



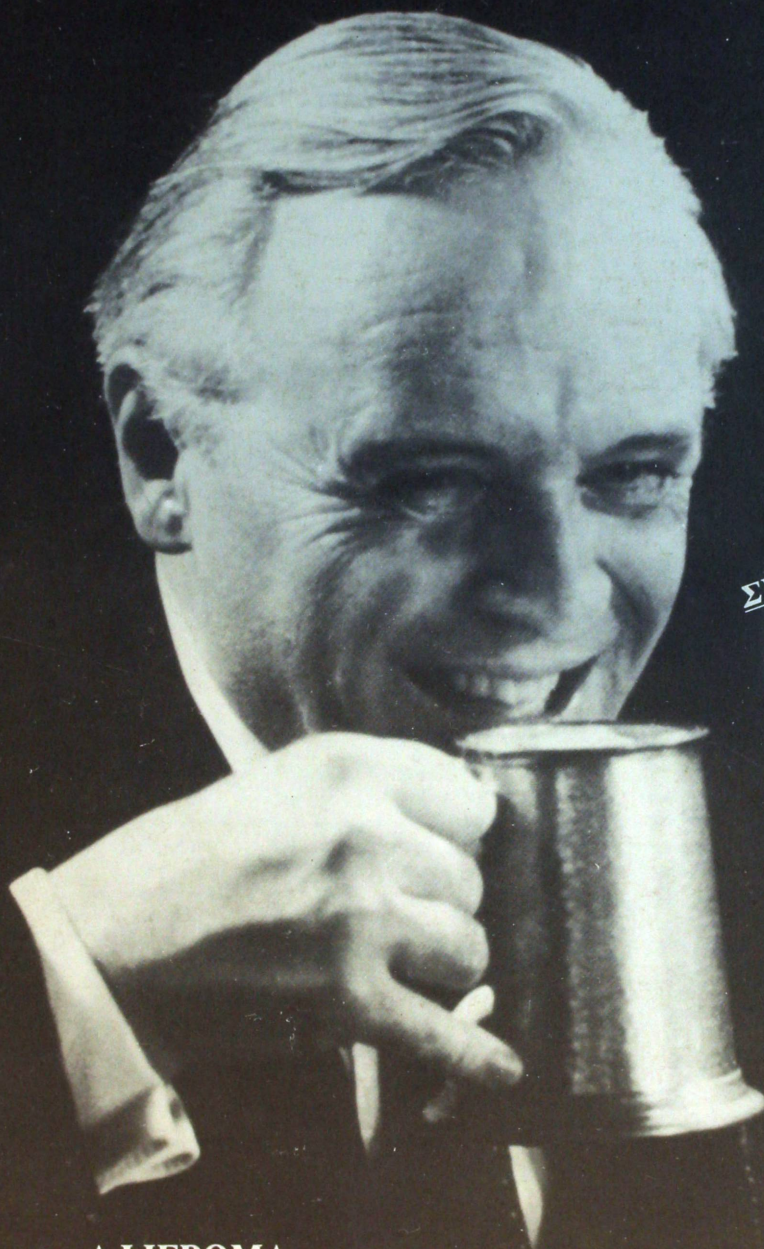
ΑΝΤΙ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΤΕΥΧΟΣ No 11

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ - ΙΟΥΛΙΟΣ 95

Τιμή 500 δρχ.



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:

ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΠΥΡΟΥ
ΑΝΤΩΝΗ ΚΟΚΚΙΝΟΥ
DENIS CARTER
ΕΥΗΣ ΚΑΡΑΜΠΑΤΣΟΥ
ΓΙΑΝΝΗ ΒΑΜΒΑΚΑ
ΑΡΙΤΑΣ ΝΤΑΜΠΟΥΡΑ
ΘΑΝΟΥ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΥ
JEAN -LUC GODARD

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

- Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος
Ιστορική διαδρομή, κριτική προσέγγιση
Συνεντεύξεις νέων σκηνοθετών

- ✓ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΑΡΙΣΑΣ
- ✓ ΤΑΙΝΙΟΚΡΙΤΙΚΕΣ
- ✓ ΜΩΡΙΣ ΠΙΑΛΑ

Γραφεία:

Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46
τηλ. 4633581, 9012987

Ιδιοκτήτης:

Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία "ΚΑΠΑ"

Εκδότης: Φραγκούλης Γιάννης

Διευθυντής: Χατζηπρασσακεαίδης Απόστολος

Αρχισυντάκτης: Ιωσηφίδης Συμεών

Συντακτική Επιτροπή: Ανδριάτοπουλος Γιώργος,

Ιωσηφίδης Συμεών, Φουρτούνης Βασίλης,

Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπρασσακεαίδης

Απόστολος

Σύμβουλος έκδοσης: Λαγκαδινός Νίκος

Νομικός σύμβουλος: Καρκανιάς 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 αρθογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων αρκεί να αναφέρεται η πηγή.

Εμβάσματα και επιταγές: Ιωσηφίδης Συμεών,

Γκούρα 152, 185 46 Πειραιάς, τηλ. 4633581.

Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:

Βιβλιοπωλεία: Εστία, Δαδώνη, Θεμέλιο,

Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος,

Κομμούνια, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε,

Κέδρος, Παπασωτηρίου, Σολάρις, Λογοθέτης,

Αιγόκρωφς, στην Αθήνα και Παρατηρητής,

Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.

Περίτερα: Νομικής, Φυσικού - Χημείου, 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 πε-

ριοδικού αντι-KINIMATOGRAFOS, Γκούρα

152, τηλ: 4633581

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης	1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά	2
Βιβλιομανία	40

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Αντώνης Κόκκινος	4
Denis Carter	11
Jean Luc Godard	29

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 14-28

Συεντεύξεις	
Δημήτρης Σπύρου	17
Αρίτα Νταμπουρά	21
Γιάννης Βαμβακάς	22
Εύη Καραμπάτσου	24
Θάνος Λαμπρόπουλος	25
Θέματα	
Νέος ελληνικός κινηματογράφος	14
Από το ΠΕΚ στο ΝΕΚ	20
Μικρές διαδρομές στις ταινίες μικρού μήκους	23
Ελληνικός κινηματογράφος, μπορούμε να μιλάμε για νέα εποχή	27

ΘΕΜΑΤΑ

Μην κρίνεται ίνα μην κριθείτε	7
Μωρίς Πιαλά	8
Κινηματογράφος από το χτες στο σήμερα	32

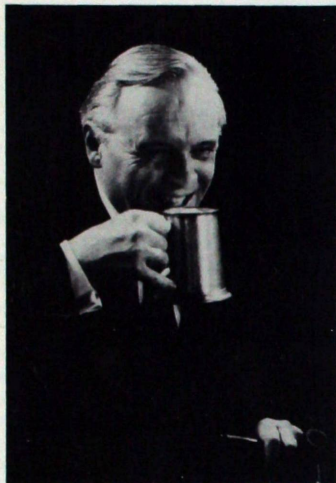
ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Φεστιβάλ Λάρισα	9
-----------------	---

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Ο θησαυρός και τα αργύρια	33
Riff Riff	35
Τέλος εποχής	36
Η Μάσκα	36
Μέσα στους ελαιώνες	37
Ηνίοχος	38
Ξέχασέ με	39

ΥΠΟΥΛΗ ΕΠΙΘΕΣΗ



Το να κατηγορείς ένα σκηνοθέτη ότι είναι ασήμαντος, τρελός και, τελικά επικίνδυνος για τον ελληνικό κινηματογράφο είναι μια σοβαρή κατηγορία. Το να τον υποστηρίζεις και να τον υμνείς πριν να δεις την τελευταία ταινία του και μετά να τον κατηγορείς χωρίς επιχειρήματα είναι ανήθοκο ή ύποπτο. Πρόκειται για τον Αλέξη Δαμιανό. Αυτό το "έργο" το έχουμε ξαναδεί: τότε στο στόχαστρο των κριτικών, δημοσιογράφων και κινηματογραφικών ιθυνόντων ήταν ο Θόδωρος Αγγελόπουλος. Αργότερα, μετά από δεκαετίες, πέρασε στο απυρόβλητο γιατί έτυχε της αμέριστης υποστήριξης και συμπάθειας των ευρωπαίων παραγωγών και του φεστιβάλ. Σύνθησε φαινόμενο επαρχιώτικης νοοτροπίας: ότι έρχεται με τη βούλα της εισαγωγής το δεχόμαστε χωρίς πολλά λόγια, έστω και αν το είχαμε απορρίψει πριν λίγο! Ο Αγγελόπουλος, όμως, τραβά τον δρόμο του γιατί προσπάθησε να βρει στηρίγματα στο εξωτερικό και να αναγκάσει τους άπιστους θωμάδες της Ελλάδας να τον "προσκυνήσουν". Ο Δαμιανός, αντιθέτως, δεν προσπάθησε καν να βρει αυτά τα στηρίγματα. Θέλησε να παλαίψει με τα χέρια του ενώ το ήξερε ότι δεχότανε πισώπλατα χτυπήματα από φίλους του.

Μια ταινία δεν μπορεί κανείς να την συγκρίνει με οποιαδήποτε άλλη. Το κάθε φιλικό έργο κατατάσσεται σε διάφορες κατηγορίες και με όμοια του μόνο μπορεί να συγκριθεί. Έτσι ένα φιλμ για παιδιά δεν συγκρίνεται με μια ταινία μυθοπλασίας, όπως μια ταινία με σπονδυλωτό σενάριο δεν συγκρίνεται με μια ταινία-πραγματεία, που κρύβει μέσα της κάποιο σουρεαλισμό, κάποια αφηρημένα στοιχεία. Ποιός θα μπορούσε να συγκρίνει την ταινία του Λουί Μπονιονέλ ΓΗ ΧΩΡΙΣ ΨΩΜΙ με το ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ του Σεργκέι Αϊζενστάιν; Και τι θα έβγαине απ' αυτή τη σύγκριση; Ότι μια από τις δύο ταινίες δεν είναι καλή; Και τότε ποιά; Πρόκειται λοιπόν για τη λογική του παραλόγου, κάτι που ένας σκεπτόμενος θεατής που θέλει να μπει πιο βαθιά στη λογική του κινηματογράφου δεν μπορεί να το δεχτεί. Αντίθετα, μάλιστα, απορρίπτει αυτήν τη λογική και αυτούς που την εκφράζουν. Και έτσι πράγματι συνέβη: Ο ΗΝΙΟΧΟΣ έκοψε λίγα εισιτήρια την πρώτη εβδομάδα, αλλά μετά τα βέλη του εδέχθη επέστρεψαν εναντίον των επιτιθέμενων σε αυτόν, οι αίθουσες που παίχτηκε ήταν γεμάτες.

Αλλά υπάρχει και ένα άλλο στοιχείο πιο σοβαρό θα λέγαμε. Το έγκυρο γαλλικό περιοδικό Cahiers du Cinema (τεύχος 490) δημοσιεύει ένα άρθρο που αναφέρεται στον ελληνικό κινηματογράφο. Η αναφορά στον Αλέξη Δαμιανό αρχίζει με τη διαπίστωση ότι "οι ταινίες ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ (1966) και ΕΥΔΟΚΙΑ (1991) δεν τους αναγνωρίστηκε η αξία που τους άξιζε". Ο αρθρογράφος (Στέφαν Μποκέ), ο οποίος είναι και μέλος της Συντακτικής Επιτροπής του συγκεκριμένου περιοδικού, πράγμα που σημαίνει ότι η γνώμη του βαραίνει πιο πολύ, αναφέρει ότι δεν έχει δει τον ΗΝΙΟΧΟ αλλά "ο ΗΝΙΟΧΟΣ, η τελευταία ταινία, που του στοίχισε τέσσερα χρόνια δουλειάς, παρουσιάστηκε στην Αθήνα όπου αναμενόταν με ανυπομονησία και όπου στενοχώρησε λίγο το κοινό. Είναι αλήθεια ότι, παρά κάποιων αστραφτερών σκηνών, ο ΗΝΙΟΧΟΣ φαίνεται ότι θέλει να τα πει όλα και να πάρει όλον τον κόσμο στα χέρια του". Η αναφορά αυτή έγινε με αφορμή των προβολών ελληνικών ταινιών στο πολιτιστικό κέντρο Ζωρζ Πομπιντώ, στο Παρίσι, με την ευκαιρία του εορτασμού των 100 χρόνων απ' τη γέννηση του κινηματογράφου. Προς τιμή του αρθρογράφου αναφέρεται ότι οι πληροφορίες που πήρε δόθηκαν απ' τους Κώστα Βρεττάκο, Βούλα Γεωργικάκου, Μισέλ Δημόπουλου και Πάολα Στρατάκη. Δεν ξέρουμε ποιος μετέφερε τις (υποκειμενικές) απόψεις του στον γάλλο αρθρογράφο, αλλά τον ευχαριστούμε για την διαφήμιση που έκανε σε μια - πιστεύουμε - σημαντική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου!

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΣΥ ΕΠΙΑΣ

"Ο Τραβόλτα ήταν ένας από τους αγαπημένους μου ηθοποιούς που θαύμαζα από τότε που είδα το "Πυρετός το Σαββατόβραδο" αλλά ιδιαίτερα το "Μπλόου Άουτ, ο δολοφόνος του μεσονυκτίου". Γι' αυτό και του πρότεινα να παίξει στην ταινία".
ΚΟΥΥΕΝΤΙΝ ΤΑΡΑΝΤΙΝΟ
(Σκηνοθέτης)

"Εμείς οι σκηνοθέτες έχουμε την ευθύνη που το αμερικανικό σινεμά μας έκλεψε το κοινό. Συναηθήσαμε να κάνουμε ό,τι θέλουμε και τώρα που ζούμε μια πολιτική αλλαγή και την ελεύθερη αγορά, δεν μπορούμε να προσαρμοστούμε"

ΙΣΤΒΑΝ ΖΑΜΠΟ
(Σκηνοθέτης)

Κάθε λαός έχει το δικαίωμα να διηγείται, να βλέπει και να ακούει τις δικές του ιστορίες, και όχι μόνο τις ιστορίες άλλων.

Υπάρχουν λαοί που βιώνουν με τραγικό τρόπο την αδυναμία να διηγηθούν τις δικές τους ιστορίες: οι Αφρικανοί, οι Βραζιλιάνοι (μια ταινία γυρίστηκε πέφτουσι), οι Πορτογάλοι, οι Ιταλοί. Η γενιά μου, που μεγάλωσε θεωρώντας τον ιταλικό κινηματογράφο απαραίτητη εβδομαδιαία τροφή, τώρα δεν μπορεί να βρει ούτε μια ταινία του στις αίθουσες. Η απουσία του σινεμά είναι απουσία της ίδιας της χώρας του.

Μην ξεχνάμε ότι οι Παριζιάνοι της γενιάς μου καταλάβαμε πόσο σημαντικός ήταν ο ελληνικός κινηματογράφος μόνο όταν άρχισε η λογοκρισία της χούντας".

ΖΑΝ ΚΛΟΝΤ ΚΑΡΙΕΡ
(Σεναριογράφος)

"Αν πεις στους Αλβανούς ότι η θάλασσα είναι κρασί, θα πέσουν να την πιούνε (!)"

ΚΑΡΜΕΛΟ ΝΤΙ ΜΑΤΣΑΡΕΛΙ

► Ξεχασμένη σε μια αποθήκη, βρέθηκε στη Σλοβενία η παλαιότερη ταινία στην οποία έχει πρωταγωνιστήσει και έχει σκηνοθετήσει ο Γερμανός Έρνστ Λιούμπιτς. Είχε γυριστεί το 1916 με τίτλο ALS ICH TOT WAR (ΟΤΑΝ ΗΜΟΥΝ ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ) και η ανακάλυψή της είναι "η σημαντικότερη του έτους", σύμφωνα με τους οργανωτές του Φεστιβάλ της Τεργέστης, απ' όπου έγινε γνωστό το γεγονός.

⇒ Ο Σύνδεσμος Ανεξάρτητων Παραγωγών Οπτικοακουστικών Έργων με ανακοίνωσή του, την οποία υπογράφει ο πρόεδρος του Λάκης Κομνηνός, χαιρετίζει τη στροφή προς ενεργητικότερη παρέμβαση στο χώρο της παραγωγής, που πρόσφατα ανακοίνωσε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, αλλά επισημαίνει και τον "κίνδυνο ο μέχρι σήμερα παραγκωνισμός του παραγωγού να μετατραπεί σε υποκατάστασή του από κρατικούς μηχανισμούς, εμποδίζοντας τον ανταγωνισμό και αναστέλλοντας έτσι την αναπτυξιακή προοπτική που ανοίγει η στροφή αυτή του ΕΚΚ".

► Ξεκίνησαν στις 14 Νοέμβρη τα γυρίσματα της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ στην οποία θα πρωταγωνιστούν οι Χάρβει Καϊτέλ και Μάγια Μόγγκενστερν. Το μοντάζ γίνεται ήδη σε δύο μονταζιέρες συγχρόνως για να προλάβει ο Αγγελόπουλος τις Κάννες. Θα είναι άραγε η ταινία γεγονός του επόμενου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;

⇒ Τα συνδικάτα των ηθοποιών του κινηματογράφου στις Ηνωμένες Πολιτείες έχουν αρχίσει να ανησυχούν. Η απειλή είναι ορατή και προέρχεται από τις δυνατότητες που προσφέρουν στην κινηματογραφική βιομηχανία τα θαυμαστά τεχνολογικά επιτεύγματα: προηγμένοι κομπιούτερ θα μπορούν στο εξής να "κατασκευάζουν" ηθοποιούς, τους επιλεγόμενους "vactors", δηλαδή "εικονικούς" ηθοποιούς που θα είναι προϊόντα της virtual reality. Η πρώτη εφαρμογή της μεθόδου αναγγέλθηκε ήδη. Στην προσεχή ταινία ΜΠΑΤΜΑΝ ΑΡ. 3, παρόλο που και τούτη τη φορά ο θρυλικός ήρωας θα αποδοθεί από ηθοποιό με σάρκα και οστά (Βάλ Κόλμερ), "κακός" θα είναι ένας βάντορ, ένα διαβολικό επινόημα της τεχνολογικής εποχής μας.

► Έφυγε ο Ρασούλ Τζούλια, πρωταγωνιστής της ταινίας ΤΟ ΦΙΛΙ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΑΡΑΧΝΗΣ. Γεννημένος στις 9 Μαρτίου 1940, στο Σαν Χουάν του Πονέρτο Ρίκο, ο Ρασούλ Τζούλια σπούδασε υποκριτική στη Νέα Υόρκη και πρώτο εμφανίστηκε στη σκηνή το 1964. Στον κινηματογράφο κάνει το ντεμπούτο του το 1971, σ' ένα μικρό ρόλο στο πλάι του Αλ Πατσίνο, στην ταινία ΠΑΝΙΚΟΣ ΣΤΟ ΝΙΝΤΑ ΠΑΡΚ του Τζέρι Σατζμπεργκ. Θα ερμηνεύσει δεύτερους ρόλους σε αρκετές ταινίες (ανάμεσα τους και ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΗΣ ΠΟΡΑ ΜΑΡΣ του Έρβιν Κέρσενερ, ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΕΝΑΣ ΕΡΩΤΑΣ, του Κόπολα κ.α.), πριν ο ρόλος του αριστερών φρονημάτων δημοσιογράφου που φυλακίζεται στο ίδιο κελί με τον γκέι του Γουίλιαμ Χαρτ, στη βασισμένη στο μυθιστόρημα του Μανουέλ Πουίγκ ταινία ΤΟ ΦΙΛΙ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΑΡΑΧΝΗΣ (1985) του Εκτορ Μπαμπένκο, τον κάνει διάσημο και του ανοίξει το δρόμο για την επιτυχία.

⇒ Νέο ρόλο στα κινηματογραφικά πράγματα θέλει να παίξει το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Μελετά σχέδιο, που θα υποβάλει ως το τέλος του χρόνου, με κύριο άξονα να μετατραπεί από συμπαραγωγό σε παραγωγό. Τον γενικότερο προβληματισμό τον κατανοούμε απολύτως. Αυτό που δεν αντιλαμβανόμαστε είναι πως θα γίνει το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου παραγωγός. Με

ποιά κριτήρια θα παράγει, πόσες ταινίες θα παράγει, πως θα συμβάλει σε αυτό που όλοι φρονάζουν ή ψιθυρίζουν, δηλαδή στην αποκέντρωση των εξουσιών; Αναρωτιόμαστε με ποιόν τρόπο, αν και εφόσον το ΕΚΚ γίνει παραγωγός, θα αποφύγει να κάνει κρατικό σινεμά, με δεδομένο ότι το Κέντρο χρηματοδοτείται από το υπουργείο Πολιτισμού. Το άμεσο μέλλον θα δείξει. Πάντως οι γρήνιες θα είναι και πολλές και δίκαιες και άδικες και έντονες.

► Συνολικά 21 προτάσεις για την παραγωγή ταινιών μικρού και μεγάλου μήκους, τη συγγραφή σεναρίων, καθώς και την οικονομική ενίσχυση ανεξάρτητων παραγωγών ανακοίνωσε ότι χρηματοδοτεί το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου με το ποσό των 44.540.000 δραχμών. Συγκεκριμένα θα χρηματοδοτηθούν: Οι ταινίες μεγάλου μήκους ΟΙ ΑΡΙΘΜΟΙΜΕΝΟΙ του Τάσου Ψαρρά (70 εκατ) ΟΙ ΜΑΓΕΜΕΝΟΙ της Βασιλικής Ηλιοπούλου (65 εκατ) ΣΤΑΓΟΝΑ ΣΤΟΝ ΩΚΕΑΝΟ της Ελένης Αλεξανδράκη (42 εκατ).

⇒ Στο πρόγραμμα ("Νέα Ματιά"), που είναι ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού νέων σκηνοθετών, οι ταινίες: ΜΗΜΟΥ ΑΠΠΟΥ του Δημήτρη Γιατζουτζίκη (50 εκατ), Ο ΚΑΛΟΧΤΕΝΗΣ του Δημήτρη Ινδαρά (50 εκατ). Από τις ταινίες μικρού μήκους οι: ΝΑ ΠΟΥ ΓΙΝΕΤΑΙ της Ελισάβετ Χρονοπούλου, (10.750.000 δρχ.), ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΞΕΝΟ ΚΑΜΙΑ του Γιώργου Ζέρβα (7.670.000) Η ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΗ της Στέλλας Αγγελάκη (8 εκατ) Ο ΚΑΙΡΟΣ ΤΗΣ ΒΡΟΧΗΣ του Κώστα Μαχαίρα (8.370.000).

► Από τις ανεξάρτητες παραγωγές χρηματοδοτούνται οι: ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ του Κώστα Γιάνναρη, Η ΝΙΚΗ ΤΗΣ ΣΑΜΟΘΡΑΚΗΣ του Δήμου Αβδελιώδη, ΑΚΟΜΑ; της Εύης Καραμπάτσου και ΕΝΑ ΝΗΣΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ της Μαρίας Κουνεκάκη, ενώ δύο ταινίες ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΕΠΟΧΕΣ της Μαρίας Ηλιού και Ο ΑΝΕΜΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ του Πέτρου Σεβαστιόγλου, που θα είναι διεθνείς συμπαραγωγές, θα επιχορηγηθούν με 44 και 60 εκατομμύρια αντίστοιχα, μόνον εφόσον καλυφθεί όντως η χρηματοδότηση τους.

⇒ Για τη συγγραφή σεναρίων τέλος οι ταινίες Η ΑΠΟΖΗΜΙΩΣΗ του Δημήτρη Σταύρακα, ΡΙΓΚΟ, ΩΡΑΙΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΟ ΠΑΙΔΙ του Σωτήρη Γκορίτσα, ΚΡΥΜΕΝΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ της Αγγελικής Αντωνίου, Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΝΥΧΤΑ ΤΗΣ ΓΑΒΡΙΕΛΛΑΣ ΟΥΣΑΚΟΒΑ του Γιάννη Τζιώτη και Ο ΒΑΡΩΝΟΣ του Μπάμπη Τοκλήροπουλου (με 3,5 εκατ. έκαστο). Ακόμη το σενάριο "Ο Αγαπημένος" της Τασούλας Τωμαδάκη (με 2,5 εκατ.) που ανήκει στην κατηγορία "Νέα Ματιά".

► Στο 4ο Φεστιβάλ Αρχαιολογικών Ταινιών του Μπορνό, η Ελλάδα είχε την τιμητική της. Η ειδική αυτή Κινηματογραφική διοργάνωση, που τόσο κύρος έχει πια αποκτήσει, όχι μόνο περιελάμβανε ειδικό αφιέρωμα για τη χώρα μας, αλλά και έχει επιλέξει 12 αρχαιολογικά ντοκιμαντέρ Ελλήνων κινηματογραφιστών για το διαγωνιστικό της πρόγραμμα. Τα ντοκιμαντέρ, παραγωγής της ΕΡΤ, του ΥΠΠΟ-ΤΑΠ και του ΕΟΤ, είχαν και ενδιαφέροντα θέματα και γνωστές επιγραφές (Φότος Λαμπρινός, Δημήτρης Αρβανίτης, Τάσος Ψαρράς, Μαίρη Παπαλιού - Χατζημυζάλη κ.α.) Δύο, μάλιστα απ' αυτά πήραν βραβεία. Πρόκειται για τα ντοκιμαντέρ της Μέλις Σπυράτου "Ναυπηγική" και του Δημήτρη Βερνίκου "Παρθενών 1991". Το πρώτο πήρε το βραβείο καλύτερης ταινίας Διεπιστημονικής Αρχαιολογίας, το δεύτερο, το Βραβείο Προστασίας και Διατήρησης της Εθνικής

κληρονομιάς.

→ Ο Αχιλλέας Κυριακίδης, ο γνωστός κριτικός κινηματογράφου, αλλά και μεταφραστής, συγγραφέας και κινηματογραφιστής αψηθήκη να παρευρεθεί στη συνεδρίαση της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, η οποία θα κατέληγε στο καθιερωμένο βραβείο σε κάποια από τις ταινίες του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. "Λόγοι στοιχειώδους αξιοπρέπειας δεν μου επιτρέπουν να συμμετάσχω ενεργά σ' αυτή τη μεθοδική ανθρωποφαγία", τόνισε σε επιστολή του. Πιστεύει λοιπόν ο Αχιλλέας Κυριακίδης πως το σωματείο των κριτικών κινηματογράφου θα'πρεπε πρωτίστως, αντί να σαρκάζει τα προϊόντα του Ελληνικού κινηματογράφου και τις επιλογές του ΕΚΚ, να ασχοληθεί με τα κακώς κείμενα του δικού του χώρου: "Την ανυπαξία θεωρητικών περιοδικών, των υποβιβασμό της κριτικής σε ανάρθρες κραυγές, γροθιόματα, ευχές και κατάρες, "αστεράκια", "βαθμούς"(!) και τηλεοπτικές - καισαυρικές κινήσεις αντιχείρων".

► Ο Αιγύπτιος κινηματογραφιστής Γιουσέφ Σαχίν κινδυνεύει λόγω των ταινιών του! Ο ΠΡΟΣΦΥΓΑΣ, η τελευταία του ταινία, αντιμετωπίζει τον κίνδυνο να απαγορευτεί, επειδή ... προοβάλει το Ισλάμ. Η δίκη του που αναβλήθηκε ήδη μια φορά, αναμένεται να γίνει σε ένα-εναμίση μήνα. Η πολεμική, πάντως που ξέσπασε εναντίον του Γιουσέφ Σαχίν από τους εξετρεμιστές μουσουλμάνους δεν εμπόδισε καθόλου την ταινία του να γνωρίσει τεράστια εμπορική επιτυχία, τέτοια που ποτέ πριν δεν είχε γευτεί ο σκηνοθέτης τόσων αριστουργημάτων. Ο ΠΡΟΣΦΥΓΑΣ παίζεται ήδη έξι βδομάδες στις αίθουσες και έχει κόψει 500 χιλιάδες εισιτήρια. Είναι η μεγαλύτερη ικανοποίησή για τον Σαχίν, που τώρα πια, ακόμα κι αν χάσει τη δίκη θα ξέρει ότι το έργο του έκλεισε τον κύκλο του.

Δύο λάθη μας "φρότωσε" ο δαίμονος του τυπογραφείου στο προηγούμενο τεύχος. Το πολύ καλό άρθρο του Γιάννη Σολδάτου, συγγραφέα και πολύ καλού φίλου (σ.σ. 14-21) έγινε τελικά ανυπόγραφο. Ζητάμε συγνώμη απ' τον Γιάννη, αλλά και από τους αναγνώστες μας. Το δεύτερο λάθος ήταν στο όνομα του νέου σκηνοθέτη της εξαιρετικής ταινίας ΒΑΖΑΑΡ είναι Μπάμπης Στέλιουκας από Μπάμπης Στέλιουκας που είναι το σωστό.

→ Ήταν κάτι που έλλειπε η "Στέγη Σεναρίου". Η πρωτοβουλία του Περικλή Χούρσογλου να οργανωθεί από τη Στέγη Κωλών Τεχνών και Γραμμάτων του υπουργείου Πολιτισμού ένα πρόγραμμα σεμιναρίων για το σενάριο, είναι πια γεγονός. Οι δεκαπέντε τυχεροί που επιλέχτηκαν να συμμετάσχουν (βάσει της περίληψης σεναρίου που απέστειλαν και του βιογραφικού τους) άρχισαν τη δουλειά στο Πολιτιστικό Κέντρο "Μελίνα Μερκούρη", στο Θησείο. Χωρισμένοι σε πενταμελείς ομάδες, κάτω από την επίβλεψη των ειδικών, τον Άγγλο Ρέι Τζένκινς, του γεωργιανού Ιραζλί Κβιρικιάτζε και της Ελληνίδας Ευγενίας Λιρούδου, θα δουλέψουν σε τρεις κύκλους επτά ημερών τις δικές τους προτάσεις σεναρίου μέχρι να αποκτήσουν ολοκληρωμένη μορφή. Παράλληλα, με τη διδασκαλία των μεθόδων σεναριογραφίας και της ανάπτυξης μιας περιλήψης σεναρίου, οι συμμετέχοντες στο σεμινάριο έχουν την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με Έλληνες και ξένους σεναριογράφους, να παρακολουθήσουν διαλέξεις, προβολές και συζη-



τήσεις.

► Πετυχημένο ήταν το πάρτυ που διοργάνωσε η εταιρεία παραγωγής των τσιγάρων Chesterfield στο Ρουφ. Πολλά άτομα εκφράστηκαν ελεύθερα και δημιουργήσαν αληθινά έργα τέχνης εμπνευσμένοι από την ατμόσφαιρα της εκδήλωσης.

→ Ύστερα από σκληρή μάχη με τον καρκίνο, που διάραξε τριάντα χρόνια, η Φρίντα Λιάππα πέθανε σε ηλικία 46 ετών. Η Φρίντα Λιάππα, η δεύτερη μετά την Τόνια Μαρετάκη, γυναίκα ματιά που χάνει ο κινηματογράφος μας σε τόσο μικρό διάστημα, γεννήθηκε στη Μεσσήνη, σπούδασε φιλολογία στην Αθήνα και κινηματογράφο στο Λονδίνο και άνηκε από την αρχή στη σύνταξη του "Σύγχρονου Κινηματογράφου". Κυκλοφόρησε ποιητικές συλλογές, αλλά την προσωπική υπογραφή της την άφησε κυρίως στον κινηματογράφο, καταρχήν με τις ταινίες μικρού μήκους: ΣΑΡΑΝΤΑ ΜΕΡΕΣ ΜΕΤΑ ('72), ΜΙΑ ΖΩΗ ΣΕ ΘΥΜΑΜΑΙ ΝΑ ΦΕΥΓΕΙΣ ('77) ΑΠΕΤΑΣΜΗΝ ('80). Μπορεί η ίδια να μην πίστευε στα φεστιβάλ, αλλά η πρώτη της μεγάλου μήκους ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΕΙΝΑΙ ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΙ ('81) κέρδισε στη Θεσσαλονίκη τα βραβεία του καλύτερου νέου σκηνοθέτη, γυναικείου ρόλου, φωτογραφίας και των κριτικών. Προβλήθηκε δε και σε διεθνή φεστιβάλ, στο Βερολίνο, το Λονδίνο, τη Βαλένθια. Ακολούθησε η τηλεταινία ΤΟ ΝΕΡΟ ΤΗΣ ΒΡΟΧΗΣ ('83), το ΕΝΑΣ ΗΣΥΧΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ('86) και η τελευταία ταινία της ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΖΕΣΤΗΣ ('91).

► Στις 5/12/94 παρακολούθησα με επίσημη προεμέρα της ταινίας ΚΟΥΑΡΤΕΤΟ ΣΕ 4 ΚΙΝΗΣΕΙΣ της καλής σκηνοθέτιδος Λουκίας Ριχάκη στον κατάμεστο και φιλόξενο κινηματογράφο ΔΑΝΑΟ. Ήταν εκεί οι ηθοποιοί της ταινίας (Μπαζάκα, Χωραφάς, Κωνσταντόπουλος, Γκιώνη), ο ένας εκ των σεναριογράφων Ν. Παπανδρέου και ο συνθέτης, που έκανε το πολύ ωραίο μουσικό ντύσιμο της ταινίας Ζμπίλκινερ Πράουσερ, γνωστός από τις ταινίες του Κισλόφσκι. Αίσθηση μας έκαναν οι πολιτικές παρουσίες. Παρευρέθησαν οι Γ. Παπανδρέου, Γ. Αρσένης, Τ. Χυτίρης, Δ. Φατούρος, Δ. Παλαιοδόρατος, Ν. Σιφονιάκης, Θ. Κατσανέβας, Μ. Φαραντούρη. Αυτούς τουλάχιστον μοτρώσαμε να δούμε εμείς. Θέλουμε να πιστεύουμε πως δεν ήταν συμπτωματική η παρουσία τους. Συμμεταγωγικοί της ταινίας είναι οι: Orama films, Minies, Καστανιώτης.

→ Το περιοδικό αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ διοργάνωσε όλο το Χειμώνα κάθε Κυριακή στις 10.00 μ.μ. στο "Μπαράκι του Βασιλή", Ζωοδόχου Πηγής 98, προβολές ταινιών μικρού μήκους που συνοδεύονταν από ποιοτική μουσική. Η ίδια διοργάνωση θα συνεχιστεί από τον ερχόμενο Οκτώβριο.

ΣΥ ΕΙΠΑΣ

"Όλη αυτή η ιστορία απου έχει ξεσπάσει γύρω από την κακοδαιμονία του ελληνικού κινηματογράφου, οι απόψεις που διατυπώνονται, προκαλούν αφορητή πλῆξη, η οποία έχει υποκαταστήσει πλέον το θυμό. Το να ασχολείσαι με τον κινηματογράφο αυτόν τον καιρό είναι μια διαδικασία εξουθενωτική, ταπεινωτική και ταυτόχρονα διαφορετική απ' ότι ήταν πριν από χρόνια. Σε οικονομικό επίπεδο οι συνθήκες είναι πλέον απαγορευτικές. Υπάρχει, όμως, κάτι πολύ πιο ισχυρό. Η επιθυμία να γυρίσεις ταινία. Αν βρεις ανθρώπους, τεχνικούς και ηθοποιούς, που συμμερίζονται αυτήν την επιθυμία, τότε το παιχνίδι του σινεμά ξαναβρίσκει την απόλαυσή..."

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

(Σκηνοθέτης)

"Ήμουν κι εγώ "Λαιμπράχης", αλλά η Αριστερά δεν με στήριξε, γιατί οι ταινίες δικαίωναν τον ήρωα που πάσχιζε, χωρίς ν' ανατρέπεται το σύστημα!"

ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

(Ηθοποιός)

"Αναριθμητος οικογένεια κινέζων υπέφεραν απ' τις αναταραχές μισού αιώνα, αλλά κατάφεραν να επιβιώσουν χάρη στην προσαρμοστικότητα και τη θέλησή τους για ζωή και στην αισιοδοξία που ενισχύει κάθε εκδήλωση της ζωής τους. Να διαθέτεις ελπίδα όταν βλέπεις κατάματα τις δυσχέρειες και τους δύσκολους καιρούς. Αυτή είναι η ζωή".

ΖΑΝ ΓΙΜΟΥ

ΜΕΓΑΛΗ ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ

Μια συζήτηση με τον Αντώνη Κόκκινο

Με τον Αντώνη Κόκκινο, σκηνοθέτη και δημοσιογράφο, συζητήσαμε για τον ελληνικό κινηματογράφο, τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι ελληνικές παραγωγές, για τις ταινίες μικρού μήκους, την κινηματογραφική εκπαίδευση, για το ΤΕΛΟΣ ΕΠΟΧΗΣ και φυσικά για τις παρέες. "Δεν υπάρχει τέλος της παρέας", μας είπε, "παρέες πάντα θα υπάρχουν, αλλά τώρα παρέες που τα άτομα έχουν δική τους προσωπικότητα είναι μακρινό όνειρο".

● **Θα ήθελα να μας μιλήσεις για τον Αντώνη Κόκκινο, τον σκηνοθέτη. Έχεις κάνει και άλλες ταινίες στο παρελθόν;**

○ Έχω κάνει μια μικρού μήκους την ΑΠΕΙΛΗ που παίχτηκε πριν από τέσσερα χρόνια στην Δράμα (1), έχω κάνει ένα ντοκιμαντέρ για τον βρετανό συγγραφέα τον Έντουαρντ Ντεν και έχω συμμετάσχει σε μια σειρά στην τηλεόραση, 80 επεισοδίων, από τα οποία έχω σκηνοθετήσει τα 35. Είχε τίτλο "Η περιπέτεια ενός ποιήματος" και είχε θέμα τη μελοποιημένη ποίηση, ποιήματα των Ελύτη, Σεφέρη κλπ. που είχαν μελοποιησει γνωστοί συνθέτες. Είχα δουλέψει επίσης ως βοηθός σκηνοθέτη, διευθυντής παραγωγής σε διάφορες ταινίες και τηλεοπτικές παραγωγές και έχω κάνει βέβαια και πολύ ραδιόφωνο. Αυτό το αναφέρω γιατί θεωρώ ότι με βοήθησε σαν σκηνοθέτη, να προσεγγίσω τον κινηματογράφο, ειδικά μια εκπομπή που έκανα στο Γ' Πρόγραμμα, "Ο κινηματογράφος στο Τρίτο", με το Νίκο Γραμματικό και το Γιάννη Καρυσίδη.

● **Πώς συνδυάζεται ο κριτικός κινηματογράφου με τον σκηνοθέτη, να πας, δηλαδή, πίσω από την κάμερα;**

○ Καταρχήν δεν ήμουν κριτικός, ήταν περισσότερο μια δημοσιογραφική δουλειά, καλούσα κριτικούς και μιλούσαμε, δεν μπορώ να πω τον εαυτό μου κριτικό. Πιστεύω ότι μαθαίνεις κινηματογράφο βλέποντας ταινίες. Από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου έβλεπα κινηματογράφο, ήμουν μανιώδης θεατής, θεωρώ ότι η σκηνοθετική μου δραστηριότητα είναι μια φυσιολογική συνέπεια των γνώσεων που είχα βλέποντας κινηματογράφο. Οι γνώσεις αυτές είναι θεωρητικές, αλλά πιστεύω ότι από την στιγ-

μή που βλέπεις με κριτικό μάτι τις ταινίες, όχι μόνο σε επίπεδο θεωρίας, αλλά και πράξης, δηλαδή αναλύεις μια ταινία, την βλέπεις πολλές φορές, πιστεύω ότι μαθαίνεις και όταν κάνεις γύρισμα δεν σου φαίνονται ξένα όσα γίνονται, αλλά σαν να τα έχεις κάνει και παλιά. Αυτό, τουλάχιστον συνέβη με μένα και οφείλεται στην πολύ προσεκτική και σοβαρή θέαση στις ταινίες του κινηματογράφου.

● **Έχεις σπουδάσει κινηματογράφο στην Ελλάδα; Πώς βλέπεις την κινηματογραφική εκπαίδευση στη χώρα μας;**

○ Δεν νομίζω ότι οι σχολές κινηματογράφου στην Ελλάδα βοηθούν πολύ. Μια βοήθεια την πήρα αλλά εξακολούθη να πιστεύω ότι τα περισσότερα τα έμαθα μέσα από τις ταινίες που έβλεπα και μέσα από τις δουλειές που έκανα σε κινηματογραφικές παραγωγές. Με βοήθησαν επίσης οι σπουδές που έκανα στο Πολυτεχνείο και όταν δούλεψα ως πολιτικός μηχανικός στο να οργανώνω την παραγωγή, γιατί ο κινηματογράφος, εκτός από την καλλιτεχνική του πλευρά είναι και θέμα οργάνωσης. Στο γύρισμα πρέπει να ηγαιίνεις προετοιμασμένος, δεν μπορείς να αφήνεις πράγματα στην τύχη τους.

● **Ποιά είναι η κατάσταση της κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα; Υπάρχουν τέσσερις ιδιωτικές κινηματογραφικές σχολές.**

○ Είναι σε πολύ χαμηλό επίπεδο. Δεν νομίζω ότι βοηθάει ειδικά στον πρακτικό τομέα. Θεωρητικά δεν υπάρχει πρόβλημα. Υπάρχουν αρκετοί καλοί καθηγητές, που ξέρουν το αντικείμενο. Αλλά αυτό που λείπει είναι η τεχνολογική υποδομή που θα δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για να έχεις μια εμπειρία όταν βγαίνεις από την σχολή. Στο εξωτερικό κάθε χρόνο κάνεις ταινία, σου δίνουν κάμερα, δουλεύεις και στις υπόλοιπες ταινίες σαν μοντέρ, σεναριογράφος, περνάς από όλα τα στάδια της ταινίας. Θα έπρεπε να υπάρξει μια κρατική σχολή κινηματογράφου, κάτι που συνέχεται το λέμε αλλά δεν γίνεται.

● **Υπάρχει κάποια πρόταση να μπει ο πολιτισμός σαν μάθημα στα σχολεία...**

○ Δεν το συζητώ, θα έπρεπε ήδη να είχε γί-

νει. Η τέχνη βελτιώνει τον άνθρωπο γενικότερα. Αυτός που κάνει ένα έργο τέχνης κρανιάζει εναγώνια, προσπαθεί να επικοινωνήσει. Αν καλλιεργήσουμε από μικρή στα παιδιά αυτή τη λογική, μόνο θετικά αποτελέσματα μπορούμε να περιμένουμε.

● **Μπορεί μέσα από μια τέτοια διαδικασία να υπάρξουν, αργότερα, θεατές πιο ευαίσθητοποιημένοι για να διαλέξουν τις ταινίες που θα βλέπουν;**

○ Αυτό είναι φυσιολογικό. Πολλές φορές το κοινό κινείται διαισθητικά... Σίγουρα πάντως η παιδεία σε οποιοδήποτε αντικείμενο σου δημιουργεί καλύτερες προϋποθέσεις για να το προσεγγίσεις. Πρέπει να ξέρεις κάποιους κώδικες όταν θέλεις να προσεγγίσεις κάποια ταινία ή ένα άλλο έργο τέχνης, να ανακαλύψεις κάτι μέσα σε αυτό.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΤΟ ΚΟΙΝΟ

● **Σαν σκηνοθέτης και σαν ασχολούμενος δημοσιογραφικά με τον κινηματογράφο ποια νομίζεις ότι είναι τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου;**

○ Καταρχήν τώρα δουλεύω μόνο ως σκηνοθέτης. Πιστεύω ότι στον ελληνικό κινηματογράφο δεν του λείπει κάτι. Έχουν γίνει αξιόλογες ταινίες τα τελευταία χρόνια, όπως και πιο παλιά. Λείπει όμως η υποδομή εκείνη που θα δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για καλύτερη διανομή των ταινιών. Το μεγάλο πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου είναι ότι δεν φτάνουν οι ταινίες στο κοινό. Και δεν νομίζω ότι φταίνει μόνο οι ταινίες για αυτό. Οι ελληνικές ταινίες έφτασαν σε ένα πολύ υψηλό τεχνικό επίπεδο, οι περισσότερες είναι άριστες τεχνικά, υπάρχουν ιδέες, ίσως να λείπει - και αυτό φαίνεται σε πολλές ταινίες - η οργάνωση.

● **Όταν λες για οργανωμένο δίκτυο διανομής, εννοείς μέσα από το εμπορικό κύκλωμα ή έξω από αυτό;**

○ Καλό θα ήταν μέσα από το εμπορικό δίκτυο διανομής, αν και αυτό δεν είναι επικτό γιατί οι κανόνες που επικρατούν σε αυτό το κύκλωμα δεν είναι τέτοιοι ώστε να επιτρέψουν στην ελληνική ταινία να περάσει μέσα από αυτό πρέπει να υπάρξει από



τη μεριά της πολιτείας μια οργάνωση. Μην ξεχνάμε ότι η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών που κυρίζονται τα τελευταία χρόνια, γίνονται με λεφτά του Κέντρου Κινηματογράφου. Αφού βάζει πολλά εκατομμύρια μέσα θα πρέπει να τις υποστηρίξει οργανώνοντας ένα τέτοιο δίκτυο διανομής ώστε να μπορέσει η ελληνική ταινία να βρει κάποιες αίθουσες να παιχτεί και κυρίως να υπάρξει μια πρόνοια ώστε να γίνεται γνωστό στον κόσμο ότι παίζονται ταινίες, όταν παίζονται. Πολλές ταινίες παίχτηκαν σ' ένα κινηματογράφο με ελλιπέστατη διαφήμιση ώστε το κοινό δεν ήξερε ότι αυτές οι ταινίες παίζονται. Πώς μπορούμε να μετρήσουμε ότι αυτές οι ταινίες άρεσαν ή όχι...

● **Για μια ελληνική ταινία ποιό είναι το ποσό της διαφημιστικής καμπάνιας εν σχέσει με το κόστος παραγωγής; Στην Αμερική τουλάχιστον είναι περίπου το 50%.**

○ Αν και δεν ασχολήθηκα με τα οικονομικά, γιατί είχα την τύχη να έχω παραγωγό τον Παναγιώτη Παπαχατζή, ξέρω ότι είναι πάρα πολύ μικρό. Πρέπει να είναι περίπου το 7% του κόστους παραγωγής. Από εκεί και πέρα υπάρχει και η έμμεση διαφήμιση, η μη πληρωμένη, που γίνεται από τους δημοσιογράφους, που είναι πολύ σημαντική: περίπου οι δύο ταινίες που έκοψαν εισιτήρια προωθήθηκαν πάρα πολύ από τους δημοσιογράφους. Πρέπει οι κριτικοί και οι δημοσιογράφοι να βοηθήσουν την ελληνική ταινία.

● **Οι κριτικοί κινηματογράφου πιστεύεις ότι βοηθούν την ελληνική ταινία;**

○ Έχω μάθει να μην παραποιέμαι στη ζωή μου. Ο κάθε κριτικός έχει δικαίωμα να λέει ό,τι θέλει, αφού το πιστεύει, δεν πιστεύω να υπάρχει άλλος λόγος. Θα μπορούσα να πω μόνο οι κριτικοί κινηματογράφου να είναι πιο γενναίοι με τις

ελληνικές ταινίες, γιατί θα πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τους και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες γίνονται οι ελληνικές ταινίες και τις συνθήκες που γίνονται οι ξένες.

ΑΞΙΟΛΟΓΟΙ ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΟΙ

● **Το σενάριο σε πολλές ελληνικές ταινίες κάνει "κοιλιά". Υπάρχουν άνθρωποι "εξειδικευμένοι" στην Ελλάδα για να ασχοληθούν με το σενάριο;**

○ Εγώ γράφω το σενάριο με ένα σεναριογράφο, τον Αλέξανδρο Κακκαβά. Αν θεωρήσουμε ως πρότυπο τους αμερικανούς σεναριογράφους, τέτοιο πράγμα δεν υπάρχει εδώ. Αυτό είναι δεδομένο. Οι αντικειμενικές συνθήκες είναι που δημιουργούν το πρόβλημα. Όταν γίνονται στην Ελλάδα πολύ λίγες ταινίες, όταν ο προϋπολογισμός είναι χαμηλός, πώς θα μπορούσε να ζήσει ένας σεναριογράφος; Με την κλασική έννοια του όρου σεναριογράφος δεν υπάρχει. Ωστόσο υπάρχουν πολλοί που ασχολούνται με το σενάριο και πολλοί από αυτούς είναι αξιόλογοι.

● **Οι κινηματογραφικές λέσχες επίσης θα μπορούσαν να βοηθήσουν την ελληνική ταινία, μέσα και από την επαφή του κοινού με τον σκηνοθέτη. Έχεις έρθει σε επαφή με κάποια κινηματογραφική λέσχη;**

○ Για να είμαστε ειλικρινείς όχι, εκτός από ένα επαρχιακό κινηματογράφο που ενδιαφέρθηκε να παίξει την ταινία μου. Δεν έχω προσωπική εμπειρία. Πάντως είναι πολύ σημαντικό να υπάρχουν κινηματογραφικές λέσχες. Αυτό που με γοητεύει είναι η συζήτηση με το κοινό, να μου πουν την άποψή τους. Εγώ καταθέτω την άποψή μου με την ταινία, αλλά θα με ενδιέφερε πάρα πολύ να μάθω τη γνώμη αυτών που την είδαν.

● **Ο σκηνοθέτης από μια επαφή με το κοι-**

νό παίρνει κάποια ερεθίσματα για την επόμενη ταινία του;

○ Σαφώς. Όχι μόνο για την επόμενη ταινία του. Δεν πιστεύω ότι ο κινηματογράφος είναι η ζωή και το αντίστροφο. Η ζωή είναι και άλλα πάρα πολλά πράγματα. Από μια τέτοια επαφή μπορεί να ανοιχτούν πολλοί δρόμοι και για τη ζωή σου, όχι μόνο για την επόμενη ταινία.

