

θέατρο κινηματογράφος φωτογραφία επικουνωνία λογοτεχνία

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

τ ρίμηνη έκδοση Θεώρηση Φεβρουαρίου - Απριλίου 2002



ΦΕΣΤΙΒΑΛ

- ◆ Θεσσαλονίκης
- ◆ Άμστερνταμ
- ◆ Πύργου
- ◆ Καλαμάτας

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

- ⇒ *Nikos Kypourgos*
- ⇒ *Δημήτρης Αθανάσης*
- ⇒ *Apostis Mpafouloukis*

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

- ⇒ *To Θέατρο Καμπούκι*
- ⇒ *Τεχνοχώρος*
- ⇒ *Κριτικές έργων*

Κριτικές Κινηματογράφου
Καιάλογος ταινιών τριμήνου

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΣΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

καιάλογος 5,87€

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης	1
Σχόλια	2

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Νίκος Κυπουργός, στον Γάινη Φραγκούλη	4
Αρη Μπαφαλούκα, στον Γάινη Φραγκούλη	74

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ελληνικό τμήμα, του Γάινη Φραγκούλη	7
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, διεθνές τμήμα, του Γάινη Ραούζαιον	10
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, βαλκανικό τμήμα, του Δημήτρη Μπάμπα	12
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αργεντίνικος κινηματογράφος, του Δημήτρη Μπάμπα	13
Κρατικά βραβεία ποιότητας, του Γάινη Φραγκούλη	15
Φεστιβάλ Καλαμάτας, του Κώστα Πετρόπουλου	16
Φεστιβάλ Άμστερνταμ, της Καλλιόπης Λεγάκη ..	17
Φεστιβάλ Πύργου, του Γάινη Φραγκούλη	19

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Ζακ Ντεμί, του Σίμου Ιωσηφίδη	21
Κινηματογράφος και θρησκεία, του Στράτου Κερσανίδη	22

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Ταινίες τριμήνου	23
ΑΝΑΦΟΡΕΣ	
Ο ρυθμός και η μουσική στον κινηματογράφο ...	27
Επιστολή του Jafar Panahi	70
Ο κινηματογραφικός οίκος Makhmalbaf, του Mohsen Makhmalbaf	72
Η Κλαίρη και η θάλασσα, του Θόδωρου Σούμα	103

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η κινηματογραφική εκπαίδευση στη Γαλλία, του Michel Marie	54
Η άλλη πρωτοπορία, των Olivier Loyard και Jean-Marc Lalane	61
Να κολλάς δεν είναι να κόβεις, αναφορά στον Jacques Rozier, του Herve Le Roux	64
Η καθημερινότητα της τηλεόρασης, του Χρήστου Η. Χαλαζιά	67
Τι είναι ένα ποίημα;, του Charles Stevenson	105

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Αποκάλυψη Τόρα Redux, των Απόστολον Χατζηπαρασκευαδή	76
Kandahar, του Γάινη Ιωαννίδη	78
Δεκαπενταύγουστος, του Γάινη Φραγκούλη	79
Πες στη Μορφίνη, Ακόμα την Περιμένω,	

του Κώστα Γιαννόπουλου	80
Ποιος να ξέρει..., του Σίμου Ιωσηφίδη	81
Οδός Μαλχόλαντ, του Κωνσταντίνου Μπλάθρα	82

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Ο ΣΠΟΡΟΣ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ στο ντοκιμαντέρ.....29-53

Ο σπόρος της αλήθειας, των Kevin Macdonald και Mark Cousin	30
Οι αρχές του direct cinema, των Richard Leacock	32
Η αφήγηση μπορεί να είναι δολοφόνος, του Robert Drew	35
Η ειλικρίνεια έρχεται μόνη της, συνέντευξη του Jean Rouch στον James Blue	37
Η αλήθεια είναι μέσα μας, συνέντευξη των αδελφών Maysles στον James Blue	39
Υποκριτιά και υπευθυνότητα, την Pauline Kael	46
Μοντάζ ή συζήτηση τέταρτου τύπου, του Frederick Wiseman	49
Το μοντάζ είναι υποκειμενικό, συνέντευξη του Jean Rouch στον Roy Leven	53

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Η ανανέωση του καμπούκι, του Paul Kennelly ..	84
Συνέντευξη Δημήτρη Αθανάτη, στον Γάινη Φραγκούλη	90
Κριτική στο «Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ», του Βασίλη Νικολόπουλον	93
Κριτική στο «Μαύρο Παραμύθι», της Χάρης Σβαλλίγκου	96
Κριτική στο «Λίγο απ' Όλα», του Νίκον Αποστολόπουλον	97
Κριτική στο «Τολμηρές πολαρόδιντ», του Κώστα Πετρόπουλον	99
Κριτική στο «Η επέτειός μας», του Γάινη Ιωαννίδη	100
Τεχνοχώρος υπά σκιά ή όχι, του Κώστα Πετρόπουλον	102

ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ 109-112

«Σταύρος Τορνές», του Γάινη Φραγκούλη «Παιδι και κινηματογράφος», του Δημήτρη Πετρόπουλον	
«John Boorman», του Κώστα Γιαννόπουλον «Νύχτες με πανσέληνο», του Γάινη Φραγκούλη «Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπου- λου», του Κώστα Γιαννόπουλον	
«Κριτική κινηματογράφου, από την οθόνη στο κείμενο», του Κώστα Πετρόπουλον «100 χρόνια Ελληνες», του Γάινη Ιωαννίδη «Η κωμωδία», του Δημήτρη Πετρόπουλον.	

To σκίτσο του εξωφύλλου είναι του Κώστα Βάζουρα

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Τρίμηνη έκδοση θεωρητικής και κριτικής
Χρόνος Γ', Τεύχος Ν° 9

Ταχ. Διεύθυνση: Ευδόξου 60-62, Αθήνα
117 43, τηλ. 010-9012987, 5225157,
0974-123481, fax: 010-9012987

e-mail:cine@otenet.gr,
g_fraguli@yahoo.com,

Γραφεία: Ευδόξου 60, 2ος όροφος,
11743, Αθήνα

Ιδιοκτήτης: Κέντρο Πολιτιστικών Μελετών (ΚΕ.ΠΟ.ΜΕ.)

Εκδότης-Διευθυντής: Φραγκούλης Γιάννης
Αρχισυντάκτης: Μπλάχας Κωνσταντίνος

Επικοινωνία: Ιωνιστής Σμερνένης
Θέατρο: Μαυράκης Ανδρέας,
τηλ. 5145264, 0944243851

Αρχιτεκτονία: Μαντόγλου Αργυρώ

Κινηματογράφος: Μπλάθμας Κωνσταντίνος

Διαφημίσεις-Δημιουργίες σχέσεις: Φραγκούλης Γιάννης

Εκτύπωση: I. Γκαντήραγας & ΣΙΑ Ο.Ε., Γεραπίνη 7, τηλ. 5245702, 5244309 (και fax).
Οι απόγειες και οι γνώμες ενυπόγραφων
άρθρων βαρύνονται τους υπογράφοντες και
σε καμια περίπτωση το περιοδικό.

Kinimatografos & Epikoinonia

Trimonthly review

Ενδοχου 60-62, Athens 11743,
GREECE, tel. 010-9012987, 5225157.
fax: 010 9012987, e-mail:cine@otenet.gr,
g_fraguli@yahoo.com

Ετήσια συνδρομή επωτερικού: 17,61€
δρχ., 26,41€ για Δημόποιο και Οργανισμούς.

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού: Κύπρος
20\$ USA, Ευρώπη 30\$ USA, Άλλες χώρες
30\$ USA.

Εμβάσματα και επιτυχίες: Φραγκούλης Γιάννης,
Ευδόξου 60-62, Αθήνα 11743.

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφέρομενο. Τα άρθρα πρέπει να είναι εντύπωρα και να αναγράφεται η μίσθυνση και το τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφες και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση, εφόσον αυτό ζητηθεί. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων, αρκεί να αναφέρεται η πηγή. Τα άρθρα ή οι συνεργασίες πρέπει να φτάνουν εγκαίρια, δηλαδή ένα και μεσο μήνιν πριν τον πρώτο μήνα του τριμήνου του τεύχους για το οποίο προορίζονται. Η διεύθυνση του περιοδικού διατηρεί το δικαιώμα της ελάχιστης παρέμβασης σε άρθρο προς δημοσίευση, στον οποίο είναι απαραίτητο, σε συνενόηση με τον συντάκτη του.

Εμβάσματα και επιτυχίες: Φραγκούλης Γιάννης,
Ευδόξου 60-62, Αθήνα 11743.
Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφέρομενο. Τα άρθρα πρέπει να είναι εντύπωρα και να αναγράφεται η μίσθυνση και το τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφες και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση, εφόσον αυτό ζητηθεί. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων, αρκεί να αναφέρεται η πηγή. Τα άρθρα ή οι συνεργασίες πρέπει να φτάνουν εγκαίρια, δηλαδή ένα και μεσο μήνιν πριν τον πρώτο μήνα του τριμήνου του τεύχους για το οποίο προορίζονται. Η διεύθυνση του περιοδικού διατηρεί το δικαιώμα της ελάχιστης παρέμβασης σε άρθρο προς δημοσίευση, στον οποίο είναι απαραίτητο, σε συνενόηση με τον συντάκτη του.

ISSN 1108/703X

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟ ΣΥΝΤΑΡΑΚΤΙΚΟ

Με την καινούργια χρονιά αφήνουμε πίσω μας τα Φεστιβάλ, τα οποία είναι πλέον τα μόνο που μπορούν να ορίσουν την κινηματογραφική σεζόν, αφού τανίες βγαίνουν πλέον κατά τη διάρκεια όλης της χρονιάς. Γυρίζοντας πίσω βλέπουμε περισσότερο ένα θολό τοπίο, δύσον αφορά τον ελληνικό κινηματογράφο, παρό κάτι ξεκάθαρο.

Η πληθώρα Φεστιβάλ δε συνεπάγεται αυτομάτως και μια ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου: αυτή εγγράφεται στις αιθουσες ή στις προτιμήσεις του κοινού των μεγάλων, τουλάχιστον, Φεστιβάλ, για οποιες δε θέλουν την τύχη να βγουν στις αιθουσες. Ελάχιστες απ' τις ελληνικές ταινίες μιλούν για την πραγματική ζωή. Οι περισσότερες είναι εγκεφαλικές κατασκευές και, μάλιστα, πολλές φορές καρικατούρες. Όχι ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποτύπωσε την πραγματικότητα, αλλά απ' αυτή ορμώμενοι οι σκηνοθέτες μας δίνουν τη δημιουργία τους, την ταινία, το εγκεφαλικό τους κατασκευάσματα.

Κινηματογράφος και πραγματικότητα. Τίτλος του αφιερώματος του περιοδικού "Ουτοπία", η ονομασία του Φεστιβάλ που γίνεται στο Γαλλικό Ινστιτούτο (το Φεβρουαρίο). Εμείς διαλέξαμε να θέσουμε το θέμα κάπως διαφορετικά: ο κινηματογράφος μπορεί να μιλήσει "ειλικρινά", εξετάζοντας, στο αφιέρωμα, τις ταινίες τεκμηρίωσης (υποκιαντέρ). Κείμενα των πρωτοπόρων αυτού του κινηματογραφικού είδους δίνουν ένα έναντιμα για συζήτηση.

Εκτός αυτού. Όλα τα Φεστιβάλ, τα ταπελούτα της σεζόν, αναφέρονται σ' αυτό το τεύχος, ακόμα και αυτά που επιδεικτικά μας αγνόησαν. Κριτικές, συνεντεύξεις, θεωρητικά κείμενα που "ανοίγουν" την οθόνη συνδέοντάς την με τον επικοινωνιακό χώρο. Οι λογοτεχνικές σελίδες μάλλον αισθάνθηκαν ότι πρέπει να πάνε αλλού και μις εγκατελείψαν. Το λογοτεχνικό κείμενο θα συνεχίζεται να μας απασχολεί με άλλο τρόπο: μέσα απ' τις παρεμφερείς τέχνες.

Το περιοδικό μπαίνει πλέον στον τρίτο χρόνο του. Ξεπερνώντας κάποια εμπόδια, ψάχνοντας για συνεργασίες από εδώ και από εκεί, συνεχίζουμε μια σχεδόν μοναχική πορεία. Επιμένουμε στη λογική της επικοινωνίας σα γνωστική διαδικασία. Επιμένουμε, λοιπόν, να λέμε περισσότερα (να υπάρχουν μεγάλα κείμενα) και να δείχνουμε λιγότερα (να υπάρχουν λιγότερες φωτογραφίες). Αυτό το ρόλο τον παίζουν όλα τα περιοδικά και καλά κάνουν. Ισως ο χρόνος να μας δικαιώσει. Θέλουμε δύος οι φορείς να σέβονται τη δουλειά μας, όχι αναγκαστικά ειμάς. Τα παράπονα μας απευθύνονται προς το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης που από φέτος αναγνωρίζει επιλεκτικά τους αποδέκτες του. Δε μας κάλεσε. Δικαίωμα του. Με πολλή δυσκολία καταφέραμε να είμαστε συνεπείς με το κοινό μας και να το ενημερώσουμε πλήρως. Τέλος πάντων!

Πολύ σύντομα αυτό το περιοδικό θα ανοιχτεί και σε άλλα επικοινωνιακά μέσα και θα ξεκινήσει νέες δραστηριότητες στην προστάθμεια του να προσεγγίσει όσο το δυνατόν πιο πολύ το κοινό που ενδιαφέρεται για την επικοινωνία, τον κινηματογράφο, το θέατρο, τις καλές τέχνες. Αυτό το κοινό το ευχαριστούμε για την εμπιστοσύνη του.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

ΕΙΔΑ... ΑΚΟΥΣΑ... ΜΟΥ ΕΙΠΑΝ... ΕΙΔΑ... ΑΚΟΥΣΑ... ΜΟΥ ΕΙΠΑΝ...

ΕΡΓΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ακάθεκτη συνεχίζει η Κινηματογραφική Λέσχη του Εργατικού Κέντρου Θεσσαλονίκης τη λειτουργία της. Πολύ καλές τανίες, το κοινό της σταθερό, η μοναδική κινηματογραφική λέσχη συνδικαλιστικού φορέα εργαζόμενων στον κόσμο διοργανώνει και το **Πανόραμα Ανεξάρτητων Δημιουργών**. Εδώ και καρδία έχει σπάσει τα στενά όρια της Θεσσαλονίκης και ξανοίχτηκε στο Διαδίκτυο, μπορούμε να τη βρούμε στη διεύθυνση www.cineek.gr ή στην www.cineek.gr/panorama.

ΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΣΤΗ ΓΕΝΟΒΑ

Τα, λεγόμενα, “μικρά” περιοδικά παρουσιάστηκαν στη Γένοβα, λίγο πριν απ' τα γνωστά επεισόδια. Εκεί έγινε η δεύτερη συνάντηση των πολιτιστικών περιοδικών της Ευρώπης, με θέματα πάνω σταν πολιτιστικών περιοδικών και το ρόλο του πνευματικού ανθρώπου στην ενομένη Ευρώπη. Την Ελλάδα εκπροσώπησαν ο Πρόεδρος της ΕΕΣΠΠΑΝ, Γιάννης Κορίδης, και οι Μαργαρίτα Μονεμβασίτου, Ξανθή Προεστάκη, Ζώης Μπενάρδος, Κώστας Σπανός και Δημοσθένης Κούκουνας. “Η γεωγραφία των πολιτιστικών περιοδικών αλλάζει. Μπορούν και πρέπει να κρατήσουν το τοπικό τους χρώμα, αλλά οφείλουν να είναι και ενάπτια σε κάθε επέμβαση που ταπεινώνει και απειλεί τη ζωή”, τόνισε μεταξύ άλλων ο Γιάννης Κορίδης.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΩΝ ΕΙΣΗΓΜΕΝΩΝ

Οι μεγάλες επιχειρήσεις μπαίνουν με ταχύ ρυθμό στο χώρο του κινηματογράφου. Μαθαίνουμε ότι η BΙΣ, απ' τη μια μεριά, και η Δαρινήκ με τη συνεργασία της Audio Visual Enterprises AE, απ' την άλλη, χτίζουν και σχεδιάζουν την ολοκληρωτική εκμετάλλευση κινηματογραφικού αιθουσών, των κυλικείων τους και των χώρων στάθμευσης τους. Μήπως η διασκέδαση πλέον θα έχει έντονα τα χρώματα του χρήματος; Θα έχουν άραγε χώρο τανίες που δεν έχουν τόσο μεγάλη εμβέλεια, αλλά πρωσθών την κινηματογραφική τέχνη; Τι κάνει γ' αυτό το Υπουργείο Πολιτισμού και ειδικά το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου;

FILM CENTER

Μιλώντας για το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου δεν μπορούμε να μη μιλήσουμε για το Film Center που ξεκίνησε δευτέραντα το 2000 και τώρα θα έπρεπε να μαζεύει τους καρπούς αυτής της προσπάθειας. Έχουμε, λοιπόν, και λέμε: δεν κατάφερε να φτιάξει αίθουσες-στέκια στην Αθήνα, σε πολλές αίθουσες “ανακα-

τεύονται” οι εμπορικές και οι ποιοτικές τανίες, οι αίθουσες νοικιάζονται από το E.K.K. χωρίς να αποδίδουν τα δέοντα. Ποιος ο ρόλος του Film Center; Μήπως θα έπρεπε να εξεταστεί απ' την αρχή σε νέα βάση; Γιατί, χωρίς αμφιβολία, είναι μια πολύ σημαντική προσπάθεια.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ

Κάποτε είχε ειπωθεί ότι δε χρειαζόμαστε το Υπουργείο Πολιτισμού γιατί μπορούμε να συντονιστούμε και μόνοι μας (Μάνος Χατζιδάκης). Το Υπουργείο Πολιτισμού και ο υπουργός, Ευάγγελος Βενιζέλος, μας συνήθισαν σε δύο πρακτικές: το μεγαλύτερο μέρος αυτών πάντα γίνεται για τον πολιτισμό να γίνεται στη Θεσσαλονίκη (η εκλογική περιφέρεια του) και να βολεύουμε τους δικούς μας. Πως αλλιώς να εξηγήσουμε την υποστήριξη μόνο των περιοδικών που ύllη τους είναι η λογοτεχνία; Κατά το υπουργείο τα άλλα περιοδικά δεν πρωθούν τον πολιτισμό;

ΣΤΟ ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

Μετά από πολλά χρόνια ελληνική τανία συμμετέχει στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Βερολίνου. Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης με τον “Δεκαπενταύγουστο” έχει κάποιες ελπίδες για μια καλή διάκριση. Μια ακόμη επιβεβαίωση της βράβευσης της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Ελλάδας (Π.Ε.Κ.Κ.) και όχι της Κριτικής Επιτροπής των Κρατικών Βραβείων που λειτούργησαν καθαρά συντεχνιακά και έκλεισαν την πόρτα στο νέο ελληνικό κινηματογράφο.

ΑΠ' ΤΟ ΜΕΛΟ ΣΤΟ ΠΟΡΝΟ

“Η ευτέλεια πάντως προκύπτει από το γεγονός ότι σήμερα εκείνοι που έχουν το παραπάνω δεν ξέρουν τι να το κάνουν... Δεν πλουτίζουν την ψυχή τους. Είναι θέμα παιδείας, ανατροφής, συμπειροφράσ, τρόπων. Φταίει όμως και η τηλεόραση. Έχει κάνει μεγάλο κακό. Παλιά μας κατηγορούσαν για μελό. Τώρα είμαστε στο πορνό. Αυτή είναι η διαφορά: από το μελό περάσαμε στο πορνό”, δια στόματος Ελένης Χατζηπαργύρη.

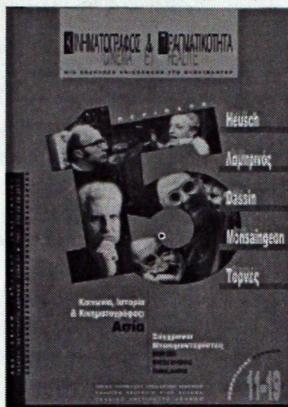
ΓΚΕΙ ΚΑΙ ΙΝΔΙΑΝΟΣ

Ούτε ο “Χάρι Πότερ” ούτε “Ο Αρχοντας των Δαχτυλιδίων” ήταν οι πιο δημοφιλείς τανίες στη Γερμανία. Το γερμανικό κοινό προτίμησε να δει μια γερμανική κωμωδία, η πρώτη που μέσα στα τελευταία είκοσι χρόνια ήρθε πρώτη. Το θέμα της: Ένας γκέι Ινδιάνος προσπαθεί να χρηματοδοτήσει ένα νέο σαλόνι. Γκέι και Ινδιάνος (άραγε μιλούσε γερμανικά;) στην τανία “Το Παπούτσι του Μανιτού”, φαίνεται ότι οι Γερμανοί είχαν να δουν χρόνια γερμανική κωμωδία: χαμογελάτε, κάνει καλό!

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

δεκαπέντε χρόνια δημιουργίας

Mε αφιερώματα σε μεγάλους δημιουργούς (Luc de Heusch, Jules Dassin, Bruno Monsaingeon, Σταύρος Τορνές), με σπάνια ντοκιμαντέρ και με ενδιαφέρουσες κινηματογραφικές ενότητες (Κοινωνία Ιστορίας και Κινηματογράφος: Ασία, Σύγχρονοι ντοκιμαντέριστες) συμπληρώνονται τα 15 χρόνια του πολύ αξιόλογου Φεστιβάλ Κινηματογράφος και Πραγματικότητα. Εδώ και πολλά χρόνια γίνεται στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών (Σίνα 31), με τη υποστήριξη της Γενικής Γραμματείας Εκπαίδευσης Ενδλίκων, της Γαλλικής Πρεσβείας στην Ελλάδα και του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών. Φέτος, απ' ότι μάθαμε, κόπτηκε η πενιχρή



επιχορήγηση από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (2 εκατομμύρια), που βοηθούσε στην έκδοση του πάντα πολύ καλού προγράμματος, γιατί άραγε: Τόσα χρόνια που παρακολουθούμε όλα τα Φεστιβάλ κινηματογράφου στην Ελλάδα, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι αυτό εδώ το Φεστιβάλ συνδυάζει τη θέαση με τη μελέτη τη πάνω στο ντοκιμαντέρ (ή ταινία τεκμηρίωσης), γι' αυτό είναι το καλύτερο που γίνεται στη χώρα μας. Φέτος θα κρατήσει παραπάνω από μια εβδομάδα (11-19 Φεβρουαρίου). Θα είμαστε εκεί για να απολαύσουμε ταινίες που σπάνια βλέπουμε αλλού.

ΟΙ ΝΕΕΣ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΕΙΣ

Το Ε.Κ.Κ. έδωσε το ποσό των 218.500.000 δρχ. (ή 641.232 ευρώ) για τη χρηματοδότηση 14 ταινιών μεγάλου και μικρού μήκους. Πιο συγκεκριμένα: ο **Νίτινος Μαυροειδής** πήρε 40 εκατ. για την ταινία “Espresso”, για την ταινία “Κουράστηκα να Σκοτώνω τους Αγαπητικούς σου”, του **Νίκου Παναγιωτόπουλου**, δόθηκαν 30 εκατ., ο **Γιώργος Κωνσταντόπουλος** πήρε 30 εκατ. για την ταινία “Μη Ροτάς Ολα Είναι Εκεί”, η ταινία “Στη Σκιά του Λέμι Κόσιον”, του **Νίκου Ζερβού**, πήρε 40 εκατ. και το “Συμπόσιο του Αρχαιούλη”, του **Δημήτρη Βόρρη**, πήρε 11 εκατ. Στις μικρού μήκους δόθηκαν 6,5 εκατ. στην ταινία “The Talent”, του **Γιώργου Λάνθιμου**, 8 εκατ. στον **Αριστείδη ο Αλοπεκάς**”, του **Αλέξη Αλεξίου**, 8,5 εκατ. στο “Paint it Black”, του **Νίκου Λερού**, 8,5 εκατ. στο “Chat”, του **Νίκου Φουσέκη**, 6 εκατ. στον **Πλάσιο**, του **Ηρακλή Μαυροειδή**, 9 εκατ. στο “Κασόκο”, της **Κατερίνας Ιορδάνογλου**, 6,5 εκατ. στην **“Απόλυτη Στιγμή”**, της **Λουκίου Ασλανίδη**, 6,5 εκατ. στη “Ζωή στο Μάυρο”, του **Γιάννη Καρκανέρτου** και 8 εκατ. στο “Εκκρεμές”, του **Αριστείδη Παπαδημητρόπουλου**.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΠΟΛΕΙΣ

Η τελευταία εκδήλωση της **Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου** έγινε στο Τριανόν. Θέμα της η πόλη στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Συ-

νεργάστηκαν το Ε.Κ.Ε.Β.Ι., το Ε.Κ.Κ. και η εκδήλωση υποστηρίχθηκε από ένα αξιόλογο βιβλίο, “Κινηματογραφήμενες Πόλεις”. Το απερχόμενο Διοικητικό Συμβούλιο κλείνει έτισι τη δραστηριότητά του χόντας παρουσιάσει ένα έργο με πέντε εκδηλώσεις, στην Κύπρο, στη Λάρισα, στην Αλεξανδρούπολη (Συνάντηση Ελλήνων και Τούρκων κριτικών κινηματογράφου), στο Τριανόν (25 χρόνια Π.Ε.Κ.Κ.), στη Δράμα και ξανά στο Τριανόν. Παράλληλα τέσσερα βιβλία εκδόθηκαν, “Η κινηματογραφική κριτική”, “25 χρόνια Π.Ε.Κ.Κ.”, “Κινηματογραφήμενες πόλεις” και το Αλμανάκ “Κινηματογράφος 2001”. Δεν είναι και λίγα, σχετικά με την ανυπαρξία των περασμένων χρόνων...

ΟΙ ΜΙΚΡΕΣ ΣΤΑ ΧΑΝΙΑ

Κάποιες ταινίες μικρού μήκους ταξιδεψαν στα Χανιά. Στα πλαίσια του προγράμματος “Το Φεστιβάλ Δράμας ταξιδεύει”. Δεν είναι όμως αυτό το γεγονός. Εκτός απ' τις ταινίες μικρού μήκους είχαμε και ταινίες μεγάλου μήκους και δύο πάνελ συζήτησεων, για το ντοκιμαντέρ και την κινηματογραφική κριτική, με τους **Αντρέα Κουνταλά**, **Γιάννη Φραγκούλη** και **Κώστα Τερζή**, αντίστοιχα. Η **Χρυσάνθη Σωτηροπούλου** μίλησε για την αλληλεπίδραση κινηματογράφου και λογοτεχνίας. Πολύ καλή φιλοξενία, υψηλό επίπεδο οργάνωσης σ' αυτή την εκδήλωση που γίνεται για δεύτερη συνεχίζομενη χρονιά. Να ευχαριστήσουμε την **Κατερίνα Χαραλαμπάκη** και τον **Κώστα Κωνσταντινίδη**. ♦

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΤΟΠΟΙΕΙ ΤΗ ΜΝΗΜΗ

Ο Νίκος Κυπουργός μιλά με τον Γιάννη Φραγκούλη

Πώς σκέφτεσαι τη μουσική πριν να τη “βάλεις” σε μια ταινία;

Στην αρχή προσπαθώ να κινητοποιήθω από το θέμα της ταινίας, το σενάριο και την οπτική ματιά του σκηνοθέτη. Το πρώτο από το οποίο ξεκινάς και προσπαθείς να “παραμυθιστείς” είναι αυτό καθ’ αυτό το θέμα. Λέω προσπαθείς επειδή μερικές φορές το θέμα μπορεί να μην είναι

επαρκές για να σε κινητοποιήσει και έτσι προτιμάς να πιαστείς από μια σκηνή. Μερικές φορές δουλεύεις από το στάδιο του σεναρίου. Άρα “παραμυθάεσαι” με εκείνα τα στοιχεία που σου δημιουργούν εικόνες, ιδέες, που σε σπρώχνουν προς μια κατεύθυνση. Συχνά πρέπει να κάνεις ένα νοερό ταξίδι και να βάλεις κάποια όρια. Στην περίπτωσή μου οι περιορισμοί επενεργούν δημιουργικά. Ισως θα πρέπει να ταξιδέψεις σε μια άλλη εποχή, γιατί είναι ταινία εποχής, αναφέρεται στο παρελθόν... Κάνεις ταξίδια σε χώρους και σε εποχές ψάχνοντας ερεθίσματα μέσα απ’ αυτά. Πολλές φορές δεν μπαίνεις στην ταινία στο στάδιο του μοντάζ, που είναι πολύ σύνηθες, αλλά έχεις μια συνεργασία με το σκηνοθέτη απ’ τα πρώτα στάδια της ταινίας.

ΝΑ ΜΕΝΕΙΣ ΠΙΣΤΟΣ ΣΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Φτιάχνοντας έτσι τη μουσική έχεις φτάσει σε ένα στάδιο μιας θεώρησης του μοντάζ.

Στο σενάριο υπάρχει μια σειρά, έχεις ένα ρυθμό, αλλά το στάδιο του ρυθμού είναι πολύ μεταγενέστερο και είναι απ’ τα ουσιαστικότερα και τα πιο παραγνωρισμένα: η μουσική μέσα στην ταινία, η χρήση της, τα νήματά της, η παράλληλη σχέση της με την πορεία της ταινίας μέσα στο χρόνο. Αυτό είναι το τελευταίο στάδιο, στην πρά-

Τον Νίκο Κυπουργό τον ζέρουμε, πέρα απ’ τις μουσικές του για τον κινηματογράφο, το θέατρο ή το ραδιόφωνο, σα μια προσωπικότητα, αλλά κυρίως σαν ένα από τους ανανεωτές της σύγχρονης ελληνικής μουσικής. Είχαμε την ευκαιρία να το συναντήσουμε στο 4^o Φεστιβάλ Πόργου. Η συζήτηση μαζί του ήταν μάθημα και ευχαρίστηση συγχρόνως, αλλά, πολύ περισσότερο, ένα ταξίδι στα άγνωστα τοπία της κινηματογραφικής μουσικής. Απολαύστε το...

ΤΙΚΟΥΝ ΕΙΔΟΥΣ...

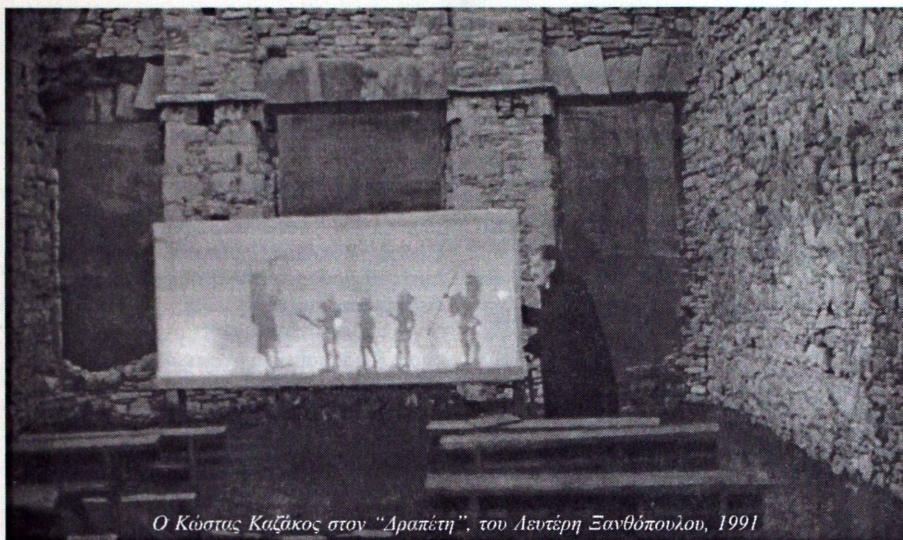
Μου αρέσει να δοκιμάζω τις δυνάμεις μου σε διαφορετικούς χώρους και να εναλλάσσομαι, μου αρέσει να ανιχενώ διαφορετικούς χώρους. Επειδή αγαπάω τη μουσική διαφόρων περιοχών και εποχών, μου είναι ελκυστικό, όταν μου δίνεται η ευκαιρία, να ασχοληθώ με διαφορετικούς χώρους. Δε θα ήθελα να ειδικευτώ σε ένα είδος. Άλλωστε όλα τα είδη έχουν κάποια κοινά, κάποιες αρχές που είναι ίδιες, το μέτρο, την ισορροπία, τις αντιθέσεις, το χτίσιμο, άρα είναι πολύ ωραίο να το εφαρμόζουμε σε διαφορετικούς χώρους. Οι διαφορές συνίστανται όχι τόσο στη δομή, όσο στην τεχνική, λ.χ. στην ενορχήστρωση. Για τη μουσική λέμε ότι αυτό που έχει σημασία είναι η συμμετρία, η γεωμετρία. Ισχύει αυτό για μια σύνθεση, για ένα τραγούδι;

Για όλες τις τέχνες ισχύει. Το τραγούδι είναι μια απλή μορφή και γι’ αυτό μπορεί κάποιος να πετύχει κάποια στιγμή να συνθέσει μια μελωδία. Άλλα υπάρχει μια τεράστια διαφορά ανάμεσα στους μεγάλους τραγουδοποιούς και σ’ αυτούς που γράφουν τραγουδάκια. Το τραγούδι είναι μια μορφή ποίησης, τα μεγάλα τραγούδια είναι προϊόν υψηλής έμπνευσης.

ΖΗΤΗΜΑ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ

Στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο η μουσική ήταν, μπορεί να πει κανείς, η αφορμή να

ξη, στην εφαρμογή είναι πολύ σημαντικό, αλλά το παίρνεις υπόψη σου απ’ την αρχή. Από εκεί και πέρα είναι το σενάριο: κατά πόσο σου επιτρέπει μια ματιά πιο ανοιχτή, πιο ειδική, στην ουσία είναι η ματιά του σκηνοθέτη που καλείσαι να υπηρετήσεις και πρέπει να τη σεβόμαστε απ’ την αρχή μέχρι το τέλος. Έχεις κάνει μουσική για ταινίες εντελώς διαφορε-



Ο Κώστας Καζάκος στον "Δραπέτη", του Λευτέρη Ξανθόπουλου, 1991

γίνει η ταινία. Στο νεώτερο άλλοτε η μουσική καλύπτει την εικόνα και άλλοτε τη συνοδεύει διακριτικά. Ποιος είναι ο δικός σου τρόπος δουλειάς.

Δεν πιστεύω ότι στον κινηματογράφο η μουσική είναι η ευκαιρία για να κάνεις επίδειξη της δουλειάς σου. Αν θέλεις να κάνεις αυτό, κάνεις μια συναυλία ή ένα δίσκο. Στην ταινία πρέπει να υπηρετήσεις το πνεύμα ενός σκηνοθέτη πάνω σ'ένα σενάριο. Αν υπερβάλλει η μουσική, αυτό σημαίνει ότι ο μουσικός δεν μπόρεσε να τιθασεύσει και να ελέγχει τη ματαιοδοξία του. Το υπερβάλει δε θέλει να πει απαραίτητα "φαίνεται", υπάρχουν ταινίες όπου η μουσική πρέπει να φαίνεται και άλλες που δε θα πρέπει να φαίνεται. Υπάρχουν και ταινίες που δε χρειάζεται καθόλου μουσική, όπου πρέπει να κυριαρχεί η σιωπή. Δεν είναι θέμα ποσότητας. Η υπερβολική χρήση της μουσικής έχει καταστρέψει πολλές ταινίες. Επίσης δεν είναι ζήτημα μόνο ποιότητας της μουσικής αυτής καθ' αυτής. Δεν αρκεί μια μουσική να είναι υπέροχη, μπορεί να είναι λιγότερο καλή από μιαν άλλη, αλλά να είναι πιο σωστή, πιο κατάλληλη και πιο λειτουργική για μια ταινία επειδή ακριβώς εξηπρετεί σωστότερα τις ανάγκες της. Όλα κρίνονται κατά περίπτωση.

Ο μουσικός πως συνεργάζεται με το σκηνοθέτη και πως επεξεργάζονται μαζί το τελικό προϊόν;

Αφού ξέρουμε ότι αυτό που ζητάμε είναι η μουσική που θα συμπληρώσει το έργο, θα είναι απαραίτητη για να φωτίσει μια πλευρά, αλλιώς αθέατη, που η εικόνα δε θέλει ή δεν μπορεί να φωτίσει, θα πρέπει να δούμε πως θα οργανωθεί. Εδώ απαιτείται μια αίσθηση των νόμων που διέπουν την κινηματογραφική μουσική: Πέρα απ' τις σχέσεις των θεμάτων της μουσικής μεταξύ τους έχουμε και μια παράλληλη κίνηση, έχουμε μεγάλες σιωπές ανάμεσα στα θέματα. Αυτό σημαίνει ότι ο ρόλος της μνήμης, που είναι πολύ σημαντικός σε κάθε μουσικό έργο, εφόσον έχει να κάνει με το χρόνο, όπως και στον κινηματογράφο, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη μέναν τρόπο που να προσιδεάζει προς την τέχνη του κινηματογράφου. Μια εικόνα που συνοδεύεται από μουσική και μια άλλη εικόνα που συνοδεύεται από κάποια παραλλαγή της προκαλούν στο θεατή την αφύπνιση της μνήμης του που συνδέει διαφορετικά πράγματα δίνοντας μια αίσθηση εσωτερικής σχέσης. Στο μοντάζ επιλέγεις, με μέτρο, τα σημεία που χρειάζονται μουσική. Αυτά που χρειάζονται μουσική είναι αυτά που νιώθεις εσύ και ο σκηνοθέτης ότι έχουν μια ανάγκη να συνδεθούν μεταξύ τους μένα τρόπο. Υπάρχει ένας χάρτης όπου βλέπεις ποια σημεία συνδέονται υπογείως. Πολλές φορές η μουσική βοηθά στο μοντάζ, μπορείς να προτείνεις, γιατί η μου-

σική δεν είναι ανεξάρτητη, είναι ένα στοιχείο που απορρέει απ' την ταινία και μπορεί να δείξει και να φωτίσει κάποια πράγματα στην ταινία που πιθανώς οι ίδιοι οι βασικοί συντελεστές της ταινίας (σεναριογράφος, σκηνοθέτης) θα τα δουν καθαρότερα με τη βοήθεια της μουσικής.

ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΜΠΟΡΟΥΝ ΝΑ ΒΓΟΥΝ

Η αντίστιξη στη μουσική θα πρέπει να συμβαδίζει με την αντίστιξη της εικόνας;

Πολύ ενδιαφέρουσα ερώτηση. Ας πάρουμε δύο θέματα αντίθετου χαρακτήρα που συνδέονται π.χ. με διαφορετικά πρόσωπα ή καταστάσεις. Είναι να κάποτε χρήσιμο να συνδεθούν ή ακόμα και ν' ακουστούν παράλληλα σε κάποιο σημείο της ταινίας γιατί θέλουμε, ας πούμε, να δηλωθεί μία "αθέατη" σχέση μεταξύ τους. Το ζητούμενο είναι ακόμα και ο αμύντος ακροατής-θεατής να νιώσει, ασυνείδητα έστω, τη σύνδεση αυτή. Τα δύο θέματα λοιπόν πρέπει να έχουν συντεθεί με τέτοιο τρόπο που να φανεί στο τέλος ότι αποτελούν συμπληρωματικά μέρη ενός ενιαίου κομματιού. Μπορούμε έτσι να δημιουργήσουμε και σύνθετες καταστάσεις όπου π.χ. αγωνία, φόβος, ελπίδα κτλ. να μπορούν να συνυπάρξουν και να συνθέσουν συναισθήματα που η εικόνα από μόνη της δεν μπορεί ή δεν θέλει να τονίσει.

Στο μοντάζ, εκτός απ' τον σκηνοθέτη, έχει λόγο και ο μουσικός;

Η τελική χρήση της μουσικής είναι μέρος του μοντάζ, είναι το "μουσικό μοντάζ". Εκεί ο συνθέτης μπορεί να δοκιμάσει ακόμα και κάτι ανατρεπτικό, που δεν είχε σκεφτεί πριν την ολοκλήρωση του μοντάζ. Μπορεί λοιπόν να είναι πολύτιμος ο ρόλος του. Άλλωστε, για να επιλέξει ο σκηνοθέτης κάποιον μουσικό, υποτίθεται ότι έχει εμπιστοσύνη όχι μόνο στην ικανότητά του να συνθέσει μια μελωδία αλλά και στην γνώση του πάνω στη σύνθετη δομή που χαρακτηρίζει την κινηματογραφική μουσική.

Έχεις προσπαθήσει να βάλεις μουσική σε ταινίες βουβέβες;

Όχι. Εκεί είναι άλλος ο ρόλος της μουσικής. Θα πρέπει να διαλέξεις ή θα παίξεις με τους νόμους εκείνης της εποχής που μια μουσική σχολίαζε τα δρώμενα, το οποίο για μένα είναι λίγο βαρετό, ή θα πρέπει να εισάγεις σε ένα είδος προγε-

νέστερο νόμους μεταγενέστερους. Δεν το έχω αντιμετωπίσει ποτέ.

Έχεις δουλέψει για ταινίες μικρού μήκους;
Έχω δουλέψει φιλικά για ταινίες μικρού μήκους.
Έχω μεγάλη αγάπη στο είδος.

ΕΙΔΙΚΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ

Ποια έργα σε έχουν επηρεάσει για να γράψεις αυτές τις μουσικές που έχεις γράψει και για να σκέφτεσαι όπως σκέφτεσαι;

Είναι ο κιν/φος που έχω δει, οι ταινίες που αγάπησα. Προσπαθώ να παρακολουθώ τα διάφορα επίπεδα (σκηνοθεσία, μοντάζ, ηθοποιΐα κ.ο.κ.) χωρίς να στερούμαι τη χαρά της συγκίνησης. Κάποτε ξαναβλέπω την ταινία για να προσέξω κάποια σημεία ειδικής χρήσης της μουσικής. Επίσης ακούω προσεκτικά soundtracks στην αυθεντική τους μορφή. Η κιν/φική μουσική, για πολλούς λόγους, είναι ένα ιδιαίτερο είδος που απαιτεί μεγάλη ειδικευση και συγχρόνως την καλή συνεργασία πολλών συντελεστών. Αυτό δεν είναι πάντα εύκολο, είναι όμως σίγουρα ελκυστικό.

Ποια μουσικά κομμάτια σε έχουν σημαδέψει; Ποιες τεχνοτροπίες;

Του ευρωπαϊκού περισσότερο κινηματογράφου. Το Χόλιγουντ στην πρώτη του περίοδο μου φαινόταν πολύ φλύαρο, με μεγάλες οργήστρες που σχολίαζαν αυτό που βλέπανε. Έχουν γραφτεί αριστουργηματικές μουσικές, αλλά μου είναι απίστευτα βαρετή αυτή η χρήση. Τα νεώτερα χρόνια έγινε με περισσότερο μέτρο η χρήση της μουσικής και κυρίως, πέρα απ' την τυποποιημένη μουσική γλώσσα του Χόλιγουντ, μπήκαν μουσικές και τρόποι από διάφορες χώρες και έδωσαν την ευκαιρία να διευρύνουν τον ορίζοντά της.

Ποια έργα σου θεωρείς ότι είναι σταθμός, στον κινηματογράφο;

Σταθμό δε θεωρώ κανένα. Έκανα το "Rom" και το "Δραπέτη", απ' τα πρώτα, που με έβαλαν στο χώρο, και το "Αίνιγμα Est", του Μαυρίκιου, αυτά τα τρία ήταν τα πρώτα. Αυτά άνοιξαν πόρτες και επειδή ήταν αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους από την αρχή είχα την ευκαιρία να παίξω σε διαφορετικά "γήπεδα". Από εκεί και πέρα είχα την ευκαιρία να ταξιδέψω με αφορμές τις μουσικές μου σε πολλούς διαφορετικούς τόπους κι εποχές. ♦

ΦΤΩΧΟ ΚΑΙ ΑΔΥΝΑΜΟ

το ελληνικό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

του
Γιάννη Φραγκούλη*

Παρακολουθήσαμε το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όσες ταινίες μπορούσαμε, μέσα από τις πολύ μεγάλες δυνσκολίες που αντιμετωπίσαμε αυτή τη χρονιά. Οι περισσότερες δυνσκολίες υπήρχαν λόγω της άρνησης του Φεστιβάλ να προσκαλέσει και να διαπιστεύσει κάποιο συντάκτη από το περιοδικό μας! Τη στιγμή που άλλο κινηματογραφικό περιοδικό (ευρείας κυκλοφορίας) είχε 9 διαπιστευμένους συντάκτες και που μαίντανοι και άσχετοι με τον κινηματογράφο περιφέρονταν ασκόπως στην πόλη, ως προσκεκλημένοι του Φεστιβάλ!! Ο γράφων προσκαλέστηκε ως μέλος του Δ.Σ. της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, μόνο για 5 μέρες, εν αντιθέσει με άλλους προσκεκλημένους, αν και η Π.Ε.Κ.Κ. γιόρταζε τα 25 χρόνια της και προετοίμαζε σχετική εκδήλωση κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ. Τέλος το Φεστιβάλ δεν αισθάνθηκε την υποχρέωση να προσφέρει το έντυπο υλικό του, τα βιβλία, στο γράφοντα, ως άντυπο εκπρόσωπο του περιοδικού, με δεδομένη την παρουσίασή τους στη σχετική στήλη (βλέπε τη στήλη Βιβλιοπαρουσίαση). Παρόλα αυτά πιστεύουμε ότι εκπληρώσαμε πλήρως την υποχρέωση μας για την ενημέρωση των αναγνωστών μας.

ΚΑΠΟΙΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ

Φέτος το Φεστιβάλ παρουσίασε κάποια σοβαρά προβλήματα και πολλά σημάδια κόπωσης. Ορισμένοι τομείς του υστερούσαν σχετικά με άλλους, όπως οι Νέοι Ορίζοντες που τραβούσαν συνέχεια την προσοχή του κοινού. Οι αναγνώστες μας θα θυμούνται ότι οι Νέοι Ορίζοντες είναι αυτοί που μας έμαθαν το τι νέο υπάρχει στον παγκόσμιο κινηματογραφικό χώρο, όπως τον ιρανικό κινηματογράφο που αργότερα έγινε "μόδα" και έκοψε εισιτήρια στις εμπορικές αίθουσες. Φέτος οι Νέοι Ορίζοντες είχαν λίγα να

μας πουν και πιστεύουμε ότι αυτό δεν ήταν λόγο του Δημήτρη Εϊπίδη, υπεύθυνου αυτού του τμήματος, αλλά λόγω έλλειψης χρημάτων ή, καλύτερα, λόγω άνισης κατανομής του προϋπολογισμού του Φεστιβάλ. Οι δημοσιογραφικές προβολές φέτος είχαν εξοριστεί στις Πλατείες, σχετικά μακριά από τις Προβλήτες όπου ήταν τα γραφεία του Φεστιβάλ και ο τόπος συνάντησης σκηνοθετών, δημοσιογράφων και προσκεκλημένων, όπου γίνονταν οι συνεντεύξεις τύπου. Αυτό σήμαινε ότι αν ήθελε κάποιος να παρακολουθήσει μια συνέντευξη τύπου ή να έχει συνάντηση ή να κάνει συνέντευξη με κάποιον, τότε έχανε ουσιαστικά μία ταinία. Πιστεύουμε ότι οι δημοσιογραφικές προβολές θα πρέπει να γίνουν ξανά στις προβλήτες για την καλύτερη παρακολούθηση του Φεστιβάλ από τους κριτικούς που θέλουν να κάνουν ένα στοιχειώδες ρεπορτάζ.

Φέτος η αίθουσα του Τύπου ήταν πιο ευρύχωρη, πιο άνετη για τη δουλειά μας. Όμως ένα ατύχημα (;) στο δίκτυο των ηλεκτρονικών υπολογιστών δημιούργησε σοβαρότατα προβλήματα στην υποδοχή των προσκεκλημένων. Έχω την αίσθηση ότι ο μηχανισμός του Φεστιβάλ δε διαφήμιζε τις εκδηλώσεις που είχαν ενσωματωθεί στη διοργάνωσή του και που "άνοιγαν" το οργανωτικό του πλαίσιο (π.χ. παρουσιάσεις βιβλίων). Τέλος η Π.Ε.Κ.Κ. συνεδρίασε στην αίθουσα του Μουσείου Κινηματογράφου, που δεν ήταν προσφορά του Φεστιβάλ, αλλά του μέλους μας Τάσου Ρέντζιου, και μέλους του Δ.Σ. του Μουσείου Κινηματογράφου, αποφεύγοντας τα περιστινά προβλήματα.

ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Μπορούμε να παρατηρήσουμε ουσιαστικά δύο τάσεις. Ο κινηματογράφος των παλαιότερων σκηνοθετών και οι ανανεωτικές τάσεις των νεώτερων. Υπάρχει και μια τρίτη τάση, "περιθωρια-



H Maria Zormpa στο "Σώσε με" του Σιφάρων Τζίτζη

κή”, αυτή του ποιητικού κινηματογράφου, που εκφράζεται από την **Αντουανέτα Αγγελίδη** (βλέπε τ. 7 αυτού του περιοδικού) με τον πιο όμορφο τρόπο, όπως θα δούμε παρακάτω.

Η πρώτη τάση “βουτάει” στην κλασική αφήγηση και δεν μπορεί να ξεφύγει από εκεί, αν και κάποιοι εκπρόσωποί της στο παρελθόν έχουν δείξει δείγματα ποιητικού κινηματογράφου που ήταν αιστρατές στην κινηματογραφική έρημο αυτής της εποχής. Δεν μπορώ να μην εντάξω σε αυτή την τάση και την ταινία “Σώσε με”, του **Στράτου Τζίτζη**, ο οποίος έχει κάνει τεράστιο άλμα μετά την απελπιστική “Η Αγάπη Είναι Ελέφαντας” (2000), αν και δεν είναι παλιώς σκηνοθέτης, διότι εκφράζεται με παλιομοδίτικο τρόπο. Όμως η ταινία του ήταν στιβαρή και μπορούσε κανείς να την παρακολουθήσει με άνεση. Σε αυτή την τάση θα βάλουμε τις ταινίες που ακολουθούν.

Η ΠΡΩΤΗ ΤΑΣΗ

Κατ’ αρχήν η ταινία του **Βαγγέλη Σερντάρη**, “Ο Έβδομος Ήλιος του Έρωτα”, δεν είχε να μας δείξει πολλές αρετές. Τηλεοπτική γραφή, αδύναμο σενάριο, κακό μοντάζ, πολλές αδυναμίες στη μεταφορά του κλίματος της εποχής του 1922. Ο **Γιώργος Πανουσόπουλος** με τη “Μια Μέρα τη Νύχτα” αδυνατεί να μας βάλει στο ονειρικό κλίμα και προτιμά να κάνει μια ανούσια περιγραφή ενός όλου κόσμου που υπάρχει δίπλα απ’ τον δικό μας και που είναι αόρατος σε εμάς. Ανύπαρκτο εντελώς το “Ροζ Ολοταχώς”,

του **Δημήτρη Γιατζούτζακη**, και πολύ αδύναμη “Οι Ψυχές των Καΐκιών”, του **Νίκου Καρακώστα**, ο οποίος κάνει περισσότερο ένα ντοκιμαντέρ παρά μυθοπλασία, αν και αυτό πολύ αδύναμο λόγω της απουσίας του μοντάζ. Να τουραλιστική η ταινία της **Δώρας Μασκλαβάνου**, “Κι Αύριο Μέρα Είναι”, το σενάριο πολύ αδύναμο, του λείπουν οι αλλαγές που θα έκαναν ενδιαφέρουσα μια αφήγηση.

Η ταινία του **Γιώργου Κεραμιδιώτη**, “Γη και Άνθρωποι”, προτιμά να βυθιστεί στη φιλοσοφία από το να δει την πραγματικότητα και να τη συνδέσει με αυτή. Ρατσιστική, φασιστική και ανόητη η ταινία του **Δημήτρη Κολλάτου**, “Αλέξανδρος και Αϊσέ”. Σε παρόμοια πλαίσια κινείται το ντοκιμαντέρ “Αβίωτες Μνήμες”, της **Αθηνάς Ξενίδου**, όπου το μοντάζ ουσιαστικά δεν υπάρχει, η μυθοπλασία είναι κάτι το άγνωστο, έχουμε μια κακή τηλεοπτική αφήγηση. Για το “**Κλάμα Βγήκε απ’ τον Παράδεισο**”, των **Ρέππα-Παπαθανασίου**, δεν μπορούμε να πούμε τίποτε άλλο παρά το ότι ήταν μια παρωδία του παλιού ελληνικού κινηματογράφου και της ίδιας της ταινίας. Δυστυχώς ο **Αντρέας Πάντζης** κάνει μια ταινία χωρίς εξάρσεις, χωρίς αλλαγές που κουράζει το θεατή. Αντή η αέναη πορεία γίνεται στο τέλος μια μανιέρα αφού δε βγαίνει απ’ αυτή κάποιο άλλο βαθύτερο νόημα. Χωρίς κανένα νόημα, με θεατρικό παίξιμο το “Παιχνίδι της Σκιάς”, του **Σταύρου Βιδάλη**. Όμως κάτι που δε θα πειμέναμε από το **Λάκη Παπαστάθη**, με το “Μόνο της Ζωής του Ταξίδιον”, μένει πιστός στην αφήγηση του Βιζυηνού, τόσο πολύ

που ο κινηματογράφος χάνει, η οπτική γραφή ουσιαστικά δεν υπάρχει, οι εικόνες βρίσκονται για να υποστηρίξουν τα λόγια. Η αντίστιχη, που σε όλες τανίες του έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο, εδώ είναι απούσα

ΟΙ ΆΛΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Τι να πούμε για το “Ριζότο”, της Όλγας Μαλέα, “Ο Καλύτερός μου Φίλος”, των Λάκη Λαζόπουλου και Γιώργου Λάνθιμου, “e-mail”, του Μάρκου Χολέβα, και “Στάκαμαν”, του Αντώνη Καφετζόπουλου; Τίτοτε. Μένει ο “Παράδεισος Είναι Προσωπική Υπόθεση”, της Δήμητρας Αράπογλου, προσπάθειες σουρεαλισμού χωρίς κανένα αποτέλεσμα. Του Χρήστου Βούπουρα, “Ο Χορός των Αλόγων” έχει “κλέψει” από το ντοκιμαντέρ, αλλά η απουσία του μοντάζ αδυνατεί απελπιστικά την ταινία. “Η Κοιλιά της Μέλισσας”, του Βασιλίη Ελευθερίου, δεν ήταν η αναμενόμενη μετά το “Άρον-Άρον”: έκανε κοιλιά και δεν είχε πολλά να πει. Μεταξύ του ειδώλου και του αντικειμένου, του θεάτρου και της ζωής κινείται το “Είδωλο και ο Ρόλος”, του Φρέντου Βιανέλλη, που προσπαθεί να δομήσει μια ονειρική-σουρεαλιστική αφήγηση, αλλά αποτυγχάνει. Για το “Μπράζιλέρο”, του Σωτήρη Γκορίτσα, έχουμε γράψει στη κριτική μας στο 8ο τεύχος του περιοδικού, μας λύπησε.

Το ντοκιμαντέρ του Σταμάτη Τσαρούχα, “Αθανάσιος Χριστόπουλος, Ένας Λησμονημένος Ποιητής”, βασιζόταν στο λογοτεχνικό κείμενο όμως επειδή δεν ήταν αυτό (εκ των πραγμάτων) τόσο μεστό έχανε. Αυτό ακριβώς το μεστό κείμενο έσωσε το “Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης”, του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου. Αντίθετα σε ένα φοιλολορικό στύλο κινείται “Οι Απεκεί”, που μιλά για τους Έλληνες στην Αλβανία, τα προβλήματά τους, τα ήθη και τα έθιμα τους. Λείπει ο μύθος. Η μουσική είναι αυτή που σώζει το “Screamin’ Jay Hawkins: I Put a Spell on me”, του Νίκου Τρανταφύλλιδη, ένα ντοκιμαντέρ που δε δομεί ένα μύθο, απλά καταγράφει.

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΤΑΣΗ

Ξεκινώντας η ταινία “Κάτω απ’ τα Άστρα”, του Χρίστου Γεωργίου, μπορούμε να πούμε ότι

ξεφεύγει από τα κοινά πλαίσια, κατά κάποιο τρόπο. Με καλό σενάριο, καλή σκηνοθεσία, “μπερδεύει” το ονειρικό με το πραγματικό, πολλά όμως στοιχεία της δε χρειάζονται και χάλαγαν το γενικό αποτέλεσμα. Η ταινία του Γιάννη Φάγκρα, “Πες στη Μορφίνη, Ακόμα την Ψάχνω”, μας αφηγείται τον κόσμο των περιθωριακών, μας δείχνει τους τρόπους συμπεριφοράς που λίγο διαφέρουν από τους δικούς μας, με γρήγορο ρυθμό, με καλή σκηνοθεσία μας αφηγείται με ολοκληρωμένο και κινηματογραφικό τρόπο μια ιστορία. Έχει όμως ακόμα περιθώρια ο Φάγκρας να αναπτύξει τις σκηνοθετικές του ικανότητες. “Ο Δεκαπενταύγουστος”, του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, με τον ίδιο τρόπο μας αφηγείται μια ιστορία θαυμάτων και απλών καθημερινών καταστάσεων, εδώ υπάρχει μια ιδεολογία που αντιτίθεται στην θρησκευτική υποκρισία και αφήνει να φανεί το πνευματικό στοιχείο σε όλη τη μεγαλοπρέπειά του. (Και για τις δύο τελευταίες ταινίες βλέπε κριτική σε αυτό το τεύχος).

Θα τελειώσουμε με δύο ταινίες, το “My Sweet Home”, του Φίλιππου Τσίτου, ελληνογερμανική παραγωγή, όπου με σκηνοθετική μαεστρία ο Τσίτος περιγράφει μια παρέα περιθωριακών σε ένα καφέ, τα προβλήματά τους, τη δυναμική τους που περιμένει την ευκαιρία να βγει έξω. Πολύ καλή δουλειά που δεν έτυχε βραβείου ή άλλης διάκρισης αφού δεν είχε την περιβόλητη ελληνικότητα. Η τελευταία ταινία της Αντουανέτας Αγγελίδη, “Κλέφτης ή η Πραγματικότητα”, ήταν ένα παράδειγμα ποιητικού κινηματογράφου. Οι εικόνες ερμηνεύουν τα λόγια, τα λόγια τις εικόνες και όλα μαζί υπηρετούν μια ονειρική παράσταση που μόνη της προωθεί το λόγο, τον κινηματογραφικό λόγο. Η ταινία δεν κουράζει, μιλά για τα όνειρά μας αλλά και για την ίδια την πραγματικότητα με ένα διαφορετικό, μη καθιερωμένο τρόπο. Η Αγγελίδη κάνει ένα ακόμη πείραμα φτάνοντας στην τελειότητα και δείχνοντας δείγματα γραφής, ξεπερνώντας τον καλό κινηματογράφο του Κώστα Σφήκα.

*Ο Γιάννης Φραγκούλης είναι κριτικός κινηματογράφου.

ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΕΣ ΟΙ ΝΕΕΣ ΔΟΜΕΣ

του
Γιάννη Ραουζαίου*

Xωρίς πολλές εκπλήξεις κινήθηκε φέτος το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Πολλές ταινίες, όπως και την προηγούμενη χρονιά, χωρίς όμως να υπάρχει κάποια ταινία απαραίτηλη της περισσής “Η Μέρα που Γεννήθηκα Γυναίκα”, τουλάχιστον στα μάτια της κριτικής επιτροπής, η οποία συνεδρίαζε αρκετές ώρες χωρίς αποτέλεσμα. Τελικά προκρίθηκε η συμβιβαστική οδός που έφερνε στην πρώτη θέση μια καλή αλβανική δουλειά, το “Τίρανα Έτος Μήδεν”, που με την έξυπνη και γρήγορη σκηνοθεσία του, το εκρηκτικό σενάριό του (σε σημείο του να δεχθεί επικρίσεις γι' αυτή τη ζωφερή εικόνα της Αλβανίας που δίνει) και το άρτιο μοντάζ φάνηκε να ξεχωρίζει ανάμεσα στις άλλες.

Χρησιμοποιώ τον όρο “φάνηκε”, καθώς η γνώμη μου είναι πως η υπέροχη αισθητικά ταινία του ‘Ειτζι Οκούντα, “Η Έφηβη”, θα έπρεπε να αποσπάσει το πρώτο βραβείο, αντί το εξημετίας Α’ Γυναικείου ρόλου, όπτιες ερμηνείες, ερωτισμός που φέρνει στο νου σκηνές του Όσμα, διάχυτος ρομαντισμός και σωστά δομημένα πλάνα, κέρδισαν εμένα και αρκετούς φίλους που ασχολούνται με τον κινηματογράφο. Το θέμα της είναι η ερωτική σχέση ανάμεσα σ’ένα τριαντάρη αστυνομικό και μια μαθήτρια του Λυκείου και, μέσα σ’όλα αυτά, μια λεπτή κινηματογράφηση της παραδοσιακής τέχνης του τατουάζ ως κομβικό σημείο ηδονής, πόνου και ένωσης.

ΥΠΟΒΛΗΤΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Ο βραβευμένος επίσης “Κινητός Στόχος”, από τη Γιουγκοσλαβία, δεν μπορούμε να πούμε ότι πρόσθετες κάτι επιπλέον στον κινηματογραφικό μας πολιτισμό, παρότι δεμένη και ενδιαφέρουσα δούλεια. Δόθηκαν βραβεία στο μινιμαλιστικό δράμα απ’ τη Γαλλία, πάνω στην εσωτερική σύγκρουση ενός μετανάστη για το αν θα γιρίσει στην πατρίδα του με σκοπό να συνεισφέρει στην ανόρθωσή της ή θα επιλέξει να παραμείνει στη Γαλλία και να δημιουργήσει μια καινούργια ζωή. Μια Γαλλία η οποία μοιάζει να του επιτίθεται με όλους τους δυνατούς τρόπους, πράγμα που άλλωστε δεν απέχει και πολύ απ’ την μεταχείριση που επιφυλάσσεται από τους αλλότρους και από τις υπόλοιπες χώρες της προηγμένης Δύστης.

Άψογο και με ένα υποβλητικό δραματουργικά αστρόμαρο, το σλοβένικο “Ψωμί και Γάλα”, έμεινε έχω από τα βραβεία του διεθνούς διαγωνιστικού. Αντίθετα η μέτρια “Γερή Μπάζα” υπερεκτιμήθηκε και απέσπασε εντέλει το Α’ Αντρικό ρόλου εξημετίας με τον “Κινούμενο Στόχο”, χωρίς να έχει δώσει κάτι ιδιαίτερο υφολογικά δραματουργικά ή κινηματογραφικά. Μέτριο επίσης από σκηνοθετικής άποψης και άρχυμο στη δομή της θα χαρακτηρίζει το ιστραλινό “Καθυστερήμενο Προξενίδι”. Από τις υπόλοιπες ταινίες του διεθνούς διαγωνιστικού για το πολυαναμένο “Μπαρ”, μια διεθνή συμπαραγωγή Κύπρου-Ουρουγουάνης, το μόνο που μπορώ να πω ήταν πως τουλάχιστον αυτό δικαίως δε απέσπασε κάποιο βραβείο, έχοντας τεράστια σκηνοθετικά χάσματα και μετριότατες ερμηνείες. Μεγάλη απογήτευση...

Μέτρια ήταν ακόμα η “Imago”, της Μαρί Βερμιγιάρ, και η ιταλική “Tornado a la Casa”, ενώ πολύ ενδιαφέρουσα ήταν η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία ενός από τα πιο λαμπρά νέα ταλέντα μας, του Χρήστου Δήμα, γνωστού μας από το άριτο μικρού μήκους “Americanos”, που όμως δεν είχε αντίκρισμα στις βραβεύσεις του Διεθνούς Διαγωνιστικού, όπως και στην απονομή των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας, από τα οποία θα φνύγει με ένα μόνο βραβείο για την ερμηνεία της Θέμιδος Μπαζάκα (αλλά ας μην παρασύρομαι διότι σ’ αυτή τη δεύτερη περίπτωση “θριάμβου” και “πίστης” στο “νέο” ελληνικό κινηματογράφο, ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης έφυγε παντελός αγνοημένος για τον εξαιρετικό “Δεκαπενταύγουστο”). Αξιόλογες ακόμα ήταν η αλά Γουάγκ Καρ-Ουάνι, η δουλειά του Χσάο Για-Τσουάν, “Το Ειδώλο στον Καθρέφτη” (βραβείο σκηνοθεσίας και καλύτερης καλλιτεχνικής επίτευξης), η βρετανική “Επίθεση με Ανθρακά”, για την επικαιρότητα του θέματος, και η αργή, υποβλητική αλλά υπερβολικά μεγάλη σε διάρκεια (οι “κοιλιές” γίνονται εμφανείς στο έμπειρο μάτι κάπου στη μέση) όπως και η κυπριο-αγγλική, “Κάτω απ’ τα Αστρά”, αν έλειπε αυτό το φινάλε με το στρατιώτη, όπως και η κάπως στατική φωτογραφία.

Η ΣΥΝΤΡΙΒΗ ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ

Εκτός συναγωνισμού προβλήθηκαν επίσης η ενδιαφέρουσα, αλλά με θεατρική δομή, "Sweet Home", η ενδιαφέρουσα σεναριακή, αλλά άνιση στο σύνολό της σκηνοθεσίας, "Ο Βάλτος", από την Αργεντινή, και το μεγάλο αδικημένο, για τη μη εισόδο του στο διαγωνιστικό τμήμα, το κινέζικο κομψοτέχνημα, "Η Πλατφόρμα", μια κινέζικη εκδοχή του καθ'ημάς αγγελοπολικού θιάσου, με θέμα μια θεατρική ομάδα-παρέα νέων φίλων και την περιπλάνησή της στο χώρο και την ιστορία της Κίνας από το 1979 έως λίγο πριν τη σφαγή της Τιεν-Αν-Μεν, που σήμανε και την ολοκλήρωση της συντριβής των ονείρων ολόκληρης αυτής της γενιάς σε όλα τα επίπεδα.

Η Κριτική Επιτροπή εφέτος αποτελείτο από τους **Τζον Μπούρμαρν** (σκηνοθέτης), **Εντούπροτο Αντίν** (κριτικός κινηματογράφου), **Νούρι Μπλύκε** (σκηνοθέτης), **Άννα Σοφρένοβιτς** (ηθοποιός), **Πάρελ Παβλικόφσκι** (σκηνοθέτης), **Γιάννης Κόκκο** (σκηνογράφο) και **Σώτη Τριανταφύλλου** (συγγραφέα, κριτικός κινηματογράφου).

ΟΙ ΝΕΟΙ ΟΠΙΖΟΝΤΕΣ

Το πρόγραμμα των Νέων Οριζόντων φέτος μπορώ να πω πως παρέμεινε κάπως στατικό, αν και ευτυχώς (με λίγες εξαιρέσεις) παραμένει το πιο ενδιαφέρον κομμάτι του Φεστιβάλ. Ισως αυτό να οφείλεται και στη φανερή και όχι υποθάλπουσα κρίση, που αντιμετωπίζει το κινηματογραφικό όχημα τα τελευταία δύο χρόνια, με ανανεώσεις που έμειναν ανολοκλήρωτες και απλά χρησιμεύουν ως άρματα ανάδειξης και προβολής κάποιων από τους δημιουργούς τους (βλέπε Δόγμα '95) και μια στροφή προς εξαιρετικά ποιοτικές συνθέσεις (βλέπε ιρανικό ή ινδικό κινηματογράφο) με τη χρήση δύως κανόνων και υφολογικών εργαλείων του παρελθόντος.

Δεν είναι τυχαίο δε που, αν και υπόγεια, κάποιοι δημιουργοί πειραματίζονται με τις νέες τεχνολογίες, η μη παρουσία ακόμη αποτελεσμάτων που να ξεφεύγουν των ορίων του απλώς καλού, οι αμερικανοί ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές αν και στην αιχμή των νέων τεχνολογιών δεν έχουν σώσει τον άλλοτε κρατιό αμερικανικό ανεξάρτητο κινηματογράφο, από την καθίζηση.

ΚΑΛΕΙΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ

Είναι καλό επίσης να αναφερθεί πως ευτυχώς και μετά από συγνές αναφορές σε κείμενα και σε παρουσιάσεις του περιουσινού Φεστιβάλ, από αρκετούς από εμάς στο 42^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επανήλθε στα πλαίσια των Νέων Οριζόντων, το πολύ κα-

λό μέρος που ονομάζεται "Τρία επί τρία". Το λυπτρό ήταν πως ούτε η **Ραχσάν Μπανί-Εντεμάντ**, ούτε ο **Γιάν Χρέμπεκ**, ούτε ο **Στάνλεϊ Κουάν**, μπροσταν πα τράσουν σε αποκαλύψεις που αυτό το τμήμα μας είχε συνηθίσει παλιότερα, όπως ήταν οι δουλειές για παράδειγμα του Χάρτλεϊ, στο Διεθνές Φεστιβάλ του '93 ή της Claire Denis, το '99. Ξεχώρισε το ενδιαφέρον "Πετσι της Πόλης", της **Ενεμάντ**, με την καλειδοσκοπική εικόνα της σύγχρονης ιρανικής κοινωνίας στη γη και όχι στους παραδίσους των ιερών βιβλίων, το ευαισθήτο και ενδιαφέρον σκηνοθετικά "Ιστορίες Διχασμού κι Εγκυμοσύνης", που είχατε την ευκαρίδια να το απολαύσετε και στις αιθουσές. Ο **Στάνλεϊ Γουάν**, απ' την άλλη μεριά, είναι μια ενδιαφέρουσα περίπτωση που ακόμα όμως δεν έχει κάνει τη μεγάλη δουλειά του.

Στο υπόλοιπο και κυρίως πρόγραμμα των Νέων Οριζόντων, παρά τις αδυναμίες και το απότομο κλείσιμο ενός παρ' ολίγον αριστουργήματος, του "Κανταχάρ", του **Μοχάέν Μαχμαλμάφ**, ή τις δυνατές ερμηνείες και το πολύ καλό σενάριο ενός σκληρού δράματος γύρω απ' τον πολύπλοκο κόσμο των εφήβων ("Γειά σου Τερέσκα"), στην δραματικότητα μιας νέας πατρίδας, από τη **Σουνδία** ("Μία Δουλειά"), τη λεωποτικό χαρακτήρα πάραπονα, την αρπιότητα σκηνοθετικά και σεναριακά στα αδιάφορα "Acts of Worship", "L. I. E.", "Business of Strangers", "Flu Fter", ενδιαφέρουσες αλλά άνισες δουλειές όπως το βαγόνι καπνιστών ή το παραλιακό καφέ, κρύβονταν ορισμένα σωστά *isopropylmethylamine* διαμαντάκια (βλέπε το γερμανικό "Μάρθα") και ορισμένα πραγματικά αριστουργήματα.

Μιλάμε φυσικά για το εκπληκτικό σκηνοθετικά, σεναριακά, σε ρυθμό, φωτογραφικά, αλλά και σαν κοινωνική ανθρωπολογική μελέτη, "Ο Δρομέας", του **Ζακαράιας Κανούν**. (Πρώτη ταινία γραμμένη στη γλώσσα των Ινούντ, δηλαδή των Εσκιμώων). Τη νέα ταινία-αποταμό του **Μίκαελ Χάνεκε**, "Η Δασκάλα του Πιάνον", με την Ιζαμπέλ Ιτέρ, μια από τις δύο-τρεις σημαντικότερες ταινίες της χρονιάς, το επίσης σε χανεκεικό ύφος (ο Χάνεκε έχει δημιουργήσει σχολή τελικά στην Αυστρία), "Σκυλίσιες Μέρες", του **Ουρλίχ Ζάντλ**, και το "Κάθε Μέρα και Χειρότερα", της πάντα αγαπημένης μου και πάντα απρόβλεπτης **Claire Denis**, με το Βίνσεντ Γκάλο, του "Buffalo 66", στον πρώτο ρόλο, και την Beatrice Dalle.

Αυτά και επλίζω η ομάδα των Νέων Οριζόντων, ως ψυχή του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, στις αρχές Μαρτίου 2002 να μας επιφυλάξει ανανεωτικές εκπλήξεις. Ο κινηματογράφος έχει την ανάγκη ενός τολμηρού βήματος, τολμηρών πράξεων. Γι' αυτό όμως δίπλα σε ανανεωμένα τεχνικά μέσα, είναι απαραίτητες και νέες θεωρητικές δομές.

*Ο Γιάννης Ραουζάιος είναι δημοσιογράφος.

