχι με τον εαυτό σου.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΖΑΝ ΜΙΤΡΥ

Ο Ζαν Μιτρώ ήταν ένας σπουδαίος γάλλος θεωρητικός και ιστορικός του κινηματογράφου που ενδιαφέρθηκε από πολύ νωρίς για την εκπαίδευσή του. Φτάνοντας στο σημείο να τον διδάσκει στο Πανεπιστήμιο, θα παρακολουθήσουμε μέσα από τα λόγια της παρακάτω συνέντευξης την εξελικτική πορεία της εκπαιδευτικής του καριέρας. Να υπενθυμίσουμε στους αναγνώστες μας ότι τα έργα του Ζαν Μιτρώ δεν είναι ιδιαίτερα γνωστά στην Ελλάδα, ακόμα κι αν αυτά αποτελούν σπουδαίες συνεισφορές στη θεωρία του κινηματογράφου. Τα πιο διάσημα είναι τα εξής:

1. **Αισθητική και ψυχολογία του κινηματογράφου**, 2 τόμοι, τελευταία έκδοση: 1980
2. **Ιστορία του κινηματογράφου**, Editions Universitaires
3. **Η Σημειολογία υπό αμφισβήτηση**, Εκδόσεις Cerf, 1987, 276 σελ.
4. **Παγκόσμια φιλμογραφία** (30 τόμοι)(1).

Μιλήστε μας για την αρχική σας ενασχόληση με τον κινηματογράφο.

Στην αρχή, ήμουν απομακρυσμένος από αυτά τα πράγματα. Απόκτησα πανεπιστημιακή παιδεία αλλά σε διαφορετικό αντικείμενο. Όταν αποφάσισα να ασχοληθώ με τον κινηματογράφο αυτό το έκανα αποσκοπώντας στη σκηνοθεσία. Δεν είχα πρόθεση να γράφω μελέτες γι' αυτόν, ούτε να τον διδάξω. Έγινα ερευνητής του από προσωπικό μου πάθος, σκηνοθέτησα μικρού μήκους ταινίες, ήμουν όμως και πολύ αδιάλακτος για να συνεχίσω και να ολοκληρώσω μια κλασική καριέρα σκηνοθέτη. Βέβαια ήμουν πάντα ένας παθιασμένος κινηματογράφος φίλος, από την παιδική μου ηλικία. Από το 1910 πηγαίνω στις αίθουσες. Γρήγορα άρχισα να θέτω ερωτηματικά στον εαυτό μου γύρω από τη δομή των ταινιών, το νόημα των εικόνων, τις μεταμορφώσεις. Την εποχή εκείνη, διάφοροι θεωρητικοί σαν τον Jean Epstein (2) ή τον Louis Delluc (3) απαντούσαν σ' αυτές τις θεωρητικές αναζητήσεις διαμέσου της φωτογένειας. Δεν μπορούσαν όμως να την ερμηνεύσουν, ακόμα κι

αν επρόκειτο για έναν όρο. Πιστεύω ότι μπόρεσα στη συνέχεια να επιλύσω παρόμοια ζητήματα. Πέρα από τις θεωρίες, η ιστορία του κινηματογράφου με ενδιέφερε στον ίδιο βαθμό. Διάβαζα βιβλία, σύχναζα σ' ορισμένους κύκλους σαν τον "Ο φίλοι της έβδομης τέχνης" που ίδρυσε ο Canudo (4). Η μεγάλη όμως αποκαλυψη για μένα ήταν η προβολή της ταινίας Η ΡΟΔΑ του Abel Cance, το 1922. Ανακάλυψα το ρυθμό και τη ρυθμική δομή. Από τη στιγμή εκείνη ενδιαφέρθηκα ουσιαστικότερα για τον κινηματογράφο, πέρα από το ρόλο του απλού θεατή ήθελα να κάνω ταινίες. Δεν ήξερα όμως πως να διεισδύσω σ' αυτό το χώρο. Την ίδια χρονιά, ήμουν ακόμα 18 χρονών, κέρδισα σ' ένα διαγωνισμό αφίσας που είχε οργανώσει το περιοδικό Cinéma (5). Έγινα σχεδιαστής αφίσας αλλά και διαφημιστής για μία μικρή εταιρία διανομής ταινιών. Άρχισα επίσης να γράφω κριτικές για διάφορα έντυπα. Η πρώτη μου δημοσίευση έγινε στο περιοδικό "Ciné pour tous" για την ταινία Η ΡΟΔΑ.

Το πάθος μου για την ιστορική έρευνα ξεκίνησε από το 1936, όταν ο Langbois (6), ο Franju (7) κι εγώ ιδρύσαμε τη Γαλλική Ταινιοθήκη. Αγοράσαμε ορισμένες κόπιες προκειμένου να τις διανέμουμε εμείς οι ίδιοι. Κανένας όμως δεν τις ήθελε. Μας δανείσανε επίσης πολλές ταινίες για να τις δούμε. Είδαμε μερικές τις εξετάσαμε πιο προσεκτικά ως προς την αξία τους, τη θέση τους στην ιστορία του κινηματογράφου. Μέχρι το 1947, ήμουν υπεύθυνος για την αρχειοθέσισ τους, καθώς και για τις χρονολογικές έρευνες. Κέρδιζα χρήματα σαν μοντέρ μέχρι τη στιγμή που ο L' Herhier, το 1943 (8) μας πρόσφερε ορισμένες οικονομικές προοπτικές. Τότε αποφάσισα να γίνω ερευνητής του κινηματογράφου. Είμαι αυτοδίδακτος, όπως κι ο Sadoul (9). Άρχισα να γράφω την Παγκόσμια Φιλμογραφία την οποία ολοκλήρωσα σιγά-σιγά. Είναι, βλέπετε, απαραίτητη η χρονολόγηση των ταινιών, η αρχειοθέτηση των στοιχείων τους. Ακόμα και οι κριτικοί έκαναν μεγάλα λάθη. Δυσκολεύτηκα λιγάκι καθότι οι σκηνοθέτες

της χώρας μου δεν ξέφανε ποιες ταινίες είχαν γυρίσει.

Πώς καταλήξατε στην εκπαίδευση του κινηματογράφου;

Ο L' Herhier είχε κατά νου να ιδρύσει μία κινηματογραφική σχολή που να είναι διαφορετική από εκείνη της οδού Βωζιράρ (Vaugirard), (10), η οποία εδίδασκε την τεχνική του κινηματογράφου από το 1926. Χάρη στις επιχορηγήσεις που έλαβε, ο L' Herhier ίδρυσε το 1943 το Ινστιτούτο Ανώτερον Κινηματογραφικών Σπουδών (IDHEC). Δεν συνάντησε προβλήματα στην οργάνωση των πρακτικών μαθημάτων. Μεγάλοι καλλιτέχνες ήταν στο πλευρό του όπως ο KRUGER (ο οποίος δίδασκε εικονοληψία), ο FESCOURT (ο οποίος δίδασκε σκηνοθεσία), κ.λπ. Για πρώτη φορά διδάξαμε το μοντάζ, όμως δεν υπήρχε διδακτικό προσωπικό για το μάθημα της θεωρίας και της ιστορίας του κινηματογράφου. Τότε, καθώς ήμουν ένας από τους μοναδικούς ερευνητές σ' αυτόν τον τομέα, ο L' Herhier με κάλεσε ν' αναλάβω εγώ αυτή την υποχρέωση. Πείσθηκα γρήγορα, η ιδέα μου άρεσε γι' αυτό και συνέχισα τις αρχικές μου εργασίες. Έτσι έγινα ο πρώτος εκπαιδευτικός της ιστορίας και της θεωρίας του κινηματογράφου στη Γαλλία. Ο Sadoul προστέθηκε στο διδακτικό προσωπικό της IDHEC το 1945. Είμαστε κι οι δυο μας ιστορικοί αλλά οι σκοποί μας ήταν διαφορετικοί. Ο Sadoul ενδιαφερόταν περισσότερο για την κοινωνιολογική πλευρά της ιστορίας ενώ εγώ για την αισθητική. Άρχισα να διδάσκω με εναλλαγές στην πρώτη και δεύτερη τάξη. Γρήγορα όμως αποφάσισα να διδάξουμε έξι μήνες ο καθένας, με τρόπο συμπληρωματικό. Το 1950 περίπου ο Tessonneau αντικατέστησε τον Moussinac (11) στη διεύθυνση της IDHEC. Του πρότεινα να μου αναθέσει το μάθημα της αισθητικής. Τότε άρχισα να γράφω το βιβλίο μου "Αισθητική και ψυχολογία του κινηματογράφου", απαντώντας στις απαιτήσεις των μαθητών μου.

Πότε άρχισε το πανεπιστήμιο να ενδιαφέρεται για την



εκπαίδευση του κινηματογράφου;

Ο Tessouneau, ο τότε διευθυντής της IDHEC, έκανε μία πρώτη απόπειρα συνεργασίας με το Πανεπιστήμιο, το 1965. Έδωσα, όπως κι ο Langlois, μερικές διαλέξεις με κινηματογραφικά θέματα στο Πανεπιστήμιο της Ναντέρ οι οποίες ήταν όμως δοκιμαστικές. Δεν υπήρξαν τακτικά μαθήματα. Η αληθινή έναρξη έγινε το 1968, με τη γενική απαίτηση των θεωρητικών. Τα πρώτα μαθήματα κινηματογράφου σε γαλλικό πανεπιστήμιο παραδόθηκαν το 1969. Ο Jacques Goimard, στο Παρίσι 1, ήταν ένας από τους πρώτους επίσημους καθηγητές. Έπειτα ακολούθησαν τα τμήματα των Paris 3 και Paris 8. Δεν βρισκόμουν στο Γαλλία εκείνο τον καιρό, παρόλα αυτά μπορώ να διεκδικήσω τον τίτλο ενός από τους πρώτους καθηγητές κινηματογράφου σ' ένα γαλλόφωνο πανεπιστήμιο που δε βρισκόταν όμως στη Γαλλία αλλά στο Κεμπέκ. Το 1965 μου ζήτησαν να διδάξω τον κινηματογράφο πειραματικά μαζί με άλλες τέχνες, σε μία U.V (12) αισθητικής που μόλις είχε αρχίσει να λειτουργεί στο Πανεπιστήμιο του Montréal. Έπρεπε τότε να περιορίσω τα μαθήματα στην IDHEC στη διάκριση του ενός εξαμήνου το χρόνο. Έπειτα από δύο χρόνια, το Πανεπιστήμιο του Montréal μου ζήτησε ν' αναλάβω περισσότερα μαθήματα. Τότε αποχώρισα από την IDHEC με την οποία ξανασυνεργάστηκα σε κάποια θερινά τμήματα. Έμεινα έξι χρόνια στο Κεμπέκ και η προσωπική μου διάθεση χειρότερη. Όταν άρχισαν τα μαθήματα κινηματογράφου στα γαλλικά πανεπιστήμια, η γυναι-

κα μου που είχε μείνει στο Παρίσι, κατέθεσε την υποψηφιότητά μου. Προσλήφθηκα στο Παρίσι I το 1969. Τα μαθήματά μου θ' αρχίζανε τον Οκτώβριο του 69 αλλά εγώ δεν μπορούσα να εγκαταλείψω ξαφνικά το Montréal. Έτσι πήρα μια γενναία απόφαση. Για το πρώτο εξάμηνο, ταξίδευα ανάμεσα στις δύο πόλεις κάθε 15ήμερο. Η εκπαίδευση του πανεπιστημίου ξεκίνησε είκοσι χρόνια αργότερα για μένα, ήτανε όμως ακόμα κι έτσι ενδιαφέρουσα υπόθεση. Οι φοιτητές μας παρακολουθούσαν ανελλιπώς. Δίδαξα την ιστορία και την αισθητική, καθώς και τη σημειολογία, σε όλες τις χρονιές και τα στάδια. Οι φοιτητές του πρώτου χρόνου δεν ξεπερνούσαν τους 120. Οι μισοί από αυτούς δεν ενδιαφερόντουσαν. Από τον τρίτο όμως χρόνο οι εξήντα φοιτητές μου ήταν ιδιαίτερα αφοσιωμένοι. Ανάμεσα σ' αυτούς υπήρχαν κάποιοι που θα γινόντουσαν αργότερα γνωστοί: ο Eric Rohmer και ο Claude Beylie (13).

Πιστεύω ότι ο διαχωρισμός της θεωρητικής από την πρακτική εκπαίδευση είναι εσφαλμένος. Μπορούμε να δώσουμε έμφαση στην πρώτη ή στην δεύτερη, ακολουθώντας την επιθυμία των μαθητών, δεν μπορούμε όμως να εφραμόσουμε τη μία αγνοώντας την άλλη. Δεν μπορούμε να μάθουμε θεωρία χωρίς να γνωρίζουμε κάποια στοιχειώδη θέματα του μοντάζ αλλά ούτε μπορούμε να διδάχουμε το μοντάζ χωρίς να το εξασκήσουμε με την πρακτική. Πολλές φορές η απουσία οικονομικών πόρων στα πανεπιστήμια τα αποστραφεί από την απόκτηση των σωστών τεχνικών εξοπλισμών, των διαφόρων κινηματογραφικών μη-

χανημάτων. Μπορώ να σας αναφέρω χαρακτηριστικά παραδείγματα. Το 1972, το κινηματογραφικό τμήμα του πανεπιστημίου Paris 13 θέλησε να εγκαινιάσει ορισμένα μαθήματα σκηνοθεσίας. Με προσκάλεσαν να διδάξω αφού πρώτα μου υποσχέθηκαν κάμερες μουβιόλες του μοντάζ, αίθουσες προβολών κ.λ.π. Δυστυχώς οι υποσχέσεις δεν καρποφόρησαν. Το αποτέλεσμα ήταν να διδάξω την πρακτική εξάσκηση της σκηνοθεσίας στον μαυροπίνακα, λες και παρόεδα μαθήματα χειμείας. Έκανα σχήματα για να δείξω πως φορτώνουν τη μηχανή, πως τη στήνουν κ.λ.π. Βαρέθηκα σχετικά γρήγορα... Η πρακτική εξάσκηση είναι δύσκολη υπόθεση να λειτουργήσει σωστά σ' ένα πανεπιστήμιο. Τι θα κάνεις άμα τα τμήματα αποτελούνται από εξήντα φοιτητές; Δεν μπορούμε να δείξουμε σε περισσότερους από έξι φοιτητές τα μυστικά μιας μηχανής. Με εξήντα θα χρειαζόμασταν έξι κάμερες οι οποίες στοιχίζουν ακριβιά.

Δίδαξα στο Παρίσι I μέχρι το 1975. Τότε αναγκάστηκα να πάρω σύνταξη αλλά, επειδή δεν βρέθηκε κανένας να με αντικαταστήσει, συνέχισα και την επόμενη χρονιά (1975-1976) απολαμβάνοντας ένα μισθό πέντε φορές μικρότερο.

Στις μέρες μας η έρευνα έχει διευκολυνθεί σε σημαντικό βαθμό. Παλιότερα τα αρχεία των διανομέων συγκεντρωνόντουσαν σε απρόσιτες αποθήκες. Στην Εθνική Βιβλιοθήκη δεν μπορούσαμε να βρούμε τίποτα. Οι επαγγελματίες θεωρούσαν παράλογο τη μελέτη του κινηματογράφου. Ο John Ford, π.χ., έμεινε έκπληκτος όταν έμαθε ότι γράφτηκε μία μελέτη για το έργο του. Εγώ ήμουν ο πρώτος που αφιέρωσε κάποια κείμενα θεωρητικά στον Γκρίφιθ, τη στιγμή που οι New York Times δεν του αφιέρωσαν παρά μόνο 15 γραμμές της 4ης σελίδας, την ημέρα του θανάτου του.

Τώρα πια όλα τα αμερικανικά πανεπιστήμια διδάσκουν τον κινηματογράφο. Οι μεγάλες κινηματογραφικές εταιρίες παραγωγής του δώρισαν τα αρχεία τους. Το πανεπιστήμιο του Madison, π.χ., στην περιοχή Wisconsin, δέχτηκε ολόκληρο το αρχείο της United Artists.

**ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:
ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ**

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Είναι επίσης συγγραφέας της πολύ καλής μελέτης "Ο πειραματικός κινηματογράφος" (Εκδόσεις Pierre Seghers, Παρίσι, 1975) και δημιουργός διαφόρων αξιολογούμενων πειραματικών ταινιών όπως οι PACIFIC 231 (1949) και ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ DEBUSSY (1951).
2. Σε ελληνική μετάφραση υπάρχει το βιβλίο του Ζαν Επστάιν "Η νόηση μιας μηχανής" Εκδ. Αιγόκερως.
3. Ο Λουί Ντελύκ ήταν ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς - σκηνοθέτες της γαλλικής avant-garde της δεκαετίας του 20.
4. Ο Ρικιότο Κανούντο, ιταλικής καταγωγής, υπερασπίστηκε την κινηματογραφική πρωτοπορία, σαν εκδότης της "Εφημερίδας των επτά τεχνών" που ίδρυσε το 1923.
5. Ιδρύθηκε από τον Λουί Ντελύκ και συμπεριέλαβε πολλά άρθρα γνωστών σκηνοθετών-θεωρητικών της πρωτοπορίας όπως η Ζερμέν Ντυλάκ και ο Ζαν Επστάιν.
6. Ο Ωνρύ Λαγκλουά διετέλεσε πρώτος διευθυντής της γαλλικής ταινιοθήκης αλλά και συνιδρυτής της FIAF (Παγκόσμιας Ομοσπονδίας Κινηματογραφικού Αρχείου).
7. Ο Ζωρζ Φραντύ έγινε κατόπιν ένας αξιολογός σκηνοθέτης προσφέροντας πριν τη γαλλική nouvelle vague ορισμένες ταινίες μικρού μήκους διαμάντια όπως: ΤΟ ΑΙΜΑ ΤΩΝ ΖΩΩΝ και ΤΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΤΩΝ ΑΠΟΜΑΧΩΝ. Η υπόλοιπη τακρίρα του επεφύλαξε πολλές εμπορικές και καλλιτεχνικές επιτυχίες όπως ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΔΙΧΩΣ ΠΡΟΣΩΠΟ και JUDEX.
8. Είναι η χρονιά που ο σκηνοθέτης Μαρσέλ Λερμιτιέ ιδρύει την IDHEC, ιστορική σχολή κινηματογράφου.
9. Όπως θα δούμε παρακάτω ο Georges Sadoul (συγγραφέας της "Ιστορίας του Κινηματογράφου" εκδ. Φέξης, 1960) συνεργάστηκε με τον Μιτρά.
10. Πρόκειται για την κινηματογραφική σχολή Louis Lumiere
11. Ο Λεόν Μουσινάκ (1890-1964) ήταν ένας αριστέρας θεωρητικός του κινηματογράφου κατά καιρούς συντάκτης της Humanité (την εφημερίδα του γαλλικού Κ.Κ.), ο οποίος εξέδωσε το 1928 την πρώτη γαλλική μελέτη για τον σοβιετικό κινηματογράφο.
12. Στα γαλλόφιλα πανεπιστήμια ο όρος U.V (unité de valeur - μονάδα αξιολόγησης) υποδηλώνει τα μαθήματα εκείνα που, ακόμα κι αν ανήκουν σε διαφορετικά σεμινάρια, χρεώνονται σαν μία μονάδα για την απόκτηση ενός διπλώματος.
13. Ο Claude Beylie είναι αρχισυντάκτης του εξαιρετικού κινηματογραφικού περιοδικού L' Avant-Scène Cinéma.

Οι δύο πρώτες πανεπιστημιακές χρονιές στη Γαλλία ολοκληρώνονται με την απόκτηση του κατώτερου πανεπιστημιακού διπλώματος, το λεγόμενο DEUG όπου τα αρχικά του σημαίνουν "Δίπλωμα Γενικών Πανεπιστημιακών Σπουδών". Σε πολλά γαλλικά πανεπιστήμια, τα κινηματογραφικά σεμινάρια ενσωματώνονται (σε περίπτωση που δεν έχουν αυτονομηθεί σε ειδικό τμήμα) σε τομείς διαφορετικών ειδικοτήσεων, όπως αυτοί της Επικοινωνίας ή των Εικαστικών Τεχνών.

Τα ανανεωμένα DEUG, άρχισαν να λειτουργούν από το 1984, έπειτα από τα μέτρα του Savary. Χαρακτηρίζονται κυρίως από το ενισχυμένο ωράριο (1050 ώρες το χρόνο, από 700 που υπήρχαν πριν), την έμφαση προς τις θεμελιώδεις γνώσεις, τη δυνατότητα ανταπόκρισης με άλλα πανεπιστημιακά

να διπλασιάσω τα τμήματα των πρώτων χρόνων. Αλλά κι έτσι, οι αίθουσες είναι μικρές για να συγκεντρώσουν όλους τους φοιτητές. Στο τέλος της προηγούμενης χρονιάς, διόρθωσα 800 γραπτά. Στη φετινή χρονιά παρατηρήθηκε μια αύξηση του αριθμού των φοιτητών που, συν τοις άλλοις, δεν ελαττώθηκε μέχρι το τέλος της."

