



ΑΝΤΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΤΕΥΧΟΣ Νο 2

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1992 - 93

Τιμή: 400 δρχ.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΣΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ
ΝΕΟ ΚΥΜΑ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΔΡΑΜΑΣ
DEAUVILLE



ΚΡΥΣΤΑΛΛΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΗΝ
ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ

ΧΡΟΝΟΣ Α', ΤΕΥΧΟΣ Νο2
ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1992 - 93

Συντακτική επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος, Ιωσηφίδης Σίμος, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Αποστόλης. Τακτικοί συνεργάτες: Βασιλική Κοσκιωνιώτου, Δημήτρης Μητάκος.

Σύμβουλος Έκδοσης: Νίκος Λαγκαδινός.

Νομικός Σύμβουλος: Καρκανιάς Γιάννης τηλ.3605437.

Φωτοσύνθεση: Μαρκόπουλος Αντώνης με το DTP πρόγραμμα VENTURA 4.0.

Εκτύπωση: "Διον. Πρίφτης και Υιοί" Ο.Ε., Ισαύρων 20, 11471, Αθήνα, τηλ.3625417.

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

"αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ"

Τρίμηνη Έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου, Γκούρα 152, Πειραιάς, Τ.Κ. 185 46, τηλ.4633581, 9012987.

"anti-KINIMATOGRAFOS"

Edition for cinema. Edited four times a year. Gura 152, Pireas, 185 46 tel.01-4633581, 01-9012987, GREECE. "anti-KINIMATOGRAFOS" Edition Trimestrielle pour le Cinema, Goura 152, Piree, 185 46 tel. 01-4633581, 9012987, GRECE.

Τιμή τεύχους 400 δρχ.

Ετήσια συνδρομή Εσωτερικού: 1500 δρχ., φοιτητές 1000 δρχ., Δημόσιο-Οργανισμοί 2500 δρχ.

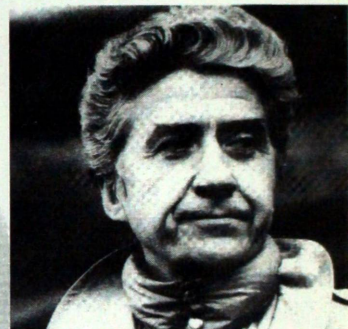
Ετήσια συνδρομή Εξωτερικού (αεροπορικά): Κύπρος: 10 \$ U.S.A. Ευρώπη: 15\$ U.S.A., Άλλες χώρες: 20\$ U.S.A. Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο. Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Απαγορεύεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων χωρίς την αναφορά στις πηγές. Μηνύσεις και απειλές δεν αποδεχόμαστε...

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της σύνταξης.....1
 Αλιεύοντας κινηματογραφικά.....2
 Κρυστάλλινες νύχτες.....4
 Οντολογία της εικόνας.....6
 Η ταινία κινουμένων σχεδίων.....7
 Παρακαλώ ...να κλαίτε.....8
 60 Φεστιβάλ ελληνικών ταινιών μικρού μήκους.....10
 Η Αμερική αντεπιτίθεται.....11
 Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος εντός της τηλεόρασης.....12

ΑΦΙΕΡΩΜΑ.....13

ΝΕΟ ΚΥΜΑ
(1959 - ;)



Η ζωή είναι ένα ρομάντζο.....14
 Έτσι ζούσαμε στα Cahiers.....16
 Κράμπα.....17
 Το "νέο κύμα" του γαλλικού σινεμά.....18
 Τρεις νέοι γάλλοι σκηνοθέτες.....19
 Ο Τρουφώ και η ανάγκη της αθωότητας.....20
 Ενάντια στον Γκοντάρ.....20
 Φιλμογραφία του νέου κύματος.....22
 Κριτική μου σημείωση.....26
 Τι εννοώ όταν γράφω ότι ο Ριβέτ αδικείται.....28

Ο Λένιν και ο κινηματογράφος.....29
 Προσεχώς τι θα παιχτεί και που.....30
 Πάνω, κάτω και.....31
 Εκπαφή.....31
 Ζήτω ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος.....32
 Η ουτοπία της ζωής.....32
 Δονούσα.....33
 Ανάπτυξη της οπτικοακουστικής βιομηχανίας.....34
 Αναδρομή στο έργο του Carl Dreyer.....36
 Νέες ταινίες.....38
 Φοιτητικός κινηματογράφος.....39
 Βιβλιο - μανία.....40

Επιμένουμε στη μαυρόασπρη αισθητική



Στα χέρια σας κρατάτε το δεύτερο τεύχος του περιοδικού μας, το οποίο συνεχίζει σ'αχνάρια του προηγούμενου.

Επιμένουμε στη μαυρόασπρη αισθητική μας, στην κριτική μας στο Χολλυγουντιανό πρότυπο, στην υποστήριξη του ποιοτικού κινηματογράφου, καθώς και στην ανάδειξη των αγνώστων - αλλά παρ'όλα αυτά αξιόλογων - τριτοκοσμικών κινηματογραφιών.

Έχουμε πλήρη συναίσθηση του γεγονότος, ότι ο δρόμος που συνειδητά επιλέξαμε είναι εξ'αντικειμένου δύσβατος. Παρ'όλα αυτά - δοσμένης της εμπιστοσύνης που μας δείξατε - συνεχίζουμε αταλάντευτοι στην ίδια κατεύθυνση αν και έχουμε να αντιμετωπίσουμε εκδοτικά συγκροτήματα στον ίδιο χώρο. Άλλωστε κάθε περιοδικό τέχνης, που δεν θέτει εμπορικούς στόχους, δεν κάνει λαϊκίστικα ανοίγματα και δεν νοθεύει τις ιδεολογικές του αρχές είναι φυσικό ν'απευθύνεται σ'ένα περιορισμένο - εξειδικευμένο κοινό.

Από τα περιεχόμενα τους τεύχους ξεχωρίζουν: Το Φεστιβάλ Deauville, που αποτελεί τον προθάλαμο των αμερικάνικων ταινιών για το Φεστιβάλ Καννών, με ειδική μνεία για τις ταινίες που διακρίθηκαν. Το Διεθνές, πλέον, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και το Φεστιβάλ Δράμας είναι τα δύο πιο σημαντικά γεγονότα στο τρίμηνο που πέρασε. Το "μικρό" Φεστιβάλ Δράμας στάθηκε τελικά ικανό να παράγει ιδεολογία στον κινηματογραφικό χώρο, κάτι που απέτυχε να το κάνει το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ειδικό αφιέρωμα στο γαλλικό Νέο Κύμα, που άνοιξε νέους δρόμους στον παγκόσμιο κινηματογράφο, με πρωτοπόρους τον Ριβέτ, τον Ρομέρ, τον Μπαζέν και μετέπειτα τον Τρουφώ και τον Γκοντάρ, οι οποίοι επιχείρησαν μια "ψυχανάλυση" του γαλλικού κοινού, και κατόρθωσαν μέσα απ'τον "προσωπικό" τους κινηματογράφο να αναδείξουν τα σημαντικά προβλήματα της κοινωνίας τους. Το αφιέρωμά μας αναλύει αυτό το κινηματογραφικό ρεύμα που βρήκε μιμητές σ'όλο τον κόσμο.

Σε σημαντική συνέντευξή της η σκηνοθέτιδα Τόνια Μαρκετάκη, ασκεί κριτική στα κακώς κείμενα της Ελληνικής Κινηματογραφίας. Ειδική αναφορά στον Κινηματογραφικό Τομέα της Φοιτητικής Λέσχης του Πανεπιστημίου Αθηνών, που διοργάνωσε στα πλαίσια της Πολιτιστικής Πανεπιστημιάδας τριήμερο κινηματογραφικών προβολών, στην Φοιτητική Εστία Ζωγράφου. Τέλος το τι θα προβάλλουν ορισμένες κινηματογραφικές λέσχες, διάφορα μορφωτικά Ινστιτούτα και η Ταινιοθήκη της Ελλάδας, καθώς και οι καινούργιες ταινίες που έρχονται σύντομα στις οθόνες.

Αυτά προς το παρόν, σας ευχόμαστε καλές γιορτές (Χριστούγεννα - Πρωτοχρονιά - Απόκριες) και ανανεώνουμε το ραντεβού μας για τις αρχές Μάρτη με ειδικό αφιέρωμα στον ερωτισμό.

Η φωτογραφία του εξωφύλλου είναι από την ταινία του Ζαν - Λυκ Γκοντάρ "Ο σώζων εαυτόν σωθήτω"

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ανακοινώθηκαν πρόσφατα οι φετινές επιχορηγήσεις του ΥΠΠΟ, (έσοδα από το ΛΟΤΤΟ) σε κινηματογραφικούς φορείς. Πιο συγκεκριμένα έλαβαν: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών 10.000.000, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου 486.000.000, Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών 15.000.000, Αστική Εταιρεία Κινηματογράφου "Στούντιο" 5.000.000, Ένωση Τεχνικών Κινηματογράφου - Τηλεόρασης 10.000.000, Κινηματογραφική Λέσχη Ύδρας 2.000.000.

ΝΙΚΟΣ ΖΕΡΒΟΣ: "Η γνωστή και μη εξαιρετέα παρέα των ψευδοδιανοούμενων νεκροθαπτάν του ελληνικού σινεμά τα κατάφερε επιτέλους. Φέτος διευθύνει το φεστιβάλ κινηματογράφου! Εις ανώτερα παιδιά, από ένα από τα πολλά κορσίδα που στήριξαν αυτό το Φεστιβάλ, αλλά υστερούν στις επικυρίες και στο μήκος της γλώσσας".

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ: "Ανεβαίνουμε στην Θεσσαλονίκη φίλοι και κατεβαίνουμε στην Αθήνα εχθροί".

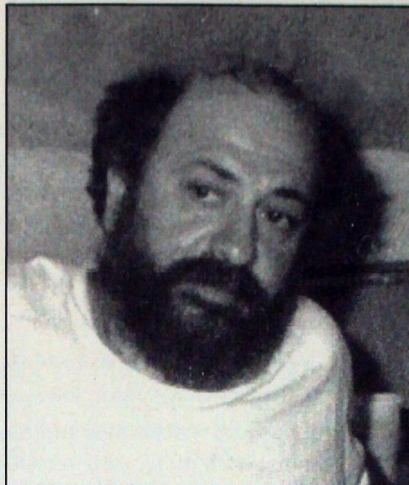
ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ: "Το κλειστό κύκλωμα εκτρέφει ανταγωνισμούς και πικρίες. Με τη διεθνοποίηση ελπίζω πως τα πράγματα θα πάρουν τις σωστές τους διαστάσεις και εμείς οι Έλληνες σκηνοθέτες και κριτικοί θ' αποχτήσουμε την αίσθηση του μέτρου".

Για τους λάτρεις του κινηματογράφου και του CD-ROM υπάρχει τώρα ένα νέο πολυτίμητο παιχνίδι. Το πρόγραμμα της Microsoft, που φέρει το όνομα Cinemania, περιέχει ένα κατάλογο από 19.000 κινηματογραφικές ταινίες που καλύπτουν το χρονικό διάστημα από το 1914 ως το 1991. Για κάθε ταινία προσφέρονται φωτογραφίες (καρεδάκια) από τις σημαντικότερες σκηνές καθώς και μαγνητοφωνημένοι διάλογοι. Για κάθε ταινία υπάρχει μια σύνοψη της υπόθεσης και η απαρίθμηση των κυριότερων συγγραφέων. Οι χηρστές του προγράμματος θα εκτιμήσουν ασφαλώς τις μεγάλες του δυνατότητες ως προς την ταξινόμηση των ταινιών κατά είδος, σκηνοθετή, ηθοποιούς, βραβεία, ημερομηνία παραγωγής κ.λ.π.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ: "Στην τέχνη δεν υπάρχει παρανοήγνεση. Υπάρχει η γνώση του κιν/κού παρελθόντος, υπάρχουν τάσεις, ρεύματα, σχολές, εθνικές κινηματογραφίες, υπάρχουν οι μεγάλες ταινίες για να ακουμπήσει κανείς και ν' απογειωθεί στον δικό του προσωπικό κόσμο, ν' αναπτύξει το δικό του όραμα".

Η Κινηματογραφική Λέσχη Λαμίας τίμησε πρόσφατα το Θόδωρο Αγγελόπουλο και την Ελένη Καραϊνδρου επιδίδοντάς τους τιμητικές πλακέτες για την προσφορά τους στον Ελληνικό κινηματογράφο.

ΕΜΙΡ ΚΟΥΣΤΟΥΡΙΤΣΑ: "...Το φίλμ εκεί (σ.σ. στις ΗΠΑ) χάνει τη διάστασή του ως έργο τέχνης. Δεν λαμβάνουν υπόψη τη διάσταση αυτή γιατί την αγνοούν. Θα σας διηγηθώ μια μικρή ιστορία. Μέσα στα σχέ-



Ο Παντελής Βούλγαρης

διά μου είναι και μια βερσιόν του ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΙΜΩΡΙΑ, το οποίο έχω μεταφέρει στο σύγχρονο Μανχάταν. Εδώ και μερικές ημέρες, ένας Αμερικανός δικηγόρος της UGC μας έστειλε ένα γράμμα που έλεγε: "Σας παρακαλούμε να μας γνωστοποιήσετε το συντομότερο δυνατόν ποιος έγραψε το τραγούδι ΕΓΚΛΗΜΑ ΚΑΙ ΤΙΜΩΡΙΑ". Δίχως σχόλια

Ο Παντελής Βούλγαρης προχωρεί ακάθεκτος σε νέες δημιουργίες. Ήδη έχει ολοκληρώσει την πρώτη γραφή καινούργιου σεναρίου με τίτλο "Ακροπόλ" και προετοιμάζεται πυρετωδώς για την έναρξη των γυρισμάτων της νέας του ταινίας με θέμα της τον κόσμο της επιθεώρησης της δεκαετίας του '60.

ΑΜΠΑΣ ΚΙΑΡΟΣΤΑΜΙ, (Ιρανός σκηνοθέτης): "Ένας καλλιτέχνης πρέπει να δημιουργεί μέχρι τα όρια του δυνατοτήτων που του επιτρέπει μια κοινωνία. Να γυρίσει μια ταινία που είναι απαγορευμένη είναι σαν να μην την έχεις γυρίσει, γι αυτό χρειάζεται να γνωρίσεις την δύναμη της κυβέρνησης. Για το λόγο αυτό πιστεύω στις απλές ταινίες που γυρίζω, γιατί νομίζω πως αργά αλλά σταθερά δουλεύουν για ένα καλύτερο μέλλον".

ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΠΑ: "Ο ηθοποιός είναι μια γενναϊόδωρη ράτσα. Ειδικά στο θέατρο, που είναι μια τέχνη τόσο ομοιογενής. Λες τη φράση και χάνεται αυτοστιγμεί. Το μόνο που σκέφτεσαι είναι ότι μέσα στα κύτταρα αυτών που σε βλέπουν, μπορεί να μείνει το ίχνος κάποιας ανατριχίλας".

ΣΤΑΘΗΣ ΤΣΑΓΚΑΡΟΥΣΙΑΝΟΣ: "Τι θυμάται ο κόσμος από τον Πιερ Πάολο Παζολίνι; Τον S/M ζόφου του Σαλό; Την τριλογία της ζωής; Το μπάνιο στον Τίβερη των Ragazzi di Vita; Τους υάκινθους και τα μπλουζ στο νεκρό σώμα του Χριστού; Τον εξολοθρευτή άγγελο του θεωρήματος; Την ωδή στους μπάτσους; - Τι θυμάται ο κόσμος στην Όσκαρ τα χαράματα της 2ας Νοεμβρίου 1975;"

ΣΠΑΙΚ ΛΗ 1: "Είναι καθήκον κάθε μαύρου μαθητή να κάνει κοπάνα από το σχολείο για να δει τη νέα μου ταινία".

ΣΠΑΙΚ ΛΗ 2: "Ο ρατσισμός υπήρξε ο μεγαλύτερος καρκίνος μας και μέχρι να τον νικήσουμε δε θα μπορέσουμε ποτέ να προκόψουμε".

Ο Κώστας Κουτσομύτης πρόκειται να μεταφέρει στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση το βιβλίο της Διδώς Σωτηρίου "Ματωμένα Χρώματα". Ήδη έχει αρχίσει ταξίδια ανά την Ελλάδα για ανεύρεση χώρων, στους οποίους θα στηθεί το ντεκόρ. Το μόνο που απομένει είναι η συγκέντρωση ενός ποσού περίπου 500 εκατομμυρίων, το οποίο απαιτείται για την πραγματοποίηση της παραγωγής.

Την πολιτιστική οντότητα της Μεγάλης Ευρώπης εξέτασε η έβδομη διάσκεψη των υπουργών Πολιτισμού του Συμβουλίου της Ευρώπης. Στο Παρίσι εξετάστηκε η ανάγκη δημιουργίας μιας Ευρωπαϊκής Πολιτιστικής Ένωσης. Να υπάρξει ένα κοινό λεξιλόγιο, να δημιουργηθεί ένα δίκτυο επικοινωνίας ανάμεσα στους δημιουργούς, να ανοιχθεί η τηλεόραση στην ευρωπαϊκή έκφραση, να εκπονηθεί νομικό πλαίσιο για την κατοχύρωση των δικαιωμάτων των δημιουργών, να ενισχυθεί ο Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος (συμπαρτιβωτές, επιχορηγήσεις), μέσω των προγραμμάτων "Eurimage" και "Media", προτάθηκαν σ' αυτή την σύνοδο. Ο Ζακ Λαγκρ, Υπουργός Πολιτισμού και Παιδείας της Γαλλίας, πρότεινε μια τριμελή επιτροπή: την Μελίνα Μερκούρη, τον Χόρχε Σεμπρούν, πρώην ομόλογοι του της Ελλάδας και της Ισπανίας αντίστοιχα και τον Αντρέϊ Πλεσόν, τον Ρουμάνο ομόλογο του. Ευχόμεστε αυτή η ιδέα να πετύχει, γιατί η Ευρώπη την έχει πραγματικά ανάγκη.

Η αυτοκτονία της **Αρλέτ Μπομάν** ενέπνευσε τον σύζυγό της, σκηνοθέτη, Δημήτρη Κολλάτο να γυρίσει έξι ταινίες. Ο **ΚΑΙΑΔΑΣ** είναι η έβδομη. Πρωταγωνιστούν ο ίδιος και ο γιος του, η Χρονοπούλου, ο Μούτσας, ο Ψάλτης και ο Λεζές. Λέτε να δούμε μια καλή ταινία;

ΟΝΕΙΡΕΥΟΜΑΙ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥ, λέγεται η καινούργια ταινία του **Νίκου Παναγιωτόπουλου.** Τρεις βδομάδες γυρίστηκε στο Βερολίνο και κατόπιν μονταρίστηκε στην Ελλάδα. Η "ξενοφοβία των Γερμανών δεν κατάφερε να μας πτοήσει" δήλωσε χαρακτηριστικά ο σκηνοθέτης. Στην ταινία παραγωγής STEF2, ET1 και E.K.K., παίζουν ο Λευτέρης Βογιατζής, ο Ακύλας Καραζήσης, ο Γιάννης Καρατζογιάννης, ο Γιώργος Κώνστας, ο Στάθης Λιβαθινός, τρεις Γερμανοί και δύο Αμερικανοί ηθοποιοί. Στην διεύθυνση της φωτογραφίας είναι ο Γιώργος Φρέντζος και τα κοστούμια τα σχεδίασε ο Διονύσης Φατόπουλος. Ευχόμεστε καλή επιτυχία!

Η Σογιούζ Φιλμ, η εταιρεία παραγωγής φίλμς της Ρωσικής Δημοκρατίας, που ανήκει στην πρώην Μοσ Φιλμ, ανοίγεται

στην ελεύθερη αγορά. Μόλις πρόσφατα γύρισε ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τη ζωή του Αριστοτέλη Ζνάσι. Το 'Ίδρυμα Ζνάσι άνοιξε τις πόρτες και τα αρχεία του στην προσπάθεια αυτή. Συμπαρωγωγός η ΕΡΤ και σύμβουλοι ο Σπύρος Μερκούρης και ο Ι.Μ. Χατζηφωτίης, εκπρόσωπος του γραφείου τύπου της Αρχιεπισκοπής Αθηνών.

Για τις άδειες κινηματογραφικές αιθούσες ποι οι να φταίνε άραγε; Οι ταινίες αυτήν την περίοδο δεν ήταν άσχημες, αλλά... Η οικονομική κρίση ακουμπάει άσχημα τις αίθουσες προβολής. Η περίοδος μάλλον άρχισε άσχημα...

Στις 14 και 15 Νοεμβρίου πραγματοποιήθηκε στο Λαμόν-Μπερόν της Γαλλίας Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Οι ταινίες είχαν σαν θέμα τη φύση και την άγρια πανίδα.

Διεθνή φωτογραφικό διαγωνισμό, με θέμα την οικογένεια διοργανώνει το Ασιατικό Πολιτιστικό Κέντρο συνεργαζόμενο με την Unesco. Οι φωτογραφίες θα είναι μαυρόασπρες ή έγχρωμες και θα κατατίθενται στα γραφεία της Ελληνικής Εθνικής Επιτροπής για την Unesco, στο Υπ. Έξωτερικών, Ακαδημίας 3, γραφ.710. Η προθεσμία κατάθεσης λήγει στις 10 Φεβρουαρίου 1993.

Μετά το Φεστιβάλ του Κινηματογράφου που διοργάνωσε η εφημερίδα "Ελευθεροτυπία", διοργάνωσε και η εφημερίδα "Τα Νέα", το cine club σε πέντε κινηματογράφους: στο Ιντεάλ, στο Άστρον στο Μπρόντγουεϊ, στη Μαργαρίτα και στο Α-Μπε-Σε. Το cine club άρχισε με το ΠΑΝΩ, ΚΑΤΩ ΚΑΙ ΠΛΑΓΙΩΣ του Μιχάλη Κακογιάννη και συνεχίστηκε με το ΠΡΑΣΙΝΕΣ ΤΗΓΑΝΗΤΕΣ ΝΤΟΜΑΤΕΣ του Τζον Άβνεκ και την ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΗ ΕΛΞΗ του Τζόνθαν Κάπλαν. Αυτά τα φεστιβάλ-αφιερώματα, διαφημίζουν τον κινηματογράφο, αλλά πιστεύουμε ότι πρέπει να γίνεται και κάτι το πιο ουσιαστικό: συζητήσεις με τους δημιουργούς, συμμετοχή του κόσμου, παραγωγή ιδεολογίας που έχουν αρχίσει ήδη κάποιοι κινηματογράφοι και κάποια εκπαιδευτικά ιδρύματα.

ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '93 θα λέγεται η καινούργια ταινία του **Θόδωρου Αγγελόπουλου**, θα είναι κράμα ντοκιμαντέρ και ταινίας πλοκής για την σημερινή εποχή. Η κάμερα του Αγγελόπουλου θα ταξιδέψει απ'το Χρηματιστήριο, στην Ομόνοια, στην Αλβανία, στη Γιουγκοσλαβία, στη Ρουμανία και θα σταματήσει στη Δήλο. Ελπίζουμε να μας δώσει κάτι ανάξιο της τελευταίας ταινίας του. Ο ίδιος θέλει να είναι έτοιμη τον ερχόμενο χειμώνα.

Ο **Ρουϊ Μουρακάμι** είναι Ιάπωνας συγγραφέας και σκηνοθέτης. Η πέμπτη ταινία που σκηνοθέτησε είχε τον τίτλο **Η ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΟΥ ΤΟΚΥΟ**. Είναι η ιστορία μιας πόρνης που διατηρεί τον αγνό ψυχικό κόσμο της, παρά το ότι την χρησιμοποιούν σε σαδο-μαζοχιστικά όργια. Δείχνει τον ηθικό κατήφορο της Ιαπωνικής κοινωνίας και εί-

ναι ένα ράπισμα στη "συντηρητική" επιφανειακά Ιαπωνική κοινωνία. Η ταινία σαμποταρίστηκε στην Ιαπωνία, αλλά γνώρισε σημαντική επιτυχία στην Ιταλία.

ΒΕΡΥΚΟΚΑ ΣΤΟ ΚΑΛΑΘΙ, η πρώτη ταινία του **Τάκη Τουλάτου**, Έλληνα της διασποράς (Γερμανία), που γυρίστηκε σαν παραγωγή ραδιοφωνικών σταθμών του Βερολίνου, της Κολωνίας, του Αμβούργου και της Βεσφαλίας. Όμως που είναι το παράλογο; Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου αρνείται να συμμετάσχει στην παραγωγή, γιατί η ταινία πρέπει πρώτα "να αποκτήσει την Ελληνική υπηκοότητα"! Έτσι προωθείται ο Ελληνικός κινηματογράφος; Απομονώνοντας τις πρωτοβουλίες των ομογενών, που μάλιστα έχουν αγιαλιστεί στο εξωτερικό και λειτουργούν και ως πόλος έλξης προς την Ελλάδα; Να γιατί δεν πάμε μπροστά σ'αυτόν τον τόπο.

Το βραβείο Φελίξ έγινε ξαφνικά αιχμή του δόρατος των εθνικών μας αγώνων. Μια ταινία απ'τα Σκόπια ήθελε να συμμετάσχει ως "Δημοκρατία της Μακεδονίας". Αντιδράσεις από Ελληνικής πλευράς πολλές. Κραυγές του στυλ: "ο Βέντερος θα μας δώσει μαθήματα Δημοκρατίας; Ένας Γερμανός..."; προτάσεις για γενικές κινητοποιήσεις ακούστηκαν. Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι για πρώτη φορά οι Έλληνες σκηνοθέτες ενώθηκαν! Αλλά όλοι λέγανε ότι δεν θα πάνε, ενώ κατά βάθος όλοι ήθελαν να παρευρεθούν στην απονομή. Ο Βέντερος "πέταξε" και έτσι τελικά και οι ελληνικές ταινίες πήγαν και οι επώνυμοι παρευρέθηκαν. Όταν ένα πολιτικό θέμα προσπαθεί να το λύσει ο πολιτιστικός κόσμος, ενώ την ίδια στιγμή το Κράτος αδιαφορεί, τότε όλοι στο εξωτερικό δεν μοιρούν παρά να γελάνε με μας!

Και αφού ενώθηκαν οι Έλληνες σκηνοθέτες ενάντια στον Βέντερος, ξαναβρήκαν τον παλιό εαυτό τους: με ευκαιρία το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, επικρίτησε το αλαλούμ. Πότε λέγανε ότι δεν θα πάνε στη Θεσσαλονίκη, πότε ότι θα στείλουν την ταινία τους αλλά δεν θα παραβρεθούν οι ίδιοι, πότε ότι τελικά θα πάνε. Τελικά πήγαν όλοι. Λίγη σοβαρότητα θα αρχούσε για να μας πάρουν στα σοβαρά όλοι.

Ο **Άντον Πέρνις** αποτελεί πλέον ιστορία. Έφυγε ένας ευαίσθητος άνθρωπος στα 60 του χρόνια. Βραβευμένος μ'ένα Όσκαρ β' ανδρικού ρόλου για την ταινία **Η ΦΙΛΙΚΗ ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ**, (1956) και με πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Καννών, για την ταινία **ΑΝΤΙΟ ΧΑΙ ΠΑΛΙ**, (1960). Έπαιξε στις ταινίες **Η ΗΘΟΠΟΙΟΣ** του Κιούρχο, **ΠΟΘΟΙ ΚΑΤΩ ΑΠ'ΤΙΣ ΛΕΥΚΕΣ, ΑΙΧΜΑΛΟΤΟΙ ΤΟΥ ΦΟΒΟΥ, ΤΗΣ ΑΡΕΣΕΙ Ο ΜΠΡΑΜΣ, ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΟ ΟΡΙΑΝ ΕΞΠΡΕΣ, Η ΜΑΥΡΗ ΤΡΥΠΑ, ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΚΑΙΓΕΤΑΙ, ΦΑΙΔΡΑ** του Ζυλ Ντασσέν. Κανείς όμος δεν θα ξεχάσει την ερμηνεία του στο **ΨΥΧΩ** του Άλφρεντ Χίτσκοκ (1960), που καθήλωσε όλους τους θεατές και που σημάδεψε την ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Το ζητούμενο στην πολιτιστική συνεισφορά είναι δυτικής και ανατολικής Ευρώπης είναι για μένα να διατηρήσει ο καθένας την ιδιαιτερότητά του και όχι να καταλήξουμε σε μια μονόπλευρη, κουλτούρα, σ'έναν κοινό λόγο, σ'ένα Ευρωπαϊκό Ράμπο δηλαδή. Τα κράτη της ΕΟΚ θα πρέπει να βοηθήσουν στην αναζωογόνηση των πολιτισμών που καταστράφηκαν απ'τον κομμουνισμό, χωρίς να ζητάνε σε αντάλλαγμα μια παθητική αποδοχή όλων των πραγμάτων που έρχονται απ'τη δύση". Τάδε έφη Νικητάς Μιχάλλκοφ.

Στην Πτολεμαίδα ματαιώθηκε η τελευταία στιμυή η προβολή του ΜΕΤΕΩΡΟΥ ΒΗΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ, στον κινηματογράφο της πόλης που είχε προαναγγελθεί. Έγινε η προβολή σε κάποια καφετέρια και ακολούθησε σύζήτηση. Την άλλη μέρα αφαιρέθηκε η άδεια του καταστημάτωνάρχη και το μαγαζάκι έλλεισε. Διότι, λείι, δεν είχε την σχετική άδεια των αρχών για προβολή. Είναι λογική να καταστέλλονται οι εκδηλώσεις που δεν βρίσκουν σύμφωνη την εξουσία; Είδαν πως ο λόγος τους δεν πείθει και περιορίστηκαν στα μέτρα αναγκαστικής ασφάλειας της "στάνης"; Η Πτολεμαίδα ανήκει σε κάποια δικτατορική γωνιά της Ευρώπης; Πρέπει κάποτε, επιτέλους σ'αυτόν το τόπο να αφαιρεθεί ελεύθερο το πνεύμα του δημιουργού, να δημιουργήσει. Άλλωστε, πολλές φορές στο παρελθόν, αυτά που αρχικά καταδικάστηκαν γρήγορα έγιναν αποδεκτά από τους ίδιους τους κατηγορούμενους. Η γη γυρίζει. Αφήστε και την τέχνη να γυρίζει ελεύθερα.

Ο **Ορέστης Λάσκος** πέθανε στις 18 Οκτωβρίου 1992. Από τους σοβαρούς επαγγελματίες του εμπορικού κινηματογράφου, άρχισε το 1931 με επιτυχία την καριέρα του γυρίζοντας το πρώτο γυμνό στον ελληνικό κινηματογράφο **ΔΑΦΝΙΣ ΚΑΙ ΧΛΟΗ**. Πρωταγωνιστούσαν ο Απόλλων Μαρσούας και η Λούση Ματλή. Θα αναφέρουμε χαρακτηριστικά μέρος της δουλειάς του κυρίως πάνω σε κοινωνικά δράματα και ταινίες φουσετανέλας: **Ο ΓΑΜΠΡΟΣ ΜΟΥ Ο ΔΙΚΗΓΟΡΟΣ, ΜΗΝ ΕΙΔΑΤΕ ΤΟΝ ΠΑΝΑΗ, Η ΦΤΩΧΕΙΑ ΘΕΛΕΙ ΚΑΛΟΠΕΡΑΣΗ, Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ, ΑΝΤΙΟ ΖΩΗ, Η ΛΑΦΙΝΑ, Η ΓΕΡΑΚΙΝΑ, Η ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΙΣΣΑ**. Ο σεναρίστας, ποιητής, θιασάρχης, ηθοποιός και σκηνοθέτης Ορέστης Λάσκος γύρισε πάνω από πενήντα ταινίες και μεγάλο ποιητικό έργο. Αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση ο επαγγελματίσμός του για τους νέους κινηματογραφιστές.

Και η στήλη κλείνει με την - επί το κινηματογραφικότερον - παραφθορά της ρήσης του Γάλλου συγγραφέα **Λε Κλεζιό**: "Από τα δύο πράγματα, διαλέγεις το ένα: κινδυνεύεις να σε καταβροχθίσει ο κινηματογράφος ή ο εαυτός σου. Αν καταβροχθιστείς από τον εαυτό σου, γίνεσαι τρελός. αν καταβροχθιστείς από τον κινηματογράφο, γίνεσαι σκηνοθέτης".

Κρουστάλλινες νύχτες

Η Τώνια Μαρκετάκη συζητά με τον Γιάννη Φραγκούλη για τον Ελληνικό Κινηματογράφο, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, την καινούργια της ταινία.

Η Τώνια Μαρκετάκη, σκηνοθέτιδα τριών ταινιών: *ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΙΑΙΟΣ*, (1973), βραβευμένη στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης την ίδια χρονιά, την *ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ*, (1984), επτά κρατικά βραβεία ΥΠ.Π.Ε. και τις *ΚΡΥΣΤΑΛΛΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ*, τώρα και μιας τηλεοπτικής σειράς, το *ΛΕΜΟΝΟΔΑΣΟΣ*, δεν έχει κάνει παρά επιτυχίες. Και όμως είναι απαισιόδοξη γιατί η Ελλάδα την πληγώνει, γιατί ο Κιν/φος ξεκίνησε στραβά στην Ελλάδα και έτσι θα τελειώσει, γιατί οι ρίζες του δεν βούτηξαν στο χώρο της διάνοησης, θα μας πει.

A-K: Ο Ελληνικός Κινηματογράφος κατά την γνώμη σας αντιμετωπίζει κάποια κρίση;

T.M. Αν με την έννοια ότι αυτός είναι ετοιμοθάνατος, αυτό σημαίνει κρίση, ναι μπορώ να πω ότι είναι σαφές ότι ο Ελληνικός Κινηματογράφος, αν δεν συμβούν σημαντικά γεγονότα, απλώς πεθαίνει, δεν είναι σε κρίση. Όταν οι ταινίες κάνουν 150 εισιτήρια, αυτό σημαίνει κρίση ή σημαίνει θάνατος;

A-K: Πολλοί λένε ότι υπάρχει ένα πρόβλημα όσον αφορά το μοντάζ, άλλοι λένε ότι υπάρχει ένα πρόβλημα σεναρίου. Εσείς που επικεντρώνετε το πρόβλημα της Ελληνικής Κινηματογραφίας;

T.M. Θα έλεγα σε δύο σκέλη. Στον εννοιολογισμό της σκέψης που επιβάλλουν οι οικονομικές συνθήκες στην Ελλάδα, που από εκεί και πέρα δεν μπορεί να υπάρξει σεναριο, και σε έλλειψη σκηνοθετών. Ότι έχουμε 500 σκηνοθέτες δεν σημαίνει ότι έχουμε σκηνοθέτες.

A-K: Ενοείτε ποιοτική σκηνοθετική δουλειά...

T.M. ...ο σκηνοθέτης δεν είναι ένα επάγγελμα, είναι ιδιότητα.

A-K: Συσχετίζετε την σκηνοθετική δουλειά με την κινηματογραφική παιδεία;

T.M. Η παιδεία φυσικά χρειάζεται. Για να γίνει κανείς ποιητής θα πρέπει να ξέρει γραφή και ανάγνωση, αν όμως ξέρει αυτό δεν συνεπάγεται ότι είναι και ποιητής. Ποιητή σε έχει φτιάξει ο Θεός. Πιστεύω



Από την ομώνυμη ταινία

ότι οι σκηνοθέτες στην Ελλάδα είναι πάρα πολύ λίγοι, φυσικά σ'αυτούς βάζω και τον εαυτό μου.

A-K: Για το σενάριο πιστεύετε ότι ...

T.M. Δεν πιστεύω ότι υπάρχει πρόβλημα σεναρίου, πιστεύω ότι υπάρχει πρόβλημα σκηνοθετών, συνθηκών εργασίας και σκηνοθετών που έχουν πείσμα, αντοχή και επιμονή σ'αυτό που θέλουν να κάνουν, ούτως ώστε μόλις συναντήσουν το πρώτο εμπόδιο να μην σηκώνουν τα χέρια ψηλά. Αυτό που λέμε πρόβλημα σεναρίου είναι έλλειψη ηθοποιίας, στησίματος της μηχανής, νεύρου στο μυαλό του σκηνοθέτη.

A-K: Ορισμένοι υποστηρίζουν ότι για να γίνει κάποιος σκηνοθέτης θα πρέπει να δουλέψει πρώτα σαν βοηθός σκηνοθέτης, να έχει κάποια "προϋπηρεσία".

T.M. Πιστεύω ότι το επάγγελμα του βοηθού σκηνοθέτη δεν έχει καμιά σχέση μ'αυτό του σκηνοθέτη.

A-K: Ορισμένοι σκηνοθέτες πέρασαν απ'αυτό το στάδιο, ευεργετήθηκαν ή όχι;

T.M. Ευεργετήθηκαν στο ότι ήταν σε μια επαφή με την δουλειά τους, να βλέπουν και να κρίνουν τι δεν πρέπει να κάνουν. Αρνητικό ήταν διότι ενδεχομένως μισοκρίσει την εξέλιξή τους. Εγώ έχω κάνει όλες

τις δουλειές στο σινεμά εκτός από βοηθός σκηνοθέτη.

A-K: Ακούστηκαν και ακούγονται ορισμένες απόψεις ότι ο σκηνοθέτης έχει ευθύνη αυτού που δείχνει. Ποια ευθύνη έχει και ποιές ελευθερίες;

Στο πανί αναγκαστικά θα δείξουμε τον εαυτό μας

T.M. Έχει όλες τις ελευθερίες, όλα τα δικαιώματα και την ευθύνη της κακίας των πράξεών του. Δηλαδή, αν πιστεύουμε ότι το κοινό είναι πρόβατα δεν υπάρχει κανένας λόγος να κάνουμε ταινίες γι'αυτούς, να θυσιάζουμε την ψυχή μας, τον χρόνο μας, την ενέργειά μας.

A-K: Το ότι δεν έχουμε καλούς σκηνοθέτες στην Ελλάδα σημαίνει ότι δεν έχουμε κουλτούρα;

T.M. Ο κινηματογράφος, κάθε εικόνα, το χρώμα της εικόνας, η στάση των προσώπων, ο τυχαίος λόγος καθρεπτίζουν το πολιτιστικό επίπεδο του χώρου από όπου αυτή η εικόνα έχει παραχθεί. Όταν ζεις σε μια Ελλάδα που είναι με το ένα πόδι στην απόλυτη έμπνευση, αυτός ο διχα-

σμός, η έλλειψη υπόβαθρου, φαντάζομαι ότι φαίνεται στην κάθε εικόνα.

A-K: Ο Ελληνικός Κινηματογράφος έχει μια προϊστορία, είναι ο κινηματογράφος του Σακελλάριου, του Τεγόπουλου, δύο διαφορετικές σχολές και είναι ο νέος Ελληνικός Κινηματογράφος που έχει κάποιες επιρροές απ'τον ευρωπαϊκό κυρίως κινηματογράφο.

Οι ρίζες του κινηματογράφου δεν βούτηξαν στο χώρο της διανοήσης

T.M. Για μένα η κακοδαιμονία του Ελληνικού Κινηματογράφου ξεκινάει απ'την εποχή του Αχιλλέα Μαδρά. Όταν ο Αϊζεστάιν έκανε τον ΟΚΤΩΒΡΗ και το ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ, ο Αχιλλέας Μαδράς έκανε τις γραφικότητες που ξέρετε, τις άναθρες κραυγές. Δείχνουν έναν λαό χωρίς αισθητική, χωρίς κουλτούρα, που δεν μπορεί να αρθρώσει μια φράση. Απ'τη στιγμή που ο κινηματογράφος ξεκίνησε έτσι στραβά στην Ελλάδα, έτσι στραβά συνεχίστηκε και έτσι στραβά θα τελειώσει. Οι ρίζες του δεν βούτηξαν στο χώμα της διανοήσης και της τέχνης. Την ίδια εποχή που υπήρχαν ο Παπαδιαμαντής, ο Βενεζής, ο Μυριβήλης, που υπήρχε μια πολιτιστική ανάπτυξη τεράστια, ο κινηματογράφος πέρασε στα χέρια των ακαλλιέργητων ανθρώπων. Πέρασε στο εμπορικό στοιχείο πριν περάσει απ'την καλλιτεχνική αναζήτηση, όπως έγινε στις άλλες χώρες του κόσμου.

A-K: Διακρίνω μια απαισιοδιξία...

T.M. Γιατί η χώρα που ζω αυτή τη στιγμή με πιραίνει πάρα πολύ, όπως και τον Σεφέρη. Η Ελλάδα με πληγώνει.

A-K: Ας περάσουμε so Φεστιβάλ του Ελληνικού Κινηματογράφου, είναι το 33ο ή μάλλον το 1ο Διεθνές...

T.M. ...με την καινούργια φόρμα γιατί έχουν γίνει και άλλα διεθνή.