MATIEΣ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ

νέες εικόνες, νέοι δημιουργοί

Γνωρίζοντας μια απροσδόκητη δημοσιότητα και αποδοχή στο κύκλωμα των φεστιβάλ, ο βαλκανικός κινηματογράφος εμφανίζει μια εικόνα ανανέωσης: μια ομάδα νέων δημιουργών που εφωνίσταν κυρίως την τελευταία δεκαετία, μετά τις καθεστωτικές αλλαγές, παρουσίασαν τανίες που καταγράφουν τόσο την κοινωνική πραγματικότητα (πάντα χαοτική και γεμάτη προβλήματα) όσο και τις πολλαπλές εκδοχές της ανθρώπινης κατάστασης στα Βαλκάνια σήμερα. Η βράβευση τανίων όπως τα "Συνθήματα" και το "No Man's Land" σε διεθνή Φεστιβάλ αλλά και η έντονη βαλκανική παρουσία στο Διεθνές Διαγωνιστικό του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πιστοποιούν αυτές τις αλλαγές. Τανίες που προβλήθηκαν εκτός του τμήματος Ματίες στα Βαλκά-

τον
Δημήτρη Μπάμπα*

νια -όπως ο "Κινούμενος στόχος" του Sdran Golubovic (μια ταινία για το μαφιόζικο "παρακράτος" στην Γιουγκοσλαβία), η "Γερή Μπάζα" του Cristi Puiu (μια ταινία δρόμου για την διαφθορά και την ηθική έκπτωση στην Ρουμανία), το "Ψωμί και Γάλα" του Jan Cvitkovic (για τη δάλανση μιας οικογένειας στην Σλοβενία, με έντονες τις επιρροές από τον Ντοστογιέφεν), η "Φωτογραφία" του Kazim Oz (για τις ανοικτές πληγές ενός αθέατου πολέμου στην Τουρκία) και "Τίρανα Έτος Μηδέν" του Fatmir Koci (μια περιπλάνη στα ερείπια της σύγχρονης Αλβανίας) - επιβεβαιώνουν τα προηγούμενα: αποκαλύπτουν ανήσυχους δημιουργούς που προσπαθούν να ιχνηλατήσουν το "πύρινο έδαφος της πραγματικότητας"

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΗΣ ΑΞΙΑΣ

Καθώς το παρελθόν παραμένει, ρίχνει βαριά την σκιά του στο παρόν, οι σκηνοθέτες επιχειρούν συχνά έναν απολογισμό, συχνά συναισθηματικής τάξης, των περασμένων χρόνων. Εδώ η μήμη συχνά προσφέρει την πρώτη ώλη: είτε για μια νοσταλγική αναπόληση του παρελθόντος, είτε για μια εκ βαθέων μαρτυρία εμπειριών τραματικών ("Το απόγευμα ενός βασανιστή"). Χρησιμοποιώντας τους δρόμους μιας κομωδίας καταστάσεων που διαδραματίζεται στα πέτρινα χρόνια του Έμπερ Χότζε ("Συνθήματα", Gjergji Xhuvani) ή επιχειρούντας μια νοσταλγική αναβίωση της νεανικής ήλικιας στα χρόνια του Τιτοϊσμού ("Γλυκά όνειρα", Saso Podgorsek) το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο: συνιστώντας αυτές οι τανίες απόπειρες εξορκισμού του παρελθόντος και συνήργησης της ιστορικής μνήμης. Ωστόσο αυτές οι απόπειρες πολλές φορές προσφέρουν το έδαφος και για ανεπιτυχείς πειραματισμούς πάνω στην φόρμα (όπως στην περίπτωση της τανίας "Σκόνη", Milche Manchevski) όπου το έμφορτο εθνικών συγκρούσεων ιστορικού παρελθόντος των Βαλκανίων γίνεται ο χώρος όπου οι κινηματογραφικές παραδόσεις των τανίων γουνέστερων (και φυσικά οι κοινωνίες τους) συγκλίνουν με τις δομές μιας τραγωδίας. Ομως το βλέμμα προς το παρελθόν δεν αποτρέπει την προστήλωση καθημερινής σήμερα. Υπομονήστε της σημερινής κατάστασης (και των προβλημάτων της) θα την βρούμε στις περισσότερες τανίες από τα Βαλκάνια. Τανίες όπως ο "Γαλαζίας" (Faruk Sokolovic) ή η "Νατάσα" (Ljubisa Samardzic) τροφοδοτούνται από την άμεση πραγματικότητα: εκθέτουν, μέσα από τους ανάλαφρους τόνους μιας κομωδίας ή μέσα από τους σκοτεινούς μιας τραγωδίας, τη προβλήματα της μεταπολεμικής περίοδου στο Σαράγιεβο ή στο Βελιγράδι. Εδώ την πρώτη ώλη προσφέρουν τα προβλήματα της μεταπολεμικής περιόδου (όπως στην πρώτη), ενώ η δεύτερη αντιπαραθέτει την νεαρή ηρωίδα με τις συνθήκες διαφθοράς και ηθικής σήψης που προκάλεσε η χρόνια παραμονή στην εξουσία των καθεστώτων Μιλόσεβιτς.

ΔΙΑΣΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΦΑΝΟΥΣ

Στις υπόλοιπες τανίες βρίσκουμε ένα λόγο που προσπερνά την επιφάνεια για να σχολιάσει ζητήματα λιγότερο εμφανή και προφανή. Ήταν τις εντράπελες περιπέτειες της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα στο περιβάλλον της ελεύθερης αγοράς ("Η Ωδή στον ποιητή", Martin Srebotnjak). Η την γεμάτη περιπλοκές σχέση με την πατρική γη ("Μακριά από την πατριδά", Semih Kaplanoglu), τις ηθικές αξεις ("Η Ταμίας θέλει θάλασσα", Dalibor Matanic) ή την παράδοση ("Γράμμα στην Αμερική", Iglika Trifunova): αυτές οι τανίες διασώζουν πρόσωπα και ύψη ζωής που τείνουν να εξαφανιστούν. Αποτελούν δηλαδή και αντιδράσεις -απαντήσεις απέναντι στην παγκοσμιοποίηση και στις αλλαγές που φέρνει η "ελεύθερη" οικονομία: καταγράφουν την ουσιαστική απομάκρυνση του ατόμου από αξεις και αρχές και αναζητούν ένα δρόμο επιστροφής σ'ένα ειδυλλιακό (;) παρελθόν. Προτείνουν τέλος μια πιο ουσιαστική σχέση τόσο με τον τόπο καταγωγής, όσο και με τον πολιτισμό του. Μέσα σ' αυτό το περιβάλλον μπορούμε να βρούμε και δύο σκηνοθέτες, οι οποίοι με το βλέμμα ενός δημιουργού, προσεγγίζουν πάλι -τώρα από μια διαφορετική οπτική γωνία- θέματα και καταστάσεις οικεία από το παρελθόν. Ο πρώτος, ο Ρουμάνος Lucian Pintilie ("Το απόγευμα ενός βασανιστή"), δίδει τον λόγο σ'ένα βασανιστή του καθεστώτος Τσαουσέσκου, επιχειρούντας να διερευνήσει κάτια βαθύτερο και ουσιαστικότερο από το προφανές: πώς συμφιλιώνεται κάποιος με το κακό, πώς "συγκατοικεί" μ' αυτό για μια ολόληη ζωή, ποιοι είναι απόχροι του παρελθόντος στη σημέρα. Ο δεύτερος, ο Γιουγκοσλάβος Goran Paskaljevic ("Πώς ο Χάρι έγινε δένδρο"), κινηματογραφώντας χιλιόμετρα μακριά από την πατρίδα του, μια κινέζικη ιστορία και χρησιμοποιώντας την φόρμα της παραβολής, μάς μιλά για την ουσία της εμφύλιας διαμάχης: "πώς το κακό μπορεί να δηλητηράσει την ψυχή, πώς το μίσος και η οργή μπορεί να διαλυσει τα πάντα και να μετατρέψει ένα ζωντανό άνθρωπο σε φέρετρο". Δηλαδή η ουσία μιας εμφύλιας σύρραγης στην μορφή μιας κινηματογραφικής τανίας...

* Δημήτρης Μπάμπας είναι κριτικός κινηματογράφου. □

ΤΟ ΝΕΟ ΣΙΝΕΜΑ ΤΗΣ ΑΡΓΕΝΤΙΝΗΣ

του

Δημήτρη Μπάμπα

ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΚΑΙ ΕΥΑΙΣΘΗΣΙΑ

Ταινίες όπως το "Γκαράζ Ολύμπο" ή το "Κόσμος Γερανός, Περιμένοντας τον Μεσσία" τα προηγούμενα χρόνια μας προϊδέασαν για το τι ακριβώς συνέβαινε στην κινηματογραφία της Αργεντινής. Νέοι σε ηλικία σκηνοθέτες, οι οποίοι πολλές φορές μόλις είχαν αποφοιτήσει από τις κινηματογραφικές σχολές, σκηνοθετούσαν ταινίες, οι οποίες ξεχωρίζαν τόσο για την δύναμη της αφήγησης όσο και για την εναυσθησία του προσωπικού βλέμματος.

Αν κάποιος προσπαθήσει να εξερευνήσει το περιβάλλον μέσα στο οποίο γεννήθηκε ο νέος αυτός κινηματογράφος, θα πρέπει να σταθεί στον σημαντικό ρόλο που έπαιξε (και εξακολουθεί να παίζει) η κινηματογραφική σχολή Universidad del Cine, τόσο στον τομέα της παραγωγής όσο, και αυτό είναι σημαντικότερο, στον τομέα της εκπαίδευσης. Σύμφωνα με δηλώσεις των ιδιων των σκηνοθετών, η κοινωνική και οικονομική κρίση δημιούργησε την ανάγκη για έκφραση -και η παρουσία των σχολών κινηματογράφου έωσε τα μέσα. Οι ταινίες αυτές υπάρχουν γιατί οι ίδιοι σκηνοθέτες τους αισθάνθηκαν την ανάγκη να τις γορίσουν -δεν είναι επαγγελματικές υποχρεώσεις που πρέπει με κάποιο τρόπο να εκπληρωθούν: είναι τέκνα της ανάγκης και των καιρών. Παράλληλα θα πρέπει επίσης κάποιος να σταθεί και στον ρόλο που έπαιξε η οικονομική ενίσχυση που δόθηκε από το εξωτερικό -από ιδρύματα όπως το Sundance ή το Hubert

Στην δίνη μίας σφραγίδης οικονομικής και κοινωνικής κρίσης (απόρροια των καταστροφικών συμβουλών του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου), η Αργεντινή κλυδωνίζεται: οικονομική και πολιτική αστάθεια, ανέχεια (το 56% του πληθυσμού στα όρια της φτώχειας), κοινωνικές αναταραχές, έντονες οικονομικές ανισότητες και ταξικές διαφορές¹. Και επιπλέον η βαριά σκιά που ρίχνει στο παρόν, η στρατιωτική δικτατορία και το παρελθόν του λαϊκισμού (Περόν). Αυτό είναι το έδαφος στο οποίο αναπτύχθηκε ο νέος κινηματογράφος της Αργεντινής. Με ταινίες-ορόσημα την "Historias Breves" (1996) -μια συλλογή ταινιών μικρού μήκους που σήμανε την έναρξη του νέου κύματος- και τις αριστουργηματικές ταινίες "Ο Βάλτος" (2001) και "Έλευθερία" (2001): στο διάστημα αυτών των 5 χρόνων, στην χώρα αυτή της Λατινικής Αμερικής, αναπτύχθηκε ένας κινηματογράφος, σε πείσμα των δύσκολων οικονομικών συνθηκών και των κοινωνικών προβλημάτων (ή ίσως εξαιτίας τους).

Bals Fund, του Φεστιβάλ του Ρότερνταμ: όλα τα προηγούμενα δημιούργησαν ένα σινεμά ανεξάρπτιτο, χωρίς ιδεολογικές ή άλλες εξαρτήσεις και ανοικτό στον κοινωνικό περίγυρο.

ΟΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΣΥΝΤΕΤΑΓΜΕΝΕΣ

Σίγουρα δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ένα κοινό αισθητικό ρεύμα: οι ταινίες που συγκροτούν το αφιέρωμα δε διακρίνονται για τη θεματική ή την αισθητική τους ομοιομορφία. Τα διδάγματα του νεορεαλισμού, το ύφος του Eric Rohmer και οι επιφρόνες του Wong Kar-wai, ο σκληρός ρεαλισμός, το υπερβατικό σινεμά και οι μνήμες του μαγικού ρεαλισμού, η μεξικάνικη περίοδος του Bunuel και ο Arturo Ripstein, το χολιγουντιανό σασπέν: αυτές θα μπορούσαν να είναι οι αισθητικές συντεταγμένες των ταινιών. Δείγματα ενός αισθητικού και θεματικού πλουραλισμού, καταλαμβάνουν την δική τους ξεχωριστή θέση στο ιδιόμορφο πολιτισμικό τοπίο της Αργεντινής, αντανακλώντας, την πολιτισμική παράδοση άλλα και τις ιδιαιτερότητες (πολιτικές, ιστορικές ή άλλες) του τόπου. Ωστόσο υπήρξε ένας κοινός τόπος για όλες αυτές τις ταινίες. Καταρχήν ήταν η άρνηση της ηθογραφίας και του εξωτισμού (π.χ. ο μαγικός ρεαλισμός) που συνόδευε το προηγούμενο σινεμά. Εδώ ο περίγυρος των ηρώων είναι πραγματικός (και συχνά οικείος στον σκηνοθέτη), ο λόγος είναι αληθινός (χωρίς κοινοτοπίες και επιτήδευση), οι ηθοποιοί σε πολλές περιπτώσεις είναι ερασιτέχνες: υπάρχει μια πραγμα-

τικότητα που διαπερνά αυτές τις ταινίες. Οι εικόνες τους λοιπόν είναι προσωπικές αντανακλάσεις αυτής της κατάστασης: είναι η πραγματικότητα, στην οποία ο σκηνοθέτης ζει, που σχηματίζεται ανάγλυφη. Στο αφιέρωμα στον κινηματογράφο της Αργεντινής (που προβλήθηκε στα πλαίσια του 42^{ου} Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) θα βρούμε ταινίες όπως “Το Ηφαίστειο της ζωής” (Ana Poliak), που περιστρέφεται γύρω από τις ανεπούλωτες πληγές του παρελθόντος, τα τραύματα που δημιούργησε η μακρόχρονη στρατιωτική δικτατορία, ενώ σχολιάζει την σχέση αυτού του παρελθόντος με το σήμερα. Το “Moebius” (τελειώφοιτοι σπουδαστές της σχολής Universidad del Cine) μια ταινία του φανταστικού, στην οποία τα μαθηματικά και οι επιδράσεις από το έργο του Αργεντινού συγγραφέα Μπόρχες ορίζουν το πλαίσιο: εδώ υπό την μορφή μιας αλληγορίας, αντανακλάνται τα τραύματα της στρατιωτικής δικτατορίας. Το “Φόβο του Πάθους” (Cristina Fasulino), μια ταινία για τους αδιέξοδους δρόμους της ζωής, όπου η επιρροή του ταγκό -εμβληματικού χορού για την Αργεντινή- ρίχνει βαριά την σκιά της: εδώ η σεξουαλική ελευθερότητα είναι ένα τρόπος για να διεκδικήσεις την αγάπη.

ANAZHTHSEH TAYTOTHTAS

Ταινίες προσανατολισμένες προς το άγιο τοπίο μίας μεγαλούπολης και στις κοινωνικές (ή άλλες) περιπλοκές είναι οι περισσότερες: οι “Πίτσες, Μπύρες και Τσιγάρικα” (Israel Adrian Caetano), μια ταινία για τον μηδενισμό και τα αδιέξοδα της άγιας νεολαίας των αστικών κέντρων· η ταινία “Βολιβία” (Israel Adrian Caetano), θέτει στο κέντρο της ένα λαδιρομετανάστη καθώς προσπαθεί να βρει έναν τόπο να σταθεί στην μεγαλούπολη· οι “Δύσκολοι Καιροί” (Nicolas Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli, Rodrigo Moreno) είναι μια ταινία πικρό σχόλιο για τον αποκλεισμό και την αδυναμία των απλών ανθρώπων μπροστά σε μια ιεραρχικά δομημένη κοινωνία· στις “Εννιά Βασιλίσσες” (Fabian Bielinsky) θα βρούμε -μέσα από τις εντάσεις της αφήγησης, σαστένς, αλλά και τις συνεχείς ανατροπές-, ένα σχόλιο για την εξαπάτηση ως κυρίαρχο μοτίβο της αστικής μεγαλούπολης, ενώ ο “Κόσμος Γερανός” (Pablo Trapero) είναι ταυτόχρονα μια καταγραφή της κατάρρευσης της μικροαστικής τάξης όλα και ένα πορτραίτο ενός εργαζόμενου, όπου οι σκοτεινοί τόνοι της πραγματικότητας αντισταθμίζονται από την δύναμη της ψυχής και την αισιοδοξία του κεντρικού χαρακτήρα.

Στο “Μόνο για σήμερα” (Ariel Rotter), “Σιλβία

Πριέτο” (Martin Rejman), ή “Σάββατο” (Juan Villegas) είναι οι ανθρώπινες σχέσεις και τα συναισθήματα που βρίσκονται στο προσκήνιο. Ταινίες που δεν κρύβουν τις αναφορές στο σινεμά του Rohmer ή στο πολυποίκιλο συναισθηματικό σινεμά του Wong Kar-wai, παρόλο τον ανάλαφρο και συχνά κωμικό τους τόνο, είναι πορτραίτα μίας δύσκολης και γεμάτης αντιφάσεις νεανικής ζωής: Εδώ τα πρόσωπα, ζώντας με αμηχανία και ανησυχία, βρίσκονται διαρκώς σε αναζήτηση ταυτότητας, βιώνοντας μια κατάσταση μόνιμης ανισορροπίας από την οποία προσπαθούν απεγνωσμένα να βγουν.

Η ΦΥΣΗ ΩΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΛΟΚΗ

Καθώς απομακρυνόμαστε από τις αστικές μεγαλουπόλεις ο τόνος αλλάζει: η σχέση ανάμεσα στο τοπίο και τον άνθρωπο είναι καθοριστική. Εδώ η φύση είναι ένας ακόμη χαρακτήρας της δραματικής πλοκής -που επιδρά καταλυτικά στα πρόσωπα-, ορίζει συμπεριφορές και υπερβάλλει συναισθήματα. Στο “Χειμώνα, Μαύρα Χάλια” (Gregorio Cramer) ο χώρος της Παταγονίας γίνεται για τον ήρωα το τοπίο μιας αναζήτησης μεταφυσικής τάξης και η αρένα μιας πάλης με τους δάιμονες της ψυχής. Στον “Βάλτο” (Lucrecia Martel) -μέσα από μια αφήγηση που συσσωρεύει τις εντάσεις αντί να τις απελευθερώνει, το δάσος (και φυσικά ο βάλτος) είναι το σκηνικό όπου ένα κρυφό δράμα θα παιχτεί και όπου ένα κλίμα κοινωνικής και ηθικής παθογένειας θα αποκαλυφθεί. Κατά ένα ανάλογο τρόπο στην “Ελευθερία” (Lisandro Alonso) ο χώρος του δάσους δίδει την ευκαιρία για ένα απογυμνωμένο από ψυμόθια και ωραιοποίησες, πορτράιτο της ανθρώπινης κατάστασης, στον κόσμο σήμερα, στην αυγή της νέας χιλιετίας. Στα όρια των ντοκιμαντέρ και της ταινίας μυθοπλασίας, η “Ελευθερία” έχει ως αφετηρία την μοναξιά που περιβάλλει τον κεντρικό χαρακτήρα -ένα νεαρό ξυλοκόπο-, για να απεικονίσει στην συνέχεια μένα τρόπο λυρικό, συναισθήματα που βιώνει ο άνθρωπος ανεξάρτητα του χώρου που διαβιεί ή του βιοποριστικού του επαγγέλματος. Αυτή η ταινία ενός σκηνοθέτη που είναι μόλις 26 χρονών είναι ίσως και το καλύτερο δείγμα των αισθητικών επιτεύξεων του νέου κινηματογράφου της Αργεντινής: μας υποδεικνύει μέσα από τις εικόνες της έναν μοναδικό, αποκαλυπτικό και πρωτοφανέρωτο τρόπο για να δούμε τον άνθρωπο και τον χώρο. Αυτός δεν είναι πάρα ο τρόπος της ποίησης και του κινηματογράφου, στις καλύτερες στιγμές τους... ○

ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΑΚΟΜΗ ΜΙΑ ΦΟΡΑ
η συντεχνιακή λογική ...

του
Γιάννη Φραγκούλη

Ακόμη μια χρονιά τα βραβεία δεν "κοίταζαν" την οθόνη! Η γενική αίσθηση είναι ότι βραβεύτηκε αυτή τη χρονιά ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος, και μάλιστα η πιο ακαδημαϊκή μορφή του. Σαν επιχείρημα θα αναφέρουμε τις ταινίες μικρού μήκους: επειδή εκεί τα συμφέροντα είναι σαφώς πολύ μικρότερα βραβεύτηκαν οι ταινίες που πραγματικά άξιζαν. Όσο και να προσταθούν να μας πείσουν ότι οι 50 εκλέκτορες είναι αμερόληπτοι, εμείς δεν μπορούμε να το πιστέψουμε.

Ο Γιάνναρης (λόγω του ότι είναι "ταραξίας") δεν έπρεπε να πάρει βραβείο, -έπρεπε μάλλον να δοθεί η εικόνα ότι η νέα γενιά κινηματογραφιστών δεν αξίζει τίποτε (βλέπε τις κριτικές για τις απόψεις μας).

Όπως ήδη έχουμε γράψει μια ταινία (αδικαιολόγητα) κλασική, του Λάκη Παπαστάθη (ο οποίος μας έχει συνηθίσει σε πολύ καλύτερες ταινίες, πάντας πιο ποιητικές), σάρωσε τα βραβεία. Δεύτερη μια τηλεοπτική ταινία αμφιβόλων ποιότητας και τρίτη μια πολύδυνη ταινία του Πάντζη, ο οποίος μας έχει συνηθίσει επίσης σε πολύ καλές δουλειές ("Η Σφαγή του Κόκκορα"). Τι απομένει; Μόνο να καταγγείλουμε αυτό το απαράδεκτο σύστημα, όπου η βαθμολογία είναι απ' το 1 μέχρι το 3, τις δεσμευτικές τεχνικές, σκηνοθετών και παραγωγών (μερικές φορές και κριτικών) που προδιαγράφουν το αποτέλεσμα: εμείς ξέραμε πριν πάμε στο Φεστιβάλ ποια ταινία θα έπαιπε το πρώτο βραβείο. Φέτος, η τελετή λιτή, δεν έκανε την "τιμή" να παρευρεθεί ο αρμόδιος Υπουργός (Πολιτισμού) στην σπουδαίωτέρη τελετή του ελληνικού κινηματογράφου, προτίμησε το Εκτελεστικό Γραφείο του Κόμματος του, δηλωνόντας, εμμέσως πλην σαφώς, ότι ο ελληνικός κινηματογράφος έχει χάσει τη δύναμη του, άρα και την πολιτική του!! Εμείς θα σας προτείνουμε να βλέπετε όσο μπορείτε περισσότερο τις ταινίες των νέων παιδιών: κάτι καλύτερο έχουν να πουν.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

ΕΘΝΙΚΟ ΤΜΗΜΑ
Α' Ταινίες μεγάλου μήκους

1ο Βραβείο Μυθοπλασίας: "Το Μόνον της Ζωής του Ταξείδιον", του Λάκη Παπαστάθη

2ο Βραβείο Μυθοπλασίας: "Ο 7ος Ήλιος του Έρωτα", του Βαγγέλη Σερτάρη

3ο Βραβείο Μυθοπλασίας: "Το Τάμο", του Ανδρέα Πάντζη

1ο Βραβείο Ντοκιμάτρη: "Ημερολόγια Καταστρόματος Γώργους Σεφέρης", του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου

2ο Βραβείο Ντοκιμάτρη: "Screaming Jay Hawkins I Put a Spell on me", του Nikos Γρηγορακούλη

Βραβείο Σκηνοθεσίας: Βαγγέλης Σερτάρης ("Ο 7ος Ήλιος του Έρωτα")

Βραβείο Α' ανδρικόν ρόλου: Γώργος Χωραφάς ("Το Τάμο")

Βραβείο Β' ανδρικόν ρόλου: Σπύρος Σταυρίδης ("Αιώνιος Φοιτητής", του

Βαγγέλη Σετανάνη)

Βραβείο Α' γυναικείου ρόλου: Μαρία Ζορμπά ("Σώσε με", του Στέφανου Τζι-

ντρυζή)

Βραβείο Β' γυναικείου ρόλου: Θέμης Μπαζάκα ("Ακροβάτες του Κήπου", του

Χρήστου Δήμου)

Βραβείο Φωτογραφίας: Γάννης Δασκαλοθανάσης ("Το Μόνο της Ζωής του Ταξείδιον")

Βραβείο Σκηνογραφίας: Γεώργιος Γεωργίου ("Το Μόνο της Ζωής του Ταξείδιον")

Βραβείο Μουσικής: Γώργος Παπαδάκης ("Το Μόνο της Ζωής του Ταξείδιον")

Βραβείο Ήχου: Νίκος Παπαδημητρίου ("Το Μόνο της Ζωής του Ταξείδιον")

Βραβείο Μονάδας: Τάκης Κοινουνθύρους ("Ο 7ος Ήλιος του Έρωτα")

Βραβείο Ενδυματολογίας: Γεώργιος Γεωργίου ("Το Μόνο της Ζωής του Ταξείδιον")

Βραβείο Μακιγιάλ: Εύη Ζαφειροπούλου ("Το Μόνο της Ζωής του Ταξείδιον")

B' Ταινίες μικρού μήκους

Α' Βραβείο: "Το Φούσταν", της Μόνικας Βαζεβάνη

Β' Βραβείο: "See no Evil II", του Αρη Μηταρούσκα

Γ' Βραβείο: "Ο Γάγκων", της Παναγιώτης Φαρούτη

Δέκα ιδιωτικά βραβεία: "Ο Τελευταίος Ταμίακος", του Λευτέρη Δανίκα, "Νόνα", της Αγγελικής Μολανάκη, "Με Θυμόσας", του Αλέξη Αλεξίου, "Σκληρή Μπρανή", του Βασιλη Λάτση, "Trip to Venice", της Χριστίνας Χατζηραϊά-

μπους, "Εισοδος Ελεύθερη", της Στρατούλας Θεοδοράρου, "Το Κόστος του Παπιγγιδιού", του Μίλου Πλαδαριώτου, "Είναι Γρουσουζά να Δεις τη Νύρη Πριν το Γάμο", του Μάνου Κανάκη, "Ον Είναι Ενα Ταξίδι", του Σπύρου Πολυμέρη, και "Hot Dogs", του Δημήτρη Παντελίδη.

ΔΙΕΘΝΕΣ ΤΜΗΜΑ

Χρυσός Αλέξανδρος: "Τίρανα Έτος Μηδέν" ("Tirana Year Zero"), του Fatmir Koci, Αλβανία

Αργυρός Αλέξανδρος: "Καθυστερημένο Προξενίο" ("Late Marriage"), του Dover Kasashvili, Ισραήλ

Βραβείο Σκηνοθεσίας: Hsiao Ya-chuan, "Το Ειδώλο στον Καθρέφτη" ("Mirror Image"), Ταϊβάν

Βραβείο Α' ανδρικού ρόλου: Alexandru Papadopol, "Γερή Μπάζα" ("Stuff and Dough")

Βραβείο Σεναρίου: Dover Kosashvili, "Καθυστερημένο Προξενίο" ("Late Marriage")

Βραβείο Α' γυναικείου ρόλου: εξ' ημειώσας στης Maju Ozawa, "Μία Εφηβή" ("An Adolescent") και Ronit Elkabetz, "Καθυστερημένο Προξενίο" ("Late Marriage")

ΤΑ ΆΛΛΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Βραβείο ΕΤΕΚΤ (τεχνικής αριτμότητας): "Ο 7ος Ήλιος του Έρωτα", του Bay-

yēlē Shērūtārō

Βραβεία FIRPRESCI: "Γερή Μπάζα" ("Stuff and Dough"), του Cristi Puiu

(Διεθνές διαγωνιστικό τμήμα), "Κανταχάρ" ("Kandahar"), του Moshen Makhmalbaf (καράλληρα τμήματα), "Το Τάμο", του Ανδρέα Πάντζη (ελληνικό τμήμα)

Βραβεία PEKK: "Δεκαπενταύγουστος", του Κονσταντίνου Γάινναρη, και "Πες

στη Μορφήν Ακόμη τη Ψάχνω", του Γάνη Φάγκρα

Βραβείο Εταρεάς Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (προτότυπου σεναρίου): "Αιώνιος Φοιτητής", του Βαγγέλη Σετανάνη

Βραβείο Κονιν: "Το Μόνο της Ζωής του Ταξείδιον", του Λάκη Παπαστάθη (μυθοπλασία), "Αθανάσιος Χριστόπουλος, Ένας Λημονομένος Ποιητής", του Σπυρίδη Τσιρουράχι (τραγούδι) και "Κινούμενος Στόχος" ("Apololutin Sto"), του Srdan Golubovic (διεθνής διαγωνιστικό).



ΣΤΗΝ ΚΑΛΑΜΑΤΑ ΠΑΡΑΜΕΝΟΥΝ ΤΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

του
Κώστα Πετρόπουλου*

Για τέταρτη φορά φέτος η Καλαμάτα φιλοξένησε τα ντοκιμαντέρ, ελληνικά ή ξένα, σε ένα Φεστιβάλ που για να γίνει χρειάστηκε να ξεπεράσει τρομερά εμπόδια τα οποία τέθηκαν από την ίδια την ηγεσία της επιτροπής που το διοργάνων. Ο τσακωμός των δύο σημαντικών -ως προς τη θέση- προσώπων λίγο έλειψε να ακυρώσει αυτό το ίδιο το Φεστιβάλ. Ένα γεγονός που ξαναθέτει το ερώτημα πως γίνονται αυτά τα Φεστιβάλ και ποιος είναι ο ρόλος τους.

ΤΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

Το πρόγραμμα σαφώς φτωχότερο, αυτή η διοργάνωση ήταν αφιερωμένη σε δύο πρόσωπα: στον Γιώργιο Ιθενς και στο Σταύρο Ιωάννου. Ο πρώτος ήταν ο πνευματικός ηγέτης του αγωνιστικού (στρατευμένου πολιτικά) ντοκιμαντέρ. Γύρισε ταινίες στην Κίνα, την Ευρώπη έχοντας πάντα στο μυαλό του το μήνυμα και η φόρμα, τα οποία σύμφωνα με τη μαρξιστική διαλεκτική δεν μπορούν να ξεχωριστούν, μπορούν να μας δώσουν σαφέστατα πολιτικά μηνύματα μέσα από τη μυθοπλασία. Οι ταινίες του, ανάμεσα στις άλλες, η "Γέφυρα" (1928), η "Βροχή" (1929), ο "17ος Παραλλήλος" (1967), "Στο Βαλπαράζο" (1962) είναι σημαντικά δείγματα γραφής πολιτικής ταινίας και αισθητικής δημιουργίας. Το αφιέρωμα αυτό το επιμελήθηκε ο θεωρητικός του κινηματογράφου και ποιητής Ανδρέας Παγαύλατος.

Το αφιέρωμα στο Σταύρο Ιωάννου παρουσίαζε ένα ενδιαφέρον. Ο Έλληνας σκηνοθέτης, μετά το "Εστι Ουν Τραγωδία" (1994) γυρίζει τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ. Η προαναφερόμενη ταινία μας μιλά για τη γέννηση της τραγωδίας στην Ελλάδα με τρόπο ποιητικό. Με τον ίδιο ποιητικό τρόπο η ταινία του "Αντιά" (1978) θα μας μιλήσει για τη "γλώσσα με σφυρίγματα" που χρησιμοποιούν οι ντόπιοι στο ομώνυμο χωριό. Εκτός από τις ταινίες των δύο αφιερωμάτων υπήρχαν και οι ταινίες του διαγωνιστικού τιμήματος. Κάποιες απ' αυτές τις είχαμε δει και σ' άλλα Φεστιβάλ, όπως "Ο 20ος Αιώνας Μέσα από το Βλέμμα του Θ. Αγγελόπουλου", των Κώστα Κωβαίου και Στάθη Πλώτα, οι "Νύχτες Κωμωδίας", της Λουκίας Ρικάκη, "Το Σπίτι του Κάιν", του Χρήστου Καρακέπελη κ.ά.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Παρακολούθησαμε, ανάμεσα στα άλλα, την ταινία του Γιάννη Λάμπρου, "Χαμένες Διαθήκες" (2001), που καταγράφει επαγγέλματα που αργοσβήνουν, όπως αυτά εμφανίζονται στη Θράκη. Ενδιαφέρουσα η καταγραφή του Γιάννη Τριτσιμπίδη, "Ο Ξένος στο Ξένο", η ζωή

του Δημητρίου Γαλανού στην Ινδία, στην πιο ιερή πόλη του ινδουισμού, αλλά και η "Ουρά", του Γιώργου Παπακωνσταντίνου, που αναφέρεται στη δημιουργία του έργου του Νίκου Κεσσανλή το οποίο κοσμεί το Μετρό στην Ομόνοια. Πολύ δυνατή η ταινία "Η Θάλασσα που Σκέφτεται" (2000), του Gert de Graaf, όπου ο άνθρωπος (ο σεναριογράφος) και η θάλασσα μπαίνει ο ένας στη ζωή της άλλης και το αντίστροφο δημιουργώντας έτσι ένα φαινόμενο που θέλει να δείξει την αλληλεξάρτηση του ανθρώπου και του φυσικού φαινομένου.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Πολλές οι οργανωτικές αδυναμίες, ελλείψεις στον ίδιο τον κατάλογο του Φεστιβάλ. Στην τελετή λήξης τιμήθηκαν οι Marcellin Loridan, σύζυγος του Γιώργιου Τβενς, ο Σταύρος Ιωάννου (για τον οποίο ο Γεράσιμος Βάκρος είχε γράψει ένα βιβλίο) και ο διευθυντής της Ταινιοθήκης, ο Θόδωρος Αδαμόπουλος. Τη Χρυσή Ελιά για το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ την πήρε η ταινία "Asta e", του Ρουμάνου Thomas Ciulei (3.000.000), και για το περιγραφικό η "The Brigade" του Εσθονού Liivo Niglas (2.000.000). Η Αστιμένια Ελιά του δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ πήγε στο "Σπίτι του Κάιν", του Χρήστου Καρακέπελη (2.000.000), και του περιγραφικού ντοκιμαντέρ εξ' ημισείας στις ταινίες "Kadish", του Ισραηλινού Άννη Hemy, και "Gifted Beauties", της Νορβηγίδας Anne Kjersti Bjørg (εξ' ημισείας 1.500.000). Το Ειδικό Βραβείο ελληνικού δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ πήγε στο Λουκά Κούχτην, για το "Μαμούνι με Τσιπουρό" (1.500.000) και στο περιγραφικό στον Ηλία Δημητρίου για το "Εντός των Τείχων" (1.000.000). Το Σπουδαστικό Βραβείο Εύη Ροτζόκου το πήρε η ταινία "Απόδραση στα Ιμαλάια", της Γερμανίδας Maria Blumencron (1.000.000). Μνείες δόθηκαν στις ταινίες "Mayday", "Μεταξύ Ιερότης και Χορού", "Αφρικανικό Σινεμά" και "Η Θάλασσα που Σκέφτεται".

*Ο Κώστας Πετρόπουλος είναι δημοσιογράφος.

ΤΣΙΓΑΡΑ, ΚΑΦΕΔΕΣ ΚΑΙ ΤΑΙΝΙΕΣ...

απ' το Άμστερνταμ

πις
Καλλιόπης Λεγάκη*

Ηταν Παρασκευή έζημέρωμα, στις 23 Νοέμβρη της περασμένης χρονιάς, όταν το αεροπλάνο μας προσγειώθηκε στο αεροδρόμιο του Άμστερνταμ.

Πυκνή ομίχλη και παγωνιά, όπως όλες τις χρονιές και εμένα η αγωνία να μου τρώει τα σωθικά, πότε θα τελειώσουν όλες αυτές οι γραφειοκρατικές διαδικασίες σε αεροδρόμιο και ξενοδοχείο, για να δραπετεύσω στις σκοτεινές αίθουσες του Φεστιβάλ.

Ηταν η τέταρτη χρονιά, που πήγανα στην ολλανδική πρωτεύουσα, για να παρακολουθήσω το (14ο) Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, ένα από τα μεγαλύτερα και σημαντικότερα στον κόσμο, που φιλοξενεί ταινίες απ' όλες τις γωνιές του πλανήτη. Άλλωστε σα σκηνοθέτης θεωρούσα πάντοτε ότι τόσο το Φεστιβάλ στο Άμστερνταμ όσο και το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, δίνουν μια μοναδική ευκαιρία στους δημιουργούς να παρακολουθήσουν ταινίες σημαντικές, να συναντηθούν με άλλους και να ανταλλάξουν απόψεις πάνω στη δουλειά τους.

Μετά από μια γρήγορη ματιά στο πρόγραμμα, στα γραφεία του Φεστιβάλ, όπου οι άνθρωποι διακρίνονται για την άψογη οργάνωση και εξυπηρέτηση στους χιλιάδες προσκεκλημένους τους κάθε χρόνο, ο “αγώνας δρόμου” ξεκινάει.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Αυτή τη χρονιά το Φεστιβάλ φιλοξενεί 200 ταινίες περίπου σε διαφορετικές κατηγορίες (διαγωνιστικό, πανόραμα, πρωτοεμφανίζομενοι ντοκιμαντερίστες) και αφιερώματα σε δέκα καταπληκτικές αίθουσες.

Όπως όλος ο κόσμος, που έχει έρθει στο Φεστιβάλ με την αγωνία να παρακολουθήσει όσο το δυνατόν περισσότερες ταινίες, συνωστίζομαι με τη φιλενάδα μου, τη Μαρούλα, στα τραπεζάκια του Bâlie, της γνωστής καφετέριας, που βρίσκεται κοντά στις αίθουσες.

Μετά από μια ζεστή σοκολάτα ανάμεσα στο πλήθος κόσμου, που πίνει μπύρες, καπνίζει και σχολιάζει τις ταινίες, και μετά από μια ατέλειωτη ουρά στα εκδοτήρια εισιτηρίων του Φεστιβάλ, η μαγεία της σκοτεινής αίθουσας μας περιμένει.

Ταινίες που αναφέρονται σε παιδιά και εφήβους, από διάφορες περιοχές του πλανήτη, και στα προβλήματα που αντιμετωπίζουν, μας συγκλο-

νίζουν. Ανάμεσα σε αυτές ξεχωρίζει η ταινία “Children of Shadows”, της Karen Kramer (ΗΠΑ), για τα φτωχά παιδιά της Αϊτής, που οι γονείς τους τα στέλνουν να δουλέψουν σε πλούσια σπίτια, η ταινία “Children Underground”, της Edet Belzberg (ΗΠΑ), που αναφέρεται στα παιδιά που το έσκασαν απ' τα σπίτια τους και ζουν σε άθλιες συνθήκες στον υπόγειο του Βουκουρεστίου, καθώς και η ταινία “Runaway”, της Kim Longinotto (Αγγλία), με τα μικρά κορίτσια απ' την Τεχεράνη που αναζητούν καταφύγιο σε ένα άστολο, μακριά απ' τη φτώχια και τα δεινά της οικογένειάς τους.

Το Φεστιβάλ φιλοξένησε επίσης πορτρέτα εικαστικών δημιουργών, όπως του Koreάτη ζωγράφου Shin Sunnam, από την Kim So-young (Νότιο Κορέα). Επίσης το πορτρέτο του James Nachtwey με τον τίτλο, “War Photographer”, από τον Christian Frei (Ελβετία), ενός πολεμικού ανταποκριτή που ο φακός του αιχμαλώτισε φρικιαστικές σκηνές από πολέμους του αιώνα μας. Ακόμα η τραγική ιστορία του Bashkim από

τον Vadim Jendreyko (Ελβετία), ενός γνωστού μποξέρ απ' την Αλβανία που εξαιτίας μιας παρεξήγησης, υπέλεκται με τις αστυνομικές αρχές της Ελβετίας, που απειλούν να τον απελάσουν από την χώρα, όπου ζει με την οικογένειά του.

Καί τέλος η ταινία “Hypträjä”, που είναι το πορτρέτο του 73χρονου Φιλανδού δύτη Heldge Wasenius, μια ταινία από τον Pekka Lehtinen (Φιλανδία), που μας συγκίνησε με την ποιητικότητα και την ευαισθησία της. Ανάμεσα στις ταινίες του Φεστιβάλ, η ταινία “Family”, του Sami Saif (Δανία), με άγγιξε με την πρωτοτυπία της, γιατί ο σκηνοθέτης, με τρόπο συγκινητικό, καταγράφει την προσωπική του αγωνία για τον πατέρα του, που δεν έχει γνωρίσει ποτέ και, που μετά από 28 χρόνια ζωής, τον αναζητάει απεγνωσμένα.

ΑΠΩ ΑΝΑΤΟΛΗ

Και βέβαια δεν μπορώ να μην αναφέρω το αφιέρωμα του Φεστιβάλ στην Κίνα, στην Ταϊβάν και στο Χονγκ Κονγκ, που, κάτω απ' τον τίτλο “Made in China” και με δέκα ταινίες, μας αποκάλυψε άγνωστες πτυχές της ζωής σε χώρες που ακολούθησαν ρυθμούς τελείων διαφορετικούς από τα δικά μας δυτικά πρότυπα.

Επίσης αξίζει να αναφέρουμε ότι το Φεστιβάλ έκανε ένα μεγάλο αφιέρωμα στους γνωστούς ντοκιμαντερίστες αδελφούς Maysles, που, τα τελευταία 30 χρόνια, μας έχουν χαρίσει τα καλύτερα πορτρέτα από σημαντικούς ανθρώπους του αιώνα μας και ότι μας παρουσίασε ένα αξιόλογο αρχειακό υλικό από το 1897 ως το 1903, μέσα από ταινίες που έχουν αποκατασταθεί από το ολλανδικό “Mouséio Κινηματογράφου”.

Και φυσικά, όπως κάθε χρόνο, το Φεστιβάλ ζήτησε και αυτή την χρονιά από έναν καταξιωμένο σκηνοθέτη (αυτή τη φορά ήταν η Kim Longinotto) να διαλέξει τα 10 καλύτερα, κατά τη γνώμη της, ντοκιμαντέρ από διάφορες χρονιές και να τα παρουσιάσει στο κοινό.

Και βέβαια και αυτή τη χρονιά, στα πλαίσια του Forum του Φεστιβάλ, διοργανώθηκε pitching για σκηνοθέτες και παραγωγούς ντοκιμαντέρ, όπου, μπροστά σε ανθρώπους των καναλιών και

των γραφείων διανομής, παρουσίασαν τις προτάσεις τους αναπτυγμένες και αναζήτησαν χρηματοδότες για την πραγμάτωση των ταινιών τους. Οι μέρες του Φεστιβάλ, για άλλη μια φορά, κύλησαν γρήγορα. Τσιγάρα, σάντουιτς και καφέδες κυριάρχησαν στους διαδρόμους των αιθουσών, άνθρωποι με διαφορετική θρησκεία και γλώσσα γνωρίστηκαν μεταξύ τους και ταινίες από διαφορετικές πατρίδες πέρασαν μπροστά απ' τα μάτια μας, μας προβλημάτισαν και μας συγκλόνισαν, μας ταξίδεψαν και μας έκαναν να ονειρευτούμε.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Οι Κριτικές Επιτροπές συνεδρίασαν και το βράδυ της 1ης Δεκεμβρίου 2001 τα βραβεία ανακοινώθηκαν μέσα σε μια αίθουσα κατάμεστη, που περίμενε με αγωνία.

Έχουμε λοιπόν:

Βραβείο Μεγάλου Μήκους Ντοκιμαντέρ: “Family”, του Sami Saif (Δανία).

Ειδικό Βραβείο Κριτικής Επιτροπής: “Elsewhere”, του Nikolaus Geyrhalter (Αυστρία).

Χρυσός Λύκος: “Hamsaran-e-Haj-Abbar”, του Mohsen Abdolvahab (Ιράν), μικρού μήκους.

Ειδική μνεία: “Hypträjä”, του Pekka Lehtinen (Φιλανδία), μικρού μήκους.

Βραβείο Διεθνούς Κριτικής Επιτροπής: “Suka”, του Igor Voloshin (Ρωσία).

Ειδική μνεία: “Howrah Howrah”, του Till Passow (Γερμανία, Ινδία).

Βραβείο Κοινού: “Offspring”, του Barry Stevens (Καναδάς).

Υ. Γ. Θα ήθελα να ευχαριστήσω την φιλενάδα και παραγωγό Μαρούλα Γεντέκου, για τη συνεργασία της στο παραπάνω άρθρο και βέβαια, για άλλη μια φορά, να θαυμάσω το κουράγιο της, γιατί συμβίωσε με μια τρελή σαν και μένα που όλες τις μέρες του Φεστιβάλ την ανάγκαζα να τρώει σάντουιτς στα σκοτεινά, γιατί πίστευα, ότι ακόμα και ένα πάτο ζεστή σουύπα σε ένα cafέ θα ήταν άδικο χάσιμο χρόνου.

*Η Καλλιόπη Λεγάκη είναι σκονοθέτης.



ΜΕΣΑ ΑΠ' ΤΗ ΜΑΤΙΑ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ

του

Γιάννη Φραγκούλη

Η ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ

Οι προβολές των ταινιών γίνονταν στο θέατρο Απόλλων, το βράδυ, και στους κινηματογράφους του Πύργου και της Αμαλιάδας το πρωί για τα παιδιά που οργανωμένες παρακολούθουσαν ταινίες και είχαν την ευκαιρία να συζητήσουν με τους σκηνοθέτες τους.

Πέρα απ' την λήψη του μηνύματος (προβολή της ταινίας) είχαμε και τη δημιουργική ενασχόληση των παιδιών. Αυτή γινόταν στα εργαστήρια που ήταν μέσα στη διοργάνωση του Φεστιβάλ. Πέρυσι είχαμε το εργαστήριο εικαστικών, όπου τα παιδιά ζωγράφιζαν επηρεασμένα απ' αυτά που είχαν δει στον κινηματογράφο. Φέτος είχαμε τα εργαστήρια μάσκας, καραγκίζη, κουκλοθέατρου, μοντάζ και κριτικής κινηματογράφου (αυτό το τελευταίο ήταν "προσφορά" της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, με την επιμέλεια του γράφοντος).

Η αιθουσα είχε πλρόπτητα από τη δεύτερη κιώλας μέρα, ο κόσμος του Πύργου "αγκάλιασε" το Φεστιβάλ. Κάθε μέρα εκδιδόταν η εφημερίδα Ζιάνιο, με αρχισυντάκτη τον κριτικό κινηματογράφου Γεράσιμο Βάκρο, με συντάκτες τα παιδιά του Πύργου. Καλό το αποτέλεσμα, παρά τα κάποια λάθη στις πρώτες μέρες, που οφείλονταν στα οργανωτικά προβλήματα του Φεστιβάλ, η εφημερίδα έδειξε αργότερα τον πραγματικό ευτό της, ήταν πολύ καλύτερη απ' όλες εφημερίδες που εκδίδουν άλλα Φεστιβάλ στην Ελλάδα.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Φέτος είχαμε ταινίες και από χώρες που δε φημίζονται για την παράδοσή τους σε ταινίες που αναφέρονται σε παιδιά και νέους. Έτσι, για παράδειγμα, είχαμε ταινίες από το Μαρόκο, τη Κρητικά, την Αγγλία, τη Σκωτία, εκτός απ' το Ιραν, τη Νορβηγία, τη Δανία, το Βέλγιο, τη Γερμανία. Πολλές απόψεις (καλλιτεχνικές τάσεις), αλλά λίγες ελληνικές ταινίες μι-

κρού και μεγάλου μήκους.

Αίσθηση έκανε η ταινία "Άλι Ζάονα, ο Πρίγκιπας του Δρόμου", του Nabil Ayouch. Συμπαραγωγή Γαλλίας, Μαρόκου και Βελγίου, αυτή η ταινία μιλάγε με ρεαλισμό και ποίηση για τη ζωή ενός μικρού παιδιού που είχε φύγει από το σπίτι του και ζούσε στο δρόμο. Σκοτώνεται σε μια σύρραξη με μια άλλη συμμορία και παρακολουθούμε τη ταφή του που θα γίνει με όλες τις τιμές, όπως αρμόδιες σ' έναν αρχηγό μιας ομάδας. Πολύ καλή σκηνοθεσία, εξαίρετο σενάριο και συναρπαστικές ηθοποιίες. Κοινότυπη η σκηνοθεσία και το σενάριο στην ταινία "Η Πτώση", του Hans Herbots, απ' το Βέλγιο. Θέμα της οι Νεοναζίστες, αλλά δεν καταφέρνει να πάσει το θέμα δίνοντάς του προεκτάσεις, πέρα απ' τα στοιχεία που προφανώς έχει. Πέφτει σ' ένα συναισθηματισμό που παρασύρει το θεατή.

Τα ίδια περίποιον ισχύουν για την ταινία "Η Πράσινη Έρημος", του Anno Saul, απ' τη Γερμανία. Εδώ έχουμε μια κατάσταση στην οποία χωρά περισσότερος συναισθημα-

τισμός που ήταν σε περίσσεια και σε αυτή την ταινία. Μια επική ταινία, η "Marikev", του Andre Van Duren, συμπαραγωγή Βελγίου-Ολλανδίας, έρχεται να αντιπαρατεθεί με την ταινία του Λάκη Παπαστάθη, "Το Μόνο της Ζωής του Ταξειδιού". Και οι δύο ταινίες βασίζονται σε κλασικές αφηγήσεις (μύθος-μυθιστόρημα, αντίστοιχα), όμως στην πρώτη έχουμε την απουσία της φωνής off (η οποία περιγράφει αυτά που βλέπουμε), ενώ στη δεύτερη αυτός είναι ο κανόνας. Στην πρώτη έχουμε τα μύθοις μικρού κοριτσιού που αλλάζει τη ζωή αυτών με τους οποίους έρχεται σε επαρθή, στη δεύτερη τη ζωή του Βιζυηνού. Οι θησούποι (στην πρώτη) παίζουν, αφού ο μύθος έχει γίνει σενάριο, στη δεύτερη ερμηνεύουν αυτά που ο αράτος αφηγητής μας λέει. Στην πρώτη οι σεναριακές αλλαγές κρατούν την προσοχή μας και μας μεταδίδουν το μήνυμα που ο σκηνοθέτης θέλει να μας δώσει, στη δεύτερη η ακαδημαϊκή μορφή της αδυνατίζει πολύ την επικοινωνιακή λειτουργία της ταινίας.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Το "Καλοκαιρινό Παραμύθι", του **Ulf Malmros**, απ' τη Σουηδία, μένει Ελληνο-Σουηδό πρωταγωνιστή, παίζει πολύ όμορφα με την ευαισθησία των παιδιών, την αγάπη που οι μεγάλοι νιώθουν για αυτά και την αγάπη που μεταδίδουν στους άλλους. Στη "Σουηδική Ομορφία", του **Daniel Fridell**, πάλι απ' τη Σουηδία, ο κόσμος των παιδιών αντιμετωπίζεται σαν αντό των μεγάλων: κόντρες, βία, έρωτες, άλλα και δημιουργία. Ένα παιδί θα γυρίσει μια ταινία (με πρόσχημα να πληστάσει μια όμορφη κοπέλα), θα επέμβει ένας νταϊς, η ταινία, αν και ξέρουμε περίπου την αφήγησή της, αλλάζει με το μοντάζ που θα κάνει τελικά ο σκηνοθέτης της. Πολύ κλασική και μονότονη η "Λεϊλά", του **Gabriel Axel**, απ' τη Δανία, ο οποίος έχει σκηνοθετήσει, ανάμεσα σ' άλλα και τη "Γιορτή της Μάμπετ", για την οποία τιμήθηκε με Όσκαρ. Πολύ εκφραστική, δυνατή στην αφήγησή της, η ταινία της **Du Min**, "Μικροί Τραγουδιστές της Όπερας του Πεκίνου", κάπου ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία, περιγράφει γλαφυρά τον κόσμο των μικρών τραγουδιστών, τη ζωή τους μέσα στην Όπερα.

Να ξεχωρίσουμε ξανά την ταινία του **Άρη Μπαφαλούκα**, "See No Evil", η οποία ξεχώρισε τόσο στο Φεστιβάλ της Δράμας όσο και στα κρατικά βραβεία. Με πολύ ποιητική διάθεση και χιούμορ ο **Serge Denoncourt**, με την ταινία του "Via Crucis", καναδέζικη παραγωγή, αφηγείται την ημέρα ενός παιδιού που θυποστεί την κατήχηση από τον παπά της Ενορίας του. Ο σουρεαλισμός και ο ρεαλισμός συνυπάρχουν, δημιουργούν μια άλλη αφήγηση, ο κόσμος του παιδιού έρχεται αντιμέτωπος με το βίαιο και παράλογο κόσμο των μεγάλων, και μάλιστα των φονταμενταλιστών.

CAMERA ZIZANIO

Πολύ πρωτότυπη η διοργάνωση Φεστιβάλ αποκλειστικά με ταινίες μικρών παιδιών, με την ονομασία "Camera Zizáno", απ' την εφημερίδα του Φεστιβάλ. Καλές ταινίες, ερασιτεχνικά φτιαγμένες, διακρίνει όμως κανείς τη ματιά του παιδιού. Το σημαντικότερο απ' όλα ήταν ότι είχε ταινίες απ' όλη την Ευρώπη. Σημαντική επίσης και η έκδοση του Φεστιβάλ "Το παιδί στον ελληνικό κινηματογράφο", με φωτογραφίες από γιγαντοαφίσες, όπου απεικονίζονται παιδιά, απ' τη συλλογή του **Λευτέρη Σκλάβου**, πατέρα του σκηνοθέτη Πόλη Σκλάβου, για αρκετές δεκαετί-

ες ιδιοκτήτη αιθουσών κινηματογράφου στην Αθήνα. Πολύ καλή επίσης η ταινία "Το Βαλς του Δρόμου", του **Γεράσιμου Βάκρου**, που έγινε απ' την ομάδα των παιδιών που έβγαζαν την εφημερίδα του Φεστιβάλ, με την καθοδήγηση του Βάκρου και της **Λήδας Λουκατάρη**. Η μόνη ταινία που ξεχώρισε απ' την τελετή λήξης, η οποία ήταν γεμάτη παραλείψεις. Τέλος η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου τίμησε το Φεστιβάλ γιατί "φέρνει πιο κοντά το παιδί στον κινηματογράφο, τους μεγάλους στα παιδιά και μας κάνει να ανακαλύψουμε το παιδί που επιμελώς κρύβουμε μέσα μας: την αθωότητά μας", όπως τόνισε ο εκπρόσωπός της.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

TAINIES MEGALOU MNKOYΣ

Καλύτερη ταινία: "Ένα Καλοκαιρινό Παραμύθι" ("A Summer Tale"), του **Ulf Malmros**, Σουηδία, και 1.500.00 δρχ.

Βραβείο Σκηνοθεσίας: στον **Ebrahim Forouzeh** για την ταινία "Τα Παιδιά του Πετρελαίου" ("Oil Children"), Ιράν.

Βραβείο Σεναρίου: στους **Nabil Ayouch** και **Nathalie Saugeon** για την ταινία "Άλια Ζάουα: ο Πρύκιπας του Δρόμου" ("Ali Zaoua"), Γαλλία-Μαρόκο-Βέλγιο.

Καλύτερης Ερμηνείας Κοριτσιού: στην **Tatjana Trieb** για την ταινία "Η Πράσινη Έρημος" ("Green Desert"), Γερμανία, και 300.000 δρχ.

Καλύτερης Ερμηνείας Αγοριού: στον **Tάσο Σούλη** για την ταινία "Καλοκαιρινό Παραμύθι" ("A Summer Tale"), Σουηδία, και 300.000 δρχ.

Βραβείο Μοναστικής: στον **Kzesimir Debki** για την ταινία "Έρημος και Ερημιά" ("In Desert and Wilderness"), Πολωνία.

TAINIES MIKROU MNKOΣ

Καλύτερη ταινία: "Σουζάν Σίλεμαν" ("Susanne Sillemann"), της **Ceacilia Holbek Trier**, Δανία, και 500.00 δρχ.

ΕΙΔΙΚΕΣ ΜΝΕΙΕΣ

Στις ταινίες "Ο Άνεμος στις Ιτες" ("Willow and Wind"), Ιράν, "Το Κορίτσι που Πουλούσε τον Ήλιο" ("The Little Girl who Sold the Sun"), Ελβετία-Γαλλία-Σενεγάλη, "Φλογισμένες Οπλές" ("Hooves of Fire"), Αγγλία, "Ποδήλατο" ("Bicycle"), Ισραήλ, "Via Crucis", Καναδάς, και στο σκηνοθέτη **Gabriel Axel** για το σύνολο της προσφοράς του στον κινηματογράφο.

KRITIKΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΝ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ

Καλύτερη Ταινία Μεγάλου Μήκους: "Καλοκαιρινό Παραμύθι" ("Summer Tale"), Σουηδία.

Καλύτερη Ταινία Μικρού Μήκους: "Φλογισμένες Οπλές" ("Hooves of Fire"), Αγγλία. ■

ΣΤΟ ΧΕΡΒΟΥΡΓΟ... ΔΕ ΒΡΕΧΕΙ ΠΙΑ

(μερικά λόγια για το *Zak Nteui*, 1931-1993)

του

Σίμου Ιωσηφίδη

Αν μου ζητούσαν την άποψή μου, για το που θα μπορούσα να κατατάξω το έργο του *Zak Nteui* (σκηνοθετικά ή θεατρικά), θα απαντούσα ότι πρόκειται για ένα έργο μιούζικαλ με τις παρεμβάσεις της κωμωδίας να είναι συνχές σχεδόν αναγκαστικές. Η απόστασή του από τη γαλλική Νουβέλ Βαγκ, ομολογουμένως αποτελεί ένα κινηματογραφικό παράδοξο.

Παρότι έδρασε σε μια εποχή που η ενσωμάτωσή του στην τάση αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί σα δεδομένη, αυτός απαγκιστρώθηκε, υποστήριξε ένα λαϊκό κινηματογράφο, αμερικανοποιημένο και συνάμα πρωτοποκό, εύχρηστο και βαθιά ουσιώδες. Η εσκεμμένη απουσία του από την άντη ομάδα των *Cahiers*, αποτελεί άλλη μια εξαίρεση στον κανόνα. Παρέμεινε στις παρυφές της γαλλικής πρωτοπορίας γιαρίζοντας ένα "φεστιβαλικό" κινηματογράφο, μακριά από τα στενά όρια της εντοπότητας, έναν κινηματογράφο διεθνιστικό και συγχρόνως ακατάταχτο.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΛΑΪΚΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Γνρίζει από το 1956. Μόνο μικρούς μήκους. Ένας αρχέγονος ανθρωπισμός διαχέι διαχέι τα πρωτόλεια του. Η ουμανιστική αυτή στήριξη στις γραμμές των σεναρίων που ξειπούσε, έμελλε να παραμένει μέχρι το τέλος της ζωής του. Από εκεί κρίθηκε ως δημιουργός ενός λαϊκού κοινού παρά από τα προσφλή είδη που γρίζε. Το 1961 ξεκινάει τη "Λόλα". Πρώτη μεγάλων μήκους. Η *Ανούκ Ειμέ* σημειώνει μεγάλη επιτυχία και μια νέα καμπή διαρρέει τον κινηματογράφο των Γάλλων. Οι ταινίες, "Το Λιμάνι των Αγγέλων" (με τη *Zan Moré*, για πολλούς στον καλύτερο ρόλο της καριέρας της), "Το Φωτομοντέλο" καθώς και το αριστουργηματικό "Οι Δεσποινίδες του Ροσφόρ", κάνουν καριέρα στο εξωτερικό ωθώντας το γαλλικό κινηματογράφο έξω από τα γεωγραφικά του όρια. Οι εμμονές των υπόλοιπων Γάλλων συναδέλφων του παρέμειναν. Ο *Nteui* είχε φύγει.

Ο *Nteui* έβλεπε πολύ αμερικάνικο κινηματογράφο.

Αγαπούσε το "στημένο", το κομεντίστικο, το ρομαντικό. Λογικό να το καταγράψει και στις ταινίες του. Με μέτρο. Όπως εύστοχα διατύπωνε η ομάδα των *Cahiers du Cinéma*, επαναπροσδιόρισε ένα ολόκληρο κινηματογραφικό είδος, μόνταρε το αμερικάνικο και συναρμολογούσε το γαλλικό. Ήταν ο δημιουργός της φαντασμαγορίας και του γαλλικού μιούζικαλ. Η ταινία-α-σταθμός, "Οι Ομηρέλες του Χερβούργου" (1963), επανέζανε τη κωδικοποίηση των παραπάνω.

ΗΡΕΜΟΣ ΓΙΑ ΝΑ ΕΚΡΑΓΕΙ

Η *Ανίες Βαρντά*: σύντροφος στην Τέχνη. Και στη ζωή του. Με την ταινία "L'Univers de Jacques Demy" (ελληνικός τίτλος "Ο Κόδων του *Zak Nteui*"), η *Βαρντά* κλείνει μέσα σε μιάμιττα ώρα το φιλμικό σύμπαν του. Μέσα απ' την ταινία, αποκρυπτογραφούνται τα δάνεια του σκηνοθέτη-συζύγου της. Η όπερα, τα ρομάντζα, τα παραμυθιά-σματα, η λαϊκή κουλτούρα, η επικαιρότητα, το σταρ σίστεμ, μέχρι και το κωμικό.

Ο κόσμος του *Nteui* είναι ήρεμος για να εκραγεί, είναι σκοτεινός για να λάμψει έθεαμβα, είναι μαυρόασπρος για να γίνει ποικιλόχρωμος. Έτσι, ο καθαρός θεατής εκλαμβάνει ευφορία και πίκρα, πρωτοφανή γαλήνη και παροιμιώδη ανησυχία, μαγνητισμό στη γη και απογείωση στο γαλάζιο των ουρανών: ένα στιβάρο, καθαρό και παντοδύναμο κινηματογραφικό συναίσθημα, δηλαδή.

Άλλες ταινίες του "Ο Ζακό από τη Ναντί", "Ο Εφημέριος", "Το πο Σημαντικό Γεγονός μετά την Κατάκτηση της Σελήνης", "Δωμάτιο στην Πόλη".

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Το παραπάνω κείμενο έγινε με αφορμή το αφιέρωμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης με τίτλο "50 χρόνια Cahiers du Cinéma: Jacques Demy", 14-20 Δεκεμβρίου 2001, που διεξήχθη στην αίθουσα "Απόλλων Renault", της Αθήνας.

*Ο Σίμος Ιωσηφίδης είναι κριτικός κινηματογράφου.



□

21

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

προσεγγίζοντας το πνεύμα της θρησκείας

του
Στράτου Κερσανίδη*

“Με ποιον τρόπο μπορεί κανείς να εννοήσει μία προσέγγιση της θρησκείας μέσα από το βλέμμα δεκαπέντε δημιουργών που προέρχονται από τόσο διαφορετικές κουλτούρες;”. Αυτό το ερώτημα θέτει ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Φωτογραφικού Κέντρου Σκοπέλου, κ. Βαγγέλης Ιωακειμίδης, για την εντυπωσιακή έκθεση φωτογραφίας που διοργανώθηκε στο Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης από τις 16 Νοεμβρίου έως τις 31 Δεκεμβρίου 2000.

Η έκθεση με τίτλο “Το πνεύμα της θρησκείας – Φωτογραφικές προσεγγίσεις” ήταν χωρισμένη σε τέσσερις ενότητες - άξονες, οι οποίοι χαράχθηκαν κατά την επιλογή των δεκαπέντε καλλιτεχνών. Σχετικά με το σκοπό της έκθεσης, ο κ. Ιωακειμίδης υποστηρίζει: “Η εξουσία και η ιστορία μπερδεύονται συχνά με τη θρησκεία, που παίζει σημαντικό ρόλο στη διατήρηση της γλώσσας και της παράδοσης, ενώ, που και που, παρουσιάζει σημάδια ενός παροξυμένου συντρητισμού. Η Ιστορία της Τέχνης και της Φωτογραφίας δε δίνει απαντήσεις σε τέτοια ερωτήματα. Η ανησυχία είναι φαινόμενο των ίδιων των δημιουργών, που μοιράζονται τις απόψεις τους μαζί μας προτείνοντας την προσωπική τους γραφή”.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Η παραπάνω έκθεση συνοδεύτηκε και από ένα αντίστοιχο κινηματογραφικό αφιέρωμα το οποίο διήρκησε από τις 16 Νοεμβρίου έως τις 3 Δεκεμβρίου 2000. Η επιλογή των ταινιών έγινε με τέτοιο τρόπο ώστε να δειχθεί η φιλοσοφική και κοινωνική προσέγγιση του θρησκευτικού φαινομένου μακριά από κάθε έννοια θρησκοληψίας, φανατισμού και προκαταλήψης. Οι ταινίες οι οποίες προβλήθηκαν, ήταν: “Θαύμα στο Μιλάνο” (Βιτόριο ντε Σίκα), “Ο Μυστικός Δείπνος” (Τόμας Γκουτιέρες Αλέα), “Νεκροταφείο Αυτοκινήτων” (Φερνάντο Αραμπάλ), “Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον” (Πιέρ Πάολο Παζόλινι), “Ναζαρέν” (Λουίς Μπουνιούέ), “Αντρέι Ρουμπλιόφ” (Αντρέι Ταρκόφσκι), “Η Επιφάνιος” (Κριστόφ Κισλόφσκι), “Σαγιάτ Νόβα: το Χρώμα του Ροδιού” (Σεργκέι Παρατζάνοφ), “Πατήρ Σέργιος” (Ιγκόρ Ταλάνκιν), “Στρόμπολι” (Ρομπέρτο Ροσελίνι), “Η Αποστολή” (Ρόλαντ Τζόφι), “Ο Μικρός Βούδας” (Μπερνάντο Μπερτολούντσι), “Η Μπλε Ταινία” (Κριστόφ Κισλόφσκι), “Ο Τελευταίος Πειρασμός” (Μάρτιν Σκορσέζε), “Τα Φτερά του Έρωτα” (Βιμ Βέντερς), “Ιησούς Χριστός, Υπέρλαμπρο Αστρο” (Νόρμαν Τζούνισον), “Περάσματα στον Παράδεισο” (Γιάννης Λάμπρου), “Ο Παππούς” (Γιάννης Καρυπίδης), “Ιφιγένεια” (Μιχάλης Κακογιάννης), “Αυτόπτης Μάρτυρας” (Πίτερ Γουνάρ).

Η ΑΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Οι κινηματογραφόfiloi της Θεσσαλονίκης τίμησαν με την παρουσία τους τις προβολές οι οποίες έγιναν σε κατάμεστες αίθουσες. Την ημέρα προβολής του “Τελευταίου Πειρασμού” μία ολιγάριθμη ομάδα απόμων βρέθηκε έξω από το Μουσείο Κινηματογράφου για να διαμαρτυρηθεί. Κάποια στιγμή τα άτομα αυτά κινήθηκαν προς την αίθουσα προφανώς σκοπεύοντας να ματαώσουν την προβολή, αλλά η παρέμβαση των ψυχραιμότερων απέτρεψε τα χειρότερα. Το γεγονός θεωρήθηκε άνευ σημασίας και γι' αυτό δεν πήρε καμία δημοσιότητα.

Η εκδήλωση αυτή, με αιχμή την έκθεση φωτογραφίας, συγκέντρωσε το ενδιαφέρον του κοινού και θεωρήθηκε ως μία από τις πιο σημαντικές φωτογραφικές εκθέσεις που έγιναν τα τελευταία χρόνια στη Θεσσαλονίκη. ■

*Ο Στράτος Κερσανίδης είναι κριτικός κινηματογράφου.

ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΠΡΟΒΛΗΘΗΚΑΝ ΤΟ ΤΡΙΜΗΝΟ ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2001-ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2002

Επιμέλεια: Γιάννης Φραγκούλης

Δημοσιεύουμε τον κατάλογο των ταινιών που προβλήθηκαν στις αίθουσες το τρίμηνο Νοέμβριος 2001-Ιανουάριος 2002, τον τίτλο τους, τους συντελεστές, την υπόθεσή τους. Πιστεύουμε ότι αυτός ο κατάλογος είναι χρήσιμος στους αναγνώστες επειδή κάποιες από αυτές τις κυκλοφορούν σε βίντεο ή άλλες προβάλλονται σε κάποιες αίθουσες της Αθήνας ή της επαρχίας μετά από κάποιο χρονικό διάστημα. Ακόμα κάποιος μπορεί να θέλει να κρατήσει αρχείο αυτών των ταινιών ή να ενθυμηθεί, ανατρέχοντας στο περιοδικό, την υπόθεση ή τους συντελεστές κάποιων ταινιών, όταν πρόκειται να τις ξαναδεί στην τιλεράση ή αλλού. Η αναφορά είναι με αλφαριθμητική σειρά, πρώτα οι ελληνικοί τίτλοι και μετά οι ξενόγλωσσοι.

Συντομογραφίες: Σκ.: σκηνοθεσία, Σεν.: σενάριο, Φωτ.: φωτογραφία, Μοντ.: μοντάζ, Ηθ.: ηθοποιοί, Διαρ.: διάρκεια, Χωρ.: χώρα παραγωγής, Ετ. Παρ.: έτος παραγωγής, Διαν.: διανομή, Ήμ. εξ.: ημερομηνία εξόδου, Ερευ.: έρευνα.

ΤΑ ΑΓΩΡΙΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ MOY (RIDING IN CARS WITH BOYS), Σκ.:

Πέτρος Μάρσαλ, Σεν.: Μπέρμπελ Ντονόφριο, Φωτ.: Μιροσλάβ Οντριεκ, Μοντ.: Ρίτσουελ Μάρκις, Λόρενς Τζόρνταν, Ηθ.: Ντρόν Μπάρμπρο, Σεβ Σαν, Μπρίταν Μέρφι, Αντών Γκαρίδα, Ελένη Μπράκο, Τζέμις Γουντ, Διαρ.: 132', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Προστική, Ημ. εξ.: 18/1/02. Η αληθή ιστορία της Μπέρμπελ Ντονόφριο, η οποία είδε τα ονειρά της να γκρεμίζονται όταν έκανε έναν απόχυμην γάμο, έμενε έπους σε ερημική ήλικας και στα 36 της χρόνια καταζήσθηκε σα συγγραφέας. Φεμινιστής ο οποίος, όμως, είναι διαποιμένος από το πενίγμα του Χόλγουντ. Περισσότερο τηλεοπτική παρά κινηματογραφική ταινία.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, Σκ.: Μαρία Ηλιού, Σεν.: Μαρία Ηλιού, Στόχευ Κλέρη, Φωτ.:

Γιάννης Δρακούλαράκης, Μοντ.: Γιώργος Τριανταφύλλου, Κένων Ακαρί, Ηθ.: Μισέλ Βαζέ, Ζαν-Πίερ Αρ, Καμίλ Πανούνια, Σέλιαν ντε Σάντι, Αγγελος Αντωνόπουλος, Ευρήνη Ιγγελά, Κατερίνα Χωρτή, Διάνη Κουρτάκη, Ναταλία Καποδιστρία, Χάρης Μαρούσης, Διαρ.: 110', Χωρ.: Ελλάδα/Γαλλία/ιταλία, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Προστική, Ημ. εξ.: 16/1/01. Μάνα και κόρη πρητίνιουν στην Αλεξάνδρεια, όπου η μάνα έχει μέρη το 1956, όποτε αναγκάστηκε να φύγει. Η κόρη της ανακαλύπτει την πόλη, άλλα και το έρωτα στο πρόσωπο του Γιούσου, τον οποίο αποφέρνει. Αναγκάζει τη μητέρα της να της δημητρίει τη ζωή της εκεί, την έρωτά της, αλλά πολύ γηρήρωα θα ανακαλύψει ότι δεν της έχει πει όλη την αλήθεια.

ΟΙ ΆΛΛΟΙ (THE OTHERS), Σκ.: Αλεξάντρο Αμενταπάρ, Φωτ.: Χαρέμ Γκράντ, Μοντ.: Νότα Ροΐν Καζιγάνη, Ηθ.: Νικόλ Κίντιμαν, Φιονούλα Φλαγκάκη, Αλκανία Μαν, Καστίνη, Τζέζης Μπέντνελ, Έπρικ Σάντς, Κριστόφερ Ελέοντον, Διαρ.: 100', Χωρ.: ΗΠΑ-Ισπανία, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Προστική, Ημ. εξ.: 14/12/01. Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο σύζυγος της Γκρέις δεν έχει επιστρέψει και αυτή μεγαλώνει τα παιδιά της με αυτοτρή ζελατίνη και θρησκευτική πίστη. Αυτά όμως βασανίζονται από μια σπάνια ασθένεια που τους εμποδίζει να εκτελούν άμεσα στο φως του ήλιου. Αργούσα θα ανακαλύψουν ότι στο πάνει μεν μια άλλη οικογένεια, η οποία τους φέρνει τρόμο. Πολύ καλή σκηνοθεσία, εξαιρετή η Κίντιμαν, με πολύ καλό σενάριο, η ταινία διακρίθηκε στην ΗΠΑ.