Μερικά πανεπιστήμια, για να αποφύγουν αυτή την παλιόροια, προβήκαν στο μέτρο της επιλογής των φοιτητών έπειτα από μία εξέταση των επιστολών που υποβλήθηκαν στις γραμματείες τους. Η Λουιζέτ Φαρενιά συμπεραίνει ότι χάρη σ' αυτή την επιλογή μειώθηκαν αρκετά τα παλιότερα κακά παραδείγματα σχετικά με το ποιόν των φοιτητών: "Ορισμένοι φοιτητές ενδιαφερόντουσαν για την ιστορία και την αισθητική του κινηματογράφου. Υπήρχε όμως μία

Οι δύο πρώτες πανεπιστημιακές χρονιές

τμήματα αλλά και την παροχή δυνατότητας μιας πρώτης εξάσκησης κάποιου επαγγέλματος. Τα μέτρα αυτά μας βοήθησαν ν' αποκτήσουμε καλύτερα αποτελέσματα. Δυστυχώς όμως, πολλοί καθηγητές δεν θέλουν ούτε τώρα να αναλάβουν μαθήματα του πρώτου πανεπιστημιακού κύκλου, γιατί αυτό θα σημαίνει μεγάλη σπατάλη ενέργειας. Έπειτα, παρά την αύξηση του αριθμού των φοιτητών αυτών των τμημάτων, τα τεχνικά μέσα που τα πανεπιστήμια διαθέτουν είναι ανεπαρκή. Το Υπουργείο Παιδείας δε, προτιμά να κάνει λόγο περί "επίσχυσης" των DEUG, όπως το διατυπώνει εξάλλου το πρόγραμμα που εξαγγέλθηκε στις 13 Ιανουαρίου 1987.

Τα DEUG κινηματογραφικής εξειδίκευσης δεν ξεφεύγουν από τις δυσκολίες των υπόλοιπων πανεπιστημιακών τμημάτων. Η καθηγητρια φιλολογογίας του πανεπιστημίου της Λιλ III, Λουιζέτ Φαρενιά αναφέρεται στο πρώτο πρόβλημα του υπερβολικού αριθμού εγγράφων για σπουδές. "Αναγκάστηκα

μερίδα ανάμεσά τους που δεν ένιωθαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα μαθήματα. Τα παρακολουθούσαν είτε επειδή δεν έγιναν δεκτοί σε άλλα τμήματα είτε επειδή τα ωράρια τους βόλευαν."

Σχετικά με τα θεωρητικά μαθήματα, η εκπαίδευση του κινηματογράφου συνοδεύεται από μία ειδική παιδαγωγική μέριμνα. Το video χρησιμοποιείται ευρέως και είναι το βασικό εργαλείο μας. Όταν ο αριθμός των φοιτητών δεν είναι υπερβολικός, η προβολή των ταινιών συνοδεύεται από συζητήσεις με τους φοιτητές που είναι σχεδόν πάντοτε πρόθυμοι να μάθουν. Αν όμως ο αριθμός τους είναι μεγάλος, τότε τους συγκεντρώνουμε σε αμφιθέατρα όπου και τους αναθέτουμε πρακτικές θεωρητικές ασκήσεις για μικρές ομάδες. Έτσι, μπορούν να επικεντρώσουν την προσοχή τους σε ορισμένα δυσνόητα σημεία για να τους λυθούν οι απορίες. Σχετικά με τα πρακτικά μαθήματα, η καθηγήτρια κινηματογράφου του πανεπιστημίου του Εξ κυρία Μαρί-Κλωντ Ταρανζέ (1) αναφέρει: "Πι-

στεύω ότι η πρακτική εξάσκηση μιας σκηνοθετικής έρευνας, όταν αυτή ολοκληρώνεται μέχρι τέλους, είναι η καλύτερη μόρφωση. Η εκπαιδευτική μας μέθοδος στηρίζεται στην αυτονομία των φοιτητών. Κάβουν κάποιες σκέψεις οι οποίες περνάνε από την κρίση μου. Αν αυτές είναι αληθινά ενδιαφέρουσες, τους βοηθά όσο μπορώ περισσότερο παρέχοντάς τους τον τεχνικό εξοπλισμό. Σχηματίζονται ορισμένες ομάδες για αυτές τις πρακτικές ασκήσεις. Αποτελούνται από φοιτητές που έχουν αποκτήσει κάποια πείρα στο παρελθόν αλλά και μερικούς άπειρους. Μ' αυτό τον τρόπο οι μεν βοηθούνται από τους δε. Μπορεί να ακούγεται ανεπαρκές αυτό το είδος πρακτικής εξάσκησης αλλά δεν θά πρεπε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι πολλούς φοιτητές αυτή η μέθοδος τους ερεθίζει τη φαντασία, προσφέροντάς τους τη δυνατότητα να εξοικειωθούν με τις δυσκολίες κάποιων ασκήσεων".

Οι επαγγελματικές διέξοδοι που μπορούν να προσφέρουν τα DEUG κινηματογράφου είναι ελάχιστες, αν όχι ανύπαρκτες εφόσον αυτό το δίπλωμα είναι κατώτερο από το δικό μας τετραετές πτυχίο. Μία φοιτήτρια του Paris 8 αναφέρει: "Μ' αυτές τις σπουδές που κάνουμε μοιάζουμε με τυφλό που πορεύεται στο πεζοδρόμιο. Δεν ξέρουμε που πάμε, θα θέλαμε να καταλήξουμε κάπου... Αφήστε δε που, σαν τεχνικοί, δεν μπορούμε να εργαστούμε φοιτώντας σ' ένα κινηματογραφικό τμήμα πανεπιστημίου. Δεν μας παρέχονται οι κατάλληλες γνώσεις που θά 'πρεπε νά 'χε ένας εικονολήπτης ή ένας φωτιστής". Οι επαγγελματικές διέξοδοι μπορούν να βρεθούν μόνο με την απόκτηση της Maitrise (Πτυχίου), ή κάποιου άλλου ανώτερου τίτλου σπουδών, σε κάποιο τομέα διαφορετικό από εκείνο της τεχνικής.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Σε προσωπικό επίπεδο, η κυρία Taranges είναι η διευθύντρια του διδακτορικού μου.

Δύο έρευνες σχετικές με την επιλογή των φοιτητών του Πανεπιστημίου Paris III να παρακολουθήσουν κινηματογραφικά σεμινάρια Pierre Vri gn aud

1η Έρευνα

Η διεύθυνση πληροφοριών του πανεπιστημίου Paris III έκανε μια έρευνα τον Ιούλιο του 1984 για να μπορέσει να σχηματίσει μία καλύτερη εικόνα των επιδιώξεων των φοιτητών όλων των τμημάτων, καθώς κι εκείνου του κινηματογράφου.

Από τα 243 ερωτηματολόγια που συμπλήρωσαν οι ισάριθμοι φοιτητές του παραπάνω τμήματος, οι 146 θέλουν να γίνουν επαγγελματίες, 56 θέλουν να γίνουν σκηνοθέτες κινηματογράφου, 27 τηλεσκηνοθέτες, 12 τεχνικοί, 11 μοντέρ, 7 κρισιτ (πρόκειται περί ενός ειδικού βοηθού του σκηνοθέτη), 7 κριτικοί, 26 θέλουν να εργαστούν στην τηλεόραση αλλά δεν διευκρινίζουν τίποτα παραπάνω. Υπάρχουν κι ορισμένοι απ' αυτούς που ποθούν να περάσουν τις εξετάσεις εισόδου στην IDHEC, αμέσως μετά την απόκτηση του DEUG. Το κινηματογραφικό τμήμα του Paris III αποτελείται στην πλειοψηφία του από αγόρια, αλλά και από 18χρονους φοιτητές που μόλις τελείωσαν το σχολείο. Τα τέκνα εύπορων οικογενειών ή εκπαιδευτικών είναι πολύ περισσότερα από εκείνα των υπόλοιπων τμημάτων. Οι περισσότεροι φοιτητές παρακολουθούν τα σεμινάρια για νά 'χουν μία άμεση ικανοποίηση από το περιεχόμενό τους: αγαπάνε την ύλη τους και αποσκοπούν στην ενίαυση της υπάρχουσας παιδείας τους. Πολλές φορές όμως αυτοί οι αρχικοί ερεθισμοί συνοδεύονται από μία λανθάνουσα άρνηση των πρακτικών σκοπιμοτήτων, δηλαδή την απόκτηση ενός διπλώματος και την είσοδο στην επαγγελματική αρένα.

2η Έρευνα

Έγινε το 1985, στο ίδιο τμήμα του Paris III. Το ερωτηματολόγιο αποσκοπούσε να φανερώσει τις πρακτικές των φοιτητών κινηματογράφου στις εξωπανεπιστημιακές τους δραστηριότητες αλλά και τις διαφορετικές τους επιδιώξεις από την εκπαίδευσή τους. 130 φοιτητές απάντησαν.

Ένα 12% απ' αυτούς είχαν κάποια διαφορετική εμπειρία με τον κινηματογράφο, πριν αρχίσουν τις σπουδές τους. Ένα 48% απ' αυτούς είχαν ήδη κάνει κάποιο στάδιο πρακτικής εξάσκησης με επαγγελματίες του χώρου ή είχαν σκηνοθετήσει κάποια ταινία μικρού μήκους, ακόμα και με ερασιτεχνικά μέσα.

Ο μέσος όρος των φοιτητών βλέπει 5 ταινίες τη βδομάδα, 2 στις αίθουσες και 3 στην τηλεόραση. Οι τηλεοπτικές εκπομπές για τον κινηματογράφο, όπως οι Cinéma, cinémas, οι Etoiles et toiles (1) καθώς και οι Apostrophes (Αποστροφές) παρακολουθούνται ανελλιπώς από μία μεγάλη μερίδα των φοιτητών. Συγκεκριμένα, 42 φοιτητές παρακολουθούν την πρώτη, 41 τη δεύτερη και 41 την τρίτη.

Σχεδόν όλοι τους διαβάζουν τουλάχιστον ένα κινηματογραφικό περιοδικό το μήνα. Το πιο ευανάνωστο είναι το "Cahiers du Cinéma" (Κινηματογραφικά Τετράδια) και το "Première" με 69 αναγνώστες έκαστο. Ακόμα και τα πιο ειδικευμένα έχουν τους οπαδούς τους: "Ο τεχνικός του φιλμ" εκπρωσωπείται από 8 αναγνώστες ενώ "Η γαλλική ταινία" (Le film Français) από 5.

Για το 75% των φοιτητών, ο απώτερος σκοπός είναι η διέξοδος σε μία σχετική επαγγελματική αποκατάσταση. Η χρήση των γνώσεων για μία ευρύτερη προσωπική παιδεία είναι κάτι που επιδιώκει η μειοψηφία τους.

Τα επαγγέλματα είναι τα ίδια μ' αυτά της προηγούμενης έρευνας. Συναντάμε κι εδώ τα προηγούμενα συμπεράσματα: αν και οι επαγγελματικοί στόχοι καθορίζονται με ακρίβεια οι φοιτητές, για την υλοποίησή τους, δίνουν ιδιαίτερη σημασία στον παράγοντα "τύχη" παρά στην παιδεία που απόκτησαν.

Θα ήταν χρήσιμο να ξεχωρίσουμε αν αυτή η στάση καθρεφτίζει την αληθινή εικόνα των κινηματογραφικών επαγγελματιών ή αν ανταποκρίνεται στην προσωπικότητα των φοιτητών που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Ιδιωματισμός που θα μεταφραζόταν: Θρόνες και πίνακες, χωρίς την ομοιοκαταληξία του προτύπου.

Η ΠΡΟΚΑΤΑΛΗΨΗ ΦΤΑΙΕΙ

Μια συζήτηση της Ευγενίας Χατζίκου με το Γιάννη Φραγκούλη

Η Σχολή Χατζίκου, ένα απ' τα σημαντικά εκπαιδευτικά ιδρύματα που ασχολούνται με τον κινηματογράφο, είναι το δημιούργημα της Ευγενίας Χατζίκου και των μαθητών και συνεργατών της. Η συζήτηση με αυτή μοιραία δεν μπορούσε να περιοριστεί στα στενά πλαίσια της κινηματογραφικής παιδείας αλλά να ανοιχθεί και σε μια συζήτηση - διερεύνηση για την ελληνική κινηματογραφία, τις ταινίες μικρού μήκους, τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι σχολές κινηματογραφίας, και την εκπαιδευτική πολιτική της Σχολής Χατζίκου, γιατί η Ευγενία Χατζίκου συμμετείχε στην ανάπτυξη του νέου ελληνικού κινηματογράφου τη δεκαετία του '60. Αλλά και η δημιουργία της Ακαδημίας Κινηματογράφου συζητήθηκε, "φοβάμαι ότι αυτοί που θα την επανδρώσουν θα είναι ακαδημαϊκοί και θα της δώσουν συντηρητική χροιά".

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για τη Σχολή Χατζίκου.

Η Σχολή Χατζίκου πρωτοξεκίνησε απ' την Ασημάκη Φωτίλα και μετά μετακόμισε στην Λεωφ. Αλεξάνδρου για να ξαναέρθει πάλι εδώ. Εγώ ξεκίνησα σαν καθηγήτρια σε άλλη σχολή κινηματογράφου. Οι μαθητές μου φρόντισαν και έβγαλαν μια άδεια για να κάνουμε μια σχολή σύμφωνα με τις δικές μας αντιλήψεις, και έτσι ξεκίνησε η Σχολή το 1977 στην Ασημάκη Φωτίλα. Μετά πήγαμε στη Λεωφ. Αλεξάνδρου, αλλά υπερδυσπλασιάστηκε το νοίκιο και έτσι ξαναγυρίσαμε εδώ. Ξεκίνησαμε με μια φιλοσοφία για να κάνουμε μια σχολή πιο κοντά στη νοοτροπία των τότε σπουδαστών που να ασχοληθεί περισσότερο με την "ηθική του επαγγέλματος", δηλαδή πως ξεκινάει κανείς, γιατί, που πά-

ει, γιατί θέλει να γράψει ένα σενάριο, πώς θέλει να το προωθήσει, γιατί θέλει να γίνει κινηματογραφιστής κλπ. Δηλαδή να φύγει αυτή η ομαδοποίηση του επαγγέλματος και να γίνει κάπως πιο συγκεκριμένο. Άλλος θέλει να γίνει μοντέρ, φωτογράφος, σκηνοθέτης κ.λ.π. Να είναι πιο προσωπικό, οι σχέσεις σπουδαστών και καθηγητών να είναι πιο συγκεκριμένες και πιο στενές. Αυτό ήταν το όραμά μας και νομίζω ότι το έχουμε πετύχει.

Ποιά είναι η πολιτική της Σχολής;

Υπάρχουν άπειρες δυσκολίες, αλλά πιστεύω ότι η σχέση με τα παιδιά λειτουργεί, ο μόχθος του καθηγητή πρέπει να είναι να βγάλει την αυθεντικότητα ενός παιδιού και όχι να αναπαράγει μοντέλα ξενόφερτα, δηλαδή εκατοντάδες κινηματογραφιστές και ότι ήθελε προκύψει που να γκρινιάζουν συνεχώς, να ψάχνουν τις αιτίες αλλού και όχι στον αυτό τους και στην αδυναμία τους να γίνουν κινηματογραφιστές. Τους φταίει το κράτος, οι φορείς, που φταίνει εν μέρει αλλά όχι εξ' ολοκλήρου.

Κοντεύετε 20 χρόνια λειτουργίας, με την πείρα των 20 χρόνων ποιά νομίζετε ότι είναι τα κυριότερα προβλήματα που αντιμετωπίζει η κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα;

Η προκατάληψη των άλλων προς αυτή. Τα προβλήματα είναι συγκεκριμένα. Η τεχνολογία τρέχει, καλπάζει, θα μου επιτρέψετε να έχω προσωπική γνώμη γιατί συμμετέχω σε συνέδρια κάθε χρόνο, ουδεμία σχολή, ακόμα και οι πλουσιότερες, μπορεί να προλάβει την τεχνολογία αυτή τη στιγμή. Αν το ζητούμενο είναι να έχουμε μια υποδομή που να

ακολουθεί την τρέχουσα τεχνολογία είναι ουτοπία. Απ' την άλλη αυτό δεν σημαίνει ότι δεν πρέπει να έχουμε τεχνολογικό εξοπλισμό, δεν ισχυρίζομαι κάτι τέτοιο. Τα προβλήματα είναι η έλλειψη συνεργασίας με το Κράτος, τη στιγμή που δεν μπορεί να ιδρύσει δικιά του Ακαδημία, ποτέ μου δεν κατάλαβα γιατί δεν συνεργάζεται με τις υπάρχουσες σχολές, οπότε αντί να επενδύσει κάποια σεβαστά εκατομμύρια για να κάνει την Ακαδημία, μπορεί να επενδύσει πολύ λιγότερα με τον υπάρχοντα εξοπλισμό των σχολών και το έμφυχο δυναμικό και να γίνει ένα πάντρεμα προς το όφελος των σπουδαστών και του κινηματογράφου.

Μιλήστε και για προκατάληψη.

Ναι, για την προκατάληψη που δημιουργείται ότι οι σχολές δεν λειτουργούν καλά. Πιστεύω ότι όταν ο καθηγητής δίνει την ψυχή του, τις γνώσεις του και ασχολείται προσωπικά με τον κάθε σπουδαστή, το αποτέλεσμα σίγουρα θα είναι καλό. Και θα αντιμετωπιστούν και οι δυσκολίες του χώρου, αν το κράτος, το Κέντρο αδιαφορεί... Αυτό ως προς τις δυσκολίες.

Την Ακαδημία Κινηματογράφου πώς την οραματίζοσαστε;

Παρόλο ότι ο κινηματογράφος θεωρείται γλώσσα, επικοινωνιακό υλικό, θα έλεγα ότι η Ακαδημία θα είναι επικίνδυνη να επανδρωθεί από ακαδημαϊκούς και να την κάνουν λίγο συντηρητική, λίγο προσδιορισμένη. Ενώ ο κινηματογράφος ερευνά συνεχώς τον τρόπο έκφρασης, συνεχώς ανανεώνεται και βέβαια δεν σημαίνει αυτό ότι δεν πρέπει κανείς να μάθει την γραφή, την ανάγνωση, το συντακτικό, την αισθητική και άλλα

πράγματα. Αλλά την Ακαδημία, την φοβάμαι, ποιοί θα μπουν, ποιοί θα διδάσκουν αν τα απαιτούμενα προσόντα θα είναι μόνο τα τυπικά, αλλά και τα ουσιαστικά, αν θα έχουν δοκιμαστεί σαν δάσκαλοι, αν μπορούν να έχουν επαφή με την τρέχουσα πραγματικότητα ή θα καταντήσουμε να έχουμε και άλλους δημόσιους υπαλλήλους.

Πιστεύετε ότι υπάρχουν στην Ελλάδα άνθρωποι που μπορούν να στελεχώσουν μια Ακαδημία Κινηματογράφου;

Δεν μπορώ να έχω υπεύθυνη γνώμη γιατί δεν ξέρω τον χώρο. Μπορεί να υπάρχουν άνθρωποι και να μην τους ξέρω. Αλλά εμένα αυτό που με ενδιαφέρει στην κινηματογραφική παιδεία είναι να επανδρωθεί ο κινηματογράφος με στελέχη. Υπάρχουν διάφοροι τομείς. Άλλο να γίνει κριτικός του κινηματογράφου, άλλο ερευνητής του κινηματογράφου, άλλο σκηνοθέτης, άλλο σεναριογράφος. Είναι άπειρες οι διακλαδώσεις.

Σε παλιότερη συνέντευξή μας μ' ένα Ρώσο σκηνοθέτη, είχαμε μιλήσει για την κινηματογραφική εκπαίδευση στη Ρωσία, για μαθήματα ιστορίας τέχνης, ενδυματολογίας, σκηνοθεσίας, σεναριογραφίας κλπ. Σ' ένα ταξίδι στη γειτονική χώρα, στην Αλβανία, στα σουντίο της αλβανικής κινηματογραφίας, γνωρίσαμε την εκπαίδευση σ' αυτή τη χώρα. Με αυτά τα δεδομένα ένας Έλληνας θα πρέπει να αισθάνεται απογοητευμένος;

Δεν νομίζω. Γιατί αυτή η νοοτροπία της απογοήτευσης και της διαρκούς απόρριψης οποιουδήποτε ελληνικού αφαιρεί την μαχητικότητα και αν είναι να διεκδικήσουμε κάτι, ακόμη και για το κράτος, όχι για τις σχολές, δεν σκέφτομαι σαν επιχειρηματίας, για τα παιδιά, να βοηθηθούν οι μικρού μήκους ταινίες.

