



αντι

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΤΕΥΧΟΣ Νο 9

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 94

Τιμή 500 δρχ.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

- Ιστορική αναδρομή στο Ρουμάνικο Κινηματογράφο
- Αλβανικός Κινηματογράφος: Μια πρώτη παρουσίαση
- Ανέκδοτα κείμενα

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ:

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΛΑΤΟΣ

Είμαι Δον Κιχώτης
TONY PEHNS

Το περιεχόμενο είναι το κλειδί

✓ **ΒΕΡΝΕΡ ΝΕΚΕΣ**

✓ **ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΟΝ**

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΥΠΟ

✓ **ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ**

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

✓ **ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ**

✓ **ΤΑΙΝΙΟΚΡΙΤΙΚΕΣ**



Γραφεία:

Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46
τηλ. 4633581, 9012987

Ιδιοκτήτης:

Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία
"ΚΑΠΑ"

Εκδότης: Φραγκούλης Γιάννης

Διευθυντής: Χατζηπαρασκευάδης Απόστολος

Αρχισυντάκτης: Ιωσήφιδης Συμεών

Συντακτική Επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος,
Ιωσήφιδης Συμεών, Φουρτούνης Βασίλης,
Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευάδης
Απόστολος

Σύμβουλος έκδοσης: Λαγκαδινός Νίκος

Νομικός σύμβουλος: Καρχανιάς 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-KINIMATOΓΡΑΦΟΣ"

Trimonthly cinema review,

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

"anti-KINIMATOΓΡΑΦΟΣ"

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

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

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):

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

Άλλες χώρες: 20\$ U.S.A.

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.

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

Εμβάσματα και επιταγές: Ιωσήφιδης Συμεών,

Γκούρα 152, 185 46 Πειραιάς, τηλ. 4633581.

Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:

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

Περίπτερα: 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 περιοδικού

αντι-KINHMATOΓΡΑΦΟΣ, Γκούρα 152, τηλ. 4633581

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης	1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά	2
Βιβλιομανία	40

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Δημήτρης Κολλάτος	4
Τόνυ Ρένης	29

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΡΟΥΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 14-21

Δημιουργία από μηδενική βάση	14
Οικογενειακές παραγωγές	16
Με τα δικά της μέσα	20

ΑΛΒΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 22-28

Αλβανική κινηματογραφία (1947 - 1976)	22
Απ' το ζντανοφισμό στο σεχταρισμό	24
Η επαναστατικοποίηση της λογοτεχνίας και των τεχνών	27
Αλβανική φιλμογραφία	28

ΘΕΜΑΤΑ

Αναδρομή στο έργο του Βέρνερ Νέκες	7
Ο κινηματογραφικός τύπος στην Ελλάδα	31
Περιεχόμενα Περιοδικού αντι-KINHMATOΓΡΑΦΟΣ	38

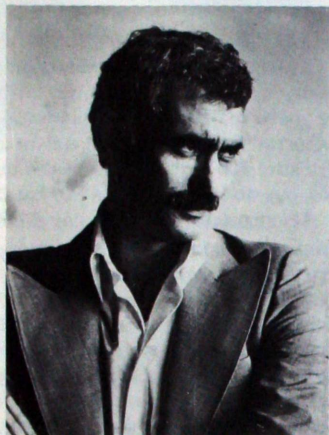
ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Φεστιβάλ Δράμας	10
-----------------	----

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Βρέχει πέτρες	36
Στο όνομα του πατρός	37

Κρατάμε στενή την επαφή



Εξώφυλλο: ο σκηνοθέτης Γιλμάρ Γκιουνέι

Το περιοδικό αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ έκλεισε δύο χρόνια ζωής. Μια πορεία δύο χρόνων που κάθε άλλο παρά με λουλούδια ήταν σπαρμένη. Χωρίς να θέλουμε να γκρινιάζουμε, θέλουμε για ακόμη μια φορά να ξεσκεπάσουμε τα κακώς κείμενα στον χώρο του κινηματογράφου. Άλλωστε το περιοδικό αυτό, μέσα απ' τις στήλες του, προσπάθησε να ενημερώσει το αναγνωστικό του κοινό, και, ως ένα βαθμό, να το ευαισθητοποιήσει γι' αυτά που θεωρεί ότι είναι το καρκίνωμα του κινηματογράφου. Από το πρώτο Σημείωμα της Σύνταξης επιτεθήκαμε στα χολυγουντιανά πολιτιστικά σκουπίδια, παραδεχόμενοι τα έργα τέχνης που έχουν παραχθεί κατά καιρούς απ' τις Η.Π.Α. Μια τέτοια επίθεση δεν είναι αρκετή. Θα πρέπει να καταγγείλουμε, ίσως με πιο οξύ τόνο, τα πιόνια του αμερικάνικου πολιτιστικού ιμπεριαλισμού στην χώρα μας, όπως επίσης και το γαλλικό πολιτιστικό ιμπεριαλισμό που δείχνει να επικρατεί στην Ευρώπη.

Τα μέσα μαζικής επικοινωνίας - το μεγαλύτερο μέρος τους τουλάχιστον - συντηρούν μια νοσηρή κατάσταση με τρομερό ζήλο, την ίδια στιγμή που "θάβουν" ότι ποιοτικό και ανατρεπτικό, για το πολιτιστικό κατεστημένο, παράγεται. Εφημερίδες, περιοδικά, ραδιόφωνα, τηλεοράσεις συντηρούν την πολιτιστική ομοιομορφία που θέλουν να επιβάλλουν οι Η.Π.Α. Από την άλλη, οι εταιρείες διανομής φιλμ δεν φέρνουν παρά ανούσιες ταινίες, και όταν εισάγουν ποιοτικές τις εξορίζουν σε εποχές χαμηλής θεαματικότητας. Οι ελληνικές ταινίες και απ' τους μεν και απ' τους δε αντιμετωπίζονται ως οι φτωχοί συγγενείς και πολλές φορές ως ο μισητός εχθρός. Η ελπίδα του καλού κινηματογράφου, ελληνικού ή ξένου, βρίσκεται σε λίγους εργάτες της διανοήσης των Μ.Μ.Ε., ρομαντικούς διανομείς και φυσικά στις Κινηματογραφικές Λέσχες που προσπαθούν να επιβιώσουν στην Ελλάδα. Σ' αυτές τις τελευταίες αξίζει να εστιάσουμε για λίγο την προσοχή μας. Κυρίως για δύο λόγους: Πρώτον γιατί το Υπουργείο Πολιτισμού ελάχιστα κονδύλια αφιερώνει σ' αυτές, ελάχιστη βοήθεια προσφέρει. Δεύτερον τα Μ.Μ.Ε. παρνάνε στα "ψιλά" ή καθόλου τις προβολές των Λεσχών. Παρόλα αυτά οι Λέσχες στέκονται στα πόδια τους και αρκετές από αυτές λειτουργούν με σημαντική επιτυχία. Εκεί έχει παρατηρηθεί ότι ο κινηματογραφικός λόγος αναπαράγεται, επικοινωνεί ο δημιουργός με το κοινό του.

Το περιοδικό αυτό, σ' όλα τα προηγούμενα τεύχη του, δεν προσπάθησε να "χαϊδέψει αυτιά". Επιτέθηκε σ' ότι έβλεπε άσχημο, όχι λόγω δονκιχωτισμού, αλλά λόγω ιδεολογικής συνέπειας και επιμονής στο ποιοτικό και πρωτοπόρο. Ευχαριστούμε το αναγνωστικό μας κοινό που με αγάπη αγκάλιασε απ' την αρχή την έκδοση αυτή και που πιστεύουμε ότι θα συνεχίσει να τη στηρίζει.

Εμείς απ' την πλευρά μας υποσχόμαστε ότι δεν θα λιποτακτίσουμε απ' τα χαρακώματα της πολιτιστικής ποιότητας και πρωτοπορείας, αλλά και ότι θα συνεχίσουμε να κρατάμε στενή την επαφή με το αναγνωστικό μας κοινό για να παραμείνει αυτή η έκδοση χώρος έκφρασης και προβληματισμού των κινηματογραφόφιλων της χώρας μας, συμβάλλοντας μ' αυτό τον τρόπο στην αναβάθμιση του κινηματογραφικού κριτικού λόγου και στην αντίσταση - στο μέτρο του δυνατού - στα κυρίαρχα πολιτισμικά πρότυπα της εποχής μας.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΣΥ ΕΠΙΑΣ...

"Το Φεστιβάλ της Δράμας έχει γίνει πλέον επίσημο, έχει γίνει καθεστώς. Το 1978 είχε ξεκινήσει σαν αντάρτικο ή μάλλον ήταν ένα αντάρτικο. Το ίδιο ήταν και τις επόμενες χρονιές που ακολουθήσαν, χωρίς λεφτά και μόνον με τον ενθουσιασμό κάποιων ανθρώπων. Η παρέμβασή του ήταν πολύ ουσιαστική στον τομέα της μικρού μήκους ταινίας. Το Φεστιβάλ ήταν ένα αίτημα που βγήκε μέσα από μια φάση επαγγελματισμού κι αυτό είναι καλό.

Νομίζω πως το Φεστιβάλ βρίσκεται σε καλό δρόμο".

ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥΣ

"Μπέργκμαν, Αντονιόνι, Ταρκόφσκι... είναι δύσκολο να φανταστώ την εποχή που το κοινό έτρεχε στις ταινίες τους. Τώρα, τις βρίσκουν πολύ ερμητικές. Ο κόσμος τις θεωρεί δύσκολες στην παρακολούθηση".

ΑΤΟΜ ΕΓΚΟΓΙΑΝ

"Δεν δέχομαι ότι είμαι ένα απρόσιτο αστέρι, αλλά μ' αρέσει η ιδέα ενός αστέριου που προβάλλει, που φωτίζει όσο κρατά μια ταινία των ανθρώπων και τους κάνει να ονειρεύονται".

ΚΑΤΡΙΝ ΝΤΕΝΕΒ

"Ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου είναι σαν το συλλέκτη. Εκθέματα του είναι τα κάδρα που στοιχειοθετούν μια ζωή καταγραμμένη δια παντός σε μυριάδες αγαπημένες λεπτομέρειες, κομμάτια, σπαράγματα..."

ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

"Στην τηλεόραση δεν έχεις τη δυνατότητα να ξεπεράσεις το βυζί που βλέπεις και να σκεφτείς την καρδιά που χτυπάει από κάτω. Το γυαλί της τηλεόρασης σε προδιαθέτει για μια επιδερμική σχέση με την εικόνα.

Στην αίθουσα τα πράγματα είναι διαφορετικά. Στο "Πιάνο" δεν κοιτάς τον κώλο της Χάλυ Χάντερ που τον πιάνει ο Καϊτέλ. Νοιώθεις όλο το συναίσθημά τους"

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

➤ Με επιτυχία διοργανώθηκε στον θερινό κινηματογράφο REX της Χαλκίδας τριήμερο ελληνικού κινηματογράφου (26-28 Αυγούστου). Η εκδήλωση οργανώθηκε από τον ραδιοφωνικό σταθμό του Εργατικού Κέντρου Χαλκίδας 965 FM σε συνεργασία με τον αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ. Προβλήθηκαν οι ταινίες ΔΕΣΠΟΙΝΑ (του Σωτήρη Γκορίτσα), Η ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΤΗ ΣΙΑΕΝΑ (του Δημήτρη Παναγιωτάτου), ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΔΗΛΗΤΗΡΙΟ (του Νίκου Ζερβού), RUNAWAY, (του Σπύρου Ταραβήρα), ΑΘΕΜΙΤΟΣ ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΜΟΣ (του Δήμου Αρδελιώδη) και ΟΙΝΟΣ ΕΥΦΡΑΙΝΕΙ ΚΑΡΔΙΑΝ (του Νίκου Φαρούπου). Πέρα όμως από τις προβολές ενδιαφέρον παρουσίασε και η συζήτηση που έγινε μεταξύ του κοινού και του σκηνοθέτη Σωτήρη Γκορίτσα στις 28/8.

➤ Το Δ.Σ. του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου αποφάσισε να τιμήσει τη μνήμη και το καλλιτεχνικό έργο της Τόνιας Μαρκετάκη, καθιερώνοντας ένα θεσμό υποτροφιών που θα φέρει το όνομά της. Η υποτροφία "Τόνια Μαρκετάκη" θα δίνεται κάθε δυο χρόνια σε μια νέα ελληνίδα σκηνοθέτιδα που έχει διακριθεί για τα πρώτα δείγματα γραφής της, με σκοπό τη συμπλήρωση της θεωρητικής ή πρακτικής της κατάρτισης σε εκπαιδευτικό ίδρυμα του εξωτερικού.

➤ Το μεγαλόπνοο σχέδιο του Αμερικανού σκηνοθέτη Όλιβερ Στόουν να γυρίσει ταινία με θέμα τη ζωή της γυναίκας - θρύλου της Αργεντινής, Ερίτα Περόν, προσέκρουσε στις έντονες αντιδράσεις μεγάλης μερίδας του λαού και των πολιτικών.

➤ Ο πρόεδρος της Αργεντινής, Κάρλος Σαούλ Μένεμ, προσέφερε στον Στόουν τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει το κυβερνητικό μέγαρο για τα γυρίσματα της ταινίας, τους φυσικούς χώρους που έζησε η Ερίτα Περόν, καθώς και μέρος των δυνάμεων του στρατού. Ωστόσο, ο πρόεδρος της Αργεντινής ξαφνικά άλλαξε γνώμη και απέσυρε τη βοήθειά του για το γύρισμα της ταινίας, γνωστοποιώντας στον Στόουν ότι διαφωνεί με την υπόθεση του φιλμ, μετρώνας ενδεχομένως το πολιτικό κόστος που θα είχε μια ταινία με θέμα τη ζωή του ζευγους Περόν.

➤ Το Εβραϊκό Πανεπιστήμιο της Ιερουσαλήμ αποφάσισε να απονείμει στον αμερικανό παραγωγό και σκηνοθέτη Στήβεν Σπρίλμπεργκ τον τίτλο του επίτιμου διδάκτορα. Η αναγγελία έγινε από τον Πρόεδρο του Πανεπιστημίου στην πρώτη προβολή της ταινίας του Η ΛΙΣΤΑ ΤΟΥ ΣΗΝΤΑΕΡ. Την προβολή παρακολούθησαν ο πρόεδρος Έζεχ Βάισμαν και ο πρωθυπουργός Ι. Ράμπιν. Ο Σπρίλμπεργκ τιμάται από το Εβραϊκό πανεπιστήμιο για το έργο

του στον κινηματογράφο, για τη συμβολή του - μέσω της ταινίας αυτής - στην καταπολέμηση των αρνητών του Ολοκαυτώματος και για την ειδική σχέση που διατηρεί με το Πανεπιστήμιο.

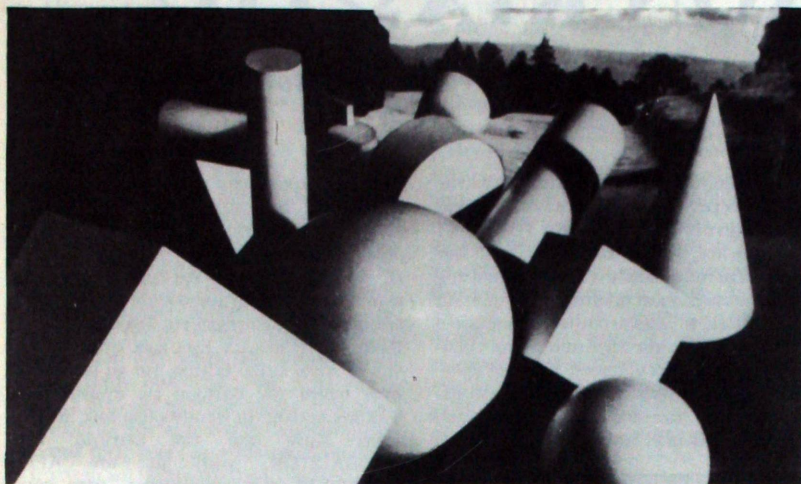
➤ Ο μοναδικός σχεδόν παραγωγός ελληνικών ταινιών στη χώρα μας, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου ΑΕ, δεν ξέφυγε ούτε αυτή τη χρονιά από τον μονόδρομο των ζημιών. Τα αποτελέσματά του για το 1993 ήταν και πάλι αρνητικά - ζημιές 808 εκατ. δρχ. έ

ναντι 213 εκατ. δρχ. το 1992 - με συνέπεια το σύνολο των συσσωρευμένων ζημιών να προσεγγίζει πλέον το 1,1 δισ. δρχ. Μέσα σε ένα χρόνο το σύνολο των ζημιών που "μεταφέρεται" στην επόμενη χρήση είναι αυξημένο κατά 800 εκατ. δρχ. αφού από τα 282 εκατ. δρχ. το 1992 ανήλθε σε 1,09 δισ. δρχ.

➤ Αξιοσημείωτο είναι ότι και ο Όσκαρ Σήντλερ διατηρούσε στενές σχέσεις με το Πανεπιστήμιο και ήταν πρόεδρος της Ένωσης Γερμανών Φίλων του Εβραϊκού Πανεπιστημίου. Προς το τέλος της ζωής του, ο Σήντλερ ζήτησε τα λεπτά που είχαν συγκεντρώσει προς τιμήν του οι Εβραίοι που τους είχε σώσει, να διατεθούν για υποτροφίες σε ανάπηρους φοιτητές. Τη μνήμη του τιμά μία αναμνηστική πλάκα σε ένα από τα κτίρια του Πανεπιστημίου.

➤ Το 47ο Διεθνές φεστιβάλ του Λοκάρνο (4-14 Αυγούστου) έχριβε πολλές εκπλήξεις: πέρα από τη σημαντική παρουσία νέων δημιουργών (Νικ Μπερουμφλντ, Μάιλκ Μουρ, Μαροέλ Οφίλς, Άμος Γκίται), συζητήθηκε και η συμμετοχή των μεγάλων ονομάτων όπως του Ζαν Λυκ Γκοντάρ για παράδειγμα που σαν αδιόριστος έφηβος παίζει με το βίντεο (LES ENFANTS JOUENT A LA RUSSIE). Εντυπώσεις προκάλεσε και η συμμετοχή του γεωργιανού Οτάρ Τσεελάνι, ο οποίος κατέθεσε ένα ντοκιμαντέρ - ποταμό τεσσάρων ωρών, για την ιστορία της ιδιαίτερης πατρίδας του καθώς και της βελγίδας Σαντάλ Ακερμάν (πρόεδρου της φετινής κριτικής επιτροπής), η οποία πολέμησε να κάνει μια ταινία μικρού μήκους (LE DEMENAGEMENT) με μοναδικό πρωταγωνιστή τον Σάμι Φρέι σ' ένα εκπληκτικό μονόλογο.

➤ Με την ταινία του Παναγιώτη Καρκανεβάτου METAIXMIO εκπροσωπήθηκε η Ελλάδα στο 47ο Φεστιβάλ του Λοκάρνο. Πρόκειται για την ιστορία δυο αγοριών που μεγαλώνουν σ' ένα χωριό μεταλλωρύχων. Ατίθασος ο μεγαλύτερος (Σταύρος Ζαλμάς) λιποτακτεί από το στρατό και χάνεται, ενώ ο μικρότερος (Λιτός κι ευστοχος ο Άρης Λεμπεσόπουλος) γίνεται αστυνομικός. Κυνηγημένοι από τα φαντάσματα της παιδικής ηλικίας, αναζητά πάντα τον αδερφό του, αλλά και τη δική του



ταυτότητα και λιποτακτώντας κι αυτός από την αστυνομία ακολουθεί τα ίχνη του σε μια Οδύσσεια κάθαρσης, αυτογνωσίας κι απελευθέρωσης. Κύρια αρετή της ταινίας η σφιχτή ελλειπτική αφήγηση, με καλοστημένα φλάς-μπας, δυναμικά χρονικά άλματα, έξυπνη χρήση του ντεκόρ. Αξιοσημείωτο είναι ότι άρεσε στο κοινό, χειροκροτήθηκε και πήρε θετικές κριτικές στον ημερήσιο τύπο.

➔ Ο 54χρονος Κώστας Αριστόπουλος εκπροσώπησε την Ελλάδα στην 51η Μόστρα Βενετίας με την ταινία του ΕΝΑΣΤΡΟΣ ΘΟΛΟΣ. Η ταινία περιλήφθηκε στο παράλληλο πρόγραμμα "παράθυρο στις εικόνες", δίπλα στη μικρού μήκους ταινία του Βιμ Βέντερς και στον δανό Λαφς φον Τρίερς. Απίστευτο αλλά αληθινό!

➔ Στο ίδιο φεστιβάλ συμμετείχαν οι ταινίες ΚΑΘΕ ΝΥΧΤΑ, ΚΑΘΕ ΝΥΧΤΑ, του Αλκίνου Τσιλιμίδου και το ΜΟΝΟ ΟΙ ΓΕΝΝΑΙΟΙ της Άννας Κοκκίνου (και οι δυο εξ Αυστραλίας!)

➔ Η νέα ταινία του Πήτερ Γκριναγουέι ονομάζεται PILLOW TALK και πραγματεύεται την ιστορία μιας γιαπωνέζας γκέισας η οποία γράφει το ημερολόγιό της πάνω στο δέρμα των εραστών της!

➔ ΑΓΝΩΣΤΗ ΧΩΡΑ ονομάζεται η ταινία που γυρίζεται στη Ρωσία σε σκηνοθεσία Γιάννη Τυπάλη. Η ταινία αποτελεί συμπαραγωγή της ελληνικής εταιρείας Plus και της Mosfilm.

➔ Ξεκινά τις προβολές της η Κινηματογραφική Λέσχη Ερμούπολης Σύρου έχοντας προγραμματίσει ήδη ενδιαφέροντα αφιερώματα στις ταινίες μικρού μήκους, στο θρίλερ, στον ερωτισμό και στην κωμωδία. Οι ταινίες θα προβάλονται στον χειμερινό κινηματογράφο ΠΑΛΛΑΣ

➔ Ανανεωμένη η Κινηματογραφική Λέσχη Φιλιατρών και με αναγνωρισμένο το έργο

της από την τοπική κοινωνία προχωρά ήδη στον χειμερινό προγραμματισμό προβολών της. Καλές προβολές συνάδελφοι!

➔ Ανακαινίστηκε ο κινηματογράφος ΑΠΟΛΛΩΝ στο κέντρο της Αθήνας σε μια προσπάθεια προσέλκυσης θεατών με υψηλές απαιτήσεις όσον αφορά τις συνθήκες προβολής.

➔ Πληροφορηθήκαμε ότι ο σκηνοθέτης Αλέξης Μπίστικας αν και σοβαρά άρρωστος στο νοσοκομείο κατάφερε να τελειώσει την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του που θα προβληθεί στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το Νοέμβριο. Του ευχόμαστε περαστικά.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Πληροφορούμε τους αναγνώστες μας ότι το 1ο και 2ο τεύχος του περιοδικού έχουν σχεδόν εξαντληθεί.

Όσοι θέλουν να προμηθευτούν παλιά τεύχη να απευθυνθούν στη διεύθυνση: Γκούρα 152, Πειραιάς, τηλ. 46 33 581, 90 12 987

ΣΥ ΕΠΑΣ...

"Δε γνωρίζουμε τη λειτουργία της α-γάπης. Όταν φτάνει, τη χάνουμε μέσα απ' τα χέρια μας και μετά ξοδεύουμε όλη μας τη ζωή αναζητώντας την".

ΚΡΙΣΤΟΦ ΚΙΣΛΟΦΚΣΙ

"Το πρόβλημα με τον Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο δεν είναι μόνον οικονομικό. Υπάρχει μια διάχυτη σύγχυση. Η αλήθεια είναι πως η τηλεόραση δολοφόνησε το σινεμά. Ο δολοφόνος ήταν Ιταλός. Το όνομά του είναι Σίλβιο Μπερλουσκόνι. Από τα κανάλια του παρήλασε, σε όλο της το μεγαλείο η εικόνα του αμερικανικού τρόπου ζωής. Η ιδεολογία Μπερλουσκόνι μετέτρεψε την τέχνη σε αυτοκίνητα, σε αντικείμενα, σε εμπόριο".

ΜΠΕΡΝΑΝΤΟ ΜΠΕΡΟΛΟΥΤΣΙ

"Να ξεμπερδέσουμε με την υπόθεση των πράξεών μας, με το πεπρωμένο και με την επικρατούσα εξουσία σημαίνει να επιβάλλουμε τη θέλησή μας μ' ένα τρόπο τόσο καινούργιο για να δείξουμε ότι η ρυθμική τάξη των πραγμάτων και της έκβασης που έχουν τα πράγματα άλλαξαν την πορεία τους".

ΑΝΤΟΝΕΝ ΑΡΤΩ

"Με τον Αγγελόπουλο δεν είχα προσωπικές διαφορές αλλά πως να ξεχάσω όσα έγραφε ο Νίτσος στο περιοδικό του (περ. ΘΕΑΤΡΟ, τ. 37, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1974, σελ. 67) ότι ο Αγγελόπουλος ήταν στη χούντα υπεύθυνος του τριακονταετούς σχεδίου για τον κινηματογράφο του Γεώργιου Παπαδόπουλου. Εξακολουθεί να είναι ένας σοβαροφανής γελοίος. Είναι ένας άνθρωπος που παραπλάνησε πολλούς νέους στις "ομίχλες" με τη νεφελώδη κουλτούρα του"

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΧΡΗΣΤΑΚΗΣ

"Στο Κέντρο Κινηματογράφου δεν ασκήθηκε ποτέ πολιτική. Επί της ουσίας, διαχείριση χρημάτων και αξιωματών γίνεται".

ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

ΕΙΜΑΙ ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ...

Μια συζήτηση εφ' όλης της ύλης με τον Δημήτρη Κολλάτο

Μίλησαμε με τον Δημήτρη Κολλάτο, σκηνοθέτη, θεατράνθρωπο, συγγραφέα και πολιτικό για τον ελληνικό κινηματογράφο, για τις συνθήκες επιβίωσής του, για τις πολιτικές ταινίες και φυσικά για τα προβλήματα της Ελλάδας μιας και ο καλλιτέχνης και ο πολιτικός στον Κολλάτο είναι α ξεχώριστα πράγματα.

● Διαβάζοντας κανείς το βιογραφικό σας καταλαβαίνει ότι ο Δημήτρης Κολλάτος είναι πολυτάλαντος άνθρωπος συγγραφέας βιβλίων, θεατράνθρωπος, κινηματογραφιστής και εδώ και αρκετά χρόνια και πολιτικός...

○ Συνειδητοποιημένος πολίτης θα έλεγα, στην προσπάθεια να μεταφέρει τις ανησυχίες του στην πολιτική πρακτική. Τώρα πια δεν πιστεύω ότι μπορεί να γίνει... δηλαδή θα έχω κάποια στιγμή πολιτική εξουσία, γιατί ένας άνθρωπος που θέλει να πετύχει κάτι το πετυχαίνει. Ιδιαίτερα σε μια χώρα που είναι μεν σάπια, αλλά δεν έχει δύναμη μέσα της, απλώς αντιστέκεται στην διαφθορά των πάντων. Το πρόβλημα είναι ότι θα έχω την δύναμη την πολιτική τότε που δεν θα έχω το κέφι ίσως την σωματική δύναμη να κάνω δουλειά.

● Πολλά βιβλία σας έχουν μεταφερθεί από εσάς, τον ίδιο πρώτα στο θέατρο και μετά στον κινηματογράφο. Θα μπορούσατε να μας μιλήσετε για την διαφορά που υπάρχει στο θέατρο και στον κινηματογράφο;

○ Όταν ο κινηματογράφος είναι απόλυτα επιτυχημένος η διαφορά είναι σημαντική γιατί στον κινηματογράφο δεν χρειάζεται ο λόγος.

● Με ποιά έννοια;

○ Δεν χρειάζεται. Το θέατρο στηρίζεται στον λόγο, εγώ δεν έχω κάνει βουβό θέατρο, υπάρχει θέατρο με ελάχιστα λόγια, ο Μπέκιν π.χ. Το θέατρό μου έχει κείμενο πολύ. Στον κινηματογράφο θα μπορούσα να είχα λιγότερο κείμενο. Στον ΑΛΚΗ που είναι μια καλή ταινία και που πιστεύω θα παίζεται πάντα, μια αδυναμία της είναι η θεατρική προέλευση, περισσότερο διάλογο απ' όσο θα έπρεπε. Όταν η δουλειά είναι πετυχημένη ο διάλογος ο θεατρικός μειώνεται στο 20% μόνο. Στον κινηματογράφο δεν έχεις ανάγκη τον διάλογο. Τώρα ετοιμάζω μια ταινία που θα στηριχθεί σ' ένα τελενταίο μυθιστόρημά μου στο "Αλέξανδρος και Αΐσα", που είναι νομίζω η καλύτερη δουλειά μου ως μυθιστορημα, στον κινηματογράφο, η εικόνα θα μιλήσει από μόνη της.

● Η σκηνοθεσία στο θέατρο έχει περισσότερες δυσκολίες απ' ότι έχει στον κινηματογράφο;

○ Η σκηνοθεσία στο θέατρο έχει λιγότερες χαρές απ' ότι έχει στον κινηματογράφο. Στο θέατρο πρέπει να αναλύσεις στον ηθοποιό τον ρόλο και να κατορθώσεις να τον πείσεις να παίξει, ενώ στον κινηματογράφο μπορείς να βάλεις ένα ηθοποιό που να μην έχει ταλέντο και να κάνει πάρα πολύ ωραία κινηματογραφική

δουλειά. Εξαρτάται από τις γωνίες που θα τον πάρεις, τον βάζεις αλλού στο μοντάζ. Έκανα ένα πείραμα στην ταινία ΑΘΗΝΑ ΤΟΥ ΧΙ ΨΙ ΞΙ, θα μου πεις ήταν το κλασικό πείραμα των Ρώσων, είχα πάρει κάποιον λουλουδά και του είπα θα κοιτάξεις μια αριστερά και μια δεξιά και θα βγάλεις τη γλώσσα σου και θα σου δώσω 5.000 δρχ, το 1962, του πήρα αυτά τα τρία πλάνα και όπως κοιτάει αριστερά βάζω μια κοπέλα να περπατάει, βάζει τη γλώσσα του στο χέιλος και βάζω τον ποπό της κοπέλας που περπατούσε και μετά ξανά το βλέμμα που κοι-

θως, είναι κομπάρσοι της ξένης ευρωπαϊκής κουλτούρας. Εγώ πολύ νωρίς, 16 ετών, είχα διαβάσει ιονέσκο στην Ελλάδα. Όταν είχα ανεβάσει Πίντερ μου έλεγαν οι κριτικοί ότι ο Πίντερ δεν έχει ταλέντο και εκμεταλλεύεται την αγάπη που έχεις από μικρό παιδί για να ανεβάζεις ατάλαντους συγγραφείς. Τώρα ανεβάζουν Πίντερ, Ιονέσκο κ.λ.π. Εγώ, ήρθα στην Ελλάδα για να κάνω λαϊκό θέατρο, για να μεταφέρω στην σκηνή του θεάτρου τις αγωνίες του Έλληνα πολίτη, για να σατυρώ τους πολιτικούς. Πριν από την επιτυχία των ΕΦΟΠΙΣΤΩΝ, γιατί με τον ΑΓΙΟ ΠΡΕΒΕΖΗΣ είχα απαγόρευση, μετά τους ΕΦΟΠΙΣΤΕΣ άρχισα να βγάζω λεφτά, μετά από αυτό το θέατρο έγινε ελεύθερο, μέχρι τότε μιλάγαμε για τα φρούδια του Καραμανλή και ότι ο Μακεζίνης ήταν πύθηνος, όλη η ελευθερία του θεάτρου, η παρουσία του Χάρυ Κλιν, του Λαζόπουλου, με τις ακρότητες που έχουν φτάσει αν θες, ήταν μετά την επιτυχία των ΕΦΟΠΙΣΤΩΝ. Εγώ ανέβασα θέατρο λαϊκής απήχησης, χτύπησα δικαστικούς, ανέβασα παπάδες στο θέατρο, χτύπησα λιμενικούς, αξιωματικούς, κι όταν μου' παν είσαι υποχρεωμένος να σέβεσαι τον αξιωματικό, είπα εσύ πρέπει να σέβεσαι το καπέλο σου πρώτα και έβγαλα το καπέλο αξιωματικού και είπα εδώ το πατάω, αν δεν το σέβεσαι εσύ, δεν το σέβομαι εγώ, ανέβασα πρώτος ναρκωτικά στο θέατρο στην Ελλάδα, το 55, και μου έγραφαν ότι τα ναρκωτικά δεν είναι ελληνικό θέμα, που είναι λουπόν ο λαϊκισμός. Λαϊκισμός είναι όταν μιλάς για πράγματα που ήδη ο λαός τα έχει δεχτεί, όχι που να τα αρνείται. Εγώ χτύπησα τον Παπανδρέου όταν ήταν πανίσχυρος, δηλαδή το ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ το ανέβασα όταν είχε ένα χρόνο στην εξουσία, το ΕΛΛΑΔΑ ΩΡΑ ΜΗΔΕΝ το ανέβασα όταν ο Μητσοτάκης ήταν πανίσχυρος. Στην μόνη περίπτωση που έκανα λαϊκισμός ήταν με το ΜΙΣΟ ΜΙΣΟ, όταν η Ανδρέας ήταν στην πτώση του και δεν είμαι περήφανος γι' αυτό. Δεν χτύπησα ποτέ ανθρώπους όταν ήταν αδύνατοι, όταν χτυπάς τον Λάτση όταν είναι πανίσχυρος δεν κάνεις λαϊκισμό, παίζεις τη ζωή σου. Όταν έκανα τους γιατρούς όταν οι γιατροί ήταν πανίσχυροι, και οικονομικά με κατάστρεψαν ασφαλώς, δεν μπορούσα να παίξω γιατί έπαιρναν τηλεφώνω στην επαρχία και έλεγαν ότι θα πεθάνετε μόνοι σας. Και δεν έκανα λαϊκισμό όταν χτύπησα τον μεγατόνα του Τύπου, τον Λαμπράκη, που δεν μπορούσε κανείς να του μιλήσει, που τον έβλεπαν και έσκυβαν. Αλλά αυτοί οι άνθρωποι, οι παπάδες, οι εφοπλιστές, οι πολιτικοί, έχουν την δυνατότητα να πουν ότι θέλουν και έλεγαν στον κόσμο "ο Κολλάτος κάνει λαϊκισμό", αυτοί είχαν τις εφημερίδες, αυτοί είχαν τα έντυπα, αλλά αυτό λένε πάντα.

● Με την κρατική λογοκρισία πώς τα βγάλατε πέρα;

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΘΗΝΑ ΤΟΥ ΧΙ ΨΙ ΞΙ (1962)

μικρού μήκους, βραβείο

ΕΛΙΕΣ (1964)

Βραβείο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

καλύτερης ταινίας.

Η ΠΙΟ ΔΥΝΑΤΗ (1965)

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (1966)

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης:

Βραβείο καλύτερης ταινίας,

σεναρίου, μουσικής.

ΣΥΜΠΟΣΙΟ

Η ΓΑΛΛΙΑ ΤΟΥ ΖΙΣΚΑΡ

ΣΤΡΟΦΗ ΔΕΞΙΑ (1980)

ΨΑΧΝΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΠΗΝΕΛΟΠΗ

(1980)

Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΕΒΕΖΗΣ (1981)

Η ΖΩΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΛΚΗ (1988)

ΚΟΚΚΙΝΟ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ

ΣΟΥ ΕΚΟΨΑ (1993)

τάει και όλοι πέθαναν στα γέλια. Του έκανε αίτηση διαζυγίου η γυναίκα του, τον έδειξε η ερωμένη του, μου έδινε ένα σωρό λεφτά να κόψω την ταινία. Στις ΕΛΙΕΣ έπαιζαν μανάβηδες, μπτακάληδες, ούτε καταλάβαιναν τι έπαιζαν, ήταν όμως εκπληκτικοί γιατί είχαν παρουσία, στο μοντάζ, με το δέσιμο που κάνεις δημιουργείς ένα καλό αποτέλεσμα.

● Πολλοί σας έχουν κατηγορήσει για λαϊκισμό και εκμετάλλευση των αντανάκλαστικών των θεατών, όσον αφορά σκανδαλοθηρικά έργα, τί έχετε να αντικρούσετε;

○ Αυτό που θα ήθελα να θυμίσω σε ορισμένους ανθρώπους είναι ότι στο Παρίσι είχα ένα θέατρο 100 θέσεων, στο κέντρο του καλλιτεχνικού Παρισιού, δεν θα άφηνα ποτέ αυτό το θέατρο για να' ρθω να απευθυνθώ στην ελίτ του Κολωνακίου, στην πνευματική ελίτ της Ελλάδας την οποία περιφρονώ βαθύτατα, διαβάζουν τα ίδια βιβλία, είναι αμόρφωτοι συνή-

Ο Τα έβγαλα πέρα γιατί μετά την Χούντα δεν μπορούσε να λειτουργήσει με τα παλιά πρότυπα. Μέχρι τη Χούντα δεν τα έβγαζε πέρα, ήμουν απαγορευμένος συνέχεια. Οι ΕΛΙΕΣ έμειναν απαγορευμένες 18 χρόνια. Η ΓΑΛΛΙΑ ΤΟΥ ΖΙΣΚΑΡ είναι ακόμη απαγορευμένη, γιατί ο Καρμανλής την απογόρευσε, και τυπικά είχε δικίο, έθιγα αρχηγό ξένου κράτους, Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ είχε απαγορευτεί δυο φορές, Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΕΒΕΖΗΣ, τον απαγόρευσαν και μετά τον επίτρεψαν, αλλά τον κατέστρεψαν γιατί μετά την απαγόρευση χάνει το ενδιαφέρον του ένα έργο. Τώρα έχω πάλι προβλήματα με τη λογοκρισία Η ΖΩΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΛΚΗ ήταν η μόνη ταινία του Φεστιβάλ που δεν πήρε κρατικό βραβείο. Το κρατικό βραβείο έχει την έννοια να δώσουν ένα ποσό σε κάποιον που έχει κάνει μια έντιμη ταινία. Δηλαδή είπαν ούτε λίγο ούτε πολύ ότι Ο ΑΛΚΗΣ ήταν μια ανέντιμη ταινία. Δεν υπάρχει άνθρωπος που να το λέει αυτό, απόδειξη ότι παίχτηκε τρεις φορές στην τηλεόραση και έκανε επιτυχία και θα παιχτεί σ' όλες τις τηλεοράσεις της Ελλάδας, με συζητήσεις, και όταν παίχτηκε στην Ελλάδα τρία χρόνια μετά υπήρχε όρος - που το θεωρώ λογοκρισία αυτό - ότι δεν θα γίνει σύλληψη, όταν έκανα μια μικρή εισαγωγή εγώ, οι φίλοι μου οι σκηνοθέτες στην ΕΤ1 την έκοψαν. Λογοκρισία δεν έχω από το Κέντρο Κινηματογράφου; Η λογοκρισία είναι φοβερή πια: δεν σου δίνουν λεφτά, όταν σου λένε όχι στα εθνικά θέματα δεν είναι λογοκρισία; Οι έλληνες πολίτικοι χρησιμοποιούν τους καλλιτέχνες τώρα πια για να εκφράσουν με το έργο τους το ξεπούλημα της χώρας.

● Οι έλληνες κριτικοί κινηματογράφου πώς σας αντιμετωπίζουν;

● Τους έχω γραμμένους στα αρ... Δεν τους διαβάζω, δεν τους ξέρω, δεν με ενδιαφέρει. Όταν γράφουν καλές κριτικές βάζω κάποιον παίρνει αποστάματα και τα βάζω στις εφημερίδες όπως κάνουν όλοι. Έχω ασφαλώσει μια φίλια με την Ροζίτα Σώκου που την θεωρώ έναν από τους λίγους άντρες που υπάρχουν στην Ελλάδα, απ' τα λίγα παλαιάκια, πολύ γενναία γυναίκα, θαυμάσια μάνα, πολύ καλή γιαγιά, αλλά από εκεί και πέρα δεν με ενδιαφέρουν, δεν με απασχολούν, είναι συμπαθείς βλάκες οι περισσότεροι, υπάρχουν όμως και αντιπαθείς βλάκες όπως είναι ο Ραφαηλίδης. Ο Μπακογιαννόπουλος είναι συμπαθείς βλάκας. Τώρα οι κριτικοί ετοιμάζουν και αυτοί την εξαφάνιση του ελληνικού κινηματογράφου.

● Πιστεύετε ότι καθοδηγούν κάποιον πληθός;

● Όχι, κανείς δεν διαβάζει, εδώ δεν τους διαβάζουμε εμείς.

● Πώς χαρακτηρίζετε το φαινόμενο, ιδίως τα τελευταία χρόνια, οι έλληνες κριτικοί να εκθειάζουν τις ξένες ταινίες και να κατακρίνουν αδιακρίτως τις ελληνικές;

● Υπάρχει μια γραμμή στην Ελλάδα να εξαφανίσουμε την Ελλάδα. Ο κινηματογράφος λοιπόν είναι εμπόδιο, όπως είναι το θέατρο και εξαφανίστηκε.

● Σε ποιο σημείο είναι εμπόδιο;

● Να χάσει ο έλληνας τη γλώσσα του. Θέλουμε να μην κάνουμε ελληνικές ταινίες. Ο Κούνδουρος όταν έκανε τον ΛΟΡΔΟ ΜΠΑΡΟΝ και μίλησε αγγλικά, ο Φέρης όταν

έκανε ταινία στα αγγλικά και κάτι άλλοι σε ξένες γλώσσες είναι η αρχή, σημαίνει ότι καταργούν την Ελλάδα.

● Μήπως έχετε ευθύνες και εσείς, οι έλληνες σκηνοθέτες, σε μια μεταστροφή που έγινε απ' τον λεγόμενο εμπορικό κινηματογράφο...

● Σύμφωνα. Και εγώ έχω ευθύνη διότι μετά την ευκαιρία του ΑΓΙΟΥ ΠΡΕΒΕΖΗΣ δεν μπόρεσα να κάνω μια εμπορική ταινία. Η ΖΩΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΛΚΗ εκεί ήμουν δικαιωμένος και μέσα απ' την τηλεόραση πέτυχα επαφή με τον κόσμο γιατί εκατοντάδες χιλιάδες άνθρωποι στην Ελλάδα μάθανε και λέω να μάθουν ότι υπάρχει αυτό το πρόβλημα και ότι λειτουργεί έτσι. Εγώ είμαι λαϊκιστής όταν έζησα... Λαϊκισμός είναι η ταινία του Ντάστιν Χόφμαν Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΗΣ ΒΡΟΧΗΣ, διότι δείχνει ένα πρόβλημα και λέει ότι δεν είναι φοβερό να έχεις ένα αντιστοιχιστικό, κερδίζει εκατομμύρια στο καζίνο, είναι συμπαθέστατος, οδηγεί αυτοκίνητο, ενώ εγώ τολμώ και λέω να έχεις ένα αντιστοιχιστικό παιδί είναι ένα βήμα πριν απ' την αυτοκτονία και τώρα πια στο ΚΟΚΚΙΝΟ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ λέω είναι η αυτοκτονία, δηλαδή πρέπει να το σκοτώσουμε και να αυτοκτονήσουμε και εμείς όσοι έχουμε παιδιά. Απόδειξη ότι σ' όλο τον κόσμο μου ζητούν να αλλάξω το τέλος, να δώσω να καταλάβουν ότι δύσκολα κάνει αυτό ένας πατέρας στο παιδί του.

● Δεν φοβάστε με αυτά που λέτε ότι θα γίνει ντόρος από άτομα που έχουν παιδιά με ειδικές ανάγκες;

● Όχι, γιατί το έχω πει και στα μεγάλα τηλεοπτικά κανάλια ότι αν πάθαινα ένα έμφραγμα τον Άλκη θα τον σκότωνα. Δεν θα τον άφηνα ποτέ ζωντανό μετά, εκτός και αν γίνει το θαύμα και μπορέσω να οργανώσω ένα χώρο ζωής στην Αίγινα γι' αυτόν με τόσες οικονομικές δυνατότητες που ότι και να γίνει να έχει ένα εισόδημα που να εξασφαλίζει να ζει μέχρι το τέλος της ζωής και για πολλά χρόνια.

● Δηλαδή τα άτομα με ειδικές ανάγκες βγαίνουν απ' έξω.

● Όχι. Τα άτομα με ειδικές ανάγκες είναι ένα εκατομμύριο στην Ελλάδα, είναι άτομα που έχουν ελπίδες στο σημερινό σύστημα και άτομα που μέσα στο σημερινό σύστημα δεν έχουν καμία ελπίδα, τα αντιστικά, τα ψυχικά, τα σχιζοφρενικά παιδιά, δεν έχουν καμία ελπίδα στην Ελλάδα να ζήσουν. Και αφού δεν ζουν αυτά και υποφέρουν πολύ, τρελαίνονται μια μάνα, ένα πατέρα, διαλύουν αδέρφια, διαλύουν το σπίτι. Και αυτό που με συγκλόνισε είναι ότι όταν έγινε η προβολή στο Παλάς είχαμε 2.500 άτομα με μια διαδήλωση των Κούρδων απ' έξω. Δεν περιμένα ποτέ να γεμίσει το Παλάς, είχε να γεμίσει απ' το 1985 και ήταν πολλά νέα παιδιά που συγκαταβήκαν και αυτό που αναρωτιέμαι είναι τι έκανε τα νέα παιδιά να καταλάβουν το πρόβλημα αυτό, την μοναξιά του πατέρα και τις εννοχές του.

● Ας πάμε λίγο στην λογοτεχνία. Το λογοτεχνικό έργο πώς μεταφέρεται στον κινηματογράφο;

● Επειδή ο κινηματογράφος επηρεάστηκε από την τηλεόραση πολύ και έχει αποκτήσει κάποιους ρυθμούς αλλιώτικους, μπορεί ο λόγος να μπει στον κινηματογράφο. Ο Ρενάι το έχει κάνει καλύτερα στο ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ,

βάζει κομμάτια από λογοτεχνία.

● Αλλοιώνεται το λογοτεχνικό έργο έτσι;

● Οπωσδήποτε αλλοιώνεται και έτσι πρέπει γιατί αν δεν αλλοιωθεί δεν κάνεις κινηματογράφο. Στον ΑΓΙΟ ΠΡΕΒΕΖΗΣ δεν έχω κάνει κινηματογράφο, έχω κάνει μια κινηματογράφιση έξυπνη μιας θεατρικής παράστασης.

● Στο θέατρο συμβαίνει το ίδιο;

● Στο θέατρο πλησιάζει περισσότερο, γιατί στο θέατρο εν αρχή είναι ο λόγος, ο λόγος είναι σημαντικός και όχι η σκηνοθεσία, ούτε οι ηθοποιοί.

● Μετά από τόσες αντιξοότητες πώς επιμένετε στην καλλιτεχνική σας πορεία και πώς τα βγάζετε πέρα με το ανύψωτο πολιτιστικό τοπίο της Ελλάδας. Μήπως είσαστε και λίγο Δον Κιχώτης;

● Είμαι πολύ Δον Κιχώτης. Μου λείει κάποιος "που βρίσκει τη δύναμη". Δεν βρίσκω τη δύναμη. Είμαι πολύ αδύναμος άνθρωπος, αν έχω μια δύναμη είναι η δύναμη της απελπισίας. Πιστεύω ότι ο άνθρωπος μέσα του έχει μια βαθιά και δυνατή απελπισία, και αυτή η απελπισία τον κρατάει όρθιο.

● Σε ποιά κατεύθυνση μπορεί να αναζητηθούν στηρίγματα σ' αυτή τη μοναχική πορεία σας;

● Είμαι άνθρωπος που καθήκοντος: πιστεύω στην Ελλάδα, στον σεβασμό του πατέρα μου και της μάνας μου, στη δύναμη που έχει η γενιά μου. Δεν μπορώ να ανεχτώ ότι έφυγα από το Παρίσι, άφησα δυο κινηματογράφους, ένα θέατρο για να βρω μια Ελλάδα, χαμένη επαρχία της Ευρώπης. Θα πολεμήσω μέχρι την τελευταία μου στιγμή.

● Έχετε μετανιώσει για τη φυγή σας απ' τη Γαλλία;

● Ναι. Πιστεύω ότι ήταν λάθος που το πλήρωσαν η γυναίκα μου, τα παιδιά μου, ο Αλέξανδρος. Είναι μια πολύ κακιά χώρα η Ελλάδα γιατί κυριαρχούν οι μετριότητες.

● Έχει περάσει από το μυαλό σας να φύγετε απ' την Ελλάδα;

● Μα δεν σιγά ετοιμάζομαι, ασφαλώς. Απλώς δεν πρόκειται να φύγω για πάντα γιατί δεν έχω τη δύναμη.

● Βλέποντας τα έργα που έχετε ανεβάσει στο θέατρο και τον κινηματογράφο έχουν ένα πολιτικό μήνυμα, πιστεύετε ότι μέσα απ' την τέχνη, το θέατρο και τον κινηματογράφο μπορεί να αλλάξει κάποια κατάσταση;

● Ο κόσμος μπορεί να επηρεαστεί οπωσδήποτε. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΕΒΕΖΗΣ είχε επηρεάσει πολύ κόσμο και ΟΙ ΕΦΟΠΙΣΤΕΣ το ίδιο, Η ΖΩΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΛΚΗ επίσης, λέω διαφορετικά πράγματα. Σήμερα πάρα πολλές χιλιάδες ανθρώπων χάρη των ΑΛΚΗ έχουν μια ιδέα για τον αυτοισμό. Εάν το ΚΟΚΚΙΝΟ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ το παίξω και το δουν 2,5 εκατομμύρια έλληνες θα επηρεάσει πολύ και θα δώσω λύσεις, δηλαδή ένας άνθρωπος θα επηρεαστεί και θα σκοτώσει το παιδί του, την άλλη μέρα θα γίνουν σχόλια. Στην καινούργια μου ταινία το πολιτικό μήνυμα θα είναι ότι αν οι νέοι μουσουλμάνοι και χριστιανοί δεν τα βρουν θα σφαχτούμε στη Θράκη και γι' αυτό οι έλληνες πολίτες, γιατί θα γίνει συζήτηση μετά, θα πρέπει να πάρουν θέση. Δηλαδή η θα πάρουμε μέτρα για τη Θράκη για να ζωντανέψει και να μην χαθεί ή θα την εγκαταλείψουμε ή ο λαός

πρέπει να μην στείλει τα παιδιά του στρατιώτες καθόλου. Θα έλεγα στους έλληνες πια αρνηθείτε να στρατεύσετε τα παιδιά σας. Στην Ελλάδα οι ψευτοπολιτικές ταινίες περνάνε. Πέρασε το ΑΠΨ ΤΟ ΧΙΟΝΙ που έλεγε χωρίς να είναι πολύ σκληρή ταινία ότι εκμεταλλευόμαστε τους Αλβανούς, λογικό είναι και οι Γερμανοί όταν ήταν εδώ μας εκμεταλλεύονταν, αλλά δεν λέει το χειρότερο: εκμεταλλευόμαστε και δεχόμαστε να έρθουν οι Βορειοηπειρώτες εδώ, δηλαδή δεχόμαστε να έρθει το έθνος της Βορείου Ηπείρου - γιατί είναι έθνος δεν είναι μειονότητα - και να χαθεί. Είμαστε ένας μικρός λαός. Τώρα που στέλνουμε πίσω τους Αλβανούς, πρέπει να στέλνουμε τους Βορειοηπειρώτες πίσω όλους.

● **Τις πολιτικές ταινίες τις δέχετε το ελληνικό κοινό;**

○ Όχι και καλά κάνει. Παλιά υπήρχε μια ελπίδα, μια πίστη. Όταν έκανε το ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ ο Τσίμας υπήρχε ένα αριστερό κοινό που πίστευε σ' αυτή την ελπίδα του αρεστερού κόσμου, σήμερα όταν κάνουν ψευτοαριστερές κουλτουριάρικες ταινίες ο κόσμος διαισθάνεται ότι ο άλλος τον κοροϊδεύει και ασφαλώς δεν πάει να το δει. Ο κόσμος πήγε να δει τον ΑΓΙΟ ΠΡΕΒΕΖΗΣ γιατί ήξερε ότι ο Κολλάτος είναι γνήσιος, έντιμος, ήξερε ότι το πλήρωσε αυτό ακριβώς όταν τα έβαλε με τους παπάδες.