Ο ΑΝΟΡΨΩΣ ΠΟΥ ΆΕΝ ΗΤΑΝ ΕΚΕΙ (THE MAN WHO WASN'T THERE), Σκ.: Τζέρι Κοέν, Σεν.: Τζέρι Κοέν, Φωτ.: Ρότζερ Ντίκινς, Μοντ.: Νότερικ Τζέζης, Τρίσιο Κουκ, Ηθ.: Μάτι Μπράμ Θόρντον, Φράνσις ΜακΝόρμαν, Τζέζης Καντολίνη, Διαρ.: 116', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Οδεον, Ημ. εξ.: 2/11/01. Ένας κουρέας στην Καλιφόρνια του 1949 εκβιάζει την ερωτήση της γυναίκας του και τελικά, μετά από μια δενδύτη, το σκάτων. Η αστυνομία συλλαμβάνει τη γυναίκα του ως υπόπτη για το φόνο. Ετοι η ζωή του μπλέκεται σε ένα φαῦλο κύκλο. Με ένα σενάριο που θυμίζει μεγάλες επιτυχίες του Χόλγουντ, ο Κοέν κάνουν μια ταινία όπου τα πρωτογονιστεί η ανθρώπινη βλακεία, όλα αυτά μέσα α' το γνωστό τους στιλ και την αισθητική τους.

Ο ΑΡΧΟΝΤΑΣ ΤΩΝ ΔΑΧΤΥΛΙΩΝ (THE LORD OF THE RINGS-THE FELLOWSHIP OF THE RING), Σκ.: Πίτερ Τζάκοντον, Σεν.: Πίτερ Τζάκοντον, Φραν Γουνίλ, Φιλίππα Μάλπενς, Φωτ.: Αντριών Λέσσι, Μοντ.: Τζον Γκλιμπέρτ, Μάκιλ Τζ. Χόρτον, Ηθ.: Ελέάτζα Γουντ, Σεβ Ιαν Μακ Κέλεν, Κέιτ Μπλάντετ, Αϊ Τάιλερ, Κριστόφερ Λι, Σεβ Ιαν Χόλι, Βίγκο Μόρτενσον, Σον Μπιν, Σον Οστιν, Ντομινικ Μονακάν, Μικλ Μπόντ, Μπράντ Ντούριφ, Τζον

Πις-Ντέιβις, Διαρ.: 179', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Warner Roadshow, Ημ. εξ.: 19/12/01. Η ταινία αυτή είναι βασισμένη στην τριλογία του Τζ. Ρ. Ρ. Τόλκιν, "Ο άρχοντας των δαχτυλιών". Αυτή η ταινία είναι η πρώτη μιας τριλογίας. Πρόκειται για μια από τις μεγαλύτερες παραγγελίες του Χόλγουντ, σύγουρα η πιο φιλόδοξη. Πιστή στη μυθοπλάσιμη, μας μεταφέρει στα γνωστά μυστήρια του Τόλκιν με ένα καπαλητικό κόστυνγκ. Όμως η πιοτή απόδοση του μυθοπλάσιμου κοντρίζει το θεατή γιατί λείπει ο καθαρό κινηματογραφικό τρόπος αφηγήσης.

ΒΑΡΙΑ ΕΡΩΤΥΜΕΝΟΣ (SHALLOW HAL), Σκ.: Πίτερ Φαρέλη, Μπόμπ Φαρέλη, Σεν.: Σον Μόνιγκον, Πίτερ Φαρέλη, Μπόμπ Φαρέλη, Φωτ.: Ράσελ Κάρπετερ, Μοντ.: Κριστόφερ Γκρινμέρε, Ηθ.: Γιουνέθ Νάλτροον, Τζάκ Μπλάκ, Τζέσιον Αλεξάντερ, Διαρ.: 113', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Odeon, Ημ. εξ.: 28/12/01. Ένας νέος που κυνηγά την ομορφιά στα σώματα των γυναικών θεραπεύεται από έναν υπωνοτή. Το αποτέλεσμα είναι να ερευνήσει την υπέρβαθρο Ρόμπαρ, που έγινε καλύ χρυστάρια. Οταν συνιθέτει, τότε θα βρεθεί προτού στο διάλυμα της ζωής της.

ΤΟ ΓΥΑΛΙΝΟ ΣΠΙΤΙ (THE GLASS HOUSE), Σκ.: Ντάνιελ Σακχάριου, Σεν.:

Γουόλεντ Στρίκ, Φωτ.: Άλαρ Κίμβλο, Μοντ.: Χάουαρντ Σιμ, Ηθ.: Άλι Σομπέσκι, Νίνιαν Λέιτ, Σέλιαν Σκαρογκάρντ, Τρέβορ Μόργκαν, Μπρόνι Ντερν, Μάικλ Ο'Κιρ, Κάθι Μπλέκερ, Κρίς Νού, Ρίτα Γουνιλόν, Διαρ.: 108', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Προστική, Ημ. εξ.: 2/1/01. Ένα ψυχολογικό θρίλερ με πρωταγωνίστες δύο παιδιά που έχουν χάσει τους γονείς τους σε αυτοκινητικό δυστύχημα. Οι κιβωτίονες τους φέρνονται παράξενα και δημιουργούν υποψίες στη μητρή Ρούμπα. Σε γνωστά μέρη κινεύεται χωρίς πολύ ρυθμό και σπουδώς.

Η ΑΔΑΚΣΑΛΑ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ (LA PIANISTE), Σκ.: Μικαέλ Χάνκες, Σεν.:

Μικαέλ Χάνκες, Φωτ.: Κρίστιαν Μπλέγκερ, Μοντ.: Μόνα Βίλι, Ναντίν Μιούς, Ηθ.: Ιζραέλ Ιτερ, Μπένουα Μαζίμη, Αντί Ζαρρότ, Οντό Σάμερ, Σούζαν Λόθφαρ, Διαρ.: 129', Χωρ.: Αυστρία-Γαλλία, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Rosebud, Ημ. εξ.: 23/11/01. Η Ερίκα ζει στη Βιέννη. Διδάσκει πάνο και λατρεύει τον Μπάγκεν την Μπράουν για την αρμονία και το ελεγχόμενο συναίσθιμό τους. Καταπέλευται α' τη μητέρα της, η οποία της συμπεριφέρεται σα να είναι μικρό κορίτσι. Εποκεύτασται συνήγουνα κινηματογράφους πορνό και στρατιών, βρίσκονται υπαρξιότητα και ίδρυνονται σε ακραίες καταστάσεις και στον πόνο. Τέλος θα ερευνήσει το μαθητή της. Ο Χάνκες θα κινεύει μια ταινία που μιλά για τη γνωστεία υγιολογία και για τα άκρα που μπορεί να φτάσει η καταπολεμημένη γυναίκα.

ΔΙΑΒΟΛΟΙ ΕΣΤΟ ΚΑΤΩΦΑΙ (DEVILS ON THE DOORSTEP), Σκ.: Γάνγκ

Γουνέ, Σεν.: Γιών Φενγγούνει, Σι Γκανκουάν, Σον Πινγκ, Γιανγκ Γουνέ, Φωτ.: Γκου Τανγκγκούν, Μοντ.: Ζανγκ Γιφάν, Φόλμερ Γουέιντσεγκ, Ηθ.: Γιανγκ Γουνέ, Γιανγκ Χονγκμάν, Καγκάνου Τερρούνοκ, Γιουν Ντινγκ, Διαρ.: 162', Χωρ.: Κίνα, Ετ. Παρ.: 2000, Διαν.: Προστική, Ημ. εξ.: 28/12/01. Ασπρόμαρτη ταινία που αναφέρεται στην καπωνική κατοχή της Κίνας. Οι ανάρτες αφήνουν σε ένα χωρί δύο αιγαλάδωτους και οι κάτοικοι, μη έξροντας τι να κάνουν με αυτούς, τους παραδίδουν στις υπαντοκές αρχές, υπογράφοντας έτοι τη καταδίκη τους. Ο σκηνοθέτης πρώτα σαπρίζει την κινέζικη κοινωνία εκείνης της εποχής μετά ίμως γυρνά την ταινία σε μια ανατριχιαστική τραγούδια. Δε λείπει ο λιαρισμός, τα μεγάλα αισθήματα, άξια πήρε το Μέγα Βραβείο της Επιτροπής του Φεστιβάλ Καννών 2000.

Ο ΕΒΑΝΟΜΟΣ ΗΛΙΟΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ, Σκ.: Βαγγέλης Σερντάρης, Φωτ.: Γιάννης Βαρβαρίγος, Μοντ.: Τάκης Κουμουνδούρος,

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΗΘ: Θεόδωρος Σκούπτης, Κατερίνα Παπαδάκη, Μαρία Καβουκίδην, Χρήστος Φανέλην, Αναστασία Παναγοπούλου, Διαρ.: 120', Χωρ.: Ελλάδα, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Σπέντζος Φυλ., Ημ. εξ.: 7/12/10. Με φόντο τη Μικρασιατική καταστροφή, έχουμε ένα δράμα έρωτα και περηφάνιας, με πρωταγωνιστή έναν αξιωματικό που έχει μείνει κουπούς. Πολύ ασθενείς οι σεναριακές δομές, σχεδόν αφελείς, στηριζόθεα σε σπλ. τηλεοπτικής.

Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΣΑΝΘΙΑΣ (LEGALLY BLONDE), Σκ.: Ρόμπερτ Λουκέττης, Σεν.: Κάρεν ΜακΚουλά Λουτζ, Κίρστεν Σμιθ, Φωτ.: Αντώνη Ρίτσουντ, Μοντ.: Ανίτα Μπραντ Μπεργκόνι, ΗΘ.: Ριζ Γουιδερόπουλος, Λουκ Σουίλσον, Σέλμα Μπλερ, Μάθιου Ντέιβις, Τζένιφερ Κουίτλε, Διαρ.: 96', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Οdeon, Ημ. εξ.: 23/11/10. Μια φαναριούντας χαρακούρνημένη βάρια πείσμα να αποφοιτήσει απ' τη Νομική Σχολή του Χάρβαρντ γιατί στην εγκατελείωνε ο αρραβονιστικός της, επειδή είχε πολιτικές φιλόδοξες και δε βα του τώρα μεριέ μα γυναίκα χαμηλού επαγγέλμου. Σάπτα ενώς τρόπου ζωής, αλλά όταν καταλήξει σε μια φτηνή εκδίκηση στη λαϊκή κουλτούρα και στη σοβαροφάνεια των γιατρών.

ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΛΑΣΗ (FROM HELL), Σκ.: Άλεν Χιούζ, Άλμπερτ Λουκέττης, Σεν.: Τέρι Χέιζ, Ραφαέλ Γκρέιτζεν, Φωτ.: Πίτερ Ντέμπηκ, Μοντ.: Τζόρτζ Μάλανερς, Ντιαν Λέμπενταλ, ΗΘ.: Τζόν Νιτζ, Ζέδερ Γκρέιμ, Ιαν Χόλι, Τζέστον Φλέμινγκ, Ρόμαν Κολτέρεν, Λεόλι Σαρτ, Σούζαν Λιντς, Τέρενς Χάρμπει, Διαρ.: 121', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Οdeon, Ημ. εξ.: 18/1/02. Οι πόρες στο τοπίο του ξεζεμένου Λονδίνου περιμένουν τον άντρα της βραδιάς, έρχονται ότι παραμονεύοντις οι κίνδυνοι και οι αρρώστιες. Ένας δολοφόνος σκορπά το θάνατο και ένας οπομανής επιθεωρήτης, μαζί με τον έμποτο βούτη του και τον επιστημονικό υμβούλιο της βασικής οικογένειας, θα φτάσει στα ίχνη του. Μύλιμε για τον Τζάκ τον Αντρεφράγκη, μια ιστορία τρόμου και σούρευσμάτων που τρφοδότησε πολλούς εφιάλτες παιδιών και μεγάλων. Μια αισφορική τανία με το Ντετ σε ένα ρόλο που του πάει γάντι.

ΕΦΑΠΑΖ, ΔΣκ.: Νίκος Ζαπανίας, Σεν.: Νίκος Ζαπανίας, Φωτ.: Αργυρή Θέος, Μοντ.: Γιώργος Τριανταράρην, ΗΘ.: Πέτρος Φλαμπόης, Εβελίν Παπούλια, Μαρία Μαρτίκη, Βασιλής Χαλακατεβάκης, Ματθιώδη Μαργήρα, Τάνια Καψώλη, Αφροδίτη Αλσάρελ, Διαρ.: 90', Χωρ.: Ελλάδα, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Οdeon, Ημ. εξ.: 30/11/01. Ο Πατέλιος δουλεύει στο Δήμο. Ιστάνει τη σύνταξή του, αποκαραίει σε "φάες" μόνος το ωφάλια, μακριά απ' την οικογένειά του που το καταπέλει. Τελάκ ήμως θα ξανανευθεί με τους δικούς του. Μετά το "Ενας κι Ένας", ο Ζαπανίας δένει για δεν έχει τίποτα να μας πει, φτηνή κωμωδία τηλεοπτικού τύπου με ωραίες γυναίκες στο κάστριγκ.

ΣΕ ΕΧΩΡΙΚΟ ΕΔΑΦΟΣ (BEHIND ENEMY LINES), Σκ.: Τζον Μουρ, Σεν.: Ντέμπιν Βέλοντ, Ζακ Πεν, Φωτ.: Μπέρναν Γκάιντ, Μοντ.: Πολ Μάρτιν Σμιθ, ΗΘ.: Τζην Χάριμ, Ουονέ Σουντάν, Χοάκιν η Αλμέντα, Ντέμπιν Κιθ, Διαρ.: 105', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Οdeon, Ημ. εξ.: 25/11/02. Την περίοδο του γιουγκούλιμου εμφύλιου πολέμου ένας Αμερικανός αεροπόρος πέφτει στο αρπαγόλινο του και, για να διασωθεί, πρέπει να διασπάσται μια εξήκουτη περιοχή. Καθώς προπαγάνδη της αμερικανικής πολιτικής και εξιόπρεπες, τανία που αποκοπεί μάλλον να ανατερέσει το ηθικό των Αμερικάνων στρατιωτών και να κάνει το σάστρο μαρτυρία στην ιστορία.

ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΜΙΑΣ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑΣ (THE PRINCESS DIARIES), Σκ.: Γκάρι Μάροπλ, Σεν.: Τζίνα Γουέντκος, Φωτ.: Κάρλ Γουόλτερ, Λίντεν Λούπη, Μοντ.: Μπρους Γκριν, ΗΘ.: Ανν Χάρθεγουε, Τζόιλ Αντριους, Εκτόρ Ελλέζοντο, Ρόμπερτ Σουρτέμπραν, Ξέδερ Ματάραφ, Μάντι Μουρ, Καρολίν Γκούντον, Διαρ.: 116', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Προστική, Ημ. εξ.: 28/12/01. Μια νεαρή μαθήτρια ζει στο Σαν Φρανσίσκο. Ξαφνικά μαθαίνει ότι είναι πριγκίπισσα σε ένα ευρωπαϊκό πριγκιπάτο. Η καινούργια ζωή της δεν την ενθουσιάζει. Διστάζει να τη διαλέξει και έρχεται σε σύγκρουση με τη γιαγιά της που αναλαμβάνει να τη μάθει να γίνεται πριγκίπισσα. Αφελές δέμα σε μια αποστατική σκηνοθεσία.

ΘΕΑΛ ΚΑΙ ΤΗ ΜΑΜΑ ΣΟΥ (Y TU MAMA TAMBIEN), Σκ.: Αλφόνσο Κουαρόν, Σεν.: Αλφόνσο Κουαρόν, Κάρλος Κουαρόν, Φωτ.: Εμανουέλ Λουμπέτσκι, Μοντ.: Αλφόνσο Κουαρόν, Αλέξ Ροντρίκεζ, ΗΘ.: Μαριμπέλ Βερντού, Γκαελ Γκαρσία Μπερνά, Ντένιεκο Λούνα, Ντιάνα Μιράτσο, Αννα Λόπεζ Μερκάντο, Διαρ.: 105', Χωρ.: Μεξικό, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Οdeon, Ημ. εξ.: 4/1/02. Δύο δεκαετάρευτον αποφασίζουν να πάνε σε μια παραλία που λέγεται "Το στόμα του συρανού". Στα ίδια ακολούθησε μια μανέμορφη Ιστανίδα, γυναίκα του ζαδέλφου του ενός α' απότος. Στην προσπάθειά τους να την κατακτήσουν θα γάσσουν τόσο ο άνω όσο και την ίδια. Ομορφη ερωτική τανία που έχει έντονο το αισθήμα της μελαγχολίας αλλά και του χιούμορ. Έρχεται με το βραβείο σεναρίου του Φερτζιβάλ Βενετίας.

Ο ΘΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΛΙΜΑΤΟΣ (KUMONOSU-JO), ΔΣκ.: Ακίρα Κουροράει, Σεν.: Σύντομο Χαστόρο, Ριούζο Κικούσιμα, Χιντέν Ογκούνι, Ακίρα Κουροράει, ΗΘ.: Τοσίρο Μιρόνι, Ισούζο Γουάματα, Μινόρου Τσουάκι, Τακάσι Σιμόνια, Διαρ.: 110', Χωρ.: Ιαπωνία, Ετ. Παρ.: 1957, Διαν.: ART@HOUSE, Ημ. εξ.: 18/1/02. Στην Ιαπωνία του 16ου αιώνα, ο στρατηγός Βασιλιού δολοφονεί τον άρχοντα του, κατόπιν της επιρροής της γυναικώς του Αιζέν. Ανεβαίνει στο θρόνο και, για να διατηρηθεί στην έξουσία συνεχίζει τις δολοφονίες. Ο Κουροράει κάνει μια τανία νάνο στον Μάκεβι και βασίζεται στην πειρατές ταχυτροπίας του θεάτρου No. Η τανία βασίζεται στην αντίθεση ανάμεσα στις σταύρες και βίαιες σκηνές, όμως στο τέλος αντί για αντίθεση εκλείπει, τα δύο είδη σκηνών γίνονται ένα.

Ο ΘΡΑΛΟΣ ΤΟΥ ΜΠΑΓΚΕΡ ΒΑΝΣ (THE LEGEND OF BAGGER VANCE), Σκ.: Ρόμπερτ Λέντρορροφ, Σεν.: Τζέρεμι Λέβεν, Φωτ.: Μάνολ Μπολάχους, Μοντ.: Χανκ Κόργιουν, ΗΘ.: Γουΐλ Σμιθ, Ματ Ντέμπου, Σαρλίς Θέρον, Τζάκ Λέμον, Μπράνο ΜακΓκάλ, Τζέλερ Γκρέτη, Λέν Σμιθ, Διαρ.: 125', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2000, Διαν.: Προσπική, Ημ. εξ.: 30/11/01. Ενας πρόγραμματικός πατέτης του γκολφ καλείται να πάρει μέρος σε ένα τουρνουά. Στην προσπάθειά του να ξαναφέρει το εαυτό του, θα τον βοηθήσει ο Μπάγκερ Βανς, ένας μωσαϊδώδης τύπος, ο οποίος θα του δώσει μαθήματα ζωής. Πολλοί καλή ερμηνείας των Σμιθ, αλλά χωρίς νέαρο και για αινό βαρετή σε όπων που δεν είναι φανατικός του γκολφ.

Η ΚΑΤΑΡΑ ΤΟΥ ΠΡΑΣΙΝΟΥ ΣΚΟΡΠΙΟΥ (THE CURSE OF JADE SCORPION), Σκ.: Γούντι Αλεν, Σεν.: Γούντι Αλεν, Φωτ.: Ζάο Φέι, Μοντ.: Αλίσα Λέπεστερ, ΗΘ.: Γούντι Αλεν, Νταν Ακρόντ, Ελέν Χαντ, Σαρλίς Θέρον, Ελιάμπετ Μπρέλα, Μπράνο Μάρκινσον, Γουάλιας Σον, Ντέμπιν Ογκούντερ Στίερς, Διαρ.: 103', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Rosebud, Ημ. εξ.: 11/1/02. Ενας κορυφαίος ερευνητής για λογαριασμούς μιας ασφαλιστικής εταιρείας θα πέσει στα δρυπάνια ενός κλέφτη (του Πράσινου Σκορπιού). Όλα αντέρεται, υπό την επήρεια του τα βλέπει όλα διαφορετικά. Μια κομοδία, διασκεδαστική, που δεν έχει πάτετο κονίο με τις παλιές τανίες του, γεμάτη ανταρρόπες, με καλό σενάριο, αυτή είναι η τελευταία τανία του Γούντι Αλεν.

ΚΑΕΦΤΗΣ ΗΝΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, ΔΣκ.: Αντοναύατσα Αγγελίδη, Φωτ.: Ρέα Κωνσταντάκη, Μοντ.: Ρέα Βαλτών, Αντονάυατσα Αγγελίδη, Φωτ.: Ηλίας Κωνσταντάκης, ΗΘ.: Ιωάννα Σπηλιοπούλου, ΗΘ.: Νίκος Πανελίδης, Παρένθετη Μπουζούρη, Ευρύκλεια Σφραγούδη, Αντζέλα Μπρούκου, Κατερίνα Καραγάνην, Δέσποινα Χατζηπαλίδην, Φίλιππος Ιντζές, Σμηνήτρης Σωτηρίου, Χάρης Αγγελίδη, Ρούνα Γιαννούλατόν, Διαρ.: 83', Χωρ.: Ελλάδα, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Rosebud, Ημ. εξ.: 11/1/02. Ενας κορυφαίος ερευνητής για λογαριασμούς μιας ασφαλιστικής εταιρείας θα πέσει στη δρυπάνια κλέφτη (του Πράσινου Σκορπιού). Όλα αντέρεται, υπό την επήρεια της Αγγελίδη. Θα καταλήξει ότι η πραγματικότητα είναι κάπι μεταξύ του οινού και της "πραγματικότητας". Μέσω ενωκτικών δημιουργίες σε κάθε καρέ θα μας οδηγήσει σε άγνωστα μονοπάτια της σκέψης και της αισθήσης. Τοπος και λαζανή ελληνική τανία.

Ο ΚΥΡΙΟ ΜΕ ΤΑ ΡΙΤΕ (LUCKY BREAK), Σκ.: Πίτερ Κατανέο, Σεν.: Ρόναν Μπένετ, Φωτ.: Αλγκούν Κάτολερ, Μοντ.: Ντέμπιν Γκαμπρ, ΗΘ.: Τζέμις Νέπομ, Ολίβια Γουίλιαμς, Τίμοθ Σκολ, Κρίστοφερ Πλάιμερ, Διαρ.: 107', Χωρ.: Μεγάλη Βρετανία, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Rosebud, Ημ. εξ.: 14/12/01. Κάποιοι ψυλακισμένοι επομένως να ανεβάσουν ένα θεατρικό έργο, κατόπιν προτροπής του διευθυντή της φυλακής. Πίσω απ' αυτή την προσπάθεια κρίθεται η θλετή τους να αποδράσουν. Όλα αυτά ήμως θα αποτύχουν, η παράσταση γιατί δε βλέπουν η απόδραση λόγω έργατο. Μια κομοδία χρακτήρων έρχεται μετά τους "Άντρες με τα Ολά τους", απ' τον ίδιο σκηνοθέτη, κρατώντας πολλά απ' τα προτερήματα της πρότινης τανίας.

ΑΛΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ (HARRISON'S FLOWERS), Σκ.: Ελι Σουράκη, Σεν.: Ελι Σουράκη, Φωτ.: Νικόλα Πεκορίνη, ΗΘ.: Αντι ΜακΝτάινελ, Αντριους Μπράντον, Ηλίας Κοτεάς, Μπρένταν Γκλέιν, Ντέμπιν Στάθερον, Μαρί Τρετνιάν, Διαρ.: 134', Χωρ.: Γαλλία-ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Προσπική, Ημ. εξ.: 11/1/02. Ο Χάρισον Λόιτ, ο φωτορεπόρτερ, πηγαίνει απ' την Αμερική, να καλύψει μια μικρή σύγκρουση. Έχει αποφασίσει να εγκαταλείψει αυτό το επάγγελμα. Δε λα γηρίσει ποτέ και η γηρακιά του θα ψάξει αργυρότερα να το βρει, αγηφάντως κάθε κινύνων. Καλό σενάριο, αλλά πολύ μελύ για μια πραγματική ιστορία. Πιέστε για την αληθινότητα της.

ΜΗΝ ΠΙΕΣ ΑΞΕΗ (DON'T SAY A WORD), Σκ.: Γκάρι Φλέντερ, Σεν.: Πάτρικ Σμιθ Κέλι, Αντών Πέκα, Φωτ.: Αμρ Μόκρι, Μοντ.: Αρμιν Μινστανά, Γουάλιας Στάνκοβα, ΗΘ.: Μάκι Ντέργκλου, Σον Μπιν, Μπράνταν Μέρφι, Φάρμε Κανόνες, Ολίβερ Πλατ, Διαρ.: 114', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Warner Roadshow, Ημ. εξ.: 16/1/01. Βασισμένη στο βιβλίο των Αντρίου Κλέβαν, "Don't say a word", αυτή η τανία έχει να παρουσιάσει ένα πρωτότυπο

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

σενάριο. Μια συμφωνία απέγινε την κόρη ενός ψυχολόγου για να τον ανταρκάσει να βρει το μέρος όπου βρίσκεται η λέια μιας ληστείας, μυστικό που το ζέρει μόνο μια κατανοητή κοπέλα, η οποία ζει από μικρή έγκλειστη σε ψυχοτρικά ιδρύματα. Καλοί οι ρυθμοί και καλές ηθοποιίες.

ΝΤ' ΑΡΤΑΝΙΑΝ (THE MUSKeteer), Σκ.: Πίτερ Χάιμς. Μον.: Τέρι Ρόλινγκς, Ηβ.: Κατρίν Ντενέμ, Μένα Σουΐμπερι, Στίβεν Ρία, Τιμ Ροθ, Τζέστον Τούμπερς, Νικ Μοράν, Μπλ Τρίσερ, Στίβεν Σπίρς, Διαρ.: 105', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Odeon, Ημ. εξ.: 7/12/01. Ο νεαρός ντ' Αρτανίαν πηγαίνει στη γαλλική προπτεύση με σκοπό να ενταράψει στους Συμμορφώλακες και να βρει και να εκπόνησε τον άνθρωπο που εκπόνησε, πριν 14 χρόνια, τον πατέρα του. Οι Συμμορφώλακες είναι διαλυμένοι, θα προσπάθησαν να τους ενοψίαν και να παλέψουν όλοι μαζί ενάντια στο Ρισελέ ΟΙ ΝΤΑΗΑΣ (BULLY), Σκ.: Λάρι Κλάρε, Ηβ.: Μπράντ Νέιντρο, Νικ Σταύλ, Ρέιτσελ Μάνερ, Λιο Φιτζέπτρικ, Μπάζιου Φιλίππης, Διαρ.: 112', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: PCV, Ημ. εξ.: 2/12/01. Με απροηγυτώς λεπτομέρειες ο Λάρι Κλάρε μας φανερώνει την προηγκίτη λεπτομέρειαν των Αμερικανών εφήβων: σες (χωρίς έγνωση ερωτησμού), πορνεία, ναρκοτικά και βία (ομοδική ή μη). Η ταινία σοκάρει με το τρόπο που μις μιλά για την ολοκληρωτική πλευρά της Αμερικής που έχει προσβάλει το ίδιο της το μέλλον.

ΟΑΟΣ ΜΑΛΑΧΟΛΑΝΤ (MULHOLLAND DRIVE), Σκ.: Ντέιβιντ Λιντς, Σεν.: Ντέιβιντ Λιντς, Φωτ.: Πίτερ Ντέμπινγκ, Μον.: Μέρι Σουΐν, Ηβ.: Τζάστιν Θέρου, Νάομι Σάντζ, Λόρα Ελένα Χάρην, Αν Μιλέρ, Ντάν Χεντάνια, Ρόμπερ Φόρτερ, Διαρ.: 146', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Προστική, Ημ. εξ.: 4/1/02. Μια όμορφη νεαρή γυναίκα συναντά μια άγνωστη στο διαμέρισμα της θέσης της όπου πάει με μια αλεξανδρίτης συμμετέρως, στα δέλτα οι ζωές τους "μετερέθουνται" και η μία είναι η άλλη μετά το βάντω της άγνωστης. Η ζωή της μίας μπαίνει στη ζωή της άλλης δημιουργώντας ένα ερωτικόπακ για ποια ζωή ζύμε, τελικά. Μια περοματική ταινία του Λιντς, ίσως η καλύτερη του μέχρι σήμερα.

ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΔΙΧΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΓΚΥΜΟΣΥΝΗΣ (MISEME SE PROHAMAT), Σκ.: Γιαν Χρέμπεκ, Μον.: Βλαντιμίρ Μιαράκη, Ηβ.: Μπλεσάλβ Πόλικα, Άννα Σισκούτη, Πιαροσλάβ Ντούσκη, Γιάννη Πάπα, Διαρ.: 117', Χωρ.: Τσεχία, Ετ. Παρ.: 2000, Διαν.: PCV, Ημ. εξ.: 7/12/01. Ο Γιόζεφ και η Μαρία είναι ένα άτεκνο ζευγάρι. Οταν, κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, κρύψιναν έναν Εβραίο, τότε αναγκάζονται να πουν ότι περιμένουν παιδί. Τότε ο Εβραίος θα πρέπει να κάνει παιδί με τη Μαρία. Αυτό θα τους σώσει, όταν, μετά την απελευθέρωση, θα κατηγορηθούν για συνεργάτες των Γερμανών. Πολύ καλό σενάριο και ερμηνείες των πρωταρχών, στηριζότακτα άψογη, μια ταινία εποχής που δεν είναι καθόλου στυλαρισμένη.

ΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑ (THE EXPERIMENT), Σκ.: Όλμπερ Χερστάκηγκελ, Σεν.: Μάριο Τζορτζάνο, Κριστόφ Νταρντάν, Ντον Τζόλινγκερ, Φωτ.: Ράνερ Κλάουσμαν, Μον.: Χάννα Φουκι, Ηβ.: Μόρτις Μιλαρέκοφ, Μάρεν Εγκερτ, Κριστίνα Μάρκελ, Όλμπερ Στοκφέρδης, Ζέρνιουτς φων Νόναντ, Τίμο Νίρκες, Νίκι φων Τεμπέλχοφ, Αντονάν Μόνο τε., Έντγκαρ Σέλγκε, Διαρ.: 122', Χωρ.: Γερμανία, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Προστική, Ημ. εξ.: 9/11/01. Ένας δημιουργός δέχεται να πάρει μέρος σε ένα "παρκίν", ή κλειστό μέσο με σα φυλακή-στοντό όπου μοιράζονται οι ρόλοι κρατουμένων και δεσμοφυλάκων. Γρήγορα όμως τα πρόγραμμα εκτραπούνται και το περίφανο σταματά. Επικαρπ ταινία που έχει σα στόχο της το θεατή που οδήγησε, μέσω της πτηλέρασης, σε τέτοια θεωτικά, τα οποία διέγειναν τη φασιστικήν ποστορά.

Ο ΠΟΑΝΑΛΤΗΣ ΤΟΥ ΠΕΚΙΝΟΥ (BEIJING BICYCLE), Σκ.: Γουάνγκ Σίαο-Σουάν, Φωτ.: Λιον Ζίε, Ηβ.: Κουν Αιν, Λι Μπιν, Ζου Σουών, Γκάο Σουαντάνγκ, Λι Σουάνγκ, Διαρ.: 113', Χωρ.: Κίνα, Ετ. Παρ.: 2000, Διαν.: Προστική, Ημ. εξ.: 2/12/01. Ένας μαθητής κλέβει το ποδήλατο από ένα μεταφορέα. Αυτό θα το βρει και θα ξαναπάντει τη δουλειά του. Τότε θα ξεκινήσει μια διεκδίκηση ανάμεσα στους δύο δικεδιάτες. Στη μέση βρίσκεται ένα κορίτσι που ο μαθητής έχει ερωτεύεται. Οταν αυτή δεν θα ενδιαφέρεται πλέον για αυτόν, τότε το ποδήλατο δεν θα έρει καμιά αξία για αυτόν. Η ταινία έχει διακριθεί με την Αργυρή Αρκτού στο Φεστιβάλ του Βερολίνου 2001. Θυμηθείτε νεοερεολόγιο ή φρανκές τανίες, όλλα ζευγεράνια αντά τα στερεότυπα με το συναίσθημα που μεταδίδουν.

ΠΟΙΟΣ ΝΑ ΣΕΕΠΙ; (VA SAVOIR), Σκ.: Ζακ Ρίβετ, Σεν.: Πασκάλ Μπροντζέρ, Κριστίν Λορέν, Ζακ Ρίβετ, Φωτ.: Γουάνγκ Σουαντάνγκ, Μον.: Νικόλ Λουμπανάνη, Ηβ.: Ζαν Μιλάζελάρ, Σέρζιο Καστελίτο, Ζαν Μποναρέ, Έλεν η Φουζέρδη, Μαρίνα Μπλασάλβ, Μπράντο Τοντσενά, Διαρ.: 154', Χωρ.: Γαλλία, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Rosebud, Ημ. εξ.: 4/1/02. Η Καμίλ έχει αφήσει το Παρίσι για να πάει στην Ιταλία. Εκεί θα παίξει σε ένα θίασο σε ένα έργο του Πιρανέλο. Το θέατρο μετρεύεται με την πραγματική ζωή δεσμώντων μαζί

πικήγη τη πραγματικότητας. Ο Ρίβετ φιλολογεί πάλι, μιας γονιτσιάς δύομις με τη στερεή γραφή του και τη δύκισμασμένη και πολύ ώμορφη κινηματογραφία του.

ΠΟΑΚΟ, Ο ΑΣΥΜΒΙΒΑΣΤΟΣ (POLLOCK), Σκ.: Έντ Χάρις, Μάρσια Γκέι Χάρτερ, Εμί Μάντηκαν, Βαύ Κίλμερ, Τζένιφερ Κόνελ, Τζον Χερτ, Διαρ.: 130', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2000, Διαν.: AMA Films, Ημ. εξ.: 30/11/01. Η ζωή του ζωγράφου Τζάκοπο Πόλκο, πίνακες αφηγημένης τεντοροπάτας. Πολύ ώμορφα αποδίδεται η πάλη του με τους εσωτερικούς διάμονες του και με το αλκοόλ. Η αφήγηση λαμπρή και αντάξια μια τέτοιας ιδιοφυίας φτάνει μέχρι το 1956, τη χρονιά της αυτοκτονίας του.

ΣΚΕΤΟ ΖΩΝ (THE ANIMAL), Σκ.: Λουκ Γκρίνφιλντ, Σεν.: Ρομή Συνάντερ, Τού Μπρέντιν, Φωτ.: Πίτερ Λάιονς Κόλιστερ, Μον.: Τζέφ Γκούροντος, Ηβ.: Ρομή Συνάντερ, Κόλιν Χάσκελ, Τζέν Σ. Μακκίνιλ, Εντονούαρ Άσερ, Λούνις Λομπάρτη, Γκάι Τόρι, Μάικλ Κέτον, Διαρ.: 84', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Prospetti, Ημ. εξ.: 23/11/01. Ο Μάρβιν τραυματίζεται σοβαρά σε ένα τραγούδι απήγνωσης. Σύζεργα από ένα γατρό που του κάνει κρυφά μεταμοσχεύσεις από οργάνων ζωάν. Με την νέα ενέργεια του θα αφήσει έκαλπτος τους συναδέλφους του στο αστονικό σύμα των μέρχις όπου να τον κυριεύουν τα ζωάδια έντοπα του. Χαμηλός επιπέδου κινηματογράφου.

Η ΣΥΜΜΟΡΙΑ ΤΣΩΝ ΕΝΤΕΚΑ (OCEAN'S ELEVEN), Σκ.: Στίβεν Σόντερμπεργκ, Σεν.: Τοντ Γκρίφιν, Φωτ.: Πίτε Αντριους, Μον.: Στίβεν Μρίνον, Ηβ.: Τζόρτζ Κλούνι, Μπράντ Πιτ, Αντι Γκαρσία, Τζόλια Ρόμπερτ, Ματ Ντέιμον, Ντον Ταντάλ, Κέιθ Αφλέρ, Σκοτ Κάνω, Ειλοτ Γκούλιντ, Διαρ.: 112', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Warner Roadshow, Ημ. εξ.: 18/10/02. Μετά την αποφαλίση του ο Οσεανός συγκεντρώνει έντεκα ειδικώνς στις διαρρήξεις για να κλέψει τρία καζίνο του εραστή της πρώτη συζύγου του. Ο Σόντερμπεργκ συγκεντρώνει μια πλειάδα καλών και γνωστών ηθοποιών και κάνει το ρυμένης της ταινίας που τον πικράθεσε στο Μαλάποτον, το 1960. Ο σηνογένετος κρέτα ώλες τις συμβάσεις του κλασικού συνέμαι και τελικά υπογειγεί τους θετάζει.

ΤΑΞΙΔΙΑΡΙΚΑ ΠΟΥΛΙΑ (LE PEUPLE MIGRATEUR), Σκ.: Ζακ Περέν, Ζακ Καζέ, Μισάλ Νεμάτα, Μον.: Μαρί-Ζοζέφ Γιογιόν, Διαρ.: 100', Χωρ.: Γαλλία, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Rosebud, Ημ. εξ.: 14/12/01. Το νοτικότερο που τονιζεταιρεύεται μεταναστωτικά πουλά με τέτοιο τρόπο που να μην τα ενοχλεί. Έχουν επιτραπετεί όλα τα ήπια μέσα και βλέπουμε τη διαδρομή τους πάνω απ' τις θάλασσες. Χρειάστηκαν τρία γρόνια μητρώαν και απελαύνες ώρες πτηγής για να αλισκωθείται η παραγωγή. Το θέαμα, βέβαια, είναι μονοδάστικο, αλλά αυτή η υπεραρχαϊκή μας ανταμείβει.

ΤΟ ΤΑΜΑ, Σκ.: Ανδρέας Πάντζης, Σεν.: Ανδρέας Πάντζης, Φωτ.: Νικολάς Λαζάροφ, Μον.: Φανή Ζιάζια, Ηβ.: Γιώργος Χωραφάς, Βαλέρια Γκολίνο, Ηλίας Αλεπτάρης, Γάννης Βόλγαρης, Διαρ.: 153', Χωρ.: Ελλάδα-Κύπρος, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: AMA Films, Ημ. εξ.: 18/1/02. Ο Ευαγόρας στην Κύπρο, το 1940, το αποκάλυψε τον Οσεανό που στον Άγιο Ανδρέα. Πρέπει να διασταύρωσε με το γαϊδουρό του την σημείο για να πάει στο Μοναστήρι του Αγίου. Στο δρόμο του θα συναντήσει όλες τις αμαρτίες, θα τα κάνει, για το καλό των συντηρώσαντους δώμα. Μια ταινία δρόμου και χαρακτήρων που δεν επιτυγχάνει το σκοπό της λέιτού του ρυθμός και η περηγορή των χαρακτήρων σε βαθμό που να είναι ανεγνώσμοι απ' το κονώ.

ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΟΧΥΡΟ (THE LAST CASTLE), Σκ.: Ροντ Λιούντη, Σεν.: Ντέιβιν Σκάρπια, Γκράχαμ Γιοστ, Φωτ.: Σέλι Τζόνσον, Μον.: Μάικλ Τζαμπλόν, Κέβιν Στάτ, Ηβ.: Ρόμπερ Νέντροφον, Τζέμι Καλντόνεν, Μάρκ Ραράλ, Ντελρό Λίντο, Διαρ.: 132', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: UIP, Ημ. εξ.: 30/11/01. Ο στρατός Εργούντων αναλυμάνει την εθνήνη της αποχής της ποικιλότητας και κλένεται σε φιλαράκια υψηλής ασφαλείας, δύο δινοίκει το συνταγματάρχης Γουίντερ. Ο στρατηγός θα αποδείξει τον καλύτερο χαρακτήρα του και η σύγκρουση μεταξύ των δύο αντρών δε θα αργήσει να έρθει για να φανεί μόνο ένας ήρετης στην ίδια. Ήχει δύσεις αληθοφάνειας, αλλά και πολύ χαρημάτων επιπέδου ανάλυσης.

Η ΦΟΥΣΚΑ, Σκ.: Νίκος Περάντης, Σεν.: Κατερίνα Μπέτη, Νίκος Περάντης, Φωτ.: Γιώργος Αργυρόπουλος, Ηβ.: Αλέξης Γεωργούλης, Μαρία Σολωμό, Γιώργος Βασιλείου, Γιάννης Μποσταντζήγολης, Ηλίας Λογοθέτης, Διαρ.: 106', Χωρ.: Ελλάδα, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Σπέντερς Φλάμ, Ημ. εξ.: 4/1/02. Δύο νέοι, ένας δημόσιος υπάλληλος σε διαθεσμότητα και μια ανενίστευτη μοντέλο, είναι στο σπίτιστρο των νούχας, τραγούδιανταν ωραρίουσαν και αντηρομακρινών υπερεσών. Δραστεύουν και πάνε σε ένα νησί του υπαρκείου του Περάστη.

Η ΧΑΜΕΝΗ ΑΤΛΑΝΤΙΔΑ (ATLANTIS: THE LOST EMPIRE), Σκ.: Γκάρι Τρουστάντελ, Κέρκι Γουάις, Σεν.: Ταμ Μέρφι, Ηβ.: Μάικλ Τζ. Φοδ, Τζέμι

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Γκάμερ, Λέοναρδ Νιμόι, Κρι Σάμερ, Λιονάρτ Νιμόι, Ντον Νοβέλο (και για την ελληνική βέρσιον). Δημήτρης Κουρούμπαλης, Γάινης Βόγλης, Σάκης Μπουλάς, Παύλος Κοντογιάννης, Βίκο Κουλάνος, Καλλούπη Ευαγγελίδη, Διαρ.: 99', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Προσποκή, Ήμ. εξ.: 7/12/01. Ψηφοντας βρουν την χαρά την Ατλαντίδα, ο Μάιλο Θάτς θα ξεκινήσει τις έρευνες με σκοπό να οικοδηρώσει αυτό που άφησε στη μέση το παπούς του: να βρει την Ατλαντίδα. Αυτό δύσκολο που βρίσκουν τους δημιουργούς περιοδεύερα ερωτήστε που μόνο αυτός μπορεί να λύσει. Μια συνθημένη ιστορία σε κινημάτα σχεδία.

Ο ΧΑΡΙ ΠΟΤΕΡ ΚΑΙ Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΛΙΘΟΣ (HARRY POTTER AND THE PHILOSOPHER'S STONE), Σκ.: Κρις Κολόμπος, Σεν.: Στιβ Κλόουθ, Φωτ.: Τζον Σύλ, Μον.: Ρίτσαρντ Φράνσις-Μπρούς, Ηθ.: Ντάνιελ Ράπτον, Ρούπερτ Γκριν, Έμμα Σουάντον, Ντέμι Μάργκ Σιμι, Άλεξ Ρίουν, Τζον Κλίτς, Ρόμπι Κολτρέν, Τζούλι Σούλτερς, Ιαν Χαρτ, Διαρ.: 153', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Warner Roadshow, Ημ. εξ.: 30/11/01. Ο Χάρι Πότερ είναι ορφανός. Πληροφορείται ότι τα 11 του χρόνια, όποια είναι ο ποσος δύο διάσημων μάγων. Θα τον καλέσουν να φοιτήσει στη Σχολή Μαγείας του Χόγκουμπτ. Με τη βοήθεια δύο συμμαθητών του θα προσπαθήσει να σκοτώσει τον κακό μάγο που σκότωσε τον γονέα του. Η τανία βασιστεί στο ομώνυμο βιβλίο του Τζ. Κ. Ρόουληκ, διακρίνεται για την προσεγγίση σκηνοθεσίας της, τα πλούσια εφέ της (και μόνο το Χόλιγουντ μπορεί να κάνει) και την σωστή μεταφορά του μυθοτρόπιμα στον κινηματογάρι. Και νομίζει κανές ότι απειλήνεται μόνο σε παιδιά, και οι ενήλικες βρίσκουν πολλά στοιχεία εκεί.

ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΙΑΤΙΚΑ ΚΑΛΑΝΤΑ (CHRISTMAS CAROL, THE MOVIE), Σκ.: Τζίμ Τ. Μουρκάμη, Ηθ.: Σάιμον Κάλους, Κέιτ Σούντελ, Μάκιλ Γκαμπτ, Νικολάς Κέπτη, Διαρ.: 80', Χωρ.: Μεγάλη Βρετανία, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Art@House, Ημ. εξ.: 14/12/01. Το θέμα ήτη γρυπείται απέρις φορές. Πρόκειται για την ιστορία του Σκρούτη. Εδώ ο Μουρκάμη κάνει ένα πολύ ασύλιο σκίτσο, κρατώντας αποτάσεις από τις ζωγραφικές αναπαραστάσεις του Ντίσεν. Το θέμα δεν απογειώνει, αλλά η ασημητική του αείμα είναι μεγάλη.

AMERICAN PIE 2, Σκ.: Μπ. Ρότζερς, Σεν.: Αντών Χερτζ, Ηθ.: Τζέσιον Μπιγκς, Σάνον Ελιζέμπετ, Κρις Κλίν, Μίνα Σούμπρι, Νατάσα Λιών, Τάρα Ρέιν, Διαρ.: 105', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: UIP, Ημ. εξ.: 14/12/01. Κακής ποιότητάς σε ζεσκομαδιά που θυμίζει την πρώτη τανία, γιροσιμή με την ίδια ομάδα.

AMERICAN RHAPSODY, Σκ.: Είνα Γάρντος, Ηθ.: Ναστάζια Κίνστα, Τόνι Γκόλιντονς, Σκάρλετ Γιόχανσεν, Διαρ.: 106', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Σπέντζος Φιλμ, Ημ. εξ.: 16/11/01. Είναι ζευγάρι Ούγγρων φεύγει απ' την χώρα τους, υπό κοινωνιοτακτό καθεστώς, το 1951, ενώ αφίσθονται τη κόρη τους Σουζάν, που την υιοθετούν ένα ζευγάρι χωρικών. Στα επτά της χρόνια αυτή μεταναστεύει στη ΗΠΑ, αλλά είναι δυσάρεστη ανάμεσα στους θεύτες και τους πραγματικούς γονείς της. Αληθινή ιστορία, χωρίς δυνατές ερμηνείες, η τανία είναι ένα καλό τηλεοπτικό πρόγραμμα.

BEAUTIFUL PEOPLE, Σκ.: Νίκος Παναγιωτόπουλος, Σεν.: Νίκος Παναγιωτόπουλος, Βαγγέλης Σείτανδης, Φωτ.: Αρης Σταύρου, Μον.: Γιώργος Τριανταφύλλου, Εμανουήλ Σιμόν, Ηθ.: Ρέα Τουντουνίκη Νάσια Κουρή, Αθηνά Μαζίου, Νέον Μάτιν, Εμάντε Μπλέζινγκ, Γάιντς Βόγλη, Τάκης Ζαχαράς, Μαρίνα Ευστράτη, Νικόλεια Καραβή, Μητρόπα Παρθένη, Διαρ.: 107', Χωρ.: Ελλάδα, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Σπέντζος Φιλμ, Ημ. εξ.: 23/11/01. Ενα νίταντρο ζευγάρι περνά τις δικαιοκρατίες στη Μόκον, στα σπίτια επιχειρημάτων, ο οποίος έχει προσάρθρι τον άντρα, που είναι αρχηγός τάκτων. Πολύ γρήγορα γίνεται φανερό ότι αυτός έχει προσληφθεί εξαιτίας της ήμορφης γυναίκας του. Η ιστορία μας θυμίζει την τανία του Γκοντάρ, "Πειριφόρητη". Όμως το αποτέλεσμα είναι άνισο, δεν υπάρχει αυτή η δύναμη του πρωτοτύπου (στο οποίο εμφανίστηκαν ο Μισέλ, Πικολ και Μηριάζ Μπραντό).

D-TOX, Σκ.: Τζίμ Γκιλέτ, Σεν.: Ρον Μπρίνεγκοφ, Πάτρικ Κέλι, Φωτ.: Ντιν Σέμπερ, Μον.: Στιβ Μίρκορτς, Ηθ.: Σολύζερ Σαλόνε, Κρις Κριστερόφου, Πόλι Σούρκε, Τον Μπέντερζερ, Σον Πάτρικ Φλάνερ, Ρόμπερτ Πάτρικ, Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: UIP, Ημ. εξ.: 4/1/02. Ενας αυτονομικός, που γίνεται υλοκούκος από το χαμό προσφύλων προσώπων του, θα καταλήξει σε μια φυλακή αποτελέσωσης. Εκεί ο καθένας πρέπει να βρει τον εαυτό του. Οταν ήμως θα γίνουν κάποιες δολοφονίες, τότε πρέπει να βρει τον ένοχο. Θρίλερ με πρόβλημα ελεύθερη και ελάχιστο μετρήσιο.

DR. DOLITTLE 2: Ο ΓΙΑΤΡΟΣ ΣΑΝΤΑΡΕΛΑΘΙΚΕ (DR. DOLITTLE 2), Σκ.: Στιβ Καρ, Σεν.: Δάρι Λεβίν, Φωτ.: Ντάριο Οκάντα, Μον.: Κρεγκ Χέρινγκ, Ηθ.: Έννι Μέρφι, Κρίστεν Γουλόουν, Κέιβιν Πόλακ, Τζέρι Τζόουνς, Κάλια Πρατ, Στιβ Εργούν, Διαρ.: 88', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Σπέντζος Φιλμ, Ημ. εξ.: 14/12/01. Ο γατός Ντουλίτλα παίρνει το μήνυμα ότι κινδυνεύει ένα δάσος από καταστράτη. Σαρκιφίζεται ένα σχόδιο, βρίσκεται

ποτάνια αρκούδα, αλλά πρέπει να βρει και το ταΐρι της. Τότε θα συμβουνταν τα πιο κομικά περιστατικά. Μια καμιάδια όπως η προπογόνημα.

JURASSIC PARK III, Σκ.: Τζέσοντον, Σεν.: Πίτερ Μπλάκιαν, Φωτ.: Σέλι Τζόσον, Μον.: Ρόμπερτ Ντάλβα, Ηθ.: Σαμ Νύ, Ουνιλάι Μέσιο, Τία Λεόν, Αλεξάντρο Νίβλα, Τρέβορ Μόργκαν, Διαρ.: 92', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: UIP, Ημ. εξ.: 9/11/01. Πάνω ο' ένα απαγορευμένο νησί, ανοικτά της Κόστα Ρίκα, κάνουν βόλτα με το τροχόποδο ο Ερικ με το φύλο της μητέρας του. Το τροχόποδο εξαφανίζεται σ' ένα σύννεφο ομήλης, αμέσως σημαίνει συνεγερμός και ξεκινά η προσπάθεια διάσωσής τους. Το γνωστό στοκικό, με τη σφραγίδα του Σπύλημπρες, σα παραγόντο και επιβιβλούντα τη σκηνοθεσία.

K-PAX, Σκ.: Ιεν Θέρμη, Σεν.: Τσαρλς Λιβίτ, Φωτ.: Τζέν Μάθισον, Ηθ.: Κέβιν Στέιτον, Τζέρι Μπρίτζες, Μέρι ΜακΚόρμακ, Άλφρ Τούνταρ, Διαρ.: 118', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Σπέντζος Φιλμ, Ημ. εξ.: 7/12/01. Σε δημόσιο υποχρέωση πηγαίνουν έναν εξαρχόντα. Εκεί ο γατός θα προσπαθήσει να τον μετέψει, αλλά απός ότι θα παρασύρει και τους όλους αυτούς ασθενείς. Τα πρόβλημα θα γίνουν χειρότερα όταν κάποιος αστρονόμοι θα εντυπωσιαστούν με τις γνώσεις του εξαρχόντου, μεριδούνταν το γατό. Η τανία βασιστεί σε ένα μισθοτόπιο με τον Τζίν Μπρόφορ, έχει ένα κοντότο θέμα, σκηνοθετημένο με τον πιο συνηθημένο τρόπο.

KANDAHAR (SAFAR IN GANDEHAR), Σκ.: Μοχσέν Μαγιμαλμάτη, Σεν.: Μοχσέν Μαγιμαλμάτη, Φωτ.: Εμπράχμ Γκαφούρι, Ηθ.: Νίλονσάρ Παζίρα, Χασάν Τανάτ, Σαντόν Τεμίροι, Χαρατάλα Χακίμ, Διαρ.: 85', Χωρ.: Ιράν-Γαλλία, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Σπέντζος Φιλμ, Ημ. εξ.: 23/11/01. Η Ναφάς, απ' το Αργανιστάν, θα αφήσει την οικογένειά της για να πάνε να σπουδάσουν στον Καναδά. Μετά από λίγα χρόνια θα αναγκαστεί να γυρίσει πίσω για να σώσει την αδελφή της. Η τανία καταγράφει την πορεία της, τις δυσκολίες, τις συνθήκες επιβίωσής των γυναικών στο Αργανιστάν και, τελικά, τη φιλακοπή της απ' το καθεστώς των Ταλιμάν. Με ντοκιμαντέρ πολιτική οδύνης, καλή σκηνοθεσία και ερμηνείες αλλά με μικρότερη πολιτική οδύνης, η τελευταία των Μαγιμαλμάτη και, συγχρόνως, η πρότη με διεθνή συμπαραγωγή.

MOULIN ROUGE, Σκ.: Μπαζ Αλόνιμον, Μον.: Τζίμ Μπλίκον, Ηθ.: Γιουνάν ΜακΓρέγορ, Νικόλ Κίντινα, Τζίμ Λεγκούμάριο, Τζίμ Μπρόντενεντ, Ρίτσαρντ Ρόζμεργκ, Γκάρι ΜακΝτόναλντ, Γάντεκ Κόμα, Διαρ.: 127', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Οδεον, Ημ. εξ.: 9/11/01. Ενας νεαρός ποιητής αγνρά τα λόγια του πατέρα και του πάει στη Μονμάρτρη όπου συναντά τον Τουλούζ Λορέτ, βιθύζεται στον αλλόκοτο κόσμο των πινάκων του και ερευνάεται τη πο ακριβότερην άστρη και πόρνη της νυχτερινής ζωής. Ο βρότος τους είναι καταδυκασμένος απ' τον δούκα που χρηματοδοτεί τη προσπάθειά του για να γράψει τα κείμενα για μια παράσταση καμπτερ. Θεατικό, πολύ καλές ερμηνείες, αποδίδει ο αισθητισμός τη παριζιάνιτης νύχτας με έξοχο τρόπο.

SCREAMIN' JAY HAWKINS: I PUT A SPELL ON ME, Σκ.: Νίκος Τριανταφύλλες, Ερευ.: Αλέξης Καλοφαλάς, Φωτ.: Χρήστος Καραλάνης, Μον.: Γιάννης Σακαρίδης, Διαρ.: 102', Χωρ.: Ελλάδα, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Odeon, Ημ. εξ.: 2/11/01. Ντοκιμαντέρ για το μέδιο του Jalacy L. Hawkin (1929-2000). Απ' ότι έφυραν είναι το νέο διεθνός κινηματογραφικό αφρόμουσα που έγινε γίνει γι' αντί. Καλογρυσμένο, με απόντη, καλή φωτογραφία και προσεγμένη έρευνα.

STORYTELLING, Σκ.: Τοντ Σόλοντς, Σεν.: Τοντ Σόλοντς, Φωτ.: Φέντερικ Ε'λμς, Μον.: Άλαν Οξιάν, Ηθ.: Σέλιμ Μιλέρ, Πολ Τζαμάτι, Τζόν Γκούντιν, Μάρκ Γουέμπερ, Λέο Φιτζάρτερ, Ρόμπερτ Γουίντον, Διαρ.: 88', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: Οδεον, Ημ. εξ.: 21/12/01. Η τανία χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μάλιστα για την ερωτική ζωή μιας φωτήγραφης που είναι ασταθής και δημιουργεί ερωτικά μέρη για τη θήλη της κονιώνιας. Το δεύτερο για τους προβληματικούς ερθίσματα και την αδυναμία τους να σχεδιάσουν το μέλλον τους. Το πρώτο είναι μιθοπλασία, το δεύτερο ντοκιμαντέρ. Τα δύο είδη "μετερεύοντα" σε ομειδούς να μην ξεχωρίζει το ένα από το άλλο.

VANILLA SKY, Σκ.: Κάμερον Κρόου, Σεν.: Κάμερον Κρόου, Φωτ.: Τζον Τολ, Μον.: Τζέρι Χάτσονγκ, Ηθ.: Τον Κρόου, Πενέλοπ Κρόου, Κέρτ Ράσελ, Τζέσον Αι, Νόα Τέλιορ, Κάμερον Ντιά, Διαρ.: 133', Χωρ.: ΗΠΑ, Ετ. Παρ.: 2001, Διαν.: UIP, Ημ. εξ.: 25/1/02. Ένας νεαρός πλέιμποντ ερευνάεται τη Σορία. Η περιστασική ερμηνεύεται την Τζόουλ, το ηλιόειδες και αποτελέστα να αυτοκτονήσει μαζί της. Σαρκιφίζεται ένα σχόδιο, βρίσκεται

ΑΝΑΦΟΡΑ
Η ΠΡΟΤΑΣΗ ΜΑΣ

Το κείμενο αυτό είναι ένα μικρό, αλλά χαρακτηριστικό, απόσπασμα από το βιβλίο “Ο ρυθμός και η μουσική στον κινηματογράφο”, του Jean Mitry, εκδόσεις Entracte/Σύγχρονη Εκπαίδευση, Αθήνα 2001, σε μετάφραση-επιμέλεια Γιάννη Φραγκούλη.

Αυτό το πρόβλημα τραβάγε πάντα την προσοχή μας και ακολουθώντας αυτή την κατεύθυνση, μόλις από το 1932, είχαμε προτείνει να γυρίσουμε το “Pacific 231”.

Ο αναγνώστης θα ήθελε πολύ να μας συγχωρήσει που ανατρέχουμε εδώ στα δικά μας έργα. Δεν είναι παρά άνισες προσπάθειες οι οποίες δεν ισχυρίζονται καθόλου ότι έχουν εξαντλήσει το θέμα όντες ότι έχουν λύσει το πρόβλημα. Αλλά, όπως ήταν οι μοναδικές προσπάθειες προς αυτή την κατεύθυνση, μας αναγκάζει να μιλάμε για αυτές. Θα μιλήσουμε, ωστόσο, μέσα από αυτές πολύ λιγότερο για τους σκοπούς του αυτές εμπλέκουν. Όπως το έχουμε αναφέρει, δεν πρόκειται εδώ να συνοδεύσουμε τη μουσική, ακόμη λιγότερο να την εικονοποιήσουμε, αλλά να συνδέσουμε δύο εκφραστικές μορφές ξεκινώντας απ’ την ίδια βασική ρυθμική δομή, τη μουσική που είναι πολύ λιγότερο ένα “στήριγμα” παρά ένα παράλληλο περιεχόμενο το οποίο συνάδει τη φιλμική ανάπτυξη με την έννοια του πρόσκαιρου, η οποία της δημιουργεί ένα ελάττωμα. Στην πραγματικότητα, σε μια κανονική ταινία, ο ρυθμός είναι προσδιορισμένος από τη δραματική διαδικασία της δράσης που είναι “σε εξέλιξη”. Αλλά, όταν οι εικόνες δε διηγούνται τίποτε, όταν αρκούνται να μεταδίδουν εντυπώσεις, είναι ανίκανες να εξυπηρετούν το ρυθμό του ποιήματος, εξαιτίας των πρόσκαιρων σχέσεων που αναφέρονται σε μια ενότητα ξεκάθαρα προσδιορισμένη. Όποια και να είναι η αποδεχόμενη δομή ο αποτελεσματικά συναισθανόμενος ρυθμός, δηλαδή αναγνωρισμένος σαν αναγκαίος, θα δημιουργήσει πάντα μια έλλειψη. Φτάνουμε λοιπόν στο ίδιο αδιέξοδο όπως και με τα αφηρημένα γραφιστικά. Με αυτή τη διαφορά, πάντως, οι εικόνες έχουν μια συναισθηματική ποιότητα από τα αναπαριστώμενα αντικείμενα, δηλαδή μια επιδεκτική ποιότητα για να ακολουθήσει μια κατεύθυνση κατά τη διάρκεια της φιλμικής ανάπτυξης. Πρόκειται λοιπόν να εμπλουτίσουμε αυτή την ανάπτυξη με κάποια οργανική αναγκαιότητα εξασφαλίζοντάς της ένα “γίγνεσθαι” κατά τη διάρκεια του οποίου οι εικόνες θα βρουν την κατεύθυνση που επιθυμούμε αυτές να πάρουν. Για αυτή την εντύπωση της “ζωντανής διάρκειας” θα ανατρέξουμε στη μουσική. Θα δώσει στις οπτικές εντυπώσεις το πρόσκαιρο περιεχόμενο που αυτές δεν έχουν εξασφαλίζοντάς τους τη δύναμη του αποδεκτού ρυθμού. Η μουσική για να εκφρασθεί δεν περνά γύρω από τα πράγματα. Δεν πρόκειται καθόλου να προσθέσουμε κάτι σε ένα έργο που αρκείται στο να μείνει ο ίδιο. Με άλλα λόγια, πρόκειται πολύ λιγότερο να βάλουμε εικόνες πάνω στη μουσική παρά να εισάγουμε τη μουσική μέσα σε μια οπτική αλληλουχία. Πάντως, αν θέλουμε να συνδέσουμε τις δύο εκφραστικές μορφές, χρησιμοποιώντας την ίδια σπονδυλική στήλη, θα πρέπει οι δύο μορφές να μπορούν να παράγουν ανάλογα συναισθήματα, ανάλογα με τα μέσα τους, έτσι ώστε τα προκαλούμενα συναισθήματα να παντρεύονται, να αντιστοιχεί το ένα στο άλλο ή να αλληλοσυμπληρώνονται σε ένα μοναδικό “δόλον”. Εξού η ανάγκη να ανατρέξουμε σε γνωστά μουσικά έργα που έχουν το πλεονέκτημα να έχουν ζεχωρίσει. Αυτά τα έργα δεν έχουν γίνει γι’ αυτή την ταινία, αυτό είναι προφανές. Αλλά δεν πιστεύουμε ότι υπάρχει εδώ αδιαπέραστο εμπόδιο, τόσο όσο ο κινηματογραφιστής -δε θα μπορούσαμε να επιμείνουμε πολύ σ’ αυτό το θέμα- δεν προτείνει καθόλου τη “μετάφραση” των ισχυρισμών του συνθέτη, αλλά σημαίνει προσωπικά συναισθήματα διαμέσου της σύνθεσης. Δε λέμε: “Ιδού αυτό που ο συνθέτης ήθελε να πει... Αυτό αναπαριστά εκείνο...”. Τουλάχιστον πιστεύουμε ότι έχουμε το δικαίωμα να πούμε: “Ιδού αυτό που εμείς βλέπουμε, ιδού αυτό που η μουσική μας

προτείνει". Υποκειμενικό έργο λοιπόν -πως δε θα ήταν; Η μοναδική και προφανής ανάγκη, αυτή που υπήρχε ή μπορούσαμε να την έχουμε, κοινό στοιχείο του πνεύματος, συγκερασμός ή αντιστοιχία ανάμεσα σε προσδιορισμένα συναισθήματα από τη μεριά και από την άλλη.

Σα να είχαν παραγγελθεί από τη σύνθεση, στη φύση και την ανάπτυξή τους, οι εικόνες της "Pacific 231" φαίνονται, λοιπόν, σαν ανεξάρτητες από τη μουσική, όσον αφορά τα αναπαριστώμενα πρόσωπα σα μη εικονογραφημένες ουσιαστικά. Παραφράζοντας το κείμενο (Etienne Souriau), θα λέγαμε: "Δε λέμε μόνο ότι οι δύο κόσμοι, ο μουσικός και ο φιλμικός, αντιγράφουν ο ένας τις μορφές του άλλου, ή ότι ο κινηματογραφιστής επηρεάζεται από το συνθέτη, λέμε ότι η ρητή του πρόθεση είναι να προσφέρει ικανοποιητικά οπτικά αποτελέσματα μόνο σε αυτούς για να αναδείξει έναν ανάλογο κόσμο με αυτόν του μουσικού έργου, αν και βεβαίως πιο ακριβή. Οι εικόνες και οι ήχοι αντιστοιχούν, όχι η μια σαν αντίγραφο του άλλου, αλλά σαν ένα μέρος του ίδιου περιβάλλοντος στο οποίο το ένα και το άλλο έχουν τοποθετηθεί". Πρόκειται λοιπόν να σημαίνει ο ρυθμός μέσα στο χώρο ο οποίος λειτουργεί και σημαίνει ήδη μέσα στη διάρκεια, να βρεθεί για αυτόν ένα πλαστικό ισοδύναμο δρώντας με τέτοιο τρόπο που οι μορφικές κινήσεις ενώνονται με τους μουσικούς ρυθμούς όπως τα πλάνα του μοντάζ στις φράσεις της σύνθεσης, ο χαρακτήρας των εικόνων να είναι "συγχρονισμένος" με αυτόν των παραλληλων ήχων.

Βεβαίως, οι εικόνες όντας πάντα κάτι, τους αρμόζει να κάνουν αφηρημένο το πραγματικό αφού αφαιρούν αυτό το πολύ εικονοποιητικό που θα μπορούσαν να έχουν τα πράγματα, χωρίς πάντως να κάνουν ποτέ τις συγκινησιακές ιδιότητες που οφείλονται στις απέτες πραγματικότητές τους. Αυτό που θα πρέπει να συγκρατήσουμε είναι η κίνησή τους, ο ρυθμός τους, ο τονισμός τους, παρά αυτό που ωστόσο αυτές αναπαριστούν. Η ιδιότητα του αντικειμένου δεν είναι εδώ αναγκαία παρά σαν ουσία, όχι σαν αντικείμενο. Στην πραγματικότητα, όπως το υπογραμμίζει έξοχα ο Gaston Bachelard, "μόνο μια υλή μπορεί να προλάβει το φορτίο των εντυπώσεων και των πολλαπλών αισθημάτων· μόνο οι αισθαντικές αξίες δημιουργούν αντιστοιχίες. Οι αισθητές αξίες δεν μπορούν να μεταφραστούν". Για αυτό είναι αναγκαίο να προσθέσουμε στην αντίληψη της κίνησης την αισθηση του αντικειμένου που είναι σε κίνηση· αλλά χωρίς αυτό να επεμβαίνει για άλλο λόγο παρά για αυτή την αισθαντική αξία που μας δίνει και που μας γεμίζει. Γι αυτό το λόγο αναζητήσαμε τα πλαστικά αντίστοιχα στα πλαίσια της υλικής πραγματικότητας παρά τα αφηρημένα γραφιστικά και διαλέξαμε να υμητίσουμε την κίνηση των πραγμάτων που μόνο αυτή μπορεί να αποκτήσει ένα νόημα. Πρέπει αυτά τα πράγματα να φαίνονται σαν η διάχυση της ηχητικής ποιότητας σε μια συγκεκριμένη πραγματικότητα, που υποδούλωνται στους νόμους τους, μια πραγματικότητα που γίνεται κάτι σαν την οριοθέτηση της μουσικής στο χώρο, η οποία δανείζεται συσχετισμένες διάρκειες στις αναπαριστώμενες κινήσεις. Έτσι η αμαξοστοιχία που τρέχει με όλη την ταχύτητά της πρέπει να "χτίσει" τη συμφωνία χάρη στην ασθμαίνουσα κίνησή της σαν η σύνθεση να ήταν το αποτέλεσμα της μοναδικής οργάνωσης των πλάνων. Ο θεατής πρέπει να ξεχάσει ότι η μουσική είναι το έργο ενός συνθέτη, το αποτέλεσμα μιας ορχήστρας: πρέπει να την αντιληφθεί σα να ήταν η ηχητική έκφραση των πραγμάτων σε κίνηση. Με αυτό τον τρόπο, η συγκεκριμένη πραγματικότητα, πηγή των εικόνων της ταινίας, βρίσκεται μολυσμένη από ένα μη πραγματικό παράγοντα που τη βοηθά να "υψωθεί" διαμέσου ενός ρυθμού που τη διαπερνά. Καταφέρνουμε να συνθέτουμε μια αφηρημένη αρχιτεκτονική με τη συγκεκριμένη πραγματικότητα χωρίς αυτή να σταματήσει μια στιγμή να είναι αυτό που είναι: η συνδυασμένη κίνηση των σιδηροτροχιών και των ακτινών που βρίσκονται σε γενικό πλάνο. Είναι ένα μπαλέτο γραμμών που απομακρύνονται και διασταυρώνονται, που σχηματίζονται και αποσχηματίζονται χάρη της μουσικής, χωρίς οι σιδηροτροχιές να είναι ποτέ τίποτε άλλο από σιδηροτροχιές, μεταφέροντας ένα συναίσθημα του "αντικειμένου" μεταβαλλόμενο από το ρυθμό που τις διέπει. ☞

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Ο ΣΠΟΡΟΣ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ *στο ντοκιμαντέρ*



Το ντοκιμαντέρ ποια σχέση έχει με την πραγματικότητα; Ποια σχέση έχει μάυτη ο κινηματογράφος; Ο κινηματογράφος είναι μια υποκειμενική διαδικασία. Το τελικό αποτέλεσμα δίνεται από το μοντάζ, το οποίο είναι καθαρά μια εγκεφαλική διαδικασία. Τα κείμενα σε αυτό το αφιέρωμα είναι γραμμένα από τους πρωτεργάτες των κινήσεων όπως το cinéma vérité (Jean Rouch), ή το direct cinema (Robert Drew), τους συνεργάτες τους, Richard Leacock, Albert και David Maysles, ή από κάποιους ρομαντικούς που πιστεύουν ακόμη σε αυτή την κινηση (Frederick Wiseman). Αυτό που είναι γεγονός είναι ότι λένε την αλήθεια (σε αντίθεση με τον κινηματογράφο...) για αυτό που αυτές οι κινήσεις πρεσβεύουν, αλλά και για τις καταβολές τους. Αναδεικνύουν ότι το ντοκιμαντέρ κρύβει μέσα του το μύθο, είναι κινηματογράφος. Διαβάζοντας ο αναγνώστης αυτό το αφιέρωμα, σα θεατής πλέον μπορεί να δει το ντοκιμαντέρ με μια άλλη ματιά και να ζεχωρίσει πιο εύκολα αυτό που είναι κινηματογράφος από μια απλή αναφορά, από το ρεπορτάζ.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Ο ΣΠΟΡΟΣ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ

των
Kevin Macdonald
 και **Mark Cousins**

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, μια σειρά από τεχνικές επινοήσεις στον ηχητικό και φωτογραφικό εξοπλισμό προκάλεσαν μια επανάσταση στις ταινίες των ντοκιμαντέρ. Μέχρι τότε, όλα τα ντοκιμαντέρ είχαν γυριστεί χρησιμοποιώντας τις βαριές και ακίνητες μηχανές λήψης 35 mm, αλλά τώρα οι κατασκευαστές αρχίζουν να δείχνουν τις από μηχανές 16 mm, που ήταν προσιτές και αναγνωρίσιμες σαν εξοπλισμός για επαγγελματίες. Ξαφνικά, η μεγαλύτερη ζήτηση των νέων 16 mm σήμαινε ότι λιγότερο φως χρειαζόταν και σε περισσότερες περιπτώσεις το φυσικό φως αρκούσε. Αυτό, πάλι, ανέπτυξε μια νέα έννοια του αυθόρμητου και της ελευθερίας στο γύρισμα.



Το κομβικό σημείο ήταν η σύγχρονη εγγραφή του ήχου και της εικόνας, χωρίς τα δυσκίνητα μηχανήματα. Όταν αυτό έγινε δυνατό, το 1960, άνοιξε η πόρτα για τα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως το direct cinema (στην Αμερική και τον Καναδά), το cinéma verité (στη Γαλλία) και -λίγο αργότερα- το observational documentary (στην Αγγλία).

Σε πολλά σημεία το cinéma verité και το direct cinema ήταν διαφορετικά, αλλά είχαν κάποια κοινά ζωτικά σημεία: και τα δύο έδιναν σημασία στην αμεσότητα, στην εξοικείωση και στο "πραγματικό". και τα δύο απέρριπταν την αστραφτερή "επαγγελματική" αισθητική του παραδοσιακού κινηματογράφου, αδιαφορούσαν αν οι εικόνες τους έχουν κόκκο, είναι ασταθείς και ανεστίαστες -στην πραγματικότητα, αυτά τους φαίνονταν ότι εξασφαλίζουν την αυθεντικότητα και, κατά συνέπεια, γίνονται γοητευτικές, αναπτύσσοντας μια δική τους αισθητική.