Οι μικρού μήκους ταινίες δεν τυγχάνουν της αρωγής του κράτους.

Έχω κάνει ένα ντοκιμαντέρ, μια έρευνα, πάνω στις μικρού μήκους ταινίες, έχω μια πείρα γιατί παρακολούθη πολλά Φεστιβάλ. Είναι

ένα εκφραστικό υλικό, αν αρχίσουμε να διαιωνίζουμε τη γκρίνια, τη μεμφιμοιρία... Μας φταίνει άπειρα πράγματα, αλλά αν τα πάρουμε σαν δεδομένα δεν θα αποκτήσουμε ποτέ τίποτε. Άρα είμαστε δευτεροκλασάτοι κινηματογραφιστές, άρα δεν μπορούμε να αρθρώσουμε λόγο.

Πιστεύετε ότι οι σπουδαστές έρχονται προετοιμασμένοι για να μάθουν κινηματογράφο;

Όχι. Δεν μπορώ να ξέρω τι φταίει στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Αλλά εκείνο που ξέρω είναι ότι χρόνια με τα χρόνια κάτι ο καταγιγισμός εικόνων απ' την τηλεόραση, κάτι η διαφοροποίηση νοοτροπίας και αποδοχής του κοινού. Αποτρέπει τα παιδιά απ' το διάβασμα, απ' την ανάλυση και συνηθίζουν τα παιδιά σε μια πληροφόρηση πολύ γρήγορη, πολύ άμεση, πολύ επιφανειακή κατά συνέπεια, οπότε δεν αφήνουν χρόνο ελεύθερο να ανασπυγχεί, να γίνουν κινηματογράφοφιλοι, να μάθουν κάποια πράγματα για τον κινηματογράφο. Δεν υπάρχει αυτή η υποδομή, πρέπει να ξεκινά κανείς απ' την αρχή. Υπάρχει και μια πληθώρα πληροφόρησης κριτικών και θεωρητικών τι είναι τελικά ο κινηματογράφος, κάνουμε ένα τεράστιο άλμα και μιλάτε για φαινομενολογία, ενώ δεν ξέρουμε γραφή και ανάγνωση, τα παιδιά, μια επίφαση γνώσης και από κάτω λείπει το θεμέλιο και βλέπουμε τερατοουργήματα και σενάρια που δεν ακουμπούν την πραγματικότητα. Υπάρχει αυτό το κομφούζιο.

Μήπως θα ήταν κάποια λύση στη δευτεροβάθμια, σαν μάθημα στην διδακτέα ύλη;

Μακάρι! Μακάρι! Αυτό θα έλυne "συνδικαλιστικά" προβλήματα, γιατί θα διορίζονταν άνθρωποι που σπούδασαν κινηματογράφο κλπ. και κάνουν αυτά τα μαθήματα και θα έφτανε να δημιουργήσει, στη χειρότερη περίπτωση, ένα καλό κοινό, ελαφρά μυημένο, έως να προετοιμάσει κινηματογραφιστές.

Έχει παρατηρηθεί ότι υπάρχουν προβλήματα παιδείας στην Ελλάδα, παιδιά που έχουν προβλήματα εκφρασης ακόμη. Στη Σχολή αντιμετώπισατε τέτοια προ-

βλήματα;

Είμαι λίγο τυχερή. Στα δέκα παιδιά τα οχτώ έχουν πανεπιστημιακή εκπαίδευση. Ήδη μπορούν να αρθρώσουν λόγο, να κάνουν προτάσεις. Βέβαια πολλές φορές είναι αποπροσανατολισμένα, ο λόγος του δεν έχει συνέχεια.

Έχουν διατυπωθεί διάφορες προτάσεις. Μια από αυτές λέει ότι αφού δεν υπάρχει κινηματογραφική βιομηχανία δεν χρειαζόμαστε την εκπαίδευση.

Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα έχει την ιδιαιτερότητα να απευθύνεται στο ελληνόφωνο κοινό που είναι μικρό. Άρα είναι καταδικασμένος εμπορικά, από πλευράς απόσβεσης κεφαλαίων. Όμως ο ελληνικός κινηματογράφος υπάρχει και αν το καταλάβουμε αυτό θα πάμε καλύτερα. Και δεν είναι μόνο ο μύθος του Αγγελόπουλου, είναι και άλλοι κινηματογραφιστές και νεότεροι. Κατά συνέπεια υπάρχει ανάγκη να στελεχωθούν.

Οι κινηματογραφικές σχολές είναι ο κατ' εξοχήν τόπος παραγωγής ταινιών μικρού μήκους. Βλέπετε τις ταινίες μικρού μήκους ως ταινίες τέχνης ή πειραματικές;

Νομίζω ότι δεν μπορούμε να περιορίσουμε έτσι τις ταινίες. Όταν είχα κάνει την έρευνα που σας έλεγα, ξεκινούσα ως εξής: Είναι ένας γλάρος, κάποιος, κάποτε πυροβόλησε τυχαία και τον σκοτώσε, είναι παρμένο απ' το θεατρικό έργο του Τσέχωφ. Αυτό μπορεί να το δει κανείς σαν συμβάν, σαν ερέθισμα, με ευαισθησία. Η μικρού μήκους ταινία μπορεί να είναι η προσωπική έκφραση κάποιου, ένα δείγμα δουλειάς, αυτό που καταθέτει ο νέος σκηνοθέτης που αύριο θα αποτελέσει ίσως κάποιο σταθμό του κινηματογράφου, μπορεί να είναι έρευνα, ένα ποιητικό έργο, οτιδήποτε.

Η ταινία μικρού μήκους για πολλούς σκηνοθέτες είναι το σκαλοπάτι για την ταινία μεγάλου μήκους. Πιστεύετε ότι αυτός είναι ένας λόγος που δεν έχει αναπτυχθεί η ταινία μικρού μήκους;

Όχι, δεν έχει αναπτυχθεί γιατί δεν υπάρχει η κατάλληλη αγορά. Δεν

μπορεί να την προωθήσει κανείς. Είχαμε πει να παίζεται μαζί με την μεγάλη, τα κανάλια να την αγοράζουν. Να υπάρχουν τέτοιου είδους κίνητρα.

Τον τελευταίο καιρό έχουμε παρατηρήσει ότι βγαίνουν ταινίες μικρού μήκους που έχουν κάνει αίσθηση στο κοινό. Πιστεύετε ότι αυτό συμβαίνει επειδή οι Έλληνες έχουν αρχίσει να μορφώνονται περί τον κινηματογράφο, γιατί οι παλιότερες γενιές, κακά τα ψέματα, έμαθαν κινηματογράφο εμπειρικά.

Δεν θα συμφωνήσω μαζί σας. Ανήκω σε μια γενιά που πασχίσαμε πολύ για να ψάξουμε τον κινηματογράφο. Μεταφράσαμε βιβλία, βγάσαμε τον "Ελληνικό Κινηματογράφο", τον "Σύγχρονο Κινηματογράφο", διαβάσαμε, ψάχναμε. Δεν νομίζω ότι μας έβγαλε παρορητικά ο κινηματογράφος τότε. Τώρα τα παιδιά νομίζω ότι έπιασαν το τι μπορεί να ζητηθεί απ' την ξένη αγορά και προσαρμόζονται ανάλογα. Και αυτό είναι καλό.

Αλλά για να ξανάρθουμε στις κινηματογραφικές σχολές. Ένα παιδί που σπουδάζει κινηματογράφο πώς μπορεί να απορροφηθεί απ' την αγορά;

Εδώ θα ήθελα να κάνω μια διευκρίνιση ως προς την δική μου θέση. Θα ήθελα να μην ταυτίζουμε την κινηματογραφική παιδεία των παιδιών με την επαγγελματική τους εκπαίδευση. Κάποιος σπουδάζει σινεμά γιατί το αγαπάει. Αν το ακολουθήσει επαγγελματικά είναι προσωπική του επιλογή. Κάποιος άλλος τον σπουδάζει για να εργαστεί, να αποκτήσει ένα εφόδιο. Δουλειές υπάρχουν στο χώρο, αρκεί να καταλάβει ότι θα δουλέψει ως μοντέρ, στο σκριπτ, στο βιντεοκλιπ, στη διαφήμιση, στο ντοκιμαντέρ του υπουργείου.

Ο Αντώνης Κόκκινος είχε πει ότι η καλύτερη εκπαίδευση είναι να βλέπει ταινίες. Απ' ότι ξέρω η ατέλεια των σπουδαστών των κινηματογραφικών σχολών έχει καταργηθεί.

Εδώ και 3 ή 4 χρόνια. Ελπίζω ότι θα

επανεέλθει, έχουμε κάνει κάποιες ενέργειες. Υπήρχε και η αναβολή στράτευσης, η ατέλεια στα θεάματα κλπ. Δινόταν κάποτε το φιλμ για να κάνουν τις ταινίες του. Μια σειρά από προνόμια που καταργήθηκαν.

Με το Κέντρο Κινηματογράφου τι συνεργασία υπάρχει;

Αυτή τη στιγμή καμία.

Υπάρχει κάποια συνεργασία με την τηλεόραση;

Αυτή τη στιγμή καμία. Όλα επαφίενται στην καλή πρόθεση κάποιου, από κάποιο κανάλι, ιδιωτικό ή κρατικό που θέλει να προβάλει κάποιες ταινίες. Αλλιώς μένουν οι ταινίες στα κουτιά.

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για την εκπαιδευτική πολι-

τική της σχολής.

Αρκετά ολιγόριθμα τμήματα, έτσι ώστε ο καθηγητής να έχει επαφή με τα παιδιά. Η γενική κατευθυντήρια γραμμή είναι από κάθε παιδί να μπορεί να καλλιεργηθεί αυτό που κάθε παιδί μπορεί να καταθέσει στο σινεμά, με μια αυθεντικότητα και πρακτικά ξεκινάμε σενάρια και εφαρμογές από το πρώτο έτος με μικρές ασκήσεις σε βίντεο, στο δεύτερο έτος κάνουμε ένα μικρό φιλμάκι 16mm και οι υπόλοιποι της τάξεως συμμετέχουν σε διάφορα πόστα στην παραγωγή εναλλασσόμενοι και στο τρίτο έτος είναι οι πτυχιακές δουλειές με σενάρια που μας φέρνουν τα παιδιά.



Κουστουρίτσα ή Αγγελόπουλος; Όταν το μεγαλύτερο Φεστιβάλ στον κόσμο έχει να επιδείξει παρά μόνον τέσσερις-πέντε αξιόλογες ταινίες στο Επίσημο Διαγωνιστικό Πρόγραμμα σε σύνολο εικοσιπεντάων μια τέτοιου είδους ανταγωνιστική διάθεση έχει τελικά σημασία; Η ανάρμοστη συμπεριφορά του Έλληνα σκηνοθέτη, που απέδειξε για άλλη μια φορά ότι δεν ξέρει να χάνει και προκάλεσε τα αρνητικά σχόλια τόσο των παρευρισκομένων όσο και του Τύπου τι νόημα είχε τελικά;

Το Μεγάλο Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής που απονεμήθηκε στην ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου **ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ** αποτελεί τη μεγαλύτερη μέχρι στιγμής διάκριση για τον ελληνικό κινηματογράφο. Ο Αγγελόπουλος είναι ο μοναδικός Έλληνας σκηνοθέτης που κατορθώνει στις μέρες μας να βρίσκει σημαντικά κεφάλαια, ώστε να μπορεί να κάνει τις ταινίες του χωρίς τους συμβιβασμούς και τις υποχωρήσεις που η οικονομική ένδεια συνεπάγεται. Ο

ου Πολέμου. Κατασκευάζει όπλα, χάνει την αίσθηση του χρόνου και για πολλά χρόνια πιστεύει ότι ο πόλεμος συνεχίζεται. Αυτή τους την πεποίθηση καλλιιεργεί ο Μάρκο, που εκμεταλλεύεται την κατάσταση, κάνει εμπόριο με τα όπλα που κατασκευάζουν οι έγκλειστοι, ενώ παράλληλα ανεβαίνει στην ιεραρχία του Τίτο. Ο πόλεμος όμως δεν τελειώνει ποτέ. Μια υπόγεια σήραγγα ενώνει το Βερολίνο με το σημερινό Βελιγράδι.

Εκπληκτικός ρυθμός, σκηνοθεσία που αγγίζει την τελειότητα, θαυμάσιες ερμηνείες και η δαιμονιακή μουσική του Μπρέγκοβιτς να σχολιάζει ιδανικά τα δρώμενα κάνουν την ταινία του Κουστουρίτσα αδιαφιλονίκητη θριαμβεύτρια του φετινού Φεστιβάλ Καννών. Ο Κουστουρίτσα μετά τον Φράνσις Φορντ Κόπολλα και τον Μπίλλε Ωγκουστ γίνεται ο τρίτος σκηνοθέτης που κερδίζει για δεύτερη φορά το Χρυσό Φοίνικα.

Το μικρό οδοιπορικό του Οδυσσέα - Χάρβετ Καϊτέλ στα απαράσπαστα Βαλκάνια και η απελπισμένη αναζήτηση του χαμένου

HAINE) και θέμα την οργή και εξέγερση νεαρών εναντίων της αστυνομίας κάνει μια σκληρή και ρεαλιστική ταινία που κέρδισε το Βραβείο Σκηνοθεσίας. Η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών είχε επισημάνει το ταλέντο του Κάσοβιτς στο Α! Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών στη Λάρισα το 1993 και του απένειμε το βραβείο της για τη μικρού μήκους ταινία του ΟΙ ΑΝΤΙΠΑΛΟΙ (FERROT LE POU).

Οι ταινίες ΚΑΡΙΝΓΚΤΟΝ (CARRINGTON) του Κρίστοφερ Χάμπτον με θέμα τη ζωή της ζωγράφου Ντόρα Κάρινγκτον (Είμμα Τόμπσον) και τον παράξενο έρωτά της για τον ομοφυλόφιλο συγγραφέα Λύττον Στράσεϊ (Τζόνθαν Πράις), ENT GOYNT (ED WOOD) του Τιμ Μπάρτον μ' έναν αγνώριστο Τζόννυ Ντεπ στο ρόλο του χειρότερου σκηνοθέτη στον κόσμο και η ΤΡΕΛΛΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ (THE MADNESS OF KING GEORGE) του Νίκολας Χάιντερ ξεχώρισαν μέσα στη γενική μετριότητα του διαγωνιστικού προγράμ-

ΤΟ ΥΠΟΓΕΙΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

Αγγελόπουλος αποτελεί ένα πολύ σημαντικό παράγοντα προβολής της χώρας μας στο εξωτερικό και το έργο του εκτιμάται ιδιαίτερα, όσο και αν αμφισβητείται από κάποιους συμπατριώτες του. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι δεν υπάρχουν κι άλλοι αξιόλογοι δημιουργοί στον κόσμο ικανοί να διεκδικήσουν και να κατακτήσουν το Χρυσό Φοίνικα!

Ο Βόσνιος Εμίρ Κουστουρίτσα αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Χρυσό Λιοντάρι στη Βενετία για την πρώτη του ταινία ΘΥΜΑΣΑΙ ΤΗ ΝΤΟΛΥ ΜΠΕΛ, Χρυσός Φοίνικας στις Κάννες για το ΜΠΑΜΠΑ ΠΟΥ ΛΕΙΠΕΙ ΤΑΣΙΔΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ, Βραβείο σκηνοθεσίας επίσης στις Κάννες για τον ΚΑΙΡΟ ΤΩΝ ΤΣΙΓΓΑΝΩΝ με κατάληξη της θριαμβευτικής του πορείας τον Χρυσό Φοίνικα του φετινού Φεστιβάλ Καννών για το εκπληκτικό ΥΠΟΓΕΙΟ (UNDERGROUND). Ο Κουστουρίτσα ξαναβρίσκει τον καλό του εαυτό μετά την επώδυνη αμερικάνικη περιπέτεια του και το αποτυχημένο ARIZONA DREAM.

Μια ομάδα Γιουγκοσλάβων αντιστασιακών με τις οικογένειές τους κρύβεται σ' ένα υπόγειο κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου

αθού βλέμματος της ανθρωπότητας μέσα από τρία ανεμφάνιστα φιλμ των αδελφών Μανάκια συγκίνησε κοινό και κριτικούς στις Κάννες. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος επιβεβαιώνει το προσωπικό, υψηλής αισθητικής και ευαισθησίας κινηματογραφικό στυλ του. Η μόνη μας αντίρρηση είναι ότι ο διευθυντής φωτογραφίας Γιώργος Αρβανίτης δε βρίσκεται στην καλύτερη στιγμή της καριέρας του, ενώ η μουσική της Ελένης Καραϊνδρου συνοδεύει με ευαισθησία τα μονολόγια του Αγγελόπουλου.

Ο μεγάλος αδικημένος του φετινού Φεστιβάλ είναι ο Βρετανός Κεν Λόουτς. Η καινοτομία του ταινία ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (LAND AND FREEDOM) διαδραματίζεται στην Ισπανία του εμφυλίου πολέμου, των ονείρων, του πάθους και της απογοήτευσης. Η ταινία αγνοήθηκε εντελώς από τα επίσημα βραβεία της κριτικής επιτροπής στην οποία προηδρυνε η Ζαν Μορώ. Το ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ μοιράσθηκε το Βραβείο της Διεθνούς Ομοσπονδίας Κριτικών (FIPRESCI) με το ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ.

Ο νεαρός Γάλλος σκηνοθέτης Ματιέ Κάσοβιτς με την ταινία ΤΟ ΜΙΣΟΣ (LA

ματος. Ο Τζιμ Τζάρμους κάνει ένα παράξενο γουέστερν με τίτλο ΝΕΚΡΟΣ (DEAD MAN) και πρωταγωνιστή τον Τζόννυ Ντεπ ο οποίος ξεσπάζει τα πλήθη στις Κάννες, ενώ ο Ζανγκ Γιμού με την ΤΡΙΑΔΑ ΤΗΣ ΣΑΝΓΚΑΗΣ (SHANGHAI TRIAD) και πρωταγωνίστρια (για τελευταία φορά λόγω χωρισμού;) τη Γκονγκ Λη φαίνεται να βρίσκεται έξω από τα νερά του διαπραγματευόμενος μια ιστορία της Κινέζικης Μαφίας.

Ο Τέρενς Ντέιβις THE NEON BIBLE, ο Τζέιμς Άηβορν Ο ΤΖΕΦΦΕΡΣΟΝ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ (JEFFERSON IN PARIS) και ο Μανόελ ντε Ολιβείρα ΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ (O CONVENTO) απογοήτευσαν και τους πιο πιστούς θαυμαστές τους.

Βλέποντας μια ταινία σαν την Ισπανική ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ (HISTORIAS DEL KRONEN) του Μόντξο Αρμενταρίξ και την ερασιτεχνική αφέλεια και προχειρότητα με την οποία διαπραγματεύεται ιστορίες από την παραστρατημένη ισπανική νεολαία διερωτόμασθε για άλλη μια φορά για τα κριτήρια επιλογής του διευθυντή του Φεστιβάλ Ζυλ Ζακόμπ.

Μετά την τελετή της απονομής προβλή-



UNDERGROUND

ήθηκε το αδιάφορο και παλαιομοδίτικο γουέστερν ΓΡΗΓΟΡΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΗ (THE QUICK AND THE DEAD) του Σαμ Ράμι. Σ' αυτή την περίπτωση όμως ο κ. Ζακόμπ είναι απόλυτα δικαιολογημένος, αφού πρωταγωνίστρια της ταινίας είναι η Σάρουν Στόουν, η παρουσία της οποίας στις Κάννες (από τα χεράκια της παρέλαβε ο Κουστουρίτσα το Χρυσό Φοίνικα!) έδωσε ιδιαίτερη λάμψη στο Φεστιβάλ και σήμανε συναγεμμό μεταξύ των φωτορεπόρτερ.

Χαμηλό το επίπεδο στις ταινίες μικρού μήκους που διαγωνίσθηκαν για το Χρυσό Φοίνικα, που κέρδισε τελικά το αδιάφορο κινούμενο σχέδιο από τη Ρωσία ΓΚΑΓΚΑΡΙΝ (GAGARIN) του Αλεξέι Καριτινί. Από τις δέκα ταινίες μικρού μήκους που διαγωνίσθηκαν οι τέσσερις ήταν κινούμενα σχέδια. Άλλωστε και πέρυσι ένα κινούμενο σχέδιο από το Μεξικό Ο ΗΡΩΑΣ (EL HEROE) είχε κερδίσει το Χρυσό Φοίνικα.