A-K: Βοηθάει η διεθνοποίηση αυτή του Ελληνικού Κινηματογράφου;

T.M. Είναι κάτι που θα το δούμε. Από τη στιγμή που ο Ελληνικός Κινηματογράφος αποφασίσει ότι θέλει και μπορεί να βοηθηθεί, τότε αυτή η εκδήλωση έχει δυνατότητα ίσως να τον βοηθήσει. Επειδή είμαι αρκετά απαισιόδοξος άνθρωπος, ούτως ώστε να πιστεύω ότι ο Ελληνικός Κινηματογράφος δεν θέλει και δεν μπορεί να βοηθηθεί, σ'αυτή την περίπτωση η πείρα θα μας δείξει που θα οδηγήσει αυτό.

A-K: Η διοργάνωση του Φεστιβάλ θα είναι ένα πολιτιστικό γεγονός;

T.M. Δεν πιστεύω ότι θα είναι ένα πολιτιστικό γεγονός. Θα είναι ένα ενημερωτι-

κό γεγονός. Γίνονται κάποια συνέδρια με προγράμματα της ΕΟΚ. Συνέδρια που αφορούν τα προγράμματα εναρμόνισής της ένταξής μας στην ΕΟΚ δεν θα μπορούσαν να γίνουν παρά στα πλαίσια του Φεστιβάλ που θα προσήλκυε τους ειδήμονες των προγραμμάτων αυτών με αφορμή την διεθνοποίηση του Φεστιβάλ. Αν έχουμε την διάθεση και την δυνατότητα να επωφεληθούμε απ'αυτό αλλά και την διάθεση των Ευρωπαίων να συνεργαστούν ειλικρινά μαζί μας. Πιστεύω ότι οι Ευρωπαίοι μας χρειάζονται σαν κομπάρσους. Δεν μπορούν να μιλάς για Ευρώπη, αν μιλάς για 3 ή 4 κράτη, άρα χρειάζεσαι ένα φόντο. Σ'αυτό το φόντο είμαστε, και φοβάμαι ότι θα παραμείνουμε για πάρα πολύ καιρό.

A-K: Τι θα μπορούσε να μας τραβήξει απ'αυτή την στασιμότητα;

T.M. Η δική μου αισοδοξία στηρίζεται στην πίστη στο τυχαίο γεγονός, στο απρόβλεπτο, σ'αυτό που βγαίνει μέσα απ'τις αντιφάσεις, τις συγκρούσεις, τις συγκυρίες. Αυτό το θαύμα είναι η μόνη μου ελπίδα.

A-K: Ίσως θα ήταν μια ελπίδα το να αρχίσουμε να φτιάχνουμε την κινηματογραφική μας παιδεία;

Εδώ και τριάντα χρόνια προσπαθούμε να φτιάξουμε μια εθνική σχολή κινηματογραφίας

T.M. Εδώ και τριάντα χρόνια προσπαθούμε να φτιάξουμε μια εθνική σχολή κινηματογράφου, κάνουμε και νόμους γ'αυτό. Υπάρχουν κεφάλαια για να χρησιμοποιηθούν και από εδώ και από την ΕΟΚ, είμαστε ανίκανοι να τα χρησιμοποιήσουμε, μόλις θεθεί οποιοδήποτε θέμα, τσακωνόμαστε, διαφωνούμε και φεύγουμε.

A-K: Μου είχε κάνει άσχημη εντύπωση ο τσακωμός των Ελλήνων σκηνοθετών, η διάσπαση του σωματείου τους.

T.M. Δεν πιστεύω ότι το κοινό ασχολείται με τους Έλληνες σκηνοθέτες. Ο διχασμός αυτός ήταν το μαλακότερο απ'τα κομμάτια της συνδικαλιστικής ιστορίας των σκηνοθετών. Εγώ δεν ντρέπομαι καθόλου για την διάσπαση. Ντρέπομαι αφάνταστα για την συλλογική δολοφονία του Τορνέ που έγινε απ'τα σωματεία και για το ότι το 1980 ήρθε στην Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών μια επιχορήγηση πολύ γερή απ'το Υπουργείο Πολιτισμού για την ίδρυση Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, και τα Σωματεία την αρνήθηκαν, γιατί έπρεπε να έχει την κατοχύρωση των κομμάτων της αριστεράς. Η σημερινή διάσπαση με βολεύει γιατί

δεν είμαι υποχρεωμένη να συνυπογράψω την αισθητική των εορταστικών εκδηλώσεων της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.

A-K: Πόσες Ελληνίδες σκηνοθέτιδες υπάρχουν στην Ελλάδα;

T.M. Στην νεότερη γενιά είναι μισό-μισό. Μετά από μένα δεν είναι πολλές, είναι η Φρίντα Λιάππα, η Μαρία Γαβαλά, η Αντουανέττα Αγγελίδου, η οποία είναι πολύ μεγάλη σκηνοθέτιδα, η Βίλη Ηλιοπούλου

A-K: Είναι γεγονός ότι υπάρχει ένας ρατσισμός για τις γυναίκες στα διάφορα επαγγέλματα, εσάς πως σας έχουν δει;

T.M. Το γεγονός ότι έχω κάνει ήδη τρεις ταινίες μόνο απ'το 1973 έως το 1993, χωρίς να έχω κάνει καμιά αποτυχία, αν αυτό σας λέει κάτι...

A-K: Είχατε ξεκινήσει με τον ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΝ ΒΙΑΙΟ...

T.M. ...και χρειάστηκε 10 χρόνια για να κάνω μια ταινία και άλλα 10 για την επόμενη. Ήταν 10 χρόνια απαγόρευσης απ'τον χώρο μου να κάνω ταινίες, μου κόβουν τα σενάρια, λεφτά δεν μου δίνουν και ο χώρος αυτός αποτελείται κυρίως από δικούς μας ανθρώπους.

A-K: Η τελευταία σας ταινία ΚΡΥΣΤΑΛΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ πήγε σε ορισμένα Φεστιβάλ...

T.M. ...στις Κάννες. Μετά πήρε τρία βραβεία στο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου, το Ασημένιο Κλαδί Ελιάς, το βραβείο της Ευρωπαϊκής Ομοσπονδίας Αιθουσών Τέχνης και το βραβείο καλύτερης μουσικής, στο Γιώργο Παπαδάκη.

A-K: Θα ήθελα να μου μιλήσετε για την καινούργια σας ταινία.

T.M. Κάθε σκηνοθέτης έχει τις εμμονές του. Η εμμονή η δικιά μου είναι η σχέση ατόμου και κοινωνικού συνόλου, η οποία παρεισφρύει σε οτιδήποτε κάνω.

A-K: Βλέπω μια αισιόδοξη τάση, ότι ο προσωπικός κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει θετικά για την Ελληνική κινηματογραφία.

T.M. Ποιός το αμφισβήτησε αυτό;

A-K: Υπάρχουν κάποιοι που ψάχνουν τον "μέσο Έλληνα θεατή".

T.M. Αν τον έχουν στην τσέπη τους να τον ψάξουν. Πιστεύω ότι κανείς δεν έχει στην τσέπη του τίποτε. Όσοι έχουν ξεκινήσει να κάνουν λαϊκό σινεμά έχουν φάει τα μούτρα τους, και δεν πατάει ψυχή μετά. Πατάει όμως στον Αγγελόπουλο που κάνει προσωπικό σινεμά. Όπως άλλοι που λένε "εγώ κάνω σινεμά τέχνης και γ'αυτό δεν έρχονται πολλοί". Ούτε την τέχνη έχουμε στην τσέπη μας, ούτε το κοινό. Στο πανί αναγκαστικά θα δείξουμε μόνο τον εαυτό μας.

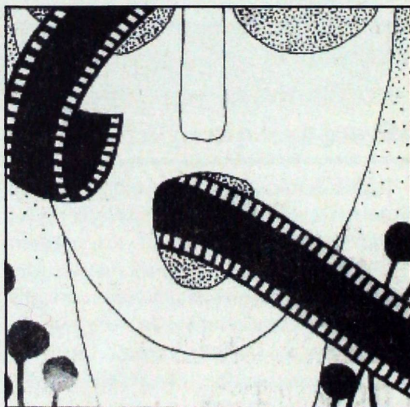
Η οντολογία της εικόνας

Η εφεύρεση της φωτογραφίας και κατά προέκταση του σινεμά είναι ένα κατ'εξοχήν ριζοσπαστικό γεγονός στην ιστορία. Αν η ζωγραφική υποχρεώθηκε να μας προσφέρει ψευδαίσθηση, η ψευδαίσθηση αυτή βασίστηκε αρκετά στην τέχνη. Αυτό συνέβη βέβαια από τη στιγμή την οποία η καταγραφή της εικόνας διαμέσου του φακού - χωρίς την άμεση μεσολάβηση του ανθρώπινου στοιχείου - κατάφερε να απελευθερώσει τη ζωγραφική και τις άλλες πλαστικές τέχνες από τη μονομαχία τους με την ομοιότητα. Ο κινηματογράφος είναι μια γλώσσα. Είναι ένας ζωντανός οργανισμός με δυνατότητες και αδυναμίες. Ικανοποιεί όμως για πάντα και ουσιαστικά τη μονομανία μας για ρεαλισμό.

Η ανάγκη για ρεαλισμό χωρίς σύνορα, έφερε την κινηματογραφία στην πρώτη θέση ανάμεσα στις τέχνες του αιώνα μας. Αυτό ακριβώς το γεγονός ιστορικά και εξελικτικά θα προσπαθήσουμε να τεκμηριώσουμε ξεκινώντας όμως με μια βασική παραδοχή: Η τέχνη, η οποιαδήποτε μορφή τέχνης δεν είναι η ίδια η ζωή. Είναι εικονοποίηση της ζωής, είτε με λέξεις - νοητικά σχήματα στην ποίηση και πεζογραφία, είτε με εικόνες - σύμβολα στις πλαστικές τέχνες και το σινεμά. Αυτή η αναπόσπαστη της ζωής ξεκινά από τον απροσμέτρητο πόθο του ανθρώπου να γίνει αθάνατος. Η πύλη του ανθρώπου με τον εαυτό του και το χρόνο, αφήνει πίσω της τον άχρ μιας δημιουργίας. Ο άνθρωπος δημιουργεί, γίνεται ποιητής - καλλιτέχνης όχι μόνο για να καταζωηθεί μεταξύ των ομοίων του, αλλά για να διασωθεί στην μάχη με το χρόνο. Αυτή η τάση του ανθρώπου αποκαλύπτει παραστατικά την οντολογία, τη γεννεσιουργό αιτία της οπτικής αναπαράστασης. Στο τέλος - τέλος, αν ο κινηματογράφος εξετάζοταν από ψυχαναλυτές, η πρακτική του βολοσώματος του γίνονταν ένας θεμελιώδης παράγοντας στη δημιουργία του.

Η διαδικασία θα αποκαλύπτε ότι στις πηγές της ζωγραφικής, της γλυπτικής και του κινηματογράφου βρίσκεται το ίδιο σύμπλεγμα μούμιας. Η θηρησκεία των αρχαίων Αιγυπτίων, που εναντιώνονταν στο θάνατο, επέζησε εξαρτώμενη από τη συνεχή ύπαρξη του σώματος. Έτσι, με το να αμύνεται στο πέρασμα του χρόνου ικανοποιήσε μια βασική ψυχολογική ανάγκη στον άνθρωπο, ότι ο θάνατος δε νικιέται παρά μόνο με το χρόνο. Για να δια-

τηρήσουν, τεχνητά, τη σωματική οντότητα, οι Αιγύπτιοι, έπρεπε να την αρπάξουν από τη ροή του χρόνου, να τη θάψουν μακριά, καθαρά, ώστε να μιλήσει στο αμάρτι της ζωής. Έτσι, διατηρώντας σάρκα και οστά, θα ήταν φυσικό να διατηρηθεί η ζωή, μπροστά στην πραγματικότητα του θανάτου. Το πρώτο Αιγυπτιακό γλυπτό ήταν μια μούμια. Αλλά οι πυραμίδες και οι λαβρινθώδεις διάδρομοι δεν πρόσφεραν σίγουρη ασφάλεια ενάντια στη ληηλασία. Αναζητήθηκαν λοιπόν άλλοι τύποι ασφάλειας. Έτσι, κοντά στις σαρκοφάγους οι Αιγύπτιοι τοποθέτησαν αγκυματίδια από terra-cotta, σαν υποκατάστατα της μούμιας, τα οποία θα αντικαταστούσαν τα σώματα, αν αυτά καταστρέφονταν. Αυτή η θρησκευτική πρακτική, γεννά την πρωτο-



γενή λειτουργία της γλυπτικής, εξηγεί την αναγκαιότητα της τέχνης ως διατήρηση της ζωής μέσα από την αναπαράστασή της. Η ανάπτυξη της τέχνης και του πολιτισμού απομακρύνει σιγά - σιγά το μαγικό ρόλο από τις πλαστικές τέχνες. Ο Μέγας Αλέξανδρος δεν βαλσαμώθηκε. Υπάρχει η μορφή του χάη στο γλυπτό που τον αναπαριστά. Ο Λουδοβίκος XIV δεν βαλσαμώθηκε επίσης. Επέζησε χωρίς στο πορτρέτο που του έκανε ο Le Brun.

Ο πολιτισμός όμως, δεν μπορεί να εκμηδενίσει το στοιχείο του χρόνου. Μπορεί μόνο να εξιδανικεύσει τη σχέση μας μαζί του. Κανείς δεν πιστεύει πλέον στην ταυτότητα εικόνας - μοντέλου, αλλά συμφωνούμε στο ότι έτσι διαφυλάττεται το άτομο από τη λήθη από τον πνευματικό θάνατο, από την αναπαράξη.

Η κινηματογραφία δεν έχει σήμερα επιφανόμενα το ρόλο της κατάγνησης των δεινών του θανάτου. Το ρόλο αυτό κρατούν ακόμα

σφιχτά οι ενατομείναςες θηρησκείες. Η κινηματογραφία δημιουργεί ιδανικούς κόσμους. Αυτός που παίζει, αυτός που κρατάει για τη δική του πρόσκαιρη μοίρα είναι στον κινηματογράφο ο σκηνοθέτης. Κάτω απ' αυτό το βλέμα ο κινηματογράφος είναι τόσο μάταιος, όσο και η ζωγραφική και οι υπόλοιπες τέχνες. Όμως πέρα από τις προαιώνιες αγωνίες και τα υπαρκτικά αδιέξοδα που δεν λύνει - και πως θα μπορούσε άλλωστε - ο κινηματογράφος φαίνεται καθαρά ότι η απαρχή του κινηματογράφου συμπύπτει με την πιο εξελικτική μορφή του πλαστικού ρεαλισμού.

Ντοκμαντέρ! Ο γνήσιος κινηματογράφος: 'Η η ίδια η ζωή;

Κινηματογράφος του δημιουργού! Εξωστρεφής ενόραση ή εσωστρεφής βίωση της πραγματικότητας;

Ασφαλώς δυο όψεις του ίδιου νομίσματος. Από την πρώτη ανακάλυψη επιστημονικού μηχανικού συστήματος αναπαραγωγής εικόνας μέχρι σήμερα στη laser εποχή της εικόνας και ήχου έχει διανυθεί δρόμος επτά αιώνων. Σειρά από μικρά και μεγάλα βήματα που διόλου δεν στερούνται ανθρωποκεντρικού - υλικού σκοπού. Στην πορεία διαμάχες, ρεύματα και τάσεις διαμόρφωσαν και διαμορφώνουν συνειδήσεις. Ο κινηματογράφος, όμως μπορεί τελικά να ξεπεράσει τις υπόλοιπες τέχνες γιατί ακριβώς προσφέρει τη συμμετοχή όλων των αισθήσεων σε αυτή. Με τη δύναμη του κινηματογράφου, η φυσική εικόνα ενός κόσμου που δεν τον ξέρουμε, ούτε μπορούμε να τον μάθουμε, κάνει σε τελική ανάλυση κάτι περισσότερο από το να μιμείται την τέχνη: μιμείται τον καλλιτέχνη.

Από δω και πέρα, η καταδίκη των υπολοίπων τεχνών γίνεται μάταιη, αφού ο κινηματογράφος μας επιτρέπει να απορήσουμε με τη διαδικασία της αναπαραγωγής, κάτι που τα μάτια μας μόνα τους δεν θα μπορούσαν να μας διδάξουν ν' αγαπούμε κι από την άλλη να θαυμάσουμε την τέχνη σαν κάτι άλλο. Γιατί η σχέση της με τη φύση έπαψε να είναι η δικαιολογία αλλά παραμένει αυτοσκοπός για την ύπαρξή της.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΗΤΑΚΟΣ

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. What is Cinema? 1971. 2. Cahiers du Cinema, 1950. 3. Περιοδικό "Φωτογραφία", τευχ.37. 4. Περιοδικό "Ελληνική Φωτογραφία και Ερασιτεχνικός Κινηματογράφος", τευχ.25,26,27.

Η ταινία κινουμένων σχεδίων

-Οι φάσεις της παραγωγής-

Οπως επισημαίνει και ο Τόνι Ουάιτ, ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους εκπροσώπους της συναρπαστικής αυτής τέχνης στην Αγγλία και συγγραφέας του βιβλίου, "ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΚΙΤΣΟ", "...δεν είναι απλά μια τεχνική που μας επιτρέπει να κινούμε μια σειρά από διασκεδαστικά σχέδια... αλλά μια συναρπαστική μορφή τέχνης, μια πραγματική μαγεία που απαιτεί γνώσεις, ικανότητες και φαντασία!"

Έτσι, με μια σειρά από άρθρα, θα προσπαθήσουμε μέσα από τις σελίδες του περιοδικού να δώσουμε στους ενδιαφερόμενους μια πρώτη γεύση της μαγείας των κινουμένων σχεδίων, με την ευχή, τα άρθρα αυτά να αποτελέσουν το έναυσμα για την παραγωγή τέτοιων ταινιών στον τόπο μας και μάλιστα με γνήσιο ελληνικό χαρακτήρα.

Οι φάσεις παραγωγής

Η κατανόηση όλων των αναγκαίων διαδικασιών για την παραγωγή μιας ταινίας με κινούμενα σχέδια είναι το πρώτο βήμα της δημιουργίας, και οι διαδικασίες αυτές παραμένουν οι ίδιες ανεξάρτητα αν αποβλέπουμε σε μια ταινία μεγάλου μήκους ή σε διαφημιστικό ταινιάκι διάρκειας 20 ή 30 δευτερολέπτων.

Το Σενάριο

Ο ρόλος του σεναρίου εδώ είναι σημαντικότερος από κάθε άλλο είδους ταινία. Και το βάρος πέφτει κατά κύριο λόγο στην οπτική δράση ενώ οι διάλογοι περιορίζονται στο ελάχιστο.

Το ντεκουπάζ

Εφόσον το κόστος παραγωγής είναι τεράστιο, με το αναλυτικό ντεκουπάζ επισημαίνονται όλα τα σφάλματα του σεναρίου και αποδίδεται η πρώτη σαφής εικόνα της όλης επιχείρησης.

Η ηχοταίνια

Σε αντίθεση με τις συμβατικές ταινίες, εδώ πρώτα γράφεται η ηχοταίνια (μουσική - διάλογοι - θόρυβοι κτλ) κι έπειτα αρχίζει ο σχεδιασμός των εικόνων. Η ηχοταίνια είναι αναγκαία για την χρονομέτρηση της δράσης. Μια πρόχειρη ηχογράφηση σε συνθεσάιζερ, μαζί με χτύπους μετρονόμου, "λύνει" τα χέρια του σχεδιαστή.

Οπτική ανάλυση

Με βάση την ηχοταίνια, καταγράφεται η οπτική αντιστοιχία κάθε ήχου, με όσο το δυνατόν μεγαλύτερες λεπτομέρειες. Η οπτική ανάλυση είναι ο "οδηγός εργασίας" όλων των επόμενων φάσεων.

Οι φιγούρες

Με βάση το σενάριο, ο σχεδιαστής δημιουργεί όλους τους χαρακτήρες της ταινίας και μάλιστα από πολλές οπτικές γωνίες. Όσο πιο λιτές είναι οι φιγούρες των χαρακτήρων τόσο πιο εύκολη και φτηνότερη θα είναι η παραγωγή. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η "ζωντανία" μιας φιγούρας την εξασφαλίζουν τα μάτια και τα χέρια.

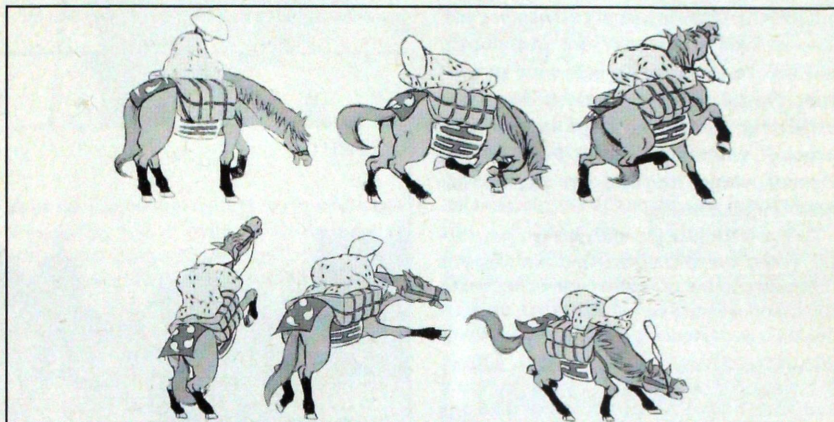
τελική λήψη.

Η λήψη

Η λήψη γίνεται πάντοτε στην τρυκέζα σύμφωνα με την χαρτοταίνια και την επίβλεψη του σκηνοθέτη.

Τα δοκιμαστικά

Κάθε σαρηνί που κινηματογραφείται ελέγχεται μετά την εμφάνιση σχολαστικά. Συχνά η επανέλη-



Η Χαρτοταίνια

Με βάση το ντεκουπάζ, τις φιγούρες και την οπτική ανάλυση της ηχοταίνιας, ο σκηνοθέτης ολοκληρώνει το στάδιο προπαρασκευής με την χαρτοταίνια. Κολλάει δηλαδή, τα πρόχειρα σχέδια, το ένα μετά το άλλο, σύμφωνα με τη δράση, σημειώνοντας τις χρονικές διάρκειες της παρουσίας τους στην οθόνη. Εδώ ολοκληρώνεται και η εικόνα του κόστους παραγωγής και παίρνεται η οριστική απόφαση για την υλοποίηση.

Η υλοποίηση

Από την χαρτοταίνια, τα σχέδια καθορίζονται από τις περιττές γραμμές και μεταφέρονται στις ζελατίνες σαν περιγράμματα. Μόνο όταν ολοκληρωθούν τα περιγράμματα αρχίζει το χρωμάτισμα πάντοτε από την πίσω πλευρά της ζελατίνης. Παράλληλα, δημιουργούνται τα φόντα, δηλαδή τα ακίνητα στοιχεία του κάθε πλάνου. Και εδώ, η λιτότητα είναι ο χρυσός κανόνας.

Η κίνηση

ιάρκεια της παρουσίας της κάθε φιγούρας στην οθόνη και κατά συνέπεια την μεγάλη ή μικρή ανάλυση της κίνησής τους. Οι αργές κινήσεις απαιτούν πολύ περισσότερα σχέδια από τις γρήγορες. Το σύνολο των σχεδίων αποθηκεύεται σε κατάλληλους χώρους μέχρι να διοχετευθούν στην τρυκέζα για την

ψη της λήψης κρίνεται απαραίτητη. Μετά τον έλεγχο, κάθε τμήμα της ταινίας παρνάει για μοντάζ.

Μοντάζ, μιξάζ και εκτύπωση

Σ' αυτή την τελική φάση, η ταινία κινουμένων σχεδίων ξανασυναντά την τεχνική των συμβατικών ταινιών. Στο μιξάζ οριστικοποιείται η ηχοταίνια και στο μοντάζ διασφαλίζεται ο τέλειος συντονισμός με την αφαιρετική όλων των περιττών τμημάτων. Από εκεί κι έπειτα, η οπτική και ηχητική καταγραφή πηγαίνουν στα εργαστήρια εκτύπωσης για την παραγωγή της τελικής ταινίας.

Η ολιγόλογη αυτή περιγραφή των φάσεων παραγωγής δίνει ελπίζουμε μια πρώτη γεύση του όγκου δουλειάς. Βέβαια, σήμερα, ένα μεγάλο μέρος από το "χαμαλίκι" το αναλαμβάνουν οι υπολογιστές με τα ειδικευμένα προγράμματα, που όχι μόνον μειώνουν το κόστος αλλά και λύνουν τα χέρια του δημιουργού και των συνεργατών του, προκειμένου να ασχοληθούν με το καθαρά δημιουργικό έργο, αυτό δηλαδή που δεν μπορεί ούτε θα μπορούσει ποτέ να κάνει ένα άψυχο μηχάνημα.

ΜΑΡΙΟΣ ΒΕΡΕΤΤΑΣ

(Σ.Σ.Ο Μάριος Βερέττας, παλιός απόφοιτος της Σχολής Σταντράκου, είναι ο μεταφραστής του βιβλίου "ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΚΙΤΣΟ" του Τόνι Ουάιτ, που κυκλοφορεί από τις εκδόσεις ΝΤΟΥΝΤΟΥΜΗ.)

Παρακαλώ να ... κλαίτε

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης τέλειωσε. Δεν τολμώ να πω το Διεθνές, γιατί δεν ήταν, και την ονομασία Φεστιβάλ, ακόμα κι'αυτή, την δίνουμε, έτσι από συνήθεια. Δεν ήταν Φεστιβάλ. Δεν ήταν Διεθνές. Δεν ήταν, καλά-καλά, Ελληνικό. Αλλά τότε, τι ήταν; Στην κυριολεξία πολύς θόρυβος για το τίποτα. Το 33ο Φεστιβάλ, το πρώτο ουσιαστικά Διεθνές, σύμφωνα με τις φιλοδοξίες των διοργανωτών του, κατάντησε μια γιορτή, μια φιέστα για τους λίγους, τους μνημέ- νους. Θα τολμήσουμε να πούμε ότι το Φεστιβάλ της Δράμας (το μικρό όπως το λένε μερικοί), επισκίασε αυτό το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, παρ'όλη την μεγαλοπρέπεια του τελευταίου.

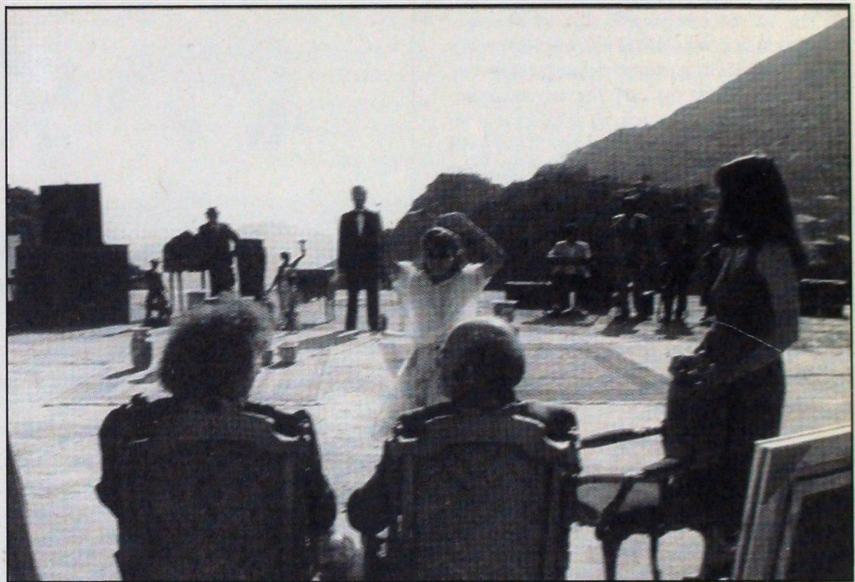
Το 33ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης εγκαινιάζει φέτος τον δύσκολο, αλλά ταυτόχρονα αναγκαίο, δρόμο με το νέο διεθνές πρόσωπο του φιλοδοξώντας να αναδείξει και να προβάλλει στο επίσημο πρόγραμμα νέους κινηματογραφιστές απ'όλο τον κόσμο. Στόχος του Φεστιβάλ είναι, σε μια περίοδο που ο κινηματογράφος αποδυναμώνεται από την μείωση των θεατών στις κινηματογραφικές αίθουσες, να αποτελέσει μια δυναμική πρόταση, ικανή να ενισχύσει τις ελπίδες της έβδομης τέχνης και να προβάλλει ισχυρές αντιστάσεις απέναντι σ'ένα ομοιογενές οπτικοακουστικό θέαμα. Αυτά αναφέρουν οι διοργανωτές του στο δελτίο τύπου τους. Ας σκιάσουμε όμως λίγο προσεχτικά. Από την μια μεριά υπήρχε η κυβέρνηση, απ'την άλλη το κοινό και οι ενδιαφερόμενοι (σκηνοθέτες, κινηματογραφιστές, εταιρείες διανομής φιλμ) και στην μέση η διοργανωτική επιτροπή.

Η διοργανωτική επιτροπή, μια μικρή ομάδα, μ'επικεφαλής, τον προοδευτικό διανοούμενο, τον Μισέλ Δημόπουλο προσπαθεί να τα βγάλει πέρα. Προσπαθούν να περπατήσουν στον ακάνθινο δρόμο που θέλουν να διανοιξουν, σχεδόν ξυπόλητοι. Η κυβέρνηση, ωσει παρών, πέρα από κάθε λογική, από την μια διακηρύσσει, ότι υποστηρίζει τον Ελληνικό Κινηματογράφο (sic), ενώ από την άλλη αρνείται να του δώσει χέρι βοηθείας. Γιατί; Διότι, αντί να βοηθήσει την οργανωτική επιτροπή, αρνείται να διορίσει σύμβουλο κινηματογραφίας (την στιγμή που σ'άλλες χώρες της Ευρώπης, υπάρχει γραμματέας της κινηματογραφίας, θεσμός πιο αναβαθμισμένος), διαλύει το γνωμοδοτικό συμβούλιο μια βδομάδα πριν την έναρξη του Φεστιβάλ, για να το διορίσει λίγο αργότερα, με μειωμένο αριθμό ατόμων (!), λογοκρίνει τον τρόπο υποβολής Ελληνικών ταινιών στα

'Όσκαρ και στα Φελίξ (!!), δεν συντονίζει την εφαρμογή των προγραμμάτων της Ε.Ο.Κ. (!!!). Όλα αυτά τα εξαιρετικά τα μάθαμε από την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, στην συνέντευξη τύπου που έδωσαν στην Θεσσαλονίκη, οι οποίοι έχουν προτάσεις να κάνουν, αλλά δυστυχώς φωνή βοώντος εν τη ερήμω.

Από τους ίδιους μάθαμε επίσης ότι εκρεμέι η υπογραφή του Π.Δ. που πρόβλεπει, με νομοθετική εξουσιοδότηση του Ν.1866/89 -

ολοκληρωμένη εικόνα του Φεστιβάλ! Πράγμα αδύνατον. Έτσι η Π.Ε.Κ.Κ. αδυνατούσε να δώσει βραβείο γιατί δεν μπόρεσε να δει όλες τις διαγωνιζόμενες ταινίες και έδωσε ένα πιστοποιητικό βραβείου σε δύο ταινίες: ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ, του Σταύρου Τσιώλη και ΜΠΑΥΡΟΝ, Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΕΝΟΣ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΥ, του Νίκου Κούνδουρου. Υπήρχαν δύο κριτικές επιτροπές, αυτή του Διεθνούς τμήματος και αυτή του Ελληνικού τμήματος.



"Παρακαλώ γυναίκες μην κλαίτε" του Στ. Τσιώλη

Νόμος για την τηλεόραση - την διάθεση του 1,5% από τα έσοδα των καναλιών (ιδιωτικών και κρατικών), για την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών. Αν αναλογισθούμε ότι ο νόμος ψηφίστηκε επί Κυβερνήσεως Τζαννετάκη παμψηφεί, και ότι τώρα βρόσκειται με ταξύ του Υπουργείου Πολιτισμού και Προεδρίας, τότε μπορούμε να φανταστούμε την υποκρισία της ανεύθυνης κυβέρνησης. Το ποσό αυτό, εκατοντάδων εκατομμυρίων, θα μπορούσε να δώσει μια ανάσα στην Ελληνική Κινηματογραφία. Να σημειώσουμε ακόμη, ότι η Υπουργός Πολιτισμού δεν παρεβρέθη στην τελετή απονομής των βραβείων. Το έργο λοιπόν της οργανωτικής επιτροπής ήταν ηράκλειο. Να δούμε όμως και τα αρνητικά σημεία της δουλειάς της.

Το Φεστιβάλ αυτό παρουσίασε ένα έντονο υδροκεφαλισμό. Το κοινό και οι δημοσιογράφοι έπρεπε να καταφέρουν να δουν 100 ταινίες σε 10 ημέρες, για να αποκτήσουν μια

Αυτοί που το αποφάσισαν πιστεύουν ότι οι Ελληνικές ταινίες δεν μπορούν να συναγωνισθούν τις ξένες; Κι αν το πιστεύουν πράγματι, τότε πιστεύουν ότι οι Ελληνικές είναι παρακατιανές. Εμείς διαφωνούμε μ'αυτήν την άποψη. Μια κοινή επιτροπή θα έβαζε τα πράγματα στη θέση τους. Όσο Ελληνικές ταινίες αξίζανε, θα πορεύονταν με ψηλά το κεφάλι.

Το Διεθνές διαγωνιστικό τμήμα αποτελείτο κατά 71% από Ευρωπαϊκές ταινίες. Αν αυτό είναι διεθνοποίηση, τότε διεθνοποίηση σημαίνει Ευρωπαϊκή συμμετοχή! Γιατί οι άλλες χώρες σνόμπαραν το Φεστιβάλ; Γιατί οι περισσότερες ταινίες του Διεθνούς τμήματος ήταν χαμηλής ποιότητας; Βγαίνει λοιπόν εύκολα το συμπέρασμα ότι το Φεστιβάλ ήταν ουσιαστικά ένα τόπος όπου ακούσαμε κάποια σημαντικά γεγονότα που διαδραματίζονται στην Ευρώπη, ένας τόπος όπου συναντηθήκαμε με τους ευρωπαϊκούς συναδέλφους για να μάθουμε κάτι, ένας τόπος όπου

οι Ελληνικές εταιρείες διανομής ταινιών αγοράσαν κάποιες ενδιαφέρουσες ξένες ταινίες, αλλά όπου κανείς δεν αγόρασε καμιά Ελληνική ταινία γιατί οι ξένες εταιρείες διανομής ταινιών δεν προμηθεύθηκαν για να έρθουν. Κι αν φανταστεί κανείς ότι αυτός είναι ένας από τους κύριους στόχους ενός Φεστιβάλ, τότε...

Πρόεδρος της κριτικής επιτροπής του Διεθνούς τμήματος ήταν ο Νίκος Παπατάκης, συνεργάτης του Ζαν Ζενέ και του Ανρί Γκρυέλ από το 1947 έως το 1954, ο οποίος ήταν παραγωγός της ταινίας SHADOWS του Τζων Κασσαβέτη και ο οποίος έχει σκηνοθετήσει 4 ταινίες: τους ΒΟΣΚΟΥΣ (1968), το ΓΚΛΟΡΙΑ ΜΟΥΝΤΙ (1976), την ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ (1985) και τους ΙΣΟΡΡΟΠΙΣΤΕΣ (1991), ο οποίος πριν 7 χρόνια δέχτηκε κατάμουτρα την άρνηση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ότι είναι καλός σκηνοθέτης. Ο ίδιος υποστήριξε ότι η αδικία αποκαταστάθηκε.

Αλλά ποιοι έσωσαν το Φεστιβάλ; Ο Τζων Κασσαβέτης ήρθε κοντά μας και μας ανέδειξε το μεγαλείο της κινηματογραφικής τέχνης. Οι αίθουσες όπου παίχτηκαν οι ταινίες του, ήταν κατάμεστες. Ο Ατόμ Εγκογιάν εντυπωσιακός, αρμενο-καναδός, ο οποίος πιστεύει ότι ο πολιτισμός ανήκει ουσιαστικά στην συνείδηση των σκηνοθετών και των δημοσιογράφων οι οποίοι θα έπρεπε να θυμίζουν στους θεατές ότι όλα βλέπουν δεν είναι παρά ένα μικρό απόσπασμα της πραγματικότητας. Ο τρίτος ήταν ο Ζυλ Ντασέν, ένας άνθρωπος που μπορεί να χαρακτηριστεί σαν μαχόμενος σκηνοθέτης και που εντυπωσίασε το κοινό με την κουτσουρεμένη ταινία του ΝΥΧΤΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ (γιατί δεν είχαν έρθει όλες οι κόπες απ' το Λόνδινο!).

Θα διορθωθούν τα λάθη, έτσι ώστε το Φεστιβάλ να έχει κάποτε τον χαρακτήρα που του πρέπει, για να το αναγνωρίσει κοινό σαν πολιτιστικό γεγονός και να το παρακολουθεί (φέτος ακόμη και ο β' εξώστης νόστυπαρε το Φεστιβάλ); Για να μιλήσουμε κάποτε για την διάδοση της κινηματογραφικής παιδείας και του πολιτισμού στην χώρα μας; Εμείς θα είμαστε αισιόδοξοι, αλλά συγκρατημένα.

Τι προτείνουμε

☛ Να παραταθεί η χρονική διάρκεια του Φεστιβάλ τουλάχιστον κατά το τριπλάσιο για την ίδια ποσότητα ταινιών.

☛ Να υπάρχει μια κριτική επιτροπή για τις Ελληνικές και τις ξένες ταινίες.

☛ Να δίνονται κίνητρα (ανεπτυγμένες δημόσιες σχέσεις, οικονομικά κίνητρα από την κυβέρνηση), για προσέλευση ξένων πρακτόρων διανομής ταινιών, έτσι ώστε οι Ελληνικές ταινίες να "κινούνται" και στο εξωτερικό (τουλάχιστον τρεις Ελληνικές ταινίες μπορούσαν να πουληθούν φέτος).

☛ Να διαφημισθεί το Φεστιβάλ επαρκώς, για να το παρακολουθεί όλο και περισσότερο κοινό.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Στο Ελληνικό τμήμα η ταινία ΜΠΑΥΡΟΝ, Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΕΝΟΣ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΥ, του Νίκου Κούνδουρου, πήρε το βρα-



"To Video του Μπέβου"

βείο της καλύτερης ταινίας, το βραβείο φωτογραφίας, του α' ανδρικού ρόλου, του β' γυναικείου ρόλου, μοντάζ, ήχου και το βραβείο Ένωσης Τεχνικών Κινηματογράφου-Τηλεόρασης, για την πιο άρτια τεχνικά ταινία.

Η ταινία ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ, του Σταύρου Τσιώλη και Χρήστου Βακαλόπουλου, πήρε τα βραβεία σκηνοθεσίας και σεναρίου.

Η ταινία ΚΡΥΣΤΑΛΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ, της Τώνιας Μαυρετάκη πήρε τα βραβεία α' γυναικείου ρόλου και κουστουμιών.

Η ταινία ΟΝΕΙΡΟ II, του Φρέντυ Διανέλλη, πήρε το βραβείο σκηνοθεσίας πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη.

Η ταινία ΔΟΝΟΥΣΑ, της Αγγελικής Αντωνίου, το βραβείο β' ανδρικού ρόλου (Δημήτρης Πουλικάκος).

Στην ταινία ΠΕΘΑΜΕΝΟ ΛΙΚΕΡ, του Γιώργου Καρυπίδη, το βραβείο μουσικής (Νίκος Κηπουρός).

Στο Διεθνές τμήμα η ταινία ΟΡΛΑΝΤΟ (Μ.Βρετανία), της Σάλι Πότερ, πήρε τον "Χρυσό Αλέξανδρο", το βραβείο γυναικείας ερμηνείας (Τίλτα Σούντον) και το καλλιτεχνικών επιτευξεων.

Η ταινία ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΣ ΧΟΡΟΣ (Γεωργία), του Αλέκο Τσαπάντζε, τον "Χρυσό Αλέξανδρο" επίσης.

Το ΠΡΟΠΑΤΟΡΙΚΟ ΑΜΑΡΤΗΜΑ (Ιαπωνία), του Τακάσι Ίσι, το βραβείο σκηνοθεσίας.

Η ΑΣΦΥΣΙΑ (Ουκρανία), του Αντρέι Ντόντσικ, το βραβείο καλύτερης ερμηνείας.

Η ταινία ΒΕΡΥΚΟΚΑ ΣΤΟ ΚΑΛΑΘΙ (Γερμανία-Πολωνία), του Τάκη Τουλιάτου, το βραβείο σεναρίου.

Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου τμήσε δύο Ελληνικές ταινίες του Ελληνικού διαγωνιστικού τμήματος: ΜΠΑΥΡΟΝ, Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΕΝΣ ΔΑΙ-

ΜΟΝΙΣΜΕΝΟΥ, του Νίκου Κούνδουρου και ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ, του Σταύρου Τσιώλη και Χρήστου Βακαλόπουλου, που αντιπροσωπεύουν δύο εντελώς διαφορετικές τάσεις του Ελληνικού Κινηματογράφου.