Εδώ το cinéma verité και το direct cinema θέτουν το θέμα της επέμβασης του κινηματογραφιστή. Η γαλλική πλευρά, καθοδηγούμενη απ' τον κοινωνιολόγο Edgar Morin και τον ανθρωπολόγο Jean Rouch, που ακολουθούν τον Dziga Vertov, ο οποίος πίστευε ότι η κάμερα είναι ικανή να αναγεννήσει ένα βαθύτερο επίπεδο αλήθειας για τον κόσμο παρά το "ατελές ανθρώπινο μάτι". Ερωτούν τα υποκείμενά τους και επεμβαίνουν σταθερά στην κινηματογράφηση, χρησιμοποιώντας την κάμερα σαν το εργαλείο τους και την κινηματογραφική διαδικασία σαν ένα αυτο-μέσο που εξερευνά τη σκέψη των υποκειμένων της. Ονόμασαν την αισθητική τους cinéma verité, μια κατά λέξη μετάφραση του όρου του Dziga Vertov, *Kino-Pravda*. Οι Αμερικανοί, απ' την άλλη πλευρά, καθοδηγούνται απ' το δημοσιογράφο του Time Life, τον Robert Drew, ο οποίος έβλεπε το direct cinema σαν "ένα θέατρο



χωρίς ηθοποιούς". Ήταν ριζικά αντίθετος στις συνεντεύξεις και πίστευε ότι οι κινηματογραφικές ομάδες του είναι τόσο διακριτικές και μπορούν να ενεργοποιήσουν αυτά που μπορούν να εγγράψουν την "πραγματικότητα" χωρίς να την επηρεάζουν. Ο Drew και αυτοί που τον ακολούθησαν, οι Richard Leacock, Don Pennebaker, οι αδελφοί Maysles και άλλοι, χωρίς προαπαιτούμενα, διάλεγαν υποκείμενα που ήταν τόσο αφοσιωμένοι με αυτό που έκαναν που ξέχναγαν την κάμερα: Ο Τζον Φ. Κένεντι επιστρέφοντας στο γραφείο του, στο "Primary" (1960), ένας άντρας που περιμένει να εκτελεσθεί, στο "The Chair" (1962), και πολιτικούς σε κρίση, στο "Crisis" (1962).

Οι συνήγοροι του direct cinema ήταν γρήγοροι στο να κωδικοποιούν αυτό που αυτοί σκέφτονταν για το "σωστό" τρόπο να κάνουν ένα ντοκιμαντέρ και για το "λάθος" τρόπο, σκιαγραφώντας ένα είδος κινηματογραφικού δεκάλογου: δεν πρέπει να χρησιμοποιείς φώτα, δεν πρέπει να στήνεις γεγονότα, δεν πρέπει να βάζεις το ένα πλάνο μέσα στο άλλο. Παραδόξως, η κινηματογραφική κίνηση που φαίνοταν ότι θα πρωτοστατήσει στην κατάργηση της λατρείας των εικόνων και στην ανάδειξη της ελευθερίας, έγινε μια από τις πιο κωδικοποιημένες και πουριτανικές.

Στην πρωτότυπη μορφή του, το cinéma verité είχε πιστούς μερικούς σκηνοθέτες, πάντως οι επιδράσεις του φαίνονται σε σύγχρονους σκηνοθέτες, όπως οι Molly Dineen και Nick Broomfield. To direct cinema (το οποίο πολύ γρήγορα δέχεται τον όρο cinéma verité για τις ανάγκες του), απ' την άλλη, ήταν η κυρίαρχη μορφή του ντοκιμαντέρ μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '70. Σήμερα, εκτός από μερικούς φανατικούς της καθαρότητας, όπως ο Fred Wiseman και ο Don Pennebaker, κάποιοι ορθόδοξοι συνεχιστές αποχώρησαν. Βαθμιαία, η χρήση των συνεντεύξεων, των φώτων και των στημένων γεγονότων έγιναν δεσκτές. Τα εγγόνια των πρωτεργατών του direct cinema είναι τα ατελείωτα "ντοκιμαντέρ" για τους πυροβολέστες, τα νοσοκομεία και αυτά που κατακλύζουν τις τηλεοράσεις μας. Τώρα το "cinéma verité" είναι ένας αδριστός, απροσδιόριστος όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη ματιά των κύριων έργων των ταινιών ή των ντοκιμαντέρ -με θολή εικόνα, κάμερα στο χέρι, πραγματικούς χώρους- παρά μια έμπνευση που οι σκηνοθέτες θα μπορούσαν να είχαν. Και όπως συμβαίνει συχνά, ότι ξεκίνησε επαναστατικά τελειώνει σαν ένα επιβεβλημένο στίλ. □

ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ DIRECT CINEMA

του
Richard Leacock*

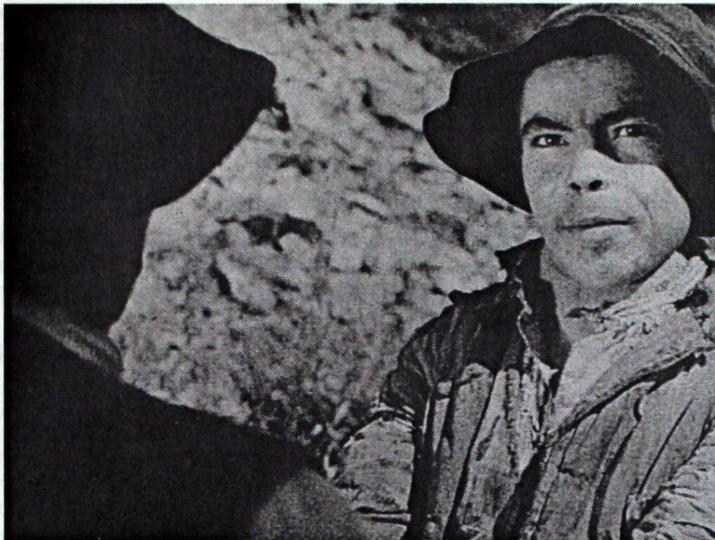
Προς το τέλος αυτής της χρονιάς¹ ο Roger Tilton ήρθε σε μένα με κάτι που φαινόταν, εκείνη τη στιγμή, μια τρελή ιδέα. Ήθελε να κάνουμε μια ταινία, που θα μπορούσε να προβληθεί στις αίθουσες, για ανθρώπους που χορεύουν σε Ντίξελαντ μπάντα. Ήθελε η κινηματογραφική μηχανή να είναι κινητή, στο χέρι, να ακολουθεί, σαν παιχνίδι, τις κινήσεις των χορευτών, αλλά θα έπρεπε να ήταν σύγχρονη²... Μου άρεσε η άποψή του και το κάναμε. Νοικιάσαμε μια αίθουσα και την μπάντα του Nicks με τον Peewee Russell στο κλαρινέτο. Φωτίσαμε την αίθουσα με πολύ δυνατούς προβολείς, αποφασισμένοι να μην τους ενοχλήσουμε... να τους βάλουμε μέσα στο κάδρο. Τράβαγα απ' το πάτωμα. Είχα δύο Eymo 35 mm, νέες μηχανές. Χώραγαν το περισσότερο 100 πόδια³ (ένα λεπτό ταινίας) και το ελατήριο της μηχανής λειτουργούσε για 20 δευτερόλεπτα, μετά έπρεπε να φορτιστεί ξανά. Είχα δύο, λοιπόν ο Hugh Bell, ένας υπέροχος φωτογράφος και τελειόφοιτος της Κινηματογραφικής Σχολής του Χάρλεμ, θα μπορούσε να φορτίζει ενώ εγώ τράβαγα. Ο Bob Campbell, ο άλλος οπερατέρ, κινηματογραφούσε τη μπάντα με ένα υποτυπώδες υλικό που τράβαγε σύγχρονα, το οποίο ήταν συνδεδεμένο με την κάμερά του η οποία, κατά συνέπεια, ήταν ακίνητη. Σπαταλήσαμε ένα απόγευμα τραβώντας με το απόθεμα της

ψυχής μας. Υπήρχαν αργά, πιο γρήγορα και γρήγορα νούμερα... Ο Roger και ο μοντέρ του τα χρησιμοποίησαν όλα και έκαναν ένα μωσαϊκό το οποίο φαινόταν να είναι σύγχρονο και ήταν τρελό, απελευθερωμένο και πολύ ωραίο...

Το "Jazz Dance" μου έδωσε μια γεύση ελευθερίας. Ποτέ δε θα ξεχάσω την αληθινή χαρά να κινηματογραφούμε αυτή τη νύχτα, τη ζωντανία μιας μικρής, ψεύτικα κινητής κάμερας στα χέρια μου, που γύριζε σα σβούρα, γύρω απ' τον εαυτό της, που δημιουργούσε... αλλά ήταν αυτή η μοναδική ιστορία που θα μπορούσαμε να κάνουμε με αυτό τον τρόπο;

Φαινόταν χωρίς προοπτική και έχασα την υπομονή μου. Είμαστε εξαπατημένοι! Απέλπιδα εξαπατημένοι!

...Περίπου εκείνη την εποχή ο Morris Engle έκανε μια ταινία μυθοπλασίας, "Γάμοι και Μωρά" ... Ο Morris ήταν συνθισμένος στην κίνηση και ήταν εύκολο να τραβά με μια Leica, ήταν φωτογράφος στο παραδοσιακό περιοδικό Life και είχε τρομοκρατηθεί με την ηλιθιότητα της ηχητικής ταινίας. Είχε μια 35 mm κάμερα χειρός που της είχε προσαρτήσει ένα μικρό μαγνητόφωνο για να έχει σύγχρονο ήχο χρησιμοποιώντας ένα τριών θέσεων μηχάνημα για να ελέγχει το χρόνο. Ήταν ένα άβολο και δυσκίνητο μηχάνημα που, επιπλέον, έκανε και θόρυβο. Άλλα διούλευε και μπορούσε να δη-



Σκηνή από την "Τη Χωρίς Ψωμί" του Λούι Μπουνιονέλ

μιουργήσει κάποιες πολύ ωραίες σκηνές. Έγραψα ένα άρθρο για αυτή τη δουλειά που δημοσιεύτηκε στο "Harpers". Γίναμε φίλοι. Στο ενδιάμεσο χρονικό διάστημα είχα κάνει μια ταινία για το Omnibus, που ήταν αναπαράσταση για τα πολεμικά αεροπλάνα F-100.

Ο Bob Drew, ενώ ήταν εκδότης του "Life", ήταν παλιός πιλότος της Πολεμικής Αεροπορίας και δυνατός στις πτήσεις. Με συνάντησε και συζητήσαμε για την πιθανότητα να κάνει το περιοδικό "Life" κάποιους πειραματισμούς στην τηλεόραση, ένα μαγκαζίνιο, κάτι σαν το "Life" στον αέρα.

...Δεν του ξανατηλεφώνησα πιοτέ σκεφτόμενος ότι είχε δημιουργήσει μια ομάδα που ήθελε να κάνει αυτό που ήξερε να κάνει. Σκεφτόμουν ακόμη για το τι οι άλλοι έκαναν, η "βιομηχανία". Είχαμε ιδέες πώς να λύσουμε τα προβλήματά μας· θυμάμαι που πηγαίναμε με τον Morris Engel για να δούμε τον επικεφαλής των ερευνών του NBC.

Προτείναμε λύσεις και αυτός μας άκουγε με σεβασμό και υπομονή, μετά, ρίχνοντας μια ματιά στο ρολόι του, μετά είπε ότι εάν, τυχαία, κάνουμε κάτι να τον ειδοποιήσουμε... Απάντησα με μια πολυλογία για τις μάχες των δεινόσαυρων.

...Είμαστε ίκανοί να βρούμε λύσεις σε διάφορα προβλήματα στην εξέλιξη των μηχανημάτων που διαβάζουν μαγνητικά, την ανακάλυψη και τη χρησιμοποίηση των τρανζίστορ τα οποία, την πρώτη φορά, έκαναν δυνατό να φτιαχτούν ενισχυτές και μαγνητόφωνα που λειτουργούν με μπαταρίες και την ανάπτυξη μηχανημάτων τριών επιλογών που χρησιμοποιούνται όπως στο μηχανισμό ελέγχου στα νέα ρολόγια Bulova. Οι διαφημίσεις της για τις τηλεοράσεις ήταν κάτι σαν: "Μπιζ... ο ήχος του μέλλοντος!!... Η Bulova βλέπει το χρόνο...". Ο Willard Van Dyke έκανε ένα διαφημιστικό για την τηλεόραση για την Bulova και μας

έδειξε ένα από τα νέα ρολόγια. Μου δημιουργήθηκε η ιδέα ότι θα μπορούσαμε να τα φτιάξουμε στις κάμερες και στα μαγνητοσκόπια μας, σαν ένα σύστημα ελέγχου. Το κάναμε και δούλεψε. Με χρηματοδότηση και με την ηθική υποστήριξη του Bob Drew, του "Time", και τις επαφές του μπορέσαμε να λύσουμε τα προβλήματά μας. Αυτό αφορούσε όλο και περισσότερο τεχνολογικά μηχανήματα που μεταφέρονται. Η βιομηχανία του κινηματογράφου είχε, με εξαίρεση το Robert Flaherty και κάποιους άλλους, χωριστεί σε κατηγορίες δεξιοτεχνών τεχνητών. Οι σκηνοθέτες ήταν οι "δημιουργοί", οι συγγραφείς, οι μοντέρ και οι εικονολήπτες τους υπηρετούσαν. Όπως ο Jean Renoir πρόσφατα είχε τονίσει, οι ογκώδεις κάμερες και τα ηχητικά συστήματα ήταν μέχρι τώρα οι βωμοί όπου όλοι θυσιαστήκαμε... μέχρι που θεωρήσαμε ότι αυτό το σύστημα δε δουλεύει. Δε θυμάμαι κάποια αυζήτηση πάνω στο γιατί το κάναμε αυτό. Ξέρω ότι ήταν ένα σπάνιο πουλί το οποίο πίστεψα γράφοντας, σκηνοθετώντας, φωτογραφίζοντας και μοντάροντας τη δουλειά μου. Ο D. A. Pennebaker, με τον οποίο μοιραζόμουν ένα γραφείο κάπου στη Νέα Υόρκη, δούλευε επίσης με τον ίδιο τρόπο. Μετά από κάποιες σύντομες προσπάθειες με τον Bob Drew, χρησιμοποιώντας μηχανήματα που δεν ήταν ακόμη τέλεια, ο Drew ήλθε με την τρελή ιδέα να κινηματογραφήσουμε τις εκλογές στο Wisconsin, όπου κονταροχτυπίσταν ο Γερουσιαστής John F. Kennedy με τον Γερουσιαστή Hubert Humphrey. Τι ετερόκλητη ομάδα είχαμε! Άνοιξη του 1960. Είχαμε μόνο μια κάμερα Auricon που συνδεόταν με

να καλώδιο μένα φορητό μαγνητόφωνο ταινίας. Ο Drew και εγώ χρησιμοποιήσαμε αυτά τα υλικά. Οι άλλοι, Pennebaker, Maysles και ο Terry MacCartney-Filgate, ένα δύσκολος Άγγλος που μεγάλωσε στη Βρετανική Ινδία, χρησιμοποίησαν βαριές Arriflex κάμερες και "τρελά" μαγνητόφωνα. Ο Pennebaker είχε μια τρελή μηχανή που την είχε φτιάξει για εμάς ο Lorren Ryder, ένας "ειδικός" στον ήχο του Χόλιγουντ που μπορούσε να κάνει σύγχρονο τον ασύγχρονο ήχο με την ασύγχρονη εικόνα. Όλοι δουλεύαμε έχω από τα δωμάτια μας του ξενοδοχείου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μιλά για το 1954 σ.τ.μ.
2. Εννοεί να έχει σύγχρονο ήχο σ.τ.μ.
3. Μήκος της ταινίας μέσα στην μπομπίνα της μηχανής σ.τ.μ.

*Ο Richard Leacock γεννήθηκε το 1921. Σε αυτό το άρθρο περιγράφει πως η τεχνική εξέλιξη του σύγχρονου ήχου έδωσε δυνατότητες στο direct cinema. Ο Leacock που είχε συνεργαστεί με τον Robert Flaherty στο "Louisiana Story", ήταν ένας από τους πιο μαχητικούς υπερασπιστές του direct cinema. Στις ταινίες που έχει κάνει περιλαμβάνονται οι "Primary" (1960), "The Chair" (1962), "A Stravinsky Portrait" (1968) και "Monterey Pop" (1968). Πρόσφατα ήταν ένας από τους υπερασπιστές της χρήσης της βιντεοκάμερας 8 mm που τη βλέπει σαν ένα ιδανικό μέσο για διακριτική κινηματογράφηση ντοκιμαντέρ. Από μια αδημοσίευτη μελέτη γραμμένη το 1992. ■

Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ

του
Robert Drew*

Η αφήγηση φαινόταν να ήταν ο καλός φίλος των παραγωγών ντοκιμαντέρ. Υπάρχουν παραγωγοί σήμερα που βρίσκουν ότι ο ελεγχός της αφήγησης τους δίνει μια ευχαρίστηση σα να ελέγχουν το μοντάζ στο χαρτί, αντίστοιχα.

Τι θα ήταν τα CBS Reports ή το NBC White Paper χωρίς την αφήγηση; Για εκπομπές σαν αυτές, η αφήγηση είναι αυτό που τις κάνει κάτι σαν αδύναμες ταινίες, δικαιολογεί τις ταινίες χωρίς σκοπό, δίνει αιτία στις ασυνάρτητες ταινίες, ενοποιεί τις εξαφανισμένες ταινίες, προσθέτει ιδεολογική δύναμη στις ανέκφραστες ταινίες.

Τι θα ήταν το National Geographic χωρίς την αφήγηση; Τι θα ήταν οι ταξιδιωτικές, βιομηχανικές και εκπαιδευτικές ταινίες; Για αυτές η αφήγηση είναι το μέσο να πιάσουν τις εικόνες, τις γνώμες μέσα στις έγχρωμες εικόνες, τα γεγονότα, τα αίτια και τους λόγους που δίνουν λογική στις εικόνες. Πιθανόν περισσότερο από το 90% των ντοκιμαντέρ που παράγονται σήμερα είναι ταινίες που απευθύνονται σε ένα ειδικό κοινό, στο οποίο η αφήγηση είναι το κλειδί της αντιληπτικότητάς.

Αυτό είναι το πεδίο σοβαρών διαφωνιών γύρω απ' την αφήγηση. Αυτό είναι που λειτουργεί στο ντοκιμαντέρ, ή που αρχίζει να λειτουργεί, ή που θα λειτουργούσε, σε κινηματογραφικές-δραματουργικές βάσεις.

Η παραγωγή αυτών των ταινιών είναι μηδαμινή. Άλλα θα μπορούσε να είναι μια απάντηση στις εκφρασμένες ελπίδες πολλών κινηματογραφιστών· την ελπίδα να προσεγγισθεί το πλατύ και γενικό κοινό· την επιθυμία να ενεργοποιηθεί μεγαλύτερη δύναμη στη δουλειά τους.

Οι κινηματογραφιστές μπορούν να δουν τη δύναμη που κάνει αυτό, βάζοντας τους μέσα στην πραγματικότητα. Μπορούν να δουν την υπόσχεση να μεταφερθεί αυτή η δύναμη, να ξεφύγει απ' τις ταινίες και να πάει στο πλατύ κοινό -στον κινηματογράφο. Πάντως, τι κάνουν οι ταινίες, προσκαλούν το κοινό να σκεφτεί για αυτές τις ίδιες, χωρίς ενδιάμεσο, αφηγητή ή αποστολέα. Τους προσκαλεί σε ένα παιχνίδι, σε ένα κομφούζιο, σε μια έκπληξη και στο να βρουν το δικό τους δρόμο μέσα απ' την εμπειρία των χαρακτήρων.

Οι ταινίες που λένε τις ιστορίες με άμεσο τρόπο, με χαρακτήρες που αναπτύσσονται μέσα από δράσεις στις δραματουργικές γραμμές -αυτές έχουν την πιθανότητα τουλάχιστον να επιτρέψουν στη δύναμη της ταινίας να χτιστεί. Αυτό το είδος ταινιών μπορεί να ανυψωθεί. Ανάμεσα στις λογικές, Ανάμεσα στις εξηγήσεις, Ανάμεσα στις λέξεις.

Οι λέξεις συμπληρώνουν αυτό που η ταινία δεν μπορεί να αναπτύξει. Η έκθεση, εάν υπάρχει αφήγηση ή φωνή off από τους χαρακτήρες, μπορεί να κρατήσει ένα επίπεδο ενδιαφέροντος, αλλά σπάνια μπορεί να το οικοδομήσει. Κάνοντάς το αυτό, η ταινία μπορεί να ενεργοποιήσει τη δύναμη μέσα στην ίδια. Η ίδια η ταινία μπορεί να προβλέψει το νήμα, τη ματιά και τη λογική που μπορεί να είναι η δραματουργική λογική. Καμία ποσότητα λέξεων, που έρχεται, δικαιολογείται ή παράγεται απ' τη αφήγηση, δεν μπορεί να το κάνει αυτό.

Άλλα η προφορική παράδοση έχει ενταχθεί στα ντοκιμαντέρ. Ολόκληρες γενιές κοινού, διοικήσεων, μοντέρ και κριτικών έχουν εκπαιδευτεί να περιμένουν αυτές τις αφηγηματικές μορφές. Ακόμη, το πλατύ κοινό -το μεγάλο κοινό- επίσης, έχει εκπαιδευτεί σ' αυτό.

Η αφήγηση όχι μόνο είναι το σήμα στα μεγάλα κομμάτια του κοινού να ενεργοποιηθούν, αλλά αλλάζει τον χαρακτήρα του κοινού που παραμένει. Δίνει στους θεατές το σήμα: "Εδώ έρχεται η αφήγηση" και η εκπομπή πηγαίνει στο δεξί μέρος του εγκεφάλου, το οποίο είναι προγραμματισμένο να ακούσει τα ντοκιμαντέρ. Να δώσουμε στους ίδιους θεατές ένα άλλο σήμα: "Εδώ καταφτάνε μια άλλη ιστορία για να δείτε μέσα από εσάς, τον ίδιο τον εαυτό σας" και πάει στην άλλη πλευρά του εγκεφάλου, η μάθηση ξεκινά, απαιτώντας κάπως τη συμμετοχή.

Τα ντοκιμαντέρ που αρχίζουν να αναπτύσσουν την πραγματική δύναμη του κινηματογράφου είναι πολύ τρωτά στις αδυναμίες. Λίγες λέξεις αφήγησης σε λάθος μέρος μπορούν να οδηγήσουν το κοινό στο να μη δει. Ένα κοινό που έχει ήδη καθίσει για να ακούσει μπορεί να μην παραμένει για τα περαιτέρω και να δει μέσα απ' αυτό το ίδιο. Ένα κοινό που έχει καθίσει για τα περαιτέρω μπορεί εντελώς να βγει έξω με την ξαφνική εμφάνιση των λέξεων που κόβουν τη μαγεία.

Μερικές από τις πιο ευπαθείς αποφάσεις που αφορούν την αφήγηση μπορούν να μαγέψουν ή να μπερδέψουν το κοινό. Οφειλούμε να είμαστε πιο θεληματικοί στη μαγεία, πιο συνειδητοί ότι αφηγούμενοι κάτι, αυτό μπορεί να στοιχίσει όλη την ταινία. Όταν θα πρέπει να αφηγηθούμε θα πρέπει να είμαστε πιο προσεχτικοί να υποστηρίξουμε την αφήγηση με δραματουργική ανάπτυξη παρά να την κατευθύνουμε και να την υποκαταστήσουμε με κάτι άλλο.

Εάν τίθενται σοβαρές βασικές αιτίες γύρω από τη χρήση της αφήγησης, τότε αυτό σημαίνει απλά ότι η ταινία δε λειτουργεί σαν ταινία. Σε αυτή την περίπτωση, η αφήγηση μπορεί να κάνει ότι είναι δυνατό για να λειτουργήσει η ταινία για ένα ιδιαίτερο κοινό. Παράγοντας μια αφηγηματική ταινία που λειτουργεί όσο το δυνατόν περισσότερο, σύμφωνα με τη φύση της, είναι πολύ καλύτερο παρά να παράγουμε μια ταινία που δεν λειτουργεί καθόλου.

Την περασμένη χρονιά έκανα ένα ενενητάλεπτο ντοκιμαντέρ χωρίς καθόλου αφήγηση, το "Fire Season", και έγραψα μια αφήγηση που κάλυπτε περισσότερο από το μισό μια ωριαίας εκπομπής, "Herself, Indira Ghandi". Δε θεωρώ ότι η μια ταινία είναι πιο πετυχημένη από την άλλη, για τις απαιτήσεις τους, μόνο ότι κάθε μία έχει διαφορετική φύση, με διαφορετικές δυνατότητες και απαιτήσεις.

Για τους περισσότερους κινηματογραφιστές ντοκιμαντέρ, η αφήγηση παραμένει ένα χρήσιμο εργαλείο για να κάνουν τα είδη των ταινιών που απαιτεί το κοινό τους. Άλλα το ντοκιμαντέρ έχει αλλάζει. Έχει ξεφύγει από μορφοποιήσεις που βασίζονται σε λογικές λέξεων προς πιο φιλικές μορφές που βασίζονται σε πιο δραματουργικές αρχές. Για τους κινηματογραφιστές της πρώτης γραμμής, η αφήγηση μπορεί να είναι δολοφόνος. Λίγοι κινηματογραφιστές θέλουν να δουλέψουν στην πρώτη γραμμή όλο το χρόνο, αλλά όταν το κάνουν, μπορεί να είναι αλήθεια ότι "Η αφήγηση είναι αυτό που κάνουμε όταν αποτυγχάνουμε".

*Σε αυτό το κείμενο ο Robert Drew (που γεννήθηκε το 1918), ο ιδρυτής της κίνησης direct cinema, υπογραμμίζει τις αντιρρήσεις του για την αφήγηση στο ντοκιμαντέρ. Μαζί με τους συνεργάτες του, τη θεωρούσε αντικινηματογραφική και περιοριστική.

Μια από τις λίγες ταινίες verité όπου χρησιμοποιήθηκε η φωνή off -και με μεγάλη επιτυχία- ήταν η "The Search for Locations in Palestine for the Gospel of Saint Matthew" (1965), του Pier Paolo Pasolini, ένα σκηνοθέτη που δεν έχει κάνει συνήθως ντοκιμαντέρ. Ο λόγος του Pasolini είναι τόσο αυθόρμητος, τόσο "άμεσος" που φαίνεται να είναι μια αντίδραση στο κόψιμο των σεκάνς. Το κείμενο αυτό δημοσιεύθηκε στο περιοδικό "International Documentary", Καλοκαίρι 1983. □

Η ΕΙΛΙΚΡΙΝΕΙΑ ΕΡΧΕΤΑΙ ΜΟΝΗ ΤΗΣ

O Jean Rouch συζητά με τον James Blue*

Πολλές από τις θεωρητικές αντιρρήσεις ενάντια στο *direct cinema*, στην Αμερική, αφορούσαν την εμμονή των κινηματογραφιστών στην κατάτμηση του γεγονότος του οποίου η παρουσία είναι το μοναδικό στοιχείο που έχει σχέση με την πραγματικότητα την οποία η κάμερα προσπαθεί να συλλάβει. Σε αυτή τη σύντομη συνέντευξη, ο Jean Rouch όχι μόνο δέχεται αυτή την κατάτμηση, αλλά, αντίθετα με τους Αμερικάνους συναδέλφους του, συμφωνεί ότι το αποτέλεσμα κάνει το κινηματογραφημένο πρόσωπο να αυτο-αποκαλύπτεται.

Jean Rouch: Ξέρετε πολύ καλά ότι όταν έχετε ένα μικρόφωνο -σαν αυτό που αυτή τη στιγμή κρατάτε, και όταν έχετε μια κάμερα στραμμένη στους ανθρώπους, τότε, ξαφνικά, ένα φαινόμενο υπάρχει επειδή τα άτομα εγγράφονται: συμπεριφέρονται πολύ διαφορετικά από ότι αν αυτά δεν εγγράφονταν: αλλά αυτό που πάντα φαίνεται πολύ παράξενο σε μένα είναι ότι, αντίθετα με αυτό που θα έπρεπε να γίνει, όταν οι ανθρώποι εγγράφονται, οι αντιδράσεις που έχουν είναι πάντα πολύ πιο ειλικρινείς παρά αν δεν εγγράφονταν. Το γεγονός της λήψης τους δίνει ένα δημόσιο χαρακτήρα.

Κατ' αρχήν, βεβαίως, υπάρχει ένα ενσυνειδητό στήσιμο. Λένε στον εαυτό τους: "Κάποιοι με βλέπουν, πρέπει να δώσω μια καλή εντύπωση για εμένα". Άλλά αυτό συμβαίνει για ένα μικρό χρονικό διάστημα. Και τότε, πολύ γρήγορα, αυτοί ξεκινούν την προσπάθεια να σκέφτονται -πιθανόν για εμένα για πρώτη φορά ειλικρινά- τα προβλήματά τους, ποιοι είναι και τότε αρχίζουν να εκφράζουν αυτό που έχουν μέσα τους. Αυτές οι στιγμές είναι πολύ σύντομες και πρέπει να ξέρουμε πώς να τις εκμεταλλευτούμε. Αυτή είναι η τέχνη να κάνεις μια ταινία σαν την "Chronique d'un Été" ("Το Χρονικό ενός Καλοκαιριού")¹...

Θυμάστε την Μαρσελίν; Η εβραιοπούλα που σουλάτσαρε στην πλατεία Ο-

μονοίας, ανακαλώντας φωναχτά τις αναμνήσεις της από τότε που ήταν σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης; Αυτή ήταν η πρώτη σκηνή που τραβήγαμε με το Michel Brault, σαν ηχολήπτη. Τον φέραμε από τον Καναδά και μαζί του έφερε όλο το ελαφρύ του υλικό. Ξαφνικά όλοι αισθανθήκαμε "απελευθερωμένοι". Μπορούσαμε να πάμε οπουδήποτε. Σκεφτήκαμε λοιπόν να δοκιμάσουμε το νέο μας υλικό στην πλατεία Ομονοίας. Τώρα, η Μαρσελίν μπορούσε να μιλήσει για τη μεταφορά της εκεί και κάθε φορά να διακόπτει απότομα, είχε αυτή τη μανία για επιδειξη που πολλοί κρατούμενοι έχουν όταν θέλουν να σε κάνουν να αισθανθείς τη φρίκη όλων αυτών. Ακόμα και αν έχει αντιμετωπισθεί από αυτή τη φαινομενική αδιαφορία μας που δεν ξέρουμε πώς να της απαντήσουμε, όλοι θα μπορούσαμε να πούμε "Έλα, μη μου το πεις" -μπορούσε να το κάνει πιο φρικιαστικό. Λοιπόν, θέλαμε πολύ κάτι να βάλουμε στην ταινία για να εξηγήσουμε το χαρακτήρα της Μαρσελίν, αλλά δεν ξέραμε πολύ καλά πώς να το βάλουμε.

Άλλα εκείνη την εποχή -ήταν 15 Αυγούστου 1960- υπήρχαν κάποιοι κινηματογραφιστές που γύριζαν κάποιες σκηνές από αυτό, ξέρετε, σαν το "Παρίσι στην Κατοχή", τέτοιου είδους, είπαμε, λοιπόν, ας πάμε στην πλατεία Ομονοίας. Εκεί σίγουρα θα υπήρχαν κάποιοι Γερμανοί

στρατιώτες και τότε θα μπορέσουμε να ρωτήσουμε την Μαρσελίν για να μας μιλήσει για τις εμπειρίες της. Άλλα πάγαμε πολύ αργά αυτό το πρώι και όταν πήγαμε στην πλατεία Ομονοίας δεν υπήρχαν πλέον "Γερμανοί στρατιώτες". Τίποτε. Είπα λοιπόν -"Αυτό δεν αλλάζει τίποτε. Μαρσελίν, πάρε το μαγνητόφωνο στον ώμο σου και κράτα το μικρόφωνο, κάνε απλά ένα γύρο στην πλατεία Ομονοίας -(η οποία ήταν άδεια)- και πες οτιδήποτε έρχεται στο μυαλό σου". Αυτή εκδηλώθηκε με αυτό το μονόγο, ο οποίος νομίζω ότι είναι εκπληκτικός, όταν μιλαγε μόνο στον εαυτό της -κανένας δεν μπορούσε να την ακούσει. Την ακολουθούσαμε με την κάμερα. Και όταν σταμάτησα τη σκηνή, η Μαρσελίν είπε "Δεν τελειωσα ακόμα". Πήγαμε στην πλατεία της Όπερας, αλλά τίποτε δεν φάνηκε να συμβαίνει. Τότε τυχαία, πήγαμε προς το Les Halles (την αγορά στο Παρίσι της οποία ο δρόμος έχει ένα σχήμα σαν ένα μεγάλο γόντζο).

Ήταν άδεια, κατά συνέπεια μπορούσαμε να περπατήσουμε σ' αυτή. Και είπε ότι ήθελε να πει.

Και όταν ο Morin και εγώ το είδαμε, είμαστε πολύ συγκινημένοι. Σκέφτηκα ότι αυτό ήταν εξαιρετικό. Και αυτό που φαινόταν πιο σημαντικό ήταν ότι κάποιος μπορούσε να μιλήσει τόσο ειλικρινά ενώ περπάταγε. Και αυτό που ήταν ακόμη πιο εντυπωσιακό ήταν αυτό που μου είπε πραγματικά χωρίς τη θέλησή της! Και αυτό που μου αρέσει τόσο πολύ σ' αυτό το είδος του κινηματογράφου είναι ότι οτιδήποτε μπορεί να συμβεί! Δεν ξέρεις ποτέ. Ξαφνικά άρχισε να μιλά, όχι για το στρατόπεδο, αλλά για την επιστροφή της! Γιατί; Επειδή το Les Halles μοιάζει με σταθμό του τρένου. Και βλέπετε, μέσα από συνειρμό, αυτή άρχισε άμεσα να μιλά για την επιστροφή της όταν η οικογένειά της ήρθε να τη

συναντήσει, αλλά ο πατέρας της δεν ήταν εκεί. Αυτό ήταν κάτι το θαυμαστό. Κάτι εντελώς εκτός σχεδιασμού! Δεν ξέραμε τι θα μπορούσε να συμβεί. Σκέφτηκε ότι ήταν ένα θαύμα... Λοιπόν, όταν προβάλαμε τη σκηνή στη Μαρσελίν, είπε ότι τίποτε απ' αυτά δεν την αφορούσε! Τώρα αυτό τι σημαίνει; Εννοούσε: "Είμαι ένας πολύ καλός ηθοποιός και είμαι ικανή να τα παίξω όλα αυτά!". Άλλα αυτό δεν είναι αλήθεια. Ο Morin και εγώ αντιληφθήκαμε ότι όταν έλεγε αυτά τα πρόγραματα ήταν η πραγματική Μαρσελίν, τρομερά ειλικρινής, η οποία έλεγε αυτά που πίστευε, όπως ήταν.

James Blue: Αφού αναπαραστήσατε αυτή την ίδια, αρνήθηκε την αναπαράσταση λέγοντας ότι έπαιζε σαν ηθοποιός. Ποιες ήταν οι συνέπειες στην υπόλοιπη ταινία; Την κατέστρεψε;

JR: Αφού η Μαρσελίν είδε αυτές τις σκηνές αισθάνθηκε ότι είχε παίξει αυτό το ρόλο!...

JB: Λοιπόν, συνοψίζοντας, κατ' αρχήν ένα συνειδητό τεχνικό στήσιμο, κατόπιν μια ανασκόπηση στον εαυτό του και ανάσταση του κρυμμένου εαυτού του που πιθανόν δε γνωρίζει, μετά τη λιγότερο ή περισσότερο συνειδητή άποψη να παίξει ένα ρόλο που προσδιορίζεται απ' αυτή την ανάδειξη και μια άποψη να λύσει αυτό το πρόβλημα με το πρόσχημα ότι αυτό είναι μόνο στην ταινία.

*Η συνέντευξη αυτή δημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Film Comment", τ. II, No 2, Ανοιξη του 1964. Ο James Blue είναι επίσης σκηνοθέτης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η ταινία "Chronique d'un Été" (1961) είχε γίνει με τη συνεργασία του Edgar Morin, στη σκηνοθεσία και το σενάριο. Ο Morin φαίνεται να παίρνει συνεντεύξεις μπροστά απ' την κάμερα (σ.τ.μ.). ☙

Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΕΙΝΑΙ ΜΕΣΑ ΜΑΣ

Οι αδελφοί Maysles συνομιλούν με τον James Blue*

Ο James Blue συνάντησε το 1964 τους αδελφούς Maysles, τον Albert και τον David (που γεννήθηκαν το 1926 και 1932, αντίστοιχα, ο David πέθανε το 1987). Ο Blue ήταν και σκηνοθέτης και είχε κάνει το 1962 μια ταινία για τον πόλεμο της Αλγερίας, "Οι Ελαιώνες της Δικαιοσύνης", με την οποία κέρδισε το βραβείο της Society of Motion Picture and Television Writers, στις Κάνες. Μέσα από τη συζήτησή τους, ο Blue πίεσε τους Maysles πάνω σε θέματα σκοπιμότητας και δημιουργικότητας που ήταν τα κλειδιά για την πρώτη περίοδο της εποχής του *verité*. Σε ένα σημείο της συνέντευξης, που δε δημοσιεύεται εδώ, ο Al Maysles αναφέρει τον Bacon: "Η θεώρηση πραγμάτων όπως είναι χωρίς λάθη ή σύγχυση, χωρίς αποκατάσταση ή εξαπάτηση, είναι στον εαυτό μας, πολύ ευγενικότερο παρά ένα ολόκληρο επίτευγμα μιας εφεύρεσης". Πάνω σ' αυτό βασίστηκε το *direct cinema*. Μετά από αυτή τη συνέντευξη οι αδελφοί Maysles έκαναν μερικές από τις καλύτερες δουλειές τους, όπως το "Salesman" (1969), "Gimme Shelter" (1970) και "Grey Gardens" (1975).

Στη Νέα Υόρκη οι εμπορικοί κινηματογραφιστές κοκκινίζουν και τσατίζονται όταν μιλά κάποιος για τους Maysles. Στο Χόλιγουντ, τα περίβλεπτα μέλη της Motion Picture Academy είδαν δέκα λεπτά από το "Showman" (1962) και σταμάτησαν την προβολή. Οι παλιές σχολές ντοκιμαντέρ τους αποκαλούν "αντι-κοινό" και "αντι-τέχνη".

Ο Al στην αρχή συνεργάστηκε με τους Richard Leacock, Don Alan Pennebaker και Robert Drew. Μαζί γύρισαν την πρώτη κλασική ταινία του αμερικανι-

κου *cinéma vérité*: το πλέον πασίγνωστο "Primary" (1960), γύρω από τη διαμάχη μεταξύ των Kennedy και Humphrey, το 1960 στο Wisconsin, στις εκλογές, και την αμφιλεγόμενη "Yanki No" (1961), η οποία αναφέρεται στον αντιαμερικανισμό στη Λατινική Αμερική. Ο Greg Shuker εντάχθηκε προς τα τέλη του 1960 και γύρισαν στην Κένυα δύο μέρη μιας σειράς: "Land of the White Ghost" και "Land of the Black Ghost". Ο Al άφησε την ομάδα το 1961 για να κάνει τη δικιά του εταιρία μαζί με τον αδελφό του

David... Αφού άφησε την ομάδα του Drew, ο Al και ο αδελφός του David, ο οποίος έκανε την εγγραφή των ήχων και το μοντάζ, έκαναν ταινίες για ανθρώπους σε όλα τα στάδια της ζωής τους. Ξεπερνώντας την δημοσιογραφική πλευρά του Drew, πήγαιναν πιο βαθιά στην προσωπικότητα ενός ατόμου ή σε μια ομάδα, μιλώντας για κάποιες στιγμές της ζωής τους. Έτσι παρήγαγαν τη "Showman", για τον παραγωγό Joe Levine, και, πρόσφατα, την "What's Happening?", για τους Beatles. Καμία απ' αυτές τις ταινίες δεν κατέκτησε το κοινό, πάντως η "Showman" προβλήθηκε σε Φεστιβάλ σε όλο τον κόσμο και προκάλεσε μεγάλες διαμαρτυρίες ή ευνοϊκά σχόλια.

Εξαιτίας της πεποιθησης του Al να πιάσει ένα είδος "υποκειμενικής-αντικειμενικής" αλήθειας, η κάμερά του ανεξαρτητοποιεί την ηθική απ' την αισθητική, όπου η ομορφιά και η ειλικρίνεια των αστέρων, ένα κόψιμο ή μια αλλαγή της γωνίας της κάμερας μπορεί αν είναι όχι μόνο ένα αισθητικό λάθος, αλλά επίσης ένα "επιχείρημα" ενάντια στην Αλήθεια. Με κινηματογραφικούς όρους, ο Al Maysles είναι θρησκευτικός ζηλωτής.

Al: Όταν πήγα στην Κούβα για να γυρίσω ένα μέρος του "Yanki No", δεν ήξερα για τον Κάστρο και την Κούβα περισσότερο από οποιοδήποτε άτομο. Δε νομίζω ότι θα έκανα κάτι καλύτε-

ρο αν ήμουν καλύτερα προετοιμασμένος. Μετά την προσγείωση του αεροπλάνου, πήγα σε μια μεγάλη συγκέντρωση όπου ο Κάστρο μιλαγε στις μητέρες και το πρώτο μου πλάνο ήταν ένα κοντινό του Κάστρο. Θα μπορούσα να ξοδέψω πέντε χρόνια ακολουθώντας τον γύρω-γύρω στον κόσμο και να μην μπορούσα να κάνω ένα πλάνο σαν αυτό. Όσο καλύτερα ξέρεις κάποιον, τόσο σε μειονεκτική θέση βρίσκεσαι. Δεν είσαι τόσο περιέργος για να αφήσεις πράγματα που σου είναι οικεία. Το ουσιαστικό είναι ότι πηγαίνεις επειδή λες στον εαυτό σου: "Οποιοσδήποτε το ξέρει αυτό"...

James: Η ταινία "The Chair" (1961), απ' την ομάδα του Drew είχε γυριστεί από πολλούς εικονολήπτες. Κάποιος άλλος εικονολήπτες σας βοήθησε με κάποιο τρόπο;

Al: Τα τραβήξαμε όλα με μια κάμερα. Εσύ, σαν παρατηρητής, είσαι μία κάμερα. Δεν είσαι δύο ή τρεις κάμερες, είναι αδύνατον να είσαι σε δύο μέρη συγχρόνως. Όταν πηγαίνεις για ένα αντίθετο πλάνο, αυτό είναι λάθος. Εσύ, σαν άτομο, δεν μπορείς να πηδάς μέσα στο δωμάτιο. Στις ταινίες μου σπάνια βλέπεις κάποια γυρίσματα από θέσεις που δεν είναι φυσικές για έναν παρατηρητή από μια συγκεκριμένη θέση. Οι λήψεις είναι είτε από μια καθισμένη θέση, μια καρέκλα, ή από μια όρθια θέση και όχι από περιέργες



"Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή" του Τζίγκα Βερτάφ (1929)

γωνίες. Στο "What Happening?" είναι αυτός ο ντισκ τζόκεϊ και οι Beatles, η κάμερα πηγαίνει απ' τον ένα στον άλλο. Είναι απ' τις καλύτερες λήψεις που έχω κάνει. Θα μπορούσε να γίνει περιμένοντας τις καλύτερες στιγμές για καθένα απ' αυτούς και μετά να τους μοντάρω μαζί. Άλλα αν είσαι ικανός να τους τραβάς σε μια συνέχεια, απ' τον ένα στον άλλο, η αλληλουχία δε γίνεται στο μοντάζ και αυτή γίνεται πιο πιστευτή στο θεατή. Είναι πιο τίμιο.

James: Η ηθική παίζει μεγάλο ρόλο στον τρόπο με τον οποίο γυρίζετε. Τραβώντας με μια κάμερα και ψάχνοντας τα θέματα, αισθάνεστε ότι επιβεβαιώνεται το θεατή ότι αυτό που βλέπει έχει όντως γίνει και ότι δεν έχει γίνει για τους δικούς σας σκοπούς. Με αυτό τον τρόπο αισθάνεστε ότι προσεγγίζετε την

Αλήθεια. Πολλοί πιστεύουν ότι αυτό δεν είναι καθόλου Αλήθεια. Λένε ότι κινηματογραφείτε κλέβοντας. Τίποτε εκτός από επιφάνεις εμφανίζονται.

Al: Η ζωή είναι φτιαγμένη από κλεψιές. Με κάποια έννοια ο Joe Levine είναι ένα ψεύτικο πρόσωπο.

James: Εννοούν ότι με αυτό που κάνετε δεν εισχωρείτε στο πρόσωπο.

Al: Οι σκηνοθέτες ταινιών μυθοπλασίας πιστεύουν ότι πιάνουν ενδιαφέροντα θέματα δημιουργώντας τα. Δεν πιστεύω ότι το πετυχαίνουν. Ήθελα να ήξερα τι θα έλεγαν να πει ένας ηθοποιός στο ρόλο του Levine για να τον αναδείξει περισσότερο. Ήθελα να έβλεπα κάποιον να το κάνει καλύτερα. Δεν πιστεύω ότι μπορεί να γίνει.

James: Γιατί έχετε την απελπι-

στική ανάγκη να σχεδιάζετε πρόγματα έξω από την Φύση, έξω από τον κόσμο που σας περιβάλλει; Γιατί αυτή η ανάγκη να γνωρίζετε ότι αυτό που κινηματογραφείτε είναι αυθεντικό και όχι κάτι που έχει φτιαχτεί;

Al: Η διαμόρφωσή μου ήταν πιο επιστημονική παρά καλλιτεχνική. Διδαξα ψυχολογία στο Πανεπιστήμιο της Βοστόνης. Ξόδεψα τη ζωή μου σε έρευνες. Η επιστημονική μέθοδος είναι το κυριότερο ενδιαφέρον μου. Εκτός από αυτό, αισθάνομαι πιο άνετα σαν ένας οξυδερκής παρατηρητής. Θαυμάζω τους ανθρώπους που έχουν μια συγκαταβατική άποψη για τα πρόγματα και για τον κόσμο που τους περιβάλλει. Υπάρχει κάτι αλλο: αν έχετε μια συγκαταβατική άποψη για κάτι έξω από τον εαυτό σας, τις επιλογές τις κερδίζετε. Αυτό ικανοποιεί μια ιδιοτελή ανάγκη. Αυτό σημαίνει ότι η δουλειά σας θα είναι πιο σταθερή.

James: Διότι μαρτυρεί κάτι;

Al: Διότι εξαρτάται, σε τελική ανάλυση, από κάτι εκτός από εσάς. Δεν ξέρω, διάβολε, πόσοι θα δουν το "Primary" εκατό χρόνια από τώρα. Αυτά τα τελευταία πέντε χρόνια, ήρθαν και την είδαν σαν την πιο αληθινή ταινία. Αν είχαμε ξεκινήσει με μια προσδιορισμένη άποψη, είμαι σίγουρος ότι η ταινία θα είχε καταστραφεί τώρα... Θέλω να κάνω μια ταινία, την "Coup de Foudre". Θα ήθελα να

συναντήσω ένα κορίτσι και να κινηματογραφήσω τις ωραίες στιγμές, να τη συναντήσω και να μείνω μαζί της για λίγο. Μια εμπειρία εντελώς καινούργια για εμένα, καινούργια για αυτή, και η κινηματογράφηση. Το δοκίμασα με δύο κοπέλες. Η πρώτη ήταν..., τέλος πάντων, δεν έλεγε τίποτε. Η άλλη μίλαγε συνέχεια.

James: Έπαιζαν για την κάμερα;

Al: Έπαιζαν. Άλλα όταν συναντάτε κάποιον για πρώτη φορά βγάζει περισσότερα για τον εαυτό του παρά μια άλλη φορά.

James: Αυτή η επιθυμία να "έχετε μια εμπειρία" σας έχει οδηγήσει σε αυτή την τεχνική των μεγάλων πλάνων, ή όχι;

Al: Μέσα σε μια μακριά πορεία ή με μια μακροχρόνια επαφή με την κάμερα, εάν αυτό συνεχιστεί, λειτουργεί υπέρ του κινηματογραφιστή στο ότι το άτομο τα αφήνει όλα και βγάζει τον εαυτό του σε αυτή τη μεγάλη πορεία. Αν όχι, σε μια μικρή επαφή, το άτομο μπορεί να βάλει τη μάσκα.

(Ακολούθησε μια συζήτηση με τον Al Maysles με τον αδελφό του David, ο οποίος ασχολείται με τον ήχο, το μοντάζ, και τον οικονομικό τομέα).

James: Ο αδελφός σας μίλησε για την ανάγκη να είμαστε τίμιοι για να κερδίσουμε την εμπιστοσύνη του κοινού ως προς την αυθεντικότητα αυτού που δείχνουμε. Πιστεύει ότι το κά-



νει αυτό με το να μεγαλώνει τις σκηνές παρά για να κινηματογραφεί τμηματικά, κινώντας την κάμερα, βάζοντας τον εαυτό του μέσα στη ζωή που υπάρχει γύρω από αυτόν. Αναρωτιέμαι ποιες αρχές σας οδηγούν να κόβετε το υλικό του Al. Στο "Showman" υπήρχαν πολλά σημεία που βραδυπορεί η αφήγηση, αναδρομές πίσω και μπρος, κοψίματα συνέχεια. Είδα ακόμα που έχετε εκμεταλλευτεί το γεγονός ότι δεν μπορούμε να δούμε το στόμα ενός προσώπου όταν συνομιλεί με ένα άλλο. Αυτό θέτει σε εσάς ένα ηθικό πρόβλημα;

David: Δεν υπάρχουν τόσα πράγματα που να είναι πεντακάθαρα αντικειμενικά, κατά κάποιο τρόπο είναι καλλιτεχνικά.

Η αντικειμενικότητα είναι ακριβώς μια προσωπική αξία: να είσαι ουσιαστικά ειλικρινείς με το αντικείμενο και να το συλλάβεις σε ουσιαστικές στιγμές. Αναφέρεστε όταν ο Levine είναι στο τηλέφωνο και μιλά με τον Kim Novak και του λέει να έρθει. Έχουμε τα χειλια του που μπορείτε να δείτε να κινούνται, αλλά δεν μπορεί να συνδυαστεί με το πλάνο που προηγείται. Δεν το είπε, ίσως όχι αυτή τη στιγμή, αλλά για να διατηρήσουμε μια συνέχεια το αλλάξαμε. Δε θέλαμε να αλλάξουμε τα λόγια του για να τον κάνουμε να φαίνεται κακός. Όταν βλέπετε την ταινία έχετε την εντύπωση ότι βλέπετε κάτι πραγματικό. Μιλήσατε για πολλά κοψίματα, είχαμε μερικά. Υπάρχουν μερικά

ανάμεσα στις διαφορετικές σκηνές. Ο αντιπρόεδρος μιλά, ο πωλητής, μετά πάλι πίσω στο Levine...

James: Τι κάνετε όταν έχετε το υλικό σε φιλμ; Ποια είναι η διαδικασία;

David: Το ταξινομώ όπως έχει γυριστεί, κατά χρονολογική σειρά. Μετά το βλέπω δύο φορές, κρατώ σημειώσεις και προσπαθώ να βάλω μια δομή πολύ-πολύ σφιχτή στο χαρτί. Και τα θέματα επίσης. Μετά, με δύο άτομα, το κόβουμε σε τμήματα. Προσπαθούμε να πάμε στο πρώτο κόψιμο. Δεν δουλεύουμε παραπάνω από δύο ώρες όταν ξέρουμε ότι έχουμε μια ώρα λήψεων.

James: Είπατε ότι προσπαθείτε να φτιάξετε ένα θέμα. Ποιες θεματικές ιδέες είχατε κάνοντας το "What Happening?", για τους Beatles;

David: Προσπάθησα να δείξω πως τυποποιήσαν ένα μεγάλο μέρος της αμερικανικής νεολαί-

ας. Αισθάνομαι ότι υπήρχε ένα είδος ανησυχίας. Ήθελαν να βρουν τι συμβαίνει στην πόλη. Που θα πάμε; Είναι σαν το "Marty". Ψάχνουν πάντα για κάτι, για ένα ρυθμό.

James: Μια απ' τις κριτικές που γίνονται από ανθρώπους, ακόμα και απ' αυτούς που σας θαυμάζουν, είναι ότι υπάρχουν χαλαρές δομές. Τι κάνετε για να αναγκάσετε να δούμε και άλλο;

David: Σε ιδανικές περιπτώσεις, θέλουμε να υπάρχει μια ιστορία, να έχει μια αρχή, μέση και τέλος, μια λογική ανάπτυξη. Προσπάθησα στο "Showman" να έχω μια δομή που να δίνει μια κατεύθυνση. Αυτός είχε αποτύχει, τον είδατε να δουλεύει και είδατε ότι απέτυχε. Το κάναμε τη νύχτα όταν ο Levine πήρε το Όσκαρ. Η σεκάνς που ο Joe επισκέπτεται τη Βοστόνη, κάνει τις δουλειές του και περνά χαλαρά στο σπίτι του στη Βοστόνη. Νομίζω ότι καταφέρνεις να αισθανθείς στην ται-

ΚΟΥΠΟΝΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

ΕΠΩΝΥΜΟ:.....

ΟΝΟΜΑ:.....

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ:.....Τ.Κ.:.....

ΠΟΛΗ:.....Τηλ.:.....

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΙΑ ΕΝΑ ΧΡΟΝΟ: 17,61€

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΙΑ ΕΞΙ ΜΗΝΕΣ: 8,80€

Στείλτε με ταχυδρομική επιταγή το παραπάνω ποσό στην ταχυδρομική διεύθυνση και στο όνομα: Φραγκούλης Γιάννης, Ευδόξου 60-62, 11743 ΑΘΗΝΑ. Για περισσότερες πληροφορίες στα τηλέφωνα: 010-9012987, 5225157, 0974-123481, fax: 010-5225157.

Στους συνδρομητές προσφέρεται μια πλήρη συλλογή των κινηματογραφικών βίντεο από την εταιρεία New Star, που ειδικεύεται στις σινεφίλ ταινίες. Μπορείτε να επικοινωνείτε στα παραπάνω τηλέφωνα ή στην παραπάνω διεύθυνση. Επίσης το ίδιο ισχύει για κάθε ανανέωση συνδρομής.

νία ότι έρχεσαι σε επαφή με κάτι που δεν ήξερες πριν. Νομίζω ότι υπάρχει μια δομή. Μάθαμε κάτι μετά από μια σκληρή εμπειρία: όσο πιο γρήγορα γυρίζει μια ταινία τόσο πιο εύκολο είναι να τη μοντάρεις. Υπάρχει μια αλληλουχία στο χρόνο.

James: Ποιος είναι ο ρόλος της αφήγησης στις ταινίες σας;

David: Σε ιδανικές περιπτώσεις, είναι το μέρος του όλου, να κάνουμε τους θεατές δικούς μας σχολιαστές. Όχι να πουν οτιδήποτε, αλλά να δουν. Η αφήγηση είναι ένα πόδι που χρειάζεσαι για υποστήριξη αν τη χρειάζεσαι. Δείχνει κάτι που δεν είναι στην εικόνα, που έχει χαθεί. Θέλω να κάνω μια ταινία που να μην έχει αφήγηση, να στέκεται σαν ταινία. Πιστεύω ότι τα ίδια κριτήρια που εφαρ-

μόζονται σε μια ταινία του Χόλιγουντ, εφαρμόζονται και στις δικές μας. Δεν μπορείς να πεις: "Λοιπόν, αυτό είναι ένα ντοκιμαντέρ, μπορείς να έχεις αφήγηση". Δεν θέλω αυτές τις παραχωρήσεις και τις απολογίες...

James: Είδατε την "Pather Panchali";

David: Τρομερή ταινία.

James: Άλλα αυτοί είναι ηθοποιοί. Ο Ray τους διηγύθυνε με ένα συγκεκριμένο στιλ, που δεν υπερβάλλουν ως προς τη ζωή, αλλά τα εφέ τους είναι απλά και πολύ ελεγχόμενα. Ας συγκρίνουμε μια σκηνή όπως θα μπορούσε να είχε συμβεί στην πραγματικότητα και όπως ο Ray την δομεί, όταν στο τέλος της

ταινίας ο πατέρας γυρνά πίσω με το σάλι της κόρης που έχει πεθάνει. Ήταν μακριά στην Καλκούτα και δεν είχε ειδοποιηθεί για το θάνατο της κόρης του. Λέει: "Αγόρασα αυτό το σάλι για τη Ντούγκα". Η μητέρα το παίρνει ξαφνικά, χτυπιέται πάνω του, πέφτει κάτω και κλαίει και στη στιγμή χωρίς μια λέξη εξήγησης καταλαβαίνει τι είχε συμβεί. Πέφτει κάτω κατηγορώντας τον εαυτό του. Έχει τρομερό πόνο. Τώρα, στην πραγματικότητα, αυτή η σκηνή θα μπορούσε να ήταν μια ανταλλαγή πολλών λέξεων μέσα στο χρόνο. Αυτό δεν έχει την ποίηση της επιλογής. Η σκηνή, λοιπόν, μπορεί να είναι λιγότερο δυνατή ή ποιητική αν την κινηματογραφήσετε όπως συνέβη.

David: Στις ταινίες του All τα ότομα υπόκεινται στην ίδια επιλογή: σε μια συναισθηματική απαίτηση. Όπως είπατε, θα μπορούσε να ήταν κάτι βαρύ, αλλά νομίζω ότι μπορούμε να κόψουμε αυτό το βαρύ πράγμα έτσι ώστε να γίνει πιο πειστικό και πιο συγκινητικό. Ουσιαστικά επιτρέπουμε τα γεγονότα να γίνουν παρά να τα ελέγχουμε. Πιστεύουμε ότι αυτά που συνέβησαν είναι πιο συγκινητικά.

*Η συνέντευξη αυτή δημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Film Comment", Φθινόπωρο 1964, τ. 2, No 4. ■

ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ ΥΠΕΥΘΥΝΟΤΗΤΑ

του
Pauline Kael*

Σε αυτό το άρθρο ο καυστικός Pauline Kael πετάει το γάντι στην ταινία των αδελφών Maysles και της Charlotte Zwerin, "Gimme Shelter". Αυτή η ταινία που γυρίστηκε το 1970 και αφορούσε τις παραστάσεις των Rolling Stones, στο Altamont, έγινε διάσημη γιατί κατέγραψε έναν από τους τέσσερις θανάτους που έγιναν κατά τη διάρκεια αυτού του γεγονότος. Ο Kael κατηγορεί τους κινηματογραφιστές για υποκρισία "κυνηγών την αποκλειστική επιτυχία του *cinéma vérité*" και τουλάχιστον δεν έχουν κάποια υπευθυνότητα για αυτά που συμβαίνουν.

Η μελέτη για την ηθική στο ντοκιμαντέρ και για την υπευθυνότητα των κινηματογραφιστών ως προς τα θέματά τους περνά διαμέσου της φόρμας¹. Το έγκλημα του Gimme Shelter, το βλέπουμε τρεις φορές στην ταινία, αυτό αφήνει ανοικτό το θέμα της μίξης των γαργαλιστικών σκηνών στον τρόπο των αποχαυνωτικών ταινιών.

'Όταν ο Mick Jagger φαίνεται στο "Gimme Shelter" σκεπτικός να κοιτάζει τα μέτρα του φιλμ, που γυρίστηκαν για αυτόν απ' τους αδελφούς Maysles, και να αναρωτιέται πως συνέβησαν όλα αυτά, αυτή είναι η διπρόσωπη σκηνοθεσία. Κάποιος θα ήθελε να πει: "Ξεφορτώσου την κυρία Αθωόπητα και πες μας την ιστορία με ακρίβεια, απ' τα παρασκήνια μέχρι τα γεγονότα". Αυτό που δεν εξηγείται είναι ότι τέσσερις μήνες μετά το Woodstock, η Stone Promotions ζήτησε απ' τους αδελφούς Maysles να κινηματογραφήσουν τους Stones στη Madison Square Garden. Οι αδελφοί Maysles είχαν κάνει μια ταινία για την περιοδεία των Beatles στην Αμερική και ο Albert Maysles γύρισε ένα μέρος του "Monterey Pop". Όταν, σαν αποκορύφωμα της περιοδείας τους στην Αμερική, οι Stones αποφάσισαν να κινηματογραφήσουν μια συναυλία, με ελεύθερη είσοδο, στην περιοχή του San Francisco, οι αδελφοί Maysles έκαναν μια συμφωνία μαζί τους και μάζεψαν ένα πολυάριθμο πρωστικό. Το κακόφημο δικηγορικό γραφείο της Melvin Belli και οι διαπραγματεύσεις

τους για τη συναυλία, βρίσκονται μέσα στην ταινία, αλλά δεν εξηγείται ότι ο Porter Bibb, ο παραγωγός του "Salesman", ήταν αυτός που κατάφερε την Belli ή ότι ο Bibb ήταν στην παραγωγή της συναυλίας στο Altamont, με τη συμφωνία να παράγει την ταινία των Maysles. Η σκηνή στο γραφείο της Belli μας αναφέρει με λεπτομέρειες ότι η συναυλία πρέπει επειγόντως να μεταφερθεί στο Altamont επειδή οι ιδιοκτήτες της περιοχής ήθελαν δικαιώματα απ' τη διανομή της ταινίας. Το "Gimme Shelter" ξεπλένει έτσι τους Rolling Stones και τους κινηματογραφιστές, λέγοντας ότι η συναυλία είχε κανονισθεί και ειδικά με γνώμονα την προσέγγιση των δικαιωμάτων. Οι Άγγελοι της Κόλασης, γνωστοί για τη βία τους, αλλά ανυπόληπτοι και με φωτογένεια, είχαν προσληφθεί σα φρουροί για το ποσό των 500 δολαρίων σε μπύρες. Έτσι γινόταν οικονομία στο χρόνο και δημιουργόυσε λιγότερα προβλήματα παρά να προσληφθούν άσπλοι φρουροί και οι Άγγελοι της Κόλασης θα φαινόνταν σαν οι κατάλληλοι φρουροί για τους Σατανικούς τους Άρχοντες, τους Stones.

Στην ταινία, βλέπουμε του Αγγέλους να έχουν επιφορτισθεί τη δουλειά, να κρατήσουν καθαρό το μέρος και να προστατεύσουν τους Stones.

...Όταν η περιφήμη ταινία, που είχε γίνει για κερδοσκοπικούς λόγους, "Singin' in the Rain", μιλούσε για την προσφορά χαράς στις πληκτικές ζωές του κόσμου, γελούσαμε. Θα μπορούσαμε να γελάσουμε στη συνομιλία στο γραφείο της Melvin Belli, στο "Gimme Shelter", για τη "δωρεάν συναυλία" για τον "κόσμο" και για την κουβέντα ότι οι Stones δε θέλουν λεφτά όταν η συναυλία θα κινηματογραφθεί και ότι οι Rolling Stones και οι Maysles θα μοιραστούν τα κέρδη απ' την ταινία; Ένα απ' τα ανέκδοτα του cinéma vérité είναι ότι πρακτικά ο μόνος τρόπος για να τραβήξεις το κοινό είναι να χρησιμοποιήσεις μεγάλους σταρ, αλλά αφού οι μεγάλοι σταρ συνεργάζονται μόνο εάν έχουν το οικονομικό -και γενικά το καλλιτεχνικό- έλεγχο της ταινίας, οι τεχνικές του cinéma vérité χρησιμοποιήθηκαν για να δώσουν την εικόνα των σταρ που πουλιόνται...

Η ταινία συνέλαβε (τον Mick Jagger) σε τρομερή ένταση σαν έναν περφόρμερ (έτσι που μόνο ο Godard θα μπορούσε να συλλάβει στο "One Plus One", ίσως επειδή τράβήξει σε μια στιγμή πρόβας, χωρίς το κοινό). Ακόμη συνέλαβε την περιπαιχτική, σαρκαστική σχέση του με το κοινό: μπορεί να τελειώσει ένα φρενιτικά έντονο νούμερο και να πει στο κοινό: "Δεν θέλετε να κατεβάσω τα παντελόνια μου κάτω, ή θέλετε;". Η σκληρότητά του είναι προκλητική και αφού ο ροκ περφόρμερ γίνεται δεκτός απ' τους νέους σαν ο εκπρόσωπος τους, η απόσταση ασφαλείας μεταξύ του περφόρμερ και του κοινού περιορίζεται πολύ. Απ' την αρχή του "Gimme Shelter", η γνώση μας για τη φρίκη μας αναγκάζει να δούμε τους Rolling Stones όχι όπως σε μια συνηθισμένη ταινία για μουσικά συγκροτήματα, αλλά σαν προετοιμασία, και πιθανή αιτία μια καταστροφής. Αρχίζουμε να υποπτεύσμαστε ότι το στιλ του Mick Jagger οδηγεί στη βία,

όπως αυτός ο ίδιος προτείνει σε ένα απλοϊκό και αποστασιοποιημένο τρόπο όταν παραπονιέται -με ένα ζωώδη τρόπο, αλλά και περήφανο- στο πλήθος ότι θα υπάρξουν προβλήματα κάθε φορά που αρχίζει να τραγουδά το "Sympathy for the Devil". Μπορεί να μην καταλαβαίνει πλήρως την ανταπόκριση, δουλεύει για αυτήν και περιμένει. Η ταινία έχει ένα πολύ αποστασιοποιημένο πάθος, επειδή καθένας φαίνεται τόσο αβοήθητος. Πολλά άτομα στο Altamont είναι απογοητευμένοι ή χτυπημένοι, αλλά έχουν σκλαβωθεί απ' τη μουσική ή, ίσως, μόλις αρχίζουν να αισθάνονται έτσι· κάποιοι σφίγγονται και αισθάνονται άσχημα απ' το ρυθμό και έχουν μια παρωδία χορού, σε στιλ αποκάλυψης: άλλοι κολυμπούν ή γδύνονται στηριζόμενοι στα χέρια του κόσμου· και μπορούμε να δούμε τρομοχτικές φάτσες, κοντά στη σκηνή και στους θυμωμένους Αγγέλους. Όταν ο Grace Slick και μετά ο Mick Jagger καλούν το κοινό να ηρεμήσει, λέγοντας "κρατήστε τα σώματά σας μακριά μέχρι να νιώσετε την αγάπη" και "να είστε όλοι ενωμένοι", λένε σε όλους αυτά που ξέρουν να πουν, αλλά η κατάσταση έχει ξεπεράσει κάθε έλεγχο. Δε φαίνεται να συνδέουν αυτό που είναι με αυτό που θα γίνει. Ο Mick Jagger συμβολίζει την καταστροφή των αξιών που τώρα επικαλείται. Το να πετάς και ζητάς απ' τον κόσμο να ελέγχουν τους εαυτούς τους, αυτό είναι παθητικό και μέχρι η τρομερή βία να ξεπάσει απ' τους Αγγέλους της Κόλασης, οι οποίοι προσπαθούν να κρατήσουν την ιδέα τους για την τάξη φράζοντας τα περάσματα, ο Jagger λέει "αδελφοί και αδελφές, γιατί μάχεστε;", είναι οικτρά εκτός ορίου. Μουσικά, ο Jagger δεν μπορεί να ηρεμήσει επειδή το οργιαστικό είδος της μουσικής του έχει μόνο ένα τρόπο, να πηγαίνει όλο και πιο ψηλά μέχρι κάποιος να εκτιναχθεί.

Το στιλ του Mick Jagger είναι ένας τρόπος επίθεσης όχι μόνο κατέυθείαν στον κόσμο, αλλά και εναντίον στο νεανικό κοινό του και αυτό φτάνει σε αυτούς επειδή τους απο-

δεικνύει ότι αυτός δεν έχει πουληθεί και δεν έχει γίνει μολθακός. Άλλα, όταν αυτή η βία εμφανίζεται, ποιος μπορεί να τη συγκρατήσει; Η βία που προκαλεί είναι πολύ καλά γνωστή: οι φανατικοί τον βάζουν σε μια πλατφόρμα και του προσφέρουν μια καρέκλα. Χαιρετά με ένα ποτό στο χέρι, όταν φτάνει στο Altamont. Τι θέλει η ταινία να διαπραγματευτεί με το γεγονός ότι ο Jagger τραβά το βίαιο κοινό, ότι μαγνητίζει και αποδιαρθρώνει τον κόσμο; Αυτό είναι, βεβαίως, το περιεχόμενο της ροκ σκηνής, αλλά αυτό φαίνεται πιο εξτρεμιστικό στο κοινό του Σαν Φρανσίσκο ότι μαζεύτηκαν οι Rolling Stones στο Altamont. Οπωσδήποτε, αυτοί που ήρθαν και αυτοί που το σχεδίασαν, έπρεπε να ήθελαν ένα μεγάλο Διουνσιακό όργιο. Η ταινία, ακόμη, ευχαριστείται να μιλά για το Σαν Φρανσίσκο σαν το μέρος για συναυλίες και καταλαβαίνουμε ότι είναι το μέρος για συναυλίες επειδή άπλα, είναι η μητέρα πατρίδα του πολιτισμού των ναρκωτικών. Είναι εκεί όπου τα πράγματα είναι ήδη άγρια, εκτός ελέγχου. Η ταινία δείχνει ένα κομμάτι από τι συνέβη όταν η Marty Balin, απ' τους Jefferson Airplane, πήδηξε κάτω απ' την εξέδρα για να σταματήσει τους Αγγέλους να χτυπούν ένα μαύρο, ασυνειδητά χτυπήθηκε και αυτή. Μετά απ' αυτό, σύμφωνα με τους δημοσιογράφους, κανένας δεν προσπάθησε να σταματήσει τους Αγγέλους να χτυπούν τα τρελά αγόρια και κορίτσια που πηδούν στην εξέδρα ή που δεν υπακούουν στις υποδείξεις τους· χτυπούν με ρόπαλα και γριθιές όταν το σώου ξεκινά και τρεις δωδεκάδες οπερατέρ και ηχολήπτες πιάνουν δουλειά. Υπήρχαν τέσσερις θάνατοι στο Altamont και ένας οπερατέρ έπιασε τον ένα. Βλέπουμε το μαχαίρι του Αγγέλου να λάμπει στον αέρα ψηλά πριν να καρφωθεί σ' ένα μαύρο που έχει ένα όπλο στο χέρι του. Το βλέπουμε σε κανονική ταχύτητα μετά σε χαμηλή ταχύτητα και μετά πογωμένο... Είναι αδύνατο να πούμε πόσο οι διοι οι κινηματογραφιστές είναι υπεύθυνοι για αυτά τα αποτελέσματα, αλλά είναι ένας πα-

ράγοντας και με την εμπορική επιτυχία αυτών των ταινιών πάει να γίνει ένας μεγάλος παράγοντας. Ο Antonioni ουνδιαλέχτηκε με βίσιες ομάδες για να μπορέσει να σχεδιάσει ποια βία θα εισάγει στο "Zabriskie Point". Οι δικηγόροι της MGM ασχολήθηκαν με αυτό. Μια μικρή εταιρεία, που έχει πολλά να κερδίσει και λίγα να χάσει, μπορεί να τον ενθαρρύνει. Κινηματογραφικά στούντιο έκλεισαν, αλλά δημόσια γεγονότα σχεδιάστηκαν για να γίνουν σε κάποιες σκηνές. Και με δεδομένο ότι οι εταιρείες παραγωγής κάνουν οικονομία, είναι ο πιο φτηνός τρόπος για να δημιουργήθει ένα θέαμα. Τα ατυχήματα που συμβαίνουν μπορεί να είναι πιο αποδεκτά απ' το κοινό παρά οι στημένες μάχες των πολιών σκηνοθετών, όταν η τηλεόραση τα προβάλει σαν ξεπερασμένα. Δεν φαίνεται τόσο απατηλό όταν ένας σκηνοθέτης παρακινεί τον κόσμο να κάνει βιαιότητες μπροστά στην κάμερα και το γεγονός θα είναι ένα δωρεάν εφέ για την ταινία. Το κοινό θέλει να δει το αποτέλεσμα, χρειάζονται πολλά λεφτά για να αποζημιωθεί ο κάθε ενδιαφερόμενος. Αυτό που βλέπουμε στις ταινίες είναι ένα "κανονικό θέατρο". Το Altamont, στην "Gimme Shelter", είναι σα μια ρωμαϊκή αρένα, με μια διαφορά: το κοινό και τα θύματα δεν ξεχωρίζουν.

*Αυτό το άρθρο δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στην εφημερίδα "New Yorker", 19 Δεκεμβρίου 1970.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλέπε επίσης τη μελέτη για το "Nanook", του Robert Flaherty και την κριτική για την "Hoop Dreams", των Steve James, Frederick Marx και Peter Gilbert, στο Kevin Macdonald και Mark Cousins, "Imaging Reality: The Faber Book of Documentary", εκδ. Faber and Faber.



MONTAZ Ή Η ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΤΥΠΟΥ

του
Frederick Wiseman*

Μετά από τριάντα χρόνια, απ' όταν έκανε το πρώτο του ντοκιμαντέρ ("Titicut Follies", 1967), ο Frederick Wiseman παραμένει ίσως ο τελευταίος πιοτός του direct cinema. Δεν πάρνει ποτέ συνεντεύξεις, δε στήνει σκηνές, δε χρησιμοποιεί φώτα. Συνεχίζει να γυρνά με μεγάλα πλάνα σε 16 mm, με αργό μοντάζ. Οι ταινίες του, συμπεριλαμβανομένου και των "High School" (1968), "Hospital" (1970) και "Near Death" (1969), συνεχίζουν να αφορούν τα δημόσια ιδρύματα και να αντικατοπτρίζουν τη φιλελεύθερη πολιτική του, δεν είναι ποτέ μια συγκεχυμένη εκστρατεία. Όπως αυτό το κείμενο ξεκαθαρίζει, έχει λίγες αυταπάτες για την "αλήθεια" ή την ηθική ανωτερότητα της κινηματογραφίκης του μεθόδου. Απλά διάλεξε το direct cinema και τους κανόνες του, συνεχίζει να κάνει τις ταινίες του με αυτό τον τρόπο επειδή του αρέσει.