● **Το ότι ασχολείστε ιδιαίτερα με τα εθνικά θέματα, πώς το εξηγείτε;**

○ Όταν έρχεσαι στην Ελλάδα και βλέπεις μια χώρα να χάνεται ασφαλώς θα ασχοληθείς με τα εθνικά θέματα, είναι και τα μόνα που ενδιαφέρουν. Μέσα στα εθνικά θέματα υπάρχει και ο έρωτας και η εκκλησία και η σύγκρουση της αρχαίας Ελλάδας με το Βυζάντιο. Ανάμεσα στη σύγκρουση χριστιανικής θρησκείας και μουσουλμανικής υπάρχει και η αρχαία Ελλάδα, ο Ορφέας, τα μνήματά της, τις ορφικές γιορτές κάτι που ενοχλεί και τους μουσουλμάνους και τους επαγγελματίες χριστιανούς, τους παπάδες.

● **Το ερωτικό στοιχείο τι ρόλο παίζει στο έργο σας;**

○ Τεράστιο. Πιστεύω ότι ο έρωτας είναι το πιο δυνατό όπλο. Ένας χριστιανός που ερωτεύεται μια μουσουλμάνη ή το αντίστροφο, ο έρωτας μπορεί να βοηθήσει να ξεπεραστεί ο θρησκευτικός φανατισμός. Πολλές φορές στην Θράκη έχουν γίνει μικτοί γάμοι. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο ένας από τους δυο αλλάζει θρησκεία, η γυναίκα, παίρνει τον θρησκευμα του άντρα της. Αλλά ποτέ μέχρι τώρα δεν έχουν γίνει πολιτικοί γάμοι μικτοί και να διατηρήσει ο καθένας το θρησκευμά του, όπως γίνεται με τους καθολικούς.

● **Μέσα από τον κινηματογράφο έχει περάσει ένα μήνιμα συνύπαρξης των βαλκανικών λαών. Για παράδειγμα ο Αγγελόπουλος στην τελευταία του ταινία κάτι τέτοιο προσπαθεί να περάσει.**

○ Ο Αγγελόπουλος έχει μια διαφορά. Μας λέει να ανοίξουμε τα σύνορα. Εγώ δεν ανοίξα τα σύνορα. Εγώ λέω τα σύνορα να είναι πολύ κλειστά μέχρι να μπορέσουμε να τα ανοίξουμε με εγγυήσεις. Δεν ανοίγουμε κανένα σύνο



ρο, εδώ, στην Ελλάδα, ήταν κλειστά και μάλιστα με συρματοπλέγματα.

● **Το τελικό αποτέλεσμα είναι το ίδιο.**

○ Δεν είναι το ίδιο. Γιατί όταν λέει ο άλλος ανοίξε τα σύνορα σήμερα είναι σαν να χάνεις την Ελλάδα. Είναι η γραμμή να χάσουμε την χώρα μας.

● **Πιστεύετε ότι ο Αγγελόπουλος θέλει να χαθεί η χώρα μας;**

○ Ο Αγγελόπουλος πάντοτε ήταν πράκτορας.

● **Τι εννοείτε;**

○ Της χούντας συνεργάτης. Ήταν μέλος της επιτροπής λογοκρισίας, καθαρά πράγματα. Αυτό δεν το αρνείται ούτε ο ίδιος. Είπε το πολύ ωραίο ότι ήταν λάθος. Ήταν ο άνθρωπος που πήρε από το ίδρυμα Ford υποτροφία. Όλοι μας ξέρουμε πως δίνονται οι υποτροφίες από το ίδρυμα Ford. Ήταν άνθρωπος που μες στην χούντα έκανε ταινία εναντίον του κοινοβουλευτισμού. Πιστεύω ότι στο Κοινοβούλιο είναι μαλάκες όλοι. Αλλά μες στη χούντα δεν μπορείς να κάνεις έργο εναντίον του κοινοβουλίου, διότι τότε υποτίθεται ότι χτυπάγαμε τη χούντα, κι ένα απ' τα επιχειρήματα της χούντας ήταν ότι το κοινοβούλιο ήταν διεφθαρμένο. Και όλα τα έκανε με λεφτά της χούντας, μια εποχή που εγώ ήμουν απαγορευμένος και που ήμουν εγώ παιδί αξιωματικών, εγγόνι στρατηγών, θείο είχα υπουργό Άμυνας τότε και παρόλα αυτά ασχολήθηκε με την προπαγάνδα.

● **Στις ταινίες του βέβαια συναντάμε πάρα πολλά αριστερά στοιχεία.**

○ Καθόλου αριστερά στοιχεία. Χρησιμοποίησε αριστερά συνθήματα και αριστερές εικόνες για να κάνει τη δουλειά του. Και ο Γκαίμπελς το έκανε αυτό.

● **Ήταν η επίφαση που λέμε;**

○ Ασφαλώς. Μα και τώρα κάνει το ίδιο για να βολέψει τους ξένους. Αν θέλεις όπως ο Φασιανός με τη ζωγραφικόλα του βολέψει

τους ξένους, δηλαδή δεν είναι μεγάλη ζωγραφική και τους ενοχλούσε ο Τσαρούχης που έλεγε "εγώ είναι ο μεγάλος ζωγράφος, θα δείτε τον ομοφιλόφρονο έρωτα μέσα από μένα". Ο άλλος έλεγε "εντάξει στην κοιλία σας βάλτε κι ένα δικό μου κομματάκι αφού αυτός είναι ελληνικός ήλιος, ανάδινω είναι". Ο Αγγελόπουλος αυτή τη στιγμή λέει ν' ανοίξουν τα σύνορα. Ποιά σύνορα ν' ανοίξουν; Εγώ λέω να κατοχυρώσουμε την Ελλάδα. Ο Αγγελόπουλος έκανε δηλώσεις κι έλεγε "κρίμα που η Ελλάδα δεν ανήκει στα κομμουνιστικά καθεστώτα". Να είμαστε δηλαδή το ίδιο με τη Βουλγαρία. Γραπτός δηλώσεις, όχι προφορικές. Όταν πίστευε ότι θα πάρει έτσι ερείσματα. Εγώ τώρα λέω λοιπόν στην ταινία: ο έρωτας είναι μεγάλος θεός, αλλά λέω μέσα ότι το τούρκικο προξενείο στην Κομοτηνή κάνει προδοτική δουλειά και πρέπει να το ξυρίσουμε όλο, δηλαδή να μην μείνει τίποτα όρθιο. Λέω στα γκέτο των μουσουλμάνων πρέπει να βάλουμε μπουλντόζα και να ζήσουν μαζί έλληνες και μουσουλμάνοι. Κι όπως συζητάμε λέω επίσης να μην θειγούν τα σύνορα με τη Σερβία. Καιρός εκεί να δούμε τα Σκόπια και να τα βρούμε με τους αλβανούς, εάν οι αλβανοί δεχτούν να σεβαστούν την ακεραιότητα της Σερβίας. Λέω να τα βρούμε επίσης με τους Βούλγαρους, που έχουμε κοινά σύνορα. Να φτιάξουμε το Βυζάντιο. Μέσα από κει πέρα να περάσουμε την κυριαρχία της γλώσσας μας, της βυζαντινής παραδόσης. Λέω να κάναμε Φεστιβάλ Βαλκανικού Κινηματογράφου, για να μπορέσουμε να κάναμε συμπαραγωγές ταινιών. Δεν λέω αυτό για να δούμε τις ταινίες τους ούτε για να κατεβάσουμε τα παντελόνια. Λέω να συνεργαστούμε μαζί για να κερδίσουμε. Και αν είναι δυνατό να κερδίσουμε περισσότερα απ' ότι περιμένουν αυτοί. Αν και μια καλή συνεργασία είναι όταν κερδίζουν και οι δύο, θέλω να πω δηλαδή ότι εγώ δεν εξυπηρετώ καμιά ξένη πολιτική. Γιατί αν ανοίξουμε τα σύνορα σήμερα παύει να υπάρχει η Ελλάδα.

● **Θα μας μιλήσετε και για την καινούργια ταινία που ετοιμάζετε;**

○ Ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΙ Η ΑΪΣΕ είναι μια ερωτική ιστορία, είναι ένας "Ρωμαίος και Ιουλιέτα" μόνο που μετά τον θάνατο του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας οι δυο οικογένειες πλησίασαν η μια την άλλη, εδώ οι δυο κοινότητες η μουσουλμανική και η χριστιανική ετοιμάζονται για την μεγάλη σφαγή, γιατί δεν παίρνεται κανένα μέτρο ώστε να αλλάξουν οι όροι και να αποφευχθεί η καταστροφή. Είναι μια προειδοποίηση για όλους, μια παρουσίαση του χώρου, εφιαλτική, μια σκληρή κριτική και για τους χριστιανούς και για τους μουσουλμάνους και για την Τουρκία και για την ελληνική κυβέρνηση, με δυο ωραία παιδιά, με μια νεολαία που θα ήθελε πιστεύω, να τα βρει μεταξύ τους και που όμως την οδηγούν σε σφαγή. Είναι η αυριανή ελληνική τραγωδία. Κινδυνεύει να χαθεί το ελληνικό κράτος εξαιτίας των ελλήνων πολιτικών. Δεν υπάρχουν χειρότεροι προδότες, είναι αμόρφωτοι, είναι γελοίοι, προδίδουν την χώρα τους, κλέβουν ασύστολα.

Αναδρομή στο έργο του Βέρνερ Νέκες

Βιογραφικό σημείωμα

Ο Βέρνερ Νέκες γεννήθηκε την 29η Απριλίου 1944 στο Έρφουρτ. Στοιχειώδης και μέση εκπαίδευση στο Όμπερχαουζεν και Μύλχαϊμ του Ρουρ. Πρώτες λογοτεχνικές απόπειρες. Το 1963 αρχίζει σπουδές γλωσσολογίας και ψυχολογίας στο Φράιμπουργκ. Από το 1964 και μετά στη Βόννη. Επικεφαλής της πανεπιστημιακής κινηματογραφικής λέσχης, αργότερα επίσης πρόεδρος του FIAG. Φιλίες με σκηνοθέτες του κινηματογράφου, γλύπτες και ζωγράφους. Μεταξύ αυτών και η Ντόρε Ο., σύντροφος και συνεργάτης του από το 1967. Το 1965 ζωγραφίζει χρησιμοποιώντας ποικίλα υλικά και αντικείμενα. Διάφορες εκθέσεις. Πρώτη ταινία των 8 χλστ., από το Μάιο του 1966 και μετά 16 χλστ. Την άνοιξη του 1967 οι ταινίες του απορρίπτονται από το φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους του Όμπερχαουζεν. Ο Νέκες διοργανώνει ένα αντι-φεστιβάλ. Σεμινάρια κινηματογράφου στο Ινστιτούτο Εκπαίδευσης των Νέων, στο Νταϊνμπουργκ του Κάσσελ.

Το Νοέμβριο του 1967 ο Νέκες φτάνει μαζί με την Ντόρε Ο. στο Αμβούργο και τον επόμενο μήνα την παντρεύεται. Συνιδρυτής της Συνεργατικής Κινηματογραφιστών και του Hamburger Filmschau. Κινηματογραφικές εκδηλώσεις στο διαμέρισμά του, στην Μπρύντερστρασε 5. Σεμινάρια κινηματογράφου και αναδρομές σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις. Το 1969 τακτικές προβολές ταινιών και συζητήσεις με σκηνοθέτες στο "ProkinoFF" του Αμβούργου. 1970-1972 καθηγεσία στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών του Αμβούργου. 1973 παραμονή στη Σουηδία. Ταξίδια, σεμινάρια για τον κινηματογράφο και τη θεωρία του, αναδρομές σε όλο τον κόσμο. Το καλοκαίρι του 1978 μετακομίζει στο Μύλχαϊμ του Ρουρ. 1981 επισκέπτης καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Βούλπερταλ. 1982-84 καθηγεσία στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών του Όφφενμπαχ.

Βραβεία
1968 Sao Paolo: Διεθνή κινηματογραφικά βραβεία για το "putt-putt".

1970 Γερμανικό βραβείο κινηματογράφου: Αργυρή ταινία για το "jump-jump", μαζί με την Ντόρε Ο.

1972 Μάνναχάιμ: Ειδικό βραβείο για το "TWO-MEN".

1975 Μόντρεαλ: Diplom d' Excellence.

1975 Γερμανικό Βραβείο Κινηματογράφου: Αργυρή ταινία για το "Hynningen" (από το "Diwan").

1975 Βραβείο Τέχνης και Επιστήμης της Πόλης Μύλχαϊμ, μαζί με την Ντόρε Ο.

1981 Βραβείο της γερμανικής κριτικής κινηματογράφου για το "Beuys", μαζί με την Ντόρε Ο.

1982 Μάνναχάιμ: Filmdukatzen για το "Ulisses".

1982 Λονδίνο: Ταινία της Χρονιάς το "Ulisses".

1983 Figueria da Foz: Placa de prata για το "Ulisses".

1984 Γερμανικό Βραβείο Κριτικών για το "Ulisses".

Φιλμογραφία

Ulisses: Περ. 90', βίντεο, έγχρωμο, αγγλο-γερμανικός διάλογος.

Με βάση το "Ulysses" του Τζέιμς Τζόνς, την "Οδύσσεια" του Ομήρου και το "The Warp" του Νηλ Όραμ.

Συνεργάτες: Μπερντ Άπνμουρ, Μπίργκερ Μπούστορφ, Ντόρε Ο., Χέρμπερτ Γένσκε, Φόλκερ Μπέρτσον, Γκίζελα Σάντσεμπαχ, Άστριντ Νίκλαους, Βέρνερ Νέκες.

Μουσική: Άντονι Μουρ, Χέλγκε Σνάντεν, μουσικοί του θεάτρου Επιστημονικής Φαντασίας του Λίβερπουλ.

Ηθοποιοί: VA Βαϊλφλ, Τάμπεα Μπλούμνενσάιν, Ράσελ Ντέντον.

Η πάλη του Ταρζάν με το γορίλα: 1968, 16 χλστ., μαυρόασπρη, 12'.

Putt-putt: 1967, 16 χλστ., έγχρωμο, 10'

Gurtrug Nr.2: 1967, 16 χλστ., έγχρωμο, 13'
Θέα από την αμερικανική φυλακή: 1982, 16 χλστ., έγχρωμο, 11', χαρακτηρισμός: πολύ καλή. Μουσική: Άντονι Μουρ

Hurricane: (Λογοπαίνιο: Hurricane= Κυκλώνας, Hurry= βιασύνη, Can= κονσέρβα) - Μέρκος: "Horly". 1979, 35/16 χλστ. μαυρόασπρη, έγχρωμο, 90'.

Συνεργάτες: Μπερντ Άπνμουρ, Μπίργκερ Μπούστορφ, Ντόρε Ο.

Ήχος: Άντονι Μουρ, Χέλγκε Σνάντεν
Ηθοποιοί: Κρίστα Μπραντς, Μπίργκερ Μπούστορφ, Ούλι Γκέρσμαν, Χάιντε Γιάνσεν, Πέτερ, Έρικα, Άλις Κάινιτς, Κλάους Λάμπερτ, Βόλφγκανγκ, Ρόζμαρι, Σουζάννε, Μπάραμπαρ Λήξεν, Βέρνερ, Ρόνα Νέκες, Ντόρε Ο., κ.α.

Zipzibbelip: 2968, 16 χλστ., μαυρόασπρη, 11'

Abbandono: 1970, 16 χλστ., έγχρωμο, 35'

Amalgam: (Μέρκος 4: Πλέγμα) 16', έγχρωμο, με ήχο

Μικρή νύχτα: 1979, 16 χλστ., έγχρωμο, 14'

Σταχυολογήματα από κριτικές

"Οι ταινίες του Νέκες πηγαίνουν από την Τέχνη και ευδοκούν χάρις σ' αυτή, βάζουν το φως, το χρώμα, τον άνθρωπο και τη μουσική σε αλλοτριωτική κίνηση και προβάλλουν απρόσμενες, ερεθιστικές δυνατότητες για παιχνίδι. Με πειράματα σαν κι αυτά είναι που αναπτύσσεται η γλώσσα του κινηματογράφου".

1. Μπριγκίττε Ιερεμίας, "Φράνκφουρτερ Άλγκεμαϊνε Τσάιτουνγκ", 14.10.1982

"Δεν είναι εύκολο να ζωντανέψεις οπτικά την ποίηση, αφού η σαγηνευτική δύναμη της φαντασίας πολύ εύκολα αμβλύνεται με τις ταινίες. Παρόλα αυτά το "Ulisses" είναι ένα αριστούργημα".

2. Ντόρις Χάιντσε, Οκτ. 1982.

"Αυτή η ταινία είναι ένα Ομηρικό ταξίδι μέσα από την ιστορία του κινηματογράφου. Θέμα του ο μυθολογικός Οδυσσέας του Ομήρου, ο Οδυσσέας του Τζέιμς Τζόνς και το σύνθετο πρόσωπο Τηλέμαχος/Φίλ του Νηλ Όραμ. Ο Βέρνερ Νέκες συνδυάζει αυτούς τους τρεις χαρακτήρες και ξεδιπλώνει την ιστορία τους σε αναλογία με την ιστορία της 'Lichtatur' (λέξη φτιαχτή από το Licht=φως και Literatur= λογοτεχνία) δηλ. της συγγραφής σε φως=φίλμ. Αλλά το κυρίως θέμα του είναι αυτή η καθεαυτή η οπτική γλώσσα. Ο Οδυσσέας/Μπλουμ μεταβάλλεται στον Ούλι το φωτογράφο, η Πηνελόπη/Μόλυ είναι το μοντέλο του, ο Τηλέμαχος/Στίβεν γίνεται Φίλ στην αρχή της 'Τηλεμαχίας' του. Οι ζωές τους συγκλίνουν κάποια μέρα του Σεπτεμβρίου 1980 στην περιοχή του Ρουρ, ακριβώς πριν από τις γερμανικές εκλογές.

...Το τελευταίο φιλμ του Νέκες συγκεντρώνει επαίνους, όπως αυτός με έναν εντελώς ιδιαίτερο τρόπο. Κατά τη γνώμη μου το "Ulisses" είναι το κατεξοχήν αριστούργημά του μέχρι σήμερα. Ως εξαιρετος ιστορικός της κινηματογραφίας, ο Νέκες φρόντιζε πάντοτε, ώστε οι δικές του ερευνώσεις να συσχετίζονται μ' αυτή την ίδια την ιστορία. Στην αφήγηση αυτή, τα μέσα της ιστορίας του κινηματογράφου μελετώνται ως προς την επίδρασή τους επάνω στην αντίληψή μας για τον κόσμο καθώς και ως προς τη μεταφορική τους πραγμάτωση. Ο "Ulisses" προσφέρει τέτοιον πλούτο φωτιστικών μεταφορών, που κανένας άλλος σκηνοθέτης δεν είχε επιτύχει προηγουμένως".

3. Μπαϊνζον Μπροκ, Αύγουστος 1982

"Ο Ulisses του Βέρνερ Νέκες. Το πιο παράδοξο κινηματογραφικό ταξίδι των τελευταίων χρόνων μας μεταφέρει από το Δουβλίνο στην περιοχή του Ρουρ, από μια κινηματογραφική τοποθεσία που λέγεται Καζαμπλάνκα σε μια κοινόπολη, όχι λιγότερο εξωπραγματική, που λέγεται Πόιντα. Συναντούμε τόσο τον Γκράουτσο Μαξ όσο και τον Χέλμουτ Σμιτ, βρίσκουμε το διαλυμένο προσωπικό της "Οδύσσειας" του Ομήρου, του "Οδυσσέα" του Τζέιμς Τζόνς και του πειραματικού έργου του Νηλ Όραμ "The Warp". Αυτά τα στρώματα αλληλοκαλύπτονται και εισχωρούν το ένα στο άλλο, στα πλαίσια μιας πολυσύνθετης διαδικασίας. Αλλά ο "Ulisses" (καλαμπουρί από το "είναι ο Uli", Ούλι, ο φωτογράφος από το Ρουρ, εγγονός του Λέοπολντ Μπλουμ) εξελίσσεται σε μασκαρά κι ακόμη σε

ερωτική περιπέτεια. Ο Ντήτριχ Κούλμπροτ, ειδήμων στον τομέα του πρωτοποριακού γερμανικού κινηματογράφου, που τόσο αξιοκατάκριτα αγνόησε η επίσημη επιχορήγηση και διανομή, σχολιάζει τον "Uliisses": "Αντικείμενο της οδύσσειας είναι αυτή καθ' αυτή η γλώσσα των εικόνων: Να μάθουμε να βλέπουμε και να θέλουμε να βλέπουμε. Κυμαίνεται από την κινηματογραφική αρχαιολογία ως τις παιχνιδιάρικες καινοτομίες του πιο πρόσφατου είδους". Ο Βέρνερ Νέκες, μέγας μάγος και εφευρέτης, που διαρκώς ενοεί νέες μηχανές και οπτικά τρυκ στο εργαστήρι του στο Μύλχαϊμ, εργάζεται με φωτοσφαιρική σκόνη, ακτίνες λαίλαξης και ηλεκτρονικά ελεγχόμενες σεκάνες: "Ο κόσμος σαν κινηματογραφικό παζλ" (Νέκες). Δεν υπάρχει κινηματογραφική τεχνική, που να μην χρησιμοποιείται σ' αυτήν την ταινία. Ο "Uliisses" απαιτεί προσεκτική παρακολούθηση - και μάλιστα όχι μονάχα μια φορά. Ίσως ο κινηματογράφος να μην είναι πια το κατάλληλο μέσον για ένα φιλμ σαν τον "Uliisses", είτε πρόσφατα ο Νέκες στις Κάννες. Οι λεπτομέρειες του φιλμ αποκαλύπτονται μόνο αφού το δει κανείς πολλές φορές σε δίσκο ή σε βιντεοκασέτα. Παρόλα αυτά, ακόμη και στην οθόνη του σινεμά, ο "Uliisses" παραμένει μια ασυνήθιστη και καμιά φορά αινιγματική απόλαυση".

4. Χανς Κρίστοφ Μπλούμενμπεργκ, "Ντι Τσάι", Μάιος 1983

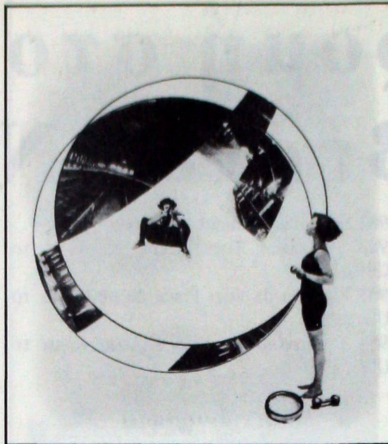
"Μια σάτυρα σε μορφή κινηματογραφικής κωμωδίας. Κανένα άλλο μέσο δεν θα επέτρεπε τη δημιουργία αυτής της ιδιόζουσας μορφής. Οι κομικές δυνατότητες αποκαλυπτικών αποσπασμάτων διαλόγου μεταξύ συντρόφων σε σαφάρι, πολεμικών ιαχών του Ταρζάν και ερωτικών ψελλισμάτων επαυθήθηκαν, με το να συνοδεύονται αυτοί οι ήχοι από εικόνες κάποιου φιλικού γερμανικού δάσους και των γνώριμων ελεφάντων ενός ζωολογικού κήπου".

5. Πέτερ Στάινχαρτ, "Ράινισε Ποστ", 19 Δεκ. 1968

"Ένα φιλμ ζούγκλας φτιαγμένο από ήχους, πρωτόγονες κραυγές και διαλόγους αυτού του είδους, που αποκτούν καινούργιο νόημα μπροστά από ένα σκηνικό "ουδέτερο" τοπίου και σκηνών. Εκείνο που θυμίζει τη ζούγκλα δεν είναι αυτό που βλέπουμε, αλλά αυτά που συναρμολογήθηκαν ώστε να σχηματίζουν μιαν αντίθεση: Η φυσιολογική σφαίρα των καθημερινών διαλόγων, μέσα στην οποία η ασήμαντη συζήτηση φτάνει να γίνεται τελετουργία, ενώ ένα κοινωνικός κύκλος συστάσεων ακούγεται σαν ένα μακάβριο μπαλέτο ονομάτων από τη "φαλακρή τραγουδίστρια" ή τις "καρχήλες" του Ιονόσκο. Οι σιλουέτες των δέντρων στο πάγκο θυμίζουν τη ζούγκλα, λήψη που συνοδεύεται από το soundtrack του "φιλμ ζούγκλας": ένα ακίνητο πανόραμα μιας αδυσώπτα επερχόμενης αναρχίας".

6. Γαιργκ Πέτερ Φόουριχ, "Φιλμκρίτικ", Τ. 2, 1970

Αυτή η ταινία είναι μια ποιητική προσέγγιση της ζωής και του θανάτου. Μια καστανόχρωμη κότα διαλέχτηκε για να αποδώσει την κίνηση. Ο ήχος είναι ένα κολλάζ από περίπου 200 αρχές και τέλη διαφορετικών μουσικών



κομματιών.

Η εξέλιξη των δραστηριοτήτων της κότας, με σλόγκαν "φαί η θάνατος", όπως υποδηλώνει και ο τίτλος (put είναι το κάλεσμα της κότας και putt είναι συντομογραφία του Kaputt), αποτυπώνεται σε μια καμπύλη φωτός. Αυτό αντιστοιχεί στην ανάπτυξη της ταινίας "Bogen".

Μαύρη εικόνα σχηματισμένη από σπόρους, μια κότα τοιμπολόγα, θέα από κάτω, μέσα από γυαλί. (Αυτή η προοπτική είναι εμπνευσμένη από μια λήψη στην ταινία "Entr'acte" του Ρενέ Κλαίρ, στη Γαλλία 1924: Μια μπαλαρίνα που χορεύει κινηματογραφείται από κάτω, όταν όμως η κάμερα γυρίζει προς τα επάνω, αποκαλύπτεται πως η κοπέλλα είναι ένας γενειοφόρος άντρας). Η εικόνα καθαρίζει. Ξαναγεμίζει με σπόρους, μαυρίλα. Άσπρη οθόνη. Χιόνι. Ματωμένη κότα, αποκεφαλισμένη, χρωματίζει το χιόνι κόκκινο. Χιόνι πέφτει, σκεπάζοντας το αίμα και την κότα.

Αυτή η ταινία είναι μια αναδίφηση της ζωής και αποκηρύσσεται σε μια εκπληκτική χρονο-κατασκευή. "...μια σύνθεση δύο τριγωνικών εικόνων, με τη μια επάνω από την άλλη, εφραπτόμενες στην κορυφή τους. Μια σχεδόν μονότονη ομοιότητα, που δεν υπόκειται παρά σε ανεπαίσθητες μεταβολές, προσφέρει στο θεατή μια πλειάδα διαφορετικών προοπτικών". 7. Χανς Πέτερ Κόχενρατ, "Καίλνερ Στατ Άντσαϊγκερ", 28.11.1968

Στο "Gurtug 2" (που σχηματίζεται από τις λέξεις Gurt=ζώνη, λουρί και Trug=πλάνη) διάφοροι άνθρωποι εμφανίζονται σε ένα τριγωνικό πλάνο προβολής, ξεπλωμένοι χάμο ή χαθώς αλλάζουν θέσεις. Ένας δυο από αυτούς σηκώνονται και πηγαίνουν σε κάποιο άλλο σημείο όπου ξαναξαπλώνουν. Η διπλή προβολή λειτουργεί έτσι, ώστε το κάτω τρίγωνο να στέκεται στη βάση του με την ορυφή του προς τα επάνω, ενώ το άλλο τριγωνικό πλάνο είναι αντιστροφή της κατώτερης εικόνας, με άλλα λόγια είναι το κάτω τρίγωνο που στέκεται στην κορυφή του. Καθώς τα τρίγωνα εφραπτονται, σχηματίζουν το σχήμα μιας κλειψίδας. Το ένα φιλμ αρχίζει στην αρχή του, το άλλο αρχίζει στο τέλος του και τελειώνει στην αρχή του. Αυτό σημαίνει ότι το "Gurtug 2" αντιπροσωπεύει μια χρονική διασταύρωση,

ένα Χ, και ότι τα δύο φιλμ δείχνουν μια μοναδική και ταυτόσημη εικόνα μονάχα σε κάποια ορισμένη στιγμή και τότε πάλι, για ένα διάστημα όχι μεγαλύτερο του ενός εικοστού τέταρτου του δευτερολέπτου. Αυτή η οπτική δομή επαναλαμβάνεται ηχητικά: Δύο ομάδες εκφωνητών διαβάζουν μια σειρά αριθμών. Η μια ομάδα αρχίζει με 543212345 κ.λ.π. ενώ η άλλη αρχίζει ταυτόχρονα με 123454321 κ.λ.π. Και οι δύο ομάδες προφέρουν τον αριθμό 3 συγχρόνως.

"...Ο Νέκες, σε ηλικία μόλις πριν από τα σαράντα και λίγο-πολύ πρῶτανης σε σχέση με το γύρω του νεανικό περιβάλλον, βάζει μισόγυμνα νέα παιδιά να χορεύουν ανάμεσα σε σιδερένιους πασάλλους, σε άκαμπτες ιεροτελεστίες επικοινωνίας. Τεχνικά άφρογος, ο Νέκες απευθύνεται με εικόνες διεγερτικής ομορφιάς προς την Υψηροσία Κινηματογράφου του Ομόσπονδου Κράτους της Βορείου Ρηνανίας-Βεστφαλίας. Έχει δίκιο που το κάνει;

Ίσως όχι, κι όμως αυτό αφορά όχι μονάχα τη Β. Ρηνανία-Βεστφαλία. Αν κάποιον τον απασχολούν οι περιορισμοί των σπινθρών συνεντευξιακών ταινιών, τότε τα σύνορα των Ομοσπονδίων Κρατών πρέπει να πέσουν..."

8. Μίχαελ Σμιτς, "Βέστοντνίσε Τσάιτουνγκ", Απρίλιος 1983 μια αναδρομή στη 15η Informationstage του Όμπερχαουζεν.

"Το "Hurtycan" δεν έχει καμιά σχέση με ανεμοστροβίλους, αν και σ' αυτή την ταινία του Νέκες οι εικόνες περνούν από την οθόνη διεγερτικά, σπασμωδικά και τρεμοπαίζοντας. Ο τίτλος παντρεύει το στοιχείο της βιασύνης με την έννοια του κουτιού του φιλμ, που στην περίπτωση αυτή καταλήγει να είναι κάτι σαν το Κουτί της Πανδώρας και περιέχει προσδοκίες για κάποιο νέο τρόπο όρασης. Η εικόνα του "Hurtycan" που βλέπουμε εδώ, δεν αποτελείται μόνο από μία, αλλά από δύο ή περισσότερες εικόνες. Ένα ηλεκτρονικό σύστημα κλείστρου, που κατασκεύασε ο Νέκες, ελέγχει τώρα με ακρίβεια την πολύπλοκη σύζευξη κινούμενων εικόνων. Το παθόν φιλμ περνάει από την κάμερα πολλές φορές απανωτά. Σύμφωνα με ένα προδιαγραφμένο σχέδιο, φωτίζονται μόνο ορισμένα μεμονωμένα καρέ, τα λεγόμενα Kinefelder ("κίνη-πεδία"), από τα οποία χρειάζονται τουλάχιστον δύο για να αποδοθεί οπτική κίνηση. Ό,τι γυρίστηκε στο φιλμ μοιάζει αρκετά "φυσικό" στην οθόνη, ακόμη κι όταν επαναλαμβάνεται. Κι όμως εμφανίζεται κομματιασμένο, κατά κάποιο τρόπο καινούργιο και συναρμολογημένο διαφορετικά. Ο Νέκες δουλεύει με τις κινηματογραφικές παραστάσεις του όπως ένας συνθέτης με πολυφωνικές δομές. Το θέμα προβάλλει σε πολλές παραλλαγές, επικαλυπτόμενο ποικιλόμορφα, σε αντισημιακή και μονοφωνική διεύθυνση. Ο Νέκες νομίζει αυτή την αρχή πολυ-οπτική. Για τους ιστορικούς της τέχνης τέτοιοι τρόποι αντίληψης είναι γνώριμοι από τον Κυβισμό, που παρουσίαζε ταυτόχρονα όψεις ενός και μόνου αντικείμενου".

9. "Φράνκφουρτερ Άλγκεμείνε Τσάιτουνγκ", 20 Απρ. 1979

"Όπως όλες σχεδόν οι ταινίες του Νέκες, η τελευταία του "Hurtycan" δεν έχει πλοκή, με

την έννοια ότι δεν κομίζει κανένα μήνυμα. Αντ' αυτού επικεντρώνεται στο πρόβλημα της κίνησης στο φιλμ. Η ταινία απαρτίζεται από σύντομες σκηνές, όπως π.χ. ένας άντρας που κόβει ξύλα, μια γυναίκα στον καναπέ και ένας άντρας που την τριγυρίζει, ένα γυμνό/μειγμένο κορίτσι που χορεύει, μια ματιά στο στούντιο μιας γυναίκας-φωτογράφου κ.λ.π. Αυτές οι σκηνές όμως δεν έχουν απλώς γυριστεί με το συνηθισμένο τρόπο. Εκείνο που πραγματικά βλέπει το κοινό είναι ένας καταγυσμός εικόνων, ορατών μόνο για κλάσματα του δευτερολέπτου, όπως π.χ. τον άντρα που κόβει ξύλα από διάφορες σκοπιές. Ο θεατής, αφού συνηθίσει αυτή την τεχνική, μετά από ήρεμη σκέψη, αντιλαμβάνεται πως αυτές οι εικόνες συγκλίνουν, για να σχηματίσουν ένα νέο κινούμενο σύνολο.

Αυτή η γρήγορη διαδοχή διασταυρούμενων, χρονικά άσχετων εικόνων οδηγεί σε μια καινούργια ενότητα. Ο ξυλοκόπος, για παράδειγμα, σπάζει το τσεκούρι του, ενώ την ίδια στιγμή βλέπει κανείς το ξύλο να κομματιάζεται. Αυτές οι ενότητες εικόνων έχουν μια πραγματικά ηρεμιστική επίδραση σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ηρεμιστική, χαλαρωτική αλλά και μεθυστική συγχρόνως. Μια επίδραση, που υπογραμμίζεται από την εκκολά, με την οποία εκτελούνται οι σκηνές, κι από τη μουσική, που θυμίζει ράγκαϊμ μα και τη συνοδεία πιάνων των ταινιών της δεκαετίας του '20.

Η τεχνική είναι για το "Huttycan" τόσο σημαντική, όσο η πλοκή για μια περιτετεωδή ταινία. Μια τεχνική, που η γνώση της αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση της ταινίας. Ενώ στις προηγούμενες ταινίες του ο Νέκες μοντάριζε το υλικό μηχανικά μετά τη λήψη και το αναδιάρθρωσε με κάποια ορισμένη τάξη (όπως είναι, φυσικά, η συνηθισμένη διαδικασία), η καινούργια του τεχνική στο "Huttycan" έκανε το μοντάζ περιττό... Το Huttycan γυρίστηκε σε έξι μέρες. Με τις παραδοσιακές τεχνικές, πέντε μοντέρ θα δούλευαν επί τρία χρόνια περίπου". 10. Άλμπερτ Όσβαλντ, "Ντε Σινς", Βόννη, Ιούνιος 1979

Μια ταινία που αποκαλύπτει περισσότερα από όσα αφήνει να διαφανούν ο τίτλος της.

"Μια γκροτέσκ επιθεώρηση πράξεων που γίνονται μάτια και εκείνων που ενσαρκώνουν την απόγνωση. Πραγματεύεται την ανώφελη προσπάθεια να κουμπωθεί ένα σορτς, την αποτυχία ενός ιππότη, έναν ηδονοβλεψία, ένα ζευγάρι που συμμετέχει σε διαγωνισμό χορού. Πέντε αποσπασματικές σκηνές που προβάλλονται ανάποδα και κανονικά, που στέκονται όρθιες ή με το κεφάλι κάτω, με επιτάχυνση, που επανέχονται σε αποσπασματικά διαφορετικές διάρκειες. Μια ταινία για τον ηδονοβλεψία στην αίθουσα προβολής, ο οποίος υποχρεώνεται να μοιραστεί την απόγνωση, και για τη γλυκανάλατη μουσική υπόκρουση, στην οποία τελικά συμμετέχει". 11. Γαιγκ Πέτερ Φούριχ, "Φιλμκρίτικ", 2.1970

"Το Abbandono (1966-1970) αποτελείται από υλικό τεσσάρων χρόνων εργασίας. Ίσως αυτός είναι ο λόγος, που το φιλμ είναι ένα από τα πιο εκφραστικά και πιο πλούσια σε εικόνες φιλμ του Νέκες. Για τη Ντόρε Ο. - η σύνθεση των εικόνων είναι περισσότερο λυρική και ζωηρή από συνηθώς. Η σύνθεσή τους όμως είναι χαρακτηριστική, αντίστοιχη με εκείνη των άλλων του ταινιών, έτσι καθώς επανέρχονται.

Βλέπουμε τη Ντόρε να τρέχει σε ένα χιονισμένο τοπίο ώσπου να εξαφανιστεί μέσα στο άσπρο, μια θέα από ξύλινες κόκκινες σκεπές, χιόνι που πέφτει. Ένα διάδρομο τραβηγμένο σε πράσινη μονοχρωμία και με τρόπο ώστε τα αντικείμενα που τον χαρακτηρίζουν να φαίνονται εν μέρει μόνο. Η Ντόρε διασχίζει αυτό το πέρασμα καθώς και ο Βέρνερ χαμιά φορά. Ο ήχος είναι από τους καλύτερους, που δημιούργησε ποτέ ο Άντονι Μουρ. Μια σειρά με απαλά κυματιστούς, εντυπωσιακούς τόνους, που υψώνονται σε ένα εκκωφαντικό κρεσέντο και ύστερα σβήνουν".

12. Τόνυ Ράιφ, "Βανκούβερ Σινεματέκ", Καναδάς 1972

"Ο Νέκες καταφεύγει πίσω από την ταινία του. Εκείνο που μένει είναι ένα διπλό πορτραίτο, όπου ούτε η Ντόρε Ο. ούτε το επιβλητικό τοπίο μένουν αμετάβλητα. Το κρύο της παγωμένης ακτής - μακρές λήψεις πετών, χιονιού και θάλασσας - υποχωρεί και χάνεται μετροστό στην εικόνα της Ντόρε Ο. Η ερημιά είναι περιττή, όταν το εντυπωσιακό ορεινό λιβάδι σε προκαλεί να κάνεις τούμπες.

... Στην περλιπταση αυτή ο Νέκες χειρίζεται με περίσκεψη ό,τι παρουσιάζει. Απελευθερώνει τα αντικείμενα που οικιαγραφεί. Τους επιτρέπει να αναπτύχθουν. Και έτσι μοντέλο και σχήματα υπηρέτουν ουσιαστικά έναν άλλο σκοπό: Να μπορέσει η ποίηση να φουντώσει και η ενέργεια και η μορφοφία και η εμπιστοσύνη nell' abbandono".

13. Ντήτριχ Κούλμπροτ, "Φιλμκρίτικ", τ. 9, 1971

Αυτή η ταινία όχι μόνο πετυχαίνει την υψηλή εικαστική ποιότητα της ζωγραφικής, στην πραγματικότητα το Πλέγμα, με 24 "ζωντανούς" πίνακες ανά δευτερόλεπτο, ξεπερνά κατά πολύ τον Pointillisme.

Διπλές ως τετραπλές λήψεις του αρχικού υλικού, με κανονική λήψη του αντικειμένου 24 καρέ ανά δευτερόλεπτο και τις πιο ποικίλες τεχνικές λήψεις καρέ-καρέ με διαφορετική κατανομή σημείων. Οπτική επεξεργασία: διπλή λήψη με διαφορετικές φάσεις παγώματος της εικόνας κυμαινόμενου μήκους (από 10 έως 120), με συνεχή αναβοσβήσιμο. Πάγωμα εικόνας (από πόζες και σειρές τεσσάρων εικόνων), λήψεις (όχι κινούμενες) με τριπλή έκθεση πιάνων από σημεία σε γιγαντιαία κύματα φωτός.

"Αν η κινηματογράφηση είναι πραγματικά ζωγραφική με φως, όπως αξίωνε κάποτε ο Λουί Ντελνχ, τότε ασφαλώς ήταν μόνο θέμα χρόνου ώσπου να στραφεί ο δημιουργός ταινιών στις αρχές του Pointillisme. Ο ανανεωτής Νέκες ζύγισε αυτό το σχέδιο επί πολύ διάστημα. Το αποτέλεσμα, ως προς την απλή χρήση του στο κοινό, ξεπέρασε κάθε προσδοκία...

Στις ταινίες του Νέκες γίνεται όλο και πιο δύσκολο να κρατήσει κανείς μια πνευματική απόσταση από τις προβαλλόμενες εικόνες. Ο λόγος είναι πως η εσωτερική δομή γίνεται πιο πολύπλοκη στον ίδιο ακριβώς βαθμό, που η εξωτερική δομή υποχωρεί. Στη διαδικασία αυτή το Πλέγμα αντιπροσωπεύει μια αποκορύφωση και είναι ακατανόητο, γιατί (απρόσεκτοι) θεατές αντιδρούν ακόμη τόσο έντονα στη ριζοσπαστική αισθητική του Νέκες. Οι Συμπληγάδες πέτρες των εξωτερικών δομών, που κατά τα φαινόμενα προβάλλουν με τρόπο πολύ ενοχλητικό, κάθε άλλο παρά έχουν εξαφανιστεί.

Πάντως και όσοι ακόμη δεν υποκύπτουν απόλυτα στη σαγήνη και τη γοητεία των ταινιών, θα ανακαλύψουν ίσως κάτι ενδιαφέρον σχετικό με τη χρησιμοποίησιμη τεχνική. Ως τώρα - εκτός από ένα μέρος της ταινίας T-WO-MEN - ο Νέκες έκανε την επεξεργασία του υλικού του μέσα στην ίδια την κάμερα. Κανείς εκτός του Stan Brakhage, δεν εκμεταλλεύτηκε τόσο πολύ τις δυνατότητες της μηχανής 16 χλστ. όσο ο Νέκες, ανακαλύπτοντας και εφευρίσκοντας νέες δυνατότητες κάθε στιγμή. Το ΠΛΕΓΜΑ ξεφεύγει δραστικά από αυτή την παράδοση, αφού πήρε μορφή μονάχα μέσα στον οπτικό εκτυπωτή (Printer). Αυτό είναι κάτι καινούργιο για τον Νέκες κι απομένει να δούμε, αν πρόκειται για μια μοναδική απόκλιση, που οι στυλιστικές προθέσεις του έκαναν απαραίτητη, ή για ένα ξεκίνημα προς νέους τόπους.

Πιο ταιριαστός με το γνωστό Νέκες είναι ο προγραμματικός τίτλος του φιλμ, που αναφέρεται στην οπτική του επεξεργασία. 11 λήψεις, που το μήκος του κυμαίνεται από 18 δευτερόλεπτα ως 3 λεπτά και 46 δευτερόλεπτα, τακτοποιούνται σε χαλαρή αλληλουχία. Το κάθε ξεχωριστό καρέ από το αρχικό υλικό, εν μέρει επεξεργασμένο μέσα στην κάμερα πολλαπλασιάζεται 10 ως 120 φορές. Καθώς γίνεται αυτή η επέκταση, η αρχική εικόνα σιγά σιγά σβήνει, ενώ η επόμενη αρχίζει να προβάλλει με εξίσου αργό ρυθμό. Αυτό δημιουργεί διαλύσιμα αποσπάσματα, που συνδέουν τη μια εικόνα με την άλλη και τις πλέκουν όλες μαζί, σχηματίζοντας ένα δικτυώτο, ένα Πλέγμα".

14. Ίνγκο Πέτσκε, στην : Αναφορά στο 22ο Δυτικογερμανικό Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους, Ομπερχαουζεν 1976

Ένα κορίτσι ταλαιπωρείται στον ύπνο του από παράξενα όνειρα. Πολλαπλές εικόνες συγκλίνουν, σχηματίζοντας ένα μετροδεδεμένο παζλ, που τελικά διαλύεται και παραχωρεί τη θέση του σε ανακορύφηση, καθώς το ταραχμένο κορίτσι ξανακοιμάται αφού το ηρεμίσει η μητέρα του. Μια πειραματική ταινία κατάλληλη και για παιδιά.

"Η μικρή νύχτα είναι πειραματική ταινία. Για τον Νέκες δεν είναι παρά υποπροϊόν, αποτέλεσμα κάποιου σεμναρίου νυχτερινής σχολής της περασμένης χρονιάς. Αυτό το φιλμ έγινε από δέκα συνεργάτες".

15. Μάνφρεντ Κούγκελμαν, "Νόου Ρουρ Τσάιτουγκ", 12 Απριλίου 1980.

"Στη ΜΙΚΡΗ ΝΥΧΤΑ, ο Βέρνερ Νέκες από το Μύλχαϊμ απέδωσε ένα εφιάλτη με πολύ κωμικό τρόπο, χρησιμοποιώντας την πρόσφατη εφεύρεσή του, ένα "οκάνεο" που καταμετράει εικονιστικές ενότητες, σχηματίζοντας ένα εφρέ γκροτέσκ με κρεατομήσιους και πηδήματα, με ένα τρανταζόμενο κρεβάτι και διάφορα φαντάσματα. Θυμίζει το κωμικό φιλμ του Ούνιουορ Μακ Καϊή Ο ΜΙΚΡΟΣ ΝΕΜΟ, το μαγικό σινεμά του Ζωρζ Μελιέ και μια από τις πρώτες ταινίες ειδικών εφρέ του Έντουιν Σ. Πόρτερ: THE DREAM OF A RAREBIT FIEND. Αυτό το φιλμ γεφυρώνει με επιτυχία τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου και τις τελευταίες τεχνικές (του Νέκες). Πολύ επαγγελματικό, πολύ διασκεδαστικό".

16. Σμπάστιαν Φέλντμαν, "Ράινιες Ποστ", 23 Απριλίου 1980

Νέα γενιά ΝΕΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι το Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους της Δράμας ενηλικιώθηκε. Έκλεισε ήδη 17 χρόνια παρουσίας και ήδη προσπαθεί να χαράξει μια διαφορετική πορεία. Στο περσινό Φεστιβάλ από τον καλλιτεχνικό διευθυντή εκφράστηκε ο προβληματισμός ότι το Φεστιβάλ πρέπει να γίνει διεθνές. Ο προβληματισμός αυτός έγινε πράξη απ' τη φετινή διοργάνωσή του.

Η Δράμα πλέον μπορεί να χαρακτηριστεί ως κινηματογραφούπολη, για έξι μέρες η καρδιά της πόλης χτύπαγε κινηματογραφικά. Σκηνοθέτες μικρού μήκους, σκηνοθέτες που έχουν ήδη κάνει καριέρα, θεωρητικοί του κινηματογράφου, λίγοι διανομείς ταινιών, και, τις πρώτες μέρες, λίγοι δημοσιογράφοι, αφού οι περισσότεροι από αυτούς ήρθαν τις δύο τελευταίες μέρες, παρακολούθησαν το Φεστιβάλ Δράμας. Παρακολούθησαμε το Φεστιβάλ όλες τις ημέρες από κοντά και έτσι μπορούμε να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα που, ενώ έχουν υποκειμενικό χαρακτήρα, θα είναι χρήσιμα για το μέλλον. Το κυριότερο είναι ότι απ' αυτό το Φεστιβάλ αρχίζει να φαίνεται μια στροφή του ελληνικού κινηματογράφου, η τάση της εσωστρέφειας έδωσε τη θέση της στη σαφή τοποθέτηση στα κοινωνικά θέματα.

ΟΡΙΣΜΕΝΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ

Φέτος επανεμφανίστηκε η προκριματική επιτροπή που νομίζουμε ότι έκανε κάποιες αδιέξοδες. Ορισμένες ταινίες θα μπορούσαν άνετα να απορριφθούν από το διαγωνιστικό τμήμα και να συμμετάσχουν στο πληροφοριακό και το αντίστροφο για ορισμένες του πληροφοριακού. Τυπικό παράδειγμα η ταινία Η ΣΠΗΛΙΑ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ, του Γιάννη Βαμβακά, που έχει επιλεγεί για να προβληθεί στο Φεστιβάλ των Καννών! Γνωρίζοντας ότι τα κριτήρια είναι προσωπικά και ότι ο υποκριματικός παραδίδοντας εδώ παίζει μεγάλο ρόλο, ενθυμούμενοι επίσης τον μεγάλο αριθμό άσημων ταινιών στο περασμένο Φεστιβάλ, δεν έχουμε παρά να πούμε ότι πρέπει να δοθεί τεράστια σημασία στην επιλογή των ατόμων που απαρτίζουν την προκριματική επιτροπή και ότι θα πρέπει να έχουν περισσότερο χρόνο για να βλέπουν τις ταινίες. Φέτος δεν υπήρχε καλλιτεχνικός διευθυντής. Ακούστηκε, γράφτηκε στον Τύπο ότι παραιτήθηκε, αλλά στη Δράμα μάθαμε ότι αυτό δεν είναι αλήθεια. Το πρόβλημα αυτό



Από το ντοκιμαντέρ του Γιάννη Οικονομίδη ΜΟΝΟ ΜΥΡΙΖΟΝΤΑΣ ΓΙΑΣΕΜΙ

πρέπει να ξεκαθαριστεί όσο πιο γρήγορα γίνεται.

Για να έρθουμε στα τεχνικά προβλήματα, θα πρέπει να πούμε ότι η παραμονή στην αίθουσα ήταν αδύνατη λόγω της έλλειψης κλιματιστικού απαραίτητου για μια τόσο ζεστή χρονική περίοδο και για κλειστό χώρο. Μια παλιά διαμάχη σκηνοθετών και μηχανικού προβολής εμφανίστηκε και φέτος, αφού πολλοί υποστήριζαν ότι η απόδοση του ήχου απ' την μηχανή προβολής δεν ήταν αυτή που θα έπρεπε. Για πρώτη φορά, ίσως, παρουσιάστηκε το μέγα πρόβλημα της παρμονικής όλων των προσκεκλημένων στη Δράμα, γιατί τα ξενοδοχεία της πόλης δεν χώραγαν. Σίγουρα όμως για πρώτη φορά παρουσιάστηκε το πρόβλημα της διασκέδασης πέραν του μεσονυκτίου, εκτός από λίγα μαγαζιά, αφού οι κινηματογραφόφιλοι ή οι άνθρωποι του χώρου έχουν συνήθεια να τα "πίνουν" (για να ξεχούν ίσως τα αδιέξοδα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου).

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Φέτος οι ταινίες έδειχναν μια στροφή προς τον ρεαλιστικό κινηματογράφο ή μια αποστροφή απ' τις ψυχολογικές ταινίες. Ήταν μήπως επειδή πολλοί σκηνοθέτες είχαν το βλέμμα στραμμένο προς την τηλεόραση, που είναι ο μόνος αγοραστής ταινιών μικρού μήκους; Η ταινία ΙΣΜΑΗΛ, που κέρδισε το βραβείο καλύτερης ταινίας, σε πολλούς θύμισε την ταινία του Σωτήρη Γκορίτσα ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ. Η ταινία

ΙΣΜΑΗΛ, του Γιώργου Ζαφείρη, διαγωνίστηκε με τις ταινίες ΚΟΥΚΛΟΣΠΙΤΟ, του Σπύρου Ταραβήρα και ΜΙΑ ΒΛΟΜΑΔΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ, του Λευτέρη Χαρίτου, και κέρδισε, κάτι που είναι πολύ σημαντικό διότι οι δύο προηγούμενες ταινίες είχαν πίσω τους την τεχνογνωσία και εξοπλισμό των σχολών του εξωτερικού, ενώ ο ΙΣΜΑΗΛ τα φτωχά υλικά που διαθέτει, δυστυχώς, η Ελλάδα. Ενθαρρυντικό διότι έγινε πλέον κατανοητό ότι στον κινηματογράφο εκτός από τις γνώσεις και την υλική υποδομή τεράστιο ρόλο παίζει επίσης η ψυχή, το μεράκι του σκηνοθέτη, (από αυτό διαθέτει αρκετό η Ελλάδα). Από τις σπουδαστικές ταινίες ξεχώρισε η ταινία ΠΡΕΛΟΥΔΙΟ ΓΙΑ ΒΙΟΛΟΝΤΣΕΛΟ, της Σοφίας Παπαχρήστου, που έγινε στο εξωτερικό, κάτι που σηματοδοτεί το ήδη μεγάλο πρόβλημα των κινηματογραφικών σχολών της Ελλάδας. Μήπως τελικά θα πρέπει να δρομολογηθεί η δημιουργία μιας κρατικής κινηματογραφικής σχολής στην Ελλάδα; Εκτός και αν νομίζουν οι αρμόδιοι ότι τα δύο Πανεπιστημιακά Τμήματα για τα Μ.Μ.Ε., στην Πάντειο και στην Νομική, αρκούν για να καλύψουν το κενό!

ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Εντυχώς φέτος δεν έγινε το τραγελαφικό να μην δοθεί το βραβείο στο ντοκιμαντέρ ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ, των Λαμπρόπουλου και Χαράλαμπόπουλου, αλλά δόθηκε στο ντοκιμαντέρ του Γιάννη Οικονομίδη ΜΟΝΟ

ΜΥΡΙΖΟΝΤΑΣ ΓΙΑΣΕΜΙ, που διαπραγματευόταν τον ξεχασμένο χώρο των κρατητηρίων της Κοιμηνατοπούς, ξεχασμένων μέχρι πριν λίγο και που πρόσφατα έγινε αποκατάσταση των φθορών από τις εργασίες του ελληνικού κράτους για να μετατραπούν σε αποθήκες. Το ντοκιμαντέρ αυτό κατάφερε να περάσει τα βασικά μηνύματα της μνήμης, του ξεχασμένου παρελθόντος σε αντιδιαστολή με το, επίσης, εφιαλτικό παρόν. Η κοιλιά που παρούσαζε δεν ενοχλεί πολύ, αν και θα μπορούε να δοθεί τέλος με το μακρόσυρτο πλάνο της γραφής "μόνο μυρίζοντας γιασεμί" σ' ένα τοίχο. Τα σουρεαλιστικά στοιχεία της ταινίας "δένουν" με το θέμα και βλέπονται ευχάριστα. Το παρελθόν, οι ναζί, το παρόν, οι νεοναζί και η καθημερινή καταπίεση αναδεικνύονται στην ταινία και προκαλούν για μια αντίδραση. Η 3η συνάντηση για το ντοκιμαντέρ κατέληξε σε φιάσκο. Με κάποιους σκηνοθέτες να εκλιπαρούν με την στάση τους την επιχορήγηση από την κρατική τηλεόραση για να γυρίσουν το ντοκιμαντέρ, με τον εκπρόσωπο του Κέντρου Κινηματογράφου να δηλώνει ότι το Κέντρο χρηματοδοτεί ντοκιμαντέρ, προκαλώντας την δίκαιη αγανάκτηση ενός ντοκιμαντερίστα, είχε σαν αποτέλεσμα μόνο την νομική σύσταση ενός συλλόγου για την προστασία των ντοκιμαντέρ που ενχομάστε να λειτουργήσει σωστά.

Ελπίζουμε το επόμενο Φεστιβάλ να ξεπεράσει αυτά τα λίγα προβλήματα να εμπλουτιστεί με ξένες παραγωγές όπως φέτος με τις καταπληκτικές ταινίες μικρού μήκους από την Ιαπωνία και να συνεχίσει τον δρόμο που ακολουθεί.

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

Τη στιγμή που τα διεθνή φεστιβάλ συνειδητοποιούν και έμπρακτα πλέον πως η ταινία μικρού μήκους ολόένα κι ανεξαρτητοποιείται (εδώ συναντάμε το φαινόμενο αρκετών ηλικιωμένων σκηνοθετών προσκολλημένων σε φεξιόν κάτω των είκοσι λεπτών) στη Δράμα συμπεραίνεται πως λειτουργεί ως η μοναδική γέφυρα για την πολυπόθητη μεγάλου μήκους παραγωγή. Εδώ διεκδικώ σειρά αντιρρήσεων που δε δικαιολογούν σε καμία περίπτωση τα δεκαεπτάχρονα του θεσμού. Οι επιτροπές αυτοεγκλιβόζονται στο διαδικαστικό των αποστολών τους (οργανωτικό - προκριματικό - κριτικό) αποχαυνώνοντας σκηνοθέτες και θεατές. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου δε, ταυτιζόμενο με την (παραλογική των επιτροπών, αποφασίζει, με δική του κριτική επιτροπή, την ύπαρξη επιβράβευσης με το ποσό των 44 εκατομμυρίων που θα ωθήσουν το δημιουργό στη διεκπεραίωση της μεγάλου μήκους ταινίας (πρόγραμμα "νέα ματιά"). Εδώ, θα θέλαμε να μας απαντήσουν σε μια απορία: ποιός τομέας θα προωθήσει τη μικρού μήκους ταινία ως εκφραστή μιας μερίδας κοινού;

Ποιός "υπεύθυνος" θα δραστηριοποιηθεί πειθόντας πως η μεγάλη παραγωγή δεν είναι και η κυρίαρχη ιδεολογία; Ποιός "ευαίσθητος" θα κατανοήσει την κατασκευαστική αγωνία ενός μικρομηκά; Κανείς, γιατί αυτός ο τελευταίος βασίζεται σε μια παραγωγή στα όρια της βιοτεχνίας ενώ ο ευνουόμενος "μεγαλομηκάς" βρίσκεται στα μπράτσα ενός συστήματος που οδεύει στα όρια της βιομηχανίας. Κι όπως και να 'χει η παραγωγή, ιδιωτική ή μη, ξέρει τι σημαίνει "ατομική βιοτεχνία" και "εκμεταλλευτική βιομηχανία". Όπως επίσης γνωρίζει ποιο από τα δυο είδη κινηματογράφου αποτελεί πανεύκολη λεία για προσέλευση κοινού/απόσβεση κεφαλαίου. Κρίμα...

Σε αυτή τη φάση το φεστιβάλ της Δράμας θα πρέπει να βρει δικλίδες που θα μεταφέρουν στους σκηνοθέτες και οριστικά πλέον τη σημασιολογία κι αυτοδυναμία εκφραστικής της ταινίας μικρού μήκους. Να ο λόγος που με οδήγησε να γράψω το παρόν κείμενο, που λόγω έλλειψης χώρου περισσότερο μοιάζει με σημείωμα. Να πάψει να συζητιέται έξω από τα "Αστέρια" η ευλογία "άντε, με το καλό και σύντομα μεγάλου μήκους", όπως λέμε "άντε και καλή πρόοδο"... Η ταινία μικρής διάρκειας, βραβευμένη ή όχι, δεν είναι το μαγικό εισιτήριο για το "μεγάλο φιλμ" αλλά ο διανοητής εκφραστής προσανατολισμός της προσδοκούσας σκέψης. Και αυτός είναι ο αληθινός κινηματογράφος ή ο κινηματογράφος ουσίας.

Σαφώς ανώτερο από το περσινό ήταν το επίπεδο των ταινιών που συμμετείχαν στο 17ο φεστιβάλ. Αναφέρω, εντελώς επιδεηρικά, σχόλια στο επίπεδο της στοιχειώδους ανάλυσης ορισμένων ενδιαφερόσων ταινιών.

Το φιλμ **ΑΚΟΜΑ** της Εύης Καραμπάτσου, ήταν ένα δεκεξάλεπτο δείγμα σπάνιας αισθητικής αναζήτησης κι οπτικής τελείωσης. Δεν θα επιμείνω στην κρυμμένη, ίσως και προσχηματική, ιστορία που διαδραματίζεται. Αλλά στην παράταξη και αλληλουχία των πλάνων που κινούν το νήμα της. Εδώ, βαδίζουμε με αρκετά αργοπορημένο βηματισμό, στην επιτυχία της εξισορρόπησης του λεκτικού και εικονιστικού στοιχείου. Η ακρόαση της λέξης "ακόμα" στην επανάληψη της μετατρέπει την εικόνα προσδίδοντάς της την αναμενόμενη λυρικότητα η οποία με τη σειρά της διαμορφώνει τη λέξη σε μόνιμη επωδό. Η ερμηνεία του Γεράσιμου Σκιαδαρτζή αποκατά τη δικαίωση της με το ξεστομισμό του "ακόμα": να η πολλαπλή χρηστικότητα του λεκτικού νεύματος. Το φιλμ βασίζεται και στηρίζεται στο ομότιτλο διήγημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Τέλος υποσημειώνω τη δουλειά του Κωστή Παπαναστασάτου στη διεύθυνση φωτογραφίας που κίνησε τους ήρωες στο σκουριασμένο τοπίο.

Με το **ΝΥΜΦΙΟΣ** του Αχιλλέα Κυριακίδη, η μικρού μήκους ταινία απογει-

ώνεται στην πραγματικότητα (σε τέτοια απογείωση δε φτάνει ούτε η τιτλοφόρηση του Γιάννη Μπότση - **ΒΟΛΤΑ ΣΤΑ ΣΥΝΝΕΦΑ** - , μια από τις πιο ανόητες ταινίες του φεστιβάλ). Κινηματογραφώντας το σημείο κορύφωσης του ανθρώπινου βίου, ο σκηνοθέτης αποδεικνύει την εκφραστική μέσα από μικρές σημαίνουσες σεκάνς. Άλλωστε από τη δεκαετία του '70 ο Κυριακίδης είναι ταγμένος στην υπηρεσία της μικρού μήκους.

Το **ΒΑΖΑΑΡ** του Μπάμπη Σελτσόκα τοποθετείται στο Πέραμα κι αναφέρεται στη ζωή των πλανόδιων του παζαριού: να τα πλεονεκτήματα της ταινίας. Μέσα σε τριαντάξι λεπτά - από τις πιο προχωρημένες φεξιόν σε διάρκεια - αναπαριστάνεται η φτώχεια ενός ξεχασμένου λιμανιού. Κι όχι μόνο αυτό: καταγραφή της ακραίας χαραιοηγορίας των ηρώων - έξοχες οι ερμηνείες, ίσως από τις καλύτερες του εξήμερου - κι ένα εκπληκτικό σε δραματολογία φινάλε, κορτό όπως ακριβώς στην πραγματικότητα.

Σεναριακά ή καλύτερα αφηγηματικά πρωτοτυπεί το **ΜΙΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΕΣ** του Γιώργου Δαδινά. Αν και ο σκηνοθέτης έμπαινε στο πνεύμα της διήγησης, τότε ίσως, η ταινία να ολοκλήρωνε την ιδέα της. Σε καμία περίπτωση δεν αρκεί η τεχνική πλοκή μιας ιστορίας όταν η εικονογράφηση της είναι μακριά από την αρχή. Άστοχες οι ερμηνείες, τουλάχιστον για το οπτικοακουστικό σύστημα του σινεμά.

Το **ΙΣΜΑΗΛ** του Γιώργου Ζαφείρη αφηγείται το όνειρο δύο αλβανών. Ανθρώπινη ματιά με ένα άγρυπνο και σύγχρονο βλέμμα που σε θαμπώνει. Χρειάζοταν περισσότερη επεξεργασία στον τομέα του σεναρίου αλλά μη ξεχνάμε ότι πρόκειται για την πρώτη δουλειά του σκηνοθέτη. Χωρίς να αφομοιώνει ή να επηρεάζεται από τον οπτικό του Σωτήρη Γκορίτσα σάρωσε τα βασικότερα βραβεία της διοργάνωσης.

Το φιλμ **Ο ΚΥΡΙΟΣ Χ** του Δημήτρη Αθανάτη πρέπει να ξεκαθαρίσει τι είναι. Μπροστά σε ένα άνευ ύπαρξης σενάριο ο σκηνοθέτης προσπαθεί να αυτοανακαλύψει τη βιοτροποειότητα. Αν άνετα μπορεί και κάνει τέτοιου είδους σινεμά - με αναφορές στην τεχνική της βουβής κωμωδίας - χωρίς τις δοσμένες οικονομικές δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι ταινίες, επιτρέπουμε στο σκηνοθέτη να ανιχνεύσει τις ιδιαιτερότητες του κινηματογράφου που έχει επιλέξει. Με την προϋπόθεση να διαφύγει από την πειραματική στρατηγική που τον διακρίνει το συντομότερο: υπάρχει μια κινηματογραφοφιλική αντίληψη, κρίμα να μη τη δούμε επεξεργασμένη.

"Ξαφνικά, ένα πρωινό, η Λίζι ανακαλύπτει πως πια δε μπορεί να χωρέσει τη γλώσσα της στο στόμα του εραστή της.". Η Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάλη σπουδάζοντας κι-



Από την ταινία ΚΟΥΚΛΟΣΠΙΤΟ του Σπύρου Ταραβήρα

νηματογράφο στο Τέξας - τον ήχο στην ταινία έχει δουλέψει ένας συμφοιτητής της ο Τάσος Ρηγόπουλος που στη Δράμα συμμετείχε και με μια ταινία το Ο ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΣ ΑΛΛΟΣ -, καταφέρνει να διερωτάται με ένα φυσικό τρόπο για τα πιο αλλόκοτα πράγματα. Κι όλα αυτά με αφορμή την παραπάνω ατάκα (που ακούγεται υποδειγματικά σε φωνή οφ). Πρόκειται για μια αδιάσπαστη - σε σημείο που να τρομάζει - άσκηση φανταστικού ρεαλισμού με λογική πως όλα εφάπτονται. Ζούμε σε μια κοινωνία της καθημερινότητας (με τίποτα της πραγματικότητας) όπου θα έρθει η εποχή που όλα τα φυσικά φαινόμενα θα μετατραπούν και το ορθολογικό άτομο θα χαθεί στην άβυσσο του γόρφου συναρμολόγησης των αντικειμένων που το περιβάλλουν. Με προβληματίσε το φιλμ και φιλμ σαν κι αυτό -

φιλμικά δοκίμια για την ακρίβεια - ίσως βοηθήσουν να προσέλθουμε σε μια αντιληπτή κινηματογραφική φόρμα, διαφορετική, και, όχι απαραίτητα αφηγηματική.

Στην αντιμετώπιση της μίξερης και αντίθεσης κατασκευής μιας ταινίας μικρής διάρκειας ισχύει σίγουρα ένας απροσπέλαστος νόμος: το προϋπάρχον σεναριακό υλικό πρέπει να αναλογίζεται το υπάρχον οικονομικό υλικό. Στο φιλμ ΠΩΣ ΝΑ ΖΗΣΕΤΑΙ ΕΠΙΤΥΧΩΣ ΜΟΝΟΙ ΣΑΣ του Απόστολου Καρακάση, μάλλον έχει λησιο-νηθεί ο παραπάνω "κανόνας". Μόνο έτσι μπορώ να ερμηνεύσω την αδικαιολόγητη - και πολυέξοδη - φλαυρία της ροής, σε ένα θεματικό πεδίο που έψαχνε μια σπίθα, έστω για να προσεχθεί.

Αποστολή: ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

❖ Παράξενη όπως πάντα η Δράμα μας χάρισε, με την ανοχή της αστυνομίας και νυχτερινή διασκέδαση σ' ένα συγκεκριμένο μπαρ με απαλή μουσική σ' ένα δροσερό περιβάλλον.

❖ Τι τα ήθελε τα εξυπνίστικα ανέκδοτα ο Γιώργος Σκούρτης, μέλος της Κριτικής Επιτροπής; Αφού δεν τα καταφέρνει σ' αυτόν τον τομέα. Παραλίγο να γίνει επεισόδιο, σχεδόν διπλωματικό!

❖ Αυτή τη χρονιά προσκαλέστηκαν και στοιχεία που επεικώς χαρακτηρίζονται γραφικοί. Πάντως ένας από αυτούς, λογοτέχνης και εκδότης, ήταν η κωμική φγούρα του φεστιβάλ.

❖ Φέτος δεν είχε εκδρομή, αλλά η ομάδα του περιοδικού βρήκε τον χρόνο και να κάνει μια γρήγορη εκδρομή στο δάσος του Καραντερέ. Πανέμορφο, σαγηνευτικό, με εκπλήξεις. Να πάτε!

❖ Το φεστιβάλ εξέδιδε και μια καθημερινή τετρασέλιδη εφημερίδα. Επικεφαλής της ο πολύ φίλος και καλός συνάδελφος του "Εξώστη", Στράτος Κερσανίδης. Απόντες οι "μεγάλοι" δημοσιογράφοι την στήριζαν τα παιδιά απ' την "Οθόνη" και η ομάδα του "αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ", ανάμεσα στους άλλους. Συγχαρητήρια στους συντελεστές της εκδοσης!

❖ Άψογη η οργάνωση. Αξίζει ένα μπράβο στην οργανωτική επιτροπή, στον Αντώνη Παπαδόπουλο και στα κορίτσια της Γραμματείας. Το Γραφείο Τύπου ήταν άψογο στην δουλειά του.

❖ Ερώτηση προς κάθε αριθμίο: Γιατί ακόμα το Φεστιβάλ Δράμας δεν έχει γίνει Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου; Μήπως γι' αυτό αναλαμβάνει (άτυπα) την οργάνωση η Κινηματογραφική Λέσχη Δράμας; Πού είναι το κόλλημα; Μήπως προς το υπουργείο Πολιτισμού; Δεν νομίζετε ότι πρέπει να λύσετε και αυτή την τυπική εκκρεμότητα;

ΒΡΑΒΕΙΑ

Α' βραβείο ταινίας με υπόθεση: στον ΙΣΜΑΗΛ, του Γιώργου Ζαφείρη.

Β' βραβείο ταινίας με υπόθεση: στο ΝΥΜΦΙΟΣ, του Αχιλλέα Κυριακίδη.

Βραβείο καλύτερης σπουδαστικής ταινίας: στο ΠΡΕΛΟΥΔΙΟ ΓΙΑ ΒΙΟΛΟΝΤΣΕΛΟ, της Σοφίας Παπαχρήστου.

Βραβείο ντοκιμαντέρ: ομόφωνα στο ΜΟΝΟ ΜΥΡΙΖΟΝΤΑΣ ΓΙΑΣΕΜΙ, του Γιάννη Οικονομίδη και 1 εκατ. και ανάθεση παραγωγής.

Ειδικό βραβείο καλύτερης γυναικείας σκηνοθετικής παρουσίας: στο ΑΚΟΜΑ, της Εύης Καραμπάτσου.

Βραβείο φανταστικού σινεμά (Ιδρύματος Κοτρώνη): Ο ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΣ ΑΛΛΟΣ, του Τάσου Ρηγόπουλου.

Βραβείο περ. αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ και ΣΕΛΗΝΗ ΦΙΑΜΣ (250 χιλ. δρχ. και συνδρομή στο περιοδικό): στο ΜΙΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΕΣ, του Γιώργου Δαδηνά.

Βραβεία ΕΤΕΚΤ: στην σπουδαστική ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑΤΟΣ, του Κώστα Μαχαίρα, στο ντοκιμαντέρ ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, του Νίκου Σταθουγιαννόπουλου και στο ΟΣΤΙΝΑΤΟ, του Γιάννη Λάππα.

Βραβείο Λάμπρου Διακόπουλου (από τη ΕΕΣ): στο ΙΣΜΑΗΛ, του Γιώργου Ζαφείρη.

Βραβείο της Κινηματογραφικής Λέσχης Δράμας στη μνήμη της Μελίνας Μερκούρη: στη Μιράμ Καρ πρωταγωνίστρια της ταινίας ΜΙΑ ΒΑΟΜΑΔΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ.

Έπαινος ερηνείας (200 χιλ. δρχ. από τον Δήμο Αγίας Παρασκευής Αττικής): στην Ολυμπία Καράγιωργα για την ταινία ΝΥΜΦΙΟΣ.

Έπαινος ανδρικής ερηνείας: στους Πολ Μπράιτγουελ και Ντέιμον Λόουρι στην ταινία ΜΙΑ ΒΑΟΜΑΔΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ.

Έπαινος σεναρίου: στους Δ. Γιατζουδάκη, Π. Μπουρνιά, Γ. Κουτουζή, Ντ. Χατζηγιώργη για την ταινία ΜΑΚΙΓΙΑΖ, του Άρη Φατούρου.

Έπαινος Μουσικής: στον Τομπία Κέσιντζερ για την ταινία ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑΤΟΣ.

Ειδική μνεία: στο ΚΟΥΚΛΟΣΠΙΤΟ, του Σπύρου Ταραβήρα, για τον ευαίσθητο τρόπο που χειρίστηκε το θέμα του ρατσισμού.

ΑΛΒΑΝΙΚΗ ΚΑΙ ΡΟΥΜΑΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ



Στο προηγούμενο τεύχος του περιοδικού *αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ* σας είχαμε υποσχεθεί να συνεχίσουμε την αναφορά μας στις εθνικές κινηματογραφίες των βαλκανικών χωρών με μια προσέγγιση στον αλβανικό και ρουμάνικο κινηματογράφο. Κρατήσαμε την υπόσχεσή μας επειδή πιστεύουμε ότι οι κινηματογραφίες των βαλκανικών χωρών παραμένουν άγνωστες στο ευρύτερο κινηματογραφόφιλο κοινό. Η ρουμάνικη κινηματογραφία, σχεδόν άγνωστη, είναι αρκετά σημαντική και θα άξιζε μια πιο προσεκτική και διεισδυτική ματιά.

Προσπαθήσαμε να την προσεγγίσουμε με όσο το δυνατόν πιο αναλυτικό τρόπο, παρουσιάζοντας ανέκδοτα κείμενα που μιλούν για την ιστορία της, για την αισθητική της, καθώς και για τα προβλήματα που αντιμετώπισαν οι ρουμάνοι κινηματογραφιστές, προβλήματα που ανάγονται στην λογοκρισία και αυτολογοκρισία μερικές φορές, η έλλειψη, στην αρχή, βασικών υλικών. Με την αλβανική κινηματογραφία τα πράγματα είναι διαφορετικά: παντελώς άγνωστη στην Ελλάδα, αξίζει να την κοιτάξουμε πιο προσεχτικά γιατί κρύβει μια δυναμική μέσα της. Η επαφή που αποκτήσαμε, κατόπιν μιας σύντομης επίσκεψής μας στη γειτονική χώρα, στάθηκε αποφασιστική γιατί παγκοσμίως δεν υπάρχει κάποιο δημοσίευμα γι' αυτή την κινηματογραφία. Ελπίζουμε τα αφιερώματά μας στις βαλκανικές κινηματογραφίες να προβληματίσει ορισμένους και να δρομολογήσει κάποιες συζητήσεις γύρω απ' αυτές.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

Δημιουργία από μηδενική βάση

Ρουμάνικος κινηματογράφος 1945-1955



Ο κινηματογράφος εθνικοποιημένος το 1948 ξεκίνησε με ακόμα λιγότερα εφόδια στη Ρουμανία απ' ό,τι στη Γιουγκοσλαβία ή τη Βουλγαρία. Απ' τις πρώτες χρονιές αντιμετώπισε αρκετές δυσκολίες. Το Κομμουνιστικό Κόμμα, που δεν είχε παρά 200 μέλη και που πήρε την εξουσία το 1948 δεν "έβλεπε" την εξουσία. Με την παραίτηση του βασιλιά Μιχαήλ το Δεκέμβριο του 1947 και με τη βοήθεια του σοβιετικού στρατού, το 1948 ιδρύθηκε η Λαϊκή Δημοκρατία. Σε μια χώρα όπου επικρατούσε παραδοσιακά ρωσοφοβία, το Κόμμα, χωρίς τη λαϊκή υποστήριξη έπρεπε να στηριχθεί στη Σοβιετική ένωση, σε μια συνεργασία χωρίς όρους. Επί πλέον οι καθοδηγητές του Κομμουνιστικού Κόμματος Ρουμανίας έπρεπε να δεχθούν όλες τις απαιτήσεις: την κατοχή πολλών ρουμάνικων εκτάσεων απ' τους σοβιετικούς, τον έλεγχο της οικονομίας, την εκμετάλλευση των πετρελαίων, τη μικτή ρουμανισοσοβιετική οικονομική συνεργασία.

Στον τομέα του πολιτισμού δεν υπήρχε θέση παρά για την εφαρμογή των ζιντανوفικών αρχών (1) έτσι ο ρουμάνικος κινηματογράφος κληρονόμησε επίσης την παράδοση του κακού θεάτρου του Βουκουρεστίου, του αστικού θεάτρου που έμοιαζε με αυτό του Παρισιού. Αντίθετα με ότι συνέβη στις άλλες βαλκανικές χώρες, ο καλλιτεχνικός κόσμος δεν ενδιαφέρθηκε για τον εθνικοποιημένο κινηματογράφο -

που τον θεωρούσαν συνέχεια ενός αντιλαϊκού καθεστώτος - αλλά ο ρουμάνικος πολιτισμός, επηρεασμένος απ' το γαλλικό, με κέντρο το Βουκουρέστι - δεν είχε τίποτε απ' αυτά που οδήγησαν στα πρώτα τους βήματα το γιουγκοσλαβικό και βουλγαρικό κινηματογράφο. Εξάλλου η ιδέα του έθνους δεν υπήρχε στη Ρουμανία, μέχρι να εφαρμοστεί μια συγκεκριμένη εκπαιδευτική πολιτική απ' το Κομμουνιστικό Κόμμα. Ανάμεσα στο 1945 και στο 1948 μερικές μικρές ιδιωτικές εταιρείες παράγαν κωμωδίες και μουσικές κωμωδίες όπως ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΤΩΝ ΑΓΑΠΗΜΕΝΩΝ (PADUREA INDRAGOSTITILOR), το 1946, του Κορνέλ Ντιμιτρέσκου, ΔΥΟ ΚΟΣΜΟΙ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΓΑΠΗ (DOUA LUMISI O DRAGOST), το 1947, συμπαραγωγή σκηνοθετημένη απ' τον ούγγρο Βίκτορ Γκέρτλερ. Η νεογέννητη κινηματογραφία, αντίθετα, είχε σαν πυρήνα το παλιό στούντιο του κράτους των ταινιών μικρού μήκους ιδρυμένο υπό την αιγίδα του Εθνικού Οργανισμού Τουρισμού. Παρήγαγε κατ' αρχήν αποκλειστικά και μόνο ντοκιμαντέρ και δεν παρήγαγε ταινίες μεγάλου μήκους μυθολογίας παρά το 1949 (μία το 1949, μία το 1950, δύο το 1951, πέντε το 1952) για να φτάσει η παραγωγή στα 25 το 1956. Η προπαγάνδα, που ήταν η δημιουργός αιτία αυτών των φιλμ, ήταν χοντροκομμένη και αναποτελεσματική. Αυτό που χαρακτηρίζει αυτή την περίοδο, όπου αυτοί που δεν είναι

"μαζί μας", είναι "εναντίον μας", ήταν ότι όλοι έπρεπε να παλαίψουν για να δείξουν ότι η παλιά τάξη πραγμάτων δεν μπορεί να ανατρέψει την νέα δημοκρατία.

Αγροτικά Δράματα

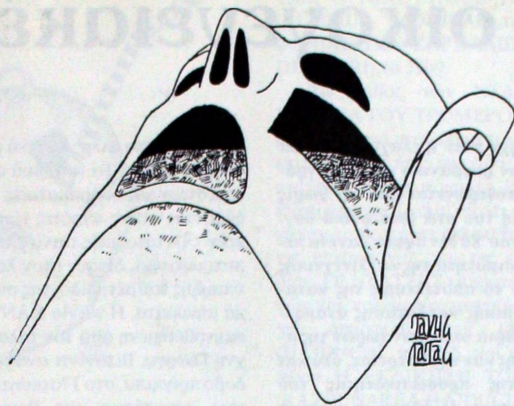
Απ' το 1949 και έπειτα ο ρουμάνικος κινηματογράφος βρίσκει το στυλ του, το οποίο και θα διατηρήσει για πολύ καιρό. Αυτό το στυλ ήταν ένα αμάλγαμα των δραμάτων, των εμπορικών ταινιών του βωβού κινηματογράφου, των θεατρικών ερασιτεχνικών παραστάσεων της επαρχίας, της διαλέκτου των διαλόγων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, πάντα κάτω από τον πολιτικό έλεγχο. Όταν την προσοχή του Κόμματος τράβηξε η κολεκτιβοποίηση της αγροτικής παραγωγής και ο αναλφαριθμητισμός του αγροτικού πληθυσμού, σχεδόν όλες οι ταινίες γυρίζονταν στις φάρμες. Αλλά αυτές οι τραγωδίες δεν θύμιζαν καθόλου τον κοινωνικό ρεαλισμό του Παναϊ Ιστράτι, ενός απ' τους πιο μεγάλους αντιπροσώπους αυτής της τάσης στην Ευρώπη, ούτε τις παλιές τραγωδίες της Ρουμανίας που διηγούνταν ιστορίες αγάπης, με μια μοιρολατρία. Στα χωριά μόνο τα δευτερεύοντα πρόσωπα που δεν έχουν ακόμη εγκληματιστεί στις νέες συνθήκες εξέεμπαν τέτοια συναίσθημα. Οι ήρωες, που βρισκόνταν σε πρώτο πλάνο, ασχολούνται με την κοινωνική διακαισιότητα και με τη συλλογική ευτυχία, ήταν έτοιμοι να θυσιάσουν και τη ζωή τους για τις επόμενες γενιές. Τους ενσάρκωναν πάντα ηθοποιοί με σκληρά χαρακτηριστικά, με ευθύ και ειλικρινές βλέμμα, με φαρδιές πλάτες. Αντίθετα οι ηθοποιοί που έπαιξαν τους κουλάκους είχαν χοντρές κοιλιές, διπλοσάγωνα και βλέμμα κακόν, είχαν συχνά σκοτεινά σχέδια για την αθώα κόρη του χρεωκοπημένου αγρότη. Συνέβαινε πάντα ένας νέος, αθώος αγρότης να μην έχει διαλέξει με ποιους θα πάει, να υποκύπτει στους κουλάκους, αλλά πριν το "τέλος" ενσωματώνονταν στη νέα κοινωνία. Σ' όλες αυτές τις ταινίες, ίδιες με τις παλιές τραγωδίες, ο σοσιαλισμός είχε πάρει τη θέση του θεού, όπως στο ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ ΜΑΣ (IN SAT LA NOI), 1951, ΜΙΤΡΕΑ ΚΟΚΟΡ, 1952, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Μιχαήλ Σαντοβάνου, ΑΝΑΠΤΥΞΗ (DESFASURAREA), το 1954, ή ακόμη το Ο ΜΥΛΟΣ ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ (MOARA CU NOROC), το 1955, βασισμένη στο διήγημα του Ιον Σλαβίτσι.

Εκτός από την ΑΝΑΠΤΥΞΗ, σκηνοθε-

τημένη απ' τον Καλινέσκου, αυτές οι ταινίες ήταν έργα του Βίκτορ Ιλίου (1912-1968). Μετά απ' τις οικονομικές σπουδές που έκανε, σκηνοθέτησε μια ταινία μικρού μήκους και κατόπιν, σε συνεργασία με τον Γιαν Γεωργέσκου έκανε ταινίες μεγάλου μήκους αρχής γενομένης με την **ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ ΜΑΣ**. Ο Γεωργέσκου ήταν με τον Γιάν Μιχαήλ και τον Καλινέσκου ένας από τους τρεις έξυπνους κινηματογραφιστές που συμμετείχαν στη δημιουργία της εθνικής κινηματογραφίας και ήταν αυτός που δίδαξε τις βάσεις της σκηνοθεσίας στον Ιλίου. Καλός μαθητής, ο τελευταίος, έγινε ένας απ' τους καλύτερους καθηγητές του Ινστιτούτου Κινηματογράφου και του απονεμήθηκε ο τίτλος του επίτιμου καλλιτέχνη. Με την πάροδο του χρόνου απόκτησε κάποια κινηματογραφική κοιλτούρα και σύμφωνα με κάποιους ιστορικούς Ο ΜΥΛΟΣ ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ, μια εικόνα της φτώχειας των χωρικών της Τρανσυλβανίας στο 19ο αιώνα, ήταν το πρώτο φιλμ όπου δεν υπήρχε μόνο πολιτική θεματολογία αλλά και αισθητική.

Ο Νεγκράνου

Σε μια χώρα όπου η σοβιετοφοβία, ωστόσο παραδοσιακή, εθεωρείτο ως αντικομμουνισμός, οι ταινίες του νέου κινηματογράφου εξηγούνταν γιατί κάποιον αρνιόνταν τη δικτατορία του προλεταριάτου. Η **ΖΩΗ ΤΟΝ ΠΑΡΕΣΥΡΕ** (VIATA INVINGE), το 1952, του Ντίνου Νεγκράνου, ένας διανοούμενος των "νέων ιδεών" ματαιώνει τα σχέδια ενός μέλους της παλιάς inteligențias που ήταν κατάσκοπος για λογαριασμό μιας ξένης δύναμης. **ΣΥΝΑΓΕΡΜΟΣ ΣΤΑ ΒΟΥΝΑ** (ALARMA IN MUNTII), το 1955, επίσης του Νεγκράνου, δίνει μια εικόνα των φιλήσυχων κατοίκων των παραμεθόριων περιοχών που απειλούνται από πρώην μέλη της ρουμάνικης κοινωνίας που έχουν εξοριστεί. Το 1956 ακόμη ο Νεγκράνου σκηνοθέτησε μια παρόμοια ιστορία ενός ψαρά της Μαύρης Θάλασσας κατά τη διάρκεια και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, **ΤΟ ΠΟΥΛΙ ΣΤΗ ΘΥΕΛΛΑ** (PASAREA FURTUNII). Η πιο φιλόδοξη υπερπαραγωγή της δεκαετίας του '50 ήταν ένα χρονικό, χωρισμένο σε δύο μέρη, της ζωής αυτών που τα ρουμάνικα χρονικά ονομάζουν "κατογικοί άνθρωποι", χρονικό εστιασμένο στον αγώνα τους για κοινωνική δικαιοσύνη και καταλήγει εξιδανικεύοντας τις υποσχέσεις για τις μεγάλες αλλαγές που θα έρθουν. Το πρώτο μέρος **ΤΑ ΕΓΓΟΝΙΑ ΤΗΣ ΤΡΟΜΠΕΤΑΣ** (NEPOTII GORNISTUCUI), το 1953, ξεκινούσε από τον πόλεμο του 1918 και έφτανε στη δεκαετία του '30. Το δεύτερο **Ο ΗΛΙΟΣ ΑΝΑΤΕΛΛΕΙ** (RASARE SOARELE), το 1954, "κάλυπτε" τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και την μετέπειτα εποχή μέχρι την απελευθέρωση. Ο Νεγκράνου είχε γυρίσει το Η



ΖΩΗ ΤΟΝ ΠΑΡΕΣΥΡΕ στα στούντιο της Πράγας, αλλά **ΤΑ ΕΓΓΟΝΙΑ ΤΗΣ ΤΡΟΜΠΕΤΑΣ** και το **Ο ΗΛΙΟΣ ΑΝΑΤΕΛΛΕΙ** στο Βουκουρέστι, όπου τα στούντιο της Buftea άρχισαν να χτίζονται το 1950, χρονιά της ίδρυσης του Ινστιτούτου Θεατρικής και Κινηματογραφικής Τέχνης (I.A.T.C.). Οι ρουμάνοι κινηματογραφιστές που είχαν σπουδάσει στη Μόσχα ήταν η εξαίρεση. Ο Νεγκράνου ήταν ο πιο γνωστός από αυτούς. Είχε παρακολουθήσει ένα ειδικό μάθημα στην Ακαδημία του Θεάτρου στο Λένινγκραντ, πριν να ονομαστεί πρώτος σκηνοθέτης στο Εθνικό Θέατρο Βουκουρεστίου και στα στούντιο της Buftea, και πριν πάρει το παρόσημο του Κράτους και να ονομαστεί Αντιπρόεδρος της Επιτροπής για τον Κινηματογράφο. Μετανάστευσε στις ΗΠΑ τη δεκαετία του '60.

Όποιος προσπαθούσε να βάλει την ελάχιστη προσωπική νότα ήταν ύποπτος "ιδεολογικής σύγχυσης" και "άγνοιας του νοήματος της ζωής". Οι πρώτες παρεκκλίσεις απ' την ορθοδοξία δεν γίνονται αντιληπτές παρά από τον πιο συνειδητό ιστορικό. Θα ξαναρχίσουν απ' το 1952 να κάνουν κωμωδίες που με τα αγροτικά δράματα ήταν πριν και λίγο μετά απ' τον πόλεμο ειδικότητα του ρουμάνικου κινηματογράφου. Ήταν συνήθως μεταφορές των φαρσοκωμωδιών του Καραγκιάλε: η μεταφορά της "Η θυελλώδης νύχτα" (1942) από τον Γιαν Γεωργέσκου θεωρείται και σήμερα ένα κλασικό έργο. Ο Γεωργέσκου το 1952 μετέφερε τρία έργα του Καραγκιάλε, Η **ΑΛΥΣΙΔΑ ΤΗΣ ΑΔΥΝΑΜΙΑΣ** (LANTUC SLABICIUNILOR), Η **ΕΠΙΣΚΕΨΗ** (VISITA) και Ο **ΡΟΥΜΑΝΟΣ ΧΩΡΙΚΟΣ** (ARENDASUL ROMAN). Θα σκηνοθετήσει επίσης την πρώτη ρουμάνικη σοσιαλιστική κωμωδία Ο **ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΜΑΣ** (DIRECTORUL NOSTRU), το 1955, στην οποία κοροϊδεύει την γραφειοκρατία στο

πρόσωπο του τυραννικού διευθυντή, αντικείμενο αγαπητό σ' όλο τον κινηματογράφο των ανατολικών χωρών, αλλά που θα του στοιχίσει οξείες επιθέσεις και κριτικές. Έλεγαν ότι το φιλμ ήταν "ατυπικό", "γενέκευ" και ανέφεραν το σύνθημα επιχείρημα ότι "το φιλμ δεν δείχνει τις θετικές όψεις του καθεστώτος που έδωξε την αστική τάξη απ' την εξουσία". Πολύ γρήγορα μετά το 1945 ο τρίτος αρχαιότερος ο Γιαν Μιχαήλ επανέρχεται στη χώρα, ο κινηματογραφιστής που ήξερε να δείχνει τη ζωή των φτωχών στη ΛΙΑ (LIA), ένα απ' τα καλύτερα βωβά φιλμ της Ρουμανίας, σκηνοθέτησε καταρχήν μια σειρά από ντοκιμαντέρ: Ο **ΡΟΥΜΑΝΙΚΟΣ ΛΑΟΣ ΚΑΙ Ο ΑΓΩΝΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ** (POPORUL ROMAN IN LUPA PENTRU DEMOKRATIE), το 1946, κατόπιν αφέθηκε να παρাসυρθεί απ' το δογματικό ρεύμα καταρχήν με το φιλμ Η **ΜΠΡΙΓΑΔΑ ΤΟΥ ΙΟΝΟΥΤΖ** (BRIGADA LU IOMUC), το 1954, κατόπιν ένα δράμα επηρρεασμένο απ' τον πόλεμο Η **ΑΒΥΣΣΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ** (RIPA DRACUCUI), το 1956, που ήταν η τελευταία του ταινία. Πέθανε το 1963. Μετά το 1956 τα υπερβολικά έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού άρχισαν να ελαττώνονται. Ο Γεωργέσκου γύρισε το Η **ΛΑΤΕΡΝΑ ΤΩΝ ΑΝΑΜΝΗΣΕΩΝ** (LATERNĂ CU AMINTIRI), το 1962, που θυμίζει την ταινία Ο **ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΗΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑΣ**, το πρώτο φιλμ μυθοπλασίας της Ρουμανίας (1912), κατόπιν, το 1964 το **ΠΟΤ ΠΟΥΡΙ 1900** (MOFTURI 1900), μια ταινία βασισμένη σε σκετς και ανένδοτα του Καραγκιάλε. Ο Βίκτορ Ιλίου, ένας άλλος πιονιέρους του ρουμάνικου κινηματογράφου, δε γύρισε μετά το Ο **ΜΥΛΟΣ ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ** παρά μόνο ένα φιλμ Ο **ΘΕΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΒΑΝΤΟΥ ΒΕΣΙ** (COMOARA DIN VADUL VECHI), το 1964, ακόμη μια ιστορία με σαμποτάζ κατά την περίοδο της αγροτικής κρίσης που ακολούθησε τον πόλεμο.

Οι οικογενειακές παραγωγές

Εάν δεν υπήρχε ποτέ η ελάχιστη ελπίδα να δούμε τον ρουμάνικο κινηματογράφο να απελευθερώνεται από την χωρίς όρους υποδούλωση του στα ιδεολογικά δόγματα, η δεκαετία του '80 δεν άφησε κανένα περιθώριο. Μια στασιμότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας ήταν το αποτέλεσμα της καταστροφικής οικονομικής κατάστασης αναμφισβήτητη η πιο ολέθρια όλων των χωρών της ανατολικής Ευρώπης και της λατρείας, όλο και πιο απόλυτης, της προσωπικότητας του Νικολάε Τσαουσέσκου. Η Έλενα, η γυναίκα του, δεν σταμάτησε να παρεμβαίνει στον τομέα του πολιτισμού. Η ρουμάνικη inteligența είχε πάντα συνείδηση αυτής της κατάστασης αλλά, αφού υπήρχε έλλειψη βασικών καταναλωτικών αγαθών, δεν μπορούσε παρά να παρπονιέται από καιρού εις καιρόν σε κάποιες στήλες στις εφημερίδες, αποφεύγοντας την παραμικρή αναφορά, στις πραγματικές αιτίες.

Το κυνήγι των μαγισσών ξανάρχισε στην Ρουμανία: οι εργάτες και οι χωρικοί χρησιμοποιούσαν ως άλλοθι την καλλιτεχνική δημιουργία, τα έργα που δεν άρεσαν στις αρχές. Έτσι το 1985 οι εργάτες ενός χημικού εργοστασίου στο Βουκουρέστι κατηγορήσαν ως "βλαβερό, συκοφαντικό, ψευδές και χυδαίο" το μυθιστόρημα του Οκτάβιου Παλέρ "Ένας ευτυχισμένος άνθρωπος", την ιστορία ενός καλλιτέχνη που τον κλείνουν καταρχήν στο ψυχιατρικό νοσοκομείο, κατόπιν στη φυλακή, όπου μια φύλακας θυμίζει την Έλενα Τσαουσέσκου. Αυτή η κρίση δημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Contemporanul", στις 20 Δεκεμβρίου το 1985. Μεταξύ των απογορευμένων ταινιών πρέπει να αναφέρουμε καταρχήν την πρωτότυπη μεταφορά του θεατρικού έργου του Καραγιάλε "Μια θελωδής νύχτα" που σκηνοθέτησε ο Πιντίλι με τον τίτλο ΓΙΑ ΠΟΙΟΝ ΧΤΥΠΑ Η ΚΑΜΠΑΝΑ, ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΠΙΚΑ; (PENTRU CINE BAT CLOPOTELE, MITICA?), το 1983. Ο Πιντίλι επέστρεψε στη χώρα για να ξαναφύγει αμέσως. Στη δεκαετία του '80 υπήρχε μια έλλειψη κινηματογραφικών υλικών και ηλεκτρικού ρεύματος και η τηλεόραση δεν μπορούσε να εκπέμψει παρά 22 ώρες της εβδομάδας. Ο Τσαουσέσκου ελαττώνοντας τις χρηματοδοτήσεις, δεν απαιτούσε συγχρόνως μια αύξηση της παραγωγής. Έκαναν 25 έως 30 φιλμ τον χρόνο που προορίζονταν αποκλειστικά και μόνο για την εσωτερική αγορά. Ο ρουμάνικος κινηματογράφος δεν εμφανιζόταν παρά κατ' εξαίρεση στα Φεστιβάλ και το 1986 με αφορμή το αφιέρωμα στο ρουμάνικο κινηματογράφο, στην Τσεχοσλοβακία, το τσεχοσλοβακικό περιοδικό Zaber διαπίστωσε ότι "ακόμη και για τα ταπεινά μας κινηματογραφικά κριτήρια, κάποια ρουμάνικα φιλμ δεν είναι τόσο αφελή και σχηματικά".

Εάν τα ρουμάνικα φιλμ είναι αποδεκτά από τους ρουμάνους θεατές είναι επειδή δεν

έρχονται ξένα φιλμ, σχετικά με τις άλλες ανατολικές χώρες. Τα ιστορικά φιλμ, τα εγχώρια γουέστερν και οι δραματικές ταινίες που αναφέρονται στους αγρότες είναι αγαπητά στο κοινό. Οι ιστορικές ταινίες, μ' ένα υπερβολικό πατριωτισμό, δίνουν στον λαό συνείδηση της ύπαρξής του μεταδίδοντας συγχρόνως πολιτικά μηνύματα. Η ταινία KANTEMP, το 1975, σκηνοθετημένη από τον ταλαντούχο καλλιτέχνη Γεώργιε Βιτανίντι αναφέρεται στον μολδαβό πρίγκιπα, στο 17ο αιώνα, δίνει υπόσταση στις απαιτήσεις της Ρουμανίας για την Λευκορωσία που παραχωρήθηκε στην ΕΣΣΔ το 1940, η ταινία υποστηρίζει τη θέση της λατινικής καταγωγής των ρουμάνικων λαών. Η ταινία BAANT Ο ΠΑΛΟΥΚΩΤΗΣ (VLAD TEPEȘ), 1979, είχε μεγάλη επιτυχία: πρόκειται για την αποκατάσταση του Δράκουλα, μια προσωπικότητα που "έχει καταχραστεί η καπιταλιστική κινηματογραφική παραγωγή", σύμφωνα με τον ρουμάνικο τύπο. Αυτή η ταινία "χρωματίζει" την προσωπικότητα του πρίγκιπα Βλαντ που έγινε το ιστορικό αρχέτυπο του βαμπίρ, διψασμένου για αίμα, ως "ενός ευγενούς ιππότη και έξυπνου πολεμιστή". Η ταινία, που έκανε τα περισσότερα εισιτήρια το 1985, είναι μια μεταφορά του μυθιστορήματος του Μαρίν Πρέντα "Η οικογενεια Μορομέτι" (1956), μια κυκλική, ψυχολογική διήγηση σ' ένα χωριό του Δούναβη, στη δεκαετία του '30, όπου η αγάπη και οι περιπέτειες εκείνων των καιρών μας μεταφέρουν στα αποφράδα αποτελέσματα του πεπρωμένου. Ο σκηνοθέτης, Στέρε Γκούλεα, είχε δώσει ήδη δείγματα ως σκηνοθέτης ταινιών-μεταφορές κλασικών έργων γυρίζοντας το Ο ΠΥΡΡΟΣ ΤΩΝ ΚΑΡΠΑΘΙΩΝ (CASTELUL DIN CARPATI), του Ιουλιού Βερν. Τέλος η Μαλβίνα Ουραϊάνου βασισμένη σε μια ιστορική παραβολή έκανε ένα φιλμ για το οποίο πολύ έμειλσαν, Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΒΟΙΒΟΔΑ ΠΑΠΟΥΣΝΑΝΟΥ (INTOARCEAREA LUI YADA LAPUSNEANU), 1979, που διηγόταν την ταραντίνα ενός βοϊβόδα τον 16ο αιώνα ποτισμένη στο αίμα.

Μεταξύ των νέων δημιουργών ο Μίρκα Ντανελιούκ έγινε ξακουστός γυρνώντας τρία φιλμ απ' τα πιο αξιοσημείωτα της δεκαετίας του '80: ΠΡΟΒΕΣ ΣΤΟ ΜΙΚΡΟΦΩΝΟ (PROBA DE MICROFON), 1980, ΚΡΟΥΑΖΙΕΡΑ (CROAZIERA), 1981 και ΓΚΑΙΣΑΝΤΟ, 1984, όπου έθετε πιο φιλαλήφη βλήματα σε αντιμαχόμενες καταστάσεις με τον ευθύ ή πλάγιο τρόπο μιας ιστορικής παραβολής. Στο ΠΡΟΒΑ ΣΤΟ ΜΙΚΡΟΦΩΝΟ, μείγμα μυθολογίας και κάμερας-αλήθειας, μπορούμε να δούμε τη νεολαία της σύγχρονης Ρουμανίας, απαλλαγμένη απ' το παραποιητικό βερνίκι της.

Ένας άλλος νέος κινηματογραφιστής, ο Ιωσήφ Ντεμιάν, ακολούθησε τα ίχνη του Πιντίλι στην ταινία του ΤΟ ΚΛΑΜΑ ΤΟΥ ΚΟΡΙΤΣΙΟΥ (O LACRIMA DA FATA), 1981.

Δεδομένης της κατάστασης της χώρας είναι ένα αξιοσημείωτο φιλμ που αναφέρεται στο ανεξίτηλαστο των γεγονότων: κάποιοι άγνωστοι βρίσκουν το σώμα μιας νέας γυναίκας, πνιγμένης, και προσπαθούν να ανασυνθέσουν τη ζωή της. Πρέπει να σημειώσουμε ότι το επίπεδο της πρώτης ταινίας του Ντεμιάν, ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΕΝΟΣ ΚΑΤΑΛΥΜΑΤΟΣ (KREIA), 1978, ήταν επίσης πάνω απ' το μέσο όρο: ήταν η ιστορία ενός ανθρώπου που κρύβεται στο σπίτι του κατά τη διάρκεια του πολέμου και μένει κρυμμένος 30 χρόνια μετά το τέλος του. Απ' τη γενιά της δεκαετίας του '70 τρεις σκηνοθέτες έκαναν μεγάλες επιτυχίες: ο Αλέξε Βισαρίον που έκανε με τις ταινίες ΠΙΝ ΤΗ ΣΙΩΠΗ (INAITE DE TACERE), 1978 και Η ΔΥΣΤΥΧΙΑ (NOPASTA), 1982, μεταφορές, πολύ προσωπικές, των έργων του Καραγιάλε. Ο Σέρμπαν Μαρινέσκου με την πρώτη του ταινία Ο ΜΥΛΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΙΦΑΡ (MOARA LUI CALIFAR), 1986, μετέφερε ένα μυθιστόρημα με τη μορφή ενός φανταστικού παραμυθιού και ο Αλεξάντρο Τάτος του οποίου ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΜΗΛΑ (MERE ROSII), 1976, διηγείται τη διαμάχη ενός ατόμου με την τυπική γραφειοκρατία σ' ένα μικρό σύγχρονο ρουμάνικο χωριό.

Ο Μίρκα Βερούου και ο Νταν Πίτα, οι σκηνοθέτες της ταινίας ΟΙ ΓΑΜΟΙ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑΣ, η ταινία που πιστεύουμε ότι, στην εποχή της δημιουργίας τους άνοιξε δρόμους για την ανανέωση του ρουμάνικου κινηματογράφου, ακολούθησαν μια καριέρα πολύ καλή, ο καθένας απ' την πλευρά του. Η καριέρα του καθένα ήταν διαφορετική, με επιτυχίες και αποτυχίες που τους έδωσαν όμως μια προνομιούχα θέση στον ρουμάνικο κινηματογράφο. Ο Πίτα δεν σταμάτησε να γυρνά το ένα φιλμ μετά το άλλο: γουέστερν όπως ΤΟ ΠΕΤΡΕΛΑΙΟ, ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ, ΚΑΙ ΟΙ ΤΡΑΝΣΥΛΒΑΝΟΙ (PETROLI, PRUNCUI SI ARDELENI), 1979, που μας περιγράφει την ιστορία δύο τρανσυλβανών μεταναστών στην Αμερική τον τελευταίο αιώνα, ταινίες για τη σύγχρονη εποχή όπως ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥ (CONCURS), 1981 και ταινίες πολιτικές και ιστορικές όπως ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΣΤΑ ΣΙΔΕΡΑ (DREPTATE IN LANTURI), 1984. Η ταινία του ΒΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΔΥΟ (PAS IN DOI), 1985, αισθητικά λίγο κοινότυπη, έδωσε στον Πίτα μια κάποια εκτίμηση στο διεθνές επίπεδο. Ο Βερούου αφιερώθηκε σε μεταφορές λογοτεχνικών έργων όπως ΠΕΡΑΝ ΤΟΥ ΣΗΜΕΙΟΥ (DINCOCO DE ROD), 1976, ή ΑΝΤΕΛΑ, 1984. Οι μεταφορές είναι το μεγαλύτερο μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής, πολύ φτωχή στο επίπεδο των ιδεών.