ΠΑΡΑΛΕΠΟΜΕΝΑ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ο κ. Γζιότζιος, διευθυντής του περιοδικού "Σινεμά", σε συνέντευξή του σε τηλεοπτικό κανάλι κατά την διάρκεια των εργασιών του Φεστιβάλ, όταν ρωτήθηκε πόσα περιοδικά για τον κινηματογράφο βγαίνουν, είπε ότι βγαίνει το "Σινεμά" και ένα ερασιτεχνικό, η "Οθόνη", όπως διευκρίνησε μετά. Δεν περιμέναμε να μας μνημονεύσει, καίτοι του στείλαμε αντίτυπο. Αλλά τον πληροφορούμε ότι οι τέτοιου είδους επαγγελματίες του Τύπου, είναι ερασιτέχνες της διάνοησης και οι ερασιτέχνες του Τύπου είναι επαγγελματίες της διάνοησης...

Η κριτική επιτροπή της Διεθνούς Ομοσπονδίας Κινηματογραφικού Τύπου (FIPRESCI), αποφάσισαν να απονεύσουν τα βραβεία στις ακόλουθες ταινίες: ΟΡΛΑΝΤΟ, της Σάλι Πότερ, καλύτερη ταινία του Διεθνούς διαγωνιστικού τμήματος, ΤΟ ΒΙΝΤΕΟ ΤΟΥ ΜΠΕΝΙ, του Μίχαελ Χάνεκε (Αυστρία), καλύτερη ταινία στο τμήμα "Νέοι Ορίζοντες", ακόμη αποφάσισε να απονεύσει ειδική μνεία στην ταινία του τμήματος "Νέοι Ορίζοντες": TANGO ARGENTINO, του Γκόραν Πασκάλιεβιτς (Σερβία), για τον ανθρωπισμό και την ξεστασιά της.

6ο Φεστιβάλ ελληνικών ταινιών μικρού μήκους

ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΔΡΑΜΑΣ

Δράμα, Σεπτέμβριος 1992.

Με άξονα τα παραπάνω, μια παρακολούθηση.

- Το Νοέμβριο του 1978 έγινε το 1ο Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους στη Δράμα, για πρώτη φορά δηλαδή Φεστιβάλ κινηματογράφου σε επαρχιακή πόλη στην Ελλάδα. Και μάλιστα ταινιών μικρού μήκους. Στη Θεσσαλονίκη, το Φεστιβάλ ταινιών μικρής διάρκειας ήταν - δεν υπάρχει τώρα - διεθνές. Το ελληνικό του τμήμα "εξαφάνιζε", "κατάπινε" τους μικρομηκάδες. (Αρκετές φορές όταν πολλά φιλμάρια δεν προκρίνονταν, η αιτία ήταν ότι δεν χώραγαν στο πρόγραμμα).

- Παλαιότερα στη δεκαετία του '60 το κλίμα γύρω απ' την ταινία μικρού μήκους ήταν διαφορετικό. Τότε ορισμένοι σκηνοθέτες που αργότερα συντέλεσαν στην δημιουργία της απόδοσης "νέος ελληνικός κινηματογράφος", έκαναν την εμφάνισή τους με τα ταινάκια τους. Ταινίες που τότε θεωρήθηκαν "δύσκολες" σε σχέση με τα περισσότερα άλλα εμποροκατασκευάσματα που κυριαρχούσαν (Σακελλάριος, Δημόπουλος, Δαλιανίδης). Τώρα δεν βλέπει κανείς στις μικρού μήκους ταινίες τα ψήγματα ενός μελλοντικού κινηματογράφου, αλλά απλά την αναπαραγωγή μιας ήδη διαμορφωμένης κατάστασης. Παρόλα αυτά οι ταινίες μικρού μήκους προμηθύνουν και τώρα ένα άλλο κινηματογράφο με περισσότερες ή λιγότερες φιλοδοξίες και με διαφορετική προοπτική από αυτή της δεκαετίας του '60. Αυτό που, σήμερα, φαίνεται να απασχολεί δεν είναι πια η "ποιότητα", αλλά μία πέρα απ' αυτήν διεύρυνση της κινηματογραφικής υπόστασης. Έτσι ένα Φεστιβάλ σαν της Δράμας θα ενθάρρυνε μια τέτοια προοπτική και θα δημιουργούσε μεγαλύτερα ανοίγματα στην αναζήτηση. Δυστυχώς όμως.

- Το 1978 το φεστιβάλ στη Δράμα ήταν μια ιστορική αναγκαιότητα. Άλλωστε αποτέλεσε το μόνο ελεύθερο χώρο παρουσίας και των ταινιών που κόπηκαν από την προκριματική επιτροπή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, δίνοντας στο κοινό την ευκαιρία να δει και να κρίνει το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής των ταινιών της χρονιάς.

- Το Φεστιβάλ οργανώνεται από την κινηματογραφική λέσχη Δράμας που η δρα-



Εμμονη ιδέα

στηριότητά της έχει αποδείξει ότι είναι ένας από τους πιο ζωντανούς κινηματογραφικούς πυρήνες. Ήδη από το 1976 θεσπίστηκαν μια σειρά καινοτομίες σε σχέση με το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης: α) Κατάργηση της προκριματικής επιτροπής. β) Βραβεία κοινού. γ) Συζητήσεις με τους δημιουργούς μετά τις προβολές των ταινιών τους.

- Το Super 8 ήταν η καινοτομία του 1979.

- Αντίθετα καταργήθηκαν (το 1979 πάντα) οι συζητήσεις με τους δημιουργούς και γενικότερα επικράτησε το πνεύμα να καταργηθούν στο μέλλον τα βραβεία. Αποψη που μάλλον προέρχεται από την έλλειψη οικονομικής ενίσχυσης του Φεστιβάλ μα και η λέσχη δε χρηματοδοτείται από κανένα δημόσιο ή ιδιωτικό οργανισμό. Αλλά και η αδιαφορία της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών στη φάση εκείνη, δυσκόλεψε το έργο των οργανωτών οι οποίοι εξέφρασαν το παράπονο ότι ενώ είχαν ήδη εξαγγείλει το Φεστιβάλ μήνες πριν στην Εταιρεία, καθόλου αυτή δεν ασχολήθηκε, ενώ όλο το κέντρο του ενδιαφέροντός της συγκεντρώθηκε στο Φεστιβάλ Λάρισας. Είναι αλήθεια ότι αν αρχίσουμε να καταγράφουμε τους λόγους της αιτίας της στασιμότητας του Φεστιβάλ, δεν θα τελειώσουμε εύκολα. Θα χρειαζόταν ειδικό αφιέρωμα.

- Η έκφραση τόσο οπισθοδρομικών πνευμάτων σ' ένα ευαίσθητο ομολογουμέ-

νως Φεστιβάλ και ειδικότερα ταινιών μικρού μήκους, σίγουρα δεν εξυτηρήθηκε κανέναν από τους εκπροσώπους της νεώτερης γενιάς που αναζητούν έναν "άλλο δρόμο" έκδοσης συναισθημάτων από αυτόν του κατεστημένου ελληνικού κινηματογράφου. Και μάλλον δεν θα εξυτηρηθεί και στο μέλλον. Όπως προαναφέραμε θα χρειαζόνταν πολλές σελίδες για την ανάπτυξη μιας τόσο μεγάλης σημασίας εκδήλωσης τέχνης.

- Περιοριζόμαστε στα βραβεία του φετινού Φεστιβάλ Δράμας:

- Βραβείο ντοκμανταίρ: Αχιλλέας Κυριακίδης, ΠΥΡΓΟΙ, Τάκης Σινόπουλος και Γιάννα Λάμπρου, ΑΙΜΑΝ. - Βραβείο ταινίας: Σπύρος Ταραβήρας, RUNAWAY και Γιάννης Οικονομίδης ΣΤΑΔΙΑΚΗ ΒΕΛΤΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ. - Βραβείο μοντάζ: Ιωάννα Σηλιοπούλου, ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ ΚΑΒΑΛΑΣ. - Βραβείο μουσικής: Γιώργος Χατζηνεοφύτου, ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΑΓΙΑΣ. - Βραβείο φωτογραφίας: Δημήτρης Μπακαμπάσης, ΣΤΑΔΙΑΚΗ ΒΕΛΤΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ. - Ανδρικού ρόλου: Γιώργος Νινιός, ΦΕΤΟΣ ΔΕΝ ΠΑΜΕ ΠΟΥΘΕΝΑ. - Γυναικείου ρόλου: Ρουμπίνη Βασιλακοπούλου, ΦΕΤΟΣ ΔΕΝ ΠΑΜΕ ΠΟΥΘΕΝΑ. - Βραβείο σεναρίου: Παντελής Παγουλάτος, ΦΕΤΟΣ ΔΕΝ ΠΑΜΕ ΠΟΥΘΕΝΑ.

ΣΙΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Η Αμερική αντεπιτίθεται

Κάθε χρονιά οι Αμερικανοί αποβιβάζονται στην Νορμανδία. Έτσι, λοιπόν οι οθόνες της Deauville - αυτής της μικρής πόλης της Γαλλίας - χρησιμοποιούνται για πρώτες παρουσιάσεις κινηματογραφικών έργων, των πιο επιτυχημένων. Η δύναμη της προβολής των αμερικανικών έργων είναι κατ'αρχήν η δύναμη των φιλμ που προσπαθούν να γοητεύσουν το κοινό.

Εκεί στην Deauville, Τον Σεπτέμβριο, διεξήχθη ένα Φεστιβάλ, που θα μπορούσε να το χαρακτηρίσει κανείς προθάλαμο για το Φεστιβάλ των Καννών. Ένα αμερικανικό φιλμ, δηλαδή για να πάει στις Κάννες με αξιώσεις πρέπει να δοκιμασθεί πρώτα στην Deauville.

Η ταινία ONE FALSE MOVE του Carl Franklin, παίχτηκε εκεί και έκανε αίσθηση. Το κύριο ερώτημα ήταν, σε ποιο είδος ταινιών ανήκει αυτό το φιλμ. Το πιθανότερο είναι να ανήκει ταυτόχρονα στα φιλμ νουάρ, στα αστυνομικά, στα γουέστερς, στα φιλμ δρόμου, στα ρατσιστικά, στα μελοδράματα. Ο Franklin έχει φτιάξει ένα φιλμ με το οποίο δεν προσπαθεί να πείσει ότι ο κινηματογράφος γνωρίζει τα πάντα, που είναι φτιαγμένο με την αναπνοή του πλάνου και όχι με την εκπνοή - επιταχύνοντας το μοντάζ του και που του αρέσει να παίζει με τα συναισθήματα. Το ONE FALSE MOVE, είναι ένα ανεξάρτητο, εκτός των ορίων, αμερικανικό φιλμ.

Τα περισσότερα αμερικανικά φιλμ, πρόσφατα γυρισμένα, είχαν σαν αντικείμενο τους την οικογένεια. Την εβραϊκή οικογένεια στο BROADWAY BOUND του Paul Bogart, την καλή οικογένεια στο ΧΕΡΙ ΑΠΟ ΚΟΥΝΙΑ του Χάνσεν, την εγγληματική οικογένεια στο RAISING CAIN του De Palma, την οικογένεια και τους φίλους αλά Ιταλικά στο FRIENDS AND ENEMIES του Frunk, το σπουδαίο παρελθόν της οικογένειας στο STORYVILLE του Frost, την διηρημένη οικογένεια απ'την αρχή στο EQUINOX του Rudolph. Απ'την άλλη η οικογένεια που μιμείται δια μέσου της ιστορίας και των συγγενικών δεσμών στο LIGHT SLEEPER του Schruder, στα όρια μια γυναίκα που ψάχνει την γατριά του πένθους της αδελφής της, αλλά και κάτω να την

γοητεύει στο NEA ΓΥΝΑΙΚΑ ΨΑΧΝΕΙ, την δυσκολία της συμβίωσης στην αμερικάνικη "οικογένεια" των μαύρων και των άσπρων στο ZEBRAHEAD του Drazan. Αντίθετα το ίδιο θέμα το προσεγγίζουν ειρωνικά όμως τα WATERDANCE του Neal Jimenez και του Michael Steinberg, το WHITE MEN CAN'T JUMP του Ron Shelton και το HOUSESITTER του Frank Oz.

Το φιλμ ΠΡΑΣΙΝΕΣ ΤΗΓΑΝΙΤΕΣ ΝΤΟΜΑΤΕΣ που ξεκίνησε από ένα τυπι-

AND LODGING του Allison Anders, το HOUSESITTER του Frank Oz, το IN THE SOUP του Alexandre Rockwell, το INCIDENT AT OGALA του Michael Aged, το LIGHT SLEEPER του Paul Schruder, το ONE FALSE MOVE του Carl Franklin, το THE PUBLIC EYE του Howard Franklin, το RICHE IN THE LOVE του Bruce Beresford, το SINGLE WHITE FEMALE του Barbet Schroeder, το SISTER ACT του Emile Ardolino, το SWOON του Tom Kalin, το THUNDER-



"Μια γυναίκα μόνη ψάχνει"

κό οικογενειακό μελόδραμα (οικογένεια στα πρόθυρα του διαζυγίου), αλλά που κατάφερε να το γυρίσει σε μια δροσερή ταινία και σε ένα ύμνο της αγάπης και της φιλίας. Ακόμη υπήρχε το IMPITOYABLE του Κλιντ Ήσγουντ (επιστροφή με το ίδιο ύφος), το THUNDERHEART του Michael Aged, το INCIDENT AT OGALA του ίδιου, το RICH IN LONE του Bruce Beresford και το WAYNE'S WORLD IN THE SOUP του Alexandre Rockwell.

Θα αναφέρουμε τα φιλμ που ξεχώρισαν: Το BROADWAY BOND του Paul Bogart, το DIGGSTOWN του Michael Ritchie, το EQUINOK του Alan Rudolph, το ΠΡΑΣΙΝΕΣ ΤΗΓΑΝΗΤΕΣ ΝΤΟΜΑΤΕΣ του John Arnet, το GUS FOOD

HEART του Michael Aged, το UNFORGIVEN του Clint Eastwood, το UNLAWFUL ENTRY του Jonathan Kaglan, το WATERDANCE του Neal Jimenez, το WAYNE'S WORLD της Penelope Sgheeris, το WHERE THE DAY TAKES YOU του Mark Rocco, το WHITE MEN CAN'T JUMP του Ron Shelton και το ZEBRAHEAD του Antony Drazan.

Μπορείτε λοιπόν να πάρετε μια ιδέα για το τι θα κινηθεί στις Κάννες. Ήδη πολλά από αυτά τα φιλμ αγοράστηκαν και παίζονται ή θα παιχθούν στην Ελλάδα. Τα Ελληνικά φιλμ τότε θα βγουν έξω να παχτούν;

Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος εντός της τηλεόρασης

Σχέσεις του Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου και Ευρωπαϊκής Τηλεόρασης, επαφές στα πλαίσια των δορυφορικών προγραμμάτων, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο στην εξάρτηση αλλά και ανάπτυξη του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και των Μ.Μ.Ε.

Στον μαγικό κόσμο των Δελφών, το 1988, γιορτάζοντας το Ευρωπαϊκό Έτος Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, οι Ευρωπαίοι δημιουργοί κατέληξαν στη Διακήρυξη και στο Χάρτη των οπτικοακουστικών μέσων (1). Τον γνωστό ως Χάρτη των Δελφών.

Πολλοί, φίλοι, αναρωτιούνται για το ποια μπορεί να είναι η σύνδεση κινηματογράφου και τηλεόρασης, κινηματογράφου και άλλων Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας. Αν και υπάρχουν, πολλές αντιθέσεις πάνω στο ζήτημα, πολλές των οποίων αφετηριάζονται ή εδράζονται περισσότερο πάνω σε οικονομικά συμπεράσματα και λιγότερο αυτό, καθ'εαυτό στην ουσία, ωφελούμε, εδώ, να θέσουμε κατ'αρχάς το κυρίαρχο μήνυμα: Τηλεόραση και κινηματογράφος, ΝΑΙ έχουν διαφορές, ΝΑΙ έχουν κοινά σημεία, αλλά ΟΧΙ δεν είναι ασύνδετα μεταξύ τους μέσα μαζικής ψυχαγωγίας, μόρφωσης ενημέρωσης ή και προπαγάνδας.

Τηλεόραση και κινηματογράφος, είναι, όντως, οι διπλές όψεις του αυτού νομίματος, έχουν κοινή και ισότιμη δυναμική, έχουν τους ίδιους σκηνοθέτες και ηθοποιούς, καλλιτέχνες και δημιουργούς, σεναριογράφους και τεχνικούς, παραγωγούς και διακινητές. Στηρίζονται από τα ίδια κεφάλαια και εξυπηρετούν τα ίδια συμφέροντα. Είναι τα παραπάνω, κάτι που πρέπει να το αναγνωρίσουμε, αφού ακόμη και στο χώρο μας οι ίδιοι σχολιαστές και κριτικοί, οι ίδιοι δημοσιογράφοι, κριτικάρουν ή ενημερώνουν το ίδιο, τόσο για την τηλεόραση όσο και τον κινηματογράφο.

Στην αρχή του αιώνα μας ο κινηματογράφος και στο τέλος η τηλεόραση, φαίνονται αρχικά, ως αντίθετες και αντίροπες τέχνες και μέσα. Και, όμως τελικά δεν είναι. Είπαμε στο προηγούμενο τεύχος του Αντι-Κινηματογράφου, (2) ότι σημασία δεν έχει τι μέσο έχει κανείς στα χέρια του, αλλά ποιος το κρατάει, εδώ θα πούμε ότι αν αυτός που το κρατάει τα έχει όλα, τότε ποιος τον κρατάει; Με λίγα λόγια: Αν το Κεφάλαιο ή η καθεστικαία τάξη ελέγχουν τα πάντα, τότε ελέγχουν τόσο τον Κινηματογράφο όσο και την Τηλεόραση. Και δεν έχει σημασία τελικά, τι μέσο χρησιμοποιούν αλλά τι

αποτέλεσμα υπάγχει. Και ούτε έχει μεγάλη σημασία - εκτός από τους ρομαντικούς και τους ουτοπιστές - αν ανάμεσα στους πολλούς ελεγχόμενους υπάχουν λίγοι ελεύθεροι δημιουργοί, αφού ένας κούκος δεν φέρνει ποτέ την ΑΝΟΙΞΗ.

Και θέλετε τα παραπάνω να τα τεκμηριώσουμε; Τότε να σας πούμε τι έγραφε πριν λίγα χρόνια, σε κάποια του εμπιστευτική επιστολή ο κ. Φ. Μπερλουσκόνι για το τηλεοπτικό πρόγραμμα που πρέπει να προβάλλουν τα ιδιωτικά κανάλια του, δείγμα ενδεικτικό των προθέσεων:

"...πρέπει να μεταδίδουμε τα προγράμματα τα πιο συνηθισμένα και τα πιο επαναλαμβανόμενα. Μέχρις σημείου να ντύνεις, που αποσκοπεί με πολύ ακρίβεια στον κοινό μέσο όρο. Ποτέ ποιοτικά, ανεβασμένες παραγωγές, το κοινό είναι ακαλλιέργητο, ποτέ πολύ χαμηλές παραγωγές επίσης για να μην προσβάλλουμε τη δημόσια αιδώ, ποτέ νεωτερισμούς γιατί είναι μια πολύ οηκονόμη εμπειρία. Αυτό που κατά συνήθεια αποκαλούμε δημιουργικότητα πρέπει να υπεισέχεται μόνο στα διαφημιστικά σποτς. Το διαφημιστικό σποτς πρέπει να είναι τόσο πρωτότυπο όσο οι τηλεταινίες πρέπει να είναι κοινότυπες - μπανάλ".

Σας θυμίζει, μήπως λέμε ε;, τίποτα από την εφαρμογή στην πράξη κάποιων μεγάλων και μικρών, ιδιωτικών και κρατικών καναλιών στην Ελλάδα; Αν, ναι, τότε ξέρετε. Τώρα αν σας αρέσει ή όχι είναι δικό σας θέμα.

Όπως δικό του θέμα είναι και για το συγκρότημα, που ξεκίνησε από τον βαθύ και όψιμο λαϊκισμό, ξεγέλασε πλείστους τόσους οπαδούς της σημερινής αντιπολίτευσης, χρησιμοποίησε και χρησιμοποιεί τόσο εύκολα τα στελέχη της νυν αντιπολίτευσης όσο εύκολα και άνετα έκανε πριν κάμποσα χρόνια και με τους οπαδούς της νυν συμπολίτευσης. Σημεία των καιρών θα πείτε. Όχι δεν είναι τα παραπάνω σημεία των καιρών. Σημεία των καιρών είναι το ότι το άνωθεν αναφερόμενο συγκρότημα επιθυμεί αφόδρα να αναβαθμιστεί, να εξευρωπαϊστεί και δια'αυτό καλεί σε συνεργασία το αντίστοιχο ίδρυμα του κ. Μπερλουσκόνι. Όσο και αν το τελευταίο, μετά από τα γνωστά σκάνδαλα της Ιταλικής ζωής έχει χάσει την παλιά του αίγλη. Πάντως έτσι ή αλλιώς ο περιπόθητος εξευρωπαϊσμός θα γίνει. Για την Ευρώπη, ρε γαμώτο.

Ας δούμε όμως την αποχρώσα ένδειξη στα σημεία τριβής Τηλεόρασης και κινηματογρά-

φου, όπως την βλέπουν ή την είδαν γνωστοί Ευρωπαίοι ειδήμονες του πολιτισμού και των τεχνών:

Λέει ο αείμνηστος αρχαιολόγος μας Μανώλης Ανδρόνικος(3): "Η Ευρώπη, λοιπόν, επειδή μιλούμε για πολιτιστικά προγράμματα και για πολιτιστικά Ευρώπη (όλα αυτά που σας ανέφερα με λίγα λόγια, οπτικά οι εικαστικές τέχνες και ακουστικά η μουσική και δραματουρηγήματα που είναι οπτικοακουστικά, επομένως υλικό θαμιάσιο για την τηλεόραση), πως δεν έχουν δώσει υλικό, με μια τέτοια οπτική, γρηγορά και διανοητική τροφή σε προγράμματα, που θα μπορούσαν να καλύψουν ώρες απειλιωτες προγραμμάτων τηλεόρασης;" Ο C. Goosens (Βέλγιο), αναφέρει σχετικά: "Η Ευρώπη πρέπει να έχει μια ποικιλία μέσα στην ενότητα. Και από είναι ο πλούτος της Ευρώπης...αχρύνουμε τον πολιτισμό μας, αλλά δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζουμε την κατάσπαση έτσι..."

Ενώ ο J.Griffiths λέει ότι "τα τελευταία χρόνια υπήρχε ένας μύθος ο οποίος προπαγανδιζόταν από τους Βρετανούς και έλεγαν ότι η Βρετανική τηλεόραση ήταν η καλύτερη από όλες τις άλλες τηλεοράσεις. Σήμερα όμως υπάρχει μια μεγάλη πτώση...".

Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε την συναισθηματική, διασθητική, ανορθολογική φύση μιας επικοινωνίας μέσω των εικόνων, αναφέρει ο ουμπέρτο Έκο (4), προτείνουμε στην τηλεόραση μια σειρά διδακτικών εκπομπών με σκοπό να "αποσυντονίσουν" το κοινό, να το διδάξουν να μη βλέπει περισσότερο τηλεόραση απ' όσο χρειάζεται. Να το διδάξουν να αναγνωρίζει το σημείο που η προσοχή γίνεται ύπνωση.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Από την τοποθέτηση της Μελίνας Μερκούρης ως Υπουργού Πολιτισμού στο Συνέδριο "Η ευρωπαϊκή απάντηση στα δορυφορικά προγράμματα", 12-18 Νοέμβρη 1988, Αθήνα.

2. Από το άρθρο μας "ο ματωβαμένος κινηματογράφος", Αντι-Κινηματογράφος, τεύχος 1ο, σελ.29-32.

3. Από την τοποθέτηση του αείμνηστου Μανώλη Ανδρόνικου στο Συνέδριο "Η ευρωπαϊκή απάντηση στα δορυφορικά προγράμματα", 12-18 Νοέμβρη 1988, Αθήνα.

4. Κήνησορες και θεράποντες (Ουμπέρτο Έκο), εκδ. Γνώση, 1989, σελ. 437-38.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

ΝΕΟ ΚΥΜΑ (1959 - :)

Νέο κύμα: αναγκάστηκαν ορισμένοι νεαροί πολλών σζηναριστών αναγνώστες σε ορισμένες διεύσεις, που ζοπάνθεση του ατόμου μέσω της κινηματογράφησης μηχανής, ορισμένοι αριστοκράτες, και με τον κινηματογράφο ως μέσο βγάλουν τα ερωτήματα αποθνήσκοντας: έλλειψη εφευρετικότητας, άρα απογύμωση (τύπος σε εγτεκού) του κάδου, μήτρα. Αποσφή της τάσης ως κούση στα κινηματογραφικά δεδομένα: Η έλλειψη του λά και φτερό σε ουσία ρεύμα έναντι της πραγματικότητας του 20. Στις σήμερες...

ΕΠΗΜΕΛΕΙΑ: ΣΥΜΕΩΝ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Η ζωή είναι ένα ρομάντζο

Νέο Κύμα(1959-:)

- ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΕΠΙΑΝΕΡΕΥΝΗΣΗ-

Ο πόλεμος και τα αποτελέσματά του γέννησαν τον νεορεαλισμό.

Τα έντονα βιοτικά προβλήματα των εξαθλιωμένων μαζών της Ευρώπης απαιτούσαν έναν κινηματογράφο που να επισημαίνει τις τρέχουσες καταστάσεις και να διαμαρτύρεται καταγράφοντας αυτές.

Στα μισά της δεκαετίας του 1950, η νεορεαλιστική έκφραση απισχνώθηκε. Το διαβάσαμε σε ανάλυση αυτό. Η απλή καταγραφή της πραγματικότητας αποδείχθηκε μη πρόσφορος τρόπος διασαφήνισης και αντιμετώπισης των κοινωνικών προβλημάτων, που έγιναν πλέον πιο σύνθετα, πιο πολυδιάστατα.

Το εξαθλιωμένο άτομο των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων το διαδέχτηκε ένα άτομο αρκετά ικανοποιημένο από τις καταναλωτικές του δυνατότητες. Στις ευρωπαϊκές κοινωνίες με την έντονη οικονομική και τεχνολογική ανάπτυξη, ξεπήδησαν τότε νέα προβλήματα με πιο σύνθετη μορφή. Ο άνθρωπος έχασε την ταυτότητά του, ο χαρακτήρας του αλλοτριώθηκε απ'τη συνεχή χειραγώγησή του απ'τους διάφορους κρατούντες κοινωνικούς φορείς, ενώ το ηθικό-πολιτιστικό πλαίσιο της εποχής του δημιούργησε μια έντονη σύγκρουση ανάμεσα στην απελευθέρωση των παρορμησεών του και στην καταστολή τους.

Η ψυχανάλυση που διαδίδεται και διακλαδώνεται σε μεγάλο βαθμό και άκραιο ρυθμό ρίχνει άπλετο φως στο βάθος της σεξουαλικής ζωής, αντίθετα η ηθική του κατεστημένου προσπαθεί να προσαυξήσει τις αναστολές του ζωτικού αυτού τομέα της ανθρώπινης υπόστασης. Το σύγχρονο άτομο διχάζεται, χάνεται μέσα στη μεγάλη αμφιθυμία της εποχής.

Η χώρα, που εξετάζουμε εδώ, είναι η Γαλλία, που έγινε από το 1955 το κέντρο της κινηματογραφικής ανανέωσης, ότι δηλαδή ήταν η Ιταλία την προηγούμενη δεκαετία. Υπήρξαν διάφοροι λόγοι για αυτό: το οικονομικό μπλοκάρισμα των νεορεαλιστικών ταινιών, η ασυναγώνιστη θέση του Παρισιού σαν παγκόσμια κινηματογραφική πρωτεύουσα, η θεω-



"Ο κανόνας του παιδιού"

του Ζαν Ρενουάρ

ρητική δουλειά που γινόταν γύρω απ'το περιοδικό Cahiers du Cinema, και τέλος τα ίδια τα όρια του νεορεαλισμού. Ο Τσεζάρε Ζαβατίνι με το ΕΝΑΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΤΡΩΕΙ, ΕΝΑΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΚΟΙΜΑΤΑΙ, ΕΝΑΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΚΛΑΙΕΙ είχε προκαλέσει αρκετές καλλιτεχνικές και μεθοδολογικές αναζητήσεις, ώστε η φράση του να γίνει ένα είδος "τελευταίας λέξης" πάνω στον κινηματογράφο. Τα ζητήματα που ανέλυσαν με διάφορους τρόπους ο Πουντόβνι, ο Γουέλς, ο Ντράγκερ και οι σκηνοθέτες του αντεργκράουντ -ζητήματα της ύπαρξης και της δόμησης της μυθοπλασίας της χρήσης του σελιδίντ σαν ένα υλικό μέσο, παρά σαν ένα παράθυρο στον κόσμο, της ιδεολογίας που βρίσκεται πίσω από τις οπτικές και αφηγηματικές στρατηγικές που υιοθέτησαν οι σκηνοθέτες -χρειάζονταν να ερευνηθούν περισσότερο. Το ίδιο χρειάζονταν το πρόβλημα του πόσο μπορεί να απελευθερωθεί ένας σκηνοθέτης από την οικονομική και πολιτική εξάρτησή.

Έχουμε δει, και όλοι ξέρουμε, πως ο κινηματογράφος είχε γίνει από νωρίς, ένα σημαντικό μέρος της γαλλικής πνευματικής ζωής. Μια από τις βαθύτερες επιδράσεις στον ετερογενή χώρο της λεγόμενης "νουβέλ-βαγκ", ήταν η γραφή δράσης των ΗΠΑ, των οποίων ταινίες υπήρχαν στη γαλλική ταινιοθήκη.

Η δραστηριότητα του Κλωντ Σαμπρόλ, του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, του Ερίκ Ρομέρ και του Φρανσουά Τρυφώ στα Cahiers du Cinema, είχαν μεγάλη επίδραση στην εξέλιξη του γαλλικού κινηματογράφου. Η θεωρία και η πρακτική συνδέθηκαν στενότερα και απέδωσαν καρπούς, περισσότερο απ'ότι στη Βρετανία ή αλλού. Περίπου την ίδια εποχή που άρχισαν να δουλεύουν αυτοί οι σκηνοθέτες, μια ομάδα συγγραφέων (Αλέν Γκριγιέ, Μισέλ Μπιτόρ, Ναταλί Σαρότ' γνωστοί σαν εκπρόσωποι του "νέου μυθιστορηματος" αν και ο όρος είναι ανακριβής όσο είναι και ο όρος "νουβέλ-βαγκ", έβαζε σε αμφισβήτηση και διερευνούσε το αντικείμενο του μυθιστορημάτων, σπάζοντας την παράδοση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, της αληθοφάνειας και της πλοκής. Δεν είναι σύμπτωση το γεγονός ότι αυτό το λογοτεχνικό ρεύμα έζησε την ίδια εποχή με το "νέο κύμα". Γενικά: οι μορφές ανάλυσης - θεωρήσης έγιναν αναπόσπαστα μέρος της πρακτικής.

Η τέχνη λοιπόν της παραδοσιακής μορφής δεν μπορεί να διεισδύσει στο νέο καθεστώς των πραγμάτων. Απαιτείται άρα ριζική αλλαγή στη νοοτροπία και στις μεθοδολογίες της. Η τάση του "νέου κύματος" συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά της τέχνης που απαιτείται για να ενδοσκοπηθεί η εποχή.

α. Είναι εγκεφαλική, πράγμα που ανταποκρίνεται στη χαρακτηροδομή του σύγχρονου ανθρώπου, όπως έχει διαμορφωθεί ύστερα από την καταλυτική διεύθυνση της μηχανής στις καθημερινές του λειτουργίες.

β. Κάνει έντονη ψυχολογική αφαίρεση. Η κατακλυστική διάδοση των μαζικών μέσων ενημέρωσης που συνεπάγεται κοινή ρίζα πληροφοριών - μοντέλων για μεγάλες μερίδες ανθρώπων συντείνει στο να δημιουργούνται ομοιογενείς ομάδες ανθρώπων. Η έντονη ψυχολογική ειδοποιός διαφορά που υπήρχε στις παλαιότερες κοινωνίες που δεν επικοινωνούσαν μεταξύ τους, αίρεται στη σημερινή εποχή και αντικαθίσταται απ'τη ψυχολογική ομοιογένεια των διαφόρων ομάδων ή τάξεων. Επομένως και από την τέχνη το άτομο δεν αντιμετωπίζεται πλέον σαν ιδιόμορφη ψυχολογική μονάδα, αλλά σαν ένα μέρος - μέλος ενός συ-

νόλου με κοινά ψυχολογικά χαρακτηριστικά. (Στη ψυχολογική αφαίρεση το "νέο κύμα" έχει δεχθεί έντονες επιδράσεις από την αναλυτική ψυχολογία του Καρλ Γιουνγκ και τη θεωρία του για το συλλογικό υποσυνείδητο). Βλέπουμε, λοιπόν να γεννιέται μια θεμελιώδης αντανόμια στην καρδιά των σύγχρονων κοινωνιών. Απ'τη μια η χρήση κοινών παραγωγικών μέσων να ομοιομορφεί χαρακτηριστικά μεγάλες μάζες ανθρώπων κι απ'την άλλη η μειοδοποιημένη ειδίκευση να αναιρεί αυτή την ομοιογένεια και να δημιουργεί τη γνωσιολογική μοναχικότητα. Δηλαδή οι άνθρωποι φτάνουν να λειτουργούν καθημερινά με απόλυτη κοινότητα στο επίπεδο της πράξης, αλλά να κοινωνούν με άκρα αποσπασματικότητα και να γίνονται μοναδικότητες στο επίπεδο του λόγου και της σκέψης.

γ. Τα δυο προηγούμενα χαρακτηριστικά του "νέου κύματος" υπαγορεύουν ένα τρίτο: την εσωτερικοποίηση του μοντάζ και του ντεκουπάζ: για να επιτευχθεί ο εγκεφαλισμός προϋποτίθεται έναρξη και άρση της συγκίνησης. Το εξωτερικό μοντάζ με την απλή αιτιοκρατία του και την έντονη πλοκή ανεβάζει στο ζενίθ τη συγκινησιακή φόρτιση του θεατή και εκτός αυτού προσδίδει μια ψυχολογική ιδιομορφία στο απεικονιζόμενο άτομο, που παρουσιάζεται σαν ιδιαίτερος χαρακτήρας που πάσχει ατομικά.

Με την υιοθέτηση της μορφής του εσωτερικού μοντάζ, τη χρήση ντοκυμαντερίστικης εικόνας και την άρση της πλοκής, το "νέο κύμα πέτυχε να αποδώσει το κλίμα και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της ρέουσας πραγματικότητας. Οι λειτουργοί του "νέου κύματος" - ας μη ξεχνάμε - ξεκινούν σα διανοούμενοι θεωρητικοί σε περιοδικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η ιδιοφυία του Ζακ Ριβέτ. Επίσης του Λουί Μαλ.

Τα πρώτα σπέρματα της τομής που πρόκειται να κάνουν στον κινηματογράφο αρχίζουν να διαφαίνονται στις μικρού μήκους ταινίες του Αλέν Ρενέ (1957-1958-1959). Ακόμα σε δύο μικρού μήκους φιλμάρια του Φρανσουά Τρουφώ (1958). (Πρέπει να γίνει σημείωση στο ότι τα παραπάνω φιλμς, είναι άπαιχτα κι άγνωστα στη χώρα μας. Δεν συγκρατούμε τίτλους και στοιχεία για αυτά. Παράλληλα το βρίσκουμε πολύ λογικό, που βρισκόμαστε σε αυτήν την αμαθή θέση. Απ'τη χρονολογία παραγωγής τους ως σήμερα, αυτές οι ταινίες, παρά την ουσιαστικότητά τους, δεν προξένησαν κανενός διανομέα, κανενός αιθουσιάρχη, κανενός συμβούλου κινηματογραφίας το ενδιαφέρον, ώστε σε κά-

ποια εκδήλωση, έστω λίγων ημερών, να υπάρξει προβολή τους. Σε πιο περιοδικό έντυπο λοιπόν να ανατρεξούμε για να ενημερωθούμε και να ενημερώσουμε.)

Το 1959 είναι η χρονιά της θριαμβευτικής εισόδου του νέου κύματος στην παγκόσμια κινηματογραφική αγορά.

Το 1959 γίνεται η πρώτη και μεγάλη αποδοχή του "νέου κύματος", και οι σκηνοθέτες της φορτώνονται με βραβεία στα διεθνή φεστιβάλ, ενώ η Ένωση Κριτικών της Νέας Υόρκης ανάμεσα στις δέκα παγκοσμίως καλύτερες ταινίες του 1959 τοποθετεί τέσσερις του "νέου κύματος". Το πρώτο άνοιγμα γίνεται με την ταινία του Μαρσέλ Καμύ ΟΡΦΕΟ ΝΕΓΚΡΟ, (1959), που αποσπά το βραβείο καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ των Κανών, ενώ στο ίδιο Φεστιβάλ ο Φρανσουά Τρουφώ παίρνει τη διάκριση σκηνοθεσίας για την ταινία του ΤΑ ΤΕΤΡΑΚΟΣΙΑ ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ, (1959).

Παράλληλα στο φεστιβάλ του Βερολίνου ο Κλόντ Σαμπρόλ βραβεύεται με τη "Χρυσή Άρκτο" για το φιλμ ΤΑ ΞΑΔΕΛΦΙΑ, 1959, ενώ στον Αλέν Ρενέ απονέμεται το βραβείο διεθνούς κριτικής για την ταινία ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ, 1958.

Στο Λοκάρνο ένα άλλο φιλμ του "νέου κύματος" το ΕΓΩ, ΕΝΑΣ ΜΑΥΡΟΣ του Ζαν Ρους, παίρνει το πρώτο βραβείο. Στα πρώτα αυτά φιλμς της "νουβέλ βαγκ" παρατηρούμε κοινά στοιχεία: α. Έχουν σα θέμα τους τον έρωτα. β. Έχουν δεχθεί επιδράσεις από τη ψυχανάλυση. γ. Χρησιμοποιούν τις εικόνες γλωσσολογικά, δηλαδή σα στοιχεία ενός αλφαριθμού.

Τα πορίσματα και οι παραδοχές της γλωσσολογίας, μιας επιστήμης που αναπτύχθηκε ραγδαία μέσα στον εικοστό αιώνα, για πρώτη φορά βρίσκουν αντίκρουσμα στον κινηματογράφο. Η γλώσσα είναι ένα από τα πιο ενδεικτικά στοιχεία στη μελέτη και τη στάθμιση των πολιτισμών. Από τη μορφή της γλώσσας και τη δομή της διαφαίνεται η ανάπτυξη της κοινωνίας που εκπροσωπεί. (Με κινηματογραφικό αντίκτυπο όλα αυτά). Η γλώσσα λοιπόν, είναι το στοιχείο της συγκεκριμένης κοινωνικής κατάστασης και αναπόσπαστο υλικό της ορισμένης ταξικής διάρθρωσης.

Ξέρουμε πως ο χαρακτήρας του ανθρώπου είναι κατά κύριο λόγο προϊόν της τάξης που ανήκει. Συνεπώς και η γλώσσα σαν ταξικό υλικό είναι στοιχείο ενδεικτικό της χαρακτηριστικής.

Στο σύγχρονο βιομηχανικό πολιτισμό που "αναλώνεται" από τη διείσδυση της μηχανής σε όλες τις ανθρώπινες λειτουργίες, απ'την έντονη κομπιουτεροποίηση της ζωής (το άτομο εγκρίνει και απορρί-

πτειπατώντας το κουμπί της άκρας συστηματοποίησης) και τον αυξανόμενο αυτοεγκλεισμό του προσώπου, η γλώσσα παρουσιάζεται στην γνή, ρητή, με στέρεη και μανιεριστική άρθρωση, ενώ η πολυσημία των νοημάτων συνεχώς περιορίζεται. Για να ανταποκριθεί στη σαφήνεια και στη νοηματική ρητότητα που απαιτεί ο νεότερος πολιτισμός, η γλώσσα απαλείφει προοδευτικά ασυγκινητικά στοιχεία που εμπεριέχει και παίρνει μια όψη όλο και περισσότερο εγκεφαλική.

Το "νέο κύμα" συνειδητοποίησε όσο κανένας άλλος τη γλωσσολογική δομή του κινηματογράφου.

Οι παλιότερες κινηματογραφίες θεωρούσαν τη γλώσσα του κινηματογράφου σαν ένα υλικό μέσο αφήγησης. Στο γαλλικό "νέο κύμα" η γλώσσα-μορφή αποτελεί οργανικό στοιχείο του θέματος, λειτουργεί καθορισμένο από αυτό και με τη σειρά της το επικαθορίζει.