Maine, 12 Αυγούστου 1992, 6.30 π.μ.

Μου αρέσει να δουλεύω στον παλιό μου αχυρώνα, με τα μεγάλα παράθυρα να βλέπουν το Appleton Hills και το πλινθόκτιστο τζάκι μου να περιμένει την πρώτη κρύα μέρα του Φθινοπώρου, όταν θα μπορέσω να υποδεχθώ τα ξερά ξύλα μου αποθηκευμένα κάτω απ' την βεράντα μου. Στο υπόγειο περιμένουν υπομονετικά η Steenbeck μου και 425 κουτιά φιλμ απ' το "Zoo" [Για την ταινία του Wiseman για το ζωολογικό κήπο του Μαϊάμι, στη Φλόριντα, σ.τ.μ.]. Έχω κάνει κάποιο μοντάζ για το "Zoo", αλλά όχι πολύ, πολλές διακοπές για να γυρίσω τις "Ballet" και "High School II" [Το ντοκιμαντέρ του Wiseman για το Λύκειο του Central Park East, στο Μανχάταν, στην περιοχή του Χάρλεμ, σ.τ.μ.]. Δεν μου αρέσει να έχω τρεις μη τελειωμένες ταινίες, αλλά μου αρέσει να τις έχω για να τις μοντάρω. Το "High School II" τα λέει όλα. Το "Ballet" είναι μια συνειδητά επιδέξια κίνηση προς τη μεγάλη μουσική. Πρέπει να βρω ένα μοντάζ που να ταιριάζει σε κάθε ταινία. Ως συνήθως, αυτό δεν είναι ένα πρόβλημα, θα το λύσω με τη βοήθεια του απροσδιόριστου. Δεν μπορώ να ξεκινήσω με τις γενικές αρχές του μοντάζ, αλλά θα βρω τον τρόπο μου διαβάζοντας το υλικό μου και θα βρω απαντήσεις σε αυτά που γυρεύω. Κάθε ντοκιμαντέρ, το δικό μου ή κάποιου άλλου, δεν έχει σημασία με ποιο στιλ γίνεται, είναι απροσδιόριστο, μεροληπτικό, προκρινόμενο, πιεστικό και υποκειμενικό. Όπως οι αδελφικές μυθιστορηματικές μορφές, γεννιέται κατά τύχη, η επιλογή του θέματος, του χώρου, των ανθρώπων, τις γωνίες της κάμερας, της διάρκειας του γυρισματος, των σεκάνς που θα γυριστούν ή θα αγνοηθούν, των μεταφορικών υλικών και των κοψιμάτων.

Τώρα τα γυρίσματα του "Zoo" έχουν τελειώσει και αρχίζω να τρέχω, 100 ώρες γυρισμάτων στα ράφια του μοντάζ, διαφορετικές σειρές επιλογών παραμένουν.

Η συνέπεια του υλικού που έχει καταγράψει η μεγάλη μνήμη από την εμπειρία μου της κινηματογράφησης, είναι η έλλειψη. Οι μνήμες δε διατηρούνται κάποιου σα στην επιφάνεια του φιλμ, στο μυαλό μου για να τις ξανακαλέσω, μη διαθέσιμες για συνυπολογισμό, αλλά για τις σπουδαίες στιγμές, στη νοητή και σφιχτή διαδικασία, γνωστή σα μοντάζ. Αυτή η διαδικασία του μοντάζ, που είναι μερικές φορές καταστροφική, μερικές φορές συνειρμική, μερικές φορές παράλογη και μερικές φορές αποτυχημένη, είναι συγχρόνως ενοχλητική και συναρπαστική. Το κρίσιμο στοιχείο για εμένα είναι να δοκιμάσω και να σκεφτώ διαμέσου των σχέσεών μου με το υλικό, όπου οποιοσδήποτε συνδυασμός νοήματος είναι αποδεκτός. Αυτό εμπλέκει μια ανάγκη καθοδήγησης, ένα τέταρτο τρόπο συζήτησης ανάμεσα στον εαυτό μου, τη σεκάνς που δουλεύεται, τη μνήμη μου και τις γενικές αξίες και τις εμπειρίες. Το μεγάλο θέμα αυτή τη στιγμή είναι, μπορώ να κάνω τον εαυτό μου να καθίσει στο υπόγειο και να αρχίσει να σκέφτεται πιο ειδικά για το υλικό του "Zoo"; Γράφοντας αυτές τις θεωρητικές βάσεις για το μοντάζ είναι μια απόκλιση. Πρέπει να πάω στο υπόγειο.

Maine, 13 Αυγούστου 1992

Πίσω στον πολύ έντονο ρυθμό του μοντάζ, Ξεκίνησα στις 6.30 το πρωί. Μια μικρή διακοπή για φαγητό και μετά συνεχίζω μέχρι την απογευματινή βόλτα. Νομίζω ή ελπίζω ότι θα φτάσω κάπου με τη σεκάνς της ανάσας του ρινόκερου. Αυτή θα είναι ένα κλειδί για ολόκληρη την ταινία. Αυτός ο ρινόκερος ήταν στο εργαστήριο έντεκα ώρες. Αμέσως μετά την ανάσα η μητέρα μυρίζει το μωρό και φεύγει μακριά. Ο έφορος των ζώων φεύγει, το νεογέννητο μωρό έξω από το μαντρί. Ο κτηνίατρος δίνει στο μωρό το φιλί της ζωής, εναλλάσσεται με τον έφορο που το πιέζει στο στήθος, αλλά το μωρό ακόμα δεν αρχίζει να αναπνέει. Ο κτηνίατρος φωνάζει και ο έφορος και οι φύλακες είναι εμφανώς παλαβωμένοι. Το νεκρό μωρό του ρινόκερου τοποθετείται στο πίσω μέρος ενός φορτηγού και οδηγείται στο νεκροτομείο.

Έγραψα μόνο 86 λέξεις, σημειώσεις (που μου πήραν 11 δευτερόλεπτα για να τις γράψω), για ένα γεγονός που πήρε 11 ώρες σε πραγματικό χρόνο και από τον οποίο μόνο τρεις ώρες εγράφησαν στο φιλμ. Η δουλειά μου σα μοντέρ είναι να περικόπτω την εμπειρία του να βλέπω το ρινόκερο να δίνει ανάσα και να φτάνω σε μια φόρμα που λειτουργεί σα μια απομονωμένη σεκάνς και, επίσης, παράγει ρυθμό και δομή στην ταινία.

Maine, 17 Αυγούστου 1992

Οι σκέψεις μου για τις σεκάνς πρέπει να είναι πιο ακριβείς και πιο ειδικές στο μοντάζ παρά στο γύρισμα. Στο γύρισμα, η αλλαγή στην εγγραφή μιας συγκεκριμένης σεκάνς έχει συνέπειες στο δρόμο που παίρνει κάποιος ή στην κατεύθυνσή του· ή ένα νεύμα, μια διαίσθηση ότι κάτι ενδιαφέρει μπορεί να αναπτυχθεί όταν δύο άτομα αρχίζουν να συζητούν. Όταν έχω αυτό το συναίσθημα, πρέπει να μάθω να το ακολουθώ, δηλαδή, θέλω να πω το νεύμα δεν είναι πάντα σωστό αλλά καλύτερα είναι από το να μην το έχεις δει, δεν υπάρχει ρίσκο όταν μιλάς, πάντως το ρίσκο είναι όταν χάνεις μια "καλή" σεκάνς. Κατά τη διάρκεια του γυρίσματος δεν υπάρχει χρόνος να κάνεις ανάλυση για τα ποικίλα στοιχεία που κά-

νουν τη σεκάνς "καλή": η προσοχή πρέπει να εστιάζεται στο να "κρατάς" τη σεκάνς, η λεπτομερής ανάλυση μπορεί να γίνει αργότερα. Αυτό το είδος ανάλυσης είναι αμφιδρομη, αναγκαία με όλες τις σεκάνς, αλλά μερικές, σαν την ανάσα του ρινόκερου, είναι προτιμότερο να υπάρχουν -σα μια ενδιαφέρουσα σεκάνς στο τέλος της ταινίας.

Μια άποψη για το μοντάζ, λοιπόν, είναι να επιβεβαιώσουμε ή να απορρίψουμε την αρχική ιδέα και να μοντάρουμε, μετά να κάνουμε ανάλυση, η σεκάνς να είναι με τέτοιο τρόπο που να μεταδίδει κάποια μηνύματα στο θεατή που δεν ήταν στην αρχή παρών (για παράδειγμα, στη σκηνή του ρινόκερου), στον οποίο το γεγονός και η ερμηνεία του να μπορούν να παρουσιάζονται με μια κατανοητή μορφή.

(Το ημερολόγιο συνεχίζεται μετά ένα χρόνο).

Maine, 20 Αυγούστου 1993

Σήμερα δούλεψα με τη σεκάνς στο "High School II", όπου ένα δεκαπεντάχρονο κορίτσι επιστρέφει μετά από απουσία έξι εβδομάδων γιατί γέννησε το πρώτο της παιδί. Όπως συμβαίνει συχνά, έφτασα σ' αυτή τη σεκάνς, κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, εντελώς κατά τύχη. Περπάταγα στο διάδρομο, κοντά στο κεντρικό γραφείο, και εδώ το καροτσάκι ενός μωρού. Ήταν ένα ασυνήθιστο πράγμα σ'ένα σχολείο. Σταμάτησα και μίλησα στο κορίτσι, ποιος ήταν πίσω απ' το καρότσι; Μου είπε ότι ήταν εκεί για να μιλήσει στον Διευθυντή και ότι η μητέρα της και ο αδελφός της ήταν μαζί της. Ρώτησα όλη την οικογένεια αν συμφωνούσε να τραβήξω τη συζήτηση με το Διευθυντή και εξήγησα ότι έκανα μια ταινία για τη δημόσια τηλεόραση. Η οικογένεια και ο Διευθυντής δεν είχαν αντίρρηση. Η συνάντηση διήρκεσε μια και μισή ώρα και μόνο τρία λεπτά γράφτηκαν στο φιλμ.

Η συνάντηση είχε πολλές προσπτικές. Η κύρια ήταν να βρούμε αν πράγματι το κορίτσι ήθελε να επιστρέψει στο σχολείο, τι θα έπρεπε να γίνει για τη φροντίδα του μωρού κατά τις σχολικές ώρες, θα υπήρχε κάποιο πρόβλημα ανάμεσα στο κορίτσι και τον πατέρα του παιδιού, που ήταν επίσης μαθητής του σχολείου, αλλά δεν ήταν πλέον μαζί με το κορίτσι, ο πατέρας θα δεχόταν κάποια υπευθυνότητα για το παιδί, ποια θα ήταν η σχέση ανάμεσα στον πατέρα και τον αδελφό της, που κάποια φορά ήταν οι καλύτεροι φίλοι, θα ενοχλούσε η καινούργια φίλη του πατέρα τη μητέρα και το παιδί, γνώριζε η μητέρα όλα σχολεία στην πόλη που είχαν βρεφονηπιακό σταθμό, άρα θα μπορούσε η μητέρα να πηγαίνει στο σχολείο μαζί με το παιδί, ήθελε η μητέρα να τελειώσει το σχολείο και να πάει στο Πανεπιστήμιο; Το πρόβλημα στο μοντάζ ήταν να βρούμε πως θα δείξουμε σε μια σκηνή τι συνέβη στη συνάντηση, χωρίς να δείξουμε τη μία και μισή ώρα. Προσπάθησα να εντάξω πολλά απ' αυτά τα στοιχεία, όπως μπορούσα, προσπαθώντας να ισορροπήσω όλα τα στοιχεία, προτάσεις και υπερβολές έτσι ώστε να δώσουμε και να τονίσουμε το δραματουργικό μέρος της σεκάνς. Τώρα έχω τη σεκάνς στα είκοσι δύο λεπτά, αλλά χρειάζεται ακόμη πολλή δουλειά.

Maine, 21 Αυγούστου 1993

Έκοψα ακόμη επτά λεπτά απ' τη σεκάνς της έφηβης μητέρας, κυρίως κόβοντας τις επαναλήψεις, κάνοντας οικονομία στις παύσεις και προσπαθώντας να σώσω

τους διάλογους που εξηγούν καλύτερα τι συμβαίνει. Κατά τύχη, υπήρχαν αρκετά κοφίματα και μπορούσα να αντεπεξέλθω. Αν κάτι έμαθα είναι ότι δεν μπορείς ποτέ να έχεις αρκετά κοφίματα. Όλες αυτές τις ήσυχες στιγμές που κανένας δε μιλά ή δεν περιμένεις κάποιον να μιλήσει, πρόβλεψε τις σκηνές που θέλεις έτσι ώστε να συμπυκνώσεις και να συμπιέσεις μια σεκάνς. Η ιδέα είναι να δώσεις στο κοινό να αισθανθεί σε δύο δευτερόλεπτα αυτό που συνέβη και τον τρόπο με τον οποίο συνέβη.

Maine, 22 Αυγούστου 1993

Η σκηνή με την έφηβη μητέρα μπορεί να μου προκαλέσει κάποια προβλήματα όταν η ταινία προβληθεί. Υπάρχουν κάποιοι που λένε ότι πολλοί μαθητές του Central Park Δε γίνονται μητέρες και ότι η σεκάνς δεν είναι αντιπροσωπευτική του προβλήματος του σχολείου, πάντως, γενικά, έχει συμβεί. Δεν έχω τρόπο να προσδιορίσω τι είναι και τι δεν είναι αντιπροσωπευτικό σε κάθε σεκάνς. Μου αρκεί ότι αυτό συνέβη ενώ ήμουν παρών και ότι ήταν ανάμεσα σε αυτά που μάζεψα. Δεν ενδιαφέρομαι για την ιδεολογική σκηνοθεσία, αν είναι δεξιό ή αριστερό. Θυμάμαι ότι μου είχαν κάνει κριτική κάποιοι απ' την Αριστερά, όταν είχα κάνει το "Hospital". Ήξεραν, απ' τις ιδεολογικές θέσεις τους, ότι οι λευκοί μεσοαστοί γιατροί και νοσοκόμες εκμεταλλεύονταν τους φτωχούς μαύρους και τους Ισπανούς. Πάντως μια ταινία σαν το "Hospital" που δείχνει πολλούς λευκούς γιατρούς και νοσοκόμες (όπως μαύρους και Ισπανούς γιατρούς και νοσοκόμες) λειτουργεί δύσκολα, οι πολλές ώρες να περιποιηθούν τους ασθενείς, χάνουν το ιδεολογικό φορτίο τους. Οι ιδεολογικές ταινίες δεν ενδιαφέρονται για την αποκάλυψη και τις εκπλήξεις των ντοκιμαντέρ ή εμπιστεύονται το περιβάλλον τους ή κάθε ανεξάρτητη κρίση, αλλά περιμένουν τα ντοκιμαντέρ για να επιβεβαιώσουν την ιδεολογία τους, τις αυθαιρετες απόψεις που έχουν μικρή ή καθόλου σύνδεση με την πραγματικότητα. Μερικοί ντοκιμαντερίστες επιμένουν στις από μόνες τους δημιουργημένες πολιτικές φανταστικές απόψεις, από ακαδημαϊκούς ή άλλους ιδεολόγους, σπρωχμένοι από βαρόνους ή γραφειοκράτες του κινηματογράφου και όλους αυτούς που σχηματίζουν τον παρασιτικό κόσμο γύρω απ' τους σκηνοθέτες, πιστεύουν ότι το ντοκιμαντέρ πρέπει να εκπαιδεύει, να εκθέτει, να πληροφορεί, να ανασκευάζει ένα γεγονός που αλλάζει σε ένα δυσκίνητο και ακατανόητο κόσμο. Τα ντοκιμαντέρ έχουν την ίδια σχέση με τις κοινωνικές αλλαγές όπως η πενικιλίνη με τη σύφιλη. Η σημασία των ντοκιμαντέρ, σαν πολιτικό όργανο αλλαγών είναι η στιβαρή προσήλωση, παρά την ολική απουσία μιας προφανούς υποστήριξης.

Μερικές φορές, στις πιο σοβαρές συγκαταβάσεις του, ένας κινηματογραφιστής θέλει να διαρρήξει το βάρος σε απροστέλαστα και δυνατά πεδία σ' αυτό ή στο άλλο πολιτικό μέρος στα οποία το κοινό δεν έχει την ευκαιρία να μπει ή δεν του αρέσει να συμμετέχει ούτε σ' αυτή την εμπειρία ούτε στην άποψη του κινηματογραφιστή. Αυτό θα πρέπει να ονομάζεται η φαντασία "Κάρλος", που υπονοεί τον κινηματογραφιστή που είναι σημαντικός για τον κόσμο. Τα ντοκιμαντέρ, όπως τα θεατρικά έργα, οι νουβέλες και τα ποιήματα είναι αφηγηματικά και δεν έχουν καμία μετρήσιμη κοινωνική χρησιμότητα.

*Αυτό το κείμενο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Documentary Quarterly", No 1, Άνοιξη 1994.

ΤΟ MONTAZ ΕΙΝΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ

O Jean Rouch μιλά με τον Roy Leven

Roy Leven: Υπάρχουν κινηματογραφιστές στις ΗΠΑ που κάνουν αυτό που ονομάζεται *cinéma vérité* και μερικοί που πιστεύουν ότι αυτός είναι ο μόνος τρόπος για να πεις την αλήθεια, επειδή είναι αντικειμενικό.

Jean Rouch: Αυτό είναι λάθος. Ουσιαστικά έχεις να κάνεις μια επιλογή: Αν κοιτάζω προς εσάς, κοιτάζω εκεί και εκεί· αυτό που είναι πίσω μου είναι πιθανόν σημαντικό επειδή μια γυναίκα κάνει θόρυβο και πιθανόν η προσοχή μου είναι προσηλωμένη πάνω της και προς στιγμή αυτό διάλεξα να δω προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση. Έκανα μια επιλογή -που είναι μια υποκειμενική διαδικασία. Όλα τα μοντάζ είναι υποκειμενικά. Εν ολίγοις, είμαι ένα από τα άτομα που είναι υπεύθυνα για αυτό τον όρο (*cinéma vérité*) και είναι πραγματικά αφιερωμένος στον Dziga Vertov, ο οποίος είχε βρει το είδος των ταινιών που κάνουμε σήμερα. Ήταν ένα κινηματογράφος γεμάτος φέματα, αλλά απλά πίστευε -και συμφωνώ μαζί του- ότι η κάμερα-μάτι είναι πιο οξυδερκής και πιο ακριβή παρά το ανθρώπινο μάτι. Η κάμερα-μάτι έχει άπειρη μνήμη και το μάτι του κινηματογραφιστή πολλαπλασιάζεται, διαιρείται...

Το μόνο που θέλω να πω για το *cinéma vérité* είναι ότι καλύτερο θα ήταν να το ονομάζαμε κινηματογράφος-ειλικρίνεια (αντί αλήθεια σ.τ.μ.), αν θέλετε. Αυτό που ζητώ από το κοινό είναι να έχει εμπιστοσύνη στο γεγονός: "Αυτό είναι αυτό που θέλω να πω. Δεν το διαστρέβλωσα, αυτό συνέβη. Δεν πλήρωσα κανένα για να παλέψει, δεν άλλαξα καμιά συμπεριφορά. Κοίταξα σε αυτό που συνέβη με το υποκειμενικό μου μάτι και είναι αυτό που πιστεύω ότι έγινε"...

R.L.: Τι πιστεύετε για τον ορισμό του Grierson, για το ντοκιμαντέρ, "η δημιουργική διαπραγμάτευση της αλήθειας";

J.R.: Νομίζω ότι το να κάνεις μια ταινία είναι να πεις μια ιστορία. Ένα εθνογραφικό βιβλίο λέει μια ιστορία: άσχημα τα εθνογραφικά βιβλία, άσχημη η προσέγγιση του ντοκουμέντου. Η καλή εθνολογία είναι μια θεωρία και μια λαμπτρή έκθεση αυτής της θεωρίας -και αυτό είναι μια ταινία. Είναι κάτι που έχετε να πείτε. Πηγαίνω στο Μετρό, κοιτάζω εδώ και παρατηρώ ότι είναι βρώμικο και ότι οι άνθρωποι είναι ενοχλημένοι -αυτό δεν είναι μια ταινία. Πηγαίνω στο Μετρό και λέω στον εαυτό μου: "Αυτοί οι άνθρωποι είναι ενοχλημένοι, γιατί; Τι συνέβη, τι κάνουν εδώ; Γιατί δεν διαλύουν το Μετρό; Γιατί κάνουν την ίδια διαδρομή κάθε μέρα;". Αυτή τη στιγμή μπορείς να κάνεις μια ταινία.

Για παράδειγμα, στο "Night Mail" ο ήρωας είναι πιθανόν το τραίνο ή η μάχη του τραίνου ενάντια στην ανηφόρα. Δεν είναι ο ταχυδρόμος ή ο οδηγός ο ήρωας. Αυτό βάζει όρια. Κοιτάξτε στις ταινίες του Flaherty, υπάρχει πάντα ένας ήρωας, υπάρχει κάποιος που προσωποποιείται όταν αναγνωρίζεται. Εάν συγκρίνεται τις ταινίες του Rasmussen με αυτή του Flaherty για τους Eskimos, η διαφορά είναι ο Νανούκ που είναι κάποιος, είναι ένας άνθρωπος... Και ίσως οι καλύτερες ταινίες του Maysles και του Leacock βασίζονται σ' αυτό, στο πορτρέτο κάποιου σε μια δεδομένη κατάσταση, είτε είναι ο Kennedy (στο "Primary"), ο οποίος είναι ο ήρωας, είτε ο δικηγόρος, στο "The Chair"... □

Η ΕΠΟΧΗ CAPELLE: 1960-1968

η κινηματογραφική εκπαίδευση στη Γαλλία

του
Michel Marie

Αυτή η δεκαετία χαρακτηρίζεται από τρία παράλληλα φαινόμενα. Η κινηματογραφοφιλία αυτονομείται και χειραφετείται από τη σχολική της καταγωγή, είναι η περίοδος των θριάμβου της πολιτικής των δημιουργών (auteurs), αυτή των μονογραφικών συλλογών που απαρτίζουν το πάνθεον των μεγάλων κινηματογραφιστών. **Η δημοσιογραφική κριτική αποποιείται σιγά-σιγά τον παιδαγωγικό λόγο** ο οποίος έχει κριθεί και απογυμνώνεται. Πολυάριθμοι καθηγητές του Λυκείου περνούν από το ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα στο άλλο, εγκαταλείπονταν εθελοντικά με τη θέλησή τους την εκπαιδευτική τους μήτρα για τις χάρες της κινηματογραφικής δημοσιογραφίας, βλέποντας το γοητευτικό πλαίσιο των φεστιβάλ και των ταξιδιών, σε διεθνές επίπεδο, με πρόφαση την κινηματογραφοφιλική πλευρά τους. Είναι άχρηστο να αναφέρουμε συγκεκριμένα παραδείγματα, μια μελέτη της βιογραφικής πορείας των παρόντων αστέρων της κινηματογραφικής δημοσιογραφίας θα επενέβαιναν σε αυτή εύκολα.

ΤΑ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΑ ΚΕΝΤΡΑ

Οι υπουργοί Παιδείας και Πολιτισμού (André Malraux) είχαν άλλες προτεραιότητες από την κινηματογραφική εκπαίδευση. Οι Κινηματογραφικές Λέσχες συχνά συμμετείχαν στη μετατροπή των αντι-αποικιακών συνειδήσεων στο τέλος του πολέμου στην Αλγερία. Ο “Οκτώβρης” (“Octobre”) στο Παρίσι, παράνομη ταυτία του Jacques Panijel, προβλήθηκε στη Λέσχη Action το 1962. Καταλαβαίνουμε εύκολα ότι, με αυτή την έννοια, οι νόμιμες προσπάθειες των καθηγητών για την προώθηση του κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο δε στέφθηκαν από επιτυχία. Ωστόσο, πριν και μετά το 1960, πολυάριθμες περιπτώσεις απεγκλώβισης παρατηρούνται. Τα περιφερειακά Κέντρα Παιδαγωγικής Πιστοποίησης αφιερώνουν πολύ χρόνο στην κινηματογραφική εκπαίδευση το 1961. Η ANPEDU, που δημιουργήθηκε το 1956 από τα παιδαγωγικά κέντρα της Sevres, αυξάνει αυτές τις δραστηριότητες. Η Ένωση κινητοποιεί δύο γενικές ελέγκτριες που θέλουν να συμμετάσχουν ενεργά στην κινηματογραφική εκπαίδευση, τις κυρίες Hatinguais και Brunschwig. Δημοσίευε σε σταθερή βάση ένα ουσιαστικό δελτίο των σαράντα σελίδων· η Ένωση είναι αναγνωρισμένη από το Κράτος στον τομέα της Νεολαίας και της Άθλησης όπος και από το Υπουργείο Παιδείας το 1963. Η UNESCO, μόνη της, θα δώσει συστάσεις υπέρ της κινηματογραφικής εκπαίδευσης που θα πρέπει να ενταχθεί στα σχολικά προγράμματα. Θα δημοσιεύσει μια σημαντική μελέτη του J. M. L. Peters, Ολλανδού πανεπιστημιακού, “Η κινηματογραφική εκπαίδευση” (“L'éducation cinématographique”), το 1961¹. Το 1962, το Εθνικό Παιδαγωγικό Ινστιτούτο (IPN) λαμβάνει την εντολή να παράγει ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές για τους μαθητές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Όλες αυτές οι προσπάθειες δε βασίζονται παρά στην εργασία του Jean Cappelle που απευθύνονται στους δασκάλους, τους επιθεωρητές της Ακαδημίας και τους επικεφαλείς των εκπαιδευτικών οργα-

νισμών, το 1963. Είναι ένα πρώτο βήμα προς τη θεσμοποίηση. Η κινηματογραφική εκπαίδευση δεν είναι πλέον εντελώς παρασχολική και μπορεί να είναι ενταγμένη και “αφιερωμένη για ώρες κατευθυνόμενης δραστηριότητας”.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ

Είναι επίσης η περίοδος η πιο παραγωγική της σχολικής τηλεόρασης. Ο Eric Rohmer παρεμβαίνει εδώ σα σκηνοθέτης από το 1964 μέχρι το 1965.

Στο 1965, αποφασίστηκε να εξοπλίσει τα πειραματικά ιδρύματα για το οπτικοακουστικό με ένα κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης υπό τον έλεγχο του τμήματος των πειραματικών εφαρμογών στα οπτικοακουστικά μέσα του IPN². Ο Christian Metz δημοσιεύει τα πρώτα κείμενά του για την κινηματογραφική του γλώσσα την ίδια εποχή και συμμετέχει στην “κατεύθυνση” της πλατιάς παιδαγωγικής επιχείρησης της Εισαγωγής στον Οπτικοακουστικό Πολιτισμό (ICAV) που προώθησε το CRDP του Μπορντό το 1965, επίσης με την πρωτοβουλία του Rene La Borderie, διευθυντή του CRDP.

Ο απολογισμός της περιόδου βρίσκεται σε ένα δελτίο, με αρκετά οξύ ύφος, του διαδόχου του Bernard Gérgoin στην προεδρία του ANPEDU, και του Michel Tardy, μέχρι τότε επιφορτισμένου με την εκπαίδευση στο Πανεπιστήμιο του Στρασβούργου (1966). Το “Ο καθηγητής και οι εικόνες” (“Le professeur et les images”) παρουσιάστηκε σα μια εργασία στην εισαγωγή του οπτικού μηνύματος, αλλά είναι ένας αληθινός λίβελος ενάντια την αδράνεια του παιδαγωγικού σώματος που δίδασκε λίγο πριν το 1968. Για το συνγραφέα, η παιδαγωγική αναζωογονείται ή πεθαίνει από μοντέλα εισαγόμενα με παράλληλο τρόπο, που έχουν μια ιστορία, ενώ η παιδαγωγική δε γνωρίζει καλά τον ιστορικό τους χαρακτήρα. Προϊόν της ιστορίας, απευλείται από την τάση για διαιώνιση, επειδή δε θυμάται τις ρίζες της. Τείνει να γίνει σύστημα και να οδηγήσει εκ νέου σε πρακτικές δημιουργημένες υπό ιδιαίτερες συνθήκες. Καταδικασμένη στην ακινησία, δεν μπορεί να αντιληφθεί κάθε νεωτερισμό παρά σα μια απειλή. Αισθάνεται ότι έχει αποστολή συντήρησης και γίνεται μια μεγάλη μηχανή που αντιδρά.

Υπό αυτή την έννοια, όταν αρκείται να κάνει μια κυκλική κίνηση από συνεπαγόμενες πράξεις, η γρήγορη ανάπτυξη των μέσων επικοινωνίας δείχνει τα όρια αυτής της παιδαγωγικής. Αυτά τα μέσα, κυρίως ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, πετάνε το γάντι στην παιδαγωγική και συνέχεια προκαλούν για την δημιουργία νέων πρακτικών. Εξασκούν, με αυτό τον τρόπο, μια ριζοσπαστική κριτική. Ο Michel Tardy σημειώνει ότι είναι αξιοσημείωτό ότι οι τάσεις εισαγωγής του “κινηματογραφικού πολιτισμού” στην εκπαίδευση προτείνουν προγράμματα, χειρόγραφα, αποσπάσματα από ταινίες, ασκήσεις πανεπιστημιακές και γραμματικής ανάλυσης. Βασίζεται διαδοχικά στο “Δοκίμιο εισαγωγής”, του Agel, και στις προτάσεις όπως είχαν διαμορφωθεί από τον Paul Leutrat, επιθεωρητή στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση³.

Η αναστάτωση του εκπαιδευτικού θεσμού από τις απεργίες των φοιτητών και των μαθητών, το Μάιο και τον Ιούνιο 1968 θα έχει ως άμεση επίπτωση να μείνουν στα βάθη των συρταριών τα εθνικά προγράμματα της κινηματογραφικής εκπαίδευσης βασισμένα σε παραδοσιακές παιδαγωγικές μορφές.

Ο ΜΑΗΣ ΤΟΥ '68 ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Η φοιτητική αντίδραση είναι κατ' αρχήν μια δοκιμασία των προτέρων γνώσεων όπως και των τρόπων μετάδοσής τους. Αυτή η δυτική έκδοση της “πολιτιστικής επανάστασης” επιθυμεί επίσης να προωθήσει νέους εκπαιδευτικούς τομείς. Μεταφράζεται με μια δυναμική είσοδο των καλλιτεχνικών

τομέων στο πανεπιστημιακό πεδίο: εισαγωγή των πλαστικών τεχνών, της μουσικής, σημειωτέον χωρίς το επιλεκτικό σύστημα των σχολών καλών τεχνών και των αδείων. Η λέξη που κυριαρχεί είναι ο σύνδεσμος ανάμεσα στην πραχτική και τη θεωρία. Συχνά, ο “αυθορμητισμός” θέτει τη δημιουργική επιθυμία στις διοικητικές θέσεις. Οι φοιτητές ψάχνουν μαζικά κάμερες για να κάνουν ταινίες, κάπι σαν την IDHEC⁴ χωρίς διαγωνισμούς και με την αποτελεσματικότητα των χλιαρών συμμετεχόντων. Μέσα απ' αυτό το δημιουργικό κύμα δε θα υπάρχουν πολλά πράγματα λίγα χρόνια μετά⁵.

Κάποιοι νέοι εκπαιδευτές ή φοιτητές πιο ανατρεπτικοί από τους άλλους θα έχουν πρόσβαση σε μια ταινία μεγάλου μήκους δέκα χρόνια πιο αργά, άλλοι θα έχουν πρόσβαση σε ταινίες μικρού μήκους χάρη στο GREC, όπως στο ξεκίνημα του Νέου Κύματος και σύμφωνα με τους ίδιους τρόπους παρά με τους άλλους συμμετέχοντες (πρόδοδος σύμφωνα με τον προγραμματισμό, βοήθεια στη συγγραφή του σεναρίου κ.λπ.). Δύο συνέδρια μια εφήμερης οργάνωσης, τη ADEC (Οργάνωση για την Ανάπτυξη των Κινηματογραφικών Σπουδών), δημιουργημένη με πρωτεργάτη τον Guy Bortelli, καθηγητή στη Νάνσυ, πιστοποιούν την αλληλουχία των αγώνων: Νάνσυ (Απρίλιος 1973) και Μπορντό (Απρίλιος 1974)⁶.

Οι συγκρούσεις γίνονται γύρω από την πρακτική της σκηνοθεσίας, τη μορφοποίηση των εκπαιδευτών και το σημαντικό πρόβλημα της πρόσβασης στις ταινίες. Ο Jean Rouch έκανε το δικηγόρο του Henri Langlois και η Claude Beylie ανακοινώνει τη δημιουργία της Πανεπιστημιακής Ταινιοθήκης. Ο Andre Astoux, μέχρι τότε διευθυντής του CNC, ήρθε να επισκεφτεί τους συνέδρους όπως και τον Paul Leglise, επικεφαλής της υπηρεσίας της πολιτιστικής δράσης του CNC, φίλος του Bernard Gérgin και πραγματικός απόστολος της κινηματογραφικής εκπαίδευσης από το 1950, ο οποίος υπερασπίστηκε την υπόθεση της ADEC μέχρι το θάνατό του⁷.

ΤΑ ΣΧΟΛΙΚΑ ΙΔΡΥΜΑΤΑ

Πολύ αργότερα, πολυάριθμα σχολικά ιδρύματα μπαίνουν στην περιπέτεια της οπτικοακουστικής δημιουργίας, πολύ συχνά χάρη στη δραστηριότητα ενός ενθουσιώδη εκπαιδευτικού μιας μικρής ομάδας παιδιών. Η εθνική παιδεία καταγράφει αυτές τις εμπειρίες αλλά συμμετέχει ελάχιστα. Έτσι, από το 1971 μέχρι το 1980, μια ομάδα καθηγητών, υπό την καθοδήγηση των Marcel Oms και Pierre Guibbert, πειραματίζεται πάνω στο θέμα “Κινηματογράφος, ένας τομέας εκπαίδευσης”, υπό την αιγίδα του CRDP του Μονπελιέ.

Πολλές τάσεις της σύνδεσης ανάμεσα στα σχολικά ιδρύματα και στα πολιτιστικά κέντρα εμφανίζονται στα Σχέδια των εκπαιδευτικών και πολιτιστικών δραστηριοτήτων από το 1979. Ο Alain Bergala, στην εργασία του “Για μια παιδαγωγική του οπτικοακουστικού” (“Pour une pedagogie de l'audiovisuel”), μαρτυρεί με ακρίβεια την εμπειρία του στα πλαίσια του Εκπαιδευτικού και Πολιτιστικού Κέντρου της Ιέρ (Yerres), κέντρου ολοκληρωμένου πειραματικά το 1968⁸.

Ωστόσο, το 1978 τα Κολέγια που είχαν ένα πειραματικό δίκτυο χάνουν την πειραματική τους δομή, αν και ξεκινά μια καινούργια εμπειρία, υπό την αιγίδα πολλών Υπουργείων, ο Νέος Δραστήριος Τηλεθεατής (JTA).

Πως δομήθηκε η κινηματογραφική εκπαίδευση στα Πανεπιστήμια μετά από μια μεγάλη προσμονή; Παραδόξως, στα αχνάρια και με τη σφραγίδα της επιστροφής, στην τύχη, της πολιτικής της δημιουργίας του πρώτου πανεπιστημιακού κύκλου και υπό τις κινηματογραφόφιλες προσδοκίες αυτής ή της άλλης εκπαίδευσης που εκ των προτέρων κρίνεται ως ανωτέρα.

Από το 1957, ένας καθηγητής λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου της Γκρενόμπλ, ο Leon Cellier, είχε διαφοροποιήσει το σκηνικό της εκπαίδευσης δημιουργώντας ένα μάθημα για το κοινό κατά τη διάρκεια πέντε χρόνων. Το γεγονός ήταν τόσο εκπληκτικό που το περιοδικό της FFCO αφιερώνει ένα χρονικό στο τεύχος του Μαΐου 1961 (Cinema 61, τ. 56)⁹. Μετά το 1968, το Πανεπιστήμιο του Μονπελιέ που, πρώτο παίρνει το δικαίωμα να ιδρύσει μια θέση καθηγητή ιστορίας της τέχνης του



Η τανιά "Τρεις" του Αλεξάντερ Πέτροβιτς (1965)

Henri Agel, μαχητή της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης στη δεκαετία του '50 και κάτοχου του διδακτορικού με μια διατριβή για τον κινηματογραφιστή Jean Gremillon. Τα άλλα πανεπιστήμια επανδρώνονται με αργότερο ρυθμό με βοηθούς στη λογοτεχνία, στην ιστορία της τέχνης, στις ζώντες γλώσσες, στην επιστήμη της επικοινωνίας¹⁰. Αναφέρονται σε πολυάριθμους επιφορτισμένους για αυτή τη διδασκαλία, ωρομίσθιους και χωρίς θεσμική υπόσταση¹¹. Τα δύο συνέδρια της ADEC μαρτυρούν την παρουσία περισσότερο από 120 εκπαίδευτών από περίπου τριάντα Πανεπιστήμια (σε ένα σύνολο εβδομήντα στη Γαλλία!), αλλά μεταξύ αυτών των εκπαίδευτών πολύ λίγοι ήταν καθηγητές ή λέκτορες και όταν ήταν αυτή την εποχή είχαν επιφορτιστεί για να διδάξουν σε άλλους τομείς στην αρχή: στην αγγλική λογοτεχνία, στη μεσαιωνική ιστορία ή στην εθνολογία κ.λπ.

ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΣ ΡΟΛΟΣ

Το μεγαλύτερο μέρος παρεμβαίνει στα πλαίσια της πρωτοβάθμιας πανεπιστημιακής εκπαίδευσης σε τομείς μη κινηματογραφικούς: ιστορία της τέχνης, πλαστικές τέχνες, γαλλική λογοτεχνία, αγγλο-αμερικάνικες σπουδές, σύγχρονη ιστορία. Μόνο τα Πανεπιστήμια Παρίσι VIII και III παίρνουν αυτό το χρίσμα, με πολύ λίγα μέσα το 1970, να δημιουργήσουν κινηματογραφικών και οπτικοακουστικών σπουδών (στα πλαίσια του Τμήματος τέχνης, στο Παρίσι VIII, μέσα στο τμήμα που κατ' αρχήν είχε σχεδιασθεί για τις θεατρικές σπουδές στο Παρίσι III). Αλλά θα πρέπει να περιμένουμε μια δεκαετία για να δούμε να ξεπετάγονται πραγματικά τμήματα συμπαγή και όχι μαθήματα διάσπαρτα και να προσδιοριστεί το περιεχόμενο με σχετικά αυστηρό τρόπο, σύμφωνα με τα πανεπιστημιακά κριτήρια. Εδώ ακόμα η Annie Kovacs αναφέρει 500 διδακτορικές εργασίες που έχουν θέμα τον κινηματογράφο και το οπτικοακουστικό· η αξία τους βεβαίως πολύ άνιση, όπως και στις άλλες εκπαιδευτικές ενότητες, μαρτυρεί τη διάχυση του κινηματογράφου και του οπτικοακουστικού σαν αντικείμενα πραγματικής πανεπιστημιακής έρευνας, κάτι που δε συνέβαινε το 1970. Η διείσδυση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης απ' αυτή την ημερομηνία εξηγείται εξίσου με έναν άλλο παράγοντα: αυτά τα χρόνια έχουν σφραγισθεί από τον έντονο θεωρητικό ζήλο γύρω από τον κινηματογράφο, ακόμα και αν το πανεπιστήμιο, αυτό καθ' αυτό, δεν παίζει παρά ένα ρόλο περιθωριακό σε

αυτές τις έρευνες. Στην Πρακτική Σχολή Ανοτάτων Σπουδών, ο Christian Metz αναπτύσσει τις σημειολογικές τους έρευνες από το 1964: τα περιοδικά *Communications* τ. 4 (1964), 15 (1970), 23 (1975), *Langage et Cinéma* που θα σταμπάρει μια ολόκληρη γενιά ερευνητών το 1971, και το *Le Signifiant Imaginaire* το 1977¹².

Παράλληλα, στα πλαίσια του Εθνικού Ερευνητικού Ιδρύματος (CNRS) ο Raymond Bellour θέτει τη βάση της δομικής ανάλυσης του κινηματογράφου ξεκινώντας από την πολύ λεπτομερή σπουδή των αποσπασμάτων των ταινιών του Alfred Hitchcock, “Τα Πουλιά”, “La Mort aux Trousses”, “Marnie”, “Ψυχώ”, σημειωτέον: αναλύσεις που έχουν συλλεχθεί σε ένα βιβλίο με τίτλο “Η ανάλυση του κινηματογράφου” (“L’analyse du film”)¹³.

Αυτές οι έρευνες θα έχουν έναν αντίτυπο πολύ μεγάλο παρά οι προηγούμενες εργασίες του Ινστιτούτου Κινηματογράφου επειδή θα είναι πιο εκλαϊκευμένες με έργα πιο διδακτικά: “Αναγνώσεις του κινηματογράφου” (1976), “Θεωρία του κινηματογράφου” (1980), αποσπάσματα μιας ημερίδας αφιερωμένη στην ανάλυση του κινηματογράφου, και “Αισθητική του κινηματογράφου”, που εμφανίστηκε σ’έναν πανεπιστημιακό εκδότη το 1983 σε μια συλλογή που απευθύνοταν εξίσου στους φοιτητές. Ο Joel Magney διευθύνει ένα ειδικό τεύχος του *CinémaAction*, για τη θεωρία του κινηματογράφου, τον Αύγουστο του 1982 (τ. 20), μια ιστορική καταγραφή των θεωριών απ’την αρχή του κινηματογράφου που αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος στις προηγούμενες θεωρητικές έρευνες του 1960. Εννοείται ότι αυτή η διδακτική διάχυση της έρευνας ήταν δυνατή επειδή υπήρχε πανεπιστημιακή κινηματογραφική και οπτικοακουστική εκπαίδευση, δηλαδή ένα σταθερό κοινό “θεσμικών” ερευνητών.

Με τον ίδιο τρόπο, ο κινηματογράφος μπαίνει στην ύλη των εξετάσεων για την αξιολόγηση των καθηγητών: το Κέντρο πλαστικών τεχνών (1973), των ισπανικών (1984) και πιστοποίηση των πλαστικών τεχνών (1976).

1979-1985: ΕΝΑ ΑΠΟΦΑΣΙΣΤΙΚΟ ΒΗΜΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΘΕΣΜΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ

Οι προσπάθειες που είχαν αναπτυχθεί τις περασμένες χρονιές παράγουν τελικά κάποια αποτελέσματα στο τέλος της δεκαετίας του ’70. Ο διάλογος για τα Media γύρω απ’την “οπτικοακουστική επανάσταση” θέτει ένα σημείο που κάνει αναπόφευκτο το διάζυγο ανάμεσα στον οπτικοακουστικό πολιτισμό των μαθητών και το σχολείο. Τα επιχειρήματα είναι προσεχτικά: βεβαίως, οι μαθητές του Λυκείου και οι νέοι φοιτητές απαρτίζουν όλο και περισσότερο τη φέτα της στατιστικής που επιτρέπει στις κινηματογραφικές αίθουσες να επιζήσουν: το νέο κοινό από 15 έως 24 ετών είναι σχεδόν το ήμισυ των εισόδων στις αίθουσες (48,9%), σημαντικό ποσοστό σύμφωνα με το δημογραφικό ποσοστό στο οποίο ανταποκρίνεται (19,4% του γαλλικού πληθυσμού), σύμφωνα με την αναφορά του CNC, 1986).

Αυτοί οι αριθμοί τραυματίζουν τους επιχειρηματίες που θεωρούν κάθε σχολική προβολή ενός κινηματογραφικού έργου σαν ένα συμπληρωματικό παράγοντα της προοδευτικής αύξησης της παρακολούθησης. Παραμένουν πολύ λίγοι υποστηρικτές του επιχειρήματος των παιδαγωγών που δηλώνουν ότι θέλουν να μορφοποιήσουν νέους και πιο οξυδερκείς θεατές: αιώνιος διάλογος κωφών ανάμεσα στην εμπορική και πολιτιστική λογική, επιπλέον οξύς τη στιγμή όπου το Κράτος αντιλαμβάνεται ότι η παραγωγή πολιτιστικών αγαθών είναι μια διεθνής αγορά πολύ αποδοτική. Απ’την άλλη μεριά, οι πολιτιστικές πρακτικές των μαθητών πριμοδοτούν πολύ τη μουσική ροκ. Θα πρέπει αυτή να γίνει ένας τομέας εκπαίδευσης; Όσον αφορά στον κινηματογράφο, οι νέοι θεατές αρέσκονται σε ορισμένα είδη (ταινίες τρόμου, μουσικές ταινίες, διαφημιστικά, βιντεοκλίπ, μελοδράματα χαμηλού επιπέδου κ.λπ.) που το σχολείο θα τα θεωρούσε πολύ δύσκολα σαν ένα αντικείμενο

μελέτης. Ο αιώνιος διχασμός των γενιών και το χάσμα ανάμεσα στην κινηματογραφική πολιτισμική αντίληψη των μαθητών και των εκπαιδευτών που οι παρελθόντες εκπαιδεύτες είχαν υπογραμμίσει, ειδικά ο Michel Tardy, στο βιβλίο του.

Η Αποστολή Πολιτιστικής Δράσης στο Σχολικό Χώρο (MACMS), του Υπουργείου Παιδείας, που κατευθύνοταν από τον Jean-Claude Luc, αρχίζει να αντιλαμβάνεται τη δυναμική αυτού του “παιχνιδιού”. Απ’ το 1979, σχεδιάζει δράσεις εκπαιδευτικές και πολιτιστικές (PACTE)¹⁴. Αυτές οι δράσεις συχνά γίνονται στα σχολικά ιδρύματα με συνεργασία πολιτιστικών συλλόγων (Κινηματογραφικές Λέσχες, Αίθουσες Τέχνης, Πολιτιστικά Κέντρα Νεότητας) που ανήκουν στο Υπουργείο Πολιτισμού. Ένα πρωτόκολλο συνεργασίας ανάμεσα στα δύο Υπουργεία υπογράφτηκε τελικά το 1983. Υπό αυτές τις συνθήκες συντάχθηκε και δημοσιεύτηκε η αναφορά Bredin¹⁵. Αυτός απευθύνει μια σκληρή αναφορά για τα εργαλεία εκμάθησης της γαλλικής που αφορούν τα οπτικοακουστικά και κινηματογραφικά επαγγέλματα: σκλήρωση, αρχαίσμός που κατευθύνεται προς τον κινηματογράφοθέαμα της δεκαετίας του ’50, κλωνοποίηση ανάμεσα στην IDHEC (η οποία ήταν υπό την επιτήρηση του CNC), στο Luis Lumière (τεχνικό κρατικό Λύκειο) και του INA· ανύπαρκτοι δεσμοί με τα Πανεπιστήμια.

ΟΛΟΚΛΗΡΩΜΕΝΗ ΑΝΑΔΟΜΗΣΗ

Η αναφορά προτείνει μια ολοκληρωμένη αναδόμηση και μια επαγγελματική και πολιτισμική μορφοποίηση εξαιρετικά φιλόδοξη συντονίζοντας το συνολικό εκπαιδευτικό μηχανισμό της Γαλλίας: κινηματογραφικές και οπτικοακουστικές σπουδές στο Λύκειο που αποβλέπουν σε ένα δίπλωμα, ανώτατες τεχνικές σπουδές στα περιφερειακά Ινστιτούτα, ανώτατες σπουδές στα πλαίσια ενός ανώτατου εθνικού Ινστιτούτου και των Πανεπιστημίων (με δίπλωμα, στο δεύτερο κύκλο, licence και maîtrise, στον τρίτο κύκλο, ντοκτορά). Αυτό το σχέδιο μερικώς και προοδευτικώς θα εφαρμοσθεί, αλλά θα λειτουργήσει σαν ένα είδος πλαίσιο νόμου για τις μεταρρυθμίσεις που θα έρθουν έχοντας πετύχει μια πλατιά σύμπνοια του πολιτικού κόσμου. Ωστόσο οι φανταστικές αντιθέσεις και καταστάσεις σαν ανταγωνιστικές θα είναι πάντα εκεί και θα εξηγήσουν κάποιες καθυστερήσεις: η προοπτική της Σχολής Louis Lumière, το σχέδιο για περιφερειακά Ινστιτούτα που δεν έγιναν, συνένωση πολύ δύσκολη ανάμεσα στην FEMIS (πρώην INIS) και στη γαλλική Ταινιοθήη. Κάποιες κατακτήσεις είναι πολύ εύθραυστες ως προς την εθνική παιδεία: η διάθεση πειραματικών απόψεων, στον κινηματογράφο και στο οπτικοακουστικό, που προβλεπόταν από τον Pierre Baqui, τότε διευθυντή στον τομέα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στο Υπουργείο και καθηγητή στο Πανεπιστήμιο Παρίσι I, τέθηκε σε εφαρμογή το Σεπτέμβρη του 1984 και ακολούθειται μέχρι σήμερα¹⁶.

Τα PAE (Σχέδια Εκπαιδευτικών Δράσεων) που αντικατέστησαν τα PACTE αναπτύσσονται υπό την αιγίδα της αποστολής Πολιτιστικής Δράσης των Περιφερειακών Γλωσσών και Πολιτισμών (MACCLR). Το 1985, απαριθμούμε χιλιάδες κέντρα πάνω στον κινηματογράφο και το οπτικοακουστικό. Συντονίζονται από τα ακαδημαϊκά προγράμματα, Κινηματογράφος και Οπτικοακουστικό, που έχουν σχεδιασθεί για να οργανώσουν ένα δίκτυο προθέσεων και μέσων. Για να επιτρέψουν στους εκπαιδευτές που εμπλέκονται σε αυτά, να συναντηθούν, να σκεφτούν και να ανταλλάξουν απόψεις με επαγγελματίες του πολιτισμού, η MACCLR οργανώνει εθνικά σεμινάρια (Κάνες και Μπρεστ 1982-1984) και καλοκαιρινά πανεπιστημιακά τμήματα (Τουλούζη 1984, Λυών 1985), σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού¹⁷. Με τον ίδιο τρόπο, ο εθνικός σχεδιασμός για τις licences και maîtrises στις κινηματογραφικές και οπτικοακουστικές σπουδές δημοσιεύθηκε τον Ιανουάριο του 1985. Πέντε Πανεπιστήμια σήμερα συνεργάζονται για να δίνουν licences καθε maîtrises για μια διάρκεια πέντε χρόνων και για αυτούς που διαθέτουν μια προαπαιτούμενη εκπαίδευση.

Έτσι, το 1985 χάρη στην συνεργαζόμενη δράση των Υπουργείων Εθνικής Παιδείας και Πολιτισμού που νομιμοποιούν πολυάριθμες πρωτοβουλίες των εκπαιδευτών, βλέπουμε για πρώτη φορά να

υπάρχουν σ' ένα θεσμικό σχέδιο, μια συνεργασία των εκπαιδευτών του κινηματογράφου και του οπτικοακουστικού¹⁸.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αυτή η εργασία αναπαράχθηκε στο τ. 240, Ιανουάριος 1986, του περιοδικού "Cahiers Pedagogiques", υπό τη διεύθυνση της Monique Lafont.
2. Βλέπε "Το σχολείο μπροστά στις οθόνες" ("L'école devant les écrans") της Genevieve Jacquinot, συλλογή Sciences de l'education, εκδ. ESF, 1985.
3. Το πρόγραμμα που είχε προταθεί από τον Paul Leutrat εκδόθηκε στο περιοδικό "Artsept", ειδική έκδοση "Μάθετε να βλέπετε κινηματογράφο" ("Apprendre à voir le cinéma"), Λυών 1963, εκδ. UFOLEIS-Rhone και μερικώς αναπαραγόμενο στο περιοδικό "Image et Son", τ. 142, Ιούνιος 1961.
4. Ανωτάτη τεχνική σχολή κινηματογράφου στο Παρίσι (σ.τ.μ.).
5. Για μια αναφορά σ' αυτή την περίοδο, βλέπε το τεύχος αφιερωμένο στον "αγωνιστικό κινηματογράφο" που διημύθησε ο Guy Hennebelle, του περιοδικού "Cinéma d'aujourd'hui", τ. 5/6, Μάρτιος-Απρίλιος 1976, και στο "Ο κινηματογράφος σύμφωνα με τις Βενσάν" ("Du cinema selon Vincennes") της Genevieve Jacquinot, συλλογή Sciences de l'education, εκδ. ESF, 1985.
6. Κινηματογράφος και ανωτάτη εκπαίδευση, Συνέδρια στη Νάνσυ, Απρίλιος 1973, και Μπορντό, Απρίλιος 1974, αναθεωρημένες σημειώσεις από την ADEC.
7. Ο Paul Leglise είναι ο συγγραφέας της "Ιστορίας της πολιτικής στο γαλλικό κινηματογράφο" ("Histoire de la politique du cinéma français"), εκδ. Librairie générale de droit et de jurisprudence, Παρίσι 1970 και επανέκδοση στους Lherminier, Filmditions, 1977, σε δύο τόμους. Μια εργασία που χρησιμεύει για παραπομπές.
8. Βλέπε "Pour une pedagogie de l'audiovisuel", Alain Bergala, Παρίσι, Cahiers de l'audiovisuel, εκδ. Ediling 1975, σελ. 73.
9. Claude Bandieri, "À la faculté de Grenoble", περ. "Cinéma 61", τ. 56, Μάιος 1961.
10. Ο Henri Agel έκανε μια αναφορά για την κινηματογραφική εκπαίδευση στη Γαλλία το 1974, στο μικρό βιβλίο "Η κινηματογραφική εκπαίδευση" ("L'enseignement du cinéma"), Πανεπιστήμιο της Λυών, εκδ. CERT, 1974, υπό τη διεύθυνση του Jean-Louis Leutrat.
11. Βλέπε εδώ επίσης "Η μορφοποίηση των εκπαιδευτών στην ανωτάτη εκπαίδευση" ("Le recrutement des enseignants dans l'enseignement supérieur") και τα άρθρα του Daniel Serceau που αφορά την υπόσταση των επιφορτισμένων για αυτή την εκπαίδευση.
12. Τα θέματα των τριών τευχών του περιοδικού Communications που αναφέρθηκαν είναι "Σημειολογικές έρευνες" ("Recherches semiologiques"), 1964, "Η ανάλυση της εικόνας" ("L'analyse des images"), 1970, και "Ψυχανάλυση και κινηματογράφος" ("Psychoanalyse et cinéma"), 1975.
13. Raymond Bellour, "L'analyse du film", εκδ, Albatros, Παρίσι 1980.
14. Βλέπε το "Ο σπόρος των κινηματογραφιστών" ("Graine de Cinéastes"), ο.π. στα άρθρα των Daniel Benesse και René Elkaim-Bollenger, σ.σ. 68-73.
15. Βρίσκουμε μια σύνθετη περιληπτική αυτής της αναφοράς στο περιοδικό Informations του CNC, Οκτώβρης-Νοέμβρης 1984, τ. 203, "Η εκπαίδευση των κινηματογραφικών και οπτικοακουστικών επαγγελμάτων" ("L'enseignement des métiers du cinéma et de l'audiovisuel"). Τα μηνιαία εξειδικευμένα περιοδικά αναφέρθηκαν πολύ λίγο, αυτό το θέμα δεν ήταν στα ενδιαφέροντά τους αφού το Φεστιβάλ των Κανών καλυπτόταν με πολλές λεπτομέρειες κάθε χρονιά.
16. Ο Pierre Baqué εξηγεί τη στρατηγική του στους συντάκτες του περιοδικού Hors Cadre, τ. 5, στο "Το σχολείο-κινηματογράφος" ("L'école-cinéma"), εκδ. Saint-Denis, PUV, 1987.
17. Βλέπε την ανακοίνωση του Marc Vernet στο εθνικό συμπόσιο (ο.π. σ.σ. 34-37). Ο Marc Vernet ήταν σύμβουλος στον κινηματογράφο και το οπτικοακουστικό στην MACCLR και συνδιοργανωτής των προσανφερομένων συναντήσεων.
18. Ευχαριστώ για τα ντοκουμέντα που με ευχαρίστηση μου έδωσαν οι Jacques Chevallier, Monique Martineau, Jacques Morin, Michel Serceau, Jean-Louis Leutrat, Christiane Étienne, Jean-Pierre Jeancolas, Adrien Touboul. ☺

Η ΑΛΛΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ

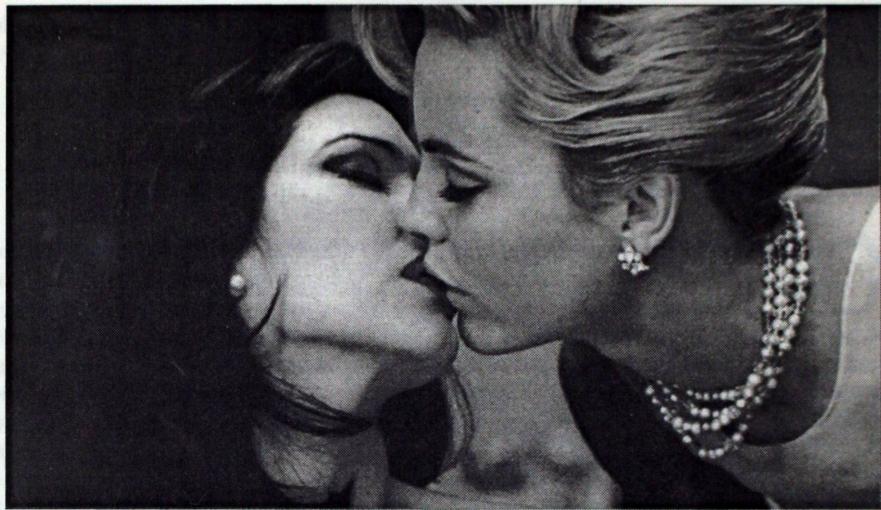
των

Olivier Loyard και
Jean-Marc Lalane*

Οι ταινίες "Mulholland Drive" και "Millenium Mambo" πηγαίνουν μαζί. Όχι μόνο επειδή σε πολλά σημεία συναντιούνται και λένε παρόμοια πράγματα. Άλλα επίσης επειδή κάθε μία απ' αυτές μας καλεί να τη δούμε δύο φορές και σχηματίζουν ένα περίεργο ζευγάρι. Υπάρχει κατ' αρχήν ο χρόνος της πρώτης θέασης, μια δύσκολη πορεία στη ζούγκλα των πολυάριθμων αναγνώσεων. Κατόπιν έρχεται η δεύτερη φορά, σχεδόν προγραμματισμένη απ' την ταινία. Οι κρίκοι μαζεύονται με μεγαλύτερη ευκολία, αλλά επλίζουμε, λοιπόν, να μην καταφέρουμε να τα καταλάβουμε δύλα. Υπάρχει μια βάση σε κάθε πλάνο, πολλές πλευρές, καθαρές γωνίες, άλλες που δεν είναι ξεκάθαρες. Εισερχόμαστε σε αυτές τις ταινίες απ' όλες τις πλευρές, με την ικανότητα της απομνημόνευσης, άμεσης και συνεκτικής.

Πριν από είκοσι χρόνια εμφανίστηκαν μαζί σε αντίθετους γεωγραφικούς πόλους, τον πλανήτη και τον κινηματογράφον. Ο David Lynch και ο Hou Hsiao-hsien έχουν πλέον συγκλίνει και είναι σήμερα πολύ κοντά. Συγχρόνως μεγάλες ταινίες έρωτα και ιδεών, οι ταινίες "Mulholland Drive" και "Millenium Mambo", των δύο σκηνοθετών, αντίστοιχα, βρίσκονται στην εμπροσθόφυλακή του σύγχρονου κινηματογράφου.

μορφές, οι πρώτες διαψεύσεις. Όλα είναι δίδυμα στην Αλίς και στην Καρόλ, μικρά κορίτσια που διασχίζουν, ανάμεσα σε εκπλήξεις και τρόμους, έναν κόσμο-γρίφο. Και οι δύο ταινίες είναι ένα ειδος wonderland, τοπία που αναδιπλώνονται, με τους προσωρινούς τους νόμους. Στο "Millenium Mambo", τα εσωτερικά (κλαμπ τέχνο, διαμερίσματα) βρίσκονται σε αντιπαράθεση, συγχρόνως έχοντας συνέχεια και ασυνέχεια (οι διαδρομές του ενός στο άλλο έχουν διαγραφεί). Το "Mulholland Drive" έχει ακόμα πιο σκληρό μοντάζ. Στις τελευταίες σεκάντ, τα πρόσωπα κατακλύζονται απ' τον ένα χώρο στον άλλο από φλας, σχεδόν όπως στην τηλεόραση. Στις δύο ταινίες, τέλος, ο χρόνος προχωρά όπως σε ψάθα, διαδρομές της αφήγησης προς τα εμπρός και προς τα πίσω, μπλέκονται η μία με την άλλη, και επανερχόμαστε στα πρόσωπα, να κρατάμε τη συζήτηση με αυτά. Στο τελευταίο πλάνο της "Mulholland Drive" θα μπορούσαμε να βάλουμε στη συνέχειά του την πρώτη σεκάντ. Επειδή το μοτίβο του δυϊσμού (αφήγηση, πρόσκαιρο στο χρόνο) είναι στη δομή των δύο ταινιών. Ο Hou Hsiao-hsien φροντίζει να το εγγράψει στο εσωτερικό της αφήγησης, χάρη του μαθητευόμενου ντισκ-τζόκεϊ που μετακινεί τις μουσικές σεκάντ του, προς κάθε κατεύθυνση, φροντίζοντας να εισαγάγει ένα ηχητικό κλίμα παρά μια αληθινή μελαδική και ρυθμική πρόοδο. Οι πολλαπλές ηρωίδες με πολλαπλές προσωπικότητες του Lynch, η νέα Βίκυ του Hou Hsiao-hsien έχουν την ίδια εμπειρία με εμάς: την απιθανότητα της σταθεροποίησης κάθε πράγματος. Τίποτε δεν είναι σταθερό στο "Millenium Mambo" και στο "Mulholland Drive": καμία αίσθηση, κανένα πρόσχημα, κανένα αίσθημα. Στον Lynch, είναι κατ' αρχήν η Μπέτι (η ξανθιά) που δέχεται τη Ρίτα (τη μελαχρινή), τη χαΐδευει με το βλέμμα, κατόπιν όλο το σώμα. Την αγαπά



"MULHOLLAND DRIVE" του Ντέιβιντ Λιντς

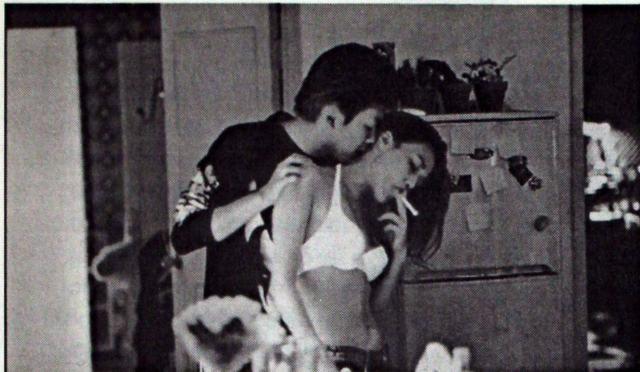
σε κάθε επίπεδο. Την αγαπά επειδή σχεδόν δεν τη βλέπει ποτέ σαν ιδανική. Όταν τη θαυμάζει με μια περούκα ξανθιά, της ψιθυρίζει: "Μοιάζεις σε μια άλλη", δήλωση που είναι ο ίδιος προσδιορισμός της αγάπης (βλέπε το "Vertigo", θα επανέλθουμε).

Στη συνέχεια, οι εικόνες δε θα σταματήσουν να καλούν τις άλλες: η Ρίτα γίνεται Καμίλα, η Μπέτι γίνεται Ντιάν, η οποία, πάσχοντας από μια τρομερή μοναξιά, δε θα σταματήσει να μεταβάλλεται απότομα, αλλάζοντας ονόματα, εμφανίσεις, σώματα, μέχρι να δει το δικό της πτώμα, εκτός του εαυτού της, ξαπλωμένο σε ένα κρεβάτι. Ένας παρόμοιος κλωνισμός διατρέχει το "Millenium Mambo", γύρω απ' την Βίκυ. Όπως η Μπέτι, στο "Mulholland Drive", βλέπει τον εαυτό της πεθαμένο, βλέπει τον εαυτό της γριά. Συναντά, στο ταξίδι της στην Ιαπωνία, τη γριά που θα μπορούσε να γίνει. Οι εικόνες της Βίκυ καλύπτουν η μια την άλλη διότι ταλαντεύεται ανάμεσα σε διάφορες γραμμές φυγής και επιστροφής μέσα στο χρόνο: αυτή η γριά γυναίκα, σα μια προβολή του τέλους της ζωής της, αυτή η φωνή off που έρχεται από το προσεχές μέλλον (απ' τη χρονιά 2001) και, απαγγέλλοντας σε τρίτο πρόσωπο, τη διαφοροποιεί απ' την ίδια, απ' αυτό το παρόν, το οποίο καταπατά και διαπερνά. Στην καρδιά της ταινίας, ένα πολύ ωραίο

πλάνο: βάζει το πρόσωπό της στο χιόνι και αμέσως εκεί αυτό που είναι, τώρα και εκεί, εμφανίζεται σ' αυτή επιτέλους, αλλά έξω απ' αυτή.

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Πρόσωπα που περνούν από σώμα σε σώμα, σα μικρόβια (Linch), πρόσωπα που παλεύουν μέσα στο σώμα τους σε διαφορετικές στιγμές της ζωής τους (Hou Hsiao-hsien): "Mulholland Drive" και "Millenium Mambo" προτείνουν δύο εμπειρίες αλλοίωσης. Καθένας αντιμετωπίζει με τρόμο το νεύμα του άλλου στον εαυτό του. Γ' αυτό Lynch και Hou εξασκούν με πρωτότυπο τρόπο την ίδια διαδικασία: το πλέι-μπακ. Το "Millenium Mambo" διηγείται με φωνή off από ένα προσδιορισμένο σημείο (απ' το 2011), αλλά ακόμα ενστικτωδώς: το μέλλον μας. Ο θεατής που δεν είμαστε ακόμα εμείς γίνεται σύγχρονος του προσώπου που υπάρχει ήδη (και μας μιλά) στην ηχητική μπάντα. Η φωνή της Βίκυ δεν είναι μόνο αποκολλημένη από το σώμα της (όπως όλες οι φωνές off): μας μιλά από ένα χώρο ακατοίκητο για εμάς, κοντά σε μια Βίκυ (αυτή του 2001) που δεν υπάρχει πλέον. Τόσο όσο δεν σημασιοδοτείται, πρόκειται για μια άλλη "αυτή" που ακούμε: η φωνή είναι ίσως η δικιά της γιατί της μοιάζει, αλλά δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι. Στις



"MILLENIUM MAMBO" του Hou Hsiao-Hsien

δύο ταινίες, η πιθανότητα αυτά τα πρόσωπα να μην αναγνωρίζονται (όχι περισσότερο από όσο τα αναγνωρίζουμε με βεβαιότητα) ισχύει ακόμα. Στον Lynch, στη δεύτερη μεγάλη σκηνή του κάστινγκ, διαφορετικές θητοποιοί ακολουθούν η μια την άλλη για να ερμηνεύσουν ένα τραγούδι σε πλέι-μπακ. Τα σώματα περνούν, η φωνή μένει. Πιο αργά, η Μπέτι και η Ρίτα πάνε σ'ένα θέατρο. Μια τραγουδίστρια ερμηνεύει μια λιτανεία στα ισπανικά. Κατόπιν χάνεται, η φωνή ακολουθεί τη μελωδία. Τα δύο κορίτσια ξεσπούν σε λυγμούς. Στη σκηνή, η φωνή φεύγει από το σώμα στο οποίο φαινόταν να υπήρχε. Στην αίθουσα, αντίθετα, δύο σώματα έχουν το ίδιο παροξυνικό αίσθημα, ένα είδος ανάστασης. Από τι; Όπως αναγγέλλει ένας εκφωνητής, στα παρασκήνια, «Όλα έχουν εγγραφεί». Ναι, όλα είναι πλέι-μπακ, όλα είναι εκτός του εαυτού μας. Όλα έχουν αλλοιωθεί.

Η ΣΤΡΟΦΗ

Η αλλοίωση είναι επίσης η διαδικασία του κινηματογραφιστή που υποφέρει σε μια ταινία καταγραφής δεδομένων. Στο "Millenium Mambo", ο Hou ξαναδουλεύει το σώμα του κινηματογράφου, όπως ο υποτιθέμενος συνοδοιπόρος του, ο Wong Kar-wai. Ένα πλάνο με αυτοκίνητο, όπως στο "In the Mood for Love", τσακωμοί στο δωμάτιο και ένα προβλεπόμενο ραντεβού από ένα εγγεγραμμένο μήνυμα, όπως στο "Happy Together", οι εικόνες του Wong επανέρχονται

μέσα από αυτές του Hou, αλλά κενές από την σπουδαική ενέργειά τους, τραβηγμένες προς μια κωματική ατονία. Ο Lynch, από την πλευρά του, επιστρέφει ακόμη στο "Vertigo". Τα πρόσωπα της ηθοποιού που διπλασιάζονται βρίσκουν αντό του Kim Novak (του οποίου το μικρό όνομα, Μαντλέιν, όπως το προυστικό μπισκότο με το ίδιο όνομα, ενθαρρύνει τον πολλαπλασια-

σμό των αναμνήσεων).

Αλλά ο Lynch δοκιμάζει στην ταινία του Hitchcock μια τρομερή στροφή. Η Μπέτι, που πεθαίνει δύο φορές, στο μέσο και στο τέλος της ταινίας, δεν είναι μόνο η Μαντλέιν. Είναι επίσης η Σκότι (James Stewart), που ερευνά και επιθυμεί, γοητευμένη από το αντικείμενο του πάθους της σ'ένα θανατηφόρο σπιράλ. Ο Lynch αντιπαραθέτει σε μια μόνη φιγούρα τον παρατηρητή και το αντικείμενό του, το βλέμμα και την εικόνα, το αρσενικό και το θηλυκό. Σε μια άλλη μεγάλη πολυφωνική ταινία, "Mediterranée", του Jean-Daniel Pollet, μια φράση επαναλαμβάνεται: "Και αν ξαφνικά, κάποιος ήθελε ήρεμα να σας αντικαταστήσει;". Το "Mulholland Drive" και το "Millenium Mambo" πιάνουν αυτή την περίεργη πρόταση. Οι ιστορίες αγάπης που διηγούνται είναι γεμάτες από αυτή την πιθανότητα να τους δούμε να αντικατασταθούν. Αλλά αυτή η τρομερή υπόθεση είναι ίσως μια ευκαιρία. Τα πολυάριθμα επίπεδα και οι ερμηνείες που ανοίγουν οι δύο ταινίες μετατρέπουν το θέαμα σε ένα μέλος δραστήριο και παθητικό ενός στρογγυλού τραπεζίου. Οι κινηματογραφιστές συμμετέχουν σε αυτό με ισοδύναμα όπλα, συγχρόνως κυρίαρχοι του βλέμματός τους και θεατές των δημιουργιών τους. Λοιπόν, σε μια μυστηρώδη αρμονία, καθένας είναι έτοιμος να πάσει μια θέση που δεν είναι η δικιά του και, με ένα κομψό νεύμα, να αφηθεί ήρεμα να αντικατασταθεί.

*Οι Olivier Joyard και Jean-Marc Lalane είναι κριτικοί κινηματογράφου στο περιοδικό Cahiers du Cinema. □

ΝΑ ΚΟΛΛΑΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΚΟΒΕΙΣ

(μικρό αφιέρωμα στο μύθο του Jacques Rozier)

του
Herve Le Roux*

Θυμάμαι, παλιότερα, που συμμετείχα, δύο συνεχόμενες χρονιές, στην Επιτροπή επιλογής γαλλικών ταινιών, στο Φεστιβάλ Κανών. Ο χρόνος έχει λειτουργήσει, τα γεγονότα που θα αναφέρω εδώ, και που αφορούν την ταινία “Maine-Ocean”, μπορούν να ειπωθούν, νομίζω, σήμερα, χωρίς κίνδυνο και χωρίς να προδώσω κάποιες υποσχέσεις σιωπής και μυστικά -το προλέγω.

Είμαστε, λοιπόν, στην Άνοιξη του '86 -αρχές Απριλίου για να είμαστε ακριβείς- και ήδη έχουμε δει περισσότερο από 100 ταινίες, όταν μάθαμε ότι θα μας πρότειναν την καινούργια ταινία του Jacques Rozier. Ήταν σημαντικό γεγονός αν σκεφτούμε ότι ο Rozier δεν είχε κάνει ταινία από τη “Les Naufrages de l'Ile de la Torture”. Επίσης, την ημέρα της προβολής, ο Άρειος Πάγος μας ήταν σε πλήρη σύνθεσή του: ο Pierre Viot, ο Πρόεδρος του Φεστιβάλ, ο Gilles Jacob, ο γενικός διευθυντής, ο Jean de Baroncelli, ο σύμβουλός του, τέλος, τα κοσμικά μέλη της Επιτροπής, οι Mishel Perez (του “Nouvel Observateur”), Emmanuel Carrère (ρου συνεργαζόταν κανονικά με το “Positif”) και εγώ (συνεργάτης των “Cahiers du Cinema”).