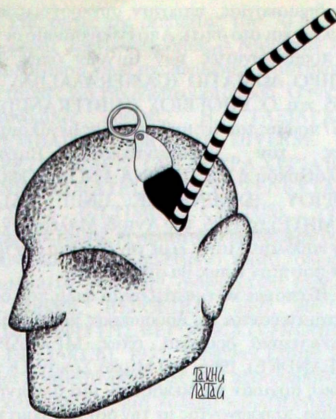
Οι τάσεις για ανανέωση της ξύλινης γλώσσας του ρουμάνικου κινηματογράφου δεν είναι σπάνιες και βλέπουμε να ξεπετάγονται νέα ταλέντα. Ακόμη ο Τίτους Ποπόβιτς, ο επίσημος κριτικός, αναφέρει ότι υπάρχει μικρή ελπίδα στα "πλαίσια μιας κατανόησης, μιας δογ-

Η συμμετοχή του κράτους

"Η επιτυχία του ρουμάνικου κινηματογράφου σήμερα προσδιορίζεται στο γεγονός ότι δημιουργήθηκε ένας πυρήνας ηθοποιών, καλλιτεχνών, σεναριογράφων, σκηνοθετών, διευθυντών φωτογραφίας κ.α. Ανάμεσά τους οι σκηνοθέτες παρουσιάζουν σήμερα μια ειδική δύναμη. Δεν έχουν ωστόσο αποδείξει το ταλέντο τους παρά σε ορισμένα επεισόδια, σε ορισμένες σεκάνς των ταινιών τους. Αν εξαιρέσουμε ίσως τον Τσιουλέι στο ΔΑΣΟΣ ΤΩΝ ΚΡΕΜΑΣΜΕΝΩΝ, τον Βίκτορ Ιλιού ή τον Πιντίλι, οι σκηνοθέτες μας δούλελαν σχεδόν πάντα κάτω απ' τις δυνατότητές τους. Έχουμε χωρίς καμιά αμφιβολία πολλούς κινηματογραφιστές με ταλέντο, αλλά οι ταινίες τους δεν ανταποκρίνονται στις ελπίδες και στις απαιτήσεις μας. Είναι ταινίες υβρίδια που παρθένουν εικόνες ανομοιογενείς, δεν κάνουν οπτική μαριτυρία, δεν εκδηλώνουν μια ιδέα, είναι μια μίξη ή όπου προσαποθούν να τοποθετήσουμε πολλά πράγματα, τόσα πολλά που μένουν μετέωρα, χωρίς τίποτε να τα ομογενοποιεί, να τους δίνει μια έννοια, μια δύναμη συνοχής" (1).

Κανείς δεν θα ήξερε να περιγράψει με μεγαλύτερη ακρίβεια την κατάσταση στον ρουμάνικο κινηματογράφο 20 χρόνια απ' τις αρχές του, λόγον ο Ποπέσκου το 1970. Διέθετε το αναγκαίο υλικό, αλλά βρισκόταν πίσω από άλλες χώρες της ανατολικής Ευρώπης. Η κατάσταση άρχισε να καλυτερεύει προς το 1965, όταν η παραγωγή ήταν 18 ταινίες μεγάλου μήκους. Η γλώσσα των ταινιών παρέμεινε συμβατική, η πλοκή λίγο πιστευτή, αλλά η τεχνική αναπτύσσεται και τα θέματα διευρύνονται. Εάν λοιπόν ο ρουμάνικος κινηματογράφος γυρίζει στο παρελθόν, δεν είναι τυχαίο. Οι ρουμάνοι πολιτικοί κατάφεραν στη δεκαετία του '60 να εκμηδενίσουν τη σοβιετική επιρροή και να χαράξουν μια διεθνή πολιτική που μαζί με τη γιουγκοσλάβικη ήταν η πιο ανεξάρτητη όλων των χωρών της ανατολικής Ευρώπης. Μετά την αναχώρηση των σοβιετικών στρατευμάτων στο τέλος της δεκαετίας του '50, η Ρουμανία αντιτίθεται αποτελεσματικά στην ενοποίηση των οικονομιών των χωρών της ανατολικής Ευρώπης στην ΚΟΜΕΚΟΝ, έχοντας έτσι μια οικονομική ανεξαρτησία και ένα έλεγχο στις πρώτες ύλες της. Από την αρχή της δεκαετίας του '60 δόθηκε έμφαση όχι μόνο στο μακρινό παρελθόν, αλλά και στην πρόσφατη εθνική ιστορία και ειδικά στην "ρουμανοποίηση του ρουμάνικου κομμουνισμού". Οι ιστορικοί προτείνουν να ξαναδιαβαστεί η ιστορία της απελευθέρωσης, επιμένοντας στην τοπική αντίσταση και στην ήττα του φασισμού απ' τις μικρές ρουμάνικες μονάδες. Όλα αυτά είχαν μια τρομερή επιρροή στον κινηματογράφο που βλέπει να επουλώνεται η πληγή της ενοχής απ' το ρόλο που έπαιξε η Ρουμανία με τους γερμανούς φασίστες κατά το Β' παγκόσμιο πόλεμο.

Το 1963 το Ινστιτούτο Μαξιμ Γκόρκι, κυριότερο κέντρο της διάδοσης του σοβιετικού πολιτισμού έλειψε και τα ρώσικα δεν ήταν πλέον η δεύτερη υποχρεωτική γλώσσα στην εκ-



παίδευση και τυγχάνει λοιπόν ίσης μεταχείρισης με τις άλλες ξένες γλώσσες. Συγχρόνως έγινε μια καμπάνια για τον επαναστατισμό των "μεγάλων ρουμάνων" που εργάζονταν στο εξωτερικό. Το έργο "Η κολώνια χωρίς τέλος" του Μπραγκοβίτς τυπώθηκε σ' ένα γραμματόσημο αναμνηστικό για την εθνική γιορτή της Ρουμανίας και ο "Ρινόκερος" του Ιονέσκο μπήκε στο ρεπερτόριο των θεάτρων. Ωστόσο η Ρουμανία δεν είναι Γιουγκοσλαβία. Ανή η διαδικασία χειραφέτησης περιεβλήθηκε μ' ένα ιδεολογικό πλαίσιο και η πολιτιστική φιλελευθεροποίηση ελεγχόταν απ' τα "πάνω". Η ιντελιζέντσια που υποστήριζε την χειραφέτηση που επιχειρήθηκε από την ηγεσία του Κόμματος και του Κράτους τέθηκε κάτω από μια αυστηρή πειθαρχία στο όνομα της υπόστασης του Κράτους. Ο αγώνας που έδιναν οι διανοούμενοι και που έπαινε πλατύ και δημόσιο χαρακτήρα σε άλλες χώρες της Ανατολικής Ευρώπης δεν υπήρχε στη Ρουμανία.

Οι ντάτσες

Η δεκαετία του '60 ήταν η δεκαετία κατά την οποία δυτικοί σκηνοθέτες ήρθαν να γυρίσουν ταινίες στα ρουμάνικα στούντιο. Ταινίες όπως Η ΜΑΧΗ ΤΗΣ ΡΩΜΗΣ, ΤΟΜ ΣΩΓΙΕΡ κ.λ.π. Το κέρδος των ρουμάνων φάνηκε στην περίπτωση του Σέργιου Νικολάσκου που είχε δουλέψει σαν μακινίστας, οπερατέρ, σεναριογράφος, σκηνοθέτης ταινιών μικρού μήκους πριν να γίνει ειδικός στις υπερπαραγωγές. Τα πιο σημαντικά του φιλμ ήταν ΟΙ ΝΤΑΤΣΕΣ (DACHI), το 1966 και ΜΙΧΑΗΛ Ο ΤΡΟΜΕΡΟΣ (ΜΙΧΑΙΛ ΒΙΤΕΑΖΙ), το 1971, και οι δύο συμπαραγωγές με δυτικές εταιρείες. ΟΙ ΝΤΑΤΣΕΣ διηγούνται τη νίκη των ντάτσων επί των ρουμάνων τον πρώτο αιώνα προ Χριστού (η ανάμειξη των ντάτσων και των ρουμάνων διαμόρφωσε το ρουμάνικο έθνος). Ο ΜΙΧΑΗΛ Ο ΤΡΟΜΕΡΟΣ διαδραματίζονταν τον 16ο αιώνα όταν ο πρίγκιπας Μιχαήλ αγωνιζόταν για την ενότητα του ρουμάνικου έθνους που ήταν χωρισμένο σε τρία βασίλεια. Μεταξύ των ταινιών του Νικολάσκου, όλα παραγωγές που έγιναν με τη βοήθεια του κεφαλαίου, της τεχνικής και του έμφυτου δυναμικού του εξωτερικού, θα μνημονεύσουμε τις ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ

ΟΝΤΑΡΙΟ (ΑΒΕΝΤΥΡΙ ΙΝ ΟΝΤΑΡΙΟ), το 1968, Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΤΩΝ ΜΟΪΚΑΝΩΝ (ULTIMUL MOHICAN), το 1968 και Ο ΦΟΝΙΑΣ ΤΩΝ ΖΑΡΚΑΔΙΩΝ (VINATORUL DE CERBI), το 1969.

Το πάθος των ΝΤΑΤΣΩΝ και του ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΤΡΟΜΕΡΟΥ γοήτεσε το ρουμάνικο κοινό, η απέλεια τους ήταν αληθινή, η επιτυχία τους ήταν ένα είδος κοινωνιολογικού φαινομένου. Οι κριτικές φάνηκαν επιεικείς καταρχήν γιατί νόμιζαν ότι αυτές οι ταινίες έκαναν το θεατή να σκέφτεται τα προβλήματα της υπεργρήνιας και της εθνικής ανεξαρτησίας. ΟΙ ΝΤΑΤΣΕΣ επηρέασαν μια σειρά επικών και πολεμικών ταινιών από τα οποία τα πιο δημοφιλή ήταν ΟΙ ΧΑΪΔΟΥΚΟΙ (HAIDUCII), το 1965, και ακολουθούν άλλα πέντε Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΩΝ ΧΑΪΔΟΥΚΩΝ (RAZBUNAREA HAIDUCILOR), το 1968, ΟΙ ΧΑΪΔΟΥΚΟΙ ΤΟΥ ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΥ ΑΝΤΚΕΛΟΥ (HAIDUCII LUI SARTECAL), το 1970, κ.λ.π. Οι χαϊδούκοι ήταν παράνομοι, ένα είδος Ρομπέν των Δασών για τους καρπάρθιους. Σκηνοθετημένα - μάλλον άσχημα - από τον Ντίνου Κορέα βασισμένες σε σενάρια, πολύ εύκολα γραμμένα, του επίσημου συγγραφέα Ευγένιου Μπραβίλνιου. Αυτές οι ταινίες "μάζευαν" σωματοφύλακες, ενώ οι ρουμάνοι χωρικοί φόραγαν κολάν, έπαιρναν απ' τους πλούσιους για να τα δώσουν στους φτωχούς, σπέρνονταν τον τρόπο στις καρδιές των τυράννων, υποδεχόμενοι ως ήρωες από παρθένες, νέα κορίτσια, πριν να ξανακαταφύγουν στα δάση και στους λόφους, αφήνοντας πίσω τους γυναίκες να κλαίει, πλούσιους μύθους και το διάγραμμα: "Ας έρθει όποιος θα θέλει να αποδείξει ότι ζούμε".

Βλέπουμε να αναδεικνύονται, προς το μισό της δεκαετίας του '60, πολλά δραματικά φιλμ για τα οποία η ιστορία ή μάλλον μια ιστορική στιγμή χρησιμοποιόταν για να εμπλουτίσει μια προσωπική τραγωδία. Το άτομο πλέον δεν υπέφερε απ' τη δύναμη των επιτιμωμένων - όπως με τους χαϊδούκους - αλλά σε μια καταπιεστική δύναμη. Η διαμάχη γεννοίσε την άρνηση του ατόμου να δεχτεί την ιστορική του μοίρα. Ο ΓΟΛΓΟΘΑΣ (GOLGOTHA), το 1967, ταινίες συνεχιόν, σκηνοθετημένη απ' τον Ντραγκάν, που έκανε την ταινία ΛΟΥΠΙΕΝΙ 29, διηγόταν την ιστορία έξι γυναικών, χήρων, των οποίων οι άντρες του, εργάτες, σκοτώθηκαν κατά τη διάρκεια της απεργίας στην περιοχή του ποταμού Ιλιού το 1929. Η ΕΞΕΓΕΡΣΗ, που έχει και τους τίτλους Η ΑΝΑΤΑΡΑΧΗ ή ΧΕΙΜΩΝΑΣ ΣΕ ΦΩΤΙΕΣ (RASCOALA), το 1965, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Λίβιου Ρεμπράντου, ένα απ' τα καλύτερα μυθιστορήματα του μεσοπολέμου, έκανε να ξαναζήσουν τον ξεσηκωμό των χωρικών το 1907 που είχε έντεκα χιλιάδες θύματα. Ο σκηνοθέτης Μίρκα Μουρεσάν είχε ήδη δείξει το ενδιαφέρον του για το πεπρωμένο του ατόμου, με μια ιστορική κρίση, στην πρώτη του ταινία, μεσαίου μήκους, ΤΟ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ ΣΑΣ (PARTEA DE TA VINA), το 1962. Ο ήρωας, αρχηγός της επανάστασης του 1907, ήταν αντίθετος του καθεστώτος, κάποιος που "δεν μπορούσε απλά να συνεχίσει". Ο ήρωας της ταινίας ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΤΩΝ ΚΡΕΜΑΣΜΕΝΩΝ (PADUREA SPINZURATILOR), το 1964, του Τσιουλέι, ή-

ταν του ίδιου είδους, αρνούνταν να πολεμήσει ενάντια στους συμπατριώτες του κατά τη διάρκεια του Α' Παγκόσμιου Πολέμου και πλήρωσε με τη ζωή του τη θέλησή του να διορθώσει την ιστορία. Η ΑΝΑΤΑΡΑΧΗ και το ΔΑΣΟΣ ΤΩΝ ΚΡΕΜΑΣΜΕΝΩΝ ήταν οι πρώτες διεθνείς επιτυχίες του ρουμάνικου κινηματογράφου.

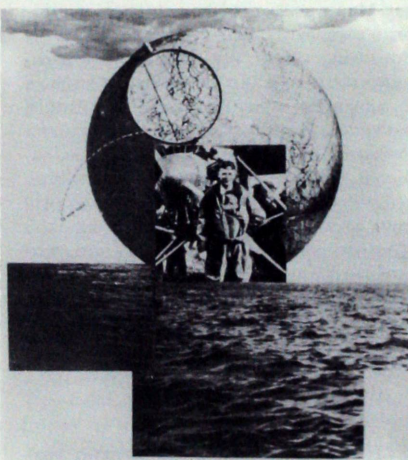
Η ανανέωση των παλιών θεμάτων

Οι ταινίες που διαπραγματεύονται την ιστορία, παλιά ή νέα, περιείχαν κατά το πλείστον σκηνές που "ζωγράφιζαν" τον ηρωισμό υπό οποιαδήποτε μορφή του: τον ηρωισμό των κομμουνιστών στην αντίσταση, τον ηρωισμό των ρουμάνων στρατιωτών στον αγώνα τους ενάντια στο φασισμό, τον ηρωισμό της εργατικής τάξης που οδήγησε το κομμουνιστικό κόμμα στη νίκη. Πολλά από αυτά τα "ταμπλό βιβλίων" ήταν ήδη ξεπερασμένα από την πρώτη μέρα. Η διαφορά αυτών των ταινιών με τις παλιότερες ήταν η χροιά. Θα αναφέρουμε τις ταινίες Η ΣΥΝΟΙΚΙΑ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ (CARTIERUL VESELIEI), το 1964, του Μάρκου, ΟΥΡΑΝΟΣ ΧΩΡΙΣ ΣΥΝΟΡΑ (CERUL N-ARE GRATII), 1962, του Φρανσίσκ Μουντάνου ή ΤΟ ΤΟΥΝΕΛ (TUNELUL), 1966, σοβιετο-ρουμάνικη συμπαραγωγή σκηνοθετημένη απ' τον Μουντάνου πάλι. Αλλά αφού η αντίσταση και ο αντιφασισμός έγιναν τα κυρίαρχα θέματα όλων των ταινιών, ήταν δυνατό να βρεθεί μια ποιικιλία στη γλώσσα. Έτσι στη ΛΕΥΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ (PROCESUL ALB), το 1965, παραδειγματός χάριν, ο Μίχου και ο Μπάριμπου διαπραγματεύτηκαν την πάλη ενάντια στο φασισμό μ' ένα στυλ δεικτικό, ψάχνοντας να δραματοποιήσουν τις σκηνές-κλειδί.

Ο ρουμάνικος κινηματογράφος, προς το μέσο της δεκαετίας του '60, δεν είχε έλλειψη από σκηνοθέτες, αλλά δεν είχε ακόμη αυτές τις ομάδες σκηνοθετών-σεναριογράφων ή σκηνοθετών-οπερατέρ που θα μπορούσαν να παίξουν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη μιας κινηματογραφίας. Η χρονία παραγωγή έφτανε τότε στις 15 ταινίες μυθολογίας μεγάλου μήκους, 25 κινούμενων σχεδίων, 76 επικαίρων και 150 ντοκιμαντέρ, αλλά ένας μικρός αριθμός κινηματογραφιστών δούλευε κανονικά. Την ίδια στιγμή στην ανατολική Ευρώπη οι κινηματογραφιστές έθεταν ερωτήματα για τις επιδράσεις που τα γεγονότα είχαν στο σχηματισμό του εθνικού χαρακτήρα απ' το 1940, ή για τη ζωή σε μια σοσιαλιστική κοινωνία, το παρόν δεν ήταν για τους ρουμάνους κινηματογραφιστές παρά το ντεκόρ για τις κωμωδίες, τις αστυνομικές ταινίες και τις στερεοτυπικές παραγωγές. Δεν είναι παρά στο τέλος της δεκαετίας του '60 που μια άποψη, καθόλου σχηματισμένη, για τον κόσμο και τη νέα κοινωνία επέτρεψε την εμφάνιση θεμάτων και σύγχρονων απόψεων, αλλά πάντα στα πλαίσια των πολιτικών και αισθητικών προϋποθέσεων που επιβάλλοντο. Έκαναν ταινίες για το σχέδιο της ανάπτυξης, αλλά τα κτίρια δεν χτίζονταν πλέον εύκολα, ο ενθουσιασμός για εργασία δεν έφερε μετάλλια, ο Γραμματέας του Κόμματος έκανε το στεφάνι του αρχάγγελου

της δημόσιας, υπήρχαν συγκρούσεις στη δουλειά και στο σπίτι. Από ενθουσιασμό οι νέοι πρωταγωνιστές των ταινιών όπως ΤΟ ΑΣΠΡΟ ΔΩΜΑΤΙΟ (CAMERA ALBA), το 1965 και Ο ΥΠΟΓΕΙΟΣ (SUBTERANUI), το 1967 πρώτες ταινίες μυθολογίας μεγάλου μήκους του ντοκιμαντερίστα Βιργκίλ Καλοτέσκου ή ΤΑ ΠΡΩΙΝΑ ΕΝΟΣ ΣΟΦΟΥ ΝΟΡΙΟΥ (DININETILE UNUI BAIAT CUMNTE), το 1966, του Αντρέι Μπλέρ, δεν είχαν καθόλου. Για να λέμε την αλήθεια δεν ήξεραν που ήταν ή πως θα συνεχίσουν.

Βλέπουμε να εμφανίζονται φιλμ που διαπραγματεύονται τις προσωπικές κρίσεις ή τα οικογενειακά δράματα, όπως ΜΕΑΝΔΡΟΙ (MEANDRE), 1966, του Μίχα Σοκάν. Οι γυναίκες άρχισαν να διεκδικούν μια αληθινή ισοτιμία, πληρώνοντας με την ασυνεπεία και με τη μοναξιά, όπως το ΤΖΟΚΟΝΤΑ ΧΩΡΙΣ ΧΑΜΟΓΕΛΟ (GIOCONDA GARA SURIS), 1967, της Μαλβίνα Ουρσίανου. Ο πλθυσμός ενός χωριού δεν χωρίζεται πλέον σε καλούς και κακούς, δεν μπορούσε κανείς να κατηγορήσει μόνο τους καυκάσιους ως υπεύθυνους για την αποτυχία. Οι ρουμάνοι χωρικοί



Ξαναανακάλυπταν, όπως στο Ο ΟΙΩΝΟΣ ΤΗΣ ΠΑΘΕΝΟΥ (ZODIA FERIOAREI), 1966, του Μάρκου, όπου οι αγάπες, οι εκδικήσεις, η παθητική προσήλωση στη γη ήταν το αποτέλεσμα του πεπρωμένου. Αλλά δεν υπήρχε ακόμη το προσωπικό στυλ, ο δημιουργός που θα εξέφραζε με τον τρόπο του τη γνώμη του. Ήρθε ο Λουσιάν Πιντίλιε και μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η Ρουμανία επιτέλους βρήκε ένα κινηματογραφιστή διεθνούς ευρύτητας αντίληψης. Το πρώτο θέμα που του ενέπνευσε μια αυθεντική έκφραση ήταν ο πόλεμος, ΚΥΡΙΑΚΗ 6 ΩΡΑ (DUMINICA LA ORA 6), 1965, με την πολύ καλή φωτογραφία του νέου Σέργκιου Χουζούμ, διηγιόταν μια ιστορία της αντίστασης σύμφωνα με τους κανόνες της εσωτερικής διαμάχης, κάπως όπως τα "φίλμ μνήμης" του Ρενάι. Ήταν ένα έργο που συγκινούσε, αλλά χωρίς να χρησιμοποιεί κανένα απ' τα συνήθη κλισέ. Η εποχή και τα πρόσωπα επιδέχεται σχεδιασμένα απ' τον σεναριογράφο Ιον Μιχαϊλέανου, αναλύθηκαν από μια ομάδα ανθρώπων του κινηματογράφου που ήταν αποφασισμένοι να δουλέψουν με όλη τη διαύ-

γεια.

Το καλύτερο ρουμάνικο φιλμ της δεκαετίας του '60 και επίσης ένα απ' τα καλύτερα ευρωπαϊκά φιλμ της δεκαετίας, ήταν ένα άλλο φιλμ του Πιντίλιε το Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ (RECONSTITUIREA), 1969. Ο Πιντίλιε εργάστηκε από το θέατρο, όπου σκηνοθέτησε με επιτυχία Σω, Φρις, Ντύρενματ και φυσικά Καραγιόλε. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ είναι μια ταινία όμορφα δομημένη, σεβόμενη τις ενότητες του χρόνου, του τύπου και της πλοκής. Είναι μια μαύρη φάρσα, μια ερμηνευτική μεταφορά σύμφωνα με την παράδοση του Γκογκόλ και του Σιφτ. Ο σκηνοθέτης τονίζει την τραγική πλευρά αυτής της ειρωνικής αναφοράς της αναπόσπαστης και της αδιαφορίας που θυμίζει τις ταινίες του Εβαλντ Σορμ. Στις όχθες ενός ποταμού, μέσα σε μια πυκνή βλάστηση, βρίσκεται ένα καφενείο με ταράτσα. Η κάμερα εξερευνεί τον χώρο από πολλές και διαφορετικές γωνίες, κατόπιν με μακριά, στατικά πλάνα, με αργά πανοραμικά, σταματά, έχοντας την ίδια αντικειμενικότητα, στα πρόσωπα. Θα μείνει αντικειμενική κατά τη διάρκεια όλης της ταινίας. Στο καφενείο δύο φοιτητές δημιουργήσαν φασαρία και τρανιάτσισαν ένα αγόρι. Πρέπει να αναπαραστήσουν το γεγονός μπροστά στον εισαγγελέα, και μπροστά στην κάμερα. Ο εισαγγελέας είναι ανίκανος, ιδρώνει, πίνει, είναι έκδηλο ότι αυτή η υπόθεση δεν τον ενδιαφέρει. Ο καθηγητής των δύο φοιτητών καταλαβαίνει καλά αυτό που γίνεται, αλλά και αυτός κρύβεται πίσω από ένα αλκοολισμό. Ο χωροφύλακας, που θέλει να τα δει όλα, έχει μια ενθουσιώδη περιποιητικότητα, το γκαρσόνι του καφενείου και ο καμεράμαν που πρέπει να γυρίσει ένα φιλμ εκπαιδευτικό πάνω στο κακό παράδειγμα που έδωσαν οι δύο νέοι, συμπεριφέρονται ομοίως. Οι δύο νέοι δέχονται τελικά τις προθέσεις των δικαστών τους που επιμένουν σε πολλές επαναλήψεις, σε περισσότερο ρεαλισμό: παρακινούνται απ' αυτούς ξαναζούν την σκηνή της φιλονικίας και κατά τη διάρκεια αυτής της αναπαράστασης ένας απ' τους φοιτητές σκοτώνεται. Ωστόσο ένα αδιάφορο πλήθος, αόρατο κατά τη διάρκεια αυτών των γυρισμάτων, πιστοποιεί την παρουσία του μόνο από το ηχητικό φόντο, βγαίνει απ' το γήπεδο ποδοσφαίρου που είναι εκεί κοντά. Όταν φτάνει στο ύψος του δεύτερου φοιτητή, πεσμένου, γεμάτα αίματα, στον φίλο του, γίνεται επιθετικό, εχθρικό, απειλώντας το νέο, κατηγορώντας τον ότι είναι τρελός. Θα αποδειχθεί στο τέλος, αντίθετα, το πλήθος πρόθυμο, οπτική αποθέωση της εξουσίας, του νόμου και των εντολών, να σπρώξει το αυτοκίνητο του εισαγγελέα που είχε κολλήσει στις λάσπες.

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ, που έτυχε παθιασμένων κριτικών, περίμενε ένα χρόνο την διανομή. "Το ανακείμενο δεν είναι τυπικό της ζωής στη Ρουμανία και οι δυτικές επιδράσεις είναι ορατές", αυτή είναι η επίσημη κριτική εν ολίγοις. Το 1972 ο Πιντίλιε θα ξαναγυρίσει στο θέατρο με την σκηνοθεσία του Ρεβίζορ του Γκογκόλ στο θέατρο Μπουλάντρα του Βουκουρεστίου, του οποίου ο διευθυντής Λίβιου Τσιουλέι, του έδωσε την άδεια εν λευκό. Το έργο, που έκανε πάταγο, κατέβηκε μετά από ορισμένες παραστάσεις με την δικαιολογία, ανάμεσα στ' άλλα ότι "ήταν σκηνοθετημέ-

νη λες και επρόκειτο για μια σύγχρονη ιστορία". Ο Τσιουλέε κινηγήθηκε και ο Πιντίλε προτίμησε να δουλέψει στο εξωτερικό, ακολουθημένος απ' τον Τσιουλέε. Μια άλλη δυνατή προσωπικότητα αυτής της περιόδου ήταν χωρίς αμφιβολία ο Νικολάε Μπρεμπάν. Αναγνωρισμένος συγγραφέας, έγραψε το σεναριο για την ταινία ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΠΟΧΗ (O FEMEIE PENTRU UN ANOTIMP), 1969, πάνω σε μια στιγμιαία κρίση στη ζωή ενός νέου γιατρού. Η ταινία, σκηνοθετημένη απ' τον Γεώργιου Βιτανίντι, ένα καλλιτέχνη, απ' τους πιο αξίους της γενιάς του Μπρεμπάν, είχε μεγάλη επιτυχία και συγκρίθηκε με την ταινία ΕΝΑΣ ΑΝΤΡΑΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ. Ο Μπρεμπάν το 1971 στράφηκε στην σκηνοθεσία με την ΑΡΡΩΣΤΑ ΖΩΑ (ANIMALE BOLNAVE) που, εκτός απ' τις αδεξιότητες της πρώτης προσπάθειας, είχε το λιγότερο ένα πρωτότυπο στυλ. Με πρόσχημα μια έρευνα για τρεις περιεργούς φόνους, ήταν μια ψυχολογική ανάλυση των προσώπων και των ζητημένων ηθικής που τίθενται στην κοινωνία.

Αναζήτηση νέων φορμών, αναζήτηση πολιτικής

Η επιτυχία του Πιντίλε όρισε ένα κύμα, νέο στον πολιτισμό της Ρουμανίας της μεταπολεμικής εποχής, που φάνηκε ότι εξήγγειλε ένα πολλά υποσχόμενο μέλλον. Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60 μια τρίτη γενιά κινηματογραφιστών φαίνεται να κατάφερε στον ρουμάνικο κινηματογράφο αυτό που δεύτερες γενιές κατάφεραν αλλού, δηλαδή να κερδίσει την εμπιστοσύνη του καθεστώτος ότι δεν θα κάνει κατάχρηση της ελευθερίας που ζητούσε και ότι σκέφτεται να υποστηρίξει τον σοσιαλισμό. Η εκπληκτική ανανέωση στην ποίηση προς το τέλος της δεκαετίας του '60 άνοιξε το δρόμο για το θέατρο, την πρόζα, τη ζωγραφική και για το φιλμ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ του Πιντίλε. Θα μπορούσαμε να πιστέψουμε ότι αυτή η κίνηση θα πετύχαινε, όπως στη Γιουγκοσλαβία, την Ουγγαρία, την Τσεχοσλοβακία και την Πολωνία. Αλλά το 1971 ως τροχόσπεδο πατήθηκε σε μια συνάντηση των ειδικών της ιδεολογίας του Κόμματος, όπου μίλησε ο Πρώτος Γραμματέας Νικολάου Τσαουσέσκου, λόγος πολύ σκληρός ως προς την εντελέχνητα και τον δημιουργισμό και που αντιμετωπίστηκε από μια απρόσμενη αντίσταση. Αυτή η γραμμή, που τροποποιήθηκε απ' το φόβο μιας δυσμενούς αντίδρασης της Ε.Σ.Σ.Δ. στις ελευθερίες που δόθηκαν στον τομέα του πολιτισμού, αλλά βεβαίως από τον αντι-διανοουμενισμό του Τσαουσέσκου και απ' τον θαυμασμό του για κάποιες κατευθύνσεις της Κίνας, αναθεωρήθηκε πιο αργά, την ίδια χρονιά. Στις αρχές της δεκαετίας του '70 φάνηκαν οι πρώτες ενδείξεις μιας τροποποίησης των σχέσεων πολιτικής και πολιτισμού. Οι αρχές συνέχισαν να ενθαρρύνουν μια ρουμάνικη θεώρηση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αλλά όσο αφορά το περιεχόμενο υπήρχε μια κάποια ανοχή ως προς τις πειραματικές φόρμες. Συγχρόνως η επίσημη εκστρατεία ενάντια στην απουσία ελέγχου το πρώτο ρουμάνικο "πολιτικό" φιλμ να δει το φως της μέρας.

Στις αρχές της δεκαετίας του '70 από τη μια μεριά σκηνοθέτες όπως ο Ντραγκάν ή ο Νικολάσκου γύριζαν κωμωδίες ή αστυνομικές ταινίες για την εσωτερική αγορά. Όπως οι αστυνομικές σειρές Η ΤΑΞΙΑΡΧΙΑ ΕΠΕΜΒΑΙΝΕΙ (BRIGADA DIVERSE IN ALERTE), 1970-72, ΤΑ ΚΑΘΑΡΑ ΧΕΡΙΑ (CU MINILE CURATE), 1972 ή ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΦΥΣΙΓΓΙ (ULTIMUL CARTUS), 1973. Υπήρχαν επίσης κινηματογραφιστές που δούλευαν για ένα εξειδικευμένο τομέα, όπως η Ελισαμπέτα Μποστάν, σκηνοθέτιδα ταινιών για παιδιά, ΒΕΡΟΝΙΚΑ, 1972 και Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΒΕΡΟΝΙΚΑ (VERONICA SE INTOARCE), 1973. Υπήρχαν επίσης κάποιοι κινηματογραφιστές που προσπαθούσαν να κατακτήσουν μια κάποια καλλιτεχνική ε-



λευθερία διαπραγματευόμενοι θέματα "επιτρεπόμενα". Έτσι η Ουρσιάνου προσπάθησε να αναδείξει νέες ψυχολογικές πλευρές από θέματα οικεία όπως στις ταινίες Η ΒΡΑΔΙΑ (SERATA), 1971, που δείχνει μια συγκέντρωση μνήμης για την αντιφασιστική εξέγερση του 1944 ή ΠΕΡΑΣΤΙΚΕΣ ΑΓΑΠΕΣ (TRECATOARELE IUBIRI), 1974, μια λίγο-πολύ απλοϊκή αναφορά των σύγχρονων προβλημάτων της γυναίκας. Ο Μουρεσάν θα γυρίσει δυο φιλμ αρκετά τετρωμένα πάνω σε αντιφασιστικά θέματα Η ΕΔΡΑ (ASEDIUL), 1971 και ΤΟ ΦΡΑΓΜΑ (BARIERA), 1972. Δύο διπλωματούχοι της Ακαδημίας του Θεάτρου και του Κινηματογράφου του Βουκουρεστίου, ο Νταν Πίτα και ο Γάκο Βερόδιο σκηνοθέτησαν την ταινία ΟΙ ΓΙΓΑΝΤΕΣ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑΣ (NUNTA DE PIETRA) 1973, μια πρώτη ταινία που αναφερόταν στην αναζήτηση από μεριάς των κινηματογραφιστών μιας άποψης εσθετικής, μερικές φορές πολύ εκλεκτικής.

Με την ταινία ΤΟ ΚΑΝΑΠΙΝΙ ΚΑΙ Η ΧΙΟΝΟΘΥΕΛΛΑ (CANARUL SI VISCOLUL), 1970, ο Μανόλε Μάρκου αναζητούσε την ανανέωση του περιεχομένου μέσα απ' την ανανέωση της φόρμας, αλλά πριμοδοτώντας το οπτικό αδιέξοδο, έβλαπτε την ολό-

κλήρωση της αφήγησης και το ενδιαφέρον για την ιστορία, αυτής για ένα μικρό παιδί που, προσπαθώντας να έρθει σε επαφή με την αντίσταση, σκοτώνεται σε μια χιονοθύελλα. Δύο χρόνια πιο αργά, ο Μάρκου κάνει μια πολιτική ταινία κινηματογραφώντας μερικά κεφάλαια απ' τη βιογραφία του Τσαουσέσκου. Αυτή η ταινία Η ΕΞΟΥΣΙΑ ΚΑΙ Η ΑΛΗΘΕΙΑ (PUTERA SI ADEVARUL), 1972, έδωσε την ευκαιρία στον Μάρκου και στον σεναριογράφο του Τίτους Ποπόβιτς διηγούμενοι τη ζωή τοπικών πολιτικών στελεχών, να αναδεικνύουν μερικές απόψεις της λειτουργίας της εξουσίας στη νέα κοινωνία. Στις αρχές της δεκαετίας του '70 οι νέοι συγγραφείς Παύλ Γκόμα, Ντιμίτρου Τσεπέναγκ, Βιργκίλ Τανάσε και άλλοι και οι καλλιτέχνες γενικά είχαν την επιλογή: να δεχθούν ηθελμένα τους περιορισμούς του περιγυριού τους ή να δουν τα έργα τους λογοκρινόμενα. Μεταξύ των κινηματογραφιστών ο Ράντον Γκάμπρεα αναγνωρίστηκε στη Ρουμανία και στο εξωτερικό απ' το πρώτο του φιλμ ΠΟΛΥ ΜΙΚΡΟΣ ΓΙΑ ΕΝΑ ΤΟΣΟ ΜΕΓΑΛΟ ΠΟΛΕΜΟ (PREA MIC PENTRU UN RAZBOI ATIT DE MARE), 1970, του οποίου η γλώσσα ήταν εξωφθαλμώς επηρεασμένη απ' τις ίδιες λαϊκές πηγές όπως αυτή των συγχρόνων του βουλγάρων (Ντουλγκέροφ και Κριστόφ (2)), των σοβιετικών (Παρατζάνοφ) ή των σλοβάκων (Τζακουμπόσκοφ). Στην τρίτη του ταινία ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΜΜΟ (DINCOLO DE NISIPURI), 1973, ακολουθούσε τον ήρωά του, ένα αναρχικό, να ταξιδεύει σε πολλές δεκαετίες στην σύγχρονη ιστορία της Ρουμανίας και το έκανε με μια ενιαία αντίληψη, έτσι ώστε το φιλμ ήταν προφανώς το καλύτερο και το πιο σημαντικό της περιόδου. Αλλά δεν άρεσε στις αρχές: έπρεπε ο ήρωας να ήταν κομμουνιστής, να υπάρχει κάποιο διδακτικό συμπέρασμα. Ο Γκάμπρεα προτίμησε να μεταναστεύσει.

Αυτή την εποχή η παραγωγή αποκεντρώθηκε. Πέντε στούντιο συμμετείχαν στην παραγωγή ταινιών μυθοπλασίας μεγάλου μήκους που έφτασε στις 25 για κάθε χρονιά. Η κατασκευή των στούντιο της Buftea τέλειωσε, οι αίθουσες προβολής κτίστηκαν. Οι θεατές έγιναν περισσότεροι στην κινηματογραφική πολιτεία του Βουκουρεστίου και οι ξένοι παραγωγοί που ήρθαν ήταν περισσότεροι. Ο Ρενέ Κλαϊρ, με βοηθό τον Γεώργκιου Βιτανίντι, έκανε την ταινία FETES GALANTES (1965) που ήταν η καλύτερη συμπαραγωγή στη Ρουμανία. Ο ρουμάνικος κινηματογράφος, μετά από ένα τέταρτο του αιώνα, διέθετε τα απαιτούμενα υλικά και τους καλλιτέχνες που έπρεπε να παίξουν το ρόλο τους σύμφωνα με τις τάσεις, που υπήρχαν στις γειτονικές κινηματογραφίες στη δεκαετία του '60.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ντιμίτρου Ράντον Ποπέσκου, συγγραφέας, δραματογράφος, σεναριογράφος, συγγραφέας των πρώτων μη δογματικών έργων, όπως "Η γάτα βγήκε απ' την τσάντα", που αναφέρεται στην επιστροφή ενός πολιτικού κρατούμενου που τον πίστευαν νεκρό. Δημοσιεύθηκε στο "Cinema", Απρίλιος 1970, Βουκουρεστί.
2. Βλέπε σχετικό αφιέρωμα στο περ. αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 8, στο γιουγκοσλαβικό και βουλγάρικο κινηματογράφο.

Με τα δικά της μέσα

(1956-1963)

Με το θάνατο του Στάλιν, η Ρουμανία ήταν το μόνο κράτος στην Ανατολική Ευρώπη που το κομμουνιστικό καθεστώς δεν διέθετε μια στερεά βάση για να επιτρέψει την εσωτερική φιλελευθεροποίηση που συνέβαινε. Ο ρουμάνικος κομμουνισμός βασιζόταν περισσότερο στην στενή παρακολούθηση απ' το Κομμα, τον στρατό και την αστυνομία. Αλλά αντίθετα με τις άλλες ανατολικές χώρες της Ευρώπης, με εξαίρεση ίσως της Γιουγκοσλαβίας και, σε κάποιο βαθμό, της Ανατολικής Γερμανίας, οι ρουμάνοι κομμουνιστές αναγνώριζαν στο πρόσωπο του Γεώργι Γεωργίου Ντέξ, τον αρχηγό που πέρασε απ' όλες τις δυσκολίες, τις δίκες για να είναι ο μόνος αναγνωρισμένος αντιπρόσωπος της κρατικής εξουσίας. Αυτός συνέλαβε και σχεδίασε την ρουμάνικη πολιτική αυτή την εποχή, που άρχιζε με την προσπάθεια επαν-επαφής με την Γιουγκοσλαβία και τέλειωνε με την τάση να κερδίσει κάποια ανεξαρτησία απ' τη Σοβιετική Ένωση. Έτσι ο Γεωργίου Ντέξ αναδείχθηκε ως ο φυσικός διάδοχος της παραδοσιακής πολιτικής της Ρουμανίας και στις τελευταίες χρονιές της εξουσίας του - πέθανε το 1965 - πρέπει να ψάξουμε τις αρχές της πολιτικής που θα σημάδεψι τις επόμενες χρονιές.

Το 1959 ο Πρωθυπουργός Σίβον Στόικα ενσυνείδητα ανέπτυξε πολιτιστικές σχέσεις με τη Γαλλία, την Ιταλία και "τις άλλες χώρες της Ευρώπης και της Λατινικής Αμερικής με τις οποίες μας συνδέει μια παράδοση, μια πολιτιστική κληρονομιά, πολιτιστικές συνήθειες κοινές". Μια μερική φιλελευθεροποίηση της πολιτικής ως προς τις εθνότητες αποφασίσθηκε σε υψηλό επίπεδο και εκδηλώθηκε σε αρκετούς συγγραφείς, καθηγητές πανεπιστημίων και άλλους διανοούμενους που σόπαιναν εδώ και πολλά χρόνια. Ακολούθησε ένα κύμα διανοούμενων της Τρανσυλβανίας που δεν έκρυβαν τη συμπάθειά τους για τη σύγχρονη επανάσταση του 1956. Οι μειονότητες των εβραίων και των γερμανών υπέφεραν απ' τις αντιδράσεις της πολιτικής των εθνοτήτων του ρουμάνικου κομμουνισμού. Τα ρεύματα απεδείχθηκαν δαπανηρά διότι αδυνάτιζαν την ικανότητα της συνολικής πολιτιστικής δημιουργίας της Ρουμανίας. Σχεδόν όπως και στη Γιουγκοσλαβία (1), αλλά με ιδεολογικά κριτήρια πιο ξεκάθαρα, τα καθήκοντα και οι περιορισμοί ήταν, στον πολιτιστικό τομέα, προσδιορισμένοι μ' έναν αρνητικό τρόπο, με τα "να μην κάνετε", κάτι που διευκόλυνε την επιστροφή στο ελαφρό στιλ και στις αποιδεολογικοποιημένες μορφές ψυχαγωγίας.

Οι πρώτες πολεμικές

Απ' το 1957 η κινηματογραφική βιομηχανία της Ρουμανίας βρέθηκε σχεδόν αιφνιδιασμένη απ' τους διπλωματούχους του Ινστιτούτου του Θεάτρου και του Κινηματογράφου (Ι.Α.Τ.Κ.). Οι κινηματογραφιστές δεν ήταν πλέον λιγοστοί, αλλά οι ταινίες και οι αξιολογήσεις που έκαναν οι αρχές δεν άλλαξαν. Τα στενά περιθώρια και ο φόβος για τον πειραματισμό έδεναν τα χέρια των πιο χαρισματικών απ' τους νέους κινηματογραφιστές. Η νέα γενιά ακολούθησε ουσιαστικά την κατεύθυνση που ο ρουμάνικος κινηματογράφος είχε πριν 7 χρόνια και απ' όλα τα φιλμ που γυρίστηκαν ένα δεν ήταν αντι-κοφορμιστική ή δεν έμοιαζε καθόλου με αυτά που γυριζόνταν την ίδια εποχή στη Βουλγαρία ή στη Γιουγκοσλαβία (1).

Η πιο ενδιαφέρουσα ταινία αυτά τα χρόνια Η ΖΩΗ ΔΕΝ ΣΥΓΧΩΡΕΙ (VIATA NU IARTA), 1958, του Ιούλιαν Μίχου και Μονόλ Μάρκουσ ήταν επηρεασμένη απ' τα γραπτά του συγγραφέα Αλεξάντρου Σάχια. Αλλά η πρόθεση των σκηνοθετών να διηγηθούν την ιστορία δύο ανδρών, με μοντέρνο τρόπο, του πατέρα και του γι-

ου, όπου ο καθένας κάνει πίσω στον αγώνα που δίνει, την κρίσιμη στιγμή, βρήκε πολλά εμπόδια. Οι συζητήσεις που ακολούθησαν είχαν και μια χρησιμότητα: ήταν η πρώτη φορά που ο κινηματογράφος αντιμετώπιζοταν δημόσια σαν μια ειδική τέχνη. Στον κινηματογράφο δεν έρχονταν μόνο απ' το Ι.Α.Τ.Κ., αλλά και από το θέατρο. Ο Λίβιου Τσιουλέι, που όπως ο Ίλιον άλλοτε, θα κυριαρχούσε στο ρουμάνικο κινηματογράφο για αρκετά χρόνια, ήταν ηθοποιός και σκηνογράφος του θεάτρου πριν έλθει στον κινηματογράφο. Έκανε την ΕΚΡΗΞΗ (ERUPTIA), το 1957, γυρισμένη με φρόντο τις πετρελαιοπηγές, μ' ένα οξύ τόνο στην οπτική σύνταξη και στη σύνθεση. Η προσήλωσή του σ' ένα τόπο εργασίας χαρακτήριζε και την επόμενη ταινία του ΤΑ ΚΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΔΟΥΝΑΒΗ (VALURILE DUNARII), το 1959, τις περιπέτειες ενός ναυτικού που πρέπει να παραδώσει πολεμοφόδια στους γερμανούς, αλλά που καταφέρνει, με πολλούς κινδύνους, να δώσει το φορτίο του στους αντάρτες. Οι ταινίες του Τσιουλέι φανερώσουν ότι βρίσκονται ανάμεσα στο θέατρο και τον κινηματογράφο: το θέατρο τον κατέκτησε τελικά. Τα επόμενα πέντε χρόνια που ακολούθησαν το ΤΑ ΚΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΔΟΥΝΑΒΗ, ο Τσιουλέι γύρισε στη σκηνοθεσία του θεάτρου με μια μεγάλη επιτυχία στη Ρουμανία και το εξωτερικό.

Μαθήματα ιστορίας

Οι νέοι διπλωματούχοι του Ι.Α.Τ.Κ. οι πιο ασταθείς ήταν χωρίς αμφιβολία ο Μίχα Ντραγκάν που θα γίνει απ' τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της επίσημης γραμμής στο ρουμάνικο κινηματογράφο. Θα εντυφώσει σε πολλά και διαφορετικά θέματα, ανάμεσα σ' αυτά και στο θέμα του αντιφασισμού που απέφνευαν οι περισσότεροι κινηματογραφιστές. Η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, συμπαραγωγή με τον Μιχαί Ιακόμπ, αναφερόταν στην αντίσταση, ΠΙΣΩ ΑΠ' ΤΟ ΕΛΑΤΟΔΑΣΟΣ (DINCOLO DE BRZI), το 1957. Το 1960 γύρισε το πρώτο ρουμάνικο φιλμ για μεγάλη οθόνη, το ΔΙΨΑ (SETEA), μια μεταφορά του επιτυχημένου διηγήματος του Τίτους Ποποβίτσι, που επανερχόταν στις κοινωνικές αδικίες του παρελθόντος. Ο Ντραγκάν εκδήλωνε το ενδιαφέρον του για την ανθρωπινή μοίρα που δοκιμαζόταν τις στιγμές της κρίσης. Ο Ντραγκάν βρέθηκε σε λίγο εκεί που ήταν ο Τσιουλέι. Το 1962 επιχείρησε τη σκηνοθεσία ενός φιλμ επηρεασμένου από ένα πραγματικό γεγονός, τη μεγάλη απεργία των ανθρακορύχων της κοιλάδας του Ζίου, της "κοιλάδας των δακρύων", το 1929. Αυτή η ταινία ΛΕΠΕΝΙ 29, το 1962, ανήκει στην κατηγορία των ιστορικών ταινιών "κοινωνικού περιεχομένου" που αντιτίθεται στα ιστορικά παραδοσιακά φιλμ, στα οποία το ιστορικό γεγονός είναι η αφορμή για τη ρομαντική ιστορία ή για την περιπέτεια.

Τα ιστορικά φιλμ, απ' ότι λένε οι διαμάχες και τα άρθρα της εποχής αυτής, έπρεπε να κάνουν το θεατή να σκεφτεί να ψάξει στο παρελθόν τις ρίζες των σημερινών προβλημάτων. Έπρεπε να δίνουν μαθήματα πατριωτισμού και η αισθητική πλευρά να δώσει τη θέση της στον διδακτισμό, σε αποδείξεις και γεγονότα. Η κατευθυντήρια γραμμή ήταν το γύρισμα μιας σειράς ταινιών που κάλυπταν το σύνολο της ρουμάνικης ιστορίας. Αυτές οι ταινίες έγιναν προοδευτικά πιο θεαματικές και το μήνυμά τους όλο και πιο εθνικιστικό και σοβινιστικό. Ο Μιχαί Ιακόμπ που έγινε, όπως ο Ντραγκάν, καθηγητής στο Ι.Α.Τ.Κ., μόλις τέλειωσε τις σπουδές του έκανε τη βιογραφία μιας μεγάλης ρουμάνας αοιδού, ΜΤΑΡΚΛΕΕ, το 1960, μια ιστορική ταινία στο στιλ των επίσημων βιογραφιών. Πάντα παιδαγωγός και καλλιτέχνης ο Ιακόμπ γύρισε πολλά παιδαγωγικά



φιλμ. Οι ορθολογικές θεωρήσεις, διδακτική οργάνωση του υλικού κυριαρχούν στο ΞΕΝΟΣ (STRAINUL), 1963, πάνω στη φιλία δύο ανδρών χωρισμένων από τις κοινωνικές ταραχές που συνταράσσουν τη χώρα. Ο Τίτους Ποποβίτσι, ο συγγραφέας του μυθιστορήματος και του σεναρίου του ΞΕΝΟΣ, έγραψε επίσης τον ΜΥΛΟ ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ, τα ΚΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΔΟΥΝΑΒΗ, τη ΔΙΨΑ, και ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΤΩΝ ΚΡΕΜΑΣΜΕΝΩΝ.

Η πρώτη ιστορική ταινία για το ευρύ κοινό, για τη μεγάλη οθόνη ήταν το ΤΥΝΤΟΡ, το 1963, που έφερε πολλά βραβεία στη Ρουμανία και στο εξωτερικό. Σκηνοθετημένη απ' το Λουσιάν Μπρατού, ένας απ' τους λίγους κινηματογραφιστές που σπούδασαν στο V.G.I.K., στη Μόσχα, βασισμένο σ' ένα σενάριο του Μίχνεκ Γεωργίου, το ΤΥΝΤΟΡ, που στοίχισε πολύ ακριβιά, αναφέρεται στην επανάσταση του 1821 ενάντια στους τούρκους και ιχνηλατεί τη ζωή του αρχηγού της, του Τυντόρ. Με τη θριαμβευτική είσοδό του στο Βουκουρέστι, ο Τυντόρ, βλέπει να του προσφέρεται ο θρόνος που αρνήθηκε λέγοντας: "Σε τι να μου χρησιμεύει αυτό το φέρετρο;" Θα πέσει θύμα μιας τρομερής συνωμοσίας, αλλά στο τέλος του φιλμ ακούγεται η κραυγή: "Θα επανέλθουμε όπως το χορτάρι και τα λουλούδια την άνοιξη". Αυτές οι ταινίες εποχής γνώρισαν μια τρομερή επιτυχία και 8,7 εκατομμύρια ρουμάνων, σε 20 εκατομμύρια, είδαν τον ΤΥΝΤΟΡ. Ο Μπρατού δε γύρισε ωστόσο κανένα άλλο ενδιαφέρον φιλμ.

Οι κωμωδίες

Το άλλο αγαπητό είδος ήταν η κωμωδία. Απ' το 1955 ξανάρχισαν οι κωμωδίες που κράταγαν απ' τη μέτρια παράδοση του αστικού θεάτρου. ΕΜΠΡΟΣ; ΛΑΘΟΣ ΝΟΥΜΕΡΟ (ΑΛΟ? ΑΤΙ GRESIT NUMARUC), το 1958, του Αντρέι Καλαράσου, είναι η ιστορία δύο φοιτητών, ο ένας είναι ένας Δον Ζουάν αδιόρθωτος, ο άλλος πολύ ντροπαλός, που συνεχώς μπερδεύονται μεταξύ τους. ΥΠΟ ΤΗΝ ΥΠΕΥΘΥΝΟΤΗΤΑ ΜΟΥ (PE RASPUNDEREA MEA), το 1956, του Πωλ Καλινέσκου, διηγείται πως οι εργαζόμενοι ενός οίκου μόδας δίνουν μαθήματα ταπεινότητας σ' ένα ράπτη υπερήφανο. Μετά την επίσημη κριτική της ταινίας Η ΖΩΗ ΔΕ ΣΥΓΧΩΡΕΙ, ο Μανόλ Μάρκουρς θέλησε και αυτός να δοκιμαστεί στην κωμωδία με το ΔΕ ΘΕΛΩ ΝΑ ΠΑΝΤΡΕΥΤΩ (NE VREAU SA MA INSOR), το 1960, αλλά χωρίς επιτυχία.