● **Ας επανέλθουμε στα οικονομικά. Εδώ και αρκετά χρόνια ένα θέμα που ταλανίζει τον κινηματογραφικό χώρο είναι το θέμα της απόδοσης του 1,5% επί των διαφημίσεων των τηλεοπτικών καναλιών για τις κινηματογραφικές παραγωγές.**

○ Δεν ξέρω ακριβώς τους λόγους που φρενάρουν αυτή τη διαδικασία, αλλά θεωρώ ότι είναι υποχρέωση η τηλεόραση να αποδώσει αυτό το ποσό γιατί ένα πολύ μεγάλο ποσοστό των τηλεοπτικών καναλιών προέρχεται από τις κινηματογραφικές ταινίες. Οι ταινίες που παίζονται στα κανάλια, του παλιού ελληνικού κινηματογράφου έχουν πολύ υψηλή ακροαματικότητα. Άρα σίγουρα η τηλεόραση χρωστάει στον κινηματογράφο και το 1,5% είναι το λιγότερο που μπορεί να δώσει.

● **Η τηλεόραση στο εξωτερικό βοηθά τον κινηματογράφο;**

○ Χωρίς να είμαι καλά πληροφορημένος θα ήθελα να σου πω ότι πολλά τηλεοπτικά κανάλια, όπως το Channel 4, έχουν βοηθήσει πολύ τον κινηματογράφο. Κυρίζονται ταινίες καταρχήν για την τηλεόραση που όμως προωθούνται στον κινηματογράφο. Υπάρχουν πολύ καλές ταινίες, όπως οι πρώτες του Φρήαρς, του Τζόρνταν, που ξεκίνησαν σαν τηλεοπτικές παραγωγές και έκαναν καλή καριέρα στον κινηματογράφο. Αυτό σημαίνει ότι πέφτει ένα μύθος: πιστεύω ότι μπορούν να γίνουν δουλειές για την τηλεόραση που να έχουν και καλλιτεχνική επιτυχία στον κινηματογράφο.

● **Η τηλεόραση κατά την άποψή σου βοηθά τον ελληνικό κινηματογράφο;**

○ Στο οικονομικό επίπεδο δεν τον βοηθά. Αυτό είναι φανερό, δεν μπαίνουν τα κανάλια μέσα στις ελληνικές ταινίες. Δεν είμαι εναντίον της τηλεόρασης. Είμαι εναντίον της πλειοψηφίας των δουλειών που κυρίζονται με τις παρούσες συνθήκες. Πιστεύω ότι μπορούν να γίνουν πολύ καλές δουλειές στην τηλεόραση, και έχουν υπάρξει τέτοιες, αλλά επειδή υπάρχει αυτό το ξέφρενο κίνητρο της θεαματικότητας και ο ανταγωνισμός μεταξύ των καναλιών, πιστεύω ότι η ποιότητα έχει εκπέσει και το μόνο που ζήτηνε είναι μια πολύ περίεργη προσέγγιση του κοινού. Έχω την εντύπωση ότι το κοινό έχει κριση και σε λίγο από μόνο του θα απορρίψει αυτό που του προσφέρεται και θα μπορούσει να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για να αλλάξουν πολιτι-



Από την ταινία ΚΙΕΡΙΟΝ

κή τα κανάλια.

● **Ας μιλήσουμε τώρα για τις ταινίες μικρού μήκους. Οι "μικρομηκάδες" είναι οι μέλλοντες σκηνοθέτες ταινιών μεγάλου μήκους. Μπορεί κάποιος να αντέξει να κάνει μόνο ταινίες μικρού μήκους;**

○ Και για τις ταινίες μικρού μήκους ισχύει ότι και στις μεγάλου μήκους. Από τη στιγμή που οι ταινίες γίνονται κυρίως με χρήματα του κράτους, έχεις κάποιες ευκαιρίες. Για τις μικρού μήκους ισχύει όμως ότι επειδή γίνονται με χαμηλό προϋπολογισμό, μπορείς πιο εύκολα να βρεις τα χρήματα. Εμένα μου άρεσε αυτό που κάνει ο Γραμματικός: μετά από τις ταινίες μεγάλου μήκους ξαναγυρνάει στις μικρού μήκους.

● **Η ταινία μικρού μήκους τί διακίνηση έχει στην Ελλάδα;**

○ Έχουν κάνει κάποια βήματα. Βλέπω ότι πολλές ταινίες παίζονται πριν από ταινίες μεγάλου μήκους στις αίθουσες. Πριν από τη δικιά μου παίζεται το ΧΑΟΣ, του Νίκου Γραμματικού. Πριν από λίγο καιρό αυτό ήταν σπάνιο. Μετά υπάρχει μια κινητικότητα από διάφορους φορείς. Η μικρού μήκους ταινία είναι πάντως αυτόνομο είδος και είναι λάθος να την βλέπουμε σαν το σκαλοπάτι που θα μας οδηγήσει στη μεγάλου μήκους ταινία.

● **Στην τηλεόραση θα έπρεπε να υπήρχε μια ζώνη σε ώρες υψηλής ακροαματικότητας για να προβάλλονται ταινίες μικρού μήκους;**

○ Εγώ πιστεύω πως ναι. Αλλά αυτό δεν πιστεύουν αυτοί. Όπως σου είπα κινούνται έχοντας σαν στόχο μόνο την υψηλή ακροαματικότητα. Μόνο τα κρατικά κανάλια

που δεν είναι υποχρεωμένα να παίξουν το παιχνίδι της ακροαματικότητας, μπορούν να παίξουν αυτό το ρόλο.

● **Πιστεύεις ότι το να προβάλλονται ταινίες που γυρίζονται στο εξωτερικό με άλλες που γυρίζονται στην Ελλάδα και να διαγωνίζονται στη Δράμα δημιουργεί κάποια ανισότητα;**

○ Από τη μια είναι άνισο, γιατί βλέπεις ότι οι συνθήκες που παράγονται αυτές οι ταινίες είναι εντελώς διαφορετικές από αυτές που γυρίζονται εδώ. Δεν μπορείς να συγκρίνεις τη Σχολή του Σταυράκου με αυτή του Μονάχου... Όμως Έλληνες σκηνοθέτες δεν έχουν γυρίσει αυτές τις ταινίες; Δεν ξέρω. Τείνω να πιστέψω ότι είναι σωστό που διαγωνίζονται όλες μαζί.

ΤΕΛΟΣ ΜΙΑΣ ΕΠΟΧΗΣ

● **Η ταινία σου ΤΕΛΟΣ ΕΠΟΧΗΣ ήταν το τέλος εποχής της παρέας;**

○ Όλοι με ρωτάνε τι σημαίνει "Τέλος εποχής". Τέλος εποχής είναι ουσιαστικά το τέλος της δεκαετίας του '60. Ο τίτλος αυτό θέλει να πει. Από κει και πέρα ο καθένας θα μπορούσε να διαλέξει το δικό του τέλος εποχής βλέποντας την ταινία. Μια και αναφέρεσαι σε ένα συγκεκριμένο θέμα, πιστεύω ότι είναι το τέλος της παρέας, όχι το τέλος της παρέας γενικότερα. Παρέες υπάρχουν και θα υπάρχουν, παρέα δεν είναι μια έννοια που θα πάψει να υπάρχει. Όμως στα μάτια τα δικιά μου, στα τέλη της δεκαετίας του '60, η παρέα τέλειωσε κάτω από μια συγκεκριμένη μορφή. Είναι το κλίμα της εποχής που είχε δώσει υποσχέσεις ότι μπορούμε να δημιουργήσουμε μικρές ανθρώπινες ομάδες, που είναι οι παρέες, οι ο-

ποίες δεν θα είναι απλώς ένα άθροισμα μοναχικών ανθρώπων, αλλά ανθρώπων με τη δική τους ταυτότητα. Αυτό τώρα πια με το πέρας του χρόνου μοιάζει πολύ μακρινό, απίθανο. Οι παρέες είναι άθροισμα μοναχικών ατόμων. Γι' αυτό είναι το τέλος της παρέας.

● **Η ταινία σου πάντως δεν είναι απαισιόδοξη. Στο τέλος βλέπουμε η παρέα να πάει για να δει μια συγκεκριμένη συναυλία.**

○ Ναι και μάλιστα παρόλο που είχε πάει σε μια κηδεία πιο πριν, πάει στη συναυλία και κόβει δύο εισιτήρια προφανώς προς τιμή του φίλου που είχε πεθάνει, αλλά όταν τον ρωτάει ο πορτιέρης ποιος είναι ο άλλος, αυτός γυρίζει προς την κάμερα ψάχνοντας να βρει, όχι αυτόν που έχει πεθάνει, αλλά τον αντίστοιχό του ας πούμε. Εδώ υπάρχει συνέχεια.

● **Ποιά είναι τα επόμενά σου σχέδια;**

○ Εγώ λειτουργώ έχοντας κάποιες ιδέες στο μυαλό που τις αφήνω να ωριμάσουν ή να αυτοκαταστροφούν. Εξελίσσονται μέχρι ένα όριο και μετά σταματάνε. Αυτή τη στιγμή έχω μια ιδέα που φαίνεται να αντιστέκεται και να εξελίσσεται, αλλά δεν είναι κάτι το συγκεκριμένο. Μπορεί και να μην γίνει.

● **Τελειώνοντας θα ήθελα να σε ρωτήσω για το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Πώς το είδες; Είναι διεθνές, έχει αλλάξει.**

○ Συμφωνώ με τη διεθνή του μορφή. Πιστεύω ότι αν συμβαίνει οι ξένες ταινίες να είναι καλύτερες από τις δικές μας δεν πειράζει. Πρέπει να δούμε κι εμείς που βρισκόμαστε, να συγκριθούμε με τις ομοειδείς ταινίες πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετών από τις άλλες χώρες. Θα πρέπει όμως να ξέρουμε τι λέμε. Δεν θα πρέπει δηλαδή να συγκρίνουμε το σύνολο της ελληνικής παραγωγής με τις καλύτερες ταινίες των άλλων χωρών. Πρέπει να ξέρουμε ότι συγκρίνουμε το σύνολο της ελληνικής παραγωγής με τις καλύτερες ταινίες 10-15 χωρών. Το κλίμα του Φεστιβάλ ήταν πάρα πολύ καλό. Η προσέλευση του κόσμου ήταν ικανοποιητική. Αυτό εμένα που με ικανοποίησε, πέρα από την υποδοχή που είχε από τον κόσμο, είναι ότι με όλους τους ανθρώπους με τους οποίους δουλέψαμε, δουλέψαμε φιλικά και περάσαμε πολύ καλά, ένα πολύ θετικό στοιχείο, γιατί όταν κάνεις κινηματογράφο πρέπει να περνάς και καλά.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η ταινία ΑΠΕΙΛΗΝ παίχτηκε στο Φεστιβάλ της Δράμας το 1990 όπου πήρε το βραβείο Α' γυναικείου ρόλου και βραβείο για το μοντάζ, και στο 1ο Πειραιϊκό Φεστιβάλ Δήμου.

Η κριτική κινηματογράφου αποτελεί και στην Ελλάδα τον άλλο (μετα-γλωσσικό) λόγο του. Δηλαδή μέρος του ολικού αυτού πολιτιστικού και κοινωνικού φαινομένου, το οποίο χωρίς αυτήν θα βλεπόταν και θ' ακουγόταν μονότονα.

Ο πρώτος Έλληνας κριτικός κινηματογράφου ήταν ίσως ο ζων ποιητής μας Οδυσσέας Ελύτης, ο οποίος έγραψε στην δεκαετία του '30.

Στο διάστημα που κράτησε πάνω από εξήντα χρόνια, η κριτική αυτή έγινε καταρχήν ανεκτή ως παραίστατη στο γραπτό τύπο, καθημερινό και περιοδικό. Άνθρωποι που έγραφαν από ευγενή παρεξήγηση, όπως ο Άλκης Θρούλος (κριτικός της λογοτεχνίας

τον κινηματογράφο και ζώσα συμμετοχή στα δρώμενά του, κρατά τα κείμενά του στην παράδοση των "εμπειρικών". Στον κυρίαρχο αυτό κύκλο κριτικών, κινούνταν και δρουν ακόμη, με ενήμερωση, ενδιαφέρον, ενθουσιασμό και φιλέρευνη διάθεση, μεγάλοι αριθμοί ανδρών και γυναικών.

Μέσα στη δεκαετία του '60, δηλαδή την εποχή των "νέων κυμάτων" και των νέων τάσεων στην ευρωπαϊκή κριτική σκέψη, εμφανίστηκε το περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος" με το δυναμικό επιτελείο του. Κατά το πρότυπο των γαλλικών CAHIERS DU CINEMA, το περιοδικό αυτό άρχισε να συστηματοποιεί το λόγο για τον κινηματογράφο. Με πλατιές αναλύσεις και εκτενή

έκδοσή τους, δεν μακροημέρευσε παρά η "Οθόνη", της Θεσσαλονίκης (η οποία ανέστειλε μέσα στο 1994 την έκδοσή της). Ένα περιοδικό που περιέβαλαν ζηλωτές, αιρετικοί όπως π.χ. ο Γιώργος Τζιωτζιός και ζωηροί λάτρεις του κινηματογράφου ποικίλων κριτικών τάσεων και τρόπων γραφής με τη σφραγίδα διεύθυνση και την ουσιαστική συμβολή του Αλέξανδρου Μουμιτζή.

Και τα δύο περιοδικά ("Σύγχρονος Κινηματογράφος" και "Οθόνη") φιλοξένησαν, για να μην πάω περιεθάλψαν στις σελίδες τους, το πρώτο, το Νίκο Λυγγούρη και το δεύτερο, το Δημήτρη Βεργέτη. Δύο αλκοολικούς της λακανικής θεωρίας και της σημειολογίας εκ πλαγίων, με χειμαρώδη, και ε-

"Μην κρίνεται ίνα μην κριθείτε"

κυρίως), από γνήσιο πάθος για τον κινηματογράφο, όπως η Αγλαΐα Μητροπούλου, ή ανιδιοτελή προσήλωση στη νέα τέχνη, όπως ο Γ.Ν. Μαρκής.

Η παράδοση των "εμπειρικών" κριτικών, στους οποίους ανήκουν και οι τρεις παραπάνω, συνεχίζεται ως σήμερα. Με επιφανείς επιζώντες τον Μάριο Πλωρίτη, ευρύτατης παιδείας διανοούμενο και συγγραφέα, τον οποίο τελικά απορρόφησε το ενεργό θέατρο και η μαχόμενη δημοσιογραφία, τον Κωστή Σκαλιώρα, ο οποίος ελλειμνίσθηκε εκεί όπου αγαπούσε, δηλαδή σε δημιουργικούς τόπους του πολιτισμού, και τον Αντώνη Μοσχοβάκη, ο οποίος αποσύρθηκε οικειοθελώς στην ταπεινή σιωπή του.

Οι "εμπειρικοί" αποτελούν μια πολυπλήθη ομάδα ανθρώπων με σπάνια καλλιέργεια, οι οποίοι έμαθαν να διαβάζουν τις ταινίες και να γράφουν γι' αυτές μέσα απ' την πρωτογενή και ευθεία σχέση του επαρκή θεατή και των οπτικοακουστικών φιλικών προκλήσεων που ανέμεναν απάντηση. Με εργαλεία παρμένα από έναν γενικό πολιτιστικό "μπρεσσιονισμό", δηλαδή την εν γένει πολιτιστική παιδεία της, σε ελάχισσα κλίμακα από έναν κοινωνιολογισμό και ακόμη λιγότερο απ' το διαλεκτικό υλισμό. Ξεκινώντας από Σμια σκεπτική σκεπτική και βασισμένοι σε μια ασυστηματοποίητη γνώση της γλώσσας του κινηματογράφου, της αισθητικής και της ιστορίας του. Απόδειξη το ότι κανένας απ' τους παραπάνω δεν άφησε ως μάρτυρα ένα βιβλίο πίσω του, ή ένα δοκίμιο έστω, στο οποίο να μιλάει για την τέχνη που είχε διακονήσει. Επιφανείς επιζώντες της ομάδας αυτής είναι ο Μάριος Πλωρίτης, ο Κωστής Σκαλιώρας και ο Αντώνης Μοσχοβάκης. Εξέχων απ' τους εκλιπόντες ήταν ο Κώστας Σταματίου. Ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, ένας χαρακτηριστικός κριτικός, με αιθαλή ανάγκη για

δοκίμια στα οποία έβρισκαν θέση αναφορές στην ψυχανάλυση, την στρουκτουραλιστική γλωσσολογία, στο μετασροατζουραλισμό, ειδικότερα στη σημειολογία και το διαλεκτικό υλισμό. Ο BARTHES, ο METZ, ο LACAN, ο FOUCAULT, ο ALTHUSSER, ο DERRIDA τροφοδοτούσαν με τα αιχμηρά και γόνιμα κείμενά τους τα επιχειρήματα και τη στοχαστική προβληματική του περιοδικού. Δεν έλειπαν βέβαια οι απόηχοι του Μπαζενικού ρεαλιστικού λόγου, του Λουκασσιανού κριτικού ρεαλισμού και του υγιούς φορμαλισμού του DURCH. Όσοι έγραφαν στο "Σύγχρονο Κινηματογράφο" αναζητούσαν μία νέα θεωρητική επιχειρηματολογία και ένα προσωπικό στυλ γραφής. Ήταν διανοούμενοι γοητευμένοι απ' τις πρωτοπορίες των επιστημών του ανθρώπου και παράγελιοι ενός Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Εκρίναν και εκφράζονταν ταυτόχρονα, κάνοντας οιονεί "κινηματογράφο". Βλέποντάς τον από μέσα σαν συνδημιουργό του και απ' έξω σαν άμεσοι συγγενείς του. Απ' το επιτελείο του αρκετοί πέρασαν στην καλλιτεχνική δημιουργία, όπως π.χ. ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, η Τόνια Μαρκετάκη, ο Γιώργος Κόρας, ο Λάκης Παπαστάθης, ο Τώνης Λυκουρέσης, η Φρίντα Λιάπτα, ο Φώτος Λαμπρινός, η Μαρία Γαβαλά, ο Κώστας Σφήκας. Άλλοι επεκτάθηκαν σε συναφή πεδία εργασίας όπως π.χ. ο Βασίλης Ραφαηλίδης, διαρκώς προβληματιζόμενος και αμφισβητών και τελειομανής, ο οποίος σήμερα δημοσιογραφεί μαχητικά, κι ο Μισέλ Δημόπουλος, ο οποίος σήμερα είναι Διευθυντής του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και από χρόνια συνεργάτης της ΕΡΤ. Ο "Σύγχρονος Κινηματογράφος" δεν εκδίδεται πια. Απ' τα διάφορα περιοδικά κριτικής που κυκλοφόρησαν παράλληλα με το "Σύγχρονο", ή μετά την διακοπή της

νίστε ερμητικό, λόγο, οι οποίοι βρήκαν στα φιλικά κείμενα τους ποθητούς λαβυρινθούς τους, όχι όμως και τις εξόδους τους.

Οι "διανοούμενοι" ή απειθαρχητοί ή ιδιότυποι κριτικοί κατέφυγαν και στα περιοδικά τέχνης και λόγου. Ασκούμενοι στην ελευθερία της έκφρασης και απολαμβάνοντας το προνόμιο της απόλυτης επιλογής των κρινομένων. Γνωστοί εκπρόσωποι αυτής της ολιγομελούς ομάδας είναι ο Αχιλλέας Κυριακίδης, η Σώτη Τριανταφύλλου, ο Τάσος Γουδέλης, ο Ηλίας Κανέλλης. Οι κριτικοί στήριξαν σ' ένα βαθμό θεσμούς όπως το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και τις κινηματογραφικές Λέσχες. Επανδρώνοντάς τα ή και προσφέροντάς έκθιμα τις υπηρεσίες τους.

Ο τελευταίος Έλληνας κριτικός θα καταγραφεί σύντομα ως Ούτις, όταν το αποφασίσουν ομόθυμα και συλλογικά οι επίσης Έλληνες κινηματογραφιστές, τεματίζοντας έτσι μια εμφύλια διαμάχη. Η διαμάχη αυτή η οποία σοβεί μεταξύ κριτικών και κινηματογραφιστών, είναι συνέπεια της ευρύτητας κρίσης που μαστίζει τον κινηματογράφο στην Ελλάδα. Δεν έχει άλλωστε καμία βαρύνουσα σημασία και συντηρεία απλά τα αδιέξοδα. Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, η οποία αριθμεί ελάχιστα μέλη, αδυνατεί προς το παρόν να χαράξει μια άλλη δυναμική και δημιουργική πολιτική στο χώρο του Ελληνικού Κινηματογράφου.

Η κριτική κινηματογράφου αποτελεί και στην Ελλάδα, όπως σ' όλη την Ευρώπη και στις ΗΠΑ, έναν "άλλο" αλλά οπωσδήποτε δευτερεύοντα πια λόγο. Οι εποχές των μεγάλων ζυμώσεων και γονιμοποιήσεων άλλωστε, έμειναν προς τα πίσω.

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1994, ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ

Μωρίς Πιαλά

Η παράδοση του Ζαν Ρενουάρ είναι μία από τις γονιμότερες καταβολές του γαλλικού κινηματογράφου. Ο Ρενουάρ υπήρξε, ουσιαστικά, ο θεμελιωτής της γαλλικής ρεαλιστικής μυθολογίας, ένας καλλιτέχνης που προσέφερε το πλούσιο ταλέντο του σε έργα διαφορετικών τόνων και τεχνολογιών, κληροδοτώντας στους επιγόνους του τη λεπτή φροντίδα για το βίωμα και το συναισθημα, την αναζήτηση της αμεσότητας, το βάρος και το βάθος των χαρακτήρων και τη δύναμη της ρεαλιστικής καταγραφής.

Στοιχεία που συνέχισαν ν' αναδεικνύονται στο φίνο κι ευαίσθητο έργο του πρόωρα χαμένου Φρανσουά Τρυφύ. Ακόμη, σε μερικές ταινίες (Η ΠΡΑΣΙΝΗ ΑΧΤΙΔΑ, ΝΥΧΤΕΣ ΜΕ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟ κ.α.) ενός κλασικού του μοντέρνου ευρωπαϊκού σινεμά, του Ερίκ Ρομέρ. Χαρακτηριστικά που κληροδοτούνται και στο σημαντικότερο σκηνοθέτη της μετά τη "νουβέλ βαγκ" περιόδου, το Μωρίς Πιαλά.

Ο τελευταίος, κατεξοχήν σκηνοθέτης του βιώματος, των αισθήσεων και της δραστηριότητας των σωμάτων, δίνει προνομιακή θέση στις γεμάτες ένταση φυσικές παρουσίες των ηθοποιών του. Ανοίγει διάπλατα την πόρτα σε ψυχές και κορμιά που πάλλονται και σπάρσονται, στις συγκρούσεις τους που συνήθως αποτελούν τον κανόνα του έργου του, στη βιωσιμότητα και τη σκληρότητα των ανθρώπινων σχέσεων, στη θλίψη, στην οδύνη και τις υστερίες των προσώπων ή ακόμα στον έρωτα και τον αισθησιασμό. Ο Πιαλά είναι ο βασικότερος γάλλος ρεαλιστής σκηνοθέτης των τελευταίων χρόνων, γιατί περιγράφει το κοινωνικό περιβάλλον (POLICE, ελληνικός τίτλος ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ, ΛΟΥΛΟΥ ΤΟ ΑΓΟΡΙ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΣΑΝ ΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ, Η ΓΥΜΝΗ ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ, ΠΑΡΕ ΠΡΩΤΑ ΤΟ ΑΠΟΛΥΤΗΡΙΟ ΣΟΥ) όχι μέσα από κοινωνιολογικές προσεγγίσεις, αλλά μέσα από τη σύλληψη των λεπτομερειών της καθημερινότητας και των ποικίλων εκφάνσεων της ζωής, μέσα από το ενδιαφέρον για τη ντοκμανταιριστική πλευρά και τα στοιχεία που ξεπηδούν τυχαία στο χώρο του δράματος. Το ίδιο ρεαλιστικά αντιμετωπίζει το ντεκόρ και το πλάσιμο ολοκληρωμένων χαρακτήρων.

Η δουλειά με τους ηθοποιούς είναι μια επίμονη, σκληρή και πιεστική πολιορκία που τους φέρνει σε δύσκολη θέση, έτσι όμως βγαίνει από μέσα τους όλο το κρυμμένο στο βάθος δυναμικό και συλλαμβάνει τις αληθινές στιγμές τους. Οι σχέσεις στο σκηνοθέτη με ηθοποιούς όπως ο Ντεπαρτιέ (ΛΟΥΛΟΥ) και ο Ζαν Γιαν (ΔΕΝ ΘΑ ΓΕΡΑΣΟΥΜΕ ΜΑΖΙ) υπήρξαν δύσκολες και γεμάτες αντιθέσεις. Όμως οι ερμηνείες που τους απέσπασε, κάποτε σχεδόν με το ζόρι, είναι από τις πιο ουσιαστικές κι αποτελεσματικές που έχουμε δει στο γαλλικό σινεμά, ακριβώς γιατί έτσι αναδεικνύεται με τρόπο θαυμαστό η αλήθεια των συναισθημάτων και των καταστάσεων που ζουν. Γι' αυτό ένα μέρος των διαλόγων συχνά γράφεται ή έστω παίρνει την οριστική του μορφή την ώρα του γυρίσματος. Το αναπάντεχο του αυτοσχεδιασμού κι όλες οι αυθόρμητες και στιγμιαίες αντιδράσεις των ερμηνευτών δεν θα πάνε χαμένες αλλά θα ενταχθούν στην ταινία. Το 1983 ο Πιαλά γυρίζει το ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΡΩΤΕΣ ΜΟΥ, όπου υποδύεται ο ίδιος το ρόλο του πατέρα. Στην οριστική στιγμή της σκηνής του δείπνου εισβάλλει σαν ηθοποιός, όταν κανείς δεν τον περιμένει και δίνει στη δράση μια απρόσμενη ώθηση, φτιάχνοντας ένα ψυχόδρομα το οποίο στρέφει προς άγνωστες κατευθύνσεις.

Στο έργο του Πιαλά το κάθε πράγμα εντάσσεται σ' ένα κλίμα οξυτήτας και ωριμότητας και προϋποθέτει την απλή μορφή, το λιτό ύφος και τη στιβαρή σκηνοθεσία. Τα κινηματογραφικά πλάνα είναι κομμάτια παλλόμενης ύλης που συλλαμβάνουν ζωντανά και βίαια τις συγκινήσεις και την αλήθεια της ζωής των προσώπων. Πλάνα κεντραρισμένα στον ηθοποιό, συνήθως απογυμνωμένα, που αναδεικνύουν τα έντοικτα, τον πόνο και τα πάθη και σηματοδοτούν κατευθείαν στο στόχο τους, τον πυρήνα της ανθρώπινης πραγματικότητας.

Στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στη δεκαετία του '80, η μετά

τη "νουβέλ βαγκ" γενιά των σκηνοθετών φλεχτάρει ιδιαίτερα επίμονα με τη θεματολογία των ανθρώπινων, κατά προτίμηση ερωτικών παθών. Ταινίες σαν το ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΡΩΤΕΣ ΜΟΥ, το ΛΟΥΛΟΥ, και το παλιότερο ΔΕΝ ΘΑ ΓΕΡΑΣΟΥΜΕ ΜΑΖΙ (1972) του Πιαλά, δονούνται από τη σφοδρότητα των συναισθημάτων. Ο Πιαλά κινηματογραφεί με τη χαρακτηριστική αμεσότητα και τραχύτητά του, σκηνές από την ταραχώδη και αβέβαιη συναισθηματική ζωή των προσώπων του. Με το κοφτό και δυνατό σκηνοθετικό ύφος του αποδίδει τις παθιασμένες ψυχολογικές κι ερωτικές σχέσεις των ηρώων του. Ο Πιαλά στα πλάνα του δίνει το χρόνο στους ηθοποιούς να εκφράσουν και να ολοκληρώσουν την αλήθεια ενός συναισθηματος, μιας χειρονομίας και μιας συγκίνησης. Γι' αυτό τα πλάνα και οι ταινίες του έχουν το ρυθμό της ζωής και είναι συγκεντρωμένα στο παρόν. Ο ρυθμός των φιλμ του δεν είναι αυστηρά καθορισμένος και χρονομετρημένος, εξαρτημένος από ένα ακριβές ντεκουπάζ που ρυθμίζει τη δραματική κλιμάκωση και την αφήγηση, όπως γίνεται στο κλασικό σινεμά.

Στα πλάνα του αναδεικνύεται ο ερωτισμός των σωμάτων, για παράδειγμα του Ντεπαρτιέ και της Ιζαμπέλ Υπέρ στο ΛΟΥΛΟΥ (1980) και της νεαρής Σαντρίν Μποναίρ στο ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΡΩΤΕΣ ΜΟΥ. Στο ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΡΩΤΕΣ ΜΟΥ δεν είναι τυχαία η αναφορά στον εμπρεσιονιστή ζωγράφο Μποναίρ. Ο Πιαλά φιλιμάρει τη Μποναίρ να σπκνώνεται γυμνή από τα κρεβάτια ή ανάμεσα στην ανθισμένη φύση, με τον αισθησιασμό του Μποναίρ (ούτε είναι τυχαίο πως ο Πιαλά υπήρξε ζωγράφος). Όμως το νεαρό γυναικείο κορμί συμπιέζεται από το περιβάλλον του δένεται από τον κομπλεξικό αδελφό, γίνεται αντικείμενο μομφών από την υστερική μητέρα όταν σπκνώνεται ολόγυμνο, χωρίς νυχτικό από το κρεβάτι του ύπνου. Η όμορφη κοπέλα αισθάνεται καλά μόνο στην αγκαλιά των αντρών. Ψάχνει ψηλαφητά αλλά δυσκολεύεται να βρει το δρόμο της και να ευτυχίσει. Ο πατέρας της λείπει πως περιμένει μόνο να την αγαπούν αλλά δεν ξέρει να αγαπήσει. Η μοναδική αγάπη που εκδηλώνει απευθύνεται στον πατέρα της.

Ειδικότερα οι οικογενειακές σχέσεις των προσώπων είναι εντελώς προβληματικές, νευρωτικές, ανασφαλείς και βίαιες. Υπάρχει πολλή αγάπη στην οικογένεια μα δεν μπορεί να εξωτερευτεί με λογικό τρόπο. Την ίδια αδυναμία να υπάρξει η επιθυμητή οικογενειακή ομοιότητα και θαλπωρή, συναντάμε σχεδόν σ' όλα τα φιλμ του Πιαλά. Στο ΔΕΝ ΘΑ ΓΕΡΑΣΟΥΜΕ ΜΑΖΙ και στο ΛΟΥΛΟΥ, τα ζευγάρια δεν καταφέρνουν να παντρευτούν, παρά την επίμονη επιθυμία του άντρα. Στο ENFANCE NUE (ΓΥΜΝΗ ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ) αντικριζουμε το οδυνηρό πρόβλημα της οικογενειακής διάλυσης απογυμνωμένο: το ορφανό παιδί, ο ήρωας της ταινίας, υποφέρει από την έλλειψη της οικογένειας.

Οι αισθαντικές εικόνες της Μποναίρ (ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΡΩΤΕΣ ΜΟΥ) και του ωραίου ζευγαριού Υπέρ-Ντεπαρτιέ (ΛΟΥΛΟΥ) θυμίζουν επίσης τα πρόσωπα των πινάκων του Ωγκύστ Ρενουάρ. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα στο χαρούμενο γέυμα στον κήπο της μητέρας του Λουλού. Η ζεστή και γήινη αυτή σκηνή θυμίζει το ΠΡΟΓΕΥΜΑ ΣΤΗ ΧΛΟΗ (1959) του σκηνοθέτη Ρενουάρ, γιο του ζωγράφου. Στην προαναφερόμενη σκηνή του ΛΟΥΛΟΥ, οι γεμάτοι αισθήματα κι αυθορμητισμό λαϊκοί άνθρωποι που γλεντοκοπούν (για μοναδική φορά ολόκληρη η οικογένεια ενωμένη) λάμπουν από χαρά, δεμένοι με τις σαρκικές ηδονές, ανέμελοι, ράθυμοι και καλοξωιστές. Μένουν προσκολλημένοι σ' ένα δυστυχισμένο, παραδοσιακό τρόπο ζωής και τέρψης, εξοστρακισμένο από τη μοντέρνα ζωή που ο Πιαλά αντιπαθεί. Η αγάπη και ο δρόμος για την ευτυχία ακολουθούν στα φιλμ του δύσβατες κι ανώμαλες παρακαμπτήριες οδούς, απ' τις οποίες εξαναγκάζονται να περάσουν οι γεμάτοι νευρώσεις κι εντάσεις σύγχρονοι χαρακτήρες του σκηνοθέτη.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ

Νέοι κινηματογραφιστές στη Λάρισα



Το Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών έγινε στη Λάρισα (27 Μαρτίου - 2 Απριλίου). Παρά τις αντικειμενικές δυσκολίες, τα μπλόκα των αγροτών, το Φεστιβάλ σημείωσε απόλυτη επιτυχία. Το λαρισιακό κοινό έδειξε την ωριμότητα του, στήριξε το Φεστιβάλ που γίνεται πια θεσμός.

Οι εργασίες του Φεστιβάλ άρχισαν με τις προφεστιβαλικές εκδηλώσεις αφιερωμένες στα 100 χρόνια του κινηματογράφου, με προβολές των ταινιών

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΧΩΡΙΣΜΟΥ, του Φιλοποίμενος Φίνου και Ο ΚΑΝΟΝΑΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ, του Ζαν Ρενουάρ (Δευτέρα 27/3). Ακολουθεί το αφιέρωμα στην πρόωρα χαμένη Φρίντα Λιάππα με προβολές των ταινιών της ΜΕΤΑ 40 ΜΕΡΕΣ (1972), ΜΙΑ ΖΩΗ ΣΕ ΘΥΜΑΜΑΙ ΝΑ ΦΕΥΓΕΙΣ (1977), και ΑΠΕΤΑΞΑΜΗΝ (1980), καθώς και με την ανάγνωση ποιημάτων της από την Λίνα Καράμπα και με την ομιλία του κριτικού κινηματογράφου Γιώργου Μπράμου. Την ίδια

μέρα (Τετάρτη, 29/3) έγινε και το αφιέρωμα στους νέους έλληνες σκηνοθέτες με τις προβολές των ταινιών ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, του Πάνου Καρκαρεβάτου και ΧΑΡΑΜΑ, του Αλέξη Μπίσιτσα.

Τιμώμενη εταιρεία διανομής ταινιών ήταν φέτος η Rosebud που προσέφερε την ταινία ΗΝΙΟΧΟΣ, του Αλέξη Δαμιανού. Η μουσική περιπλάνηση στους δρόμους της φουσαρμόνικας από τον Αλέκο Τριανταφύλλου και τον Μιχάλη Λεφονιζή δεν πραγματοποιήθηκε (Πέμπτη, 30-3) λόγω της αδύνατης προσέλευσης του ενός από τους δύο από τα μπλόκα στην Εθνική οδό Αθηνών - Λαρίσης.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Το Φεστιβάλ φέτος ήταν αφιερωμένο στην Ζυλ Ντασέν. Το διαγωνιστικό πρόγραμμα ξεκίνησε με το αφιέρωμα στον αυστραλό σκηνοθέτη Αλέξ Πρόγιας με τις ταινίες του ΨΗΛΑΦΩΝΤΑΣ, ΠΑΡΑΞΕΝΑ ΥΠΟΛΕΙΜΜΑΤΑ, ΣΥΝΤΡΙΜΜΙΑ και ΧΩΡΙΣ ΑΓΚΑΘΙΑ και της ταινίας μεγάλου μήκους ΠΝΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΕΡΑ, ΔΑΙΜΟΝΕΣ ΤΩΝ ΣΥΝΝΕΦΩΝ, ταινίες που τις γύρισε πριν από την ταινία ΚΟΡΑΚΙ που τον έκανε διάσημο σε όλο τον κόσμο. Στο Πανόραμα συμμετείχαν οι ταινίες: ΙΣΜΑΗΛ ΤΟΥ Γιώργου Ζαφείρη (Ελλάς) Α' Βραβείο Φεστιβάλ Δράμας και Α' Βραβείο Φεστιβάλ Κιέβου. ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ της Κάρθυ Λίνε (Καναδάς) εβδομάδα Κριτικής Φεστιβάλ Καννών 1994 και τέσσερα βραβεία σε ισάριθμα διεθνή Φεστιβάλ. ΟΙΚΙΑΚΕΣ ΑΣΧΟΛΙΕΣ του Πιερ Σαλβαντόρι (Γαλλία) 11 βραβεία σε ισάριθμα διεθνή Φεστιβάλ. Η ΠΑΡΑΛΙΑ του γνωστού Γάλλου σκηνοθέτη ταινιών αισθητικών αναζητήσεων Πατρικ Μποκανόφσκι. ΒΟΗΘΕΙΑ ΓΙΑ ΤΑ ΛΕΜΙΝΓΚ του Γκραντ Λαχούντ (Νέα Ζηλανδία), Μεγάλο Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής, Κάννες 1994. ΠΟΛΗΣ ΟΣΜΗ του Γιώργου Σηφιανού (Γαλλία - Ελλάδα)

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ:

ΧΡΥΣΟΣ ΙΠΠΟΣ: Ο ΕΧΘΡΟΣ του Ερβέ Ρενώ - ΓΑΛΛΙΑ (500.000 δρχ.)
 ΑΡΓΥΡΟΣ ΙΠΠΟΣ: ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΣΠΙΤΟ του Σπύρου Ταραβήρα - ΓΕΡΜΑΝΙΑ - ΕΛΛΑΔΑ (400.000 δρχ.)
 ΧΑΛΚΙΝΟΣ ΙΠΠΟΣ: ΟΡΕΣΤΗΣ του Κάρολος Ζόνας - ΙΤΑΛΙΑ (300.000 δρχ.)
 ΤΙΜΗΤΙΚΕΣ ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ: ΜΠΑΖΑΡ του Χαράλαμπου Σέλτσικα, ΕΛΛΑΔΑ, ΤΟ ΑΥΓΟ των Πιέρ Μπουσόν, Ζοζέ Μιγκέλ Ριμπέιρο, ΠΟΡΤΟΓΑΛΛΙΑ - ΓΑΛΛΙΑ, ΜΑΚΡΥΣ ΙΣΟΣ ΔΡΟΜΟΣ των Μαρία Λάουρα Σπανιόλι και Βέρθερ Γκερμοντάρι, ΙΤΑΛΙΑ, ΝΥΜΦΙΟΣ του Αχιλλέα Κυριακίδη, ΕΛΛΑΔΑ, ΜΑΥΡΟ ΚΑΙ ΑΣΠΡΟ του Γκεόργκι Ζουβάνι, ΑΛΒΑΝΙΑ, ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΛΟΦΟ του Αχμέτ Αγουάντ, ΑΙΓΥΠΤΟΣ, ΓΑΜΟΙ ΣΤΗΝ ΑΜΜΟ της Βερονίκα Λίντενμπεργκ, ΓΑΛΛΙΑ, Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΡΟΒΟΛΗ, της Ελιάν Ραέμπ, ΛΙΒΑΝΟΣ
 ΒΡΑΒΕΙΟ ΝΕΟΛΑΙΑΣ: Ο ΕΧΘΡΟΣ του Ερβέ Ρενώ - ΓΑΛΛΙΑ
 ΒΡΑΒΕΙΟ ΚΟΝΤΑΚ για την καλύτερη Ελληνική συμμετοχή του Διαγωνιστικού τμήματος: ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΣΠΙΤΟ του Σπύρου Ταραβήρα, ΓΕΡΜΑΝΙΑ - ΕΛΛΑΔΑ
 ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΥΠΟΥ: ΣΕ ΚΑΛΑ ΧΕΡΙΑ του Όντεντ Νταβίντοφ, ΙΣΡΑΗΛ

ΟΛΟΚΛΗΡΗ Η ΑΛΗΘΕΙΑ του Άλπο Ποντζόλα (Φινλανδία) Α' Βραβείο Φεστιβάλ Τάμπερε 1994. ΑΝΘΡΩΠΟΣ... Η ΤΟ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΩΔΕΣ ΤΑΞΙΔΙ ΑΠΟ ΤΟ ΑΣΠΡΟ ΣΤΟ ΜΑΥΡΟ του Αρμάντ Στραϊνσάμπ (Λουξεμβούργο). Η ΚΟΚΚΙΝΗ ΓΕΦΥΡΑ της Ζενεβιέβ Μερτς (Λουξεμβούργο). Βραβείο FIPRESCI στο Φεστιβάλ του Ομπερχάουζεν. ΤΑΕΚ ΒΟ ΝΤΟ του Μίλαν Ονιάνοφ (Βουλγαρία). ΑΧΙΛΛΕΙΟΣ ΠΤΕΡΝΑ του Νικολά Κατμπέρ (Ελβετία). AMERICA WEST του Άντριου Βάθαλ (Αυστραλία).

Στο Επίσημο διαγωνιστικό τμήμα συμμετείχαν οι ταινίες: ΑΙΓΥΠΤΟΣ: ΒΑΓΟΝΙ ΓΥΝΑΙΚΩΝ του Κάμι Καλίφα. ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΛΟΦΟ του Αχμέτ Αγουάντ. ΖΑΜΖΑΜ του Αχμέτ Ραοβάντ. ΑΛΒΑΝΙΑ: ΑΣΠΡΟ-ΜΑΥΡΟ του Γκεόργκι Ζουβάνι. ΓΑΛΛΙΑ: ΤΙΜΠΟ του Κριστόφ Πρεντινιάκ. ΓΑΜΟΙ ΣΤΗΝ ΑΜΜΟ της Βερονίκ Λίντενμπεργκ. ΤΟ ΑΡΚΟΥΔΑΚΙ ΗΤΑΝ ΕΔΩ του Φίλιπ Σισμπάν. Ο ΕΧΘΡΟΣ του Ερβέ Ρενώ. ΕΝΑ ΜΠΟΥΚΑΛΙ ΕΥΧΕΣ του Ζακ Μαγιό. ΤΟ ΠΡΟΑΙΣΘΗΜΑ της Ζοέλ Μπουβιέ

ΓΑΛΛΙΑ - ΠΟΡΤΟΓΑΛΛΙΑ: ΤΟ ΑΥΓΟ των Πιέρ Μπουσόν, Ζοζέ Μιγκουέλ Ριμπέρο. ΓΕΡΜΑΝΙΑ - ΕΛΛΑΔΑ: ΚΟΥΚΛΟΣΠΙΤΟ του Σπύρου Ταραβήρα. ΕΛΛΑΔΑ: ΝΥΜΦΙΟΣ του Αχιλλέα Κυριακίδη. ΜΙΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΕΣ του Γιώργου Δάδινα. ΜΠΑΖΑΡ του Χαράλαμπου Σέλτσικα. ΙΣΠΑΝΙΑ: ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΑΤΛΑΝΤΑ του Γκιεγιέρμο Φερναντέζ Κρότσαρντ. ΤΣΙΑΟ ΑΜΟΡΕ, ΤΣΙΑΟ του Χοσέ Αντόνιο Βιτόρια. ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ του Εουσέμπιο Παστροάνα. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ της Ντιάνα Γκαλβέζ. ΙΣΡΑΗΛ: ΠΑΡΕ ΤΟ ΓΙΟ ΣΟΥ ΤΩΡΑ του Νταν Γκεβά. ΣΠΙΤΙ του Ντέηβιντ Όβερ. ΝΥΧΤΑ ΓΑΜΟΥ της Ράμα Ντρίμερ. ΣΕ ΚΑΛΑ ΧΕΡΙΑ του Όντεντ Νταβίντοφ. ΙΤΑΛΙΑ - ΕΛΒΕΤΙΑ: ΑΙΜΟΡΑΓΙΕΣ του Βενσέν Σκαλίσι. ΙΤΑΛΙΑ: ΟΡΕΣΤΗΣ του Κάρλολ Ζόναρς. ΜΑΚΡΥΣ ΙΣΟΣ ΔΡΟΜΟΣ των Βέρθερ Γκερμοντάρι, Μαρία - Λάουρα Σπανιόλι. ΛΙΒΑΝΟΣ: Η ΤΕΛΕΥΤΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ της Ελιάν Ραέμπ. ΠΟΡΤΟΓΑΛΛΙΑ - ΗΠΑ: ΕΛΠΙΔΑ του Βάλτερ Νέτο. ΠΟΡΤΟΓΑΛΛΙΑ: Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΗ ΓΛΥΚΕΙΑ ΦΩΝΗ του Αρτούρ Ριμπέρο. ΟΙ

ΠΑΡΑΝΟΜΟΙ του Άμπι Φειτζό. ΣΛΟΒΕΝΙΑ: ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΟΝΕΙΡΟ του Μπόρις Ζουράσεβιτς. ΤΥΝΗΣΙΑ: ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ της Λόφι Εσιντ.

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

Φέτος το Φεστιβάλ έγινε στο Χατζηγιάννιο Πολιτιστικό Κέντρο του Δήμου, ενώ θα είναι έτοιμο για του χρόνου το Δημοτικό Ωδείο (διπλάσιες χωρητικότητας) που θα το φιλοξενήσει του χρόνου. Μια ακόμη αλλαγή ήταν ο διορισμός των μελών της Κριτικής Επιτροπής από νέους σπουδαστές των ΤΕΙ, από την Κινηματογραφική Λέσχη και το 1/3 απ' τους θεατές, κατόπιν κλήρωσης. Έτσι ένα κάποιο λαϊκίστικο στοιχείο δεν υπάρχει πλέον, κάτι που καυτηριάστηκε στο παρελθόν. Η ταινία Ο ΕΧΘΡΟΣ του Ερβέ Ρενώ (Γαλλία) εντυπωσίασε το κοινό και πολύ δίκαια κέρδισε τον Χρυσό Ίππο και το Βραβείο Νεολαίας. Τα πολύ πετυχημένα ειδικά εφέ, αλλά και το έξχο σενάριο έκαναν την ταινία να ξεχωρίζει. Τα αντιπολεμικά μηνύματα πολύ διακριτικά τίθενται και ο παραλογισμός του πολέμου σφραγίζεται από ένα παιδικό τραγούδι.

Η ταινία ΜΑΚΡΥΣ ΙΣΟΣ ΔΡΟΜΟΣ, των Μαρία Λάουρα Σπαντόλι και Βέρθερ Γκερμοντάρι (Ιταλία) μ' ένα όμορφο συμβολικό και σουρεαλιστικό τρόπο έκανε ένα σχόλιο για το τι θα μπορεί να συμβεί στον καθένα μας. Η ταινία το ΑΥΓΟ, του Πιερ Μπουσόν (Γαλλία - Πορτογαλία) μια ταινία κινούμενων σχεδίων εντυπωσίασε με το χιούμορ της. ΑΙΜΟΡΑΓΙΕΣ ήταν ο τίτλος της ταινίας του Βενσέν Σκαλίτσι (Ιταλία - Ελβετία) που έθεσε με σωστό τρόπο το πρόβλημα της επικοινωνίας ενός μουσουλμάνου και μιας ευρωπαϊάς, φτάνοντας όμως μερικές φορές στα άκρα. Τέλος η ταινία Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΗ ΓΛΥΚΕΙΑ ΦΩΝΗ, του Αρτούρ Ριμπέρο (Πορτογαλία) ήταν πολύ καλή τεχνικά, αλλά χωρίς ένα ικανοποιητικό σενάριο. Το περιοδικό μας παρά τις δυσκολίες ταξίδεψε στη Λάρισα, παρακολούθησε το Φεστιβάλ και του εύχεται του χρόνου να είναι πιο δυνατό και πετυχημένο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΚΑΙ ΑΥΤΑ....

- Ψυχή του Φεστιβάλ ο Πρόεδρος της Κινηματογραφικής Λέσχης Λάρισα, Μπαρμπής Βοζαλής. Με το πηγαίο και το λεπτό του χιούμορ ζωντάνεψε το Φεστιβάλ όταν αυτό έκανε "κοιλιά"!

- Η καλλιτεχνική διευθύντρια του Φεστιβάλ, Στέλλα Μπελέση, και φέτος διάλεξε πολύ καλές ταινίες, τέτοιες που ήταν πλέον δύσκολο να διαλέξει η Κριτική Επιτροπή την καλύτερη. Μια ευχάριστη για μας τους θεατές δυσκολία.

- Η πλειοψηφία του αθηναϊκού τύπου σνόμπαρα το Φεστιβάλ και φέτος, αλλά χωρίς αυτόν η επιτυχία του ήταν μεγάλη. Το μόνο που κερδίσαμε ήταν το ζεστό χρώμα που δημιουργήθηκε χωρίς τις βεντέτες της δημοσιογραφίας.

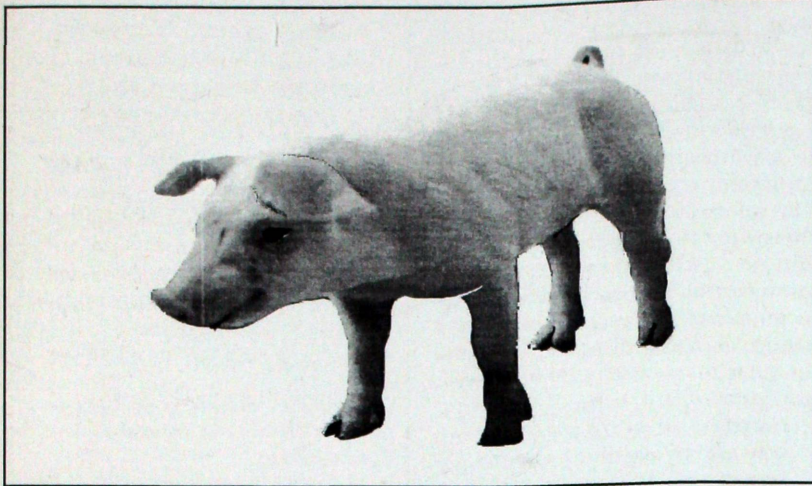
- Η Στέλλα Μπελέση, σε συνεργασία με το περιοδικό μας, έφερε το Φεστιβάλ στην Αθήνα, μια εβδομάδα μετά την λήξη του, στην αίθουσα προβολών της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών. Όσοι δεν μπορούσαν να ταξιδέψουν τις είδαν εδώ.