Μας προειδοποίησαν ότι θα δούμε μια κόπια εργασίας. Συχνά συνέβαινε, λόγω των προθεσμιών και για να μη χάσουν την υποθετική ευνοϊκή επιλογή στο επίσημο τμήμα, να μας παρουσιάζουν μια μη τελειωμένη ταινία, δηλαδή που δεν έχει γίνει το τελικό μοντάζ ήχου, και δεν κάναμε πολλά παράπονα. Η προβολή άρχισε. Μετά από μερικά λεπτά, ήταν προφανές: αυτό που βλέπαμε ήταν ένα πρώτο μοντάζ, δηλαδή μια αρκούδα, παρά μια ταινία με ολοκληρωμένο μοντάζ. Έτσι, κάποια πλάνα έπαιρναν πολύ χρόνο για να ολοκληρωθούν, χωρίς να κοπούν στην αρχή ούτε στο τέλος... Κάτι που δεν εμπόδιζε -για να είμαι τίμιος στην αναφορά μου- το μικρό κοινό μας να συμμετέχει στη χαρά της προβολής.

Αφού τέλειωσαν οι δύο πρώτες μπομπίνες, η εντύπωση της κόπιας εργασίας ήταν πιο έντονη. Ήταν κατ' αρχήν μια σκηνή γυρισμένη πεδίο-αντίθετο πεδίο και όχι μονταρισμένη. Η σκηνή ήταν αρκετά μεγάλη, τρία ή τέσσερα λεπτά (όπου ένα πρόσωπο ανεξήγητα απόντα επέμενε να συνομιλεί με αυτό το πρόσωπο που ήταν μέσα στο πεδίο) και χρειαζόταν η εμφάνιση του αντίθετου πεδίου, ίδιας διάρκειας, για να καταλάβουμε τι συνέβαινε, κάτι που μας φάνηκε να ήταν μια παράλειψη, ένα στρείδι... Άλλα φαινόμενα της ίδιας τάξης λάμβαναν χώρα.

Προχωρήσαμε, κάποιες μπομπίνες μετά. Εκεί, οι λήψεις δεν είχαν επιλεχθεί, θέλω να πω ότι δύο, μερικές φορές τρεις λήψεις του ίδιου πλάνου διαδέχονταν η μια την άλλη.

Έτσι ανακαλύγαμε την περίφημη σκηνή της δίκης. Προηγούνται αρκετές λήψεις τους πολύ καλού Yves Afonso σα ναυτικός Πετιτγάρ, μια εκπληκτική ισοτονία που μας έδωσε την εντύπωση ότι παρακολουθούσαμε την προβολή σε επανάληψη όπως σ'ένα μαγνητοσκόπιο, και κάποιες λήψεις, που δεν είχαν κοπεί στο τέλος, μας έδιναν τον ηθοποιό να αναπαύεται, η σκηνή τελειωμένη, βλέποντας με απορία το σκηνοθέτη του ή σχολιάζοντας ο ίδιος την αναμονή του.

Με δεδομένο ότι προχωρούσαμε στην προβολή της ταινίας, περιμέναμε ζώνες όλο και πιο άγριες, μετά βίας να ξεχωρίζουν και, μερικές φορές, να φαίνονται παρθένες από κάθε ανθρώπινη επέμβαση που θα μπορούσε να φανεί στο μοντάζ. Το πιο γελοίο που προκαλούσε σε όλους μια ευθυμία και μια ανήκουστη ποίηση και που γέλια έπνιγαν τον ένα μετά τον άλλο ήταν ένα ανείπωτο μανιφέστο επαναλήψεων.

Οι εικόνες συνέχιζαν να περνούν με όλο και περισσότερες διπλασιασμένες λήψεις ή μη συγχρονισμένες ή βουβές, άλλες ακόμη που η κλακέτα δεν είχε φύγει...

Μετά από τρεις ώρες προβολής, ο Gilles Jacob αποφάσισε να πάει να ρίξει μια ματιά στην καμπίνα προβολής για να δει τι μας έμενε ακόμη να δούμε. Επανήλθε γελώντας για να μας εξηγήσει τι γινόταν στο διάδρομο.

Ο παραγωγός της ταινίας, ο μεγάλος Paulo Branco, ήδη στα πρώτα του βήματα πριν να μάθει τη δουλειά, έφερνε τις μπομπίνες κατά τη διάρκεια της προβολής. Ένας νέος, κόκκινος και ξεφυσώντας -έτσι τουλάχιστον τον περιέγραψε ο μηχανικός προβολής- ερχόταν κάθε μισή ώρα έδινε δύο ή τρεις καινούργιες μπομπίνες και έπαιρνε αυτές που είχαμε μόλις δει. Ο μηχανικός προβολής, μεταξύ των δύο θέσεων του, κολλώντας και ξεκολλώντας, ήθελε να κάνει πλάκα και μας έδινε την εντύπωση σχεδόν τέλεια -μετά από μερικές αλλαγές μπομπίνας λίγο άχαρες- μιας κανονικής προβολής...

Μετά από περισσότερο τέσσερις ώρες “ταινίας” -μέχρι εκείνη τη στιγμή αυτό τον τίτλο μπορούσαμε να της αποδώσουμε-, ο Gilles Jacob επέστρεψε στον θάλαμο προβολής για να πει ότι σταματάμε. Απόφαση γεμάτη σόφια: θεωρώντας ότι είχαμε κατά μέσο όρο πέντε ή έξι ώρες προβολών ανά ημέρα, δε μιλώ παρά για αυτές που η φιλοδοξία τους έφτανε στη συμμετοχή στο γαλλικό τμήμα καὶ που επιπλέον ήταν σκανδαλώδες να τις αφήσουμε, περίπου κατά τα μεσάνυχτα ο μηχανικός προβολής ασχολιόταν ακόμη με αυτή την ταινία χωρίς τέλος.

Προσθέτουμε ότι ο μεγάλος ζήλος της Επιτροπής μας δε μας άφηνε να ανησυχούμε, τόσο είχαμε τυφλωθεί. Για να λέμε την αλήθεια υποπτευόμαστε τι γινόταν στο μοντάζ, και περιμέναμε να δούμε σε λίγο τα λευκά και τα διπλά, δηλαδή κάποια κουτιά με αμόρσες.

Φύγαμε, λοιπόν, χωρίς να φτάσουμε στον ωκεανό...

Η ταινία δεν επιλέχθηκε, ήταν αντικειμενικά δύσκολο να το κάνουμε σε αυτή την

κατάσταση (ακόμα και αν η ένταση ήταν μεγάλη).

Σκεφτόμενος αυτή την περίεργη προβολή, βρίσκω εκεί μια απόδειξη του απροσδιόριστου της τέχνης και του τρόπου του Rozier. Σαν το φάντασμα της "Maine-Ocean" που ζήσαμε αυτή τη μέρα είχε ένα τέτοιο μαγνητισμό που μας άνοιξε τα μάτια σε μια εμπειρία που αναδείκνυε το προφανές: ότι το ίδιο υλικό της ταινίας απαιτούσε μιαν άλλη αντιμετώπιση παρά αυτή που ήταν κλασικά η συνήθης, να κόβουμε (με την ευρεία έννοια: όχι μόνο στο μοντάζ, αλλά επίσης στο σενάριο και στο γύρισμα). Η άρνηση -κωμική και οργιλη- του κοψίματος, όλων των ειδών, της χαράς, της λογικής, τα έχει κάνει να απομακρύνονται με βία, για τους λόγους που ξέρουμε καλά, από το σύνολο και να μη φαίνεται σα μια συνολική αντίσταση του δημιουργού (φετιχισμός αυτού που έχει παραχθεί, για παράδειγμα, να δώσουμε με ελλείψεις την εργασία ενός ηθοποιού ή μιας ηθοποιού) αλλά σώνει και καλά σα μια αντίσταση του ίδιου του υλικού.

Θα έπρεπε ειδικά εδώ να "κολλάμε" και όχι να "κόβουμε".

Και να προσπαθούμε, με τις συρραφές, να βρούμε ένα είδος ποιητικής των αισθήσεων. Είχα την τιμή, πριν από 15 χρόνια (με συγχωρείτε για αυτές τις αναμνήσεις), να οργανώσω ένα τιμητικό αφιέρωμα στον Alain Cuny. Ο ηθοποιός είχε ζητήσει σε αυτά που προβάλλονταν και τη "L'Italien des Roses". Βρήκαμε, μ'ένα θαυμαστό τρόπο και σε απίθανες συνθήκες, μια κόπια, χωρίς να μπορούμε να την τσεκάρουμε. Το δράμα έγινε κατά τη διάρκεια της βραδιάς: οι μπομπίνες 3 και 4 είχαν αντιστραφεί. Πήγα στην καμπίνα, αλλά η κόπια ήταν στη μηχανή: αδύνατο να σταματήσουμε την προβολή. Έμεινα αδύναμος και πολύ θυμωμένος μπροστά στην καταστροφή και παρουσιάστηκα στο τέλος για να δικαιολογηθώ στον Alain Cuny. Μου απάντησε με ένα τόνο υπέροχο: "Παρατήρησα την αντιστροφή, αλλά ίσως είναι καλύτερα έτσι". Πέρα απ'το μεγαλείο του ηθοποιού, σκέφτομαι ότι υπήρχε ένα μέρος ειλικρίνειας στην απάντησή του και ότι παρατήρησε την αντιστροφή με περιέργεια, σαν ένα είδος διανοητικής και αισθητικής άσκησης...

Υπάρχει κάτι απ'αυτό στην εργασία του Jacques Rozier, τόσο όσο οι ταινίες του αφήνουν να το δούμε: ένα είδος στοιχήματος, ειλικρινούς αλλά απόλυτου, ως προς την ύλη της ταινίας που κάνει και η εργασία περιορίζεται τουλάχιστον να αφαιρέσουμε παρά να επιβάλουμε απαιτήσεις, συνδυασμούς, εικόνων και ήχων, λόγων και μουσικών, προσώπων και χώρων, χρόνων και χρόνων... Είναι αυτή αναζήτηση, με όλα τα είδη της διαδρομής, που εξηγεί χωρίς αμφιβολία την αργή μαιευτική που προηγείται σε καθένα απ'τα έργα του Jacques Rozier, αλλά επίσης, όταν έρχονται, τη χάρη τους, τη μετεωρολογική ισορροπία τους, την αναδυόμενη επιθυμία τους.

*Ο Herve Le Roux είναι κριτικός κινηματογράφου στα *Cahiers du Cinema* και σε άλλα περιοδικά. □

Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ

και οι ανθρώπινες σχέσεις

του
Χρήστου Η. Χαλαζιά*

Προευόμαστε τον 21^ο αιώνα μέσα σ'έναν κόσμο που αλλάζει διαρκώς, παρουσιάζει εκπλήξεις αλλά και κρίσεις. Προευόμαστε σ'έναν κόσμο ο οποίος δεν μπορεί να προβλέψει το μέλλον γιατί είναι τόσο συγκλονιστικά τα γεγονότα της καθημερινής ζωής ώστε να τον απορροφούν εντελώς και να δημιουργούν μια ζωή αγχώδη, με εναλλακτικές εικόνες, με νέα πολύπλοκα προβλήματα και με δύσκολες λύσεις. Μέσα λοιπόν σ'αυτόν τον διαρκώς μεταβαλλόμενο κόσμο, ποια μορφή θα πάρει ο έρωτας, στα προσεχή χρόνια, καθώς τώρα έγινε φανερό πλέον ότι η ηλεκτρονική τεχνολογία κυριαρχεί στη ζωή μας και διέχει διαμορφώσει διαφορετικό πλαίσιο ζωής και μέσα στο σπίτι και στο κοινωνικό περιβάλλον;

Είναι ένα θέμα το οποίο εθίγη πρόσφατα από ένα επιτελείο κοινωνιολόγων και αναλυτών που συγκέντρωσαν το ενδιαφέρον τους στις απολαύσεις του σημερινού ανθρώπου παρά το γεγονός ότι περιορίζονται διαρκώς περισσότερο, έτσι ώστε πλέον να πάνουν να είναι απολαύσεις και να μην εξασφαλίζουν ούτε στιγμές ευτυχίας για το σημερινό ανθρώπο.

ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΗΝ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Ανάμεσα στις άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες, αυτό που άλλοτε πάιρνει διαφορετική μορφή και δεν έχει ακόμη προσδιορισθεί είναι ο έρωτας στην ηλεκτρονική εποχή που ζούμε.

Θα γίνει και αυτός ηλεκτρονικός; Ποια θα είναι η σεξουαλικότητά μας στις δεκαετίες που έρχο-

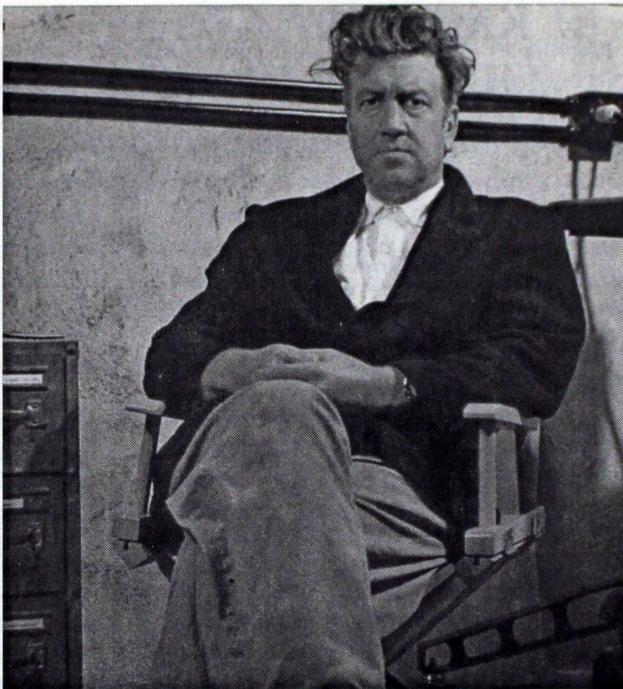
νται; Πώς θα διαμορφωθεί ο ερωτικός άνθρωπος μετά το 2010;

Πραγματικά είναι καίρια ερωτήματα τα οποία έχουν προβληματίσει πολλά άτομα παντρεμένα ή ανύπαντρα και έχουν δημιουργήσει αβεβαιότητα αλλά και σεξουαλική μέθη για τη νεολαία. Τα νέα κοινωνικά φαινόμενα αλλάζουν τη ζωή του ανθρώπου. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι με την εκπληκτική διάδοση της τηλεόρασης οι άνθρωποι αποκτούν περισσότερες γνώσεις, ενημερώνονται για όσα συμβαίνουν στην υδρόγειο, αλλά αναφορικά με το χαρακτήρα τους δεν μπορούν να προβλέψουν τίποτα.

Ο σημερινός άνθρωπος έγινε άβουλος. Απόδειξη αποτελεί το γεγονός ότι στις περισσότερες ώρες που βρίσκεται μέσα στο σπίτι του, τον απασχολεί η τηλεόραση η οποία εισβάλλει με τα δράματα της καθημερινής ζωής, με τις πολιτικές, κοινωνικές και άλλες εξελίξεις που συμβαίνουν στα πέρατα του κόσμου, με αποτέλεσμα να αποτελούν μια συνεχή ενόχληση και όχι απόλαυση.

Οπότε, η τηλεόραση με τη ζωντανή εικόνα και τη ζωντανή αναπαράσταση αποτελεί μια πρόκληση που κανείς δεν μπορεί να αποφύγει, ανεξάρτητα από ηλικία ή φύλο, σε οποιοδήποτε γεωγραφικό μήκος και πλάτος και αν βρίσκεται. Οι άνθρωποι λαμβάνουν γνώση της πραγματικότητας των γεγονότων και των εξελίξεων έτσι όπως εμφανίζονται μόνο στην τηλεόραση ενώ οι προσωπικές εμπειρίες περιορίζονται στο ελάχιστο.

Αλλά είναι βέβαιον ότι αυτή η θητεία στην τηλεόραση επηρεάζει την ψυχολογία, τη συμπερι-



φορά και τα ήθη μας. Επηρεάζει επίσης και το συναισθηματικό μας κόσμο. Στην έκθεση που δημοσίευσαν οι Γάλλοι κοινωνιολόγοι παραπρητές, Nt. Καρλέ και K. Λαϊνέ, υποστηρίζουν ότι οι κάτοικοι στις ανεπτυγμένες χώρες του κόσμου πρέπει να ετοιμασθούν για το καλύτερο και για το χειρότερο, για τη δικαιώση ή την διάψευση των ελπίδων τους, για ώρες ευτυχίας και αποτυχίας.

Αλλά ένα πράγμα είναι βέβαιο, ο λόγος θα απελευθερωθεί εντελώς και εκφράσεις που άλλοτε θεωρήθηκαν χυδαίες και αναφέρονταν στην ερωτική φρασιολογία θα είναι τώρα στην ημερήσια διάταξη.

Ο ΝΕΟΣ ΛΟΓΟΣ

Αυτό που άλλοτε ήταν ντροπή και αιδώς για τους νέους ερωτευμένους και για τη σεξουαλική επικοινωνία, θα γίνει τώρα απλή συνήθεια.

Οι άνθρωποι δε θα ντρέπονται για όσα λένε και για όσα κάνουν. Αυτή τη νέα κατάσταση, τη χα-

ρακτηρίζουν σαν απελευθέρωση, σαν ήττα και συντριβή της σεξουαλικής υποκρισίας. Αναγνωρίζουν όμως ότι αυτή η απελευθέρωση θα μας οδηγήσει τελικά σε ένα κόμπλεξ και σε νέες αγχώδεις καταστάσεις.

Το πρώτο συμπέρασμα που βγαίνει είναι το γεγονός ότι η τηλεόραση και η δημοσιότητα έκαναν γνωστές σε όλους τους ανθρώπους σεξουαλικές και ερωτικές ακρότητες και εμπειρίες, λαϊκοποίησαν τον έρωτα σε βαθμό που σήμερα να θεωρείται ταυτόσημος με την πορνογραφία και την πορνολογία.

Πρέπει να σημειωθεί ότι ορισμένα πράγματα που με την τηλεόραση μεταδίδονται στις μικρές ώρες της νύχτας, είτε με την καλωδιακή τηλεόραση είτε με τα διάφορα κανάλια, προκαλούν την περιέργεια όλων ακριβώς γιατί πρόκειται για τολμηρές σεξουαλικές σκηνές διανθισμένες με περιστατικά και ιστορίες που πλέον έπαψαν να σοκάρουν το σύζυγο ή τη σύζυγο και που βρίσκονται στην ημερήσια διάταξη, αφού τα τηλεοπτικά προγράμματα περιέχουν κάθε βράδυ μικρές

ταυτίες πορνογραφικού χαρακτήρα.

Αυτή όμως η κατάσταση υποχρέωνται και τους ασχολούμενους με την τηλεόραση, τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς των διαφόρων στήριαλ, να προχωρούν και αυτοί στην πορνοποίηση έτσι ώστε ο έρωτας να είναι μόνο σεξ και τίποτε άλλο, η οικογένεια να είναι οίκος ανοχής και τίποτε περισσότερο.

Μάλιστα, οι Αμερικανοί διαπρέπουν σ' αυτά τα “πολυτελή στήριαλ”, όπου άντρες και γυναίκες - κατά βάση πλουσίων οικογενειών- ενδιαφέρονται αποκλειστικά και μόνο για σεξουαλικές παράνομες σχέσεις χωρίς να υπολογίζουν ούτε οικογενειακό δεσμό, ούτε ανθρώπινες καταστάσεις.

Ωστόσο η απήχηση που έχουν αυτά τα στήριαλ της πορνογραφίας των πλουσίων είναι μεγάλη σ' όλον τον κόσμο, αλλά και αποτελούν φυσικά και οδηγό προς τον κατήφορο και διάλυση του οικογενειακού δεσμού.

Επηρεάζουν περισσότερο τους νέους, κλονίζουν την εμπιστοσύνη τους στο γάμο, σε σημείο που σήμερα η συντριπτική πλειοψηφία των νέων να πιστεύουν ότι σε ελάχιστο χρονικό διάστημα μετά το γάμο θα υποχρεωθούν να χωρίσουν.

ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΡΑΥΜΑΤΙΖΟΝΤΑΙ

Το γενικό συμπέρασμα που προκύπτει απ' την έρευνα είναι αρνητικό. Οι άνθρωποι ξέρουν ότι έχουν δικαίωμα στην ευχαρίστηση και στην απόλαυση. Εχουν αντιληφθεί επίσης ότι για να κατακτήσουν αυτό το δικαίωμα πρέπει να αγωνισθούν. Οι γυναίκες όμως φαίνεται ότι είναι περισσότερο τραυματισμένες, ανάμεσα στα δύο φύλα.

Σήμερα, δε χαίρονται το γάμο τους, δεν πιστεύουν ότι θα ζήσουν καλύτερα, όταν θα απομακρυνθούν από την οικογένειά τους. Άλλα όταν εξασφαλισθεί η οικονομική βάση σπεύδουν να αποκτήσουν την αυτονομία τους χωρίς όμως να θελήσουν να παντρευτούν.

Εκείνο που προκαλεί εντύπωση μέσα σ' αυτή την εξέλιξη είναι το γεγονός ότι τα ερωτικά δράμα-

τα συνεχίζονται πάντοτε. Ακόμη και σήμερα υπάρχουν εραστές που “εκτελούν” την ερωμένη τους, που αναπτύσσουν ζήλια μέχρι θανάτου και που θέλουν να λύσουν δυναμικά κάθε διαφορά τους.

Πρέπει να αναφέρουμε εδώ ότι τα ερωτικά ήθη αλλάζουν πιο γοργά από τα άλλα κοινωνικά ήθη. Η σεξουαλική επανάσταση αποτελεί ιστορία του παρελθόντος, απελευθέρωσε τη νεολαία, αγόρια και κορίτσια, κατήργησε τις προκαταλήψεις και τα ταμπού.

Αλλά αυτή η απελευθέρωση οδήγησε σε μια άνθηση της ομοφυλοφιλίας και έκανε το σύγχρονο άνθρωπο πιο δραστήριο σεξουαλικά και με περισσότερες ερωτικές εμπειρίες. Άλλα τελικά και αυτή η “απελευθέρωση” κούρασε τη νεολαία η οποία τώρα δεν έχει πλέον φιλοδοξίες ούτε θητικούς στόχους.

Δημιουργήθηκε ένα χάσμα ανάμεσα στους ανθρώπους και τους θεσμούς, ενώ άλλοτε γίνονταν πολὺς λόγος για τον έρωτα και το σεξ, σήμερα γίνεται λόγος αποκλειστικά και μόνο για σεξουαλικά προβλήματα που έχουν αρνητικό χαρακτήρα.

Οι νέοι θέλουν να μάθουν περισσότερα για το σεξ και μοιάζουν να είναι στη χαλάρωση των ηθών, γίνονται συντηρητικοί και επιφυλακτικοί. Κάτι που ομολογούν τα ανδρόγυνα, περισσότερο από κάθε φορά, είναι ότι ούτε ο άνδρας ικανοποιεί τη γυναίκα αλλά ούτε η γυναίκα τον άνδρα. Έχουν προβλήματα και έχουν αναγνωρίσει ότι όσες σκέψεις και αν έκαναν στο παρελθόν, για τον ομαλό σεξουαλικό και συγγιγκό βίο, είναι δυνατό να διαψευσθούν και η συμπεριφορά τους νά αλλάζει. Τότε τα ανδρόγυνα παύουν και να μιλούν για το σεξ. Δε βελτίωσαν την ερωτική συμπεριφορά τους και πέφτουν σε μια απραξία και στασιμότητα.

Κάτω απ' αυτές τις προϋποθέσεις πρέπει να περιμένουμε ότι ο έρωτας θα δοκιμασθεί στα χρόνια που έρχονται και πρέπει σοβαρά να διερωτηθούν αν θα υπάρξει ερωτισμός στο μέλλον.

* Ο Χρήστος Η. Χαλαζίας είναι δημοσιογράφος.

Μια επιστολή και ο απόηχός της

από τον Jafar Panahi, σκηνοθέτη της ταινίας "Ο Κύκλος"

Αγαπητοί Κυρίες και Κύριοι,

Ως αποδέκτης του Βραβείου για την Ελευθερίας της Έκφρασης, που μ' απονεμήθηκε για την ταινία μου "Ο Κύκλος", θα ήθελα να θέσω υπόψη σας τι συνέβη σε μένα στην χώρα σας -ένα συμβάν, που καθημερινά λαμβάνει χώρα στης Ηνωμένες Πολιτείες. Ελπίζοντας ότι θα δω την αντίδραση σας σ' αυτά τα απάνθρωπα συμβάντα. Νομίζω ότι έχω το δικαίωμα να είμαι περιέργος για την αντίδραση του Συμβουλίου (σ.τ.μ. το βραβείο απονεμήθηκε από το National Board of Review of Motion Pictures) που μ' απένειμε ένα τέτοιο Βραβείο -μια αντίδραση ανάλογη της συμπεριφοράς που εγώ και πολλοί άλλοι άνθρωποι αντιμετωπίσαμε και θα αντιμετωπίσουμε στο μέλλον. Θεωρείτε ότι την ταινία μου ως "την πιο όμορφη και τολμηρή" ταινία και εύχομαι στο Συμβούλιο σας και στα αμερικανικά μέσα ενημέρωσης ότι θα τολμήσουν να καταδικάσουν τις βάρβαρες πράξεις της αμερικανικής αστυνομίας και της υπηρεσίας μετανάστευσης -και είθε μια τέτοια καταδίκη να κάνει γνωστές αυτές τις πράξεις.

Διαφορετικά τι νόημα θα έχει η απονομή ενός τέτοιου βραβείου σε μένα;

Και κατά πόσο με τιμά να έχω ένα τέτοιο βραβείο;

Τότε ίσως θα πρέπει να επιστρέψω το βραβείο σε εσάς, καθώς μπορεί να βρείτε κάποιο άλλο πρόσωπο πιο κατάλληλο για την "ελευθερία"!

Στο έντυπο, που ευγενικά μου στείλατε μαζί με το βραβείο σας, διάβασα ότι αυτό έχει απονεμηθεί σε προσωπικότητες του κινηματογράφου, που χαίρουν γενικής εκτίμησης, όπως ο Orson Welles. Πρέπει να είμαι ευτυχής που μία τέτοια προσωπικότητα δε βρίσκεται ανάμεσα μας, για να ακούσει πως η αμερικανική αστυνομία συμπεριφέρεται στους σκηνοθέτες ή στους ανθρώπους που έρχονται σε αυτήν την χώρα;

Ως ένας σκηνοθέτης ο οποίος έχει εμμονή με τα κοινωνικά ζητήματα και του οποίου οι ταινίες ασχολούνται με κοινωνικά προβλήματα και περιορισμούς, φυσικά και δεν μπορώ να μείνω ασυγκίνητος στον ρατσισμό, στην βία, στις προσβολές και στις απάνθρωπες πράξεις που συμβαίνουν σ' οποιαδήποτε μέρος του κόσμου. Ουστόσο, σίγουρα διαχωρίζω τις πράξεις της αμερικανικής αστυνομίας και των πολιτικών, από τα πολιτιστικά ιδρύματα και τις προσωπικότητες του πολιτισμού, όπως επίσης και από το λαό των ΗΠΑ, καθώς έχω πληροφορθεί ότι οι κινηματογραφικοί κριτικοί και οι θεατές στην χώρα σας, έχουν υποδεχθεί θετικά την ταινία. Παρόλα αυτά θα πληροφορήσω τα διεθνή μέσα ενημέρωσης για την δυσάρεστη εμπειρία μου στην Νέα Υόρκη -και ελπίζω ότι το Συμβούλιο σας, το οποίο αγωνίζεται για την ελευθερία της έκφρασης, να αντιδράσει αναλόγως με το συμβάν.

Στις 15 Απριλίου έφυγα από το Φεστιβάλ του Χονγκ Κονγκ για να πάω στα φεστιβάλ του Μοντεβίδεο και του Μπουένος Αΐρες, με την πτήση 820 των United Airlines. Αυτό το διάρκειας 30 ωρών ταξίδι γινόταν μέσω του αεροδρομίου JFK της Νέας Υόρκης και θα έπρεπε να μείνω σ' αυτό 2 ώρες, για να πάρω την πτήση για Μοντεβίδεο. Ικανοποιώντας αίτημά μου το προσωπικό των προαναφερθέντων φεστιβάλ είχε ήδη ελέγχει εάν ήταν απαραίτητη άδεια διέλευσης (transit visa) -και μ' είχαν διαβεβαιώσει ότι μια τέτοια άδεια δεν ήταν απαραίτητη. Επιπλέον η αεροπορική εταιρεία εξέδωσε για μένα το εισιτήριο, μέσω Νέας Υόρκης. Παρόλα αυτά εγώ ο ίδιος ωρίτσα το προσωπικό των United Airlines, στο αεροδρόμιο του Hong Kong, για το αν χρειάζεται visa και άκουσα την ίδια απάντηση.

Μόλις έφθασα στο αεροδρόμιο της Νέας Υόρκης, η αμερικανική αστυνομία μ' οδήγησε σ' ένα γραφείο και ζήτησαν να μου πάρουν τα δακτυλικά μου αποτυπώματα και φωτογραφία, λόγω της εθνικότητας μου. Αρνήθηκα και τους παρουσίασα τις προσκλήσεις των Φεστιβάλ. Μ' απείλησαν

ΑΝΑΦΟΡΑ

ότι θα με βάλουν στην φυλακή, εάν δεν έδινα τα δακτυλικά αποτυπώματα μου. Ζήτησα διερμηνέα και επίσης να κάνω ένα τηλέφωνο. Αρνήθηκαν. Στην συνέχεια με κράτησαν δέσμιο, όπως τους κρατούμενους του Μεσαίωνα, με έβαλαν σ'ένα περιπολικό και με πήγαν σ'ένα άλλο σημείο του αεροδρομίου. Εκεί υπήρχαν πολλοί άνδρες και γυναικες από διάφορες χώρες. Με παρέδωσαν σε άλλους αστυνομικούς.

Μάλιστας από το πόδι και έδεσαν την αλυσίδα μου μ' αυτές των άλλων φυλακισμένων, που υπήρχαν σ'ένα πολύ βρώμικο πάγκο. Για 10 ώρες ούτε ερωτήσεις, ούτε απαντήσεις. Εξαναγκάσθηκα να καθίσω σ'αυτό τον πάγκο, στριμωγμένος με τους άλλους. Δεν μπορούσα να κινηθώ. Υπέφερα από μια παλιά ασθένεια, όμως κανένας δεν το παρατήρησε. Πάλι τους ζήτησα να μου επιτρέψουν να κάνω ένα τηλέφωνο σε κάποιον στην Νέα Υόρκη, όμως αρνήθηκαν. Δεν αγνόησαν μόνο το δικό μου αίτημα, αλλά και ενός μικρού παιδιού από την Σρι Λάνκα που ήθελε να καλέσει την μητέρα του. Όλοι συγκινηθήκαμε από το κλάμα του μικρού παιδιού: άνθρωποι από το Μεξικό, το Περού, την Ανατολική Ευρώπη, την Ινδία, το Πακιστάν, το Μπαγκλαντές και... Σκεπτόμουν ότι κάθε χώρα έχει τους νόμους της -όμως δεν μπορούσα να κατανοήσω αυτές τις απάνθρωπες πράξεις.

Επιτέλους ξημέρωσε. Ένας άλλος αστυνομικός ήρθε, και μου είπε ότι πρέπει να με φωτογραφίσουν. Είπα ποτέ -και τους έδειξα τις προσωπικές μου φωτογραφίες. Μου είπαν όχι και ότι θα έπρεπε να με φωτογραφίσουν (όπως φωτογραφίζουν τους εγκληματίες) και να πάρουν τα δακτυλικά μου αποτυπώματα. Αρνήθηκα. Ύστερα από μια ώρα, δύο τύποι ήρθαν και με απειλήσαν να μου πάρουν δακτυλικά αποτυπώματα και να με φωτογραφίσουν με υπολογιστή -και πάλι αρνήθηκα και ζήτησα να τηλεφωνήσω. Στο τέλος δέχτηκαν και μπόρεσα να τηλεφωνήσω στον Jamsheed Akrami, Ιρανό καθηγητή στο πανεπιστήμιο Columbia και να του εξηγήσω όλη την ιστορία. Του ζήτησα, επειδή με γνωρίζει καλά, να τους πείσει ότι δεν είμαι ο τύπος που κάνει αυτά για τα οποία ερευνούν.

Δύο ώρες αργότερα ένας αστυνομικός ήρθε και πήρε την προσωπική μου φωτογραφία. Με έδεσαν πάλι και με έβαλαν σ'ένα αεροπλάνο που πήγαινε πίσω στο Χονγκ Κονγκ. Στο αεροπλάνο από το παράθυρο μπορούσα να δω την Νέα Υόρκη. Ήξερα ότι τη ταινία μου, "Ο Κύκλος", προβάλλονταν εδώ και δύο μέρες και μου είχαν πει ότι η υποδοχή της από το κοινό ήταν πολύ καλή. Παρόλα αυτά, οι θεατές θα κατανοούσαν την ταινία μου καλύτερα αν μπορούσαν να γνωρίζουν ότι ο σκηνοθέτης της ταινίας ήταν αλυσοδεμένος, την ίδια ώρα που αυτοί παρακολουθούσαν την ταινία. Θα αποδεχόταν την άποψη μου, ότι οι Κύκλοι των ανθρωπίνων περιορισμών υπάρχουν σε οποιδήποτε μέρος κόσμου, σε διαφορετικές αναλογίες. Είδα το Άγαλμα της Ελευθερίας στη θάλασσα και συνειδητά χαμογέλασα. Προσπάθησα να τραβήξω την κουρτίνα και στο χέρι μου υπήρχαν τα σημάδια από τις χειροπέδες. Δεν μπορούσα να αντέξω τους άλλους επιβάτες να με κοιτάζουν -και απλώς ήθελα να σηκωθώ και να φωνάξω ότι δεν είμαι κλέφτης! Δεν είμαι δολοφόνος! Δεν είμαι έμπορος ναρκωτικών! ... Έγώ.... Έγώ είμαι απλώς ένας Ιρανός, ένας σκηνοθέτης. Όμως πώς θα μπορούσα να το πω, και σε ποια γλώσσα; Στα κινέζικα, στα ιαπωνικά ή στις μητρικές γλώσσες αυτών των ανθρώπων από το Μεξικό, το Περού, την Ρωσία, την Ινδία, το Πακιστάν και το Μπαγκλαντές ή στη γλώσσα εκείνου του μικρού παιδιού από την Σρι Λάνκα;

Στα αλήθεια σε οποια γλώσσα;

Δεν είχα κοιμηθεί για 16 ώρες και είχα άλλες 15 ώρες για να γυρίσω πίσω στο Χονγκ Κονγκ. Ήταν ένα βασανιστήριο να σε παρακολουθούν τόσα μάτια.

Έκλεισα τα μάτια μου και προσπάθησα να κοιμηθώ.

Όμως δεν μπορούσα.

Έβλεπα τις εικόνες αυτών των άυπνων γυναικών και ανδρών που ήταν ακόμα δέσμιοι.

Jafar Panahi
Τεχεράνη, 23 Απριλίου 2001

(η επιστολή του σκηνοθέτη δημοσιεύθηκε στο IndieWIRE και απενθύνεται στο National Board of Review of Motion Pictures. Απόδοση Δημήτρης Μπάμπας)



Κινηματογραφικός Οίκος Makhmalbaf

του
Mohsen Makhmalbaf

Στις αρχές του 1996, η Samira Makhmalbaf (Μαχμαλμπάφ) [σ.τ.μ. κόρη του Mohsen Makhmalbaf] παράτησε το κανονικό σχολείο για να σπουδάσει κινηματογράφο. Το να μάθει σινεμά στα υπάρχοντα πανεπιστήμια θα ήταν η χειρότερη επιλογή. Σπανίως δίδασκαν με επιτυχία, κινηματογράφο τα Ιρανικά Πανεπιστήμια, καθώς κανένας διάσημος και σημαντικός σκηνοθέτης δεν αποφοίτησε απ' αυτά.

Η Forough Farrokhzad που έκανε την ταινία “Khaneh Siah Ast” (“Το Σπίτι είναι Μαύρο”) -η ποιήτρια που έφυγε στην ηλικία των 30 και η οποία κατά την άποψη μου έκανε την καλύτερη ιρανική ταινία που έχει επηρεάσει το σύγχρονο ιρανικό σινεμά-, ποτέ δεν πήγε σε σχολή για να σπουδάσει σινεμά. Ο Amir Nader που έκανε τις σημαντικές ταινίες “Devande” (“Ο Δρομέας”, 1985) και “Ab, bad, khak” (“Νερό, Άνεμος, Γη”, 1988) ποτέ δεν πήγε σε σχολή. Ξεκίνησε με την φωτογραφία και η σχολή την οποία παρακολούθησε ήταν “Οι Δυσκολίες της Ζωής”. Ο Kiarostami σπούδασε Γραφικές Τέχνες. Ο Mehrjui σπούδασε Φιλοσοφία και ο Bezyarī ποτέ του δεν πήγε σε σχολή για να μάθει κάτι. Τις μέρες που άλλοι ήταν στις σχολές, εγώ τις πέρασα στην φυλακή, ως πολιτικός κρατούμενος. Κάποιες άλλες λοιπόν διαφορετικές σχολές χρειάζοταν για να εκπαιδεύσεις σκηνοθέτες -και ήταν γι' αυτό που ιδρύσαμε την Κινηματογραφική Σχολή Makhmalbaf. Με 14 ταινίες μεγάλου μήκους, 3 μικρού μήκους, 28 βιβλία και 22 μοντάζ, ήμουν ο πιο δραστήριος Ιρανός σκηνοθέτης μέχρι σήμερα. Το μυαλό μου ήταν πλήρες ιδεών και παλλόταν από τα ρίγη της δημιουργίας. Έχοντας μόλις τελειώσει το “Nun Va Goldum” (“A Moment Of Innocence”, 1996), την αγαπημένη μου ταινία, σταμάτησα να δουλεύω και πέρασα 4 χρόνια διδάσκοντας τις τέχνες του κινηματογράφου. Αντί να δημιουργώ ταινίες, θα δημιουργούσα σκηνοθέτες.

Ενημέρωσα το Ιρανό Υπουργό Πολιτισμού για τα σχέδια μου να δεχτώ 100 σπουδαστές, για τον κινηματογράφο, μέσα από εξετάσεις επιλογής, και να χρησιμοποιήσω νέες μεθόδου διδασκαλίας για να τους εκπαιδεύσω για τέσσερα χρόνια. Όμως ο τότε Υπουργός Πολιτισμού δεν το δέχτηκε. Φοβήθηκαν μια γενιά νέων σκηνοθετών που θα έκανε ταινίες για την δημοκρατία, και έτσι ανακοίνωσαν επίσημα ότι ένας επικίνδυνος σκηνοθέτης, όπως εγώ, ήταν ήδη αρκετός για την χώρα και 100 άλλοι σκηνοθέτες σαν εμένα δεν ήταν απαραίτητοι. Ως παράδειγμα ανέφεραν ότι αν όλοι αυτοί που υπήρχαν στο Salam Cinema εκπαιδευόταν για να γίνουν σκηνοθέτες, δεν υπήρχε περίπτωση να διατηρηθεί ο έλεγχος στον Ιρανικό Κινηματογράφο.

Έτσι ιδρύσαμε την Κινηματογραφική Σχολή Makhmalbaf με οκτώ μαθητές, μέλη της οικογένειας μου και φύλους, και καθώς δεν είχαμε μέρος για να λειτουργήσει η σχολή, χρησιμοποιήσαμε το σπίτι μας σαν σχολή. Τα μαθήματα διαρκούσαν 8 ώρες την ημέρα, και ορισμένες φορές διαρκούσαν μέχρι και 16 ώρες. Ο μεγαλύτερος σε ηλικία σπουδαστής ήταν ένας από τους φίλους μου, που αργότερα κινηματογράφησε το “Sib” (“Μήλο”, 1988) και την “Door” (“Πόρτα”), ένα από τα επεισόδια της ταινίας “Ghesse Haye Kish” (1999). Η μικρότερη σε ηλικία ήταν η Hana, η οκτάχρονη μου κόρη. Το πρόγραμμα σπουδών δεν περιορίζοταν μόνο στον κινηματογράφο, αλλά περιελάμβανε και μέρη της ζωής και της τέχνης. Για παράδειγμα αθλήματα όπως ποδόλασία, κολύμπι, πατίνη. Ένας σκηνοθέτης πρέπει να είναι και σωματικά δυνατός. Από την καθημερινή ζωή διδάσκαμε οδήγηση, μοναχικό ταξίδι στην ύπαιθρο, περιήγηση στην πόλη, μαγειρική, χειρισμός Η/Υ, και ξένες γλώσσες, αφού ένας σκηνοθέτης χρειάζεται διάφορους τρόπους επικοινωνίας. Τα παρακάτω ήταν επίσης τα διδακτικά αντικείμενα: Ζωγραφική, Φωτογραφία, Ποίηση και Μουσική -και από τον κινηματογρά-

ΑΝΑΦΟΡΑ

φο: Οικονομικά του Κινηματογράφου, Προγραμματισμό Παραγωγής, Συγγραφή Σεναρίου, Υποκριτική, Κινηματογράφηση, Μοντάζ, Μίξη Ήχου, Ντεκουπάζ, Ιστορία του Κινηματογράφου, και Ανάλυση Ταινίας.

Η μέθοδος εκπαίδευσης συμπεριλαμβανε εστίαση σ'ένα εκπαιδευτικό αντικείμενο κάθε μήνα. Π.χ. κάναμε πατίνι και ποδήλατο για οκτώ ώρες την ημέρα και για ένα μήνα και στο τέλος του μήνα κάθε σπουδαστής μόνος του, ακόμα και η οκτάχρονη Hana, μπορούσε εύκολα να κάνει ποδηλασία για απόσταση 50 χιλιομέτρων. Αργότερα, θα περνούσαμε ένα μήνα ξεφυλλίζοντας βιβλία ζωγραφικής και παρουσιάζοντας στους σπουδαστές τα στυλ. ζωγραφικής που υπήρχαν σ'όλο τον κόσμο. Θα αφιερώναμε ένα μήνα για την Ιρανική μουσική, εισάγοντας τους μαθητές στα βασικά μουσικά στυλ, διαφορετικών ιρανικών περιοχών. Τέσσερις μήνες πέρασαν στο τραπέζι του μοντάζ, μαθαίνοντας πώς να μοντάρουν ταινίες. Έτσι το ελάχιστο ένας μήνας, με τουλάχιστον 8 ώρες την ημέρα, αφιερώνονταν σε κάθε εκπαιδευτικό αντικείμενο. Σ'αυτήν την περίοδο των τεσσάρων χρόνων, πολλές ταινίες γυρίστηκαν ως πρακτική άσκηση. Η Mazireh, η γυναίκα μου, έκανε μια σπονδυλωτή ταινία τριών επεισοδίων με τίτλο “Roozi Keh Zan Shodam” (ε.τ. “Τη Μέρα Που Έγινα Γυναίκα”). Η Samira έκανε το “Sib” και το “Takhteh Siah” (2000). Ο Mezsam τέλειωσε Φωτογραφία και Μοντάζ, έκανε την φωτογραφία πλατό στα “Sib”, “Takhteh Siah” και “Roozi Keh Zan Shodam” ενώ έκανε μοντάζ σε δύο μικρού μήκους ταινίες: το “Door” και στο πρώτο επεισόδιο του “Roozi Keh Zan Shodam” και επίσης έκανε την παραγωγή ενός βίντεο σχετικά με τη και την σκηνοθεσία με τίτλο “How Samira made Apple and The Blackboard”. Η Hana χρησιμοποίησε την βίντεο κάμερα για να κάνει μια μικρού μήκους ταινία με τίτλο “The Day My Aunt Was Sick”. Επιπλέον όλοι είχαν την εμπειρία του βοηθού σκηνοθέτη στην ταινία “Le Silence” που σκηνοθέτησα.

Όλες αυτές οι ταινίες παρήχθησαν από ένα γραφείο που δεν ήταν άλλο από το σπίτι μας: ο Κινηματογραφικός Οίκος Makhmalbaf είναι ο παραγωγός αυτών των ταινιών. Στην πραγματικότητα ο Κινηματογραφικός Οίκος Makhmalbaf είναι το τμήμα παραγωγής της Κινηματογραφικής Σχολής Makhmalbaf. Σ'ένα Οίκο ιδρύσαμε ταυτόχρονα και μια σχολή και μια εταιρία παραγωγής. Όμως η μοίρα χτύπησε αυτόν τον Οίκο. Η κυβέρνηση σταμάτησε την ταινία “Nun Va Gold”. Αυτή ήταν η πρώτη ταινία που παρήγαγα, είχα πάρει δάνειο και είχα υποχρεθεί να πουλήσω το σπίτι μου για να ξεπληρώσω τα χρέη, αν η κυβέρνηση σταματούσε την ταινία. Και αυτό ακριβώς συνέβη. Το Υπουργείου Πολιτισμού μου ζήτησε, αν ήθελα η ταινία να προβληθεί, να αφαιρέσω κάποιες σκηνές. Γύρισα σπίτι και συζήτησα το ζήτημα με την οικογένεια μου, ρωτώντας τους αν προτιμούν να έχουν ένα σπίτι ή να διατηρήσουν τον δικό μας τρόπο σκέψης και την τέχνη. Η μια επιλογή που είχαμε ήταν να αφήσουμε την ταινία να κοπεί (και το ίδιο θα συνέβαινε με τον τρόπο σκέψης και την τέχνη), και να παραμείνουμε ιδιοκτήτες του σπιτιού. Η άλλη επιλογή που είχαμε ήταν τα πουλήσουμε το σπίτι και να επιστρέψουμε το δάνειο που πήραμε για την ταινία, να σταματήσουμε μόνιμα την ταινία - όμως μην αφήνοντας την να κοπεί και να χάσει το νόημα της. Όλα τα μέλη της οικογένειας μου, συμπεριλαμβανομένης και της Hana που ήταν η μικρότερη σε ηλικία, είπαν ότι δεν ήθελαν το σπίτι και ότι αρκούσε η κατοχή του ονόματος. Και θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε το όνομα του Οίκου από αυτήν την στιγμή, για να τιτλοφορήσουμε όλες τις παραγωγές μας. Και έτσι πουλήσαμε το οίκο Makhmalbaf, προιόν 15 χρόνων σκηνοθεσίας και συγγραφής και επιλέξαμε το όνομα του Κινηματογραφικού Οίκου Makhmalbaf, ως το μόνο περιουσιακό μας στοιχείο εκείνη την εποχή και ως το μόνιμο οικόσημό μας.

Υ.Γ. Από το προαναφερθέν σχολείο αποφοίτησε ένας οπερατέρ, ένας υπεύθυνος ήχου, ένας σκηνογράφος, τρεις σκηνοθέτες, ένας φωτογράφος πλατό και ένας μοντέρ.

(κείμενο του σκηνοθέτη που δημοσιεύτηκε στην έκδοση της Settimana Della Critica του Φεστιβάλ Βενετίας 2000. Απόδοση Δημήτρης Μπάμπας)



ΠΟΙΗΣΗ ΕΙΝΑΙ ΝΑ ΒΓΑΖΕΙΣ ΑΛΗΘΕΙΕΣ

Μια συζήτηση του Άρη Μπαφαλούκα με το Γιάννη Φραγκούλη

Η ταινία του Άρη Μπαφαλούκα, "See no Evil", βραβευμένη στο Φεστιβάλ της Δράμας (Β' Βραβείο, Βραβείο της ΠΕΚΚ και Βραβείο του περιοδικού "Κινηματογράφος και Επικοινωνία"), και στα Κρατικά Βραβεία, είναι ένα σημείο μιας διαγεγραμμένης γραμμής ύφους που ο σκηνοθέτης έχει δώσει στο κοινό του με τις προηγούμενες ταινίες του μικρού μήκους. Σ' αυτή τη συνέντευξη γίνεται μια προσπάθεια ανάλυσης της ταινίας και, κυρίως, καταγραφής του τρόπου που ο σκηνοθέτης δουλεύει και των αντιλήψεων που εφαρμόζει στις ταινίες του. Πάνω απ' όλα όμως φαίνεται ένα δυναμικό κομμάτι του νέου ελληνικού κινηματογράφου, της νεώτερης τάσης του, που σύντομα θα πρέπει να απαντήσει στην πρόκληση της ανανέωσης της ελληνικής κινηματογραφίας.

Όταν ήμουν σπουδαστής στην Αγγλία υπήρχε μια άσκηση: να κάνουμε μια ταινία με δύο αν-

Ποια ήταν τα ερεθίσματά σου για να ασχοληθείς με αυτό το θέμα της ταινίας σου;

θρώπους σ'ένα χώρο, με μικρό προϋπολογισμό, για να μάθουμε να κάνουμε κάτι απλό. Παρόλα αυτά η θεματολογία της ταινίας με αφορά και με ενδιαφέρει: ο άνθρωπος απέναντι στο θάνατο ή απέναντι σε στιγμές όπου υπάρχει το ηθικό δίλημμα.

Από τη στιγμή που είχα ένα παπού που πεθαίνει και την εγγονή του που μένει μόνη, άρχισα ένα τεράστιο ταξίδι για να ανακαλύψω την ψυχολογία του

παιδιού α- Υπάρχει στο σενάριο το περιπέναντι στο στατικό του θανάτου. Όμως αν θάνατο, μια αλλάξουμε κάποια στοιχεία έρευνα με μέσα σ' αυτή την ιστορία τότε γίνεται μια χαρούμενη διήγηση, ένα παιχνίδι.

τα παιδιά, προσπαθώντας να βρω τι θα κάνει ένα παιδί σε μια ανάλογη περίπτωση. Επειδή το παιδί συγκεντρώνεται ελάχιστα σε ένα γεγονός, πενθεί κατά διαστήματα. Στα μεσοδιαστήματα του πένθους, το παιδί παίζει και κάνει άλλα πράγματα. Αυτά ήθελα να βγουν ένα-ένα στην ταινία: η ανασφάλεια, η βαρεμάρα, η τρυφερότητα, η ενοχή.

Με βοήθησε σαν ηθοποιός. Δεν είχε ανάμειξη

στα σκηνοθετικά. Πίστεψε πολύ στην ταινία, και αυτό ήταν πολύ βασικό, αφέθηκε σε ότι σκηνο-

θετική οδηγία είχε Ο Κώστας Σφήκας σε βοήθησε στην ταινία σου;

Πάρα πολύ! Οι σχέσεις μέσα στο συνεργείο ήταν σχεδόν οικογενειακές, με αγάπη και οικειότητα. Αυτή η ταινία δε θα μπορούσε να γινόταν αλλιώς. Αυτό το θεωρώ τύχη!

Ανέφερες στην τελετή λήξης του Φεστιβάλ Δράμας ότι ήταν ένα περιβάλλον πολύ ωραίο, με το συνεργείο. Κατά πόσο σε βοήθησε αυτό το περιβάλλον να γίνει αυτή η ταινία έτσι;

Στην ταινία βλέπουμε ότι το παιδί αντικρίζει το θάνατο, στην στιγμή, όπως λένε οι σεναριογράφοι.

Όχι άμεσα, λίγο μετά, αφού έχει περάσει απ' το είδωλό του που λέει ότι "δεν έπρεπε να του κρατήσεις τόση ώρα κλειστά". Μετά πέφτει κάτω τα μάτια", ως λόγος συκαι σκεπάζει τα μάτια της, εισπράττει την τια του... ακινησία του παππού ως κάτι που προκάλεσε η ίδια.

Πηγαίνει δίπλα στον παππού, έχοντας πλέον μια διαφορετική ψυχολογία, και βάζει τα χέρια στα μάτια της για να δει τι θα γίνει. Άλλα, παράλλη-

λα, επειδή όταν γραφόταν το σενάριο ορισμένοι παιδοψυχολόγοι είχαν αντίρρηση για την ενοχή, το αφήσαμε ανοιχτό έτσι ώστε ο θεατής να δώσει όποια ερμηνεία θέλει, με βάσει τη δική του εμπειρία.

Εγώ το εισέπραξα διαφορετικά. Όταν κλείνει τα μάτια της βλέπει κάτι το παράλογο (το παιχνίδι που έπαιξε) έτσι ώστε να ξαναφέρει πάλι τον παπού κοντά της.

Απ' την άλλη αυτές οι καμπάνες υπάρχουν και στην αρχή της ταινίας, σαν εξωτερικός ήχος στο δωμάτιο που βρίσκεται η μικρή, όπου έχει τα μάτια κλειστά. Η ταινία κάνει μια λούπα, ανοίγει και κλείνει με τον ίδιο τρόπο. Ήθελα να δείξω στο θεατή ότι το κοριτσάκι έχει την εικόνα ενός ανθρώπου σκυμμένου με κλειστά τα μάτια σ'έναν καναπέ ή σ'ένα παγκάκι. Στη μια περίπτωση ξυπνάει ο παππούς, στην άλλη όχι και στις δύο περιπτώσεις του βάζει το κασκόλ και το καπέλο. Υπάρχουν αυτές οι ελλειψίες σκόπιμα, επειδή θεωρώ ότι ο θάνατος και η ζωή είναι μια χωροχρονική λούπα. Αυτό το βάζω στην ταινία έτσι ώστε να μη γίνει αναγνώσιμο σα μια γραμμική ιστορία.

Βοηθήθηκα πολύ που βρήκα αυτό το στοιχείο της ενοχής: η μικρή νοιώθει ότι δεν έπρεπε να του κρατήσει τόση ώρα κλειστά τα μάτια και το φυσικό επακόλουθο ήταν να κλείσει τα μάτια της για να δει τι θα γίνει. Αυτό είχε μπει στο σενάριο από πολύ νωρίς. Δε με ταλαιπώρησε.

κα
ίς:
ερ-
ρα
σι-
εί-

Κατά την ἀπό-
ψή σου, το πιο
δύσκολο ση-
μείο ήταν το
τέλος της ται-
νίας;

Αυτό βγήκε εσκεμμένα. Δεν ήθελα να υπάρξει κανένας άνθρωπος στο πάρκο και γενικά στην ταίνια, άρα αυτό το πράγμα μπορεί να συμβαίνει ή στην πραγματικότητα ή στο μυαλό της μικρής και αυτό γιατί πάλι -και ευτυχώς επιβεβαιώθηκα απ' τους παιδοψυχολόγους- η αίσθηση του θανάτου υπάρχει στον άνθρωπο ως κυτταρική μνήμη. Άρα αυτό μπορεί να τα δει σαν όνειρο και ένα παιδί χωρίς να υπάρχει λογική σχέση. Το ίδιο ισχύει και με την ενοχή.

Για να μπορέσεις να βγάλεις αλήθεια απ' το παιδί χρειάζεται να υπάρχει ισορροπία στο θυμικό του σκηνοθέτη και του συνεργείου. Όταν χρειάζεται να κάνεις τη λήψη πρέπει να το φέρεις να συγκεντρωθεί σ' αυτό που κάνει, γιατί όπως είπαμε τα παιδιά συγκεντρώνονται ελάχιστο χρόνο, τότε πρέπει να έχεις ετοιμότητα στην

Η τανία πως δουλεύτηκε σχετι- κά με το παιδί; κάμερα, να πάρεις την α λ ή θ ε ι α που σου β γ α ζ ε ι γι' αυτό το οποίο συγκεντρώθηκε. Άρα δουλεύεις στιγμές με το παιδί στην ουσία και χρειάζεται να κλέβεις αλήθειες, δεν μπορείς να το στηλιζάρεις, να το βάλεις να πει κάτι που δεν έχει καν καταλάβει τι σημαίνει. Του δίνεις ένα ψυχολογικό φορτίο πίσω απ' αυτό που θέλεις να πει, αυτό θέλει μαεστρία, γιατί αν θέλεις να βγάλει κάτι πιο στενοχωρημένο πρέπει να είσαι πιο ήπιος στον τόνο που μιλάς, πιο μελαγχολικός εσύ ο ίδιος, τα παιδιά εισπράττουν συμπεριφορές απ' τους ενήλικες. Αυτό το παιχνίδι παίζει το παιδί στην ουσία. Αυτό πρέπει να υπάρχει απ' όλο το συνεργείο. □

Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΩΣ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ

του
Απόστολου
Χατζηπαρασκευαΐδη*

Tο Μάιο του 1979, έπειτα από τρία επεισοδια-
κά χρόνια γυρισμάτων, ο Φράνσις Φορντ Κό
πολα παρουσιάσει στο Φεστιβάλ Κανών μια
“υπό εξέλιξη” κόπα της ταινίας “Αποκάλυψη Τώ-
ρα” κατορθώνοντας να κερδίσει το Χρυσό Φοίνικα.
Η ταινία προτάθηκε για 8 Οσκαρ γνώρισε παγκό-
σμια εισπρακτική επιτυχία, ενώ παράλληλα αποθέω-
θηκε από την πλειονότητα των κριτικών του κινημα-
τογράφου.

Έπειτα από 22 χρόνια η “Αποκάλυψη Τώρα” επανέρ-
χεται σε νέα κόπια με 53 επιπρόσθετα λεπτά ανέκδο-
του υλικού. Όπως δηλώνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, “ο
απότερος στόχος που με το “Apocalypse Now Redux”
ήταν να επιτύχω μια πιο πλούσια και ολοκληρωμένη
κινηματογραφική εμπειρία που, όπως και η προτότυ-
πη, επιτρέπει στο κοινό να αισθανθεί το πώς ήταν το
Βιετνάμ: την οξύτητα, την παραφροσύνη, τη ζωντά-
νια, το τρόμο, τη φιλοδονία και το θιβοκό δίλημμα του
πιο σουρεαλιστικού και εφιαλτικού πολέμου που γνώ-
ρισε η Αμερική”.

Η πρόσφατη θέαση της ταινίας, καθώς και η παραπά-
νω δηλώσεις του σκηνοθέτη, μας έδωσαν το έναντιμα
για μια επαναπροσέγγιση του φιλμικού έργου, δίνο-
ντας έμφαση όχι μόνο στις σκηνοθετικές καινοτομίες,
αλλά και στο ιδεολογικό περιεχόμενο της ταινίας.

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΜΝΗΣΙΑ

Η αμερικανική επέμβαση στο Βιετνάμ αποτέλεσε το
θεματολογικό υλικό μιας σειράς χολιγουντιανών (και
όχι μόνο) ταινιών, οι οποίες -στην πλειονότητά τους-
δεν ξέφυγαν από τον κανόνα της σκόπιμης αποδύνα-
μωσης και παραμόρφωσης της έννοιας του πολέμου
στο Βιετνάμ και τη μετατροπή του σ’ ανώδυνο θέαμα.
Όπως σημειώνει η Μιρένη Αμιέ “Οσο πίστευαν οι α-
μερικανοί, ότι είναι λιγότερο ή περισσότερο πιθανό να
κερδίσουν τον πόλεμο του Βιετνάμ, ο πόλεμος αποτε-
λούσε ένα είδος ταμπού. Αφότου χάθηκε και πέρασε
στον κινηματογράφο, γίνεται αυτό που ήταν κιόλας: θέαμα”.

Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ταινίες “Τα Πράσινα Μπε-
ρέ” (1968), του Τζον Γουέν, και των “Ελαφοκυνηγό”
(1979), του Μάικλ Τσιμίνο, που διακρίνονται από σο-
βινιστικό πάθος, ρατσιστική μανία και χοντροκομέν-
νο αντικομμουνισμό.

Η ταινία του Κόπολα διαφέρει από τις παραπάνω ται-

νίες, ωστόσο -όπως θα αναπτύξουμε παρακάτω- δεν
πάει να εφαρμόζει τις αρχές της -κατά το Σερζ Ντα-
νέ- “επιχείρησης πολιτικής αμνησίας”.

ΔΥΟ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΠΟΘΕΣΗ

Ενώ τα αμερικανικά στρατεύματα βυθίζονται ολοένα
και περισσότερο στην εμπόλεμη ζούγκλα του Βιετ-
νάμ, ο λοχαγός Γουιλαρντ (Μάρτιν Σιν), βρισκόμενος
σε ειδική αποστολή, που του έχει ανατεθεί από το
αμερικανικό γενικό επιτελείο, εντοπίζει και εκτελεί
τον βίασι και παράφρονα συνταγματάρχη Κουρτς (Μάρ-
λον Μπράντον), ο οποίος ηγεμονεύει μιας πρωτόγο-
νης κοινότητας θιαγενών στα σύνορα Καμπότζης-Βιετ-
νάμ.

Η κάμερα παρακολουθεί την πορεία του Γουιλαρντ,
ενώ διαπλέει το ποτάμι επάνω σε μια κανονιοφόρο,
προσηλωμένος στην αποστολή του: τη φυσική εξό-
ντωση του Κουρτς.

Κατά τη διάρκεια της διαδρομής ο λοχαγός Γουιλαρντ
γίνεται μάρτυρας χαρακτηριστικών επεισοδίων του πο-
λέμου του Βιετνάμ, δοσμένων με μαεστρία από το
σκηνοθέτη, ο οποίος εκθέτει τις απόψεις του για τη
φύση του πολέμου, τη διφορούμενη θητική και τα δι-
λήμματα της ανθρώπινης ύπαρξης.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΙΑ

Στην ταινία του Κόπολα γίνεται αναφορά στα ανθε-
ντικά γεγονότα του πολέμου, στο διήγημα του Τζ.
Κόνραντ “Η καρδιά του σκότους”, στην “Αποκάλυ-
ψη” του Ιωάννη, στην “Ερημη χώρα” του Έλιοτ, στο
τραγούδι των Doors, “The end”, στη ζωγραφική του
Μπρέγκελ και του Μπος. Σ’ αυτή την “υπερπαραγωγή
του δημιουργού” συνυπάρχει το ρεαλιστικό δεδομένο
και η ποιητική αναγωγή, ο ιμπρεσιονισμός και ο εξ-
πρεσιονισμός, το θέμα και το θέαμα.

Ο Κόπολα συγκρετεί το φιλμικό του λόγο αξιοποιώ-
ντας στο μέγιστο βαθμό τα οπτικά εφέ, την ασυνήθι-
στη μουσική, το μιξάρισμα του χόνου, τον κώδικα του
ντεκόρ, τη φωτογραφική σύνθεση και το χρώμα. Εν-
δεικτική της σκηνοθετικής μαεστρίας του Κόπολα εί-
ναι η σεκάνη της επίθεσης των αμερικανικών ελικο-
πτέρων: Υπό τις διαταγές του “καουμπόλι” Ρόμπερτ
Ντιβάλ, τα επιθετικά ελικόπτερα σε άφογο σχηματι-
σμό και υπό τους ήχους της μουσικής του Βάγκνερ

εφορμούν κατά του Βιετναμέζικου χωριού. Ο εναέριος στροβιλισμός τους, καθηλώνει το θεατή, που συμμετέχει αισθητηριακά στην επίδρομη, ταυτίζομενος με τους επιτιθέμενους, αφημένος σ'ένα φαντασμαγορικό παιχνίδι, που προκαλούν οι εκρήξεις βομβών ναπάλμ.

ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΕΦΕ

Πέρα όμως από την αναφορά μας στα στοιχεία εκείνα που καθιστούν γοητευτική μια πρώτη ματιά την εν λόγω ταινία, ίσως θα ήταν στόχιμο να αναρωτηθούμε -όπως ο Ιγνάσιο Ραμονέ- “μήπως ακριβώς αυτό το υπερβολικό στοιβάγμα οπτικών εφέ και το συστορευτικό παραλήρημα στην απεικόνιση οδηγούσε το θεατή προς έναν κόσμο παρασθήσεων, όπου η γενικευμένη παραφρούνη και η διαρκής φρενίτιδα στην πραγματικότητα απέκρυπταν την αληθινή σημασία αυτού που συνέβη στο Βιετνάμ?“².

Αποπειρώμενοι μας πιο προσεχτική ανάγνωση της ταινίας, διαπιστώνουμε ότι η σκηνοθετική ματιά του Κόπολα όχι απλά διαφορίζεται, αλλά στην ουσία ταυτίζεται με την επίσημη αμερικανική εκδοχή των γεγονότων του πολέμου. Όπως ηδή προαναφέραμε, μέσω του εφέ της υποκειμενικής κάμερας, ο θεατής ταυτίζεται με τους επιτιθέμενους αμερικανούς επιδρομείς, μιας και δεν του προσφέρεται και δεν του προσφέρεται καθόλου το θέαμα των δεχόμενων την επίθεση βιετναμέζων. Το κοινό γοητεύεται από το χαρισματικό μιλιταριστή Ντιβάλ, ο οποίος εμφανίζεται στην ταινία ως αρτίτης. Ουδεμία νύχτη φωτιά δε γίνεται για την στρατιωτική ήττα των ΗΠΑ καθώς “οι βιετκόγκ απονταζόντων εντελώς και λειτουργούν μόνο σα μια εκτός κάδρου απελή”³.

Οι βιετναμέζοι, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Κουρτς, υποτίθεται πως “κόβουν τα χέρια των παιδιών που εμβολίασαν οι αμερικανοί”, ενώ οι αμερικανοί ενεργούν μνημώς ως ημιπαρανοϊκοί, έχοντας χάσει τελείως τον έλεγχο πάνω στην πραγματικότητα και στην ιστορία.

Ο ψηφιαλιστικός πόλεμος αντιμετωπίζεται από το σκηνοθέτη ως δουλειά ρουτίνας ή ως εκθαμβωτικό παιχνίδι. Τα εγκλήματα και οι σφαγές των επεμβατιστών στο όνομα μιας “πρωτόγονης” και ανεξέλεγκτης

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΩΡΑ-REDUX (APOCALYPSE NOW-REDUX), 202*

Σκηνοθεσία: Φράνσις Φορντ Κόπολα

Σενάριο: Φράνσις Φορντ Κόπολα, Τζίν Μίλιους

Φωτογραφία: Βιτόριο Σοράρο

Μοντάζ: Ρίτσαρντ Μαρκς, Βάλτερ Μερτς

Μουσική: Κάρμιν Κόπολα, Φράνσις Φορντ Κόπολα

Παιζον: Μάρλον Μπράντο, Ρόμπερτ Ντιβάλ, Μάρτιν

Σιν, Χάρισον Φορντ, Λόρενς Φίσμπερ, Ντένις Χόπερ.

ηθικής, που κυριαρχεί στην άγρια ζούγκλα του Βιετνάμ. Η χαρά της εξολόθρευσης και της καταστροφής εμφανίζεται ως “ψυσιολογική” απαίτηση του “νοστρού” πολέμου. Ο πόλεμος-ιμπεριαλισμός αντικαθίσταται από τον πόλεμο-παραγωγική διαδικασία-θέαμα. Επίσης το αμερικανικό επιτελείο παρουσιάζεται να ανησυχεί σοβαρά για την τήρηση των κανόνων διεξαγωγής της μάχης, τιμωρώντας αμειλίκτα των “υπερβάλλοντα ζήλου” του συνταγματάρχη Κουρτς.

Ο Κόπολα περνά από την ιστορία στη μεταφυσική, στην προσπάθειά του να μας εκθέσει τις απόψεις του για τη λατρεία του παραλόγου και της αένας φρίκης, μιας και η κάθαρση δεν υφίσταται.

Η επαναπροσέγγιση του πολέμου του Βιετνάμ γίνεται από οντολογική πλέον σκοπιά, αποκρύπτοντας –έντεχνα είναι αλήθευτα- τα πραγματικά αίτια. Η αναφορά στην άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής, στην αιώνια διαμάχη καλού-κακού, στο μύθο του Κάιν και του Αβελ, υποκαθιστά την προσέγγιση της ωμής πραγματικότητας.

Το απόλυτο κακό, η ανεξέλεγκτη βία, η δυσώδης φρίκη υφίσταται ούτως ή άλλως για το σκηνοθέτη. Το ένστατη της επιβίωσης νομιμοποιεί τον πρωτογονισμό και κάθε λογής ωμότητες. Ο ημιταράφων Κουρτς πρωτοποίησε της βίας και η λατρεία του παραλόγου παρουσιάζονται ως τα μόνα λογικά καταφύγια σ'έναν κόσμο όπου ίδιανικά και αρχές δεν υφίστανται.

Ο Κόπολα στην προσπάθειά του να προβεί σε μια “διαφορετική” (κατά άλλους “προοδευτική”) ανάγνωση της ιστορίας, δεν ξεφεύγει από τα όρια που θέτουν οι κυριαρχοί κάδικες του θεάματος. Η ιδεολογική συγκρότηση του φιλμικού του λόγου επικαθορίζεται σε τελική ανάλυση από την κυριάρχη ιδεολογία.

Η εικόνα του πολέμου δεν αποτυπώνει το πραγματικό, αλλά μια σκόπιμη παραμόρφωσή του. Η μεταφορά (ή μήπως υπεκφυγή;) από το χώρο της πολιτικής στο χώρο της μεταφυσικής και της οντολογίας, συκοτοίζει την προσέγγιση της πραγματικότητας, δίνοντας εν τέλει άλλοθι στην αμερικανική βαρβαρότητα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. περ. Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ. 23, Νοέμβριος 1979.
2. Ιγνάσιο Ραμονέ, “Σιωπηρή προπαγάνδα”, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2001, σελ. 164-165.
3. Κριτική του Βασιλη Ραφαηλίδη στην εφημ. Το Βήμα, 22/5/79.

*Ο Απόστολος Χατζηπαρασκευαΐδης είναι δημοσιογράφος. ■

ΜΕ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΙΑΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΥ

του
Γιάννη Ιωαννίδη*

Για την πασίγνωστη πόλη του Αφγανιστάν αναφέρεται η τελευταία ταινία του Μόχσεν Μαχμαλπάφ, του πιο διάσημου Ιρανού σκηνοθέτη, μετά τον Κιαροστάμη. Έχουμε στη μνήμη μας τις παλιότερες ταινίες του σκηνοθέτη και δεν μπορούμε παρά να θυμόμαστε την σαφέστατη πολιτική στάση του, όλως τελέστηκε στην πίσω από τις αφηγηματικές δομές και όλως δοσμένη με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο.

Μετά από την επιτυχία του στη διανομή των ταινιών του παγκοσμίως βρήκε συμπαραγωγό από τη Γαλλία. Με αυτό το μπακάρουντ έρχεται η τελευταία ταινία του Μαχμαλπάφ που αναφέρεται με τον πιο σαφή τρόπο στην πολιτική κατάσταση στο γειτονικό Αφγανιστάν, με κύριο άξονα την ιστορία μιας Αφγανής που θέλει να δει την αδελφή της η οποία έχει εγκλωβιστεί στο Αφγανιστάν και θέλει να αυτοκτονήσει. Αυτή και η υπόλοιπη οικογένειά της έχουν καταφύγει στη Δύση. Η ταινία τελειώνει όπως αρχίζει. Με τα σίδερα της φυλακής. Θα ξεκινήσει την απελπισμένη πορεία της από το Ιράν, θα προσπαθήσει να “βρει” μια οικογένεια και μαζί της να φτάσει στην αδελφή της. Στο δρόμο θα συναντήσει τα πιο περιέργα περιστατικά: ληστές που θα αναχαιτίσουν την πορεία της ψευτικής οικογένειάς της, έναν ψευτικό γιατρό που είναι Αμερικάνος και κάνει τον Αφγανό, έναν τυχοδιώκτη.

Με άλλα λόγια, και σε αυτή την ταινία έχουμε ένα ρεαλισμό, μια καταγραφή των κοινωνικών προβλημάτων μέσα από τα μάτια ενός προσώπου, στην προκειμένη περίπτωση μιας γυναίκας δημοσιογράφου που έχει φεμινιστικές απόψεις. Για πρώτη φορά βλέπουμε ακριβές λήψεις (ελικόπτερο) από τον Μαχμαλπάφ οι οποίες δίνουν ένα άλλο χρώμα στην ταινία. Αν και η ταινία γυρίστηκε εξ’ ολοκλήρου στο Ιράν, στα σύνορα με το Αφγανιστάν, επειδή δεν επετράπη στο συνεργείο να τραβήξει εκεί επί τα καθεστώτος Ταλιμπαν, οι λήψεις είναι αληθοφανείς. Πώς μπορεί όμως να λέει την αλήθεια όταν ου-

σιαστικά ο σκηνοθέτης αγνοεί την ακριβή κατάσταση στη γειτονική απ’ αυτόν χώρα; Ουσιαστικά είναι η πρώτη φορά που ο Ιρανός σκηνοθέτης χάνει την πολιτική του οξυδέρκεια και “βάζει νερό στο κρασί του”. Δύο όλλα στοιχεία μας βεβαιώνουν ότι οι επικροές της Δύσης ήταν καταλυτικές για την τέχνη του σκηνοθέτη. Το πρώτο είναι ο λυρισμός. Καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας παρατηρούμε ένα λυρισμό που κάνει επική μια τραγική κατάσταση, βγάζοντας απ’ αυτή ότι ρεαλιστικό υπάρχει. Είναι αδύνατο ο θεατής να αναγνωρίσει το πραγματικό από το μυθοπλαστικό. Όμως, το χειρότερο είναι ότι το τραγικό γίνεται λυρικό και φτάνει στο σημείο να “ωραιαιοποιείται”. Το δεύτερο είναι η υπερβολή. Η υπερβολή παρατηρείται σε δύο καίρια σημεία. Κατ’ αρχήν στον ψεύτικο γιατρό που, επί προσθέτως, είναι Αμερικάνος και όχι Αφγανός. Στη συνέχεια ένα συνεργείο δυτικών γιατρών δίνει τις λύσεις, χορηγεί ψευτικά πόδια, ενώ οι Ταλιμπάν ουσιαστικά δεν υπάρχουν.