Η ανάπτυξη και επέκταση του τμήματος με βάση τα σημεία της εικόνας, είναι μια ιδιαιτερότητα που εμφανίζεται συχνά στα φιλμς των αρχών της δεκαετίας του '60 στο γαλλικό κινηματογράφο. Η κατάξη-κατανομή και η σχέση των στοιχείων μιας εικόνας, έχουν μια δική τους σκηματική που μπορεί να λειτουργήσει ακόμα και ανεξάρτητα από την όλη δυναμική της ταινίας. Η σημειολογική δόμηση της εικόνας γίνεται πρόδηλη στο τελευταίο πλάνο της ταινίας ΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ, 1958 του Λουί Μαλ. Μέσα στο αυτοκίνητο βρίσκεται μια πλούστα αστή με τον εραστή της. Φεύγει εγκαταλείποντας τον άντρα της στην έπαυλή τους. Ο δρόμος που κινείται το αυτοκίνητο καθορίζεται διαγώνια με φορά από πάνω δεξιά προς κάτω αριστερά, ένας άξονας που δημιουργεί κατάθλιψη και αβεβαιότητα, η οποία ανταποκρίνεται στην άγνωστη προοπτική του μέλλοντος. Στο βάθος προς το μέρος της έπαυλης κυριαρχεί ένα πυκνό συννεφόνεμα που θυμίζει την αισθητική του Σίσλεϊ.

Το αυτοκίνητο απομακρύνεται απ'τη συννεφιά κι έρχεται σε χώρο ηλιοφάνειας αφήνοντας πίσω τη σκοτεινιά της βίλλας. Στη χωρίς προηγούμενο μεγαλοκλίμα κατάθλιψη του δρόμου, προστίθεται τώρα η ελπίδα που δημιουργεί το επερχόμενο φως του ήλιου, συναίσθημα που εντείνεται με τον ανυψούμενο κατακόρυφα άξονα ενός γοτθικού οικοδομήματος που βρίσκεται χωρίς διακοπή στην πάνω αριστερή γωνία του κάδρου. Η εικόνα αποκτά μια εκφραστική αυτονομία, επιβεβαιώνοντας την ταύτιση της κάμερας με το στυλό του συγγραφέα. Την τελευταία φράση, τη διατύπωσε ο θεωρητικός σε θέματα κινηματογράφου Α-

λεξάντερ Αστρίκ, σαν μια αρχή του νεότερου κινηματογράφου. Χρησιμοποιούμενη σε γραφίδα η κάμερα μπορεί να κατασκευάσει οποιαδήποτε μορφή και να αποδώσει ακόμα και την πιο μύχια κατάσταση της ζωής.

Με αυτή τη μέθοδο, οι κινηματογραφιστές του "νέου κύματος", απαλείφοντας την πλοκή και τους ήρωες, απαγκίστρωσαν τον κινηματογράφο από τις θεατρίζουσες καταβολές του και τη δέσμευσή του με το κλασικό δράμα και την ατομική ψυχολογία.

Μετά τις ταινίες της πρώτης χρονιάς ακολουθεί μια σειρά από ταινίες με αντίστοιχα χαρακτηριστικά, που με διαλεκτικό τρόπο, αμφισβητούν τα "θαύμα" του σύγχρονου κόσμου και διατυπώνουν την παρακμή του.

Από το κλίμα αυτό της καταγραφής της φθοράς ξεφεύγει ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ της μαοϊκής του περιόδου, που αντιπαράθετεί στην παρακμή του δυτικού κόσμου, το ζωτικό ξεκίνημα και τη δημιουργία νέων αξιών που λαμβάνουν χώρα στα κράτη του τρίτου κόσμου τα οποία αποτελούν σύμφωνα με την κοσμοθεωρία του τον κινητήρα της παγκόσμιας επανάστασης.

Μετά το κίνημα του Μάη του 1968, που η αποτυχία του απογύμνωσε ορισμένες ιδεολογίες, στεγανοποίησε κάποιες άλλες και οδήγησε μεγάλες μάζες στην ολοσχερή άρνηση κάθε αξίας, ο Γκοντάρ παρουσιάζει μια στροφή, αρνείται την στρατεύση στον κινηματογράφο και παρουσιάζει έναν πεσσιμισμό που βεβαίως παραπέμπει στις πρώτες ταινίες του "νέου κύματος".

Το "νέο κύμα" σαν κίνημα δεν άντεξε πολύ γιατί (εκτός απ' την πρώτη χρονιά της εμφάνισής του) τα έσοδα των ταινιών του ήταν αμυδρά. σαν κίνημα δηλαδή έζησε λίγα χρόνια, όμως από τα εσώτερα του γεννήθηκαν οι σύγχρονες ατομικότητες.

Με το "νέο κύμα" ο κινηματογράφος απόκτησε την δική του υπόσταση σαν εκφραστικό μέσο και λυτρώθηκε από τα δεσμά του μυθιστορήματος και του θεάτρου που τον στατικοποιούσαν, καθώς κι απ' τα μοντέλα ανάπτυξης - δομής που είχε καθιερώσει και παρήγαγε μαζικά η Χολλυγουντιανή βιομηχανία.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ-ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 1. Δανειζόμαστε τον τίτλο από την ταινία του Αλέν Ρενέ: Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΡΟΜΑΝΤΟ, Γαλλία 1983. 2. Α. Ταρνάνας, "Το Νέο Κύμα" ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1989. 3. Κ.Θ. Ρίνερ, "Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου" ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1985.

Έτοι ζούσαμε στα Cahiers

Ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ μέσα από μια συνέντευξη που έδωσε στις 12 Μαρτίου, στη Ρόλ, προσπάθησε, ανάμεσα στ' άλλα, να σκιαγραφήσει την ζωή στα Cahiers du Cinema, τις σχέσεις ανάμεσα σ' αυτόν και τους Ρομέρ, Ριβέτ, Μπαζέν και τις ανησυχίες τους. Τότε υπέγραφε τα κείμενά του με το ψευδώνυμο Χανς Λούκα (που στα γερμανικά σημαίνει Ζαν-Λυκ), γιατί ήθελε να εκδώσει ένα μυθιστόρημα στον εκδοτικό οίκο Γκαλιμάρ.

Μέσω του Τρυφώ και του Cine-Club du Quartier Latin που αποτελούσαν κυρίως οι Ρομέρ, Φρεσέλ και Ριβέτ κατέληξα στα Cahiers. Ο Ρομέρ είχε μια άποψη "δεξιά" που θα έπρεπε να ενοχλούσε κάπως τον Μπαζέν που εμφανιζόταν λαϊκιστής. Ο Ριβέτ αντιπροσώπευε ένα είδος κινηματογραφικής τρομοκρατίας. Για μένα ο Ρομέρ και ο Ριβέτ ήταν οι αυθεντίες. Ο Ριβέτ ήταν ο θεωρητικός, ο Ρομέρ ο πιο βαθύς. Εγώ, πάντα ήμουν αντιροισίας. Αναρωτιόμουν: λένε πράσινο, δεν θα μπορούσε να είναι το αντίθετο; Έδειχνε τα άρθρα του ο ένας στον άλλο και η γνώμη των άλλων μετρούσε πολύ, ήταν ένα είδος έγκρισης, όπως έκαναν κάποτε και οι Πατέρες της Εκκλησίας. Αυτό είχε περισσότερη αξία από το τι θα έλεγε ο Μπαζέν. Ο Μπαζέν δεν γυρίζει ταινίες, αλλά δημιουργούσε κινηματογράφο μιλώντας, σαν τους πραγματεύτες. Τον γνώρισα ελάχιστα γιατί πέθανε νωρίς. Τώρα όταν διαβάζω τα κείμενά του, βλέπω πως θα μπορούσα να συννενοηθώ μαζί του. Για μας αυτοί ήταν οι γονείς μας, οι πρόγονοί μας.

Εκείνη την εποχή κυριαρχούσε στα Cahiers η αντίληψη της "ωραιοποιημένης γλώσσας", που έχει τις ρίζες της στο 18ο αιώνα. Εγώ πάντως ήλθα σ' επαφή πρώτα με τους σύγχρονους συγγραφείς, είχα διαβάσει τον Σελίν πριν από τους κλασικούς. Για όλους μας η συνεργασία με τα Cahiers ήταν μια ολοκληρωτική φιλόλογική απαχόληση. Προσπαθούσα να χαράξω το



Τρυφώ: "Η γυναίκα της διπλανής πόρτας"

δικό μου ύφος. Ήταν χαρά για μένα να προσπαθώ να γράψω σαν μυθιστοριογράφος. Ήταν κοπιωτικό και το άφηνα πάντοτε για την τελευταία στιγμή. Ένοιωθα όμως την ηδονή της τελευταίας στιγμής όπως και στο σεξ.

Η εποχή των Cahiers θύμιζε λίγο

τις οικογένειες των προτεσταντών, μιλούσαμε λίγο για την προσωπική μας ζωή. Ήμασταν μέσα στα γεγονότα, ζούσαμε διάφορα πράγματα, αλλά παριστάναμε ότι τίποτα από όλα αυτά δεν υπήρχε. Ξέραμε, ότι η τάδε ήταν κοπέλα του δείνα, αλλά εκεί σταματούσαμε, το τι συνέβαινε μεταξύ τους ήταν άλλη ιστορία. Αυτό το βλέπαμε -όσοι από εμάς μπορούσαν να το διακρίνουν- στις ταινίες του καθένα μας. Ένας λόγος που αγαπήσαμε τον Ρενουάρ και τον Νικόλας Ραίη ήταν ότι βλέπαμε κομμάτια απ' την προσωπική τους ζωή στις ταινίες τους. Αν κάτι μου έμεινε απ' αυτή την εποχή είναι να δουλεύω με μια ηθοποιό, να την κινηματογραφώ και να ζω ταυτόχρονα μαζί της, έστω κι αν δεν τα κατάφερα τόσο καλά. Είναι ένα μέρος της ζωής που δε λέγεται, το ξέιν. Ο Ζερκώφ, ήταν ο πιο ειλικρινής, ίσως γιατί ήταν ο πιο ευθής.

Η αλήθεια, όμως είναι, πως η προσωπική μας ζωή ήταν ταμπού. Ήξερα την σχέση του Ριβέτ με κάποια, αυτός ήξερε για μένα και την Άννα Καρίνα και κάποια μέρα συναντιόμαστε δακρυσομένοι και λέμε ο ένας στον άλλο: "Μα νόμιζα ότι τα πηγαίνατε καλά". Τα δάκρυα, όμως δεν εμπόδιζαν να τους δεις μαζί και στην επόμενη ταινία, κι αυτό δεν γινόταν με άλλους σηνοθητές. Με το Σερέφ (ψευδώνυμο του Ρομέρ) και μένα ήταν διαφορετικά, ξέραμε ο ένας για τον άλλο, αλλά δεν το αποκαλύπταμε. Το ίδιο και οι Απόστολοι, μιλησε ποτέ ο Παύλος ή ο Ματθαίος για τους κρυφούς τους πόθους; Ήταν μια περιέργη εποχή, αναρωτιόμουν: "τι καινούργιο μπορεί να γίνει, δεν έχει μείνει τίποτα;" Έπρεπε να έρθει το '68 για να ταρρακουνήσει τα πράγματα.

Κράμπα

Στην ερώτηση Τι είναι Τέχνη; η σύγχρονη κριτική απαντάει μόνο με δισταγμούς, γιατί τρομάζει λίγο από τις ίδιες της τις ανταπάτες. Να λοιπόν βιαστικά-βιαστικά το πορτραίτο τους: εικόνα δέους, όπου η χρεωκοπία, η παντελής αποτυχία της σύγχρονης τέχνης εγγράφεται ολόκληρη. Ποιος δε βλέπει πως η τέχνη έχει απορρίψει αυτό που υπήρξε για αιώνες το καμάρι των μεγάλων δημιουργών, αν όχι και των ησόνων τεχνιτών: το πορτραίτο του ατόμου; Τα ψεύτικα επιχειρήματα ήρθαν κατόπιν για να δικαιολογήσουν αυτές τις υπερβολές. Δεν είναι περιεργό να πρέπει σήμερα να θαυμάζουμε και να εκθειάζουμε στον Ματίς, στο τέλος της ζωής του, τη λεπτότητα των γραμμών του, που στον καιρό του Μποτιτσέλι, του Τιτσιάνο, ακόμα και στον Ενγκο ή στον Νταβίντ, αποτελούσε για τους ζωγράφους, ένα χαρακτηριστικό εκ των ουκ άνευ.

Μπορούμε βέβαια να μεμφούμε τον Αραγκόν για έλλειψη γούστου, να διαμαρτυρηθούμε για τους υπερβολικούς επαίνους του προς τη σοβιετική ζωγραφική. Όμως, πρέπει να χειροκροτήσουμε την ίδια στιγμή, στο δημιουργό του *Liber-tinage*, την καταδικαστική του στάση μπροστά σ' αυτό που υπήρξε κάποτε αντικείμενο λατρείας. Ο άνθρωπός μας βλέπει πάρα πολλές υποσχέσεις στο χώρο της σύγχρονης τέχνης για να μην αντιμετωπίζει με δυσπιστία. Το να καμαρώνεις για λίγο μεταφυσική είναι της μόδας στα σαλόνια. Αλλά δεν μπορεί κανείς να κρίνει την εξουσία της μεταφυσικής. Για τη μεταφυσική, οι ιδέες, όπως οι γυναίκες, συγκατατίθενται στο να ασχημαίνουν. Να τι κάνει τη νεολαία να φαίνεται γελοία: η επικίνδυνη μορφοψία. Αυτή η παράλογη αντιπαράθεση του καλλιτέχνη, στη φύση είναι πολύ πιο παράλογη, πιο ματαιόδοξη, από ο,τιδήποτε είχαν ποτέ φανταστεί ο Μανέ, ο Σούμαν ή ο Ντοστογιέφσκι. Καμμένο μυθιστόρημα, που κάνει φιλοδοξία του το διαφοροούμενο! Καμμένη ζωγραφική που σέρνει πίσω της τον τρόμο της ομοιότητας! Με μια λέξη θα δικαίωνα χωρίς όρους τον Αραγκόν, όταν βρίσκει αξιολύπητη την εποχή μας και την τέχνη της, όπου η ηθική είναι χιλίες φορές πιο αμφίβολη.

Τι! θα ντροπέμασταν για μια τέχνη ευλα-



Ζαν - Λυκ Γκοντάρ: "Μικρός στρατιώτης"

βικά ρεαλιστική, τον κινηματογράφο, αν η κακή ροπή για να μεταμορφωθεί ο κόσμος δε μας κατέτρωγε; Όμως εδώ, η καλλιτεχνική δημιουργία δεν έγκειται στο να απεικονίζει την ίδια την ψυχή των πραγμάτων. Πολύτιμη στιγμή είναι εκείνη όπου στην *MANTAM ΜΠΟΒΑΡΥ* του Ζαν Ρενουάρ, η Έμα και ο Λεόν βγαίνουν από την εκκλήσια κι εμείς αναστένουμε ξαφνικά την μυρωδιά της πέτρας και μαζί της τη θαμπή λάμψη της υπαρχής στη Ρονέν, τις απραγματοποίητες φιλοδοξίες της Έμα Μποβαρύ.

Παρ' όλα αυτά, αν κι ένα τοπίο μπορεί να υπάρξει σαν ψυχική κατάσταση, δε σημαίνει απαραίτητα πως η ποίηση συλλαμβάνεται τυχαία, από μόνη της, όπως θέλουν οι μας πείσουν οι πάνσοφοι ντοκμανταριστές μας. Η τάξη των πραγμάτων ανταπνέει, ανταποκρίνεται κι αντιστοιχεί με την τάξη της καρδιάς και του πνεύματος. Στο κάτω-κάτω, η ιδιοφυία του Φλάεργου δεν είναι τόσο απομακρυσμένη από κείνη του Χίτσκοκ: ο Νανούκ, καθώς παραμο-

νεύει τη λεία του μοιάζει με το φονιά που περιμένει το θύμα του, μετρώντας το χρόνο με βάση την επιθυμία που τον κατατρώνει, ταυτίζοντας τον πόνο με το σφάλμα, την ευχαρίστηση με το φόβο και τις τύψεις. Ο Νανούκ παρουσιάζει εξάλλου το χώρο σαν το απτό μέρος της ανησυχίας μας. Η τέχνη μας δένει κοντά της με ό,τι πιο κρυφό αποκαλύπτει μέσα σε μας τους ίδιους. Για μια τέτοια εμβάθυνση θα 'θελα να μιλήσω, γιατί, καθώς βλέπουμε, προσυποθέτει μια ιδέα για τον άνθρωπο που δεν είναι επαναστάτης και που, από τον καιρό του Γκρόφιθ μέχρι του Ρενουάρ, δεν ανατράπηκε από τους μεγάλους, συντηρητικούς κινηματογραφιστές. Έτσι, στο ερώτημα Τι είναι ο κινηματογράφος; θ' απαντήσω καταρχήν: η έκφραση των ωραίων συναισθημάτων.

Χ.Λ.

Les Amis du Cinema, No 1, Οκτώβριος 1952.

Το νέο "Νέο Κύμα" του γαλλικού σινεμά

Του ΑΛΕΝ ΡΙΟΥ

Ο κριτικός κινηματογράφου του NOUVEL OBSERVATEUR, ALAIN RIOU, αναζητά το στίγμα των νέων Γάλλων κινηματογραφιστών, σ'ένα αφιέρωμα του περιοδικού στους δημιουργούς της νέας δεκαετίας.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, όταν εμφανίστηκε το ζουμι, αυτός ο φακός που εκθρόνιζε το κλασικό βαρύ τράβελινγκ, η κάμερα - στυλό έμοιαζε να βρήκε τη χρυσή γραφή της: η εβδομητέχνη ανοιγόταν στους μυθιστοριογράφους, ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος προσφερόταν στους πραγματικούς δημιουργούς, αναγγελλόταν το τέλος των δικτατόρων παραγωγών και η υπόσχεση ποικίλων και αστραφτερών ιστοριών. Η ίδια η Εδέμ. Την ίδια εποχή, το Nouvel Observateur γεννιόταν κι αυτό, και μες στη γενική ευδαιμονία, στρωνόταν με μεγάλη όρεξη στο τραπέζι, μπροστά σε μια ευωχία αστειρεύτων εικόνων.

Χρειάστηκε όμως να συνειδητοποιήσουμε εικοσιπέντε χρόνια μετά, ότι το προαναγγελλθέν φαγοπότι ήταν τελικά ένα απ'τα πιο πενιχρά δείπνα. Εικόνες είχαμε - μέχρι σκασμού. Αυτό που μας έλειπε, ήταν ο μύθος. Όλα συνέβησαν λες και η μαγική κάμερα - στυλό είχε αλλάξει χέρια στο δρόμο και κατέληξε το χρωματιστό μολυβάκι αλλοπαρμένον σχεδιαστών.

Ο λόγος αυτού του ταχυδακτυλουργικού; Ίσως ο φόβος του καινούργιου, αυτό το είδος ιλλίγγιου που κυριεύει τον άνθρωπο δημιουργό κάθε φορά που μια απ'τις εφευρέσεις του πάει πιο πέρα απ'τα όνειρά του. Θαμπωμένος, εξαστατημένος απ'το μεγαλείο της μηχανής του, παραιτείται απ'τον απόλυτο έλεγχο της, ελπίζοντας ότι το σφυρί και χωρίς το μάστορα, θα σφυρηλατήσει από μόνο του ένα ωραίο σήμαν. Τι είναι όμως τελικά μια κινηματογραφική ταινία; Μια φωτογραφική μηχανή στραμμένη πάνω σε μια φανταστική ζωή. Κι όσο αφορούσε την εικόνα, είχαμε επιτυχία, σχετική. Η τεχνική είχε κάνει γιγάντιες προόδους. Αλλά αν η εικόνα έφτανε συχνότερα από άλλοτε τα οράματα του Αϊζενστάιν, του Γκριφιθ και του Γουέλς, δεν τα ξεπέρασε. Έχοντας μάλιστα εμπιστοσύνη στη μηχανή, ξεχνούσαμε να της δώσουμε λίγη τροφή απ'το μυαλό. Δεν δοξάζαμε πια αυτούς τους φανταστικούς βίους, αυτά τα παραμύθια για μεγάλα παιδιά που η καρδιά δεν μπόρεσε ποτέ να ξεπεράσει. Κι η φανταστική ζωή, είναι αυτή η ανάγκη για ιστορίες, της οποίας η διήγησις Ιστορίας είναι μόνο μία επιμέρους περίπτωση. Είναι η δυνατότητα να τοποθετείσαι μέσα σε μια ανθρώπινη αλυσίδα, να συγκρίνεις τον τρόπο της ζωής σου με του αλλοτινού. Με δυο λόγια, είναι η δραματική τέχνη, την οποία κανένας πολιτισμός, χορτάτος ή πειναλέος, δεν έχει ακόμα καταφέρει να ξεπεράσει. Εδώ και τρεις χιλιάδες χρόνια, οι κινηματογραφιστές που έχουν αντέξει, ονομάζονται Αισχύλος, Αριστοφάνης,



"Η διακριτική"

νης, Σαίξπηρ, Ρακίνας, Μολιέρος, Μπωμαρσαί και Τσέχοφ. Είναι αυτοί που μπόρεσαν να δηγηθούν, με τη μεγαλύτερη δύναμη έκφρασης, την προαιώνια πάλη του ανθρώπου με τον εαυτό του. Με τον Χωκς, τον Ρενουάρ, τον Φορντ, τον Λούμιερ, τον Γκοντάτ, τον Μπέργμαν και όλους τους άλλους, η κάμερα πήρε τη σκυτάλη απ'τη σπηνή. Το κατάλαβε όμως άργα αυτό η ίδια; Ανταποκρίνεται πάντα στην ακόρεστη ανάγκη μας για δραματική τέχνη; Η κρίση του σύγχρονου κινηματογράφου είναι ίσως κρίση της φιλοδοξίας ενός μέσου έκφρασης, που δεν τολμά πια να είναι ολοκληρωτικά ο εαυτός του, συνεπαρμένο απ'τις ιδίες του τις δυνατότητες, και περιοριζόμενο να παίζει - κάποτε μάλιστα λαμπρά - το ρόλο του γελωτοποιού.

Τι συνέβη; Μετά το ΜΕ ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΝΑΣΑ, ο κινηματογράφος ένιωσε την ανάγκη ν'ανακηφεί τη δική του. Με τον Αντονιόνι επί κεφαλής, σχηματίστηκε ένα κίνημα, σύμφωνα με το οποίο, η εβδομητέχνη είχε χάσει την αθωότητά της. Όλα είχαν επιωθεθεί, δεν έμενε πια παρά η σιωπή, την ίδια στιγμή, σπρωγμένη απ'τη λυσοαλέα όρεξη για εικόνες των νέων κινηματογραφιστών, μια ορισμένη τάση στον κινηματογράφο προσανατολιότηκε στο σκω, στον απόλυτο αισθησιασμό. Τέλος, η επιθυμία να βρεθεί ένας κοινός παρανομαστής, 'ένα κοινό που γινόταν παγκόσμιο, ώθησε στην κατεύθυνση της μείωσης της θεματικής σε μερικές χοντρικές, γενικές κατηγορίες. Έτσι λοιπόν, και για διαφορετικούς ρόλους ο καθένας, ο Αντιονιόνι και ο Βέντερς, ο Μπρεσόν κι ο δημιουργός του ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗ δίνουν το προβάδισμα στη σιωπή, οι μεν εκτιμώνας ότι δεν έχουμε να πούμε τίποτα πια, και ο τελευταίος γιατί δεν έχει τίποτα να προσθέσει. Κι έτσι, η ταινία γίνεται βουβή, ο κύκλος κλείνει, και

ξαναγυρίζουμε στην εποχή του silent movie, του σινεμά δίχως Λόγο, αλλά με μια τεράστια συνοδεία ήχου: Σπήλιμπεργκ, Λούκας. Κι έρχεται κοντά σ'όλα τ'άλλα και ο μεγάλος σημερινός φόβος μην τυχόν γίνεις πολύ βαρύς, μην είσαι πολύ αναλυτικός, ο φόβος τελικά να μην έχεις άποψη.

Οι αλλοτινοί δάσκαλοι έκριναν τα πρόσωπά τους. Ο Ρενουάρ, ο Οφύλς, ο Λάνγκ, μας πήγαν με τη λιμουζίνα - που οδηγούσαν με σιγουριά - σε ταξίδια μέσα στις συμπεριφορές των ανθρώπων. Γνώριζαν τη ζωή. Εμείς τους εμπιστευόμαστε και η πορεία τους ήταν φιλόδοξη. Αλλά η τέχνη είναι μια αιώνια επιστροφή. Ο Ερίκ Ροσάν, ο νεαρός δημιουργός του ΕΝΑΣ ΚΟΣΜΟΣ ΧΩΡΙΣ ΟΙΚΤΟ, τον οποίο πολλοί βλέπουν σαν τον πρωτοπόρο του νέου Νέου Κύματος, εξηγεί λίγο πιο κάτω, ότι αυτό που ορίζει τη διαφορά ανάμεσα στην ταινία και την τηλεταινία, είναι ακριβώς το ότι στην πρώτη υπάρχει άποψη. Κουβέντα, που είχαμε να ακούσουμε απ'τον καιρό που οι σηνοθέτες γνώριζαν εξίσου καλά τους μηχανισμούς της κάμερας όσο και της καρδιάς.

Όμως πράγματι, είτε το θέλουμε είτε όχι, ο καλύτερος τρόπος να πούμε αυτό που θέλουμε, είναι πάντα το να το πούμε. Στον κινηματογράφο, αυτό σημαίνει να κάνεις διάλογο, ένα είδος που απειλείται ογάρ-σιγά να εκλείψει απ'τις σημερινές ταινίες.

Είναι αλήθεια, ότι η τέχνη να γράφεις ένα διάλογο, προϋποθέτει την τέχνη να μπει στη θέση όλων των προσώπων. Είναι ακόμα ικανός για κάτι τέτοιο ο ατομικισμός μας; Το ένστικτο της συντήρησης έρχεται σήμερα να συναντήσει το ένστικτο της συζήτησης; η έξοδος απ'την κρίση βριόδεκται ίσως σ'αυτό το τίμημα.

Nouvel Observateur
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ

Ο λόγος σε τρεις νέους γάλλους σκηνοθέτες

Βρίσκονται όλοι στην αρχή -ή σχεδόν- της καριέρας τους και έχουν κοινό το ενδιαφέρον να δώσουν στο σενάριο τη σημασία που του αρνείται ο σύγχρονος κινηματογράφος ευρείας κατανάλωσης. Ο Πατρίς Λεκόντ, ο Πιέρ Ζολιβέ και ο Ερίκ Ροσάν μιλούν στο *Nouvel Observateur* γι' αυτό που πιστεύουν ότι θα είναι ο αυριανός κινηματογράφος.

ΠΑΤΡΙΣ ΛΕΚΟΝΤ

Ο "βετεράνος" εκ των τριών, κάνει ταινίες από το 1976 και μετέφερε στην οθόνη τις επιτυχίες του Καφεθεάτρου με αρκετή ενέργεια κι εφευρετικότητα ώστε να ξεσκονίσει λίγο τη γαλλική κωμωδία. (Σ.τ.μ.: πριν κάμποσο καιρό είδαμε στα πλαίσια του αφιερώματος στις "Τάξεις του σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου" στο Άσπυ, την εκπληκτική ταινία του Ο ΣΥΖΥΓΙΟΣ ΤΗΣ ΚΟΜΜΩΤΡΙΑΣ, παραγωγής 1990).

"Κατά περιεργό τρόπο, η κρίση για την οποία μιλά όλος ο κόσμος (και η οποία είναι στον κινηματογράφο ό,τι το τέρας στο Λοχ-Νεζ), έχει εδώ και λίγο καιρό μια θετική επίδραση εντελώς απροσδόκητη: καθώς τίποτα πια το προβλέψιμο δεν εξασφαλίζει σίγουρη επιτυχία, οι παραγωγοί αναγκάζονται να εμπιστευθούν τους δημιουργούς. Το ιδανικό είναι, κάθε ταινία ν' αποτελεί μια πραγματικά ξεχωριστή περίπτωση, χωρίς να μοιάζει με καμία άλλη, ένα πρωτότυπο, που δε θα καταλήξει ποτέ να γίνει σειρά. Δεν ξέρω αν αυτό είναι χαρμόσυνο ή θλιβερό. Προς το παρόν πάντως, χαίρομαι που διαπιστώνω ότι οι ενθουσιασμοί και οι επιθυμίες των δημιουργών μετράνε σήμερα περισσότερο για τους παραγωγούς.

Δεν είμαι όμως τυφλός, και ξέρω καλά, όπως όλος ο κόσμος, ότι τα εισιτήρια στις αίθουσες βρίσκονται σε πτώση. Αλλά, εφόσον η σημερινή κρίση μας προσφέρει έμμεσα μια μεγαλύτερη ελευθερία (κάτι που, προσωπικά, με καταγοητεύει...), οι ταινίες μας δεν μπορούν παρά να γίνουν καλύτερες. Κι έπειτα, γιατί να μην φανταστούμε ότι οι θεατές ξαναανακάλυπτον τη χαρά να πηγαίνουν ανενμεία να δουν μια ταινία... Αν θέλετε με πιστεύετε, έχω ίσως τη φήμη αισιόδοξου, αλλά όχι ουτοπιστή".

ΠΙΕΡ ΖΟΛΙΒΕ

Πρώην σεναριογράφος και παραγωγός του *Λυκ Μπεσόν*, ξεχώρισε με τη ριζοσπαστική τρίτη ταινία του *ΜΕΙΖΩΝ ΔΥΝΑΜΗ*. Πρώτο ρόλο έχει γι' αυτόν η ιστορία, μετά έρχονται τα τεχνικά ζητήματα κι έπειτα οι ανθρώπινες σχέσεις. Θαυμάζει τους *Χολυγουντιανούς σκηνοθέτες του τύπου Χωκς και Φορντ*.

"Αυτός ή αυτή που θα θελήσει να κάνει την πρώτη του ή της, μεγάλου μήκους ταινία το 2015, θα πρέπει:

- Να μιλά τουλάχιστον τέσσερις γλώσσες, προκειμένου να γυρίσει την ταινία του σε τετραπλή



"Κακό αίμα"

βερσιόν, μία εκ των οποίων στα κινέζικα, εφόσον η Κίνα αποτελεί το μεγαλύτερο απόθεμα θεατών, που μας λείπουν.

- Να είναι ειδικός στα Οικονομικά και στο Μάνατζμέντ, ενώ η ταινία του θα πρέπει να μπει και να παίζει στο Χρηματιστήριο πριν ακόμα γυριστεί, κι όπου θα μπορεί ανά πάσα στιγμή να πέσει θύμα μιας διεθνούς κρίσης.

- Να έχει κάνει πρακτική άσκηση σε πολλές στρατιωτικές σχολές για να αποκτήσει καλή γνώση της Στρατονομίας και Στρατηγικής, αφού ο αριθμός των τεχνικών κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ξεπερνά καμιά φορά τα 600 άτομα.

- Να είναι ειδικός στην Ψυχανάλυση (έχοντας αναλυθεί και ο ίδιος πολλές φορές και με διάφορες μεθόδους: Φρόυντ, Λακάν, Ομαδική θεραπεία κ.λ.π.) προκειμένου να ελέγχει καλύτερα τις σχέσεις του με τους ηθοποιούς, οι οποίοι βέβαια, θα διακόπτουν τη θεραπεία τους μόνο κατά τη διάρκεια του γυρισματος.

- Να διαθέτει "μεγαλοφυΐα", που θα 'χει αποκτήσει κατά τη μαθητεία του στις τάξεις που θα 'χουν προβλεφθεί γι' αυτό τον σκοπό στις μεγαλύτερες Σχολές Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης, του Παρισιού και του Νέου Δελχί (πόλη με μεγάλα αποθέματα για δευτερεύοντα πρόσωπα). Σ' αυτά τα επίλεκτα σχολεία, μεγαλοφυείς καθηγητές θα του διδάσκουν -χάρι σε μεγαλοφυείς εξασοκμενεμένες μεθόδους- τις κινηματογραφικές αρχές του να λειτουργούν μεγαλοφυώς και θα επιτρέπουν στο προϊόν (κι όχι πια στην ταινία, έργο κ.λ.π.) να πουληθεί κατά τρόπο μεγαλοφυή στα μέσα μαζικής ενημέρωσης".

ΕΡΙΚ ΡΟΣΑΝ

Η πρώτη του ταινία *ΕΝΑΣ ΚΟΣΜΟΣ ΧΩΡΙΣ ΟΙΚΤΟ* βραβεύτηκε στις Κάννες κι αγοράστηκε απ' την Αμερική. Δουλεύει με ακρίβεια στοχεύοντας ν' αγγίξει το μέγιστο βαθμό της αλήθειας.

"Η κατάρρευση των ιδεολογιών επέφερε μια πραγματική χαρποπιρία απέναντι στα ιδεολογικά συστήματα, όπως και το φόβο της αναφοράς σε ιδανικά. Το αποτέλεσμα, ήταν μια ανακρίβεια, ένα σνοοθύλλευμα, μαζί με μια αιχμή αντι-διανοουμενισμού, ιδιαίτερος στη μόδα. Είναι η άλλη πλευρά του νομίσματος. Γλιτώνουμε τις εγγληματικές συνέπειες του δόγματος, αλλά στερούμαστε "μεγαλότνου σχεδίου". Με δυο λόγια, πρόκειται για γενική κατάπτωση. Αυτός ο φόβος της ιδέας συμπαρασύρει τον φόβο του Λόγου, κι αυτός με τη σειρά του το φόβο της άποψης, τη μεγάλη δειλία να πάρεις πραγματικά κάποιο μέρος. Δεν είναι τυχαίο που οι καλύτερες πρόσφατες αμερικάνικες ταινίες μιλούν για το Βιετνάμ. Είναι ένα απ' τα τελευταία θέματα όπου τολμά κανείς να έχει μια δυνατή άποψη, σχεδόν μια ιδεολογία.

Μια ταινία χωρίς άποψη, ή με άποψη πολύ γενική, αφηρημένη, γίνεται τηλεταινία. Εξ' ου και αυτή η μεγάλη σύγχυση των ειδών, αυτή η δυσκολία του κινηματογράφου να βρει την ιδιαιτερότητα του σε σχέση με την τηλεόραση, ή η εντύπωση ότι δεν μπορεί να βρει τη σκηνορία του παρά μόνο στην υπεραφθονία των τεχνικών και οικονομικών μέσων.

Εξ' ου κι ένας κινηματογράφος, ο οποίος, από φόβο να πει κάτι, δεν λέει τίποτα και μιλάει πια μόνο για τον εαυτό του. Ένας κινηματογράφος δευτέρας κατηγορίας, νοσταλγός της μεγάλης περιπέτειας, που δεν ξανοίγεται πια σε καμιά περιπέτεια, ένας κινηματογράφος αυτοαναφοράς, άφθονων εφφέ, διαφημιστικός.

Ο κινηματογράφος πρέπει ν' αποστασιεύει απ' τον εαυτό του, για να μιλήσει για τη ζωή. Πρέπει να συνεχίσει να 'χει εμπιστοσύνη στον ίδιο του τον εαυτό, που σημαίνει να εξαφανίζεται πίσω απ' τις ταινίες. Έχει φραχθεί για να μιλά στους ανθρώπους για τ' ανθρώπινα".

Nouvel Observateur
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ

Ο Τρουφώ και η ανάγκη της αθωότητας

Ο Φρανσουά Τρουφώ, σε μια συζήτησή του μ'ένα Γάλλο δημοσιογράφο, έλεγε στο μικρόφωνο του FRANCE-INTER στις 19 Μαΐου 1974.

"...Υπάρχει μια νεαρή κοπέλλα, πολύ συμπαθητική και πολύ έξυπνη, η Ντομινίκ Φαν, που έγραψε ένα βιβλίο, αλλά αυτό το βιβλίο με φόβισε ειλικρινά, το διάβασα και είδα τόσα πράγματα τα οποία δεν είχα ποτέ μου σκεφτεί, που μου φάνηκε κάτι σαν ψυχανάλυση λίγο. Λοιπόν, το διάβασα μια φορά κι έπειτα δεν το ξανάνοιξα ποτέ, γιατί θα μ'ενοχλούσε, θα μ'εμπόδιζε στη δουλειά μου. Αυτή η κοπέλλα έγραφε διάφορα, απαριθμούσε για παράδειγμα ας πούμε τις οικογενειακές σχέσεις στις ταινίες μου, το γεγονός για παράδειγμα ότι δεν υπάρχουν ποτέ φυσικοί γονείς αλλά πάντα θεοί γονείς, ή το γεγονός ότι όλοι έχουν τρία ονόματα, κλπ, κλπ ... Δεν είχα σκεφτεί ποτέ - προτού διαβάσω το βιβλίο της - ότι πολλές ταινίες μου είχαν θέμα τους προβλήματα ταυτότητας, για παράδειγμα, και σκέφτηκα, ότι αν τα πάρω πολύ σοβαρά όλα αυτά, θα κάνω στη συνέχεια ένα έργο, που δεν θα 'ναι πια τίποτα, γιατί δεν είμαι πραγματικά ένας διανοούμενος, κι επομένως έχω κέρδος να παραμείνω αυθόρμητος, "απόβλεπτος" αν θέλετε. Νομίζω ότι κάποιος σαν τον Ρομέρ είναι διανοούμενος" είναι κάποιος που μπορεί να ελέγχει απόλυτα τη δουλειά του πριν την κάνει, εγώ όχι, εγώ έχω ανάγκη από ένα μέρος αθωότητας και ασυνειδήτου πραγματικά, και μάλιστα σε τέτοια βαθμό, που φτάνω πολλές φορές ν'ανακαλύπτω μετά από τρία και τέσσερα χρόνια το νόημα μιας ταινίας μου βλέπετε..."

Απομαγνητοφώνηση από μια σειρά γαλλικών εκπομπών του Ντομινίκ Γκιγιώμ στο Γαλλικό Ραδιόφωνο για τις δυο τελευταίες δεκαετίες στη Γαλλία, με αναδρομές στα γεγονότα και τραγούδια που τις σημάδεψαν και συνεντεύξεις ατόμων που θα περνούσαν στην Ιστορία.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ



Ζαν - λυκ Γκοντάρ: "Αρσενικό - θηλυκό"

Ενάντια στον Γκοντάρ

Αφθονο μελάνι έχει καταναλωθεί κατά καιρούς προκειμένου να υμνολογηθεί κυριολεκτικά ο "πάπας της αμφισβήτησης", ο δημιουργός-ανατροπέας, ο αποδιάρθρωτής του κινηματογραφικού λόγου, ο φιλμουργός-μύθος ονόματι Ζαν Λυκ Γκοντάρ. Πολλοί δεν δίστασαν να χαράξουν μια νοητή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον κιν/φο προ και μετά Γκοντάρ, ενώ πολλοί υπήρξαν μιμητές του παγκόσμια και στην Ελλάδα (τα αποκαλούμενα "γκονταράκια" σύμφωνα με το Νίκο Ζερβό).

Και εύλογα τίθεται το ερώτημα: 'Αξιζε πραγματικά να περιτυλιχτεί με την αχλύ μύθου ένας τόσο αναφατικός και απρόσμενος οπωσδήποτε auteur;

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα απ'την αρχή. Ο Γκοντάρ ξεκινάει ως κριτικός στα Cahiers du Cinema και μάλιστα ως υπερασπιστής και θιασώτης του αμερικανικού κιν/φου και ιδίως του Νίκολας Ραίν. Αργότερα προσχωρεί στο πολλά υποσχόμενο ρεύμα της νουβέλ-βαγκ, όπου αναδειχνεται πρωτοπόρος δημιουργός. Η πρωτοτυπία του έγκειται στην αναδιηγηματική

του τεχνική, στην αυτοδιάρθρωση κάθε είδους πλοκής, στην επικράτηση του δυσνόητου σεναρίου του σε σχέση με την εικόνα και στη συνήθη πρακτική των αβερκαρντίσκιων θεωρητικοπλακών του κολλάζ, που καταχερσικά εντάσσονται στον στρατευμένο-αργμιστικό κιν/φο.

Ο Γκοντάρ, υπό τη φανερή επιρροή των γεγονότων του Μάη του '68 και των θεωρητικών επεξεργασιών του Μαρκουζε περί πρωτοπορίας της διάνοησης, θέλησε ν'ανατρέψει όχι μόνο το προκάτ και στερεότυπο χολλυγουντιανό πρότυπο αλλά να επιχειρήσει συνάμα την αυτομυθοποίηση του κιν/φου και την καταγγελία του ως κύριο μέσο ύπνωσης των μαζών.

Τελικά κατά πόσο πέτυχε το στόχο του; Η απόσταση του χρόνου και μια διάθεση αυτοστασιοποιημένης κριτικής πιστεύουμε ότι μας δίνει ένα παραπάνω πλεονέκτημα να ξαναστοχαστούμε πάνω στο μύθο Γκοντάρ και να προβούμε στις απαραίτητες θεωρητικές-αισθητικές απόπειρες επαναπροσέγγισης του φιλμικού του έργου.