Στο Επίσημο μη διαγωνιστικό τμήμα ΕΝΑ ΚΑΠΟΙΟ ΒΛΕΜΜΑ προβλήθηκαν εικοσιένα ταινίες νέων, αλλά και καθιερωμένων δημιουργών. Ο Βιμ Βέντερς με την ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΛΙΣΑΒΟΝΑΣ (LISBON STORY) μάλλον απογοήτευσε. Ξεχωρίσαμε την πρώτη ταινία του αξιόλογου ζωγράφου Τσεν Γι Φέι

ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟ ΛΥΚΟΦΩΣ (RENCONTRE AU CREPUSCULE). Ένας νεαρός δημοσιογράφος συναντά ένα...φάντασμα με τη μορφή μιας πανέμορφης γυναίκας στη Σανγκάη του 30. Υπέροχη νυχτερινή ατμόσφαιρα, μυστήριο, πάθος, εκδίκηση. Ο Άντυ Γκαρσία, πρώην κακοποιός, προσπαθεί να ζήσει μια ήσυχη ζωή στο Ντένβερ. Όμως το πρώην αφεντικό του δεν τον αφήνει ν' αγιάσει στην ταινία του Γκάρντ Φλέντερ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΓΙΑ ΝΑ ΚΑΝΕΙ ΚΑΝΕΙΣ ΣΤΟ ΝΤΕΝΒΕΡ ΟΤΑΝ ΕΙΝΑΙ ΝΕΚΡΟΣ (THINKS TO DO IN DENVER WHEN YOU ARE DEAD). Όταν οι πεισματάρηδες κάτοικοι ενός χωριού στην Αγγλία του 1917 κάνουν τα πάντα για να μην πάψει να θεωρείται ο λόγος του βουνού πολλά μπροσούν να συμβούν και συμβαίνουν στην ταινία του Κρίστοφερ Μόνγκερ Ο ΑΓΓΛΟΣ ΠΟΥ ΑΝΕΒΗΚΕ ΤΟ ΛΟΦΟ, ΑΛΛΑ ΚΑΤΕΒΗΚΕ ΤΟ ΒΟΥΝΟ (THE ENGLISHMAN WHO WENT UP A HILL BUT CAME DOWN A MOUNTAIN). Πρωταγωνιστές ο Χιου Γκραντ και η Τάρα Φιτζέραλντ.

Ο ικανότατος Πιέρ Ανρύ Ντελώ υπεύθυνος για το Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών έκανε πολύ καλές επιλογές φέτος. Καταρχήν εξασφάλισε την τελευταία ταινία του Μάικ

Νιούελ ΜΙΑ ΜΕΓΑΛΗ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ (AN AWFULLY BIG ADVENTURE) την οποία δεν μπορούσαμε να δούμε, αφού παρατηρήθηκε αθρόα προσέλευση κόσμου, μετά την επιτυχία της προηγουμένης ταινίας του σκηνοθέτη ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΓΑΜΟΙ ΚΑΙ ΜΙΑ ΚΗΔΕΙΑ. Στο ίδιο πρόγραμμα φιλοξενήθηκε και η ταινία του Έλληνα Κωνσταντίνου Γιάνναρη ΤΡΙΑ ΒΗΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ (3 STEPS TO HEAVEN). Ο Γιάνναρης ζει και εργάζεται στο Λονδίνο. Η Χρυσή Κάμερα, το βραβείο καλύτερου πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη απονεμήθηκε στην ταινία ΤΟ ΑΣΠΡΟ ΜΠΑΛΟΝΙ (BADKONAK-E SEFID) του Ιρανού Τζαφάρ Παναχί σε σενάριο Αμπάς Κιαροστάμι που συμμετείχε επίσης στο Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών.

Πολύ καλές ταινίες είδαμε στην ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ. Η ΒΩΒΗ ΜΑΡΤΥΣ (MUTE WITNESS) του Άντονι Γουάλλερ. Μια βωβή μακρινή κλεινεται κατά λάθος μια νύχτα σε στούντιο όπου γυρίζεται μια ταινία "snuff" με αληθινή δολοφονία μιας γυναίκας. Η ΝΤΕΝΙΖ ΤΗΛΕΦΩΝΕΙ (DENISE CALLS UP) του Χαλ Σάλουεν. Θα μπορούσαν ποτέ οι άνθρωποι να συναντηθούν, να επικοινωνήσουν ή θα είναι τόσο απασχολημένοι που όλα θα γίνονται από το τηλέφωνο; Μια θαυμάσια ταινία που κέρδισε την εύφημη μνεία της Χρυσής Κάμερας. Το βραβείο της Εβδομάδας Κριτικής κέρδισε η Βελγική ΜΑΝΝΕΚΕΝ ΡΙΣ του Φρανκ Βαν Πάσσελ, ενώ το βραβείο για την καλύτερη ταινία μικρού μήκους του προγράμματος η Αμερικανική Η ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ (AN EVIL TOWN) του Ρίτσαρντ Σίαρς.

Φέτος στις Κάννες παρατηρήθηκε σημαντική μείωση προσέλευσης επαγγελματιών, αλλά και μείωση του ενδιαφέροντος από πλευράς του κοινού. Να έφταγε η ποιότητα των ταινιών ή το μεγαλύτερο κινηματογραφικό Φεστιβάλ χρειάζεται ανανέωση σε κάποιους τομείς;

ΑΝΕΣΤΗΣ ΚΑΤΣΙΑΜΑΚΑΣ
ΣΤΕΛΛΑ ΜΠΕΛΕΣΗ

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΤΟΥ 48ου ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

- ΧΡΥΣΟΣ ΦΟΙΝΙΚΑΣ: ΥΠΟΓΕΙΟ (UNDERGROUND) του Εμίρ Κουστουρίτσα (Γιουγκοσλαβία)
- ΜΕΓΑΛΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ του Θόδωρου Αγγελόπουλου (Ελλάδα)
- ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ: ΤΟ ΜΙΣΟΣ (LA HAINE) του Ματιέ Κάσοβιτς (Γαλλία)
- ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ: Έλεν Μίρρεν (Η ΤΡΕΛΛΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ)
- ΑΝΔΡΙΚΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ: Τζόνθαν Πράις (ΚΑΡΙΝΓΚΤΟΝ)
- ΕΙΔΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΚΑΡΙΝΓΚΤΟΝ (CARRINGTON) του Κρίστοφερ Χάμπτον (Μεγάλη Βρετανία)
- ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: ΜΗΞΕΧΝΑΣ ΟΤΙ ΘΑ ΠΕΘΑΝΕΙΣ (N' OUBLIE PAS QUE TU VAS MOURIR) του Ξαβιέ Μπωβουά (Γαλλία)
- ΧΡΥΣΗ ΚΑΜΕΡΑ: ΤΟ ΑΣΠΡΟ ΜΠΑΛΟΝΙ (BADKONAK - E SEFID) του Τζαφάρ Παναχί (Ιράν)
- ΕΥΦΗΜΗ ΜΝΕΙΑ ΧΡΥΣΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ: Η ΝΤΕΝΙΖ ΤΗΛΕΦΩΝΕΙ (DENISE CALLS UP) του Χάρολντ Σάλοουεν (ΗΠΑ)

- ΧΡΥΣΟΣ ΦΟΙΝΙΚΑΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ: ΓΚΑΓΚΑΡΙΝΙ (GAGARINE) του Αλεξέι Κριτινί (Ρωσία)
- ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ SWINGER του Γκρέγκορ Τζόρνταν (Αυστραλία)
- ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΕΧΝΙΚΩΝ: Η ΤΡΙΑΔΑ ΤΗΣ ΣΑΝΓΚΑΗΣ (SHANGAI TRIAD) του Ζανγκ Γιμού (Κίνα) για τη φωτογραφία του Λου Γιου, το διευθυντή εργαστηρίου Ολιβιέ Σαβασά και τον εταλονέρ Μπρούνο Πατέν.
- ΒΡΑΒΕΙΟ FIPRESCI: ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (LAND AND FREEDOM) του Κεν Λόουτς (Μεγάλη Βρετανία) και το ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ του Θόδωρου Αγγελόπουλου (Ελλάδα) για τις ταινίες του διαγωνιστικού τμήματος και ΤΟ ΑΣΠΡΟ ΜΠΑΛΟΝΙ (BADKONAK - E SEFID) του Τζαφάρ Παναχί (Ιράν) από τις ταινίες των παράλληλων προγραμμάτων.
- ΒΡΑΒΕΙΟ ΚΑΘΟΛΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ: ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (LAND AND FREEDOM) του Κεν Λόουτς (Μεγάλη Βρετανία) και εύφημη μνεία στην ταινία ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΔΙΑΒΟΛΟ ΚΑΙ ΤΗ ΒΑΘΕΙΑ ΓΑΛΑΖΙΑ ΘΑΛΑΣΣΑ (BETWEEN THE DEVIL AND THE DEER BLUE SEA) της Μάρion Χάνσελ (Βέλγιο).

Καλοκαιρινοί κινηματογράφοι τα χαλίκια έγιναν λάσπες...

Για μια (όλο και περισσότερο σφιχτή και δεμένη) μερίδα θεατών, οι καλοκαιρινές επαναλήψεις αποτελούν την ευκαιρία να δει ή να επαναδεί κανείς την "καλή ταινία". Το κοινό, όσο λιγοστεύει και στήνεται μπροστά τους τηλεοπτικούς δέκτες, τόσο περισσότερο εκλεκτικό γίνεται: οι αιθουσάρχες κατάλαβαν έγκαιρα το γεγονός αυτό, και αρκετοί θερινοί κινηματογράφοι έσπευσαν να αυτοχαρακτηριστούν (ο αυτοχαρακτηρισμός στο χώρο του νεοελληνικού κινηματογράφου αποτελεί κυρίαρχη έκφραση) "αίθουσες τέχνης" για να μη χάσουν κανένα μερίδιο στο ελαχιστοποιημένο, αλλά τουλάχιστον υπαρκτό, κυνήγι της ποιότητας (πολλές εκφράσεις του κειμένου είναι εμφανώς αδόκιμες, αλλά ο γράφων αμφιβάλλει για τις "επίσημες" δυνατότητες ενός χρονικού πάνου στην επίσης αμφίβολη πανλαϊκότητα των θερινών αιθουσών). Οι καλοκαιρινές προβολές, μακρινό βασίλειο της κινηματογραφοφιλίας: Από πρώτη ματιά, το καλοκαίρι φαντάζει στα μάτια μας (μια και μας δίνει την ευκαιρία να ξαναδούμε για πέμπτη φορά ταινίες) ως η εποχή του ξεφασχίσματος των κινηματογραφικών προτιμήσεων. Ωστόσο τα πράγματα δεν είναι και τόσο εύκολα και οι συνήθειές μας ως θεατών μετασχηματίζονται γοργά τα τελευταία χρόνια τώρα που όλες οι ταινίες έγιναν "τέχνης", από τα γουέστερν του Τζον Στάρτζες μέχρι τις κωμωδίες του Τζέρι Λιούις, τώρα που κανένας αιθουσάρχης που σέβεται πρώτα τον εαυτό του δεν αφήνει έξω από το πρόγραμμά του το ΡΙΟ ΜΠΡΑΒΟ του Χάουαρντ Χοξ ή το ΦΙΛΗΣΣΕ ΜΕ ΜΕ ΠΑΘΟΣ του Μπιουσίτσι Μπέγκλεϊ, τι έχει μείνει σε εμάς να ξεκρινάσουμε ή να ανακαλύψουμε; Ούτε την ίδια μας την προτίμηση, ή την αγωνία μας μάλλον να ξεπεράσουμε την μακαριότητα που δημιούργησε η καταδίωξη των πάντων, του γουέστερν, της ανεξάντητης ιταλικής κωμωδίας, των θρίλερ με το χιτσκοκικό βλέμμα, ακόμα και του μάγου Ντάγγλας Σερκ. Σε μια εποχή όπου τα θέαματα παραλείνουν με την απολυτότητα της ακρίβειας και τα μίντια εναλλάσσονται υποδειγματικά, παραχωρώντας ευγενικά τη θέση τους το ένα στο άλλο, το κοινό αρχίζει να εκλέγει. Ανελίσσεται σε επιλεκτικό κοινό. Τώρα, αυτή τη στιγμή είναι πολύ αγρά. Τώρα αυτό το κοινό δεν έχει τίποτα να επιλέξει.

Αυτή τη δυνατότητα επιλογής προσπαθεί να ανεύρει η αθηναϊκή κινηματογραφική ζωή στις καλοκαιρινές προβολές, μαζί με ένα κάποιο παρελθόν και ορισμένες αναφορές: οι καλοκαιρινοί κινηματογράφοι τέχνης έπαψαν να είναι οι ναοί της γνώριμιάς με την ανανέωση της κινηματογραφικής γραφής, της κινηματογραφικής γλώσσας, με τις νέες τάσεις και ρεύματα σε όλο τον κόσμο (ας έκανε κάποιος θερινός ακόμα και στο ανεπτυγμένο σήμερα ένα αφιέρωμα στην τρέλλα του νοτιο-αμερικανικού σινεμα-νόβου κι αν δε μάζευε σε κάθε προβολή κοινό εγώ θα ήμουν το λιγότερο ηλίθιος). Εκείνο που χαρακτηρίζει τους καλοκαιρινούς κινηματογράφους είναι η έντονη τάση τους (μέσα από αφιέρωμα στα κλασικά είδη) να δημιουργήσουν τη ψευδαίσθηση ότι ξαναζει σήμερα η σχέση που είχε παλιότερα το συνοικιακό κυρίως κοινό με αυτές τις κλασικές ταινίες. Υπάρχει όμως μια μικρή διαφορά: η σχέση αυτή επικρατούσε τότε από το λαϊκό χαρακτήρα του κινηματογράφου, χαρακτηριζόταν για πάντα. Στη θέση του τα προγράμματα αυτών των αιθουσών τοποθετούν σήμερα τη γνωστή ιδιαιτερότητα της καλοκαιρινής προβολής, δηλαδή τη μυθοποίηση και το βλακώδη φетиχισμό των "ιδιαιτερών" συνθηκών προβολής. Ελεύθερο κάπνισμα (για να μη ξεχαρμανιάζει ο μανιακός θεατής), πασατέμπο, δροσιά, κόκα-κόλα, σαίτες, κερφεδάκια (δεν υπάρχει θερινή αίθουσα χωρίς φαί - περισσότερα μπιφτέκια πουλάει ο κωχ Αρτέμις στο "Αρχαδία" παρά ο Κάβουρας στα Εξάρχεια), καλαμπούρι, χαλικάκι και μια αράδα από κλισέ που επανέρχονται στις δημοσιογραφικές παραινώσεις προς το "φιλοθεάμιον" κοινό. Να όμως που και η ίδια η εξιδανίκευση της "βραδιάς στα καλοκαιρινοί σινεμά" παύει να λειτουργεί από τη στιγμή που οι κινηματογράφοι παίζουν το παιχνίδι της ποιότητας: όπως και να το κάνουμε είναι πολύ δύσκολο να όχι αδύνατο να βλέπεις σε άθλια κατάσταση μια ταινία του Μέρβιν Λερόϊ, ιδίως όταν ξέρεις πια ότι όλη η σύλληψη είναι στη σκηνοθεσία και δεν αντέχει να μην ακούσις τίποτα στις τελευταίες σκηνές του ΖΑΜΠΡΙΕΚΙ ΠΟΙΝΤ του Μικελάντζελο Αντονιόνι, ιδίως όταν ξέρεις ότι κάποτε ακουγόταν σε αυτή τη

σκάνς η μουσική των Πινκ Φλόιντ (της μπαρετικής περιόδου). Οι διαμαρτυρίες τότε υπεραμύνονται μιας τεχνικής αρτιμέλειας: κατάσταση τελείως άγνωστη και άσχετη με τις χειμερινές ή συνοικιακές προβολές, που όλοι γνωρίσαμε. Τι μένει λοιπόν; Οι ταινίες θα φώναζε κάποιος. Ίσως. Η ίδια η επιλογή των ταινιών ωστόσο τείνει όλο και περισσότερο στην κατασκευή ενός συμμετρικού ομοιώματος, που δεν έχει πια και τόσο μεγάλη σχέση με την κινηματογραφική επαγρύπνηση και απόλαυση. Ομοίωμα του κινηματογραφικού είδους ξαφνικά, που παρουσιάζεται αρχικά μουσειοποιημένο, έτοιμο σε κάθε στιγμή να πιθχίσει την παλιά του αίγλη, την πρωτογενή του δόξα. Τότε, όμως, το είδος δεν περιλαμβάνει μόνο τα αριστουργήματα του είδους και οι κινηματογραφόφιλοι μισορούσαν πράγματι να ανακαλύψουν το μεγάλο "διαμάντι": αυτό ήταν που έκανε το είδος να υπάρχει άρα και να λειτουργεί. Σήμερα αυτό το είδος, αφού ψαλιδίζεται αυθαίρετα, υπάρχει μόνο από τα ματωμένα κομμάτια του, που κάποιος έχει προωθήσει. Έτσι μπαίνει μια για πάντα στο μουσείο ενώ, από μια διαφορετική άποψη, τα νεότερα είδη: πορνό, καρτέ κοιμούνται ανέμελα και ήσυχα στα γκέτο τους μια και κανείς "κάποιος" δε βρίσκει να ρισκάρει την ειδικεύση του στο άγνωστο και παρθένο έδαφος τους. Απλά είναι είδη ολοκληρωμένα, δείχνουν όλες τις στάσεις - όλες τις τεχνολογίες στο κρεβάτι, όλες τις τεχνικές στην πολεμική τέχνη. Οι ειδικοί δεν τολμούν ούτε να τα δουν, περιφρονώντας τα βαθιά και περιχαρσώνοντας με όλα τα δυνατά μέσα - τι όμορφο φιλμ-νουάρ - το συντηρητισμό τους. Τα χαρακτηριστικά αποσπάσματα του είδους, με την πολύτιμη βοήθεια του χάους που βασιλεύει στις αποθήκες των εισαγωγών-διανομών, έχουν καταστρέψει μια για πάντα τα είδη και τη λάμψη τους. Ομοίωμα του δημιουργού επίσης: όλοι γίνονται δημιουργοί το καλοκαίρι (ο Ρόμπερτ Ζεμπίς, ο Μάικ Νιουέλ, ο Ράσελ Μαλχαχί, ο Τζέιμς Κάμερον κι άλλοι πολλοί λαμπροί κινηματοθεατές) ή μάλλον προβάλλονται μόνο ταινίες - δημιουργήματα. Η εβδομάδα Κεν Ράσελ ακολουθεί την εβδομάδα Πάολο - Πιερ Παζολίνι, την άλλη εβδομάδα αφιέρωμα στον ατζούτο τρόμο του Τέρενς Φίσερ και πάει λέγοντας. Η γενικευμένη αυτή "πολιτική των δημιουργών" είναι τελικά αδιάφορη. Έτσι κι αλλιώς στον καλλιτεχνικό κόσμο, όλοι είναι καλλιτέχνες (όπως και στο περιοδικό αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ όλοι είμαστε αρθρογράφοι-κριτικοί). Μόνο που παλαιότερα μερικοί από αυτούς τους καλλιτέχνες δούλευαν πράγματι υπόγειο, μέσα στη μαζική κουλτούρα ενώ σήμερα η αγορά δε σπώνει παρά προϊόντα σε σειρά που μπαίνουν στα γκέτο πλασαρισμένα σε δημιουργήματα, μοναδικές κι απαράμιλλες παραγωγές, υποχρεωτικές για όλο τον κόσμο (το φιλμ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΑΣΤΡΩΝ του Τζορτζ Λούκας καθώς και το ΣΤΕΝΕΣ ΕΠΑΦΕΣ ΤΡΙΤΟΥ ΤΥΠΟΥ είναι τα καλύτερα παραδείγματα). Κι ένα συμπέρασμα: εκείνο που αναζητούν οι καλοκαιρινές προβολές τέχνης ανακυκλώνοντας αέναα προγράμματα χλιοειδωμένα, είναι η εποχή που υπήρχαν καλοκαιρινές προβολές γενικά, μια εποχή γεμάτη συγκινήσεις, που έρχεται σήμερα να κυριεύσει τη νοσταλγία της άτονης κινηματογραφικής πραγματικότητάς μας, ακριβώς γιατί δεν υπάρχει πια. Η μίμησή της όμως πολλαπλασιάζει την πλήξη αντί για την κινηματογραφοφιλία, την αδιαφορία του κοινού αντί για τη σκεπτική παρακολούθηση. Φέτος το καλοκαίρι δε ξαναείδαμε το ΜΠΛΕ του Κριστοφ Κισλόφσκι ή το ΣΤΗΝ ΠΑΓΙΑ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ του Τζιμ Τζάρμους. Είδαμε ένα αφιερωματάκι στον Μπέρκμαν. Α, είδαμε και το ΑΛΦΑΒΙΑ του Ζαν Λικ Γκοντάρ. Μόνο που κάποιος γέρος ροτούσε από πίσω όλη την ώρα μανιωδώς: "τι επιστημονική φαντασία είναι αυτή, που στο διάλογο είναι τα αστημολόγια, είμαι μια ώρα εδώ και δεν έχει γίνει ούτε μια σύγκρουση αετών".