Γίνεται φανερό ότι η πολιτική του Μαχμαλπάφ έχει αλλάξει: η Δύση παιζει το ρόλο της που είναι καταλυτικός και ουσιαστικός, είναι η μόνη δύναμη που μπορεί να “βάλει τα πράγματα στη θέση τους”. Η πραγματικότητα των πρόλαβες και έγινε φανερό ποια πράγματα έβαλε σε ποια θέση τους. Η απογοήτευση μας είναι όταν ένας επαναστάτης σκηνοθέτης υποκύπτει στα θελήματα του κινηματογραφικού μάρκετινγκ.

KANDAHAR, 85'

Σκηνοθεσία: Μόχσεν Μαχμαλπάφ
Σενάριο: Μόχσεν Μαχμαλπάφ
Φωτογραφία: Εμπραχάμ Γκαφούρι
Μοντάζ: Μόχσεν Μαχμαλπάφ
Μουσική: Μαχαμέντ Ρέζα Δαρβίσι
Παίζοντας: Νιλουφάρ Παζίρα, Χασάν Ταντάι, Σαντού Τεϊμουρί, Χαγιατάλα Χακίμι.

* Ο Γιάννης Ιωαννίδης είναι κριτικός κινηματογράφου. ■

ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΑΡΗ

του
Γιάννη Φραγκούλη*

Hτρίτη μεγάλου μήκους ταινία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη ήταν μια έκπληξη: κατ' αρχήν ο σκηνοθέτης δεν πέφτει σε λάθη, κατά δεύτερο λόγο υπηρετεί πιστά την κινηματογραφική τέχνη προβάλλοντας, συγχρόνως, μια ανανεωτική πρόταση στην Ελλάδα.

Αλλά για να πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά, ο Γιάνναρης κινηματογραφεί μια άδεια Αθήνα, κατά τη διάρκεια του Δεκαπενταύγουστου, και παράλληλα τη ζωή κάποιων προσώπων όταν αυτά πάνε διακοπές. Έχουμε, λοιπόν, δύο καστάσεις που η μια συμπληρώνει την άλλη. Αυτά που αφήνουν φεύγοντας απ' την Αθήνα και αυτά που κουβαλούν μαζί τους. Τα σπίτια τους τα “ανοίγει” ένα κλεφτρόν και έτσι έχουμε την ευκαιρία να μάθουμε τα μυστικά τους που, ενδεχομένως, δεν ξέρει ούτε και η οικογένειά τους. Αναδύονται προβλήματα και επώδυνες ψυχολογικές καταστάσεις που θα τις κουβαλήσουν μαζί τους εκεί που θα πάνε, στην εξοχή.

Το πρώτο χαρακτηριστικό της ταινίας είναι το έξοχο μοντάζ. Οι σεναριακές εναλλαγές δε μας αφήνουν ποτέ να πλήξουμε και δίνουν ρυθμό στην ταινία όταν αυτή πάει να το χάσει. Με άλλα λόγια η ταινία δεν κάνει “κοιλιά”, η αφήγησή της προωθείται έτσι ώστε να διατηρεί τη γλαφυρότητά της. Πολύ προσεγμένη η σύνθεση των πλάνων, είναι μια τέλεια εικαστική σύνθεση. Η πολύ καλή σκηνοθετική ματιά του Γιάνναρη (που την είχαμε δει και στην “Μια θέση στον Ήλιο”, μικρού μήκους) επιβεβαιώνεται από την εξαιρετική χρηστικότητη του μοντάζ έτσι ώστε το πολύ καλό σενάριο να φτάνει, όταν πρέπει, σε υψηλά συγκινησιακά επίπεδα.

Βλέπουμε ακόμη ότι ο σκηνοθέτης έχει μια σαφέστατη ιδεολογική θέση. Όπως και στις τρεις προηγούμενες ταινίες του (τις δύο μεγάλου και τη μικρού μήκους) το περιθώριο της κοι-

νωνίας ουσιαστικά δεν υφίσταται. Είναι μέρος της κοινωνίας μας, έχοντας τους δικούς του νόμους. Εδώ όμως ο Γιάνναρης προχωρά και χρησιμοποιεί το όνειρο και το πνευματικό στοιχείο έτσι ώστε να καταγγείλει με τον πιο δυνατό τρόπο τη θρησκοληψία και την υποκρισία.

Η μικρή που την πάνε για να θεραπευτεί στην Παναγία τη Σουμελά, θα θεραπευτεί όταν θα έρθει, μόνη της, σε επαφή με τη φύση και εκεί με την ίδια την Παναγία. Το ζευγάρι που, φαινομενικά, δεν αντιμετωπίζει προβλήματα, αντά θα φανούν όταν ένας τρίτος (ένας φαντάρος) θα μπει στη μέση και θα χωρίσουν. Το άλλο ζευγάρι που φτάνει σε ακραίες καταστάσεις θα αντιμετωπίσει το έγκλημα, την αυτοκτονία, τη φυγή και, τελικά, την παράδοση του φταίχτη (του συζύγου) στην αστυνομία. Τα πράγματα μπαίνουν στη θέση τους με ένα σαφή, αριστοτελικό τρόπο.

Η Παναγία εμφανίζεται και στο κλεφτρόν (που διαφένει τη σύλληψη) και τελικά αφήνει να φανεί ο πραγματικός, καλός χαρακτήρας του. Η Παναγία είναι η Μάνα, η οποία είναι πανταχού παρούσα. Είναι η μόνη που πάσχει και η μόνη που δε φτάει. Έτσι το ψευτό θρησκευτικό συναίσθημα καταδικάζεται και η ταινία δείχνει το πραγματικό πνευματικό στοιχείο που τελικά κυριαρχεί. Όλοι οι θησοποίοι παίζουν εξαιρετικά, ειδικά η Μουτούση.

Ο Γιάνναρης φτάνει σε υψηλά επίπεδα, δείχνει ότι κάτι καινούργιο δημιουργείται απ' τη νέα γενιά σκηνοθετών, ότι επιχειρείται η ανανέωση του ελληνικού κινηματογράφου, αν και αυτή σκοντάφτει σε συντεχνιακές λογικές (τα βραβεία ήταν αλλού...), όπως και σε λογικές διαχείρισης από τους ιθύνοντες στον κινηματογραφικό χώρο στην Ελλάδα. Το νέο θα παλέψει πολύ για να κυριαρχήσει...

ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΥΓΟΥΣΤΟΣ, 106'
Σκηνοθεσία: Κωνσταντίνος Γιάνναρης
Σενάριο: Κωνσταντίνος Γιάνναρης
Φωτογραφία: Άγγελος Βισκαδουράκης
Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιοπούλου
Μουσική: Άκης Δαούτης
Παιζόντων: Ελένη Καστάνη, Ακόλας Καραζήσης, Αμαλία Μουτούση, Αιμίλιος Χειλάκης, Θεοδώρα Τζήμου, Μιχάλης Ιατρόπουλος.

* Ο Γιάννης Φραγκούλης είναι κριτικός κινηματογράφου. □

Η ΜΟΡΦΙΝΗ ΜΕ ΤΗ ΔΙΠΛΗ ΕΝΝΟΙΑ

του
Κώστα Γιαννόπουλου*

Η τέταρτη ταινία του Γιάννη Φάγκρα και η πρώτη μεγάλου μήκους προβλήθηκε στο τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ο τίτλος παραπλανητικός: "Πες στη Μορφίνη Ακόμα την Ψάχνω". Μορφίνη είναι η γνωστή ναρκωτική ουσία, Μορφίνη είναι και το όνομα της αδεσποτης γάτας της πρωταγωνίστριας. Έτσι ο τίτλος ακόμα παραπέμπει στην κοινωνία του περιθωρίου, που εδώ περιγράφεται, και στο ανθρώπινο πρόσωπο μιας περιθωριακής, σχεδόν κακοποιού, κοπέλας.

Ο Φάγκρας βαδίζει σ'ένα τεντωμένο σκοινί. Η μεγάλη διάρκεια της ταινίας, σχεδόν δύο ώρες, μπορεί θεωρητικά να κουράσει το θεατή. Όμως αυτό θα συνέβαινε εάν ο σκηνοθέτης αποφάσιζε να χρησιμοποιήσει μη κινηματογραφικούς τρόπους για να πει αυτά που θέλει να πει. Αν και βασίζεται σε ένα μυθιστόρημα, πολύ γρήγορα το παρατά για να μιλήσει κινηματογραφικά. Η κάμερα περιμένει τον θηθοποιό, όλοτε ψάχνει να βρει τα πρόσωπα που ζουν αυτή την ιστορία. Το μοντάζ κόβει τις σκηνές εκεί που πρέπει έτσι ώστε να μην το "τραβούν" πολύ και ο θεατής να βαριέται βλέποντας πράγματα που είναι περιττά. Ο Φάγκρας δεν κρατά τίποτε το περιττό. Παίρνει αυτά τα στοιχεία που του χρειάζονται για να δομήσει το χαρακτήρα του και με βάση αυτό το χαρακτήρα δομεί όλο το περιβάλλον. Η γρήγορη δράση αντιτίθεται στις αργές επιβλητικές σκηνές που χρειάζονται για να φτιάξουν μιαν ατμόσφαιρα, απαραίτητη για να βγάλει ο θεατής τα συμπεράσματά του.

Βρίσκοντας κάπου το Γιάνναρη, ο σκηνοθέτης μιλά με σεβασμό για αυτό

που λέμε περιθώριο. Η κάμερά του διαρρηγγίνει τα όρια περιθωρίου και κοινωνίας, αυτό το εντάσσει μέσα σ' αυτή σαν να είναι μια απόρροιά της, όπως είναι στην πραγματικότητα. Τα πρόσωπά του είναι αληθινά, δεν παίζουν μια κατασκευασμένη εις των προτέρων κατάσταση, φτιάχνουν μιαν άλλη ξεκινώντας από κάποια στοιχεία που τα βρίσκουμε στην καθημερινή μας ζωή. Η ταινία δεν είναι μια εξωτική αφήγηση είναι μια ρεαλιστική αφήγηση που πατά γερά στη σύγχρονη κοινωνία.

Σαφέστατα υπάρχουν ελαττώματα. Δεν φαίνεται μια ιδεολογική θέση έναντι αυτής της κατάστασης. Δεν μπορούμε να δεχτούμε ότι ο σκηνοθέτης δε διαθέτει, νομίζουμε ότι δεν έχει βρει τον τρόπο να την εκφράσει με κινηματογραφικό τρόπο και για αυτό απέφυγε να τοποθετηθεί ξεκάθαρα. Το μοντάζ είναι τονικό, δημιουργεί ένα ρυθμό, αλλά δεν μπορεί να βγάλει μια ιδεολογική θέση, δεν είναι η ταινία μια ιδεολογική τοποθέτηση, αλλά μια πολύ γλαφυρή, τίμια και ξεκάθαρη περιγραφή μιας κατάστασης.

Λείπει ο στόμφος, ο λυρισμός, στοιχεία που θα χάλαγαν τη ρεαλιστική χροιά θα ωραιοποιούσαν καταστάσεις, θα ωθούσαν το θεατή σε ένα λάθος δρόμο, εξασκώντας του ψυχολογική ποίηση, εντάσσοντάς τον σε μια φτιαχτή και φεύγικη ατμόσφαιρα. Περιμένουμε την επόμενη ταινία του Φάγκρα και, σίγουρα, αναμένουμε πολλά απ' αυτόν: Ουσιαστικά να συμμετάσχει στην ανανέωση του ελληνικού κινηματογράφου.

ΠΕΣ ΣΤΗ ΜΟΡΦΙΝΗ, ΑΚΟΜΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΜΕΝΩ, 119'

Σκηνοθεσία: Γιάννης Φάγκρας

Σενάριο: Νικόλαος Ρούσσου, Γιάννης Φάγκρας

Φωτογραφία: Παναγιώτης Σαλαπάτας

Μοντάζ: Γιάννης Φάγκρας

Ήχος: Θοδωρής Μέλης

Παιζοντες: Εκάβη Ντούμα, Παναγιώτης

Καρράς, Κατερίνα Φάγκρα, Νίκος Πομώνης, Ιωσήφ Πολυζωΐδης, Χριστίνα Φραγκιούδακη.

* Ο Κώστας Γιαννόπουλος είναι δημοσιογράφος.

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

(σκέψεις πάνω στην ταινία "Ποιος να Ξέρει", του Zak Ribiéter)

του
Σίμου Ιωσηφίδη*

Κάθε φορά που ο δάσκαλος σκηνοθετεί, το νόημα που βγαίνει, από τη μετακριτική της ταινίας, είναι πως ο πρωτοστάτης της Νουβέλ Βαγκ καταθέτει την τελευταία μαρτυρία του. Εστιάζοντας στην ταινία "Η Ήραία Καβγατζούν", πίστεψα πως η ριβετική φιλοσοφία, έφτασε επιτέλους στην πιο ουσιώδη απόληξή της. Εδώ, με το "Ποιος να Ξέρει", την τελευταία ταινία του, φτάνω σε συμπεράσματα σχετικά με τα παραπάνω. Η δοκιμασία των ηρώων είναι εξαπλωτική, το πνεύμα τους επαγρυπνισμένο, οι διάλογοι επιπληκτικοί. Η επιμήκυνση του στοχασμού του Ριβέτ έχει επιτευχθεί και ειδικά με το σόφισμα της συμπλήρωσης θεάτρου και κινηματογράφου, ζωής και αναπαράστασης.

Επιστρέφοντας στην τοποθεσία του πόθου της, το Παρίσι η Καμίλ, έχει μια τυχαία συνάντηση με το πρώην εραστή της, τον Πιέρ. Κι ενώ, ο ρόλος της στην παράσταση του θέατρου είναι γεγονός (ανεβάζει ένα έργο του Λουνίτζι Πιραντάν), ο επικεφαλής του θίασου Ούγκο, που ερωτικά συμπράττει με την Καμίλ, στα επίπεδα μιας ερευνάς του για κάποιο χαμένο κείμενο του Γκολντόνι, συνουσιάζεται με μια πνευματώδη κοπέλα.

Η ζωή και το θέατρο, το βίωμα και η αναπαράσταση, συμπλέουν στην τελευταία ταινία του Zak Ribiéter, αλληλουχηματικά και αλληλουχηκυρούμενα. Ο γέροντας του "Νέου Κύματος", συνεχίζοντας ένα μοντέρνο και ουσιαστικό κινηματογράφο, αποφέυγει φλυάριες και λογόδρούς (μια ταινία 154 λεπτά που ποτέ δε γίνεται υπερφίλμη) αξιοποιώντας μια απλή σκηνοθεσία χωρίς δασκαλέματα και νουθεσίες, απόσταγμα κληρονομικό ενός Ρενουάρ ή ενός Γουνάικ. Το θέατρο (η Τέχνη) και ο αντίκτυπος, το βίωμα (η πραγματικότητα). Άλλως: ένας λόγος φιλοσοφημένος μα ή ακαδημαϊκός, ένα πλάνο ρυθμικό και εσωτερικό καθόλου επιτηδευμένο αλλά εκούσιο, μια ιστορία αλλοπρόσαλλη και λαβυρινθόδης που η σύζευξή της μονοδρομεί για τη δραματουργική κορύφωση.

Οι ήρωες αγαπούν το θέατρο και συγχρόνως τη ζωή τους. Αγαπούν τον Πιραντέλο και το Γκολντόνι, την αγάπη και τον έρωτα. Να η πλοκή της ζωής: η Καμίλ αγαπούσε κάποτε τον Πιέρ, ο οποίος αγαπούσε αυτήν και τον υπαρξιστή φιλόδοσο Μάρτιν Χάιντεγκερ. Ο Ούγκος ερωτοτρέπει με την Ντο, στην πορεία του για ένα ξεχασμένο χειρόγραφο του Ιταλού κωμωδιογράφου Κάρλο Γκολντόνι. Στην παροντική εξέλιξη, ο Πιέρ αγαπά τη Σόνια. Η τελευ-

ταία αγαπά τον Πιέρ, αλλά κι ο Αρθούρ, που είναι αδελφός της Ντο, την αγαπά αληθινά. Έξι χαρακτήρες αναζητούν συγγραφέα ή ερωμένο; Αναφωτείται ο Ριβέτ.

Στην ουσία το δεύτερο, με υποστήριξη του πρώτου, δηλαδή μια περιπλάνηση στη ουσία της τέχνης που, αν την ανακαλύψουν, θα μπορούν να ερωτεύονται με πάθος και θα έχουν προσδιορίσει τις πτυχές του βιώματος τους. Η διασταυρούμενη παριστήν σεναριακή τεχνική αποτελείται από ατέλειωτες φιλολογικές απόψεις και ατέλειωτες αναφορές από τις συμπτώσεις της ζωής. Από τη νόρμα της σύλληψης ενός θεατρικού μονόλογου και από το συρφετό των φλερτ της καθημερινότητας. Αυτή η σχέση μοιάζει συφάμελη, αναπληρωματική. Οι δυοδιάκριτες επαφές των ηρώων, γίνονται ορατές από τις τυχόντες συγκυρίες και ο σκηνοθετής μας ξεναγεί στο αριστούργηματικό φινάλε όπου η δράση των έξι κυκλικών ατόμων, γίνεται δράση θεατρική, τα δρώμενα που βλέπαμε στο Παρίσι τώρα είναι η σκηνική δράση ενός "άλλου" θέατρου, μιας άγνωστης προσέλευσης θεατρικής δημιουργίας, όπου τα συναισθήματα γίνονται πνευματώδη αντικείμενα μιας δημιουργικής οπτικής, αφού είναι υψωμένα στο σανίδι.

Τελικά τι βλέπαμε, ανθρώπινες στιγμές ή την αναπαράσταση τους; Το ριβετικό σύμπλεγμα ακυρώνει τη χρήση αυτών των παραγόντων ξεχωριστά. Η ζωή μοιάζει με θέατρο, μάλλον μας λέει, δεν κάνεις θέατρο για να παίζεις ή για να ξεγελάσεις, κάνεις θέατρο για να μαρτυρήσεις τη ζωή σου, τα μυστικά της, το δράμα της. Και αυτό καταγράφει στην ταινία του. Είναι η απόληξη του έργου του; "Ποιος να ξέρει?";

ΠΟΙΟΣ ΝΑ ΞΕΡΕΙ...

(VA SAVOIR, 154')

Σκηνοθεσία: Zak Ribiéter

Σενάριο: Πασκάλ Μπονιτζέρ, Κριστίν Λορέν, Zak Ribiéter

Φωτογραφία: Γουλιάμ Λουμπτσάνσκι

Μοντάζ: Νικόλ Λουμπτσάνσκι

Μουσική: Πέρκι Λι

Σκηνικά: Εμανουέλ ντε Σαβίν

Παιζόντων: Ζαν Μπαλμάρ, Σέρζιο Καστελίτο, Zak Monvaře.

* Ο Σίμος Ιωσηφίδης είναι κριτικός κινηματογράφου. ♦

ΝΤΕΙΒΙΝΤ ΛΥΝΤΣ/ ΟΔΟΣ ΜΑΛΧΟΛΑΝΤ

του

Κωνσταντίνου Μπλάθρα*

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Ντέιβιντ Λόντς είναι ένας από τους πλέον ιδιότυπους δημιουργούς του αμερικανικού κινηματογράφου των νεμερών μας. Μάλιστα με την καινούργια αινιγματική του ταινία τείνει να δημιουργήσει ένα νέο μέδιο γύρω του.

Η οδός Μαλχόλαντ είναι κεντρική για την κινηματογραφούπολη του Λος Αντζελες και τους αστέρες της. Ο Λόντς πλέκει την καινούργια του ταινία γύρω από αυτούν τον δρόμο ακριβώς για να δώσει το στίγμα του: θέματα της ταινίας αποτελεί το Χόλυγουντ και ο κόδωμος του θέάματος που παρεπιδημεί γύρω από την οδό Μαλχόλαντ.

Σίγουρα υπάρχουν πολλοί τρόποι για να 'διαβάσει' κανείς την ταινία αυτή. Το πρώτο μέρος της μάλιστα θα μπορούσε να ειδωθεί ως μια κλασική αινιγματική αμερικανική ταινία. Η παρέξηση όμως αυτή δεν διαρκεί πολύ καθώς το δεύτερο μέρος φαίνεται να ανατρέπει ένα προς ένα δύλα τα στοιχεία του πρώτου. Με το δεύτερο μέρος η ταινία δημιουργεί έναν κλειστό κύκλο που είναι δύσκολο κανείς να διασπάσει αν δεν λάβει υπόψην του τη κλειδιά που η ιστορία της μας προσφέρει έτσι ώστε να ξεδιπλώσουμε την αιχμήρη κριτική της τόσο για το Χόλυγουντ, όσο και για την ίδια την αμερικανική κοινωνία εν γένει. Ας δούμε λοιπόν κάποια απ' αυτά τα 'κλειδιά'.

Κλειδιό πρώτο, η ταινία ζεκινά με ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα στον δρόμο αυτό. Μια γυναίκα, πολύφερνη πρωταγωνίστρια του Χόλυγουντ βγαίνει από το αυτοκίνητο ζωντανή. Ή μήπως δεν είναι ζωντανή; Ένα πρότο ερώτημα που ο θεατής θα πρέπει να θέσει προκειμένου να μπορείσει να αποκωδικοποιήσει τα όσα ακολουθούν. Κάποιοι μάλιστα από τους κριτικούς είδαν σ' αυτό το πρώτο μέρος της ταινίας μια φαντασιακή προβολή των όσων συμβαίνουν στο δεύτερο, που θεωρούν πραγματικό.

Κλειδιό δεύτερο, Η 'τραματισμένη' αυτή πρωταγωνίστρια, που φέρεται να πάσχει από αιμηνίσια, βρίσκεται καταφύγιο σε μία διπλανή βίλα, όπου σε λίγο θα φτάσει φιλοξενούμενη μια νεαρή κοπέλα 'από το πουθενά' της αμερικανικής επαρχίας, προκειμένου να αναζητήσει την τόχη της στον μυθικό κόδωμο του Χόλυγουντ. Η χωρίς μηνήμ πρωταγωνίστρια θα προσφέρει να την βοηθήσει και σε αντάλλαγμα η νεαρή κοπέλα αναλαμβάνει να ξαναβρεί την χαμένη ταυτότητα της πρωταγωνίστριας.

Κλειδιό τρίτο, η πρωταγωνίστρια, που δεν μπορεί να θυμηθεί τίποτα, κρατά μια τσάντα γεμάτη δολάρια. Το σημείο αυτό θα πρέπει να συνδυαστεί, έτσι τουλάχιστον φαίνεται να μας δείχνει ο Λόντς, με την συμφονία για την πραγματοποίηση μιας ταινίας που βλέπουμε να διαδραματίζεται παράλληλα. Ο νεαρός σκηνοθέτης βρίσκεται αντιμέτωπος με παραγωγούς μαφιόζους, που χρησιμοποιούν οπουδήποτε μέσο προκειμένου να γίνει η εκλογή της 'δικής' τους πρωταγωνίστριας, που φαίνεται να είναι η ίδια η τραματισμένη, ή μήπως νεκρή, πρωταγωνίστρια.

Κλειδιό τέταρτο, η διαδικασία ανεύρεσης της ταυτότητας της πρωταγωνίστριας κρύβει πολλές επικλήξεις και κυρίως το σεστωμένο πτώμα μιας ήλικιωμένης γυναίκας. Το κλειδιό αυτό μας πηγαίνει στο δεύτερο μέρος που αρχίζει ακριβώς με το 'ζωντανεμά' αυτού του πτώματος. Η νεκρή, λοιπόν, είναι η νεαρή επαρχιώτισσα που διατηρεί σεχουαλική σχέση με την πρωταγωνίστρια, σχέση που διαλένεται ή τέλος πάντων δέρχεται σοβαρή

κρίση. Κλεινόντας μας το μάτι εδώ ο σκηνοθέτης αφήνει να υποθέσουμε ότι πιθανόν να είναι δύο οι ζωντανές-νεκρές.

Κλειδιό πέμπτο, μαζί με τα δολάρια, στην τανάτα υπάρχει και ένα γαλάζιο κλειδί. Η ίδια η σήμανση του κλειδιού, κατ' αρχή, που διατρέχει όλα τα επειόδια της ταινίας, μας δίνει το δικαίωμα για τις παραπάνω υποθέσεις που μας θέρνουν μπροστά σε ένα περίλειστο έργο αριστουργηματικής δομής. Επειτά το κλειδιό αυτό αρ' ενός ανοίγει την σιωπή, 'silencio', που κρύβεται πίσω από την πλαστή πραγματικότητα, δες πλεμπάκ, του θέάματος. Άλλωστε, αρ' ετέρου, το γαλάζιο κλειδί οδηγεί και στο τέλος της ταινίας όπου οι άνθρωποι συμκρύνονται τόσο που χορούν από τις χαραμάδες, πραγματικότητα όντων εφαλτικών. Η πλήρης αντιστροφή του χολγυούντανού ονείρου!

Κλειδιό έκτο, ο έξι κόσμος. Σημαίνεται στην ταινία μέσα στο μικρό καφέ όπου άνεργοι απλώς κυκλοφορούν, μετέχοντας κάποτε στον ίδιο εριαλτη. Ο νεαρός που βλέπει το θάνατό του. Η γκόμενα που ζει στον κόδωμα της ανάμεσα σε νταΐδες της δεκάρας, ο καλοβαλάμενος μικροστός θείος είναι μερικά από τα πρόσωπα που επιλέγει ο Λόντς για να καταγράψει την περιπέρευσα αιμόσφαιρα στον γυαλιστερό κόσμο της οδού Μαλχόλαντ. Οι ζωντανοί νεκροί της επιτυχίας περνούν διπλά τους σχεδόν χωρίς να τους βλέπουν.

Θα μπορούσε να αναστρέψει κανείς και πολλά άλλα σημεία κλειδιά για να ερμηνεύσει την νέα ταινία του Λόντς που τόσο υψηλήθηκε από την κριτική, αλλά και εισπράχθηκε από πολλούς θεατές. Σε κάθε περίπτωση όμως, η οποιαδήποτε ερμηνεία θα παραμείνει ατελής και ανοικτή σε νέες προσεγγίσεις. Αυτό ίσως να είναι και το σπουδαιότερο χάρισμα του αμερικανού σκηνοθέτη που δεν διστάζει να θέσει τον προβληματισμό του στην καρδιά του αμερικανικού ονείρου, που ζει μόνο στον επίσης περίλειστο, και κατασκευασμένο βεβαίως, χώρο του θέαματος.

Η σκηνοθετική δεινότητα του Λόντς καταφέρνει να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή σε μια ταινία που κρύβει ή ακολαύπτει αναλόγως και της δεινότητας του θεατή, που καλείται να επιστρατεύει τα παραπάνω και πολλά άλλα κλειδιά για να εισπράξει το νόημα. Και χωρίς τα κλειδιά όμως μπορεί να αρεφεί στη μαγεία ενός κινηματογράφου παραβολικού για τις συνήροντες πραγματικότητες που φαντασίωνε ο κόσμος του θέάματος, είτε κανείς βρίσκεται στις ΗΠΑ, ή όπου αλλού.

Βλέπετε το Χόλυγουντ αποτελεί ούτε λίγο ούτε πολύ την μαζική φαντασίωση ολόκληρου του παγκοσμίου ποιημένου μας κόσμου.

ΟΛΟΣ ΜΑΛΧΟΛΑΝΤ (MULHOLLAND DRIVE), 146'

Σκηνοθεσία: Νέτειβιντ Λιντς

Σενάριο: Νέτειβιντ Λιντς

Φωτογραφία: Πίτερ Νέμπινγκ

Μοντάζ: Μέρι Σουνίνι

Μουσική: Άντζελο Μπανταλαμέντι

Σκηνικά: Τάκη Φιστ

Παιζον: Τζάστιν Θέρον, Νάσι Μονάτς, Λόρα Έλενα Χάρινγκ, Ανν Μίλερ, Νταν Χεντάνια, Ρόμπερτ Φόρτερ.



* Ο Κωνσταντίνος Μπλάθρας είναι κριτικός κινηματογράφου.

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Υπεύθυνος Θεατρικών Σελίδων: Ανδρέας Μαυράκης

Η ανανέωση του καρπούκι, του <i>Paul Kennelly</i>	84
Σα να προστοίμαζα ταινία, συνέντευξη του Ομήτρη Θεανίτη στον <i>Γιάννη Φραγκούλη</i>	90
Κριτική στο «Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ», του Ράινερ Βέρνερ Φαομπίντερ, του <i>Βασιλη Νικολόπουλου</i>	93
Κριτική στο «Μαύρο παραμύθι», του Χάινερ Μύλλερ, της <i>Χάρης Σβατίγκου</i>	95
Κριτική στο «Οίχο απ' Όδα», του Αντώνη Μόδδα, του <i>Νίκου Αποστοδόπουλου</i>	97
Κριτικές στο «Τοδμόρες ποδαρόιντ», του <i>Μάρκ Ρεινβεχίδη</i> , του <i>Κώστα Πετρόπουλου</i>	99
Κριτική στο «Η επέτειός μας», του <i>Χάρολντ Πίντερ</i> , του <i>Γιάννη Ιωαννίδη</i>	100
Αναφορά στον <i>Τεχνοχώρο</i> , υπό οκιά ή όχι, του <i>Κώστα Πετρόπουλου</i>	102

Η ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥΚΙ

του
Paul Kennelly*

Tο καμπούκι υιοθέτησε μια διαφορετική πορεία κάτω υπό την ηγεσία του Namboku στην περίοδο Κασέι (1804-1830). Ο Namboku εισήγαγε δύο νέα ειδή, το kizewamono και το kaidanmono, τα οποία φωτίζουν τις σύγχρονες συνθήκες και τις λαϊκές πεποιθήσεις των νέων θεαμάτων. Η μαζική μετανάστευση από τις αγροτικές περιοχές, που άρχισε το 1780, δημιούργησε μια νεόπλουτη εμπορική τάξη όπως επίσης και μια κατώτερη τάξη στο Edo. Περίπου το 1800 η νεόπλουτη τάξη είχε αρκετά άτομα για να κυριαρχήσει στο χώρο των θεαμάτων. Ο χώρος των θεαμάτων και η μικρή εκδοτική βιομηχανία του 18^{ου} αιώνα ήταν, αντίστοιχα, η πηγή των κυριότερων ρευμάτων του πολιτισμού για την ανώτερη τάξη. Οι νεόπλουτοι δεν μπορούσαν να καταλάβουν τα εσωτερικά ήθη και τις εσωτερικές γλώσσες του χώρου του θεάματος και γρήγορα έστρεψαν τις πολιτισμικές του τάσεις προς την αναζήτηση σαρκικών ευχαριστήσεων¹. Επίσης, η μετάδοση της γραφής ακόμα και στα πιο χαμηλά επίπεδα της κοινωνίας δημιούργησε ένα νέο και μεγάλο αναγνωστικό κοινό για τους συγγραφείς και τους εκδότες. Ο εμπορικός χαρακτήρας της λογοτεχνίας ενθαρρύνθηκε απ' την άνθιση της βιομηχανίας της μάθησης και επανεξέτασε τα είδη που σχετίζονταν με το ενδιαφέρον και τα εκπαιδευτικά δεδομένα της μαζικής ανάγνωσης. Ο Namboku ξεσκαρτάρισε το πεδίο της ευχαρίστησης, σαν το κυριότερο δραματικό τόπο και το μετατόπιση στους μικρούς δρόμους των γειτονιών του Edo. Στην πραγματικότητα, δέχθηκε το ρόλο των μπουρδέλων σαν την πηγή νέων πολιτιστικών εμπειριών, τρομερό λαϊκό λογοτεχνικό είδος που αφορά τις βεντέτες.

Η αύξηση της λαϊκής λογοτεχνίας δημιούργησε μια ζήτηση λογοτεχνίας και τέχνης που να αφορούν αυτή την εποχή. Η πρώτη μεγάλη περίοδος του καμπούκι περιγράφεται ως μέρος της "Genroku ukiyo (μεταβαλλόμενο κοινό) πολιτισμικής τάσης"², μια τάση που προσδιορίζεται κυρίως στο Kyoto και στην Osaka και "σε περιορισμένο αριθμό διαδραστικών ενεργειών που ασκούνται από κάποια άτομα σε λίγα μέρη για μία περίπου γενιά"³. Η τάση Genroku κυρίως είχε ένα μόνο στόχο: την κυριαρχία του yugei (ευγενών αισθημάτων) μέσα από τα ukiyozoshi (τους μύθους από στόμα σε στόμα), ningyo joruri (θέατρο κούκλας ή μαριονέτας), kabuki, ukiyo-e (λαϊκή ζωγραφική) και haiakai (ποίηση). Στη μεταγενέστερη εποχή Takugawa οι πράτες δύο απ' αυτές τις μορφές έχασαν τη ζωτικότητά τους, ενώ οι υπόλοιπες τρεις αυτο-ανανεώθηκαν και περιχαράκωσαν τη λαϊκή τους απήχηση με την εξερεύνηση νέων θεμάτων⁴. Οι gesaku (ανάλαφρες διηγήσεις), κωμωδίες που χρησιμοποιούσαν τη γλώσσα του Edokko ("τα τραγούδια του Edo")⁵ θεμελίωσαν το εκλεπτυσμένο πνεύμα των χώρων του θεάματος, και οι ιστορίες βεντέτας αντικαταστάθηκαν από ρομαντικές ιστορίες. Το καμπούκι δέχθηκε τη γλώσσα και τα θέματα της νέας λογοτεχνίας.

Οι πολιτισμικές τάσεις της περιόδου Kasei έχουν αναφερθεί από πολλά ιαπωνικά σχολικά εγχειρίδια σαν ranjiku taihai (υπερώριμες και διεφθαρμένες), δηλαδή παρακμή, και τα έργα του Namboku δεν απέφυγαν αυτόν το χαρακτηρισμό⁶. Στο δυτικό πολιτισμό ο όρος "παρακμή" κανονικά αναφέρεται στις κυριότερες αιτίες της πτώσης του ρωμαϊκού πολιτισμού. Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και έπειτα, πρώτα στη Γαλλία και μετά στην Αγγλία, η αισθητική δέχθηκε ένα πειραματικό στίλ το οποίο άρχισε να γίνεται γνωστό ως "Τέχνη για χάρη της τέχνης" ή "παρακμή". Αυτή η αισθητική, από τότε, προτίμησε να κινηθεί προς καταστάσεις κρίσης που ήταν αντιληπτές στην κοινωνία τους. Η αληθινή "παρακμή" αυτή την περίοδο δεν ήταν αυτή αυτής της αισθητικής αλλά περισσότερο της αισθητικής της μετάβασης: "Σε αφηγηματικές δυναμικές διαδικασίες εγγράφεται η αλλαγή παρά σε μια στατική μετάβαση σε μια κατάσταση"⁷. Αυτό υπάρχει ασυνείδητα στα γραπτά των κυριότερων διηγηματογράφων που παρατη-

ρούν με συγκριτικό βλέμμα την πτώση των βασικών αξιών του δυτικού κόσμου στο θρησκευτικό, αισθητικό και φιλοσοφικό πεδίο. Αυτές οι αξίες κάνουν να αποτύχουν τα άτομα σαν τα αρχέτυπα ενός κόσμου που στερείται ενός συνεκτικού συστήματος αξιών.

"Οι ηθικές τους αντιλίψεις είχαν εκφρασθεί ακολουθώντας τη τάση τους να απομονώνουν στιγμές διαστροφής, του παράδοξου και της περιπλοκότητας: συνθήκες που μπορούμε να τις θεωρήσουμε παρακμή. Η παρακμή προϋποθέτει αδιέξοδο και αδράνεια, η παράλυση σαν αντίδραση της ηθικής αβεβαιότητας και της αλλαγής, η κούραση αιτιολογούνται απ' την ηθική διάλυση"⁸.

Πάντως η περίοδος Kasei μοιάζει με μια περίοδο ειρήνης ανάμεσα στην ταραχώδη περίοδο Temmei (1781-1789) και Tempō (1830-1844), περίοδοι όπου η έννοια της κρίσης προσβάλει το *bakufu* και η κοινωνική αστάθεια την πολιτειακή έννοια. Το *bakufu* (κυβέρνηση) ακυρώνει τις τοπικές μεταρρυθμίσεις που οφείλονται στις προκαταλήψεις του φόβου που γεννάει η επαφή με τους ξένους, ειδικά με τα ρώσικα πλοία και με τις αποστολές τους, στις γιαπωνέζικες ακτές. Επίσης, η φήμη του κληρονομικού αρχιστράτηγου Tokugawa Ienari (1773-1841, ξαναεπικρατεί 1787-1837) για υπερβολές που χαρακτηρίζονται από κυνισμό στο λαό και που αφορούν τη σοφία του. Το κοινωνικό πεδίο αφόρητα άρρωστο, όσον αφορά την πορνεία, τα ενεχυροδανειστήρια, και τα αιτιώρητα εγκλήματα, ξαναδυνάμωσαν τον κυνισμό μέρα με τη μέρα και έδωσαν πεδίο στην βαθιά απαισιοδοξία που εγκαταστάθηκε στη λαϊκή ψυχή.

Μια σύγκριση ανάμεσα στα έργα που γράφτηκαν απ' τον Namboku, κατά τη διάρκεια της περιόδου Bunka (1804-1818) με αυτά της περιόδου Bunsei (1818-1830), κάνουν ξεκάθαρο ότι όρος *raijukū taihai* είναι ανάρμοστος για δλή την περίοδο Kasei. Η φυσιολογική φρεσκάδα των έργων της Bunka χάνεται σ' αυτά της Bunsei⁹. Στα έργα της περιόδου Bunka το χιούμορ υπάρχει για τη δική του ευχαρίστηση: στη περίοδο Bunsei το χιούμορ υπάρχει μόνο για να προβάλει ανάγλυφα στιγμιότυπα μιας επικρατούσας διάθεσης απελπισίας. Η πτώση στη διαστροφή οδήγησε στον πεισμασμό¹⁰. Οταν τα πυροτεχνήματα της κωμωδίας φωτίζουν το σκοτάδι φαίνονται όλες οι οξύτητες. Το χιούμορ εμφανίζεται ουσιαστικά σε δύο τύπους: φάρσα και παρωδία. Η πρώτη δεν έχει έννοια εκτός της άμεσης κατάστασης, η δεύτερη, με σκοτεινό τρόπο, κριτικάρει τις παραδοσιακές αξίες που συνοψίζονται στις κλασικές μορφές του *kaempouki*. Τα έργα της περιόδου Bunsei ακολουθούν την παραδοσιακή μέθοδο της κωμωδίας πολλών έργων *kaempouki*: παρουσιάζουν ένα *ura-omote* (πίσω και εμπρός). Στο *Yotsuya Kaidan* το *ura* είναι η παρούσα κατάσταση πολλών ζακουστών έργων του ρεπερτορίου του *kaempouki* (και απ' την περίοδο Kasei και στη σύγχρονη Iapōnial, του *Kanadehon Chushingura* (Οι θησαυροί των νόμιμων κληρονόμων)¹¹. Η *omote* είναι ο κόσμος του εγκλήματος, της κλοπής, της πτώσης, της αιμορμίξιας και των παρά φύση αλλαγών των χαρακτήρων της κατώτατης τάξης που καταλαμβάνουν τους κυριότερους ρόλους. Η πρώτη σχολαστική διερεύνηση του *omote* φαίνεται πολύ ρεαλιστική.

Οι συζητήσεις για τον "ρεαλισμό" φαίνεται να κυριαρχούν με δύο προσεγγίσεις: "Η τέχνη σα ζωή" και "Η τέχνη για την τέχνη". Η πρώτη άποψη είναι γνωστή σαν "μιμητική" και προέρχεται απ' τα κείμενα του Αριστοτέλη. Η δεύτερη είναι γνωστή σαν "ιδεαλισμός" και προέρχεται απ' αυτά του Πλάτωνα. Και τα δύο, τα κείμενα του Αριστοτέλη και του Πλάτωνα οδηγούν στην ίδρυση της θεωρίας της δυτικής αφηγηματικής. Σύμφωνα με τις αριστοτελικές προσεγγίσεις όλες οι τέχνες βασίζονται στη μίμηση της δράσης και ξεχωρίζουν από διαφορές εννοιολογικές, του θέματος και του στίλ.

"Είναι το ένστικτο του ανθρώπινου δόντος, απ' την παιδική ηλικία του, το να εμπλέκεται με τη μίμηση. Ευχαριστιόμαστε να παρατηρούμε τις πιο πιστές εικόνες αντικείμενων που μας είναι οικεία, όπως οι μορφές των κατοικίδιων ζώων και των σωμάτων"¹².

Απ' την άλλη, η άποψη του Πλάτωνα περιφρονεί το "μιμητισμό" σαν τη διακριτή εξαπάτηση κάθε ατόμου που έχει μια ικανοποιητική εμπειρία με ιδιαίτερα καλλιτεχνικά θέματα.

"Η μίμηση είναι βεβαίως μακριά απ' την αλήθεια και, όπως φαίνεται, αυτό οφείλεται στο ότι αυτή

αναπαράγει οτιδήποτε· επειδή συγκρατεί ένα μικρό μέρος από κάθε πράγμα και κάθε μέρος είναι μόνο ένα φάντασμα. Για παράδειγμα, ο ζωγράφος, ας πούμε, ζωγραφίζει για εμάς ένα τσαγκάρη, ένα ξυλουργό και άλλους τεχνίτες, πάντως δεν καταλαβαίνει την τέχνη του καθενός απ' αυτούς. Άλλα, πάντως, εάν είναι ένας καλός ζωγράφος, ζωγραφίζοντας ένα ξυλουργό και μεταδίδοντας την εικόνα του, μπορεί να πείσει τα παιδιά και τους ανόρτους ανθρώπους ότι αυτός στην πραγματικότητα είναι ένας ξυλουργός¹³.

Εάν τα τρία βασικά είδη της λογοτεχνίας είναι το δράμα, το λυρικό και η αφήγηση, τότε είναι αναγκαίο να επιβεβαιώσουμε τη διακριτή θέση του δράματος στο "ρεαλισμό"¹⁴. Στο πεδίο της συγκριτικής λογοτεχνίας, το δράμα παγκοσμίως βασίζεται στις έννοιες της αποξένωσης και της εμπλοκής¹⁵. Η αποξένωση και η εμπλοκή πρέπει να ειδωθούν σαν αντίδραση της φαντασίωσης και του ρεαλισμού. Η εμπλοκή εξαρτάται από την κωδικοποίηση κάποιων ανθρώπινων καταστάσεων ή ιδεών και ενθαρρύνει τη στιγμιαία αναγνώριση ενώ η αποξένωση παρουσιάζει σαν πραγματικό αυτό που αντιτίθεται στην αίσθηση του τι είναι, στην πραγματικότητα, πραγματικό στο κοινό. Συμπερασματικά, η αποξένωση ξαφνίζει την αίσθηση. Η έκπληξη έχει σκοπό να είναι ευεργετική. Η αποξένωση έχει σκοπό να ικανοποιήσει την αίσθηση του κανονικού που εισπράττεται απ' το κοινό. Εάν όχι, η εμπλοκή ("ρεαλισμός") ειδικεύει στοιχεία που "διαγράφουν μια ζεκάθαρη και προσδιορισμένη πορεία στο χώρο και το χρόνο (και κατά συνέπεια στον πολιτισμό)"¹⁶, η αποξένωση ("φαντασίωση") χρησιμοποιεί στοιχεία που υπάρχουν αυτόνομα στο χώρο και το χρόνο. Εάν η αποξένωση στο δράμα είναι δυνατή τότε η εμπλοκή θα πρέπει να υπάρχει με μια ισάξια δύναμη.

Ο προσδιορισμός της "φαντασίωσης" διαφέρει μέσα από τους διαφορετικούς πολιτισμούς. Η εμρονή στα υπερφυσικά θέματα της χώρας, απ' την αρχαία εποχή, έχει κάνει το ιαπωνικό θέατρο να δέχεται ως οικείες κάποιες συμπεριφορές που το δυτικό θέατρο τις αναγνωρίζει σαν "φαντασίωση"¹⁷. Στην πραγματικότητα, οι Ιάπωνες δραματουργοί του 18ου αιώνα φαίνεται ότι θεωρούν το "ρεαλισμό" ως πιστή καταγραφή της ζωής και της φύσης, η οποία αναγκαστικά εμπεριέχει το υπερφυσικό σ' έναν αρμονικό συνδυασμό¹⁸. Λαϊκές απόψεις προσδιορίζουν τον χαρακτήρα του "ρεαλισμού" στην ιαπωνική ζωή ότι αυτός φέρνει "σε επαφή τα άτομα με το αόρατο, με τον κόσμο των πνευμάτων, των θεών, των φαντασμάτων και των αρχέτυπων"¹⁹. Αυτές οι πεποιθήσεις βάζουν τις βάσεις για τους λαϊκούς μύθους οι οποίοι, με τη σειρά τους, επηρέασαν πολλά θέματα του γιαπωνέζικου θεάτρου²⁰. Ο πρωτεργάτης των σπουδών των λαϊκών μύθων, ο Yanagita Kunio ξεχωρίζει το shukyo (θρησκεία) από το shinkyo (πιστή ή αφοσίωση). Το τελευταίο αναφέρεται στις εισαγόμενες θρησκευτικές παραδόσεις, όπως το Βουδισμό και στις τελευταίες θρησκευτικές παραδόσεις της χώρας²¹. Πολλές απ' τις έρευνες του Yanagita οδήγησαν στις αγροτικές περιοχές της Ιαπωνίας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα επειδή πιστεύοταν ότι οι λαϊκές διηγήσεις επέζησαν εκεί σε μεγαλύτερο αριθμό και πιο κοντά στις παραδοσιακές μορφές, παρά στις πόλεις της Ιαπωνίας κατά τον μοντερνισμό που άρχισε μέσα στην περίοδο Meiji (1868-1912). Αυτός ο συλλογισμός αναγνώριζε ότι οι λαϊκές διηγήσεις πάντα ένα ζωντανό κομμάτι της ζωής στις πόλεις στην περίοδο Meiji. Η βασική αδυναμία των ερευνών του Yanagita πάντα η έλλειψη ιστορικών στοιχείων. Οι λαϊκές διηγήσεις συνδέονταν με μια περιοχή παρά με μια χρονική περίοδο. Αντίθετα, η έρευνα στη δραματουργία γενικώς εμφάνιζε μια αναγνώριση της ύπαρξης των τοπικών πεποιθήσεων, σαν ένα μέρος του λαϊκού πολιτισμού του Edo.

"Οι διηγήσεις της πόλης του Edo (Tokugawa) δε δέχονται τις παραδοσιακές πεποιθήσεις που υποστηρίζονται από τα υψηλά δόγματα του Βουδισμού και των γηγενών θρησκειών επειδή η πιστή χάθηκε απ' την καθημερινή ζωή. Δίνουν έμφαση σε μια παγκόσμια, ανθρώπινη διάσταση του "κοινού" Izoku με την έννοια του "ιερού" (hijiri) το οποίο πάντα η βάση της θρησκείας και ενθάρρυναν μια νέα θρησκευτική συνείδηση του "ιερού μέσο στο κοινό". Αυτό πάντα ριζικά διαφορετικό από τις μέχρι τότε μεσαιωνικές εποχές"²².

Πάντως ο προσδιορισμός της εμπλοκής ("ρεαλισμός") και της αποξένωσης ("φαντασίωση") διαφέρει ανάμεσα στο ιαπωνικό και δυτικό θέατρο, η αντιπαράθεση των δύο είναι βασικές για το ιαπωνικό θέατρο. Ένας φίλος του Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) έκανε ένα μεταθανάτιο υπολογισμό των εμφανίσεων αυτού του μεγάλου έργου στο θέατρο του 1738. Μνημόνευσε τον Chikamatsu, λοιπόν: Κάποιος είπε: "Οι σημερινοί άνθρωποι δε δέχονται τα έργα εκτός και αν αυτά είναι ρεαλιστικά και με στέρεο λογικό συλλογισμό". Απάντησα: "Η άποψη σας φαίνεται ότι γίνεται δεχτή, αλλά είναι μια θεωρία που δεν υπολογίζει τις πραγματικές μεθόδους της τέχνης. Η τέχνη είναι κάτι που υπάρχει δίπλα από το λεπτό όριο του πραγματικού και του μη πραγματικού"²³.

Απλά, παραδοσιακά, "μη ρεαλιστικά" θέατρα, όπως αυτά του Σαιζηπηρ, βασίζονται στα σημεία (συμβάσεις γενικά αποδεκτές απ' το κοινό). Αυτό το είδος δραματουργίας εμπλέκει το κοινό και είναι γνωστό σαν αναπαραστατικό θέατρο (presentational theatre) ή σαν τη δημιουργία του ρεαλισμού. Το σημείο διευκολύνει τη στιγμιαία κατανόηση απ' το λαϊκό ακροατήριο. Στο καμπούκι το υλικό έχει ως σημείο το μύθο, το έπος και τις λαϊκές διηγήσεις.

Ακόμη κάθε θέμα διαθέτει εσωτερικό συμβολισμό επειδή το έργο δημιουργεί έναν κόσμο συσχετιζόμενων εννοιών. Σε ένα πιο περίπλοκο επίπεδο ένα έργο μπορεί να αποδώσει συμβολικές και μη γενικά αποδεκτές έννοιες σε ένα σημείο²⁴. Ο συμβολισμός προτείνει έννοιες που έχουν σχέση με την πραγματικότητα και αποξενώνει το κοινό αφού, πιο μπροστά, έχει προκαλέσει αναγνώριση μέσω εκπλήξεων. Η σταθερότητα, ο συμβολισμός στο καμπούκι δημιουργεί μια πλούσια, αισθητική εμπειρία: "Η οπτική ομορφιά δίνει μεγαλύτερη ένταση στην αισθητική χρήση των χρωμάτων και της οπτικής σύνθεσης και στην πολυπλοκότητα και ανάλογη μουσικότητα"²⁵.

Οι *kata* (συμβάσεις) του καμπούκι τελειοποιούν αυτή τη λειτουργία μετάφρασης της πρότασης σε στιλ ή σε δημιουργία συμβόλων²⁶. Η πρόταση συμβόλων είναι η αναπαράσταση της ομορφιάς των συναισθημάτων. Λοιπόν, η πρώτη πρόταση των *nureba* (σκηνών αγάπης), *koroshiba* (σκηνές φόνου) και *seppukuba* (σκηνές αυτοκτονίας) δεν είναι η απεικόνιση της ωμότητας ή του αισθισιασμού, που εξυπηρετεί τον ίδιο, ή η πρόσκληση της διανοητικής εμφάνισης, αλλά, αντίθετα, το πορτραίτο της ομορφιάς που μιλά με την ανάσα της. Αντίθετα, στο δυτικό θέατρο συχνά έχουμε την εμφάνιση ψυχολογικών καταστάσεων σαν ένα κάλεσμα των διανοούμενων²⁷. Η δραματουργία του συμβολισμού είναι γνωστή σαν το αναπαραστατικό θέατρο ή η πρόταση της φαντασίωσης.

*Το άρθρο αυτό είναι ένα μέρος της εργασίας του Paul Kennelly, με τίτλο "Realism in kabuki of the early nineteenth century: a case study", στο Τμήμα Ασιατικών Σπουδών, του Πανεπιστημίου του Σίδνεϊ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Nakano Mitsutoshi (μετφρ. Maria Flutsch), "The role of traditional aesthetics", στο Allen και Unwin "Century Japan: culture and society", εκδ. C. Andrew Gerstle, Σίδνεϊ 1989, σελ. 126.
2. Η περίοδος Genroku ukiyo περίπου εκτείνεται από το 1680 μέχρι το 1725. Conrad Totman, "Early modern Japan", εκδ. University of California Press, Μπέρκλεϊ, 1993, κεφάλαιο 10: "Aesthetics and the rise of Ukiyo", σελ. 184-222.
3. Βλέπε Totman, σελ. 378.
4. Gunji Masakatsu, "Kasei no ranjuku", στο "Gunji masakatsu santeishu", εκδ. Hakusuisha, Τόκιο 1990, σελ. 249.
5. Οι Edokko ήταν οι κάτοικοι του Edo που έζησαν εκεί τουλάχιστον για τρεις γενιές. Για παράδειγμα:

τα *Tokaido dochū hizakurize* (Η μνήμη της φοράδας πάνω από το Τοκάιντο), 1802-09, από τον Jippensha Ikku (1765-1831), και *Ukiyoburo* (Τα δημόσια λουτρά των περιπλανώμενων ατόμων), 1808-1809, *Ukiyodoko* (Οι κουρείς των περιπλανώμενων ατόμων), 1813-1814, του Shikitei Samba (1776-1822).

6. Βλέπε Fujinami Takayuki, "Dento engeki no saihakken", Τόκιο, εκδ. Hakusuisha, 1988, σελ. 40. Ο Fujinami περιληπτικά αναφέρει: "Απλά η δραματουργία του Tsaruya Namboku δίνει έμφαση στην ωριμότητα και στον εκφυλισμό της περίσσου Bunka Bunsei". Βλέπε επίσης, Ochiai Kiyohiko στο "Kokubungaku kaishaku to kansha", 11, 1976, σελ. 102. Η επί μακρόν συνεργασία του Namboku και του ζωγράφου Utagawa Kunisada (1786-1865), δίνει έμφαση στο γεγονός ότι αυτές οι απόψεις διαμορφώθηκαν από τις σχέσεις του καμπούκι και του ukiyo-e. Βλέπε: J. Thomas Rimer, "Kabuki at the time of Kunisada", στο "Kunisada's world", εκδ. Sebastian Izzard, Νέα Υόρκη, Japan Society, με τη συνεργασία του Ukiyo-e Society of America, 1993, σελ. 8.
7. Βλέπε Suzanne Nalbandian, "Seeds of decadence in the late Nineteenth century novel: a crisis in values", εκδ. McMillan, Λονδίνο 1983, σελ. 116.
8. ο.π. σελ. 15.
9. Gunji Masakatsu, "Bakumatsu no edo shibai to ukiyo-e", στο Gunji Masakatsu, "Gunji Masakatsu sainteishū", εκδ. Hakusuisha, Τόκιο 1991, σελ. 270-271.
10. ο.π σε. 271.
11. Το έργο με joruri (κούκλες), Kanadehon Chushingura, γραμμένο το 1748 από τους Takeda Izumo II, Miyoshi Shoraku και Namiki Sosuke, εντάχθηκε σε ένα έργο καμπούκι έντεκα πράξεων την επόμενη χρονιά. Αναφέρει την ξακουστή βεντέτα, βασισμένη σε πραγματικά γεγονότα του 1701-1702, των σαράντα επτά ronin (σαμουράι χωρίς αφέντη) ενάντια στον Ko no Moronao. Ο Moronao είχε εξαθρίσει τον αρχηγό τους, En'ya Hangan, σε μια εγκληματική πράξη που ώθησε τον τελευταίο αναγκαστικά στην αυτοκτονία, την κατάσχεση των αγαθών του και της γης του και τη διασπορά αυτών που τον ακολούθουσαν. Το έργο δίνει έμφαση στη σκληρή εκδίκηση, στην αυταπάρνηση και στην απόλυτη αφοσίωση.
12. Stephen Halliwell, "Aristotle: poetics", εκδ. Harvard University Press, Cambridge 1995, σελ. 37-39.
13. Allan Bloom, "The Republic of Plato", εκδ. Basic Books Inc., Νέα Υόρκη 1968, σελ. 281.
14. Frederick W. Hemmings, "Realism and the novel: the eighteenth-century beginnings", στο Frederick W. Hemmings, "The age of realism", εκδ. The Harvester Press, Sussex 1978, σελ. 12-13. Οι εμπορικές βάσει του "ρεαλισμού" είναι επίσης ζωτικής σημασίας επειδή δείχνουν την άνοδο του λαϊκού πολιτισμού. Από τον "ρεαλισμό" κάποιες κοινωνικές προϋποθέσεις θεμελιώθηκαν. Η κοινωνία έγινε πιο περίπλοκη, διαφορετική και δρομολογήθηκαν εσωτερικές αλλαγές, μια ολόκληρη τάξη μπρόσεις να δημιουργήσει μια βιώσιμη εμπορική τέχνη.
15. Earl Miner, "Comparative poetics: an intellectual essay on theories of literature", εκδ. Princeton University Press, Princeton 1990, σελ. 76. Βλέπε επίσης, Alexander Alland, "Construction of reality and unreality in Japanese theatre", περ. The Drama Review, 23:2 (Ιούνιος 1979), σελ. 10. Ο Alland συμπεραίνει ότι ο χειρισμός της προσέγγισης και της απόστασης, της πραγματικότητας και της φαντασίας είναι η βάση όλου του θεάτρου στην Ιαπωνία.
16. Gregory L. Lucente, "The narrative of realism and myth", εκδ. The John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 1979, σελ. 42.
17. Η δια-πολιτισμική σύγκριση περιόρισε τις αναφορές επειδή είτε ακυρώθηκε μια λογική ή προσεγγίσθηκε με απλοποιημένο τρόπο. Ορισμένοι πιστεύουν ότι αξιόλογες συγκρίσεις μπορεί να γίνουν με βάση τις ιδιαίτερες εποχές. Η αξία αυτής της μεθόδου, η οποία συχνά εμφανίζεται στη σύγκριση ανάμεσα στο δραματουργικό κόσμο του Σαιζονη και αυτού του 18^{ου} αιώνα στην Ιαπωνία, είναι η απομυθοποίηση. Βλέπε, David Waterhouse, "Actors, artists and the stage in eighteenth-

- century Japan and England", στο J. D. Browning, "The stage in the 18th century", εκδ. Garland Publishing, Λονδίνο 1981, σελ. 201. Άλλοι δεν αναγνωρίζουν τα διακριτικά χαρακτηριστικά του υπερφυσικού στην Ιαπωνία. Βλέπε, Masayuki Akiyama, "James and Nanboku: a comparative study of supernatural in the West and East", περ. Comparative Literature Studies, 22:1, 1985, σελ. 50-51. Ο Akiyama αναφέρει τα κοινά στοιχεία των υπερφυσικών παραδοσιακών αφηγήσεων στη Δύση και στην Ιαπωνία στη σύγκρισή του ανάμεσα στον Yotsuya Kaidan και πολλές μικρές ιστορίες του Henry James.
18. Donald Keene, "Landscapes and portraits: appreciations of Japanese culture", εκδ. Kodansha, Τόκιο 1971, σελ. 56-58.
19. Leonard C. Pronko, "Trolls, trills and tofu: Ibsen, Verdi and Kabuki", περ. Comparative Drama, 29:3, Ανοιξη 1995, σελ. 305.
20. Yanagita Kunio, "The Yanagita Kunio guide to the Japanese folk tale", εκδ. Indiana University Press, Bloomington 1986, σελ. XXIII. Το πρωτότυπο εκδόθηκε από τον Nihon mukashibanashi meii, Τόκιο, Kadokawa Shoten, 1960.
21. Yanagita Kunio, "The evolution of Japanese festivals: From Matsuri to Sarei", μετρ. Stephen Nussbaum, στο J. Victor Koschmann, "International perspectives on Yanagita Kunio and Japanese folklore studies", εκδ. Yamashita Shinji, Νέα Υόρκη, East Asia Program, Cornell University, 1985, σελ. 180-181. Ο ουσιαστικός χαρακτήρας του shinko έγινε γνωστός μέσα από τα φεστιβάλ, οι γενεσιούργοι χαρακτήρες του υπερφυσικού κόσμου αποδόθηκαν στον λαό πριν διθούν στο κοινό των φεστιβάλ.
22. Hattori Yukio, "Edo kabukiron", εκδ. Hosei Daigaku, Τόκιο 1980, σελ. 304. Ο Hattori υπογραμμίζει την άποψη του μέσα από μια ανάλυση του μύθου του Kesane που παρουσιάζεται στο καμπούκι. Ενσωματώνει μιαν ανάλυση της χρήσης του μύθου στο Kesakake matsu narita no riken (Ο νόμος του ξίφους του πευκοδάσους) που γράφτηκε απ' τον Nanboku το 1823.
23. Hozumi Ikan, "Naniwa miyage", αναφέρεται από το Donald Keene, "Chikamatsu on the art of the puppet stage", στο Donald Keene, "Anthology of Japanese literature", εκδ. Grove Press, Νέα Υόρκη 1960, σελ. 389.
24. Βλέπε, Martin Esslin, "The stage: reality, symbol, metaphor" στο John Allen, "Drama and symbolism", εκδ. Cambridge University Press, Cambridge, 1982, σελ. 5-7, και Leonard C. Pronko, "Kabuki: signs, symbols and the hieroglyphic actor", στο John Allen, "Drama and symbolism", εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 1982, σελ. 42.
25. Kawatake Toshio και Inoura Yoshinobu, "The traditional theatre of Japan", εκδ. Weatherhill σε συνεργασία με τη Japan Foundation, Νέα Υόρκη 1981, έχει εκδοθεί στα αγγλικά το πρωτότυπο σε δύο τόμους με τον τίτλο "A history of Japanese theatre" και "Noh and kyogen and a history of Japanese theatre", σελ. 196. Ένα πιο πρόσφατο άρθρο περιέγραφε το καμπούκι πολύ σωστά σαν "πλούσιο στο απροσδιόριστο και στο αδιόριτο στο θέαμα". Βλέπε, J. Gillespie, "Japanese theatre: the grand tradition", στο J. Gillespie, "A literary overview", εκδ. Council on National Literatures, Griffon House Publications, Νέα Υόρκη 1993, σελ. 93.
26. James R. Brandon, "Form in kabuki acting", στο James R. Brandon, William P. Malm και Donald H. Shively, "Studies in kabuki: its acting, music, and historical context", εκδ. University of Hawaii Press, Χονολουλού 1978, σελ. 125. Ο Brandon αναφέρει ότι το κεντρικό θέμα του καμπούκι βασίζεται στην ομορφιά και τη μορφή. Κατα δημιουργεί την ομορφιά στο καμπούκι διαμέσου της "τεχνικής ευχαρίστησης των μορφών και των ήχων".
27. Sakato Mitsugoro, "Koroshi no gel", στο "Zankoku no bi: Nihon no dento engeki ni okeru", εκδ. Hattori Yukio, Τόκιο 1970, Haga Shoten, σελ. 27. ■

ΣΑ ΝΑ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΖΑ ΤΑΙΝΙΑ!

Ο Δημήτρης Αθανίτης συνομιλεί με το Γιάννη Φραγκούλη

Τεχνοχώρος, το θέατρο που δεν μπορείς να το "επισκεφτείς" μόνο μια φορά το χρόνο. Ο χώρος που ο Δημήτρης Αθανίτης αποφάσισε να ανεβάσει το πρώτο του θεατρικό έργο, μετά από τέσσερις ταινίες και μια τηλεταινία. Αν, επιπλέον, αναλογιστούμε ότι η παράσταση αυτή έχει γυρισθεί απ' το "ιερό τέρας" του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, τον Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, τότε τα πράγματα γίνονται δύσκολα. Συζητώντας, δύναται, με τον Δημήτρη Αθανίτη, το πρώτο πράγμα που εισπράττεις είναι το έρωτα, την κινητήριο δύναμη, που είχε αυτός για αυτό που έκανε. Το δεύτερο είναι οι εξηγήσεις: τίποτε δεν ήταν τυχαίο. Ας τον ακούσουμε.

Κατ' αρχήν γιατί ανέβασες Φασμπίντερ;

Με το Φασμπίντερ κάτι μου έχει συμβεί, έχω αποκτήσει μια σχέση... Με επηρέασε όταν είδα το "Κερέλ", μου άρεσε πάρα πολύ, και τελικά την "Πέτρα", κάποια στιγμή, αργότερα διάβασα το πρωτότυπο το θεατρικό, ομολογώ ότι με συγκίνησε και κυρίως το φινάλε του. Κάποια στιγμή μου ήρθε η ιδέα να το κάνω θεατρικό έργο. Ένα βασικό ρόλο έπαιξε ότι πήταν μόνο γυναίκες

και έρωτας. Για να πω την αλήθεια αυτό πήταν εξίσου καθοριστικό: ελάχιστα είναι τα έργα που έχουν γραφτεί μόνο για γυναίκες και δεν είναι μίζερα. Εδώ υπάρχει μια λάμψη. Άλλα θεατρικά του Φασμπίντερ που ξέρω δεν έχουν αυτή τη λάμψη, είναι πιο εγκεφαλικά. Εδώ υπάρχει το συναίσθημα, κάτι που δεν υπάρχει στην ταινία.

Υπάρχουν κάποια στοιχεία που τα δανείζεσαι απ' τον κινηματογράφο. Το κυριότερο απ' αυτά είναι ο ρυθμός. Ο ρυθμός που θύμιζε περισσότερο κινηματογράφο.

Αυτό είναι αλήθεια. Ήθελα να κάνω κάτι, στο συγκεκριμένο χώρο, ο οποίος είναι μεγάλος, ένα διώροφο σκηνικό, πράγμα πολύ σπανίο. Απ' την αρχή ήθελα να κάνω κάτι το κλασικό, το μεγάλο, αλλά με την έννοια του να σε ανεβάζει και να είναι όσο γίνεται και πιο ολοκληρωμένο θέαμα. Θα ήθελα αυτό να το είχα κάνει στο Μέγαρο Μουσικής, σ' ένα τεράστιο χώρο. Νομίζω ότι έχει σημασία το μέγεθος για το ρυθμό επειδή μπαίνεις κυριολεκτικά σε ένα πράγμα το οποίο σε "πιάνει" από παντού. Γίαυτό χρησιμοποίησα, αν και πήταν τεράστια η σκηνή, τη πρώτη σειρά απ' τα καθίσματα, το διάδρομο. Η ύπαρξη ενός μεγάλου χώρου πήταν καθοριστική για να υπάρξει ένας ρυθμός. Και απ' την άλλη το ένιωθα, την ανάγκη για ένα ρυθμό, για τις αλλαγές. Μάλιστα γίνονται κάποια πράγματα που οι θεατές που κάθονται πολύ μπροστά δεν τα αντιλαμβάνονται, όσοι είναι απορροφημένοι στη δράση.

Υπάρχουν ουσιαστικά στο έργο δύο επίπεδα. Οι δύο δροφοί, οι οποί-οι είναι δαιδαλώδεις, ένα στόρι που ανοίγει και μετά κλείνει, ένα δνειρό που βλέπει, στην αρχή. Αυτά έχουν κάτι συνειρμικό μέσα τους.

Στο φινάλε υπάρχει κάτι το συνειρμικό. Μιλά η Πέτρα στο τηλέφωνο, της το είχε δώσει η μάνα της, και εμείς βλέπουμε την ερωμένη της, μια σκιά, στην οποία μιλά στο τηλέφωνο. Τα πρόσωπα είναι σα σκιές, αυτό παίζει ρόλο για το δεύτερο επίπεδο. Η μητέρα ήταν η ίδια η ηθοποιός, τίθελα ο θεατής να μη δει αυτά τα πράγματα εγκεφαλικά, να μπαίνει μέσα και να τα παρακολουθεί, για αυτό το δεύτερο επίπεδο παίζει σημαντικό ρόλο. Ακόμα ένα παράδειγμα: όταν βγαίνει η μητέρα δεν είναι τόσο κοντά μας, είναι σε ένα υπερυψωμένο επίπεδο και μετά, αφού την έχουμε δει, έρχεται πιο κοντά μας.

Από την άλλη έχεις "τραβήξει" τη σκηνή. Χρησιμοποιείς το διάδρομο, τα καθίσματα και τις σκάλες. Αυτό το έχει κάνεις για να φέρεις τον θησοιδ πιο κοντά στο θεατή;

Το αντίθετο για να βάλω τον κόσμο πιο πολύ μέσα στο έργο, σα να γίνονται όλα γύρω. Αυτό νομίζω ότι έχει μια σχέση με τον κινηματογράφο. Όπως στη σκοτεινή αίθουσα, έχει σκοτάδι, είναι μεγάλη η οθόνη, νομίζεις ότι όλα είναι γύρω σου, έτσι και σε αυτό το έργο. Είναι σα να ζεις σ'ένα κόσμο που σε περιβάλλει κυριολεκτικά και μεταφορικά. Άλλα για να υπάρχει το μεταφορικό, καλό είναι να υπάρχει και το κυριολεκτικό, σε βοηθά.

Το άλλο στοιχείο ήταν η αφαίρεση. Δεν ήταν ρεαλιστική. Ένα ρόλο το έπαιζαν δύο πρόσωπα ή ένα πρόσωπο έπαιζε διαφορετικούς ρόλους. Σχε-

δίασες από την αρχή αυτή την αφαίρεση;

Ναι, ήταν η βασική μου επιλογή, διαβάζοντάς το και μεταφράζοντάς το κατέληξα εκεί. Το διασκεύασα -γιατί έχει πολύ έντονη διασκευή- έχει άλλο φινάλε, μέσα στις πράξεις έχω προσθέσει πράγματα που δεν υπάρχουν, το διασκεύασα σ' αυτή την κατεύθυνση. Ήθελε πολύ δουλειά για να γίνει έτσι.

Υπάρχει η σκηνή που μιλά η Πέτρα και η φίλη της με την Καρίν. Κάποια στιγμή νομίζει κανείς ότι ταυτίζονται, η Πέτρα και η φίλη της.

Εκεί δεν είναι η φίλη της και η Πέτρα, αλλά η Πέτρα σε διπλούν. Γίαυτό φορούν και παρόμοια ρούχα. Είναι η ηθοποιός που έκανε τη φίλη, υπάρχει ταυτοπροσωπία, αλλά μια άλλη πλευρά της, από την μια η σεξουαλική και από την άλλη η προσωπικότητα του ατόμου. Όπως και μετά, αφού έχει εγκατασταθεί η Καρίν, πάλι υπάρχει αυτή η ταυτοπροσωπία για ένα διάστημα. Εκεί παίζουν ταυτόχρονα, μερικές φορές σε διαφορετικά επίπεδα. Μετά γίνονται ένα πράγμα. Αυτό μου φάνηκε μια διαφορετική ίντριγκα.

Ουσιαστικά έχουμε το αντικείμενο, το είδωλό της και αυτό που βλέπει ο θεατής. Έχουμε δηλαδή δύο διαφορετικά επίπεδα σημασιοδότησης. Δεν υπάρχει μια επιπλέον δυσκολία στο θεατή να παρακολουθήσει το έργο; Δεν είναι ένα ρίσκο;

Στην παράσταση υπήρχαν πάρα πολλά ρίσκο. Ένα άλλο ρίσκο, πέρα από το κάστινγκ, γιατί αυτό το έργο είναι για σταρ, εμείς παίζαμε με νέους ηθοποιούς, και δεν το κάναμε στη λογική της θεατρικής ομάδας, που να εκλιπαρεί την αναγνώριση, ταυτόχρονα υπάρχει πολύ αφαίρεση στην υποκριτική και ένα στιλιζάρισμα που μπορεί σε

κάποιους να φανεί προκλητικό. Αυτό όμως με ιντριγκάρει πάρα πολύ.

Έχουμε, βέβαια, και το τρίτο πρόσωπο, τη γραμματέα η οποία δε μιλά ποτέ. Ακόμη και στην τελευταία σκηνή, που καλείται για να μιλήσει, μιλά με τη μουσική και τις χειρονομίες της. Η γραμματέας πιο ρόλο παίζει στο έργο;

Για να πάμε σε μια πιο βαθύτερη ανάλυση. Ο λόγος που έκανα αυτή τη σύμπτυξη των τριών ηθοποιών είναι γιατί είδα μέσα στο έργο ότι η Πέτρα ερωτεύεται κάποια ενώ ταυτόχρονα έχει ένα άλλο πρόσωπο κοντά της με το οποίο έχει μια σχέση, κάτι σα να είναι δίπλα σου το πραγματικό αντικείμενο της αγάπης σου και θα πρέπει να συμβεί κάτι για να το δεις, με ένα πιο ξεκάθαρο βλέμμα. Η γραμματέας είναι περιφρονημένη, αλλά όταν έρχεται ως ένα άλλο πρόσωπο την ερωτεύεται, στο τέλος, όταν περνά μια δοκιμασία, η Πέτρα αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα. Γίαυτό της βγάζει την περούκα στο τέλος και είναι η ίδια.

Ενώ η ταινία του Φασμπίντερ είναι στατική, και έχει τους λόγους του ο Φασμπίντερ να την κάνει έτσι, και ενώ το θέατρο "νομιμοποιείται" να είναι στατικό, αυτή η παράσταση δεν είναι.