- Φέτος οι αντικειμενικές δυσκολίες μας στέρησαν την εκδρομή που ήταν προγραμματισμένη για το Δίον και τον Πλαταμώνα. Πάντως η φιλοξενία της Οργανωτικής Επιτροπής ήταν έξοχη.

- Δεν μπόρεσε να έρθει ο γνωστός γλεντζές και μέλος της Κινηματογραφικής Λέσχης Πολυγήρου, Κώστας Μπάγιος. Μας έλειψε το χιούμορ του και η παραέα του.

Το γουρούνι

μια συζήτηση της Βασιλικής Κοσκινιώτου με τον Denis Carter



Συναντηθήκαμε με το Denis Carter στη Λάρισα και συζητήσαμε για την ταινία του **ΤΟ ΓΟΥΡΟΥΝΙ**. Ο σκηνοθέτης έκανε μια ταινία φουτουριστική που είχε στοιχεία ντοκιμαντέρ και ανέλυε τη σφαγή των γουρουνιών και πως αντιμετωπίζεται από τον αγροτικό πληθυσμό.

Γιατί διάλεξες να κάνεις μια ταινία που συγκρίνει το γουρούνι με το ανθρώπινο σώμα;

Καταρχήν γιατί το γουρούνι είναι ωστόσο ζώο που το πλησιάζει περισσότερο το ανθρώπινο σώμα - με τις διαστάσεις του, το χρώμα του δέρματος και τα όργανά του, που μοιάζουν πολύ με τα ανθρώπινα όργανα αφού κάνουμε ακόμα και μεταμοσχεύσεις από σκυώτι γουρουνιού σε ανθρώπους. Όμως, δεν είχα την πρόθεση να κάνω κάποια σύγκριση: η ιδέα για την ταινία ήρθε, σαν μια ευτυχής συγκυρία, σαν μια διασταύρωση πολλών δρόμων, καταρχήν, θαυμάζω πολύ έναν σκηνοθέτη, τον Ζαν Εστάς τον θαυμάζω εδώ και καιρό, και κάποια στιγμή, ενώ έμενα σε μια γαλλική επαρχία, στο Αβειρόν, συνάντησα έναν νεαρό ζωγράφο, που ονομάζεται Ερίκ Πορταλές και ο οποίος μέχρι τότε ζωγράφιζε μόνο ανθρώπινα κρανία, τίποτ' άλλο. Γίναμε φίλοι και κάποια μέρα μου είπε ότι οι παπούδες του θα έσφαζαν το γουρούνι τους. Αμέσως μου γεννήθηκε μια ιδέα: ο Ζαν Εστάς είχε γυρίσει μια ταινία το 1974 που λεγόταν **ΤΟ ΓΟΥΡΟΥΝΙ**, ένα ντοκιμαντέρ πάνω στη διαδικασία της σφαγής του γουρουνιού και την βιοτεχνική παραγωγή αλλαντι-

κών. Όταν παραβρέθηκα στη σφαγή του γουρουνιού στο σπίτι των παππούδων του Ερίκ, εντυπωσιάστηκα και μαγεύτηκα από αυτή τη μυστηριακή στιγμή που είναι το πέρασμα από τη ζωή στο θάνατο...και καθώς ο φίλος μου ήταν ζωγράφος, είδα αμέσως μια σχέση, ανάμεσα σε αυτό το μυστήριο της ζωής και του θανάτου και το μυστήριο της δημιουργίας. Φεύγοντας, αποφάσισα να γυρίσω μια ταινία, που θα εκπαραλλήλιζε το σώμα του γουρουνιού και το σώμα του ζωγράφου. Εξάλλου έχω επηρεαστεί από τη ζωγραφική του Φράνσις Μπέικον που επίσης έχει δουλέψει πολύ με το ανθρώπινο σώμα, με την παραμόρφωσή του, τη σάρκα, τα κόκκαλα.

Πες μας για την χρονολογική αντιστροφή των πλάνων στην ταινία σου: Η ταινία δείχνει πρώτα τα κομμάτια του γουρουνιού που έχει σφαγεί και στο τέλος το δείχνει πάλι ακέραιο, ζωντανό.

Αλλάζοντας την χρονολογική τάξη στο **ΓΟΥΡΟΥΝΙ**, θέλησα να πω ότι δεν πρόκειται αποκλειστικά για ντοκιμαντέρ. Πρόκειται για μια ταινία απολύτως "φτιαχτή", όπου χειρίζομαι τα πλάνα και τις εικόνες για να πω κάτι ιδιαίτερο. Ταυτόχρονα όμως, ο χειρισμός αυτός δείχνει μεγάλο σεβασμό στην παράδοση και τη δουλειά των χωρικών, έχω αντιστρέψει συστηματικά - και όχι τυχαία - τα διάφορα πλάνα, δεν τους άλλαξα απλά τη σειρά ή τη θέση θέλησα να σεβαστώ, αυτή την πλευρά του ντοκιμαντέρ της ταινίας, και παράλληλα να πάω πιο πέρα

από ένα απλό ντοκιμαντέρ για το "σφάξιμο του γουρουνιού". Και αντέστρεψα εξίσου το θάνατο του ζώου γιατί ήθελα να καταλήξω σε ένα είδος σύνθεσης-δημιουργίας και όχι καταστροφής. Ήθελα το γουρούνι να είναι ζωντανό στο τέλος της ταινίας και όχι νεκρό κι αυτό αντιστοιχεί με την εξέλιξη του ανθρώπου που ήθελα να δώσω στην ταινία, έναν παραλληλισμό με την εξέλιξη του ανθρώπου γενικά, και ειδικότερα του ζωγράφου, ο οποίος στην αρχή εμφανίζεται γυμνός, σαν ένα έμβρυο, σαν ένα ον προϊστορικό και ενώ στην αρχή είναι κρεμασμένος από το πόδι σιγά σιγά αρχίζει να κινείται, στη συνέχεια τρέχει, αρχίζει να μιλάει, και μετά το Λόγο, ξεκινά μια πράξη, που είναι χαρακτηριστική ανθρώπου, δηλ. δημιουργεί, ζωγραφίζει και στο τέλος της ταινίας περνάει απλά μπροστά απ' τον πίνακά του, όπως περνάει μες στη ζωή γενικά μέσα στο χρόνο. Στο τέλος της ταινίας δε βλέπουμε πια τον άνθρωπο παρά μόνο τον πίνακα, αυτό που τελικά μένει απ' τον καλλιτέχνη. Και αυτό που κάθε καλλιτέχνης φέρει μέσα του αυτή την επιθυμία να ξεφύγει απ' το θάνατο, αφήνοντας πίσω του κάτι.

Οπότε και η ίδια η δημιουργία έχει ίσως μια σχέση με το θάνατο; Α, ναι, είμαι σίγουρος.

Πως σου φαίνεται αυτή η ιδέα: πρέπει τελικά να κατακερματιστούμε για να ολοκληρωθούμε στο τέλος; για να δημιουργήσουμε και να επικοινωνήσουμε;

Δεν ξέρω... Η ταινία μου **ΤΟ ΓΟΥΡΟΥΝΙ**, δεν δίνει απάντηση. Θέτει απλά το ερώτημα. Καταδεικνύει αυτό που με συγκίνησε στην όλη διαδικασία, αυτού του περάσματος από τη ζωή στο θάνατο. Θέτει το ερώτημα "τι είναι η πράξη της δημιουργίας;" αλλά ούτε γι' αυτό δεν έχω απάντηση. Η αλήθεια είναι ότι η ιδέα αυτής της ταινίας με βασάνισε και χρειάστηκε να την δουλέψω πολύ. Είναι άλλωστε και ο μόνος τρόπος που μ' ενδιαφέρει να κάνω κινηματογράφο. Δε μ' ενδιαφέρει να διηγηθώ απλά μια ιστορία για να διασκεδάσω τον κόσμο ή να κάνω ταινίες μόνο για να "επικοινωνήσω". Προσωπικά, κάνω μια ταινία τόσο για να επικοινωνήσω, όσο για να δώσω λύση σε κάποια προβλήματα - που ίσως είναι και προβλήματα των άλλων - μ' αυτό τον τρό-

πο ελπίζω να επικοινωνήσω, αλλά δεν θέλω να δώσω απ' την αρχή όλα τα κλειδιά της ερμηνείας της ταινίας να την καταλάβουν όλοι. Αυτό που θέλω κυρίως, είναι να ανταποκριθώ πιστά στην αγωνία ή στις επιθυμίες και τα ερωτήματα που έδωσαν γέννηση στην συνέχεια μετά από όλη τη διαδικασία που ακολουθώ, δεν ξέρω τελικά αν έχω γίνει κατανοητός ή όχι και πόσο, αλλά προσπαθώ κυρίως να κατευθυνθώ στην ουσία αυτού που αισθάνθηκα, αυτού που θέλησα να πω.

Για να έρθουμε στις ταινίες μικρού μήκους πιστεύεις ότι είναι σημαντικές και γιατί;

Για μένα, δεν υπάρχουν ταινίες μεγάλου και μικρού μήκους. Υπάρχουν μόνο ταινίες. Η διάκριση αυτή σε μικρού, μεσαίου και μεγάλου μήκους, γίνεται νομίζω, για λόγους πρακτικούς. Είναι όπως το πρόβλημα αν θα γυρίσεις σε 16ml ή 35ml κλπ. Δεν έχει σημασία το σχήμα ή η διάκριση.

Είναι τεχνικό το πρόβλημα;

Δεν τίθεται το ερώτημα. Κάθε ταινία έχει τη δική της διάρκεια, όποια κι αν είναι αυτή. Βέβαια, από την άποψη της χρηματοδότησης, είναι αλήθεια ότι όταν ξεκινάς στον κινηματογράφο - όπως κι εγώ σε αυτή την ταινία που ήταν η πρώτη μου - δεν έχεις την επαγγελματική και κινηματογραφική ωριμότητα για να απασχολήσεις ένα ολόκληρο συνεργείο, ούτε τα τεχνικά και χρηματικά μέσα για να πείσεις έναν παραγωγό να κάνει μια μεγάλη ταινία. Έτσι νομίζω ότι οι "μικρού μήκους" είναι πράγματι ένα καλό σχολείο. Αλλά πέρα απ' αυτό νομίζω ότι αποτελούν καθ' εαυτό κινηματογραφικά έργα και όχι απλώς δοκίμια. [...] Γενικά, βρήκω ότι σε όλες τις τέχνες δεν έχει σημασία ούτε το σχήμα, ούτε η διάρκεια, ούτε το υλικό. Το ίδιο και με το βίντεο είναι ανόητη αυτή η διαμάχη ανάμεσα στο βίντεο και τον κινηματογράφο:

Υπάρχει και η "βίντεο-αρτ". Ποιά είναι η γνώμη σου γι' αυτή;

Δεν την γνωρίζω καλά. Πιστεύω ότι μπορεί να συγγενεύει με τον πειραματικό κινηματογράφο αλλά δεν είναι κινηματογράφος είναι βίντεο, είναι η "τέχνη του βίντεο".

Είναι εύκολο να πάρεις χρηματοδότηση για μια μικρού μήκους από το γαλλικό κράτος;

Όχι δεν είναι εύκολο, είναι μάλλον δύσκολο, αλλά πάντα καταφέρνεις να γυρίσεις. Είναι βέβαια πιο εύκολο να πείσεις για μια μικρού μήκους και το να πάρεις χρηματοδότηση για μια μεγάλη ταινία του πετυχαίνεις ευκολότερα όταν έχεις κάνει ήδη μερικές μικρού μήκους γιατί έχεις κάτι να δείξεις, να δείξεις τι ξέρεις να κά-

νεις.

Πώς λειτουργεί η χρηματοδότηση μιας ταινίας στη Γαλλία;

... όλα είναι δυνατά! Πρέπει να βρεις τρόπο να τα καταφέρεις. Ένας τρόπος είναι να πείσεις το CNC (Εθνικό Κέντρο Κινηματογραφίας) που δίνει χρήματα για σεβάρια, για μικρού μήκους, για μεγάλου μήκους. Σήμερα στη Γαλλία υπάρχει μια τάση αποκέντρωσης. Κάθε νομός έχει τα δικά του περιφερειακά συμβούλια που λειτουργούν ανεξάρτητα από το Παρίσι και χρηματοδοτούν τις πολιτιστικές δραστηριότητες της περιοχής τους. Υπάρχουν επίσης οι δυνατότητες μέσω του Υπουργείου Πολιτισμού που δίνει χρήματα για τις πλαστικές τέχνες, τον κινηματογράφο και τη μουσική, έπειτα υπάρχει το ιδιωτικό σπόνσοριγκ και έπειτα διάφορα άλλα μέσα όπως... να ληστέψεις μια τράπεζα... να κόψεις πλαστά χαρτονομίσματα... (γέλια) [...].

Πιστεύεις ότι το νέο γαλλικό σινεμά εμπνέεται από το παλιό γαλλικό σινεμά, όπως απ' τη νουβέλ βαγκ ή τους μεγάλους γάλλους κινηματογραφιστές;

Στις ταινίες μικρού μήκους εγώ διακρίνω δύο είδη: Υπάρχει απ' τη μια ένα είδος πολύ ακαδημαϊκό, πολύ σχολικό, γενικά πολύ καλοφτιαγμένο. Αυτή είναι νομίζω η τυπική γαλλική ταινία μικρού μήκους. Εμένα αυτό το είδος δε μ' αρέσει γιατί βρίσκω ότι του λείπει το ουσιαδές, η ψυχή. Εγώ νομίζω ότι μια ταινία πρέπει να πλησιάζει περισσότερο στην "τέχνη" ακόμη κι αν ο κινηματογράφος είναι μια υπόθεση τεχνική και μηχανική. Το παραπάνω είδος μοιάζει περισσότερο με οπτικοακουστικό προϊόν παρά με δημιουργική αναζήτηση [...]. Υπάρχει όμως ένα άλλο είδος μικρού μήκους που μ' αρέσει πολύ. Είναι οι ταινίες που συχνά δεν είναι τέλειες αλλά ψάχνουν, θέτουν ερωτήματα, έχουν κάτι να προτείνουν. Είναι ταινίες συχνά αδέξιες ίσως αλλά αποκαλύπτουν μια δύναμη. Μ' ενδιαφέρει περισσότερο αυτό το είδος ταινιών, όπου αισθάνεσαι μια "καρδιά να χτυπάει" από πίσω.

Οι νέοι γάλλοι σήμερα πάνε στον κινηματογράφο; Και τι προτιμούν; Τις εμπορικές ασούμε αμερικανικές ταινίες ή τις ευρωπαϊκές;

Οι νέοι στη Γαλλία, όπως οι νέοι σε κάθε χώρα, πηγαίνουν σινεμά για να διασκεδάσουν καταρχήν. Έχω κι εγώ φίλους που σπουδάζουν φυσική, μαθηματικά ή ιατρική δουλεύουν σε μπαρ κλπ. δηλαδή δεν έχουν σχέση με τον κόσμο του κινηματογράφου και πάνε σινεμά για να διασκεδάσουν. Και βλέπουν τις ταινίες που

τους προτείνονται, δηλαδή στιδίστρε... δεν είναι διατεθειμένοι να ψάξουν να βρουν το ιδιαίτερο ή να σπάσουν το κεφάλι τους να σκέφτονται.

Όταν παίζεται μια γαλλική ταινία ενός όχι και τόσο γνωστού σκηνοθέτη σε μια αίθουσα η αίθουσα γεμίζει;

Αυτό εξαρτάται περισσότερο από την γνώμη αυτών που την είδαν, και από στόμα σε στόμα κρίνεται η τύχη της ταινίας, κατά τη γνώμη μου, πάντα. Ένα καλό παράδειγμα ήταν η ταινία DELICATESSEN του Καρό. Ούτε που φανταζόταν κανείς την επιτυχία που θα είχε, και είχε επιτυχία γιατί ακούστηκε από στόμα σε στόμα. Άρχισε με τους ανθρώπους του χώρου που αφού την είδαν το είπαν στους φίλους τους κλπ. κλπ. και αυτοί σε άλλους κλπ. Αλλά υπάρχει πάντα ενδιάμεσος για το σινεμά.

Υπάρχουν ειδικές αίθουσες για την προβολή των μικρού μήκους στη Γαλλία;

Όχι αίθουσες, υπάρχουν όμως ειδικές προβολές ταινιών μικρού μήκους κυρίως στο Παρίσι. Κι εγώ ο ίδιος οργανώνω τακτικά προβολές μικρού μήκους στη Μασαλία.

Υπάρχει κοινό γι' αυτό;

Βέβαια υπάρχει!. Εγώ έχω σαν αρχή, να δείχνω ταινίες μικρού μήκους ή μεγάλου μήκους, που δεν είναι πολύ γνωστές αλλά που οι δημιουργοί τους επιθυμούν να τις δείξουν και τις αναγνωρίζουν σαν έργα τους. Και οργανώνω αυτές τις προβολές όχι σε κάποια αίθουσα κινηματογράφου, που έχει κατά τη γνώμη μου κάτι το πολύ θρησκευτικό, κάτι πολύ βαρύ, αλλά σε ένα μπαρ όπου ο κόσμος μπορεί να πίνει να καπνίζει και να συζητά ανάμεσα στις προβολές και όπου υπάρχει ένα κοινό εντελώς διαφορετικό από την αίθουσα του κινηματογράφου που δεν είναι τόσο "σινεφίλ". Μ' αρέσει πολύ αυτή η ιδέα να βγάλω την ταινία απ' την κινηματογραφική αίθουσα όχι γιατί έχω πρόβλημα με τις αίθουσες, αλλά μ' αρέσει αυτή η ιδέα της εναλλακτικής προβολής. Διαλέγω ένα χώρο που μπορεί να μην είναι καθόλου "άφογος", βάζω αγγελία στις εφημερίδες και ο κόσμος έρχεται. Σήμερα είναι πολύ της μόδας στη Γαλλία αυτές οι προβολές σε μπαρ!

Κάτι παρόμοιο μόλις αρχίζει και στην Αθήνα.

Αλήθεια;

Ναι, σιγά σιγά κάτι γίνεται! Λοιπόν σ' ευχαριστούμε πολύ.



ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Οι νέες τάσεις

Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος αποτελεί συνέχεια του ελληνικού κινηματογράφου που άνθισε το 1955 και εξακολούθησε να υπάρχει μέχρι τη Χούντα. Αποτελεί όμως συνέχεια και του "μεταπολευτικού" κινηματογράφου. Δύο βαριές κληρονομίες που δύσκολα μπορεί κάποιος να αντέξει. Από τη μια η ποιότητα των ελληνικών ταινιών και η εξαιρετική προβληματική τους απέναντι στα κοινωνικά ζητήματα, αλλά και η πρωτοπορία, πολλές φορές, τέχνη (1955-1967) από την άλλη η ενασχόληση της κινηματογραφικής τέχνης με προσωπικά θέματα, μια ενασχόληση με ψυχαναλυτικά θέματα, αλλά και έργα "οικουμενικά" που απευθύνονται και στην αγορά του εξωτερικού (1974 - 1989). Ο ελληνικός κινηματογράφος των τελευταίων χρόνων προσπαθεί - και σε πολλές περιπτώσεις το καταφέρνει - να απεγκλωβιστεί από το παρελθόν και να χαράξει μια προσωπική πορεία κάτι που προμηνύει μια νέα περίοδο του ελληνικού κινηματογράφου. Το κοινό τους δείχνει τα πρώτα σημάδια εμπιστοσύνης.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ: ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

(στα όρια ερασιτεχνισμού)

Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Ένα σχετικά σύντομο ιστορικό για την πορεία του νεοελληνικού κινηματογράφου, που θα βασίζεται στην ανεύρεση καιρών προβολών, σε τοπικές εκδηλώσεις, σε ειδικές διαλέξεις ή σε θεάματα φεστιβάλ. Βεβαίως δε διαθέτει τη δυναμική να δώσει τέμα στο απροσπέλαστο τέλμα που τα τελευταία χρόνια αυτο-οδηγείται η μικρομηχανική ή ερασιτεχνική παραγωγή. Το πολύ - πολύ μέσω φραστικών επαυξησεων και θεωρητικών επαγωγών το δοκίμιο αυτό να "φτάσει" σε κάποιο τελικό συμπέρασμα. Κι αυτό εννοείται, αν γίνει μια μικρή ιστορική αναδρομή στην εγχώρια κειμενογραφία, θα κατανοηθεί ως τετριμένο, επαναλήψιμο, λειψό σε ουσιαστικές παρεμβολές και λειτουργούσες δομές. Αυτά, για να ξεκαθαρίσει ο γράφων τι μπορεί να δώσει, προβάλλοντας όλες τις συνθήκες που έχουν να κάνουν με το απισνωμένο πεδίο της θεωρητικής διατριβής.

Η κινηματογραφική πρωτοπορία και η συνήθως (για να μην πω η μόνιμη) ανισομήκης ανάπτυξη της δεν ευδοκίμει με μεμονωμένες προσπάθειες. Κάθε πειραματική φιλική συνεργασία θα πρέπει να ενσωματώνεται σε μια δέσμη ιδεών και ιδεολογιών που αφορούν την κοινωνική ομάδα, πάντα σε σχέση με την υποκειμενικότητα της συνδούλευσης αυτής. Η προγραμματική αλληλουχία των σχέσεων "προβληματική κοινωνία/ "προβληματιζόμενος δημιουργός", θα σημαδεύει την ταινία (την εντασσόμενη ταινία) σε ένα συγκεκριμένο θεματικό κύκλο. Σε αυτή την απόγνωση έχει περιέλθει η νεότερη σεναριογραφία: ψάχνει αυτό τον αμάλαχο θεματικό κύκλο. Η σεναριακή απασχολή στην εποχή μας (κύρια από το 1980 και δώθε) ζει περισσότερο από κάθε άλλη εποχή στο σκοτάδι ίσως γιατί νομίζει ότι για πρώτη φορά όλα βρίσκονται στο φως. Θα έλεγα πως πάσχει από το σύνδρομο του ψαξίματος των ανομολόγητων παθών της ελληνικής κοινωνίας μολιάζοντας το θεατή με "αναπάντεχες συμπτώσεις της μοίρας", με "αμομιχτικές πλοκές", με "απρόσμενους βιασμούς" ή με "ακαριαίους φόνους παιδιών". Το κοινωνικό γίγνεσθαι μεταφράζεται σε ψηφιδωτό από τον κινηματογράφο, και τα σενάρια/ηφίτιδες αποτελούν ακριτόμυθα συμπληρώματα, φλύαρο αυτοτελή σίριαλς (στις ΗΠΑ αυτού του είδους οι εκδοχές σχεδόν απροβληματίστα επονιμάζονται σικουελς). Κατεχόμενος από αυτή την ακούσια ελεγχόμενη εξωστρέφεια ο ελληνικός κινηματογράφος δείχνει να αγνοεί τους παράγοντες διανομή/θεατή.

Ένα από τα εμφανέστερα συμπτώματα της αποδεδειγμένης πλέον μετάβασης του ελληνικού κινηματογράφου στην τωρινή φάση της εξελικτικότητας που είναι ο θάνατος του περιώνυμου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, που είχε εμφανισθεί περίπου το 1968 και επικράτησε - για να μην πω κυριάρχησε - μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '70. Ένα δεύτερο γνώρισμα συναφές με το πρώτο, είναι η αναβίωση του "εμπορικού" κινηματογράφου (δε ξέρω πόσο δόκιμος είναι αυτός ο όρος). Εδώ έχουμε μια άμεση κάλυψη, έστω αρχική, του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ένα τρίτο γνώρισμα, που έχει παρατηρηθεί τα τελευταία πέντε χρόνια, είναι η εισπρακτική επάνοδος, η προσέλευση ενός κοινού (φυσικά, το φαινόμενο αυτό δεν περιορίζεται στην ελληνική παραγωγή, άσχετα αν με απασχολεί μόνο η τελευταία). Το τέταρτο βασικό γνώρισμα που θα διερευνήσω είναι ο ίδιος ο λόγος των ελληνικών ταινιών που γυρίζονται, δηλαδή η σεναριακή και τεχνοσκηνοθετική κατασκευαστική τους. Εδώ, έχουμε να κάνουμε με ένα γνώρισμα δυσεξεχνιάστο που ωστόσο συγκαθορίζει τα προηγούμενα.

ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Είναι σημαδιακό ότι ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος αρχίζει με την πρώτη μεγάλο μήκους ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου και τελειώνει ουσιαστικά με την τελευταία του. (Έχω την εντύπωση ότι ο παραπάνω σκηνοθέτης είναι ένας απομονωμένος διαφευγτής του "τέλους" της πιο καταραμένης ελληνικής κινηματογραφικής ενότητας). Είναι επίσης ενδεικτικό ότι το φιλμ "ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ" (1969), συσσωρεύει όλες τις ικανότητες για να θεωρηθεί ίσως κάποτε το αριστοτελέστα του ελληνικού κινηματογράφου, ενώ το φιλμ ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (1979), είναι ένα πνευματικό προϊόν εκζητήσης και γεροντισμού. Η ταινία ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ δε, είναι η μεγάλη πρόκληση που βρίσκεται στα γυρίσματα - όπως πρόκληση είναι κάθε ταινία του σημαντικού σκηνοθέτη που βρίσκεται σε κάποιο στάδιο τελείωσης. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος καταφέρνει να συνοψίζει παντοτινά ότι από καταβολής ήθελε να δώσει ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Και σαν πρόδρομος της τάσης αυτής κάθε δημιουργία του δεν παύει να αφορά τα δεδομένα αυτά.

Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος δεν κατόρθωσε ποτέ να συγκινήσει τις πλατιές μάζες, παρά μόνο για ένα σύντομο χρονικό διάστημα μετά την πώση της χούντας, όταν προσπάθησε (εν μέρει ελιτυχώς) να ικανοποιήσει την αμέριστη δίψα του κοινού για την άρθρωση ενός πολιτικού λόγου. Πιθανόν όμως, σε τελευταία ανάλυση, το μεταπολιτευτικό κλίμα να αυτοεγκλωβίστηκε επιταχύνοντας τη φθορά του. Κι αυτό όχι τόσο επειδή η πολιτική έξαψη ξεθύμανε αρκετά γρήγορα (άλλωστε ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος δεν ήταν παρά μόνο περιστασιακά πολιτικός κινηματογράφος), όσο κυρίως επειδή η ύπαρξη του ως ξεχωριστής φωνής εξαρτιόταν από μια πολύ ευαίσθητη ισορροπία ανάμεσα σε αυτόν και το κοινό του. Πράγματι, οι περισσότερες ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, προϋπόθεταν ένα κοινό πρόθυμο και προετοιμασμένο να διαβάσει σε αυτές πράγματα που είναι αμφίβολο αν υπήρχαν. Αυτή η ευνοϊκή προδιάθεση καλλιεργούνταν αφ' ενός από την κριτική, αφ' ετέρου από τη θεματολογία και τα σύμβολα των ίδιων των ταινιών. Το αποτέλεσμα όμως ήταν μια παθητική και στατική σχέση θεατή-ταινίας, με την τελευταία να επιβεβαιώνει απλά τις βεβαιότητες του πρώτου. Καθώς όμως οι βεβαιότητες αυτές δεν επαρκούσαν ως πυξίδα του νου στις περίπλοκες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν στη μεταπολιτευτική Ελλάδα, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος δε μπορούσε πια να λειτουργήσει ως παράγοντας δημιουργικής αυτογνωσίας του θεατή. Από τη στιγμή που εμφανίστηκε ένα καινούργιο πρότυπο ταινιών, λιγότερο φιλόδοξων, αλλά περισσότερο συγκεκριμένων και αναλυτικών, τίποτα πια δε μπορούσε να σταματήσει την απομάκρυνση του κοινού από την τάση, που μπορεί να έχασε κιόλας τους πιο ένθερμους οπαδούς της: Σε τελική ανάλυση, ο οριστικός θάνατος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου δε σημαίνει καμιά ουσιαστική αλλαγή στα ενδιαφέροντα και την αισθητική του κοινού. Απλά, η τάση αυτή, κατά το μεγαλύτερο μέρος της, ήταν ένα γάντι που ταίριαζε σε όλα σχεδόν τα χέρια. Η έκληψη του δεν οφείλεται στο ότι ήταν "υποκειμενικός", "εγκωνεντρικός" ή ακατανόητος, όπως πολλοί θεατές εξακολουθούν να πιστεύουν, αλλά στο ότι τα μηνύματά του είχαν γίνει γενικομανή κι αφηρημένα. Μόνο από αυτή τη θέση η αντίδραση του κοινού μπορεί και να εννοηθεί κι ως δικαιολογημένη.

Η παρακμή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου συμβαδίζει με ένα φαινόμενο που πολύ πιθανό να ονομάζεται "εμπορικό" σινεμά.

Ακόμα κι αν δεχτούμε έναν όρο αδόκιμο και κατά συνέπεια αμφισβητήσιμο όπως "εμπορικό σινεμά", είναι πολύ αμφίβολο αν μας εξυπηρετεί όταν τον εφαρμόζουμε στα φιλμ των τελευταίων χρόνων. Γιατί, αν είναι εύκολο να κατατάξουμε σε αυτή την "κατηγορία" ταινίες όπως το Ο ΚΩΤΣΟΣ ΣΤΗΝ ΕΟΚ, τότε πού πρέπει να τοποθετήσουμε το ΜΑΘΕ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΑ; Πρόκειται για ταινίες που από κάθε άποψη ξεφεύγουν από τα όρια της διχοτομίας "εμπορικός κινηματογράφος" - "μη εμπορικός κινηματογράφος". Εντάξει, δεν πρόκειται για παραγωγές με πρωταρχικό στόχο το καλλιτεχνικό όραμα, αλλά διέφεραν αρκετά από τα "σκουπίδια" που γυρίζονταν στην προηγούμενη δεκαετία. Η επισήμανση αυτή κατέχει ιδιαίτερη σημασία γιατί οι ταινίες αυτού του είδους όχι μόνο δεν αποτελούν μεμονωμένες περιπτώσεις, αλλά τείνουν να γίνονται όλο και συχνότερες στον ελληνικό κινηματογράφο.

Λογική και η ερώτηση: μα ποιό είναι τότε το ιδιαίτερο γνώρισμα αυτών των ταινιών; Αν εξετάσουμε επιφανειακά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι πετυχαίνουν μια υπερβολικά σταθερή ισορροπία ανάμεσα στα "εμπορικά" και "μη εμπορικά" στοιχεία. Αλλά έτσι θα μπλέκαμε πάλι με αντιφατικές όσο και αμφισβητήσιμες έννοιες και φυσικά διχοτομίες (γιατί άραγε τα "μη εμπορικά" στοιχεία πρέπει να είναι αναγκαστικά ο αντίποδας των "εμπορικών"); με αποτέλεσμα να αδυνατούμε να κατανοήσουμε την τυχόν βαθύτερη φύση αυτών των έργων και το μυστικό της - εισπρακτικής - επιτυχίας τους. Η γνώμη μου είναι ότι αυτό που διαφοροποιεί τις ταινίες αυτές τόσο από τις τυπικά εμπορικές όσο και από τις ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου είναι η μυθολογία τους. Είναι ταινίες που δραματοποιούν τα βιώματα μιας συγκεκριμένης Αριστεράς, ενός καθορισμένου περιθωρίου, ορισμένων πλαισιωμένων κοινωνικών ομάδων. Έτσι, δίνουν τη δυνατότητα σε όλες σχεδόν τις παραλλαγές "εξευρωπαϊσμένων" Νεοελλήνων να ταυτιστούν με τα όσα διαδραματίζονται στην οθόνη ή έστω να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους εκεί μέσα, ικανοποιώντας θεμελιακές ψυχολογικές τους ανάγκες και διαμορφώνοντας σιγά-σιγά μια ορισμένη εικόνα για τον εαυτό τους και τον περίγυρό τους. Αυτή ακριβώς η λειτουργία των ταινιών που συζητάμε - γιατί περί συζήτησης πρόκειται - με κάνει να πιστεύω ότι στάθηκε η αιτία για τη μακροζωία τους. Αντίθετα με το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο άσκησαν βα-



Απο την ταινία ΤΕΛΟΣ ΕΠΟΧΗΣ του Αντώνη Κόκκινου.

θειά επίδραση στο κοινό τους, επέκτειναν τις θεματογραφίες τους, συγκίνησαν αφού προκαλούσαν με τα αναξιοπαθήματα της Αριστεράς και με τα αξιοπαθήματα των περιθωριακών της. Θα επανέλθω σε αυτό.

Εδειξα ένα δυσανάλογο ενδιαφέρον γι' αυτές τις ιδιόμορφες ταινίες, παρόλο που αριθμητικά δεν υπερτερούν απέναντι σε παραγωγές όπως "το παιδί του σωλήνα". Κι αυτό γιατί έχω τη γνώμη - ότι σε αυτές τις ταινίες πέφτει το ειδικό βάρος του ελληνικού κινηματογράφου τα νεότερα χρόνια. Είναι ενδεικτικό άλλωστε ότι οι περισσότερες από τις εμπορικές ταινίες των τελευταίων χρόνων είναι χονδροειδής κι απίστευτα "πρωτόγονες" κωμωδίες. Δεν εκφράζουν ουδεμία μορφή κοινωνικής συνείδησης (όπως οι κωμωδίες της δεκαετίας του '50 ή τα δράματα της δεκαετίας του '60), αλλά παρακολουθούνται από ένα κοινό που αποζητά μια υποφανή ανακούφιση από την κοινή καθημερινότητα. Πολλές φορές το κοινό αυτό προσπαθεί να δει το σινεμά σα μοναδικό είδος ψυχαγωγίας διασκεδάζοντας με την ίδια τη χοντροκοπιά αυτών των ταινιών.

ΤΑΥΤΙΣΗ ΚΑΙ ΜΕΘΕΞΗ

Η επανασύνδεση κάποιου κοινού με την αίθουσα (κύρια την κεντρική αίθουσα, προβολής νέων ταινιών) είναι ένα γενικότερο φαινόμενο, που είναι αδιανόητο να αναλυθεί στον περιορισμένο αυτό χώρο. Μέσα στα πλαίσια αυτού του σημειώματος ωστόσο, θα πρέπει να επιστημόνουμε ότι θα ήταν μεγάλο λάθος να νομίσουμε ότι το φαινόμενο αυτό εκφράζει απλά την απογοήτευση του κόσμου για την κάκιση ποιότητα των εκπομπών της τηλεόρασης. Ο κινηματογράφος εκπληρώνει λειτουργίες που είναι αδύνατο να τις επιτελέσει η μικρή οθόνη. Ανταποκρίνεται ουσιαστικά στις ανάγκες ενός αστού που έχει βαρεθεί να ιδιωτεύει, που ζητάει τη μυστική κοινωνία με τους άλλους, τη συλλογική βίωση ενός συμβάντος, ενός θεάματος. Αυτή η αλήθεια αποτελεί ένα πολύ ευνοϊκό έδαφος για τους κινηματογραφιστές που διαδέχτηκαν το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Από εκεί και μετά η στάση του κοινού απέναντι στο φιλικό προϊόν θα καθοριστεί από το βαθμό, στον οποίο η ταινία ικανοποιεί σε μια διαφορετική πια διάσταση τις ανάγκες του για ταύτιση και μέθεξη.

Ας πάρουμε υπόψη μας αυτό το βασικό γεγονός. Τότε δε μπορεί να μας φανεί παράξενο ότι, μέσα στην ίδια χρονιά το πολυβραβευμένο φιλμ ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ έκοβε συνολικά 72.500 εισιτήρια, ενώ το Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ προσέκλυε στις σκοτεινές αίθουσες 600.000 θεατές. Η κοινωνική εξέλιξη των τελευταίων τριάντα χρόνων και οι πολιτικές εμπειρίες της εποχής της χούντας τείνουν να διαμορφώσουν μια νέα κυρίαρχη ιδεολογία, που, ανάμεσα στα άλλα, νομιμοποιεί τους αγώνες της Αριστεράς στο συναισθηματικό επίπεδο και δέχεται το δικαίωμα του σεξουαλικού περιθωρίου να υπάρχει. Ορισμένα στοιχεία αυτής της ιδεολογίας σαν κι αυτά που μόλις α-

ναφέραμε, γίνονται αποδεκτά κι αναπαράγονται από όλα σχεδόν τα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας, ακόμα κι από εκείνα που δεν έχουν τις πολιτικές ή κοινωνικές πρωτοβουλίες. Ταινίες όπως το φιλμ ΑΓΓΕΛΟΣ ή ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, έχουν ουσιαστικά έναν κοινό ιδεολογικό παρανομαστή. Επιβεβαιώνουν και ενισχύουν τη σχετική κοινωνική ομοθυμία (CONSENSUS), που εξασφαλίζει στη μεταπολιτευτική και σύγχρονη Ελλάδα έναν κάποιο κοινωνικό αρμό (ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ).

Ερώτηση: πώς είναι δυνατό να αναπτύξουμε διεξοδικά, στα πλαίσια ενός τόσο αρθρογραφικού σημειώματος, ένα ζήτημα τόσο πολυδαίδαλο όσο η θεματογραφία και η λανθάνουσα ιδεολογία ενός εθνικού κινηματογράφου σε μια ορισμένη φάση της εξέλιξής του; Το μόνο που μπορεί να καταφέρω εδώ είναι μερικές εξαιρετικές γενικές διαπιστώσεις, που ίσως διεγείρουν λεπτότερες και πιο εξειδικευμένες σκέψεις.

Ένα σαφές γνώρισμα των ταινιών που γυρίζονται τα τελευταία χρόνια είναι ότι οι κινηματογραφιστές αφιερώνονται ξανά, καθώς φαίνεται, σε μια προσπάθεια που εγκαταλείφθηκε από το ελληνικό σινεμά μετά την κατάληψη της εξουσίας από τη χούντα (με ενδιαφέρει πολύ αυτή η χρονική περίοδος): να διηγηθούν μυθοπλαστικά ένα πάναπλο καθημερινό βίωμα ή σειρές τέτοιων βιωμάτων. Εκείνο που έχει μεγάλη σημασία είναι η ογκώδης απήχηση που, σε πολλές περιπτώσεις, έχουν σε ένα κοινό ατέλις οι δημιουργίες. Έχουμε τη γνώμη, που δυστυχώς δεν υπάρχει η δυνατότητα ανάπτυξής της εδώ, ότι ενώ η αντιμυθοπλαστική αφήγηση εκφράζει πιο πολύ την αμφισβήτηση της ευταξίας ενός κατά παράδοση αρμονικού σύμπαντος από την ατομική συνείδηση, η μυθοπλαστική αφήγηση αντίθετα ταιριάζει περισσότερο στην προσπάθεια ενός ευρύτερου συνόλου να βάλει τάξη σε έναν κόσμο που τίποτα δε λειτουργεί ομαλά. Από αυτή την άποψη η σύγχρονη υποτιθέμενη αναβίωση της ταινίας μυθοπλασίας είναι άλλο ζήτημα, αφού άλλωστε είναι πασιφανές ότι το σενάριο εξακολουθεί να αποτελεί την "αχίλλειο πέτρα" του ελληνικού κινηματογράφου.

Δεν είναι καθόλου δύσκολο να διακρίνουμε τρία αρκετά μεγάλα γενικά μοτίβα που εμπνέουν με ιδιαίτερη συγχνομανία τους σκηνοθέτες αυτά τα τελευταία χρόνια: το πρώτο είναι η εφιαλτική ζωή της Αθήνας, με τον παραλογοισμό της, την ακρότατη αποδιοργάνωση των πάντων, τη μόλυνση, την ευτελή αλλοτρίωση. Πρόκειται για ένα μοτίβο που είναι φυσικό να απασχολεί τους δημιουργούς, γι' αυτό και δεν χρειάζεται ιδιαίτερη ανάλυση. Πρέπει όμως να επισημάνουμε ότι μέχρι τώρα δεν είχαμε καμιά σύνθετη και προοπτική διαπραγμάτευση αυτού του θέματος παρά μόνο πινελιές και λιτές περιγραφές. Οι σεναριακές αδυναμίες γίνονται ιδιαίτερα αισθητές σε αυτό το χώρο. Θα λέγαμε ότι οι "παρανοϊκές" ταινίες του Νίκου Ζερβού - παρανοϊκές δυστυχώς μόνο σε εισαγωγικά - παρά την αφελητόσή τους, είναι καλύτερα προσαρμοσμένες στο κλίμα τους από πολλές άλλες, που έχει κανείς την αίσθηση ότι η ουσία "βυθίζεται" στις λεπτομέρειες.

Το δεύτερο μοτίβο θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε "ελεγειακό αποχαιρετισμό στο επαναστατικό μας χθες". Παρά τα φαινόμενα, ταινίες όπως το φιλμ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ ή το ΘΕΟΦΙΛΟΣ, επιβεβαιώνουν τη συγκινησιακή απόσταση του νεοέλληνα από τις πιο παραγμένες περιόδους της νεώτερης εθνικής ζωής μας. Ενώ από τη μια μεριά, γεγονότα όπως ο Διχασμός, η Αντίσταση κι ο Εμφύλιος παύουν να είναι ταμπλού, οι πρωταγωνιστές τους αποσπώνται από τα ιστορικά πλαίσια, στα οποία έδρασαν, και προβάλλονται οι πλευρές εκείνες της προσωπικότητάς του (πραγματικές ή φανταστικές) που έχουν τη μικρότερη σχέση με τον ιστορικό τους ρόλο. Χωρίς να θέλουμε να πούμε ότι ένας τέτοιος τρόπος παρουσίαισης είναι αθέμιτος, δεν πρέπει ωστόσο να μας διαφεύγει την προσοχή το γεγονός ότι ευνοεί δυο φαινομενικά αντίρροπες τάσεις: τη μυθοποίηση του παρελθόντος (ο γενικά και αφηρημένα "καλός" Μπελογιάννης) και την αδιαφορία του να παρελθόν ("όλα είναι πάντα ίδια").

ΝΕΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΑΜΑΛΓΑΜΑ

Το τρίτο και σημαντικότερο μοτίβο είναι αυτό που ονομάζεται, μάλλον αφηρημένα, "περιθώριο" (ομοφυλόφιλοι, "βραδυνά επαγγέλματα", ελληνική ροκ σκηνή). Υποψιάζομαι ότι δεν πρόκειται για "συρμό", αλλά για φαινόμενο με βαθύτερες ρίζες. Σε μια εποχή που το άτομο έχει οριστικά ισοπεδωθεί και δεν είναι παρά μια μονάδα δίχως ιδιότητες, ο αντιήρωας αυτών των ταινιών είναι ουσιαστικά ένας ήρωας, ένα πρόσωπο που έχει πλήρη συνείδηση της αντίθεσής του με τον περίγυρό του και παλεύει για να διατηρήσει την ιδιαιτερότητά του. Ο θεατής, ακόμα κι αν τον απορρίπτει ηθικά ή ιδεολογικά, διακρίνει σε αυτόν στοιχεία υγιέστερα από τον απολιθωμένο ψυχή του μέσου πολίτη. Αυτός είναι, νομίζω, ο βαθύτερος λόγος που σχεδόν σε όλες αυτές τις ταινίες ο περιθωριακός αντιήρωας εξωρατίζεται και στολίζεται με ιδιότητες που πολύ σπάνια έχει πράγματι (χαρακτηριστικό παράδειγμα το φιλμ ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑ). Δε μένει παρά μόνο ένα ακόμα βήμα για να ανακηρυχθεί ο περιθωριακός σε ίαμα κατά της αλλοτρίωσης. Το ότι οι σημερινοί κινηματογραφιστές δεν κάνουν αυτό το βήμα (όπως παλιότερα, σε φιλμ σαν το ΣΤΕΛΛΑ) είναι πολύ ενδιαφέρον. Μόνο ο περιθωριακός διαβλέπει την εξέγερσή του κατά της κοινωνίας σε λύτρωση ή λύση. Για τη συνείδηση του μέσου πολίτη μια τέτοια ανεμυδιστή εξέγερση, όσο ανακουφιστική κι αν είναι προσωρινά, δε μπορεί παρά να οδηγήσει στην αντιρωϊκή αυτοκαταστροφή του εξεγερμένου (ΑΓΓΕΛΟΣ). Είναι εντυπωσιακή η σύμπτωση ανάμεσα σε αυτή την αντίληψη και τη ματιά των δημιουργών των σχετιζουσών ταινιών. Αυτό μας οδηγεί στο βασικό συμπέρασμα της σύντομης - σχεδόν αστραπιαίας - διερεύνησης που κάναμε.

Αν ο ελληνικός κινηματογράφος του σήμερα διαφέρει από το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο αλλά και από παλαιότερες φάσεις της εξέλιξής του, η βασική διαφορά είναι ίσως, ότι για πρώτη φορά εκφράζει τη συνείδηση ενός νέου κοινωνικού αμαλγάματος. Πρόκειται για μια εξέλιξη με δυσυλόστατο και αμφιδύναμο χαρακτήρα, που η κατανόηση της διαλεκτικής της θα επέτρεπε σε φωτισμένους σκηνοθέτες να την αξιοποιήσουν δημιουργικά. Από τη μια μεριά, το κοινό ζητά από τις ταινίες να αναπαράγουν τις όποιες βεβαιότητές του, όταν προβάλουν τις αγωνίες και τα προβλήματά του. Από την άλλη, πρόθυμο καθώς είναι να δει τα προβλήματά του να συζητούνται στην οθόνη, είναι εκτεθειμένο και σε απαντήσεις που ίσως το σοκάρουν. Στο χέρι των κινηματογραφιστών είναι να μη δεχτούν τις λύσεις που υπαγορεύουν οι κατεστημένες δομές, αλλά να συμβάλλουν στην ουσιαστική και γόνιμη αυτογνωσία του νεοέλληνα. Ίσως τότε ο θάνατος των ιδεολογικών βεβαιώσεων του χθες να έχει γίνει μια θετική συνέπεια: να μας βοηθήσει να καταλάβουμε αριότερα το παρόν και το παρελθόν μας, μια και το μέλλον μας είναι περισσότερο άδηλο παρά ποτέ.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Γίνεται αναφορά στην τάση του Ν.Ε.Κ.Θα επακολουθήσει αναφορά που θα πραγματευτεί τη σύγχρονη παραγωγή στη μικρού μήκους ταινία.

ΝΑ ΥΛΟΠΟΙΟΥΜΕ ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΜΑΣ

Με τον Δημήτρη Σπύρου, σκηνοθέτη της ταινίας ΨΥΛΛΟΣ, που είχε κάνει αίσθηση όταν προβλήθηκε στην Ελλάδα, αλλά και ένα εκπληκτικό "γύρο", με συμμετοχές σε διάφορα διεθνή Φεστιβάλ, συναντηθήκαμε στο Φεστιβάλ της Δράμας. Η κουβέντα μας ήταν δημιουργική γύρω από τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, τις δυσκολίες της παραγωγής που αντιμετωπίζουν οι ελληνικές ταινίες, αλλά γρήγορα επεκτάθηκε σε μια γόνιμη κουβέντα γύρω από τον κινηματογράφο γενικά.

■ **Συμμετέχεις στη νέα γενιά του ελληνικού κινηματογράφου. Βλέπεις ότι υπάρχει κρίση σε αυτόν; Που εστιάζεις αυτή την κρίση;**

□ Αυτό λένε πολλοί, ότι υπάρχει κρίση. Καταρχήν είναι λάθος αν πιστέψουμε ότι υπάρχει κρίση στον ελληνικό κινηματογράφο και πουθενά αλλού. Δηλαδή η κρίση του κινηματογράφου αντικατοπτρίζει απλά την κρίση που υπάρχει σε άλλους τομείς μέσα στο κοινωνικό σώμα. Βέβαια πρέπει να εξειδικεύσουμε ότι ο κινηματογράφος λόγω διαφόρων κοινωνικών δεδομένων περνάει μια κρίση που πρέπει να εξειδικευτεί. Δεν ξέρω αν η ιδιαιτευσία των ατόμων ανακάλυψε την τηλεόραση ή η τηλεόραση την ιδιαιτευσία, νομίζω ότι δεν υπάρχουν πλέον αυτοί οι συνεκτικοί κρίκοι που είχε η κοινωνία και που έκαναν τους ανθρώπους πιο κοινωνικούς και μεγαλύτερα τμήματα του πληθυσμού ήταν πιο ενεργά και όχι αδρανή. Σήμερα διαπιστώνουμε ότι πάρα πολλοί άνθρωποι δεν είναι παρά αδρανή άτομα. Αυτή η αδράνεια παίζει μεγάλο ρόλο στον κινηματογράφο που είναι μια τέχνη, που απευθύνεται μαζικά στον κόσμο, που ακόμα καλά-καλά δεν έχει βρει τη γλώσσα της, υποτιθέεται ότι τώρα την βρίσκει, δεν είναι μια τέχνη με δική της χαρακτηριστικά, χωρίς τους επηρεασμούς από το θέατρο, να μπορεί να ζήσει μόνη της, να αρθρώσει ένα λόγο που να είναι αποκλειστικά κινηματογραφικός. Αυτό απασχολούσε πάρα πολύ τον Μπουγιουέλ, τον Ταρκόφσκι και όλους τους πνευματικούς δημιουργούς. Πάντως είναι ένα βιομηχανικό προϊόν που σημαίνει ότι έχει υψηλό κόστος και άρα δεν μπορεί να ζει αν δεν έχει πολλούς αποδέκτες. Για ένα βιβλίο π.χ. είναι διαφορετικά, μια ταινία θέλει πολλές χιλιάδες θεατές για να κάνει απόδοση, να αφήσει κέρδος, να είναι επιβεβλημένη επιχείρηση.