Σας το έχουμε πει: τα πολλά "προσεχώς" βλέπουν υπερβολικά, και το χειρότερο είναι ότι φρενύουν διαστημόπλοια εκεί που δεν τα σπένδουν. Για μας το θερινό σινεμά γάθπηκε μαζί με τις συνοικίες του: τα χαλίκια ειλικρινά έχουν γίνει λάσπες....

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

5η Εβδομάδα Πειραματικού Κινηματογράφου Μαδρίτης (4 - 11/4/95)

Σαν δημιουργός πειραματικών ταινιών, ένιωσα την ανάγκη να παρεβρεθώ αυτοπροσώπως τη χρονιά αυτή, στην πέμπτη διοργάνωση του μεγαλύτερου ευρωπαϊκού φεστιβάλ κινηματογραφικής πρωτοπορίας, που έγινε στη Μαδρίτη από 4 μέχρι 11 Απριλίου. Η εμπειρία ήταν, κάτι παραπάνω από χρήσιμη κι εποικοδομητική, καθότι μου δόθηκε η ευκαιρία να γνωρίσω τις πιο σύγχρονες τάσεις του ιδιαίτερου αυτού καλλιτεχνικού είδους που άρχισε να με συναρπάζει από τότε που έφηβος ακόμα γνώρισα μερικά από τα γνωστότερα δείγματά του. Η παιδεία που αποκτήσαμε στη Γαλλία, έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στις πρωτοπορίες (avant-gardes) των παλιότερων χρόνων (όπως, π.χ. εκείνες των γάλλων και γερμανών φορμαλιστών των δεκαετιών του 20 και του 30, στους σουρρεαλιστές και ντανταϊστές κινηματογραφιστές που απαρτίζουν τις ίδιες ομάδες, στον λετριστικό κινηματογράφο, στους αμερικάνους στρουκτουραλιστές της δεκαετίας του 60 καθώς και στους υπόλοιπους συμπατριώτες τους δημιουργούς της ίδιας περιόδου που εφάρμοσαν στις ταινίες τους τις αρχές του cinéma dereet, όπως η Shirley Clarke). Όμως τα αφιερώματα που διοργάνωσαν οι διευθυντές του φεστιβάλ στις πιο αντιπροσωπευτικές πειραματικές ταινίες της Αυστρίας, της Γερμανίας και της Πολωνίας (και που όλες του ήταν παραγωγές των τελευταίων πενήντα χρόνων) μας συναρπάσαν και μας προσέφεραν καινούργιες παραστάσεις που, στην πλειοψηφία τους, δεν είχαμε αποκτήσει προηγουμένως (μοναδικές εξαιρέσεις αποτελούν οι ταινίες του Peter Kubelka καθώς και κάποιες μικρού μήκους του Roman Polanski - ΤΑ ΘΗΛΑΣΤΙΚΑ, ΔΥΟ ΑΝΔΡΕΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΝΤΟΥΛΑΠΑ - που, ιδιαίτερα τις δύο τελευταίες είδαμε για πρώτη φορά στη φοιτητική κινηματογραφική λέσχη της Ίριδας. Γι' αυτό ακριβώς το λόγο θα συστήσουμε στους έλληνες κινηματογραφόφιλους που αγαπάνε τον πειραματικό κινηματογράφο, να έχουν υπόψη τους αυτό το φεστιβάλ και να επιδιώξουν, κάποια προσεχή χρονιά να το τιμήσουν με την παρουσία τους, αφού αυτό θα τους δώσει την ευκαιρία να γνωρίσουν ταινίες ανέκδοτες στη χώρα μας που, αν και αποτέλεσαν κρυφούς σταθμούς στα χρονικά του κινηματογράφου, είναι σε μας άγνωστες.

Το αφιέρωμα στον Χαβιέ Αγκίρε (Janier Aguirre), μέλος της κριτικής επιτροπής του φεστιβάλ, ήταν πολύ πλούσιο σε προτάσεις

καθότι ο παραπάνω δημιουργός έχει διακριθεί για την πληρότητα των εκφραστικών του δυνατοτήτων καθώς και για την ικανότητά του να συνδυάζει στο έργο του τα πλέον αντιφατικά κινηματογραφικά είδη. Έχει βραβευτεί στο παρελθόν από τη Μόστρα της Βενετίας, ενώ έχει γίνει περισσότερο γνωστός σκηνοθετώντας φολκλορικά ντοκιμαντέρ για το πλατύ κοινό, καταδεικνύοντας ορισμένα από τα προγονικά έθιμα της Ισπανίας έτσι όπως αυτά διατηρούνται μέχρι τις μέρες μας (όπως στο ΑΣΥΝΗΘΙΣΤΗ ΙΣΠΑΝΙΑ, 1964), ή ορισμένες ταινίες cult χαμηλού προϋπολογισμού με μια ιδιαίτερη διάσταση στη νοσηρή και μακάβρια θεματολογία της εποχής του (Ο ΚΑΜΠΟΥΡΗΣ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΤΟΜΕΙΟΥ, 1972). Από τις πειραματικές του ταινίες καθεμιά ξεχωρίζει με τον τρόπο που χειρίζεται το απρόοπτο των οπτικών σχημάτων και μορφών καθώς και την ανάμειξη των χειροτεχνικών ευρημάτων. Η ταινία CONTINUUM 1 είναι χαρακτηριστική ως προς την πρώτη περίπτωση γιατί παρουσιάζει τη σταδιακή πορεία ενός κύκλου από απλή λεπτομέρεια του κάδρου μέχρι της υπερκάλυψης της επιφάνειας του τελευταίου αλλά και της απρόσμενης ξαφνικής επιστροφής του στην αρχική θέση. Η ταινία UNDER WELLES είναι χαρακτηριστική ως προς τη δεύτερη περίπτωση γιατί αποτελείται από εικόνες αρχείου όπου φαίνεται ο Orson Welles, σε στιγμές συνεντεύξεων. Αυτές οι εικόνες είναι χρωματισμένες άτακτα με το χέρι καφέ-καφέ, κάτι που αποδίδει μια παρανοϊκή υφή στην ταινία. Τα ποιητικά ντοκιμαντέρ του σχετικά με τα εικαστικά δημιουργήματα γνωστών καλλιτεχνών όπως οι Eusebio Sempere (στο LINEAS DEL VIENTO) και Chillida (στο ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ) έχουν μια εξαιρετικά περίπλοκη δομή, που τείνει να αποδώσει έντεχνα τα μυστήρια και τα αινίγματα των υπέροχων μορφών των δημιουργών. Τα πολιτικής υφής συνειδησιακά του σκηνοθέτη (όπως το CHE CHE CHE του 1971) προσπαθούν να εμβαθύνουν τα κρυφά νοήματα των πολιτικών αλληγοριών, χρησιμοποιώντας σαν αφηγητές ορισμένα κοινότητα σύμβολα της αριστεράς (όπως τη μορφή του Τσε Γκεβάρα). Τέλος, οι ταινίες του μεγάλου μήκους (όπως η LA VIDA PERRA, του 1981) είναι αξιοπρόσεκτες για τον τρόπο που χρησιμοποιούν το πλάνο ενότητα (plan-séquence) καθώς και το θεατρικό μονόλογο λογοτεχνικών αξιώσεων.

Στο Διαγωνιστικό Τμήμα ξεχώρισαν πολλές ταινίες και οι κριτές, στη διάρκεια των απονομών βραβείων, τόνισαν την δυσκολία στην επιλογή τους. Θα αναφερθώ συνοπτικά σε ορισμένες από τις προτιμήσεις μου, προσπαθώντας να δώσω ένα όσο το δυνατό πιο αντιπροσωπευτικό πορτραίτο της φετινής διοργάνωσης.

Ο ισπανός Reznak (που είχα καλέσει σαν διοργανωτής στο 1ο Μεσογειακό φεστιβάλ Λάρισας (1993) για να παρουσιάσει την ταινία του ΥΠΑΙΘΡΙΑ ΑΓΟΡΑ ΕΙΚΟΝΩΝ) ήταν παρών στο Διαγωνιστικό Τμήμα με τη νεότερη δημιουργία του ΟΛΑ ΓΙΑ ΠΟΥΛΗΜΑ, που είχε σε θέμα τη λαϊκή αγορά της Μαδρίτης την ώρα της μεγάλης της αιχμής. Η εικονοπλασία της ταινίας αυτής ήταν εξαιρετικά αυθόρμητη και αυθεντική το δε μοντάζ της πολύ δυναμικό.

Η ισπανοαμερικάνα Nuria Onivé-Bellés παρουσίασε την ταινία της Η ΑΛΙΚΗ ΛΙΠΟΘΥΜΟΥΣΕ με θέμα τις παραισθήσεις που νιώθει μία 14χρονη κόρη χασάπη αφού πεθάνει η μητέρα της. Δημιουργώντας μία κλειστοφοβική αλλά και εντράπηλη ατμόσφαιρα (όσο κι αν αυτό ακούγεται παράλογο) η σκηνοθέτης κατάφερε ν' αποδώσει στην ταινία της έναν ονειρικό αλλά και εφιαλτικό χαρακτήρα, γεμάτο σύμβολα από τις φοβίες της εφηβικής ηλικίας. Ο γερμανός Michael Brynntip εντυπωσίασε με την ταινία του Ο,ΤΙ ΠΡΟΛΑΒΕΙΣ ΝΑ ΓΕΥΤΕΙΣ η οποία περιείχε εικόνες από διάφορες πορνογραφικές gay ταινίες όπου κυριαρχούσαν οι εκφράσεις ηδονής των παθητικών ομοφυλόφιλων, τη στιγμή που πρωκτικό οργασμού. Ο κολομβιανός Jorge Martinez παρουσίασε μία ασυνήθιστη ιστορία από τα φιλά γράμματα του να εφημερίδων. Η ταινία του Ο ΧΕΙΡΙΣΤΗΣ ΤΟΥ ΑΝΕΛΚΥΣΤΗΡΑ περιγράφει τα βιώματα ενός μίξερου πόλην χειριστή ανελκυστήρα ο οποίος έχει εγκατασταθεί στο ερειπωμένο κτίριο της παλιάς εργασίας του. Η αφήγηση συντελείται με πλάνο-ενότητες μεγάλης διάρκειας.

Ο άγγλος Tom Balogh με την ταινία του CAPOEIRA αναφέρεται στον εντυπωσιακό χορό με το ίδιο όνομα, οι θεαματικές πλευρές του οποίου αναδημιουργούνται με τη βοήθεια ενός ευρηματικού μοντάζ που τονίζει τις ασυνάρτητες στιγμές της διακεκομμένης κίνησης. Ο αυστριακός Petre Braunies στην ταινία του COJONES (που δεν μπόρεσα να μεταφράσω) περιγράφει μέσα σε τρία λεπτά μία αλληγορική εκδοχή του πυρηνι-

κού αφανισμού, όπου η βόμβα παίρνει τη μορφή μιας δηλητηριώδους κύστης, η οποία εκρήγνυται για να ελευθερώσει τα θανατηφόρα υγρά της. Ο γάλλος Pascal Auger στην ταινία του ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΚΑΠΟΙΕΣ ΧΑΡΙΤΕΣ αναπλάθει το μύθο των τριών χάριτων στη σημερινή ατμόσφαιρα της μεσογείου, παίζοντας με τις σκιές, τα χρώματα, τις λάμψεις αλλά και τις όμορφες γωνίες των γυναικείων κορμιών. Ο νοτιοαφρικάνος Jan Kerkhof απέσπασε το πρώτο βραβείο της κριτικής επιτροπής με την ταινία του ΔΕΚΑ ΜΟΝΟΛΟΓΟΙ ΑΠΟ ΤΙΣ ΖΩΕΣ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ. Η ολλανδική παραγωγή της ταινία του ήταν εξαιρετικά ενοχλητική τόσο στο φορμαλιστικό επίπεδο όσο και στο λεκτικό περιεχόμενο των δέκα μονόλογων που την αποτελούν. Όπως λέει και ο τίτλος της, τα δέκα τμήματα της παρουσιάζουν τις ιστορίες ισόριθμων δολοφόνων που εκμιστηγούνται διαχυτικά στους θεατές τα κατορθώματά τους. Παρωδώντας τη μόδα των ταινιών με ήρωες τους λεγόμενους "serial killers", η ταινία περιέχει ορισμένες στιγμές αληθινά σοκαριστικές, όπως π.χ. εκείνη όπου ένας απ' τους δέκα δολοφόνους αυνανίζεται χωρίς λογοκρισία και απαριθμεί τις ανατριχιαστικές πράξεις του. Να μην παραλείψουμε να πούμε ότι ο ίδιος σκηνοθέτης παρουσίασε άλλη μία ταινία στο Διαγωνιστικό Τμήμα με τίτλο Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ και η οποία εμπνέεται ελεύθερα από ένα διήγημα του Ζωρζ Μπαταίη. Το θέμα της είναι εκείνο της άνησης πάλης της ζωής με το θάνατο στο σύγχρονο πολιτισμό, ένα πολιτισμό ζωογραφισμένο με τα χρώματα της απόλυτης σήψης και πεσομιμού.

Η ισπανίδα Mercedes Caspar με την ταινία της ΤΟ ΕΚΚΡΕΜΕΣ προσπάθησε επιτυχώς να περιγράψει τον ονειρικό κόσμο του Αδάμ μέχρι τη μέρα που τον προσφέρει η Εύα. Όμορφες παραδεισιακές εικόνες και μία ατμόσφαιρα λαγνείας μετατρέπουν την ταινία σε ντελίκιο αισθησεων και ηδονών. Η γερμανίδα Susanne Franzel με την ταινία της ΟΜΟΡΦΕΣ ΥΠΑΡΞΕΙΣ παίζει με την έννοια του άσχημου, συνθέτοντας τη μουσική ενός υπερφιάλου videoclip όπου κυριαρχούν τα τερατόμορφα πλάσματα και οι κατασκευές. Η αμερικανίδα Mary Kocol στην ταινία της ΕΓΩ ΕΙΜΑΙ ΑΥΤΗ; παραθέτει στη σειρά τις φωτογραφίες της οικογένειάς της, παίζοντας με το χρόνο και τις εντυπώσεις, ανάγοντας τη ζωή της σ' έργο τέχνης. Ο ελβετός Killian Dellers, στην ταινία του ΟΡΑΣΗ καταγίνεται με τη συνθετότητα του κινηματογραφικού κώδρου καθώς και με την αδυναμία του ανθρώπινου ματιού να συλλάβει τα πολυάριθμα οπτικά σχήματα που το απαρτίζουν. Η ολλανδή Wineke Vun

Muiswinkel απέσπασε το δεύτερο βραβείο της κριτικής επιτροπής με την ταινία της OVER ENKELE OGENBLIKKEN που είχε σα θέμα το φανταστικό ταξίδι ενός τριάντου όπου οι σπασμοδικές κινήσεις του υπονοούνται από τις αντιδράσεις των επιβατών και τον σταθερό ρυθμό με τον οποίο περιφέρεται η κάμερα στο εσωτερικό του βαγονιού.

Σχετικά με μία ακόμα ταινία του Διαγωνιστικού Τμήματος, του ΛΥΧΝΟ του υποφαινόμενου, έχουν γραφτεί πολλά άρθρα στον ελληνικό τύπο (1). Επιλέχτηκε, όπως και όλες οι υπόλοιπες του Διαγωνιστικού, μέσα από 250 υποψηφιότητες. Έτσι μας πληροφορήσαν οι διοργανωτές κατά τη διάρκεια της τελετής έναρξης. Είναι κάτι που παλιότερα πέτυχαν δύο εκλεκτοί συμπατριώτες σκηνοθέτες: ο Μιχάλης Αρφαράς (ο οποίος έχει ήδη συμμετάσχει στο Βερολίνο) και ο Αλέξανδρος Φασόσης. Είναι επίσης πολύ μεγάλη μου τιμή να ακούσω από το στόμα των διοργανωτών ότι βρήκαν στην ταινία μου ορισμένες αισθητικές λύσεις που θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τις αναζητήσεις του Σταύρου Τορνέ, εφόσον είναι κι αυτός Έλληνας κι εφόσον είναι κι αυτός υπέρ της χρησιμοποίησης απλοϊκών μορφών στον κινηματογράφο. Συνδυάζοντας τη φάρσα, την κοινωνική αλληγορία και το παραμύθι, η ταινία ΛΥΧΝΟΣ του υποφαινόμενου αποτελεί ένα ακόμα πείραμα γύρω από τα όρια που μπορεί να καλύψει η σκηνοθεσία. Η απόλυτη ελευθερία στη σύλληψη, την εκτέλεση αλλά και την προβολή του έργου γίνεται άποψη που έρχεται να απελευθερώσει τον ελληνικό κινηματογράφο από τον ασφυκτικό κλοιό του επαγγελματισμού.

Κλείνοντας αυτή τη σύντομη αναφορά στις ταινίες της 5ης Εβδομάδας Πειραματικού Κινηματογράφου θά' θελα να παρακαλέσω τους διοργανωτές των τριών κινηματογραφικών φεστιβάλ της χώρας (της Θεσσαλονίκης, της Λάρισης και της Δράμας) να μην παραβλέπουν, με τη γνωστή τακτική τους εμπροθεματικών βλέψεων τον παραπάνω θεσμό αλλά καλύτερα ν' αναζητήσουν τη συνεργασία τους μ' αυτόν, προκειμένου ο ελληνικός κινηματογράφος να αποκτήσει καινούργιο ήθος.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Βλέπε κυρίως τα άρθρα της "Ελευθεροτυπίας" 28.3.95, σελ. 37, του "Αδέσμευτου Τύπου", 12.5.95, του "Πριν" 18.9.94 σελ. 21, του περιοδικού "Τρίτο μάτι" Νο 45 (Απρίλιος 95) σελ. 58.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΤΥΦΛΟΥ

M.M.E.

Μέσα Μαζικής Εκμηδένισης. Εκμηδένιση της συνείδησης, του νοήματος, της ίδια της γλώσσας.

Ένας ο ποιμπός, χιλιάδες οι δέκτες και η γλυκιά αποχάνωση του καναπέ. Επικοινωνία δεν βλέπω.

Το κάθε άτομο "καλωδιωμένο" στην μοναξιά του, επικοινωνεί με άλλες "μηχανές" (έμφυτες ή άφυτες) και ονειρεύεται ανώτερες θέσεις εξουσίας και ελέγχου.

Το τοπίο φλεγόμενο.

Εξάλλου δεν μας χρειάζεται.

Οι απέραντες εκτάσεις οι ατέλειωτες διαδρομές είναι περιττές, κυρίως τα δένδρα. Ακόμα και το ίδιο μας το σώμα είναι περιττό. Αφού όλα συγκεντρώνονται στον εγκέφαλο, αφού όλες οι λειτουργίες ακυρώνονται μέσα στην χυδαιότητα που κυριαρχεί στα δίκτυα επικοινωνίας. Θεατές μας βίας στείρας, ρακοςυλλέκτες εικόνων, στις οποίες δεν υπάρχει τίποτα να δεις, συμμετέχουμε σ' ένα παιχνιδι άσκοπης αντικειμενικότητας. Μ' ένα καλό φόνο κερδίζει μια πρόσκληση σε ΤΟΚ ΣΟΥΥ...

★ ΕΙΔΗΣΕΙΣ 8.30

Κυρίες και κύριοι, στα γεγονότα των 8.30 θα συνδεθούμε ζωντανά με τη φώκια μονάχους - μονάχους στη Μεσόγειο.

Φώκια μονάχους καλημέρα. Τι θα θέλατε να μας πείτε για τους Βαρόνους των Μίντια και το νομοσχέδιο για τα Μ.Μ.Ε

Μίου - Μίου...

Ευχαριστούμε τη φώκια Μονάχους - μονάχους και ας συνδεθούμε με τη ΒΟΥΛΗ. Ωχ...όχι...λείπουν όλοι σε ταξίδια για... Διακοπές.