Ο Γκοντάρ ξεκίνησε παλεύοντας κόντρα στον κυρίαρχο τότε ακαδημαϊσμό με μόνιμη θεματολογία στις ταινίες του τη μάταιη α-

ναζήτηση ενός χαμένου παραδείσου μέσα σ'ένα κόσμο ολότετα αλλοτριωμένο. Ο κιν/φος του Γκοντάρ έπαιξε να παίζει το ρόλο χωνευτικής σόδας για τη μεταμεσημβρινή κυριακτική πέψη. Το δώρο ανέξοδο ταξίδι στον κόσμο των ψευδαισθήσεων πάει περίπατο και ο ύπνος των εφησυχασμένων μικροαστών δεν είναι πια τόσο αγγελικός. Κάθε ταινία του είναι μια γροθιά στο σύστημα, τόσο ιδεολογικά όσο και αισθητικά. Όμως στις ταινίες αποφεύγει επιτήδεια να περάσει ένα ξεκάθαρο μήνυμα με τη μορφή παραδοσιακής αγκιτά-τοιας-προπαγάνδας, έτσι ώστε να συνειδητοποιηθούν οι παθητικοποιημένες μάζες και να συμπορευτούν σ'ένα συγκεκριμένο σχέδιο κοινωνικής απελευθέρωσης. Αντίθετα ενώ οι ταινίες του καταπάσονται (αν δεχτούμε την αυθαίρετη λογική της κατάρξης σε είδη), στον πολιτικό κιν/φο και καταγγέλλουν, τόσο με τον κατακερματισμένο έντονα ιδεολογικό τους λόγο, όσο και μέσω των απρόσιτων παιχιδιών με την εικόνα, την αστική ταξική κυριαρχία, ταυτόχρονα κριτικάρουν την σύγχυση, τις αντιφάσεις, την πολυμορφία και την αναποφασιστικότητα του υποκειμένου της κοινωνικής αλλαγής, του ίδιου του προλεταριάτου.

Η μικροαστική οπτική του Γκοντάρ εύκολα αναδύεται στα περισσότερα έργα του. Αντί της συλλογικής οργανωμένης δράσης οι ήρωες του Γκοντάρ αντιπαράθετον τη δική τους αναρχική ατομικιστική αντίληψη της προσωπικής ελευθερίας.

Η αναζήτηση της Ουτοπίας σ'έναν άξενο κόσμο αποτελεί το αγαπημένο θέμα του, το οποίο συνοδεύεται από αντίστοιχα αντικονφορμιστικά αισθητικά πειράματα (παρορμητικό μοντάζ, συχνή χρήση φορητής κάμερας, κατάγηση των ρακόρ, υπερτόνηση των "χασιμάτων", σπασμοδική αφήγηση).

Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό των ταινιών του είναι η συνολική σύγχυση (κύρια ιδεολογική). Οι συνεχείς ανησυχίες του τον οδηγούν σε αντιφάσεις και ολιγόχρονους πειραματισμούς. Από τα Cahiers du Cinema, στη νουβέλ-βαζκ, στην ενεργό συμμετοχή του στα γεγονότα του Μάη του '68, στην ένταξη του στο μικροαστικό ρεύμα του μαοϊσμού, στους "αποδιαρθρωτές" του περιοδικού Σινεμά, στη δημιουργία της ομάδος Τζίγκα Βερτόρ, στη μόδα του διανοουμενιστικού ελιτισμού και κύρια στη συνεχή αυτοαμφισβήτησή του.

Κι' αυτό γιατί, ενώ, από τη μια δουλεύει σ'ένα συγκεκριμένο σύστημα παραγωγής-διανομής, από την άλλη προσπαθεί να υπονομεύσει το ίδιο το σύστημα που συντηρεί το μύθο του (ψευτο)επαναστάτη-δημιουργού.

Γι' αυτό δε θα διατάξουμε να καταπάξουμε τον Γκοντάρ στους δημιουργούς, που, ενώ με το ένα χέρι κρατούν μια βόμβα Μολότοφ, με το άλλο ζητάνε να προκεμούνται να επιβιώσουν και συνάμα να αυτοεπιβεβαιωθούν.

Όπως τονίζει ο Κριστιάν Ζιμέρ "ατές οι θορυβώδεις προσωπικότητες με πολύ μικρό ωστόσο ακροατήριο, μοιάζουν με τα παιδιά στα οποία παρασχορούν ένα μέρος του διαμερίσματος, όπου μπορούν να κάνουν όσες ζημιές θέλουν κι όπου αισθάνονται τόσο περισσότερο ελεύθερα, όσο λιγότερο αναλαμβάνονται ότι στην πραγματικότητα είναι φυλακισμένα".

Αν επιχειρήσουμε μια ψυχολογικού τύπου προσέγγιση και δεχτούμε την άποψη του Φρόυντ, που θεωρούσε την τέχνη ως παράπληρωμα μιας ελλειμματικής προσωπικότητας, τότε θα μπορούσαμε εύκολα να την αντισηχίσουμε με την περίπτωση Γκοντάρ, κατατάσσοντας τον στους δημιουργούς τους προσηλωμένους στον ευατό τους και στα υπαρξιακά-ιδεολογικά τους αξιόδοξα, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από την καθολική σύγχυση του "εγώ" τους με ολόκληρο τον κόσμο. Στην ουσία όμως, όχι μόνο είναι αποκομμένοι από την πραγματικότητα, αλλά αισθάνονται αυτή την αποκοπή ως απελευθέρωση. Με το αίσθημα αυτό της απελευθέρωσης που μπορεί καλύτερα να φτάσει μέχρι το παρανοϊκό ή σχιζοφρενικό παραλήρημα. Στην περίπτωση των έργων του Γκοντάρ μια βαθιά ψυχαναλυτική γνώση βοηθά σημαντικά στην αποκρυπτογράφηση τους και τελικά στην αυτομυθοποίησή τους.

Στην περίπτωση Γκοντάρ δεν κρίνουμε από τις όποιες καλές προθέσεις του αλλά από τα απτά αποτελέσματα των ταινιών του. Η αντικονφορμιστική του διάθεση για συνολική αποδιάρθρωση του κιν/φου λόγου παρέμεινε τελικά μια απλή ψευδαισθητική, εφόσον το συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτικό σύστημα και συνακόλουθα το κύκλωμα παραγωγής-κατανάλωσης κουλτούρας είχε ήδη αρετικές, περιθωριακές φωνές, όπως η φωνή του Γκοντάρ. Όμως ένας κοίκος δεν φέρνει την άνοιξη, αλλά τονώνει τον ναρκισσισμό του, αναταράγοντας το μύθο του στο διεθνές κύκλωμα κιν/φου τέχνης και χρησιμεύει ως άλλοθι της καθεστηρικίας τάξης για τον κυρίαρχο πολιτισμικό κονφορμισμό.

Άλλωστε αποδείχτηκε τελικά ότι ο ψευτοεπαναστατικός βερμπλισμός, ο βολονταρισμός, ο εξηξητημένος υποκειμενισμός, ο αισθητικός αναρχισμός και η επίδειξη προσωπικών φαντασιώσεων δεν αρκούν για την αμφισβήτηση, πόσο μάλλον για την ανατροπή των δομών, τόσο του ίδιου του καπιταλισμού, όσο και του αντίστοιχου αστικού εικοδομημένου, όπου εντάσσεται και η τέχνη.

Μια διαπίστωση ακόμα και του ίδιου του Γκοντάρ, ο οποίος αυτοαμφισβήτη την επίδραση των ταινιών του στο κοινό λέγοντας: "Δεν καταλάβατε τίποτα, δεν αουούσατε τίποτα. Πηγαίνετε τώρα στο σπίτι σας, πάστε ένα ισχυρό υπνωτικό και καλόν ύπνο". Σε άλλο σημείο παραδέχεται ότι "ο κινηματογράφος δεν ασκεί καμμία ουσιαστική επίδραση", στοχαζόμενος πάνω στο δилημμα: ακτιβισμός της τέχνης ή της πρακτικής δράσης;

Κατά πόσο τελικά η ψευδαισθητική της τέχνης είναι μπορετό να συμβάλλει στην κοινωνική συνειδητοποίηση και στη ριζοσπαστική αναδόμηση της καταπιεστικής πραγματικότητας; Μήπως μέσω του εκστασιασμού που προκαλεί η τέχνη οδηγούμαστε στη μαζική ύπνωση και στη συνεχή αναβολή της κοινωνικής ρήξης; Μήπως το έργο τέχνης δε χρησιμεύει σε τελική ανάλυση στη δημιουργία ψευδαισθητικών παραλήρημάτων, που αυτοκαταναλώνονται ή αυτοκαταστρέφονται από την εντροπία του κλειστού συστήματος, μέσα στο οποίο οι τεχνικοί της εξουσίας έντεχνα έχουν εγλωβίσει την τέχνη; Κι αν οι παραπάνω υποθέσεις ισχύουν, τότε συνακόλουθα τίθεται το ερώτημα: Μήπως δοσμένης της αναποτελεσματικότητας των όποιων μηνυμάτων μας διαχετεύουν οι κάθε λογής δημιουργοί, θα οδηγηθούμε νομοτελειακά στην αυτοκατάργηση των καλύτερων και τη διάχυση της τέχνης ως μάζας;

Οι παραπάνω θέσεις και υποθέσεις (οπωσδήποτε υποκειμενικές) ισχύουν στην περίπτωση του Γκοντάρ και αποδείχνουν περίτρανα τον αφορισμό του Μακ Λιούαν: "Το μέσον είναι το μήνυμα". Κοντολογίς αποδείχνεται ότι η ουτοπική διάθεση για αποδιάρθρωση του κιν/φου λόγου δεν είναι μπορετό να γίνει με όπλο μια κάμερα.

Κι επειδή φτάνουμε στο τέλος του άρθρου, ας συμφωνήσουμε με τον ίδιο τον Γκοντάρ, ο οποίος παραδέχτηκε, ότι η αποτελεσματική τέχνη του τον επηρεασμό των μαζών δεν είναι και τόσο αποτελεσματική, όσο νομίζαμε. Σε τελική ανάλυση δε φαίνεται να συγκριθίκε κανείς από τις κραυγές αγωνίας και τις απαιτητικές εκκλήσεις για αυτογνωσία που εξέπεμψε ο "ιδιοφυής προφήτης του αιώνα μας".

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΙΔΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ (ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ), ΑΠΟΚΑΙΡΩΣ 1985.
2. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ (ΚΡΙΣΤΙΑΝ ΖΙΜΙΕΡ), ΕΞΑΝΤΑΣ 1976.
3. ΛΕΞΙΚΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ (ΒΑΣΙΛΗ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ), ΑΠΟΚΕΡΩΣ 1985, Τόμος Α'.
4. ΜΟΝΤΕΛΑ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (ΣΕΡΓΚΕΙ ΓΙΟΥΤΚΕΒΙΤΣ), ΣΥΓΧΟΝΟ ΕΠΟΧΗ 1985.
5. ΠΑΙΔΙΚΟ ΦΑΡΜΑΚΟ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΑΣΘΕΝΕΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (ΓΙΑΝΝΗ ΣΟΛΔΑΤΟΥ), περιλαμβάνεται στο συλλογικό τόμο: "ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ", Π.Ε.Κ.Κ. 1991.
6. ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ (ΧΡΗΣΤΟΥ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ), Περίοδ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ, τεύχος 27, Γενάρης '81.
7. ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ (ΝΙΝΟΥ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗ), λήμμα στην Εγκυκλοπαίδεια ΠΑΠΥΡΟΣ-ΛΑΡΟΥΣ-ΜΠΡΙΤΑΝΙΚΑ.

Η καταγραφή της φιλμογραφίας του "νέου κύματος"



"Στην προβολή"

Α. Ταινίες μικρού μήκους.

"... ίσως είναι αλήθεια ... πρέπει κανείς να διαλέξει ανάμεσα στην ηθική, στην αισθητική και τη φιλμογραφία αλλά δεν είναι λιγότερο αλήθεια πως ότι και να διαλέξει κανείς θα βρει τα άλλα στο τέρμα του δρόμου".

Βλαντιμίρ Ιλίτς Ουλιάνοφ Λένιν

ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩ

"Μία Επίσκεψη" (1955), "Οι ταραχοποιού" (1957), "Μια ιστορία νερού" (*1) (1958).

ΕΡΙΚ ΡΟΜΕΡ

"Το ημερολόγιο ενός παλιανθρώπου" (*2) (1950), "Η Σαρλότ και το μπαπρέκι της" (*3) (1951), "Τα υποδειγματικά κορίτσια (κοριτσάκια)" (*4) (1952), "Βερενίκη" (*5) (1954), "Η σονάτα του Κρόιτσερ" (1956), "Η Βερονίκη κι ο τεμπελάκος της" (1958), "Η φουρνάρισσα της Μονσό" (1962), "Η καριέρα της Σουζάν" (1963), "Η Νάντζα στο Παρίσι" (1964), "Carl Dreyer" (1965), "Μια φοιτήτρια σήμερα" (1966), "Η αγρότισσα της Μοντφοζόν" (1968).

ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

"Επιχείρηση μετόν" (1954), "Μια κοκέτα γυναίκα" (1955), "Όλα τα αγόρια ονομάζονται Πατρίκ" (*6) (1957), "Η Σαρλότ και ο Ζυλ της" (*7) (1958), "Ρόγκοπαρχ: ο νέος κόσμος" (1962), "Οι πιο ωραίες απάτες του κόσμου: ο

μεγάλος απατεώνας" (1963), "Το Παρίσι όπως το είδε ο ... Μονπαρνάς-Λεβαλουά" (1963), "Βρετανικοί ήχοι" (*8) (1969), "Γράμμα στην Τζέιν" (*9) (1972), "Εδώ κι αλλού" (1974).

ΑΛΕΝ ΡΕΝΑΙ (*10)

"Το σχήμα μιας ταυτότητας" (1950), "Επισκέψεις" (1950), "Φυσική μέρα" (1951), "Το δαχτυλίδι" (1951), "Το αλκοόλ σκοτώνει" (1951), "Βαν Γκογκ" (1951), "Οι κήποι του Παρισιού" (1951), "Πύργοι της Γαλλίας" (1952), "Ζαν Εφέλ" (1952), "Γκογκέν" (1952), "Γκουέρνικα" (1952), "Και τα αγάλματα πεθαίνουν" (*11) (1952), "Νύχτα και καταχνιά" (1952), "Όλη η μηνίμη του κόσμου" (1954), "Το μάτι του δασκάλου" (*12) (1956), "Το μυστήριο του ατελιέ 15" (1957), "Το τραγούδι του συριγνά" (1958). (*13)

ΑΝΙΕΣ ΒΑΡΝΤΑ

"La pointe coute" (1955)

ΡΕΜΟ ΦΟΡΛΑΝΙ

"Η Τρανσφό μεταμορφώνει σε ενέργεια του πύργου" (1952).

ΖΑΝ ΛΕΝΤΙΚ

"Ο ύπνος της Αλμπερτίν" (1950).

ΚΛΟΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ

"Les Godeluveaux" (1959), "Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα" (1960), "Les plus belles

escroqueries du monde" (1963).

ΖΑΚ ΡΙΒΕΤ

"Une visite" (1955). (*14)

ΜΑΡΣΕΛ ΚΑΜΥ

"Mont en fraude" (1956).

Β. Ταινίες μεγάλου μήκους.

ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩ

"Τα τετρακόσια χτυπήματα" (1959), "Πυροβολείτε τον πιανίστα" (1960), "Ζυλ και Ζιμ" (1961), "Ο έρωτας στα είκοσι" (1962), "Το μαλακό δέριμα" (1964), "Φαρενάι τετρακόσια πενήντα ένα" (1966), "Η νύφη φορούσε μαύρα" (1967), "Κλεμμένα φιλιά" (1968), "Η σειρήνα του Μισοσισιπ" (1968), "Το άγριο παιδί-ένα αγρίμι στην πόλη" (1969), "Συζυγική κατοικία-παράνομο ζευγάρι" (1970), "Δύο Αγγλίδες στην Ευρώπη" (1971), "Ένα ωραίο κορίτσι σαν εμένα" (1972), "Η αμερικανική νύχτα" (1973), "Η ιστορία της Αντέλ Ουγκό" (1974), "Το χαρτζιλίκι" (1976), "Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες" (1977), "Το πράσινο δωμάτιο" (1978), "Η αγάπη του βάζει στα πόδια" (1978), "Το τελευταίο μετρό" (1980), "Η γυναίκα της διπλανής πόρτας" (1981), "Όπωςδήποτε την Κυριακή" (1983).

ΕΡΙΚ ΡΟΜΕΡ

"Ο αστειρισμός του Λέοντα" (1959), "Το Παρίσι ιδιωμένο από ... την πλατεία Ετουάλ" (1965), "Το σελιόλιτ από μάρομο" (1966), "Αλιμουμ εραστών" (1966), "Μια νύχτα με την Μοντ" (1969), "Το γόνατο της Κλαίρης" (1970), "Ο έρωτας το απόγευμα" (1972), "Villa Moderne" (1975), "Η μαρκησία της Ο" (1976), "Περσεβάλ, ο Γαλάτης" (1978), "Η γυναίκα του αεροπόρου" (*15) (1980), "Ο τελευταίος γάμος" (1982), "Η Παωλίν στην πλάς" (1982), "Νύχτες με πανσέληνο" (1984), "Η πράσινη αχτίδα" (1986), "Ρενέ και Μιραμπέλ" (1986), "Ο φίλος της φίλης μου" (1987), "Ιστορίες της άνοιξης" (1989), "Ιστορίες του χειμώνα" (1991).

ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

"Με κομμένη την ανάσα" (1959), "Ο μικρός στρατιώτης" (1960), "Η γυναίκα είναι γυναίκα" (1961), "Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα - η τεμπελιά" (1961), "Ζούσε τη ζωή της" (1962), "Οι καραμπινιέροι" (1962), "Η περιφρόνηση" (1963), "Χωριστή συμμορία" (1964), "Μια γυναίκα παντρεμένη" (1964), "Αλφαβήλ, μια παράξενη περιπέτεια του Λέμι Κόσιον" (1965), "Ο Δαίμων της εντεκατής ώρας - ο τρελλός Πιερό" (1965), "Αρσενικό - Θηλυκό" (1966), "Συνέβη στην Αμερική" (1966), "Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν" (1966), "Ο έρωτας δια μέσου αιώνων:

προϊδέαση" (1966), "Η κινέζα" (1966), "Μακριά από το Βιετνάμ" (1967), "Ευαγγέλιο '70: Ο άσπτος Υιός" (1967), "Το σαββατοκύριακο" (1967), "Η χαρούμενη γνώση" (1968), "Μία ταινία σαν τις άλλες" (*16) (1968), "Ένα συν ένα" (1968), "Μια αμερικάνικη ταινία" (*17) (1968), "Πράβδα" (1969), "Ο ανατολικός άνεμος" (1970), "Αγώνες στην Ιταλία" (*18) (1970), "Μέχρι την νύξη" (*19) (1970), "Βλαντιμίρ και Ρόζα" (1971), "Όλα πάνε καλά" (1971), "Νούμερο δύο" (1975), "Πως τα πάτε" (*20) (1975), "Έξι φορές δύο" (*21) (1976), "Γαλλία, γύρος, παρακαμπτήρια, δύο, παιδιά" (*22) (1978), "Ο σάξων εαυτών σωθήτω" (1980), "Το πάθος" (1982), "Όνομα Κάριμεν" (1983), "Χαίρε Μαρία" (1984), "Ντεντέκπιβ" (1986), "Πρόσεχε το δεξί σου" (1988), "Νουβέλ Βάγκ" (1991).

ΑΛΕΝ ΠΕΝΑΙ

"Χιροσίμα αγάπη μου" (*23) (1959), "Πέρισι στο Μαρίεμπαντ" (1961), "Ο χωρισμός του αγαπημένου" (1963), "Ο πόλεμος τέλειωσε" (1966), "Μακριά από το Βιετνάμ" (1967), "Σ'αγαπάω, σ'αγαπάω" (*24) (1968), "Το έτος 01" (*25) (1972), "Σταβίσκι" (1974), "Η Θεία Πρόνοια - Προφητεία - providence - προβιντάνς" (1976), "Ο θεός απ'την Αμερική" (1980), "Η ζωή είναι ένα ρομάντζο" (*26) (1983), "Ο έρωτας σε θάνατο" (*27), "Μελός" (1986), "Θέλω να πάω στο σπίτι μου" (1988).

ΡΟΖΕ ΒΑΝΤΙΜ

"Ξεκίνησα 17 χρονών" (1957), "Επικίνδυνες σχέσεις" (1959), "Πεθαίνω για έρωτα" (1960), "Με το χαλινάρι στο λαιμό" (1961).

ΜΑΣΣΕΛ ΚΑΜΥ

"Όρφος Νέγκρος" (1959), "Το πουλί του Πααδαίσιου" (1962), "Vivre la nuit" (1968).

ΡΕΝΕ ΚΛΕΜΑΝ

"Τυμνοί στον ήλιο" (1959), "Γλυκειά είναι η ζωή" (1961), "Αύριο ξημερώνει άλλη μέρα" (1963).

ΚΛΩΝΤ ΛΕΛΟΥΣ

"La propre de l'homme" (1958), "Έρωτας χωρίς όρους" (1962), "Une fille et des fusils" (1964).

ΖΩΡΖ ΛΟΤΝΕΡ

"Le momme aux boutone" (1958), "Marche ou creve" (1958), "Σταματήστε τα τύμπανα" (1960).

ΛΟΥΙ ΜΑΛ

"Ο κόσμος της σιωπής" (*28) (1956), "Ανσασέρ για δολοφόνους" (1957), "Οι ερασιτέ" (1958), "Δύο μάτια είδαν πολλά" (1960), "Ιδιωτική ζωή" (1961), "Η φλόγα που τρεμοσβύνει" (1963), "Βίβα Μαρία" (1965), "Ο κλέφτης" (1966), "Στο ίλιγγο της ακολασίας" (1967), "Φύσημα στην καρδιά" (1970), "Επονύμο Λακόμπ, όνομα Λυσιέν" (1970), "Black moon" (1975), "Η κουκλίτσα της Νέας Ορλεάνης", "Ατλάντικ Σίτυ" (1980), "Ο Μιλού του Μάη" (1990).

ΖΑΝ-ΠΙΕΡ ΜΕΛΒΙΑ

"Δύο άντρες στο Μανχάτταν" (1959), "Ο εφήμερος" (1961), "Ο χαφιές" (1962), "Ο μεγάλος τυχοδιώκτης" (1963), "Η δεύτερη πνοή" (1966), "Ο δολοφόνος με το αγγλικό πρόσωπο" (1967), "Η μεγάλη στρατιά των αφανών ηρώων" (1969), "Ο κόκκινος



Ζαν - Λυκ Γκοντάρ: "Το Γουήκ - εντ"



Ζακ Ντεμύ: "Η Λόλα"



Αλαίν Ρενάι: "Χιροσίμα αγάπη μου"



Λουί Μαλ: "Οι εραστές"

κύκλος" (1970), "Ο αστυνόμος" (1972).

ΡΟΜΠΕΡ ΜΠΡΕΣΟΝ

"Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε" (1956), "Ο πορτοφολάς" (1959), "Η δίκη της Ζαν Ντ - Αρ" (1961), "Au hasard Balhazar" (1965), "Mouchette" (1966), "Το δράμα μιας όμορφης" (1968), "Les quatre nuits d'un reveur" (1971), "Le graal" (1973), "Le diable probablement" (1977), "L'argent" (1982).

ΦΙΑΠΙ ΝΤΕ ΜΠΡΟΚΑ

"Τα παιχνίδια της αγάπης" (1960), "Le farceur" (1961), "Ο εραστής των πέντε ημερών" (1961), "Καρτούς" (1961), "Οι άνθρωποι του Ρίο" (1963).

ΖΑΚ ΝΤΕΜΥ

"Λόλα η γυναίκα της ακολασίας" (1961), "Το λιμάνι των Αγγέλων" (1962), "Οι ομπρέλλες του Χερβούργου" (1964).

ΖΑΚ ΝΤΕΡΕ

"Le gigolo" (1960), "Ριφιφι στο Τόκυο" (1962), "Το συμβόλαιο των δολοφόνων" (1963), "Βιασμοί των ήλιο" (1965).

ΚΛΩΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ

"Ο ωραίος Σέργιος" (1958), "Τα ξαδέλφια" (1959), "Το τρίο της αμαρτίας" (1959), "Les bonnes femmes" (1960), "Les godeluveaux" (1960), "Ο σατανικός εραστής" (*29) (1961), "Λαντρί, ο δολοφόνος των γυναικών" (1962), "Ο πράκτωρ τήρης αφιχίζει επέθεση" (1964), "Μαρί Σαντάλ εναντίον Δόκτωρος Κ" (1965), "Πράκτωρ τίγρης, επιχείρηση δυναμίτης" (1965), "Η γραμμή των συνόρων" (1966), "Το σκάνδαλο" (1967), "Ο δρόμος της Κορίνθου" (1967), "Οι ελαφίνες" (1967), "Η άπιστη γυναίκα" (1968), "Να πεθάνει το κπίνος" (1969), "Ο χασάπης" (1969), "Ο χωρισμός" (1970), "Άγιο πριν νυχτώσει" (1970), "Το δεκαήμερο της αμαρτίας" (1971), "Στην παγίδα των λύκων" (1972), "Ματωμένος γάμος" (1972), "Επιχείρηση, ώρα μηδέν" (1973), "Ερωτικό πάρε" (1974), "Αθώοι με βρώμικα χέρια" (1974), "Προφητεία ενός εγκλήματος" (1975), "Τρέλλες της μπουρζουαζίας" (1976), "Alice ou la dernière fugue" (1977), "Ο δολοφόνος είναι αναμεσά μας" (1978), "Violette nozieve" (1978), "Le cheval d'Orguel" (1980), "Le sang des autres" (1984), "Δόκτωρ Μ" (1951).

ΚΛΩΝΤ-ΟΤΑΝ ΛΑΡΑ

"Ο παίχτης" (1958), "Οι λεμβοδορίες του Σαν Φραντζίσκο" (1959), "Η πράσινη φοράδα" (1959), "Το δάσος των εραστών" (1960), "Vive Henry IV" (1961).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στη σκηνοθεσία ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ. Σενάριο-μοντάζ Ζαν-Λυκ Γκοντάρ.
2. Αυτό το φιλμάκι (16 mm/ 30 λεπτά/ Α/Μ), έχει χαθεί. Επίσημα ανακοινώθηκε ότι δεν υπάρχει καμιά κόπια στα αρχεία.
3. Ερμηνεία από τον Ζαν-Λυκ Γκοντάρ. Η ταινία ολοκληρώθηκε το 1960 (Μάιος).
4. Στη σκηνοθεσία και ο Πιερ Γκυλμπέρ.
5. Μοντάζ και ερμηνεία απ' τον Ερίκ Ρομέρ. Στην φωτογραφία ο Ζακ Ριβέτ. Βασίζεται στο ομώνυμο διήγημα του Έντγκαρντ Άλλαν Πόε.
6. Στην ηχολήψη ο Μπετράν Ταβερνιέ, στ' άλλα όλα ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ.

7. Στην σκηνοθεσία και η ομάδα "Τζίγκα Βερτώφ".

8. Στην σκηνοθεσία και ο Ζαν Πιερ Γκορύν.

9. Στην σκηνοθεσία και ο Ζαν Πιερ Γκορύν.

10. Χαρακτηριστικό είναι πως ο Ρενάι εργάστηκε κυρίως σαν μοντέρ στο ξεκίνημα της καριέρας του. Οι ταινίες με τον Ρενάι στο μοντάζ είναι δεκάδες και δεν τις συμπεριλαμβάνουμε στην φιλομογραφία. Ωστόσο, κι αυτές που σκηνοθέτησε είναι τελείως άγνωστες. Μερικές δεν έχουν προβληθεί ούτε στη Γαλλία. Είναι λογικό να απορεί ο αναγνώστης πως είναι δυνατόν ένας κινηματογραφιστής τέτοιας δυναμικής, να παραμένει ως ο σκηνοθέτης του "Χιροσίμα, αγάπη μου", στην Ελλάδα και γενικότερα στην Ευρώπη, και να αγνοείται συστηματικά το υπόλοιπο έργο του (ειδικά οι μικρού μήκους ταινίες). Και κάτι άλλο: η ταινία μεγάλης διάρκειας "Θέλω να πάω σπίτι μου" έτυχε πρώτης προβολής στη χώρα μας στις 30.10.92 μέσω του σταθμού της ET-1 ("Κινηματογραφική Λέσχη", ώρα 23.50)!

11. Στη σκηνοθεσία και ο Κρις Μαρκέρ. Βραβείο Ζαν Βιγκώ (1954).

12. Στην σκηνοθεσία και ο Ζ. Ντονιόλ Βαλκρόζ (1956).

13. Στο ντεκόρ ο Κλώντ Σαμπρόλ. Βραβείο "Χρυσός Ερμής" Φεστιβάλ Βενετίας (1958).

14. Τονισμένη η αμάθεια για το έργο (μικρού κι μεγάλου μήκους ταινίες του Ζακ Ριβέτ) (*). Και είναι αξιο απορίας, μιας και ο Ριβέτ, εκτός από φωτογράφος, σεναριογράφος, διευθυντής παραγωγής και σκηνοθέτης υπήρξε ένας από τους προοδευτικότερους θεωρητικούς του "νέου κύματος". Δυστυχώς αν αφαιρέσουμε δύο-τρεις ταινίες που μεταδόθηκαν απ'το κρατικό τηλεοπτικό δίκτυο δεν γνωρίζουμε άλλες. Έτσι δεν συμπεριλαμβάνονται στην φιλομογραφία του. Και δύο ερωτήματα: α. Θα ενδιαφερθεί κάποιο γραφείο διανομής να φέρει στη χώρα μας το φιλμ "Η ωραία καυγάτσο" (1991); β. Το "κινηματογραφικό αρχείο" των εκδόσεων "Αιγόκερως" δεν θα σεβαστεί τουλάχιστον το έργο δύο πρωτοπόρων: του Ζακ Ριβέτ και του Λουί Μαλ;

15. Θέτουμε κριτικό σημείωμα (11.5.1988).

16. Στη σκηνοθεσία και μέλη της ομάδας "Τζίγκα Βερτώφ". Πρόκειται για μοντάζ εικόνων και μιξάζ ήχων απ'το Μάη του '68.

17. Η ταινία παραμένει ανολοκλήρωτη στις μέρες. Προοριζόταν από τον παραγωγό Ν. Πενεμπτείκερ, σε διάρκεια 105 λεπτών. Ο Γκορνάρ την άφησε στα 82 λεπτά (Ιούλιος 1969).

18. Στη σκηνοθεσία και ο Ζακ Πιερ Γκορύν (ηγέτικο στέλεχος των "Τζίγκα Βερτώφ").

19. Στη σκηνοθεσία και η ομάδα "Τζίγκα Βερτώφ". Ύστερα από διαμάχη της ομάδας με τον Γκορνάρ το φιλμ δεν ολοκληρώθηκε. Επίσης δεν έχει προβληθεί στα περισσότερα ευρωπαϊκά κράτη.

20. Στην σκηνοθεσία και η Αν-Μαρί Μιεβίλ.

21. Στην σκηνοθεσία και η Αν-Μαρί Μιεβίλ.

22. Στο σενάριο και τη σκηνοθεσία και Αν-Μαρί Μιεβίλ. Σαν οπερατέρ βοήθησε ο Ζαν Ρους.

23. Στο σενάριο η Μαργκερίτ Ντυράς, στη φωτογραφία μόνιμα ο Σασά Βιερνί. Εδώ και ο Τακαχάτσι Μίτσιο. Οπερατέρ ο Πιερ Κουπύλ. Μουσική οι Τζοζέφιν Φούσο, Ζωζέ Ντελερί. Βραβείο FIPRESCI στις Κάννες το 1959. Βραβείο Κριτικών Νέας Υόρκης το 1960.



Ζαν - Λυκ Γκορνάρ: "Πάθος - Ονομα Κάρμεν"

24. Σενάριο, Ζακ Στέρνμπεργκ. Φωτογραφία Ζαν Μποφρετί. Μοντάζ, Κολέτ Λελού. Μουσική Κριστόφ Πεντερέτσι.

25. Στη σκηνοθεσία και οι Ζαν Ρους, Ζακ Ντουαγιόν.

26. Στη φωτογραφία εδώ ο Μπρούνο Νίτεν.

27. Στη μουσική ο Χανς-Βέρνερ Χέντσε.

28. Στη σκηνοθεσία και ο Ζακ-Υβ Κουστά.

29. Ελληνικός τίτλος: "Ο σατανικός εκβιαστής" (1961).

ΑΛΛΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Αξιοσημείωτη η προσφορά στην παραγωγή των Φίλιπ Ντουσάντ, Ρενέ Ντε Μουλίλ, Φίλιπ Σενάι, Ρολάν Πενά, Μαροσέλ Μπερμπέ, Πιερ Ρουστάν, Μπάρμπιτ Σρέντερ.

* Στη φιλομογραφία δεν συνεπεριλήφθηκαν ονόματα που δεν έφτασαν στην Ελλάδα.

* Επίσης για να μην κουράσει το κείμενο αποφύγαμε τα ονόματα των συντελεστών της κάθε ταινίας. Ακόμα για τον ίδιο λόγο δεν γράψαμε τις διακρίσεις των ταινιών (ειδικές απονομές, βραβεία κ.α.).

(*) Καλή επιτυχία στους μέλλοντες υποψήφιους σκηνοθέτες της εθνικής μας κινηματογραφίας. Με τα ελληνικά δεδομένα αγνοούν την πράξη και θεωρία του κάθε Ζακ Ριβέτ (πλην ελαχίστων εξαιρέσεων). Με την αμάθεια τέτοιων φιλικών δοκιμών σίγουρα ο Ελληνικός Κινηματογράφος θα δείξει το πραγματικό του εαυτό!!!

Κριτική μου σημείωση

Αντιδραστικές κρίσεις; Επιφυλάξεις πιο ορθά. "Le femme de l'ariateur".

Εδώ Ρομέρ διαλογικό κοντσέρτο για τέσσερις σολίστ κα ορχήστρα, αρ. 1, έργο 2, σε 3 μέρη.

α. πρωϊνό

β. μεσημέρι

γ. νύχτα

"ΗΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΑΕΡΟΠΟΡΟΥ" (1980).

* Το φιλμ Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΑΕΡΟΠΟΡΟΥ, 1980, εγκαινιάζει ένα νέο κύκλο ταινιών με τίτλο "κομεντί και παρομιές" (γενικό θέμα αυτών των ταινιών είναι τα παιχνίδια του έρωτα και της τύχης, στην σύγχρονη πραγματικότητα). Είναι δηλαδή μεταγενέστερο του ΑΛΜΠΟΥΜ ΕΡΑΣΤΩΝ, του ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΤΗ

ΜΟΝΤ, του Η ΓΑΜΠΑ ΤΗΣ ΚΛΑΙΡΗΣ, του Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ, του Η ΜΑΡΚΗΣΙΑ ΤΗΣ Ο και του ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΛΙΟΝ. Κάπως αλλάγμένο θεματολογικά. Ερασιτεχνικό. Με άγνωστους ηθοποιούς, με άγνωστους βοηθούς, με κάμερα 16mm και με μια απλότητα πρωτόγνωρη. Ταινία - αισθητική ανανέωση για τον νέο γαλλικό κινηματογράφο για τη λιτότητα του μέσου - κάμερα, επηρέασε μεγάλη γκάμα νέων σκηνοθετών. Ρομέρ ο καθοδηγητής λοιπόν. Ρομέρ ο γεωμέτρης της ενεστώσας κατάστασης. Γι' αυτό Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΑΕΡΟΠΟΡΟΥ μοιάζει -σε σύνολο- εύθραυστη και κενή. Γι' αυτό δεν ταραχτήκαμε ποτέ στη διάρκεια, δε συναντήσαμε την ένταση σε κάποια σκηνή. Κι όμως μείναμε με το στόμα ανοιχτό, άφωνοι: απ' τον προσεχτικό

ΔΥΝΑΜΙΚΟΙ

ΕΝΗΜΕΡΩΜΕΝΟΙ

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

ΜΕ ΑΠΟΨΗ



ΤΟΤΕ...



Κριτική μου σημείωση

βηματισμό της σύνδεσης των επεισοδίων προς μια τελική ρίζα που βρίσκεται βαθιά μέσα στο λόγο. Τι αντανάγλαση είναι αυτή που αντανακλά τη θεμελιώδη σχέση εικόνας - λόγου;

* Η στιγμή που αρθρώνεται το συμβάν είναι στις ταινίες του Ρομέρ, παρούσα στιγμή, απόλυτα καθορισμένη στα όρια μιας ακολουθίας. Έτσι ο Ρομέρ δεν μπορεί να ολοκληρώσει έναν μύθο της μύησης έξω απ'τα κενά της αφήγησης, την ανεκδοτολογία του επεισοδιακού: η σχέση του πίνακα με τις λέξεις, η υποστασιακή τους σχέση, αλληγορία ή παραβολή. Όλα ήρεμα. Παρεξηγήσεις, τυχαίες συναντήσεις, πρόσωπα που διασταυρώνονται, λαθεμένες εντυπώσεις, εξομολογήσεις, καθημερινές καταστάσεις και φυσικά

διάλογοι διαμορφώνουν το φιλικό σύστημα του δημιουργού. Ένα σύστημα - αρχή, μιας μέχρι σήμερα διαρκούς αισθητικής.

* Μπροστά στη μαγεία αυτού του τρόπου, προσωπικά παραμερίζουμε τις κοινωνιολογικές αδυναμίες της ταινίας, καθώς και την εξίσου αδύναμη ανάπτυξη των χαρακτήρων σε σχέση μ'αυτήν. Μη ξεχνάμε πως έχουμε να κάνουμε με τον αριθμό 1 ενός έργου με έξοχα δείγματα (Ο ΤΕΛΕΙΟΣ ΓΑΜΟΣ, Η ΠΡΑΣΙΝΗ ΑΧΤΙΔΑ, Ο ΦΙΛΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΗΣ ΜΟΥ, ΡΕΝΕΤ ΚΑΙ ΜΙΡΑΜΠΕΛ, ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ(1).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ 1. Η ταινία ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ ανήκει στο έργο 3 του Ρομέρ με τίτλο "ΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΕΠΟΧΕΣ".

ΠΡΙΝ

Η εφημερίδα της ανεξάρτητης Αριστεράς!



Η πιο ενημερωμένη ριζοσπαστική φωνή

Κυκλοφορεί κάθε Κυριακή

Τι εννοώ όταν γράφω πως ο Ριβέτ αδικείται

Γράμμα στον Υπουργό Πολιτισμού με αφορμή την απαγόρευση της ΚΑΛΟΓΡΙΑΣ του Ζακ Ριβέτ.

Το αφεντικό ας είχε δίκιο. Όλα συμβαίνουν σ'ένα "χυδαίο και υποδεέστερο επίπεδο". Πιστεύω ότι με τα παραπάνω λόγια υπονοούσε τους πρόγριπτες που μας κυβερνούν. Ευτυχώς που είμαστε διανοούμενοι (τόσο εσείς, όσο ο Νταντερό κι εγώ), ώστε να μπορούμε να έχουμε ένα διάλογο υψηλού επιπέδου. Ωστόσο δεν είμαι απόλυτα σίγουρος, αγαπητέ κύριε Μαλρώ, ότι θα καταλάβετε τίποτα από αυτό το γράμμα. Αλλά μια και είστε ο μόνος γκολικός που ξέρω, ο θυμός μου θα εκραγεί πάνω σας.

Και καλά θα κάνει. Όντας σιγηθής, όπως οι άλλοι είναι Εβραίοι ή μαύροι, βαρέθηκα να έρχομαι να σας βλέπω για να σας παρακαλέσω να επέμβετε στους φίλους σας Ροζέ Φρέυ και Ζωρζ Πομπιντού για να δώσουν χάρη σε μια ταινία που η λογοκρισία (αυτή η Γκεστάπο του πνεύματος) καταδίκασε σε θάνατο. Αλλά Θεέ των ουρανόων, δεν πίστευα ότι θα χρειαζόταν να κάνω κάτι τέτοιο για τον αδελφό σας το Νταντερό, που θα ήταν δημοσιογράφος και συγγραφέας όπως εσείς και για το έργο του την ΚΑΛΟΓΡΙΑ, την αδελφή μου - δηλαδή έναν Γάλλο πολίτη που παρακαλεί τον Πατέρα μας να προστατεύει την ανεξαρτησία του.

Τι τυφλός που ήμουν! Θα έπρεπε να θυμηθώ το γράμμα με το οποίο ο Νταντερό φυλακίστηκε στη Βασιλίη. Ευτυχώς που η άρνησή σας να με δείτε ή να κάνετε το κορόιδο στο τηλέφωνο, μου άνοιξε τα μάτια. Όταν σούσατε την ταινία μου ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΗ από τα χέρια του Πεϋρεφίτ, νόμισα ότι ήσασταν θαρραλέος κι έξυπνος, αλλά τώρα καταλαβαίνω τι ήταν αυτό που σας κινούσε, τώρα που μ'ελαφρά τη καρδιά αποδεχτήκατε την απαγόρευση ενός έργου, το οποίο μιλά για δυο αδιαχώριστες έννοιες: για τη γενναιοδοξία και την αντίσταση. Τώρα λοιπόν καταλαβαίνω τη δειλία σας. Και μη μου μιλάτε για την Ισπανία, τη Βουδαπέστη ή το Άουοβιτς. Όλα συμβαίνουν σ'ένα υποδεέστερο επίπεδο, σας το έχω ήδη πει: αυτό του φόβου.