■ **Ο σκηνοθέτης πρέπει να λάβει υπόψη του, λοιπόν, το κοινό και να κάνει ταινίες που το κοινό θα τις δεχτεί, πρέπει να βλέπουμε το κοινό σαν καταναλωτή;**

□ Όχι δεν βλέπω το κοινό σαν καταναλωτή. Σαν δημιουργός προσπαθώ να δημιουργή-

σω ένα πνευματικό δεσμό με τον θεατή, μέσα από την πορεία μου. Κάνω μια μικρού μήκους ταινία φτάνει η εμβέλεια της εκεί που φτάνει και δημιουργώ ένα δεσμό αναζητήσεων με τον θεατή. Κάνω μια άλλη ταινία, διευρύνω αυτό τον πνευματικό δεσμό, ανταλλάσσω απόψεις και προσπαθώ πάντα να τον διευρύνω και εύχομαι να μεγαλώσει και να φτάσει σε χιλιάδες άτομα. Αυτός είναι ο στόχος μου. Τον αριθμό των εισιτηρίων τον σκέφτεται ο παραγωγός, εγώ είμαι σκηνοθέτης.

■ **Μ' αυτή τη λογική ο παραγωγός μπορεί να βάλει κάποια πλαίσια στον σκηνοθέτη.**

□ Αυτό είναι ένα διαρκές πρόβλημα των κινηματογραφιστών και ειδικά αυτών που δεν ακολουθούν την πεπατημένη. Γιατί όταν προσπαθείς να εκφράσεις κάτι, τις αγωνίες σου ή να αρθρώσεις ένα διαφορετικό λόγο, να κάνεις ανατρεπτικό κινηματογράφο, να ξεφύγεις από τις συμβάσεις κοινωνικές και αισθητικές, από κει και πέρα έχεις ένα δύσκολο δρόμο, αλλά αυτό είναι δεδομένο. Σαν σκηνοθέτης οφείλω να έχω ένα όραμα, να μπορώ να αρθρώσω ένα λόγο και να παλέω να βρω τρόπους αυτό το δικό μου όραμα να το υλοποιώ.

■ **Μετά από την προβολή στην αίθουσα συνεχίζετε όμως η ζωή της κινηματογραφικής ταινίας.**

□ Συνεχίζεται. Πρέπει λοιπόν να μην αγνοήσουμε το γεγονός ότι η ζωή μιας κινηματογραφικής ταινίας δεν εξαντλείται στην αίθουσα, αυτό είναι μια καινούργια πραγματικότητα που δεν μπορούμε να την αγνοήσουμε. Όταν κλείνει ο κύκλος που λέγεται αίθουσα, υπάρχει ένας άλλος κύκλος που λέγεται προβολές στην τηλεόραση. Ο κινηματογράφος θρэфει την τηλεόραση, όσο και αν φαίνεται αυτή η σχέση περιέργη, η τηλεόραση χωρίς κινηματογράφο δεν θα έδειχνε τίποτε άλλο εκτός από σπορ, ίσως. Και έτσι δεν θα μπορούσαν οι διαφημιστές να προβάλλουν τα προϊόντα τους και η τηλεόραση δεν θα είχε την εξουσία που έχει. Ένας άλλος κύκλος είναι το βίντεο. Ο κινηματογράφος έχει γίνει τριήυχος, αλλά για να ανθίσει πρέπει να γίνει επάψυχος για να αντέξει.

■ **Πολλοί σκηνοθέτες τρέφουν μια έχθρα ή φόβο, ίσως, για το βίντεο και δεν θέλουν να γυρίσουν ταινίες με τον ηλεκτρονικό τρόπο. Τι πιστεύεις εσύ;**

□ Το βίντεο και ο κινηματογράφος είναι δύο διαφορετικές τέχνες. Είναι μεν γλώσσα και τα δύο, αλλά το βίντεο είναι ένα μαγνητικό υλικό το οποίο μπορεί να προβάλλεται μόνο μέσα από την τηλεοπτική οθόνη. Όμως η

δραματουργία, οι ρυθμοί και πολλά άλλα πράγματα είναι διαφορετικά στην τηλεόραση από τον κινηματογράφο. Από τη στιγμή που ο κινηματογράφος είναι μια ιστορία ειπωμένη με εικόνες, πρέπει να ξέρουμε ότι το κάδρο παίζει ένα καθοριστικό ρόλο, ένα τέλειο κάδρο κινηματογραφικό δεν αποδίδεται στην τηλεόραση. Ένα πλάνο ενός τοπίου το οποίο έχει μια συγκινησιακή φόρτιση μπορεί να μεταδοθεί μόνο μέσα από την μεγάλη οθόνη και όχι μέσα από την τηλεόραση, όπως είναι σήμερα, αύριο αν εξελιχθεί και έχει άλλες δυνατότητες, αυτό είναι μια άλλη ιστορία. Δεν μπορούν να αποδοθούν τα γενικά πλάνα με τους φωτισμούς, τις φωτοσκιάσεις, τις δράσεις, την ατμόσφαιρα στην μικρή οθόνη τόσο καλά όσο και στη μεγάλη οθόνη. Κάποια θέματα απαιτούν κάποια ατμόσφαιρα, αυτά είναι απαγορευτικά για την τηλεόραση.

Η ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΒΙΝΤΕΟ

■ **Τον τελευταίο καιρό υπάρχουν ταινίες που διάφορες σεκάνς γυρίζονται σε βίντεο, όπως η ταινία ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥΣ, του Βιμ Βέντεξ.**

□ Αυτά εξυπηρετούν μια συγκεκριμένη αισθητική επιλογή. Το βίντεο είναι μια πραγματικότητα στη ζωή μας και δεν μπορούμε να το απορρίψουμε. Με την ίδια έννοια σε ταινίες χρησιμοποιούμε μια φωτογραφία για να δείξουμε κάτι, αυτό είναι μέσα στη διαδικασία της δραματουργίας και της εκφραστικής που χρησιμοποιούμε. Φυσικά το βίντεο μπορεί να παίζει ένα τέτοιο ρόλο πάνω σε κάποια ειδικά πράγματα. Ο κινηματογράφος αξιοποιεί όλη την τεχνολογία. Όπως οι λήψεις από ελικόπτερα, οι τηλεκατευθυνόμενες κάμερες. Δεν μπορεί όμως να αυτοαναρθεί, αυτοαναμείνεται όταν δεν χρησιμοποιούμε την κινηματογραφική αισθητική, δηλαδή όπως είχε πει και ο Ταρκόφσκι, δεν με ενδιαφέρει να περιγράψω τον κόσμο, με ενδιαφέρει να συμμετάσχω στη δημιουργία του. Ο κινηματογράφος συμμετέχει σε μια δημιουργία του κόσμου με την έννοια ότι αλλάζει τον υπάρχοντα κόσμο, αν ο κόσμος δεν είχε ανάγκη για αλλαγή η τέχνη δεν χρειαζόταν.

■ **Είπες ότι η τηλεόραση είναι ένας άλλος τρόπος προβολής ταινιών. Οι τηλεοράσεις του εξωτερικού πώς δέχονται τις ελληνικές ταινίες;**

□ Ο μόνος που διακινεί πολλές ταινίες είναι το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Αυτό που ξέρω είναι ότι υπάρχουν διάφορες ευκαιρίες να πουληθεί μια ταινία, όπως όταν γίνεται ένα αφιέρωμα στον ελληνικό

κινηματογράφο, όταν μια ταινία μπορεί να ενταχθεί σε μια θεματολογία, αν θίγει κάποια επιμέρους ζητήματα κ.λ.π. Μια ταινία που θα είναι ελληνική, αλλά θα μιμηθεί μια αμερικανική δεν νομίζω ότι θα πουληθεί ποτέ. Είναι ψευδαίσθηση να μαιμωδησουμε με άλλη αντίληψη που υπάρχει σε άλλες χώρες και να μην έχουμε το θάρρος να αρθρώσουμε ένα δικό μας λόγο με τις ιδιαιτερότητες που έχουμε και με τα θέματα που μας αφορούν. Μόνο αυτό θα ήταν αποτελεσματικό. Αυτός είναι ο λόγος που λίγες ελληνικές ταινίες μπορούν και κινούνται στο εξωτερικό.

■ **Ένας χώρος που μπορεί να διακινήσει μια ταινία είναι τα διάφορα Φεστιβάλ, όπως αυτό της Θεσσαλονίκης και της Δράμας. Σύμφωνα με την εμπειρία σου το μάρκετινγκ που γίνεται εκεί είναι ικανό να πετύχει κάποια αποτελέσματα;**

□ Το θέμα της διαφήμισης πρέπει να αντιμετωπιστεί συνολικά. Αυτό που λέμε πως διαφημίζεται, πως διακινείται μια ταινία. Ξέρουμε ότι όταν ένας παραγωγός κάνει μια ταινία, υπολογίζει ένα σεβαστό ποσό για τη διαφήμιση, εδώ υπάρχει ένα πλάφόν για τη διαφήμιση μιας ταινίας, ανεξάρτητα με τον προϋπολογισμό της και με το αν πάει έξω ή όχι, το ίδιο πλάφόν. Θα έπρεπε να υπάρχει μια άλλη φιλοσοφία. Αφού γίνει μια ταινία αποκτά μια δυναμική, μια κίνηση. Όταν βλέπουμε ότι περπατάει εκεί θα πρέπει να βλέπουμε όλα πάνω σ' αυτή την ταινία και να μην λέμε αυτή η ταινία έχει πλάφόν μέχρι 5 εκατομμύρια για κόπιες, διαφημιστικά κ.λ.π. Χρειάζεται να δούμε και ποια ταινία περπατάει. Χρειάζονται πολύ περισσότερα χρήματα για την διαφήμιση της, άρα και για την προώθησή της, διότι η διαφήμιση δεν είναι αυτοσκοπός, είναι ένα μέσο για να πουληθεί η ταινία.

■ **Υπάρχει η αντίληψη ότι οι ελληνικές ταινίες, μετά το 1974, που ασχολήθηκαν με "βαριά" θέματα, έδιωξαν το πλατύ κοινό από τις αίθουσες.**

□ Μερικοί νόμιζαν ότι θα έφτανε ένας κινηματογράφος στυλ εμπορικού, θα έφτανε να ξαναγίνουν οι ταινίες έτσι σήμερα για να ξαναρχεί ο κόσμος στις αίθουσες. Αυτό είναι βέβαια ανιστόρητο. Δεν μπορεί να συμβεί. Η εποχή έχει βάλει νέα αιτήματα. Το σημερινό κοινό του κινηματογράφου δεν είναι σε καμία περίπτωση το κοινό της δεκαετίας του '50 και του '60. Τότε πήγαινε ο άλλος στον κινηματογράφο για να δει τον Ζαμπέτα ή τον Καζαντζίδη να παίζει μπουζούκι. Η εικόνα δεν ήταν κινηματογραφική. Πήγαινε για να γλεντήσει με τέσσερα τραγούδια, γιατί στο κέντρο δεν μπορούσε να πάει, ο κινηματογράφος ήταν μια φτηνή διασκέδαση και η μοναδική διέξοδος που υπήρχε. Δεν μπορούμε, όμως, να βάλουμε όλες τις ταινίες σ' ένα τσουβάλι. Κάθε ταινία έχει τα δικά της χαρακτηριστικά, ευθύνεται ή δεν ευθύνεται για οτιδήποτε, επικοινωνεί ή δεν

επικοινωνεί με το κοινό. Σίγουρα έχουν υπάρξει παρεξηγήσεις. Η βασική παρεξήγηση είναι ότι λέγονται διάφορα πράγματα χωρίς να κατανοούνται. Όπως ο πειραματικός κινηματογράφος. Το πείραμα είναι μια διαδικασία που την κάνεις για να παιχτεί στην αίθουσα. Το έργο τέχνης εκφράζει μια συγκεκριμένη άποψη, μια ιστορία. Εκεί δημιουργήθηκε μια πολύ μεγάλη σύγχυση. Επίσης το θέμα τι είναι κατανοητό και τι δεν είναι. Μερικά πράγματα χρειάζονται μια προσπάθεια και από τον θεατή για να γίνουν κατανοητά. Δεν μπορούμε να πούμε ότι ο καθένας μπορεί να διαβάζει παραλογιστικά και ξαφνικά να πιάσει στα χέρια του Σεφέρη, Ρίτσο ή Καβάφη και να αρχίζει να καταλαβαίνει. Για να καταλάβεις την ποίηση χρειάζεται και μια παιδεία. Δεν φταίει η ποίηση αν το κοινό δεν έχει εξοικιωθεί με αυτήν. Το ίδιο πράγμα συμβαίνει και με τον κινηματογράφο. Αυτό δεν σημαίνει ότι νομιμοποιείται ο κινηματογράφος για να χρησιμοποιεί μια γλώσσα δύσκολη που να πρέπει να είναι κλειδοκράτορας ο άλλος για να ανοίξει κάθε καρδιά, και να γίνεται μαρτύριο μια διαδικασία που θα πρέπει να είναι απόλαυση καταρχήν.

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΑ ΣΧΟΛΕΙΑ

■ **Υπήρχε μια πρόταση από την Μελίνα Μερκούρη να μπει η τέχνη στα σχολεία. Πιστεύεις ότι αυτό θα βοηθούσε για να μπορεί ο θεατής να καταλαβαίνει πιο εύκολα τα "κλειδιά" της τέχνης;**

□ Η τέχνη πρέπει να μπει στα σχολεία, είναι γεγονός. Αλλά η αποστολή της τέχνης δεν είναι μόνο να ευαισθητοποιεί. Η τέχνη χρησιμεύει και σαν γνωστική διαδικασία. Μέσω της τέχνης μπορούμε να γνωρίσουμε καλύτερα τον κόσμο, μπορούμε να αποκτήσουμε αυτοσυνειδησία και κριτική σκέψη, ένα πράγμα που πρέπει να κάνει το σχολείο. Είναι υποχρέωση του σχολείου να το κάνει αυτό. Η παιδεία δεν μπορεί να μείνει όπως ήταν πριν 400 και 500 χρόνια. Η παιδεία πρέπει να εκσυγχρονιστεί. Είναι αναγκαία πια μια εκπαιδευτική επανάσταση. Το σχολείο είναι ξένο, κάνει τον μαθητή να θεωρεί την μάθηση, όχι μόνο αγγαρεία, αλλά τυραννία.

■ **Έχουν γίνει κάποιες προβολές ταινιών που απευθύνονται στα παιδιά, όπως ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ, του Δήμου Αβδελωίδου, αλλά και σε μεγάλους, προβολές για μαθητές. Σου έχει γίνει κάποια πρόταση για να προβάλεις την ταινία στον Ο ΨΥΛΛΟΣ σε τέτοιες εκδηλώσεις;**

□ Καταρχήν πρέπει να πω ότι στο εξωτερικό, σε πάρα πολλές χώρες, κυρίως της Ευρώπης, ακόμη και στο Ιράν και στην Ινδία, υπάρχει μεγάλο ενδιαφέρον από τους υπευθύνους των χωρών αυτών για τον κινηματογράφο που απευθύνεται στο παιδιά και στους νέους. Στη Γαλλία υπάρχουν πάρα

πολλές αίθουσες που προβάλλουν ταινίες για παιδιά και νέους, όπως και στη Γερμανία κ.λ.π. Υπάρχουν εταιρείες που παράγουν τέτοιες ταινίες, υπάρχουν ζώνες προγραμματισμού στην τηλεόραση, όπου υπάρχει αυστηρός έλεγχος, υπάρχουν Κέντρα Κινηματογράφου που παράγουν τέτοιες ταινίες. Εδώ επειδή είναι δύσκολο να δημιουργηθεί τέτοιο Κέντρο Κινηματογράφου, εφ'όσον δύο φορές στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου να δώσει μια βαρύτητα σ' αυτόν τον τομέα. Ακόμη δεν έχει γίνει τίποτε. Πιστεύω ότι μέσα στο Κέντρο πρέπει να δημιουργηθεί ένα τμήμα που σε συνεργασία με το υπουργείο Παιδείας να ασχοληθεί και με αυτόν τον τομέα που λέγεται κινηματογράφος για τα παιδιά και τους νέους. Όσον αφορά τη δική μου ταινία κινήθηκε μέσα από αυτό το κύκλωμα, και έχω όλα αυτά τα στοιχεία και είμαι έτοιμος να τα δώσω σε οποιονδήποτε φορέα μου τα ζητήσει. Έτσι αυτές οι ταινίες μπορούν να κινηθούν και εκτός Ελλάδας. Τα σύγχρονα σχολεία, στο εξωτερικό, προσπαθούν να δημιουργήσουν μια επαφή με άλλους πολιτισμούς, κάτι που διώχνει τα παιδιά από το ρατσισμό και τον εθνικισμό. Στη Δράμα είδαμε τέτοιου είδους ταινίες, όπως αυτή του Ταραβήρα, ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΣΠΙΤΟ, όπου φαίνεται ο ρατσισμός και τα αποτελέσματά του μέσα από την ταινία.

■ **Οι κριτικοί κινηματογράφου συμπεριφέρονται εχθρικοί στις ελληνικές ταινίες, κατευθύνουν τον κόσμο να βλέπει ταινίες ανούσιες. Αυτό είναι μια αντίληψη που υπάρχει στο κοινό. Ποιά είναι η γνώμη σου για αυτό το θέμα;**

□ Εγώ παρότι οι κριτικοί στην περίπτωση της ταινίας μου ήταν εχθρική, όταν παίχτηκε η ταινία, και όχι μόνο αυτό, αλλά η στάση τους ήταν εχθρική και στο Βερολίνο. Αφού ήρθαν στο Βερολίνο, το 1991, δεν ήρθαν στην συνέντευξη τύπου που έδωσα, δεν ήρθαν σε καμία προβολή της ταινίας, ούτε στην απονομή των βραβείων, όπου μια ελληνική ταινία πήγε το πρώτο βραβείο, υποβίβησαν όσο μπορούσαν αυτό το βραβείο. Θα αδικούσαμε, όμως τους κριτικούς. Θα έλεγα ότι γενικά προσπαθούν να στρώσουν τον κόσμο να δει ελληνικές ταινίες. Αυτό που θα μπορούσα να τους καταλογίσω, βγάζοντας την προσωπική μου περίπτωση, που δεν ξέρω που οφείλεται αυτό, θα έλεγα ότι θα έπρεπε να βλέπουν πιο κριτικά τον ελληνικό κινηματογράφο και όχι να λένε στον θεατή, "ελληνική είναι πηγαίνετε να τη δείτε". Μου θυμίζει αυτό το ολόγαν "προτιμάτε τα ελληνικά προϊόντα", ενώ πρέπει ο κριτικός να σταθεί κριτικά απέναντι στην κάθε ταινία και να πει στον θεατή ότι αξίζει να την δεις επειδή είναι μια καλή ταινία, όχι επειδή είναι ελληνική. Συμβαίνει να πηγαίνει ο θεατής και βλέπει μια ελληνική ταινία", γιατί γίνονται και τέτοιες ταινίες, και δεν ξαναπάει να δει ελληνική ταινία. Εγώ μιλάω σαν δημιουργός και λέω ότι δεν θέλω καμιά ευνοϊκή μεταχεί-

ριση, καμιά αποσιώπηση.

■ **Ο άλλος παράγοντας είναι οι εταιρείες διανομής ταινιών. Προτιμούν να διανέμουν τις ελληνικές ταινίες σε "νεκρές" κινηματογραφικά περιόδους...**

□ Οι ελληνικές ταινίες παίζονται συνήθως στους θερινούς όταν βρέχει και στους χειμερινούς όταν σκάνει ο τζιτζικας. Δεν θα έβγαιναν ούτε και τότε οι ελληνικές ταινίες αν δεν υπήρχε η επιστροφή του φόρου, αλλά νομίζω ότι αυτό το θέμα πρέπει να αντιμετωπιστεί πολύ πιο σοβαρά. Αν βγάλεις τρεις ελληνικές ταινίες από μια εβδομάδα, έχεις επιστροφή του φόρου, πετάει, λοιπόν, μια ελληνική ταινία, ότι κι αν είναι, και δεν τον ενδιαφέρει αν θα έρθει θεατής. Νομίζω ότι τελικά η επιστροφή του φόρου έγινε για να αναγκαστούν οι αιθουσάρχες να βγάλουν και ελληνικές ταινίες, αλλά αν γίνεται έτσι εγώ θα προτιμούσα να καταργηθεί και η επιστροφή του φόρου και όποιος θέλει να βγάλει ταινία κανονικά, γιατί αυτό, όπως γίνεται τώρα, είναι κοροϊδία.

■ **Το Κέντρο Κινηματογράφου, πριν από ένα χρόνο, ανακαίνισε τον κινηματογράφο "Αστυ" για να παίζονται εκεί ελληνικές ταινίες μέσα στην κινηματογραφική σαιζόν. Πιστεύεις ότι αυτή η ενέργεια μπορεί να οδηγήσει σε μια γκετοποιήση της ελληνικής ταινίας;**

□ Όχι δεν πρέπει να το βλέπουμε έτσι. Αντίθετα αν έχει δυνατότητες το Κέντρο να έχει και άλλες αίθουσες για μια καλύτερη στήριξη του ελληνικού και ευρωπαϊκού κινηματογράφου, θα πρέπει να το κάνει. Ώσα - ίσα εγώ επειδή είχε τον θερινό, την "Στέλλα", και δεν το έχει πια. Νομίζω ότι πρέπει να επεκταθεί και σε άλλους κινηματογράφους και σε συνεργασία με δημοτικούς κινηματογράφους να προσωθήθει ο ελληνικός και ευρωπαϊκός κινηματογράφος. Αυτό δεν το λέω με διάθεση γενικής αντιαμερικανισμού, αλλά επειδή ο αμερικάνικος κινηματογράφος καταδυναστεύει τον υπόλοιπο κινηματογράφο, μονοπολεί την αγορά, αντιμετωπίζονται δύσκολα και για να υπάρχει ελληνικός και ευρωπαϊκός κινηματογράφος χρειάζονται κάποια μέτρα υποστήριξης.

■ **Σημειώθηκε κάποια αντίσταση στα πλαίσια των συζητήσεων για την GATT, αντίσταση στον αμερικάνικο κινηματογράφο.**

□ Αυτό ήταν απαραίτητο να γίνει. Οι αμερικάνοι λένε ότι είναι εμπόρευμα μόνο. Με τους αμερικάνους υπάρχει διαφορά κουλτούρας και το πρόβλημα είναι ότι δεν παίζονται οι ευρωπαϊκές καλές ταινίες. Αυτό συμβαίνει επειδή οι αμερικάνοι ξέρουν ότι μετά την βιομηχανία όπλων, αυτή του κινηματογράφου είναι η δεύτερη σε μέγεθος και να καταρρεύσει και αυτή θα δημιουργηθούν ισχυρότατοι κραδασμοί στο οικονομικό τους σύστημα.

■ **Μήπως θα υπήρχε και μια αλλαγή της ιδεολογίας με την προβολή πολλών ευρωπαϊκών ταινιών;**

□ Δεν νομίζω ότι τους απασχολεί, τους απασχολεί μόνο τι πουλάει. Γιατί όταν έχεις την οικονομική κυριαρχία έχεις και την ιδεολογική και το ξέρουν πάρα πολύ καλά αυτό. Άρα αυτό είναι που μετράει. Καλά κάνουν και προστατεύουν τη βιομηχανία τους, αλλά καλά θα κάναμε και εμείς να προστατεύαμε και την δικιά μας.

ΜΕΤΑ Η ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ;

■ **Παρακολούθησες το Φεστιβάλ της Δράμας. Βλέπεις στους σκηνοθέτες των ταινιών μικρού μήκους κάποιους μελλοντικούς συναδέλφους, κάποιους σκηνοθέτες ταινιών μεγάλου μήκους;**

□ Αυτή είναι μια απαραίτητη διαδικασία, μετά την ταινία μικρού μήκους η ταινία μεγάλου μήκους. Πέρα από αυτό όμως η ταινία μικρού μήκους είναι ένα έργο τέχνης που έχει καθ' αυτό καλλιτεχνική αξία. Μια καλή ταινία μικρού μήκους είναι ένας καλός κινηματογράφος, πρέπει να κάνουνε αυτόν τον διαχωρισμό. Δεν μπορεί να ξεκινήσει κάποιος με μια ταινία μικρού μήκους. Πρέπει να δοκιμάσει κανείς τα εκφραστικά του μέσα, τις σκέψεις του, να αποχτήσει ένα δεσμό με τους θεατές, για να διαπιστώσει ο ίδιος πόσο πατάει στα πόδια του για να πάει κάπου παραπέρα. Κάτι όμως που είναι σχετικό. Νομίζω ότι πολλοί σκηνοθέτες θέλουν να κάνουν ταινίες μεγάλου μήκους, δεν υπάρχουν πιστεύω πολλοί που θα ήθελαν να κάνουν σ' όλη τους τη ζωή ταινίες μικρού μήκους.

■ **Στο εξωτερικό υπάρχουν πολλοί σκηνοθέτες που παραμένουν στις ταινίες μικρού μήκους...**

□ Μπορεί να παραμένει κάποιος όταν μπορεί να ζήσει από αυτό. Στην Ελλάδα δεν μπορεί να ζήσει κάνοντας ταινίες μικρού μήκους. Κάποτε η τηλεόραση έκανε ντοκιμαντέρ, όπου θα μπορούσε να απασχοληθεί κάποιος. Τώρα και τα ντοκιμαντέρ έχουν σταματήσει, άρα έχει την επιλογή να δουλεύει στη διαφήμιση και να κάνει ταινίες μικρού μήκους, αυτό, όμως, είναι επιλογή κάποιων ατόμων.

■ **Καταλαβαίνω λοιπόν ότι δεν βοηθιέται η ταινία μικρού μήκους, έτσι ώστε να βγάλει ο σκηνοθέτης τα προς το ζην από αυτή. Οπότε πάμε στο πρόβλημα της διακίνησης.**

□ Αυτό είναι ένα πολύπλοκο πρόβλημα στο οποίο δεν μπορώ να απαντήσω εγώ. Όταν αντιμετωπίζει πρόβλημα η μεγάλη μήκους ταινία... Καταλαβαίνουμε ότι όσο μικρό είναι το μήκος, τόσο πολλαπλασιάζεται το πρόβλημα. Το πρόβλημα διακίνησης είναι σημαντικό και το μέγεθος της ταινίας είναι αντιστρόφως ανάλογο με το πρόβλημα που

δημιουργείται.

■ **Οι κινηματογραφικές λέσχες πιστεύεις ότι θα μπορούσαν να βοηθήσουν τις ταινίες μικρού μήκους;**

□ Νομίζω ότι οι λέσχες θα έπρεπε να προβάλλουν όλες τις μικρού μήκους ταινίες. Θα έπρεπε να το επιδιώκουν αυτό. Και χαμηλό κόστος είναι η εννοιαση και πρόγραμμα θα μπορούσαν να έχουν, θα μπορούσαν να φέρουν σε επαφή τους ίδιους τους δημιουργούς με το κοινό, μια επαφή που θα βοηθούσε όλους μας, δηλαδή και τους δημιουργούς και τους θεατές.

■ **Με ποιό τρόπο θα βοηθούσε τους θεατές;**

□ Θα βοηθούσε τους θεατές γιατί θα μπορούσαν να κατανοήσουν πιο πολύ αυτό το πράγμα που λέγεται κινηματογράφος συζητώντας με αυτόν που έκανε την ταινία. Οι λέσχες θα έπρεπε να δώσουν μεγαλύτερο βάρος σ' αυτό το θέμα, δεν το κάνουν και γιατί αυτό πιστεύω έχουν ξεφύγει από τους στόχους τους και δεν έχουν και στόχους οι περισσότεροι. Δεν υπάρχει η φιλοσοφία που είχαν κάποτε για "μια άλλη πρόταση".

■ **Ας έρθουμε στο θέμα της κινηματογραφικής παιδείας στη χώρα μας. Ουσιαστικά δεν αρκεί. Αυτό είναι μια κοινή διαπίστωση. Όμως τα τελευταία δύο - τρία χρόνια δημιουργήθηκαν δύο τμήματα Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Πιστεύεις ότι αρκούν για να καλύψουν το κενό;**

□ Όχι, αυτά δημιουργήθηκαν, κατά τη γνώμη μου, γιατί άνοιξαν πολλά κανάλια τηλεοπτικά και πολλοί σταθμοί και για να μάθουν οι σπουδαστές τη βασική αλφαβήτα και να σπεύσουν να καλύψουν τα κενά που υπάρχουν σ' αυτόν τον χώρο. Δημιουργήθηκε μεγάλη ζήτηση. Έριξαν το βάρος σε αυτό που λέμε ηλεκτρονική δημοσιογραφία και όχι στον κινηματογράφο. Γενικά νομίζω ότι ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που έχει πολλές ιδιαιτερότητες για να περάσει μέσα από αυτές τις σχολές. Τελικά η κινηματογραφική παιδεία σίγουρα παίζει κάποιο ρόλο, αλλά είναι πιο πολύπλοκο το θέμα, κανένας τελειώνοντας μια σχολή δεν μπορεί να μάθει κινηματογράφο, γιατί αυτό το πράγμα συνεχώς το μαθαίνεις, είναι μια θέση του κόσμου παρά μια τεχνική. Από τη στιγμή που γίνονται ταινίες μαθαίνεις την τεχνική, αυτό που είναι δύσκολο είναι το όραμα, η προσωπική ματιά στην κοινωνία.

■ **Τα μελλοντικά σου σχέδια ποιά είναι;**

□ Έχω κάνει ένα ντοκιμαντέρ που ξεκινάει με αφορμή τη σταφίδα προσπαθεί να εξηγήσει τι ρόλο έπαιξε αυτό το προϊόν στην ανάπτυξη της σύγχρονης Ελλάδας. Είναι σχεδόν ένα ιστορικό και λαογραφικό ντοκιμαντέρ. Έχω κάνει μια πρόταση για ένα σενάριο ταινίας μυθοπλασίας στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, τα γυρίσματα ελπίζω να αρχίσουν την Άνοιξη και θα ενταχθεί στο πρόγραμμα Νέα Ματιά.

ΑΠΟ ΤΟ ΠΕΚ...ΣΤΟ ΝΕΚ

Από το 1971 εμφανίζεται για πρώτη φορά ο όρος ΝΕΚ (Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος) σε αντίδιαστολή με τον παλιό και άρα και εμπορικό, κάτι που δεν είναι όμως αναγκαία προϋπόθεση.

Ο όρος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ) έχει γίνει αντικείμενο συζήτησης, μεταξύ των κριτικών και των νέων κινηματογραφιστών. Μέσα από συζητήσεις και κείμενα διατυπώνονται απόψεις, που καλύπτουν όλο το φάσμα της στρατηγικής έως αυτό της γραφικότητας, για το πως πρέπει να στηθεί τούτος ο κινηματογράφος στον ελληνικό χώρο, για την αναγκαιότητα ύπαρξής του, για το διαχωρισμό του από τον παλιό ή εμπορικό κινηματογράφο. Η όχι σπάνια άκριτη πολεμική στάση απέναντι στον τελευταίο, τώρα για από την χρονική απόσταση των δύο δεκαετιών, εμφανίζεται σαν σφάλμα τακτικής του. Παρακολουθώντας τη χρονική εξέλιξη του ΝΕΚ είναι αναγκαίο δίσπλα στην παρουσίαση των ταινιών να παρατίθενται και οι εκάστοτε θεωρητικές απόψεις δημιουργών και κριτικών. Θεωρία και πρακτική στον ΝΕΚ εμφανίζονται ομότιμες άσχετα αν η συνεργασία τους δεν υπήρξε πάντα αρμονική. Υπήρξαν μάλιστα περιπτώσεις που η θεωρία γύρω από μια ταινία, ή η συνέντευξη του σκηνοθέτη γι' αυτήν, ήταν περισσότερο ενδιαφέρουσα ή τουλάχιστον πιο εντυπωσιακή και ασολαυστική από την ίδια την ταινία.

Σε κείμενο του Βασίλη Ραφαηλίδη με τίτλο "Οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του "Νέου Κινηματογράφου" στην Ελλάδα εμφανίζονται κάποιιοι όροι που θα αποτελέσουν είδος μανιφέστου για τους νέους κινηματογραφιστές. Η χρήση και η χρησιμοποίησή τους είναι δεδομένη, όπως δεδομένη είναι και η κατά περίπτωση κατάχρησή τους. Για παράδειγμα ο Ραφαηλίδης γράφει πως "οι Έλληνες κινηματογραφιστές πρέπει να καταλάβουν, πριν απ' όλα, πως θα 'πρεπε να 'ναι καλλιτέχνες κι όχι τεχνίτες". Τότε αυτή η φράση ήταν μια αλήθεια ταμπου. Όμως έκρυβε μέσα της και μια παγίδα: Οι Έλληνες κινηματογραφιστές επιδίωξαν πράγματι να γίνουν καλλιτέχνες, αλλά έπαψαν στην πλειοψηφία τους να είναι τεχνίτες. Στη δεκαετία του '80 η παραπάνω φράση αρχίζει να αναποδογυρίζεται. Ίσως κάποτε σταθεί σωστά στα πόδια της. Ο Ραφαηλίδης τάσσεται με την πρόταξη του καλλιτέχνη έναντι του τεχνίτη, αλλά με την αναγκαιότητα υποστηρίζει τον δεύτερο. Ακόμα η προτροπή του για την ανατροπή της κλασικής αφήγησης, σημείο και αυτό των διεθνών συγκυριών, όχι σπάνια οδήγησε στο θρίαμβο της συναρτησίας. Διαλύθηκαν οι κλασικές συναρτησίες χωρίς να δημιουργηθούν καινούργιες. Κόπηκαν έτσι οι κώδικες επικοινωνίας με το κοινό και ο ΝΕΚ δεν κατάφερε ποτέ να γίνει αυτό που διακαώς επιθυμούσε: γνήσιος λαϊκός κινηματογράφος. Αν δούμε όμως αυτούσια τις πέντε θέσεις που προβάλλει στον εν λόγω κείμενό του ο Ραφαηλίδης:

1) Αποδέσμευση του κινηματογραφιστή από τους περιορισμούς μιας άχρηστης, για έναν κινηματογράφο αυτού του είδους, τεχνικής. Οι άψογοι φωτισμοί, οι τέλει κινήσεις της κάμερας, το πειστικό μακιγιάζ ή γκριμάς κ.λ.π., δεν αποτελούν προϋπόθεση για την έκφραση μέσα απ' τον κινηματογράφο, όπως πιστεύαμε μέχρι πριν από λίγα χρόνια. (Σύμφωνα με τον Γουέιξ η εκμάθηση της κινηματογραφικής τεχνικής είναι θέμα ωρών). Οι έλληνες κινηματογραφιστές πρέπει να καταλάβουν, πριν απ' όλα, πως θάπρεπε νάναι καλλιτέχνες κι όχι τεχνίτες, και πως ένα σωστό ρακόρ π.χ., μετράει λιγότερο από μια σωστή τοποθέτηση του ηθοποιού μέσα στο χώρο του ντεκόρ.

2) Αποδέσμευση από την ακαδημαϊκή αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ο κινηματογράφος είναι καταρχήν η τέχνη του "να βλέπεις σωστά". Ο δοκιμογραφικός κινηματογράφος βασίζεται στη συγκεκριμνοποίηση μιας σκέψης μέσω οπτικών συμβόλων (φωτογράμματα).

3) Συνέπεια της προηγούμενης πρότασης είναι η αναγκαιότητα ύπαρξης κινηματογραφιστών - διανοουμένων κι όχι "θεαματοποιών". Ο κατασκευαστής "σωστών αφηγήσεων" μπορεί νάναι καλός, πιθανώς, παραμυθιάς που αφηγείται ιστορίες για μεγάλες και μικρές. Ο κινηματογραφιστής-δημιουργός είναι ένας "πάσχων άνθρωπος" που αγωνιά για τη μοίρα αυτού του κόσμου και αγωνίζεται, με τον τρόπο του, για την αλλαγή του.

4) Στο "Νέο Κινηματογράφο" η προτεραιότητα δεν δίνεται στο μύθο αλλά στο πρόβλημα που πρέπει να εκτεθεί με το πρόσημα ενός μύθου. Μ' άλλα λόγια ο σεναριογράφος-δραματογράφος με την κλασική έννοια του όρου δεν έχει καμιά ή σχεδόν καμιά θέση στο "Νέο Κινηματογράφο" (Η ανυπαρξία καλών ελληνών σεναριογράφων είναι το μικρότερο κακό που θα μπορούσε να συμβεί στον ελληνικό κινηματογράφο). Σ' αυτόν, οι όροι

σκηνοθέτης και σεναριογράφος είναι ταυτόσημοι και εννοιολογικά αξεχώριστοι.

5) Τελευταία και σημαντικότερη ίσως προϋπόθεση για τη δημιουργία "Νέου Κινηματογράφου" στην Ελλάδα είναι η διαπαιδαγώγηση του κοινού σε συσχετισμό με τις τέσσερις προηγούμενες "προγραμματισμένες σχέσεις". Ο θεατής (όχι μόνο ο Έλληνας) έχει συνηθίσει να αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο σαν εύκολο θέαμα, υποταγμένο στους νόμους της κλασικότερης αφήγησης του λεγόμενου "δραματοουργικού κύκλου" (αρχή - μέση - κορύφωση - λύση). Πρέπει να του μάθουμε πως ο κινηματογράφος είναι τρόπος έκφρασης μέσω του θεάματος κι όχι εικονοποίηση ενός μύθου - με την ίδια έννοια που η γραφή ή ο προφορικός λόγος είναι τρόποι έκφρασης μέσα από γραπτά ή φωνητικά σημάδια, αντίστοιχα.

Στη συνέχεια ας αναφέρουμε κάποιες από τις μαχητικές απόψεις του Παντελή Βούλγαρη που δημοσιεύτηκαν στο ίδιο έντυπο κάτω από τον τίτλο: "Ποια μπορεί να είναι η τεχνική της μάχης του νέου Κινηματογραφιστή":

Σχεδόν στο σύνολό τους οι νέοι κινηματογραφιστές σέβονται την ιστορία. Σκίζουν με αγάπη πάνω από τους τάφους των προγόνων. Δεν σκέπτονται και να τους σεναριοποιήσουν. Δεν είναι γι' αυτούς λοιπόν τα εκατομμύρια. Απ' την άλλη μεριά καινούργιες, αλλά ύποπτες τέχνες, π.χ. η διαφήμιση, με το τίμημα του κέρδους όλο και νέες επιτυχίες παρουσιάζουν. Πολλοί οι κινηματογραφιστές που αφήνουν το στρατόπεδο και αυτομολούν. Και το ερώτημα είναι. Στη λιγουρική χώρα του νέου πολιτισμού, της φορμάικας και του κεντρικού ρετιρέ, της Τ.Β. και των φρετιβάλ, ποια είναι ή μπορεί να είναι η τεχνική μάχης του νέου κινηματογραφιστή;

Η μηχανή λήψεως, οποσδήποτε, δεν είναι μηχανήμα όπως η μηχανή του κιμά. Ίσως δουλεύει καλά όταν την αγαπάς. Κι όταν κατορθώσεις να περνάς από το βιζέο, αγιστρώνοντας προσεκτικά τις γκρίφες, την αγάπη σου για τον άνθρωπο. Όλα τα άλλα είναι έργο της μηχανής. Ξέρει από και και πέρα τη δουλειά της.

Και ποιος είτε ότι "ο άνθρωπός μας" είναι το θύμα και όχι ο θύτης; Ποιός ξέχασε να μετρήσει τα προβλήματα του χώρου μας παραμερίζοντας τον παράγοντα μιζέρια;

Το κατεστημένο είναι αδιαπέραστο. Θα πρέπει να το φτιάξουμε κάτι απ' την αρχή. Μήπως η αφομοίωση της τεχνικής του κατεστημένου είναι το πρώτο βήμα γι' αυτή την αλλαγή;

Υπάρχουν άραγε παράθυρα απ' όπου θα μπορούσαμε να περάσουμε; Και μήπως είναι ένας τρόπος να κατασκευάσουμε ταινίες - μελό, όπου οι νύξεις των προβλημάτων θα είναι, ίσως, περισσότερο υπογραμμισμένες;

Μήπως το πρόσωπο Χ γνωστού αστέρα του κινηματογράφου "έχει να είναι" καινούργια πράγματα; Τελικά ο νέος κινηματογραφιστής μπορεί να επηρεάσει αυτές τις σκληρές πλευρές του κατεστημένου; Όχι. Απ' την αρχή τα πάντα. Ο κινηματογράφος απαλλαγμένος απ' τα φθαμένα πρόσωπα, τα μελό να καταδικαστούν απ' το λαό. Νέες μορφές. Νέα σχήματα.

Το 1974 φτάσαμε στην κατάρρευση της δικτατορίας με σημαντικές επιδράσεις στον πολιτιστικό μας χώρο και κατά συνέπεια και στον ελληνικό κινηματογράφο. Τη χρονιά αυτή, όπως και την επόμενη, παρουσιάζεται έξαρση του ΝΕΚ σε αντίθεση με τον εμπορικό κινηματογράφο που περνάει για μια πενταετία στο περιθώριο κρατώντας σαν αποκλειστική του παραγωγή τις ταινίες πορνό για τα γκέτο της Ομόνοιας. Οι περισσότερες από τις ταινίες που προβλήθηκαν στο 15ο Φεστιβάλ άρχισαν να γυρίζονται πριν από τη μεταπολίτευση, γεγονός που πιστοποιεί την ωρίμανση της αλλαγής κάτω από τις συνθήκες την καταπίεσης. Η πολιτική αλλαγή διευκόλυνε την ολοκλήρωση, την προβολή και την προώθησή τους μέσα από διάφορα κυνώματα, κυρίως μη εμπορικά (φρετιβάλ, σύλλογοι, σωματεία, λέσχες, σχολές κλπ.). Οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές πρωτοστατούν στην προώθηση των ταινιών τους από τους παραπάνω φορείς με αποτέλεσμα πολλές από τις ταινίες αυτές να προβληθούν σε ένα σημαντικό αριθμό θεατών. Παράδειγμα η ομάδα ΚΙΝΟ που πρόβαλε, εντοπίζοντας τις ενδιαφερόμενες ομάδες θεατών της, το στρατευμένο της ντοκιμαντέρ Κινηματογραφικές στιγμές του '73 σε 140.000 θεατές. Όμως παραμένει το βασικό πρόβλημα της μη κάλυψης σε καμία περίπτωση του κόστους της ταινίας από τα έσοδα της προβολής της, πρόβλημα που κουβαλάει μαζί του, εν σπέριμα ακόμα, από τη γέννηση του ΝΕΚ και το θάνατό του.

ΔΕΝ ΔΙΔΑΣΚΕΤΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μια συζήτηση με την Αρίτα Νταμπούρά

● Είναι η δεύτερη φορά που φέρνεις ταινία στο Φεστιβάλ της Δράμας;
○ Ναι.

● Ποιές δυσκολίες διακρίνεις για την παραγωγή ταινίας μικρού μήκους;

○ Είναι γνωστές οι δυσκολίες. Εμένα τουλάχιστον μου λείπει η ενημέρωση γύρω από το που θα μπορούσες να βρεις μια οικονομική υποστήριξη. Υπάρχουν διάφοροι φορείς, απ' ό,τι βλέπω, διάφορα γραφεία παραγωγής που υποστηρίζουν τις παραγωγές ταινιών μικρού μήκους. Δεν νόμιζα ότι αρκεί μόνο ένα καλό σενάριο το οποίο να το υποστηρίξεις κι εσύ, γιατί όσο νά'ναι χωρίς μια υποφορική παρουσίαση πέρα από το γραπτό δύσκολα μπορεί να καταλάβει τα δικά σου οράματα. Λείπει η ενημέρωση από τις σχολές. Διάβαζα και που και που κάποιες ανακοινώσεις για διαγωνισμούς σεναρίων που και εκεί όμως σου κάλυπταν ένα μέρος της παραγωγής και ήσουν επιφυλακτικός γιατί δεν ήξερες τι διακινδυνεύεις, να σου πάρουν την ιδέα. Εγώ είμαι πολύ επιφυλακτική σε αυτά, γιατί δεν άξιζε να διακινδυνεύεις τόσα πολλά.

● Το Κέντρο πως βοηθάει τους σκηνοθέτες των ταινιών μικρού μήκους;

○ Ακόμα δεν έκανα καμιά τέτοια κίνηση γιατί δεν σε ενθαρρύνουν αυτοί που είναι πιο "μέσα στα πράγματα". Δηλαδή υπάρχει πολλή καχυποψία...

● Εννοείς οι υπάλληλοι του Κέντρου;

○ Όχι τα παιδιά του χώρου, από τους σπουδαστές νόμιζα ότι κανείς δεν τολμάει να σκεφτεί ότι θα μπορούσε να πάει στο Κέντρο για να γυρίσει ένα δικό του σενάριο, αν δεν υπάρχει κάποιος που θα το προωθήσει. Εγώ, δεν ασχολούμαι με αυτά, δουλεύω ανεξάρτητα και θα ήθελα να έχω τη δυνατότητα να μείνω έτσι, έχω σπουδάσει και κάτι άλλο και από εκεί βγάω τα χρήματα για να κάνω αυτό που πραγματικά μου αρέσει και που δεν μου δίνεται η δυνατότητα παρά μόνο με συμβιβασμούς, που θα μπορούσα να τους κάνω, αλλά κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις.

● Έχεις σπουδάσει κινηματογράφο;

○ Ναι, στις σχολές Χατζίκου.

● Τι γνώμη έχεις, η κινηματογραφική παιδεία βοηθάει τους μέλλοντες σκηνοθέτες;

○ Όχι. Επειδή είναι πολύ θεωρητική, καθόλου πρακτική, γυρίζουμε μόνο την πτυχιακή ταινία και κάποιες ασκήσεις στο βίντεο που γίνονται χωρίς τη συμμετοχή των καθηγητών. Στα επιμέρους στάδια θα έπρεπε ο κάθε αρμόδιος καθηγητής να συνεργάζεται με τους φοιτητές, απ' το σενάριο μέχρι τα εργαστήρια. Προσπαθούμε να μάθουμε από τα λάθη μας, εκ των υστέρων και αφο' έχουμε ξοδέψει κάποια χρήματα.

● Δηλαδή αυτοσχεδιάζετε. Το επίπεδο των καθηγητών ποιά είναι;

○ Το επίπεδο το διαμορφώνουμε και εμείς. Δηλαδή δεν μπορεί ο καθηγητής να μιλάει και να μην είναι κατανητός. Δεν θέλω να κρίνω τους καθηγητές. Οι περισσότεροι σπουδαστές προέρχονται από το Λύκειο και δεν έχουν με όλα αυτά σχέση και υπήρχε μια δυσκολία επικοινωνίας σ' ένα ανώτερο επίπεδο και δεν τους δίνουμε κι εμείς τα ερεθίσματα, η παρακολούθηση γίνεται πολύ σπα-

μαδικά, πολύ λίγοι είναι τακτικοί. Οι καθηγητές θα έπρεπε να απαιτήσουν να υπάρχει μια συνεργασία, όχι μόνο στην πτυχιακή ταινία, αλλά και πριν να φτάσουμε σε αυτή και στις άλλες εργασίες.

● Πιστεύεις ότι θα έλυνε κάποια προβλήματα μια κρατική σχολή κινηματογράφου;

○ Εγώ θα το ήθελα πάρα πολύ. Απ' ό,τι βλέπω η παρακολούθηση δεν είναι υποχρεωτική σε πολλά Πανεπιστήμια και αυτό δημιουργεί τεράστια προβλήματα, ανάλογα βέβαια με την ειδικότητα. Στην σκηνοθεσία επιβάλλεται. Θα μου άρεσε μια κρατική σχολή αν είχε τα μέσα να συμβάλει στην πρακτική εκπαίδευση, η οποία είναι ανύπαρκτη. Η θεωρία θα πρέπει να συμπληρώνει την πρακτική.

● Πιστεύεις ότι η ελλειψής αυτή εκπαίδευση συμβάλλει έτσι ώστε και η τρίτη σου ταινία να φαίνεται ως πρωτόλειο;

○ Όχι δεν το δικαιολογεί αυτό. Δεν είναι αυτή η αιτία. Θα πρέπει να τη ζητήσουμε και κάπου αλλού.

● Για να κάνεις τις ταινίες σου πήρες ερεθίσματα από ταινίες του ελληνικού ή του παγκόσμιου κινηματογράφου;

○ Καθόλου. Στην πρώτη μου ταινία, την ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ, υπήρχαν κάποιες αναφορές στο ρώσικο κινηματογράφο, στο ύφος του, που δεν ήταν κάτι το συνειδητό και που δεν έγινε και τυχαία. Αυτά τα πράγματα δεν τα κάνεις συνειδητά, προκύπτουν.

● Έχεις επιδιώξει να δουλέψεις σε κάποια κινηματογραφική παραγωγή ως βοηθός σκηνοθέτη ή σε κάποιο άλλο πόστο;

○ Ναι, και το επιδιώκω. Αλλά γίνονται και απαράδεκτες δουλειές και δεν ξέρω κατά πόσο θα ήθελα να δουλέψω σε αυτές. Γίνονται και καλές δουλειές στην τηλεόραση και έχουν κάποια σχέση με τις ξένες παραγωγές.