★ Μέσα Μανιακής Επιτάχυνσης

Διαρκής επιτάχυνση. Ταχεία παραγωγή.

Τα συνθήματα της νέας εποχής.

Δεν λέω με γοητεία η ταχύτητα, αλλά αυτός ο ίλιγγος της ανυπομονησίας, της έκλειψης, της άσπειρης παρόρμησης, της αποπλάνησης. Να πρόκειται "γι' αυτή τη λάμψη της αποπλάνησης που λιώνει τα τοξικά κυκλώματα του νοήματος. Γιατί τι συνέβη στο καλό και στο κακό, στο αληθές και στο ψευδές, σ' όλες τις μεγάλες διακρίσεις που μας χρησιμοποιούν στην νοηματοδότηση του κόσμου; Όλοι αυτοί οι όροι, κομματιασμένοι είναι έτοιμοι σε κάθε στιγμή να εξαλείψουν ο ένας τον άλλο και να καταρρεύσουν. Η αποπλάνηση τους εκσφενδονίζει τον έναν εναντίον του άλλου και τους ενώνει πέραν του νοήματος, μέσα σ' ένα παροξυσμό έντασης και γοητείας".

J. Bandrilland

Ταχύτητα λοιπόν και ταυτόχρονα αδιαφορία. Οι ταχύτατοι χρόνοι οδηγούν τον άνθρωπο στην παράλυση και τον βυθίζουν στην αδιαφορία, στην πορνογραφία της πληροφόρησης, στην καρδιά του συστήματος. Festina lente.

Όμως εγώ βιάζομαι. Λέω να πάω σινεμά. Ένα θερινό σινεμά μπροστά σε μια τεράστια οδό-νη και...passa il tempo.

Fluxus 7

ΣΤΙΣ ΑΚΤΕΣ ΤΗΣ ΚΟΡΝΟΥΑΛΛΗΣ

Ο Πάνος Βίτσικας γεννήθηκε στην Αθήνα το 1962. Αποφοίτησε απ' τη δραματική σχολή του "Θεάτρου Τέχνης" και επιμένει από τότε να κάνει αλεπάλληλες απόπειρες γραγής διηγημάτων και σεναρίων, για ανεξήγητες αιτίες και μυστηριώδεις σκοπούς.

Λάβαμε και δημοσιεύουμε αυτό το σενάριο που νομίζουμε, έχει όλα τα χαρακτηριστικά που θα του επέτρεπαν να γίνει ταινία, εάν βέβαια κάποιος σκηνοθέτης ενδιαφερθεί να την κάνει ταινία μικρού μήκους. Αναζητείται ο τολμών!

Ο Νεντ μισοσπκώνεται στηρίζοντας τον αγκώνα του στα σεντόνια. Η Μάττυ, ξαπλωμένη δίπλα του, του χαϊδεύει τα μαλλιά και μετά φέρνει απαλά το πρόσωπό της κοντά στο δικό του. Τον φιλάει.

- Πρέπει να φύγουμε, λέει ο Νεντ.

Ανοίγει τα μάτια της. Συγκατανεύει.

Εκείνος αφήνει το κρεβάτι και αρχίζει να ντύνεται. Με τη γραβάτα του λυτή στους ώμους ξανακάθεται για να φορέσει τα παπούτσια του.

Η Μάττυ κοιτάζει την πλάτη του στο μισοφωτισμένο δωμάτιο.

- Ως πότε;... Πότε θα τελειώσει αυτό;, ρωτάει.

Ο Νεντ ασχολείται με τα κορδόνια του.

- Τι έχεις στο νου σου; επιμένει εκείνη.

- Ξέρω ένα μέρος. Μακριά.

- Πού;

- Δεν είσαι υποχρεωμένη να μ' ακολουθήσεις.

- Πού;

Εκείνος σηκώνεται και δοκιμάζει το δέσιμο των παπουτσιών του. Τα παράσφιξε μάλλον.

- Κορνούαλλη...

Στην κατασκοτεινή νύχτα μόλις που διακρίνεται το περίγραμμα του αυτοκινήτου. Οι δύο πόρτες του που κλείνουν. Η μηχανή παίρνει μπρος. Οι προβολείς ανάβουν.

Στο εσωτερικό του ο Νεντ και η Μάττυ. Από κάπου κοντά η κόκκινη επιγραφή από νέον του μοτέλ φωτίζει τα πρόσωπά τους. Κοιτούν ίσια μπροστά.

Το αυτοκίνητο αργά, ναυχηλικά, αφήνει το πάρκιν. Μόλις και οι τέσσερις τροχοί του πατούν στην άσφαλτο, ανοίγει ταχύτητα.

Ο Νεντ και η Μάττυ εξακολουθούν να κοιτούν ευθεία μπροστά τους σιωπηλοί. Πίσω τους η κόκκινη επιγραφή του μοτέλ όλο και μικραίνει, μέχρι που γίνεται ένα μικρό κόκκινο στίγμα στον δυσδιάκριτο ορίζοντα.

Το αυτοκίνητο με σταθερή ταχύτητα διασχίζει τη σκοτεινή επίπεδη αμερικάνικη έρημο.

Η οθόνη σβήνει εντελώς. Έπειτα ανάβουν τα δυνατά φώτα της αίθουσας, και από μαύρη γίνεται κατάλευκη. Παρά το πολύχρωμο πλήθος που αρχίζει πάλι να σαλεύει μετά από ώρα σιωπής και ακινησίας, το βαθύ κόκκινο του βελούδου των καθισμάτων κυριαρχεί στο χώρο.

Στο θάλαμο προβολής ο Γιάννης κατεβαίνει απ' το σκαμνί κι απομακρύνεται απ' το μικρό, σαν πολεμίστρα κάστρου, παράθυρο. Ο μηχανικός βγάζει απ' τη μηχανή την πομπίνα έχοντας ένα σηηστό τσιγάρο στα χείλη. Στο τραπέζι, πίσω του, είναι το αλουμινένιο στρογγυλό κουτί. Αφήνει το τσιγάρο στο τάσι και τοποθετεί γρήγορα αλλά προσεκτικά το φιλμ στο κουτί. Ο Γιάννης κουμπώνει τη ντισεράδα του και παίρνει στα χέρια του την κόπια.

Κατεβαίνει βιαστικά τις σκάλες.

Στο φουαγιέ διασχίζει το στριμωγμένο πλήθος απαρατήρητος παρά το χτυπητό κίτρινο αδιάβροχό του.

Έξω, μπροστά στον κινηματογράφο, ξεκλιδώνει τη μοτοσυκλέττα. Βάζει την κόπια στο μεγάλο πάνινο σακκίδιο και το κρεμά χιαστί στην πλάτη του. Η μηχανή παίρνει μπρος με την πρώτη. Φορά το κράνος.

Ο αέρας κρύος και νοτισμένος εξαιτίας της απογευματινής βροχής. Η άσφαλτος υγρή ακόμη και επικίνδυνη, όμως αυτός δεν είναι λόγος να μην ανοίξει το γκάζι όσο και τα προηγούμενα βράδια. Η διαδρομή είναι καθορισμένη. Η ώρα που έχει στη διάθεσή του, το ίδιο. Τα έξι χιλιόμετρα πρέπει να διανυθούν το πολύ σε πέντε λεπτά.

Η νυχτερινή πόλη, τα μουσκεμένα πεζοδρόμια, τα φώτα, ο κρύος αέρας, όλα αυτά είναι μόνο ένα μέρος της πραγματικότητας.

Κάνοντας ελιγμούς ανάμεσα στα ξεπλυμένα αυτοκίνητα, κουβαλά στην πλάτη του, στο αλουμινένιο κουτί, το υπόλοιπο κομμάτι της.

Πραγματικότητα κι αυτή. Η άνυδρη αμερικάνικη έρημος.

Φτάνει στο δεύτερο κινηματογράφο. Στο πεζοδρόμιο, μπροστά στο ταμείο, σχηματίζεται μια μικρή ουρά...

...Το φουαγιέ όμως είναι άδειο. Η ώρα ανάμεσα σε δύο προβολές.

Εδώ ο μηχανικός παίρνει γρήγορα την κόπια απ' τα χέρια του. Ο Γιάννης βρίσκει το κουτί του δεύτερου μέρους και το βάζει στο σακκίδιο.

Πετάει ένα "για..." και σε δευτερόλεπτα... βρίσκεται πάλι πάνω στη μοτοσυκλέττα.

Η ίδια διαδρομή. Απ' την ανάποδη. Η πρώτη πραγματικότητα δεν αλλάζει ποτέ. Η μάλλον... δεν αλλάζει κατά τις επιθυμίες του Γιάννη. Η δεύτερη είναι που αλλάζει, αυτή που κουβαλά τώρα στην πλάτη του. Και αυτή ερήμην του.

Σ' αυτήν όμως, οι αλλαγές ξεπερνούν ακόμη και τα αφελέστερα όνειρά του.

Ο Νεντ και η Μάττυ τραβούν για την Κορνούαλλη πάνω σ' ένα πλοίο ίσως, που διασχίζει τον Ατλαντικό ή σ' ένα αεροπλάνο που παρακάμπτει τους κνκλώνες. Τον Νεντ τον κυνηγά η αστυνομία για ληστεία και φόνο που δεν έχει διαπράξει.

Τον Γιάννη δεν τον κυνηγά κανείς, μόνο τον περιμένουν, ο ένας μετά τον άλλο, δύο μηχανικοί προβολής.

Ο Νεντ έχει μαζί του τη Μάττυ.

Ο Γιάννης κανέναν.

Ο Νεντ διαγράφει μια πορεία χιλιάδων χιλιομέτρων πάνω στον πλανήτη, από τη Βορειοαμερικάνικη ήπειρο στη Βορειοδυτική Ευρώπη.

Ο Γιάννης διαγράφει ένα μικρό μόνο στίγμα, με διάμετρο τα λίγα χιλιόμετρα της απόστασης των δύο κινηματογράφων σε μια πόλη της

Μεσογείου.
Η Κορνούαλλη όμως υπάρχει και για τους δύο.
Τα πέντε λεπτά περνούν χωρίς απρόοπτο. Ως συνήθως. Η πομπίνα του δεύτερου μέρους τοποθετείται στη μηχανή του πρώτου κινηματογράφου.
Τα φώτα στην αίθουσα σβήνουν.
Το επόμενο δρομολόγιο θα έχει απετηρία τη δεύτερη αίθουσα, έτσι υπαγορεύουν οι ώρες προβολών. Εκεί μόλις θάχει αρχίσει να προβάλεται το πρώτο μέρος. Μπορεί λοιπόν να μείνει, έχει αρκετή ώρα μπροστά του. Όχι όμως τόση όση χρειάζεται για να παρακολουθήσει το φιλμ μέχρι το τέλος. Δεν θάθελε κάτι τέτοιο. Δεν θάθελε δηλαδή να δει σχεδόν όλο το φιλμ εκτός από το τέλος.
Βγαίνει πάλι στο δρόμο.
Ο Νεντ μισοσηκώνεται στηρίζοντας τον αγκώνα του στα σεντόνια. Η Μάττυ, ξαπλωμένη δίπλα του, του χαϊδεύει τα μαλλιά και μετά φέρνει απαλά το πρόσωπό της κοντά στο δικό του. Τον φιλάει.
- Πρέπει να φύγουμε λέει ο Νεντ.
Ανοίγει τα μάτια της Συγκατανεύει.
Εκείνος αφήνει το κρεβάτι κι αρχίζει να ντύνεται. Με τη γραβάτα του λυτή στους ώμους ξανακάθεται για να φορέσει τα παπούτσια του. Η Μάττυ κοιτάζει την πλάτη του στο μισοφωτισμένο δωμάτιο.
- Ως τότε;... Πότε θα τελειώσει αυτό; ρωτάει.
Ο Νεντ ασχολείται με τα κορδόνια του.
- Τί έχεις στο νου σου; επιμένει εκείνη.
- Ξέρω ένα μέρος. Μακριά
- Πού;
- Δεν είσαι υποχρεωμένη να μ' ακολουθήσεις
- Πού;
Εκείνος σηκώνεται και δοκιμάζει το δέσιμο των παπουτσιών του. Τα παρασίφιξε μάλλον.
- Κορνούαλλη...
Στην κατασκότεινη νύχτα μόλις που διακρίνεται το περιγράμμα του αυτοκινήτου. Οι δύο πόρτες του που κλείνουν. Η μηχανή παίρνει μπρος. Οι προβολείς ανάβουν.
Στο εσωτερικό του ο Νεντ και η Μάττυ. Από κάπου κοντά η κόκκινη επιγραφή από νέον του μοτέλ φωτίζει τα πρόσωπά τους. Κοιτούν ίσια μπροστά.
Το αυτοκίνητο αργά, ναυελικά, αφήνει το πάρκιν. Μόλις και οι τέσσερις τροχοί του πατούν στην άσφαλτο, ανοίγει ταχύτητα.
Ο Νεντ και η Μάττυ εξακολουθούν να κοιτούν ευθεία μπροστά τους σιωπηλοί. Πίσω τους η κόκκινη επιγραφή του μοτέλ όλο και μικραίνει, μέχρι που γίνεται ένα μικρό κόκκινο στίγμα στον δυσδιάκριτο ορίζοντα.
Το αυτοκίνητο με σταθερή ταχύτητα διασχίζει τη σκοτεινή επίπεδη αμερικάνικη έρημο.
Το πράσινο ανάβει. Βάζει την πρώτη κι ανοίγει το γκάζι. Στρίβει αμέσως αριστερά και μπαίνει στη μεγάλη παραλιακή λεωφόρο.
Βρίσκεται έξω απ' την καθορισμένη διαδρομή. Και τα πέντε λεπτά έχουν περάσει προ πολλού. Δεν τρέχει πια, αν και θα μπορούσε, αυτή την ώρα τα αυτοκίνητα εδώ είναι ελάχιστα, ο δρόμος ανοιχτός. Στην πλάτη του έχει το σακκίδιο με την κόπια του δεύτερου μέρους, την κόπια με το τέλος. Το τέλος είναι το σημαντικότερο κομμάτι κάθε ταινίας. Η πορεία μικρή σημασία έχει. Το τέλος μετράει. Στο τέλος το κεντρικό πρόσωπο επιτυγχάνει ή όχι το σκοπό του, φτάνει ή όχι στον προορισμό του.
Έχει βγει πια απ' την πόλη. Ο δρόμος γίνεται ελαφρά ανηφορικός. Μετά κάνει μια μεγάλη στροφή δεξιά, χαράζοντας στη μέση την πλαγιά του πετρώδους λόφου. Τα φώτα τελειώνουν. Μόνον ο προβολέας της μηχανής φέγγει μερικά μέτρα μπροστά του την άσφαλτο. Στα δεξιά του, χαμηλά, παρά το θόρυβο της μηχανής, ακούει την ταραγμένη θάλασσα. Το τοπίο όμως εξακολουθεί να του είναι οικείο. Ο ουρανός σα να καθάρισε κάπως, φαίνονται μερικά αστέρια. Κι ο αέρας γίνεται ακόμη πιο κρύος.
Σ' ένα πλάτωμα του δρόμου κάνει δεξιά και σταματάει λίγα μόλις μέτρα απ' τον γκρεμό. Σβήνει τη μηχανή, όμως αφήνει τον προβολέα αναμμένο προς τη μεριά της θάλασσας. Λίγα μέτρα πιο κάτω το κύμα σκάει αφρίζοντας πάνω στα βράχια. Βγάζει απ' την πλάτη το σακκίδιο. Ανοίγει το μεταλλικό κουτί και παίρνει στα χέρια του την πομπίνα με το φιλμ. Κάθεται σε μια πέτρα μπροστά ακριβώς στη μοτοσυκλέττα. Τοποθετεί προσεκτικά την πομπίνα στα πόδια του κι αρχίζει να ξετυλίγει το σελυλίντ. Το ανασπώνει έτσι ώστε να καρρέ να βρίσκονται μέσα στη φωτεινή δέσμη του προβολέα. Στην αρχή ξετυλίγει αργά, εξετάζοντάς τα σχολαστικά, έπειτα όμως προσπερνά γρήγορα δεκάδες μέτρα δουλεύοντας και με τα δύο χέρια.
Το ξετυλιγμένο φιλμ σχηματίζει ένα αφράτο κουβάρι στ' αριστερά του. Σταματά μόνον όταν λίγα μέτρα έχουν απομείνει στην πομπίνα. Το τέλος μετράει.
Ο Νεντ και η Μάττυ στέκονται και αγναντεύουν τη θάλασσα. Ο ήλιος μόλις έχει ανατείλει. Κάτω από τα πόδια τους το κύμα σκάει, αφρίζοντας στους γρανιτένιους βράχους της Κορνούαλλης.
Πίσω τους εκτείνονται ατέλειωτοι γρασιδότοποι και περιβόλια με μηλιές. Δεν φαίνονται να μιλούν. Κοιτούν μόνο τη θάλασσα. Έπειτα περπατούν κατά μήκος της ακτής. Και μικραίνουν. Συνεχώς μικραίνουν μέχρι που δεν διακρίνονται πια.
Στα τελευταία καρρέ μόνο βράχια, ουρανός και αφρισμένα κύματα.
Ξαφνικά σταματάει για λίγα δευτερόλεπτα, σαν ν' ανακαλύπτει κάτι, κάτι να συνειδητοποιεί, κάτι σχετικό ίσως με τις δύο πραγματικότητες. Χαμογελάει.
"THE END".
Από εκεί και πέρα το σελυλίντ γίνεται διαφανές, τ' αστέρια ξαναπαίρνουν τη θέση τους.
Όμως ο παφλασμός των κυμάτων που σκάνε στα βράχια συνεχίζεται. Τον ακούει καθαρά.

ΠΑΝΟΣ ΒΙΤΣΙΚΑΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ

Διαπιστώνουμε πως ό,τι συνέβη στο σύνολο της πολιτιστικής παραγωγής, έτσι και στον κινηματογραφικό χώρο από το 1945 και μετά παρατηρούνται άμεσες συνέπειες από τη γενικότερη κοινωνική και πολιτικο-οικονομική πραγματικότητα και κυρίως από τον εμφύλιο πόλεμο. Το γεγονός αυτό επηρέασε άμεσα τη θεματολογία των ταινιών (1), με αποτέλεσμα η αντιμετώπιση της διασποράς από την ελληνική κινηματογραφία να ανταποκρίνεται πλήρως στη γενικότερη κατάσταση. Διακρίνουμε δηλαδή σαφέστατα δύο κυρίαρχες τάσεις αντιμετώπισης ενός τόσο σημαντικού κοινωνικο-πολιτιστικού φαινομένου, όπως αυτό της μαζικής αποχώρησης Ελλήνων στο εξωτερικό.

Η μία αφορά το χώρο της μαζικής παραγωγής, που εκμεταλλευόμενη την ιδιαίτεροτητα του κινηματογράφου να "δίνει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας" γοητεύει και έλκει το πλατύ κοινό με τις υπατάξεις που του προσφέρει, υπηρετώντας ταυτόχρονα την ιδεολογία των κυρίαρχων οικονομικά τάξεων, η δε άλλη εντάσσεται στην προσπάθειά που καταβάλλεται από τους ανεξάρτητους δημιουργούς να αντιμετωπίσουν τον κινηματογράφο ως πολιτιστικό γεγονός και δυνατότητα έκφρασης.

Η κάθε μία απ' αυτές χρησιμοποιεί τον ανάλογο μηχανισμό χρηματοδότησης και τυγχάνει της αντίστοιχης αποδοχής από τον κρατικό μηχανισμό και τις λογοκριτικές του επιτροπές. Η μαζική παραγωγή ενδίδεται για τη διασπορά στο βαθμό που γίνεται ευνοϊκά δεκτή από το μέσο θεατή, τονίζοντας κυρίως την κωμική ή μελοδραματική πλευρά της. Η προσέγγιση που επιχειρείται από τους σκηνοθέτες αδιαφορεί για την ωραιοποίηση, καταξερματίζει την επίπλαστη ενότητα, καταρρίπτει την αίσθηση της αληθοφάνειας και απαιτεί την ενεργό συμμετοχή του θεατή. Αυτό που ενδιαφέρει είναι η "εσωτερική συνοχή" των δρώμενων και όχι η εξωτερική συγκινησιακή φόρτιση του θεατή με μελοδραματικές καταστάσεις ή απλουστευτικές λύσεις (2). Η διασπορά ερευνάται από τις διάφορες πλευρές της και ανάλογα με τις ευαισθησίες και τις εμπειρίες του κάθε σκηνοθέτη και των σεναριογράφων τίθενται οι προβληματισμοί και σκιαγραφούνται οι επιπτώσεις που αυτή επιφέρει στην κοινωνική αλλά και στην προσωπική ζωή των ηρώων.