Αν δεν ήταν τόσο άθλιο, θα έλεγα πως είναι



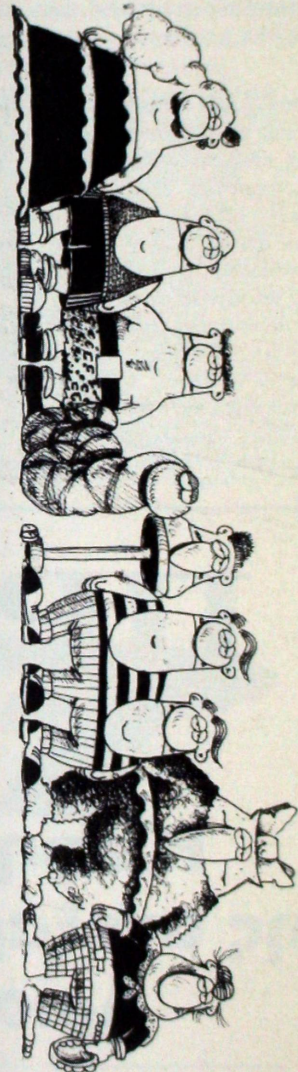
Ζαν - Λυκ Γκοντάρ: "Ο τρελλός Πιερό"

όμορφο και συγκινητικό να βλέπεις έναν υπουργό Πολιτισμού του 1966 να φοβάται ένα εγκυκλοπαιδικό πνεύμα του 1789. Κι είμαι παντελώς σίγουρος, αγαπητέ Αντρέ Μαλρώ, ότι δεν καταλαβαίνετε απολύτως τίποτε κυριευμένος από οργή. Ούτε φουικά θα καταλάβετε γιατί από δω και στο εξής θα φοβάμαι να σας σφίξω το χέρι, έστω σιωπηλά. Όχι, δεν υποστηρίζω πως τα χέρια σας μοιάζουν με κείνα που τρέχει πάνω τους το αίμα του Σαρόν και του Μπεν Μπαρκά. Όχι. Εσείς έχετε καθαρά χέρια, όπως οι καντικοί. Αλλά όπως έλεγε ο Πεγκύλ, δεν υπάρχουν πλέον χέρια. Τυφλός λοιπόν και χωρίς χέρια, μόνο με πόδια για να δραπετεύσετε από την πραγματικότητα, με μια λέξη δειλός ή ίσως πιο καλοπροαίρετα αδύναμος, γέρος και κουρασμένος, πράγμα που είναι το ίδιο. Δεν εκπλήσσομαι λοιπόν που δεν αντανωρίζετε τη φωνή μου, όταν σας μιλώ για την απαγόρευση της Σουζιάν Σιμονέν, της καλόγριας του Νταντερό, σα να πρόκειται για μια δολοφονία. Όχι, δεν υπάχκει τίποτα που να μ'εκπλήσσει σ'αυτή τη δειλή στάση σας. Παριστιάνετε τη στρουθοκάμηλο με τις εσωτερικές σας μνήμες. Πως μπορείτε εξάλλου να με ακούσετε. Αντρέ Μαλρώ, αφού σας τηλεφωνώ από το εξωτερικό, από μια μακρινή χώρα που ονομάζεται ελεύθερη Γαλλία.

Nouvel Observateur.

6 Απριλίου 1966

Αρκάς
SHOW
BUSINESS



Πρωτοπορία

ΒΙΒΛΙΑ • ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ • ΚΟΜΙΚΣ

ΓΡΑΒΙΑΣ 3-5-ΑΘΗΝΑ 106 78-ΤΗΛ. 360.15.91
ΝΙΚΗΣ 3 - ΘΕΣ/ΝΙΚΗ 546 24 - ΤΗΛ. 226.190

Ο Λένιν και ο κινηματογράφος

Σοβιετική Ένωση 1918: το νέο σκη-
νικό που διαμόρφωσε η νικηφόρα
Οχτωβριανή Επανάσταση δε μπο-
ρούσε παρά να είχε μια κάποια αντανάκλα-
ση και στην τέχνη. Ο κινηματογράφος δεν
έμεινε έξω απ'αυτήν την κοσμογονία. Σα
"μαγική" τέχνη και χάρη στις δυνατότητες
ν'απευθύνεται πλατιά στο λαό, να προπα-
γανδίζει και να διαπαιδαγωγεί, έτυχε μιας
ιδιαίτερα προνομαχικής μεταχείρισης από τη
νεαρή σοβιετική εξουσία.

Χαρακτηριστική είναι μια από τις πρώτες
αποφάσεις της νεοσύστατης σοβιετικής κυ-
βέρνησης για τον κινηματογράφο: "Ο κινημα-
τογράφος μπορεί να μεταβληθεί σε πραγμα-
τικό και δραστικό όπλο για τη διαφύση της
εργατικής τάξης και της μεγάλης μάζας του
λαού και ένα από τα σημαντικότερα μέσα
στον ιερό αγώνα του προλεταριάτου ν'απαλ-
λαγεί από τα στενά περιθώρια της αστικής
τέχνης. Θα προωθήσει την εξέλιξη της τα-
ξικής συνείδησης και την ανάπτυξη της διε-
θνούς αλληλεγγύης"(1).

Την απόφαση αυτή την υπέγραψε ο Β.Ι.
Λένιν, ο οποίος έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέ-
ρον για την τέχνη και ειδικότερα για το ρόλο
που ήταν δυνατό να διαδραματίσει η κινη-
ματογραφική τέχνη (2).

Ήδη αρκετό καιρό πριν ξεσπάσει η επανά-
σταση ο Λένιν είχε διαμορφώσει άποψη για
τον κιν/φο. Πιο συγκεκριμένα τον είχαν εντυ-
πωσιάσει ιδιαίτερα: α) η συστηματική χρησι-
μοποίηση του κιν/φρου από τους Γερμανούς
καθολικούς, προκειμένου να προσεταιριστούν
νέους πιστούς (3), β) η απαγόρευση "ανατρεπ-
τικών" κιν/κών έργων από την μοναρχία των Ρο-
μανόφ (4), γ) η χρησιμοποίηση του κιν/φρου για
τη μελέτη της δουλιάς των καλύτερων εργατών
και συνακόλουθα για την εντατικοποίηση της
εργασίας στα μεγάλα εργοστάσια των καπιτα-
λιστικών χωρών της Δύσης, που εφάρμοζαν την
τεχνική του ταηλορισμού (5).

Με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις ο Λέ-
νιν περιέλαβε στο σχέδιο προγράμματος του
Κ.Κ.Ρ. (μτ.) ειδική παράγραφο για το ρόλο της
τέχνης και ειδικότερα του κιν/φρου. Θεωρούσε
δοσμένη την "ολόπλευρη βοήθεια της σοβιε-
τικής εξουσίας στην αυτομόρφωση και στην
ανάπτυξη των εργατών και των εργαζομένων
αγροτών (άνοιγμα βιβλιοθηκών, σχολείων για
ενηλίκους λαϊκών πανεπιστημίων, φροντιστη-
ρίων, κιν/φρων, σπουίτιο, κ.τ.λ.)"(6).

Φαίνεται ότι ο Λένιν είχε από πολύ νωρίς

κατανοήσει τον εξεγερτικό, προπαγανδιστικό
και συνάμα διαπαιδαγωγικό ρόλο της εβδομης
τέχνης, η οποία θα διαδραματίζε σημαντικό ρόλο
στην εδραίωση της Επανάστασης. Στις 5 Μάη
1918 ιδρύεται το τμήμα ανεξαρτήτων πολιτιστι-
κομορφωτικών οργάνωσης Προλétκουλτ, ενώ
το καλοκαίρι του 1918, στα πλαίσια του πρώτου
πεντάχρονου σχεδίου, δημιουργήθηκαν κι-
νούμενα κιν/κά σπουίτιο, γνωστά ως "πλοία" και
"τραίνα προπαγάνδας"(7).

Ο ίδιος ο Λένιν έκανε συγκεκριμένες υπο-
δείξεις για τη βελτίωση της δουλιάς των τραί-
νων και πλοίων διαφύσης. Πρότεινε συγκεκρι-
μεμένα: α) να ενισχυθούν οικονομικά για
την επιλογή κιν/κών ταινιών, β) να ετοιμα-
στούν, μέσω της επιτροπής κιν/φρου, παραγω-
γικές (που να δείχνουν διάφορους κλάδους
της παραγωγής), αγροτικές, βιομηχανικές, α-
ντιθρογκουπτικές και επιστημονικές ταινίες και
γ) να προσεχθεί ιδιαίτερα η επιλογή των ται-
νιών και να υπολογιστεί η επίδραση που θα
έχει η κάθε ταινία στον πληθυσμό κατά την
διάρκεια της προβολής της (8).

Εξάλλου συχνά ο Λένιν υποδείχνει και την
χρησιμοποίηση του κιν/φρου ως μέσου παρα-
γωγικής προπαγάνδας. Στην εισήγησή του
στο 8ο Πανρωσικό Συνέδριο των Σοβιét συ-
νιστά την κιν/κή προβολή προπαγανδιστικής
ταινίας σχετικά με την εξόρυξη τύρφης με
υδραυλικό τρόπο, προκειμένου οι αντιπρό-
σωποι του συνεδρίου "να πάρουν μια ιδέα για
το που βρίσκεται μια από τις βάσεις της νέης
ενάντια στη μεγάλη έλλειψη καυσίμων"(9),
ενώ αλλού (10) συνιστά την συνεργασία με το
τμήμα κιν/φρίας προκειμένου νά αξιοποιηθούν
συστηματικά οι κιν/κές ταινίες για παραγω-
γική προπαγάνδα, έτσι ώστε να προσεγγίσουν
όσο το δυνατόν μεγαλύτερο κοινό.

Ιδιαίτερα αναφορά οφειλούμε να κάνουμε
στην ιδιαίτερη σημασία που έδωσε ο Λένιν
στα κιν/κά χρονικά. Σε συνομιλία του με τον
τότε Λαϊκό Επίτροπο Παιδείας Α. Λουνα-
τσάρκι τόνιζε: "Η παραγωγή νέων έργων δια-
ποτισμένων με τα κομμουνιστικά ιδεώδη που
ν'ανταναικούν τη σοβιετική πραγματικότητα,
πρέπει ν'αρχίσει από τα χρονικά"(11).

Με δικές του οδηγίες ξεκίνησε στη Σ. Έ-
νωση η παραγωγή κιν/κών επικαιρών ήδη από το
1918, στα πλαίσια "κιν/κών εβδομάδων"(12).

Αναφορικά με το περιεχόμενο των επικαι-
ρων ο Λένιν πίστευε ότι θα πρέπει να δώ-
σουν προσοχή σε τρία θέματα: την ευμάρεια
των μητέρων και παιδιών, το μέτωπο Βράν-



γκέλ και τα παλάτια που μετατράπηκαν σε
σπίτια παιδιών(13). Κατ'αυτόν τον τρόπο
"η πολυσεβίικη προπαγάνδα χρησιμο-
ποιώντας τα πιο πενηρά μέσα θα πετύχαι-
νε τη μεγαλύτερη δυνατή απήχηση στο α-
κροατήριό της"(14).

Προς αυτήν την κατεύθυνση, στις 27 Αυ-
γούστου 1919, ο Λένιν υπογράφει το διά-
ταγμα εθνικοποίησης του τσαρικού κινη-
ματογράφου, ενώ τον ίδιο χρόνο ιδρύεται
η Κρατική Σχολή Κινηματογραφίας(15).

Κάτι άλλο, που πρέπει να τονιστεί είναι
το ενδιαφέρον του Λένιν για την προώθη-
ση των σοβιετικών ταινιών στο εξωτερικό.
Με δική του πρωτοβουλία οργανώθηκε
μια αντιπροσωπεία στο εξωτερικό "για την
αγορά και μεταφορά των κιν/κών ταινιών,
φίλμς και κάθε κιν/κου υλικού"(16).

Χαρακτηριστική είναι μια επιστολή του
"Προς τα Λαϊκά Επιτροπάτα Εξωτερικού
Εμπορίου, Οικονομικών και Παιδείας"
στην οποία, συνιστούσε την προσοχή των
υπευθύνων σε μια πρόταση της ιταλικής
εταιρείας "Τσίνο-Τσίνεμα", που αφο-
ρούσε γυρίσματα και αγορά κιν/κών ται-
νιών στη Ρωσία και εκμετάλλευση των ται-
νιών αυτών στην Ιταλία(17).

Εξίσου μεγάλο είναι το ενδιαφέρον του
για την ποιότητα των παραγομένων σοβιε-
τικών ταινιών. Πάντοτε τόνιζε "οτι "πρέπει
να μεταφερθεί ο υγιής κιν/φος στις μάζες,
στην πόλη και στο χωριό", όμως έρχε
αναγκαία και κάποια μορφή λογοκρισίας,
την οποία θα αναλάμβαναν παλιοί μαρξι-
στές (18), έτσι ώστε ούτε "έργα αντεπανα-
στατικά και ανήθικα να μην προβάλλο-
νται"(19), ούτε η προπαγάνδα να ξεφεύγει
από τους στόχους της.

Τελικά όμως η συμπίκνωση των ιδεών του

Λένιν για τον κιν/φο τη βρίσκουμε στην πασίγνωστη φράση του: "Πρέπει να θυμάστε καλά ότι απ'όλες τις τέχνες η πιο σπουδαία για μας είναι ο κινηματογράφος" (20).

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ

ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΙΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. ΜΕΓΑΛΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ (λήμμα κιν/φος), ΠΙΑΝΝΙΚΟΣ 1980.

2. Για πληρέστερη ενημέρωση βλέπε: ΠΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ (Β.Ι.ΛΕΝΙΝ), ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ 1985. Ειδικότερα για τον κινηματογράφο: Ο ΛΕΝΙΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ (Συλλογή ντοκυμεντων και υλικών), ΜΟΣΧΑ 1963.

3. ΑΠΑΝΤΑ (Β.Ι.ΛΕΝΙΝ), ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ, τόμος 23, σελ.192.

4. ΑΠΑΝΤΑ, τόμος 20, σελ.176.

5. ΑΠΑΝΤΑ, τόμος 24, σελ.364.

6. ΑΠΑΝΤΑ, τόμος 38, σελ.96.

7. Εφοδιασμένα με τυπογραφείο και μια κιν/κή μηχανή διέσχίζαν ολόκληρη τη χώρα απ'άκρη σ'άκρη και επισκέπτονταν τα συντάγματα (= πρωτοπόρα) οικοδομικά συνεργεία και διάφορα ορυχεία, εργοστάσια και φάμπρικες γυρίζοντας φιλμ και επίκαιρα (ζουρνάλς). Τα "τραίνα - ντοκιμαντάζ", ακολουθώντας τις οδηγίες του Λένιν, καθόρθωναν να κινητοποιούν πλατέςμάζες στο πλευρό της Επανάστασης, δεν ήταν φυσικά τυχαίο, ότι επικεφαλής των τραινών τέθηκε ο οπερατέρ επικαύρα Τζίγκα Βερτόφ, ενώ αργότερα ήρθε να βοηθήσει και ο Σεργκέϊ Αϊζενστάϊν. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι η πιο πολυπαιγμένη ταινία των "τραινών διαρρύθισης", ήταν η ΟΧΤΩΒΡΙΑΝΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ, του Τζ. Βερτόφ.

8. ΑΠΑΝΤΑ, τόμος 40, σελ.72-73.

9. ΑΠΑΝΤΑ, τόμος 42, σελ.153.

10. ΑΠΑΝΤΑ, τόμος 42, σελ.16.

11. Ο ΛΕΝΙΝ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (ΓΚ. ΜΠΟΠΑΝΣΚΙ), ΜΟΣΧΑ 1925, σελ.49.

12. Από τις λήψεις επικαύρων η σιβητική κιν/φία θα περάσει αργότερα στην παραστατική - δημοσιολογική ερμηνεία της, στα ποιητικά ντοκιμαντάζ του Βερτόφ και στα μονταρισμένα από προηγουμένα υλικά, ιστορικά - επαναστατικά φιλμ της Ε.Ι. Σουμπ.

13. ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ (Ρ. ΤΑΙΛΟΡ), περιοδικό ΦΙΛΜ, τεύχος 23, ΝΟΕΜΒΡΗΣ 1982.

14. ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΟΥ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑΤΟΥ (Β.Ι.ΛΕΝΙΝ), περιοδ. ΦΙΛΜ, τεύχος 16, ΜΑΡΤΗΣ 1979.

15. Λεπτομερέστερα για την εξέλιξη της σοβιετικής κινηματογραφίας βλέπε ΚΙΝΟ - ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΩΣΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΦΙΛΜ (Α.ΤΖΕΙ), ΕΞΑΝΤΑΣ.

16. ΑΠΑΝΤΑ, τόμος 40, σελ.73.

17. ΑΠΑΝΤΑ, τόμος 44, σελ. 270-271.

18. Περιοδικό ΚΙΝΟΝΕΝΤΕΛΙΑ, τεύχος 4, ΜΟΣΧΑ 1925.

19. Αναφέρεται στα απομνημονεύματα του Α.Λουνάτσκι.

20. Περιοδικό ΣΟΒΙΕΤΣΚΟΠΙΕ ΚΙΝΟ, τεύχος 1-2, ΜΟΣΧΑ 1933.

ΠΡΟΣΕΧΩΣ

ΤΙ ΘΑ ΠΑΙΧΤΕΙ ΚΑΙ ΠΟΥ;

* Η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών της οποίας τα γραφεία, το καταπληκτικό καφεεντάκι της - όπου μπορείται να πιείτε καφέ και να συζητήσετε για τον κινηματογράφο - και η κινηματογραφική της λέσχη βρίσκονται στην οδό Τσοτίσα 11, πίσω από το Αρχαιολογικό Μουσείο, προγραμματίζει για τους μήνες Δεκέμβρη, Γενάρη και Φλεβάρη τις εξής ταινίες: Τρία παιδιά Βολιώτικα, Η συμφορά του Λαβεντερ Χιλλ (3/12), Μήτεος και Μητρούσης στην Αθήνα, Ο Δον Καμίλο στη Ρωσία (7/12), Κυριακάτικο ξύπνημα, Ένας τρελλός ψευτοπλατάς (10/12), Το τρελλοκόριτσο, Ο άνθρωπος βλήμα (14/12), Ένας ήρωας με παντούφλες, Μεγάλος έρωτας (17/12), Ο Φανούρης και το σόι του, Ο κατάσκοπος με τα 1000 πρόσωπα (21/12), Ξύπνα καμήλε Περικλή, Ρα Τα Πλαν (28/12), Ο Θύμιος τάκανε θάλασσα, Ο κλέφας του κλέφαντος (4/1), Ο Βασιλιάς της Γκάφας, Το αδελφάτο των επτά θαλασσών (7/1), Η κυρία Δήμαρχος, Μοντέρνα τέρατα (11/1), Αγάπησα μια πολυθρόνα, Βίαιοι, βρώμικοι και κακοί (14/1), Ο στήγλος που έγινε αρνάκι, Ο Ειρηνοποιός (18/1), στα πλαίσια του προγράμματος "Μεγάλοι κομμικοί".

* Στα πλαίσια του προγράμματος "Πολιτικός Κινηματογράφος", παρουσιάζει τις ταινίες: Ο αγώνας, Ο Νέος Παρθενώνας, Μέγαρα, Απεργία (του Σ. Αϊζενστάϊν) (21/1), Ανοιχτή επιστολή, Ο μικρός στρατιώτης (25/1), Κιέριον, Γη χωρίς ψωμί, Νύχτα και καταχνιά, στο Βαλπαράϊζο (28/1), Δι'ασημαντον αφορμή, Τα χέρια πάνω στην πόλη (1/2), Το κελί μηδέν, Μνήμες υποανάπτυξης (8/2), Happy Day, Ο Σαν Μικέλε είχε ένα κόκκορα (11/2), Οι γυναίκες σήμερα, 1789 (15/2), 1922, Πολιτικός εξόριστος (18/2), Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο, Πεθαίνοντας στην Μαδρίτη (22/2), Άρης Βελουχιώτης - Το δόγμα, Εάν (25/2).

Οι ημερομηνίες που παίζονται οι ταινίες είναι σε παρένθεση δίπλα απ'την δεύτερη ταινία της κάθε μέρας. Σημειώστε ότι οι ώρες, που παίζονται οι ταινίες είναι 8-10 μ.μ. και 10-12 μ.μ., για την πρώτη και δεύτερη αντίστοιχα κάθε μέρας, Για περισσότερες πληροφορίες επικοινωνήστε με την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών στο τηλέφωνο 8223205.

* Το Ινστιτούτο GOETHE που πρωτοπορεί σχετικά με τ'άλλα Ινστιτούτα στις κινηματογραφικές εκδηλώσεις και προβολές, πρόβαλλε σε avant-premiere ουσιαστικά, την ταινία του Τάκη Τουλιάτου:

ΒΕΡΥΚΟΚΑ ΣΤΟ ΚΑΛΑΘΙ, βραβευμένη στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Έχει προγραμματίσει μια αναδρομή στις ταινίες του Χέλμουτ Κόιτνερ (1908-1980), που γυρίστηκαν κατά την διάρκεια του ναζιστικού καθεστώτος. Θα παιχτούν: Η Κίτυ και το παγκόσμιο συνέδριο, Τα ρούχα κάνουν τον άνθρωπο, Ρομάντσο σε κλίμακα ελάσσονα, τον μήνα Νοέμβριο, Οδός Μεγάλης Ελευθερίας Νο7 (1/12), Κάτω απ' τις γέφυρες (3/12), Εκείνες τις ημέρες (8/12) και Το μύλο έπεσε (10/12). Σημειώστε ότι στις πέντε πρώτες ταινίες υπάρχουν αγγλικοί υπότιτλοι και σ'όλες ελληνική μετάφραση.

* Η Ταινιοθήκη της Ελλάδας προγραμματίζει τις εξής ταινίες που θα προβάλλονται κάθε Σάββατο, στις 7 μ.μ.: Αμερικάνικο Μπουρλέσο - Ομάδα Μακ Σεννέτ, Βασίλισσα Ελισάβετ (5/12), Φαντομάς, Άμιλετ (12/12), Γέννηση ενός Έθνους (19/12), Ιουδήθ της Βηθανίας, Κάμεν (9/1), Μισσαλοδοξία (16/1), Ταινίες του Μαξ Λίντερ (23/1), Η γυναίκα απ'το Παρίσι (30/1), Κάτω απ'την ανατολή (6/2), Τρελλες γυναίκες (13/2), Σπασμένο κρίνο (20/2). Οι ημέρες προβολών σε παρένθεση. Τα γραφεία της Ταινιοθήκης της Ελλάδας είναι στην γωνία Ακαδημίας και Κανάκη 1 και το τηλέφωνο 3612046.

* Η Κινηματογραφική Λέσχη Χαϊδαρίου παρουσιάζει το ΤΑΙΝΙΟΡΑΜΑ που είναι καταξιωμένο εδώ και δύο χρόνια. Περιλαμβάνει ταινίες-παραμύθια για μικρούς και για μεγάλους, ταινίες μουσικές, ταινίες εικαστικής πανδαίσιας, ταινίες σταθμίες στην ιστορία του σινεμά. Το πρόγραμμα του ΤΑΙΝΙΟΡΑΜΑΤΟΣ είναι: Τα φώτα της πόλης, του Τσάρλυ Τσάπλιν (6/12), Τοτό ο ήρωας, του Ζάκο Βαν Ντόρμελ (13/12), Ο εραστής, του Ζαν-Ζακ Ανό (19-20/12), Φάνυ και Αλέξανδρος, του Ίγκμαρ Μπέργκιαν (10/1), Ευτορα, του Λαρς Φον Τρίερς (17/1), Ψηλά τακούνια, του Πέδρο Αλμοντοβάδ (24/1), Αντρέϊ Ρουμπλιώφ, του Αντρέϊ Τακόφσκι (31/1), Bird, αφιερωμένη στη ζωή του Τσάρλυ Πάκερ (7/2), Η κυρία της Σαγκάης, με την Ρίτα Χέγουορθ (14/2), Η Χάνα και οι αδελφές της, του Γούντν 'Άλλεν (21/2), Οι κλέφτες, του Σπίνεν Φρήαρς (28/2). Οι προβολές γίνονται στον πρώην κινηματογράφο "Ανοιξη", Αγωνιστών Στρατοπέδου Χαϊδαρίου, Τηλ. 5813470, στις 7 μ.μ. και οι συναντήσεις των φίλων του σινεμά γίνονται κάθε Πέμπτη στο παλιό Δημαρχείο στις 9 μ.μ.

Πάνω, κάτω και ...

Πριν να κάνουμε κριτική σ'αυτή την ταινία, θα πρέπει να κλάνουμε μια αυτοκριτική. Είναι αλήθεια ότι πήγαμε να δούμε την ταινία ΠΑΝΩ, ΚΑΤΩ ΚΑΙ ΠΛΑΓΙΩΣ του Μιχάλη Κακογιάννη με βαριά καρδιά. Βαθεία επηρεασμένοι από μια κριτική που ακούσαμε από ιδιωτικό κανάλι - κουλτουριάρικο, όπως λένε - και απ'το διαφημιστικό τρέιλερ που είδαμε στην τηλεόραση, πιστεύαμε ότι θα είναι ένα φιάσκο.

Αυτή η ταινία μας προξένησε και χαρά και λύπη. Η χαρά, γιατί για πρώτη φορά είδαμε σύγχρονη ταινία του Ελληνικού κινηματογράφου και η αίθουσα ήταν γεμάτη. Ας πούμε τα θετικά της ταινίας. Το σενάριο ήταν στρωτό, έτσι η ταινία ήταν αποδεδειγμένη. Το μοντάζ γρήγορο - δεν κουράζε τον θεατή. Η φωτογραφία καταπληκτική, τράβαγε και δεν έδιωχνε τα βλέμματα των θεατών. Η ταινία ήταν "δροσερή" και θα μπορούσε κάλλιστα να συγκριθεί με ορισμένες ξένες, ενώ η παραγωγή, το τονίζουμε, ήταν Ελληνική.

Γιατί, όμως μας λύπησε; Αυτή η ταινία δεν είχε

καμιά λογική συνέχεια με τις προηγούμενες του σηνοθέτη. Θα μπορούσαμε να πούμε ενδεικτικά ότι η πρώτη ιστορία θύμιζε Κακο-



"Πάνω, κάτω και πλαγίως"

γιάννη και οι άλλες δύο, μάλλον Σακελλάριο. Επρόκειτο δηλαδή για μια ταινία, όπου υπήρχαν τα παλιά κόλπα του παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (που έρχονταν απ'το

θέατρο) και λιγότερο ένας προβληματισμός, που θα έθετε κάποια ζητήματα για την Ελληνική κοινωνία. Αυτών τον προβληματισμό θα έπρεπε να ψάξεις να τον βρεις, κρυμμένος, όπως ήταν. Δεν ήταν μια ταινία -καταργεσία, όπως η ΣΤΕΛΛΑ, ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ.

Λυπούμαστε, αλλά ο Κακογιάννης προτίμησε να μην συνεχίσει την δύσκολη δουλειά, που είχε αναλάβει: να φέρει μεν τους θεατές στις αίθουσες, να τους δώσει, όμως την ποιότητα που χαρακτηρίζει ένα έργο τέχνης. Ο κινηματογράφος, είναι γνωστό, παρουσιάζει ένα κομμάτι της ζωής μας, έστω υποκειμενικά, αλλά προσπαθεί να το αναλύσει και να διδάξει, να μορφώσει, να γεννήσει μια άλλη ζωή. Το ΠΑΝΩ, ΚΑΤΩ ΚΑΙ ΠΛΑΓΙΩΣ, δυστυχώς έκανε μόνο το πρώτο, παρουσίασε την άθλια ζωή μας στην Αθήνα και την άθλια, αντικοινωνική συμπεριφορά μας. Ήταν ένας ύμνος στην ιδιότητα -ο καθένας κλεισμένος στο καβούκι του- αλλά μένοντας στην παρουσίαση μόνο, έκανε τον μισό δρόμο...

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Εκταφή

Πλησιάζματα στις διηγήσεις του Πασκάλ Κινιάρ και στις ταινίες του Ζορντί Σαβάλ.

Αλέν Κορνό, ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΙΝΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ, 1991.

- Ο κινηματογράφος είναι εδώ. Άρρωστος βαριά, φτύνει αίμα. Φτωχός, ζαρωμένος, γέρος που βρωμάει: στο κρεβάτι των μαρτυριών του τρέχουν οι αναπόμοι και οι εργαλποαυδιστές, οι κινηματογραφοσπαστικοί ιστοριοδίφες μιας μαγείας που δεν περιγράφεται σε λήμματα, για να δουν από κοντά το μαρμαρό του θύματος. Με την πιο σχολαστική/σχολική μέθοδο, ο κινηματογράφος αναλύεται και διαλύεται, (όπως ερμηνεύεται και παρερμηνεύεται), καθώς οι κριτικοί και οι σχολιογράφοι του αφαιρούν τη γοητεία της εικόνας, που σάζει όλο και λιγότερο κόσμο/κόινω, απ'το σχισμένη ανά τα σύγχρονα σκαλονιού, την κλειστοφοβία του video και την απίστευτη στενότητα της ορατής πραγματικότητας. Τα τελευταία δέκα-καπέντε χρόνια, τα χρόνια της πλαστικοποίησης της διπλής κοινωνίας, ειδικά της γαλλικής, τα χρόνια που ο Αλέν Κορνό αρχίζει τη σηνοθετική του προσπάθεια και συνεχίζει, ο κινηματογράφος περιορίστηκε στα θλαβερά πλάγια της απολογιστικής φαντασίας των μικροαστών, που πάνε ονειμά για να τους φάγει το άγχος ή για να εγγραφούν ευσεινείδητα ένα ακόμη ζενερύ στην τερατώδη

κινηματογραφική τους μνήμη. Όπως απ'το του ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΙΝΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ.

- Το φιλμ ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΙΝΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ, φανεράνεις τις τρέχουσες εξελίξεις της νεώτερης γενιάς γάλλων κινηματογραφιστών. Ο σηνοθέτης ακολουθώντας τις εξελίξεις αυτές, όσον αφορά τη θεματογραφία του, γυρίζει μια βιογραφία.



"Όλα τα πρωινά του κόσμου"

Για το συνθέτη και βιολονίστα Σεντ Κουλόμτ και για το μαθητή του, -έμμεσα- επίσης βιολονίστα Μαρέν Μαρέ. Μα πάνω απ'όλα για την ίδια τη μουσική. Σα να βρισκεί πρόσχημα

στα ονόματα αυτά για να αναπτύξει τη μοναδικότητα και σημασία της μουσικής. Τη μοναδικότητα της εβδομής χορδής, της ευκαυσθίας των καλλιπασιών, της συμπαούς αρμονίας, του ιδεώδους σόλο. Μέληση συμπλήρωση για τον Κορνό (και για μας). Ακόμα για τον Ζορντί Σαβάλ (και για μας).

- Ο δημιουργός αντιστρέφει τη συνηθή παράθεση (παράσταση) εικόνας/μουσικής μιας και ο ήχος (μουσική), προέχεται και καθορίζει την εικόνα. Κοιτά να γίνει πιο γήινος: περιγραφικός. Χωρίς απ'το να επηρεάζει, να τείνει στην άσκαλη τροχιά της ταινίας. Απεναντίας, η προύπαρξη του ήχου (λόγος-μουσική), προϋποθέτει μια υποστήριξη (αρεκέτα λεπτή) του σημαίνοντος (εικόνα). Και το σημαίνον ερεθίζει την αίσθηση, η οποία, όπως σκεπτόμενη αναμένει το σημαίνόμενο (μουσική), κι αυτή με τη σειρά της το επόμενο πλάνο. Η συμπλήρωση που περιγράψαμε, των δύο απ'των δρόμων είναι προσεκτική καθώς η πρόθεση του σηνοθέτη ουδέποτε μένει ανολοζλήρωση. Ο Κουλόμτ είναι ένας μουσικός που συμφωνεί στον πιο άναρχο και περιθωριακό ήχο της Ευρώπης: απ'τον του ματσόκ (17αι.). Χωρίς αμφιβολία. Ο Μαρέν Μαρέ είναι ένας ενταγμένος βιολονίστας, που κλέβει με κάθε τρόπο νότες απ'το δάσκαλό του. Χωρίς αμφιβολία. Οι μουσικές συγκροτούνται στην κάμερα.

ΣΙΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Ζήτω ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος!

Με αφορμή την αναμενόμενη επιστροφή του Ρίντλεϊ Σκοτ στην Αγγλία: μια σημείωση για το "1492, ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΟΛΟΜΒΟΣ".

Ο εγγλέζος Ρίντλεϊ Σκοτ, "ΟΙ ΜΟΝΟΜΑΧΟΙ", κατόρθωσε να μην πείσει για μια ακόμη φορά, μετά το ισχνό και άστοχο χρονικά "ΘΕΛΑΜΑ ΚΑΙ ΛΟΥΙΖ" (1991). Το "1492, ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΟΛΟΜΒΟΣ", βγήκε κατά παραγγελία (παραγγελία χρονολογική και τεχνική), με τον εορτασμό των πεντακοσίων χρόνων απ' την ανακάλυψη του Νέου Κόσμου (1492-1992). Ευχαίρια να δει όλος ο "κινηματογράφος" το υποτιθέμενο έτος.

Υπάρχει μια έντονη μυθοποίηση του ήρωα στην διάρκειά. Άνευ λόγου. Ενώρετος, με την πληρότητα των ηθικών αρχών, με πίστη στους οικογενειακούς θεσμούς, ειρηνιστής, τελικά ένας μεταμορφωμένος Χριστός, ο Κολόμβος, φαίνεται να υπογράφεται απ' τις αρχικές κιόλας σεκάνς. Η ειρηνική του φιλική υπόσταση διαπλώνεται με "ευγένεια" στις ελάσεις των κλώνων της διήγησης. Ο Σκοτ εμμένει στη μεμονωμένη, αναπάντεχη ηρωοποίηση και την εξείλιση με το ρυθμό και τους κώδικες των μεθόδων που τον διακρίνουν. Η ανάλυση, το φτάσιμο, η τελική έμφαση εξισώνει μια φανταστική διάθεση που με το σώμα του Ντεπάρτε διαρκώνεται επικίνδυνα. Απ' την άλλη οι δεύτεροι ρόλοι γίνονται και δευτερεύουσας σημασίας. Δεν αξιοποιούνται σταθερά. Ο θεατής κρατά με μια ορισμένη δυσκολία την ερμηνεία κάποιου ηθοποιού, μένει με την απόνομη καλή ενθάρρυνση κάποιου σπριγμώπλου και αποκολλάται χάνοντάς το. Έτσι η Σιγκούρι Γουίβερ πείθει ελάχιστα (τόσο όσο την επιτρέπει η ανάπτυξη του ρόλου της), ο Φερνάντο Ρέι είναι εξοχός μα μικρός σε διάρκειά (και κάπου σενα-

ρια κά ακάλυπτος, μη τεμνηριωμένος, διαφαίνεται να προσκορούει στο διατυμπανισμό της ανολοκλήρωσης αυτής), ενώ η Άνζελα Μολίνα χάνεται στη διακοσμικότητα της ερμηνείας της.

Η βλασηκή ύπαρξη και ταπεινότητα ταίνας είναι ο ίδιος ο επηρεασμός της απ' τη γερμανική παραγωγή "ΑΓΚΙΡΕ, ΗΜΑΣ ΠΙΣΤΑ ΤΟΥ ΘΕΟΥ". Ευκόλως νοείται από, όπως εμφανής είναι η απυχία της παράλληλης



"1492 - Χριστόφορος Κολόμβος"

απής. Ο Ρίντλεϊ Σκοτ σε πλήρη αντίθεση με τον Βέρνερ Χέρτζοκ, συμβιβάζεται συχνά, δείχνει να μην έχει απαιτήσεις απ' την ιστορία του (τον βοηθάει και το ότι είναι βιογραφική και έτσι τηρεί τους βασικούς κανόνες), ενασχολείται δηλαδή με την διαδικασία πραγμάτωσης του πολυπύθηνου ταξιδιού και βέβαια με το ίδιο το εξερευνητικό ταξίδι. Η επιμονή της ενασχόλησης αυτής, όμως, δεν συσπίνεται για το επιζητούμενο κινηματογραφικό αποτέλεσμα, αλλά μόνο για την ιστορική εκμάθηση της αποκάλυψης του θαλασσοπόρου κα-

θός και για τη μαγεία των μαζινοών πλάνων, τα οποία συναντάμε συχνά. Ο Άγγλος σκηνοθέτης γνωρίζει αρκετά την τεχνική αυτού του είδους των λήψεων. (αρκεί να θυμηθούμε το "ΜΠΛΕΙΝΤ ΡΑΝΕΡΣ, ΟΜΑΔΕΣ ΕΞΟΝΤΩΣΗΣ").

Με αυτή την οπτική η ταϊνιά αποκάτ' ενήμερωτικό χαρακτήρα, μαγεύει με τη συνδυαστικότητα των συνιστωσών πλάνο - φωτογραφία, συνταυράζει τον παράγοντα κάρδο - μουσική, αλλά, αποδέχεται ταυτόχρονα την ασουσία του εσωτερικού ρυθμού, το μη υπαρκτό προβληματισμό των ηρώων, ένας προβληματισμός, που επειδή είναι αντίπαρος δεν ενσωματώνεται στην ρέουσα συνέχεια. Άρα, το φιλμ, από μόνο του, αποθαρρύνει κάποια ιδεολογική δυναμική (οι διάλογοι στην πλειοψηφία τους καταδείχνουν το μίσος του ήρωα με τους ευγενείς) χάσκει σεναριακά και περιφέρεται ανισόροχη στη θεματική της εικόνας. Χαρακτηριστική πάντως είναι η αποτροπή της προχειρολογίας των καθραρισμάτων και η επίμονη τακτική των μη τεχνολογικών σημείων. Ωστόσο, αυτό το τελευταίο δε φτάνει.

Γιατί λοιπόν ο Ρίντλεϊ Σκοτ δεν έκανε ένα αριστούργημα;

Το κεφάλαιο πάντως, για τον εντυπωσιασμό των πλάνων δεν λείπει. Το κατ' την ηθοποιία είναι θαυμάσιο. Η μουσική του Βαγγέλι Παπαθανασίου θυμίζει τις καλές στιγμές του συνθέτη. Η φωτογραφία διαπρέπει. Η διεύθυνση στην παραγωγή δε, είναι άκρως φροντισμένη.

Γιατί λοιπόν ο Ρίντλεϊ Σκοτ δεν έκανε ένα αριστούργημα;

ΣΕΙΡΑ: "ΤΟ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ ΤΟΥ '90"

ΣΙΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Η ουτοπία της ζωής

Είδαμε το τελευταίο φιλμ του πρωτοπόρου αμερικανού σκηνοθέτη Γούντν Άλλεν. Θα προσπαθήσουμε να ξεπεράσουμε την εύκολη εξήγηση που θέλει ότι το προσωπικό θέμα (διαζύγιο) έφερε την επιτυχία στην ταϊνιά. Ο σκηνοθέτης ασχολήθηκε με ένα κατ' εξοχήν καφρικό θέμα: την αλλοτρίωση του ατόμου και τον εκμηδενισμό του.

Η ταϊνιά διαδραματίζεται σε τρεις διαφορετικούς τόπους: στο τσίρκο, στην πόλη, στο πορνείο. Το τσίρκο, μια κλειστή κοινωνία, όχι εντελώς διαφορετική από μια κοινωνία, όπως την ξέρουμε όλοι. Οι ίντριγκες, οι φιλοδοξίες, η εκμετάλλευση, η ζήλια, ο αγώνας για την επιτυχία, μια επιτυχία που, με την απόλυτη έννοια, κανείς δεν μπορεί να φτάσει.

Η πόλη, πολύ κοντά στο τσίρκο, με παρόμοια, αν όχι ίδια προβλήματα. Η εκμετάλλευση, το τσαλάκωμα της προσωπικότητας του ανθρώπου, ο αγώνας για κοινωνική καταξίωση (και ανάδειξη), πάση θυσία, που φτάνει μέχρι την εξόντωση του διπλανού, του ειλικρινούς στόχου.

Ο λαβύρινθος του τσίρκου και της πόλης κάνει κύκλους, ομόκεντρους, όπου ο άνθρωπος

χάνεται στην πορεία που άλλος χάραξε (εδώ αυτός ο "άλλος" είναι η αυτονομία και η εκκλήση, τα παραδοσιακά κέντρα εξουσίας).