Στα μικρά στούντιο έγιναν οι ταινίες που έδωσαν στο ρουμάνικο κινηματογράφο τις πρώτες του αληθινές επιτυχίες. Το

στούντιο του Βουκουρεστίου, κινούμενων σχεδίων, όπως και αυτά της Πράγας, του Κοτβαλντόου, στην Τσεχοσλοβακία, ή του Ζάγκρεμπ Φιλμ, στη Γιουγκοσλαβία, έπαιξαν με την εθνικοποίηση το ρόλο του προστάτη των τεχνών για τον οποίο ήταν επιφορτισμένο το κράτος. Ιδρυμένο στις αρχές της δεκαετίας του 50, παρήγαγε στα μέσα της δεκαετίας του '60 περίπου 25 ταινίες μικρού μήκους το χρόνο, κάνοντας έτσι τη Ρουμανία ένα απ' τα κέντρα παραγωγής κινούμενων σχεδίων. Η αναγνώριση ξαναέρχεται μερικώς απ' την ιδιοφυία του Ιον Ποπέσκου Γκόπο, δημιουργού του συγκινητικού φιλμ κινούμενων σχεδίων "ο μικρός άνθρωπος των λουλουδιών" και απ' τις ταινίες του ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΙΣΤΟΡΙΑ (SCURTA ISTORIE), το 1957, ΟΙ ΕΠΤΑ ΤΕΧΝΕΣ (SAPTE ARTE), το 1958, HOMO SAPIENS, το 1960, ALLO, ALLO!, το 1962 και SANCTA SIMPLICITAS το 1968, ανάμεσα στ' άλλα που του εξασφαλίζουν μια θέση μεταξύ των κλασικών. Ο Ποπέσκου Γκόπο προσπάθησε να κάνει μια κωμική και σατυρική ταινία μεγάλου μήκους, αλλά του είπαν ότι η ποιότητά του και το πνεύμα του έφθιναν. Ο ρουμάνικος κινηματογράφος έχασε την παράδοση, την πείρα και την ποιητική φαντασία όπως της ΕΚΛΕΨΑΝ ΤΗ ΒΟΜΒΑ (SA FURAT O BOMBA), το 1962, μια κωμωδία επιστημονικής φαντασίας όπως ΠΡΟΣ ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ (PASI SPRE ZUNA), το 1963 ή ένα πειραματικό μύθο όπως ο ΑΣΠΙΟΣ ΜΑΥΡΙΤΑΝΟΣ (HARAP ALB), το 1965, ποδοπατήθηκαν απ' τη βιομηχανία των ταινιών μυθοπλασίας μεγάλου μήκους.

Ο Παναΐ Ισρατι και οι Γάλλοι

Προς το τέλος της δεκαετίας του '50, για πρώτη φορά ο ρουμάνικος κινηματογράφος πέταγε με τα ίδια του τα φτερά και προσανατολιζόταν προς μια παραγωγή 20 ταινιών μεγάλου μήκους, 52 επικαίρων και 23 επιστημονικών εκλαϊκευμένων ταινιών. Από το 1957 πολλοί κινηματογραφιστές ξένοι δούλευαν στα ρουμάνικα στούντιο. Όπως ο Λουί Ντακέν που γύρισε εκεί μια μεταφορά ενός διηγήματος του Παναΐ Ισρατί το ΤΟ ΓΑΪΔΟΥΡΑΓΚΑΘΟ ΤΟΥ ΜΠΑΡΑΓΚΑΝ (CIULINII BARAGANUCUI), το 1957, την ιστορία ενός παιδιού που ανακαλύπτει συγχρόνως τη φτώχεια και την ευτυχία, στις αρχές του αιώνα. Με αυτή την ταινία ο ρουμάνικος κινηματογράφος είχε σαν θέμα του ένα έργο ενός μεγάλου συγγραφέα μετανάστη. Για πρώτη φορά μιλούσαν για τον Ισρατί με χαμηλή φωνή. Μετά τον Ντανκέν, του οποίου το φιλμ ήταν μέτριο και δεν είχε τη δομή όπως το μυθιστόρημα τον Ισρατί, ένας άλλος γάλλος ο Ενρί Κολπί επιχείρησε να μεταφέρει το Ισρατί με, φαινομενικά, περισσότερες πιθανότητες επιτυχίας. Ωστόσο μετέφερε την "Κοντίν", ένα μύθο που χρωματίζει την απρόσμενη φιλία ενός μικρού παιδιού και ενός γίγαντα του χωριού, σε μια ιστορία όπως αυτές του Γκόρκι, μένοντας έτσι, αν και το φιλμ είχε ένα ντελικάτο λυρισμό, στην επιφάνεια του φανταστικού κόσμου του Ισρατί.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Βλέπε τεύχος Νο 8 του περ. αντι - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, στο αφιέρωμα στον γιουγκοσλάβικο-βουλγάρικο κινηματογράφο.

Η Αλβανική κινηματογραφία

(1947 -1976)

Η αλβανική κινηματογραφία είναι η δημιουργία του Κόμματος Εργασίας και η δύναμη του λαού. Πριν την 29η Νοέμβρη 1944 (ημερομηνία απελευθέρωσης της Αλβανίας από τους Ιταλούς-Γερμανούς κατακτητές) δεν μπορούσε να γίνει λόγος για αλβανική κινηματογραφία. Υπήρχαν μόνο λίγα σινεμά στις μεγάλες πόλεις, μερικά από τα οποία αποθήκες που είχαν μετατραπεί σε αίθουσες προβολής, προβάλλοντας μόνο ξένες ταινίες. Το μόνο που απέμεινε από το παρελθόν είναι λίγες εκατοντάδες μέτρων φιλμ γυρισμένων από ξένους, στα οποία η Αλβανία επέχει θέση εξωτικού ντεκόρ.

Η αλβανική κινηματογραφία γεννήθηκε τον Απρίλη του 1947 όταν, έπειτα από απόφαση της Λαϊκής Εθνοσυνέλευσης, όλα τα σινεμά εθνικοποιήθηκαν και δημιουργήθηκε η Αλβανική Κινηματογραφική Επιχείρηση. Την ίδια χρονιά γυρίστηκαν και προβλήθηκαν τα πρώτα αλβανικά επίκαιρα: Ο ΓΙΟΡΤΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΜΑΓΙΑΣ και η ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΤΟΥ ΕΝΒΕΡ ΧΟΤΖΑ ΣΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΚΑΙ ΝΟΤΙΑ ΑΛΒΑΝΙΑ. Μ' αυτά τα φιλμ για πρώτη φορά στην ιστορία της, η μεγάλη οθόνη άρχισε να μιλά την αλβανική γλώσσα.

Όμως η συστηματική δουλειά στην παραγωγή ταινιών ξεκίνησε το 1952 με την ίδρυση του κινηματογραφικού στούντιο "Νέα Αλβανία" ως κύριου φορέα της κινηματογραφικής τεχνολογίας. Η παραγωγή ντοκυμαντέρ, των οποίων ο αριθμός και η θεματολογία αυξάναν χρόνο με το χρόνο, ξεκίνησε την ίδια χρονιά. Η εμπειρία του γυρίσματος ντοκυμαντέρ έδωσε τη θέση της στην παραγωγή ταινιών φικτιόν με πρώτο παράδειγμα την ΤΑΝΑ, την πρώτη μεγάλου μήκους αλβανική ταινία. Η πρώτη επιτυχία έδωσε σημαντική ώθηση στην παραπέρα ανάπτυξη της αλβανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Στη δεκαετία του '60 το Κόμμα Εργασίας Αλβανίας (Κ.Ε.Α) και ο αλβανικός λαός ξεκινούσαν έναν σκληρό αγώνα ενάντια στο σύγχρονο ρεβιζιο-



Από την ταινία ΑΙΩΡΟΠΤΕΡΟ

νισμό. Η αλβανική κινηματογραφία δεν μπορούσε παρά να συνεχίσει σ' αυτό τον αγώνα ξεσκεπάζοντας την αστική-ρεβιζιονιστική ιδεολογία μέσω των ταινιών, ενώ παράλληλα αντανάκλωντας την μεγάλη κινητοποίηση των μαζών προκειμένου να φέρουν εις πέρας τις αποφάσεις του Κ.Ε.Α. και του ηγέτη του Κόμματος και του λαού, συντρόφου Ενβέρ Χότζα.

Ένα χαρακτηριστικό της αλβανικής κινηματογραφίας στη διάρκεια του πεντάχρονου πλάνου (1971-1975) είναι η ποιοτική βελτίωση των ταινιών παράλληλα με την ποσοτική αύξηση. Περισσότερα φιλμ παρήχθησαν στη συγκεκριμένη περίοδο παρά στα πρώτα τρία πεντάχρονα σχέδια μαζί. Το 1975 ήταν η χρονιά σθαιμός για την αλβανική κινηματογραφία μιας και γυρίστηκαν 10 ταινίες σε σύνολο 28 καθόλη τη διάρκεια του πεντάχρονου πλάνου. Οι ταινίες ΠΡΩΙΝΑ ΠΟΛΕΜΟΥ, ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΑΠ' ΤΑ ΒΟΥΝΑ, Ο ΜΠΕΝ ΠΕΡΠΑΤΑ ΜΟΝΟΣ, ΣΤΗΝ ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ, ΛΟΦΟΙ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ, αποτελούν όχι μόνο επιτυχίες της αλβανικής κινηματογραφίας αλλά σταθμούς της σοσιαλιστικής τέχνης συνολικά. Παράλληλα με την ποικιλία των θεμάτων, παρατηρείται μια διαφοροποίηση στο στυλ και στις κινηματογραφικές τάσεις. Στην παραγωγή ντοκυμαντέρ σημειώθηκε σημαντική

πρόοδος. Ειδικά στα προπαγανδιστικά φιλμ, στις ταινίες εκλαϊκευμένης επιστήμης, στις μουσικές κωμωδίες, στις παντομίμες καθώς και στα κινούμενα σχέδια.

Οι σκηνοθέτες έχουν πάρει τα θέματά τους από δύο ένδοξες περιόδους της αλβανικής ιστορίας: από τον εθνικοαπελευθερωτικό πόλεμο και από την σοσιαλιστική οικοδόμηση της χώρας. Μεταξύ των καλύτερων δειγμάτων ταινιών που εμπνέονται από τον εθνικοαπελευθερωτικό πόλεμο είναι: Η ΜΠΡΟΥΤΖΙΝΗ ΠΡΟΤΟΜΗ, ΤΑ ΜΟΝΟΠΑΤΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ, ΣΤΗΝ ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ, ΛΟΦΟΙ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ κ.α.

Ταινίες αφιερωμένες στην καθημερινή ζωή με θέματα όπως η επαγρύπνηση για να προστατευθούν οι νίκες της σοσιαλιστικής επανάστασης (Η ΣΙΩΠΗΛΗ ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ, ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΦΩΤΙΑ, ΣΠΑΣΜΕΝΗ ΚΛΩΣΤΗ), η ανοικοδόμηση της Αλβανίας (Ο ΚΟΜΙΣΑΡΙΟΣ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ, ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΑΠ' ΤΑ ΒΟΥΝΑ), ο ρόλος της εργατικής τάξης (ΑΝΟΙΧΤΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ, ΤΟ ΞΕΣΠΑΣΜΑ), η κολλεκτιβοποίηση της χώρας (ΤΑΝΑ, ΤΟ ΚΑΛΕΣΜΑ, κ.α.), οι σοσιαλιστικοί μετασχηματισμοί και η διαμόρφωση του νέου ανθρώπου (ΑΣΠΡΟΙ ΔΡΟΜΟΙ, ΠΑΛΙΕΣ ΠΛΗΓΕΣ), η πάλη ενάντια στις λαθε-



Από την ταινία ΣΕ ΚΛΘΕ ΕΠΟΧΗ

μένες ιδέες (ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ), η πάλη για την ισότητα των γυναικών (ΤΑ ΑΥΛΑΚΙΑ, Ο ΛΟΧΑΓΟΣ, Η ΕΦΑΡΜΟΣΤΡΙΑ), οικογενειακή ζωή (Ο ΜΠΕΝ ΠΕΡΠΑΤΑ ΜΟΝΟΣ, Ο ΓΕΝΝΑΙΟΣ, ΜΙΜΟΖΑ - ΤΟ ΚΑΚΟΜΑΘΗΜΕΝΟ ΠΑΙΔΙ, ΠΛΗΜΜΥΡΑ ΦΩΤΟΣ, κ.α.)

Το κύριο χαρακτηριστικό όλων των αλβανικών ταινιών είναι η προλεταριακή θέση, η ταξική στάση των δημιουργών φιλμουργών, η άγνοια τους να φέρουν την ιστορική πραγματικότητα σ' όλη της την έκταση στην κινηματογραφική οθόνη. Ένα άλλο χαρακτηριστικό των αλβανικών ταινιών είναι η μορφή του θετικού ήρωα, του νέου ανθρώπου, διαπαιδαγωγημένου από το Κόμμα, ο οποίος κατέχει κεντρική θέση. Ο σοσιαλισμός είναι η επιβεβαίωση του νέου, του θετικού και του προοδευτικού. Αυτό ακριβώς μεταφέρεται καθαρά στην οθόνη μέσα από ήρωες, οι οποίοι διακρίνονται για την πνευματική τους δύναμη και την ηθική καθαρότητα, την προθυμία τους να θυσιάσουν τους εαυτούς τους. Είναι εντελώς αφοσιωμένοι στο Κόμμα, στο λαό και στο σοσιαλισμό και κρύβουν μίσος για τον εχθρό, είτε εσωτερικό είτε εξωτερικό.

Η αντανάκλαση της αισιοδοξίας και του επαναστατικού πάθους των μαζών αποτελούν άλλο ένα χαρακτηριστικό της αλβανικής κινηματογραφίας. Η ζωή και η δραστηριότητα των μαζών, η ζωτικότητα τους σε κάθε τομέα, η βαθεία τους πίστη στο σοσιαλισμό, η αποφασιστικότητά τους και το πείσμα τους στο ξεπέρασμα των δυσκολιών που παρουσιάζονται κάθε φορά, η με-

ταμόρφωση της ψυχολογίας τους, οι επιθυμίες τους οι σχέσεις του Κόμματος με τις μάζες αποτελούν κύρια τα θέματα των επικαιρών, των ντοκυμαντέρ και των ταινιών φικτιόν.

Το σοσιαλιστικό και εθνικό περιεχόμενο των ταινιών χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική τους φόρμα. Το ξεκάθαρο ρεαλιστικό περιεχόμενο εκφράζεται στην οθόνη με ρεαλιστικές φόρμες. Η απλότητα και η σαφήνεια της αφήγησης αποτελεί μόνιμο χαρακτηριστικό σ' όλες τις δημιουργίες της αλβανικής κινηματογραφίας. Η πλατιά γκάμα θεμάτων προδίδουν στο αλβανικό φιλμ έναν επικολυρικό χαρακτήρα. Σε κάθε φιλμ η ψυχολογία των ηρώων καθορίζεται από το ιστορικό - κοινωνικό περιεχόμενο και συμπίπτει πλήρως με την ψυχολογία των μαζών. Ο επικός χαρακτήρας αντανάκλα των επικόττητα της καθημερινής ζωής όμως η κυριαρχία του επικού δεν αποκλείει έναν βαθύ λυρισμό. Αυτό είναι ολοφάνερο στις ταινίες ΑΣΠΡΟΙ ΔΡΟΜΟΙ, ΣΤΗΝ ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ κ.α. Τα πορτραίτα των αλβανών ηρώων στα παραπάνω φιλμ προσδίδουν σ' αυτά ένα εθνικό χρώμα χωρίς όμως να καταφεύγουν στην εθνογραφία και το φολκλόρ.

Η εφαρμογή της γραμμής των μαζών σαν χαρακτηριστικό όλων των δημιουργιών σ' όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, βοήθησε τους αλβανούς φιλμουργούς όχι μόνο να βελτιώσουν την ποιότητα των ταινιών τους και να συναντηθούν μ' αυτό τον τρόπο με τις ανάγκες και τις επιθυμίες ενός πλατιού κοινού, αλλά και να

εκπαιδεύσει μια ολόκληρη στρατιά νέων καλλιτεχνών και ταλέντων, πολλοί από τους οποίους ανακαλύφθηκαν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων.

Μ' αυτό τον τρόπο και παράλληλα με την θεωρητική και πρακτική δουλειά στο Ανώτατο Ινστιτούτο των Τεχνών και του στούντιο "Νέα Αλβανία", δεκάδες νεαρών εκπαιδεύτηκαν στο γύρισμα ταινιών σε άμεση συνεργασία με τους πεπειραμένους συντρόφους τους και να δώσουν στο λαό, περισσότερα φιλμ υψηλότερου ιδεολογικού - αισθητικού επιπέδου. Σήμερα οι παραγωγές αλβανικών ταινιών αποτελούν μια αναγκαιότητα για το τοπικό κοινό, το οποίο απαιτεί περισσότερα. Οι ταινίες προβάλλονται παντού όπου ζουν και εργάζονται οι άνθρωποι. Κάθε χρόνο βλέπονται από εκατομμύρια. Υπάρχουν εξάλλου 450 κινηματογράφοι και κινητές μονάδες προβολής σ' ολόκληρη τη χώρα. Αρκετοί φίλοι σε πολλές χώρες όπου προβάλλονται αλβανικές ταινίες εκφράζουν τον θαυμασμό τους για την ποιοτική και ποσοτική πρόοδο της αλβανικής κινηματογραφίας, η οποία συνεχίζει στο δρόμο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Οι σημαντικές αποφάσεις του 7ου Συνεδρίου του Κ.Ε.Α. αποτελούν ένα μεγαλεπήβολο στόχο στον οποίο οι φιλμουργοί μας έχουν το δικό τους μερίδιο στην επίτευξή του. Η παραπέρα ποιοτική και ποσοτική ανάπτυξη της κινηματογραφικής παραγωγής και η βελτίωση του ιδεολογικού-αισθητικού επιπέδου, αποτελούν τους στόχους της αλβανικής κινηματογραφίας κατά τη διάρκεια του έκτου πεντάχρονου πλάνου, προκειμένου να υπηρετηθεί η επαναστατική και ιδεολογική-αισθητική παιδεία των μαζών και να μεταφερθεί στις οθόνες η σοσιαλιστική ζωή της Αλβανίας

Μετάφραση:
ΧΑΡΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Το παραπάνω κείμενο αποτελεί τον πρόλογο του βιβλίου THE ALBANIAN FILM, εκδ. THE "NENTORI" PUBLISHING HOUSE, Τίρανα 1977, σελ. 8-9.

Από το ζντανοφισμό στο σεχταρισμό

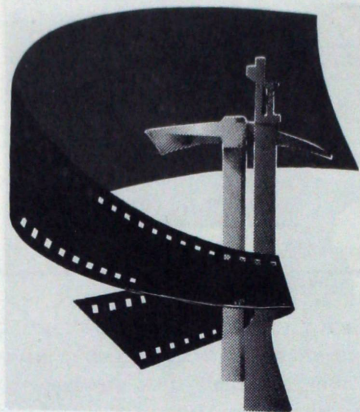
Η "ιδιόμορφη" περίπτωση του αλβανικού κινηματογράφου

Η ιστορική εξέλιξη της αλβανικής κινηματογραφίας είναι στενά δεμένη με την ιστορία του Κ.Ε.Α. (Κόμμα Εργασίας Αλβανίας). Η επικράτηση των παρτιζάνων μετά την απελευθέρωση (Νοέμβρης 1944) και ο καθοριστικός ρόλος του κομματικού μηχανισμού είχε άμεση αντανάκλαση και στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Η εθνικοποίηση της γης συνοδεύτηκε από την άμεση εθνικοποίηση των ελάχιστων κινηματογραφικών αιθουσών της χώρας και από μια προσπάθεια να δοθεί ιδιαίτερο βάρος στην κινηματογραφική παραγωγή. Είχε φανεί κατανοηθεί από την κομμουνιστική ηγετική ομάδα η προπαγανδιστική - "διαπαιδαγωγητική" δυνατότητα της μεγάλης οθόνης και γι' αυτό το λόγο έτυχε ιδιαίτερα προνομιακής μεταχείρισης από την νεοσύστατη Λαϊκή Δημοκρατία της Αλβανίας.

Ιδιαίτερο βάρος δόθηκε στην παραγωγή επικαίρων, τα οποία απεικόνιζαν την αλβανική κοινωνική πραγματικότητα. Έργο ιδιαίτερα δύσκολο μιας και οι μετρημένοι στα δάχτυλα αλβανοί που είχαν κάποια σχέση με την κινηματογράφο άρχισαν να συλλαβίζουν την φιλμική γλώσσα. "Οι ταινίες τους είναι ένα μείγμα από εξομολόγηση και κήρυγμα - φλέγονταν από την επαναστατική θέρμη και πίστη, που ενώνει τον καλλιτέχνη με το Κόμμα και την Επανάσταση. Διόρθωσαν τα αισθητικά ιδανικά τους καθώς άρχισαν να διαμορφώνονται οι νέες κοινωνικές σχέσεις. Η επαναστατική απόκλιση του καλλιτέχνη γίνεται η συναισθηματική του πηγή κι η ρομάντσα του, το εσωτερικό φως που φωτίζει τα γεγονότα και του επιτρέπει ν' ανακαλύψει το βάθος των φαινομένων και να φέρει στην επιφάνεια το νόημά τους.

Όταν η κινηματογραφική τέχνη τοποθετήθηκε στην υπηρεσία της Επανάστασης απόχτησε δημιουργικές



παρορμήσεις και κοινωνική εμπειρία, που της χάρισε νέα δύναμη για τη ρεαλιστική από μέρους της απεικόνιση του λαού, σαν δημιουργού της Ιστορίας" (1)

Ο αλβανικός δρόμος για το σοσιαλισμό

Ο νέος αλβανός κινηματογραφιστής έπρεπε να δείξει μέσα από το φιλμικό του έργο το προτσές της οικοδόμησης του σοσιαλισμού στην πιο φτωχή χώρα της Ευρώπης. Να δείξει το πως αυτό το νέο κοινωνικό σύστημα ανέτρεπε συθέμελα τον αστισμό και τον ημιφεουδαρχισμό, το πως διαμόρφωνε το νέο άνθρωπο, το σοσιαλιστή εργάτη.

Ταυτόχρονα στο νεοεμφανιζόμενο αλβανικό κινηματογράφο ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50 παρατηρούνται ορισμένες αλλαγές ύφους και θεματολογίας. Πιο συγκεκριμένα παρατηρείται μια μετατόπιση από το γενικό στο ειδικό, από τη γενικόλογη και αόριστη αναφορά στην επανάσταση περνάμε στο εστίασμα του φακού στους ήρωες, στους απλούς ανθρώπους. Από την ποιητική-επική εξύμνηση της επανάστασης οι αλβανοί φιλμουργοί προχωρούσαν τώρα σε μια συγκεκριμένη ιστορική ανάλυση της επαναστατικής εξέλιξης, μέσα στην καθημερινή ζωή. Αντί για τους περιγραφικούς τύπους

ανθρώπων άρχισε να γίνεται μια βαθιά μελέτη της ατομικής προσωπικότητας, αντί για τον μεταφορικό ιδιοματισμό άρχισε τώρα να χρησιμοποιείται η πρόζα της εικόνας (2).

Το βασικό θέμα όμως στον αλβανικό κινηματογράφο εξακολουθούσε να παραμένει αυτό που ήταν: η επανάσταση εν εξέλιξη. Αυτός άλλωστε ήταν αντικειμενικός στόχος όπως τον είχε θέσει ο Ενβέρ Χότζα: να δημιουργηθούν ταινίες διαποτισμένες με κομμουνιστικές ιδέες που ν' αντανάκλουν τον αλβανικό δρόμο για το σοσιαλισμό.

Κύρια χαρακτηριστικά του νέου αλβανικού κινηματογράφου είναι η εξύμνηση, η προπαγάνδα, η μορφή του θετικού ήρωα, η εκλαΐκευση, το επικολυρικό ύφος, ο ρεαλισμός (σοσιαλιστικού τύπου) και η απλοϊκότητα - λαϊκότητα. Προκειμένου κάθε ταινία ν' αγγίξει όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό δόθηκε έμφαση στην "απλοποίησή" της έτσι ώστε να κατανοείται από κάθε εργάτη ή αγρότη: "Για τους αγρότες πρέπει να φτιάχνουμε απλές, ρεαλιστικές ταινίες μ' έναν απλό μύθο. Πρέπει να τους μιλάμε σε μια οικεία, ειλικρινή γλώσσα, για την αγελάδα, για το σταύλο τους που χρειάζεται καθαρίσμα και γενικά η κάθε ταινία πρέπει να βοηθά τα εκατομμύρια των θεατών να καταλαβαίνουν καλύτερα τις ανάγκες τους, αλλιώς είναι άχρηστη" (3).

Αυτού του είδους η εκλαΐκευση ήταν εκ των πραγμάτων επιβεβλημένη μια και το μορφωτικό επίπεδο των αλβανών ήταν πολύ χαμηλό (τουλάχιστον μέχρι το '60). Επιλέχθηκαν έτσι ταινίες με απλοϊκό σενάριο και θέμα, με αρχή, μέση και προβλεψίμο τέλος (γραμμική αφήγηση), εύκολες όσον αφορά την ανάγνωσή τους από το (κυρίως αγροτικό) κοινό.

Η ανατομία του ηρωισμού

Κύριος χαρακτήρας ο θετικός ήρωας, το πρότυπο του οικοδόμου του σο-

σιαλισμού. Ο μανιχαϊσμός, η σύγκρουση "καλού" - "κακού" και η τελική επικράτηση του "καλού" χαρακτηρίζουν την πλειονότητα των αλβανικών ταινιών. Ιδιαίτερα εμφανές είναι τούτο στις ταινίες που αναφέρονται στην αντίσταση και στον παρτιζάνικο αγώνα ενάντια στους ιταλογερμανούς κατακτητές.

Ο ήρωας επιτυγχάνει το κατορθώμα του με τον δικό του προσωπικό τρόπο. Η εκτέλεση ενός ηρωικού κατορθώματος δεν είναι πάντα μια εύκολη διαδικασία χρειάζεται προσπάθεια για να ξεπεραστούν, όχι μόνο τα εξωτερικά μα και τα εσωτερικά εμπόδια, τέτοια όπως μια περιπλοκή σε μια δύσκολη κατάσταση ή ο φόβος απέναντι στο θάνασιμο κίνδυνο. Ο ήρωας βάσει κατά μέρος τους φόβους του κι εκτελεί τ' ανδραγαθήματά του χωρίς καν να σκέφτεται την προσωπική δόξα. Δεν έχει τη νοοτροπία του επαγγελματία στρατιωτικού που γι' αυτόν ο θάνατος είναι μέρος του επαγγέλματός του. Φτάνει μέχρι την ηρωική πράξη μέσα απ' την ιδεολογία του κομμουνιστή πατριώτη που αγνίζεται για την πραγμάτωση του σοσιαλισμού. Μπορεί ν' αφήνεται το θάνατο και να γίνεται παράτολμος, χωρίς τις διαταγές του διοικητή του: μόνο η ταξική του συνείδηση τον παρακινεί. (4)

Ιδεολογία και προπαγάνδα

Η επαναλαμβανόμενη (γι' αυτό κι ανιαρή) εξύμνηση του ήρωα-παρτιζάνου δεν έχει άλλο στόχο από την προπαγάνδα και την ολοένα και εντονότερη ιδεολογικοποίηση των μαζών (5) το αλβανικό προπαγανδιστικό φιλμ όπως και κάθε φιλμ προπαγάνδας "μαρτυρεί το φόβο του ανθρώπου και το φόβο της ελευθερίας του αποκαλύπτει την κρυμμένη αδυναμία του ολοκληρωτισμού, την αδυναμία των ιδεολογιών που δεν είναι σίγουρες για τη δύναμή τους. Είναι μια ομολογία ανικανότητας της ιδεολογίας". (6)

Τα αλβανικά προπαγανδιστικά φιλμ που εξυμνούν το Χότζα, την καθοδήγηση του Κ.Ε.Α. (το σοφό ιερατείο της απόλυτης γνώσης) τους παρτιζάνους αγωνιστές, τους στοιχνοβίτες εργάτες, τη συμμαχία εργατών-αγροτών, το ξεπέρασμα του πλάνου, τη δικτατορία του προλεταριάτου, κ.ο.κ "ανεξάρτητα από το βαθμό της



Από την ταινία ΣΠΑΣΜΕΝΑ ΝΗΜΑΤΑ

μετριοτήτας και του πειθαναγκαστικού τους χαρακτήρα έχουν δυο κοινά γνωρίσματα: την υπεροχή της ιδέας, μιας μόνης ιδέας ενσαρκωμένης ή μη σ' ένα ανώτερο ον, που γίνεται από αυτό και μόνο το γεγονός, το ίδιο αξιολογούμενο και ιερό με την ιδέα αυτή, και την απόλυτη απουσία προσωπικής σχέσης του έργου και του δημιουργού με το άτομο, το θεατή, που θεωρείται σε κατάσταση απόλυτης ανευθυνότητας" (7).

Η προπαγάνδα δεν κάνει τίποτε άλλο από το να προσεκτείνει, να στηρίζει την ιδεολογία: είναι ιδεολογία ονοματισμένη, υποδειγμένη, καθορισμένη. "Το προπαγανδιστικό φιλμ πέρα κι από ομολογία ανικανότητας είναι μια σκέτη ομολογία. Σαν τυραννική ηγεμονία της ιδέας, η προπαγάνδα δεν κάνει τίποτε άλλο από το να ομολογεί και να εκφράζει καθαρά μια περιφρόνηση για το άτομο, τον πολίτη, περιφρόνηση που είναι ήδη παρούσα να και μεταμφιεσμένη, μέσα στην ιδεολογία" (8).

Η προπαγάνδα υπεισέρχεται σε μεγαλύτερο βαθμό στο ντοκυμαντέρ και στις αλβανικές ταινίες επικαίρων. Μπροστά στην επαναστατική πραγματικότητα το αλβανικό ντοκυμαντέρ ταχτοποιεί το κάτοπτρό του. "Στο άμεσο και στο "εν θερμώ" συντελούμενο, πρόκειται να γίνει αντιληπτό το νόημα μια ιστορικής εξέλιξης ή μιας ιδέας που τείνει να αυτοεπιβεβαιωθεί και η κινηματογραφική κάμερα δεν έχει άλλο περιορισμό παρά να αναγνωρίσει, να αποκαθάρει από περιττά στοιχεία το "ουσιώδες" και τις "κινητήριες δυνάμεις", που σύμφωνα με τις ιδεολογικές σταθερές της σκηνοθεσίας, οδηγούν στον θρίαμβο μιας συγκεκριμένης πολιτικής επιλογής" (9).

Ο "ρεαλισμός" του Ζντάνοφ

Στην περίπτωση της Αλβανίας, όπως και στις υπόλοιπες χώρες του πρώην ανατολικού συνασπισμού, ο "σοσιαλιστικός ρεαλισμός" που φρέναρε ουσιαστικά τον κινηματογράφο κατά τη διάρκεια της σταλινικής περιόδου, συνέχισε να επιβάλλεται ασφυχτικά πάνω στους δημιουργούς. Ενώ στις υπόλοιπες "σοσιαλιστικές" χώρες παρατηρήθηκαν τα πρώτα δείγματα φιλελευθερισμού μετά το ιστορικό 20ο συνέδριο του Κ.Κ.Σ.Ε., στην Αλβανία η τάση αυτή καταδικάστηκε ως "δεξιά παρέκκλιση" και "αστική διάβρωση". Η εμμονή στο δόγμα του Ζντάνοφ είχε ως άμεσο αποτέλεσμα το γύρισμα πολλών ταινιών-αγιογραφιών σε μισοντοκυμαντερίστικη μορφή. Ο "σοσιαλιστικός ρεαλισμός", η δήθεν εικονογράφηση της κοινωνικής προόδου σ' ένα εργατικό κράτος, έπεφτε σε στομφώδη έπη και βιογραφίες, όπου τα πρόσωπα παρουσιάζονταν σαν άσφογοι ήρωες της σοσιαλιστικής δουλειάς και των κολλεκτιβοποιημένων αγροκτημάτων (10).

Θα ήταν όμως άδικο και ανιστορικό να περιμένει κανείς από μια χώρα που βγήκε κατεστραμμένη από τον πόλεμο να αφοσιωθεί συστηματικά στο πολύπλοκο ζήτημα του μαρξιστικού και επαναστατικού κινηματογράφου, καθώς ήταν απασχολημένη με τα βασανιστικά προβλήματα της μαζικής βιομηχανοποίησης, των αντεπαναστατικών επιθέσεων από το εξωτερικό και τις θυσίες που είχε στοιχίσει ο αγώνας κατά του φασισμού (11).

Στην ιδιόμορφη περίπτωση της αλβανικής κινηματογραφίας το αιώριο

πρόβλημα της αντίθεσης φόρμας - περιεχομένου λύθηκε εύκολα με την πλέρια αγνόηση της φόρμας και την αποκλειστική σχεδόν έμφαση στο περιεχόμενο, στο ιδεολογικό μήνυμα. "Δεν υπάρχει μαρξιστική αισθητική" διαπίστωνε με θλίψη ο Λούκατς μπρος στην εξεγερμένη Βουδαπέστη (12). Τι είδους όμως "φιλοσοφία της τέχνης" και συνακόλουθα του κινηματογράφου θα μπορούσε ν' ανθίσει σ' ένα κράτος που πάλευε για την επιβίωσή του; Ιδιαίτερα μάλιστα στα πλαίσια του ψυχρού πολέμου, έπειτα από τη σύγκρουση με την πρώην ΕΣΣΔ, την αντιπαράθεση με τη γειτονική Γιουγκοσλαβία και τους "τιτοικούς", την αντιπαράθεση με τους "χρουντσιοφικούς" (13), την προσέγγιση και την απομάκρυνση από την Λαϊκή Δημοκρατία της Κίνας (14), το σχεταρισμό, τον απομονωτισμό και την ξενοφοβία.

Ο μοναχικός δρόμος

Ο αλβανικός κινηματογράφος δεν μπορούσε παρά να αφουγκραστεί τις ραγδαίες εξελίξεις και να τις αναπαραγάγει μέσα από τις εικόνες. Ο πρώτος ερασιτεχνισμός και η πρώτη απειρία των αλβανών φιλμουργών έδωσαν τη θέση τους σε ταινίες που μπορούσαν τουλάχιστον να "σταθούν" καλλιτεχνικά παρά τις άπειρες (τεχνικές και όχι μόνο) αδυναμίες τους. (Είναι χαρακτηριστικό ότι ασπρόμαυρες ταινίες γυρίζονταν και τη δεκαετία του '80.

Όσον αφορά τον τεχνικό εξοπλισμό, αυτός ήταν απαρχαιωμένος, ενώ ελάχιστοι αλβανοί είχαν σπουδάσει κινηματογράφο στο εξωτερικό (κύρια στην Ε.Σ.Σ.Δ.). Οι πιο πολλοί ήταν οπερατέ, οι οποίοι βασισμένοι στις γνώσεις που είχαν αποκομίσει από το εξωτερικό σιγά-σιγά μετατράπηκαν σε πειραματιστές σκηνοθέτες. Λόγω της απομόνωσης της χώρας και της εμμονής στην αυτάρκεια οι παλαιότεροι σκηνοθέτες δίδασκαν τους νεώτερους στα πλαίσια του γυρίσματος ταινιών. Με το θεσμό λοιπόν της μαθητείας διαμορφώθηκε η νέα γενιά φιλμουργών, η οποία βέβαια είχε την τύχη ν' αποφοιτήσει από την Ακαδημία Κινηματογράφου και να πειραματιστεί στα αλβανικά κινηματογραφικά στούντιο (Albfilm).

Η ένταξη της αλβανικής κινηματογραφικής παραγωγής στα πεντάχρονα πλάνο, αν μη τι άλλο, είχε ως αποτέλε-



Από την ταινία ΜΟΝΟΠΑΤΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

σμα την κατακόρυφη αύξηση των ταινιών, τον εμπλουτισμό της θεματολογίας και τη δειλή προβολή αλβανικών ταινιών στο εξωτερικό (κύρια στη Γαλλία, η οποία διατηρούσε υψηλού επιπέδου πολιτιστικές σχέσεις με την Λ.Δ της Αλβανίας). Παρά τις παραπάνω αλλαγές ουσιαστικές τομές δεν προώθησαν και σε γενικές γραμμές η αλβανική κινηματογραφία καθηλώθηκε ανάμεσα στο ζντανοφισμό και τον απομονωτισμό.

The end

Η κατάρρευση - ανατροπή των καθεστώτων του πρώην "υπαρκτού" σοσιαλισμού συμπαρέσυρε και τη Λαϊκή Δημοκρατία της Αλβανίας. Η επιστροφή στον άγριο καπιταλισμό, στις ιδιωτικοποιήσεις, στην αποβιομηχάνιση, στην κατάρρευση κάθε έννοιας κοινωνικού κράτους είχε τις επιπτώσεις της και στο χώρο του κινηματογράφου. Όπως μας δήλωσαν οι υπεύθυνοι των στούντιο Albfilm (σε παλιότερη επίσκεψη μελών της Σ.Ε του "αντικινηματογράφου" στο Τίρανα) αρκετοί είναι οι ενδιαφερόμενοι όσον αφορά την πώληση (στην ουσία ξεπούλημα) των στούντιο. Ήδη το τμήμα κινουμένων σχεδίων έχει ήδη πωληθεί σε εταιρία γαλλικών συμφερόντων, ενώ απομένει η τελική διαπραγμάτευση για τα υπόλοιπα. Στα Τίρανα και στις υπόλοιπες αλβανικές πόλεις οι κινηματογράφοι προβάλλουν ήδη χολιγουντινά σκουπίδια, οι αλβανοί σκηνοθέτες που παλιότερα στηρίζαν το Κ.Ε.Α. γυ-

ρίζουν τώρα ταινίες ενάντια στη "δικτατορία" (όπως αποκαλούν το παλιό καθεστώς) ενώ οι γερανοί έχουν ήδη αποσύρει όλα τα σύμβολα του παλιού καθεστώτος και ανάμεσα σ' αυτά και το σήμα της πάλαι ποτέ σοσιαλιστικής αλβανικής κινηματογραφίας: ένα τουφέκι κι ένα κασμά τυλιγμένα σ' ένα κομμάτι φιλμ...

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ

ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ (Υ. ΣΟΥΡΟΒΤΣΕΦ, κ.α.) ΠΛΑΝΗΤΗΣ, Χ.Χ, σελ. 95
2. Ο.π., σελ. 102
3. Ο.π., σελ. 103
4. Ο.π., σελ. 115-116
5. ΟΙ ΜΑΖΕΣ ΟΙΚΟΔΟΜΟΥΝ ΤΟ ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟ (Ενβέρ Χότζα) εκδ. ΝΑ ΥΠΗΡΕΤΟΥΜΕ ΤΟ ΛΑΟ, 1974
6. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ (Κ. Ζιμμέρ) ΕΞΑΝΤΑΣ 1976 σελ. 145-146
7. Ο.π., σελ. 146
8. Ο.π., σελ. 146-147
9. ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ (Τ. Γουδέλη). Περιλαμβάνεται στο συλλογικό ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, εκδ. Π.Ε.Κ.Κ 1991
10. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Κ. Ρήντερ) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1985, σελ. 204
11. Ο.π., σελ. 205
12. Η ΨΥΧΡΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ (Κ. Παπαϊωάννου) ΥΨΙΛΟΝ 1986, σελ. 74
13. ΧΡΟΥΣΤΙΟΦΙΚΟΙ (Ενβέρ Χότζα) ΛΕΙΨΙΑ 1985
14. ΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ Κ.Ε ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ Κ.Ε ΤΟΥ Κ.Κ.ΚΙΝΑΣ, εκδοτικό "8 ΝΟΕΜΒΡΗ", Τίρανα 1978

Σχετικά με την επαναστατικοποίηση της λογοτεχνίας και των τεχνών.

Η πάλι για την επαναστατικοποίηση της ζωής της χώρας αγχάλασε και τον τομέα της λογοτεχνίας και των τεχνών, που αποτελεί "έναν από τους κυριότερους τομείς της ιδεολογικής δραστηριότητας του Κόμματος". (1)

Αυτό το πεδίο ήταν πάντα στο κέντρο αυτής της προσοχής του Κόμματος και της λαϊκής εξουσίας. Ξαν συνέπεια αυτής της φροντίδας, οι τέχνες και η νέα αλβανική λογοτεχνία, που δημιουργήθηκαν στα χρόνια της δικτατορίας του προλεταριάτου, προόδευαν με σίγουρα βήματα στο σωστό δρόμο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Μετά από τους προσανατολισμούς που έδωσε η ειδική Ολομέλεια της Κεντρικής Επιτροπής του Κόμματος, τον Οκτώβριο του 1965, σχετικά με τη λογοτεχνία και τις τέχνες, η δημιουργία στο χώρο αυτό πήρε νέα ώθηση, πλούτινε με νέα έργα - και με ανώτερη καλλιτεχνική ποιότητα, και πιο υγιές ιδεολογικό περιεχόμενο, απόχτησε πιο μαχητικό χαρακτήρα και μεγαλύτερη διαπαιδαγωγική δύναμη.

Η αστική τάξη όμως και ο σύγχρονος ρεβιζιονισμός διεξήγαγαν άγρια πάλη ενάντια στην επιστημονική μέθοδο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ενώ στις καπιταλιστικές και αστικο-ρεβιζιονιστικές χώρες είχαν πάρει πολύ μεγάλη διάδοση τα μοντερνιστικά ρεύματα στη λογοτεχνία και τέχνες. Η λογοτεχνία και οι τέχνες στην Αλβανία δεν ήταν απρόσβλητες από τις επιδράσεις που μπορούσαν να ασκήσουν αυτά τα ρεύματα. Το 5ο Συνέδριο του Κόμματος είχε κριτικάρει τα πολιτιστικά και καλλιτεχνικά ιδρύματα, την Ένωση Συγγραφέων, την Επιχείρηση Εκδόσεων και τα όργανα λογοτεχνικών εκδόσεων, τις κομματικές οργανώσεις - βάσης αυτών των ιδρυμάτων, που δεν έδειχναν την απαιτούμενη επαγρύπνηση και είχαν επιτρέψει την έκδοση λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών έργων, το περιεχόμενο των οποίων δε συμβιβάζονταν με την προλεταριακή ιδεολογία, που δε διεξήγαγαν συνεχή πάλη για την εφαρμογή των προσανατολισμών του Κόμματος, στον τομέα της λογοτεχνίας και των τεχνών. Το Συνέδριο είχε θέσει καθήκον να ενταθεί η πάλη για την ανάπτυξη μιας λογοτεχνίας και τέχνης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, να εξασφαλιστεί γρήγορα επαναστατικοποίηση των λογοτεχνικών εκδόσεων, όλης της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Το Κόμμα με τα πολιτιστικά και καλλιτεχνικά ιδρύματα πήραν μια σειρά μέτρα

για την εφαρμογή αυτής της οδηγίας. Τα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά έργα με φτωχό και ακατάλληλο περιεχόμενο υποβλήθηκαν σε ολόπλευρη κριτική. Η πάλη στράφηκε τόσο κατά των αστικορεβιζιονιστικών φιλελευθεριστικών και μοντερνιστικών αντιλήψεων, όσο και κατά των συντηρητικών αντιλήψεων. Χτυπήθηκε ιδιαίτερα η λεγόμενη "θεωρία απόστασης" σύμφωνα με την οποία η λογοτεχνία και οι τέχνες δεν μπορεί να ανταποκρίνονται αυτοστιγμεί στην απεικόνιση της πραγματικότητας χωρίς να ζημιωθεί το καλλιτεχνικό τους επίπεδο. Η αστική αυτή θεωρία αποσπά το συγγραφέα και τον καλλιτέχνη από την πραγματικότητα, από τη ζωή και από τη σφριγηλή δραστηριότητα των μαζών.

Η Κεντρική Επιτροπή του Κόμματος παρακολούθησε από κοντά την πάλη για την επαναστατικοποίηση της λογοτεχνίας και των τεχνών. Η ηγεσία του Κόμματος, για να δώσει πιο ορμητική ώθηση σ' αυτή την πάλη επανήλθε, το Δεκέμβριο του 1968, στα κατ'ακατάλληλα προβλήματα της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας, απαιτώντας όπως η δημιουργία αυτή βαδίζει με το βήμα των λαϊκών μαζών, με το βήμα της εργατικής τάξης. Το μοτίβο του Κόμματος που θα οδηγούσε όλη τη λογοτεχνία και τις τέχνες, ο σύντροφος Ενβέρ Χότζα το προσδιόρισε με τα παρακάτω λόγια: "Το καθέτι για το λαό, ό,τι δημιουργείται να φέρει τη σφραγίδα της λαϊκής δραστηριότητας, του λαϊκού επαναστατικού πνεύματος, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Έξω απ' αυτά τίποτα δεν αξίζει". (2)

Ανταποκρινόμενοι στο βασικό αυτό προσανατολισμό του Κόμματος, πολλοί συγγραφείς και καλλιτέχνες πήγαν να ζήσουν και να εργαστούν σε βιομηχανικά κέντρα, σε εργοτάξια οικοδομών και σε γεωργικούς συνεταιρισμούς. Η ζωή κοντά στους εργάτες και αγρότες, η από κοινού, μ' αυτούς συμμετοχή στην παραγωγική δουλειά, τους βοήθησαν να γνωρίσουν καλύτερα τον ηρωισμό των μαζών, το δημιουργικό τους πνεύμα και σθένος, τις τεράστιες προόδους, τα καυτά προβλήματα, όλα τα πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα, τα εμπόδια και τις δυσκολίες στη δουλειά για τη σοσιαλιστική οικοδόμηση. Το γεγονός αυτό τους βοήθησε για μια όσο ποτέ άλλοτε πλουσιότερη, πιο ρεαλιστική, πιο επαναστατική, πιο μαχητική δημιουργία.

Παραπέρα ανάπτυξη πήρε αυτή την περίοδο και το ερασιτεχνικό καλλιτεχνικό κίνημα στις βιομηχανικές επιχειρήσεις και

στους γεωργικούς συνεταιρισμούς, γεγονός που ανέβασε σε ανώτερο βαθμό το ρόλο των μαζών στη δημιουργία της τέχνης.

Το κίνημα για την επαναστατικοποίηση της λογοτεχνίας και των τεχνών έφερε το βάθαιμα της ταξικής πάλης σ' αυτό τον τομέα. Η επαναστατικοποίηση της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας χαλούσε τα σχέδια των καμουφλαρισμένων εχθρικών στοιχείων, που έλπιζαν και προσαπαθούσαν να χτυπήσουν τη γραμμή του Κόμματος, το σοσιαλιστικό σύστημα δια της επιτροπής των αστικών και ρεβιζιονιστικών επιδράσεων στον τομέα της κουλτούρας, στη λογοτεχνία και στις τέχνες. Ο λόγος του σύντροφου Ενβέρ Χότζα το Δεκέμβριο του 1968, που έδινε συντριπτικό χτύπημα στις ξένες εκδηλώσεις στη λογοτεχνία και τέχνες, μούδιασε τους εχθρούς, τους ανάγκασε να κάνουν κάποια υποχώρηση, να αλλάξουν κάποια ταχτική για να εμφανιστούν σαν υπέρμαχοι της επαναστατικοποίησης. Στην πραγματικότητα όμως αυτοί δεν σταμάτησαν την υπονομευτική τους δράση, παρά προσπάθησαν να κάνουν μεγαλύτερο θόρυβο για να δημιουργήσουν την εντύπωση πως εφάρμοζαν κατά "δημιουργικό τρόπο" τις κατευθυντήριες γραμμές του Κόμματος.