● Πιστεύεις ότι ο παλιότερος ελληνικός κινηματογράφος έχει να δώσει κάποια ερεθίσματα στους νεότερους δημιουργούς;

○ Ο ελληνικός κινηματογράφος πρέπει να κάνει το άλμα, το χρειάζεται αυτό. Μπορεί να πάρει κάποια στοιχεία να τα εκσυγχρονίσει, αλλά πολύ επιλεκτικά και προσεκτικά.

● Το Φεστιβάλ της Δράμας πώς το είδες καταρχήν οργανωτικά;

○ Πολύ καλό. Και πέρσι και φέτος.

● Υπάρχει μια αντίληψη ότι φέτος μεγάλωσε το Φεστιβάλ και δεν ήταν τόσο ζεστό όσο τις παλιότερες χρονιές.

○ Μα με τα χρόνια, απ' ό,τι λένε οι παλιοί γίνεται όλο και ψυχρότερο. Αλλά αυτό συμβαίνει μέσα από ένα γενικότερο πλαίσιο, όχι μόνο στην κινηματογραφικό χώρο.

● Λέγεται ότι υπάρχει ένας ανταγωνισμός και όχι συναγωνισμός μεταξύ των σκηνοθετών που συμμετέχουν.

○ Έχω ακούσει για αυτόν τον ανταγωνισμό, αλλά δεν τον έχω διακρίνει εγώ, προσωπικά.

● Τα κριτήρια για την τοποθέτηση μιας ταινίας στο πληροφοριακό ή διαγωνιστικό τμήμα κρίνεις ότι ήταν αυστηρά, ότι ορισμένες ταινίες του

διαγωνιστικού θα έπρεπε να ήταν στο πληροφοριακό;

○ Δεν υπάρχει καμιά διαφορά ανάμεσα στις ταινίες του διαγωνιστικού και του πληροφοριακού. Υπάρχουν κάποιες, ελάχιστες, που ξεχωρίζουν, από και και πέρα είναι πολύ δύσκολο να διαλέξεις ποια θα πάει εκεί ή εδώ. Από την άλλη υπάρχει ο κίνδυνος στις σπουδαστικές ταινίες με τη συμμετοχή σκηνοθετών που έχουν κάνει ήδη και άλλες ταινίες, σκεπτόμενοι τα βραβεία, αφού ο σκηνοθέτης διαλέγει την κατηγορία.

● Από την μέχρι τώρα πείρα σου υπάρχει συνεργασία μεταξύ των νεότερων σκηνοθετών και των παλιότερων;

○ Μεταξύ των σκηνοθετών της ίδιας γενιάς δεν υπάρχει ανταγωνισμός, όμως με τους παλιότερους σκηνοθέτες δεν υπάρχει συνεργασία. Είναι πολύ επιφυλακτικοί και το αποφεύγεις κι εσύ για να μην γίνει καμιά παρεξήγηση.

● Πώς βλέπεις τις ταινίες που συμμετέχουν από καλλιτεχνικής απόψεως;

○ Συμβαίνουν απαράδεκτα πράγματα. Ταινίες που έγιναν από επαγγελματίες είχαν πολλά προβλήματα και στην φωτογραφία και στον ήχο, δεν βλέπω να εξελίσσονται καθόλου και να παίζουν κινηματογραφικά. Ακόμα και καταξιωμένοι ηθοποιοί δεν παίζουν κινηματογραφικά.

● Υπάρχει η αντίληψη ότι κάποιιοι ηθοποιοί παίζουν θεατρικά.

○ Και αυτή, η παιδεία των δραματικών σχολών είναι πολύ. Δεν δίδασκουν κινηματογράφο. Το ξέρω από τους ηθοποιούς μου που έπρεπε να τους γυρίσω στο μηδέν, να βήσουν όλα αυτά που ήξεραν, είναι σπουδαστές του δεύτερου έτους και οι δύο, και χρειάστηκε να παω "Ξεχάστε αυτά που μάθατε στη σχολή". Επιδιώκουν την κινηματογραφική πορεία και δεν τους την παρέχει κανείς.

● Από τεχνικής άποψης το Φεστιβάλ πώς το βλέπεις;

○ Είναι διχασμένες οι απόψεις. Πολλοί λένε ότι φταίνει οι κόπιες, ότι έχει η εγγραφή πρόβλημα και ότι δεν έχει καμιά σχέση με τη μηχανή προβολής. Προσωπικά διαπίστωσα ότι σε ορισμένες κόπιες δεν υπάρχει πρόβλημα και σε άλλες υπάρχει, άρα πιστεύω ότι η ευθύνη μοιράζεται και στις μηχανές προβολής και στις κόπιες.

● Είσαι αισιόδοξη για τον ελληνικό κινηματογράφο;

○ Όχι και λυπάμαι που είμαι τόσο κατηγορηματική. Πιστεύω ότι δεν υπάρχει ευαισθησία. Χρειάζεται και η κρατική συμβολή για να γίνει μια επιλογή με αντικειμενικά κριτήρια. Πάρα πολλοί μερδεύουν την ευχαρίστηση της παρακολούθησης μιας ταινίας με την ευχαρίστηση της δημιουργίας της. Δεν είναι το ίδιο. Το να αγαπάς τον κινηματογράφο δεν αρκεί για να είσαι και δημιουργός.

● Ποιά είναι τα μελλοντικά σου σχέδια;

○ Περιμένα από το Φεστιβάλ κάποια ερεθίσματα που να με οδηγήσουν σε κάποια σχέδια. Φοβάμαι ότι δεν πήρα αυτά τα ερεθίσματα. Οπότε η απόληξη μου θα ήταν πολύ υποκειμενική. Δεν έχω διακρίνει μια πορεία που θα μπορούσα να διακρίνω να ακολουθήσω.

Η ΣΠΗΛΙΑ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ

Μια συζήτηση με το Γιάννη Βαμβακά

Θα ήθελα να μας πεις λίγα λόγια για την ταινία σου.

Η ΣΠΗΛΙΑ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ είναι μια ταινία 35mm και διαρκεί 26 λεπτά, ολοκληρώθηκε μέσα στο Μάιο του 1994 και αναφέρεται στην ιστορία ενός παιδιού 11 ετών που γνωρίζει τον έρωτα με ένα αγόρακι και ανακαλύπτει τυχαία ότι ο πατέρας της απατάει τη μάνα της. Εκεί σπάει μέσα της ο ευαίσθητος ψυχικός κόσμος του παιδιού με αυτή την απρόσμενη κατάσταση και στο παιδί δημιουργείται ένα έντονο ψυχικό πρόβλημα που γίνεται πιο έντονο όταν παρακολουθεί τους ατέλειωτους καυγάδες των γονιών της που υπάρχουν σε καθημερινή βάση. Από κει και πέρα το παιδί γίνεται προβληματικό, δεν μιλάει πουθενά, απομονώνεται στον εαυτό της και η μόνη διέξοδος από μια στιγμή και μετά είναι η αναζήτηση της χαμένης οικογενειακής ευτυχίας που τη βρήκε στην Σπηλιά του Φεγγαριού. Πηγαίνει σε αυτό το μέρος που λέγεται Σπηλιά του Φεγγαριού, όπου παλιότερα περνούσαν ευτυχιμένες στιγμές και οι τρεις τους. Φεύγοντας δημιουργείται ένα κενό στους γονείς, οι καυγάδες φυσικά δεν σταματούν να υπάρχουν γιατί οι συγκρούσεις τους είναι πάρα πολύ μεγάλες και αυτό τους δημιουργεί μια κατάσταση αλλοφροσύνης μερικές φορές, αλλά ο κοινός πόνος, κάτι που είναι κοινό μεταξύ τους, συνεχίζει να τους δένει. Όταν διαπιστώνουν που είναι το παιδί τους πάνε να το βρουν και δεν το βρίσκουν αμέσως, αυτή η απελπισία τους ενώνει, πρόσκαιρα ίσως.

Η ταινία σου είχε προκριθεί για το Φεστιβάλ των Καννών...

Είχε φτάσει στο επίπεδο των 20 καλύτερων από τις 300 που είχαν υποβληθεί. Νομίζω ότι είναι μια καλή αρχή για την ταινία. Με την ευκαιρία των Καννών τέλειωσα την ταινία πιο γρήγορα.

Στο Φεστιβάλ της Δράμας προβλήθηκε στο πληροφοριακό τμήμα και όχι στο διαγωνιστικό. Πιστεύεις ότι τα κριτήρια είναι πιο αυστηρά;

Δεν υπάρχουν κριτήρια σε αυτά τα πράγματα. Είναι από τα παράδοξα. Τι να πω; Να πω ότι ίσως το Φεστιβάλ της Δράμας είναι καλύτερο από το Φεστιβάλ των Καννών; Μακάρι. Ή ότι όταν μπαίνει στις 20 από τις 300 στις Κάννες και δεν φτάνει στις 35 από τις 60 στη Δράμα, κάτι σημαίνει αυτό. Εσείς θα το βρείτε.

Από οργανωτικής πλευράς πώς είδες το Φεστιβάλ της Δράμας;

Έχει ατέλειες. Προχωράει λίγο καλύτερα. Από πλευράς οργάνωσης είναι γκολία και απαράδεκτη αυτή η έννοια της προκριματικής επιτροπής που δημιουργούν. Δεν υπάρχει ο καλλιτεχνικός διευθυντής που θα αναλάβει τις ευθύνες του και να κάνει αυτός την πρό-

κριση των ταινιών. Η προκριματική επιτροπή είναι ανεύθυνη. Έρχεται ένα αποτυχημένος, γιατί όλοι της προκριματικής επιτροπής είναι αποτυχημένοι στον τομέα τους, εκτός από ένα άτομο και προσπαθεί να κρίνει το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου!. Από την άλλη είναι αγένεια να μην υπάρχει κλιματιστικό στον κινηματογράφο όταν το Φεστιβάλ γίνεται καλοκαίρι.

Βλέπουμε επίσης κάποιες ταινίες που γυρίστηκαν στο εξωτερικό, τη Γερμανία, την Αγγλία. Μπορούν αυτές να διαγωνιστούν με ίσους όρους με τις άλλες ταινίες;

Γιατί όχι; Βέβαια εδώ στην Ελλάδα συμβαίνει το γεγονός ότι για να κάνουμε μια παραγωγή μας βγαίνει η ψυχή κυριολεκτικά, αλλά γιατί να μην διαγωνιστούν, αν ήταν το Φεστιβάλ διεθνές δεν θα έρχονταν από όλο τον κόσμο ταινίες; Γιατί οι Έλληνες αυτοί που έχουν μια ταινία να μην την δείξουν στη χώρα τους; Αν υπήρχε άλλο διεθνές Φεστιβάλ να το δεχόμουν, αλλά αφού δεν υπάρχει οι Έλληνες που έχουν πάει έξω τότε θα δείξουν τη δουλειά τους στην Ελλάδα; Από την άλλη μεριά οι άνθρωποι έχουν μια σωστή παραγωγή, αλλά σε μας αναπόκειται να ανεβάσουμε τις παραγωγές μας.

Ας έρθουμε στις κινηματογραφικές σχολές. Μπορεί κάποιος σκηνοθέτης να βγει από εκεί;

Αυτές οι σχολές είναι γελοίες. Δεν είναι καν σχολές. Είναι εταιρείες παραγωγής χρημάτων. Αν δείτε πως λειτουργούν έξω αυτά... Οι άνθρωποι για να πάρουν ένα πτυχίο πρέπει να συμμετάσχουν τουλάχιστον σε 15 παραγωγές, εδώ στην Ελλάδα αν δεν έχεις από μόνος σου την επιθυμία να βρεις παραγωγές να δουλέψεις, από μόνι τους δε σε βάζουν πουθενά! Είναι απαράδεκτο.

Έξω λοιπόν, φτάνουν σε μια τεχνική τελειότητα. Πώς μπορούν να συναγωνίζονται επί ίσους όρους με τους σπουδαστές της Ελλάδας;

Δεν είναι μόνο το τεχνικό στοιχείο. Καλώς για εμάς, το τεχνικό επίπεδο στην Ελλάδα συναγωνίζεται επαξίως αυτό του εξωτερικού. Το πρόβλημα δεν είναι εκεί τώρα. Το πρόβλημα είναι στην σκηνοθεσία και στο σενάριο και στην ηθοποιία. Δεν είναι τόσο προσεγγισμένα τα πράγματα εδώ, γιατί υπάρχουν οι αντικειμενικές δυσκολίες στα παιδιά που προσπαθούν να κάνουν μια δουλειά. Πούσ από τις διάφορες σχολές έχει δώσει τη δυνατότητα στα παιδιά για να δουλέψουν πάνω στο σενάριο, να δουλέψουν για μια παραγωγή, να πλαισιώσουν κάποιο σκηνοθέτη, να πρόκειται για παραγωγή της σχολής;

Υπάρχει η δυνατότητα συνεργασίας των σκηνοθετών ταινιών μικρού μήκους με αυτούς των ταινιών μεγάλου

μήκους;

Αυτό γίνεται, αλλά σε διαπροσωπικό επίπεδο. Τρέχει ο σκηνοθέτης να βρει τον άλλο και όχι η σχολή. Κατά γενικό κανόνα οι σχέσεις των μεν και των δε είναι πολύ αρμονικές. Χωρίς τους παλιούς δεν μπορούμε να κάνουμε και αυτοί χωρίς εμάς δεν μπορούν να κάνουν. Είναι ίσως ένα αναγκαίο κακό.

Ποιά είναι η γνώμη σου για το βραβείο ανάθεσης παραγωγής ταινίας μεγάλου μήκους; Μήπως ωθεί κάποιον "μικρομηκά" στην ταινία μεγάλου μήκους τη στιγμή που δεν έχει τα φόντα μικρόμα; **Τη στιγμή που η ταινία μικρού μήκους είναι αυτόνομη.**

Αυτόνομο είδος τέχνης δεν είναι. Και αυτοί οι άνθρωποι είπαν ότι θα δώσουν το βραβείο σε κάποιον που μπορεί να στηρίξει αυτή την παραγωγή. Και κακά τα ψέματα στο Φεστιβάλ έχουμε και ανθρώπους που μπορούν να σηκώσουν παραγωγές για μεγάλου μήκους ταινίες. Από την άλλη τι εγγύηση μπορείς να έχεις τώρα... Δεν ξέρω είναι δύσκολο πράγμα. Τελικά δεν θα ήμουν ενάντια σε αυτό το βραβείο. Γιατί να μην υπάρχει μια σιγουριά σε κάποιον παιδί που έχει κάνει μια προσεγμένη δουλειά.

Γιατί δεν εμπιστεύτηκαν την Κριτική Επιτροπή για να δώσει αυτό το βραβείο;

Και πολύ καλά κάνανε. Τι Κριτική Επιτροπή είναι αυτή;

Εννοείς ότι τα άτομα είναι ανομοιογενή;

Δεν είναι μόνο θέμα ανομοιογένειας, οι περισσότεροι από αυτούς είναι αποτυχημένοι. Υπάρχουν δυο-τρεις που είναι πολύ αξιολογικοί άνθρωποι.

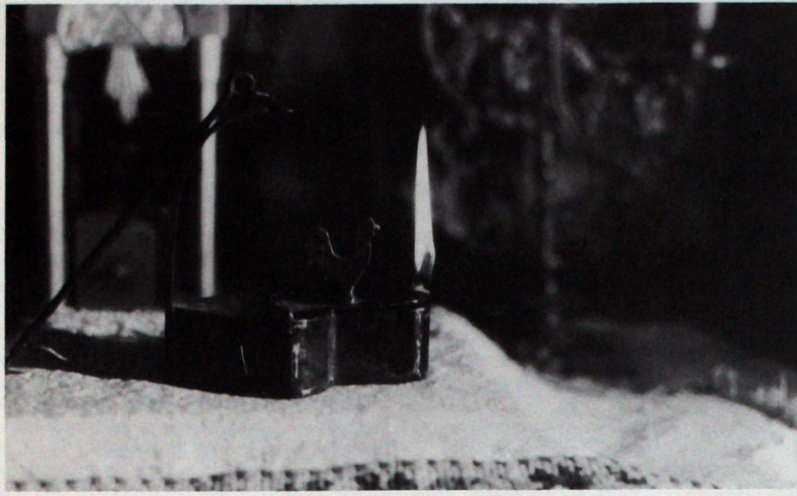
Με το Κέντρο Κινηματογράφου αντιμετωπίζετε δυσκολίες για να το προσεγγίσετε;

Στην ουσία δεν υπάρχει κριτήριο στην Ελλάδα. Μπορεί να έχεις το καταπληκτικότερο σενάριο και να μην πάρεις ούτε φράγκο από το Κέντρο. Μπορεί να μην έχεις τίποτα και να πάρεις την παραγωγή. Εξαρτάται από τις προσωπικές επαφές που έχεις. Έτσι λειτουργεί το Κέντρο και ο αυτό το πράγμα είμαι κατηγορηματικός!

Πώς βλέπεις το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου;

Ευόωωω και δυσοίωωω ταυτόχρονα! Ευόωωω γιατί υπάρχουν νέοι άνθρωποι με ταλέντο, όπως ο Περικλής ο Χούροσγλου, δυσοίωωω αν συνεχίσει να επικρατεί αυτή η νοοτροπία που επικρατεί μέχρι τώρα. Αν δεν αλλάξει ο τρόπος σκέψης για την παραγωγή μιας ταινίας και δεν λείψουν αυτές οι καταστάσεις, πραγματικά δεν πιστεύω ότι θα πάμε ψηλά.

Μικρές διαδρομές στις ταινίες μικρού μήκους



Ήταν κάποτε μια ιστορία που ονειρευόταν... να γίνει κινηματογραφική ταινία. Αλλά ήταν μικρή, πολύ μικρή και κανείς δεν της έδινε σημασία.

Ταινίες μικρού μήκους!!
Ποιός τους δίνει σημασία;
Ποιός πληρώνει για να τις δει;
Ονειρεύονται να ταξιδέψουν σε χώρες μακρινές;
Να παιχτούν σε χιλιάδες αίθουσες;
Να ξεπεράσουν τα 2.500 μέτρα;

Κι όταν μιλάμε για μικρού μήκους εννοείται ότι αναφερόμαστε σε διάρκειες μικρότερες των 20'. Ποτέ δεν κατάλαβα εκείνες τις φοβερές παραγωγές των 45' ή 50' να διαγωνίζονται στα Φεστιβάλ μικρού μήκους μαζί με τις δεκάλεπτες σπουδαστικές-χαμηλού κόστους. Έχω ακούσει ότι κάτι τέτοιες διάρκειες φλερτάρουν της τηλεταινίας, αλίμονο! Και όσο για την τεχνική τους αριότητα! Δυστυχώς!! Η παγερή ομορφιά της διαφήμισης είναι το όραμα πολλών νέων κινηματογραφιστών. Είναι γεγονός ότι ζούμε στην "εποχή των παγετώνων" (H. Müller). Καιρός να λιώσουν οι πάγοι, ν' αρχίσουν και πάλι ν' ανθίζουν οι τέχνες, όχι στα Μουσεία, αλλά να συνδεθούν με την ίδια τη ζωή.

Τα τελευταία χρόνια άρχισαν και στην Ελλάδα να ενδιαφέρονται όλο και περισσότερο γι' αυτά τα μικρής διάρκειας "δείγματα" της 7ης τέχνης. Προσοχή στη λέξη "δείγμα"! Πρόκειται φυσικά για ένα μικρό τεμάχιο προς πώληση, αλλά δε δέχομαι ότι αποτελεί μέρος ενός φανταστικού συνόλου.

Νομίζω ότι από μόνη της η ταινία μικρού μήκους έχει ενότητα, εσωτερική οικονομία και ολοκληρώνεται ανεξάρτητα από την χρονική της διάρκεια.

Ας πούμε ότι είναι μια μουσική σύνθεση. Κι ακόμα ότι η μικρή της διάρκεια ενισχύει την έννοια της τελειοποίησης. Το πρόβλημα είναι ποιοί, πότε και πώς θα δουν αυτές τις ταινίες.

Ένα ταξίδι στο παρελθόν, εκατό χρόνια πριν...

ΓΑΛΛΙΑ: Η παράσταση αρχίζει...

Γκραν Καφέ, 28 Δεκέμβρη 1895.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΛΥΜΙΕΡ - Η πρώτη προβολή.

Και φυσικά είναι μια ταινία μικρού μήκους! - 55" Διάρκεια.

Μόλις 17m.

Στη συνέχεια ενώνονται 4 ταινίες.

(πυροσβέστες Λ. Λυμιέρ)

Όλο και περισσότερα μέτρα.

Όλο και περισσότερες παραστάσεις.

Μιλάμε για 18 παραστάσεις την ημέρα!! Ο κινηματογράφος αρχίζει να ταξιδεύει στην Αίγυπτο, Κίνα, Ινδίες, Νότιο Αφρική κ.λ.π. "Γρήγορα όμως ο κόσμος άρχισε να χορταίνεται από κινούμενες εικόνες. Τα επίκαιρα δεν ήταν ποτέ επίκαιρα και οι θεατές όλο και αραιώναν. Ο κινηματογράφος είχε φτάσει πια σε αδιέξοδο. Ο Λυμιέρ το 1896 είπε ότι μπορεί να κρατήσει έξι μήνες, ένα χρόνο, ίσως και λιγότερο" (1)

100 χρόνια μετά το "αραιώμα" και το "πύκνωμα" των θεατών κάνει τις καρδιές των παραγωγών να ραγίζουν.

Αλλά οι μικρού μήκους συνεχίζονται, παράγονται όλο και περισσότερες. Δημι-

ουργούνται Φεστιβάλ και ταινιοθήκες. Προβάλλονται στα Πανεπιστήμια και στις πολιτιστικές εκδηλώσεις.

Η αυτονομία της ανεξάρτητης παραγωγής, η προσωπική εργασία, η ελεύθερη κριτική, τα μικρά συνεργεία, η απόρριψη των συγκεκριμένων σχέσεων ανάμεσα στον παραγωγό, τον σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς κλπ. καθιστά τις ταινίες μικρού μήκους, σημαντικό πολιτιστικό προϊόν.

"Η ταινία μικρού μήκους πλουτίζοντας τον ορίζοντα της κινηματογραφίας, πλουτίζει τον ορίζοντα του πολιτισμού. Μπορεί να παίξει το ρόλο της ιστορικής ανασύλωσης, διανομής γνώσης, ψυχαγωγίας, εκπαίδευσης. Να γίνει όπλο μάχης και διαπαιδαγώγησης για όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής πραγματικότητας. Πεδίο επιρροής της μπορεί να είναι η Τοπική Αυτοδιοίκηση, οι πολιτιστικοί σύλλογοι, τα Πανεπιστήμια, τα συνδικάτα. Στόχος της να είναι η αντίσταση στα στερεότυπα της μαζικής κουλτούρας, η αυθεντικότητα, η επιστροφή στις αξίες των ανθρώπων" (2).

Στην Ελλάδα, μετά τον Ζόζεφ Χελ, ο Βιλλάρ το 1920 φθάνει τα 350m και το 1960 στο πρώτο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου έχουμε 10 ταινίες μικρού μήκους, για να φθάσουμε το 1990 στις 129 ταινίες.

Και δε θα αναφέρω εδώ την παρουσία της γυναίκας δημιουργού σ' όλη αυτή την ιστορία "απάτης"! Είναι γνωστό ότι τα μέσα παραγωγής είναι κληρονομημένα στους άντρες, και ακόμα ότι στα πρωτοποριακά κινήματα - της ιστορίας του κινηματογράφου - οι γυναίκες δημιουργοί προσπάθησαν ν' ανακαλύψουν καινούργιους τρόπους σύλληψης και έκφρασης του χωρο-χρόνου, μια διαφορετική κινηματογραφική γλώσσα.

Αλλά είναι γεγονός ότι ακόμα και σήμερα η γυναίκα παρουσία παραμένει θέμα προς πώληση σ'ένα κόσμο εκβιομηχανοποιημένης παραγωγής σκέψεων και εκφράσεων.

Αλλά όταν τρομαγμένα τα ανθρώπινα όντα σταθούν σιωπηλά μπροστά στον ταραγμένο καθρέφτη και τα φώτα οβήσουν!!!

E. ΞΗΡΟΥ 1994

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. "Ιστορία του Κινηματογράφου", σύνταξη, επιμέλεια Αντ. Μοσχοβάκη, εκδ. Κοτζή, Αθήνα
2. "Λεξικό ταινιών μικρού μήκους", Αλίντα Δημητρίου, εκδ. Καστανιώτης

ΥΠΑΡΧΕΙ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ ΔΥΝΑΜΙΚΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

μια συζήτηση με την Εύη Καραμπάτσου

Με την Εύη Καραμπάτσου συζητήσαμε για τον ελληνικό κινηματογράφο, για τις ανησυχίες που έχει, και που έχουν οι έλληνες σκηνοθέτες ταινιών μικρού μήκους, για τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν, για το Φεστιβάλ Λόρμας.

Από οργανωτικής άποψης πώς είδες το Φεστιβάλ Λόρμας;

Καταρχήν πρέπει να πω ότι είναι η πρώτη φορά που έρχομαι στο Φεστιβάλ. Νομίζω ότι καταβάλλονται αρκετές οργανωτικές προσπάθειες για να είναι όσο το δυνατόν καλύτερο οργανωτικά, αλλά κατά τη γνώμη μου οι άνθρωποι που εργάζονται για αυτό τον σκοπό είναι λίγοι. Υπάρχει βέβαια και το πρόβλημα των ξενοδοχείων, που και αυτό είναι οργανωτικό θέμα, αλλά που άπτεται και στον Δήμο που μάλλον δεν έχει δεν τόσο σοβαρά το Φεστιβάλ.

Συγκεκριμένα ποιες οργανωτικές αδυναμίες έχεις επισημάνει;

Εκτός από αυτά που προείπα υπάρχει και το πρόβλημα της αίθουσας. Θα έπρεπε να είχε προγραμματιστεί εξαερισμός της αίθουσας, γιατί οι συνθήκες προβολής ήταν απάνθρωπες για όσους έχουν αποφασίσει να δουν όλες τις ταινίες.

Ακούστηκε ότι υπήρχαν προβλήματα ήχου κατά την προβολή.

Ας ελπίσουμε ότι αυτό οφείλεται στις καινούργιες μηχανές, που φέτος τις πήρα, ήταν μια μεγάλη επένδυση, του ύψους των 40 εκατομμυρίων, ας ελπίσουμε ότι αυτά τα προβλήματα του χρόνου δεν θα επαναληφθούν. Το Φεστιβάλ θα πρέπει να το βλέπουν σοβαρά τόσο οι δημιουργοί, όσο και οι διοργανωτές.

Ας μιλήσουμε για την ταινία σου. Ήταν από τις πιο εντυπωσιακές που είδαμε, τουλάχιστον από πλευράς αισθητικής. Κατά πόσο έχεις μείνει ικανοποιημένη από την πρώτη σου ταινία και κατά πόσο έχεις εμπνεαστεί από την Τώνια Μαρκετάκη, που και αυτή διακένωσε Θεοτόκη;

Σαν πρώτη προσπάθεια, μπορώ να πω ότι είμαι αρκετά ευχαριστημένη από το αποτέλεσμα, από την ταινία μου. Θέλω να επισημάνω ότι ήταν πολύ δύσκολα τα γυρίσματα, νυχτερινά, καλοκαιρί, εκτός έδρας. Δυστυχώς η Μαρκετάκη έφυγε. Θεωρώ ότι είχε κάνει πολύ καλή δουλειά, στο επίπεδο της αισθητικής άφησε πίσω της μια πολύ μεγάλη παρακαταθήκη. Θα έλεγα ότι έχω επηρεαστεί κυρίως από το ύφος που αντιμετώπισε τον Θεοτόκη. Κάνοντας μια παρένθεση θα ήθελα να πω ότι φέτος το επίπεδο των ταινιών είναι πολύ ανεβασμένο, στο επίπεδο της αφήγησης και της τεχνικής ιδίως.

Στο ΑΚΟΜΑ λείπει ο κεντρικός ήρωας. Στην επόμενη ταινία σου θα αναπτύξεις περισσότερο και τους άλλους χαρακτήρες;

Νομίζω ότι είναι εξίσου δύσκολο να δεις μια ταινία με τα μάτια ενός από τους ήρωές σου, όπως και να αποστασιοποιηθείς από αυτούς και να διατηρήσεις το βλέμμα ενός παρατηρητή. Ήταν πολύ δύσκολο σε μένα ως γυναίκα να αφηγηθώ μια ιστορία όπου δολοφονείται μια γυναίκα. Κατέβαλα μεγάλη προσπάθεια να "φύγω" από αυτή τη γυναίκα, να πω ότι έχω τρεις ήρωες, πρέπει να φερθώ ισάξια και στους τρεις και να μην πάω με τη μεριά τους. Σε προκαλούν οι ήρωες να πας με την μεριά τους. Υπάρχουν πολλές παγίδες στο αποστασιοποιημένο βλέμμα.

Η συνεργασία με τον Σκιαδαρέση πώς ήταν;

Το να δουλέψω με τον Σκιαδαρέση, αλλά και με τα άλλα παιδιά του συνεργείου, ήταν μια αποκάλυψη. Ήταν μια ένεση ζωής για μένα, με στήριξαν πάρα πολύ. Ήξερα εκ των προτέρων ότι ήταν πολύ καλοί ηθοποιοί και οι τρεις.

Μια σκηνοθέτρια αντιμετωπίζει μεγαλύτερα προβλήματα από αυτά που αντιμετωπίζει ένας σκηνοθέτης; Συνάντησες κάποια διαφορετική αντιμετώπιση;

Εγώ δεν βίωσα τη διαφορετική αντιμετώπιση. Τα προβλήματα τα έχει τόσο ένας άνδρας όσο και μια γυναίκα και είναι κυρίως τα προβλήματα που έχει κάποιος όταν αποφασίζει να κάνει σινεμά στην Ελλάδα σήμερα.

Με το Κέντρο υπάρχει μια συνεργασία;

Νομίζω ότι το Κέντρο βοηθάει και γενικότερα μέσα στο γενικότερο άνυδρο τοπίο της ελληνικής κινηματογραφίας, νομίζω ότι το Κέντρο παίζει ένα πολύ θετικό ρόλο, σε ότι αφορά την βοήθεια στους νέους και μη κινηματογραφιστές.

Είπες ότι το επίπεδο των ταινιών είναι πολύ ανεβασμένο φέτος. Αυτό που οφείλεται κατά τη γνώμη σου;

Στο ότι υπάρχουν παιδιά που σπουδάζουν στο εξωτερικό και που έχουν μια επαφή με την Ελλάδα, με τις ταινίες που στέλνουν εδώ και ότι και εμείς έχουμε καταλάβει ότι ένας ερασιτεχνισμός σ' ένα κινηματογράφο, που έχει ενταχθεί στα ευρωπαϊκά πλαίσια, δεν είναι πλέον ο αυτοδύναμος κινηματογράφος, άρα υπόκειται και των συγκρίσεων των ευρωπαϊκών ταινιών. Όλοι το έχουμε καταλάβει αυτό και τείνουμε να βελτιώσουμε τουλάχιστον το τεχνικό μέρος των ταινιών μας.

Έχεις σπουδάσει κινηματογράφο στην Ελλάδα. Πώς βλέπεις την κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα;

Είναι ανύπαρκτη έως γελοία. Όσον αφορά το τεχνικό μέρος δεν υπάρχει τίποτα, ούτε μηχανές ούτε υλικά. Δεν υπάρχει κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα αυτή τη στιγμή, υπάρχει κάποια σχολή, θα μπορούσε να ασχολείται με κάτι άλλο αντί για τον κινηματογράφο και λείπει ότι παρέχει μια κινηματογραφική εκπαίδευση στην Ελλάδα. Είναι ένα θέμα που θα πρέπει να μελετηθεί σοβαρά από όλους μας. Δεν μπορούμε να ελπίζουμε σ' ένα μέλλον αν δεν διαθέτουμε παιδεία.

Πιστεύεις ότι έχει φτάσει ο καιρός για να δημιουργηθεί μια κρατική σχολή κινηματογράφου;

Έχει παρέλθει ο καιρός. Δυστυχώς αυτό θα έπρεπε να είχε γίνει εδώ και πάρα πολλά χρόνια. Και αυτό είναι το αξιοθαύμαστο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής: πως είναι δυνατόν χωρίς μια κινηματογραφική εκπαίδευση να έχουμε τα αποτελέσματα που έχουμε και μ' όλες τις δυσκολίες της παραγωγής.

Είπες ότι η κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα είναι ανύπαρκτη. Πιστεύεις ότι το να διαγωνίζεται μια ταινία ελληνικής παραγωγής με μια άλλη που έχει γυρισθεί έξω είναι λίγο άδικο;

Είναι ένα θέμα που συζητείται πολύ σ' αυτό το Φεστιβάλ. Κατά πόσο μια ταινία είναι ελληνική όταν τα χρήματα είναι ξένα, οι συντελεστές ξένοι και υπάρχει ένας σκηνοθέτης Έλληνας. Αυτός ο διαχωρισμός θα μπορούσε να μας οδηγήσει σε εύκολες οδούς για την πορεία της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους, δηλαδή οι ελληνικές ταινίες από την μια

μεριά και οι ξένες από την άλλη, μπορεί να οδηγήσει στον χαρακτηρισμό των ελληνικών ταινιών ως ταινίες "β' κατηγορίας". Πάντως δεν το θεωρώ ιδιαίτερα δίκαιο αυτό που γίνεται αυτή τη στιγμή. Υπάρχει η ανισότητα που επίπεδο της παραγωγής. Το πως μπορεί να αποφευχθεί είναι θέμα της πολιτείας και όχι της οργανωτικής επιτροπής ενός Φεστιβάλ.

Ας έρθουμε στους σκηνοθέτες ταινιών μικρού μήκους. Πιστεύεις ότι υπάρχει ένας ανταγωνισμός ή μια συναδελφικότητα;

Συναδελφικότητα. Αυτό πήρα από το Φεστιβάλ. Είδα μια συναδελφικότητα μεταξύ των διαγωνιζομένων και όχι μόνο.

Είναι γνωστό ότι η διακίνηση των ταινιών μικρού μήκους είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Ο ρόλος των Κινηματογραφικών Λεσχών σ' αυτή τη διακίνηση ποιός βλέπεις ότι μπορεί να είναι;

Αφιερώνω σε ταινίες μικρού μήκους. Κατά θεματικές, κατά έτη παραγωγής, νομίζω ότι θα μπορούσαν να παίξουν ένα πολύ ιδιαίτερο ρόλο στη διακίνηση και στην καλή παρουσίαση προς τα έξω, γιατί - κακά τα ψέματα - η ταινία μικρού μήκους αντιμετωπίζεται σαν ένα ενδιάμεσο σκαλοπάτι για την ταινία μεγάλου μήκους, άρα σαν ένα ενδιάμεσο στάδιο που δεν μπορεί να είναι μόνο, ίσως δεν πρέπει να είναι μόνο, αλλά πρέπει και αυτό το στάδιο που περνάει κάποιος κινηματογραφιστής να το αντιμετωπίσουμε με σεβασμό γιατί παράγει κάποιο έργο.

Σε πολλά Φεστιβάλ έξω υπάρχουν σκηνοθέτες που έχουν γεράσει κάνοντας ταινίες μικρού μήκους. Πώς το βλέπεις αυτό στα ελληνικά δεδομένα;

Για μένα δεν μετριέται με χρήματα ή λεπτά η παραγωγή μιας ταινίας. Μετριέται μόνο με τον σεβασμό που έχεις για το θέμα για το οποίο μιλάς.

Η τηλεόραση πως θα μπορούσε να βοηθήσει τις ταινίες μικρού μήκους;

Έχουν γίνει κάποιες προσπάθειες. Αναπόφευκτα πρέπει να μιλήσεις για τον χρόνο που διαθέτει για τον "ωφέλιμο" χρόνο στο πρόγραμμα της, το διαφημιστικό της χρόνο, την δεοντολογία με την οποία χαράσσεται το πρόγραμμα. Πάντως ίσως μόνο η τηλεόραση μπορεί να παίξει ένα σημαντικό ρόλο στην προώθηση ταινιών είτε μικρού είτε μεγάλου μήκους. Διακρίνουμε κάποια θετικά βήματα, κάποιες εκπομπές που κατάφεραν να δώσουν στο κοινό την ταυτότητα της παραγωγής μικρού μήκους.

Παρατηρούμε στις ελληνικές ταινίες ο σκηνοθέτης να είναι συγχρόνως και ο σεναριογράφος. Αντίθετα με ότι συμβαίνει στο εξωτερικό. Πιστεύεις ότι αυτό είναι ένα ακόμη πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου;

Είναι θέμα δημιουργού. Αν μιλήσω για μένα, νομίζω ότι πολύ δύσκολα θα μπορούσα να σκηνοθετήσω το σενάριο κάποιου. Είναι η γέννηση της ταινίας το σενάριο. Είναι λίγο δύσκολο να ξεφύγει από όσα αυτή η σύλληψη. Δεν το θεωρώ σαν αδυναμία. Η συνεργασία σεναριογράφου και σκηνοθέτη είναι θέμα προσώπων. Δυστυχώς στην Ελλάδα έχουμε μάθει να λειτουργούμε μόνοι μας. Το γιατί είναι ένα τεράστιο θέμα: σε μια κοινωνία που δεν εμπιστεύεται ο ένας τον διπλανό του, εκ των πραγμάτων λειτουργείς λίγο μόνος σου.

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΜΙΑ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ

Μια συζήτηση με τον Θάνο Λαμπρόπουλο

Συζητήσαμε με τον σκηνοθέτη Θάνο Λαμπρόπουλο, βραβευμένο στο προτελευταίο Φεστιβάλ της Δράμας, συνσκηνοθέτη του ντοκιμαντέρ **ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ**. Συζητήσαμε για τα προβλήματα του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, τις προοπτικές ανάπτυξής του, τη διανομή του, την αντιμετώπισή του στην Ευρώπη.

■ **Είχες πάει στο Φεστιβάλ της Δράμας ένα ντοκιμαντέρ ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ που είχε πάρει τρία ή τέσσερα βραβεία...**

Είχε πάρει τα βραβεία ηχοληψίας, μουσικής, της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου Τηλεόρασης και την τιμητική διάκριση. Φέτος, στο Φεστιβάλ της Δράμας, πρέπει να επισημάνει κανείς, όσο αφορά τα ντοκιμαντέρ, ένα σοβαρό πρόβλημα, καταρχήν ποσοτικό και κατά δεύτερο ποιοτικό. Φέτος υπήρχαν μόνο τρία ντοκιμαντέρ κατά τη γνώμη μου τα δύο ξεχωρίζουν, το άλλο δεν είχε θέση στο διαγωνιστικό του Φεστιβάλ, έχουν όμως κάποιες σοβαρές ατέλειες, κάτι που νομίζω ότι έχει να κάνει με τη σχέση τους, με το ότι είναι, δηλαδή, κρατικές κατά βάση παραγωγές.

■ **Φέτος στη Δράμα έγινε η τρίτη συνάντησή για το ντοκιμαντέρ, μια προσπάθεια να φτιαχθεί κάποιος σύλλογος για την προστασία του ντοκιμαντέρ, τι έχεις να πεις γι' αυτό;**

Η πρόταση είναι να φτιαχτεί μια Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία. Ξεκινήσαμε από τη διαπίστωση ότι ντοκιμαντέρ πια, και ιδιαίτερα στη χώρα μας, και όχι μόνο, είναι νομίζω ένα πανευρωπαϊκό φαινόμενο, τείνει να γίνει είδος υπό εξαφάνιση. Εκτός από τη μοναξιά του ντοκιμαντερίστα στη φάση της σύλληψής μας ιδέας και της δημιουργίας, πιστεύω ότι είναι αναγκαία μια συλλογική αντιμετώπιση κάποιων προβλημάτων. Είναι καιρός να θέσουμε κάποια ζητήματα και να ανοίξουμε ένα διάλογο για το ντοκιμαντέρ και κυρίως ναβάλουμε κάποια μέτρα και να πιέσουμε να εξασφαλισθούν οι προϋποθέσεις ώστε όσοι αγαπούν και δουλεύουν για το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, να μπορούν να το κάνουν κιόλας. Τα πράγματα είναι παρά πολύ δύσκολα πια και με αυτή την έννοια θεωρήσαμε ότι ένας τέτοιος φορέας μπορεί να βοηθήσει στην καλύτερη επικοινωνία αυτών που κάνουν ντοκιμαντέρ και να πιέσει τους όποιους φορείς παράγουν ντοκιμαντέρ να το υποστηρίξουν. Προτιμήσαμε την Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία ως ένα ευέλικτο σχήμα που επιτρέπει να παρθούν όλες οι πρωτοβουλίες και πιστεύουμε ότι ένα ώριμο αίτημα που θα δοκιμασθεί στο κατά πόσο οι άνθρωποι που κάνουν ντοκιμαντέρ θα αγκαλιάσουν αυτόν τον φορέα.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

■ Το Κέντρο Κινηματογράφου μέχρι τώρα

πως έχει συμπεριφερθεί στο ντοκιμαντέρ;

Τα τελευταία χρόνια έχει κάνει κάποιες αναθέσεις, ζητάει ντοκιμαντέρ 25, 50 και πάνω από 50 λεπτών, σε τρεις κατηγορίες, παράγει πολύ λίγα ντοκιμαντέρ, αλλά θα έλεγα ότι με το πολύ σοβαρό πρόβλημα που αντιμετωπίζουμε με την ΕΡΤ, πρακτικά έχει σταματήσει κάθε ενίσχυση του είδους, με εξαίρεση κάποια δεκά βήματα της ΕΤ2, το Κέντρο είναι ο μόνος φορέας που πρακτικά ασχολείται με το ντοκιμαντέρ, μ' ένα τρόπο σαφώς δευτερεύοντα. Γίνονται 2, 3 ή 4 ντοκιμαντέρ κάθε χρόνο, δεν σχολιάζω την ποιότητά τους γιατί δεν έχουμε ένα δείγμα που να δίνει την δυνατότητα να σκεφθεί κανείς ποια τα κριτήρια της επιλογής. Προγραμματικά υποστηρίζουν το "δημιουργικό ντοκιμαντέρ".

■ **Θα μπορούσες να αναλύσεις τον όρο "δημιουργικό ντοκιμαντέρ", γιατί κατά κανόνα όλα τα ντοκιμαντέρ είναι δημιουργικά.**

Σωστά. Ακούγεται ως πλεονασμός. Όμως επειδή τα τελευταία χρόνια παρατηρήθηκε στην Ευρώπη μια πληθώρα παραγωγών όπου το ύψος το καθόριζε όχι ο σκηνοθέτης, αλλά ο δημοσιογράφος, είχαμε μια έκρηξη ντοκιμαντέρ-ρεπορτάζ και μείωση των καθαρά δημιουργικών ντοκιμαντέρ, ο όρος περισσότερο χρησιμοποιείται συμβατικά για να γίνει ο διαχωρισμός από το ντοκιμαντέρ-ρεπορτάζ.

■ **Η διακίνηση του ντοκιμαντέρ πώς γίνεται;**

Είναι ένα δύσκολο πρόβλημα. Το ντοκιμαντέρ, στην μεγάλη του πλειοψηφία, στην Ελλάδα είναι κρατική παραγωγή. Όταν ο παραγωγός δεν είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης υπάρχει πολύ σοβαρό πρόβλημα στη διακίνησή του. Πέρα από την προβολή του μια φορά στην τηλεόραση, δεν υπάρχει ο αναγκαίος μηχανισμός που θα μπορούσε να διεκυνήσει την προβολή του αλλού στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό. Τα ντοκιμαντέρ μπορούν να παιχτούν πριν από τις ταινίες μεγάλου μήκους στις αί-

θουσες, όπως οι ταινίες μικρού μήκους. Θα μπορούσε να υπάρχει ένα σφαιρικό, πλήρες πρόγραμμα για το ντοκιμαντέρ, μια εβδομάδα με κάποιο θεματικό άξονα στην Αθήνα. Το πρόβλημα της διακίνησης στο εξωτερικό είναι πολύ σημαντικό.

■ **Υπάρχουν κάποιες προτάσεις διαμορφωμένες όσο αφορά το θέμα της διακίνησης;**

Υπάρχουν ιδέες που έχει ο καθένας και βρισκόμαστε σε μια φάση ανταλλαγής απόψεων. Το κοινό του ντοκιμαντέρ δεν είναι μόνο η τηλεόραση. Πρέπει να βοούμε κάποιους τρόπους που μπορεί να είναι η οργάνωση προβολών σε κεντρικό κινηματογράφο της Αθήνας, αλλά και της επαρχίας.

■ **Οι κινηματογραφικές λέσχες τί ρόλο θα μπορούσαν να παίξουν;**

Θα μπορούσαν να παίξουν ένα θετικό ρόλο σε αυτό. Δηλαδή στις τοπικές κοινωνίες να διοργανώσουν κάποιες προβολές ντοκιμαντέρ και αντίστοιχα κάποιες συζητήσεις.

■ **Ένας άλλος χώρος είναι αυτός της εκπαίδευσης. Θα έπρεπε να γίνουν κάποιες προβολές και εκεί;**

Στους πανεπιστημιακούς χώρους, αλλά και στο γυμνάσιο. Είναι μια ενδιαφέρουσα ιδέα, ανάλογα με το σχολείο, ανάλογα με το αν είναι στην επαρχία ή στην Αθήνα, πιστεύω ότι είναι ένα εν δυνάμει κοινό που μπορεί να σταθεί στο ύψος του.

■ **Θα μπορούσε έτσι να λειτουργήσει ως κάποια πρόταση αισθητική ή θεματολογική στους νέους;**

Πιστεύω πως να. Αλλά εξαρτάται για ποια ντοκιμαντέρ μιλάμε, από την αισθητική τους. Εμένα θα με ενδιέφερε να υπάρξουν προβολές σε χώρους νεολαϊστικούς γιατί πιστεύω ότι είναι ένα ειδικό κοινό με κάποια διαφορετικά χαρακτηριστικά, με το οποίο να έχεις ένα άλλο διάλογο, από αυτό με ένα κοινό μιας αίθουσας.

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 Βασίλης, Σταγείρων 3, 115 22 ΑΘΗΝΑ Τηλ: 6422047

■ Η τηλεόραση προβάλλει κάποια ντοκιμαντέρ. Πώς βλέπεις τη δημιουργία μιας ζώνης προβολής ντοκιμαντέρ;

Η ΕΤ2 προβάλλει κατά βάση ντοκιμαντέρ ξένων παραγωγών. Αρχίζει να κάνει και ένα πρόγραμμα ελληνικών ντοκιμαντέρ. Αυτό που έχει σημασία είναι να δημιουργηθεί μια συγκεκριμένη ζώνη, σε μια καλή ώρα, και να μην προβάλλεται μόνο για να γεμίσει τον τηλεοπτικό χρόνο. Τα ιδιωτικά κανάλια θεωρούν ότι το ντοκιμαντέρ δεν έχει ακροατικότητα και για την ώρα το έχουν εξορίσει.

■ Η τηλεόραση προσπαθεί να "πατρονάρει" τον ντοκιμαντερίστα επιβάλλοντας την γνώμη της;

Όταν γίνεται ανάθεση από την τηλεόραση το πρόβλημα δεν είναι ότι θα έρθει κάποιος στο γύρισμα και θα λογοκρίνει το σενάριο, την ταινία, το πιο σημαντικό πρόβλημα είναι η λογοκρισία που επιβάλλεται στον δημιουργό με τις διαδικασίες που ακολουθείς για να φτάσεις στην ανάθεση. Υπάρχουν προβλήματα με το να περικόψουν το ποσό που ζητά ο δημιουργός, ένα πολύ σοβαρό πρόβλημα που το αντιμετωπίζει στην Ελλάδα κανείς σήμερα. Κατά τη γνώμη μου δεν υπάρχει το πρόβλημα ότι η τηλεόραση προσδιορίζει στον δημιουργό το κινηματογραφικό είδος που θα κάνει, είναι στο χέρι του να κάνει την ταινία όπως την νοιώθει.

■ Τις νέες τεχνολογίες, το βίντεο, πώς τις βλέπεις;

Μέχρι πολύ πρόσφατα δούλευα μόνο φιλμ, το αγαπάω πολύ γιατί πιστεύω ότι έχει άλλες δυνατότητες στο χρόνο. Μέχρι στιγμής στην Ελλάδα το βίντεο είναι συνώνυμο της ευκολίας, της ταχύτητας και της αποτελεσματικότητας. Δεν έχει δουλευτεί μέχρι στιγμής σαν ένα άλλο μέσο δημιουργίας. Το φιλμ δίνει μάχη οπισθοφυλακής, πολύ σύντομα όλοι θα γυρίζουν βίντεο. Αν μπορέσει κανείς να δουλέψει με κινηματογραφικό τρόπο το βίντεο, δεν θα ήμουν αρνητικός να το ψάξω.

■ Η γνώμη σου για την βίντεο αρτ ποιά είναι; Δεν είναι μόνο η βίντεο αρτ, αλλά και μια προσπάθεια που κάνει το BBC με τα βίντεο ντάριας (video diaries). Στο εξωτερικό υπάρχουν

άνθρωποι που έχουν πειραματιστεί καλλιτεχνικά με το είδος. Είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα προσπάθεια. Το βίντεο είναι μια άλλη μορφή έκφρασης.