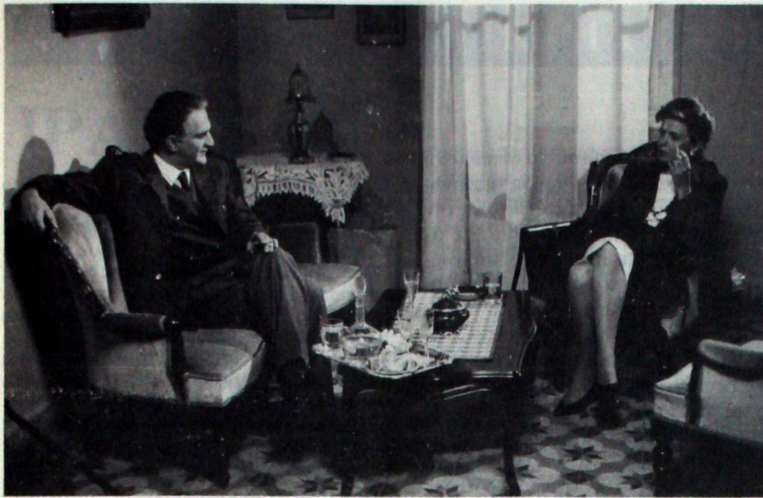
Αναλυτικότερα, παρατηρούμε ότι η δεκαετία 1940-1950 σφραγίζεται από τον εμφύλιο πόλεμο, του οποίου τις οικονομικές, κοινωνικές και κυρίως ιδεολογικές επιπτώσεις θα υποστεί, και μάλιστα για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, ολόκληρη η κινηματογραφική παραγωγή.

Η οικονομική δυσπραγία, η λογοκρισία, η ανυπαρξία κρατικής ενίσχυσης για τη δημιουργία πολιτιστικής παραγωγής οδηγεί σε μια μονομερή ανάπτυξη του κινηματογραφικού προϊόντος, ανάλογα με τις προθέσεις των ιδιωτών παραγωγών. Όπως ήταν φυσικό, αυτοί ενδιαφέρονται πρωτίστως για την οικονομική απόδοση της επένδυσής τους αλλά και για τη διατήρηση των καλών σχέσεών τους με την κρατική γραφειοκρατία και τις λογοκριτικές επιτροπές προληπτικού και κατασταλτικού ελέγχου (3). Το γεγονός αυτό οδηγεί σε μια παραγωγή που στρέφεται ολοκληρωτικά προς το πλατύ κοινό, αγνοώντας εντελώς την πολιτιστική πλευρά του κινηματογράφου. Όπως σημειώνουν και οι Κομολλί και Ναμπωνί: "Η ταύτιση ιδεολογίας και ταινίας αντανάκλαται, πρώτα απ' όλα στο γεγονός ότι οι αισθητικές απαιτήσεις του κοινού και οι οικονομικές ανάγκες του συστήματος κατανήσαν να σημαίνουν το ίδιο πράγμα" (4). Οι παραγωγοί ικανοποιούν το γούστο του κοινού και αυτό τους ανταποδίδει με τη συνεχή αύξηση των εσόδων τους την προτίμησή του. Οι ταινίες που του προσφέρονται δεν αποτελούν προσπάθειες καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά επιδιώκουν να ψυχαγωγήσουν ή να συγκινήσουν το κοινό μέσα από απλουστευτικές καταγραφές της πραγματικότητας. Είναι φανερό ότι πρόκειται για ταινίες μαζικής παραγωγής που απευθύνονται σε "ένα κοινό", όπως ομολογεί ο Εκο, "που δεν έχει συνείδηση του εαυτού του ως κοινωνικής ομάδας με κάποια χαρακτηριστικά, επομένως δεν μπορεί να προβάλει απαιτήσεις από τη μαζική κουλτούρα, αλλά να υποταχθεί στις προτάσεις της, χωρίς να ξέρει ότι υποτάσσεται" (5).

Με αυτόν τον τρόπο, η κυρίαρχη ιδεολογία καταφέρει να επιβληθεί και μάλιστα μέσα από μηχανισμούς ιδιαίτερα αποτελεσματικούς. "Με το να αποστά τον κυρίαρχο λόγο από κάθε ταξικό συσχετισμό και να αφαιρεί οποιοδήποτε κοινωνικό περιεχόμενο", όπως σημειώνει ο Κ. Τσουκαλάς, "δη-

μιουργεί μια εικόνα κοινωνικής γαλήνης" (6). Τόσο οι κωμωδίες όσο και τα κοινωνικά δράματα στηρίζουν την πλοκή τους σε τυχαία περιστατικά, σε παρεξηγήσεις, σε μικροεπισόδια. Οι κοινωνικές ανισότητες και οι επαγγελματικοί ανταγωνισμοί επιλύονται με την καλή πρόθεση των πρωταγωνιστών και το ερωτικό στοιχείο που καταφέρει να επικρατεί πάντα άσχετα από τις δυσκολίες και τα προβλήματα που εμφανίζονται. Ελεύθερη καλλιτεχνική παραγωγή είναι αδύνατο να υπαρξει κάτω από τις υπάρχουσες οικονομικές και πολιτικές συνθήκες. Οι σκηνοθέτες είναι υποχρεωμένοι να εκτελούν τα σενάρια που τους τροφοδοτούν οι παραγωγοί. Βέβαια, το φαινόμενο αυτό είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη γενικότερη πολιτιστική πραγματικότητα. "Η σιωπή" των διανοουμένων για ολόκληρες δεκαετίες μετά την εμφύλια σύρραξη, οδήγησε στην εκφρασμένη "ιδεολογική ουδετερότητα η οποία αποτελεί μέθοδο ενίσχυσης των καθολικών βασιικών αρχών της κυρίαρχης ιδεολογίας και συντελεί συνειδητά ή ασυνείδητα στη νομιμοποίηση του status quo. Από κοινωνική και πολιτική άποψη, η σιωπή των περισσοτέρων αξιολογών στοχατών της περιόδου δεν ήταν παρά μια αντικειμενική υποστήριξη των σχέσεων εξουσίας που επικρατούσαν, ενώ οι διαμαρτυρίες άλλων για περιφερειακά ή δευτερεύοντα ζητήματα άφηναν το κεντρικό πρόβλημα του προσδιορισμού και της κριτικής αξιολόγησης των θεμελιωδών κοινωνικών επιλογών σχεδόν άτιχο" (7).

Ήταν φυσικό όταν η κυρίαρχη τάση ήταν αυτή, η διασπορά - ένα φαινόμενο ιδιαίτερα πολυδιάστατο και σημαντικό για τις οικονομικές και κοινωνικές επιπτώσεις που προκάλεσε στην ελληνική κοινωνία - να αγνοηθεί για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα και, αργότερα, η προσέγγιση να αποσιωπά πολλές από τις παραμέτρους που το προσδιόριζαν. Δεν είναι τυχαίο ότι οι πρώτες ταινίες που έχουν αναφορές σ' αυτήν, πραγματοποιούνται μόλις το 1957 και είναι κυρίως κωμωδίες που προέρχονται από θεατρικές επιτυχίες, κυρίως του Αλέκου Σακελλάριου. Οι πρώτες αυτές ταινίες είναι ίσως και οι πλέον σημαντικές του είδους τους, κυρίως "Η θεία από το Σικάγο". Αντιπροσωπεύουν δε μια τάση που επαναλήφθηκε κατά κόρον την επόμενη δεκαετία. Πρόκειται για το κλειστό της επιστροφής του



επιτυχημένου ελληνοαμερικάνου επιχειρηματία που γίνεται η πανάκεια για όλα τα προβλήματα. Όλα εξελίσσονται σε οικογενειακό κύκλο, όπου ο θεός και η θεία βοηθούν να πραγματοποιηθούν όλες οι ελπίδες και τα όνειρα των άμεσων συγγενών. Η εξεύρεση προίκας και η πραγματοποίηση του γάμου είναι από τις συνηθέστερες καταστάσεις που ακολουθούν μετά την επιστροφή και στα οποία ο επαναστατημένος παίζει τον κυρίαρχο ρόλο. Βέβαια, η δομή της οικογένειας που περιγράφεται και οι σχέσεις μεταξύ των φίλων είναι καθαρά παραδοσιακού τύπου. Ενός τύπου που, όπως αναφέρει η Λουκία Μουσούρου, "εκφράζει και αναπαράγει την έννοια της εξουσίας του άνδρα πάνω στη γυναίκα, του ενήλικα πάνω στο παιδί - όπως και την αντίστοιχη της έννοια της εξάρτησης της γυναίκας από τον άνδρα και του παιδιού από τον ενήλικα" (8). Μπορεί ο ήρωας να είναι απλοϊκός και καλοκάγαθος, πίσω όμως από τις συμπεριφορές του είναι ξεκάθαρη και η κατανομή των ρόλων. Ο δε Ελληνοαμερικάνος ενώ φαίνεται ότι έρχεται φέρνοντας εκσυγχρονιστικά στοιχεία (αλλαγή τρόπου συμπεριφοράς, ένδυσης και επίπλων), όσον αφορά τις κοινωνικές σχέσεις και τις αντιλήψεις είναι φορέας εντελώς αναρχονιστικών απόψεων.

Η μοναδική αλλαγή που τους συνοδεύει είναι αυτή των καταναλωτικών προτύπων που εισβάλλουν τη δεκαετία 1955-1965 μαζί με την καλύτερευση των όρων διαβίωσης. Κατά τα άλλα, εμμένει σε πρότυπα και συμπεριφορές, ξεπερασμένα πολλές φορές ακόμα και στην Ελλάδα. Ο γάμος εξασκοιουθεί να είναι για όλους απαραίτητο στοιχείο κοινωνικής σύμβασης και μάλιστα με όρους που υποβάλλονται από το συμφέρον, με όλες τις υποχωρήσεις που αυτό επιβάλλει, και η προίκα εξασκοιουθεί να είναι το μεγάλο πρόβλημα των ασθενέστερων οικονομικά οικογενειών, γ' αυτό η παρουσία έστω και μακρινού συγγενή από την Αμερική δίνει ελπίδες σ' ολόκληρη την οικογένεια. Αυ-

τό γίνεται αφορμή για παραποιήσεις της αλήθειας, μικροπαρεξηγήσεις και εκμετάλλευση της αφέλειας των συγγενών. Οι ταινίες όπου ο ήρωας εμφανίζεται ως πλούσιος Ελληνοαμερικάνος ενώ είναι φτωχός, συνήθως δε ερωτευμένος, είναι πολλές και εντελώς κοινότοπες καθώς επαναλαμβάνουν μ' άλλο τρόπο το ήδη γνωστό κλισέ, τον έρωτα δηλαδή πλούσιος με φτωχό και αντίστροφα, που καταλήγει όμως πάντα σε αίσια έκβαση.

Ενώ οι ελληνοαμερικάνοι δίνουν αφορμή για καλύτερευση των οικογενειακών σχέσεων στην ελληνική οικογένεια, κατά κανόνα "η επαγγελματική δραστηριότητα και η οικονομική ανεξαρτησία είναι χαρακτηριστικά του ανδρικού ρόλου" (9). Ακόμα και η πλούσια θεία από την Αμερική, το καλύτερο που ονειρεύεται για τις ανιψιές είναι ένα γαμπρός με χρήματα και καλή δουλειά. Χαρακτηριστικό του κλίματος που επικρατεί είναι ότι στην επιστροφή του ελληνοαμερικάνου συγγενή προσβλέπουν όλοι, ανεξάρτητα από την επαγγελματική τους δραστηριότητα και επιράνεια. Από το φτωχό επαρχιώτη μέχρι τον πλούσιο εργοστασίαρχη υπάρχει η ελπίδα ότι έχει κάτι να επωφεληθεί από την άφιξη του. Βέβαια, οι ταινίες αυτές ανήκουν στην κατηγορία ταινιών μαζικής κατανάλωσης και στηρίζονται σε απλοϊκά ευρήματα και αφελείς καταστάσεις. Το μόνο που τις χαρακτηρίζει είναι η ζωντανία των ηθοποιών τους που καταφέρνουν ακόμα και μέσα από "κακά" σενάρια να διατηρούν οι ίδιοι μια φρεσκάδα και μια αμεσότητα στην ερμηνεία. Ακόμα όμως κι αυτό το χαρακτηριστικό δεν μπορεί να σώσει από τη μετριότητα και τις άπειρες επαναλήψεις πάνω στο ίδιο θέμα. Μετά την εισπρακτική επιτυχία των πρώτων ταινιών του είδους και κυρίως αυτών του Σακελλάριου, οι παραγωγοί χρησιμοποιούν την ίδια ακριβώς θεματολογία σε πολλές ταινίες της δεκαετίας του 1960. Οι ταινίες αυτές δεν έχουν να προσφέρουν τίποτα καινούριο στη

μελέτη της επίδρασης της διασποράς στον ελληνικό κινηματογράφο. Το μόνο αξιοσημείωτο στοιχείο είναι ότι η ποσοτική έκρηξη της περιόδου συμπαρασύρει και τη διασπορά, με τάσεις όμως επανάληψης και όχι ιδιαίτερης ενασχόλησης με το θέμα. Την ίδια περίοδο, παράλληλα με τις κωμωδίες, που όπως ήδη διαπιστώθηκε ασχολούνταν κυρίως με την επιστροφή πλούσιων Ελληνοαμερικάνων, εμφανίζονται και μια σειρά από κοινωνικά δράματα που αναφέρονται κυρίως σε εργάτες στη Γερμανία. Η ανάλυση όμως και εδώ στηρίζεται σε ερωτικές ιστορίες και τυχαία γεγονότα και δεν προχωρά σε κοινωνικές αιχμές για τα προβλήματα που δημιούργησε η μαζική αποχώρηση Ελλήνων στη Δυτ. Ευρώπη, δεν καταπιάνεται με τις δυσκολίες που συναντούν εκεί και με τις συνθήκες μέσα στις οποίες ζουν και εργάζονται.

Όλα τα μεγάλα γραφεία παραγωγής (Φίνος Φιλμ, Τζέιμς Πάρις, Καραγιάννης, Κονιτσιώτης κ.α.) χρησιμοποιούν τη διασπορά στη θεματολογία των ταινιών τους χωρίς όμως να υπεισέρχονται σε ουσιαστική προσέγγιση των αιτιών και των συνεπειών που αυτή προκάλεσε. Σε μια περίοδο όπου γύρω στα 100.000 άτομα το χρόνο μεταναστεύουν, και κυρίως μεταναστεύουν στη Δυτ. Γερμανία (80.569 μόνο το 1965) όπου μετατρέπονται σε εργάτες βιομηχανίας, η κινηματογραφία αντιμετωπίζει το ζήτημα είτε με κωμωδίες γεμάτες αφελείς καταστάσεις είτε με δράματα που στέλνεται σε ερωτικές ιστορίες με αφορμή την απόσταση ανάμεσα στους ήρωες (10). Είναι φανερό ότι η αντιμετώπιση αυτή δεν αφορά την ουσιαστική προσέγγιση του ζητήματος, αλλά τη χρησιμοποίησή του ως πρόδροχη για τη σεναριακή εξέλιξη των ταινιών. Η στάση αυτή δεν είναι άμοιρη ιδεολογικών συνεπειών. Ουσιαστικά αποσιωπάται η πραγματική διάσταση του προβλήματος και προσβάλλονται εντελώς δευτερεύοντα ζητήματα που σχετίζονται μ' αυτό.

Την ίδια περίοδο εμφανίζονται και τα κοινωνικά δράματα που αναφέρονται σε πρόσφυγες της Μικρασιατικής καταστροφής με πρωταγωνιστή το Ν. Ξανθόπουλο. Οι ταινίες αυτές στηρίζονται κυρίως στα τραγούδια και ασχολούνται με την αναζήτηση χαμένων μελών της οικογένειας του ήρωα μετά την καταστροφή και την απομάκρυνση από τη Σμύρνη. Και εδώ, η αναγκαστική φυγή είναι η αφορμή για την εξέλιξη της μυθοπλασίας. Οι μελοδραματικοί τόνοι και τα αλληπάλληλα τραγικά γεγονότα ευαισθητοποιούν το συναίσθημα του θεατή, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι του κινητοποιούν και το νου και τις αισθήσεις.

Αντίθετα, η αποφυγή οποιασδήποτε αναφοράς στις οικονομικές κοινωνικές και πολιτικές συνισταμένες οδηγεί σε μια καθαρά συγκινησιακή αντιμετώπιση ενός φαινομένου που συντάραζε την ελληνική κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα τη δεκαετία του 1920.

Είναι εμφανές ότι οι ταινίες αυτές, παρόλο που τόσο οι παραγωγοί τους όσο και οι επίσημες επιτροπές τις θεωρούν "ουδέτερες" ιδεολογικά και μακριά από κάθε πολιτική αιχμή και τοποθέτηση, στην ουσία είναι έντονα φορτισμένες και μάλιστα με τρόπο αποτελεσματικότερο από οποιαδήποτε άμεση αναφορά και θέση. Αποσιωπώντας τα πραγματικά γεγονότα τόσο στο διεθνή οικονομικό χώρο όσο και στην εξαρτημένη ελληνική οικονομία, αποσιωπούν το ενδιαφέρον του θεατή από την ουσία των καταστάσεων και τον μεταφέρουν σε ένα καθαρά φαντασιακό επίπεδο.

Εδώ οι συγκρούσεις είναι συναισθηματικές, καλοπροαίρετες και πάντοτε έχουν επιτυχή έκβαση. Η απομάκρυνση από κάθε προβληματισμό και σκέψη, γεγονός που κολλαεύει τα λαϊκά στρώματα που παρακολουθούν τις ταινίες αυτές, δεν εξαφανίζει και, ακόμα περισσότερο, δεν υποκαθιστά την πραγματικότητα, η οποία δυστυχώς είναι ιδιαίτερα σκληρή τη συγκεκριμένη περίοδο όσον αφορά το εξεταζόμενο θέμα. Άρα λοιπόν, η μαζική παραγωγή το μόνο που κατορθώνει είναι να ψηλαγώνει όσο γίνεται πιο ανώδυνα τους θεατές, κατακεραυνώνοντάς τους με τη συνεχή παρουσία εικόνων τις οποίες έχει φροντίσει να απογυμνώσει από "κάθε νόημα" που θα μπορούσε να δημιουργήσει σκέψεις, συλλογισμούς και προβληματισμούς (11). Μπροστά στη μεγιστοποίηση του κέρδους και την απόκτηση της εύνοιας των κυβερνώντων, δε διστάζουν ακόμα και να γελιοποιηθούν τόσο σημαντικά φαινόμενα όπως αυτό της διασποράς.

Βέβαια, η γελιοποίηση είναι εξίσου επικίνδυνη με την παραποίηση της αλήθειας που επιχειρείται μέσα από τις δήθες απολιτικές ταινίες. Η ωραιοποίηση και μόνο της διασποράς που εμφανίζεται τόσο στις κωμωδίες όσο και στα δράματα ως η λύση για όλα τα προβλήματα, αποτρέπει το θεατή από κάθε αμφισβήτηση της παρουσιαζόμενης κατάστασης. Η διατυμπανιζόμενη ανάγκη για φργή του θεατή από τη σκληρή πραγματικότητα, με τίποτα δεν παρέχει άλλοθι για την αλλοίωση αυτής της πραγματικότητας. Οι ταινίες αυτές χρησιμοποιούν την κινηματογραφική απεικόνιση για να επιτείνουν τον εφυσιασμό και την απάθεια του θεατή, που μετατρέπεται σε απλό κατανα-

λωτή εικόνων χωρίς διάθεση για συμμετοχή και διάλογο. Η αντίστοιχη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας υπηρετεί αυτή την αντίληψη πιστά, διεκπεραιώνοντας με απλοϊκό τρόπο τις επιθυμίες των παραγωγών. Η οποιαδήποτε αλλαγή στην κυριαρχούσα τάση είναι αυτονόητο ότι περνά με 'σα από την αλλαγή της φόρμας. Οι όποιες ανάγκες έκφρασης απαιτούν νέες φόρμες, οι οποίες θα μεταφέρουν και το νέο περιεχόμενο. Για να πραγματοποιηθούν όμως αυτές οι αγωνίες στο χώρο της πολιτιστικής βιομηχανίας, είναι απαραίτητο να αλλάξουν τόσο οι πηγές χρηματοδότησης όσο και οι γενικότερες συνθήκες παραγωγής και διανομής. Δεν είναι τυχαίο ότι οι σκηνοθέτες πραγματοποιούν τις πρώτες προσωπικές δουλειές με δικά τους χρήματα. Τα πρώτα δείγματα της νέας αντιμετώπισης, τόσο θεματολογικά όσο και κινηματογραφικά, προέρχονται από το χώρο των ταινιών μικρού μήκους και ολοκληρώνονται μέσα από συλλογικές προσπάθειες, πολλή προσωπική δουλειά και ελάχιστα χρήματα. Πρόκειται για ντοκιμαντέρ που χρηματοδοτούνται από τους ίδιους τους δημιουργούς. Το "Γράμμα από το Σαρλερουά" του Λ. Λιαρόπουλου είναι το πρώτο δείγμα αυτής της στάσης και αναφέρεται στους ανθρωπιστικούς στο Βέλγιο. Τόσο σ' αυτό όσο και σε μια σειρά από άλλα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους που ακολουθούν, η διασπορά ως φαινόμενο ξετυλίγεται μέσα από τους χώρους δουλειάς, τις συνθήκες διαβίωσης, τη μοναξιά και τα προβλήματα κοινωνικής ένταξης των μεταναστών εργατών στη Δυτ. Ευρώπη.