Αν όλα αυτά συμβαίνουν στην πόλη και στο τσίρκο, στο πορνείο τα πράγματα είναι διαφορε-



"Σκιές και ομίχλη"

τικά. Εδώ μόνο τα πράγματα λέγονται με το όνομά τους. Η εκμετάλλευση, η αλλοτρίωση είναι δεδομένες. Ανάμεσα σ' όλα αυτά και στην καταρράκωση της ανθρώπινης προσωπικότητας, υπάρχει η ειλικρίνεια: η επιτυχία πουλιέται, η ανθρώπινη ψυχή εξαγοράζεται, και αυτό

είναι φυσικό. Το πορνείο, όμως, είναι ο μόνος τόπος, που ο μανιακός δολοφόνος δεν θα πατήσει το πόδι του. Δεν έχει τίποτε να πάρει, δεν έχει κάποια αντίσταση να πατάξει.

Ο θεατής μέσα απ' το θεατρικό γύρισμα της ταϊνίας αισθάνεται κλειστοφοβία (Sigfried Krakauer) και έτσι είναι έτοιμος να δεχτεί το αίσθημα της απομόνωσης και της αλλοτρίωσης. Ο πρωταγωνιστής μας και το κορίτσι του τσίρκου είναι οι μόνοι που προσπαθούν να ξεφύγουν απ' αυτήν την κατάσταση. Στις ΣΚΙΕΣ ΚΑΙ ΟΜΙΧΛΗ, του Γούντν Άλλεν, αυτό φαίνεται αδύνατο, αφού την τελευταία στιγμή, ο πρωταγωνιστής μας απορρίπτει όλες τις αναστολές του και θα προτιμήσει το τσίρκο, "την ελεύθερη ζωή", όπως νομίζει, με οποιοδήποτε ανάλλαγμα. Αλλοίμονο! Ο αγαπημένος του γλύου δεν θα τον αφήσει να ζήσει σε αυταπάτες: "τα κόλπα μου δεν αρέσουν στο κοινό, τα έχει ανάγκη!".

Οι ΣΚΙΕΣ ΚΑΙ ΟΜΙΧΛΗ είναι πιο πιστά καφρικά από τον ΚΑΦΚΑ του Σπιβεν Σόντεμπεργκ: δεν αφήνει ούτε μια ελπίδα. Η καταδίκη μας σ' αυτόν τον απάνθρωπο κόσμο είναι οριστική και αμετάλητη!

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

"ΔΟΝΟΥΣΑ"

Μια ταινία της Αγγελικής Αντωνίου

Η Δονούσα είναι ένα μικρό νησάκι της άγονης γραμμής, χαμένο κάπου στο Αιγαίο. Μια χειμωνιάτικη μέρα εμφανίζεται απροσδόκητα στο νησί ένας νεαρός γερμανός φωτογράφος, ο Στεφάν. Οι ντόπιοι τον αντιμετωπίζουν με καχυποψία και επιφυλακτικότητα, ενώ ο Στεφάν δείχνει να έλκεται από μια κοπέλα του νησιού, την Ελένη. Άθελά του η παρουσία του δρα ως καταλύτης στην αποκάλυψη ενός δράματος: της αμοιωματικής σχέσης της Ελένης με τον πατέρα της και την κρυφή εγκυμοσύνη της. Καθώς η Ελένη ζητά απεγνωσμένα τη βοήθεια του ξένου αρχίζει η αντίστροφη μέτρηση. Η Ελένη μετά από μια έκρωση που υφίσταται από μια πρακτική μαμή, απαγχονίζεται. Η ενοχή του ξένου μοιάζει να είναι σίγουρη, όμως τελικά η μητέρα της Ελένης σπάζει την σιωπή, καθώς ο Στεφάν φυγαδεύεται απ' το νησί.

Αυτή ήταν με λίγα λόγια η υπόθεση της πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας της πολλαύποσχόμενης σκηνοθέτιδας Αγγελικής Αντωνίου. Μια ταινία που κυλάει με την ορμή μιας σύγχρονης ελληνικής τραγωδίας, μπροστά στα μάτια του θεατή. Μια ταινία που δύσκολα μπορεί κανείς να ανακαλύψει ημερίδα ή αδυναμίες τεχνικής φύσης. Η ποιότητα των αισθητών εικόνων του Ελβετού σκηνοθέτη Πιο Κοράντι καθώς και η στέρεη σεναριακή και σκηνοθετική - δίχως μανιερισμούς - δουλειά της Αντωνίου καταρρίπτουν και απομυθοποιούν συνειδητά την τουριστική - ειδυλλιακή εικόνα της Ελλάδας ανχνεύοντας την άλλη πλευρά του φεγγαριού: αυτή της εγκατάλειψης, της σιωπής, της απομόνωσης, της οικονομικής εξαθλίωσης, της πατριαρχικής κοινωνίας, που αναπαράγεται υποταγμένη στον νόμο της σιωπής.

Η υποβλητική δύναμη των γριζών ποιητικών εικόνων συνταιριάζει με το γκριζό της υπόθεσης. Όμως η Αντωνίου αποφεύγει την παγίδα του μελοδράματος, εφόσον κρατά μια απόσταση από τα διαδραματιζόμενα, χρησιμοποιώντας επιτήδεια την κάμερα, προκειμένου να προσεγγίσει με αξιοπρέπεια πανάγχαια κοινωνικά ταμπού. Η ταινία αποτελεί μια τολμηρή προσπάθεια ανατομίας μιας συγκεκριμένης κοινωνικής πραγματικότητας. Η εσωστρεφής νησιώτικη μικροκοινωνία έρχεται σε σύγκρουση με την κουλτούρα που κουβαλά μαζί του ο ξένος απροσδόγητος επισκέπτης. Η παρουσία του "Άλλου" αναταράχνει την καθημερινή ρουτίνα των ντόπιων, οι οποίοι τελί-



"Δονούσα"

κά του επιφυλάσσουν το ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου.

Στην ταινία είναι ολοφάνερη η γυναικεία - φρεμινιστική οπτική της νεαρής σκηνοθέτιδας, η οποία δεν διστάζει να καταγγείλει την ανδροκρατική κοινωνία της μικρής κοινότητας, τη γυναικεία μοναξιά, τη σεξουαλική μιζέρια και γενικότερα το ασκρτικό ηθικό-κοινωνικό πλαίσιο, που έχει υποθετήσει μια εσωστρεφής κοινωνία, η οποία αναπαράγεται διαιωνίζοντας στο πέρασμα του χρόνου την γυναικεία καταπίεση.

Ας σημειωθεί τέλος ότι η ταινία απέσπασε το βραβείο νεότητας του Φεστιβάλ του Λοκάρνο "για την υποβλητική δύναμη των εικόνων, το μυστήριο και τον τρόπο αντιμετώ-

πισης των δύο διαφορετικών νοστοριάων" σύμφωνα με τα λόγια της επιτροπής, ενώ οι κριτικοί του κινηματογράφου την ψήφισαν σαν την δεύτερη καλύτερη. Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης η ταινία απέσπασε το βραβείο δευτερου ανδρικού ρόλου, ενώ έχει προσκληθεί να συμμετάσχει επίσης στο Φεστιβάλ Βαγιαδολίδ Ισπανίας, Χοφ Γερμανίας, Γκέτεμπουργκ Σουηδίας, Ρότερνταμ Ολλανδίας και Νέου Δελχί.

ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η Αγγελική Αντωνίου γεννήθηκε το 1956 στην Αθήνα. Σπούδασε αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη και αφού πήρε το πτυχίο της ασχολήθηκε με την φωτογραφία. Το 1983 εγκαταστάθηκε στην Γερμανία, όπου σπούδασε σκηνοθεσία ως υπότροφος για τρία χρόνια στην Κινηματογραφική Ακαδημία του Βερολίνου. Δασκάλος της είχε τον Ίσβαν Ζάμπτο, το γνωστό σκηνοθέτη του ΜΕΦΙΣΤΟ. Εργάστηκε ως σεναριογράφος, σκηνοθέτης και ως βοηθός σκηνοθέτη. Μετά από μερικά ντοκυμανταίρ και ταινίες μικρού μήκους σκηνοθέτησε την ταινία ΟΙ ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΙ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ, που αποτέλεσε και την πτυχιακή της εργασία. Το 1986 έλαβε μέρος στο Φεστιβάλ Δράμας με την ταινία ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ κερδίζοντας βραβείο για την αισθητική της καθώς και βραβείο από το ΥΠΠΟ στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το 1987 κέρδισε μια υποτροφία από το Εργαστήριο Σεναριού του Βερολίνου, για να γράψει το σενάριο της ΔΟΝΟΥΣΑΣ, την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΓΓΕΛΙΚΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

1983: GUTEN TAG, HIER IST MARIANNA (μικρού μήκους). KAR-NAVAL (Ντοκυμανταίρ).

1984: THE NIGHT OF THE SNAKE (μικρού μήκους).

1985: UNDER FREMDEN HIMMELN (μικρού μήκους).

1986: LIEBE AUF DEN LETZTEN BISS (μικρού μήκους). ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ (μικρού μήκους).

1990: GEFANGENE DES MEERES (ντοκυμανταίρ).

1992: ΔΟΝΟΥΣΑ (μεγάλου μήκους).

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ

ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΙΔΗΣ

ηραδμ & πραξ
ΣΟΦΙΑΛΙΣΤΙΚΗ
Πολιτική Επιθεώρηση

ΑΠΟΣΥΝΘΕΣΗ - ΑΝΑΛΗΞΙΑ ΔΙΑΦΘΟΡΑ

Β. Λυσσαριδής:
"Ο Ελληνισμός αυτοκτονεί"

Α. Παπανδρέου
"Ο διαρκέστερος Σπασκαράς σε ένα μεταβλητό χρόνο"

Α. Τσαχατζόπουλος
"Ο διαρκέστερος της οικονομικής πολιτικής Μ.Α. & Π.Α.Ο.Κ."

Γ. Παπαδάτος

Φεβρουάριος 1992
Τεύχος 2
Παρίσι 18
Αρ. 302

Θέματα: ολιγαρχία, φτώχεια, φασισμός, ηθική

Ανάπτυξη της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής Βιομηχανίας

Το περιοδικό "αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ", παίρνει την πρωτοβουλία να ενημερώνει αυτούς που ενδιαφέρονται για τον κινηματογράφο, για το τι αποφάσεις παίρνονται από το Συμβούλιο των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων πάνω στα θέματα αυτά. Γνωρίζοντας τις δυσχέρειες, που υπάρχουν στην ενημέρωση του Έλληνα πολίτη, ο οποίος ενόψει της Ευρωπαϊκής Ολοκλήρωσης, θα έπρεπε να ήταν πλήρως ενημερωμένος, ακόμη και στην πιο παραμικρή λεπτομέρεια, θα προσπαθούμε να σας ενημερώνουμε, τακτικά και υπεύθυνα, για κάθε τι, που μαθαίνουμε πάνω στα θέματα αυτά.

Δημοσιεύουμε, λοιπόν, σήμερα, την απόφαση του Συμβουλίου των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων της 21ης Δεκεμβρίου του 1990, για την εφαρμογή προγράμματος δράσης για την ενθάρρυνση της ανάπτυξης της Ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας, MEDIA, που η εφαρμογή της άρχισε το 1991 και λήγει το 1995.

ΤΟ ΣΚΕΠΤΙΚΟ ΤΗΣ ΑΠΟΦΑΣΗΣ

Το Συμβούλιο έχοντας υπόψιν του, την συνθήκη για την ίδρυση της Ε.Ο.Κ., και ιδίως το άρθρο 235, όπως επίσης την πρόταση της Επιτροπής, (1), τη γνώμη του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου (2), τη γνώμη της Οικονομικής και Κοινωνικής Επιτροπής (3), εκτιμώντας, ότι:

Οι αρχηγοί των κρατών και των κυβερνήσεων, που αποφάσισαν στις 2 και 3 Δεκεμβρίου 1988, στη Ρόδο, ότι είναι υψηλής σημασίας η ένταση των προσπαθειών, συμπεριλαμβανομένης και της συνεργασίας, για την ενίσχυση της οπτικοακουστικής ικανότητας της Ευρώπης, είτε πρόκειται για την ελεύθερη κυκλοφορία προγραμμάτων, είτε για την προώθηση του Ευρωπαϊκού Συστήματος Τηλεόρασης υψηλής ευκρίνειας, είτε για μια πολιτική ενθάρρυνσης της δημιουργικότητας, της παραγωγής και της διάδοσης που θα επιτρέψει την ανάδειξη της πλούσιας ποικιλομορφίας του Ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Η Κοινότητα διαθέτει ήδη, ορισμένα μέσα που στοχεύουν στην εφαρμογή μιας τέτοιας πολιτικής.

Το Συμβούλιο εξέδωσε στις 3 Οκτωβρίου 1989 την οδηγία 89/552/ΕΟΚ που αποσκοπεί στον συντονισμό ορισμένων νομοθετικών, κανονιστικών ή διοικητικών διατάξεων των κρατών μελών σχετικών με την άσκηση δραστηριοτήτων τηλεοπτικών εκπομπών (4).

Η οδηγία αυτή συμβάλλει στην δημιουργία μιας μεγάλης οπτικοακουστικής αγοράς από την οποία οι επαγγελματίες και οι πολίτες πρέπει να αποκομίσουν όφελος και χρειάζεται να σταθεροποιηθεί.

Το Συμβούλιο εξέδωσε στις 27 Απριλίου 1989 την απόφαση 89/337/ΕΟΚ σχετικά με την τηλεόραση υψηλής ευκρίνειας (5).

Η Επιτροπή και η Γαλλική κυβέρνηση οργάνωσαν από κοινού στο Παρίσι από τις 30 Σεπτεμβρίου

έως τις 2 Οκτωβρίου 1989 το Ευρωπαϊκό Καταστατικό Συνέδριο του οπτικοακουστικού τομέα. Οι επαγγελματικοί κύκλοι που συγκεντρώθηκαν με αυτήν την ευκαιρία, υπογράμμισαν την αναγκαιότητα ενίσχυσης της κοινοτικής δράσης, προς όφελος κυρίως της οπτικοακουστικής δημιουργίας.

Με την κοινή δήλωση της 2ας Οκτωβρίου 1989, που επικυρώθηκε από 26 Ευρωπαϊκές χώρες και από την επιτροπή, δημιουργήθηκε μια δομή διεθνούς συνεργασίας με το όνομα EUREKA-Οπτικοακουστική.

Οι αρχηγοί των κρατών και των κυβερνήσεων που συνήλθαν σε Ευρωπαϊκό Συμβούλιο στις 8 και 9 Δεκεμβρίου 1989, στο Στρασβούργο, εξέφρασαν την ευχή να έχει το πρόγραμμα δράσης της Κοινότητας στην προέκταση του προγράμματος MEDIA (Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle), την αναγκαία οικονομική υποστήριξη και να εξασφαλισθούν οι απαραίτητες συνεργίες με το EUREKA-Οπτικοακουστική.

Το Συμβούλιο έλαβε υπό σημείωση, στις 7 Μαΐου 1990, την ανακοίνωση της Επιτροπής για την πολιτική του οπτικοακουστικού τομέα που παρουσιάζει τους κατά προτεραιότητα στόχους και τις κατευθυντήριες γραμμές μιας κοινοτικής πολιτικής, που να επιτρέπει την συνολική αντιμετώπιση των κανονιστικών, τεχνολογικών και βιομηχανικών προβλημάτων στον οπτικοακουστικό τομέα και που καθιερώνει ένα ενδεικτικό χρονοδιάγραμμα για την παρουσίαση ειδικών προτάσεων για την εφαρμογή του.

Η ανάπτυξη της βιομηχανικής πτυχής αυτής της συνολικής πολιτικής, συμπεριλαμβανομένων των πλευρών που αφορούν την βελτίωση των επαγγελματικών προσόντων των επαγγελματιών του οπτικοακουστικού τομέα όσον αφορά την οικονομική και εμπορική διαχείριση, θα πρέπει να στηριχθεί στην πείρα που αποκτήθηκε και τα θετικά αποτελέσματα από την Επιτροπή κατά την διάρκεια εφαρμογής της πειραματικής φάσης του προγράμματος MEDIA.

Η αξιολόγηση της φάσης αυτής, που πραγματοποιήθηκε τόσο από την Επιτροπή όσο και από μια ομάδα ανεξάρτητων εμπειρογνομόνων, κατέδειξε την αναγκαιότητα ενός πιο μακροπρόθεσμου προγράμματος για την ανάπτυξη της οπτικοακουστικής ικανότητας της Ευρώπης.

Πέρα από την συνέχιση και την ενίσχυση των κατά τη διάρκεια της δοκιμαστικής φάσης εκπονηθέντων προγραμμάτων, η υλοποίηση νέων προγραμμάτων δοκιμαστικής εφαρμογής μπορεί να ασκήσει καταλυτική επίδραση σε τομείς της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής αγοράς που δεν έχουν ακόμη επαρκώς διερευνηθεί.

Η δράση της Κοινότητας πρέπει, να λάβει υπόψη τη δραστηριότητα που θα αναπτυχθεί στο πλαίσιο του EUREKA-Οπτικοακουστικής.

Πρέπει προς τούτο να προαχθούν, με τα κατάλληλα μέσα και στο πνεύμα της κοινής δήλωσης της 2ας Οκτωβρίου 1989, αλληλοσυμπληρούμενες σχέσεις μεταξύ των κοινοτικών δράσεων και εκείνων

που αναπτύσσονται στο πλαίσιο του EUREKA-Οπτικοακουστικής.

Σύμφωνα με τους όρους της κοινής δήλωσης της 2ας Οκτωβρίου, τα προγράμματα EUREKA-Οπτικοακουστικής δεν έχουν σχεδιασθεί για να υποκαταστήσουν τις κοινοτικές δράσεις, δεδομένου ότι ο αντικειμενικός τους σκοπός είναι μάλλον, κατά περίπτωση, η επέκταση ή συμπλήρωση τους.

Η Ευρωπαϊκή οπτικοακουστική βιομηχανία πρέπει να εξαακαλύψει στην αντιστοιχία της προσφοράς προς την ζήτηση και πρέπει κατά συνέπεια να καταπολεμήσει την πολυδιάσπαση των εσοχών και να προσαρμόσει τις δομές της όσον αφορά την παραγωγή και την διανομή, που είναι πολύ στενές και ανεπαρκώς αποδοτικές.

Πρέπει, σ' αυτό το πλαίσιο, να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στις μικρομεσαίες επιχειρήσεις, καθώς και στις χώρες με μικρότερη οπτικοακουστική ικανότητα, στην Ευρώπη, μέσα στο πλαίσιο της αναδιάρθρωσης των δομών της αγοράς.

Για το σκοπό αυτό είναι σημαντική η εξαακρόση κάθε χρήσιμου συντονισμού με τις εξελίξεις κοινοτικές πρωτοβουλίες στους τομείς αυτούς.

Κατά την ανάπτυξη της βιομηχανίας προγραμμάτων, πρέπει να ληφθεί υπόψη η κατάσταση των χωρών με μικρότερη οπτικοακουστική παραγωγική ικανότητα ή και με περιορισμένη γεωγραφική και γλωσσική έκταση στην Ευρώπη.

Η ανάπτυξη της βιομηχανίας προγραμμάτων απαιτεί την πλήρη γνώση των νέων τεχνολογιών και πρέπει να επιτρέπει την πραγματοποίηση οικονομικών κλίμακας.

Η αξιολογόμενη χρησιμοποίηση των νέων τεχνολογιών και κυρίως ευρωπαϊκών, περιλαμβανομένων και εκείνων της πλεόρασης υψηλής ευκρίνειας, στους τομείς παραγωγής και προβολής οπτικοακουστικών προγραμμάτων, μπορεί να συμβάλει στην αξιοποίηση αυτών των τεχνολογιών.

Φαίνεται αναγκαίο να συμπληρωθούν, με μια δράση βελτίωσης των προσόντων των επαγγελματιών του οπτικοακουστικού τομέα, όσον αφορά την οικονομική και εμπορική διαχείριση, οι άλλες κοινοτικές δράσεις για την ενθάρρυνση της ανάπτυξης της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας.

Η απάντηση στις προκλήσεις που γεννήθηκαν από την εξέλιξη των τεχνικών επινοημάτων και την αυξανόμενη ανάγκη οπτικοακουστικών προγραμμάτων, ενυπάρχει κατά πρώτον στην κινητοποίηση και τον δυνάμωμο των επαγγελματιών κύκλων.

Οι επαγγελματίες και τα κράτη μέλη πρέπει να παρακολουθούν στενά τις εξελίξεις της κύριας φάσης του προγράμματος. Η αμοιβαία πληροφόρηση, η ανταλλαγή εμπειριών και η συμφωνία μεταξύ των διαφόρων ενδιαφερομένων παραγόντων και της Επιτροπής αποτελούν ουσιώδη στοιχεία για την ενίσχυση της αποδοτικότητας και της συνοχής του συνόλου της κοινοτικής οπτικοακουστικής πολιτικής.

Τηρώντας την αρχή της επικουρικότητας, η δράση της Κοινότητας στον τομέα αυτό δεν πρέπει να αποσκοπεί στην υποκατάσταση αλλά στην συμπλήρωση

και επέκταση της δράσεως που ασκούν στα κράτη μέλη οι δημόσιες αρχές. Η δημιουργία μηχανισμών συνδέσμου, και συνεργασίας κατάπτωσης επικουρεί αυτές τις προσπάθειες σε εθνικό επίπεδο.

Οι χρηματοδοτικές παρεμβάσεις της Κοινότητας πρέπει προπαντός να χρησιμεύσουν στην παρέλαση συμπληρωματικών χρηματοδοτικών παρεμβάσεων εκ μέρους των ενδιαφερομένων μερών εξασκώντας με αυτόν τον τρόπο μια πολλαπλασιαστική επίδραση στην ανάπτυξη της οπτικοακουστικής βιομηχανίας.

Είναι σημαντικό να θεσπιστούν τα μέτρα που προορίζονται για την προοδευτική εγκαθίδρυση της εσωτερικής αγοράς κατά την διάρκεια μιας περιόδου που λήγει στις 31 Δεκεμβρίου 1992. Η εσωτερική αγορά συνεπάγεται ένα χώρο χωρίς εσωτερικά σύνορα μέσα στον οποίο εξασκυλεύεται η ελεύθερη κυκλοφορία εμπορευμάτων, προσώπων, υπηρεσιών και κεφαλαίων.

Για την υλοποίηση των στόχων της Κοινότητας όπως αυτοί διατυπώνονται στο άρθρο 2 της Συνθήκης, η ανάπτυξη της ευρωπαϊκής βιομηχανίας οπτικοακουστικών προγραμμάτων φαίνεται αναγκαία για την λειτουργία της εσωτερικής αγοράς, χωρίς να προβλέπονται από την Συνθήκη οι αναγκαίες ειδικές προς τούτο εξουσίες και δράσεις. Πρέπει επομένως να γίνει προσφυγή στο άρθρο 235.

Το ποσό που κρίνεται αναγκαίο για την κοινοτική συνεισφορά στο σύνολο προγραμμάτων ανέρχεται σε 200 εκατομμύρια ECU από το 1991. Οι αντίστοιχες επίσημες χορηγήσεις θα αποφασιστούν σε συνάρτηση με τις δημοσιονομικές προοπτικές και εντός των ορίων των διαθέσιμων πιστώσεων του ετήσιου προϋπολογισμού.

ΑΠΟΦΑΣΙΖΕΙ

ΑΡΘΡΟ 1

Θεσπίζεται για περίοδο πέντε ετών από την 1η Ιανουαρίου 1991, ένα πρόγραμμα δράσης για την ενθάρτυση της ανάπτυξης της Ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας (πρόγραμμα MEDIA).

Το ποσό που κρίνεται αναγκαίο για την χρηματοδοτική συμμετοχή της κοινότητας κατά τα έτη 1991/1992 ανέρχεται σε 84 εκατομμύρια ECU.

ΑΡΘΡΟ 2

Οι στόχοι του προγράμματος είναι οι ακόλουθοι: -να συμβάλει στην δημιουργία ενός εννοικού πλαισίου εντός του οποίου οι επιχειρήσεις της Κοινότητας θα έχουν ένα κινητήριο ρόλο δίπλα στις επιχειρήσεις των άλλων ευρωπαϊκών χωρών, -να δημιουργήσει κίνητρα και να ενισχύσει την ανταγωνιστική ικανότητα προσφοράς των ευρωπαϊκών οπτικοακουστικών προϊόντων, λαμβάνοντας κυρίως υπόψη το ρόλο και τις ανάγκες των μικρομεσαίων επιχειρήσεων, τα νόμιμα συμφέροντα όλων όσων ασχολούνται επαγγελματικά με την πρωτότυπη δημιουργία αυτών των προϊόντων και την κατάσταση των χωρών με μικρότερες δυνατότητες οπτικοακουστικής παραγωγής ή περιορισμένης γεωγραφικής και γλωσσικής έκτασης στην Ευρώπη, -να πολλαπλασιάσει τις ενδοευρωπαϊκές ανταλλαγές ταινιών και οπτικοακουστικών προγραμμάτων και να εκμεταλλευτεί όσο το δυνατόν περισσότερο τα διάφορα μέσα διανομής που υπάρχουν ή θα δημιουργηθούν στην Ευρώπη, ενόψει μεγάλων ήθους αποδοτικότητας των επενδύσεων, ευρύτερης διάδοσης και με μεγαλύτερο αντίκτυπο στο κοινό, -να βελτιώσει τη θέση των ευρωπαϊκών επιχειρήσεων παραγωγής και διανομής στις παγκόσμιες αγορές, -να ευνοήσει την πρόσβαση στις νέες και δη ευρωπαϊκές τεχνολογίες επικοινωνίας στην παραγωγή και διανομή οπτικοακουστικών έργων, καθώς και τη χρησιμοποίηση αυτών των τεχνολογιών, -να δημιουργήσει εννοϊκές συνθήκες για

συνολική προσέγγιση του θέματος, που να επιτρέπει να λαμβάνεται υπόψη η αλληλεξάρτηση των διαφόρων τομέων, -να εξασφαλίζει τη συμπληρωματικότητα μεταξύ των προσπαθειών που αναπτύσσονται σε ευρωπαϊκό επίπεδο και εκείνων που λαμβάνονται σε εθνικό επίπεδο, -να συμβάλει, ιδίως με τη βελτίωση των προσόντων των επαγγελματιών των οπτικοακουστικού τομέα στην Κοινότητα, όσον αφορά την οικονομική και εμπορική διαχείριση, στη δημιουργία σε σύνδεση με τους υπάρχοντες στα κράτη μέλη οργανισμούς, των συνθηκών που θα επιτρέψουν στις επιχειρήσεις του τομέα αυτού να επωφεληθούν πλήρως από τη διάσταση της ενιαίας αγοράς.

ΑΡΘΡΟ 3

Οι δράσεις που περιγράφονται στο παράρτημα I εφαρμόζονται για την επίτευξη των στόχων που προβλέπονται στο άρθρο 2. Υλοποιούνται σύμφωνα με τη διαδικασία του άρθρου 7.

ΑΡΘΡΟ 4

Κατά την εφαρμογή του προγράμματος θα δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στην κοινοτική συμμετοχή σε σχέδια EUREKA-Οπτικοακουστικής, που συμπληρώνουν ή επεκτείνουν τις δράσεις που αναφέρονται στο άρθρο 3, και ανταποκρίνονται στα κριτήρια κοινοτικής παρέμβασης που περιλαμβάνονται στο παράρτημα II.

Κατά την εφαρμογή του προγράμματος, η Κοινότητα μπορεί επίσης να συμβάλει στην προώθηση της συνεργασίας με τους επαγγελματίες του οπτικοακουστικού τομέα στις χώρες της Κεντρικής και Ανατολικής Ευρώπης.

Επιπλέον, η Κοινότητα συνεισφέρει στα έξοδα λειτουργίας της γραμματείας του EUREKA-Οπτικοακουστικής, καθώς και στην εγκατάσταση ενός ευρωπαϊκού οπτικοακουστικού παρατηρητηρίου.

ΑΡΘΡΟ 5

Οι επίσημες πιστώσεις που διατίθενται για τις προβλεπόμενες στο πρόγραμμα δράσεις αποφασίζονται στα πλαίσια της διαδικασίας του προϋπολογισμού.

ΑΡΘΡΟ 6

Κατά κανόνα, οι συμβαλλόμενοι με την Επιτροπή που συμμετέχουν στην εφαρμογή των δράσεων που προβλέπονται στο άρθρο 3, πρέπει να εξασφαλίσουν ένα σημαντικό μέρος της χρηματοδότησης, που αντιπροσωπεύει τουλάχιστον 50% του συνολικού κόστους.

ΑΡΘΡΟ 7

1. Η Επιτροπή είναι υπεύθυνη για την εφαρμογή του προγράμματος. 2. Κατά την εκτέλεση αυτού του έργου, η Επιτροπή επικουρείται από συμβουλευτική επιτροπή, την οποία αποτελούν αντιπρόσωποι διορισμένοι από κάθε κράτος μέλος και προεδρεύεται από τον αντιπρόσωπο της Επιτροπής. Τα μέλη της επιτροπής μπορούν να επικουρούνται από εμπειρογνώμονες ή συμβούλους. 3. Ο αντιπρόσωπος της Επιτροπής υποβάλλει στην επιτροπή σχέδιο μέτρων που αφορούν: α) τις γενικές κατευθύνσεις που διέπουν το πρόγραμμα (προκαταρκτική εξέταση των στόχων και των προτεραιοτήτων, λεπτομέρειες συμμετοχής της Επιτροπής και εφαρμογής και λειτουργίας των διαφόρων δράσεων, κριτήρια επιλογής των συμβαλλόμενων και χορήγησης της κοινοτικής ενίσχυσης) β) την επίσημη κατανομή των κονδυλίων του προϋπολογισμού, εντός εκάστης γραμμής δράσης, τις λεπτομέρειες της χρηματοδοτικής συμμετοχής, συμπεριλαμβανομένης της εφαρμογής των διατάξεων του άρθρου 6 και τη διάρκεια κάθε δράσης γ) τα ζητήματα τα σχετικά με τη γενική ισορροπία της εφαρμογής

του προγράμματος (μετάβαση των δράσεων από την διερευνητική στη δοκιμαστική φάση τους, μετάβαση των δοκιμαστικών δράσεων στην κύρια φάση τους, συμμετοχή σε σχέδια EUREKA-Οπτικοακουστικής, συνεισφορές κατά την έννοια του άρθρου 4 δεύτερο εδάφιο και συμβάσεις που προβλέπονται στο παράρτημα II) δ) αξιολόγηση του προγράμματος ενόψει των εκδόσεων που προβλέπονται στο άρθρο 8.

4. Η επιτροπή διατυπώνει τη γνώμη της για αυτά τα σχέδια μέτρων σε μια προθεσμία που ο πρόεδρος ορίζει ανάλογα με τον επείγοντα χαρακτήρα του θέματος. Η γνώμη δίδεται με την πλειοψηφία που προβλέπεται στο άρθρο 148 παράγραφος 2 της συνθήκης για την έκδοση των αποφάσεων, τις οποίες καλείται να λάβει το Συμβούλιο μετά από πρόταση της Επιτροπής. Κατά την ψηφοφορία στα πλαίσια της επιτροπής οι ψήφοι των αντιπροσώπων σταθμίζονται όπως προβλέπεται στο προαναφερθέν άρθρο. Ο πρόεδρος δεν λαμβάνει μέρος στην ψηφοφορία.

Η Επιτροπή λαμβάνει μέτρα που τίθενται αμέσως σε εφαρμογή. Εάν ωστόσο δεν είναι σύμφωνα με την γνώμη της επιτροπής, τα μέτρα αυτά κοινοποιούνται αμέσως από την Επιτροπή στο Συμβούλιο.

Στην περίπτωση αυτή, η Επιτροπή μπορεί να αναβάλει την εφαρμογή των μέτρων που αποφάσισε για ένα μήνα.

Το Συμβούλιο μπορεί, αποφασίζοντας με ειδική πλειοψηφία, να λάβει διαφορετική απόφαση εντός της προθεσμίας που προβλέπεται στο προηγούμενο εδάφιο.

5. Η Επιτροπή μπορεί εξάλλου να ζητήσει τη γνώμη της επιτροπής για οποιοδήποτε θέμα αφορά την εκτέλεση του προγράμματος.

Η επιτροπή δίνει τη γνώμη της μέσα στην προθεσμία που καθορίζει ο πρόεδρος ανάλογα με τον επείγοντα χαρακτήρα του ζητήματος, προβαίνοντας ενδεχομένως σε ψηφοφορία.

Η γνώμη καταχωρείται στα πρακτικά. Κάθε κράτος μέλος έχει το δικαίωμα να ζητήσει να καταχωρηθεί η θέση του στα πρακτικά.

Η επιτροπή λαμβάνει σοβαρά υπόψη τη γνώμη της επιτροπής. Ενημερώνει δε την επιτροπή όσον αφορά τον τρόπο που έλαβε υπόψη τη γνώμη της.

ΑΡΘΡΟ 8

Μετά την παρέλευση από την έναρξη του προγράμματος και εντός των έξι μηνών που ακολούθησαν την εν λόγω περίοδο, η Επιτροπή, αφού λάβει τη γνώμη της συμβουλευτικής επιτροπής που αναφέρεται στο άρθρο 7, υποβάλλει στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, στο Συμβούλιο και στην Οικονομική και Κοινωνική Επιτροπή έθεση αξιολόγησης σχετικά με τα αποτελέσματα που έχουν επιτευχθεί, η οποία συνοδεύεται, ενδεχομένως, από τις δέουσες προτάσεις.

Κατά τη λήξη του προγράμματος, η Επιτροπή σύμφωνα με τη διαδικασία που προβλέπεται στο άρθρο 7, διαβιβάζει στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο και στην Οικονομική και Κοινωνική Επιτροπή έθεση περί της εφαρμογής και των αποτελεσμάτων του προγράμματος.

Βρυξέλλες, 21 Δεκεμβρίου 1990.

Για το Συμβούλιο

Ο Πρόεδρος

A. RUBERTI

Αναδρομή στο έργο του Carl Dreyer

Η ταινιοθήκη της Ελλάδος με την συνδρομή της Δανέζικης Πρεσβείας και του DET DANSKE FILMMUSEUM (Κοπεγχάγη) διοργανώνει και θα δείξει για πρώτη φορά στην Ελλάδα, από τις 30/11 έως τις 11/12/1992, ολόκληρο σχεδόν το έργο του Κάρλ Ντράιερ.

Στο πρόγραμμα, από το σύνολο του έργου του μεγάλου δημιουργού, δεν θα περιλαμβάνονται οι ταινίες: BLADE AF SATANS BOG, (ΦΥΛΛΑ ΑΠ'ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΣΑΤΑΝΑ), 1919-1921 και MIKAEL, 1924, οι οποίες βρίσκονται στα Κινηματογραφικά Αρχεία της Γιουγκοσλαβίας και λόγω των γεγονότων στάθηκε αδύνατο να έρθουν στην Ελλάδα.

Παράλληλα στο φουαγιέ της αίθουσας προβολών της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, θα λειτουργεί έκθεση με αφίσσες και φωτογραφίες από τα έργα του CARL DREYER.

Σήμερα ο Καρλ Ντράιερ θεωρείται ευρύτατα ως ένας από τους δασκάλους του κινηματογράφου. Εκατόν τρία χρόνια από την γέννησή του και 27 μετά τον θάνατό του, είναι πιο ζωντανός, ως καλλιτέχνης, παρά ποτέ. Η φήμη του βασίστηκε στις 14 ταινίες μεγάλου μήκους που γύρισε μεταξύ 1918-1964. Μερικές από αυτές προβάλλονται τακτικά, όχι μόνο σε Ταινιοθήκες, Κινηματικές Λέσχες και Πανεπιστήμια, αλλά και σε εμπόρικούς κινηματογράφους.

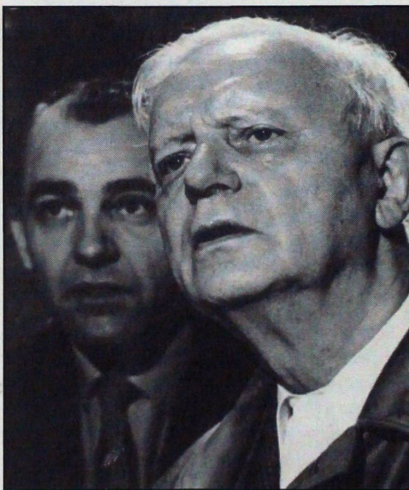
Πρόσφατα μάλιστα, ένα νέο κοινό, δοκίμασε την εμπειρία της προβολής του βαβού αριστουργήματός του του 1928, "ZAN N-T'ARK" με συνοδεία ζωντανής μουσικής. Είναι αξιοπερίεργο το γεγονός ότι αυτή η ταινία, που έχει ίσως λιγότερη ανάγκη μουσικής ελέγχου από οποιαδήποτε άλλη βωβή του ταινία, ενέπνευσε τους σκηνοθέτες της εποχής μας ώστε να γράψουν καινούργια μουσικά θέματα, που ξεκινούν από την παραδοσιακή μορφή και φτάνουν στην ηλεκτρονική μουσική.

Αυτό όμως, είναι ένα από τα παραδοξα φαινόμενα που συμβαίνουν στην δουλειά του Ντράιερ. Ένα άλλο είναι το γεγονός ότι η πρώτη ολοκληρωμένη και λεπτομερής βιογραφία του Ντράιερ, ο οποίος υπήρξε ο πιο "εωστροφής" από όλους τους μεγάλους δημιουργούς, είναι μια ψυχο-βιογραφία που αποκαλύπτει μυστικά για τα νεανικά χρόνια της ζωής του και που ξεετάζει την δουλειά του κάτω απ'το πρίσμα της τρομερής μοίρας

της φυσικής του μητέρας.

Ίσως έχει έρθει η ώρα να φωνάξουμε: "Σώστε τον Ντράιερ απ'τους θαυμαστές του!" Πάντα υπάρχει κίνδυνος, όταν ένας καλλιτέχνης μυθοποιείται και το ρίσκο αυτό είναι φανερό, ειδικά στην περίπτωση Ντράιερ. Στην Δανία τον θεωρούσαν σαν μια μοναχική προσωπικότητα, χωρίς καμιά σύνδεση με το κινηματογραφικό περιβάλλον. Δεν είχε προδρόμους, ομοίους ή διαδόχους. Το είδος του κινηματογράφου του ήταν μοναδικό όχι μόνο στην Δανία αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο.

Ο Ντράιερ ήταν νόθο παιδί. Γεννήθηκε στην Κοπεγχάγη στις 3 Φεβρουαρίου 1889. Μητέρα του ήταν η Josefine Nilssen, σουη-



Καρλ Ντράιερ

δέξα καμαριέρα και πατέρα του ο Δανός κτηματίας Jens Christian Torp. Υιοθετήθηκε από τον τυπογράφο Carl Th. Dreyer και την γυναίκα του Μαρία. Η Ζοζεφίνα πέθανε το 1891 από δηλητηρίαση, που προήλθε από μια αποτυχημένη προσπάθεια έκρωσης. Ο Ντράιερ έμαθε για τον θάνατο της μητέρας του στα δεκαοχτώ του χρόνια. Ποτέ δεν συναντήθηκε με τον πατέρα του, ο οποίος πέθανε στα 1928.

Στα 17 του εγκαταλείπει το σπίτι του και από το 1909 αρθρογραφεί σε εφημερίδες. Άρχισε να γράφει σενάρια για ταινίες το 1912. Τον επόμενο χρόνο, εργάστηκε στην μεγαλύτερη δανέζικη εταιρεία παραγωγής ταινιών, την Nordisk Films Kompany, ως

έκτακτος συνεργάτης και από το 1915 ως τακτικός πια σύμβουλος σκριπ και σεναριογράφος.

Το 1918 ο Ντράιερ είχε την ευκαιρία να σκηνοθετήσει την πρώτη του ταινία: τον ΠΡΟΕΔΡΟ (PRAESIDENTEN). Παρ'όλο που το ντεμπούτο του 29χρονου σκηνοθέτη είναι ένα μελόδραμα κατά την βόρεια παράδοση και έγινε δεκτό με αδιαφορία από τους σύγχρονούς του κριτικούς, μας φανερώνει το "Dreyer touch".

Όπως σ'όλους τους μεγάλους καλλιτέχνες, το έργο του Ντράιερ χαρακτηρίζεται από τα σχετικά λίγα θέματα πάνω στα οποία συχνά βασίστηκε. Ένα από τα σημεία -κλειδί- στο έργο του είναι τα βάσανα των ανδρών -και περισσότερο των γυναικών- και ο κόσμος του είναι ένας κόσμος γεμάτος μάρτυρες. Εδώ τα βάσανα και τα μαρτύρια σίγουρα δεν είναι θεμελιώδη: είναι απλές εκδηλώσεις ή συνέπειες του Κακού αλλά, είναι η μνησικακία και η επιρροή της στα άτομα που εκφράζονται μέσα από το έργο του.