■ Σε μια συνέντευξη που είχαμε πάρει από τον εκπρόσωπο της βίντεο αρτ στη Γερμανία (1), μας είπε ότι υπάρχει μια εναλλαγή καλλιτεχνικών απόψεων με την Αμερική. Θα μπορούσε να υπάρχει κάτι ανάλογο και στην Ελλάδα;

Γιατί όχι. Κάποιοι άνθρωποι, που ξέρω τουλάχιστον εγώ, έχουν τέτοιες ανταλλαγές απόψεων με τη Γαλλία κυρίως. Το θέμα είναι αυτή τη στιγμή πόσοι άνθρωποι δουλεύουν το βίντεο στην Ελλάδα με αυτό τον τρόπο. Και νομίζω ότι είναι πολύ λίγοι.

ΛΕΙΨΟΣ ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ

■ Το ντοκιμαντέρ στο εξωτερικό πώς διακρίνεται; Υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος τρόπος;

Δεν υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος τρόπος. Ο καθένας θα έλεγε δουλεύει μόνος του. Αν είναι παραγωγές που τις έχει κάνει η ΕΡΤ, τότε ο δημιουργός δεν έχει δικαιώματα πια και εναπόκειται στη φιλοτιμία της ΕΡΤ να το πάει στα ξένα Φεστιβάλ και τις τηλεοπτικές αγορές. Τα τελευταία χρόνια κάποιοι σκηνοθέτες συμμετέχουν μέσα από το πρόγραμμα EURO AIM που ενισχύει κάποιες τέτοιες παραγωγές και έχουν ένα κοινό περίπτερο όπου εκεί προσπαθούμε να διακινήσουμε τις δικές μας ταινίες εμείς οι ίδιοι. Αυτός είναι ένας τρόπος που αφορά τις αγορές. Σε Φεστιβάλ που είναι ταυτόχρονα και αγορές (όπως στη Μασσαλία) ή που δεν είναι και αγορές (Αμστερνταμ) υπάρχει ένας εμβρικός τρόπος.

■ Έχει ειπωθεί ότι στον προϋπολογισμό των ταινιών δεν προβλέπεται κάποιο ποσό για τη διακίνηση. Αυτό, φαντάζομαι, συμβαίνει και για το ντοκιμαντέρ.

Αυτό είναι σαφές. Ούτε για τη διανομή, ούτε για το μάρκετινγκ. Δεν προβλέπονται επίσης λεφτά για την έρευνα μέχρι να φτιάξεις το σενάριο και να στήσεις την παραγωγή. Βλέπω όμως ότι υπάρχει χώρος για να διανεμηθεί το ντοκιμαντέρ στην Ευρώπη. Πολύ συχνά ζητά-

νε ντοκιμαντέρ ελληνικά στην Ευρώπη. Το θέμα είναι ποιος θα μπορέσει να κάνει αυτή τη δουλειά. Ο σκηνοθέτης δεν μπορεί να την κάνει μόνος του.

■ Στο εξωτερικό τί συμβαίνει με το ντοκιμαντέρ;

Στο εξωτερικό όλο και λιγοστεύουν οι ώρες που προβάλλουν τα κανάλια ντοκιμαντέρ, μιλάμε πάντα για το ντοκιμαντέρ που δεν είναι περοπτάξ. Υπάρχουν βέβαια και οι φωτεινές εξαιρέσεις, μερικά κανάλια που έχουν σταθερές ζώνες προβολής. Πάντως υπάρχουν μικρές εταιρείες που δουλεύουν μόνο με ντοκιμαντέρ, υπάρχει μια σημαντική ενίσχυση μέσα από την Κοινότητα για το ντοκιμαντέρ μέσα από το πρόγραμμα Documentary. Κυρίως όμως και στην Κοινότητα η δημόσια τηλεόραση ασχολείται με το ντοκιμαντέρ, πολύ λιγότερο τα ιδιωτικά κανάλια, αλλά και αυτά περισσότερο από τη χώρα μας.

■ Υπάρχουν προβολές σε σχολεία στο εξωτερικό;

Υπάρχει ένα παράλληλο κύκλωμα για τα σχολεία, ιδιαίτερα σε Γερμανία και Αγγλία, από την δική μου εμπειρία.

■ Πώς έχει αντιδράσει το κοινό σ' αυτές τις προβολές;

Υπάρχει μια σταθερή σχέση. Έχει δημιουργηθεί ένα σταθερό κοινό, όχι τρωμαχτικά μεγάλο, που παρακολουθεί τις προβολές.

■ Για το μέλλον τί ετοιμάζεις;

Έχουμε στα σκαριά ένα ντοκιμαντέρ για το Άγιον Όρος, είναι ένα δύσκολο θέμα που το παλεύουμε χρόνια, πέρα από τις καλλιτεχνικές δυσκολίες έχουμε πρόσφατα σοβαρές δυσκολίες με την άδεια. Είναι ένα δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, ένα φιλοσοφικός στοχασμός σ' ένα που πιστεύει και ζει στο Άθω και σ' ένα παλιό του φίλο που δεν πιστεύει και με μια απόσταση τον επισκέπτεται. Επίσης περιμένουμε μια πρόταση από την ΕΤ1 που έχουμε καταθέσει μια σειρά με τίτλο "Βαλκάνια σχέσεις πολιτισμού" είναι μια διαχρονική, διαπολιτισμική σειρά και δουλεύουμε μια οικολογική σειρά που λέγεται "Τί είναι η πατρίδα μας", προσπαθούμε να είναι διαφορετική από τα οικολογικά που έγιναν μέχρι στιγμής στο ότι έχει μια βάση ανθρωποκεντρική, εκτός από τις πανίδες, τις χλωρίδες, τους βιότοπους, προσπαθούμε να υπάρχουν ανθρωπίνες ιστορίες στις οποίες πάνω ακουμπάμε και αναπτύσσουμε ένα σεναριακό ιστό.

■ Την ελληνική παραγωγή ντοκιμαντέρ πώς την κρίνεις; Μπορεί να σταθεί στην Ευρώπη; Παρακολουθώντας τα διάφορα Φεστιβάλ όπου συμμετείχαν δουλειές όπως του Μενέλαου Καραμαγκιώλη, του Μαυρίκιου και πολλών άλλων σε καλλιτεχνικό επίπεδο στέκονται άνετα σε ξένα Φεστιβάλ. Δεν συμμετέχουμε πολύ σε ξένα Φεστιβάλ και αυτό είναι ένα πρόβλημα. Νομίζω ότι υπάρχουν άνθρωποι που μπορούν να πουν πολλά για το ντοκιμαντέρ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Πρόκειται για την συνέντευξη με τον Ούβε Ρητ (τ. 3, Άνοιξη 1993) όπου συζητείται ευρέως η βίντεο αρτ (video art), τα καλλιτεχνικά ρεύματά της και οι δυνατότητές της.

ταβερνα ο Πειναλέων

μαυρομικαλή 152 αθήνα τηλ. 6440945

Μέχρι τώρα στις κινηματογραφικές αίθουσες μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ένα φαινόμενο, καθόλου κολακευτικό για τον ελληνικό κινηματογράφο. Να παίζονται οι περισσότερες ταινίες σε μια δυο το πολύ αίθουσες και συνήθως μπροστά σε άδεια καθίσματα. Πέσει μπόρεσαν και έσπασαν το "φράγμα" των 40.000 εισιτηρίων μόνο δυο ταινίες και αυτό είναι ενδεικτικό του προβλήματος, που αντιμετωπίζει η εθνική μας κινηματογραφία. Είναι βέβαια πολλές οι αιτίες γι' αυτή την κατάσταση και δεν έχουμε σκοπό να τις αναλύσουμε σ' αυτό το άρθρο μας. Εκείνο που είναι βέβαια σίγουρο είναι η καχυποψία του ελληνικού κοινού απέναντι στο ελληνικό φιλμ, το οποίο θεωρεί εκ των προτέρων απορριπτό.

Φέτος όλα δείχνουν πως οι φίλοι του ελληνικού κινηματογράφου αρχίζουν δειλά δει-

έντονα υπαρκτή στη σημερινή κοινωνία που ζούμε. Η συγκεκριμένη λοιπόν ταινία είχε πολύ καλή αποδοχή από το κοινό ήδη έχει ξεπεράσει τα 110.000 εισιτήρια και αυτό οφείλεται και στην ίδια την ταινία πρώτιστα αλλά και στον τρόπο που βγήκε στις αίθουσες από την εταιρεία διανομής. Βέβαια θα πρέπει να τονίσουμε πως το συνολικό κόστος παραγωγής αλλά και διαφήμισης ξεπέρασε τα συνηθισμένα επίπεδα των ελληνικών ταινιών.

Δεύτερη ταινία στη σειρά ήταν το ΤΕΛΟΣ ΕΠΟΧΗΣ του Αντώνη Κόκκινου, με πρωταγωνιστές τους Κώστα Καζάν, Δημοσθένη Παπαδόπουλο, Γιώργο Πυρπασόπουλο, Δέσποινα Κούρη, Πέγκυ Τρκαλιώτη, Πέτρο Γάλλια, Τάσο Γιαννόπουλο, Βαγγέλη Καζάν, Δέσποινα Τομαζάνη και Αλέξανδρο Γκόλφη. Τη μουσική έγραψε ο Γιάννης Μπαχ Σπυρόπουλος.

Τη συγκεκριμένη ταινία μπορούμε να πούμε ότι την υποδέχτηκαν όλοι, κριτικοί,

Καρχανεβάτου. Με πρωταγωνιστές τους: Άρη Λεμπεσόπουλο, Χρήστο Καραβρούζο και Τάκη Μόσχο. Το σενάριο ήταν των Π. Καρχανεβάτου και Γ. Ξανθοπούλου, η φωτογραφία του Αντρέα Σινάνου και η μουσική του Νίκου Κηπουρού.

Το θέμα της ταινίας περιτριφεύεται γύρω από τη ζωή δύο αγοριών. Ο ένας εξαφανίζεται, μάλιστα σκηνοθετεί το θάνατό του και ο άλλος, ο αστυνομικός, που πιστεύει ότι ζει απορρασίζει να ψάξει να τον βρει. Μέσα σ' αυτή την πορεία η αναζήτησης ανακαλύπτει διάφορες εκδοχές του εαυτού του, που τον εκθέτουν και αναγκάζεται να βαδίσει στο μεταίχμιο. Θα ήταν αδικία αν δεν αναφερόμαστε στον πολύ καλό Χρήστο Καραβρούζο, που παρά τη λίγη παρουσία του στην ταινία δείχνει το μεγάλο του ταλέντο.

Τέταρτη ταινία που είδαμε ήταν το ΣΠΠΙ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ της Λάγιας Γιούργου. Στην ταινία έπαιζαν οι Γιώργος Κώνστας, Σμαρά-

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΜΠΟΡΟΥΜΕ ΝΑ ΜΙΛΑΜΕ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΕΠΟΧΗ;

λά να ξαναεμπιστευτούν τις ελληνικές ταινίες. Έτσι αρχίζουν να παρουσιάζονται πάλι στις αίθουσες και να τις γεμίζουν σε αρκετές περιπτώσεις. Εδώ θα πρέπει να τονίσουμε το θετικό ρόλο που έχουν παίξει απ' ενός μεν τα μαζικά μέσα ενημέρωσης και απ' ετέρου η πτώση της ποιότητας των τηλεοπτικών προγραμμάτων.

Για τις φετινές ταινίες έχουν γραφτεί και έχουν ειπωθεί βέβαια αρκετά, θετικά αλλά και αρνητικά. Άλλωστε η καλύτερη κριτική πιστεύουμε πως έχει σαν στόχο της να βοηθήσει στη βελτίωση των μελλοντικών παραγωγών. Εμείς θεωρούμε καθήκον μας ως περιοδικό να παρουσιάσουμε όλες τις ταινίες που βγήκαν φέτος στις αίθουσες και όσα άλλα στοιχεία μπορούσαμε να εξασφαλίσουμε πιστεύοντας πως έτσι βοηθάμε στο ξεπέρασμα της κρίσης, κάτι που είναι στόχος και σκοπός μας.

Πρώτη ταινία που είδαμε αυτή τη χρονιά ήταν το ΚΟΥΑΡΤΕΤΟ ΣΕ 4 ΚΙΝΗΣΕΙΣ της Λουκίας Ρικάκη, με πρωταγωνιστές τους: Γιώργο Χωραφά, Θέμιδα Μπαζάκα, Κωνσταντίνο Κωνσταντόπουλο και Ουρανία Γκιώνη. Η μουσική ήταν του Ζμπίκιενφ Πράισνεφ (γνωστός από τις ταινίες του Κι-λόφοκι και άλλων) και το σενάριο της Λουκίας Ρικάκη και του Νίκου Παπανδρέου. Το θέμα της ταινίας είναι η ιστορία τεσσάρων ανθρώπων. Ενός ζευγαριού και δυο άλλων που μπαίνουν στη ζωή τους και ανατρέπονται τα πάντα. Κυρίαρχο στοιχείο είναι η λαχτάρα του έρωτα, η επιθυμία της συνάντησης, η θάλπωψη της αγάπης και η δύναμη της φαντασίας που απογειώνεται με τη δύναμη της μουσικής. Ένα άλλο στοιχείο εντυπωσιακό είναι η κρίση του επιτυχημένου σαρανταπεντάτη, που καταγράφεται ανάγλυφα και ένα



μέσα ενημέρωσης αλλά και το κοινό πάρα πολύ καλά. Ανεπιφύλακτα θα λέγαμε πως μας θύμισε τις παλιές καλές εποχές του ελληνικού κινηματογράφου. Αναφέρεται σε μια παρέα μαθητών Γυμνασίου, σημερινού Λυκείου, την εποχή της δικτατορίας. Μέσα απ' αυτή την παρέα ο Κόκκινος κατορθώνει να αρθρώσει τον κινηματογραφικό του λόγο και να θέξει ένα σωρό ζητήματα. Σε κάνει να ξαναφρέξεις στο μυαλό σου εκείνες τις παρές με την ρυφρότητα, τη ζωντάνια, τη ζεστασιά, το ρομαντισμό, τις ιδεολογικές ανησυχίες, στοιχεία που μπορούμε να πούμε πως σ' ένα βαθμό λείπουν από τους σημερινούς νέους χωρίς να είναι οι ίδιοι υπεύθυνοι γι' αυτό. Μέχρι στιγμής έχει ξεπεράσει τα 135.000 εισιτήρια και συνεχίζει.

Τρίτη ελληνική ταινία που είδαμε στις αίθουσες ήταν το ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ του Πάνου

γδα Σιμυρναίου, Εύα Βλάχου, Τόνυ Δημητρίου, Δημήτρη Σακιάρας, Δημήτρη Πουλικάκος, Ηλίας Καζάν και Γιάννης Καρατζογιάννης.

Κεντρικός ήρωας της ταινίας είναι ένας συγγραφέας, που αποσύρεται στο σπίτι της πρώην συζύγου του για να τελειώσει το βιβλίο του. Στην προσπάθεια να βρει ιδέες για το βιβλίο του μπλέκεται άθελά του στην καθημερινή ζωή του χωριού και ιδιαίτερα στην παράνομη ερωτική ζωή ενός ζευγαριού. Οι καταστάσεις αλλά και τα πρόσωπα διαδέχονται το ένα το άλλο σε τέτοιο βαθμό που στο τέλος αποδεικνύεται η πραγματικότητα τελείως διαφορετική.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως ήταν μια ταινία, που ίσως να ταίριαζε περισσότερο στην τηλεόραση παρά στον κινηματογράφο. Βέβαια η γεωρίζουμε πως είχε πολλά προβλή-

ματα μέχρι να τελειώσει, αλλά αυτό δεν μπορεί να αποτελέσει άλλοθι.

Πέμπτη ταινία στη σειρά ήταν ΤΟ ΧΑΡΑΜΑ του Αλέξη Μπίστιτσα. Στην ταινία πρωταγωνιστούν ο Σταύρος Ζαλμάς, η Κατερίνα Κούκα, η Σμαράγδα Καρύδη, ο Πέτρος Ζαρκάδης και η Μαρία Ζαφειράκη. Τη μουσική της ταινίας έχει κάνει ο Χρήστος Νικολόπουλος και τους στίχους των τραγουδιών έχει γράψει ο Λευτέρης Παπαδόπουλος.

Θα πρέπει να σταθώ πρώτα πρώτα σε δύο σημεία αυτής της ταινίας. Το ένα είναι η μουσική της. Τι να πεις άραγε για τον κύριο εκφραστή του λαϊκού μας τραγουδιού το Χρήστο το Νικολόπουλο; Το δεύτερο είναι η παρουσία της Κατερίνας που ο έμας θύμισε τις εποχές της Δούκισσας και του Βοσκόπουλου την εποχή του λεγόμενου εμπορικού κινηματογράφου.

Η ταινία περιτρέφεται γύρω από τη ζωή του Νίκου, ενός Λαϊκού τραγουδιστή και της Βάσως. Η Βάσω από ουραγός της φίμας του Νίκου, γίνεται μεγάλη και τρανή, στηριγμένη μόνο στο ταλέντο της αλλά και στη γυναικεία διαίσθησή της. Η ταινία, θα μπορούσαμε να πούμε, είναι ένα κλασικό μελό στηριγμένο πάνω στις συνταγές του παλιού ελληνικού κινηματογράφου. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να πούμε ένα ματράβο στους ανθρώπους του ΙΝΤΕΑΛ που είχαν την καλή ιδέα, με τη γιγαντοαίθουσα τους, να μας θυμίσουν τις αίθουσες της παλαιότερης εποχής.

Εκτή ταινία που είδαμε ήταν το ANTIΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ του Δημήτρη Αθανίτη. Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι οι: Παναγιώτης Θανασούλης, Εύα Στιλάντερ, Τάσος Πλάτζιος. Η φωτογραφία είναι του Παναγιώτη Θεοφανόπουλου. Είναι ένα μαυροασπρο φίλμ και η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του

σκηνοθέτη την οποία θα λέγαμε πως την υπεδέχθη αδιάφορα το κοινό.

Στην ταινία καταγράφεται η Οδύσσεια του κεντρικού ήρωα και σκηνοθέτη από το Βερολίνο στην Αθήνα. Σ' όλο το ταξίδι του κουβαλάει ένα σεναόριο που θέλει να το κάνει ταινία και για να γίνει αυτό πρέπει να βρεθεί ο παραγωγός. Ο άνθρωπος που θα επενδύσει στα όνειρα και στις φιλοδοξίες του ήρωά μας.

Τελευταία ταινία μέχρι τώρα ήταν η από καιρό ή μάλλον από χρόνια αναμενόμενη, ο ΗΝΙΟΧΟΣ του Αλέξη Δαμιανού. Στην ταινία πρωταγωνιστούν ο Βάσιος Ελευθεριάδης και η Ντίνα Ανδροπούλου.

Δεν ξέρω αν θα μπορούσαμε να πούμε πως ήταν η καλύτερη ταινία, πάντως εκείνο που θα μπορούσαμε να πούμε με σιγουριά είναι πως ο Δαμιανός κάνει μια τομή στην μεταπολεμική πορεία του τόπου μας. Το υλικό του είναι τεράστιο και σίγουρα αρκετά δύσκολο να ταξινομηθεί και να γίνει ταινία. Με σύμβολό του τον Ηνίοχο των Δελφών και το δικό του τρόπο αφήγησης προσπαθεί να πει τις δικές του αλήθειες, να μιλήσει για την Ελλάδα χωρίς νικητές και νικημένους.

Αυτές λοιπόν είναι οι μέχρι τώρα ελληνικές ταινίες που βγήκαν στις αίθουσες και ό,πως είπαμε και στην αρχή στόχους αυτού του άρθρου μας δεν είναι να τις κριτικάρουμε αλλά να τις παρουσιάσουμε και να βγάλουμε και κάποια συμπεράσματα γενικότερα για την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή.

Το πρώτο συμπέρασμα που μπορεί να βγει εύκολα είναι και το ευχάριστο. Μπορούμε να πούμε αβίαστα πως το ελληνικό κοινό αρχίζει να ξαναγυρίζει στην ελληνική ταινία πάλι. Σίγουρα οι θεατές είναι ακόμη διστακτικοί αλλά δεν έχουν και άδικο. Οι ελληνικές ταινίες μπορεί να παρουσιάζουν αρκετές διαφορές

"προς τα βελτίω", αλλά δεν παύουν να έχουν αρκετές ατέλειες ακόμη. Προσωπικά πιστεύω πως αυτό οφείλεται κύρια στην έλλειψη χρηματικών πόρων απ' ενός και στο γενικότερο εθνοσοσιαλιστικό που μας διακατέχει ως λαό. Αν αφαιρέσουμε την ταινία της και Ρικάρη που αυτό άποψη παραγωγής είχε υψηλά στάνταρς, οι άλλες ταινίες δεν μπόρεσαν να ξεφύγουν από τον κύριο χρηματοδότη που λέγεται Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Ένα δεύτερο συμπέρασμα είναι ότι οι εταιρείες διανομής αλλά και οι αίθουσες πρέπει σταδιακά να αποχτήσουν εμπιστοσύνη προς τις ελληνικές ταινίες και να τις προβάλουν κατάλληλα. Είδαμε για παράδειγμα τον ΗΝΙΟΧΟ να βγαίνει σε δυο μεγάλες αίθουσες και να μην κόβει εισιτήρια και με το που κατέβηκε και την πήρε για δεύτερη βδομάδα μια αίθουσα να δημιουργούνται ουρές. Πρέπει λοιπόν οι ελληνικές ταινίες να βγαίνουν στις αίθουσες με κάποιο προγραμματισμό αν θέλουμε να ξαναδούμε τις αίθουσες να γεμίζουν.

Τελειώνοντας θα θέλαμε να πούμε πως οι επτά αυτές ταινίες που βγήκαν στις αίθουσες μας κάνουν να πιστεύουμε και να ελπίζουμε σχετικά με την ελληνική κινηματογραφική δημιουργία και να είμαστε βέβαιοι πως θα την εμπιστευθεί και το ελληνικό κοινό.

Σίγουρα θα πρέπει να αντιληφθούν και οι σκηνοθέτες μας ότι ο κινηματογράφος της πατρίδας έχει τελειώσει. Αναμφίβολα τα δείγματα της τελευταίας διετίας μας το επιβεβαιώνουν αυτό άλλωστε. Ας ανακουμπωθούμε όλοι και ας δουλέψουμε αν θέλουμε να δούμε έναν καλύτερο ελληνικό κινηματογράφο. Εμείς πάντως έχουμε αυτήν την πεποίθηση και προς αυτή την κατεύθυνση εργαζόμαστε.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ

Ο Νίκος Σταθιογιαννόπουλος είναι μία αξιολογότερη προσωπικότητα που "νεότερου ελληνικού κιν/φου" εφόσον, εκτός από τις αλληπάλληλες βραβεύσεις των ταινιών του (ΠΡΕΣΠΕΣ είναι ο τίτλος της προηγούμενης), τα ντοκυμαντέ του έχουν αφήσει τις καλύτερες εντυπώσεις στους κύκλους των ανθρώπων της τέχνης. Είναι αξιοσημείωτη η τάση του προς το τόσο περιφρονούμενο, για τα ελληνικά δεδομένα, κινηματογραφικό είδος που ακούει στο όνομα "ντοκυμαντέ" και ακόμα περισσότερο η προσωπική δημιουργική αντίληψη του θαρρείς ότι συγκεντρώνει όλες τις υπάρχουσες τεχνολογίες των πρότερων δειγμάτων, προσφέροντας ένα πρωτότυπο έργο.

Το ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ κινείται και αναπτύσσεται ταυτόχρονα σε πολλά επίπεδα εικονογραφώντας και αναπλάθοντας ποιητικά την εσωτερική ενέργεια αλλά και την εξωτερική μαγεία της ελληνικής θάλασσας και του τοπίου. Συνδιάζοντας το παρόν με το μακρινό παρελθόν (τα ερείπια αρχαίων ιερών), ο σκηνοθέτης συνθέτει μια οπτικοακουστική συμφωνία όπου τα προαιώνια στοιχεία της φύσης, με την μεγαλοπρέπεια της απλότητάς τους, γίνονται φορείς μια μυστικής τελετουργίας ανύψωσης της ψυχής προς τους υψηλότες ορίζοντες της θείκης οντότητας. Οι ορθόδοξες ψαλμωδίες εναλλάσσονται με τους τριπτερούς ήχους μιας πότε έντεχνης φολκλορικής, πότε αρχαϊζουσας μουσικής. Η κάμερα, ακολουθώντας τη βουή του ανέμου, "ίπταται" με ταχύτητα και δεξιοτεχνία πάνω από τα ταραγμένα χειμωνιάτικα τοπία (που παραμένουν πολύ πιο εντυπωσιακά από εκείνα του ζεύγους Αγγελόπουλου/Αθανίτη) αλλά και πάνω σ' άλλα περισσότερο γαλνίνα και ανοιξιάτικα. Η θεϊκή αναφορά δεσπόζει από την αρχή της ταινίας στο προφορικό σχόλιο. Αυτόματα ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει να παίξει το ρόλο του υπεράνθρωπου που, αποθηκεύοντας μέσα του την υπερφυσική (θα λέγαμε) ενέργεια της τρικυμιαμένης θάλασσας (όπως φαίνεται στην αρχή της ταινίας), ταυτίζει τη ματιά του μ' εκείνη του "πανταχού παρόντος" Θεού και προσπαθεί να αποδώσει μια συνοπτική εικόνα της απεραντότητας αλλά και της τελειότητας της Δημιουργίας. Υπάρχει μια σουρεαλιστική σκηνή, κάπου στη μέση της ταινίας η οποία, αντανάκλα όλες τις κοσμολογικές ανησυ-

χίες του σκηνοθέτη, όπως αυτές σχηματοποιούνται αφηρημένα σε εκκλησιαστικά λειτουργικά όργανα: μία σειρά από εξαπτερούγα πετούν ρυθμικά επάνω από τα χόρτα και τους θάμνους ενός μονοτού τοπίου για να φανερί στη συνέχεια ότι βαστάζονται από παταδοπαίδια. Η μεταφυσική καταγγείαται τελικά.

Αιτιολογώντας περισσότερο σαν ποιητικός αντίλογος (εφόσον συμπληρώνει διαλεκτικά τις ποιητικές εικονοπλασίες), το προφορικό σχόλιο αποκαλύπτει λιγότερο πληροφορικό χαρακτήρα και περισσότερο εκείνο τον ρυθμικό συντονιστή, εμπειροχόντως μέσα του στίχους ποιητών (Την θάλασσα ποιός θα μπορέσει να την εξαντλήσει; από το "Μυθιστόρημα" του Σεφέρη) και τονίζοντας την συνθετότητα του κινηματογραφικού λόγου.

Εμφράζοντας μία λυρική αγάπη και έναν θαυμασμό για την ομορφιά και τον πλούτο του ελληνικού τοπίου, ο σκηνοθέτης κατευαίνει τα πνεύματα ακόμα και των πιο σκληρών εχθρών του Ελληνισμού "βομβαρδίζοντας" το μυαλό μας με τις πιο γλυκές, ανεξερεύνητες και φυσικές εικόνες του ελληνικού μεγαλείου, ενός μεγαλείου που παραμένει άγνωστο και ερεθιστικό σε όποιον δεν έχει γίνει μύστης του τοπίου του κατά τη διάρκεια των διαφορετικών εποχών. Η αίσθηση αυτή του "εξωτισμού" (όπως θα χαρακτηρίζαμε καταχρηστικά) θα ήθελε να μας κάνει να νιώσουμε πόσο απομακρυσμένος από την αγάπη της φύσης είναι ο σημερινός πολίτης και πόσο εύκολα θα μπορούσε να γινώρισει αυτή την άγνωστη πτυχή της χώρας του εφόσον αυτά τα τοπία του αφήσουν και είναι κοντινά του. Γι' αυτό το λόγο μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένες οικολογικές προθέσεις στην ταινία του Σταθιογιαννόπουλου, όπως και στην προηγούμενη του.

Τελειώνοντας θέλεμα να πω ότι η πνευματώδης (σοφιστική) σκηνοθεσία του ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΥΣ ουδέποτε εξαντλείται στις φιοριτούρες (μιχλιμπίδια) ενός εστέτε δημιουργού, όπως θα μπορούσαν να ισχυριστεί μια αλτοική σκέψη, αλλά, αντιθέτως, επεκτείνεται σε μία διάθεση απλούστευσης των εκφραστικών μέσων προς όφελος των στοιχειωδών κινηματογραφικών χειρονομιών: τις κινήσεις της κάμερας και τον εντυπωσιασμό, δυναμικό συστηματικό των πλάνων μεταξύ τους.

Σκηνοθεσία, Φωτογραφία: Νίκος Σταθιογιαννόπουλος

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΤΑ ΕΙΔΩΛΑ ΠΟΥ ΕΜΠΙΣΤΕΥΟΜΑΣΤΕ

Συνέντευξη του Ζαν Λυκ Γκοντάρ στον Χαλ Χάρτλεϊ

Πέμπτη 5 Μαΐου 1994, 9 π.μ. THE ESSEX HOUSE HOTEL, Νέα Υόρκη.

Χάρτλεϊ: Είδα την αυτοβιογραφική σου ταινία (JIG BY JIG) χθες το απόγευμα και ήθελα να πάρω κάποιον μαζί μου. Τελικά, έφερα τον φίλο Μάρτιν Ντόνοβαν, έναν ηθοποιό με τον οποίο συνεργάζομαι συχνά. Ξέρει πως σέβομαι πολύ την δουλειά σου, αλλά δεν έχει δει πολλές ταινίες σου. Η αρχική του αντίδραση ήταν, ας πούμε, γελούσε σχεδόν ασταμάτητα.

Γκοντάρ: (γελά)

Χ.: Και βγήκε από την προβολή έχοντας την αίσθηση πως ήσουν ο πιο αστείος που έχει δει μετά τον Γκρούτσο Μαρξ.

Γ.: Νομίζω πως είναι φιλοφρόνηση.

Χ.: Ε, νομίζω πως ήταν. Πέραν απ' ο,τιδήποτε άλλο κάνουν ίσως οι ταινίες σου, μου φαίνεται πως έχεις μια αίσθηση του χιούμορ κάτι το οποίο δεν συζητείται συχνά. Είμαι περιέργος για το τι πράγματα σε κάνουν να γελάς.

Γ.: Μπορείς να γελάς μόνο με, εννοώ, μόνο το γεγονός ότι είσαι άνθρωπος αρκεί. Το να ζεις μπορεί νάναι το ίδιο θλιβερό. Μ' αρέσει εξίσου και το σλάστικ και η αντίθεση. Όπως οι φιλόσοφοι. Με κάνει να γελώ όταν φέρνεις μαζί δύο πράγματα που δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους. Στον κινηματογράφο, κωμωδία και τραγωδία είναι το ίδιο πράγμα. Είμαι μεγάλος φανατικός του Τζέρεμ Λούις γι' αυτόν ακριβώς το λόγο. Ειδικότερα στην πιο πρόσφατη ταινία SMORGASBORD. Και στην αμέσως προηγούμενη του - εδώ (στις Η.Π.Α.) η ταινία απένυχε - που λεγόταν HARDLY WORKING (ΔΟΥΛΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕΔΥΣΚΟΛΙΑ). Νομίζω πως το γέλιο βγαίνει γιατί τα πράγματα δουλεύουν μόλις και μετά βίας.

Χ.: Βλέπω (το χιούμορ) στα πιο μικρά πράγματα: στην αυτοβιογραφική σου ταινία που κάθεται στο γραφείο για να γράψεις τις σκέψεις σου ή στο HELAS POUR MOI, που η κοπέλα πέφτει απ' το ποδήλατο ή σ' ένα σωρό πράγματα. Αυτός είναι και ο λόγος που βλέπω ταινίες, για να ανακαλύπτω αυτού του είδους την δραστηριότητα.

Γ.: Αυτό ξεκίνησε απ' την αρχή. Ήταν η κίνηση. Κινηματογράφος. Δεν θα μπορούσε να συμβεί αυτό στο θέατρο ή στη λογοτεχνία (σ' ένα μυθιστόρημα). Είναι η δράση. Η δράση μπορεί να σε κάνει να γελάς. Μόνο και μόνο γιατί είσαι χαρούμενος. Ακόμα κι αν δεν βγαίνει νόημα.

Χ.: Στη δουλειά σου απ' τα μέσα του '80 φαίνεται να υπάρχει μια ήρεμη αλλά πειθαρχημένη περισυλλογή της φύσης. Δεν είναι μόνον η διαφορά απ' την πρόωμη δουλειά σου, αλλά έχει και κάτι που δε βλέπω σε κανένος άλλου τη δουλειά - αυτή την ένταση. Υπήρξε κάποιο συγκεκριμένο σημείο που το αναγνώρισες και συ; Νομίζεις πως είναι κάτι που έ-



χει να κάνει ειδικά με την ηλικία;

Γ.: Προέρχεται από την πατρίδα μου και τη Γαλλική και την Ελβετική, γιατί στη λίμνη της Γενεύης, η μια όχθη είναι Γαλλική και η άλλη Ελβετική. Ο παππούς απ' τη μεριά της μάνας μου είχε σπίτι στη Γαλλική όχθη και οι γονείς του πατέρα μου ζούσαν στην Ελβετική. Περνούσαμε πολλές φορές τη λίμνη και πηγαίναμε στο Παρίσι. Πηγαίνω απ' τη μια εξορία στην άλλη. Υπάρχουν δυο λογικά πατρίδες: μία που σου δίνεται και μια που πρέπει να την κατακτήσεις. Αυτή που σου δίνεται μοιάζει με το αρνητικό, κι αυτή που πρέπει να κατακτήσεις μοιάζει με το θετικό φίλμ.

Χ.: Κατ' εμέ, η φύση στις ταινίες σου μοιάζει να είναι η ορατή πλευρά του πνευματικού. Έχει αυτού του είδους την επίδραση σε μένα.

Γ.: Αν μπορώ να το πω έτσι, είναι μόνο μια εικόνα. Είναι σαν το σώμα. Και οι λέξεις και η δράση στις ταινίες είναι το πνεύμα, ή ο νους. Και στις μέρες μας το σώμα έχει σχεδόν ξεχαστεί. Στην αρχή το σώμα - η φύση - κατείχε μεγαλύτερο μέρος της δράσης. Δεν έχει νόημα σήμερα εάν βάλεις τον Κλιντ Ίστον να στα βουνά της Νεβάδα. Δεν έχει σχέση με την ιστορία (με το στόν). Έχει απλώς αποφασιστεί από παραγωγούς και νομικούς συμβούλους. Πριν τον πόλεμο, και αμέσως μετά τον πόλεμο, εξακολούθησε να έχει νόημα. Τώρα έχεις χαθεί. Στην τηλεόραση δεν μπορείς να δείξεις τοπία. Απλά δεν μπορείς. Ακόμα και μια κάρτα ταχυδρομική είναι προτιμότερη. Τα τοπία είναι πολύ κοντά στη ζωγραφική. Και η τηλεόραση δεν έχει καμιά σχέση με τη ζωγραφική. Είναι απλά αναμετάδοση. Και δεν μπορείς να αναμεταδώσεις ένα τοπίο έτσι εύκολα.

Χ.: Όταν έκανα το TRUST, δούλεψα μ' έναν αρκετά μικρό προϋπολογισμό.

Γ.: Τι προϋπολογισμό είχες;

Χ.: 700.000 δολάρια.

Γ.: Ναι, είναι χαμηλός προϋπολογισμός. Κάθε φορά που έχω χαμηλό προϋπολογισμό προσπαθώ πάντα να τον μετατρέψω σε μάθη-

μα οικονομίας. Έμαθα από το Ροσελίνι ότι είσαι πλούσιος ακόμα και με λίγα χρήματα. Εάν έχεις 300.000 δολάρια για να τραβήξεις ένα τοιγάρο πάνω σ' ένα τραπέζι, είναι ένα τεράστιο ποσό χρημάτων. Ίσως γι' αυτό οι ταινίες μου είναι έτσι όπως είναι. Αλλά είναι ο μόνος τρόπος για να μπορώ να ζήσω. Επειδή οι ταινίες μου δεν είναι επιτυχημένες, δεν προβάλλονται. Έτσι βγάζω τα προς το ζην απ' τον προϋπολογισμό.

Χ.: Με το TRUST, όπως και με κάθε ταινία που έχω κάνει, ρωτούσα τον εαυτό μου "Πώς το ανθρώπινο σώμα ταριιάζει μέσα σ' αυτό (εδώ);" Και προέκτεινα αυτή την άσκηση ως το σημείο όπου το ερώτημα ήταν "Πώς μπορώ να τραβήξω ένα τοπίο που να εξακολουθεί να είναι εικόνα του ανθρώπινου σώματος;" Δεν ξέρω εάν πέτυχα, αλλά πράγματι εστίασα την προσοχή μου. Όπως και νάχει (το TRUST) είναι μια ταινία που μ' αρέσει στην τηλεόραση και δεν έχει τοπία.

Γ.: Όχι η τηλεόραση δεν μπορεί. Ακόμα και στην ζωγραφική, ακόμα και στα αφηρημένα έργα, χρειάζεσαι την εισδοχή του φωτός στον καμβά. Υπάρχουν διάφορα είδη ζωγραφικής, άλλα με φως και άλλα χωρίς φως, αλλά πέρα απ' αυτό εάν κοιτάξεις έναν πίνακα εδώ (στο φως) και μετά από δω (μακριά απ' το φως), είναι κάτι τελείως διαφορετικό. Η συνειδητοποίηση αυτού του πράγματος ήρθε με τους Ιμπρεσιονιστές και μ' ενδιαφέρει πάρα πολύ αυτό. Κατέληξα πως αυτό που μ' ενδιαφέρει περισσότερο είναι ότι μπορείς να αιχμαλωτίσεις το φως μόνο μια συγκεκριμένη στιγμή. Έπειτα όμως απ' αυτό, πέντε λεπτά μετά, είναι κάτι τελείως διαφορετικό. Έτσι, αν δεν έχεις το σωστό διάφραγμα, τόχασες. Φυσικά μπορείς να το διορθώσεις στο εργαστήριο. Αλλά όχι ακριβώς. Άρα πρόκειται για την αίσθηση του φωτός. Και αυτό που βγαίνει απ' το φως έχει να κάνει και με το υποκείμενο. Επειδή το φως διαπερνά, διαπερνά τους χαρακτηριστές, την δράση και αυτό που περιγράφεις. Γι' αυτό έλεγα σε κάποιον χθες ότι το τοπίο - το δένδρο ή ο δρόμος - αυτό που ξέρω, τελικά είναι οι μόνον χαρακτηριστές που γνωρίζω πραγματικά. Τους ανθρώπινους χαρακτηριστές δεν τους γνωρίζω. Άρα υπάρχει όμοια κάτι που γνωρίζω και κάτι που δεν γνωρίζω. Και τα βάζω μαζί.

Χ.: Μ' αρέχει να σκέφτομαι πως μαθαίνω να αφήνω περισσότερο στην στιγμή της επιλογής του διαφράγματος. Να πέρνεις την απόφαση στο λεπτό.

Γ.: Την στιγμή του φωτός. Η θέση για μένα είναι εκεί που θα βάλω τώρα την μηχανή. Είναι πολύ εύκολο. Είναι να τοποθετείσαι μπροστά στο φως. Δεν θάνανα ποτέ λήψη έτσι (σχηματίζει το καρέ με τα δάκτυλά του προς τα ενδότερα του δωματίου, μακριά απ' τα παράθυρα) για να καταγράψω αυτό. Πάντα θα έβαζα την κάμερα εδώ (γυρίζει προς τα παρά-

θύρα) γιατί το φως είναι εδώ. Γιατί πηγαίνει εκεί απ' όπου το φως έρχεται. Όπως στη Βίβλο. Οι βροσκόι πήγαιναν στην κατεύθυνση του αστέρος. Και τότε οι χαρακτήρες βρίσκονται στην σκιά με το φως πίσω τους. Και προσεγγίζουν την σκιά. Με τα ηλεκτρονικά, αυτό εξαφανίζεται λίγο. Διότι δεν υπάρχει φως στα ηλεκτρονικά. Υπάρχει φωτισμός. Αλλά ο φωτισμός δεν είναι φως. Είναι ανάμνηση κάποιου φωτός. Έτσι όταν η παρακαταθήκη του φιλμ εξαφανίζεται, το υλικό στοιχείο - γιατί οι ταινίες είναι ύλη - εξαφανίζεται. Οι νόμοι αυτών (των πραγμάτων) έχουν οριστεί απ' τον Νεύτωνα, τον Αϊνστάιν, και άλλους: υπάρχει μια σύνδεση ανάμεσα στο φως και στο υλικό, το φως είναι ύλη. Και ενέργεια. Άρα όταν πηγαίνω μπροστά στο φως - πηγαίνω προς το φως - είναι επειδή μου δίνει ενέργεια. Αυτό είν' όλο.

X.: Τι αλλαγές θα επέλθουν εάν αυτό το υλικό, το φιλμ, αντικατασταθεί και αρχίσουμε να βλέπουμε ηλεκτρονικά; Πρόκειται να αλλάξει ο τρόπος που βλέπουμε;

Γ.: Δεν θάμαι εκεί. Θα είναι κάτι το νέο. Δεν ξέρω. Μ' αρέσει ως κάτι νέο, αλλά ο τρόπος που γίνεται δεν είναι αυτού του είδους ο νεοπειρισμός (που μ' αρέσει). Πρόκειται για γραφειοκρατία. Δηλαδή, το Χόλγουντ ιδρύθηκε από μάγκες της Κεντρικής Ευρώπης. Ενώ σήμερα ένας δικηγόρος του Χόλγουντ δεν είναι μάγκας. Είναι γραφειοκράτης.

X.: Το εκλαμβάνω πως θα προτιμούσες να ήτανε μάγκας.

Γ.: Φυσικά. Όχι, έχω σε πολύ μεγάλη εκτίμηση όλους αυτούς τους μάγκες του Χόλγουντ. Όπως ο HARRY COHN, ο επικεφαλής της Κολούμπια όταν ανακάλυπτε την Κίμ Νόβακ. Ή ο HOWARD HUGHES.

X.: Ο THALBERG...

Γ.: Ακόμα και ο THALBERG. Ο THALBERG ήταν ιδιοφυΐα. Έλεγα στην πρώτη μου HISTOIRE(S) DU CINEMA πως ήταν ο μόνος που μπορούσε να σκέφτεται με 30 εικόνες την ημέρα.

X.: Μ' ενδιαφέρει αυτή η αντίληψη για την αλλαγή της τεχνολογίας. Δουλεύω με κομπιούτερ τώρα και δεν είναι καθόλου εύκολο να το χειριστείς. Προτιμώ ακόμα να βάζω τα χέρια μου πάνω στο φιλμ όταν μοντάρω.

Γ.: Κομπιούτερ για τι;

X.: Για μοντάζ.

Γ.: Α ναι, τέτοια πράγματα. Νομίζω πως θάναυ καλά για μένα επί του παρόντος γιατί τουλάχιστον μπορείς να το κάνεις (το μοντάζ) στο σπίτι και είσαι σίγουρος πως σχεδόν με καθόλου λεφτά μπορείς να το κάνεις στην κουζίνα σου. Αυτό είναι ένας τρόπος νόσας ασφαλής. Αλλά εξαρτάται. Η μηχανή προβολής σύντομα θα εξαφανιστεί. Η κάμερα όχι απαραίτητα. Ο.Κ., εξαρτάται ... εξαρτάται απ' την αλλαγή.

X.: Εκεί στη μουβιόλα, καταλήξαμε πως το πιο ενδιαφέρον πράγμα απ' όλα αυτά είναι η δυνατότητα αλλαγής αντίληψης στην διανομή. Η διανομή της ηλεκτρονικής πληροφορίας.

Γ.: Διάβασα ένα άρθρο που λέει πως μπορείς

να διαλέξεις μία ταινία απ' το ξενοδοχείο σου. Μπορείς να διαλέξεις μια ταινία του Γκρίφιθ και μετά μπορείς να φας μια πίτσα. Αλλά ξέρεις, πιθανώς, δεν θα υπάρχει καθόλου Γκρίφιθ. Μπορείς να δεις ό,τι ταινία θέλεις να δεις. Αλλά όχι. Δεν υπάρχει Γκρίφιθ.

X.: Αλλά σκέψου τους κινηματογραφιστές να διανέμουν τις ταινίες τους μόνοι τους, κατευθείαν απ' το κομπιούτερ.

Γ.: Δεν θα μ' άρεσε. Δεν πιστεύω πως θα υπάρξει ποτέ μεγάλη οθόνη. Δεν έγινε γιαυτό. Έτσι κι αλλιώς στην Ευρώπη, τα σπλίτα και τα διαμερίσματα γίνονται ολοένα και μικρότερα. Έτσι δεν χρειάζεται να μεγαλώσει η οθόνη γιατί το διαμέρισμα μικραίνει.

X.: Αλλά είμαι περιεργός να δω. Ίσως είμαι κάπως αιτιόδοξος.

Γ.: Η προβολή θα εξαφανιστεί. Και η δυνατότητα που δόθηκε με τις κινούμενες εικόνες θα χαθεί. Η δυνατότητα να είμαστε πραγματικοί θεατές - μια ομάδα ανθρώπων που δεν έχουν τίποτα το κοινό, αλλά κάποια συγκεκριμένη ώρα της ημέρας ή της εβδομάδας, μπορούν να δουν με άλλους αγνώστους γείτονες, κάτι πιο σημαντικό απ' αυτό που είναι. Να κοιτάζουν τα δικά τους προβλήματα σε μεγάλο (μέγεθος). Όχι σε μικρό, γιατί αν είναι πολύ μικρό, δεν μπορείς... Ήταν μεγάλο άρα ήταν καταφρένες. Και στην αρχή δεν υπήρχε καν ήχος. Δεν χρειάζονταν. Γιατί ήταν πιο καταφρένες αφού δεν ομιλούσαν. Μόνο στα αθλητικά παραμένει αυτή η ζέση, που μπορεί να γίνει και βίαη. Υπάρχει αυτή η επιθυμία να δεις κάτι μεγάλο.

X.: Αλλά ομαδικά.

Γ.: Ναι, ομαδικά.

X.: Το συναρπαστικό βρίσκεται στο πλήθος.

Γ.: Ναι, με με το σινεμά είναι διαφορετικά. Μπορείς να βρῖσκεσαι με άλλους, που είναι ιδεώδες, ή να είσαι μόνος σου. Αλλά το να είσαι μόνος σου μαζί με άλλους ανθρώπους, και να μην ξεχνιέσαι με τον εαυτό σου. Και όταν υπάρχουν εκατό άνθρωποι γύρω σου δεν μπορείς να ξεχάσεις εντελώς τον εαυτό σου. Τώρα αυτό θα χαθεί, προφανώς.

X.: Είναι λυπηρό.

Γ.: Ναι, για μας είναι λυπηρό. Αλλά τώρα στην ηλικία μου καταλαβαίνω πόσο λυπηρό θα ήταν για κάποιους σκηνοθέτες ή ηθοποιούς όταν ξεκίνησε ο ομιλών. Διότι πραγματικά, μια ολόκληρη ήπειρος χάθηκε.

X.: Στο μέρος "2B" της HISTOIRE(S) DU CINEMA το λες, νομίζω είναι ο SERGE DANAY...

Γ.: Ναι. Ήταν περίπου πέντε χρόνια πριν, πριν αρρωστήσει.

X.: Τον λες πως νομίζεις ότι η ιστορία του σινεμά είναι η σπουδαιότερη ιστορία που μπορεί να ειπωθεί, γιατί μπορεί να προβληθεί.

Γ.: Είναι ο μόνος, είναι ο μόνος τρόπος να κάνεις ιστορία.

X.: Λίγο πιο κάτω στο ίδιο επεισόδιο, υπάρχει μια γυναικεία φωνή που διηγείται κάτι που έχει το νόημα ότι το παράξενο για τους θεορραστικούς αυτού του κόσμου είναι ότι οι συλλογισμοί τους και τα αισθηματά τους έρχονται απ' το παρελθόν.

Γ.: Επειδή ένας νέος κόσμος έρχεται κι αυτός ο νέος κόσμος είναι πολύ αγροίκος. Αυτός ο νέος κόσμος που γεννιέται είναι κυνικός και αμνήμων. Και έχει εξαλείψει την προοπτική. Και το σημείο φυγής του...

X.: Το σημείο που εξαφανίζεται;

Γ.: Ναι, αλλά όχι. Σωστά - το σημείο φυγής του, η όραση ενός μέλλοντος. Έτσι είμαστε στον εικοστό ή στον εικοστό πρώτο αιώνα, αλλά όλη η σκέψη - αν μιλήσεις σε έναν απ' αυτούς τους ανθρώπους που πιστεύουν στην τεχνολογία - βλέπεις πως όλη η σκέψη τους είναι δυό αιώνες πίσω. Στον κινηματογράφο μπορείς να το δεις αυτό. Ο Αϊνστάιν ήταν σύγχρονος του Στραβίνσκι. Μα και σύγχρονος του Γκρίφιθ και του Φεγιάντ. Εάν σκεπτόμαστε σήμερα με τον τρόπο που η τηλεόραση μας διατάζει να σκεπτόμαστε, θεωρούμε τον Αϊνστάιν σαν κάποιον σύγχρονο (μοντέρνο). Ο Στραβίνσκι είναι μοντέρνα μουσική, αλλά ήρθε την εποχή της "Γέννησης του Έθνους", που είναι μια παλιά ταινία. Όλη η σκέψη μας ιδρύει τον νέο κόσμο, αλλά όλες μας οι σκέψεις γίνονται ολοένα πιο παρωχημένες.

X.: Μερικές φορές σκέφτομαι πως οι στόχοι μας είναι ακόμα παρωχημένοι. Όλες οι ανακαλύψεις μοιάζουν να είναι ανακαλύψεις εννοιών. Σκέφτομαι ότι ίσως είμαι συντηρητικός κατ' αυτή την έννοια. Αναρωτιέμαι εάν υπάρχει τίποτα ν' ανακαλύψει κανείς. Εννοώ πράγματα μη επιπόλεια. Ανακαλύπτουμε και επιστούμε νέους τρόπους για να εφευρίσκουμε τα ίδια παλιά πράγματα.