Οι εχθροί όμως δεν είχαν βάση ούτε και δυνάμεις τέτοιες που να μπορούσαν να σταματήσουν το προτσές επαναστατικοποίησης της λογοτεχνίας και των τεχνών στην Αλβανία. Η πορεία της σκληρής ταξικής πάλης και η επαναστατική πολιτική που ακολουθούσε το ΚΕΑ σ' αυτή την πάλη θα ξεσκεπάσαν τελειωτικά το πρόσωπό τους, τη σαπίλα των αστικών και ρεβιζιονιστικών τους απόψεων, τις οποίες το Κόμμα με τις εργαζόμενες μάζες θα τις εκρίζωναν οριστικά.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Λόγος του Ενβέρ Χότζα στην 17η Κομματική Συνδιάσκεψη των Τιράνων (21/12/68). Εκθέσεις και λόγοι (1967-68), σελ. 478

2. Ο.π., σελ. 487

3) Το παραπάνω κείμενο αποτελεί απόσπασμα από το βιβλίο ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ, (συλλογική δουλειά του Ινστιτούτου Μαρξιστικών - Λενινιστικών Μελετών της Κ.Ε. του ΚΕΑ). Εκδόθηκε και στα ελληνικά από τις εκδόσεις "Πλανήτης", Β' έκδοση 1980.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΑΛΒΑΝΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1947: Ο ΓΙΟΡΤΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΜΑΓΙΑΣ (επίκαιρα), Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΤΟΥ ΕΝΒΕΡ ΧΟΤΖΑ ΣΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΚΑΙ ΝΟΤΙΑ ΑΛΒΑΝΙΑ (επίκαιρα), ΑΛΒΑΝΙΑ (επίκαιρα)
 1958: ΤΑΝΑ (ΤΑΝΑ), σκην. Kristaq Dharmo
 1961: DEBATIK (ΝΤΕΜΠΑΤΙΚ) σκην. Hysen Hakani
 1964 ΤΟΚΑ JONE (Η ΓΗ ΜΑΣ), σκην. Hysen Hakani
 1966: KIMISARI I DRITES (Ο ΚΟΜΙΣΑΡΙΟΣ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ), σκην. Victor Ghilca, Dh. Anagnosti
 1967: DUEL I HESHTUR (ΣΙΩΠΗΛΗ ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ), σκην. Dh. Anagnosti
 1968: HORIZONTE TE HAPURA (ΑΝΟΙΧΤΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ), σκην. Victor Ghilca, PRITA (Η ΕΝΕΔΡΑ), σκην. Saim Kokona
 1969: PLAGE TE VJETERA (ΠΑΛΙΕΣ ΠΛΗΓΕΣ), σκην. Dh. Anagnosti, MJESITI FUERRIL (ΑΝΤΑΡΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ), σκην. Hysen Hakani
 1970: I TETI NE BRONX (Η ΜΠΡΟΥΤΖΙΝΗ ΠΡΟΤΟΜΗ), σκην. Todi Bozo, LUGINA E PUSHKATARENE (Η ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΩΝ ΠΟΛΕΜΙΣΤΩΝ), σκην. Todi Bozo, MONTATORJA (Η ΕΦΑΡΜΟΣΤΡΙΑ) σκην. Muharrem Fejzo, GUXIMTARET (Ο ΓΕΝΝΑΙΟΣ) σκην. Gezim Erebara
 1971: KUR ZVARDHI NJE DITE (ΚΑΠΟΤΕ ΤΗΝ ΑΥΓΗ), σκην. Piro Milkani, MENGJEZE LUFTE (ΠΡΩΙΝΑ ΠΟΛΕΜΟΥ), σκην. Kristaq Dharmo, WALET ME BLERIM MBULUAR (ΒΟΥΝΑ ΣΚΕΠΑΣΜΕΝΑ ΣΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ), σκην. Dh. Anagnosti
 1972: KAPEDANI (Ο ΛΟΧΑΓΟΣ), σκην. F. Oshafi - M. Fejzo
 ODISEA E TIFUZANE (Η ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΤΩΝ ΟΠΑΔΩΝ), σκην. Xhezair Dafa, NDERGJEGJA (ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ), σκην. Hysen Hakani, KRYENGRITJE NE PALLAT (Η ΞΕΓΕΡΣΗ ΤΟΥ ΠΑΛΑΤΙΟΥ), σκην. Xhanfise Keko
 1973: OPERACIONI "ZJARRI" (ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΦΩΤΙΑ), σκην. Muharrem Fejzo, YJET E NETEVE TE GJATA (ΑΣΤΡΑ ΜΑΚΡΙΑΣ ΝΥΧΤΑΣ), σκην. Victor Ghica, MIMOZA LLASTICA (MIMOZA ΤΟ ΚΑΚΟΜΑΘΗΜΕΝΟ ΠΑΙΔΙ), σκην. Xhanfise Keko, KREVATI I PERANDORIT (ΤΟ ΚΡΕΒΑΤΙ ΤΟΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ), σκην. Endri Keko, BRAZDAT (ΤΑ ΑΥΛΑΚΙΑ), σκην. Kristaq Dharmo
 1974: CUCA E MALEVE (ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΑΠ' ΤΑ ΒΟΥΝΑ), σκην. Dh. Anagnosti, PRUGE TE BARDHA (ΑΣΠΡΟΙ

ΔΡΟΜΟΙ), σκην. Victor Ghika, QYTETI ME I RI NE BOTE (Η ΝΕΩΤΕΡΗ ΠΟΛΗ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ), σκην. Xhanfise Keko, SHPERTHIMI (ΤΟ ΞΕΣΠΑΣΜΑ), σκην. Muharrem Keko, SHTIGJE TE LUFTES (ΜΟΝΟΠΑΤΙΑ ΠΟΛΕΜΟΥ), σκην. Piro Miklani
 1975: KUR HIQEN MASKAT (ΟΤΑΝ ΟΙ ΜΑΣΚΕΣ ΠΕΦΤΟΥΝ), σκην. Dh. Anagnosti, LUME DRITE (ΠΑΛΗΜΜΥΡΑ ΦΩΤΟΣ), σκην. Ismail Zhabjaku, NE FILLIM TE VERES (ΣΤΗΝ ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ), σκην. Gezim Erebara, UDHETIM NE PRANNERE (ΜΙΑ ΕΚΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ), σκην. Xhanfise Keko, RRUGICAT QE KERKONIN DIELL (ΚΟΙΛΑΔΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΖΗΤΟΥΝ ΤΟΝ ΗΛΙΟ), σκην. S. Kumbaro, CIFTI I LUMTUR (ΤΟ ΧΑΡΟΥΜΕΝΟ ΖΕΥΓΑΡΙ), σκην. Piro Milkani
 1976: FIJE QE PRITEN (ΣΠΑΣΜΕΝΕΣ ΚΛΩΣΤΕΣ), σκην. Muharrem Fejzo, DIMRI I FUNDIT (Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΧΕΙΜΩΝΑΣ), σκην. Kristaq Mitro, PERBALLIMI (ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ), σκην. Victor Ghika, THIRRJA (ΤΟ ΚΑΛΕΣΜΑ), σκην. Fehimi Oshafi, PYLLI I LIRISE (ΔΕΝΤΡΑ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ), σκην. Gezim Erebara, ZONJA NGA QYTETI (ΚΟΚΚΙΝΕΣ ΠΑΠΑΡΟΥΝΕΣ ΣΤΟΝ ΤΟΙΧΟ), σκην. Piro Malkani, LULEKUQET MBI MURE (Η ΚΥΡΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΗ), σκην. Dh. Anagnosti, TINGUJT E LUFTES (ΗΧΟΣ ΠΟΛΕΜΟΥ), σκην. Xhanfise Keko, ILEGALET (ΟΙ ΠΑΡΑΝΟΜΟΙ), σκην. Rikard Ljarja - Saimir Kumbaro, TOKE E PERGJAKUR (Η ΜΑΤΩΒΑΜΕΝΗ ΓΗ), σκην. Ibrahim Muco, Kristaq Mitro
 1978: NE PYJET ME BORE KA JETE (ΥΠΑΡΧΕΙ ΖΩΗ ΣΤΑ ΣΚΕΠΑΣΜΕΝΑ ΜΕ ΧΙΟΝΙ ΔΑΣΗ), σκην. Rikard Ljarja, MUSJA DHE SHTETRRETHIMI (Η ΝΥΦΗ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑΣ), σκην. Ibrahim Muco - Kristaq Mitro, NGA MESI I ERESIRES (ΑΠ' ΤΑ ΒΑΘΗ ΤΟΥ ΣΚΟΤΟΥΣ), σκην. K. Dharmo, DOLLIA E DASME SIME (Η ΠΡΟΠΟΣΗ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ ΜΟΥ), σκην. Mark Topallaj, "GENERAL GRAMAFONI" (ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟ), σκην. Victor Gjika, VAJZAT ME KORDELE TE KUQE (ΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΜΕ ΤΙΣ ΚΟΚΚΙΝΕΣ ΚΟΡΔΕΛΕΣ), σκην. Gezim Erebara, PAS GJURMEVE (ΑΚΟΛΟΥΘΩΝΤΑΣ ΤΑ ΙΧΝΗ), σκην. Xhanfise Keko, KONCERT NE VITN 1936, (ΤΟ ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΤΟΥ 1936), σκην. Saimir Kumbaro, YJE MBI DRIN (ΑΣΤΡΑ ΠΑΝΩ

ΑΠΟ ΤΟ ΔΡΙΝΟ), σκην. Ismail Zhabjaku, PRANNERE NE GJIROKASTER (ΑΝΟΙΞΗ ΣΤΟ ΑΡΓΥΡΟΚΑΣΤΡΟ), σκην. Muharrem Fejzo.
 1979: BALLE PER BALLE (ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ), σκην. K. Cashka - P. Milkani, MYSAFIRI (Ο ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ), σκην. Hysen Hakani, NE SHTERPINE TONE (ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ), σκην. Dhimiter Anagnosti, NE VINIM NGA LUFTA (ΗΡΘΑΜΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ), σκην. Spartak Pecani, RADIOSTACIONI (ΡΑΔΙΟΣΤΑΘΜΟΣ), σκην. Rikard Ljarja, PERTEJ MURENE TE GURTA (ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΠΕΤΡΙΝΟΥΣ ΤΟΙΧΟΥΣ), σκην. Gezim Erebara, KESHILLTARET (ΟΙ ΣΥΜΒΟΥΛΟΙ), σκην. Xhezair Dafa, BALONAT (ΟΙ ΧΑΡΤΑΕΤΟΙ), σκην. Ismail Zhabjaku, LIRI A VDEKJE (ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ Ή ΘΑΝΑΤΟΣ), σκην. Ibrahim Muca - Kristaq Mitro, MESONSTORJA (ΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ), σκην. Muharrem Fejzo
 1980: WE CDO STINE (ΣΕ ΚΑΘΕ ΕΠΟΧΗ), σκην. Victor Ghika, NJE SHOQE NGA FSHATI (Η ΣΥΝΤΡΟΦΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑ), σκην. Piro Milkani, GEZHOJA E VJETER (ΤΟ ΠΑΛΙΟ ΦΥΣΙΓΓΙ), σκην. Saimir Kumbaro, NJE GJENERAL KAPET ROB (ΕΝΑΣ "ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ" ΑΙΧΜΑΛΩΤΙΖΕΤΑΙ), σκην. Spartak Pecani, PARTIZANI I VOGEL VELO (ΒΕΛΟ, Ο ΜΙΚΡΟΣ ΠΑΡΤΙΖΑΝΟΣ), σκην. Xhanfise Keko, INTENDENTI (Ο ΣΚΟΠΕΥΤΗΣ), σκην. Xhezair Dafa, MENGJESE TE REJA (ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΠΡΩΙΝΑ), σκην. Muharrem Fejzo, NUSJA (Η ΝΥΦΗ), σκην. Ghezim Erebara, KARNAVALET (ΤΑ ΚΑΡΝΑΒΑΛΙΑ), σκην. Ismail Zhabjaku, DESHMORET E MOMYENENTEVE (ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ), σκην. Fehmi Hoshafi, PAS VDEKJES (ΜΕΤΑ ΘΑΝΑΤΟΝ), σκην. Kujtim Cashku.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Η παραπάνω φιλμογραφία είναι ενδεικτική και όχι ολοκληρωμένη, μιας και τα στοιχεία που μας δόθηκαν από τους υπεύθυνους των στούντιο Albfilm στα Τίρανα είναι ελλιπή και σταματούν στην δεκαετία του '80.

ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΚΛΕΙΔΙ

Μια συζήτηση του Δημήτρη Βαρδουλάκη με τον Τόνυ Ρέντς

Εκτός από κριτικός κινηματογράφου, και μάλιστα από τους γνωστότερους και εγκυρότερους στη Βρετανία, ο Τόνυ Ρέντς είναι επίσης διδάκτωρ πανεπιστημίου, έχει εκδόσει πολλά βιβλία για τον κινηματογράφο - αρκετά από τα οποία αφορούν τον Φασισμό και εργάζεται για διάφορα περιοδικά, όπως το Sight and Sound. Η ιδιότητα του κριτικού αλλά και η παλιά και βαθειά του φιλία με τον Ντέρεκ Τζάρμαν, ήταν που τον έκαναν να έρθει στη χώρα μας. Τον κάλεσε το Βρετανικό Συμβούλιο, προκειμένου να μιλήσει για τον σημαντικό ρόλο ανεξάρτητου κινηματογραφιστή, τον Τζάρμαν στα πλαίσια αφιερώματος που διοργανώθηκε. Ο Τόνυ Ρέντς, καθώς είναι ένας από τους πιο καταρτισμένους αγγλούς θεωρητικούς του κινηματογράφου, έχουν ενδιαφέρον οι απόψεις του και για πολλά άλλα θέματα. Συναντηθήκαμε μαζί του και μιλήσαμε για το ευρωπαϊκό και το βρετανικό σινεμά και την κρίση που διέρχονται, για το σινεμά από την ανατολική Ασία, που τόσο το αγαπά, αλλά και για τον ελληνικό κινηματογράφο.

α.Κ.: Πού θεωρείτε ότι βρίσκεται σήμερα η καρδιά του ευρωπαϊκού κινηματογράφου; Τ.Ρ.: Αυτή τη στιγμή δεν είμαι σίγουρος αν υπάρχει καν καρδιά του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Αλλά, αν υπάρχει, είμαι σίγουρος ότι είναι κάπου κοντά στον Κριστόφ Κιολόφσκι. Και αναφέρομαι στον Κιολόφσκι, γιατί προέρχεται από μια κινηματογραφική βιομηχανία η οποία, όπως όλες στην Ευρώπη, περνά κρίση. Η πολωνική βιομηχανία ταινιών τείνει να γίνει, αν συνεχίσει να υπάρχει, από κρατική, αυτοδύναμη. Τείνει να στηριχθεί στις δικές της δυνάμεις. Αυτό τη φέρνει στην ίδια θέση με τις άλλες στην Ευρώπη. Ο Κιολόφσκι έχει βρει μια πολύ πιο έξυπνη απάντηση στα προβλήματα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, από τους άλλους, αφού έχει βρει τρόπους να κάνει συμπαραγωγές με άλλες ευρωπαϊκές χώρες, κυρίως τη Γαλλία. Αυτό που τον επιτρέπει να μην γυρίζει αυτές τις χαζές ταινίες που είναι συνήθως συμπαραγωγές, καταφέροντας να ισορροπεί τα διεθνή ενδιαφέροντα. Όπως στα παράδειγμα Η ΔΙΠΛΗ ΖΩΗ ΤΗΣ ΒΕΡΟΝΙΚΑ, που φαίνεται σχεδόν σαν μια αλληγορία συμπαραγωγής. Τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο Κιολόφσκι είναι τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι σκηνοθέτες που πρέπει να δουλέψουν έξω από τη χώρα τους, αν πρόκειται καθόλου να δουλέψουν. Νομίζω ότι η τριλογία που έχει αρχίσει τώρα θα είναι κάτι παρόμοιο. Γιατί πιστεύω ότι στην Ευρώπη με τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετωπίζει, αν θέλει κάποιος σκηνοθέτης να επιβιώσει και να κάνει κάτι σπουδαίο, είναι αναγκασμένος να ακολουθή-

σει το παράδειγμα του Κιολόφσκι.

α.Κ.: Ποιά είναι η σημασία, για τον κινηματογράφο, των αλλαγών στο ανατολικό μπλοκ;

Τ.Ρ.: Έριξε αυτές τις χώρες σε ακόμα μεγαλύτερη κρίση από τη Δυτική Ευρώπη. Από τη στιγμή που όλη η αγορά σ' αυτές τις χώρες άλλαξε και οι κινηματογραφιστές άλλαξαν ριζικά τον τρόπο σκέψης τους, αφού πιο πριν δεν είχε σημασία αν ο κόσμος θα πήγαινε να δει την ταινία, καθώς η κυβέρνηση πλήρωνε γι' αυτή. Σήμερα όμως πρέπει να βρουν τρόπο να φτιάχνουν φιλμ τα οποία και τους εκφοβίζουν, αλλά και υπάρχει κάποια πιθανότητα να επιβιώσουν οικονομικά από την προσέλευση του κόσμου.

α.Κ.: Αυτές οι αλλαγές τους επέτρεπαν όμως να φύγουν και να εργαστούν κάπου εκτός της χώρας τους.

Τ.Ρ.: Βέβαια, είναι αυτό που έκανε ο Κιολόφσκι με μεγαλύτερη επιτυχία από κάθε άλλο. Είναι, πιστεύω, πρωτοπόρος, όχι μόνο για ανθρώπους του πρώην ανατολικού μπλοκ, αλλά και για τον δυτικό κόσμο επίσης.

α.Κ.: Για τον βρετανικό κινηματογράφο τι θα είχατε να πείτε;

Τ.Ρ.: Ποιον βρετανικό κινηματογράφο. Δεν νομίζω ότι υπάρχει σήμερα πια! Τα τελευταία χρόνια δεν υπάρχει καμιά εταιρεία που να χρηματοδοτεί μεγάλες παραγωγές.

α.Κ.: Ποιές είναι οι αιτίες;

Τ.Ρ.: Είναι αρκετές. Μία είναι ότι, όσες προσπάθειες έγιναν τα τελευταία χρόνια, επικεντρώθηκαν στο να φτιάξουν ταινίες που πιστευαν ότι θα είναι κατάλληλες και για την αμερικανική αγορά και σχεδόν πάντα απέτυχαν. Το πιο πρόσφατο παράδειγμα είναι η ταινία REVOLUTION της εταιρείας "Gold Crest", η οποία έχει θέμα την αμερικανική ιστορία και αμερικανικό καστ και τελικά ήταν μια ταινία που κανείς δεν ήθελε να δει. Υπάρχουν όμως κι άλλοι λόγοι. Γενικώς ειπείν, είναι θέμα πολιτικής: οι ταινίες που αποφασίζουν οι εταιρείες να κάνουν αποδεικνύεται ότι είναι πολύ περιορισμένου ενδιαφέροντος. Τις φτιάχνουν στη Βρετανία αλλά οπωσδήποτε είναι πέραν του ενδιαφέροντος των βρετανών. Από τη στιγμή που δεν υπάρχει αναπτυγμένη κινηματογραφική βιομηχανία, ο μόνος τρόπος για να εργάζεται κάποιος ως ανεξάρτητος κινηματογραφιστής είναι να βρίσκει τα χρήματα από την τηλεόραση. Δεν υπάρχει απολύτως κανένας άλλος τρόπος, εκτός από την τηλεόραση, για να εξασφαλιστούν επενδύσεις σε ταινίες. Αν λοιπόν είσαι κινηματογραφιστής και θέλεις να μείνεις και να εργαστείς στη Βρετανία, πρέπει να κάνεις ταινίες με πολύ χαμηλό κόστος, να μην σκέφτεσαι τίποτα μεγάλο ή ακριβό και πρέπει να πας στην τηλεόραση, έ-

στο για κάποια από τα χρήματα που θα χρειαστείς.

α.Κ.: Το ότι χρηματοδοτούνται οι ταινίες από την τηλεόραση επηρεάζει την ποιότητα των φιλμ;

Τ.Ρ.: Δεν είμαι σίγουρος ότι έχει μεγάλο αντίκτυπο στην ποιότητα, αλλά επηρεάζει οπωσδήποτε το εύρος των ταινιών, δηλαδή το ύψος της παραγωγής και το επίπεδο των προσδοκιών. Δεν είναι δυνατόν καν να διανοηθείς να γυρίσεις ταινίες μεγάλου κόστους, για τις οποίες θα απαιτείται κατασκευή πολλών σκηνηκών, συχνή χρησιμοποίηση στούντιο ή πολλοί ηθοποιοί.

α.Κ.: Τα τελευταία χρόνια είδαμε αρκετές ταινίες με πολύ χαμηλό κόστος παραγωγής, οι οποίες όμως ήταν πάρα πολύ αξιολογικές. Μπορούμε να αναφέρουμε ταινίες όπως οι ΕΛ ΜΑΡΙΑΤΣΙ, Ο ΚΗΠΟΣ, ΟΔΗΓΩΝΤΑΣ ΤΗΝ κ.ΝΤΑΙΖΗ, ΣΕΞ, ΨΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟΤΑΙΝΙΕΣ. Είναι λοιπόν μόνο τα χρήματα που κάνουν μια ταινία καλή;

Τ.Ρ.: Φυσικά όχι, αλλά αυτά παίζουν καθοριστικό ρόλο στο τι είδους ταινία θα κάνεις. Ο Μπερνάντο Μπερτολούτσι, για παράδειγμα, είναι άλλος ένας ευρωπαίος σκηνοθέτης που αποφάσισε ότι δεν θέλει να κάνει ταινίες με χαμηλό κόστος, αυτό όμως επηρεάζει συγκεκριμένα πράγματα: πρώτα απ' όλα, οι ταινίες που θα κάνει πρέπει να είναι στα αγγλικά. Δεν μπορεί να αποκομίσει μεγάλες επενδύσεις, παρά μόνο αν οι ταινίες είναι στα αγγλικά. Έτσι μετά τον ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ, όλες του οι ταινίες είναι στα αγγλικά. Οι πηγές χρηματοδότησης των ταινιών είναι διεθνείς, κυρίως, τράπεζες. Χρήματα από την Ευρώπη και την Ιαπωνία. Και παρά το ότι τα δικαιώματα ανήκουν σε βρετανικές εταιρείες, ελάχιστα από τα χρήματα φτάνουν από τη Βρετανία. Η απάντηση λοιπόν του Μπερτολούτσι στο πως να φτιάχνεις ταινίες στην Ευρώπη ήταν να μην φτιάχνει ταινίες στην Ευρώπη. Μόνο έτσι κατορθώνει να κάνει τόσο δαπανηρές ταινίες. Το αντίτιμο είναι ότι πρέπει να απευθύνονται στο ευρύ κοινό, δεν μπορούν να είναι ιδιαίτερα δύσκολες ή πολύ εξειδικευμένες ή πολιτικές. Πρέπει να είναι ταινίες που να ακολουθούν την πελατημένη.

α.Κ.: Για να κάνεις μια ταινία που ξεφεύγει από την πελατημένη, πρέπει να είσαι ανεξάρτητος κινηματογραφιστής;

Τ.Ρ.: Οπωσδήποτε, όταν είσαι ανεξάρτητος, έχεις κάποιες συγκεκριμένες ελευθερίες, δεν έχεις όμως και κάποιες ευκολίες όπως σ' ένα μεγάλο στούντιο στο Χόλυγουντ. Έτσι σου δίνεται η δυνατότητα να κάνεις πράγματα που δεν θα σου επιτρεπόταν να τα κάνεις, αν ήσουν στο Χόλυγουντ, παράλληλα όμως περιορίζεσαι, δεν μπορείς να κάνεις κάτι ακριβό. Έτσι, όλες οι ταινίες ανεξαρτήτων σκη-

νοθετών γυρίζονται σε καθημερινούς χώρους και όχι σε στούντιο.

α.Κ.: Είναι δυνατόν να μπορέσουν ευρωπαϊκές ταινίες να ανταγωνιστούν τις τεράστιες παραγωγές του Χόλιγουντ;

Τ.Ρ.: Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι σήμερα το Χόλιγουντ οδηγεί την παραγωγή ταινιών. Ωστόσο πάνω στο θέμα του πως μπορούν οι ευρωπαϊκές ταινίες να συναγωνιστούν αυτές του Χόλιγουντ, έχουν γίνει τελευταία πάρα πολλές συζητήσεις και έχουν παρατεθεί πολλές επιχειρήματα. Σύμφωνα με τις ρυθμίσεις της GATT, οι ευρωπαϊκές κυβερνήσεις θα κάνουν κάποιες φορολογικές διευκολύνσεις στις ταινίες που παράγονται εδώ. Αυτό μάλλον θα κάνει τους αμερικάνους να παρουσιάζονται και να λένε ότι είναι άδικο. Η απάντηση σ' αυτό είναι ότι δεν μπορεί να είναι άδικο, αφού η αγορά μας, και όλες οι αγορές στον κόσμο, είναι στην απόλυτη εξουσία της αμερικάνικης παραγωγής ταινιών. Χρειάζονται οπωσδήποτε αυτές οι ειδικές οικονομικές ρυθμίσεις, αφού οι αγορές μας δεν είναι τόσο μεγάλες, ώστε να μπορούμε να διαθέσουμε αντίστοιχα κεφάλαια με το Χόλιγουντ για ταινίες. Έτσι, λοιπόν, αυτό θα ήταν ένα καλό πρώτο βήμα. Νομίζω, όμως, ότι οι ευρωπαίοι κινηματογραφιστές, αφού οι αμερικανοί είναι κυρίαρχοι, πρέπει να βρουν εναλλακτικές λύσεις.

α.Κ.: Ποιό είναι το πεδίο στο οποίο θα μπορούσαν να δοθούν αυτές οι λύσεις;

Τ.Ρ.: Ας δούμε τα παραδείγματα που έδωσες: το ΕΛ ΜΑΡΙΑΤΣΙ είναι ένα φιλμ που μιλά, σε κάποιο βαθμό, για τη μεταναστευτική εμπειρία των μεξικανών στις Η.Π.Α., ένα θέμα που ελάχιστα, ως καθόλου, δεν παρουσιάζεται σε παραγωγές αμερικάνικες, κι όταν αυτό γίνεται, η παρουσίαση είναι πολύ διαστρεβλωμένη.

α.Κ.: Εννοείτε δηλαδή ότι εκεί που πρέπει να δοθούν εναλλακτικές λύσεις είναι η θεματογραφία κι όχι η τεχνική;

Τ.Ρ.: Ναι, νομίζω ότι πρέπει να δοθεί σημασία στο περιεχόμενο. Ο ΚΗΠΟΣ του Τζάρμαν εξετάζει ομοφυλοφιλικά θέματα, αλλά ακόμα άπτεται χριστιανικών, κοινωνικών και φιλοσοφικών ερωτημάτων. Θα ήταν αδιανόητο να περιμένουμε τέτοια θέματα σε μια χολιγουντιανή παραγωγή. Το Χόλιγουντ μόλις πολύ πρόσφατα έκανε κάποιες ταινίες για την ομοφυλοφιλία κι αυτές έχοντας μια δεδομένη πολιτικοκοινωνική άποψη, όπως ο Τζάρμαν. Πιστεύω επίσης, ότι ακριβώς επειδή φαίνονται να είναι απόλυτα κυρίαρχοι, είναι σπουδαίο να υπάρξουν και άλλες φωνές. Είναι βέβαια κάποια θέματα που δε γίνονται από το Χόλιγουντ, άρα το περιεχόμενο είναι το κλειδί. Είναι, όμως, και θέμα προσωπικότητας που έχουν κάτι να πουν. Ο Τζάρμαν για παράδειγμα δεν είναι από αυτούς που θα μπορούσε να δουλέψει στο Χόλιγουντ, γιατί δεν είναι απ' αυτούς που θα δεχόταν κάτι που θα του έλεγε ο παραγωγός. Είναι ένας πολύ παραγωγικός άνθρωπος που γνωρίζει ακριβώς τι θέλει να κάνει, τι θέλει να εκφράσει, τι θέλει να τονίσει τη λήψη

του.

α.Κ.: Τι θα μπορούσαν να κάνουν οι κριτικοί κινηματογράφου, ώστε να στραφούν οι θεατές περισσότερο προς τις ευρωπαϊκές ταινίες;

Τ.Ρ.: Το τι κάνουν ή τι μπορούν να κάνουν οι κριτικοί είναι διαφορετικό σε κάθε χώρα. Καθώς δεν ξέρω την κατάσταση στην Ελλάδα, μπορώ να πω μόνο κάποιες ιδέες που έχω για την Αγγλία. Υπάρχουν δύο κατηγορίες κριτικών. Από τη μια είναι εκείνοι που δεν ασχολούνται καθόλου με αυτό που αποκαλώ "την πρακτική πραγματικότητα του σινεμά". Δεν τους ενδιαφέρει με τι τεχνικά μέσα γυρίζονται, πως παράγονται οι ταινίες, πως διανέμονται, πως διαφημίζονται. Γράφουν σε ένα, ως πουμε, πιο ιδεαλιστικό επίπεδο. Αναφέρονται στα προβλήματα και στα θέματα που αφορούν τις ταινίες με ένα πολύ θεωρητικό τρόπο, που είναι αποκομμένο από την πραγματικότητα της αγοράς. Δεν τους ενδιαφέρει αν το φιλμ είχε εμπορική επιτυχία, το γεγονός και μόνο ότι υπάρχει το φιλμ τους είναι αρκετό και από κει ξεκινά η συζήτηση και η ανάλυση. Υπάρχει και η άλλη κατηγορία, ο κριτικός που αποκαλείται "reviewer". Αυτός είναι συνήθως κάποιος που γράφει σε εφημερίδες ή περιοδικά και γράφει αρκετά πιο συχνά, ίσως κάθε βδομάδα. Ο "reviewer" ασχολείται περισσότερο με το τι δείχνεται, πως δείχνεται και πως γίνεται η διανομή. Δεν μπορεί εύκολα κανένας κριτικός να στρέψει από μόνος του το κοινό προς κάποια κατεύθυνση. Κυρίως εξαρτάται από το φιλμ. Αν υπάρχει η πιθανότητα να πάει το κοινό σε μια ταινία, να τη δει και να την απολαύσει, αυτό είναι το σπουδαιότερο πράγμα. Αν συμβαίνει κάτι τέτοιο, τότε ο "reviewer" μπορεί να ενεργήσει ώστε να πείσει το κοινό ότι είναι κάτι που αξίζει.

α.Κ.: Εσείς σε ποιά κατηγορία ανήκετε;

Τ.Ρ.: Πότε στη μια, πότε στην άλλη. Εξαρτάται για ποιο περιοδικό γράφω και από το ποια είναι η κατάσταση. Όταν για παράδειγμα γράφω για μια ταινία του Τζάρμαν, είμαι συνήθως της δεύτερης κατηγορίας, γιατί θέλω να πείσω τους αναγνώστες ότι μπορεί να βρουν σ' αυτό κάτι το ενδιαφέρον και ότι θα πρέπει να πάνε να το δουν, ακόμα κι αν είναι συνηθισμένοι να πηγαίνουν σε ταινίες του Σπίλμπεργκ. Όταν γίνεται το δεύτερο είδος κριτικής, υπάρχει μια κάποια προπαγάνδα. Και θεωρώ ότι είναι μέρος της δουλειάς μου να εκφράζω ενθουσιασμό για κάποια έργα, ώστε να ενθαρρύνω τους αναγνώστες να τα δουν.

α.Κ.: Εσείς ποιά έργα ωθείτε τους αναγνώστες σας να παρακολουθούν;

Τ.Ρ.: Πολλές από τις προσπάθειές μου έχουν αναλωθεί τα τελευταία δέκα με δεκαπέντε χρόνια για τον κινηματογράφο από την ανατολική Ασία. Τον κινέζικο κινηματογράφο και για μερικούς τομείς από τον ιαπωνέζικο, αλλά και για το σινεμά από άλλες περιοχές, την Κορέα για παράδειγμα. Ενθαρρύνω τους αναγνώστες μου να δουν αυτές τις ταινίες, αλλά παράλληλα ενθαρρύνω και τους

διανομείς να δοκιμάσουν να αγοράσουν και να προβάλλουν τέτοιες ταινίες. Και μπορώ να πω ότι έχω μια κάποια επιρροή στην Αγγλία. Πέρσι προβλήθηκαν 34 ταινίες από αυτές τις περιοχές και, νομίζω, ότι αυτό δεν θα είχε γίνει, αν δεν είχα ωθήσει τους θεατές προς αυτή την κατεύθυνση.

α.Κ.: Πιστεύετε ότι οι ταινίες θα γίνονται όλο και πιο αφηρημένες, όπως είναι το Ο ΚΗΠΟΣ;

Τ.Ρ.: Δε νομίζω ότι η ταινία είναι πράγματι αφηρημένη. Η δομή της ταινίας είναι όντως αφηρημένη, αλλά το περιεχόμενο δεν είναι καθόλου αφηρημένο, είναι αρκετά συγκεκριμένο.

α.Κ.: Αυτό όμως συμβαίνει και με τη ζωγραφική για παράδειγμα, αφού μπορεί τα μέσα να είναι αυτό που ονομάζουμε αφηρημένα, αλλά το μήνυμα είναι ακριβές.

Τ.Ρ.: Ο κινηματογράφος είναι όμως πιο ισχυρός στο να περνά κάποιο μήνυμα, γιατί είναι φωτογραφικός και αναπαραστατικός. Αν δεις μια σκηνή όπως αυτή στο Ο ΚΗΠΟΣ, όπου ένας ομοφυλόφιλος κακοποιείται από μια ομάδα ανθρώπων, αυτό έχει ένα πολύ συγκεκριμένο και συναισθηματικό μήνυμα.

α.Κ.: Δεν έχει όμως κάποιο συγκεκριμένο σενάριο και η όλη ταινία βασίζεται σε εικόνες.

Τ.Ρ.: Συμφωνώ και γι' αυτό θα έλεγα ότι είναι αφηρημένο μόνο ως προς τη δομή. Η αφηρημένη αυτή δομή παρουσιάζεται πάρα πολύ συχνά, είναι η βασική μορφή του βίντεο-κλιπ. Κατά κάποιο τρόπο ταινίες όπως το Ο ΚΗΠΟΣ είναι κάτι σαν ένα μεγάλης διάρκειας βίντεο-κλιπ. Δεν είναι εξάλλου τυχαίο το ότι ο Τζάρμαν έχει κάνει βίντεο-κλιπ για μερικούς συγκεκριμένους τραγουδιστές που του το ζήτησαν. Το ασυνήθιστο με τον βίντεο-κλιπ τις επεκτείνει χρονικά, πράγμα που δεν έχουν κάνει πολλοί και δε νομίζω ότι θα κάνουν και στο μέλλον. Σίγουρα θα υπάρξουν και άλλοι κινηματογραφιστές που θα κάνουν κάτι παρόμοιο, πάντα θα είναι όμως μια μικρή μειοψηφία.

α.Κ.: Τι ξέρετε για νέους έλληνες σκηνοθέτες;

Τ.Ρ.: Απολύτως τίποτα. Ήρθα στην Ελλάδα με την ελπίδα ότι ίσως θα μπορούσα να συναντήσω μερικούς και να μιλήσω μαζί τους, δυστυχώς όμως δεν προγραμματίστηκε κάτι τέτοιο. Γνωρίζω τον Αγγελόπουλο και μερικούς άλλους σκηνοθέτες. Υπάρχει βέβαια και το πρόβλημα της γλώσσας, αν και από πολλές ταινίες μπορούμε να πάρουμε πολλά πράγματα βλέποντας μόνο την εικόνα. Ακόμα κι όταν προσπαθώ να δω ταινίες του Αγγελόπουλου με υπότιτλους, έχω τεράστια δυσκολία να καταλάβω το νόημα, καθώς υπάρχουν πολλές αναφορές ιστορικές και δεν είμαι γνώστης της ιστορίας της Ελλάδας. Θυμάμαι όταν είδα ΤΟ ΘΙΑΣΟ στην Αγγλία, κάποιος έλληνας εξήγησε σε κάποιον δίπλα μου και σιγά σιγά σε κάθε σκηνή είχε κάτι να του πει. Για να μπορέσω να παρακολουθήσω κινηματογράφο από την ανατολική Ασία έχω μελετήσει την ιστορία και τις θρησκευτικές παραδόσεις των λαών της περιοχής.

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Μια ιστορική αναδρομή

Το περιοδικό αντι - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ έκλεισε αισίως δύο χρόνια κυκλοφορίας. Για να "γιορτάσουμε" τα δύο χρόνια μας παρουσιάζουμε στο αναγνωστικό μας κοινό όσα κινηματογραφικά περιοδικά έχουν εκδοθεί στην Ελλάδα, είτε συνεχίζον την έκδοσή τους ή όχι. Πιστεύουμε ότι έτσι ο αναγνώστης - και κινηματογραφάφιος - αποκτά μια πρώτη εικόνα των εκδοτικών προσπαθειών που έγιναν στην χώρα μας, προσπάθειες που μέρος της αποτελεί και το περιοδικό μας. Παραθέτουμε το πρώτο σημείωμα της σύνταξης ή εκδοτικό σημείωμα ή κάποιο κείμενο που μπορεί να παίξει αυτό το ρόλο και τους συντελεστές της έκδοσης, καθώς και τον χρόνο έκδοσης του εντύπου. Ευχαριστούμε την αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία "Studio παράλληλο κύκλωμα" για τη βοήθεια της στην εύρεση ορισμένων περιοδικών.

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Ο ήλιος ανατέλλει πάντα! Η έλλειψη στον τόπο μας ενός εξειδικευμένου, σοβαρού κινηματογραφικού εντύπου, γίνεται ολοένα και περισσότερο αισθητή. Ήδη, με τις κιν/κές λέξεις και τους κινηματογράφους τέχνης, που μόλις πριν από τρία χρόνια άρχισαν μια δειλή και περιορισμένου βελγνευούς δραστηριότητα, έχει διαμορφωθεί ένα κοινό, ικανό να στηρίξει οικονομικά τις ταινίες ποιότητας.

Ωστόσο, η αναταραχή κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα, δεν επιτρέπει, στο κοινό αυτό, να διαπλάσει, με τον καιρό, ένα πιο σωστό κριτήριο. Τα πέντε ή έξι κινηματογραφικά βιβλία που μεταφράστηκαν στη γλώσσα μας, δεν

μπορούν φυσικά, να καλύψουν αυτό το κενό, αφενός γιατί η αυθαίρετα από ανίδεους εκδότες, που τα άρπαξαν απ' το σωρό της τεράστιας σε όγκο διενθούς κινηματογραφικής βιβλιογραφίας, και αφετέρου γιατί, η υπό διαμόρφωσιν και αενάως τροποποιούμενη κινηματογραφική αισθητική, δεν χωράει στις φρόνες και τους κανόνες ενός ή δέκα συγγραφέων.

Ο κινηματογράφος δεν είναι απλά και μόνο μια τέχνη, αλλά μια μορφή εκφράσεως του ανθρώπινου πνεύματος, που καλύπτει όλους τους τομείς του επιστητού. Συνεπώς, άπτεται όλων των μορφών εκδηλώσεως της ανθρώπινης δραστηριότητας.

Αυτό σημαίνει πως, ο κινηματογράφος, διατηρεί πάντα έναν χαρακτήρα επικαιρικό, γεγονός που του επιτρέπει, άλλωστε, να προσαρμοζέται με απίστευτη ευελιξία στα εκάστοτε δεδομένα της εμπειρίας. Συνεπώς, τα προβλήματα που θέτει προς έρευναν η κινηματογραφική γλώσσα, μόνο μέσα από ένα περιοδικό, υπεύθυνο και ενήμερο, θα μπορούσαν να διερευνηθούν ο' όλη την τεράστια ποικιλία και ιδιομορφία τους.

Αυτή ακριβώς η ποικιλία είναι που δεν μας επιτρέπει να αποφανόμαστε τελεσίδικα για την αξία και τη μονιμότητα μιας κάποιας απόψεως, όσο σοβαρή και υπεύθυνη κι αν είναι. Μ' άλλα λόγια, η μελέτη των προβλημάτων του κινηματογράφου απορρίπτεται, απ' τη φύση και μόνο του κινηματοσκοπικού τρόπου εκφράσεως, κάθε δογματισμό, κάθε παγιωμένη άποψη.

Αυτό σημαίνει πως, το περιοδικό μας, θα μένει πάντα ανοιχτό και "διαθέσιμο" για κάθε άποψη. Φυσικά, ο χαρακτήρας της επικαιρότητας - όχι του εντύπου, που εξυπακούεται, αλλά της κινηματογραφικής γλώσσας - μας υποχρεώνει να παρακολουθούμε, καταρχήν, τα σύγχρονα προβλήματα, όπως αυτά διαμορφώθηκαν μέσα στη ροή της ιστορικής εξέλιξης. Δεν είναι τυχαίο το ότι προτάξαμε στον τίτλο μας το επίθετο "σύγχρονος".

Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι θα αγνοήσουμε την παράδοση και τις καταβολές του μοντερνισμού, που θα τις βρούμε μέσα σ' αυτήν. Ο μοντέρνος κινηματογράφος αποτελεί, απλώς, ένα στάδιο αναπτύξεως το χρονικά τελευταίο, προσδιορισμένο από τις πνευματικές συνιστώσες που ξεκινάν απ' το παρελθόν.

Φυσικά, είναι αδύνατο να αποφανθούμε για τις πιθανές μορφές κινηματογράφου, ή τις αισθητικές τάσεις, που θα διαμορφωθούν στο μέλλον. Πάντως, οι εικασίες δεν είναι μόνο θεμιτές αλλά και χρήσιμες. Κι αυτό σημαίνει, ότι το περιοδικό μας, δεν θα προσκολληθεί φανατικά στην επικαιρότητα του κινηματογράφου - πράγμα που θα το ταύτιζε με οποιοδήποτε έντυπο. Το επίθετο "σύγχρονος" δεν πρέπει να νοείται με την σχολαστικά γραμματολογική του έννοια. Για μας, σύγχρονο είναι ό,τι ξυπνάει προοπτικές για το μέλλον, ό,τι δεν οροθετεί αμετάθετα την εξέλιξη, ό,τι διατηρείται ακόμα ζωντανό από την παράδοση - και τη δικαιοσύνη.

Απ' τα παραπάνω, γίνεται φανερό ότι, κάθε ηχηρή "προγραμματική δήλωση" από μέρους μας στερείται περιεχομένου.

Αυτοί που ανέλαβαν την ευθύνη της εκδόσεως του περιοδικού, αρνούνται κατηγορηματικά να δεσμευθούν με "γραμμές" ή "θέσεις". Η μόνη δυνατή δέσμευση, είναι εκείνη της απόλυτης τήρας στάσεως απέναντι στον κόσμο μας, όπως αυτός αντικατοπτρίζεται στην οδόν.

Δεν μας ενδιαφέρει η προκατασκευασμένη, και εξ αποκαλύψεως δοσμένη αλήθεια, αλλά η βοήθεια που θα ήταν δυνατόν να προσφέρουμε στον αναγνώστη ώστε να βρει μόνος του μια δική του αλήθεια - που σε τελική ανάλυση δεν είναι παρά μια κατάσταση συνεχούς εγρηγόρεως, μια συνειδητή συννενοση στο ιστορικό γίνεσθαι, ή όχι μια παθητική στάση απέναντι σε γεγονότα και καταστάσεις που υπερκαλύπτουν τις δυνα-

τότητες του ατόμου με τους δημιουργημένους αλλοτριωτικούς μηχανισμούς.

Δεν μας ενδιαφέρει ο "κατενυστικός" κινηματογράφος, αυτός που διενεργεί τη φυγή από την τρέχουσα αδήρητη πραγματικότητα, παρά στο μέτρο που η διερευνήση αρνητικών καταστάσεων βοηθάει στην αποσαφήνιση ιδεών και απόψεων.

Εξυπακούεται πως το περιοδικό μας - που πρέπει να σημειωθεί, δεν αποτελεί δραχμοθηρική εκδοτική επιχείρηση - απευθύνεται κατά κύριο λόγο στους νέους, τους μόνους ικανούς να δεχτούν και να αφομοιώσουν απόψεις που θα διατάρασαν ίσως, τον εφησυχασμό και τη μακαριότητα των μεγαλύτερων.

Αν η ύλη του πρώτου τεύχους δεν παρουσιάζει μια μεγαλύτερη θεματική ευρύτητα - όπως θα το θέλαμε - αυτό οφείλεται, απ' τη μια μεριά στις περιορισμένες οικονομικές μας δυνατότητες που δεν επιτρέπουν αύξηση των σελίδων, κι απ' την άλλη στην αναγκαιότητα μιας γενικής και σφαιρικής παρουσίσεως του φαινομένου "νέος κινηματογράφος", που θα μας βοηθήσει αργότερα να μελετήσουμε πληρότερα τα επιμέρους προβλήματα.

Αν ο χρόνος "ελληνικός κινηματογράφος" δεν καλύπτεται παρά εντελώς στοιχειωδώς, αυτό δεν οφείλεται σε μας, αλλά στο περιορισμένο αυτού του χώρου. Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, τέτοια που είναι, κατάλληλη μόνο για υπανάπτυκτους και διανοητικά καθυστερημένους, δεν μας ενδιαφέρει, παρά μόνο σαν ιστορικό γεγονός.

Αυτό δε σημαίνει βέβαια, ότι δεν θα παρακολουθούμε προσεχτικά και δεν θα προβάλλουμε μέσα απ' τις στήλες μας κάθε νέο κι αδιάφορο απ' την εμπειριοματοποίηση κινηματογραφική ή κάποιο παλιότερο, γρήσαστα εν αμαρτίαν, που θα ήταν πρόθυμος να απαντηθεί το βεβαριόνομο, ηθικά και αισθητικά παρελθόν του. Τους υπόλοιπους θα τους μελετήσουμε κι αυτούς στο μέλλον μεθοδικά και όσο αντικειμενικά επιτρέπει η οργή μας - όχι βέβαια γιατί θα το άξιζαν, αλλά γιατί αποτελούν μια πραγματικότητα επιβεβλημένη ιστορικά, την οποία δεν μπορούμε να διαγραφίσουμε.

Ελπίζουμε ότι ο Σύγχρονος Κινηματογράφος με τη βοήθεια και την αγάπη σας, θα έχει καλύτερη τύχη απ' τις δυο παρόμοιες προσπάθειες που έγιναν κατά το παρελθόν: Το περιοδικό "Κινηματογράφος - Θέατρο" διέκρινε την έκδοσή του για λόγους οικονομικούς, και ο "Ελληνικός Κινηματογράφος", για λόγους "τεχνικούς".

Σύγχρονος Κινηματογράφος

Εκδότης, υπεύθυνος σύμφωνα με το Νόμο: Βαγγέλης Τριμεριώτης, Διευθυντής σύνταξης: Βασίλης Ραφαηλίδης, Διαχειριστής: Κλεάνθης Καλδής, Καλλιτεχνικός Διευθυντής: Ανακρέων Καναβάκης, Συνεργάστηκαν: στη σύνταξη: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Άκης Καλομοιράκης, Γιώργος Κόρρας, Τώνης Λιανοκέρης, Ρούλα Μητροπούλου - Δημητριάδη, Ρίτα Ντάκου, Λίανης Παπαστάθης, Τέντυ Παπαδέλλης, Κώστας Σφήκας. Στην οργάνωση και διέκταση: Παντελής Βουλγάρας, Μηνάς Βάος, Χ. Παλιγιαννόπουλος, Φανή Πετραλιά, Τάκης Χατζόπουλος.

Σεπτέμβριος '69, Νο 1

ΦΙΛΜ

ΓΕΝΙΚΑ ΠΡΟΕΙΣΛΓΩΓΙΚΑ - ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ



εργασία εκδόσεως & διαφήμισης του κινηματογράφου

Ο Κινηματογράφος
δίνει έρα...

ποίηση.

Η διαφοροποίηση αυτή δημιουργείται και εκφράζεται με την πρωτοπορία και φαίνεται νάναι αντίθετη προς την παράδοση. Το πιο πιθανό όμως είναι πως η πρωτοπορία είναι η προέκταση της παράδοσης, μια "κίνηση από ένα γνωστό παρελθόν σ' ένα άγνωστο μέλλον".

Οι κοινωνίες με ανοιχτή χαμπύλη ισορροπίας δέχονται την πρωτοπορία που δημιουργεί και εμπλουτίζει την παράδοση ενώ αυτές με κλειστή, πασιμένες στην άγκυρα της παράδοσης τείνουν σε μαρσισμό μαζί της.

Η παράδοση όντας ανάμνηση της πρωτοπορίας δημιουργείται απ' αυτή και παύει να υπάρχει μαζί της.

Το φιλμ προϊόν της τεχνικής και της αισθητικής στη διακίνηση του υπακούει τόσο στους νόμους του εμπειρισμού όσο και της πληροφορίας. Στη διακίνηση του σαν εμπόρευμα έρχεται σε σύγκρουση με τους νόμους του κεφαλαίου στην προσπάθειά του ν' αναπαράγει το ποσό της εργασίας που ενσωματώθηκε σ' αυτό.

Στη διακίνηση του σαν πληροφορία έρχεται σε σύγκρουση με τους νόμους του κράτους στην προσπάθειά του να αναμεταδώσει το ποσό της πληροφορίας που εμπεριέχεται σ' αυτό - να ευρίνει το συνειδησιακό υπόβαθρο και να προωθήσει τα δημοσιονομικά δυνάμει, απελευθερώνοντάς τα από το στατικό έλεγχο.

Η διακίνηση δε αυτή απαιτεί τόσο ελευθερία όση χρειάζεται για ν' αναπαράγει το κεφάλαιο που ενομοιόθηκε, και ν' αφομοιωθεί η πληροφορία που εμπεριέχεται.

Οι τιμές του εμπορεύματος και της πληροφορίας, μίχρη το όριο ολικής αναπαραγωγής και αναμετάδοσης έχουν αρνητικό πρόσημο που το ξαναπαίρνουν αφού υπερβούν κατά πολύ το όριο, αποδίδοντας κεφάλαιο που δεν αντιστοιχεί σ' εργασία και μύημα που δεν αντιστοιχεί σε πληροφορία. Οικονομική και πνευματική εξέλιξη και ανεξαρτησία παίρνουν πάντα την ίδια τιμή μέσα σ' ένα δοσμένο σύστημα κοινωνικής οργάνωσης το οποίο τείνει να διατηρεί μια "τάξη" και "ισορροπία" σε στενά καθορισμένα πλαίσια. Κάθε κίνηση που τείνει σε μια μεγαλύτερη οικονομική και πνευματική ανεξαρτησία τείνει και σε μια ανεξαρτησία από την κοινωνική οργάνωση της οποίας οι δυο κύριες συνιστώσες είναι το ενεργειακό και το πληροφοριακό δυναμικό ή άλλως η οικονομία και το πνεύμα. Το κράτος ασκεί τον έλεγχο του βασιλιά επί της οικονομίας, με το νομισματικό σύστημα και το δίκαιο εργασίας και επί του πνεύματος με την παιδεία και τη λογοκρισία...

Η αφετηρία της βιομηχανίας, το σειραϊκό σύστημα παραγωγής, έλκει την καταγωγή του στο βιοτεχνικό προθύπο που ήταν μόνο κατά προσέγγιση. Το βιοτεχνικό σύστημα παραγωγής πέρα απ' ότι είναι ένα κατά προσέγγιση σειραϊκό είναι και ένα σύστημα ανήμπορο για την παραγωγή ορισμένων προϊόντων κατ' εξοχήν βιομηχανικών όπως η πρώτη ύλη του κινηματογράφου το φιλμ. Χαρακτηριστικά των βιοτεχνικών προϊόντων όπως ο τοπικισμός και η συνανθρωποεργαλειακή συμμετοχή λείπουν εντελώς. Τα βιοτεχνικά προϊόντα κατά κανόνα είναι δεμένα με τον χώρο της πρώτης ύλης απ' την οποία κατασκευάζονται και η ιδιότητά τους αυτή είναι αναγνωρίσιμη, αντιθέτα με τα βιομηχανικά που είναι υπόχρεα στο MADE IN... Το εργοστάσιο βασικά εγκατάσταση διαφορικής και συναρκοιακής διαδικασίας είναι ανεξάρτητο από το χώρο.

Με δυο λόγια ο χαρακτήρας των βιοτεχνικών προϊόντων είναι στενά συναρτημένος με το millie, φέρει "ανεξίτηλα" χαρακτηριστικά και η παράδοσή του δεν μπορεί να μετασταθεί.

Αντίθετα η βιομηχανική εγκατάσταση είναι εξ' υπαρχής ανεξάρτητη απ' το χώρο, δε φέρει παρά μόνον χαρακτηριστικά που ανήκουν στο δοσμένο στάδιο εξέλιξης της τεχνικής και η παράδοσή του μπορεί να μετασταθεί.

Από την πρώτη περίπτωση δεν μπορούμε νάχουμε παραδείγματα, αν και μπορούμε να τα επινοήσουμε, από την δεύτερη όμως έχουμε πάρα πολλά και σε ποικίλα επίπεδα.

Βιομηχανία οπτικών αντικειμένων - Ιαπωνία που οικιοποιήθηκε την ΑυτοΓερμανική παράδοση. Ολόκληρη η βιομηχανία του τύπου. Το Hollywood η Cinecitta, και το ακραίο παράδειγμα του Leone.

Κατόπιν όλων αυτών δεν μπορούμε να μιλάμε για εθνικούς κινηματογράφους έστω και αν αυτοί ανοίκουν στη γενετική παράδοση και ιδιομορφία ενός έθνους. Αλλά και σ' αυτή την περίπτωση είτε πρόκειται για ανωβιώσιμες βιοτεχνικές και εθνολαϊκού πνεύματος ή για την προώθηση μιας συμπεριεμένης από τους ιμπεριαλιστικούς σχηματισμούς, κοινωνική αυτονομία. Στην δεύτερη περίπτωση ο κινηματογράφος έχει για αντικείμενο τον την κοινωνία και τα προβλήματα της και ο βαθμός ιδιαιτερότητας εξαρτάται από την ιδιομορφία αυτής της κοινωνίας και των προβλημάτων της.

Η Πολωνία, η Ουγγαρία, η Τσεχοσλοβακία απ' τη μια μεριά και η Βραζιλία, η Αργεντινή ή η Ελλάδα απ' την άλλη εμφανίζουν μια κοινή προβληματική γιατί και ο χαρακτήρας των προβλημάτων είναι κοινός ανεξάρτητα από την διατύπωσή τους ή τις γεωγραφικές και πληθυσμιακές διαφορές.

Μ' όλα αυτά θέλω να πω ότι ο Ελληνικός κινηματογράφος είναι μεθύτερος του κινηματογράφου στην Ελλάδα και όχι πρωθυτέρος. Αυτό που ο Glau - ber Rocha λέει "στάδιο αποικισμού στο επίπεδο της κινηματογραφικής κοινότητας" είναι πρακτικά αναπόφευκτο, και αντί να το αντιμετωπίζουμε κανείς με προφανή "Ελληνιδική" κατασκευάσματα καλύτερα να το αντιμετωπίζει στις ιστορικές κυρίως διαστάσεις του δια μέσω των οποίων μπορεί και να το αντιμετωπίσει. Η άγνοια του κινηματογράφου σε οικονομική κλίμακα δε μπορεί να δώσει χαρτούς σ' έναν τόπο, το αντίθετο μάλλον.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΦΙΑΜ

Ιδιοκτησία: Θανάσης Καστανιώτης

Εκδότης - Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Διεύθυνση σύνταξης: Στανίους Πουλιάκης

Σχεδιασμός: Γκαίη Αγγελή - Ρεντζή

Υπεύθυνος σύμφωνα με το νόμο: Θανάσης Ρεντζής

Ανοίγει 1974, Τεύχος Νο 1.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Το περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος 74" Νο 1 είναι το πρώτο τεύχος ενός ουσιαστικά καινούργιου περιοδικού, που έχει ωστόσο πίσω του μια ιστορία, την ιστορία του "Σύγχρονου Κινηματογράφου". Τελευταίο τεύχος του "Σύγχρονου Κινηματογράφου" μπορεί να θεωρηθεί το τεύχος 27-28 του Μάρτη του 1973. Η έκδοση του περιοδικού τότε είχε γίνει πραγματικά προβληματικά από μεγάλη έλλειψη χρημάτων, αποτέλεσμα της απόφασης της εταιρείας "Σύγχρονος Κινηματογράφος" να μην επαναλάβει την αίτηση για χορηγία από το ίδρυμα Φορντ.

Μετά απ' την αποφασιστική εκείνη επιλογή, η έκδοση του επόμενου τεύχους, οικονομικά ανεξάρτητο και με δωρεάν προσφορά εργασιών, είχε προγραμματιστεί για το Νοέμβριο του 1973. Κάτω απ' τις πιο ενοχικές συνθήκες που επικρατούσαν στην προπαγανδιστική εκείνη περίοδο της κατ' επίφαση φιλελευθεροποίησης, το περιοδικό αποσκοπούσε να πραγματοποιήσει μια στρόφη στο γενικό του προσανατολισμό: να διευρύνει το αντικείμενο του και να εντείλει τις αναζητήσεις του στο χώρο της ελληνικής και ξένης κινηματογραφίας, απορρίπτοντας τον

ελεγκτικισμό των πρώτων του τευχών (1-16) καθώς και το θεωρητικισμό των τελευταίων (17-28), χωρίς όμως βέβαια να αρνείται ή να παραγνωρίζει τις μέχρι τότε θεωρητικές του ασχίες. Με το προεξόχιστο όμως της 25ης Νοεμβρίου η έκδοση του περιοδικού διακόπηκε παρόλο που είχε σχεδόν αποπερατωθεί η σύνταξή του.