Σ' αυτά η προσέγγιση της διασποράς όχι μόνο δεν ωραιοποιείται, αλλά ξεπροβάλλει μέσα από μια σειρά αλληλοεπηρεαζόμενες καταστάσεις και συγκυρίες που καταπιέζουν τα υποκείμενα και τα αναγκάζουν σε μια καθημερινότητα, η οποία όχι μόνο δεν τους ευχαριστεί, αλλά αντίθετα τα γεμίζει προβλήματα. Εδώ, οι αιτίες της μετανάστευσης είναι συγκεκριμένες και κατονομάζονται. Οι ανάγκες που δημιουργεί η οικονομική ανάπτυξη και η βιομηχανική παραγωγή στις χώρες του καπιταλισμού, η οικονομική εξάρτηση και η αδυναμία απόρροφησης και απασχόλησης όλου του πληθυσμού σε χώρες όπως η Ελλάδα, καθώς και η αδυναμία της τελευταίας να εκσυγχρονισθεί και να αναπτυχθεί αυτοδύναμα, οδήγησαν σε φαινόμενα μετακίνησης εργατικών κυρίως χειρών προς τη Δυτ. Ευρώπη. Δεν είναι τυχαίο ότι τα ντοκιμαντέρ δεν ασχολούνται σχεδόν καθόλου με τη μετανάστευση στις ΗΠΑ.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το κείμενο αυτό είναι απόσπασμα απ' το βιβλίο της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου "Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο", που εκδόθηκε πρόσφατα, εκδ. Θεμέλιο 1995, σ.σ. 274. Το βιβλίο αυτό σφριάζεται στη διδακτορική διατριβή της συγγραφέως "Η διασπορά στην ελληνική κινηματογραφία - επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογία εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945 - 1986".
2. Ο Γίρι Στρούσκα, "Η κινηματογραφική γλώσσα και η θεωρία της πληροφορίας", Σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου, σ. 327, σημειώνει: "Το κινηματογραφικό έργο μπορεί να εισχωρήσει βαθύτερα στην πραγματικότητα, όχι με το να πολλαπλασιάζει την περιγραφή της εξωτερικής μορφής των πραγμάτων, αλλά με το να εκφράζει την εσωτερική τους συνοχή, κάτι που είναι ειδικό με την παράλληλη χρησιμοποίηση περισσότερων συστημάτων επικοινωνίας (εικόνα, χρώμα, ήχος, κ.λ.π.)".
3. Το κράτος χρησιμοποιεί εκτός του κρατικού μηχανισμού, ιδεολογικούς μηχανισμούς που ανήκουν ακόμα και στον ιδιωτικό τομέα, όπως αναλύει ο Λουί Αλτουσέρ, "Ιδεολογία και ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους", Θέσεις, Αθήνα 1983, σ.84
4. Ζαν Λουί Κομολλί - Ζαν Ναρμπονί, "Κινηματογράφος-ιδεολογία-κρίση" στο Σύγχρονη θεωρία κινηματογράφου σ. 251.
5. Umberto Eco, "Μαζική κουλτούρα και "επίπεδα" κουλτούρας", στο Κήσορες και θεράποντες, σ. 65.
6. Κ. Τσουκαλάς, "Η ιδεολογική επίδραση του εμφυλίου πολέμου", στο Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-50. Ένα έθνος σε κρίση, σ. 574. Ο Παζολίνι αναφέρει σχετικά: "Η αστική τάξη όπως αλλού έτσι και στον κινηματογράφο ταυτίζει όλη την ανθρωπότητα με τον εαυτό της στο όνομα μιας ανορθολογικής διαταξιοκρίσεως", Σύγχρονη θεωρία κινηματογράφου, σ. 149. Ο δε Μπαρτ στο "Μύθο σημερινοί" διαπιστώνει: "Η αστική τάξη διαδιδοί τις ιδέες της μ' έναν κατάλογο από ομαδικές εικόνες για μικροαστική χρήση, καθιερώνει τον απατηλό, διαχωριστό τόξα χαρακτηριστή των κοινωνικών τάξεων", Μυθολογίες, σ. 243.
7. Κ. Τσουκαλάς, "Η ιδεολογική επίδραση του Εμφυλίου πολέμου", σ. 583
8. Λουκία Μ. Μουσοπούλου, Η ελληνική οικογένεια, σ. 82.
9. Λουκία Μ. Μουσοπούλου, Η κοινωνιολογία της σύγχρονης οικογένειας, σ. 30. Ο Γ. Βέλτοσ στο Κοινωνιολογία των θεσμών. Οικογένεια και φαντασιακές σχέσεις, Αθήνα 1979, αναφέρει: "η ανάλυση και η μελέτη της οικογένειας εργαθιστά συνενώσως ένα κύκλωμα μεταξύ του οικονομικού, του πολιτικού ή συμβολικού και του φαντασιακού στοιχείου", σ. 18.
10. Βάσει στοιχείων της ΕΣΥΕ, το διάστημα 1955-1959 έχουν 143.769, το 1960-1964 396.300 και το 1965-1969 389.211 βλ. επίσης Κούλα Κασμάτη, Μετανάστευση - παλιννόστηση. Η προβληματική της δεύτερης γενιάς, σ. 25 Ν. Πανιδάκης, Εξάρτηση και μετανάστευση, η περίπτωση της Ελλάδας, Αθήνα 1990 σ. 208, και Ηρα Εκμε-Πουλοπούλου, Προβλήματα μετανάστευσης και παλιννόστησης, σ. 48.
11. Ο Jean Baudrillard, Η έκσταση της επικοινωνίας, Αθήνα 1991, σ. 49, αναφέρεται σε "ιογενή μόλυνση των πραγμάτων από τις εικόνες".

ΙΡΑΝΙΚΟΙ ΕΛΑΙΩΝΕΣ

Μέχρι πρόσφατα ελάχιστες ευκαιρίες είχαμε να δούμε "τριτοκοσμικές" ταινίες, μιας και το σύστημα διανομής ήταν απαγορευτικό για φιλομουγούς που προέρχονταν από άγνωστες ουσιαστικά κινηματογραφίες.

Η απαίτηση όμως ενός μέρους κινηματογραφόφιλου ομίου, η ευνοϊκή στάση των κριτικών και το "άνοιγμα" των γραφείων διανομής έφεραν και στη χώρα μας αρκετές "τριτοκοσμικές" ταινίες.

Ταως σ' αυτό να συνέβαλε ουσιαστικά και η κούραση των θεατών να βλέπουν δυτικές ή δυτικοτρόπες ταινίες, αναζητώντας παράλληλα - έστω και σε φολκλόρ επίπεδο - τον "πρωτόγονο" σε μέσα και θεματολογία τριτοκοσμικό κινηματογράφο.

Σ' αυτά τα πλαίσια αναδείχθηκε τα τελευταία χρόνια - με γαλλική κυρίως υποστήριξη - και ο ιρανικός κινηματογράφος. Πρόκειται για μια κινηματογραφία που λειτουργεί στα πλαίσια ενός θεοκρατικού καθεστώτος, με ό,τι αυτό συνεπάγεται αναφορικά με τη θεματολογία και τον τρόπο γυρίσματος ταινιών.

Η χρήση της έβδομης τέχνης ως προπαγανδιστικού καθαρά μέσου για τη διάδοση "επαναστατικών ιδεών" μετά την εγκαθίδρυση της ισλαμικής επανάστασης, έδωσε εκ των πραγμάτων μια ώθηση στην ανάπτυξη της ιρανικής κινηματογραφίας (1). Χαρακτηριστικός είναι ο αριθμός των ταινιών που γυρίστηκαν στο Ιράν μεταξύ 1983-1993: 500 ταινίες! Ταινίες βέβαια που όχι μόνο δεν έθιγαν στο ελάχιστο το καθεστώς, αλλά το νομιμοποιούσαν ιδεολογικά με την εμμονή στα ισλαμικά πρότυπα και την άρνηση των δυτικών επιρροών. Πανταχού παρούσα βέβαια η λογοκρισία σε ταινίες "αμφιβόλου περιεχομένου" ή με φανερές δυτικές επιδράσεις.

Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες γυρίστηκε και η ταινία του Αμπάς Κιαροστάμι, η οποία υμνήθηκε κυριολεκτικά από κριτικούς και κοινό. Ο λόγος απλός: η απλότητα, η αθωότητα, ο έντονος λυρισμός, η οικουμενική γλώσσα της, η πρωτοτυπία του θέματος και η επαφή της με την ιρανική πραγματικότητα, όπως τη ζει ο σκηνοθέτης. Στοιχεία βέβαια που χαρακτηρίζουν και τις δύο προηγούμενες ταινίες του ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΦΙΛΟΥ ΜΟΥ; και ΚΑΙ Η ΖΩΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ.

Καθοριστική στην ταινία η ντοκιμαντερική γραφή της και οι νεορεαλιστικές τάσεις της που μας θυμίζουν έντονα ιταλικό νε-

ορεαλισμό (κύρια το Ροσσελίνι). Ο Κιαροστάμι με οξύ βλέμμα καταγράφει μια πραγματικότητα όχι όμως με φωτογραφικό τρόπο αλλά στην ουσία κριτικά και διαπεραστικά. Το βλέμμα του δεν μένει στην επιφάνεια αλλά στη βαθύτερη ουσία των ανθρώπινων σχέσεων, όπως αυτές εκφράζονται από τον έρωτα του Χουσεΐν για την Τάχερε, με φόντο τους σεισμούς. Η απλότητα των μέσων, η χρήση ερασιτεχνών ηθοποιών, η απλοϊκή φαινομενικά αλλά και σύνθετη στην πραγματικότητα μυθοπλασία, η προσεκτική χρήση λεπτού χιούμορ, η έντονη παρουσία του φυσικού περιβάλλοντος, συντελούν στην πρωτότυπη και για πολλούς πρωτόγνωρη αίσθηση που προκαλεί η ταινία. Οι ρυθμοί της ταινίας αργοί ("Στη χώρα μου οι ταινίες δεν έχουν μεγάλη επιτυχία. Τις θεωρούν αργές" δηλώνει ο σκηνοθέτης), η μυθοπλασία υποτυπώδης, οι επαναλήψεις συνεχείς, το ενδιαφέρον όμως αδιάπτωτο.

Αποκορύφωμα το φινάλε του τράβελινγκ μέσα στους ιρανικούς ελαιώνες. Η κάμερα αποτραβηγμένη πάνω στο λόφο παρακολουθεί την πορεία των δύο ηρώων που χάνονται μέσα στα μονοπάτια δίνοντας την τελική λύση. Πρόκειται για μια σπάνια σκηνή που μας χάρισε ο τριτοκοσμικός κινηματογράφος, μια σκηνή που συναγωνίζεται τον Κουροσάβα.

Ας αφήσουμε όμως τον ίδιο τον σκηνοθέτη να μιλήσει γι' αυτήν ακριβώς την σκηνή: "Στήνουμε τη μηχανή και περιμένουμε μια δύση του ήλιου χωρίς σύννεφα. Αυτή είναι περίπου η 15η μέρα στη διάρκεια της οποίας έχουμε προετοιμαστεί για το γύρισμα της τελευταίας σκηνής της ταινίας μου, σκηνή στην οποία οι ηθοποιοί απομακρύνονται από την κάμερα και εξαφανίζονται ανάμεσα στα δέντρα, ενώ ο ήλιος δύει. Χτες έβρεξε λίγο. Και ύστερα, μετά από δύο βδομάδες, ένα χρυσό α-

πογευματινό φως του ήλιου εμφανίστηκε πάνω από τις κορφές των λιόδεντρων. Ήχος, κάμερα, action. Οι ηθοποιοί αρχίζουν να απομακρύνονται από την κάμερα προς τον ορίζοντα. 20, 30, 40, 60 δευτερόλεπτα περνούν. Όλα πήγαιναν τόσο καλά που δεν πίστευα στα μάτια μου" (2).

Βέβαια το ιρανικό σινεμά έχει πολύ ακόμα δρόμο να διανύσει. Το ιρανικό νέο κύμα που περιλαμβάνει εκτός από τον Κιαροστάμι, τον Μόχσεν Μακχμαλάμπάφ, τον Κιανούς Αγιαρί, τον Μπαχράμ Μπαϊζάι και τον Μασούν Κιμιάι, ξανοίγει στον έξω κόσμο με τις ιδιομορφίες, την ιδιαιτερότητα και τον εθνικό του χαρακτήρα, δίχως να απορρίπτει δυτικές επιρροές και πρότυπα. Το έδαφος της ιρανικής πραγματικότητας που κλονίζεται από κοινωνικές αντιπαραθέσεις είναι εξαιρετικά γόνιμο για τους ελπιδοφόρους ιρανούς φιλομουγούς. Μένει λοιπόν να δούμε τους επόμενους καπούς δίχως φολκλόρ παραωπίδες.

**ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ
ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ**

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το Ιρανικό σινεμά σήμερα (Ορέστη Ανδρεαδάκη) εφημ. ΑΥΓΗ 2/3/95
2. World Cinema - Diary of a day London 1995

ΤΑΙΝΙΑ:

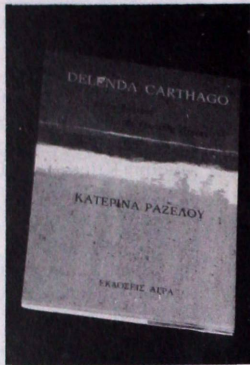
ΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΕΛΑΙΩΝΕΣ
(ZIR E DARAKHTAN E ZEYTON)
ΠΑΡΑΓΩΓΗ: Ιράν 1994
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Αμπάς Κιαροστάμι
ΣΕΝΑΡΙΟ - ΜΟΝΤΑΖ: Αμπάς Κιαροστάμι
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: Χουσεΐν Τζαφαριάν
ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ: Χουσεΐν Ρεζαί, Φαραντ Κερανιαν, Μοχάμεντ Αλί Κεσαβέρζ
ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 103 λεπτά.

ΚΟΥΠΟΝΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

ΕΠΩΝΥΜΟ.....
ΟΝΟΜΑ.....
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ..... Τ.Κ.....
ΠΟΛΗ..... ΤΗΛ.....

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΙΑ 1 ΧΡΟΝΟ : 2.000 Δρχ.

Στείλτε με ταχυδρομική επιταγή το παραπάνω ποσό στην ταχυδρομική διεύθυνση :Φουρτούνης Βασιλίας, Σταγειρών 3, 115 22 ΑΘΗΝΑ Τηλ: 6422047



DELENDΑ CARTHAGO - ΣΤΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ ΤΗΣ ΕΡΩΤΙΚΗΣ ΕΞΟΡΙΑΣ Κατερίνα Ραζέλου, εκδ. ΑΓΡΑ 1995, σελ. 48

"Στους δρόμους της ερωτικής εξορίας μουδιασμένες αρθρώσεις, λιωμένα κεριά, ματωμένα δάχτυλα.

Μετάσταση και σωτηρία μια και το μέγεθος συντριβει. Αλλά σ' αυτήν την αναμέτρηση Ο Θεός έρχεται με τον άνεμο. Πάντα."

Μέσα από ένα ταξίδι αυτογνωσίας και απόγνωσης, η γνωστή ηθοποιός και αξιόλογη ποιήτρια, Κατερίνα Ραζέλου "εικονοπαραστατεί" τοπία, σκέψεις, συναισθήματα κάνοντας χρήση καθημερινών εκφράσεων για να ελευθερωθεί από το πραγματικό και να αγγίξει το μεταφυσικό. Ο χρόνος του ταξιδιού που περνάει από την Ικαρία, την Τήνο, την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια, τη Λιβύη, την Καρχηδόνα και τη Δήλο είναι εννέα μήνες. Ο χρόνος γέννησης ενός παιδιού. Κατάληξη του ταξιδιού ο γαλανός ουρανός της Δήλου, που εκφράζει τελικά την πίστη της Κατερίνας Ραζέλου στη ζωή και την περιπέτειά της.

"Μάρλον Μπράντο. Τραγούδια που μου έμαθε η μητέρα μου" Μετάφραση: Σοφία Ανδρεοπούλου, Δάφνη Βούβαλη. Εκδόσεις Νέα Σύνορα, Αθήνα 1994 σ.σ. 588

"Από τότε που έγινα διάσημος, δεν μπορούσα να είμαι πια ο Μπαντ Μπράντο από τη Λίμπερτιβιλ του Ιλινόις. Μία από τις μόνιμες αντιρρήσεις μου για τη δουλειά μου είναι ότι αναγκάστηκα να ζήσω μια ψεύτικη ζωή, και όλοι οι άνθρωποι που γνωρίζω, εκτός από ελάχιστους, επηρεάστηκαν από τη φήμη μου".

Απολογισμός ζωής; Ανάγκη μιας πληθωρικής καταγραφής των 70 χρόνων ενός βίου μεγεθυμένου μέσα παό τον φακό της δημοσιότητας, και για τούτο παρερμηνευμένου και τερατωδώς μυθοποιημένου; Αποκατάσταση της αλήθειας, ανάγκη αυτοανάλυσης και δημόσιας "εκμυστήρευσης", ή απλή συναλλαγή για λόγους οικονομικούς; Αν στηριχθούμε στα ίδα τα λεγόμενα του Μάρλον Μπράντο, έγραψε την αυτοβιογραφία του (σε συνεργασία με τον δημοσιογράφο Ρόμπερτ Λίντσεϊ) "για τα χρήματα που του πρόσφεραν ο Χάρι Έβανς και ο Ράντομ Χάουζ". "Είπε ότι αν η εταιρεία του εξέδιδε ένα βιβλίο για κάποιον σταρ του κινηματογράφου, τα κέρδη θα της επέτρεπαν να εκδώσει βιβλία ταλαντούχων συγγραφέων που δεν έχουν δημοσιεύσει τα έργα τους". Κάπως έτσι, ανάμεσα στο καλό και στο κακό, στη βία και στην τρυφερότητα, στην ευασθησία και στον κυνισμό, στην επανάσταση και στην παραίτηση, κινείται η ζωή του Μάρλον Μπράντο, στις 588 σελίδες ενός βιβλίου που θα μπορούσε να είναι το αποτέλεσμα των αμέτρητων συναντήσεων με τους ψυχαναλυτές του ή η πρώτη γραφή ενός χυμώδους και χειμαρρώδους κινηματογραφικού σεναρίου.

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

ΣΗΜΕΙΑ ΔΙΑΚΙΝΗΣΗΣ

Βιβλ. Εστία Σόλωνος 60
Βιβλ. Παραπέντε Ιπποκράτους 52
Βιβλ. Βαβέλ Γεναδίου 5
Βιβλ. Πρωτοπορεία Γραβιάς 3-5
Βιβλ. Σόλαρις Μπόταση 6
Βιβλ. Δωδώνη Ασκληπιού 1
Βιβλ. Παπαδήμας Ιπποκράτους 8
Βιβλ. Θεμέλιο Σόλωνος 84

Κινηματογράφοι:

Αλφαβιλ
Στούντιο
Άστυ
Δαναός

Περίπτερα:

Πλ. Κάνιγγος
Πλ. Εξαρχείων
Ακαδημίας
- Ομόνοια

Παλαιά Τεύχη:

Βιβλιοπωλείο Παραπέντε
Ιπποκράτους 52 ή στο περιοδικό
Τηλ. 9012987



ανοιχτά και το μεσημέρι





EVERYONE IS AN ORIGINAL

ROMANCE

Το Υπνούργιο Υγείας
προσδίδονται:

ΤΟ ΚΑΠΝΙΣΜΑ ΒΛΑΠΤΕΙ
ΣΟΒΑΡΑ ΤΗΝ ΥΓΕΙΑ