Γ.: Δεν υπάρχει πια ανακάλυψη. Δεν υπάρχει απ' την αρχή αυτού του αιώνα. Υπάρχουν νέες μηχανές, νέα σημαντικά μηχανήματα.

X.: Προς το τέλος του JIG BY JIG μιλάς λίγο σχετικά με την επιθυμία να γίνεις οικονομικός.

Γ.: Είναι μια φράση που πήρα από έναν παλιό Γάλλο φιλόσοφο. Όταν μιλούσες σημαίνει πως κατά τον ένα τρόπο ή τον άλλο όταν λέω "κρυώνω" αυτό αφορά εμένα: εγώ κρυώνω. Αλλά μόνο με το που το λέω γίνεται γενικό.

X.: Μου έκανε εντύπωση ότι ίσως ο εαυτός σου ως θρύλος είναι λίγο βαρετός για σένα και ίσως ένα εμπόδιο στη δουλειά σου.

Γ.: Ναι κάποιες φορές με τον τρόπο που χρησιμοποιείται. Κατά τον τρόπο που είμαστε υποχρεωμένοι να είμαστε ένας. Αλλά τώρα είμαι ακόμα ικανός να δουλεύω. Είναι ένα κομμάτι του βιοπορισμού μου κι έχει καλώς. Αυτός είναι ο τρόπος μου. Νομίζω ότι εκπροσωπώ καλοπροαίρετα μια συγκεκριμένη άποψη στον κινηματογράφο κι αυτό είν' όλο. Ακόμα και με ένα μικρό βίντεο θα μπορούμε πάντα να κάνουμε μια μικρή ταινία με φίλους και να την δείξουμε σε κάποιον. Δεν θα πάρεις το Όσκαρ γιαυτό, αλλά στο κάτω κάτω της γραφής γιατί γράφεις και γιατί κινηματογραφείς; Έτσι πάντα θα είναι μπορετό. Και συνηθίζω να λέω πως το να φτιάχνει κανείς ταινίες, να φτιάχνει εικόνες και ήχους, είναι μπορετό κατά τον ένα τρόπο ή τον άλλο. Και δεν χρειάζεται να νομοθετηθεί απ' τους Φαραώ της Αιγύπτου, τους Φαραώ του Χόλυ-

γουντ ή απ' οπουδήποτε αλλού. Έχω προσαθήσει πάρα πολύ να κάνω ακόμα και μικρού προϋπολογισμού ταινία εδώ (στις Η.Π.Α.). Πάντα αποτυχαίνει. Πάνω από καμιά δωδεκαριά φορές. Και τώρα ξέρω γιατί. Μόνον επειδή ήθελα να ελέγχο τα χρήματα. Να τα ξεοδεύω κατά πως θέλω. Ήταν όπως ο πατέρας μου, όταν του ζητούσα λεφτά. Συνήθιζε να λέει: "πες μου τι θέλεις να κάνεις και θα στο αγοράσω" και έλεγα: "Όχι, θέλω τα λεφτά".

X.: Είναι αυτή η μοναχικότητα τόσο σημαντική για σένα;

Γ.: Ναι είναι πάρα πολύ εν τούτοις. Είναι μέρος του χαρακτήρα μου, αλλά τώρα είναι πολύ, υπέρ του δέον. Ιδιαίτερα στην Ελβετία, αλλά και στο Παρίσι. Γιατί δεν μ' αρέσει το Παρίσι ή το να ζεις σε μεγάλες πόλεις. Αλλά τότε όταν είσαι στην εξοχή, εντάξει, έχεις την φύση αλλά είσαι μόνος μ' αυτήν. Και μερικές φορές παραίνα.

X.: Αυτή η ποιότητα των σκηνών με την φύση στις ταινίες σου που ανέφερα προηγουμένως, ειδικά απ' το ΧΑΙΡΕ ΜΑΡΙΑ, το ΝΕΟ ΚΥΜΑ και το ΗΕΛΑΣ ΠΟΥΡ ΜΟΙ.

Γ.: Τώρα τελειώσε. Έρχεται κατά περιόδους των δέκα ή των δώδεκα χρόνων. Επειδή τώρα, το μέρος που ζούμε στην Ελβετία, το ονομάζουμε στούντιο. Αυτό το μέρος κοντά στην λίμνη είναι το Στούντιο Ένα, το άλλο μέρος είναι το Στούντιο Δύο. Έχουμε πάει παντού.

X.: Αυτό μ' αρέσει στις ταινίες. Η επανεμφάνιση των ίδιων τοποθεσιών, εικόνων, ακόμα και ήχων. Και, ως θεατής, αναπτύσσεις ένα είδος σχέσης μ' αυτά τα πράγματα, αυτά τα στοιχεία της δουλειάς. Όπως στο ΗΕΛΑΣ ΠΟΥΡ ΜΟΙ χρησιμοποιείς αυτό το θαυμάσιο μεγάλο πιάνο και εμφανίζεται πάλι στο JIG BY JIG. Μ' αρέσει αυτή η συνέχεια. Βλέπεις ποτέ τις ταινίες σου με κοινό;

Γ.: (Γνέφει "Όχι")

X.: Βλέπεις ταινίες πάντα μόνος σου;

Γ.: Ε ναι, αφού είμαστε μακριά απ' την πόλη, και ακόμα και στην μικρή πόλη στην Ελβετία υπάρχουν κυρίως αμερικάνικες ταινίες. Στο Παρίσι ίσως είναι λίγο πιο δημοκρατικά. Μπορείς να δεις μερικές αμερικάνικες ή αγγλικάσες ταινίες εάν θές. Ή παλιές ταινίες. Κάτι που μ' αρέσει στις ταινίες, και τ' αντιπαθώ κιόλας, είναι το ότι δεν μπορούν να προβληθούν σωστά. Αλλά οι ταινίες θα συνεχίσουν κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Πιθανόν στο βίντεο. Ακόμα και στα βίντεο γκέμς. Πρέπει να το προσέξεις αυτό, εάν έχεις παιδιά ή αν συνδέσαι με παιδιά, γιατί είναι νέο γι' αυτά. Αυτό δεν έχει εξαφανιστεί, η ματιά ενός παιδιού που ανακαλύπτει τον κόσμο, ότι και νάνα. Αλλά ο τρόπος που φτιάχνουμε ταινίες πρέπει να εξαφανιστεί δίχως άλλο.

X.: Σε κάποια φάση ή τώρα αμέσως;

Γ.: Δεν έχει σημασία. Αλλά ποτέ δεν σκεφτήκαμε πως θα εξαφανιζόταν. Ο βωβός κινηματογράφος κόπηκε στην ηλικία των τριάντα.

X.: Νομίζω πως αυτό είν' όλο. (η συνέντευξη είχε προγραμματιστεί να τελειώσει στις 10.00 π.μ.) Είναι δέκα παρά πέντε.

Γ.: Δεν πειράζει εάν θέλεις κάτι παραπάνω...

X.: Και βέβαια, εάν δεν πρέπει να φύγουμε.

Γ.: Ή, δεν ξέρω. Εάν θα ήθελες να φάμε το βράδυ με... ξέρεις τον TOM LUDDY;

X.: Τον TOM LUDDY; Όχι.

Γ.: Όχι. Δεν τον γνωρίζεις; θα δειπνήσω μαζί του. Εάν θέλεις να έρθεις μαζί μας, θα τον ευχαριστούσε, κι μένα θα μ' ευχαριστούσε. Αν θέλεις να μιλήσουμε πιο ανεπίσημα. Γιατί είσαι σκηνοθέτης. Έρχεσαι σε μένα. Ξέρω πως είμαι μεγάλος (στα χρόνια), γιατί ακόμα κι αν σκέφτομαι πως είμαι νεώτερος απ' όλους - μα αυτό είναι αλήθεια - ο τρόπος που εξακολουθώ να ελπίζω και να συνεχίζω σημαίνει πως είμαι συνεχώς σε νεότερη θέση απ' τον άλλο. Είμαστε ίσοι στην πρώτη σου ταινία. Και τώρα έχω την αίσθηση - δεν σε ξέρω, φυσικά - αλλά αυτό που λέω είναι πως εάν έχεις κάνει τρεις ή τέσσερις ταινίες, η αίσθησή μου είναι, πως είσαι μεγαλύτερος από μένα γιατί εξακολουθώ να φτιάχνω την πρώτη μου ταινία. Αυτό με βοηθά. Δεν είναι προσβλητικό. Με καταλαβαίνεις;

X.: Παρακάτω.

Γ.: Βλέποντάς σε νάρχεσαι εδώ, όταν είδα το όνομά σου, θυμήθηκα τότε που ήμουν στη Βενετία στο διαγωνιστικό με μια ταινία που ονομαζόταν Α MARRIED WOMAN και ο Αντονιόνι συμμετείχε επίσης με το RED DESERT. Και ήξερα πως θα έχανα 6-0, 6-0, 6-0. Μου είπε πως είμαι μεγαλύτερος απ' εκείνον στα χρόνια. Αλλά θα γίνω νεώτερος.

X.: Η καινούργια μου ταινία λέγεται AMATEUR (ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΗΣ) βλέπεις. Και είναι ένας τίτλος που χρησιμοποιήθηκε κάτω απ' αυτό το πρίσμα. Μια επίγινουσα ανάγκη, ξέρεις, να δείξεις νέος. Ναι, νεότερος.

Γ.: Είναι αυτή που δεν έγινε δεκτή στις Κάννες φέτος;

X.: Συμμετείχε στο Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών.

Γ.: Δεν είναι αυτή που έκοψε ο GILLES JACOB;

X.: Υποθέτω.

Γ.: Άλλη μια είναι και η ANNE MARIE MEVILLE.

X.: Α.

Γ.: (η ταινία της) κόπηκε απ' τον GILLES JACOB, ναι.

X.: Είναι σε κανένα άλλο πρόγραμμα;

Γ.: Όχι. Κατά μία έννοια ανακουφίστηκε, εξεπλάγη από την άρνηση, αλλά ανακουφίστηκε από την ίδια την άρνηση.

X.: Συνγά αναρωτιέμαι για το τι περιμένει κανείς από μία ταινία. Ολοένα και πιο πολύ, ακόμα και με το μέτρο της επιτυχίας, δεν είμαι σίγουρος τι βλέπουν οι άνθρωποι όταν παρακολουθούν μία ταινία που έχω κάνει.

Γ.: Κοίταξε, το πρόβλημα με το Χόλυγουντ είναι πως μας έχει δηλητηριάσει. Αν δεις την αφίσα μιας ταινίας κατά κανόνα είναι η φωτογραφία μιας γυναίκας και ενός άντρα. Πάντα μια ερωτική ιστορία. Ναι. Αλλά δεν θα έπρεπε να είναι έτσι. Θάπρεπε να είναι διαφορετικά.

X.: Πρέπει να υπάρχει κάτι παραπάνω.

Γ.: Περισσότερα πράγματα να διακρίνεις. Δεν μας ξαφνιάζει το ότι είναι όντως πιο δύ-

σκολο. Χάνουμε την ικανότητά μας γιατί έχουμε δηλητηριαστεί κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Αυτό που μ' αρέσει στις ταινίες, άσχετα εάν είναι από έναν παλιό σκηνοθέτη ή από έναν νέο σκηνοθέτη, είναι όταν έχω την αίσθηση πως αυτός ή αυτή χρησιμοποιεί πραγματικά τις δυνατότητες του φιλμ.

X.: Αυτό είναι εκείνο που αισθάνομαι πως πρέπει να φτάσω. Απλώς κοιτάγμα, χωρίς όλες τις άλλες ανάγκες μιας ταινίας. Λέω πως εσύ έχεις μιλήσει για όλα αυτά τόσο καθαρά όσο κανείς όλα τα χρόνια. Δεν το λέω για να σε κολακίσω, γιατί νομίζω πως είναι κάτι που ξέρεις. Αλλά νομίζω οι ταινίες σου προβάλλουν, υπογραμμίζουν αυτό ακριβώς του γεγονότος, πως έχουμε αυτήν την ικανότητα να βλέπουμε με τα μάτια μας. Και ότι αυτό είναι ένα πολύ εκπληκτικό πράγμα. Θέλω να φτάσω εκεί. Νομίζω ότι οι πρότερές μου ίσως προσπάθειες στην δημιουργία κινουμένων εικόνων όταν ήμουν κάπου δεκαεννέα ετών, σε SUPER-8, εξέπεμπαν αυτή την αίσθηση του μυστηρίου. Η συγγίνηση του να παίρνεις απλά μιαν εικόνα απ' το ο,τιδήποτε - μια αντανάκλαση σε τζάμι - για μένα αυτό ήταν το πιο συναρπαστικό πράγμα.

Γ.: Πρέπει να συνεχίσεις και ν' ανακαλύψεις την γραμματική των πραγμάτων, του τι μπορούμε να δούμε.

X.: Κάποιος ιδιαίτερος λόγος που αποφάσισες να κάνεις μια αυτοπροσωπογραφία τώρα;

Γ.: Αυτοπροσωπογραφίες έχουν γίνει στη ζωγραφική, αλλά ποτέ στη μουσική ή τη λογοτεχνία. Δεν έχει νόημα, δεν έχει αξία. Και στον κινηματογράφο αναρωτιέμαι εάν θα μπορούσε και πως.

X.: Υποθέτω πως μπορεί. Ο (Μάρτιν) Ντόνοβαν βγήκε απ' την ταινία χθες και είπε πως αισθάνθηκε σαν να είχε μόλις περάσει μία μέρα μ' αυτόν τον άγνωστο.

Γ.: Ναι. Είναι φιλοφρόνηση. Μπορείς να έχεις την αίσθηση μιας ημέρας. Και αυτός είναι ο λόγος που έβαλα "μια αυτοπροσωπογραφία του Δεκέμβριου". Εάν ήταν τον Ιούλιο θα ήταν κάτι διαφορετικό. Λίγο ως πολύ η ίδια ταινία, αλλά καθόλου ίδιες ταινίες. Η ίδια λίμνη, το ίδιο δέντρο.

X.: Ούτε οι ίδιες σκέψεις.

Γ.: Φυσικά και όχι οι ίδιες σκέψεις. Αυτές είναι οι σκέψεις αυτής εδώ της μέρας.

X.: Ο πατέρας σου ήταν γιατρός;

Γ.: Ένας συνθησιόμενος γιατρός. Ένας γενικός Παθολόγος. Κάτι που συμβαίνει ολοένα και πιο λίγο σήμερα. Υπάρχουν εξειδικευμένοι.

X.: Ο καθένας είναι ένας ειδικός.

Γ.: Ναι, ο καθένας είναι ένας ειδικός, αλλά όχι σε ότι αφορά τον εαυτό του. (Η συνέντευξη αυτή δημοσιεύτηκε στο περιοδικό FILMMAKER, THE MAGAZINE OF INDEPENDENT FILM, τεύχος FALL 1994, VOL. 3, Νο1)

Μετάφραση: Δημήτρα Παπαντωνίου
Κωνσταντίνος Μπλάθρας

Ορισμένες ανακαλύψεις παίζουν καθοριστικό ρόλο στη ζωή των ανθρώπων. Η ανακάλυψη του κινηματογράφου, της έβδομης τέχνης όπως την αποκαλούν, είναι καθοριστική για τη ζωή των ανθρώπων σε οποιοδήποτε σημείο της υδρογειού και αν μένουν.

Υπήρξε το πιο μαζικό μέσο διαδόσεως ιδεών, μόδας, κοινωνικών συνθηκών, ηθών και εθίμων. Έφρεε πλησιέστερα τους λαούς. Τους υποχρέωσε να αναγνωρίσουν νέα πρότυπα ζωής και ανθρώπων, να κάνουν νέες εκτιμήσεις. Ακόμη και την ιστορία, την παρουσίασε ο κινηματογράφος, όπως εκείνος νόμιζε καλύτερα, για να συζητήσει και να κατακτήσει.

Και είναι γεγονός ότι η έβδομη τέχνη κατέκτησε τους πάντες και διαδόθηκε σ' όλο τον κόσμο. Δεν είχε ποτέ εχθρούς αλλά μόνο φίλους. Κάθε άνθρωπος ανεξάρτητα από ηλικία, κοινωνική θέση, θρησκεία, ή πολιτικό και κοινωνικό καθεστώς, σαγηνευόταν να βρεθεί στη σκοτεινή αίθουσα και να παρακολουθήσει μια ταινία. Βγαίνει από τη σφαίρα του πραγματικού, για να παρασυρθεί και να μεταφερθεί σ' έναν άλλο κόσμο, που τον γοήτευε και πολλές φορές τον πίστευε.

Ο Λένιν έλεγε ότι ο κινηματογράφος είναι η πιο λαϊκή μορφή τέχνης, που προορίζεται για όλους. Και, επίσης ότι με σοσιαλιστικές ταινίες θα μπορούσε να διαδώσει τις ιδέες του.

Μέσα στην Ιστορία των τεχνών, ο κινηματογράφος έχει τα δικά του χαρακτηριστικά, τις δικές του επιδιώξεις. Η επιτυχία του ήταν τόσο μεγάλη που πολλοί στεναχωρήθηκαν γιατί δεν έχουν τη δυνατότητα να ασχοληθούν με αυτόν. Ξεχωρίζει ακόμη από την πρώτη μέρα της εμφάνισής του. Και πραγματικά, από όλες τις κλασικές τέχνες, μόνο ο κινηματογράφος, η έβδομη τέχνη έχει καθορισμένη ημερομηνία γεννήσεως. Είναι η 18η Δεκεμβρίου 1895. Τόπος γεννήσεως ήταν το Παρίσι και συγκεκριμένα στην μουλβάρ των Καπουαίνων, στην αίθουσα του "Γκραν Καφέ".

Εκεί συγκεντρώθηκαν λίγοι για να παρακολουθήσουν μάλλον ένα παιχνίδι ή ένα θέαμα. Η διαφορά είναι ότι πλήρωσαν εισιτήριο γι' αυτό, διότι ο εφευρέτης του κόσμισε πολύ για να προβάλει τις μικρές ταινίες τους.

Παρουσίασε ουσιαστικά δέκα φιλμ που το καθένα είχε διάρκεια λιγότερο από ένα λεπτό. Οι τίτλοι των φιλμ ήταν χαρακτηριστικοί και έλεγαν ουσιαστικά το περιεχόμενό του. Το ψάρεμα, ο σιδηρουργός, ο κηπουρός, το γέυμα, η θάλασσα, η πλατεία Κοντιέρ στη Λυών. (1)

Δεν ήταν ταινίες με υπόθεση. Απλώς έδειχναν αυτό που έλεγε ο τίτλος. Ο κηπουρός καλλιεργούσε τον κήπο. Ο σιδηρουργός φυσούσε με το αμόνι. Αλλά ανεξάρτητα από όλα αυτά εκείνο που προκάλεσε συγκλονιστική εντύπωση ήταν το γεγονός ότι οι πρώτοι θεατές δεν μπόρεσαν να συγκρατήσουν τη χαρά τους, αλλά και τον θαυμασμό τους γι' αυτά τα ανθρώπινα που κινούνταν στην οθόνη.

Αυτός ήταν ο κινηματογράφος των αδελφών Λουί και Ζωρζ Λυμιέρ. Όταν τα δύο αδέρφια παρουσίασαν την ευρεσιτεχνία τους στο αρμόδιο Υπουργείο για να πάρουν άδεια, δεν ήξεραν πως να παρουσιάσουν, την ανακάλυψή τους. Αργότερα είπαν "κινηματογράφο", τη συσκευή τους διότι έδειχνε εικόνες σε κίνηση. Ήταν μια συσκευή που έδειχνε εικόνες σε κίνηση, δίχως να βγάζει φωτογραφίες.

Οι αδελφοί Λυμιέρ δεν ήταν οι πρώτοι που έφθασαν στην ανακάλυψη. Είχε αναφερθεί και ότι

Γάλλοι εφευρέτες είχαν φθάσει στον "κινηματογράφο" αλλά με διαφορετικά μέσα και με πολλές ατέλειες φυσικά, όπως ο Λεόν Μπουλνί, που παρουσίασε τη συσκευή του το 1842 και ο Ακμέ Τζων Λε Ρουά δύο χρόνια αργότερα.

Αλλά πρώτοι οι αδελφοί Λυμιέρ άνοιξαν την πύλη για να περάσει ο κινηματογράφος στην Ιστορία. Και δεν ισχυρίστηκαν ότι ήταν αποκλειστικά δική τους αυτή η ανακάλυψη. Είχαν συνεργασθεί, με αλληλογραφία βέβαια, με τον Τόμας Εντίστον, τον Αμερικανό εφευρέτη, που πρώτος παρουσίασε μια διαφορετική συσκευή, στην οποία έδωσε την ονομασία "κινηματογράφος".

Οι αδελφοί Λυμιέρ έγιναν γνωστοί στη Γαλλία και όσοι έβλεπαν τις "κινούμενες φωτογραφίες" εξέφραζαν τον ενθουσιασμό τους.

Για πρώτη φορά τότε αποφάσισαν να ιδρύσουν μια εταιρία και να μιλήσουν στους δημοσιογράφους για την ανακάλυψη. Εκείνες τις ημέρες βρέθηκε ένας απροσδόκητος συνεργάτης, που τον έλεγαν Λίπμαν και ο οποίος υποσχέθηκε να κάνει έγχρωμες φωτογραφίες.

Κινηματογράφος από το χθες στο σήμερα

Το γεγονός προκάλεσε ακόμη μεγαλύτερο ενθουσιασμό. Τώρα έρχονταν και από τις επαρχιακές πόλεις στο Παρίσι για να δουν τον κινηματογράφο.

Ποτέ άλλοτε η εικόνα δεν παρουσίασε τόσο μεγάλο ενθουσιασμό, όσο στην εποχή εκείνη.

Ο κινηματογράφος έγινε η σπουδαιότερη ψυχαγωγία και αυτό σήμαινε ότι η πελατεία του επεκτεινόταν διαρκώς και τώρα χρειαζόταν διαρκώς περισσότερες ταινίες ώστε να ικανοποιηθεί η περιέργεια του κοινού.

Η εμπορική επιτυχία προδικάζεε ασφαλώς και τη φήμη του. Είχε γίνει φανερό ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να αποθανάτισει τα μεγάλα γεγονότα, που είχαν μεγάλο ενδιαφέρον, όχι μόνο για τους Γάλλους, αλλά και για τους Ευρωπαίους γενικότερα.

Έτσι ζήτησαν τις ταινίες του Λυμιέρ και στο Βερολίνο, όπως επίσης στο Λονδίνο και στη Νέα Υόρκη. Και είχε γίνει φανερό ότι σε λίγο η γαλλική εφεύρεση θα εύρισκε πολλούς μιμητές σ' όλες τις χώρες του κόσμου.

Τον πρώτο κιόλας χρόνο μετά την ανακάλυψή του, ο κινηματογράφος έδειξε ότι θα είναι το πιο δημοφιλέθ θεάμα του κόσμου και το πιο συναρπαστικό για το ευρύ κοινό. Ο απλός άνθρωπος, ακόμη και εκείνοι που δεν ήξεραν να διαβάσουν, λάτρευαν αυτή την κινητικότητα των εικόνων, που μιλούσε την πιο κατανοητή γλώσσα. Γιατί ο κινηματογράφος κυριολεκτικά μάγευε τον θεατή με την αλήθεια του.

Έτσι, ο Λουί Λυμιέρ, απέκτησε φήμη μεγαλύτερη ακόμη και από τον σπουδαιότερο εφευρέτη. Αν όμως αυτός είναι ο πατέρας του κινηματογράφου, ένας άλλος Γάλλος ο Ζωρζ Μελιέ είναι εκείνος που έδωσε στον κινηματογράφο μια άλλη διάσταση. Εργαζόταν στην εταιρία των αδελφών Λυμιέρ, αλλά ακολούθησε δικό του δρόμο, τελειοποίησε μια νέα κινηματογραφική μηχανή και έκανε τον κινηματογράφο αληθινή τέχνη. Ήταν ένας άνθρωπος με επινοητικό μυαλό, που εργαζόταν ακούραστα και έδωσε στο δημιουργι-

κό του μυαλό τη δυνατότητα να αναπτυχθεί και να παρουσιάσει όχι μόνο τη ζωή των Παριζιάνων, αλλά και το ανθρώπινο δράμα τους.

Αν ο Λυμιέρ έδωσε την "άφιξη του τρένου" χωρίς φαντασία, ο Μελιέ μπορούσε να περιγράψει μια κηδεία στο Παρίσι και να κάνει ορισμένα τρικ που εξήγγιζαν τη φαντασία του θεατή. Γι' αυτόν, ο κινηματογράφος δεν ήταν απλώς μια συνεχής φωτογραφική γεγονότων, αλλά και ο δημιουργός δραματικών καταστάσεων, περιπετειών, φαντασιώσεων... Έτσι λοιπόν, το φιλμ με υπόθεση έγινε πλέον πραγματικότητα.

Οι ταινίες τώρα μπορούν να διαρκούν επί αρκετά λεπτά της ώρας ή ακόμη μια και δύο ώρες και να δίνουν ένα ολοκληρωμένο θέμα, όπως παραδείγματος χάρι "το ταξίδι στη Σελήνη" ή "Η κατάκτηση του Βορείου Πόλου".

Συνεπώς ο κινηματογράφος μπορούσε να περιγράψει την περιπέτεια και τα δράματα των ανθρώπων να παρουσιάζει τα μεγάλα κλασικά έργα και να γίνει μια πραγματική τέχνη. Σ' αυτό ο ρόλος του Μελιέ ήταν καθοριστικός.

Το πρόβλημα όμως τώρα ήταν να βρεθούν και

κατάλληλοι ηθοποιοί για τον κινηματογράφο. Αυτοί του θεάτρου δεν ήταν, για τον Μελιέ, τόσο κατάλληλοι. Όταν γύρισε την ταινία "η δολοφονία του δούκα Ντε Γκουιζ" το κοινό δοκίμασε τρόμο με την αλήθεια των εικόνων και αποδοκίμασε τον δολοφόνο. Για πρώτη φορά τότε έγινε φανερό ότι ο κινηματογράφος "μπορεί να αναπαράγει την πραγματικότητα" και να μεταδώσει συγκινήσεις, πάθος, διαθέσεις, καταστάσεις ανθρώπινες στον θεατή.

Τώρα όμως ο δημιουργός δεν ακούσε να "γυρίζει την μανιέλλα" και να παίρνει εικόνες. Έπρεπε να είναι σκηνοθέτης και παραγωγός, σεναριογράφος, για να γράψει την ιστορία και να έχει σημειώσεις - οδηγίες για τις κινήσεις, τους διαλόγους των ηθοποιών. Όσο πιο πολύ έσφυζε στην τέχνη του ο Μελιέ, τόσο περισσότερο καταλαβαίνει πόσο δύσκολη ήταν και πόσος κόπος απαιτούνταν για να γίνει η ταινία ένα έργο τέχνης. Ποτέ όμως δεν κουράσθηκε. Αναζητούσε το τέλειο. Και εκείνη την εποχή, στη Γαλλία εμφανίσθηκαν πολλοί μιμητές που ήθελαν και αυτοί να προσφέρουν στη νέα τέχνη.

Ένας από αυτούς ήταν ο Ντεζυτί που προσέφερε πολλά στον κινηματογράφο. Επεξέτεινε τη θεματογραφία του, βελτίωσε την ποιότητά του και γύρισε ταινίες που συγκινούσαν τους Παριζιάνους. Μερικές από αυτές, όπως ο "Πυρετός", "Η πλημμύρα", "Η σιωπή", προκάλεσαν ενθουσιασμό όταν προβλήθηκαν. Και δημιουργήσαν ακόμη μια μεγαλύτερη όρεξη.

Αν ο κινηματογράφος μπορεί να συγκινήσει τα πλήθη, γιατί να μην υπάρξει ένα πλούσιο Γραμματολόγιο έτσι ώστε ο κόσμος να μπορεί να χορτάσει θέαμα ή ακόμη και να γελήσει. Και είναι γεγονός ότι πολλοί συγγραφείς ηθοποιοί ήθελαν τώρα να απασχοληθούν με τον κινηματογράφο και να κάνουν την έβδομη τέχνη κεντρική ανάμεσα στις άλλες τέχνες του θεάματος.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΛΑΖΙΑΣ

Ο ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΡΓΥΡΙΑ FIORILE

των αδελφών Ταβιάνι

Φιορίλε στα ιταλικά ονομάζεται ο όγδος μήνας του ημερολογίου της Γαλλικής Επανάστασης, χρονολογικά συμπίπτει με το Μάη και θα μπορούσε ελεύθερα να μεταφραστεί σαν "ο μήνας των λουλουδιών". Οι ήρωες του **ΦΙΟΡΙΑΕ** συχνά αποκαλούν την αγαπημένη τους, την ερωτική τους σύντροφο, με το όνομα αυτό. Έτσι, το **ΦΙΟΡΙΑΕ** αφορά τρεις αξίες που για τους Ταβιάνι παραμένουν άφθαρτες: την έρωτα, την άνοιξη και την επανάσταση.

Φιορίλε όμως σημαίνει επίσης την επιστροφή των δύο ιταλών σκηνοθετών στη φρεσκάδα και την αμεσότητα, μετά από μία μικρή περίοδο συμβολικού στόμφου και αλληγορικής στασιμότητας (αναφερόμαστε στα **ΚΑΛΗΜΕΡΑ ΒΑΒΥΛΩΝΙΑ** και **Ο ΗΛΙΟΣ ΑΚΟΜΗ ΚΑΙ ΤΗ ΝΥΧΤΑ**). Το φιλμ αυτό, ένα από τα πιο δροσερά που έχουν γυρίσει οι Ταβιάνοι, χαρακτηρίζεται από την αρμονική συνύπαρξη της ποίησης και του ανατρεπτικού πολιτικού προβληματισμού, την τέχνη της οποίας γνωρίζουν τόσο καλά οι δύο Ιταλοί σκηνοθέτες.

Το **ΦΙΟΡΙΑΕ** είναι η ιστορία της οικογένειας "Μπενεντέτι" (που στα ελληνικά σημαίνει "ευλογημένοι") από γενεά σε γενεά και των αιτών που κάνουν τους ντόπιους να τους αποκαλούν "Μαλεντέτι", "καταραμένους". Κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού από τη Γαλλία στη Φλωρεντία, οι τελευταίοι απόγονοι των Μπενεντέτι, σύγχρονοί μας, διηγούνται στα παιδιά τους τρεις ιστορίες, οι οποίες αντιστοιχούν σε τρεις διαφορετικές διαδοχικές γενεές της οικογένειας αυτής. Κάθε ιστορία είναι αυτόνομη και αναφέρεται σε τρεις ξεχωριστές ιστορικές στιγμές: α) την εποχή κατά την οποία ο δημοκρατικός στρατός του Ναπολέοντα πολέμησε με τους αντιδραστικούς γενεείς της Τοσκάνης β) τις αρχές του εικοστού αιώνα γ) την εποχή της αντίστασης κατά του φασισμού προς το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Το **ΦΙΟΡΙΑΕ** είναι η ιστορία μιας ευλογίας και μιας κατάρα. Όταν, εδώ και δύο αιώνες περίπου, τα στρατεύματα του Ναπολέοντα μπαίνουν στην Τοσκάνη, μεταφέρουν μαζί τους ένα κιβώτιο με χρυσά νομίσματα, τα οποία είναι υποχρεωμένος να φυλά ο ονειροπόλος στρατιώτης Ζαν. Ο Ζαν είναι απρόσεκτος, έχει συνέχεια το μυαλό του στις επαναστατικές ιδέες και στον έρωτά του για την τοσκανή χωριατοπούλα Ελιζαμπέτα. Ενώ οι νέοι κάνουν έρωτα στα χωράφια, ο Κοράντο, αδερφός της Ελιζαμπέτα, κλέβει το θησαυρό. Η οικογένεια των φτωχών χωρικών γίνεται πάμπλουτη, "ευλογημένη" αλλά εξαιτίας της ο Ζαν δικάζεται για αμέλεια σύμφωνα με το στρατιωτικό νόμο και εκτελείται. Οι Μπενεντέτι είχαν την ευκαιρία να σώσουν το Ζαν επιστρέφοντας το χρυσάφι, αλλά δεν το έκαναν. Έτσι, ο θησαυρός του Ζαν γίνεται ταυτόχρονα η ευλογία και η κατάρα της οικογένειας.

Ευλογία και κατάρα. Κανένα είδος προπατορι-

κού αμαρτήματος, κακού οιωνού ή τραγικής θεόσταλτης μοίρας δεν κυνηγά τους Μπενεντέτι, αλλά ένα κοινωνικό στίγμα, το στίγμα της ταξικής προδοσίας. Ο Ζαν είναι ο φορέας των ιδανικών της κοινωνικής εξέγερσης και, παρόλα αυτά, οι Μπενεντέτι του γυρίζουν την πλάτη, προτιμώντας τα αργύρια της προδοσίας από το θησαυρό των ιδεών του. Αντίστροφα από το Φούλβιο του "Αλονζανφάν", ο οποίος έχει αποστατήσει από την τάξη των ευγενών για να ενοστεριστεί τα επαναστατικά ιδεώδη (και στη συνέχεια να λιποψυχήσει), οι Μπενεντέτι αποσκιρτούν από την τάξη των χωρικών προκειμένου να γίνουν οι ίδιοι μεγαλοκτηματίες. Κατά τον προσφιλή τους τρόπο, οι Ταβιάνι δεν επιδοκίμαζουν ούτε αποδοκίμαζουν τις πράξεις των ηρώων τους, παρά παρακολουθούν με συμπάθεια το τρομερό δίλημμα στο οποίο βρίσκονται οι πάμπρωχοι χωρικοί, τις αμφιταλαντεύσεις τους για το αν θα πρέπει ή όχι να επιστρέψουν το κιβώτιο με το χρυσάφι.

Στη δεύτερη ιστορία, παρακολουθούμε τους, μεγαλοαστούς πλέον, Μπενεντέτι των αρχών του εικοστού αιώνα. Πρόκειται για την Ελιζα, απόγονη της πιστής στην έρωτά της για το Ζαν Ελιζαμπέτα, και τα δυο της αδέρφια, τον ισχυρό, πολιτικά φιλόδοξο Αλεσάντρο και το διανοητικά καθυστερημένο Ρέντζο. Η Ελιζα, που βρίσκεται από τη μεριά των πάμπλουτων και ισχυρών, ερωτεύεται ένα φτωχό χωρικό (τα κεντρικά πρόσωπα της κάθε γενιάς των Μπενεντέτι ενσαρκώνονται περίπου από τους ίδιους ηθοποιούς, προκειμένου να δοθεί μια ισχυρή εντύπωση συνέχειας, σχεδόν μετεμψύχωσης). Όταν ο αδερφός της επεμβαίνει δραστικά για να διακόψει την ερωτική αυτή σχέση, η Ελιζα παίρνει την εκδίκησή της: δολοφονεί τα αδέρφια της διληπτηριάζοντάς τα.

Γνώριμα μοτίβα του ταβιανικού σινεμά διαπερνούν την ιστορία της Ελιζας και του απαγορευμένου της έρωτα:

α) το σχήμα άντρας-γυναίκα-άντρας (η Ελιζα και τα δύο της αδέρφια), η αισθητική αρμονία και οι λεπτές ισορροπίες που παράγει (το έχουμε ήδη συναντήσει στο **ΛΙΒΑΔΙ**). Ο Διανοητικά καθυστερημένος αδερφός είναι το πιο ενδιαφέρον πρόσωπο του τριγώνου, ένας πραγματικός "τρίτος", το αβυσθη, εγκαταλειμμένο στις φοβίες και ενοχές του, θύμα του κληρονομικού κακού, ένας ανίκανος γόνος, συνθλιμμένος από την ίδια την κοινωνική θέση στην οποία βρίσκεται παρά τη θέλησή του.

β) το μοτίβο της μεταμφίσεως. Ο εραστής της Ελιζα εισέρχεται στη δεξίωση του μεγάλου αρχοντικού των Μπενεντέτι σαν μέλος μίας ομάδας ηθοποιών, μεταμφιεσμένος σε γυναίκα. Η μεταμφίεση για τους Ταβιάνι (αρκεί να θυμηθούμε τη μεγαλειώδη ενορχήστρωση των μεταμφιέσεων στο **ΑΛΟΝΖΑΝΦΑΝ**) είναι κάτι σαν μαγική μεταμόρφωση, σαν τελετουργική πραγματοποίηση του ανέφικτου, σαν καταστρατήγηση των ο-

ρίων ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα. Η μεταμόρφωση του χωρικού σε γυναίκα αποτελεί το διαβατήριό του για την έπαυλη, το μαγικό κλειδί για τον απαγορευμένο χώρο, εκείνον που οι αφέντες κρατούν προνομακά για τον εαυτό τους. Η αρχοντιά της δεξίωσης, η γλυκειά εμφάνιση της Ελίζα (θυμίζει πολύ την Αντονέλι στον ΑΘΩΟ), είναι ακόμη ένας σκηνοθετικός φόρος τιμής των Ταβιάνι στον αγαπημένο τους Βισκόντι.

γ) η χρήση δηλητηριωδών μανιταριών σαν τρόπος εκδίκησης θα ταίριαζε περισσότερο στις κακές μάγισσες των παραμυθιών παρά στην ηρωίδα μιας αληθινής ιστορίας. Άλλωστε, ολόκληρη η ιστορία του χρυσαφιού των Μπενεντέτι παρουσιάζεται σαν θρύλος, αντλεί στοιχεία τόσο από την Ιστορία (η Γαλλική Επανάσταση και ο Ναπολέοντας, ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και η Αντίσταση, οι κοινωνικές ανισότητες των αντίστοιχων εποχών, είναι πραγματικά, ιστορικά, σημεία αναφοράς) όσο και από τη λαϊκή φαντασία που υποτίθεται πως έχει εμπλουτίσει το θρύλο αυτό. Και φυσικά, ολόκληρη η ταινία, όπως συμβαίνει τόσο συχνά με τους Ταβιάνι, έχει το ύφος ενός όμορφου παραμυθιού ή πιο σωστά, μιας παραβολής. Τα παιδιά αποτελούν τους προνομακούς παραλήπτες των παραμυθιών, για το λόγο αυτό, οι δύο μικροί, σύγχρονοι μας, Μπενεντέτι, το αγόρι και το κορίτσι, στους οποίους απευθύνεται η αφήγηση των τριών ιστοριών, παίζουν το ρόλο του συνδυετικού κρίκου της ταινίας και του πρωταρχικού λόγου συγκρότησής της.

Η τρίτη ιστορία, η περισσότερο συμβατική, κατά τη γνώμη μας (θυμίζει πολύ τη ΝΥΧΤΑ ΤΟΥ ΣΑΝ ΛΟΡΕΝΤΖΟ) μιλά για τον καλλιεργημένο απόγονο των Μπενεντέτι, φοιτητή της Ιστορίας και βιολογιστή, στα χρόνια της αντίστασης. Ο Μπενεντέτι αυτός παίρνει μέρος στην αγώνα κατά του φασισμού, συλλαμβάνεται, οδηγείται για εκτέλεση, αλλά είναι ο μόνος από τους συντρόφους του που γλιτώνει. Ο φασισμός παραπαίει, ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος βαδίζει προς το τέλος του, και οι μελανοχίτωνες, τρομαγμένοι από την αναμενόμενη ήττα, χαρίζουν τη ζωή σε αντιστασιακούς που προέρχονται από φημισμένες ισχυρές οικογένειες. Ο Μπενεντέτι δεν θέλει να φανερώσει την ταυτότητά του, είναι απρόθυμος να δεχτεί τη χάρη που του δίνεται, όμως οι φασίστες τον διακρίνουν από τους συντρόφους του χωρικούς χάρη στα λευκά και αδούλευτα χέρια του. Μετά τον πόλεμο, και αφού έχει χάσει τη γυναίκα που αγαπά, ο Μπενεντέτι ζει μια ζωή μοναχική, σχεδόν σε κατάσταση τρέλας.

Ο προβληματισμός των Ταβιάνι, και σε αυτή την ιστορία, είναι αρκετά γνωστός. Αφορά τη μεγάλη, συχνά αξεπέραστη, δυσκολία επικοινωνίας των διανοούμενων επαναστατών, που πολλές φορές προέρχονται από τα ανώτερα και ευκατάστατα αριστοκρατικά ή αστικά στρώματα, με τον απλό λαό, του οποίου τα συμφέροντα υπερασπίζονται. Ο Μπενεντέτι έχει δοθεί ολόψυχα στον αγώνα του, όμως οι χωρικοί δεν τον αναγνωρίζουν σαν έναν από αυτούς (ο γέροντας χτυπά τον Μπενεντέτι, αναρωτιέται γιατί εκείνος εξακολουθεί να ζει ενώ οι αγρότες σύντροφοί του όχι), αλλά ούτε οι φασίστες μπορούν να τον ταυτίσουν με το λαό. Ο πρόγονός του, ο Ζαν, γνώρισε και αυτός την ίδια δυσκολία επικοινωνίας και, στη συνέχεια την προδοσία. Ο Ζαν ήταν γάλλος, "ξένος", όπως "ξένοι" είναι όλοι οι εξεγερμένοι ήρωες των Ταβιάνι, που υποφέρουν από το αγεφύρωτο χάσμα α-

νάμεσα στη θεωρία και την πράξη, στις επαναστατικές ιδέες και την εφαρμογή τους: οι ήρωες μέλη του ΚΚΙ στους ΑΝΑΤΡΟΠΕΙΣ, ο Ρανιέρι του ΣΑΝ ΜΙΚΕΛΕ, ο Φούλβιο του ΑΛΟΝΖΑΝΦΑΝ, οι τρεις νέοι του ΛΙΒΑΔΙΟΥ, οι δύο Ιταλοί καλλιτέχνες στην Αμερική της ΒΑΒΥΛΩΝΙΑΣ.*

Για τους Ταβιάνι, δεν υπάρχει πολιτική χωρίς λυρισμό. Και στις τρεις ιστορίες του ΦΙΟΡΙΑΕ, ο έρωτας νικά την προδοσία και την απογοήτευση, γίνεται τροφή για την ποίηση, την αγάπη για τη ζωή, την πίστη για το μέλλον. Όπως είχε συμβεί παλιότερα με το ΑΛΟΝΖΑΝΦΑΝ, τα χρώματα στο ΦΙΟΡΙΑΕ ζουν μια αυτόνομη ζωή, μιλούν για τα συνασθμάτα των ηρώων στη δική τους γλώσσα: το πράσινο για τα λιβάδια της Τοσκάνης, το γαλάζιο ως το βαθύ μπλε για τη λίμνη, τη θάλασσα, τα μάτια του Ζαν, τη ριχτή κάπα του, το χαλί στο σαλόνι της έπαυλης, τη σκιά της νύχτας. Πρόκειται για εκείνο το μπλε που πλημμυρίζει το δωμάτιο του μικρού βιολοντσελίστα όταν παίζει μουσική και όταν αργότερα, μεγάλος πια, κάνει έρωτα με την αγαπημένη του. Και είναι πάλι το μπλε που παισιώνει τα όνειρα της Ελίζα και του διανοητικά καθυστερημένου αδερφού της όταν ποθούν το κολύμπι, τη θάλασσα, τη φυγή. Και τέλος, το χρυσαφί, το χρώμα του χρήματος αλλά και του κρυμμένου θησαυρού που τα δύο μικρά παιδιά αναζητούν, και ανακαλύπτουν, στη σοφίτα του παππού τους.

Πράγματι, η σοφίτα του παππού, του Μπενεντέτι της Αντίστασης, κρύβει ένα θησαυρό ξεχασμένο και παρατεταμένο. Είναι το ανδρείκελο του Ζαν, ό,τι έχει απομείνει από εκείνον, τη Γαλλική Επανάσταση και όλες τις επαναστάσεις που δεν κατόρθωσαν να αλλάξουν τον κόσμο όσο και όπως θα ήθελαν. Τα δύο παιδιά φορούν τη στολή του Ζαν και κάνουν το ανδρείκελο να ζωντανέψει, κάνοντας τον παππού, σε ένα σπαρακτικό μονόλογο-φινάλε (ο πολιτικός λυρισμός των Ταβιάνι αποκτά πάντα ξεχωριστό συγκινησιακό παλμό στους μονολόγους των ηρώων τους, αρκεί να θυμηθούμε τους μονολόγους - φανταστικούς διαλόγους των Ρανιέρι, Φούλβιο και Πιραντέλο - ΧΑΟΣ), να πει: "Πως μπόρεσα να αμφιβάλλω", ήτλος στα μάτια του εχθρικού κόσμου που τον περιβάλλει (όπως ο Ρανιέρι του ΣΑΝ ΜΙΚΕΛΕ ή η μάνα στον ΑΛΛΟ ΓΙΟ από το ΧΑΟΣ), ο παππούς Μπενεντέτι αμφέβαλε για τη βιωσιμότητα των ιδανικών του, που ξεαναζωντανέψαν, χάρη στα δυο του εγγόνια.

Όσο υπάρχουν άνθρωποι, μας λένε οι Ταβιάνι, υπάρχει και η ελπίδα για την αλλαγή της κοινωνίας. Κοινοτυπία; Αθεράπευτος πολιτικός ρομαντισμός; Ίσως. Όταν τα παιδιά, κρυμμένα κάτω από τη στολή του Ζαν, βλέπουν τον παππού να μονολογεί, το ένα κλαίει, το άλλο γελά, όπως οι μάσκες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Και όταν η Ελίζα σκύβει στη λίμνη για να πλυθεί, βλέπει να καθρεφτίζεται στο νερό το πρόσωπο της πρόγονής της Ελιζαμπέτα, που τόσο της μοιάζει. Η χαρά και η λύπη είναι δύο διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος και τα πρόσωπα των ανθρώπων μοιάζουν, οι ομοιότητες που τους ενώνουν είναι μεγαλύτερες από τις διαφορές που τους χωρίζουν. Παραμύθια μπορεί να πει κανείς. Μα οι Ταβιάνι δεν το αρνούνται. Τα παραμύθια, λένε, είναι αληθινά. Τα παραμύθια γίνονται, μερικές φορές, πραγματικότητα.

ΕΛΕΝΗ ΜΑΡΑ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

*Το ζωηρό ενδιαφέρον για την επαφή του λαού με τη διανόηση και την επαναστατική προοπτική που αυτή η επαφή μπορεί να δημιουργήσει, αγκάλιασε σφαιρικά το Ιταλικό σινεμά των δεκαετιών '60 και '70. Ο Παζολίνι, που αποκαλούσε τον εαυτό του και γενικότερα τα ευκατάστατα παιδιά των αστών, "παιδιά του μπαμπά", ενδιαφερόταν έντονα για την αισθητική και κοινωνική επαφή με το υποπρολεταριάτο. Επιπλέον, το φιλμ Ο ΠΑΡΑΘΕΡΙΣΜΟΣ (LA VILLEGGIATURA, 1973) του Μάρκο Λέτο παρουσιάζει με αξεπέραστη πολιτική διεισδυτικότητα το πρόβλημα της επαφής ενός φιλελεύθερου αστού διανοούμενου με τους προερχόμενους από το λαό συντρόφους του στους χώρους εξορίας του μουσολινικού καθεστώτος.

RIFF RAFF

Αυτή η ταινία του Κεν Λόουτς προβλήθηκε με μια αδικαιολόγητη καθυστέρηση τεσσάρων χρόνων. Ο τίτλος της πηγάζει από μία ιδιωματική φράση της αγγλικής αστικής τάξης που υποδηλώνει τα περιθωριακά και σκληρά άτομα με τα οποία δεν είναι όμορφη η συναναστροφή. Η ιστορία εκτυλίσσεται στο σημερινό Λονδίνο και πρωταγωνιστής της είναι ο Στήβυ, ένας νεαρός σκωτσέζος που μόλις βγήκε από τη φυλακή και καταλήγει, αβοήθητος, να αναζητήσει δουλειά σαν οικοδόμος σ' ένα εργοτάξιο. Πιάνοντας φιλία μ' έναν θερμοκάμιο και ενεργό πολιτικά συνδικαλιστή, ο οποίος προσπαθεί με τα λόγια να κινητοποιήσει τους υπόλοιπους συνάδελφούς του, θάρθει η στιγμή που ο Στήβυ θ' αναζητήσει μια δεύτερη, θηλυκή αυτή τη φορά, συντροφιά για να καλύψει τα συναισθηματικά του κενά. Ψάχνοντας την ιδιοκτήτρια μιας χαμένης τσάντας, θα γνωρίσει την Σούζαν, νεαρή τραγουδίστρια με ακατάστατη επαγγελματική ζωή. Θα προσπαθήσουν από κοινού να φτιάξουν ένα φτωχικό σπιτικό σε μία άθλια συνοικία της μεγαλούπολης. Ο ένας θα συμπαρασταθεί όπως αμόζει στον άλλο, μέχρι τη στιγμή που ο Στήβυ θα συνειδητοποιήσει ότι η Σούζαν είναι ναρκομανής. Αυτό το γεγονός θα αλλάξει την τροπή των υπόλοιπων που θα ακολουθήσουν.