Τώρα στη θέση του, εκδίδεται ο "Σύγχρονος Κινηματογράφος 74", ένα νέο περιοδικό με παλιά ιστορία. Την ιστορία αυτή δεν την αποκηρύσσουμε τη δεχόμαστε, μα τοποθετούμαστε σε μια απόσταση, κριτική, απέναντί της. Και τι κριτική μπορούμε να της κάνουμε; η καλύτερη κριτική που μπορεί να γίνει από μέρους μας για το παρελθόν μας, πέρα απ' τη συνειδητοποίηση και τη στάθμιση των λαθών μας - και σα συνέπεια αυτού του πράγματος - είναι, πιστεύουμε, η νέα μας πρακτική. Μια πρακτική που δεν έχει ακόμα διαμορφωθεί. Γι' αυτό και προγραμματικές δηλώσεις είναι δύσκολο - αν όχι και άσκοπο - να γίνουν. Το μόνο που μπορεί κανείς αυτή τη στιγμή να κάνει, είναι να χαράξει τις γενικές γραμμές μέσα στις οποίες έχει διαλέξει να κινήσει, με όση περισσότερη συνέπεια θα του επιτρέψουν οι υποκειμενικές και αντικειμενικές συνθήκες, καθώς και να ζητήσει τη βοήθεια και το διάλογο όλων εκείνων που ενδιαφέρονται για τον κινηματογράφο και για το ίδιο το περιοδικό.

Σαν κύρια γενική μας κατεύθυνση, δυσκολότερη και πιο μακροπρόθεσμη από κάθε άλλη, τοποθετούμε την αναζήτηση και την έρευνα για το σωστό δρόμο που θα πρέπει να ακολουθήσει η καλλιτεχνική πρακτική του κινηματογράφου στον τόπο μας, τόσο στο αισθητικό όσο και στο οικονομικό, ιδεολογικό και πολιτικό επίπεδο. Γιατί ανά τα πράγματα είναι αδιάσπαστα δεμένα μεταξύ τους. Μελέτη, έρευνα και πρακτική λοιπόν, για τις μορφές που παίρνει καθώς και τις μορφές που πρέπει να πάρει το σύνολο της κινηματογραφικής πρακτικής στη χώρα μας.

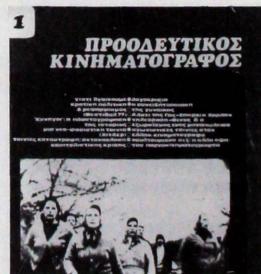
Όμως μια κι ένας τοπικός κινηματογράφος δε γίνεται ανεξάρτητα απ' το σύνολο της κινηματογραφικής παραγωγής σε διεθνές επίπεδο, μα κι επειδή το αισθητικό φαινόμενο, σα μια διάσταση της υπερδομής μιας κοινωνίας, ακολουθεί ιστορικά ορισμένους νόμους, διατηρώντας την ιδιότητα του κατά πολιτισμικές περιόδους, αναγκαστικά γίνεται και μια επιλογή απ' τις εκδηλώσεις του παγκόσμιου κινηματογράφου. Μια επιλογή που πρέπει να διευρύνει τους πνευματικούς ορίζοντες μέσα στο ίδιο το πεδίο, όπου αποφασίζεις να τοποθετήσεις τη δικιά σου πρακτική. Κι έτσι πέρα απ' τη συστηματική ενημέρωση που οφείλει κανείς να έχει γύρω απ' όσα συμβαίνουν στον κινηματογράφο, και τις τάσεις που διαμορφώνονται μέσα του, αναγκαστικά γίνεται επίσης και η παρουσίαση των οργάνων σκέψης πάνω στις διάφορες κινηματογραφικές διαδικασίες.

Μ' αυτή την έννοια ο αναγνώστης θα βρει κείμενα που αντιπροσωπεύουν τις τρεις αυτές κατευθύνσεις, καθώς και κείμενα γραμμένα κάτω από άλλες συνθήκες και που δεν πρόφτασαν να δουν το φως της δημοσιότητας (π.χ. η κρατική πολιτική στον κινηματογράφο, η μικρού μήκους ταινία και η ιδιαιτερία της) που μπορούν να διαφαστούν σαν συμπτώματα μιας άλλης περιόδου και να συζητηθούν παρόλες τις πιθανά ελλείψεις θέσεις τους, τελικά δεν είναι παρά προτάσεις.

Κλείνοντας αυτό το σημείωμα η σύνταξη θέλει να μην παραλείψει να δώσει τις ευχαριστίες της στους εκδότες Α. Καρχαράνη και Δ. Μανρομάτη, τις γραφίστριες Γ. Γιούργου και Σ. Μπανιά, την Τζ. Κονιδού και τον Α. Ζέρβα, που βοήθησαν στην έκδοση του "συχρόνου κινηματογράφου" 74" Νο 1, που την ευθύνη για την τελική του μορφή έχει μονάχη η σύνταξη.

Εκδότης: Κλ. Μισοστάκη, διευθυντής σύνταξης: Μ. Δημιόπουλος, Σύνταξη: Μ. Δημιόπουλος, Μ. Κοϊκίος, Φ. Λαμπρινός, Φ. Λιάπτα, Τ. Λικουρέσης, Κλ. Μισοστάκη, Μ. Νικολακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης. Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1974, αρ. τευχών 1.

ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Γιατί βγαίνουμε

Η τέχνη δεν είναι α-ταξική όπως οι εκμεταλλευτικές τάξεις προσπάθησαν να μας πείσουν. Η τέχνη είναι ταξική. Κάθε έργο τέχνης αντανάκλα και προβάλει μια συγκεκριμένη άποψη. Η τέχνη γενικά (οι κινηματογράφοι ακόμα περισσότερο αφού είναι μέσο μαζικής επικοινωνίας προσφέρεται σε μοναδικό μέσο προπαγάνδας κι αυτό οι αστοί τόχουν εκμεταλλευτεί για τα καλά. Γιατί μπορεί όταν ο Λόσκαρης μιλά για "κατόρθωση της ταξικής πάλης" αυτό να μην πείθει κανένα γιατί έχουμε να κάνουμε άμεσα με τις σχέσεις παραγωγής. Όταν όμως καμια μέρα από τα ναινές, φορορομάντζα, τηλέορσος μιας πλάσας την ταξική συμπίλωση (λιγότερο η περιουσιότερο εκλεπτυσμένη) μέσα από το παραμύθι της Σταχτοπούτας το χώνουμε πιο εύκολα.

Σήμερα που ο καπιταλισμός περνά από κρίση και οι ταξικές αντιθέσεις οξύνονται ολοένα και περισσότερο, η αστική τάξη έχει βρει πολύ πιο ραφιναρισμένους τρόπους για να επιβάλλει την ιδεολογία που τον στηρίζει την κυριαρχία της.

Δίχως να σταθούμε (τώρα) περισσότερο σ' αυτό το σημείο, θέλουμε να πούμε πως μόνο αν διεκδικούμε την ιδεολογική πάλη και στην τέχνη θα μπορούσαμε να ξεσκαπώσουμε τις αντιδραστικές απόψεις που οι αστοί (παλιού ή νέου τύπου) προσπαθούν να επιβάλουν μέσα από τα καλλιτεχνικά έργα. Η ανάγκη αυτή είναι περισσότερο έντονη σήμερα που έχουμε κατακλυστεί από τα "πολιτικά" έργα που με πολύ πιο ύπουλο τρόπο αποπροσανατολίζουν τις λαϊκές μάζες.

Οι κυρίαρχες εκμεταλλευτικές τάξεις θέλησαν βέβαια να οικιοποιηθούν τους καλλιτέχνες για να τους κάνουν φορείς της ιδεολογίας τους. Έτσι προβάλλοντας από τη μια την αντίθεση διανοητική - χειρωνακτική εργασία και δίνοντας όλα τα προνόμια στην πρώτη σε βάρος της δεύτερης, κατασκευάζοντας παραμύθια το μύθο του υπερεκπαισθητού απομονωμένου καλλιτέχνη από το κοινωνικό περίγυρο, καλλιεργώντας τους καλλιτέχνες τη νοστιμιά μιας κοινωνικής ελίτ, με κύρια χαρακτηριστικά το καριερισμό και τον ατομικισμό.

Εμείς συνειδητοποιώντας το ρόλο του και τη αστική τάξη θέλει να μας αναθέσει, συνειδητοποιώντας πως είτε το θέλουμε είτε όχι μέσα από το έργο μας είμαστε φορείς

μιας ιδεολογίας, πιστεύουμε πως η ευθύνη είναι μεγάλη. Γι' αυτό και θα πρέπει να βλέπουμε όλες μας τις δυνάμεις για να μη δεχτούμε το ρόλο που θέλουν να μας αναθέσουν οι κάθε λογής (φανεροί και κρυφοί) αντιδραστικοί. Θα πρέπει να προσπαθήσουμε να αντιπαραθέσουμε στην αστική τέχνη, στον αστικό κινηματογράφο έναν κινηματογράφο με προοδευτικό χαρακτήρα, ένα (χωρίς εισαγωγικά) προοδευτικό κινηματογράφο.

"Οι καλλιτέχνες έχουν τη δυνατότητα να συμπυκνώνουν και να οργανώνουν τα καθημερινά γεγονότα. Έχουν τη δύναμη να εκφράζουν μέσα από μια τυπική φόρμα τις αντιθέσεις και τους αγώνες που αναπτύσσονται. Έτσι μπορούν να φτιάξουν έργα ικανά ν' αφυπνίσουν τις λαϊκές μάζες, να τις εμπνεύσουν και να τις καλέσουν να ενοποιηθούν και να παλέψουν για ν' αλλάξουν τις συνθήκες της ζωής τους".

Μάο Τσε Τσιγκ (Μάρς '42 - Γενάιν)

Ο κινηματογράφος δεν πρέπει να μένει όπλα στα χέρια της αντίδρασης. Ο κινηματογράφος μπορεί και πρέπει να βοηθήσει στην εκπαίδευση των στόχων της κατάργησης της εκμετάλλευσης ανθρώπου από άνθρωπο. Για να γίνει όμως κάτι τέτοιο, ή έστω για να γίνει αυτό στόχος των περισσότερων Ελλήνων κινηματογραφιστών, χρειάζεται πολλές αγώνες. Χρειάζεται να πολεμήσουμε το "καλλιτεχνικό", τον ατομισμό και τον καριερισμό που έντεχνα μας καλλιεργεί η αντίδραση. Χρειάζεται πολλές φορές να πάμε κόντρα στα οικονομικά, ή στενά επαγγελματικά μας συμφέροντα. Για τη δημιουργία ενός προοδευτικού κινηματογράφου χρειάζεται να παλέψουμε ενάντια στις διάφορες ενδοεπίτιμες απόψεις και να μη θέλουμε μοναχά την προσωπική "καλλιτεχνική" μας έκφραση. Χρειάζεται να μη θέλουμε γενικά να κάνουμε ταινίες αλλά ταινίες που να αντιπαρατίθενται στην κυρίαρχη (αστική) ιδεολογία και να αφυπνίσουν τις λαϊκές μάζες. Ο στόχος μας δε πρέπει να είναι να φτιάχνουμε πολλές τοπικά ελληνικές ταινίες: ελληνικά κεφάλαια ελληνικά στούντιο, ελληνικής εθνικότητας σκηνοθέτες κλπ.

Αυτό που εμείς θέλουμε είναι να φτιάχνονται ουσιαστικά ελληνικές ταινίες. Τέτοιες δεν μπορεί να είναι άλλες από αυτές που θα εξυπηρετούν τα συμφέροντα του Ελληνικού λαού. Ο στόχος μας δεν είναι να δημιουργηθεί μια μεγάλη κινηματογραφική βιομηχανία στην Ελλάδα. Ο στόχος μας είναι να γίνουν ολοένα και περισσότεροι αυτοί που με τη μηχανή στο χέρι θα σταθούν να μιλήσουν ενάντια στην καταπίεση του κεφαλαίου, που θα σταθούν κοντά ν' αυτούς που αγωνίζονται ενάντια στην εκμετάλλευση.

Εμείς, στο βαθμό που οι συνθήκες σήμερα είναι τέτοιες (απομαζικοποίηση του σοματιού των σκηνοθετών, όσο αφορά τους κινηματογραφιστές, και τρόπος που διεξάγονται οι πολιτιστικές εκδηλώσεις όσο αφορά το κοινό) βοήθαμε σαν ένα τρόπο για να έρθουμε σ' επαφή τόσο με τους συναδέλφους μας, όσο και με κάθε ένα θεατή, την έκδοση αυτού του περιοδικού.

Με βάση το περιοδικό να προσπαθήσουμε μέσα από συζητήσεις, παρεμβάσεις σε κινηματογράφους και γενικότερα σε χώρους πολιτιστικών εκδηλώσεων με γραφτά κείμενα ή συμμετοχή σε πλατείες συζητήσεις, με προβολές προοδευτικών ταινιών και διοργάνωση συζητήσεων και βέβαια με την όσο το δυνατό πλατιότερη διάδοση του περιοδικού μας, ν' αντιμετωπίσουμε σε κάθε αντιδραστική πολιτιστική εκδήλωση (ιδιαίτερα όσο αφορά κινηματογραφικές ταινίες) και να υποστηρίξουμε κάθε προοδευτική προσπάθεια. Θα προσπαθήσουμε να εξασκήσουμε μια τέτοια κριτική, που θα επιτρέψει στο κοινό ν' αποκαλύπτει την αντιδραστική ιδεολογία και τα ψέμματα που προσπαθούν να μας πλάσσουν με έντεχνο και ύπουλο τρόπο. Ιδιαίτερο βάρος πρέπει να πέσει στην κριτική των φρενοπορευτικών ταινιών που κάτω από μια "καλλιτεχνική αριστεία" δημιουργούν ένα ψεύτικο κλίμα πολιτιστικό αποπροσανατολίζοντας τις λαϊκές μάζες.

Το να δίνουμε προτεραιότητα στα ιδεολογικοπολιτικά κριτήρια δε σημαίνει πως παραγνωρίζουμε την καλλιτεχνική μορφή. Σημαίνει πως τα αφηρημένα αισθητικά κριτήρια υποτάσσονται στα πολιτικά.

Η κριτική μας γίνεται αναγκαστικά αυστηρή απ' τη στιγμή που δίνει προτεραιότητα σ' αυτό που χύρια ενδιαφέρει τον κόσμο σήμερα. Όχι τον κόσμο "της τέχνης", μα τον κόσμο που, όταν μπορεί, πλέει σινεμά, και είτε το θέλουμε είτε όχι επιπηρεάζεται απ' αυτά που βλέπει. Κι' αυτό που ενδιαφέρει το κόσμο που φυσικά και μας είναι τα προβλήματα του...έτσι λοιπόν αναγκαστικά τα κριτήρια μας διαμορφώνονται σε αντίθεση μ' αυτά των καθιερωμένων μορφών κριτικής που ρίχνουν όλο το βάρος σ' ένα χωρίς νόημα για την πλειοψηφία του κόσμου αισθητισμό.

Τελειώνοντας θέλουμε να πούμε πως δεν έχουμε ούτε θέλουμε να καλλιεργήσουμε ανταπάτες γύρω από το ρόλο του κινηματογράφου και της τέχνης γενικότερα. Τα πράγματα σίγουρα δε θ' αλλάζουν από τους καλλιτέχνες. Όμως είναι σημαντικό να διεξάγουμε την ιδεολογική πάλη και σε τούτο το χώρο, για να μπορέσουμε τόσο σαν κινηματογραφιστές, όσο και σα θεατές ν' αντισταθούμε και να καταγγείλουμε την ιδεολογία της κυρίαρχης κυλινδρούρας από τη μια, μα και τη διήθεν προοδευτική - και γι' αυτό πιο επικίνδυνη από την άλλη.

Αυτό που θέλουμε είναι τούτο δω το περιοδικό - ελάχιστη προσπάθεια μπροστά σ' αυτά που μένει να γίνουν - να συμβάλλει στη συσπείρωση όλων αυτών που πιστεύουν πως πρέπει να αγωνιστούμε για κάτι καλύτερο και θέλουν να χρησιμοποιήσουμε και τον κινηματογράφο για μια ουσιαστική αλλαγή.

ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Πρώτο κινηματογραφικό περιοδικό

Εκδότης και Υπεύθυνος σύμφωνα με το Νόμο: Νίκος Βεργίτης

Σύνταξη: Μπόμπης Ακτοόγλου, Νίκος Βεργίτης, Άντα Κλαμιτάσα, Δημήτρης Παναγιωτάς.

Απόψεις 1978, 1ο τεύχος

ΤΣΟΝΤΑ

Σημείωμα της ομάδας που δουλεύει για το περιοδικό.

Το περιοδικό αυτό που ξεκινάει φέτος βγαίνει από την Κινηματογραφική Λέσχη του Σωματίου "Θεατρικό Εργαστήριο Θεσσαλονίκης". Στο Σωματίο αυτό, που διοικείται από Υμελές Διοικητικό Συμβούλιο, λειτουργούν Επιτροπές εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων σε διάφορους τομείς.

Υπεύθυνοι για το περιοδικό, είναι άτομα μέσα από την Κινηματογραφική Επιτροπή του Σωματίου. Η Επιτροπή αυτή, είναι επίσης υπεύθυνη, προγραμματίζει και οργα-



το πρόγραμμα της, ενός προβληματισμένου κινηματογράφου γνωρίζοντας ταινίες που προμηθευόμαστε από το περιθωριακό εμπόριο κινηματογραφικού κύκλωμα ή και από αλλού.

Το περιοδικό θα βγαίνει κάθε δυο μήνες και το περιεχόμενό του θα καλύπτει και αρχές τις ταινίες που προβάλλονται στη Λέσχη, στην αντίστοιχη χρονική περίοδο, δηλαδή, θα έχει στοιχεία και κριτικές ταινιών, βιογραφίες και φιλμογραφίες των δημιουργών τους, γενικά άρθρα πάνω στα αμερόμηκτα σκηνοθετικά, εθνικών κινηματογράφων, γενμάτων και θεματικών κύκλων. Επίσης θα υπάρχουν άρθρα γενικότερου κινηματογραφικού ενδιαφέροντος, ενημέρωση πάνω σε κινηματογραφικές δραστηριότητες και οτιδήποτε άλλο σχετικό.

Ακόμα θα θέλαμε να μας συγχωρείτε τα λάθη και τις ελλείψεις που μπορεί να παρουσιάζονται ή να παρουσιάζονται, δεδομένου ότι προσπαθούμε να δουλέψουμε όσο πιο υπεύθυνα μπορούμε και να καλύτερευουμε το επίπεδο της δουλειάς μας όλο και πιο πολύ.

Η ΤΣΟΝΤΑ

Τα άτομα που απαρτίζουν το Διοικητικό Συμβούλιο του σωματίου είναι: Πρόεδρος: Κώστας Λαχάς, Αντιπρόεδρος: Αλεξάνδρα Βιδάλη, Γραμματέας: Αφροδίτη Κοτζιά, Ταμίας: Νίκος Νασιμίδης, Μέλη: Θανάσης Βαβαλίδης, Κατερίνα Βλάχου, Ανέστης Εγγαγγέλου, Λίνα Ηλιάδου, Μάκης Τρικοίτης.

Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 1978.

ΣΙΝΕΜΑ

σινεμά

τριμηνιαίο κινηματογραφικό προοδευτικό περιοδικό



τι λειώνει την ουσία του κινηματογράφου: το φιλμ, το καρέ, την κάμερα, τη μηχανή προβολής, τα περφορασιόν, τη δέσμη ακτίνων που εκπέμπει η μηχανή προβολής, την οθόνη κλπ.

β) Βασική μας επιθυμία είναι να βοηθήσουμε όσο μπορούμε την ανάπτυξη του Νέου Ελληνικού κινηματογράφου, στις καθαρά πρωτοποριακές του τάσεις. Δεν μας ενδιαφέρει δηλαδή η πληθώρα της κάθε ετήσιας παραγωγής που συνήθως αποτελείται από κακόγονιστες και αφελείς αφηγηματικές ταινίες - έτσι όπως τις βλέπουμε κάθε χρόνο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - αλλά οι ταινίες εκείνες, καλές ή κακές προς το παρόν δεν μας ενδιαφέρουν και πολύ, που επιχειρούν να ανιχνεύσουν ένα καινούριο δρόμο και που θα μπορούσαν να αποτελέσουν, μαζί με ότι άλλο έχει γίνει στο παρελθόν, μια ελπιδοφόρα αρχή για ένα ελληνικό πρωτοποριακό κινηματογράφο.

ΣΙΝΕΜΑ

τριμηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό, εκδότης: Μάκης Μωραϊτης, Σύνταξη: Μάκης Μωραϊτης, Δημήτρης Κολιοδής, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1978, τεύχος 1.

ΘΕΟΝΗ

ΘΕΟΝΗ

τριμηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό, εκδότης: Μάκης Μωραϊτης, Σύνταξη: Μάκης Μωραϊτης, Δημήτρης Κολιοδής, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1978, τεύχος 1.

Το περιοδικό αυτό σχηματίστηκε σαν κόμβος σε μια περιπλάνηση που έφτασε διέξοδο.

Πρόκειται για μια ψηλαφητή ανιχνεύση που δεν υπολειτουργεί καν το τέλος της. Έρχεται απλά σαν καρπός της συνισταμένης και της γεωγραφικής συσπείρωσης ορισμένων φοιτητών που, με στίγμα την Κινηματογραφική Ομάδα (Κ.Ο.) του Φοιτητικού Ομίλου Θεάτρου Κινηματογράφου (Φ.Ο.Θ.Κ.) Θεσσαλονίκης, προχώρησαν μέσα από ένα λαβύρινθο αντιφάσεων σε κάποια ιδεολογική ομογενοποίηση, στην πορεία κατάκτησης μερικών μονάχα εργαλείων παρέμβασης στο χώρο του κινηματογράφου και που κρίνουν σήμερα αναγκαία να διατυπώσουν τα ψήγματα μιας προβληματικής. Δουλεύοντας σ' ένα χώρο όπως ο φοιτητικός και βιώνοντας στο σύνολό της την κρίση της αριστεράς στα πολιτιστικά της "οχήρια" (στα οποία ο αντίκτυπος αυτής της κρίσης βρήκε το επίκεντρό του), κρίνουμε απαραίτητη αυτή την έξοδο από τα αμφιβάλλοντα των προβολών, δίχως να προδικάζουμε το βελγές της. Εξακολουθώντας να λειτουργούμε υποτονικά στις γραμμές ενός πολιτιστικού οργάνου, όπως ο Φ.Ο.Θ.Κ., δηλώνουμε πως οι αποψεις που συν-

στον την επέμβασή μας δεν αποτελούν απόρροια μιας συλλογικής προβληματικής της Κινηματογραφικής Ομάδας που ανήκουμε, ούτε αναγκαστικά αντανακλούν τη γενικότερη αντίληψη του Φ.Θ.Κ., αλλά εκφράζουν την πρωτοβουλία ορισμένων μελών της Κινηματογραφικής Ομάδας που εξακολουθούν να θεωρούν σκόπιμη την παραμονή τους στην τελευταία, πιθανολογώντας την προσωπική μιας μαζικής και ουσιαστικής παρέμβασης με αφετηρία τους κόλπους της.

Η εμπλοκή μας στο δίλημμα της μορφής που θα έπαιρνε αυτή η έκδοση, οικοδομήθηκε (απ' τη μια) στη βάση των κοινών σημείων αναφοράς που θα έπρεπε να διαθέτει, και (απ' την άλλη) των κατακερματισμένων και πλαστών ανταγωνιστικών απόψεων που θα προβάλε με το άνοιγμά της στο σύνολο της ομάδας. Επιλέξαμε τον πρώτο δρόμο πιστεύοντας ότι το νόημα μιας τέτοιας έκδοσης δε διαχέεται μέσα από τις ιδεολογικές χαραμάδες μιας εσωτερικής διαφοράς, αλλά προκύπτει από μια ενιαία προβληματική που η υλική διαφορετικότητά της αναδύεται στη σύγκρουση με άλλες υπάρχουσες εκδόσεις και τη σωτηρία σύμμοχης της πλειονότητας των "κρϊτικών των ερμηνειδών" σύγκρουση σε τελευταία ανάλυση πολιτική, που γεννήθηκε απ' την αναζήτηση μιας ταυτότητας στο σμηνικό πολιτιστικό κινεμά.

Το κείμενο των ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΗΡΙΩΝ ΑΡΧΩΝ του Φ.Θ.Κ. που ακολουθεί, προτάσεται χάρη στη δικαιοδοσία που να εννοείται κάθε στιγμή τις αντιθέσεις μας (μιας και υπήρξε αποκλειστικό προϊόν εισηγήσης των μελών της Κινηματογραφικής Ομάδας που πλαισιώνουν το περιοδικό) κι ακόμα σαν "πρόταση για αποδοχή" σε ό-σους θέλουν να βοηθήσουν στην απόπειρα που εγκαινιάζουμε.

Περιοδικό ΘΘΟΝΗ.

Σύνταξη: Αλέξανδρος Μουμτζής, Λάζαρος Στεργιάδης, Γιώργος Τζωτζής, Συνεργάτες: Νίκος Ανέστης, Αριούτ, Γαλιώτες, Ευαγγελική Γληνού, Μηνάς Γρηγοράκος, Λευτέρης Δανίκας, Αγγελίνα Μεταξάτου, Νότης Φόρος. Εκδόσεις ΕΓΝΑΤΙΑ.

Άνοιξη 1979, Αριθμός τεύχους 1.

Μετείκασμα

μετείκασμα

ΤΡΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ
"Εκδόσεις-Διεύθυνση: Κώστας Φέρρης"



"ψευδαίσθηση" πραγματικότητα; Η σχιζοειδή αυτή αντίληψη του προφορικού με ακόμα περισσότερο τον γραπτού λόγου, οδηγεί σε αδιέξοδο, σοφιστία ή στην καλύτερη περίπτωση παιχνίδι.

Ο οπτικοακουστικός λόγος σε τούτο διαφέρει από το γήμα: είναι ο ίδιος σήμα και αναφορά.

Η λέξη ως "σημείο", μπορεί άνετα να διακριθεί σε "σημαίνει" και "σημαινόμενο" (γιατί όχι; να κάνουν κι οι σημειολόγοι τη δουλειά τους). Η στιγμιαία ταύτιση των δύο, μπορεί ακόμα να επιχειρηθεί με τον συνδυασμό του προφορικού με τον γραπτό λόγο. Και πάλι όμως με δύο αντιπαραθέσεις - τρόπους: την υπαγόρευση και την ανάγνωση.

Το ζήτημα όμως "της απαλλαγής της εικόνας - και δη της κινούμενης, συνοδευόμενης μάλιστα από τον ήχο της - από κάθε ιδεολογικό σημαίνόμενο, είναι από τοποθέτηση μαθηματικά λανθασμένο.

Ο κινηματογράφος είναι συγχρόνως ανάγνωση και υπαγόρευση. Το καταγραφόμενο είναι ιδέα, και η καταγραφή ο λόγος προς την ιδέα. Η αναπαραγωγή του κινηματογραφμένου - προβολή - είναι από μόνης της ιδεολογία. Οποιοσδήποτε "εκτός κάδρου χώρος" και "εκτός παρόντος χρόνος" μόνον εντός ενός κλειστού κυκλώματος λειτουργεί: Της ιδεολογίας του οπτικοακουστικού.

Υπεύθυνος σύμφωνα με το νόμο: Κώστας Φέρρης, Γιάννη Σταθά 6, τηλ. 3619891

Έκδοση - Διεύθυνση - Κασέ: Κώστας Φέρρης

Νοέμβριος 1980, τεύχος πρώτο

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ



Ένα ακόμη κινηματογραφικό περιοδικό είναι απαραίτητο;

Η Ελλάδα σε αναλογία με το κοινό που ενδιαφέρει πιο ειδικά για τον κινηματογράφο (τ' ο-ποίο θα πρέπει να ομολογήσουμε ότι δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλο) και τα σχετικά περιοδικά για άλλους καλλιτεχνικούς χώρους, βριθεί κυριολεκτικά από κινηματογραφικά περιοδικά. Τι είναι αυτό που μας όθρησε λοιπόν στο να εκδώσουμε ένα ακόμη κινηματογραφικό περιοδικό; Για να μπορούσαμε να απαντήσουμε θα πρέπει να δούμε λίγο το χαρακτήρα και τις ανάγκες που καλύπτουν τα άλλα κινηματογραφικά περιοδικά.

Και πρώτα-πρώτα το πιο παλιό "Ο Σύγχρονος Κινηματογράφος". Πρόκειται για το πιο επιβλημένο κινηματογραφικό περιοδικό αυτό που με τα πρώτα του τακτικά τεύχη μας διαμόρφωσε σαν κινηματογραφόφιλος θεατής και μας έδωσε μια όχι ασήμαντη κινηματογραφική παιδεία. Από ένα σημείο όμως κι έπειτα το περιοδικό άλλες προανατολισμό, στρεφόμενο προς το γενικό σημειολογικό κλίμα της εποχής του και υποθετώντας μια γλώσσα δυσνόητη για το πλατύ κοινό. Δεν κατηγορούμε το "Σύγχρονο" για τούτη τη στρόφι, απλώς στα τα λυ-πώμασε για την εγκατάλειψη ενός τύπου κινηματογραφικού περιοδικού, που στα

χνάρια του θέλουν να βαδίσουν τώρα τα "ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ". Υστερα από μερικούς διαταγμούς, ο "ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ" εγκατέλειψε την προβληματική της δεύτερης περιόδου και με προανατολισμένη όλο και περισσότερο προς ένα κινηματογραφικό πληροφοριακό περιοδικό, που να μην η γλώσσα του δεν αποτελεί για πρόβλημα για τους αναγνώστες του, από την άλλη όμως η μη τακτική έκδοσή του (αλλά και το κλειστό κλίμα της "κλίμας" που χαρακτήριζε τ' α-θροισμα) τον κάνει τελείως ανεπαρκές.

Το ίδιο έχουμε να πούμε και για την "ΘΘΟΝΗ", περιοδικό που σε κάθε τεύχος του ψάχνει να βρει και ένα νέο πρόσωπο, αλλά που σπάνια κατάφερε να διαχωριστεί από το στυλ των "ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ" (παλιού και νεότερου). Η άποψή μας είναι ότι η "ΘΘΟΝΗ" είναι ίσως το μοναδικό περιοδικό που μπορεί να προσφέρει μια αισθητική και θεωρητική προσέγγιση του κινηματογράφου, γι' αυτό και ο γράφων θα συνεχίσει τη συνεργασία του με το περιοδικό. Δεν έχει όμως καμία ψευδαίσθηση ούτε σε τίς κοινο απευθύνεται, ούτε για τις δυνατότητες τακτικής έκδοσής της και αυτό παρά το θαυμάσιο τελευταίο τεύχος της (No 6).

Τα άλλα κινηματογραφικά περιοδικά έχουν σαν ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την ειδικότητά τους: Το "ΦΙΛΑΜ", παρά τις αντίθετες κατά καιρούς διακηρύξεις του είναι ένα περιοδικό - ντισοσιέ μ' ένα συγκεκριμένο πάντα θέμα (και ένα "αβραγαριστικό" προβληματισμό μλλον ξεπερασμένο από την εξέλιξη της θεωρίας του κινηματογράφου). Το "ΣΙΝΕΜΑ" είναι ένα περιοδικό που ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τον πειραματικό κινηματογράφο. Όσο για τον "ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ", εδώ μπαίνουν τα προβλήματα της πολιτικής και ιδεολογικής τοποθέτησης του περιοδικού, το ερώτημα αν είναι ένα απ' εξοχών κινηματογραφικό περιοδικό, η αλγεΐτιστική έκδοσή του κλπ., κλπ. (αυτο δεν το εμπόδιζε να είναι το πιο διαδεδομένο κινηματογραφικό περιοδικό σήμερα). Τέλος η "ΤΖΟΝΤΑ" δεν είναι ένα κινηματογραφικό περιοδικό με την καθαρή σημασία του όρου, αλλά το πρόγραμμα των ταινιών που προβάλλει ανά διήμερο το "θεατρικό εργαστήριο θεατών/ης". (Ισως ξεχνάω ή αγνώ μερικά άλλα περιθωριακά περιοδικά ή εκδόσεις κινηματογραφικών λεσχών, ή τέλος περιοδικά που κυκλοφόρησαν μόνο μερικά τεύχη χωρίς μέχρι στιγμής να έχουν δώσει δείγματα συνέχειας).

Το κενό που έρχεται να καλύψουν τα "ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ" είναι εμφανές: ένα κινηματογραφικό περιοδικό που θα κυκλοφορεί τακτικά κάθε μήνα, θα έχει ένα άκρα κατανοητό περιεχόμενο, καμία ιδεολογική ή άλλη δέσμευση και που θα ενημερώνει κριτικά για τις σημαντικότερες ταινίες που παίζονται ή πρόκειται να παιχτούν τον επόμενο μήνα από την μέρα της κυκλοφορίας του (όσο βέβαια αυτό είναι δυνατό γιατί στην Ελλάδα δεν υπάρχει προγραμματισμός από τα γραφεία εισαγωγής). Ταυτόχρονα τα "ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ" θέλουν να λάβουν υπόψη τους μια νέα πραγματικότητα που έχει διαμορφωθεί στην Ελλάδα: τη φοβερή εξάπλωση των κινηματογραφικών λεσχών. Το περιοδικό μας θα προσπαθήσει να βοηθήσει όσο γίνεται την πολιτιστική δουλειά αυτών των λεσχών, με το ειδικό παράτημά του για τις σχέσεις στο τέλος κάθε τεύχους. Αλλά και η υπόλοιπη ύλη του περιοδικού, πέρα από την ενημερωτική επικαιρότητα, θα έχει ένα παιδαγωγικό χαρακτήρα, με άρθρα πάνω στην ιστορία και αισθητική του κινηματογράφου, σκιαγραφίες σκοπευμένων ή κινηματογραφικών σχολών, κριτικές κλασικών ταινιών κλπ., που απευθύνονται βασικά σ' όλους ό-σους αγαπούν τον κινηματογράφο, αλλά συναντούν σοβαρά προβλήματα στην ανάγνωση του ή τη διοργάνωση κάποιου προγράμματος σε λέσχη, ακριβώς λόγω της έλλειψης γνώσεων πάνω στο θέμα.

Σκοπός μας δεν είναι βέβαια να κάνουμε τους δασκάλους, τους φοιτητές του κινηματογράφου, αλλά να συνεχίσουμε σε πιο πλατιά κλίμακα ένα πληροφοριακό - παιδαγωγικό πρόγραμμα, που πρωταρχίασε στη Θεσσαλονίκη, μέσα από ποικίλες παρεμβάσεις. Και ταυτόχρονα να πληροφορήσουμε το κοινό πάνω στις ταινίες που πρόκειται να δει, να προσορθούμε ταινίες που κάτω από άλλες συνθήκες θα ήταν χατακοιμένες ή, και γιατί όχι, να εναντιωθούμε για άλλες που διαφωνούμε, αλλά που παράδοξα έχουν μια διθυραμβική ανταπόκριση από την κριτική.

Εφόσον είναι αδύνατο να έχουμε δει τις ταινίες που πρόκειται να παιχτούν, είμαστε αναγκασμένοι να μεταφράσουμε άθροα από ξένα περιοδικά (και βασικά από το γαλλικό περιοδικό "La Revue de Cinéma", στο πρότυπο του οποίου θέλουμε να βαδίσουμε). Αυτό δε σημαίνει ότι δε θα επιβεβαιώσουμε και δε θα ξαναπαίξουμε μια ταινία, όταν μετά τη θεατική της βολοκόμασε σε αντίθεση με τη δημοσιευμένη ζήνη κριτική ή θέλουμε να πιάσουμε μια άλλη πτυχή του έργου. Για τις ταινίες που πρόκειται να παιχτούν θα φροντίζουμε από τα επόμενα τεύχη μας να έχουμε βασικά μια παρουσίαση - συνέντευξη από τους δημιουργούς των και λιγότερο μια εκτενή ανάλυση. Κάθε μήνα θα υπάρχει μια ταινία πάνω θα της δίνουμε μια ιδιαίτερη σημασία ενώ ένας από τους σκοπούς μας θα είναι να προσορθούμε ταινίες που η επίσημη κριτική ή τα γραφεία δια-νομής βάθουν και περνούν απαρατήρητες. Θα προσπαθήσουμε επίσης να αναφερθούμε σε όλα τα είδη ταινιών και να μην κλειστούμε στο γκέτο των λεγόμενων καλλιτεχνικών ταινιών.

Τέλος το περιοδικό θα είναι ανοιχτό σε οποιαδήποτε συνεργασία. Υπάρχουν εκατοντάδες άρθρα γραμμένα από ερασιτέχνες κριτικούς, από απλούς κινηματογραφόφιλους θεατές, που θα θέλαμε να δουν το φως της ημέρας. Όπως επίσης (όπου αυτό έχει γίνει), δουλειά από τις κινηματογραφικές λέσχες.

Η δουλειά όμως μιας ομάδας που θέλει όπως λέει να βοηθήσει τις κινηματογραφικές λέσχες και να φτιάξει ένα κινηματογραφικό παιδαγωγικό υπόβαθρο, δεν μπορεί να περιοριστεί με την έκδοση ενός περιοδικού, αλλά αναμφισβήτητα βγαίνει έξω από αυτό. Είμαστε διατεθειμένοι να βοηθήσουμε μέσα στα πλαίσια των δυνατοτήτων μας οποιαδήποτε εκδήλωση κινηματογραφικής λέσχης, είτε στέλλοντας κριτικές ή άλλο υλικό που θα μας ζητήσουν, είτε με το ελδομένο εμείς οι ίδιοι, μια άμεση επέμβαση. Δε ζητάμε άλλη ανταμοιβή γι' αυτό παρά την αμοibaία συμπαράστασή σας στον αγώνα μας. Βοηθήστε στη διάδοσή του περιοδικού μας, φροντίζοντας μας και ζητώντας μας τεύχη που μπορείτε να διαθέσετε ή γράφομενοι οι ίδιοι σε συνδρομητές. Σε ευχαριστούμε εκ των προτέρων.

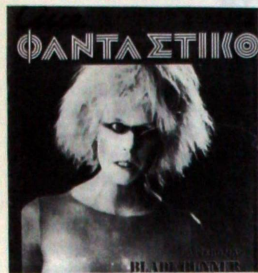
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

Μηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό.

Εκδότες: Μπάμπης Ακτοόγλου, Σωτήρης Γερακούδης, Διευθυντής συντάξεως,

Μπάμπης Ακτσόγλου, Συνεργάτες Ιου τεύχους: Άγγελος Βεζυρόπουλος, Αλέξης Ν. Δεμεντζόγλου, Σωτήρης Ζήρκος, Ανδρέας Τύρος, Μίση Φωτιά. Μάιος 1981, Τεύχος 1.

CINE ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ



Η "XIONATH - για μεγάλους" ξεκίνησε να εκδίδεται το Δεκέμβριο του 1979. Αν δηλ. συνέχιζε να εκδίδεται μέχρι τώρα, θα έκλεινε 3 χρόνια. Όμως το τελευταίο της τεύχος βγήκε το Μάιο του '82. Και τώρα κυκλοφορεί ένα καινούργιο περιοδικό που κάτω από την επωνυμία "CINE ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ" φιλοδοξεί να καλύψει μια ολόκληρη κίνηση κυλιούρας και κοινωνικής έρευνας που έχει ξεκινήσει, στον υπόλοιπο κόσμο ευθύς αμέσως μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο, και που στην Ελλάδα τα τελευταία μόλις χρόνια έχει αρχίσει να αναγορεύεται.

Όταν η "XIONATH" πρωτοεκδόθηκε κάλυπτε, ίσως με ελλείψεις, την περίοδο εκείνη. Αν τη συνεχίζαμε και μετά από την είσοδο στη λεωφόρο του 2.000, αυτό θα σήμαινε, μόνο πρσιφωκαμλισμό και τίποτε άλλο. Γι' αυτό και το νέο περιοδικό.

Όσοι έχουν δείξει νοημοσύνη πάνω από το μηδέν, ασφαλώς και θα είδαν μια σταδιακή αλλοίωση των περιεχομένων των τελευταίων τευχών της XIONATHS. Υποβάθμιση των θεμάτων που αποτελούν "κοινό τόπο" για τα έντυπα μαζικής πληροφόρησης και πέρασμα σε άλλες περιοχές πληροφόρησης. Το άρθρο για τις ταινίες τρόμου, το μουσικό άρθρο του Αρβανίτη, διηγήματα Επιστημονικής Φαντασίας κλπ.

Ετσι σιγά - σιγά περάσαμε σ' αυτή τη νέα εποχή.

Η αλλαγή τίτλου κρίθηκε απαραίτητη για δυο βασικούς λόγους.

Ο πρώτος είναι αρχής. Η "XIONATH" ήταν αυτό που ήταν και δεν πρέπει να συνεχίσει με αυτή τη νέα εκδοτική προσπάθεια. Κάθε νέο πράγμα πρέπει να στηρίζεται στα δικά του πόδια.

Ο δεύτερος είναι, με κάποιο τρόπο, ουσίας. Ο τίτλος "XIONATH για μεγάλους" αντικαθέρριζε μια αντεργκράουντ ιδεολογία που στις παρελθούσες μέρες διαφέντευε την Ελλάδα. Πιστεύει ότι η όλη ιδεολογία του αντεργκράουντ είναι ήδη μια παρωχημένη θεωρία που μόνο αυτοί που επιδιώκουν τη μοιμοποίηση κάθε προσπάθειας την θέλουν. Γι' αυτό και ο νέος τίτλος "CINE ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ", που ακόμα και εμπορικά θα μπορούσε να θεωρηθεί, αλλά προς Θεού ποτέ αντεργκράουντ.

Για την ύλη του περιοδικού, δεν έχω τίποτα να πω.

Ό,τι δείτε, και ό,τι καταλάβετε μόνοι σας.

Καλή χρονιά.

Ο ΕΚΔΟΤΗΣ

Αρχισυντάκτης - Υπεύθυνος με το νόμο: Βαγγέλης Κοτρώνης, Συντάκτης: Δημήτρης Αρβανίτης, Χάρης Γιαννοπούλου, Ιανουάριος 1983, Νο 1.

KAMERA



ΠΕΡΙΦΡΟΝΗΣΗ σε ΜΠΛΟΥΥ ΑΠ. Επιτέλους Ο ΘΙΑΣΟΣ των ελληνικών κινηματογράφων πρέπει να εμφανισθεί θεαμαφενικά στην ευρωπαϊκή σκηνή.

Μια απεραντή ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ μας τυλίγει, όταν αντικρύζουμε το σώμα του ελληνικού κινηματογράφου σφριγγλό και ωραίο μέσα στον ΚΑΘΡΕΦΤΗ των ηθονικών μας φαντασιώσεων.

Το περιοδικό είναι καρπός ενός σιδεντρου νέων ανθρώπων που φιλοδοξούν όχι μόνο να προσεγγίσουν γνωσιολογικά τον κινηματογράφο, αλλά και να κάνουν κινηματογράφο.

Η γενικότερη αντίληψη μας για τα πράγματα ταυτίζεται με την αποδοχή, ότι όλα τα θέματα θα αντιμετωπίζονται οφραικά, με την παράθεση όλων των απόψεων.

Η βασική προβληματική μας, εστιάζεται στην έρευνα και ανάλυση της ιδεολογίας, της αισθητικής και των μεθόδων παραγωγής του κινηματογράφου. Ειδικότερα τα κύρια θέματα που θα μας απασχολήσουν είναι:

1. Η παρουσίαση του έργου νέων και παλιών δημιουργών
2. Η ανάλυση των όρων και συνθηκών παραγωγής ταινιών
3. Η κριτική ανάλυση ορισμένων κινηματογραφικών ταινιών
4. Η παράθεση επίκαιρων πληροφοριών από το χώρο του κινηματογράφου, σχολίων και συνεντεύξεων
5. Η καταγραφή των καινούργιων διαμορφούμενων ρευμάτων και τάσεων
6. Η ανάδειξη κάθε νέας προσπάθειας και φιλοδοξίας πρωτοπορείας είτε από το χώρο των δημιουργών, είτε από το χώρο της κριτικής
7. Τα προβλήματα της κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα.

Πιστεύοντας ότι ασφαλώς υπάρχουν άνθρωποι που αγαπάν τον κινηματογράφο αποτελεσματική την έκδοση αυτού του περιοδικού με την ελπίδα ότι θα μας συμπαρασταθούν.

KAMERA ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ - ΔΙΗΜΝΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Διεύθυνση: Ηλίας Κανέλλης - Μηνάς Ταταλίδης. Οκτώβριος - Νοέμβριος 1984, Νο 1.

ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΣ

...Και γιατί ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΣ; Μα γιατί η ζωή είναι έγχρωμη αλλά το ασπρόμαυρο πιο ρεαλιστικό. Ακόμα γιατί η Αθήνα είναι από αυτό τον καιρό μια τετρασφαιμιά (μπλε χαρτάκια, κόκκινα χαρτάκια, πράσινα χαρτάκια - αφίσσες - συγκεντρώσεις) πλημμυρισμένη από το φως πορτοφώνων χιλιάδων βατ και τις ισχύς αγωνίας για την έκφραση των - ποδοσφαιρικών - αγώνων - της - Κυριακής, μπας και ... καλύτερήσει η ζωή μας. Αφήνουμε βέβαια κατά μέρος ότι αγαπάμε τον κινηματογράφο και τις τακτικές εβδομαδιαίες επισκέψεις στους ναούς - μητρες της εβδομής τέχνης.

ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΣ



Ετσι το τεύχος αυτό δεν είναι πασχινό, πολυσέλιδο, προσεκλικό με πολλά χρώματα (μα πάρα, πάρα πολλά χρώματα) και... χιλιάδες κομπάρσους (στην έξοδο πληρώνεται). Μπορούμε όμως με σιγουριά να σας βεβαιώσουμε ότι θα βρεθεί σ' αυτό προσεγγίσεις - και όχι κριτικές - σε 11 ταινίες, το μικρό αφιέρωμα σε έναν από τους μεγαλύτερους εν ζωή συγγραφείς του καιρού μας που δεν είναι απαραίτητο να πεθάνει για να επιδοθεί κανείς μια πρώτη ή πιο στενή επαφή με το έργο του, μεικρούς προσωπικούς "επιδόσεις", μια ανασήτηση ΤΑΞΙΔΕΥΟΝΤΑΣ, (Α)τόψεις, ένα Ας αρχίσω η Μουσική, δυο βιβλία και πολλές εκλεκτές φωτογραφίες.

Σας υπενθυμίζουμε ακόμη ότι το ελληνικό ροκ-εντ-ρολ ξανά προς τον "ΠΗΓΑΣΟ" - των Εξοχέων τσαβιά, η Πάολα βγάει ένα 50σέλιδο ΣΑΛΤΑΡΙΣΜΑ ποιημάτων από τις εκδόσεις ΣΙΓΑΡΕΤΤΑ της ΟΔΟΥ ΠΑΝΟΣ, οι εκδόσεις της BABEA διαφώνησαν - διαχώρησαν - δέχθηκαν και έτσι έχουμε δυο περιοδικά - ΠΑΡΑ ΠΕΝΤΕ (Γ. Μπαζίνας), BABEA (Ν. Τζουδά) - και τα αντίστοιχα βιβλιοπωλεία τους και τέλος η μεγάλη συνάντηση ενάντια στην αστυνόμευση της καθημερινής ζωής που θα γινόταν στις 30 Μαρτίου στο Άλσος Νέας Σμύρνης αναβλήθηκε προσωρινά - περισσότερες πληροφορίες στο βιβλιοπωλείο "ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ".

Το επόμενο τεύχος θα κυκλοφορήσει όταν πια θα έχουν ανοίξει οι θερινόι κινηματογράφοι - αρχές Ιουνίου - και η χειμερινή περίοδος θα έχει τελειώσει. Μέχρι τότε προσέχετε την τηλεόραση και φυλάχτε από την ανοσία της γυναικείας βλακείας και της ανδρικής ματαιοδοξίας, τα εξωτικά νησιά του Αιγαίου και τη ζέστη. Με άλλα λόγια προσέχετε τον εαυτό σας...!

Γεια σας...

ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΣ

Συντάκτης: Νίκος Πάνου Αδαμαντίδης, Έλενα Καραγιάννη, Θόδωρος Κρημπίτσος, Χρυσόστομος Λακταρίδης, Σπύρος Τσακίρης, Γιώργος Φρίμης.

Απρίλιος - Μάιος 1985, Νο 1.

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Πόλος έλξης κάθε κινηματογραφόφιλου (ερασιτέχνη ή μη) σε μια διαδικασία έναρξης ενός ανοικτού δίχως προκαταλήψεις διαλόγου για τα προβλήματα και τις προοπτικές της Έβδομης Τέχνης παγκόσμια αλλά και στην χώρα μας.

Μόνη φιλοδοξία μας: η μετατροπή του περιοδικού σε εργαστήρι ιδεών - ζύμωσης απόψεων που θα αφορούν ολόκληρο το φάσμα θεωρήσεων του κινηματογράφου (ιστορία, αισθητική, τεχνική, κοινωνιολογία κλπ.).

Αναφορικά με το πρόβλημα "αντί", απλά υποδηλώνει την αντίθεσή μας στο κυρίαρχο κινηματογραφικό χολlywoodιανό πρότυπο και την αντίστοιχη επιφανειακή ψευτο-κριτική.

Θεωρείται δοσμένη η αντίθεσή μας στην υπερπαραγωγή κινηματογραφικών σκηνιδιών, ενώ το ίδιο ισχύει και για τις ελιτίστικες, εσωστρεφείς παραγωγές ορισμένων "δημιουργών".

Με την έκδοση του περιοδικού ανοίγουμε μέτωπο αντίστασης στον αμερικάνικο πολιτισμικό ιμπεριαλισμό και υποστηρίζουμε ανεπιφύλακτα τον πολλά υποσχόμενο ευρωπαϊκό κινηματογράφο καθώς και την ενίσχυση του ποιοτικού ελληνικού Κινηματογράφου. Επίσης θεωρούμε αναγκαία τόσο την υπέρβαση του λαϊκοισμού όσο και του ελιτισμού, προκειμένου να ανοίξει ο δρόμος σε ένα κινηματογράφο λαϊκό και ποιοτικό συνάμα.

Δεν κρατάμε για τον εαυτό μας την ταμπέλα της "αθηνείας" και του "ειδήμονα", αλλά απευθυνόμαστε άμεσα στους αναγνώστες, των οποίων την χρήση και ενεργητική συμμετοχή θεωρούμε απαραίτητη.

Οι παραπάνω βασικές θέσεις συναποτελούν τον άξονα γύρω από τον οποίο θα κινηθούμε θεματολογικά και στα επόμενα τεύχη. Ραντεβού το Δεκέμβριο.

αντι - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τρίμηνη έκδοση θεωρήσεων του Κινηματογράφου, Συντακτική επιτροπή: Ανδρόλοφος Γιώργος, Ιωσήφης Σίμος, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευάκης Αποστόλης, Φουρτινίη Βασιλίσκος.

Αριθ. Φύλλον 1, Σεπτέμβριος - Νοέμβριος 1992.