Στην δεύτερη ταινία του ΦΥΛΛΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΣΑΤΑΝΑ (BLADE AF SATANS BOG) ο Ντράιερ καταπιάστηκε με ένα θέμα το οποίο ποτέ πια δεν άφησε από τότε: την δύναμη του Κακού πάνω στο ανθρώπινο μυαλό.

Παρόλο που ο Ντράιερ θεωρείται ο "δασκαλος" του τραγικού φιλμ, υπάρχουν επίσης άλλες ταινίες με ανάλαφρη διάθεση στις παραγωγές του. Η τρίτη του ταινία Η ΧΗΡΑ ΤΟΥ ΠΑΣΤΟΡΑ (PRASTANKAN), που γύρισε στη Σουηδία το 1920 είναι ένα έξυπνο και διασκεδαστικό φιλμ, που αναφέρεται σ'έναν νεαρό ιερέα, που πρέπει να παντρευθεί την γηραιά χήρα του προκατόχου του για να πάρει την θέση του.

Την ίδια ειδυλλιακή ατμόσφαιρα και αγραοτική ομορφιά θα την δούμε αργότερα, στα 1925, στην ταινία ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ, που δυστυχώς υπάρχει μόνο σε συντομευμένη μορφή. Γυρίστηκε σε μια τοποθεσία στην Νορβηγία και έγινε και αυτή κατά το σουηδικό στυλ, που ο Ντράιερ τόσο θαύμαζε.

Η προσπάθεια του Ντράιερ για την απόδοση αυθεντικότητας του περιβάλλοντος αλλά και ψυχολογικού ρεαλισμού, τον οποίο έχει εξευγενίσει, έχουν δεθεί τέλεια. Υπήρχε μια στενή σχέση μεταξύ του διαμορφωμένου ειδικά διαμερίσματος των

τριών δωμάτων και της φυσικής δράσης. Εμπνευσμένη κατά κάποιον τρόπο, από τις εμπειρίες των παιδικών του χρόνων, η ταινία Ο ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ (DU SKAL AERE DIN HUSTRU, 1925), ήταν εμποτισμένη με μια σχεδόν άγρια ανπιθία που τον μικροπρεπή, σχολαστικό, φιλάργυρο και κακόκεφο μικροαστό και στο πορτραίτο της γυναίκας του, ο Ντράιερ έδειξε και πάλι την μορφή της καταπιεσμένης γυναίκας.

Η ταινία αυτή κατέληξε σε μια προσφορά από την Γαλλία και έτσι, από τον Οκτώβριο του 1926, που άρχισε το σενάριο, δούλεψε για ενάμιση χρόνο πάνω στην ταινία που έμελλε να του χαρίσει την αθανασία: την ZAN NT'APK (LA PASSION DE JEANNE D'ARC), 1928. Σ' αυτήν την καθαρή τραγωδία μιας βασανισμένης νεαρής κοπέλας, που παλεύει ενάντια σ' έναν εχθρικό κόσμο, ο Ντράιερ συγκέντρωσε τα πραγματικά 29 ερωτήματα της ηρωίδας Ζαν στην μεγαλύτερη μέρα - την τελευταία - της σύντομης ζωής της, 30 Μαΐου 1431, διατηρώντας συγχρόνως ενότητα χρόνου και χώρου. Το στυλ της ZAN NT'APK, όπως και σε όλα τα μεγάλα έργα του Ντράιερ, προσέχεται κατ'ευθείαν από τις πηγές. Εδώ επικαλείται το πρωτόκολλο της δίαισης.

Περιγράφηκε ως μια ταινία σε Close ups και πράγματι, η τεχνική του close up είναι ο πυρήνας του φιλμ επειδή ανυψώνει το δράμα πάνω και πέρα από τον ειδικό τόπο και χρόνο. Αυτός είναι ο αφαιρετικός τρόπος δουλειάς του Ντράιερ σε ένα ιστορικό έργο, συγκεκριμένης υπόστασης, χωρίς να εγκαταλείπει τον σεβασμό του για αυθεντικότητα και ρεαλισμό. η επιθυμία να πετύχει μια διαχρονική ποιότητα αντανάσσεται σ' όλους τους παραγόντες του φιλμ. Και υπάρχει περισσότερο το ίδιο το φιλμ παρά στα close up. Η οπτική γλώσσα είναι πολύ σύνθετη. Η ZAN NT'APK, που συγκεντρώνει όλες τις πηγές του κινηματογράφου της εποχής, είναι ίσως η πιο αγνή και τέλεια έκφραση της τέχνης του Ντράιερ. Αντιπροσωπεύει αυτό που εκείνος εννοούσε όταν μίλούσε για "πραγματικό μυστικισμό". Σε καμιά από τις άλλες του ταινίες, δεν ταιριάζει τόσο, η θέση του αυτή, ότι δηλαδή: "η ψυχή αποκαλύπτεται στο ΣΤΥΛ που είναι η ΕΚΦΡΑΣΗ του τρόπου που ο καλλιτέχνης βλέπει το υλικό του".

Οι ταινίες του συχνά χαρακτηρίζονται ως βαρειές και μελαγχολικές, ειδικά από τους συμπατριώτες του και η αλήθεια είναι ότι δεν προσπάθησε ποτέ να μας πείσει ότι η ζωή είναι ρόδινη. Υπάρχει πολύς πόνος, κακεντρέχεια, βάσανα και θάνατος στις ταινίες του αλλά στο τέλος, όλα συντείνουν σε μια αισιόδοξη πεποίθηση για τη νίκη του πνεύματος πάνω στην ύλη.

Και δεν πρέπει να παραβλέψουμε το χούμορ που υπάρχει σε μερικές από τις

ταινίες του ή να ξεχάσουμε τις υπέροχες σκηνές στις οποίες μας προσφέρει μια θεώρηση της ανθρώπινης αλληλεγγύης.

Ο Ντράιερ δεν ανήκε σε κανένα πολιτικό κόμμα. Ήταν ένας φιλελεύθερος, αντικαταρχικός ουμανιστής και σαν καλλιτέχνης, ο κύριος στόχος του ήταν ο άνθρωπος σαν άτομο. Παρ'όλο που ασχολήθηκε πολύ με τις ψυχικές διαδικασίες, πάντα διατηρούσε μια αμεροληψία όταν τις κατέγραφε. Διατηρούσε έναν υψηλό βαθμό αντικειμενικότητας όταν περιέγραφε το υποκείμενό του.

Ο Ντράιερ περιέγραφε την καλλιτεχνική του μέθοδο σαν μια μέθοδο αφαιρετική: "Πρέπει αμέσως να ορίσω την αφαίρεση σαν κάτι που απαιτεί απ' τον καλλιτέχνη να φεύγει απ' την πραγματικότητα ώστε να μπορέσει να δυναμώσει το πνευματικό περιεχόμενο της δουλειάς του. Με λίγα λόγια: ο καλλιτέχνης θα πρέπει να περιγράψει την εσωτερική και όχι την εξωτερική ζωή. Η ικανότητα της αφαίρεσης είναι ουσιώδης σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία. Η αφαίρεση επιτρέπει στον σκηνοθέτη να βγει έξω από την αυτοάμυνα με την οποία ο νατουραλισμός έχει περικυκλώσει το περιβάλλον του".

Ο Ντράιερ ακολούθησε τον δικό του δρόμο σαν ανεξάρτητος καλλιτέχνης. Φυσικά επηρεάστηκε και από άλλους σκηνοθέτες και δημιουργούς. Όταν του ζητήθηκε, το 1963, να ονομάσει τις 10 αγαπημένες του ταινίες, αυτός απάντησε: "Οι τίτλοι των 10 ταινιών, από τις οποίες εγώ πιστεύω πως έχω μάθει πολλά είναι οι εξής: Ο ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΟΥ Κ. ΑΡΝΕ (Σπίλλερ), ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΙΝΓΚΜΑΡ (Σγέστρωμ), ΜΙΣΑΛΛΟΔΟΣΙΑ - ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝ ΚΕΦΑΛΑΙΟ (Γκράφριθ), CRAINQUEBILLE (Φεύντρε), DIE FLAMME (Λιούμπιτς), ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ, (Αϊζενστάιν). ΜΑΝΑ (Πουντόβκιν), ΙΒΑΝ Ο ΤΡΟΜΕΡΟΣ (Αϊζενστάιν), ΕΡΡΙΚΟΣ V (Ολιβιέ) και JIGOKUMON (Κινουγκάσα).

Η επιλογή δεν μας εκπλήσσει. Η επιρροή του Ντράιερ, πάνω σε άλλους, νεότερους σκηνοθέτες είναι περισσότερο παραδειγματική παρά άμεση. Στον δανέζικο κινηματογράφο δεν είχε καμιά σύγκρουση με ό,τιδήποτε και είναι δύσκολο να βρεθεί σήμερα, ένας διεθνούς φήμης σκηνοθέτης που να έχει επηρεαστεί άμεσα από τον Ντράιερ.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν τον θαυμάζουν πολλοί νεότεροι δημιουργοί. Η πιο σημαντική εκδήλωση - αφιέρωμα στον Ντράιερ από έναν νεαρότερο συνάδελφό του, τον Ζαν Λυκ Γκοντάρ, είναι η σκηνή, από την ταινία του ΖΟΥΣΕ ΤΗΝ ΖΩΗ ΤΗΣ του 1962, στην οποία η Άννα Καρίνα παρακολουθεί το ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΗΣ ZAN NT'APK σε ένα παρισινό σινεμά. Εδώ, ο σκοπός του Ντράιερ (που πηγάζει μέσα από όλη του την δουλειά εκδηλώνεται υπέροχα,

δηλαδή: το να αγγίξει την καρδιά του μοναχικού θεατή.

Συνοπτικά το πρόγραμμα προβολής των ταινιών του αφιερώματος στον CARL DREYER της Ταινιοθήκης της Ελλάδος έχει ως εξής:

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ (PRAESIDENTEN), Δανία 1918-1919, φωτ. Χανς Βάαγκο, παίζουν: Χάλβαντ Χοφ, Ελιθ Πίο, Όλγκα Ραφαέλ Λίντεν, Χαλλάντερ Χέλλεμαν. (Δευτέρα 30.11.1992).

Η ΧΗΡΑ ΤΟΥ ΠΑΣΤΟΡΑ (PRAS-TANKAN), Δανία 1920, φωτ. Γκ. Σνέεβόιτ, παίζουν: Χόλντουρ Κάλμπεργκ, Εϊνάρ Ροντ, Γκρέτα Άλμροθ. (Τρίτη 1.12.1992).

ΑΓΑΠΑΤΕ ΑΛΛΗΛΟΥΣ (DIE GEZEICHNETEN), Δανία 1921-1922, φωτ. Φρ. Βάινμαν, παίζουν: Πολίνα Πιεκόφσκα, Βλαντιμίρ Γκατζάρωφ, Τορλέιφ Ράις. (Τετάρτη 2.12.1992).

ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ ΕΝΑΝ ΚΑΙΡΟ (DER VAR ENGANG), Δανία 1922, φωτ. Γκ. Σνέεβόιτ, παίζουν: Κλάρα Ποντοπιντάμ, Σβετ Μέθλιγγκ, Πήτερ Γκέρντορφ. (Πέμπτη 3.12.1992).

ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ (GLOM-DALSBRUDEN), Δανία 1925, φωτ. Έιναρ Όλεσεν, παίζουν: Στουμπ Βίμπεργκ, Τόβε Τέλλμπακ, Χάραλντ Στορμόν, Έιναρ Τβέιτο. (Πέμπτη 3.12.1992).

Ο ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ (DU SKAL AERE DIN HUSTRU), Δανία 1925, φωτ. Γκ. Σνέεβόιτ, παίζουν: Γιόχανες Μάγερ, Άστριντ Χόλμ, Ματλίντα Νίλσεν, Κάριν Νέλλεμος. (Παρασκευή 4.12.1992).

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΗΣ ZAN NT'APK (LA PASSION DE JEANNE D'ARC), Γαλλία 1927-1928, φωτ. Ρούντολφ Ματέ, παίζουν: Μαρία Φαλκονέτι, Εζέν Σουλβαίν, Αντονέν Αρτώ, Μισέλ Σιμόν, Αντρέ Μπερλέ, Μωρίς Σουτς. (Δευτέρα 7.12.1992).

VAMPYR, Γερμανία 1931-1932, φωτ. Ρούντολφ Ματέ, παίζουν: Ζουλιάν Γουέστ, Ανριέτ Ζεράρ, Γιαν Χερονίμο, Μωρίς Σουτς. (Τρίτη 8.12.1992).

ΜΕΡΕΣ ΟΡΓΗΣ (VREDENS DAG), Δανία 1943, φωτ. Καρλ Άντερσον, παίζουν: Θόρκλιτ Ρόοζε, Λίσμπεθ Μόβιν, Πρέμπεν Λέρντοφ Ράη, Σίνγκριντ Νέιενταμ, Άννα Σβίρκερ. (Τετάρτη 9.12.1992).

Ο ΛΟΓΟΣ (ORDET), Δανία 1954-1955, φωτ. Χέννινγκ Μπέντσεν, παίζουν: Χένρικ Μάλμπεργκ, Εμύλ Χάας Κρίστενσεν, Πρέμπεν Λέρντοφ Ράη, Μπριγκίτε Φέντερσπιλ, Έινερ Φέντερσπιλ, Γκέρντα Νίλσεν. (Πέμπτη 10.12.1992).

GERTRUD, Δανία 1964, φωτ. Χέννινγκ Μπέντσεν, παίζουν: Νίνα Πενς Ρόντε, Μπεντ Ρόθε, Έμπε Ρόντε, Μπάρντ Όουε, Ήλε Στρόμπε, βέρα Γκέμπεργκ, Καρλ Γκούσταφ Άχλεφελντ, Άννα Μάλμπεργκ. Παρασκευή 11.12.1992).

Όπως υποσχθήκαμε στο προηγούμενο τεύχος μας παρουσιάζουμε, εδώ, τις καινούργιες ταινίες που πρόκειται σύντομα να προβληθούν στις οθόνες των κινηματογράφων. Τα στοιχεία που αναφέρουμε προέρχονται από τις τέσσερις Εταιρείες Διανομής Φιλμ (Ε.Α.Κ.Ε., Νέα Κίνηση, Προοπτική, Σπέντζος, U.I.P.), έτσι όπως μας δόθηκαν, και γι' αυτό τα δημοσιεύουμε με κάθε επιφύλαξη ως προς τον χρονικό προγραμματισμό. Οι ταινίες παρουσιάζονται χωρίς κριτικά σχόλια, γιατί δεν συνηθίζουμε να κριτικάρουμε τις ταινίες αν δεν τις έχουμε δει στη μεγάλη οθόνη.

Ε.Α.Κ.Ε.

Η ΠΕΝΤΑΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΤΟ ΤΕΡΑΣ (Beauty and the beast), μια αμερικάνικη ταινία της Walt Disney, η οποία βασίζεται στο κλασσικό ομώνυμο παραμύθι και δούλεψαν γι' αυτήν πάνω από 600 σχεδιαστές, καλλιτέχνες και τεχνικοί.

ΝΕΑ ΚΙΝΗΣΗ

ΝΟΜΟΣ 627, γαλλικό φιλμ, σε σκηνοθεσία του Μπερτράν Ταβερνιέ, το σενάριο υπογράφει ο Μισέλ Αλεξάντερ. Πρωταγωνιστούν ο Ντιντιέ Μπεζάς, ο Ζαν-Πολ Κομάρ, η Σαρλότ Καντύ και ο Νιλς Ταβερνιέ. Παρουσιάζει τις αδυναμίες του γαλλικού νό-

μου 627, για τα ναρκωτικά, και μεταφέρει με ρεαλισμό την ωμή πραγματικότητα. Ο αστυνομικός Λούλου έχει αφιρωθεί στην εξάρθρωση των ναρκωτικών και μέσα από την δράση του, τα ανθρωποκτονιγγητά, τις συλλήψεις την πορνεία, τα προβλήματα γραφειοκρατίας και την έλλειψη μέσων ο σκηνοθέτης σκιαγραφεί πρόσωπα και καταστάσεις.

ΕΡΡΙΚΟΣ Ο Ε', αγγλικό φιλμ, σε σκηνοθεσία Κένεθ Μπράνα, πρωταγωνιστούν ο Κένεθ Μπράνα, ο Ντέρεκ Τζάκομπι, ο Πωλ Σκόφλιντ, η Έμμα Τόμπσον και ο Ίαν Χολμ. Η ιστορία ανφέρεται στην ενθρόνιση του 27χρονου γλετζέ πρίγκηπα Χαλ, στη νίκη του ενάντια στους Γάλλους και τις ερωτικές σχέσεις του με μια γαλλίδα πριγκήπισσα. Το έργο είναι μια βελτιωμένη έκδοση της μεταφοράς του Λώρενς Ολιβιέ (1944), του ομώνυμου σαιξπηρικού δράματος, σύμφωνα με την άποψη του σκηνοθέτη.

EUROPA,EUROPA, πολωνέζικο φιλμ, σε σκηνοθεσία και σενάριο Ανιέσκα Χόλαντ, πρωταγωνιστούν ο Μάρκο Χοφονάιντερ, ο Αντρέ Φβίλμς, η Ζιλί Ντέλι και η Ντελφίν Φόρεστ. Η αληθινή ιστορία της οικογένειας Περέλ απ' την Ναζιστική Γερμανία προς την Ανατολή, περιγράφεται από την Χόλαντ. Ο μεγάλος γιος, Σόλλυ, καταλήγει σ' ένα ορφανοτροφείο στην Σοβιετική Ένωση όπου ερωτεύεται μια ρωσίδα και οργανώνεται στην Κοσμομόλ. Όταν οι Γερμανοί καταλαμβάνουν το ορφαν-

νοτροφείο αυτός, δηλώνει ψεύτικο όνομα και άρεια καταγωγή. Αναζητούσεται γερμανός ήρωας και φοιτεί σε σχολή της γερμανικής ελίτ...

ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ

ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗ ΚΛΑΙΤΕ, ελληνικό φιλμ, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Σταύρου Τσιώλη και του Χρήστου Βακαλόπουλου, πρωταγωνιστούν ο Αργύρης Μπακιριτζής, ο Δημήτρης Βλάχος, η Δώρα Μασκλαβάνου, ο Νικόλας Κέκκος, ο Θύμιος Θεοδώρου, ο Στράτος Θεοδώρου, η Έμιλυ Παπαχρήστου, η Έβελυν Γαβρήλου, ο Δημοσθένης Κομποτιάζης, ο Αντώνης Κιούκας και ο Κώστας Τσαρουχάς. Παίζει το συγκρότημα του Κώστα Μπέκου. Φωτογραφία ο Βασίλης Καπούρος, μοντάζ ο Κώστας Ιορδανίδης. Το καλοκαίρι του 1992 δύο αερογράφοι και αστρολόγοι καταφθάνουν σ' ένα ορεινό χωριό της Αρκαδίας για να αποκαταστήσουν τις καταστραμμένες τοιχογραφίες σε βυζαντινό εξωκλήσι του 15ου αι. Η άφιξή τους δημιουργεί προβλήματα με αποτέλεσμα να μην ολοκληρωθεί το έργο και να φύγουν άπρακτοι. Υπενθυμίζουμε ότι βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης.

ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ (Elementary school), πολωνέζικο φιλμ σε σενάριο και σκηνοθεσία των Ζντένεκ και Γιαν Σβέρεκ. Κωμωδία εποχής που περιγράφει ένα άτακτο πολωνέζικο σχολείο αργένων με δάσκαλο έναν στρατιωτικό ήρωα που καταφέρνει να δαμάσει τους άτακτους μαθητές.



"Ερρίκος Ε"

☛ **ZHTHMA TIMHS** (A few good men), αμερικάνικο φιλμ σε σκηνοθεσία Ρομπ Ράινερ, πρωταγωνιστούν ο Τομ Κρουζ, ο Τζακ Νίκολσον, ο Ντέμι Μουρ και ο Κέβιν Μπέικον. Δύο νέοι ναύτες κατηγορούνται για φόνο ενός ανωτέρου τους.

☛ **ΚΟΜΗΣ ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ** (Dracula), αμερικάνικο φιλμ σε σκηνοθεσία Φράνσις Φορντ Κόπολα, πρωταγωνιστούν ο Γκάρρι Όλντριαν, ο Άντονι Χόπκινς, ο Κένι Ριχτς και η Γουίνιφρα Ράινερ. Μεταφορά της βλαθείας ερωτικής ιστορίας γραμμένης απ' τον Μπραμ Στόκερ.

☛ **ΧΑΜΟΝ ΧΑΜΟΝ** (Jamon Jamon), ισπανικό φιλμ, σε σκηνοθεσία του Μπλγκασ Λούνα, πρωταγωνιστούν η Πηνελόπη Κρουζ, η Στεφανία Σαντρέλι και ο Χαβιέρ Μπαρντεμ. Το Jamon, που σημαίνει χοιρομέρι στα ισπανικά, συμβολίζει την ποιότητα.

☛ **ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΠΡΟΘΕΣΕΙΣ** (The best intentions), σουηδικό φιλμ, σε σκηνοθεσία Μπιλ Ώγκουστ, πρωταγωνιστούν ο Σάμουελ Φούλερ, η Πέρονιλα Ώγκουστ και ο Μαξ φον Σύντοφ. Μία καλοκαιρινή μέρα του 1909 στην Ουψάλα, ένας Σουηδός θεολόγος φοιτητής, ο Χένρυ Μπέργκιαν συναντά μετά από πάρα πολλά χρόνια τον παπού του Φρεντερίκ. Ο Χένρυ σπουδάζει για παπάς, ζει μια μίζερη ζωή ώσπου συναντά τον Ερνστ Ακερμπλάντ και αργότερα την όμορφη αδελφή του Άννα. Για την Άννα υπάρχουν δύο επιλογές: "Φύγε μακριά μου Χένρυ" ή "Έλα στην αγκαλιά μου Χένρυ"...

☛ **ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΕΝΗΛΙΚΩΝ** (Consenting adults), αμερικάνικο φιλμ σε σκηνοθεσία και παραγωγή Άλαν Πάκουλα, πρωταγωνιστούν Κέβιν Κλάιν, η Μαίρη Ελίζαμπεθ Μαστραντόνιο, ο Κέβιν Στέισι και η Ρεβέκα Μίλερ. Ο Πίτσαρντ Πάρκερ και η γυναίκα του Γρίσιλλα, μοιάζουν να τα έχουν όλα, ένα όμορφο σπίτι μια όμορφη και ταλαντούχα κόρη και επιτυχημένη δουλειά.

ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΑΜ

☛ **ΜΟΝΟΣ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ No2 - ΧΑΜΕΝΟΣ ΣΤΗΝ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ** (Home alone No2 - Lost in New York), αμερικάνικο φιλμ, σε σκηνοθεσία Κρις Κολόμπους, παραγωγή Τζων Χιούζ, πρωταγωνιστούν ο Μακάι Κάλκιν, ο Τζοε Πέσι, ο Ντάνιελ Στερν, ο Τιμ Κάρορ και η Μπρέντα Φρίκερ. Στην κομωδία αυτή ο πιτσιρικάς Κέβιν χάνεται κάπου στην πόλη της Νέας Υόρκης και ταλαιπωρεί δύο ληστές...

U.I.P.

☛ **ΟΙ ΑΘΟΥΒΟΙ** (Sneakers), αμερικάνικο φιλμ, σε σκηνοθεσία Φιλ Ρόμπινσον, πρωταγωνιστούν ο Ρόμπερτ Ρέντφορντ, ο Νταν Ακρόιτ και η Μαίρη Μάνκιντόνελ. Η ταινία αναφέρεται σε μια ομάδα ειδικών

στην ασφάλεια υψηλής τεχνολογίας στην οποία αρχηγός είναι ο Μάρτιν Μπίσοπ.

☛ **ΚΑΥΤΟΙ ΨΙΘΥΡΟΙ** (Whispers in the dark), αμερικάνικο φιλμ, σε σκηνοθεσία και σενάριο Κρίστοφερ Κρούου, πρωταγωνιστούν η Ανναμπέλα Σίδρα, ο Τζίμ Σέρινταν και ο Άντονι Λαπάγκλια. Η νεαρή και όμορφη ψυχίατρος Αν Χέκερ θα γνωρίσει τον Νταγκ Μακ Ντάουελ.

☛ **Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΟΥ ΠΑΕΙ ΠΟΛΥ** (Death become her), αμερικάνικο φιλμ, σε σκηνοθεσία Ρόμπερτ Ζεμέκις, πρωταγωνιστούν η Μέριλ Στριπ, ο Μπρους Γουίλις και η Ιζαμπέλα Ροσσελίνι. Η Μαντλίν και η Έλεν είναι παιδικές άσπονδες φίλες. Καθώς πλησιάζουν στη μέση ηλικία φοβούνται τα γερατειά. Ενώ προσπαθούν να βρουν το μαγικό φίλτρο ο πλαστικός χειρουργός Δρ Έρνεστ σχεδιάζει με την Έλεν την δολοφονία της Μαντλίν...

☛ **ΤΑ ΚΑΜΩΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ** (Beethoven), αμερικάνικο φιλμ, σε σκηνοθεσία Μπραϊάν Λήβαν, πρωταγωνιστούν ο Τσαρλς Γκρόντιν και ο Μπόνυ Χαντ. Ένα κουτάβι Αγίου Βερνάρδου, ο Μπετόβεν, ξεφεύγει από μια συμμορία που κλέβει σκυλιά. Καταφεύγει σε μια οικογένεια που θα τον αγαπήσει.

☛ **ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΚΟΛΠΟ** (Diggs town), αμερικάνικη ταινία, σε σκηνοθεσία Μίκαελ Ρίτσι, πρωταγωνιστούν ο Τζέιμς Γούντς, η Χέδερ Γκράχαμ και ο Μπρους Ντερν. Ένας μεγάλος κολπατζής και φυλακισμένος, ο Γκαϊμπτ Κέιν βγαίνει από την φυλακή.

☛ **RICH IN LOVE**, αμερικάνικο φιλμ, σε σκηνοθεσία Μπρους Μπέρεσφορντ, πρωταγωνιστούν η Άλμπερντ Φίνεϊ, η Τζιλ Κλέιμπαφ και ο Κυλ Μακ Λαίλχαν. Η δεκαεπτάχρονη Λούσυ μένει ξαφνικά μόνη υπεύθυνη για το σπίτι και τον πατέρα της.

☛ **ΤΖΕΝΙΦΕΡ 8** (Jennifer 8), αμερικάνικο φιλμ, σε σκηνοθεσία Μπρους Ρόμπινσον, πρωταγωνιστούν ο Άντυ Γκαρσία και ο Τζων Μάλκοβιτς. Πρόκειται για ένα θριλερ έντασης και αγωνίας.

☛ **ΤΟ ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΡΕΠΟΡΤΕΡ** (The Public eye), αμερικάνικο φιλμ με τους Τζοε Πέσι και Μπάριμπαρα Χέρσεϊ. Ο Πέσι είναι ένας σαραντάρης φωτορεπόρτερ, οι αστυνομικοί, τα θύματα, οι μαφιόζοι είναι ίδιοι γι' αυτόν μέχρι να γνωρίσει την Χέρσεϊ...

☛ **CRISSCROSS**, αμερικάνικο φιλμ, σε σκηνοθεσία Κρις Μένγκες, πρωταγωνιστούν η Γκόλντυ Χόουν, ο Ντέιβιντ Άρνολτ και ο Κηθ Καραντάν. Η Τρέιλι Κρος ζει μόνη της με τον δωδεκάχρονο γιο της σ' ένα ξενοδοχείο όπου κατοικούν κυνηγημένοι άνθρωποι απ' όλη την Αμερική. Ο άντρας της τραυματισμένος στο Βιετνάμ την εγκατέλειψε κι αυτή προσπαθεί να βρει τις καλύτερες λύσεις...

Φοιτητικός κινηματογράφος

Ο Κινηματογραφικός Τομέας της Φοιτητικής Λέσχης του Πανεπιστημίου Αθηνών (Ιπποκράτους 15), κατά τη διάρκεια της ακαδημαϊκής χρονιάς 1992-1993 θα πραγματοποιήσει τις ακόλουθες δραστηριότητες:

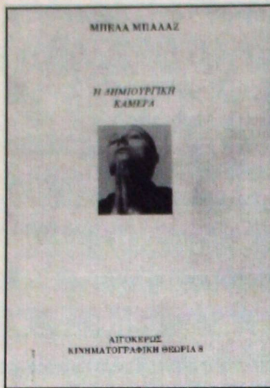
1. **ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ** Εκτός από αυτά τα σεμινάρια που θα γίνονται σε τακτική (εβδομαδιαία) βάση θα γίνουν και έκτακτα σεμινάρια σε μέρες και ώρες που θα ανακοινώνονται στο ταμπλώ του τομέα.

2. **ΠΡΟΒΟΛΕΣ** Στη διάρκεια της ακαδημαϊκής χρονιάς 1992-1993 θα γίνουν στην αίθουσα "Τριόδα", μεταξύ των μελών του Τομέα προβολές ταινιών 35mm και 16mm. Αυτό θα συμβεί γιατί μας έχει απαγορευθεί από το Δ.Σ. της Πανεπιστημιακής Λέσχης να είναι ανοιχτές οι προβολές λόγω ακαταλληλότητας της αίθουσας.

3. **ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ** Ένα μήνα μετά την έναρξη των σεμιναρίων, και αφού τα μέλη αποκτήσουν κάποιες στοιχειώδεις γνώσεις, θα συγκροτηθούν ομάδες των 5-6 ατόμων με σκοπό την παραγωγή δοκιμαστικών ταινιών Super 8. Μετά την πρώτη επαφή με το Super 8 τα μέλη μπορούν να βγάινουν ταινίες να προχωρήσουν στην παραγωγή ολοκληρωμένων ταινιών Super 8. Τα δοκιμαστικά μπορούν να απορροφήσουν μέχρι 3 κασέτες S-8 ανά ομάδα, ενώ σε ολοκληρωμένες ταινίες η χορήγηση κασσέτων θα κρίνεται αναλόγως με το σενάριο.

4. **VIDEO** Θα γίνεται η προβολή σε video μιας ταινίας κάθε εβδομάδα. Η προβολή θα γίνεται τη Δευτέρα και θα επαναλαμβάνεται την Τρίτη, σύμφωνα με το πρόγραμμα που θα μοιράζεται.

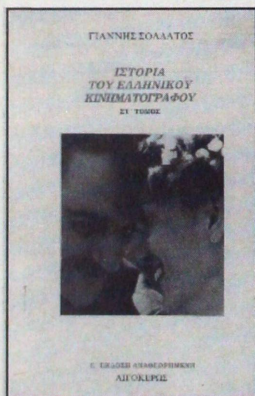
5. **ΑΛΛΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ** Ο Κινηματογραφικός Τομέας είναι ανοιχτός στην πραγματοποίηση εκδηλώσεων μαζί με τους άλλους τομείς του ΠΟΦΠΑ (Θεατρικός, Χορευτικός, Φωτογραφικός, Ευρετήριο), καθώς και με άλλους κοινωνικούς και πολιτιστικούς φορείς στα πλαίσια των αρχών της ισότητας και της αμοιβαιότητας. Το αντικείμενο, ο χώρος, ο χρόνος και οι άλλες λεπτομέρειες πραγματοποίησης αυτών των εκδηλώσεων θα αποφασίζονται από κοινού με τους άλλους φορείς που θα συμμετέχουν κάθε φορά.



1. Μπέλα Μπαλάζ, "Η δημιουργική κάμερα", μετ. Μάκης Μωραΐτης, εκδόσεις "Αιγόκερως", Αθήνα 1992, σελ.95.

Πρωτοπόρος στο πεδίο των ιδεών ο Μπέλα Μπαλάζ που έδωσε το σημαντικό έργο του στις αρχές της δεκαετίας του 1920. Θεωρείται σήμερα ένας από τους κλασσικούς της θεωρίας του κινηματογράφου.

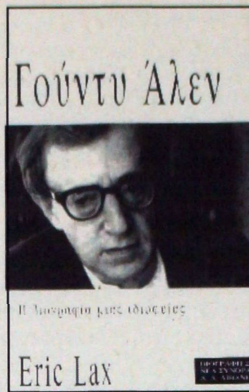
Έχοντας την ευκαιρία να μελετήσει τους νόμους που διέπουν την εξέλιξη της συγκεκριμένης αυτής τέχνης εν τω γίνεσθαι, ο Μπαλάζ υποστηρίζει ότι μια από τις σημαντικότερες πλευρές της είναι η ψυχολογική πράξη της "καύσισης", ο βαθμός της οποίας είναι αδιανόητος για τα υπόλοιπα μέσα επικοινωνίας.



4. Γ. Σολδάτος, "Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου", Στ' τόμος, εκδόσεις "Αιγόκερως", Αθήνα 1992, σελ.284.

Στον έβδομο και τελευταίο (;) τόμο του ογκώδους έργου του, ο Γιάννης Σολδάτος επιχειρεί μια γενική επισκόπηση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής από το 1984 ως το τέλος της δεκαετίας του '80. Πρόκειται για ένα έργο υποδομής που κάλυψε ένα σημαντικό κενό στην Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία. Η προσπάθεια του Γ. Σολδάτου δεν εξαντλείται μόνο στην απλή εξιστόρηση κινηματογραφικών συμβάντων αλλά προχωρά στη συστηματική των απών της κριτικότητας του Ελληνικού κινηματογράφου. Ενός κινηματογράφου που παρουσιάζεται σύμφωνα με τον συγγραφέα - ως "καράβι που έχει ανοίξει τα πανιά, έχει σηλώσει τις άγκυρες, σφριάζει και πάει, και πάει και όλο στο ίδιο σημείο βρίζεται".

Στα θετικά του τόμου αυτού συγκαταλέγονται η άμεση αναφορά στις πηγές, καθώς και το φωτογραφικό υλικό που πλαισιώνει τα κείμενα.



3. Eric Lax, "Γούντυ Άλεν", μετ. Γιάννης Γαλάτης, εκδόσεις "Νέα Σύνορα", Αθήνα 1992, σελ.490.

Ο Έρικ Λαξ, συγγραφέας των βιβλίων "Να είσαι αστείος: Γούντυ Άλεν και κωμωδία" και "Ζωή και θάνατος στο 10 Γουέστ", υπογράφει τώρα τη βιογραφία του Γούντυ Άλεν.

Με αμεσότητα και ζωντάνια ο Eric Lax αφιηγείται την ιστορία του μικρού ντροπαλού αγοριού που μισώντας το σχολείο και λατρεύοντας τον κινηματογράφο, μετατράπηκε στον μεγάλο σκηνοθέτη και ηθοποιό που επί δεκαετίες τώρα μεσουρανεί όχι μόνο στο αμερικανικό αλλά και στο διεθνές κινηματογραφικό στερέωμα.

Ο τύπος του κουλτουριάρη με τα τσαλακωμένα κοτλέ παντελόνια, τα ξεφρισιμένα πουλόβερ, τα γυαλιά με το μαύρο σκελετό, για χρόνια πάντως μετέφερε στην Ευρώπη την άλλη όψη της Αμερικής, του αμερικανικού ονείρου. Ο συγγραφέας λέει σχετικά: "Ο χαρακτήρας που υποδύεται ο Γούντυ Άλεν αρχικά είναι ένας αδέξιος τύπος αμφισβητήσιμων ικανοτήτων, που καμιά απ'αυτές δεν τον βοηθάει ν'αντιμετώπισε με επιτυχία την καθημερινή ζωή πιο πρόσφατα, ένα πεισιματικό προσεχτικό αλλά απροσάρμοστο άτομο, που επιβιώνει παρά τους φρόβους και τις νευρώσεις του - είναι μια φαιδρή δημιουργία,

πλάσιμένη από μια υπερβολικά τονισμένη προσωπική βάση... Ενώ ο χαρακτήρας που υποδύεται δεν έχει σχεδόν κανέναν ελεγχό πάνω σε όλα του συμβαίνουν, ο ίδιος ο Γούντυ Άλεν έχει σχεδόν τον πλήρη έλεγχο πάνω σε όλα κάνει".

Όσο για το ποιος τελικά είναι ο Γούντυ Άλεν, δίνει μια αφοπλιστική απάντηση: "Έχει όποιο ο καλύτερης και η τέχνη τέμνονται, αποκαλύπτεται ο άνθρωπος".



4. Γ. Αραμπατζής, "Λαϊκιζμός και κινηματογράφος", εκδόσεις "Ροές", Αθήνα 1992, σελ.77.


Η δεκαετία του '60 ήταν η χρυσή εποχή του Ελληνικού κινηματογράφου. Εκατόν είκοσι εκατομμύρια θεατές παρακολούθησαν περίπου χίλια έργα μέσα σε δέκα χρόνια. Ο Ελληνικός κινηματογράφος δηλαδή έταίξε κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας σημαντικό ρόλο ως μέσο μαζικής ενημέρωσης.

Ο συγγραφέας της μελέτης διαπιστώνει τη στενή σχέση που υφίσταται μεταξύ του λαϊκισμού και του κινηματογράφου και καταγράφει την εξέλιξη του Ελληνικού λαϊκισμού από τις καταβολές του ως τη σύγχρονη εποχή.

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ

ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΙΔΗΣ

ΒΙΒΛΙΑ ΑΙΧΜΗ



*Τα βιβλία είναι πράγματα της φύσης μας
είναι εμείς,
όσοι κι αν είμαστε
είναι μια ανθρώπινη φύση,
που μας προεκτείνει προς τις ρίζες μας,
με την πείρα και τη σοφία των περασμένων γενεών
και που,
με τα όραμά μας,
την προεκτείνουμε προς το μέλλον.*

Γιώργος Σεφέρης

ΧΑΡΙΛΑΟΥ ΤΡΙΚΟΥΠΗ 50, ΑΘΗΝΑ, 106 80, ΤΗΛ. 360.89.60

Στο επόμενο τεύχος

Ο ερωτισμός στον κινηματογράφο



Μουσική και κινηματογράφος



Συνέντευξη του Dimitri Dolomiy



Ο Γιουγκοσλαβικός κινηματογράφος στον εμφύλιο



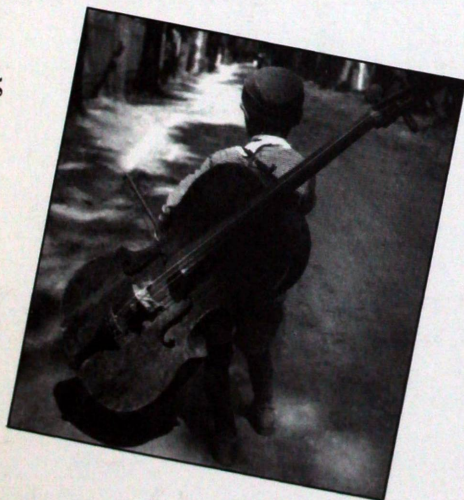
Για να μάθετε τι συμβαίνει στην εκπαίδευση υπάρχει τρόπος:
διαβάστε *αντιτετράδια*

αντιτετράδια: Τολμούν να έχουν τυπωμένη άποψη

Από τα εργαλεία ανάλυσης στο εργαλείο Αλλαγής

αντιτετράδια: η απο-τυπωμένη εκπαιδευτική ανησυχία

Κριτική
Αποκαλύψεις
Μελέτες
Άρθρα
Σχόλια

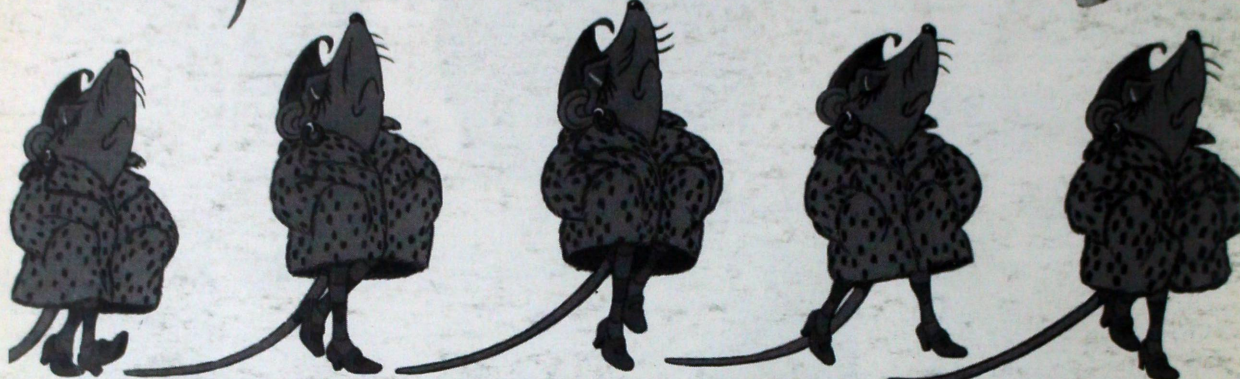


αντιτετράδια: Θέσεις με γνώση και θάρρος
Γραφεία Μάρνη 30 τηλ. 5235221-5125714-9713651





ΤΟ



ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ



ΣΚΙΤΣΟ



ΤΟΝΙ ΟΥΑΪΤ

Όλα τα μυστικά για την τεχνική του Κινούμενου Σκίτσου



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΤΟΥΝΤΟΜΜΗ - ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ 60 ΑΘΗΝΑ -