Αν και μοιάζει με υπόθεση μελοδραματικής ταινίας μαζικής κατανάλωσης, η ιστορία αυτή δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι εμπλοντίζεται με τόσα άλλα θέματα που ανήκουν σ' ένα διαφορετικό είδος: τον πολιτικό κινηματογράφο αριστερών κατευθύνσεων. Το RIFF-RAFF είναι μια ταινία αντίστασης που, αν και χρησιμοποιεί τα τετριμμένα επιχειρήματα από το ουδόλως ανανεωμένο οπλοστάσιο της αριστεράς, ξαφνιάζει με την τελική τροπή των γεγονότων και το πραγματικά απρόσμενο τέλος του (στο οποίο θα αναφερθούμε με περισσότερα λόγια στη συνέχεια). Το πιο δυνατό ίσως στοιχείο της ταινίας είναι οι ιδιαί-

τερες κωμικές νότες που αποκτά η ιστορία, φαινόμενο ασυνήθιστο στην υπόλοιπη φιλμογραφία του Λόουτς. Ας θυμηθούμε την σκηνή όπου ο συνδικαλιστής εργάτης αναζητεί απεγνωσμένα μια καθαρή τουαλέτα στην διπλανή πολυκατοικία ή τους μακρόσυρτους διαλόγους των συναδέλφων τους οι οποίοι και τονίζουν τον αγωνιστικό λόγο του δημιουργού, χωρίς όμως να παρλείπουν να διακωμωδήσουν την ασυννοησία που τους χαρακτηρίζει.

Ο Κεν Λόουτς δεν παραλείπει να θίξει τις πιο απωθητικές καταστάσεις, είτε αυτές είναι πρωτεύουσες στην μυθοπλασία είτε αυτές είναι δευτερεύουσες (όπως κι εκείνη του θανατερού εργατικού ατυχήματος που οφείλεται στην αδιαφορία των εργοδότην), ακόμα κι αν στις μέρες μας φαίνονται ρόδινες. Το RIFF-RAFF ενοχλεί, όπως ενοχλεί και το θέαμα μιας σφήκας μέσα στο μέλι. Μας δείχνει ότι μπορούμε να κάνουμε μία πολιτική ταινία χωρίς να ξεπέσουμε σε προπαγανδιστικές τακτικές. Η επιμεξία διαφορετικών εθνών και φυλών αυτής της εργατικής κοινότητας (οι μαύροι συνυπάρχουν με τους λευκούς, τους σκωτσέζους, τους άγγλους, τους τροτσικιστές και τους χίπις), μας αποδεικνύει ότι ο ρατσισμός ανάμεσα στους διαφορετικούς εκπροσώπους υπάρχει και είναι ισχυρός. Τους τροφοδοτεί με αντιπάθειες που καταστρέφουν κάθε απατηλή ελπίδα εργατικής αλληλεγγύης. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι το εξιλαστήριο θύμα αυτής της θανατηφόρας εργασίας είναι ένας νεαρός Κενυάτης γεννημένος στην Αγγλία, ο οποίος ονειρευόταν ένα μυθικό γυρισμό στην πατρίδα του.

Τελικά, ο σκηνοθέτης διατυπώνει μία γνωστή κρίση γύρω από το περιθώριο και τους περιθωριακούς, έτσι όπως συνηθίσαμε να τους αποκαλούμε: δεν υπάρχουν. Δεν υπάρχουν με τη μορφή της εξωτερικής περιφέρειας. Δεν υπάρχει παράδεισος για τους λίγους και κόλαση για τους πολλούς. Ίσως αυτή η κό-

λαση να είναι κοινή σε όλους μας. Το περιθώριο είναι ένα σύνολο από τα απόβλητα των υπάρξεών μας που υπάρχει και αναπτύσσεται χάρη σε μας και από εμάς, όποιο τίτλο και αν φέρουμε.

Ο Στήβυ, με τη συνεργία ενός συναδέλφου του, θα καταλήξει σε μια βανδαλιστική ενέργεια. Θα βάλει φωτιά στο κτίριο που χτίζανε τόσο καιρό και θα γίνει θεατής της καταστροφής του. Ίσως μ' αυτό τον τρόπο ο σκηνοθέτης να θέλησε να πει ότι παρόμοιες ενέργειες θα γίνουν το προοίμιο μιας πιο συσαστικής, ελπιδοφόρας δράσης. Εμείς, όμως, θα διαφανίσουμε ριζικά γύρω από τη χρησιμότητα αυτής της τελικής έκβασης και θα υπενθυμίσουμε στο δημιουργό ότι παρόμοια απλοϊκά σεναριακά ευρήματα, ακριβώς επειδή δικαιολογούν στιγμές υπερβολικής αγανάκτησης, όπου το μυαλό λειτουργεί απερίσκεπτα, κάθε άλλο παρά ευνοούν τον αγώνα των εργατών για κοινωνική αποκατάσταση.

Αξίζει τον κόπο να αναφερθούμε σε ένα ακόμα χαρακτηριστικό των ταινιών του Λόουτς. Το ύφος ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιεί, το οποίο είναι ιδιαίτερα αντιληπτό στις σκηνές όπου οι ερασιτέχνες ηθοποιοί του αυτοσχεδιάζουν, δίνει μία ακόμα μεγαλύτερη αίσθηση αυθεντικότητας των χαρακτήρων και τονίζει την αμεσότητα των σκωπών του σκηνοθέτη. Μ' αυτό τον τρόπο οι εργάτες δανείζουν στην ταινία ένα κομμάτι της προσωπικότητάς τους και μας βεβαιώνουν ότι συμφωνούν έμμεσα, πλην σαφώς, με τον σκηνοθέτη.

Ταινία: RIFF-RAFF (Αγγλία, 1991, έγχρωμη, 94 min.)

Σκηνοθεσία: Κεν Λόουτς

Σενάριο: Μπιλ Τζες

Μουσική: Στιούαρτ Κόπλαντ

Φωτογραφία: Μπάρνυ Ακρόντ

Εμπνεύσεις: Ρόμπερτ Καρλαίλ, Έμερ Μακκούρτ.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΤΕΛΟΣ ΠΟΙΑΣ ΕΠΟΧΗΣ;

Την πολυβραβευμένη ταινία του Αντώνη Κόκκινου την είδαμε στις αθηναϊκές αίθουσες λίγο μετά απ' το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τόσο στην Θεσσαλονίκη, όσο και στην Αθήνα ο Κόκκινος καθήλωσε το κοινό του, το γοήτευσε, το συνέραψε. Ο σκηνοθέτης μίλησε μέσα απ' την ταινία του για τις παρέες, για το κλίμα που επικρατεί σε αυτές.

Η ιστορία διαδραματίζεται στην Αθήνα, κάπου στη Χούντα. Μια παρά κινείται μέσα στα στενά πλαίσια που η Χούντα τους επιβάλλει, αλλά και μέσα στα περιθώρια που βάζουν οι οικογένειές τους, πλαίσια που καταδυναστεύουν ακόμη περισσότερο τη ζωή τους. Η αντίδραση των παιδιών είναι η δημιουργία, η προσπάθεια να ανεβάσουν ένα θεατρικό έργο, συμβολικό που απεικονίζει την μεταμόρφωση του ανθρώπου σε μια φρούμα, ίδια για όλους, στην ισοπέδωση της κοινωνίας. Η λογοκρισία, που επιβάλλεται απ' τον γυμνασιάρχη, βασίζεται στο ότι ο πατέρας ενός απ' τα παιδιά είναι αντιστασιακός και τελικά απαγορεύει να ανέβει το έργο. Όμως η δημιουργική προσπάθεια έφερε δύο καρπούς: φάνηκαν οι αντιξοότητες στην παρέα και αναπτύχθηκε μια πιο στενή φιλία και ένας έρωτας. Ο πρωταγωνιστής ερωτεύεται μια κοπέλα που θα έπαιζε στο έργο και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον επιπόλαιο και εγωιστή φίλο του.

Το τέλος της εποχής, της μαθητικής χρονιάς, σηματοδοτεί και την διάλυση της παρέας. Ο Κόκκινος εθελούζει την παρέα, βάζει μέσα στα άδρια της τον φακό του και με αληθοφανή τρόπο την περιγράφει. Ένα λανθάνον ερωτικό κλίμα επικρατεί ανάμεσα στους μαθητές και τις μαθήτριες - δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα σχολεία ήταν τότε αρρένων και θηλέων - αλλά και μεταξύ του άντρα και της γυναίκας (όπως του πρωταγωνιστή και της μητέρας ενός φίλου του). Ο σκηνοθέτης περιγράφει επίσης το αντιερωτικό και χωρίς φαντασία κλίμα καταπίεσης, που επικρατούσε στην ελληνική κοινωνία εκείνης της εποχής. Το ασπρόμαυρο συμβολίζει το παρελθόν και ο έντονος κόκκος που η ταινία έχει, δίνει μια έντονη συναισθηματικότητα, έναν ρομαντισμό που τελικά είναι επιθυμητός απ' τον σκηνοθέτη και καλοδεχούμενος απ' τους θεατές.

Ο πρωταγωνιστής κινείται άνετα στον χώρο του και έτσι η ταινία έχει ένα αληθοφανή χαρακτήρα. Το ΤΕΛΟΣ ΕΠΟΧΗΣ μορούσε άνετα να χαρακτηριστεί ένα δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, αλλά δεν είναι. Το πέρασμα στο χρώμα, είναι το πέρασμα στο παρόν. Βλέπουμε την εξέλιξη στην ελληνική κοινωνία, την αλλαγή του χαρακτήρα των ηρώων. Σαν ένα λάιβ μόντιβ βλέπουμε ένα από τα παιδιά της παρέας να θυμάται "τα παλιά" οδηγώντας το τζιπάκι του. Αλήθεια το τζιπ μήπως συμβολίζει κάποιο μπούμ χαρακτήρα, κάτι που δεν έχασε από την παλιά καλή εποχή; Πηγαίνει στο νεκροταφείο για να παραστεί στην κηδεία του φίλου του, όπου βρίσκεται εκεί με κάποια άτομα εκείνης της παρέας και θυμούνται τα παλιά.

Ο έρωτας που ακόμα ζει, η παρέα που δεν πέθανε, ο Κόκκινος δεν θέλει να κάνει την ταινία του ένα μελό απαισιόδοξο και αφήνει για το τέλος την είσοδο των δύο φίλων στο γήπεδο για να πάνε σε μια συνανλία. Εκεί ο ένας βγάζει δύο εισιτήρια, το ένα για τον φίλο του που είχε πεθάνει. Το ασπρόμαυρο κομμάτι παραπέμπει στον ρομαντισμό, αλλά και στο αισιόδοξο μήνυμα, αφού οι παρέες δεν πεθαίνουν, εξακολουθούν να υπάρχουν όσο θα υπάρχουν άνθρωποι και ομαδικές κινήσεις.

Ταινία: ΤΕΛΟΣ ΕΠΟΧΗΣ

Σκηνοθεσία: Αντώνης Κόκκινος

Σενάριο: Αντώνης Κόκκινος, Αλέξανδρος Κακαβιάς

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης

Μοντάζ: Γιούλα Ζωϊτοπούλου

Μουσική: Γιάννης Μπαχ Σπυρόπουλος

Παίζουν: Δημοσθένης Παπαδόπουλος, Κώστας Καζανάς, Γιώργος Πυρραδόπουλος, Πέγκυ Τρικαλιώτη, Βαγγέλης Καζάν, Δέσποινα Τομαζάνη, Περικλής Λιανός

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

Ιστορίες αμερικάνικου μποξοφισμού

Στη θεαματικότητα βέβαια, αυτή που εδώ και πενταετίες κυκλώνει το αμερικάνικο βιομηχανικό σινεμά, όντως έχουν γίνει κάποια λειτουργικά βήματα που αφορούν μια σπυραεική και ενίοτε δημιουργική γλώσσα. Όπως γνώριμο είναι, στο ενασχολούμενο σινεφιλικά δυτικό βλέμμα, πως ο παραπάνω γλωσσικός ιδιωτισμός (αυτός της φανταστικής φιλικής γραφής), στρέφεται και στις αισθητικές του εξελισσόμενου κινούμενου σχεδίου υποδανειζόμενος ήρωες, έννοιες και λοιπές ιδιοτροπίες του. Η μελλοντική δράση αυτού του είδους δε, που τώρα συμπεριφέρεται κι ως ακμάζον καταναλωτικό υλικό, πρέπει και ουσιαστικά να διαφνωθεί επιτυχώς σύμφωνα με τις επιταγές της σχέσης της με την παραγωγή - της εκάστοτε φιλικής κατασκευής. Εδώ θα διέλθουν παράγοντες όπως "απόσβεση κεφαλαίου", "τάση προς άμεση ιδιοποίηση ενός ακόμα είδους", "θεατική πλάνη για τη γέννηση ενός ακόμα απονενομένου κοινού που θα οικειοποιεί ακαριαία το νεοεισελθέν είδος" κ.α.

Ένα από τα προγλωσσικά δείγματα αυτής της επαναλειτουργούσας τακτικής/κατηγορίας (είναι αβίαστο να μιλάμε για ένα αμετάλητα νέο είδος σινεμά, τουλάχιστον ιστορικά) είναι και το φιλμ ΜΑΣΚΑ. Μια ταινία που οφείλει την πραγμάτωσή της σε ένα καθαρά "προ-κινηματογραφικό" στάσιο. Από τις ατάκες του Στάν-

λέϊ, του υπερήρωα της ταινίας μέχρι τη στημένη σκηνογραφία. Η πανκινηματογραφική NEW LINE CINEMA "εμπιστεύθηκε" ένα προ πολλού προδιατεθειμένο κοινό που είχε ήδη ασπασθεί μια ημι-καρτουναστική λογική κι ήταν σχεδόν έτοιμο να τη δει κινηματογραφημένη. Έμειναν οι κινήσεις του Τζιμ Κάρεϊ - ένα εξαιρετικό κομμάτι του φιλμ. Που όμως αν δεν είχαν το αναπάντεχο μπόλιασμα του φανταστικού θα έφταναν σε υψηλότερα επίπεδα. Η σκηνοθετική άποψη προβλέπει ένα μονοσήμαντο άνθρωπο. Ή θα φοράει τη μάσκα ή όχι. Ή θα κινείται ή θα παραμένει εκνευριστικά βιδωμένος. Αυτό είναι και το παιχνίδι του θεατή. Η μίζερια της υπαλληλικής ζωής και η ντελικτική φοροτικότητα του σχεδίου.

Το κινούμενο σχέδιο δεν έχει παρωχηθεί, αλλά είναι σαφής η ρήση που με την πραγματικότητα: και η λογική της παραγωγής (της εταιρείας παραγωγής) εστίασε τις μεθόδους της σε έναν κινηματογράφο που περιστρέφεται ανάμεσα σε φαντασία και πραγματικότητα. Με οποιονδήποτε τρόπο. Δεν έχει σημασία. Κάτω από μιας τέτοιας βάσης τακτική ο κινηματογράφος δεν αποπλάνησε ή παράλλαξε έναν ήρωα κινούμενου σχεδίου αλλά τον απορρόφησε ουσιαστικά, τον μαγνήτησε ριχνώντας τον στη μεγάλη οθόνη, αναδείχνοντας για μια ακόμα φορά τις βαμπυρικές του δυνατότητες. Ποιά θα ήταν η φυσική

τρέλλα του Στάνλεϊ αν δεν τονίζονταν από το εντυπωσιακό μακιγιάζ; Ποιά θα ήταν η υπερφυσική του Στάνλεϊ αν ήταν μόνο Κάρεϊ, δηλαδή αν δεν είχαν προστεθεί τα εφέ του MORPHING σε 3D;

Το μόνο που μένει είναι η επίτευξη κάποιων καινούργιων εφευρέσεων που ενδεχομένως θα προσπαθήσουν μέσω του μάκετινγκ να μην αναλώσουν το σινεμά του γρήγορου πλάνου. Η εταιρεία NEW LINE CINEMA έχει μεγαλόπνοους σχεδιασμούς. Οι προγραμματιστές της INDUSTRIAL LIGHT AND MAGIC ανοίγουν νέους δρόμους (ή μονόδρομους) στους πολλούς χώρους της κινηματογραφικής τεχνικής δείχνοντας κατά έναν τρόπο το "απεριόριστο" των διαδρομών. Το μεγάλο ζήτημα παραμένει για ποιό κοινό διατίθεται να καταναλώσει την κάρτα απεριόριστου.

Ταινία: Η ΜΑΣΚΑ, THE MASK.

Παραγωγή: Μπομπ Εγκελμαν

Σκηνοθεσία: Τσακ Ράσελ

Σενάριο: Μάικ Γουέμπ

Φωτογραφία: Τζον Λεονέτι

Μοντάζ: Άρθουρ Κομπερν

Ερμηνείες: Τζιμ Κάρεϊ, Κάμερον Ντιαζ, Πίτερ Ριγκερτ

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΕΛΑΙΩΝΕΣ

Ο κινηματογράφος του Αμπά Κιαροστάμι είναι μία πολύ όμορφη προσφορά στους απαιτητικούς σινεφίλ όλων των προτιμήσεων. Κι αυτό γιατί οι ταινίες του συγκεντρώνουν πολλά χαρακτηριστικά που ανήκουν σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη. Βρίσκονται στο μεσοδιάστημα της μυθοπλασίας και του ντοκιμαντέρ, της ηθογραφίας και της ειδικής έρευνας, του reality show και του cinéma direct (δηλαδή της ιδιαίτερης εκείνης σχολής ντοκιμαντέρ που υιοθετεί σαν τακτική της τη συνεργασία με ερασιτέχνες ηθοποιούς, προκειμένου αυτοί να εκθέτουν μπροστά στο φακό αυθεντικές αναπαραστάσεις των βιωμάτων τους).

Στην τελευταία του δημιουργία ΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΕΛΑΙΩΝΕΣ ο σκηνοθέτης, ακολουθώντας παρόμοια σκηνοθετική αλλά και υφολογικά γραμμή, τοποθετεί το χώρο δράσης του στο κέντρο ενός λεηλατημένου από το σεισμό χωριού της πατρίδας του, προκειμένου να συνδυάσει την αυθεντική μαρτυρία με την ελεύθερη αναπαράσταση. Αποδεικνύοντας στους θεατές ότι είναι ένας αληθινός μάστορας της τεχνικής της "ταινίας μέσα στην ταινία" ο Κιαροστάμι επεκτείνει τις μυθοπλαστικές καταβολές των προηγούμενων ταινιών του σε μία πρωτότυπη (ως προς την εκτέλεσή της κυρίως) ιστορία ερωτικής εθνομολόγησης (ίσως όμως και απογοήτευσης). Ο Χοσεΐν, ο πρωταγωνιστής του, (αληθινό πρόσωπο με αυθεντικά στοιχεία και όνομα) επωφελείται από το τυχερό γεγονός της παρουσίας ενός κινηματογραφικού συνεργείου στο σεισμόπληκτο χωριό του και σκηνοθετεί μία φτιαχτή πρόταση γάμου με την κοπέλα που έχει ερωτευτεί, προσπαθώντας έτσι να αποσπάσει την συγκατάθεση της γιαγιάς της, εφόσον αυτή είναι η μοναδική ζώσα συγγενής της.

Ακριβώς επειδή η προηγούμενη ταινία του Κιαροστάμι (ΚΑΙ Η ΖΩΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ) εξέθετε τα περιστατικά ενός παλιότερου σεισμού με τον ίδιο ακριβώς τρόπο αλλά σε διαφορετικές κοινότητες (σε άλλα χωριά), κάτι μας αφήνει την υποψία ότι η τελευταία του είναι μία συνέχεια της πρώτης ή καλύτερα μία διαφορετική εκδοχή του ίδιου θέματος. Είναι μία μυθοπλασία που επινόησε ο δημιουργός έχοντας σαν υπόδειγμά του τις συνθήκες των γυρισμάτων της προηγούμενης του (η οποία, απ' όσο ξέρουμε, είναι άπαιχτη στην Ελλάδα και γι' αυτό το λόγο το ελληνικό κοινό δε θα βρει τις συνέχειες που συνδέουν αυτές τις δύο). Τρεις διαφορετικοί σκηνοθέτες συνυπάρχουν καλλιτεχνικά σ' αυτή την τελευταία ταινία: πρώτα, ο σκηνοθέτης της ΚΑΙ Η ΖΩΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ, δεύτερα, εκείνος που κινηματογραφεί τα προη-

γόμενα γυρίσματα και τελικά ο Κιαροστάμι, σαν γενικός επιστάτης και ρυθμιστής όλων των καινούργιων πλάνων.

Αφού θεωρώ αυτή την καινούργια δημιουργία του σκηνοθέτη σαν μία συναρπαστικότερη ποιητική διασκευή της προηγούμενης ταινίας του, ας μου επιτραπεί ν' αναφερθώ σ' ένα παλιότερο κείμενό μου. "Ο Ιρανός Αμπά Κιαροστάμι παρουσίασε πρώτος την ταινία του ΚΑΙ Η ΖΩΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ και κέρδισε το βραβείο ROSSELINI. Κλείνοντας κι αυτός περισσότερο προς το ντοκιμαντέρ παρά τη μυθοπλασία, μας πρόσφερε ένα έξοχο οδοιπορικό στα κατεστραμμένα χωριά του Ιράν από τους σεισμούς του 1990, σε αναζήτηση του μικρού ήρωα μιας παλιότερης ταινίας του (ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΦΙΛΟΥ ΜΟΥ).

Μέσα απ' όλες αυτές τις εικόνες καταστροφής, που η μη-ελλειπτική γραφή της ταινίας παρουσιάζει με επιμονή, ο Κιαροστάμι μας δείχνει ότι κανένας δεν προσκολλάται στο κακό που του έτυχε, αλλά ατενίζει με αισιοδοξία τη ζωή, που συνεχίζεται.

Χρησιμοποιώντας απλούς ανθρώπους, ερασιτέχνες ηθοποιούς, ο Κιαροστάμι τονίζει την αυθεντικότητα των αφηγήσεων για το σεισμό, υπό μορφή αναπαραστημένων μαρτυριών.

Ο μικρός συμπρωταγωνιστής του δίνει την ευκαιρία ν' αναπτύξει άλλη μία φορά ένα από τα αγαπημένα θέματά του, την παιδική αθωότητα και αφέλεια" (Ηπειρωτική εστία, Αύγουστος 92, σελ. 1128)

Τελειώνοντας, θά 'θελα να επαναδημοσιεύσω ένα σύντομο κείμενο του ηθοποιού Michel Piccoli (ο οποίος δεν παίζει στην ταινία του Κιαροστάμι) επειδή είναι ένα πολύ κομψό δείγμα του θαυμασμού που τρέφουμε όλοι μας στον σκηνοθέτη. "Όταν βλέπω μια ταινία του Κιαροστάμι, δεν θέλω πια να γιορτάσω τον πρώτο αιώνα του κινηματογράφου, γιατί εκείνος ήδη γιορτάζει τον δεύτερο. Ο Κιαροστάμι κινηματογραφεί χάρη στους εφευρέτες του σινεμά, αλλά αν εκείνοι ζούσαν σήμερα, θα έμεναν έκθαμβοι από την εφεύρεσή τους, κοιτάζοντας μια δική του ιστορία. Στο ΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΕΛΑΙΩΝΕΣ, ο χρόνος, που ο σκηνοθέτης μας δίνει για να θαυμάσουμε τις γυναίκες και τους ξετρελαμένους μαζί τους άνδρες, έχει κάτι το μαγικό. Αισθανόμαστε συνένοχοι στην αγάπη που τρέφει γι' αυτούς. Το χιούμορ του είναι τρυφερό, παθιασμένο, λεπτεπίλεπτα αχιμηρό. Ο Κιαροστάμι ξέρει να παίρνει αποστάσεις από το έργο του. Ο κινηματογράφος του κινηματογράφου του Αμπά. Η χάρη της φυλακισμένης του ελευθερίας". (Première, Φεβρουάριος 95, σελ. 37)

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

Ταινία: ΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΕΛΑΙΩΝΕΣ (Ιράν, 1994, 103 min.)
Σκηνοθεσία: Abbas Kiarostami
Σενάριο-μοντάζ: Abbas Kiarostami
Φωτογραφία: Hossein Djafarian
Ερμηνείες: Hossein Rezai, Mohamad Ali Keshavarz, Farhad Kheradmand.

Μια προσέγγιση της ιστορίας

Η τελευταία ταινία του Αλέξη Δαμιανού θα μπορούσε άραγε να ήταν διαφορετική απ' τις δύο προηγούμενες; Θα μπορούσε άραγε ο Δαμιανός να κάνει την "στροφή" και να κατευθυνθεί προς την ταινία μυθολογίας μ' ένα σπονδυλωτό σενάριο; Και ποιός τότε θα τον επιδοκίμαζε και ποιός θα τον αποδοκίμαζε; Θα βρισκόταν κάποιος να του βρεθεί συμπαραστάτης; Μια καταίγίδα από ερωτήματα που αναζητούν εναγωνίως απάντηση. Ιδιαίτερα μετά από τον ύπουλο πόλεμο που ακολούθησε την προβολή της τελευταίας ταινίας του.

Ας πάρουμε τα πράγματα όμως απ' την αρχή. Η ΕΥΔΟΚΙΑ και το ΜΕΧΡΙΤΟ ΠΛΟΙΟ ήταν ταινίες που άλλαξαν το ρου του ελληνικού κινηματογράφου. Ο Δαμιανός με τις δύο αυτές ταινίες κατάφερε να δώσει πνοή στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Ταινίες χωρίς σπονδυλωτό σενάριο ήταν ένα σχόλιο στην ελληνική κοινωνία της εποχής του. Ταινίες που έκαναν αίσθηση αφού απευθύνονταν σ' ένα ευαίσθητοποιημένο και προβληματισμένο κοινό που δεν ήθελε να δει μόνο την ωραιοποιημένη πλευρά της εικόνας του, αλλά και τα κακώς κείμενα και να πάρει κάποιες αποφάσεις. Ο Δαμιανός έβαλε το δάχτυλο στις νωπές πληγές χωρίς να φοβάται τις αντιδράσεις από οπουδήποτε και αν προέρχονται. Τότε ο Δαμιανός απευθύνονταν σ' ένα κοινό διαφορετικό απ' το σημερινό, ένα κοινό που έρχεται από την κατοχή, από ένα εμφύλιο πόλεμο και από πληθώρα καταπιεστικών ενεργειών από μεριάς της εξουσίας. Παράλληλα η βιομηχανοποίηση και η επακόλουθη εσωτερική μετανάστευση όξυναν τα κοινωνικά προβλήματα που ήδη βρισκόταν σε αδιέξοδο. Ο Δαμιανός, λοιπόν, μίλαγε στην καρδιά τους, μίλαγε την γλώσσα τους, εξέφραζε τα συναισθήματά τους, τις ανησυχίες τους, έλεγε πράγματα που δεν μπορούσαν να ειπωθούν από αυτούς.

Οι καιροί όμως άλλαξαν και μαζί με αυτούς και η ελληνική κοινωνία που άλλα την απασχολούν, για άλλα πράγματα ενδιαφέρεται. Θά πρεπε, λοιπόν, ο Δαμιανός να κάνει την θεαματική στροφή και να στραφεί στις ταινίες μιας τυποποιημένης συνταγής που επιβάλλει την ομοιότητα και την ισοπέδωση του πολιτισμού. Θα έπρεπε να ενδιαφερθεί περισσότερο με το τι πουλάει, παρά με το τι θέλει να πει. Θα



έπρεπε να φύγει απ' την θέση του, που είναι πίσω απ' την κάμερα, και να τοποθετήσει εκεί τους στατιστικολόγους και τους μανάτζερ. Να "βρει" το μέσο θεατή (αλήθεια αυτός ο όρος υπάρχει στην πραγματικότητα;) και να γαργαλήσει τα ένστικτά του. Τότε όμως δεν θα ήταν ο Δαμιανός, αλλά θα ήταν ένας κάποιος σκηνοθέτης, και η υπογραφή του θα ήταν πλαστή και το έργο του ένα κακέτυπο. Δεν θα είχε την ψυχή που είχαν τα άλλα, αλλά θα ήταν ένα έργο, ένα οποιοδήποτε έργο. Ακριβώς επειδή αποφάσισε να γυρίσει το έργο του, να μιλήσει μέσα απ' την κάμερά του, πολεμήθηκε ύπουλα με εξυπνίστικα και πικρόχολα σχόλια.

Στον ΗΝΙΟΧΟ πιάνει την ελληνική ιστορία απ' την Κατοχή μέχρι τις μέρες μας και λέει αυτά που πιστεύει για την πρόσφατη ελληνική ιστορία, ένα τόλμημα αφού τα γεγονότα είναι ακόμη πρόσφατα και ο υποκειμενισμός μπορεί να είναι ανά πάσα στιγμή παρών. Ο υποκειμενισμός είναι αυτός που μας ενδιαφέρει εδώ, μας ενδιαφέρει η γνώμη του σκηνοθέτη - ο οποίος έχει αναπτύξει μια σειρά από βαθυστόχαστα σχόλια τον τελευταίο καιρό - τότε η γνώμη του έχει βαρύνουσα σημασία. Ο σκηνοθέτης δεν ντρέπεται να πει αυτά που πιστεύει, δεν φοβάται να πει τα υπέρ και τα κατά των μεν και των δε, των δεξιών και των αριστερών. Ο Ηνιόχος ταξιδεύει στην ιστορία, βρίσκεται στην αντίσταση, στις ιταλικές φυλακές, στον εμφύλιο πόλεμο, δίνει λύσεις (ο σκοτωμός του αρχηγού των συντηρητικών), ερωτεύεται, αγαπάει και αγαπιέται. Ζει τον διχασμό

(αριστερός-δεξιός) στην ίδια την οικογένειά του, βλέπει τους παλιούς συντρόφους του να αλλάζουν ιδέες και ζωή, να εντάσσονται στο σύστημα.

Πηδάει στην σημερινή πραγματικότητα και παρατηρεί τις παγίδες που απειλούν την ελληνική νεολαία. Η χρησιμοποίηση σταρ των ΜΜΕ (Τζίμης Πανούσης, Μαρίνος) δίνει μια νότα ιδιαίτερη σ' αυτά τα σχόλια. Το μέρος όμως αυτό κάνει μια κοιλιά γιατί δεν μπορεί καλύτερα να καλύψει το χάσμα των γενεών, την έλλειψη προτάσεων. Για να έχουμε μια πρόταση, από μεριάς Δαμιανού, θα έπρεπε να είχε η ταινία διάρκεια τουλάχιστον ακόμα μιας ώρας. Η εμπορικότητα, που στοιχειωδώς έπρεπε ο Δαμιανός να κρατήσει, κάτι που το επέβαλαν οι αιθουσάρχες, δεν το επέτρεπε. Μπορούμε να πούμε ότι ο Αλέξης Δαμιανός κέρδισε το στοίχημα, έκανε μια ταινία που θα την αφήσει παρακαταθήκη στις επόμενες γενιές.

Ταινία: ΗΝΙΟΧΟΣ

Σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός

Σενάριο: Αλέξης Δαμιανός

Φωτογραφία: Χρήστος Βουδούρης

Μουσική: Μάρκος Δαμιανός

Μοντάζ: Άρτεμις Καπασακάλη

Παίζουν: Βάσιος Ελευθεριάδης, Αλέξης Δαμιανός, Θεόδωρος Πολυζώνης, Βίκυ Πρωτογεράκη, Γιώργος Δριζής, Δημήτρης Τράγκας

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΠΛΗΓΩΜΕΝΟΣ ΕΓΩΡΙΣΜΟΣ

Η Νόεμι Λβόβσκυ το 1987, μετά απ' τις κινηματογραφικές της σπουδές, γύρισε την πρώτη της ταινία. Με δύο ταινίες **LA BELLE (Η ΟΜΟΡΦΗ)**, ντοκιμαντέρ γυρισμένο σε βίντεο, διάρκειας 10 λεπτών και **UNE VISITE (ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΕΨΗ)**, ταινία μικρού μήκους, 16mm, διάρκειας 10 λεπτών επίσης, αρχίζει την κινηματογραφική της καριέρα.

Απ' το 1987 έως το 1989 την παρακολουθούμε να συνεργάζεται σαν συν-σεναριογράφος σε δύο ταινίες μεγάλου μήκους, η μια το **LA VIE PRATIQUE (ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΖΩΗ)** της Κριστίν Ντορν και τη μεσαίου μήκους, την **LE PETIT THEATRE DES IDIOTS (ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΩΝ ΗΛΙΘΙΩΝ)** της Σοφί Φιλιέρ, ενώ τον επόμενο χρόνο κάνει το μοντάζ στην ταινία μικρού μήκους **LA FILLE DU DIRECTEUR ET LA CORRESPONDANTE ANGLAISE (Η ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ ΚΑΙ Η ΑΓΓΛΙΑ ΑΠΟΣΤΟΛΕΑΣ ΤΗΣ)**, της Σοφί Φιλιέρ πάλι. Μόλις το 1989 θα κάνει την τρίτη της ταινία, πάλι μικρού μήκους, **DIS-MOI OUI, DIS-MOI NON (ΠΕΣ ΜΟΥ ΝΑΙ, ΠΕΣ ΜΟΥ ΟΧΙ)** που θα την γράψει και θα την σκηνοθετήσει και με την οποία θα κερδίσει το βραβείο των προσδοκίων και του Canalt, στο Φεστιβάλ των Καννών και το βραβείο της Κριτικής Επιτροπής στο Φεστιβάλ του Μονάχου. Ένα χρόνο αργότερα με την Σοφί Φιλιέρ θα γράψει το σενάριο για το **OUBLIE - MOI (ΞΕΧΑΣΕ ΜΕ)** και θα το σκηνοθετήσει η ίδια.

Πρόκειται για μια "παρακολούθηση", μια καταγραφή της ζωής μας κοπέλας που η σκηνοθέτιδα θέλει να την κάνει να μοιάζει στο ποίημα: "Αν φτιάχνω τα ματσισινόρα μου γριζά/ και τα μάτια μου πιο φωτεινά/ και τα χείλη μου πιο άλικα/ ψάχνοντας σ' όλους τους καθρέπτες/ αν όλα είναι όπως τα θέλω/ καμιά ματαιοδοξία! Αναζητώ/ το πρόσωπο που έφτιαξε το δικό μου/ πριν να δημιουργηθεί ο κόσμος./ Και τι σημασία έχει αν κοιτώ/ έναν άνθρωπο λες και/ ήταν η αγάπη μου όταν παρόλα αυτά/ το αίμα του έχει παραμείνει ψυχρό/ και η καρδιά μου δε χτυπά πιο γρήγορα;/ Γιατί με λέτε σκληρή/ γιατί πιστεύετε ότι προδοθήκατε;/ Τον θέλω φιλόστοργο αυτόν που δημιούργησε/ πριν την ύπαρξη του κόσμου". Ένα ποίημα του W.B. Yeats. Αυτή η κοπέλα είναι η Ναταλί. Αγαπάει ένα τύπο που δεν την αγαπάει πλέον και αγαπιέται από έναν άλλο τον οποίο κάνει να υποφέρει.

Μέσα στο φαινομενικό παραλογισμό υπάρχει μια λογική, μια αλήθεια, θα μπορούσαμε να πούμε. Η Ναταλί ψάχνει εναγωνίως

για την αλήθεια και δεν μπορεί να τη βρει παρά μόνο με την αέναη έρευνα των απαντήσεων στα χιλιάδες ερωτηματικά που υψώνονται μπροστά της. Μια άρνηση είναι γι' αυτή μια πόρτα κλειστή που πρέπει να ανοίξει. Μια πόρτα που θα την επιτρέψει να βρει μια άλλη που θα την οδηγήσει σε άλλη και έτσι ανοίγοντας πόρτες, μπαίνοντας σε διαδρόμους θα φτάσει κάποτε στο ζητούμενο, στην αλήθεια! Κάνει έρωτα για να επικοινωνεί με τους ανθρώπους, όχι μόνο για να ευχαριστιέται, όχι μόνο για την ηδονή. Εκπλήσσει όσους της προσφέρουν την ηδονή, την στιγμιαία ευχαρίστηση και που μετά την βλέπουν να τους αφήνει χωρίς κανένα ενδοιασμό. "Τι σημασία έχει αν κοιτώ έναν άνθρωπο λες και ήταν η αγάπη μου όταν παρόλα αυτά το αίμα μου μένει ψυχρό και η καρδιά μου δε χτυπά πιο γρήγορα;", λέει ο Yeats. Η Ναταλί ψάχνει για την αγάπη, μόνο που την αγάπη την ταυτίζει με την αλήθεια, και έτσι η "αγάπη" της συνεχώς είναι διαφορετική, συνεχώς αλλάζει. Μπορεί να έχει πάει μ' ένα σωρό άντρες, αλλά από αυτούς δεν μένει παρά ένας λόγος, κάτι που είπαν, μια κουβέντα. Μια εξήγηση. Η άρνηση του Ερίκ να της πει γιατί δεν την αγαπάει πλέον είναι κάτι που την τρελαίνει. Κολλάει πάνω του σαν βδέλα και κάνει πέρα αυτόν που νοιάζεται γι' αυτήν, τον Αντουάν. Ο Ερίκ της οφείλει μια εξήγηση, ενώ ο Αντουάν της προσφέρει μια προστασία, μια ήσυχη ζωή.

Θα παρακολουθήσουμε την τρελή πορεία της Ναταλί από τον Αντουάν στον Ερίκ και από αυτόν πάλι στον Αντουάν και πάλι στον Ερίκ και μετά την οριστική άρνηση στην μάνα της που δεν είναι παρόλα αυτά εκεί όπως επίσης τους ενδιάμεσους σταθμούς που βρίσκει και αγαπιέται από διάφορους άντρες. Από ένα σημείο και έπειτα η ζωή της κυλά μόνη της "σαν μια πέτρα που κυλά", όπως λέει ο Λβόβσκυ. Ο νόμος της βαρύτητας εδώ είναι ο νόμος της αναζήτησης, αυτός που κανονίζει τη ζωή της. Έτσι παρακολουθώντας αυτό το ταξίδι ουσιαστικά παρακολουθούμε την κοινωνία πως αλλάζει ή πως δεν αλλάζει. Μας αναγκάζει η σκηνοθέτιδα να πάρομε θέσι όχι αναγκαστικά υπέρ ή κατά της Ναταλί, αλλά υπέρ ή κατά κάποιων κοινωνικών καταστάσεων που ορίζουν την επικοινωνία. Παρακολουθούμε μια ιστορία που χαρακτηρίζει όσους προσπαθούν και δεν καταφέρνουν να φτιάξουν τη ζωή τους, που χαρακτηρίζει αυτούς που έχουν ανήσυχο βίο. Το σενάριο μεστό, κάθε λέξη είναι γεμάτη σημασία και συνοδεύεται από πράξεις, τίποτα δεν αωρείται, όλα εί-

ναι απτά. Δεν είναι άλλωστε περιεργο που η ταινία αυτή πήρε το βραβείο σεναρίου (και γυναικείας ερμηνείας) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το 1994.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι το **ΞΕΧΑΣΕ ΜΕ** είναι μια ταινία δρόμου, αφού η περιπέτεια είναι πανταχού παρούσα. Αλλά η περιπέτεια δεν υπάρχει αποκλειστικά μόνο για να δίνει ρυθμό στην ταινία, συνοδεύει την υπόθεση, το σενάριο, δίνει μεγαλύτερη δύναμη στις λέξεις. Όπως στο **MUITS FAUVES**, τον Συρίλ Κολάρ, η Λβόβσκυ στήνει μια ταινία που το κινήρι είναι δικαιολογημένο από τις καταστάσεις που περιγράφονται απ' τους ήρωες. Εκείνο όμως που είναι σημαντικό είναι ότι μια γυναίκα μιλάει για μια γυναίκα, μιλάει για τον έρωτα, την απελτίσια, τη μοναξιά των γυναικών ξέροντας αυτή την κατάσταση αρκετά καλά, εκ των έσω. Μιλάει σε πρώτο πρόσωπο, κάτι που η Λβόβσκυ το έχει κάνει και στις δύο προηγούμενες ταινίες της τις **ΠΕΣ ΜΟΥ ΝΑΙ, ΠΕΣ ΜΟΥ ΟΧΙ** και την **ΑΓΚΑΛΙΑΣΕ ΜΕ**: της αρέσει να διηγείται μια ιστορία σε πρώτο πρόσωπο με όλη την συναισθηματική φόρτιση που συνεπάγεται αυτό.

Τεχνικώς η ταινία δεν παρουσίασε κανένα ψεγάδι. Ο εκπληκτικός φωτισμός τέλεια ισορροπημένος (και την μέρα και τη νύκτα), αλλά και το μοντάζ που ακολουθεί παράλληλο δρόμο με το σενάριο μας γοήτευσαν. Όπου οι σκηνές πρέπει να είναι γρήγορες είναι και όπου πρέπει να είναι αργές είναι.

Το λάθος της άσκοπης κίνησης δεν παρουσιάζεται εδώ, αλλά η κάμερα μένει ακίνητη όσο χρόνο χρειάζεται για να κατανοήσουμε τα δρώμενα και τελικά να μπούμε στην ουσία των πραγμάτων. Υπάρχει άραγε κάποια επίδραση απ' το Γαλλικό Νέο Κύμα; Πιθανότατα ναί. Αλλά η επιμονή στην ψυχολογία των χαρακτήρων δεν είναι αυτοσκοπός εδώ. Η Λβόβσκυ ξέρει να κουμαντάρει καλά το υλικό της, σενάριο, ηθοποιούς και κάμερα και να κάνει μια ποιητική ταινία.

Ταινία: ΞΕΧΑΣΕ ΜΕ (OUBLIE - MOI)

Σκηνοθεσία: Νόεμι Λβόβσκυ

Σενάριο: Νόεμι Λβόβσκυ, Σοφί Φιλιέρ, Μαρκ Σολοντένκο, Νόεμι Λβόβσκυ

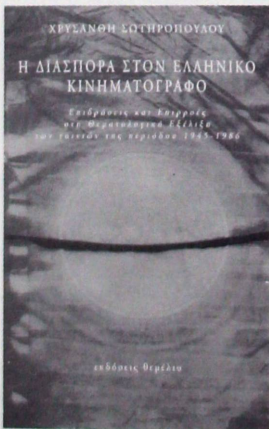
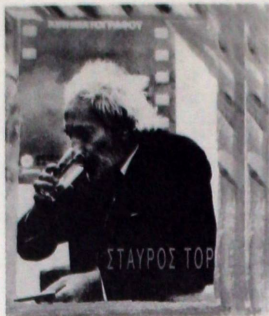
Μουσική: Αντριου Ντίκινσον

Φωτογραφία: Ζαν Μαρκ Φαμπρ

Μοντάζ: Τζένιφερ Οζέ

Παίζουν: Βαλέρια Μπρούνι Τεντέστ, Εμμανουέλ Ντεβόσκ Λοράν Γκρεβίλ, Εμμανουέλ Σαλιγγκερ, Φιλίπ Τορετόν, Ολιβιέ Πιναλί, Ζακ Νολό.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΒΑΚΡΟΣ



"Στάυρος Τορνές", Συλλογικό, εκδ. Θέατρο Σφενδόνη 1994, σ.σ. 149

"Γιατί κίνω κινηματογράφος; Πέρασαν δέκα χρόνια που συντάξαμε μαζί με τον Τισριάνκο Τίξο τούτο το μικρό μανιφέστο. Ακόμα το πιστεύω. "Ισχυρισμός. Ο κινηματογράφος Δεν είναι έργο των Δισεκατομμυρίων. Ο κινηματογράφος Δεν είναι έργο Αστέρων. Ο κινηματογράφος Δεν είναι το θέαμα των πολυεθνικών. Ο κινηματογράφος Δεν είναι εγγραφή βιντεοταινίας. Ο κινηματογράφος Δεν είναι έργο της όμορφης φωτογραφίας, του τέλειου πλαισίου, της καθαρής και κατά συνθήκη ηχητικής μπάντας, της πλούσιας σκηνογραφίας. Ο κινηματογράφος Δεν υπάρχει χωρίς φιλμ. Αλλά φιλμ υπάρχει μόνο όταν ξεκινά από την απόφαση βαθιά μεσ' απ' τα σπλάχνα εκείνου που το κάνει και Όχι από την ηλίθια αποφασιστικότητα των Προγραμματιστών Χειριστών της κουλτούρας, Παραγωγής της ψωλής, Στελεχών επιχειρήσεων, Λειτουργιών διαφόρων, Τραπεζιτών, Γραφειοκρατών, Βοηθητικών. Ο κινηματογράφος Είναι τα Δικά μας φιλμ. Ο κινηματογράφος Είναι η άρνηση του τεχνικισμού και του σημειολογισμού. Ο κινηματογράφος Είναι ο τόπος που Εσύ και Εγώ γνωρίζομαστε, "Εγώ" και Άλλοι αγκαλιαζόμαστε. Ο κινηματογράφος Είναι όλα τα έργα που δεν έγιναν αλλά θεάθηκαν εκστατικά μέσα στην έκρηξη της Ύπαρξης. Ο κινηματογράφος είναι η απελευθερωτική προσήλωση του Περιωρωθίου στην αναζήτηση του ατομικού του Κόσμου. Ο κινηματογράφος Είναι ο χώρος της Κατάρας και της Μέθης. Ο κινηματογράφος Είναι αιώνια αναλογία του Είναι. Ο κινηματογράφος Είναι η Κοινωνία που αναπαράγεται κάτω από μια μοναδική συνθήκη: να αφήνει να διαφανεί το Είναι, ο Χρόνος (Κόσμος), πίσω απ' τις πλευρές του Λογισμού. Ο κινηματογράφος Είναι το σημείο συνάντησης-σύγκρουσης μεταξύ του πραγματικού και του αδιανόητου, του φανταστικού και του αδύνατου. Ο κινηματογράφος Είναι αυτή η Υπόσχεση-Απειλή: η επιστροφή του Ασύλληπτου, η τόλμη του Απρόβλεπτου. Ο κινηματογράφος Δεν είναι οι ταινίες που παίζονται στην τηλεόραση. Ο κινηματογράφος Δεν είναι τα δασκαλέματα των ειδικών." Μάιος 1987 Τορνές Τίξο. Αντί για πρόλογο αυτό το μανιφέστο γράφεται στο βιβλίο που εκδόθηκε απ' το θέατρο Σφενδόνη και που είναι αποτέλεσμα συλλογικής δουλειάς που έχει την φιλοδοξία να μας δώσει μια εικόνα του τι ήταν ο Τορνέ. Και το κατάφερε. (Θέατρο Σφενδόνη, Μακρής 4, Μακρυγιάννη).

"Κουαρτέτο σε 4 κινήσεις", Λουκία Ρικάκη, Εκδ. Καστανιώτη 1994, σ.σ. 173

Το σενάριο της ομώνυμης ταινίας περιέχεται σ' αυτό το βιβλίο. Υπάρχει ένα σύντομο βιογραφικό της σκηνοθέτιδας και ακολούθως μια σύντομη αναφορά στον Γιώργο Χωραφά και στον ρόλο που εναρκώνει (στο Στέφανο), στην Θέμη Μπαζάκα και αντίστοιχα στην Αλεξάνδρα, στον Κωνσταντίνο Κωνσταντόπουλο και στον Αντώνη, στην Ουρανία Γκιώνη και στην Κλαίρη, στον Πολίτη και στον Άρη και τέλος στον Αλέξανδρο Καραβά και στον Μάικ. Το σενάριο συνοδεύουν φωτογραφίες απ' την ταινία και ττο γύρισμα (πάντα ασπρόμαυρες) και παρτιτούρες απ' τη μουσική του Ζμπίγκνιεφ Πράισνερ.

" Η διασπορά στον Ελληνικό κινηματογράφο", Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945 - 1986, Εκδ. Θεμέλιο 1995, σ.σ. 274.

Κυκλοφόρησε από τις Εκδόσεις Θεμέλιο το νέο βιβλίο της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου "Η Διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο - Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945 - 1986". Το υλικό του βιβλίου που είναι διδακτορική διατριβή της συγγραφέως στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, αντλείται από ταινίες της περιόδου 1945 - 1986. Η συγγραφέας προσεγγίζει το θέμα της διασποράς χωρίζοντας της ελληνικές ταινίες κατά περίοδο, ενώ παράλληλα μελετά τις επιδράσεις των κοινωνικών αλλαγών στην οπτική των δημιουργών πάνω στο θέμα. Αναλύει επίσης τη μαζική παραγωγή ταινιών για τη διασπορά που γυρίστηκαν στη δεκαετία του 60, καθώς επίσης και οι προσωπικές θεωρήσεις σκηνοθετών όπως ο Θ. Αγγελόπουλος, Λ. Ξανθόπουλος, Ν. Παπατάκης, Λ. Παπαστάθης. Στο βιβλίο παρατίθενται επίσης στατιστικά στοιχεία για την παραγωγή ταινιών και το θεσμικό πλαίσιο και τα οικονομικά δεδομένα του κινηματογράφου. Η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου έχει εκδόσει το 1989 από τις εκδόσεις ΘΕΜΕΛΙΟ τη μελέτη "Ελληνική Κινηματογραφία 1965 - 1975".

Το βιβλίο "έρχεται να αποκαταστήσει ορισμένες συκοφαντίες που στιγμάτισαν την εγχώρια κινηματογραφία, τουλάχιστον μέχρι πέρσι. Λέγαμε και γράφαμε κατά κόρον για ομφαλοσκοπική και εγωκεντρική θεματολογία του ελληνικού κινηματογράφου. Τον θεωρούσαμε αποκομμένο από την κοινωνική αγωνία. Όμως ένα από τα δραματικότερα, ίσως το δραματικότερο στοιχείο της νεοελληνικής περιπέτειας, η διασπορά πέρασε στον κινηματογράφο μας με επάρκεια και με ένταση", τόνισε ο κριτικός κινηματογράφου Γιώργος Μπράμος κατά την παρουσίαση του βιβλίου.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

ΜΟΝΙΜΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

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

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:

Αλφαβίλ
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





Το Υπουργείο Υγείας
προειδοποιεί:

Τ Ο Κ Α Π Ν Ι Σ Μ Α Β Λ Α Π Τ Ε Ι
Σ Ο Β Α Ρ Α Π Α Τ Η Ν Α Υ Γ Ε Ι Α