ΒΡΕΧΕΙ ... ΠΕΤΡΕΣ

Ο σκηνοθέτης Κένεθ Λόουτς, που την τελευταία δεκαετία με απασχολεί αρκετά μολονότι σημαντικές ταινίες του δεν έχουν προβληθεί σε αθηναϊκές αίθουσες, διαπερνώντας τις μικρού μήκους λήψεις στρέφεται μονομιάς στο "φρι-σίνεμα". Γίνεται ένας από τους σπουδαιότερους εκπρόσωπους του νέου αγγλικού κινηματογράφου και κάνοντας προσωπικές ταινίες συμμετέχει σε ευρωπαϊκά φεστιβάλ. Με την παρακμή του "φρι-σίνεμα" - όταν τα επαναστατημένα παλικάρια τύπου Καρλ Ραις, Λίντσει Άντερσον πάτησαν τα σαράντα - το κοινωνικό και σε φυσική συνέχεια πολιτικό ενδιαφέρον του δε δείχνει να σταματά. Λογικά λοιπόν μπαίνει, για να μην πω οδηγεί, στην κούρσα της "βρετανικής αναγέννησης" (αρχές της περασμένης δεκαετίας). Στην περίοδο αυτή (1980-1989) κατά τη γνώμη μου κάνει εκπληκτικό κινηματογράφο. Οι δημιουργοί της αναγέννησης όμως, σύγχρονοι και εξελιγμένοι όπως ήταν, ωθούνται σε πολιτισμένες οδούς: γεμάτες φώτα και Χόλιγουντ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα πείσμονα σκηνοθέτη μα πάνω απ' όλα θεατή, ο Λόουτς, δεν γυρίζει πίσω. Τη στιγμή που τα οργανωμένα τυπάκια σαν τον Τζούλιαν Τεμπλ γυρίζουν δήθεν αγριεμένα το κεφάλι τους και "γεμίζουν" μια αίθουσα με τρύπιο κοινό, αυτός συγχρονίζεται με την άλλη πλευρά των γεγονότων, με την άλλη πλευρά της καθωσπρεπίστηνης και φιλήσυχης Αγγλίας. Είναι, δε μοιάζει, ένας μακροχρόνιος αναζητητής μιας τάσης που θα τον εκφράσει και θα στιγματίσει την καριέρα του. Μόνο που οι μεταλλαγές των συνθηκών τον "περιστρέφουν" θεματικά, όχι βέβαια και αισθητικά. Είναι κάτι ανάλογο με το Εργατικό Κόμμα που υποστηρίζει με όλες του τις δυνάμεις, ευμετάβλητο στην παραμικρή κρούση - αμετάβλητο στην εισροή της φόρμας.

Θα προκύψει μια αρκετά σύντομη αναφορά - έστω ανάλυση - της τελευταίας λουστιακής κατάρσεως στο αποχαυνωμένο Μάντσεστερ με τίτλο, αρκετά ήλιθο στα μετάφραση, "ΒΡΟΧΗ ΑΠΟ ΠΕΤΡΕΣ" (1993). Η ιστορία και η επεξεργασία της δεν είναι τίποτα το πρωτοφανές. Εντάσσεται στη σειρά των "απομυθοποιημένων ήρωα". Υπάρχει πάντα το μπαζουκάνι των ιστορικού βιομηχανοποιημένου λιμανιού. Αν η αφήγηση είναι χαλαρή και σέρνεται στα συμπλώματα των ηρώων, το θέμα εκτείνεται σε βάθος: η περιγραφή των ηθών και των κωδικών των εργατών είναι από τις περισσότερες γνήσιες που είδαμε στις οθόνες. Το ίδιο και η κατάδειξη του τρόπου ζωής, ακόμα, εντυχώς σε περιορισμένες αριθμητικά σκηνές, η αίσθηση του χιούμορ, της σάτυρας και της χιρτικής είναι αλληλένδετα. Ο κινηματογράφος του Λόουτς εκθέτει με μια άκρατη ειλικρίνεια την αλήθεια όπως ο σκηνοθέτης την αντιλήφθηκε από τα διάφορα κομμοκομματικά επίπεδα επεισοδία της ζωής του, μέσα από την προσπάθειά του για επιβίωση με κάθε τρόπο.

Δουλεύοντας πάνω σε ένα πλούσιο υλικό σεναρίου σε πλαίσιο διακρίσεων που αγκαλιάζει μια ολόκληρη κάστα ανθρώπων, η σκηνοθεσία καταφέρνει να διατηρήσει μέχρι τέλους το ενιαίο ύφος, αποφεύγοντας, το ξέφτισμα του τόνο και πετυχαίνοντας στη σειρά τα εξής:

α. Να διατηρήσει το ενδιαφέρον αμείωτο σε όλη τη διάρκεια αυτής της πολυκύμαντης ιστορίας.
β. Να δεί αυθεντικότερα, χωρίς παρωχαρήσεις



στη σχολικότητα τη συμπεριφορά και τον τρόπο ζωής των "άλλων" άγγλων.

γ. Να ενσωματώσει εύστοχα και με μέτρο στον τομέα της αφήγησης ένα συντριπτικό χιούμορ και μια διάθεση σατυρική που σε καμιά περίπτωση δε διαπραγματεύεται την αίσθηση της κοινότητας.

δ. Να πετύχει μια δόμηση ακριβούς ισορροπίας ανάμεσα στα κομικά επεισόδια και στις σεκάνς δυσβάσταχτης σκληρότητας και ωμότητας.

ε. Να ανασυστήσει μια ολόκληρη περίοδο, στήνοντας στον εσωφίλικό κορμό τύπου αληθινούς και ζωντανούς σε πλήρη αντιπαράθεση και κριτική της αριστοκρατικής νοοτροπίας (θυμίζω ενδεικτικά την εφην ιδέα της κλοπής του γρασιδιού από τον πλούσιο οικο των δεξιών).

στ. Να τα πακετάρει η εκφράσει όλα τα παραπάνω με μια σίγουρη κινηματογραφική τεχνική. Συγκεκριμενοποιώ: το μοντάζ είναι τόσο εναρμονιζόμενο, που θα λέγαμε πως περνά απαρατήρητο. Το κάθε πλάνο "παθαίνει" κάτι εκεί που πρέπει είτε είναι σύντομο, είτε είναι διαρκές. Η επεξεργασία του ντεκουπάζ από τη σκηνή της κλοπής του αρνιού παρέχει ανυπολόγιστη επιμέλεια. Εντύπωση προκαλεί η χρήση των εξωτερικών χώρων και στο γκρο και στο πλονζέ πλάνο. Το Μάντσεστερ είναι σε όλες τις λήψεις παγωμένο, απρόσιτα εργατικό ναυαγισμένο στον "αώνιο" βούρκο της εκμετάλλευσης, της μιζερίας και της ανεργίας. Ο ψυχισμός εδώ είναι εξωτερικός. Εκφέρεται κι εντέλει πραγματοποιείται στην επίδειξη δύναμης (κυρίως χρηματικής) ή στην επίδειξη εμπόων των μελών της οικογένειας. Ο ίδιος ο Λόουτς λέει, "όταν ο κόσμος γύρω σου καταρρέει, είναι πολύ σημαντικό να κρατάς τον

αυτοσεβασμό σου. Μπορεί να σου έκοψαν το τηλέφωνο και να έχεις μείνει από φραγτό, αλλά αν μπορείς να διατηρήσεις εξωτερικά σημάδια της αξιοπρέπειάς σου, τίποτα δεν έχει χαθεί... Αν χρειαστεί αξιότιμοι άνθρωποι μπορούν να μετατραπούν σε παράνομους".

Στο ΒΡΕΧΕΙ ΠΕΤΡΕΣ, (αυτός ο τίτλος είναι εντυπωσιακός και χτυπάει με τον αμεσότερο τρόπο το φιλικό κείμενο), όλα τα πλάνα είναι χρονολογικά φορτισμένα: σχεδόν πάντα η κινηματογραφική φράση τονίζεται εκφραστικά σωστά, είτε με το ύφος του κώδου, είτε με τη σύνθεσή του, είτε με τη διάρκεια του. Η ρυθμολογία της δράσης κυλά σε πολύ φυσιολογικές τροχίες,

αρκεί να γίνει μια εξαίρεση κάπως ανυπότακτη στη σκηνή της εισόδου των τοκογλύφων στο σπίτι του ήρωα, που τράζει τη γαλήνη του φιλμ. Στην τεχνική του Κένεθ Λόουτς δε λαμβάνουν μέρος άσκοπες επιβραδύνσεις και εντυπωσιακές επιταχύνσεις: είναι ο ρυθμός που υπαγορεύει η ανάλυση του σεναρίου το οποίο κινείται πάντα στο ρεαλιστικό επίπεδο. Σε μερικές σκηνές το τάμπινγκ είναι αξιο προσοχής. Ο σκηνοθέτης κάνει ότι θέλει, δαμάζει την έννοια του χρόνου.

Η προσωρινή λύση (αν και μόνο προσωρινές λύσεις υπάρχουν) για τον ήρωα είναι να συνεχίσει να περνά από ψυχολογικές δοκιμασίες. Χανώνεται στο μάζεμα ενός υπέρογκου ποσού. Και αυτοεξωστραχίζεται εφόσον δεν πραγματώνει το σκοπό του - που είναι και σκοπός της ταινίας, παρακολουθούμε μια διαρκή αγωνία για μια αρπαχτή, η λέξη σεντ γίνεται περίπου μαγική. Κάποια χρήματα επαρκούν για την ανάδειξη ενός εκλιπντα νεοπραγματισμού. Και πάλι Μάντσεστερ και ξανά η ίδια ιστορία. Οι θέσεις των ηρώων και οι χειμενικές σταθερές του σεναριογράφου Τζιμ Άλεν έρχονται σε μια σύντηξη που η κινηματογραφική της ολοκλήρωση σε αφινιδιάζει. Αυτή η ολοκλήρωση δε βασίζεται στο σουπερμαρκετισμό των κομματικών αντιπαράθεσεων παρά μόνο στην αναγκαιότητα για μια "θέση" στην κοινωνία: και η θέση αυτή θα κατακτηθεί μόνο όταν ο Μπομπ αγοράσει το άσπρο δαντελένιο φόρεμα στη μικρή κόρη του, μόνο όταν ο άπορος γείτονας του αντικρύσει τη λάμψη που θα 'χει φορώντας το.

Το ΒΡΟΧΗ ΑΠΟ ΠΕΤΡΕΣ είναι μια φωτοβόλα κινηματογραφική δύναμη που οδεύει ταχύτατα προς το σκουριασμένο ουρανό του πιο φορμαλιστικού λιμανιού.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Ταινία: ΒΡΟΧΗ ΑΠΟ ΠΕΤΡΕΣ (RAINING STONES).

Σκηνοθεσία: Κένεθ Λόουτς

Σενάριο: Τζιμ Άλεν

Φωτογραφία: Μπάρι Ακροντ

Ερμηνείες: Μπρους Τζούνος, Τζούλι Μπράουν, Ρίχι Τόμλινσον

Παραγωγή: PARALLAX PICTURES, 1993

Διανομή: Προοπτική

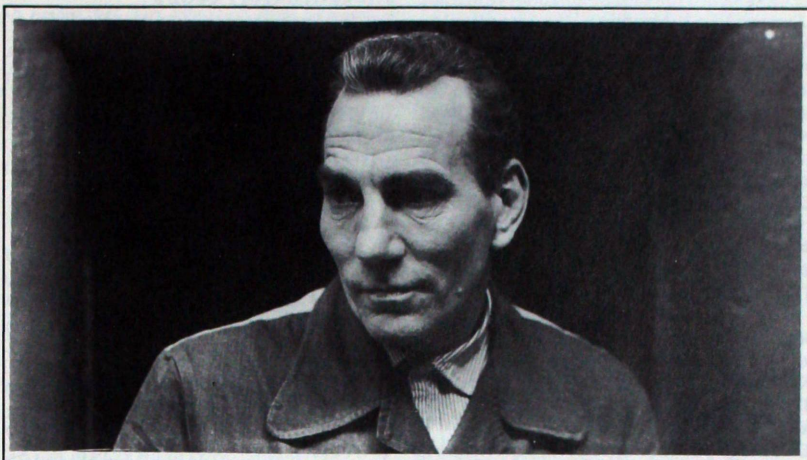
Διάρκεια: 92'

Στο όνομα του πατρός

Στην τελευταία του αυτή ταινία ο Τζιμ Σέρνταν στηρίζεται σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη - το δικαστικό και το ψυχολογικό δράμα - συνδυάζοντάς τα με ευστοχία και άνεση, αναβιώνοντας, συγχρόνως, τις αισθητικές αρχές του πολιτικού κινηματογράφου. Η μυθοπλασία είναι πολύ απλή αλλά και πλούσια σε θέματα, στηρίζεται σε μια αληθινή ιστορία προσαρμοσμένη κατάλληλα από τα άρθρα των εφημερίδων. Δύο ιρλανδοί μετανάστες (πατέρας και γιος) φυλακίζονται ισόβια στις αγγλικές φυλακές ύστερα από μία βομβιστική ενέργεια στην οποία έτυχε να είναι απλοί θεατές. Οι σκευωροί του κράτους χρησιμοποιούν το γεγονός της τυχαίας παρουσίας τους κοντά στον τόπο του συμβάντος σαν μοναδική κατηγορία και φροντίζουν να παρουσιάσουν έτσι τα γεγονότα ώστε να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι αυτοί είναι οι υπαίτιοι, προσπαθώντας να βγάλουν ασπροπρόσωπη την αστυνομία στα μάτια του κόσμου. Έπειτα από 15 χρόνια, αφού ο πατέρας ξεψυχίσει στη φυλακή, η αλήθεια θα λάμψει και ο γιος θ' αθωωθεί καθώς και οι άλλοι τρεις δήμεν συνεργοί του.

Παρακολουθώντας το ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ μου γεννήθηκαν δύο βασικά ερωτήματα που όμως έτυχε να βρω τις απαντήσεις τους σχετικά εύκολα: α) γιατί θέλησε ο σκηνοθέτης ν' ανατρέξει στα τετριμμένα θέματα και επιχειρήματα της αριστεριστικής ιδεολογίας από τη στιγμή που, σήμερα, σε κοινωνίες σαν τη δικιά μας, όλα τους τα μηνύματα έχουν αφομοιωθεί σε ικανοποιητικό βαθμό, β) ποιες είναι οι πρωτοτυπίες εκείνες που θα δικαιολογούσαν τη δημιουργία αυτής της ταινίας και που θα την εμπόδιζαν να θεωρηθεί μια απλή απομίμηση παλαιότερων ταινιών πολιτικής παρέμβασης;

Ως προς το πρώτο ερώτημα, νομίζω ότι, η αλήθεια της παραπάνω δικαστικής υπόθεσης φάνηκε πρόσφατα έτσι ώστε ο σκηνοθέτης να θελήσει να επιβραβεύσει την αθωότητα των δύο εξιλαστήριων θυμάτων - πρωταγωνιστών του και να φωτίσει όλες τις σκοτεινές πλευρές της ιστορίας που συντέλεσαν στο να δημιουργηθεί μια παρεξήγηση στην κοινή γνώμη όλα αυτά τα χρόνια εναντίον του (οι μόνοι που φαίνεται να αμφισβητούν την ενοχή των πρωταγωνιστών είναι η αφοσιωμένη δικηγόρος του και η μιο



ψηφία των διαδελωτών - ούτε καν η οικογένειά τους δεν είναι σίγουρη για τη σωστή εκδοχή της υπόθεσης). Η κεντρική σκοπιμότητα είναι η υπενθύμιση των κρατικών αμαρτιών του παρελθόντος και η ανάπλαση του κριτικού πνεύματος των θεατών απέναντι στις κρατικές μηχανορραφίες, η υπόμνηση ότι παρόμοια γεγονότα μπορούν να ξαναυμβούν με διαφορετικές μορφές, εφόσον το κράτος χρειάζεται μονίμως εξιλαστήρια θύματα για να καλύψει τις αδυναμίες του μηχανισμού λειτουργίας του.

Ως προς το δεύτερο ερώτημα, νομίζω ότι η μοναδική πρωτοτυπία της ταινίας είναι το εγκώμιο της αλληλεγγύης της οικογενειακής ζωής μέσα σ' ένα πλαίσιο πολιτικής μυθοπλασίας. Είναι γεγονός ότι ολόκληρη η πλοκή φαίνεται να θέλει να εστιάσει το ενδιαφέρον της στη δικαιοσύνη πατέρας - γιος, οι σχέσεις των οποίων φαίνεται σαν να είναι το αληθινό θέμα της ταινίας, κάτι που αποδίδει εξάλλου και μια γεύση τρυφερού λυρισμού. Τα υπόλοιπα θέματα μοιάζουν για δευτερεύοντα. Ίσως κι αυτό της τελικής δικαίωσης. Η ταινία αρχίζει και τελειώνει με τη συμμετοχή και τη συμβίωση όλων των περυστατικών από τους δυο πρωταγωνιστές, κάτι που τους επιτρέπει να συνδεθούν συναισθηματικά απόλυτα μέσα στο κελί τους. Οι βαριές ψυχολογικές αποχωρήσεις απαλύνονται κυρίως από την αίσθηση της τρυφερής οικογενειακής αδελφότητας προσφέροντάς μας τη μοναδική αισιοδοξία και ελπίδα. Είναι γεγονός ότι μια παρόμοια εστίαση στην οικογενειακή οντότητα και συμπαράσταση δεν έχει φανεί σε παλαιότερα δικαστικά πολιτικά δράματα του κινηματογράφου σε τόσο υψηλό βαθμό.

Οι υπόλοιποι νεωτερισμοί (και όχι πρωτοτυπίες εφόσον δεν χρησιμοποιούνται για πρώτη φορά) δεν είναι η απλή νύξη στα ναρκωτικά (όταν ο γιος προσπαθεί να δρατετεύσει από τη μιζέρια του κελιού δοκιμάζοντάς τα) αλλά ο συνδυασμός με την αριστεριστική προοδευτική αντιμετώπισή τους. Η άρνηση της βίας από έ

ναν μεταρρυθμιστή ή (και) επαναστάτη μαζί με την υιοθέτηση μιας τακτικής "μη-βίας" (non-violence) είναι ένα θέμα που έχουμε ξαναδεί πολλές φορές και που ενδεικτικά αναφέρουμε τη σχετική αναφορά του στην ταινία Ο ΣΑΜΥ ΚΑΙ Η ΡΟΖ ΚΑΝΟΥΝ ΕΡΩΤΑ του Στήβεν Φρήαρς. Ο ρατσισμός των άγγλων απέναντι στους ιρλανδούς (καθώς κι η ταύτιση των ιρλανδών με τους τρομοκράτες του IRA) είναι ένα θέμα που έχει επαναληφθεί εξίσου πολλές φορές και που ενδεικτικά αναφέρουμε τη σχετική αναφορά του στις ταινίες ΚΑΜΙΑ ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΠΙΘΑΜΕΝΟΥΣ του Μάικ Χότζες και ANGEL του Νηλ Τζόρνταν.

Ακολουθώντας μία αμερικάνικη κινηματογραφική δομή (découpage), ο σκηνοθέτης απέδωσε σ' όλους τους χαρακτήρες την αυθεντικότητα της μαρτυρίας τους και σ' όλα τα πρόσωπα την αληθοφάνεια της μορφής και του παιξίματός τους. Ακόμα κι αν θέλησε να δημιουργήσει μια αίσθηση μεγαλοχολίας παρόλα αυτά το τελικό ανθρωπιστικό μήνυμά της πίστης στο μέλλον, το οποίο αντιλαμβάνεται ο νεαρός ήρωας δίνοντας μια υπόσχεση στο νεκρό πατέρα του, είναι ρητό και πολύ ωραίο τοποθετημένο.

Ταινία: ΣΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ

Σκηνοθεσία: Τζιμ Σέρνταν

Σενάριο: Τέρεντ Τζωρτζ, Τζιμ Σέρνταν

Φωτογραφία: Πίτερ Μπάκιον

Μουσική: Τρέιβορ Τζόουνς

Μοντάζ: Τζέρεντ Άμπλιν

Σκηνογραφία: Καρολάν Έιμς

Ερμηνείες: Ντάνιελ ντε Λιούις, Έμα Τόμσον,

Τζων Λήντς

Παραγωγή: UNIVERSAL

Διανομή: U.I.

ταβέρνα
ο Πειναλέων

μαυρομικλή 152 αθήνα
τηλ. 6440945

Περιεχόμενα του περιοδικού αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 1

Τα φαντάσματα του ψυχρού πολέμου στο σινεμά - Συνεντεύξεις: Κώστα Φέρρης, Νατάσας Πανδής, Αχιλλέας Σίμιου - Αφιέρωμα: Ιταλικός νεορεαλιστικός κινηματογράφος - Αγωνιστικός κινηματογράφος - Το θλιβερό ξεπούλημα της DEFA - Οι κρίσεις στις εθνικές κινηματογραφίες - Τα θερινά σινεμά σε κρίση - Το αίμα και η διαχρονική του αξία.

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 2

Συνέντευξη Τόνιας Μαρκετάκη - Η οντολογία της εικόνας - Η ταινία κινουμένων σχεδίων - 33ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - 6ο Φεστιβάλ Δράμας - Φεστιβάλ Deauville - Κινηματογράφος Τηλεόραση - Αφιέρωμα: Γαλλική Nouvelle Vague - Ενώπιον στον Γκοντάρ - Ο Λένιν και ο κινηματογράφος - Ανάπτυξη της Ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας - Αναδρομή στο έργο του Καρλ Ντράγιερ - Φοιτητικός Κινηματογράφος - Ταινιοκριτικές

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 3

Συνεντεύξεις Ζυλιέτ Μπινός, Ντιμίτρι Ντολόνιν - Το λογοτεχνικό έργο στον κινηματογράφο - Τα όπλα του σχεδιαστή - Ελένη Καραϊνδρου - Η μουσική στον κινηματογράφο - Ποιός δε φοβάται την Καταρίνα Μπλουμ; - Τέχνη και κινηματογράφος - Αφιέρωμα: Ερωτισμός - Κύπρος - Σεφέρης - Γυρίζοντας ταινίες εν μέσω πυρών - Ο Εμίρ Κουστούριτσα για τον εμφύλιο - Χρήστος Βακαλόπουλος - Το βίντεο ως καλλιτεχνική δημιουργία - Ταινιοκριτικές

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 4

Συνεντεύξεις: Κ. Ζυρίνη, Γκιγιέρμο Φερνάντεζ - Ένα σχόλιο για τις ταινίες του Κώστα Σφήκα - Το υποδειγματικό γουέστερν - Το μυστικό όπλο του Στίβεν Φρίας - Ο Μάο για την τέχνη - Αρμένικος κινηματογράφος - Εικόνα, λόγος, μουσική - Αφιέρωμα: 1ο Φεστιβάλ Λάρισας - Θερησκευτικός κινηματογράφος (Α' μέρος) - Τα κινηματογραφικά περιοδικά στην Ελλάδα - Μια προσέγγιση στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου - 3ο Φεστιβάλ Πιονιγιάνγκ - Ευρώπη και Χόλιγουντ - Ταινιοκριτικές

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 5

Συνεντεύξεις: Δήμου Θέου, Μενέλαου Καραμαγγιώλη - Θερησκευτικός κινηματογράφος (Β' μέρος) - Τζέιν Κάμπιον - Αφιέρωμα: Από το ντοκιμαντέρ στην πολιτική - Τζίγκα Βερτόφ - Πολυφωνία της μαζικής ψυχαγωγίας - Αλληγορία - Ναζιστικός Κινηματογράφος (1933-1945) - Οι περιπέτειες των μύθων - Η διαθήκη του Ορφέα - Ταινιοκριτικές

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 6

Συνεντεύξεις: Νίκου Ζερβού - Τσεν Κάινγκε - Φεντερίκο Φελλίνι - Μισέλ Ντρογκέ - Αγωνιστικός κινηματογράφος - Ερμηνεία του ηθοποιού - Αφιέρωμα: 7ο Φεστιβάλ Δράμας - 34ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - Άντυ Γουόρχολ - Gatt και ελληνικός κινηματογράφος - Θερησκευτικός κινηματογράφος (Γ' μέρος) - Ο Αντρέ Μπαζέν και το πλάνο ενότητα - Ταινιοκριτικές

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 7

Συνεντεύξεις: Σωτήρη Γκορίτσα, Μαρκ Αχμπάρ, Πέντρο Αλμοντοβάρ - Άντυ Γουόρχολ - Ελληνικός κινηματογράφος και χαμένες αγάπες - Αφιέρωμα: Γερμανικός κινηματογράφος - Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ - 2ο Φεστιβάλ

Λάρισας - Ταινιοκριτικές

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 8

Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου - Η μεθοδολογία του ύστερου κινηματογράφου - Γλιμάζ Γκιουνέι - Αναζητώντας το χαμένο σινεφίλ - Αφιέρωμα: Γιουγκοσλαβικός - Βουλγάρικος κινηματογράφος - Γυναίκες και κινηματογράφος - 47ο Φεστιβάλ Καννών - 8ο Συνέδριο Ο.Κ.Λ.Ε. - Ζανγκ Γιμού - Ο κόσμος του Αλμοντοβάρ - Ταινιοκριτικές

Θεματικό Ευρετήριο

αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 1992-94

(Τεύχη 1-8)

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Επιμένουμε στην μαυροασπρη αισθητική (τ.2)
Διπλή ανανέωση (τ.3)
"Κριτικοί" και κριτικές (τ.4)
Ανανέωση ιδεών (τ.5)
Πού πάει ο ελληνικός κινηματογράφος; (τ.6)
Ποιά υποστήριξη του ελληνικού κινηματογράφου; (τ.7)
Κινηματογράφος και μαζική κουλτούρα (τ.8)

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Κώστας Φέρρης (τ.1)
Νατάσας Πανδής (τ.1)
Αχιλλέας Σίμιος (τ.1)
Τόνια Μαρκετάκη (τ.2)
Ζυλιέτ Μπινός (τ.3)
Ντιμίτρι Ντολόνιν (τ.3)
Ούβε Ρητ (τ.3)
Χρήστος Βακαλόπουλος (τ.3)
Κώστας Ζυρίνης (τ.4)
Γκιγιέρμο Φερνάντεζ (τ.4)
Δήμος Θέος (τ.5)
Τζέιν Κάμπιον (τ.5)
Μενέλαος Καραμαγγιώλης (τ.5)
Νίκος Ζερβός (τ.6)
Τσεν Κάινγκε (τ.6)
Φεντερίκο Φελλίνι (τ.6)
Μισέλ Ντρογκέ (τ.6)
Μαρκ Αχμπάρ (τ.7)
Σωτήρης Γκορίτσας (τ.7)
Πέντρο Αλμοντοβάρ (τ.7)
Θάνος Μικρούτσικος (τ.8)

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

Ιταλικός Νεορεαλιστικός Κινηματογράφος (τ.1)
Θερινά σινεμά (τ.1)
Γαλλική Nouvelle Vague (τ.2)
Ερωτισμός (τ.3)
1ο Φεστιβάλ Λάρισας (τ.4)
Ντοκιμαντέρ και πολιτική (τ.5)
7ο Φεστιβάλ Δράμας - 34 Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.6)
Γερμανικός Κινηματογράφος (τ.7)
Γιουγκοσλαβικός - Βουλγάρικος κινηματογράφος (τ.8)

ΤΑΙΝΙΟΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΠΑΝΩ, ΚΑΤΩ ΚΑΙ ΠΛΑΓΙΩΣ (τ.2)
ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΙΝΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ (τ.2)
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΟΛΟΜΒΟΣ (τ.2)
ΣΚΙΕΣ ΚΑΙ ΟΜΙΧΛΗ (τ.2)
ΔΟΝΟΥΣΑ (τ.2)
ΟΙ ΑΣΥΓΚΩΡΗΤΟΙ (τ.3)

ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΗΣ ΠΕΤΑΛΟΥΔΑΣ (τ.3)

ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΧΑΟΥΑΡΝΤΣ ΕΝΤ (τ.3)
ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ (τ.3)
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΣΠΑΖΕ ΤΙΣ ΠΕΤΡΕΣ (τ.4)
Ο ΠΡΩΤΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ (τ.4)
ΦΥΛΛΟΡΟΗ (τ.4)
ΛΟΥΝΑ ΠΑΡΚ (τ.4)
ΤΟΚΥΟ DECADENCE (τ.4)
ΜΠΑΥΡΟΝ, Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΕΝΟΣ ΔΑΙΜΟΝΑ (τ.4)
ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ (τ.5)
ΟΙ ΕΠΙΣΚΕΠΤΕΣ (τ.5)
ΜΗΝ ΚΙΝΗΘΕΙΣ, ΠΕΘΑΝΕ, ΑΝΑΣΤΗΣΟΥ (τ.5)
ΚΛΕΙΣΤΗ ΣΤΡΟΦΗ (τ.5)
ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ (τ.6)
ΛΓΡΙΕΣ ΝΥΧΤΕΣ (τ.6)
ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΕΙΣ ΦΟΝΟΙ ΣΤΟ ΜΑΝΧΑΤΑΝ (τ.6)
ΛΕΟΛΟ (τ.6)
ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ (τ.6)
Η ΩΡΑΙΑ ΚΑΒΓΑΤΖΟΥ (τ.6)
ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ (τ.7)
ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΠΡΟΘΕΣΕΙΣ (τ.7)
ΝΥΧΤΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ (τ.7)
ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ (τ.7)
ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ (τ.8)
ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΑΓΚΩΝΕΙ ΣΚΥΛΟ (τ.8)
Ο ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΗΣ ΚΟΜΜΩΤΡΙΑΣ (τ.8)
Η ΛΙΣΤΑ ΤΟΥ ΣΙΝΤΛΕΡ (τ.8)
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ (τ.8)

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

33ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.2)
6ο Φεστιβάλ Δράμας (τ.2)
Φεστιβάλ Ντοβίλ (τ.2)
1ο Φεστιβάλ Λάρισας (τ.4)
3ο Φεστιβάλ Πιονιγιάνγκ (τ.4)
7ο Φεστιβάλ Δράμας (τ.6)
34ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.6)
2ο Φεστιβάλ Λάρισας (τ.7)
47ο Φεστιβάλ Καννών (τ.8)

Συνέδρια

8ο Συνέδριο Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας (Ο.Κ.Λ.Ε.) (τ.8)

ΦΙΑΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Γαλλική νουβέλ βαγκ (τ.2)
Αγγλική Αντωνίου (τ.2)
Ντοκιμαντέρ (τ.5)
Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ (τ.7)
Πέντρο Αλμοντοβάρ (τ.7)
Γλιμάζ Γκιουνέι (τ.8)

ΕΘΝΙΚΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Ιταλικός Νεορεαλιστικός Κινηματογράφος (τ.1)
Η κρίση στις εθνικές κινηματογραφίες (τ.1)
Γαλλική νουβέλ βαγκ (τ.2)
Αρμένικος κινηματογράφος (τ.4)
Γερμανικός κινηματογράφος (τ.7)
Γιουγκοσλαβικός κινηματογράφος (τ.8)
Βουλγάρικος κινηματογράφος (τ.8)
Κούρδικος πολιτικός κινηματογράφος (τ.8)

ΜΝΗΜΕΣ

Χρήστος Βακαλόπουλος (τ.3)

ΘΕΜΑΤΑ

Το θλιβερό ξεπούλημα της DEFA (τ.1)
Το αίμα και η διαχρονική του αξία (τ.1)
Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος εντός της τηλεόρασης (τ.2)
Φοιτητικός κιν/φος (τ.2)
Γυρίσματα ταινίες εν μέσω πυρών (τ.3)
Το λογοτεχνικό έργο στον κινηματογράφο (τ.3)
Κύπρος - Σεφέρης (τ.3)
Γυριζοντας ταινίες εν μέσω πυρών (τ.3)
Ο Εμίρ Κουσουρίτσα για τον εμφύλιο (τ.3)
Αναμονή (ένα σχόλιο για τις ταινίες του Κώστα Σφήκα) (τ.4)
Το υποδειγματικό γουέστερν (τ.4)
Θρησκευτικός κιν/φος (τ.4-5-6)
Η νέα γενιά των μικρών περιοδικών (τ.4)
Χρονικό: τα κιν/κά περιοδικά στην Ελλάδα (τ.4)
Ευρώπη και Χόλιγουντ (τ.4)
Αλληγορία (τ.5)
Πολυφωνία της μαζικής ψυχαγωγίας (τ.5)
Gatt και ευρωπαϊκός κιν/φος (τ.6)
Ελληνικός κιν/φος και χαμένους αγάπες (τ.7)
Αναζητώντας το χαμένο σινεφίλ (τ.8)
Γυναίκες και κιν/φος (τ.8)

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Αγγελική Αντωνίου (τ.2)
Ελένη Καραϊνδρου (τ.3)
Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ (τ.7)
Νόαμ Τσόμσκι (τ.7)
Γιλιμάζ Γκιουνέι (τ.8)

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ελένη Καραϊνδρου (τ.3)
Παρουσίαση σάουντρακς (τ.3)
Η μουσική στον κιν/φο (τ.3)
Εικόνα - λόγος - μουσική (τ.4)
Βινυλιομανία (τ.8)

ΣΕΝΑΡΙΑ

Ο Λύχνος (τ.8)

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

Αλίντα Δημητρίου: Λεξικό Ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939 - 1992) (τ.7)

CARTOON

Η ταινία κινουμένων σχεδίων (τ.2)
Τα όπλα του σχεδιαστή (τ.3)

ΘΕΩΡΙΑ

Η οντολογία της εικόνας (τ.2)
Τέχνη και κιν/φος (τ.3)
Ο Μάο για την τέχνη (τ.4)
Εικόνα - λόγος - μουσική (τ.4)
Εμφάνιση του ηθοποιού (τ.6)
Ο Αντρέ Μπαζέν και το πλάνο ενότητα (τ.6)
Η μεθοδολογία του ύστερου κιν/φου (τ.8)

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Αγωνιστικός κιν/φος (τ.1)
Τα φαντάσματα του ψυχρού πολέμου στο σινεμά (τ.1)
Ο Λένιν και ο κιν/φος (τ.2)
Ποιος δεν φοβάται την Καταρίνα Μπλουμ; (τ.3)
Ο Μάο για την τέχνη (τ.4)
Ναζιστικός κιν/φος (τ.5)
Διαδρομές του αγωνιστικού κιν/φου (τ.6)
Κούρδικος πολιτικός κιν/φος (τ.8)

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ

Αναδρομή στο έργο του Καρλ Ντράγιερ (τ.2)
Ενάντια στον Γκοντάρ (τ.2)
Το μυστικό όπλο του Στήβεν Φρίας (τ.4)
Προσέγγιση στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου (τ.4)
Νεομορφικός κιν/φος: Λίγα λόγια για το Τζίγκα Βερτόφ (τ.5)
Οι περιπέτειες των μύθων (Αλέξης Δαμιανός) (τ.5)
Άντυ Γουόρχολ: Είναι τέχνη ο κιν/φος; (τ.6)
Το εικαστικό και κιν/κό έργο του Άντυ Γουόρχολ (τ.7)
Ζανγκ Γιμού (τ.8)
Ο κόσμος του Αλμοντόβαρ (τ.8)
Γιλιμάζ Γκιουνέι (τ.8)

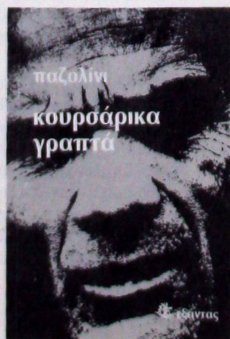
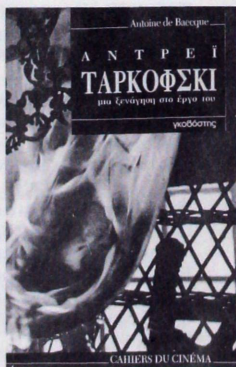
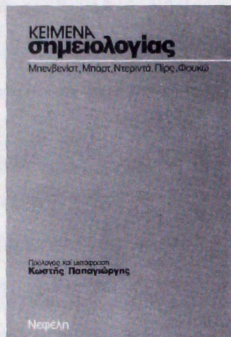
Αλφαριθμητικός κατάλογος

συνεργατών - συγγραφέων (τεύχη 1-8)

AZIZA KLONT: Τα φαντάσματα του ψυχρού πολέμου στο σινεμά (τ.1)
ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: Το αίμα και η διαχρονική του αξία (τ.1)
Ο ευρωπαϊκός κιν/φος εντός της τηλεόρασης (τ.2)
Ο θρησκευτικός κιν/φος (τ.4-5-6)
ΑΝΔΡΩΝΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ: Αναμονή - Ένα σχόλιο στις ταινίες του Κώστα Σφήκα (τ.4)
Αλληγορία (τ.5)
Ο Αντρέ Μπαζέν και το πλάνο ενότητα (τ.6)
Το εικαστικό και κιν/κό έργο του Άντυ Γουόρχολ (τ.7)
Ο λύχνος (σενάριο) (τ.8)
ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ ΧΑΡΗΣ: Η εκδίχηση του ...Χαίτη (τ.3)
ΒΕΡΕΤΤΑΣ ΜΑΡΙΟΣ: Η ταινία κινουμένων σχεδίων (τ.2)
Τα όπλα του σχεδιαστή (τ.3)
ΒΟΤΣΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: Ποιος φοβάται την Καταρίνα Μπλουμ; (τ.3)
ΓΚΟΝΤΑΡ ΖΑΝ ΛΥΚ: Έτσι ζούσαμε στα Cahiers (τ.2)
Κράμπα (τ.2)
ΚΡΑΜΑΝ ΚΑΡΟΛΑ: Μεταπολεμικές ταινίες μικρού μήκους (τ.7)
ΓΚΡΙΝΜΠΕΡΓΚ ΣΕΡΖ: Ο κόσμος του Αλμοντόβαρ (τ.8)
ΕΚΟ ΟΥΜΠΕΡΤΟ: Το μικρό μυστικό των πορνοταινιών (τ.3)
ΖΙΜΕΡ ΚΡΙΣΤΙΑΝ: Πολιτικό γεγονός (τ.5)
ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ ΣΥΜΕΩΝ: Ιταλικός αγωνιστικός κιν/φος (τ.1)
Η κρίση στις εθνικές κινηματογραφίες (τ.1)
60 Φεστιβάλ Δράμας (τ.2)
Η ζωή είναι ένα ρομάντζο (τ.2)
Μνήμη Χρήστου Βακαλόπουλου (τ.3)
Αρμένικος κιν/φος (τ.4)
Τα κιν/κά περιοδικά στην Ελλάδα (τ.4)
Νεομορφικός κιν/φος (τ.5)
34ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.6)
Άντυ Γουόρχολ (τ.6)
Ελληνικός κιν/φος και χαμένους αγάπες (τ.7)
Νέος γεωμετρικός κιν/φος (τ.7)
Σύγχρονος Βουλγάρικος κιν/φος (τ.8)
8ο συνέδριο Ο.Κ.Α.Ε. (τ.8)
Μεθοδολογία του ύστερου κιν/φου (τ.8)
ΚΑΤΣΙΑΜΑΚΑΣ ΑΝΕΣΤΗΣ: 47ο Φεστιβάλ Καννών (τ.8)
ΚΙΦΕΡ ΑΝ: Κιν/φος μάρτυρας (τ.8)
ΚΟΛΟΒΟΣ ΝΙΚΟΣ: Μια τριλογία του Νέου Κόσμου (τ.4)
ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΚΗ: Ερωτισμός και τέχνη (τ.3)
ΚΟΥΡΕΜΕΝΟΣ ΝΙΚΟΣ: Γιατί ο καρπάθιος είναι τόσο απεχθής (τ.5)
ΚΡΟΚΙΔΑΣ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ: Αναζητώντας το

χαμένο "σινεφίλ" (τ.8)

ΚΥΡΟΥ ΑΔΩΝΙΣ: Η ποίηση αποτελεί μέρος της ζωής (τ.5)
ΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ: Το πορνό στην Ελλάδα (τ.3)
ΜΑΚΡΗΣ Γ.Ν: Ευρώπη και Χόλιγουντ (τ.4)
ΜΑΛΒΕΥ ΛΟΡΑ: Ο σκοποφίλικος ερωτισμός στο έργο του Χίτσκοκ (τ.3)
ΜΑΛΙΔΟΥ ΖΕΤΑ: Κύπρος - Σεφέρης (τ.3)
ΜΗΤΑΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: Η οντολογία του κιν/φου (τ.2)
ΜΗΤΣΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ: Άνοιξη της πορνογραφίας (τ.3)
ΜΠΑΖΕΝ ΑΝΤΡΕ: Το υποδειγματικό γουέστερν (τ.4)
Ηθική προσώπων (τ.5)
ΜΠΕΛΕΣΗ ΣΤΕΛΛΑ: 47ο Φεστιβάλ Καννών (τ.8)
ΜΠΛΑΘΡΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ: Ζανγκ Γιμού: Το πέρασμα από το Μύθο στον Ιστορία (τ.8)
ΝΤΕ ΜΠΕΚ ΑΝΤΟΥΑΝ: Η γενιά των μικρών περιοδικών (τ.4)
ΞΗΡΟΥ ΕΦΗ: Η εμφάνιση του ηθοποιού (τ.6)
Γυναίκες και κιν/φος (τ.8)
ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: Η μουσική στον κιν/φο (τ.3)
ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ ΒΣΕΒΟΛΟΝΤ ΙΛΑΡΙΟΝΟΒΙΤΣ: Ταινίες επικαιρών (τ.5)
ΡΙΟΥ ΑΛΕΝ: Το νέο "νέο κύμα" του γαλλικού σινεμά (τ.2)
Το μυστικό όπλο του Στήβεν Φρίας (τ.4)
ΡΙΧΤΕΡ ΕΡΙΚΑ: Αντιπαράθεση με το φασισμό (τ.7)
ΣΑΜΑΡΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ: Το λογοτεχνικό έργο στον κιν/φο (τ.3)
ΣΙΑΒΕΣΤΕΡ ΡΕΓΚΙΝΕ: Οι απαγορευμένες ταινίες της DEFA (τ.7)
ΣΟΛΔΑΤΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: Οι περιπέτειες των μύθων (τ.5)
ΣΟΥΜΑΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: Η αυτοκρατορία των αισθήσεων (τ.3)
Ο ερωτισμός στο έργο του Στερνμπεργκ (τ.7)
ΣΠΕΝΓΚΛΕΡ - ΑΣΙΟΠΟΥΛΟΥ Β.: Γερμανικός εξπρεσιονιστικός κιν/φος (τ.7)
ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΗ: Πολυφωνία της μαζικής ψυχαγωγίας (τ.5)
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ ΣΩΤΗ: πόλεις του ομοσπονδιακού θαύματος (τ.7)
ΦΛΑΕΡΤΥ ΡΟΜΠΕΡΤ: Ο Ναυαίχ του Βορρά (τ.5)
ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: Gatt και ευρωπαϊκός κιν/φος (τ.6)
ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: Τότε... στην Ιταλία (τ.1)
Μετά ... στην Ελλάδα (τ.1)
Εικόνα - λόγος - μουσική (τ.4)
Μεσογειακό ταπεραμένο (τ.4)
Ένα σύντομο ιστορικό (στο ντοκιμαντέρ) (τ.5)
Επτά χρόνια στη Δράμα (τ.6)
Η Λάρισα επιμένει κινηματογραφικά (τ.7)
ΧΑΡΤΟΓΚ ΣΑΙΜΟΝ: παραδοσιακά επίκαιρα (τ.5)
ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΙΔΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ: Ιταλικός νεορεαλιστικός κιν/φος (τ.1)
Το θλιβερό ξεπούλημα της DEFA (τ.1)
Ενάντια στον Γκοντάρ (τ.2)
Ο Λένιν και ο κιν/φος (τ.2)
Αλφαριθμητικό του ερωτικού κιν/φου του δημιουργού (τ.3)
Μια καλή... αρχή (1 Φεστιβάλ Λάρισας) (τ.4)
Ναζιστικός κιν/φος (1933 - 1945) (τ.5)
Διαδρομές του αγωνιστικού κιν/φου (τ.6)
Ναζιστικός προπαγανδιστικός κιν/φος - Η περίπτωση της Λένι Ρίφενσταλ (τ.7)
Κούρδικος πολιτικός κιν/φος: Η περίπτωση του Γιλιμάζ Γκιουνέι (τ.8)
ΧΟΡΚΧΑΙΜΕΡ ΜΑΞ: Τέχνη και κιν/φος (τ.3)
Μετά τον κιν/φο (τ.3)



"Ο Ελληνικός κινηματογράφος, ντοκουμέντα 1, μεσοπόλεμος", Γιάννης Σολδάτος, σ.σ. 143, εκδ. Αιγόκερως, 1994.

Η κατάσταση στον ελληνικό κινηματογράφο στη διάρκεια του μεσοπολέμου μοιάζει σήμερα σαν η αθέατη όψη του φεγγαριού, που θα κρύβει για πάντα τα μυστικά της, αφού αυτά είναι για πάντα χαμένα. Ό,τι μας απόμεινε από εκείνον τον κινηματογράφο είναι 4-5 ώρες, στο σύνολο, από τις φριξιών και μερικές ακόμη ώρες ιστορικών ντοκιμαντέρ. Όλο το υπόλοιπο φιλικό υλικό, απόπειρες τεσσάρων δεκαετιών, άλλοτε σοβαρές, άλλοτε γραφικές, μα που τόσο τις νοσταλγούμε, φαίνεται να έχει οριστικά εξαφανιστεί. Η αιωνιότητα που επαγγέλθηκε ο κινηματογράφος για τους θεράποντές του στην άνοιξη του εικοστού αιώνα δεν ίσχυσε για την Ελλάδα.

Η συγκέντρωση και αναδημοσίευση του γραπτού λόγου γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο του μεσοπολέμου έρχεται κάτω από αυτές τις συνθήκες να παίξει διπλό ρόλο: Ο πρώτος είναι η φιλολογική παρουσίαση των γραπτών ντοκιμαντέρων. Και ο δεύτερος είναι η έμμεση, κατ' ανάγκη πια, επαφή με εκείνες τις ταινίες και εκείνα τα πρόσωπα.

Ο Γιάννης Σολδάτος παραθέτει ντοκουμέντα σε φωτογραφική αναπαραγωγή ώστε ο αναγνώστης να έχει μπροστά του τον χάρτη της σελίδας με τα σήματα της εποχής. Σε κάποιες περιπτώσεις που η φωτογράφιση δεν έδινε το ελάχιστο αποδεκτό αποτέλεσμα, τα κείμενα στοιχειοθετήθηκαν ξανά. Σ' αυτή την περίπτωση κρατήθηκε η σύνταξη και η ορθογραφία των πρωτοτύπων.

"Κείμενα σημειολογίας", (Μπενβενίστ, Μπαρτ, Ντεριντά, Πιρς, Φουνκώ), μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, σ.σ. 235, εκδ. Νεφέλη, 1981.

Η σημειολογία, σαν επιστήμη ξεκινά με τον Φερντινάντε Σωσσύρ, στις αρχές σχεδόν του αιώνα μας στην Ελβετία. Πριν όμως απ' τον Σωσσύρ ο πλατωνικός Κρατύλος, αλλά και ο Λοκ (το τρίτο κεφάλαιο του βασικού του βιβλίου), ο Λαίμπνιτς, ο Χούσερλ και ο Χαϊντέγκερ ασχολήθηκαν με το σημείο. Ο μεταφραστής αναφέρει ότι λείπει το κείμενο του Σωσσύρ γιατί το βασικό του έργο μπορεί να το βρει ο αναγνώστης ήδη μεταφρασμένο στην Ελλάδα. Μπορεί κανείς να διαβάσει δυο κείμενα του Μπενβενίστ, υποδειγματικά στην μέθοδο, στη διαύγεια και στην επίγνωση των ορίων της εννοιολογίας που επεξεργάζονται, το δοκίμιο του Μπαρτ, μια γενική εισαγωγή στη σημειολογία - αναντικατάστατη στο είδος της - η γραμματολογία του Ντεριντά, η πιο ριζική κριτική του "σημείου" που έχει ποτέ γίνει, πάνω στο οποίο πέφτει το κέντρο βάρους ολόκληρου του τόμου, το δοκίμιο του Πιρς το πιο παλιό της συλλογής και η έξοχη ανάλυση του Φουνκώ, απ' τις καλύτερες στιγμές του συγγραφέα της "Ιστορίας της τρέλας". Χωρίς να μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι σ' αυτό τον τόμο επιχειρείται μια ολοκληρωμένη παράθεση κειμένων σημειολόγων, (λείπουν αρκετοί και γνωστοί), ο αναγνώστης μπορεί να σχηματίσει μια ολοκληρωμένη εικόνα για την σημειολογία. Μια πολύ καλή προσπάθεια απ' τις εκδόσεις Νεφέλη, ένα βιβλίο που θα προσφέρει στον εξεζητημένο αναγνώστη ασφαλώς καινούργια στοιχεία, δεδομένα και προβληματισμούς.

"Αντρέι Ταρκόφσκι", Antoine de Baecque, μτφ. Δώρα Δημητρούλια, ΓΚΟΒΟΣΤΗΣ 1992, σ.σ. 192

Η "Ιδιόμορφη" περίπτωση του σοβιετικού κινηματογραφιστή Αντρέι Ταρκόφσκι δεν έπαψε να απασχολεί κατά καιρούς αρκετούς κριτικούς και θεωρητικούς της έβδομης τέχνης. Η ιδιότητα του Antoine de Baecque, ως μέλους της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού "Cahiers du Cinema", η ρέουσα αναλυτική του γραφή και η άφρογη απόδοση του κειμένου στα ελληνικά καθιστούν το παραπάνω βιβλίο ένα διεισδυτικό εγχειρίδιο για τους μελετητές και τους κινηματογραφόφιλους "οπαδούς" του Ταρκόφσκι.

"Κουρσάρικα γραπτά", Πιέρ Πάολο Παζολίνι, μτφ. Βάλι Κεφαλοπούλου, ΕΞΑΝΤΑΣ 1986, σ.σ. 279

Τα "Κουρσάρικα γραπτά" δεν αποτελούν απλά μια συλλογή άρθρων της περιόδου 1972-75, που δημοσιεύτηκαν σε διάφορα έντυπα, αλλά πρόκειται για ένα βιβλίο με μοναδική ενότητα γύρω από θέματα για τα οποία ο συγγραφέας δεν είχε καταφέρει να μην παθιάζεται. Πρόκειται για άρθρα με εξαιρετικά επίκαιρα θέματα, όπως η έκτρωση, η νεανική διαμαρτυρία, η διαφορά μεταξύ φασισμού και αντιφασισμού, κ.α. Στην ουσία πρόκειται για ένα ημερολόγιο, πολιτικό, πνευματικό, λογοτεχνικό. Στα "Κουρσάρικα γραπτά" οι πιο πιστοί αναγνώστες του ή αντίθετα οι πιο άσπονδοι εχθροί του θα ξαναδούν εκείνα τα άρθρα που αναπόφευκτα έδιναν την ευκαιρία για ανήλεες πολεμικές για συζητήσεις, για κατηγορίες, μπροστά στις οποίες ο Παζολίνι ποτέ δεν αισθάνθηκε δυσκολία αντιμετωπίζοντας κάθε φορά τον κίνδυνο με απίστευτη ενεργητικότητα.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

UNDERGROUND

Όταν ένα UNDERGROUND βγαίνει στην επιφάνεια
είναι έτοιμο για soul βραδιές.
Ένας άλλος χώρος στην πλατεία Εξαρχείων.

A. ΜΕΤΑΞΑ 25 & ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ ΠΛΑΤΕΙΑ ΕΞΑΡΧΕΙΩΝ ΤΗΛ. 3803021
Ανοιχτά απ' το πρωί.



Εκδόσεις: Εξάρχεια

Θεμιστοκλέους & Μεθώνης - Εξάρχεια

☎ 36.41.848

Θέσεις

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΚΡΙΤΙΚΗ
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΗΣ ΤΩΝ ΤΑΞΕΩΝ

**Μαρξισμός, σοσιαλισμός και
εργατικό κίνημα**

Editorial: Η παγίωση των κοινωνικών συ-
σχετισμών

Λορέντζος Αλτουσέρ: Μια φιλοσοφία για τον
μαρξισμό: Η γραμμή του Δημοκρίτου

George Labica: Το χαμένο στοίχημα. Για
την κρίση του «πραγματικού» μαρξι-
σμού

Ηλίας Ιωακείμογλου: Ο πόλεμος συνεχί-
ζεται. (Η συγκυρία μετά τις εκλογές της
10.10.93). Μέρος Δ'

Γιάννης Μηλιός: Η εξέλιξη των αντιλήψε-
ων της κομμουνιστικής Αριστεράς για
τον ελληνικό καπιταλισμό: Η περίπτω-
ση του Γ. Κορδάτου

Νίκος Κοτζιάς: Διανοήση και εξουσία. Η
περίπτωση του Κορδάτου

Κωνσταντίνος Μανράας: Όψεις εκπροσω-
πησης εργατικών συμφερόντων στην
Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Η περί-
πτωση της «Παράταξης Στρατή»

Λορέντζος Αλτουσέρ: Από την αρχή της ευ-
ημερίας στην ενίσχυση αστικών δικαι-
ωμάτων: Μια κριτική προσέγγιση στη
σοσιαλδημοκρατική θεωρία

Βιβλιοκριτικές

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ-ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1994 **49**



ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ

ΤΡΙΜΗΝΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΗ



François Truffaut 1932 - 1984