Ο ρυθμός κρατά σε εγρήγορση το θεατρό, αλλά συγχρόνως με ιντριγκάρει το μεγάλο. Πιθανότατα με τις ταινίες που έχω κάνει να έχει περάσει η λάθος εντύπωση ότι είμαι σε μια κατεύθυνση αντεργκράουντ. Δεν είναι αλήθεια αυτό, ακριβώς το αντίθετο. Η διαδικασία του κινηματογράφου δε με βοηθούσε. Πιστεύω ότι κάποιο που έχει ένα μέγεθος, όταν είναι σωστά αξιοποιημένο, οδηγεί σε μεγάλα συναισθήμα-

τα. Το συγκεκριμένο θέατρο μου έδωσε αυτή την δυνατότητα. Ακόμη και οι ήχοι, το αεροπλάνο, η βροχή, πράγματα που δεν είναι προφανή στο θέατρο.

Έχεις σπουδάσει αρχιτέκτονας. Τα σκηνικά έτσι όπως είναι σχεδιασμένα, μοντέρνα σε αντίθεση με το έργο εποχής, είναι μια παρέμβασή σχεδιασμένη από εσένα;

Το σκηνικό ήταν μια συνειδητή επιλογή, ότι δεν υπήρχε μια ρεαλιστική αναπαράσταση, αλλά αντίθετα ένας χώρος που δεν μπορούσε να τον προσδιορίσεις ποιος είναι. Δαιδαλώδης, με πάρα πολλά επίπεδα, παρανοϊκός γιατί είχε πράγματα ακαταλαβίστικα, αυτό έδινε χιούμορ και μια ονειρική κατάσταση.

Ήθελες να πας στον Τεχνοχώρο, με δεδομένο ότι αυτός είναι "σημαδεμένος" για ποιοτικές παραστάσεις;

Δε θα μπορούσα να το κάνω σε οποιοδήποτε χώρο. Αυτό ήταν μια ευτυχής συγκυρία, αυτή η συμπαραγωγή.

Το ότι σκηνοθετείς, μετά από πέντε ταινίες, ένα θεατρικό έργο, αυτό σημαίνει ότι ανοίγεις ένα καινούργιο κεφάλαιο;

Όχι ακριβώς. Για μένα δεν υπήρχε μεγάλη διαφορά και το σκηνοθέτησα με πολύ κέφι. Επέμενα στα πάντα, παρότι λένε ότι το θέατρο είναι το βασίλειο του ηθοποιού. Κάναμε πολύ δουλειά: η πρώτη ανάγνωση έγινε ένα χρόνο πριν την πρεμιέρα και κάναμε έξι μήνες πρόβες. Ακόμα κάνουμε πρόβες. Το σημαντικό ήταν ότι δεν έγινε σαν παραγγελία, ήταν σα να έκανα προετοιμασία για μια ταινία. Θα ήθελα να κάνω μια ταινία πάνω σ' αυτό, αλλά πολύ διαφορετική. □

KRITIKH
ΜΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΕΤΡΑ

του
Βασιλη Νικολόπουλου*

Το να σκηνοθετήσεις ένα έργο ενάς με-
γάλου σκηνοθέτη και δραματουργού, αυ-
τό είναι μια πράξη που εμπειρίχει μεγάλο
ρίσκο: αυτόματη είναι η σύγκριση και έχεις
να "παραβγείς" στο έργο του. Με αυτή την
έννοια η σκηνοθετική απόσπειρα του Δημή-
τρη Αθανάτη, στον Τεχνοχώρο, με τα "Πι-
κρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ" ήταν ένα
ρίσκο. Και θα ήταν μια αποτυχία αν έμενε
πιστός στο πρωτότυπο κείμενο και πόντο
με πόντο προσπαθούσε να συγκριθεί με την
αισθητική και τη νοηματική του Ράινερ Βέρ-
νερ Φασμπίντερ.

Οι επεμβάσεις στο κείμενο από τον σκηνοθέτη ήταν πολλές. Οι μετατροπές αρκετές, τα σκηνικά δομημένα με μια εντελώς διαφορετική λογική. Η υπόθεση είναι γνωστή λίγο-πολύ σε δύος τους θεατρόφιλους και τους κινηματογραφόφιλους, αφού αυτό το έργο δεν ανέβηκε μόνο στο θέατρο, αλλά γυρίστηκε και ταινία, με μεγάλη επίσης επιτυχία. Έχουμε πέντε γυναίκες και ένα άντρα των οποίων οι σχέσεις δοκιμάζονται μέσα από τα ερωτικά τους πάθη και τις σχέσεις τους. Το κεντρικό πρόσωπο είναι η Πέτρα φον Καντ. Γύρω απ' αυτή είναι η μητέρα της, η φίλης της, η κόρη της και η, μετέπειτα, ερωμένη της. Ο μοναδικός άντρας είναι ο συζυγός της. Φίλες, έρωτες, οικογένεια, δύλα δοκιμάζονται και ο χρόνος θα αποδείξει ποια είναι η "αλήθεια" και που είναι η υποκρισία. Πρόκειται λοιπόν για μια παράσταση όπου οι χαρακτήρες και οι μεταξύ τους σχέσεις παίζουν σημαντικό ρόλο. Στην ομάδυμη ταινία του Φασμπίντερ κυριαρχούσε ένα εξηρεσιονιστικό σκηνικό και μια στατικότητα που θύμιζε περισσότερο θέατρο και γερμανικό κινηματογράφο της εξηρεσιονιστικής σχολής. Κατά τον Φασμπίντερ οι σχέσεις των χαρακτήρων ίσρα οι διάλογοι παίζουν μεγαλύτερο ρόλο. Κατά συνέπεια το αφαιρετικό σκηνικό και η παντελής έλλειψη ρυθμού έδιναν μεγαλύτερη σημασία στους διάλογους και, τελικά, στην ατμόσφαιρα που δημιουργείται απ' αυτούς.

Ο Αθανάτης κάνει κάτι αλλό. Αφαιρεί κάποια σημεία, αφήνει να εννοηθούν όσοι αφηγηματικοί ιστοί δεν αναφέρονται και, αντίθετα, δημιουργεί ρυθμό. Ουσιαστικά φτιάχνει τη δική του παράσταση κρατώντας αποστάσεις από την άποψη του Φασμπίντερ. Κατά πόσο το πέτυχε θα το δούμε αργότερα.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά. Κατ' αρχήν ο ρυθμός. Αυτός κρατά τη ματιά του θεατή "κολλημένη" στη σκηνή, αφού προσπαθεί να δει τι γίνεται, να διακρίνει τις παραμικρές λεπτομέρειες. Έτσι ο ρυθμός είναι το συντακτικό της ανάγνωσης του έργου, αλλά ένα συντακτικό που δε λυπάται τα καλλωπιστικά στοιχεία, που δημιουργεί, με άλλα λόγια, μια συγκίνηση. Ο ρυθμός αυτός εντείνεται από δύο διαφορετικά στοιχεία: απ' την αφαίρεση και απ' την ανάγνωση σε δεύτερο ή τρίτο επίπεδο.

Η αφαίρεση λειτουργεί έτσι ώστε να σημαίνουν κάποια πράγματα που έχουν ειπωθεί ή που πρόκειται να ειπωθούν. Είναι εύκολο για το θεατή να καταλάβει τις αντιδράσεις του συνομιλητή από τηλέφωνο, αφού έχει ζήσει και αυτός ανάλογες εμπειρίες. Του είναι οικεία η σημασία της απόστασης του ενός απόμου απ' το άλλο. Η μητέρα, λοιπόν, όταν μιλά με την κόρη της ανεβασμένη σε ένα δίλλο επίπεδο, απομακρυσμένη, φέρνει τη σύγκρουση, η σκιά που παρακολουθεί μια συζήτηση υπονοεί σαφέστατα μια ανομολόγητη επιθυμία. Με την αφαίρεση εντείνεται ο ρυθμός.

Τα σκηνικά μοιάζουν να έχουν γίνει για μια άλλη εποχή, πάντως όχι για αυτή στην οποία το έργο υποτίθεται ότι αναφέρεται. Χρησιμοποιώ τη λέξη υποτίθεται επειδή αυτή ακριβώς η αντίστιχη σκηνικού-θεάματος εποχής μας φέρνει πιο κοντά το θεατρικό κείμενο στη δική μας εποχή, κρατώντας πάντα το αφηρημένο και απροσδιόριστο του σκηνικού που το κάνει να είναι ουσιαστικά ένα σημείο, με τη σημειολογική έννοια. Ένα σημείο που αποκτά σημασιολογικές λειτουργίες όταν χρησιμοποιείται για να δηλώσει καταστάσεις, παρακολούθηση μιας συζήτησης, το στόρι που

κατεβάνει, ένα μπαρ που δίνει μια γοητεία και μια εκκεντρικότητα, λεπτομέρειες που γράφουν το χαρακτήρα της κεντρικής ηρωίδας. Η σκηνή, ακόμα, που καταλαμβάνει όχι μόνο το διάδρομο, αλλά και τα πρώτα καθίσματα [τα οποία χρησιμοποιούνται για να τοποθετούν τα ρούχα τους οι θηθοποιοί], δύπως και η σκάλα στην οποία οι θηθοποιοί δε διστάζουν να α-

ΤΑ ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΦΟΝ ΚΑΝΤ ΚΥΛΟΥΝ ΑΚΟΜΗ

Από παιδί είχα μια περίεργη σχέση με τη Γερμανία. Στο σπίτι άκουγα να μιλάνε συνέχεια γι' αυτήν. Είχα μια ολόκληρη συλλογή με χρωματιστές κάρτες από παράξενες μακρινές πόλεις που είχαν κάτι περιέργα αλλά ταυτόχρονα γοητευτικά ονόματα. Βερολίνο, Νυρεμβέργη, Κολονία...

Ο Φασμπίντερ, αν και είχε προφανή σχέση με τον κόσμο των παιδικών μου αναφορών, άργησε να με τραβήξει. Μέχρι που κάποια στιγμή είδα την τελευταία ταινία του, τον "Κέρελ", τον "Καυγατζή της Βρέστης". Μαγεύτηκα. Μετά, είδα δύο-τρεις άλλες ταινίες του. Μια απ' αυτές πήνα η "Πέτρα φον Καντ".

Η "Πέτρα" είναι ένα έργο μόνο με γυναίκες.

Αυτή η ακραία στιλιστική επιλογή με τρόπηξε ακόμη περισσότερο. Θέλησα κάποια στιγμή να κάνω κάτι, μ' αυτό το ιδιαίτερο έργο. Η στιγμή πήρε σχεδόν μόνη της. Το θέατρο Τεχνοχώρως μου έδινε αυτή τη δυνατότητα.

Τα "Πικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ", είναι το πιο ερωτικό έργο του Φασμπίντερ. Είναι ένα έργο που απέχει σχεδόν από κάθε τι που έχω υπόψη μου, γιατί οι εμμονές του δεν το σπράχωνον προς το σκοτεινό χώρο που ένα μεγάλο μέρος της θεατρικής παραγωγής κινείται. Αντίθετα, ένα παράξενο φως βγαίνει από αυτό το ανελέτη παιχνίδι για την εξουσία στον έρωτα.

Αυτό που με έλκει βαθιό σ' αυτό το έργο, είναι ότι κάτω από μια επιφάνεια στιλπνή, που μοιάζει κάποιες στιγμές τελείων ψυχρή, υπάρχει συναίσθημα εκρηκτικό, λυτρωτικό. Ένα συναίσθημα, που δύως λες θέλει να ξεφύγει, να ζεγλιστρήσει, να κρυφτεί. Κάθε φορά που διάβαζα το έργο, στο τέλος ένοιωθα συγκίνηση. Το μετέφρασα, το διασκεύασα, όρχισα πρόβες. Η σχέση μου με τη Πέτρα, παρόλη τη σχέδιον καθημερινή τριβή, δε φθειρόταν. Ένιωθα συνέχεια, και πιώθω ακόμα τη συγκίνηση εκείνη που αισθάνθηκα την πρώτη φορά που τη διάβασα.

Η ηρωίδα, είναι μια ιδιαίτερη, μια πραγματικά γοητευτική γυναίκα, σχεδόν μια σταρ, που μέσα στον αστραφτερό κόσμο της μόδας, προσπαθεί να χτίσει με τρόπο αλαζονικό το προσωπικό της σύμπαν. Όταν αυτό καταρρέει, η Πέτρα φον Καντ θα βρεθεί απογνωμένη. Όμως θα έχει περάσει από τη δοκιμασία του έρωτα. "Εμείς οι άνθρωποι είμαστε φτιαγμένοι για να ζούμε ο ένας με τον άλλο, αλλά δεν έχουμε μάθει ακόμη πως", εξομολογείται στην πιο στενή φίλη της.

Τελείων τυχαία, βρέθηκα λίγες μέρες πριν τη πρεμέρα της παράστασης, καλεσμένος με τη τελευταία μου ταινία, σε ένα φεστιβάλ στην Κολονία. Αυτό που πήνα προκλητική σύμπτωση, πήνα ότι ταυτόχρονα ανέβαζα ένα έργο που η πλοκή του ποποθετείται στην Κολονία

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΘΑΝΙΤΗΣ (10/10/2001)

(Απ' τον κατάλογο της παράστασης)

ΤΑ ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΦΟΝ ΚΑΝΤ

του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Αθανίτης
Μετάφραση-διάσκεψη: Δημήτρης Αθανίτης

Κουστούμια: Βάσω Κόνσολα
Μουσική επιμέλεια: Νέστωρ Κωφιδάς

Φωτισμοί: Παναγιώτης Μανούσης
Σκηνογραφική επιμέλεια: Δημήτρης Αθανίτης, Βάσω Κόνσολα

Ήχος: Μαρία Στεφοπούλου
Μακιγιάζ: Βάσω Κόνσολα
Παιζούν: Μαριάννα Κάλυμπη, Κατερίνα Λυπηρίδου, Βασιλική Δήμου

νέβουν για να μικρύνουν την απόσταση από το θεατρό.

Τέλος η χρησιμοποίηση τριών θηθοποιών οι οποίοι παιζουν είτε διαφορετικούς ρόλους είτε τον ίδιο ρόλο εντείνει αυτή την έννοια της αφαίρεσης. Έτσι η παράσταση μόνη της σβήνει τα "ενοχλητικά" στοιχεία

του προσδιορισμένου ίντεκόρ, προσώπων, ρόλων) αφήνει μόνο να φανεί το αυστηρό προσδιορισμένο του χαρακτήρα των προσώπων που οι θηθοποιοί ενσαρκώνουν. Αφήνει τέλος να φανεί η αδυναμία των ανθρώπων να βρουν την πραγματική αγάπη, ακόμα και αν αυτή βρίσκεται δίπλα τους κάθε μέρα. Η παράσταση, τελικά, με μια παράκαμψη, φτάνει στο ίδιο σημείο που ο Φασμπίντερ την πήγε με το δικό του τρόπο.

*Ο Βασίλης Νικολόπουλος είναι δημοσιογράφος.

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΤΟ "ΣΚΕΠΤΕΣΘΑΙ" ΣΕ ΕΙΚΟΝΕΣ

της
Χάρης Σβαλίγκου*

Η Γαλλίδα θεατρολόγος Anne Ubersfeld, τονίζοντας τη σημασία της μεθόδευσης του λόγου στο σύγχρονο θέατρο, καθώς και τη δύναμη με την οποία ο λόγος ανακατασκευάζει τη σκηνική πραγματικότητα, υποστηρίζει ότι "η πράξη του λόγου, δια της ισχύος της, αποτελεί μέρος του "περιεχομένου", του "νοήματος", της εκφοράς". Ο σκηνοθέτης Δαμιανός Κωνσταντινίδης υλοποίησε γόνιμα τη θεωρία αυτή, "υλοποιώντας" κατ' επέκταση τον ίδιο τον θεατρικό λόγο και μεταπλάθοντάς τον σε πράξη, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό ένα σκηνοθετικό αποτέλεσμα που δικαίωσε με το παραπάνω το ιδιοφυές εγχείρημα: υιοθετώντας το ευρηματικό παιχνίδι της παρεμβολής των σκηνικών οδηγιών του συγγραφέα εντός του διαλόγου (δια στόματος γυναικείου προσώπου), ο σκηνοθέτης ενεργοποίησε παραστασιακά, δια μέσου των εικόνων, τα παρωδιακά στοιχεία και τη μαύρη σάτιρα που ενυπήρχαν στο κείμενο (θέατρο στο θέατρο). Μακράν του να αναπαριστά την ιστορία, θεατροποίησε αυτήν δια της επί σκηνής διαδοχής εικόνων, εκ των οποίων η επόμενη αναιρούσε την προηγούμενη στο βλέμμα του θεατρίου, με τη σειρά του, οδηγήθηκε στη φανταστική δημιουργία μιας ασύνδετης σειράς γεγονότων μέσα από τις λέξεις.

Η "λέξη" γεννά την εικόνα και την πράξη δια μέσου των επιλογών του σκηνοθέτη, οι δε εικόνες είναι αποσπασματικές, σπαράγματα μνήμης και γεγονότων που στερούνται κάθε λογικής συνέχειας και συνοχής, κάθε εξακολουθητικής ενότητας, συνιστώντας ένα κολάζ βίας, καταστροφής και σκληρότητας.

Το μαύρο χιούμορ που διαπνέει εξάλλου τη συνολική πράξη (εξ ου και ο τίτλος ή μάλλον ο υπότιτλος του έργου), αποτυπώνει με τον πλέον συγκλονιστικό τρόπο την ιστορία των πολέμων, της εξουσίας και της συνεξάρτησής τους με τον άνθρωπο και τη ζωή. Η σάτιρα παρωδιοποιεί και, για τον λόγο αυτό, στηλίτευει αμείλικτα τον παραλογισμό του πολέμου, τη βαναυσότητα της εξουσίας και την εξαθλίωση που ο άνθρωπος υφίσταται συνεπεία αυτών. Το "οικουμενικό", παρωδιακό γέλιο αντηχεί σαρκαστικά, ως κλαυσύγελως που χλευάζει τη βίαιη και καταιγιστική λαίλαπα του πολέμου και της φθοράς, τον εφιάλτη της εξουσίας, καθώς και την ψυχική αλλοιώση του ατόμου μέσα σ' έναν κόσμο παράνοιας.

Επιπλέον, επί σκηνής παίζεται ένα παιχνίδι πρωθύστερων και ετεροχρονισμών, αψηφώντας τους νόμους της χρονικής αλληλουχίας: ο διανοούμενος Γκούντλιγκ, ο συγγραφέας Λέσσιγκ και ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου, ο μονάρχης Φρίντριχ, ο οποίος μεταλ-

ΚΡΙΤΙΚΗ

λάσσει ταυτότητες και προσωπεία, οικειοποιούμενος κάθε φορά τον ρόλο που εμπειρέχει την ανατροπή της προηγουμένης προσωπικότητάς του, αποτελούν πρόσωπα – ρόλους που αλληλομισούνται και αλληλοκαταδιώκονται συνεχώς. Τα πρόσωπα αυτά χαρακτηρίζονται από τη λογική της αντίφασης, της διχασμένης προσωπικότητας, του "παράλογου".

Το θεατρικό παιχνίδι διαδραματίζεται σε ένα σκηνικό "θανάτου", υπό την πολυμορφική του έννοια: του φυσικού θανάτου, του βίασου θανάτου (στον πόλεμο), της θανάτωσης δια της ομαδικής εκτέλεσης, συμπεριλαμβανομένου επιπλέον και του ψυχικού θανάτου που είναι, πολλές φορές, απότοκο του ανελέητου αγώνα για την εξουσία. Αυτές οι μορφές "θανάτου" συγκλίνουν εννοιολογικά και παραστασιακά στην ιδέα της καταστροφής και της αλλοτρίωσης του ανθρώπου, όπως υπογραμμίστηκε, η δε προσέγγισή τους από τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς έγινε με προσπάθεια, σεβασμό και συνέπεια.

Έργο δύσκολο, τόσο από την άποψη της σκηνοθεσίας (χώρου, σκηνικών κ.λ.π.), όσο και από την άποψη των πολλαπλών ρόλων' έργο πολυσύνθετο, με επιστρωματώσεις χρονικές, κειμενικές, προσώπων κ.ά., το οποίο ολοκληρώθηκε παραστασιακά τηρώντας τις προδιαγραφές που επιβάλλουν η εννοιολογική, ιδεολογική, αλλά και η υφολογική πραγμάτωση. Εξάλλου η ευφάνταστη ανάμεξη των σκηνοθετικών οδηγιών με τον διάλογο λειτούργησε μεσολαβητικά στο παιχνίδι των αποσπασματικών εικόνων και του κατακερματισμού των ιστορικών γεγονότων.

Έργο μεταμοντέρνο που ενμέρει εφάπτεται του Παραλόγου, ενμέρει υπενθυμίζει τον Μπρεχτ και, ως ένα βαθμό, αποτελεί πρόκληση για τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς, επιδεχόμενο νέες ερμηνευτικές οπτικές εντός της πολυφωνικότητας που το διακρίνει. Για δ', τι αφορά στους ηθοποιούς, αυτοί ανταποκρίθηκαν με ιδιαίτερα κωμική διάθεση στους πολυπρόσωπους ρόλους τους (Παύλος Δανελάτος, Έφη Δρόσου, Αθηνά Ευσταθίου), δίχως να εξαιρούνται οι μαθητές των δραματικών σχολών, οι οποίοι επέδειξαν αξιοσημείωτη σκηνική εμφάνιση, τονίζοντας με το συνολικό παιζιμό τους (Μάριος Μεβουλιώτης, σημαντική σωματική παρουσία, εξαιρετική κίνηση) τη ρηξικέλευθη δυναμική του έργου.

Βίος του Γκούντλινγκ

Φρίντριχ της Πρωσίας

Ύπνος Όνειρο Κραυγή του Λέσσιγκ

ΜΑΥΡΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ

του Χάινερ Μύλλερ

Μετάφραση: Δαμιανός Κωνσταντινίδης

Σκηνικά – Κοστούμια: Απόστολος Αποστολίδης

Θέατρο Λύκη Βυθού, Μάιος 2001

* Η Χάρις Σβαλίγκου είναι Δρ. Φιλολογίας και Σημειολογίας του Θεάτρου του Πανεπιστημίου Αθηνών. ■

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΣΕ ΠΡΩΤΟ ΠΛΑΝΟ

του
Νίκου Αποστολόπουλου*

Ο καραγκιόζης για πολλές δεκαετίες ήταν ένα παρεξηγημένο είδος λαϊκής διασκέδασης. Το πιο περίεργο ήταν ότι αν και ο κόσμος (μικροί και μεγάλοι) διασκέδαζαν, όταν η παράσταση τελείωνε τότε το κοινό του γύριζε την πλάτη.

Ο τραγική φιγούρα του Καραγκιόζη δεν πήνταν πάρα το είδωλο (στον καθρέφτη) του εαυτού μας: αυτά που δεν μπορεί κανείς να πει με άμεσο τρόπο μπορεί να τα πει με έμμεσο, ανάμεσα σε αυτούς τους τρόπους είναι και η παράσταση του Καραγκιόζη. Αγράμματος, βρώμικος, φτωχός, δεν μπορεί να αντέξει την καταπίεση από τις αρχές (τις τούρκικες, επί τουρκοκρατίας), αλλά άμεσος αποδέκτης αυτών των μηνυμάτων είναι η εξουσία, η οποία εξουσία. Έτσι ο Καραγκιόζης είναι ο αντιστασιακός, ο αναρχικός, με όλα λόγια είναι μέσα στην καρδιά των Ελλήνων. Ποιος όμως θέλει να δειξεί τον πραγματικό εαυτό του; Ποιος θέλει να ανοίξει, στον οποιοδήποτε, την καρδιά του; Κανείς. Γίαυτό το λόγο ο Καραγκιόζης λατρεύεται κατά την παράσταση, περιφρονείται όταν αυτή τελειώσει.

Είναι, ουσιαστικά, ένας πολύ καλός τρόπος για να καθαρίσουμε την ψυχή μας. Να βγάλουμε έξω αυτά που μας καταπίεζουν και αυτά που μας φοβίζουν. Αρχέγονοι τρόποι ψυχικής κάθαρσης. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο λειτουργούσε και λειτουργεί το θέατρο. Τι γίνεται, όμως, όταν το θέατρο συναντά τον Καραγκιόζη; Στο θέατρο Σφενδόνη ο Δήμος Αβδελιώδης συνεργάζεται με την Άννα

Κοκκίνου για να ανεβάσουν τον Καραγκιόζη, στην παράσταση "Λίγο απόλα". Τον Δήμο Αβδελιώδη τον ξέρουμε από τις ταινίες του ("Το Δέντρο που Πληγώναμε", "Αθέμιτος Συναγωνισμός", "Η Νίκη της Σαμοθράκης", "Η Ε-αρινή Σύναξης των Αγορφυλάκων"), αλλά τον θυμόμαστε επίσης από την παράσταση "Μορφές από το έργο του Βιζυηνού", πάλι στο θέατρο Σφενδόνη, πάλι με την Άννα Κοκκίνου. Εδώ οι μάσκες, που έχουν σχεδιασθεί με τον πιο όμορφο τρόπο, μας θυμίζουν τις παραστάσεις του Καραγκιόζη. Το παίξιμο των ηθοποιών είναι σαν αυτό των φιγούρων του θεάτρου σκιών. Επειδή όμως ο άνθρωπος δεν μπορεί να κάνει αυτά που κάνει η φιγούρα, γι' αυτό το λόγο επιστρατεύεται ένας μπερντές που στις δύσκολες στιγμές κάνει τα ακροβατικά και που κρύβει την ορχήστρα που παιζει, αν και, είναι η αληθεια, όχι επιμελώς πάντα. Τα πράγματα, λοιπόν, είναι ορατά (ηθοποιοί) ή σχεδόν ορατά (μπάντα μουσικής) και, μάυτο τον τρόπο, αυτή η παράσταση κρατά τις αποστάσεις της από τις παραστάσεις του Καραγκιόζη που έχουμε συνηθίσει. Είναι ένας είδος σήμανσης, το να δείχνουμε το σημαινόμενο με μια διαφορετική μορφή, ουσιαστικά σπάει ο κώδικας και δρομολογείται μια σειρά κωδίκων, ένας άλλος λόγος. Ο Καραγκιόζης δεν είναι αυτός που ξέρουμε, ούτε το θέατρο είναι αυτό που ξέρουμε. Η παράσταση βρίσκεται κάπου στη μέση: το θέατρο κάνει τον "κόπο" να κάνει τη μισή διαδρομή και να συναντήσει το "ευτελές" είδος του Καραγκιόζη. Από την άλλη έχουμε σχεδόν όλες τις φιγούρες του καραγκιόζοπαίχτη σχε-

δόν ίδιες με τις παραδοσιακές. Αυτή που ξεχωρίζει είναι αυτή του ίδιου του Καραγκιόζη. Μία γυναίκα ενσαρκώνει τον Καραγκιόζη. Μάυτό τον τρόπο αποδομείται το φύλο και μαζί μάυτό και ο ίδιος ο Καραγκιόζης. Δεν είναι πλέον η κλασική φιγούρα που έχει καταναλωθεί κατά κόρο σε πολλές παραστάσεις, είναι μια άλλη παράσταση.

Ο Καραγκιόζης δεν αρκείται στο να γελοιοποιεί την εξουσία, ακόμη και το υποκατάστατο αυτής, τον μπάρμπα-Γιώργο, αλλά γελοιοποιεί και τον ίδιο τον εαυτό του. Όπως και στην κινέζικη όπερα και στο θέατρο του Μαλί, εδώ η φιγούρα του Καραγκιόζη κάνει τη δική του παράσταση που, απ' την αρχή κιόλας της παράστασης, βρίσκεται εκτός του θεάτρου σκιών. Μόνος του εμφανίζεται στη σκηνή, μυστηριωδώς, σα μια φιγούρα, μια "εικόνα" που δεν έχει εννοιολογική συνέχεια. Η λειτουργία της είναι καθαρά σημασιακή: θέλει να μας δηλώσει ότι κάτι άλλο θα ακολουθήσει, κάτι το ξεχωριστό απ' τις παραστάσεις που μέχρι τώρα έχουμε δει.

Τα σκηνικά φτιαγμένα με πολύ φαντασία και με έξυπνο τρόπο έτσι ώστε και αυτά να σημασιοδοτούν το μέσα και το έξω. Το σπίτι του Καραγκιόζη είναι το μόνο που ξεχωρίζει απ' όλα τα άλλα και μας παραπέμπει στη γνωστή παράγκα του θεάτρου σκιών. Τα άλλα όμως σπίτια, μαζί μάυτό και το αρχοντικό του Πασά, δεν ξεχωρίζουν. Αυτό που πρέπει να ξεχωρίζει είναι το μέσα και το έξω. Παρακολουθούμε το εσωτερικό του σπιτιού, του καφενείου, του αρχοντικού, βλέποντας τις σκιές αυτών που ζουν εκεί. Ακούμε τις φωνές τους πεντακάθαρα, κάτι που μας θυμίζει θέατρο, ξαναβλέπουμε τις φιγούρες όταν θα βγουν έξω και θα τις λούσει το φως. Κρατήθηκε η ναΐφ ζωγραφική των σκηνικών και των μασκών, με πολύ προσοχή στις λεπτομέρειες, όπως στη λαϊκή τέχνη.

Θα πάμε, τέλος, σε ένα άλλο στοιχείο, ίσως

του πιο σημαντικού σε όλη την παράσταση. Θα παρατηρήσουμε ότι σε αυτή την παράσταση ο ρυθμός σημασιοδοτείται με τον πιο καλό τρόπο. Οι κινήσεις, η συχνότητα που εμφανίζονται οι φιγούρες, οι παύσεις κρατούν το ενδιαφέρον του θεατή, ζέρουν να κρατούν το χρόνο όπου ο θεατής θα γελάσει και αυτό που πρέπει να προσέξει αυτά που λέγονται για να τα συνδυάσει με τα προηγούμενα και με τα επόμενα. Έτσι ο ρυθμός αυξάνει την ένταση του λόγου και διευκολύνει, υπόγεια, το θεατή να αντιληφθεί αυτό που γίνεται και να βγάλει το δικό του νόημα. Αυτό που υπονοείται μετά λέγεται και μας οδηγεί σε άλλες αλήθειες, οι οποίες αν λέγονταν με άμεσο τρόπο η δύναμη τους δε θα ήταν αυτή που θέλουμε.

Είναι η δεύτερη χρονιά που αυτή η παράσταση παιζεται στο Θέατρο Σφενδόνη. Μήπως θα κρατήσει και τρίτη χρονιά, όπως η παράσταση του Βίζυνού; Μήπως και αυτή η παράσταση θα ανακηρυχθεί ως η καλύτερη; Τελικά το δίδυμο Αβδελιώδης-Κοκκίνου είναι αδιάσπαστο και μόνο επιτυχίες ξέρει να κάνει.

ΛΙΓΟ ΑΠ' ΟΛΑ

Συγγραφέας: Αντώνης Μόλλας

Σκηνοθεσία: Δήμος Αβδελιώδης

Μουσική: Διονύσης Σαββόπουλος

Σκηνικά-κοστούμια: Πέρης Ιερεμιάδης

Χορογραφία: Κική Μπάκα

Μάσκες-μακιγιάζ: Άγγελος Μεντής

Φωτισμοί: Δήμος Αβδελιώδης

Παίζουν: Άννα Κοκκίνου, Παναγιώτης Ραπτάκης, Κωνσταντίνος Θέμελης, Μαρίνος Μουζάκης, Κώστας Τζουμέρας, Γιώργος Μπινιάρης, Κώστας Λάος

Μουσικοί: Βασιλής Γιαννίτσης, Ανδρέας Τσεκούρας, Δήμος Τσιγκάκος.

* Ο Νίκος Αποστολάπουλος είναι θεατρολόγος. ■

ΤΡΕΛΟΣ Ή ΛΟΓΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ;

του
Κώστα Πετρόπουλου*

Το παράλογο και το λογικό συμβιώνουν στον κόσμο που μας περιγράφουν οι "Τολμηρές πολαρδίντ". Το ίδιο συμβαίνει με το ετεροφυλοφίλικό και το ομοφυλοφίλικό. Το ίδιο με το παρελθόν και το παρόν. Ουσιαστικά η ιστορία ενδέκα κατάδικου που προσπαθεί να ενταχθεί στον κόσμο ο οποίος δύναται όχις αλλάζει.

Το έργο ζεκινάει με αυτή τη σημασιοδότηση: ο κατάδικος χτυπά την πόρτα της πρώην φίλης του για να βρει εκεί καταφύγιο. Μόλις έχει αποφυλακιστεί, είναι βρεγμένος, και θα καταλάβει πολύ γρήγορα ότι τίποτε δεν είναι όπως πριν. Αυτή θα τον πετάξει έξω, είναι ήδη πολιτικός παράγοντας αυτής της περιοχής. Επόμενος σταθμός μια πουτάνα που τη σώζει από ένα σκληρό καβγά με το φίλο της. Θα την ερωτευτεί και θα τον ερωτευτεί. Πολύ γρήγορα θα τον προσγειώσουν οι φίλοι της που είναι ομοφυλόφιλοι: Τα πράγματα έχουν αλλάζει, δεν έχει πλέον νόημα να υπάρχει νόημα. Τα πάντα είναι σχετικά. Πάνω σ' αυτό τον καμβά χτίζεται άλη η μοντέρνα κοινωνία.

Ένα φάντασμα απ' το παρελθόν, αυτός που προσπάθησε να σκοτώσει, πιστεύοντας ότι είναι καταπεστής, θα τον κυνηγήσει για να έρθει σε επαφή μαζί του. Θα βάλει την πρώην φίλη του να το βρει, εκβιάζοντάς την ότι αν δεν το κάνει τότε θα τα αποκαλύψει όλα και δεν θα μπορεί να βγει βουλευτής. Κατόπιν θα βάλει την νέα του φίλη να το βρει. Η συνάντησή τους θα είναι επώδυνη: θα γκρεμίσει μέσα του όλο τον παλιό κόσμο και θα τον συμφιλώσει με τον καινούργιο. Θα ενταχθεί και τότε όλοι θα τον συμβουλεύουν να επιστρέψει στις παλιές αξεις που κρατούσε τόσα χρόνια στη φυλακή.

Η πρώην φίλη του έχει μπουχτίσει απ' τη σαπίλα που υπηρετεί, το θέλει επαναστάτη, να της θυμίζει το παρελθόν της. Αυτός δεν μπορεί πλέον. Η νέα του φίλη παθαίνει σοκ γιατί χάνει από AIDS τον πιο καλό φίλο της, καταλαβαίνει ότι ο τρελός κόσμος είναι μια ουτοπία. Ο κόσμος των σκουπιδιών περιγράφεται με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο. Απουσιάζει παντελώς ο συμβολισμός που, ενδεχομένως, θα δινάμωνε το μήνυμα αυτού του έργου. Ο έρωτας γελοιοποιείται και γίνεται πρόστυχος. Το τέλος και ο θάνατος δεν μπορούν να τον καθαρίσουν και να επαναφέρουν την κατάσταση όπως ήταν πριν. Οι άνθρωποι είναι τόσο διαβρωμένοι που δεν μπορούν να καταλάβουν την αλλαγή. Ο ρεαλισμός εδώ λειτουργεί αποκωδικοποιώντας τις κοινωνικές καταστάσεις, προσπαθεί να ξεφύγει απ' τα όρια του ρεαλισμού, αλλά δεν τα καταφέρνει.

Το μινιμαλιστικό σκηνικό βοηθά στην κωδικοποίηση του παράλογου και του εξωτικού, ερχόμενο σε μια αντίφαση με το ίδιο το έργο και τη σκηνοθεσία. Ο Νινιός παίζει καλά, αλλά δεν πείθει ούτε για αυτό που ζει ούτε για τις αλλαγές που έχει υποστεί. Οι υπόλοιποι ήθοποιοί προσπαθούν να σχηματοποιήσουν το παρανοϊκό, αλλά το ίδιο το κείμενο δεν τους βοηθά. Η παράσταση θα μπορούσε να είναι πρωτοποριακή αν ήταν πιο τολμηρή: να κάνει καταγγελίες και να μην αρκείται σε μια περιγραφή.

ΤΟΛΜΗΡΕΣ ΠΟΛΑΡΟΪΝΤ

Θέατρο του Νέου Κόσμου

Συγγραφέας: Μαρκ Ρέιβενχιλ

Σκηνοθεσία: Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος

Μετάφραση: Κοραλία Σωτηρίδη

Σκηνικά-κοστούμια: Αντώνης Δαγκλίδης

Επιμέλεια κίνησης: Αγγελική Στελλάτου

Παιζουν: Γιώργος Νινιός, Μαρία Κατσανδρή, Αγγελική Δημητρακοπούλου, Λαέρτης Βασιλείου, Ιάκωβος Μυλωνάς, Κώστας Γαλανάκης.

* Ο Κώστας Πετρόπουλος είναι δημοσιογράφος. ♦♦

Η ΕΠΕΤΕΙΟΣ ΤΟΥ ΠΙΝΤΕΡ

τὸν

Γιάννη Ιωαννίδη*

Θα πρέπει πλέον να θεωρούμε ότι ο Πίντερ είναι ένας δικός μας άνθρωπος. Τα έργα του ανεβάζονται κάθε χρόνο στην ελληνική θεατρική σκηνή και πολλές χρονιές παίζονται δύο ή τρία έργα του συγχρόνως. Το πολύ λεπτό χιούμορ του, οι εύστοχοι σχολιασμοί, η υψηλή αισθητική είναι κάποιες από τις αιτίες που ο Πίντερ έχει "φωλιάσει" στις ελληνικές θεατρικές σκηνές και στις καρδιές των θεατών.

Η επέτειος ενός ζευγαριού, η επέτειος του γάμου τους, είναι φαινομενικά το θέμα αυτού του έργου. Λέμε φαινομενικά, διότι, τελικά, αυτή η επέτειος δεν είναι παρά η αφορμή για να ειπωθούν άλλα πράγματα. Όπως αρμόζει στα μεγάλα έργα, οι μεγάλες αλήθειες εισχωρούν και βρίσκονται δίπλα από τα πιο ασήμαντα στοιχεία και πεθαίνουν από λαχτάρα για να τις ανακαλύψει ο θεατής. Ο συγγραφέας βάζει σωστά τους χαρακτήρες του να λένε αλλοπρόσαλλα πράγματα, να απαντούν με άλλα αντί άλλων στις ερωτήσεις που τους γίνονται. Αυτές οι απαντήσεις είναι μια νοητή συνέχεια ερωτήσεων που δεν έχουν ειπωθεί και που δεν πρόκειται ποτέ να ειπωθούν. Είναι ταμπού να θίξτούν τέτοια θέματα, και μάλιστα από την υψηλή κοινωνία που περιγράφει αυτό το έργο.

Η σκηνή είναι χωρισμένη στα δύο. Από τη μία το ένα τραπέζι με τα δύο φιλικά ζευγάρια και από την άλλη ένα ζευγάρι που πίνει. Το φως όταν φωτίζει τη μία παρέα αφήνει σκοτεινή την άλλη. Η μία παρέα δεν μπορεί να ακούσει τι λέει η άλλη διότι η απόσταση είναι μεγάλη. Έχουμε, λοιπόν, τον πρώτο συμβολι-

σμό. Η σκηνή ορίζεται, από πίσω και από εμπρός, με αναποδογυρισμένα ποτήρια που τα κρατάνε μαύρα "χέρια". Με αυτό τον τρόπο η σκηνή επεκτείνεται στο πίσω μέρος και στο μπροστινό και, συμβολικά, τα ξεπερνά φτάνοντας στο θεατή. Σε αυτό βοηθά το φως που "περιτριγυρίζει" τη σκηνή, ακουμπώντας σχεδόν τους θεατές.

Έχουμε ένα πολύ καλό εστιατόριο και τα σκηνικά είναι έτσι φτιαγμένα που μας θυμίζουν ένα εστιατόριο πολύ εξεζητημένο. Σιγά-σιγά θα ανακαλύψουμε ποια είναι τα ζευγάρια που κάθονται στο ίδιο τραπέζι και θα μάθουμε ότι οι άντρες και οι γυναίκες είναι αδέλφια. Οι απαντήσεις τους στις ερωτήσεις του υπεύθυνου του εστιατορίου και της υπεύθυνης φιλοξενίας θα μας φανερώσουν την πραγματικότητα. Νύξεις έχουν γίνει από τα "καρφιά" που πετά ο άντρας στη γυναίκα του. Αργότερα θα μάθουμε ότι ποτέ δεν έζησαν μια ισορροπημένη ζωή.

Από τη μία παρέα πάμε στην άλλη και ανακαλύπτουμε το ίδιο σκηνικό. Το ζευγάρι, που κάθεται στην άλλη άκρη του μαγαζιού, αντιμετωπίζει και αυτό το ίδιο πρόβλημα επικοινωνίας. Ποτέ δε λένε την αλήθεια, αυτό που πιστεύουν, αλλά αυτό που θα έπρεπε να πιστεύουν για να τους έρθουν όλα βολικά. Θα ανακαλύψουμε το παρελθόν την γυναίκας και το ποιόν του άντρα της, για να βρούμε τελικά ότι όλα έχουν δομηθεί πάνω σ'ένα υπολογισμό. Τα συναισθήματα δεν υπάρχουν όπως δεν υπάρχουν χαρακτήρες. Αυτό είναι απολύτως θεμιτό και, παραδόξως, γεμίζει χαρά τους συζύγους.

Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στην παρέα των δύο ζευγαριών. Αυτοί οι τελευταίοι ανή-



"Η επέτειός μας" του Χάρολντ Πίντερ

κουν στην υψηλή τάξη ενώ το άλλο ζευγάρι στη μεσαία. Κατά συνέπεια και στην μια και στην άλλη περίπτωση έχουμε την ίδια κοινωνική δομή, τους ίδιους χαρακτήρες. Ο αμοραλισμός δεν είναι ίδιον της "καλής κοινωνίας", αλλά είναι ένα δομικό στοιχείο της παρούσας κοινωνίας. Ο Πίντερ με τον πιο δυμορφο τρόπο κάνει κριτική στην παρούσα κοινωνία και ο σκηνοθέτης φροντίζει να μας τονίσει αυτόν τον κριτικό τρόπο.

Ο δείκτης, δηλαδή το σημείο, που μας δηλώνει την αντίφαση είναι ο σερβιτόρος. Αυτός έχει απαντήσεις για όλα, προσπαθεί να προσεγγίσει τους θαμώνες, λέει ψέματα, το ξέρουν όλοι, αλλά κάθονται και τις ακούν επειδή ψέματα λένε και αυτοί. Κατά συνέπεια αυτός ο τρόπος αφήνησης τους είναι οικείος. Αισθάνονται άνετα με τις παρεμβολές του σερβιτόρου και όταν θέλουν να το σταματήσουν, τότε ή του προσφέρουν φιλοξενία ή χρήματα. Το χρήμα είναι το όχημα της ψεύτικης ζωής τους. Μια ακόμη ειρωνεία: οι δύο σύζυγοι είναι στρατηγικοί σύμβουλοι και "κόπτονται" για την ειρήνη. Ο λόγος τους, όμως είναι γεμάτος φραστικές επιθέσεις και αυτό που κάνουν είναι να εκμηδενίζουν τους άλλους. Η ειρήνη τους, λοιπόν, είναι φτιαγμένη από τα υλικά του πολέμου που θέλουν να αποφύγουν. Ένας πόλεμος που θα βλά-

ψει, με οποιονδήποτε τρόπο, την οικονομία, όπως υποστηρίζει ο τραπεζίτης, άρα η ειρήνη είναι το απαραίτητο στοιχείο για τη διατηρηση του καπιταλιστικού τρόπου ζωής και του status quo που έχουμε βρει και "κληρονομήσει" από τους άλλους.

Ο Πίντερ με τον πιο δυμορφο τρόπο κάνει την πιο οξεία κριτική στο καπιταλιστικό σύστημα, αμφισβητώντας την ίδια του τη δομική βάση. Η σκηνοθεσία πολύ καλή, στέκεται στο ύψος του κειμένου. Οι ηθοποιοί πείθουν ότι έχουν μέσα στο ρόλο τους, τα σκηνικά συνάδουν τέλεια με τον πιντερικό θεατρικό κόσμο, η μουσική υποβαστάζει όλη την παράσταση.

Η ΕΠΕΤΕΙΟΣ ΜΑΣ

Απλό Θέατρο

Συγγραφέας: Χάρολντ Πίντερ

Σκηνοθεσία: Αντώνης Αντύπας

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις

Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Μουσική: Ελένη Καραΐνδρου

Παιζουν: Τάσος Παπαματθαίου, Χρήστος Θεοδωρόπουλος, Στέλιος Καλογερόπουλος.

* Ο Γιάννης Ιωαννίδης είναι δημοσιογράφος, κριτικός κινηματογράφου. □

ΤΕΧΝΟΧΩΡΟΣ

υπό σκιά ή όχι

του

Κώστα Πετρόπουλου

Φέτος ο Τεχνοχώρος και η Ομάδα Θέαμα έχουν στρέψει το ενδιαφέρον τους σε παραγωγές που αξιοποιούν τις εναλλακτικές φόρμες και υποκριτικές διδασκαλίες των παραστατικών τεχνών, με στόχο να γίνεται εκκλησιαστικό νέων τρόπων έκφρασης και αποδεσμένων από τη συμβατικότητα.

Με έμφαση στις μεταμορφωτικές ικανότητες του ηθοποιού, τις ποικίλες όψεις του χώρου, την αποδόμηση και επανασύνθεση του θεατρικού κειμένου, με την εκ νέου "επινόηση" νοήματος, ο Τεχνοχώρος προσπαθεί, ακολουθώντας μια μακροχρόνια πορεία προς αυτή την κατεύθυνση, να διερευνήσει την παράσταση στα επί μέρους συστατικά της, προτείνοντας μια σειρά από εναλλακτικά θεατρικά δρώμενα. Ο Τεχνοχώρος αγκαλιάζει την προσπάθεια νέων καλλιτεχνών που επιθυμούν να πειραματιστούν με τα θεατρικά εκφραστικά μέσα και να ανακαλύψουν την ταυτότητά τους μέσα από αυτή τη δημιουργική διαδικασία.

Ένας χώρος ανοιχτός στην τέχνη, στον οποίο η πολυμορφία, η πρωτοτυπία και η αυθεντικότητα παίζουν πρωταρχικό ρόλο, στοχεύοντας στη διαμόρφωση μιας καινούργιας αντίληψης για τη λειτουργικότητα της θεατρικής πράξης και καλύπτοντας την ανάγκη για αλλαγή και καλλιτεχνική γνησιότητα. Αυτοσχεδιασμοί, σωματικό θέατρο, περφόρμανς, βίντεο αρτ, χάπενιγκς, νέες τεχνολογίες, εικαστικές παρεμβάσεις και γενικότερα, η γνήνη κατάσταση που προέκυψε από τις διεθνείς καλλιτεχνικές επιμειξίες στο θεατρικό χώρο, είναι το πιο πρόσφορο πεδίο εφαρμογής των αναζητήσεων του Τεχνοχώρου για τη φετινή περίοδο. Κέντρο του θεατρικού σύμπαντος ο "καθαρός" ηθοποιός που με την παρουσία, την απουσία και τις μεταμορφώσεις του αποτελεί τον πυρήνα της θεατρικής πράξης.

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ

Ο κατάλογος μακρύς. Στο Θέατρο Εντροπία (1981-82), με τον "Περιμένοντας τον Γκοντό", του Σαμουέλ

Μπέκετ. Στο θέατρο Ιρις (1983-84), με τα "Σκουπίδια", των Δ. Δημητριάδη και Τζάνι Ροντάρι. Στο θέατρο Αρμόρε (1984-85), "Μην αγγίζεις το φίλο μου", του Άθολ Φούγκαρπν. Στο θέατρο Αβέρωφ (1986-87), Στούντιο Δεξαμενή Κολωνάκι, "Στο βάθος... μύθος!" (κόμικς), των Μποστ, Μ. Ποντίκα, Γ. Μποσταντζόγλου. Στο θέατρο Κάβα (1987-88), "Πάρτι γενεθλίων", του Χαρολντ Πίντερ. Στο Τεχνοχώρο (1988-89), πρώην Φιξ, "Εγώ, ο Αντονέν Αρτό...", του Αντονέν Αρτό. Στο Τεχνοχώρο (1989-90), "Στο βάθος κτίνος" (κόμικς). Στο Τεχνοχώρο (1990-91), "Μετά το φόνο", του Νάιτζελ Ουιλιαμς. Στο Τεχνοχώρο (1991-92), "Μεγάλη μαγεία", του Εντουάρτον ντε Φίλιπο. Στο Τεχνοχώρο (1992-93), "Στο βάθος... βάθος αμέτρητο" (κόμικς). Στο Τεχνοχώρο (1994-95), "Άγγελα", του Γιώργου Σεβαστίκογλου. Στο Τεχνοχώρο (1995-96), πλέον Μαυρομιχάλη 161, "Ο καθένας έχει τον παράδεισο που του αξίζει", του Τζορτζ Πιτ. Στον Τεχνοχώρο υπό Σκιά (1995-96), "Βενετσιάνα", Ανώνυμου. Στον Τεχνοχώρο (1996-97), "Βικτόρ, τα παιδιά στην εξουσία", του Ροζέ Βιτράκ. Στο Τεχνοχώρο (1997-98), "Κρίμα που είναι πόρνη", του Τζον Φορντ. Στον Τεχνοχώρο (1998-99), "Καπέλο από ψάθα Ιταλίας", του Ευγένιου Λαμπίς. Στον Τεχνοχώρο υπό Σκιά (1998-99), "Κανένας τόπος που-θενά", του Κρίστα Βολφ. Στον Τεχνοχώρο, "Ρομπέρτο Τσούκο", του Μπερνάρ-Μαρί Κολτές. Στον Τεχνοχώρο (2000-2001), "Ουπς" (κόμικς). Στον Τεχνοχώρο (2001-2002), "Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ", του Ράινερ-Βέρνερ Φασμπίντερ.

ΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ

Τα "Παραμύθια του έρωτα", βασισμένο στον ερωτικό λόγο του Σαΐζηρ, σε σκηνοθεσία Πέτρου Σεβαστίκογλου, "Μία σειρά από διαφωνίες", σε σκηνοθεσία Άννας Τσίχλα, "Το νησί των σκλάβων", του Μαριβώ, σε σκηνοθεσία Μαρίας-Λουζίας Παπαδοπούλου, τον Μάρτιο-Μάιο 2002. Και "Παραλαγές στο μόνο θέμα", σε σκηνοθεσία Αγγελικής Δαρλάση. Πλούσιο πρόγραμμα για το τέλος της χρονιάς. ☺

ΑΝΑΦΟΡΑ

Η ΚΛΑΙΡΗ ΚΑΙ Η ΘΑΛΑΣΣΑ

του
Θόδωρου Σούμα

Δημοσιεύουμε στο περιοδικό μας ένα κομμάτι από τη συλλογή διηγημάτων των συνεργάτη μας Θόδωρου Σούμα, με τίτλο "Η Κλαίρη και η θάλασσα", που κυκλοφόρησαν πριν λίγο χρόνο από τις εκδόσεις "Απόπειρα".

Μετά από τρία δοκιμακά κινηματογραφικά βιβλία, το τελευταίο βιβλίο του Θόδωρου Σούμα περιέχει τρία διηγήματα που αφηγούνται αντίστοιχες ερωτικές ιστορίες. Τρία αφηγήματα που διερευνούν τη σχέση σεξουαλικότητας και εξουσίας και έχουν σαν πρώτη ώλη τις σχέσεις του άντρα με τη γυναίκα, την πολιτική και τον ερωτισμό.

Ο Θόδωρος Σούμας είναι συγγραφέας κινηματογραφικών βιβλίων και κριτικός κινηματογράφου. Έχει δημοσιεύσει κριτικές και μελέτες του για τον κινηματογράφο σε πολλά κινηματογραφικά περιοδικά, "Σύγχρονος Κινηματογράφος", "Οθόνη", "Καθρέφτης", "Αντικινηματογράφος", "Κινηματογράφος και Επικοινωνία", στο "Τέταρτο", στην "Αυγή", σε εκδόσεις του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης κ.ά. Έχει σκηνοθετήσει και γράψει τα σενάρια δύο ταινιών μικρού μήκους και του δεύτερου μέρους της μεγάλου μήκους ταινία "Περί Έρωτος". Στις εκδόσεις "Αιγύκερως" έχει δημοσιεύσει τα βιβλία "Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός" (τρεις εκδόσεις), "Έρωτας, ψυχολογία και αισθητική στο χολλυγονυτιανό σινεμά" και "12 ευρωπαίοι σκηνοθέτες".

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΟΥΡΑΝΟΣ είχε συννεφιάσει ελαφρά, μυρίζει μακρινή βροχή. Ο θαλασσινός αέρας είναι τσουχτερός. Τα σύννεφα ρίχνουν τον απαλό ίσκιο τους στους λουόμενους. Η ηλιοθεραπεία πάει περίπατο. Ο Αγγελος προτιμά το ζεματιστό λουτρό φωτός που τον κάνει να βγαίνει απ' τον εαυτό του και το ναρκώνει. Αρχίζει να μην αισθάνεται θαυμάσια, κολλημένος συνεχώς πάνω της. Αναστενάζει. Της ζητά την άδεια να κάνει "μια μικρή βόλτα", η Ναντίν δε θέλει να μείνει μόνη. Ο Άγγελος επιμένει, έχει καταπιεστεί. Δοκιμάζει ν' απομακρυνθεί μουσιδισμένος, κάπου είκοσι μέτρα, και αισθάνεται πάλι λευτερος όπως πριν. Ξαναπιάνει τις συνηθισμένες βόλτες του.

Τα γυναικεία σώματα στην αμμουδιά τώρα είναι διαφορετικά. Ήρθαν φαίνεται καινούργιες, από κάποια γειτονικά νησιά, μαυρισμένες κι αυτές, το ίδιο αδιάφορες για όσους κυκλοφορούν γύρω τους. Ξεχωρίζει μερικές, σίγουρα ομορφότερες της Ναντίν. Σα να ξεβράστηκε, από το αχανές πέλαγος, κάποιος θησαυρός και περιμένει αιφρούρητος αυτόν που θα τον κουρσέψει. Κατεβάζει το μαγιό και βαδίζει προς το μέρος τους. Οι περισσότερες είναι ξανθίες, κριθαρένιες. Σκορπισμένα διπλά τους ξεχωρίζουν, εδώ κι εκεί, μερικά μελαχρινά κοριτσίστικα κεφάλια, γλυκά και θερμά μεσογειακά πρόσωπα. Δε ξέρει που να πρωτοκοιτάξει. Η μικρή Γαλλίδα έχει κιόλας ξεχαστεί. Με δραστελιές περνά ανάμεσα σε μακριά πόδια, καλλίγραμμα γυμνά, κόμες που ανεμίζουν αιθασα. Ξαναρχίζει το παλιό του παιχνίδι.

Το βράδυ βγαίνει με την κοπέλα του, διπλά ερεθισμένος. Την οδηγεί νωρίς στο κρεβάτι, αφηνιασμένος. Παραδίδεται σε ανορθόδοξους πόθους και στις φαντασιώσεις του. Την παρασύρει σ' ένα άλογο χορό. Το σεληνόφων διαπερνά τις γριλιές, μπερδεύεται στα χάδια τους.

ΣΥΝΕΧΙΖΕΙ τούτη τη διπλή ζωή, μέρα και νύχτα. Διπλά και τριπλή είναι η μέρα του. Πηγαίνορχεται

σαν παλαβός από τη Ναντίν στις άλλες και ξανά στη Ναντίν. Η Ναντίν είναι η αφή, οι άλλες η όραση. Με τη Ναντίν διεισδύει στο μαλακό κι ολοζώντανο θηλυκό σώμα. Με τις άλλες, όλα συμβαίνουν από μακριά, σιωπηρά, χωρίς νεύματα, επίμονα και με μανία. Το κεφάλι του τρίζει, τον κυριεύουν πότε πότε σκοτοδίνες. Δεξέρει που πατά, που πηγαίνει. Ξαπλώνει και κουρνιάζει ολοένα και πιο κοντά τους. Άλλοτε τεντώνεται σαν τόξο, προβάλλει τους μυς του κι άλλοτε πλαγιάζει με ήδυπάθεια, σε στάση οδαλίσκης. Ή κυκλοφορεί με τεντωμένο φαλλό στο οπτικό τους πεδίο. Κάποτε -χωρίς να το καταλαβαίνειν- γίνεται θρασύς κι αναιδής. Αρκετές κοπέλες ενοχλούνται, δεν αργούν να τα μαζέψουν και να φύγουν, δυσαρεστημένες που έχασαν την ησυχία και τη βολή τους κάτω απ' τον ήλιο. Τα νεύρα του τεντώνεται όλο και περισσότερο. Αργά αλλά σταθερά ο Αγγελος αρχίζει να κουράζεται πολλά...

ΠΑΡ' ΟΛΑ ΑΥΤΑ ΣΥΝΕΞΙΖΕΙ τους γύρους του. Στην αρχή, τον πρώτο καιρό, τα γυμνά αιδοία τον εξέπλητταν, το θάμπωναν. Η άμεση αντίδραση του στο σοκ ήταν να τα κατατάσσει σε κατηγορίες: Πολύ τριχωτά ή λιγότερο, κλειστά ή μισάνοιχτα, με μικρά ή μεγάλα χεύλη, τριανταφυλλιά ή σκοτεινόχρωμα. Τώρα αμφιβάλλει. Μήπως είναι όλα ίδια;

Λίγο λίγο πάνει. Τα εκτεθειμένα χωρίς συστολή αιδοία των κοριτσιών τώρα τού φαίνονται πανομοιότυπα και γι' αυτό σχεδόν αδιάφορα. Το θέαμα υπερβολικά οικείο, κοινότοπο, χωρίς εκπλήξεις. Ύστερα από αμέτρητες βόλτες στους αμμόλοφους, ανάμεσα στις παραπλένες ψάθες και τα σώματα που μυρίζουν αντριλιακά, ανακαλύπτει με φρίκη πως δεν ερεθίζεται με τίποτα! Τον καταλαμβάνει ανείπωτη αγωνία.

Γίνεται αδέξιος, πιεστικός και οχληρός. Επεκτείνει τους εφιαλτικούς τώρα πια περιπάτους του προς απάτητες γωνιές, ερημικές που το φοβίζουν. Ισως ψάχνει για την πιο εξαίσια κι ερεθιστική καλλονή... Ξεθεώνεται στο βάδισμα, κάθε είκοσι μέτρα στραβωπατά, δυσκολεύεται και καταταλαιπωρείται πάνω στα χοντρά βότσαλα και τα γλιστερά βρύχια. Ξεποδαριάζεται άσκοπα. Πέφτει πάνω σε μοναχικά θηλυκά ζευγάρια που τον αγριοκοιτάζουν, σε απομονωμένες ωραίες σαραντάρες που τού γυρίζουν τις πλάτες ή ξαναντύνονται ενοχλημένες από την παρουσία του. Οι αναζητήσεις του γίνονται ολοένα ατυχέστερες. Βρίσκεται συνεχώς εκεί που δεν είναι η θέση του, γίνεται φορτικός και μπερδεύεται σε καταστάσεις μάλλον δυσάρεστες. Το κάθε του βήμα, στραβώτερο από το προηγούμενο. Περιέργως, συναντά όλο και περισσότερους άντρες. Η τύχη του, ανελέητη, τον παραπλανεί. Κι ερεθισμός κανένας, μηδέν, όποια κι αν αντικρίσει. Οι αισθησιακότερες, εκπληκτικότερες ομορφιές δεν κατορθώνουν να το διεγείρουν. Τον πιάνει απελπισία. Φοβάται πως τον χτύπησε ξαφνικά, για να τον τιμωρήσει, η ανικανότητα.

Ξαναγυρνά στη Ναντίν που την έχει παραμελήσει. Οι επαφές τους αραίωσαν παρ' όλο που η γαλλιδούλα παρέτεινε τις διακοπές της στο νησί. Την αρπάζει και βιαστικός την οδηγεί στο δωμάτιό του. Ρίχνεται με τα μούτρα στο κρεβάτι για να αποδείξει πως είναι ευερέθιστος και ερωτικός. Μια ολόκληρη νύχτα... Προσπαθεί απεγνωσμένα όλο το βράδυ να κάνει έρωτα με τη φίλη του εκνευρισμένος, όλο άγχος, ξέπνοος. Πασχίζει, λούζεται στον ιδρώτα, δεν κλείνουν μάτι. Οργισμένος, περνάει και ξαναπερνάει από πάνω της ανικανόποιήτος, χωρίς αναπαμό. Του κάκου, η απόλαυσή του είναι μικρή. Η Ναντίν κάθε άλλο παρά ενοχλείται, μα ο Άγγελος δεν το καταλαβαίνει. Η δική του ηδονή είναι μετρημένη, οι στύσεις του ατελείς. Επιμένει μόνο και μόνο από εγωιστικό πείσμα. Με τα πολλά καταβάλλεται. Ενοχλείται από την παρουσία του κοριτσιού δίπλα του, διαρκώς ξεφυσά. Κουράζεται κι αυτή, δεν θέλουν και πολλά για να τα χαλάσουν, έχουν πια βαρεθεί.

Η Ναντίν βγάζει το εισιτήριο της επιστροφής. Πριν φύγει το φιλά καλωσυνάτα στο μάγουλο, "χάρη σ' εσένα πέρασα πολύ ωραία!". Την κοιτά απορημένος.

Αγκαλιάζονται τρυφερά, αποχαιρετιούνται και χωρίζουν. ■

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΈΝΑ ΠΟΙΗΜΑ;

ΜΕΡΟΣ Δ'

του
Charles Stevenson*

Ας εξετάσουμε με περισσότερες λεπτομέρειες τη λειτουργία του μοντέλου του διαγράμματος, για να βεβαιωθούμε ότι είναι χρήσιμο παρά λανθασμένο.

Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι είναι πολύ ακριβές. Έτσι, το ύψος των σκιασμένων ζωνών στις διάφορες κολόνες, όπως και το συγκρίσιμο πλάτος τους μπορεί να μετρηθεί με τους συνήθης τρόπους, αλλά οι παράγοντες που αυτές οι κολόνες αντιπροσωπεύουν -για να το μάθουμε, ο βαθμός της παρουσίασης της ομοιοκαταληξίας, τα ειδικά θέματα και έπειται συνέχεια, αλλά επίσης και η συγκρίσιμη σημασία τους για να προσδιορίσουμε την έννοια του όρου "ποίημα"- δε θα μπορούσε να μετρηθεί παρά ανατρέχοντας σε ειδικές αναφορές που δε θα είχαν μεγάλη αξία για τη συζήτησή μας. Με τον ίδιο τρόπο, η εξειδικευμένη θεώρησή μου (που θεμελιώνεται με ένα απλό διάγραμμα), σύμφωνα με την οποία το διάγραμμα δεν ανταποκρίνεται σε ένα πραγματικό ποίημα παρά εάν το ποσοστό των σκιασμένων περιοχών "ξεπερνά το 30%", είναι πολύ ακριβής. Η κανονική χρήση του όρου "ποίημα" δεν πετυχάνει ποτέ μια ανάλογη ακρίβεια και δεν είναι καθόλου λογικό να ελπίζουμε να τη βρούμε σ' αυτό ή σε ένα άλλο τρόπο πιο ειδικό που μπορούμε κατά κάποιο τρόπο να τον επεξεργαστούμε.

Ένα άλλο τεχνικό στοιχείο είναι ότι το διάγραμμα δεν απεικονίζει παρά τις έξι συστατικές ιδιότητες που ανέφερα. Ο απροσδιόριστος χαρακτήρας της χρήστης του όρου μου επέτρεψε πολύ εύκολα να τους εξειδικεύσω με διαφορετικό τρόπο ή να μνημονεύσω κι άλλες ιδιότητες (προσθέτοντας καινούργιες κολόνες).

Αλλά όπως το διάγραμμα δεν είναι παρά ένα σχηματικό μοντέλο και δεν προορίζεται για να χρησιμοποιείται με άμεσο τρόπο, σα λεξικό, μου φαίνεται ότι η πολύ μεγάλη ακρίβειά του θα μπορούσε να είναι ένα από τα πλεονεκτήματά του. Θέλω να πω ότι αυτή η ακρίβεια, τουλάχιστον αν την ερμηνεύουμε σωστά, δεν είναι καταδικασμένη να κρύβει τον απροσδιόριστο χαρακτήρα του όρου "ποίημα": θα μπορούσε, αντίθετα, να το βοηθήσει να φαίνεται πιο ξεκάθαρος. Έτσι, ένας χάρτης μπορεί να αναπαριστά μια περιοχή με τη βοήθεια των συνηθισμένων μορφών, όπως τρίγωνα και παραλληλόγραμμα: κάνοντας αυτό δεν κατηγορείται ότι αναπαριστά τις αμορφίες αυτής της περιοχής (τουλάχιστον αυτές που μας είναι οικείες): αντίθετα, μπορεί να μας βοηθήσει να τις θυμηθούμε, με αυτή την αντίθεση.

Δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι, όποια κι αν είναι η προσδιοριστική διαδικασία που χρησιμοποιείται, το "ποίημα" θα παραμείνει ένας απροσδιόριστος όρος. Αλλά πρέπει επίσης να πούμε ότι αυτός ο απροσδιόριστος χαρακτήρας, αφού έχει αναγνωριστεί και

έχει θεωρηθεί, δεν κινδυνεύει να αποκτήσει φθορές. Το μεγαλύτερο μέρος των έργων που λέμε ποιήματα είναι προφανής περιπτώσεις που βρίσκονται μακριά απ' αυτά τα όρια όπου αυτός ο χαρακτήρας είναι απροσδιόριστος: δεν ισχύει παρά σε κάποιες οριακές περιπτώσεις που πρέπει να αναλάβουμε έργο. Άλλωστε αυτός ο χαρακτήρας έχει επίσης θετικές πλευρές: μας επιτρέπει να θεωρήσουμε αυτό τον όρο σε ειδικές περιπτώσεις που ανταποκρίνονται σε ειδικά διαγράμματα, κάτι που συμβάλλει στην έννοια της γλωσσικής οικονομίας¹.

Το διάγραμμα δεν είναι λοιπόν ένα ιδανικό της ακρίβειας την οποία η έννοια του όρου “ποίημα” προορίζεται προοδευτικά να πετύχει. Μας δίνει περισσότερο ένα σχετικό μοντέλο και η τρέχουσα έννοια του όρου θα πρέπει όλο και περισσότερο να αποστασιοποιείται. Μας κάνει να δούμε, χρησιμοποιώντας αντιθέσεις, με ποιους διαφορετικούς τρόπους αυτές οι παρεκκλίσεις γεννιούνται. Και διαθέτει τη συμπληρωματική λειτουργία να μας υπενθυμίζει ότι, παρά τη συνηθισμένη ανακρίβεια του λόγου μας, ότι δεν είναι πάντα η πηγή περιπλοκών και μπορεί να είναι μερικές φορές ευεργετικό, καμία άλλη απώλεια ευκρίνειας δεν εμπλέκεται αναγκαστικά (αλλά θα πρέπει να επανέλθουμε σε αυτό το σημείο αργότερα).

Όταν, αντίστοιχα, προσεγγίζουμε το θέμα της ακρίβειας του διαγράμματος για να επιστρέψουμε προς αυτό της πολυπλοκότητάς του, η κατάσταση αλλάζει όλο και περισσότερο: διότι, σε αυτό το σημείο, είναι πιστό στην έννοια του “ποιήματος”. Στην πραγματικότητα υπέθεσα ότι η έννοια του όρου δεν ήταν λιγότερο πολύπλοκη απ' ότι έδειχνα: είχα επίσης την άποψη ότι αυτή η έννοια είναι θεμελιώδης και ότι κάθε καινούργια έννοια, σχεδόν τεχνική, δε θα είχε την ανάγκη να παρεκκλίνει παρά σε σημεία σχετικά δευτερεύουσας σημασίας. Δε νομίζω ότι πρόκειται για προϋποθέσεις αμνημόνευτες, αλλά, όπως μπορεί κανείς να τις κρίνει σε κάθε κατάσταση, θα ήθελα να προσθέσω κάτι για την άμυνά τους.

Είδαμε ότι ο προσδιορισμός μας (τουλάχιστον εάν αυτός συμπληρώνεται πέρα απ' την παρούσα σχηματική κατάσταση) εξειδικεύει μια ιδιότητα που όλα τα ποίηματα θα πρέπει να έχουν. Άλλα έχουμε δει ότι αυτή η ιδιότητα είναι ένα είδος μέσον όρου των άλλων ιδιοτήτων που είναι παρόντες και ότι ξαναχρησιμοποιείται έτσι ώστε να μας φαίνεται σαν να ήταν “πραγματικά μία”. Θα μπορούσε κανείς να αντικρούσει ότι, εάν έτσι είναι η κατάσταση, δεν έχει μεγάλη χρησιμότητα. Ακόμη και αν δεν κάνει τον όρο διφορούμενο, σε αυτό που σκοπεύει δεν είναι πολύ διαφορετικό συμπερασματικά (θα μπορούσαμε να συνεχίζουμε να φέρνουμε αντιρρήσεις), δεν καταλαβαίνουμε πως θα μπορούσε να απομονώσει ένα συνδετικό στοιχείο που έχει ενδιαφέρον. Ισως, θα ήταν πιο οικείο να προσδιορίσουμε τον όρο με άλλες ιδιότητες, πιο συνηθισμένες -μια ιδιότητα που είχα παραλείψει και που, αφού την αναγνώρισα, θα διευκόλυνε την προσπάθειά μας να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για ένα σημαντικό όρο.

Είναι μια πιθανότητα που αξίζει να εξετασθεί και, ωστόσο, βλέπουμε δύσκολα πως αυτή η ιδιότητα θα ήταν “πιο οικεία”. Μέχρι να είμαστε ικανοί να προσδιορίσουμε

περί τίνος πρόκειται (εγώ είμαι ανίκανος να το κάνω), φαίνεται λογικό να δεχτούμε την “μη οικεία” ιδιότητα. Τόσο όσο αυτή η τελευταία φαίνεται να είναι ισοδύναμη με την πρώτη, το θέμα δεν είναι καθόλου ενδιαφέρον, όσο το μεγαλύτερο μέρος αυτών που έχουμε να πούμε για την ποίηση είναι πολύ παλαιωμένα, θέματα εσωτερικών ή εξωτερικών ισοδυναμιών θα μπορούσαν να είναι χρήσιμα.

Περιμένοντας, έχω την εντύπωση ότι η δυσκολία που υπάρχει να κατανοήσουμε τη σημασία της “μη οικείας” ιδιότητας δεν είναι τόσο μεγάλη όσο φαίνεται από πρώτη ματιά. Δεν έχουμε ανάγκη (όπως θα συνέβαινε με όρους-κλειδιά μιας ακριβής επιστήμης) να δείξουμε πως ο όρος “ποίημα”, όταν προσδιορίζεται σχετικά με αυτή την ιδιότητα, μπορεί να γεννήσει σημαντικές γενικεύσεις, διότι στην πραγματικότητα υπάρχουν λίγες ενδιαφέρουσες γενικεύσεις που αφορούν την ποίηση. Κανονικά, μιλάμε για κάποια ποιήματα ή για το μεγαλύτερο μέρος των ποιημάτων, παρά για όλα τα ποιήματα: σε όλες αυτές τις περιπτώσεις η οικειότητα της έννοιας που πρότεινα φαίνεται προφανής. Ή θα κάνουμε γενικεύσεις που θα αφορούν όλα τα ποιήματα αυτού ή του άλλου είδους: ο όρος, λοιπόν, θα προσδιορισθεί με την κοινή κατοχή κάποιων ιδιοτήτων “οικείων”, που θα αντιστοιχούν στη μία ή την άλλη κολόνα του διαγράμματος, παρά από “μη οικείες” ιδιότητες που θα ανταποκρίνονται σε όλο το διάγραμμα. Μπορούμε λοιπόν να περιορίσουμε την προσοχή μας σε κείμενα λιγότερο γενικά, όπως αυτά όταν μιλάμε για ένα βιβλίο ποίησης ή για το ενδιαφέρον για την ποίηση και ούτω καθ’ εξής. Ισως η σημασία του όρου, που χρησιμοποιείται με αυτό τον τρόπο, μπορεί να εξηγηθεί με τον ακόλουθο τρόπο.

Πολλά ποιήματα είναι “τυπικά”, με την έννοια ότι έχουν υψηλές τιμές σε κάθε κολόνα του διαγράμματος. Λοιπόν, όταν μαθαίνουμε να εκτιμούμε, να κριτικάρουμε ή να γράφουμε ποιήματα, πρέπει να αναπτύξουμε μια ειδική ευαισθησία για κάθε μία από τις αντίστοιχες ιδιότητες. Εάν δεν γίνουμε ευαίσθητοι παρά σε ορισμένες απ’ αυτές, σε αντίθεση με τις άλλες, συμπεριφερόμαστε με τρόπο ελάχιστα παραγωγικό, διότι θα περάσουμε σε κάποιες απόγειες τυπικών ποιημάτων που με άλλο τρόπο θα μπορούσαμε να εκτιμήσουμε, με ένα ελάχιστο τρόπο. Έτσι, οι δομικές ιδιότητες που αντιπροσωπεύονται στο διάγραμμα (ή αυτές που θα αντιπροσωπεύονταν αν ήταν πλήρες) καταφέρνουν να συμμετέχουν σ’ ένα σύνολο καθορισμένων ευαισθησιών και, γι’ αυτό το λόγο, θα καταλήξουμε να θεωρούμε ότι πρόκειται για σημαντικές ιδιότητες.

Από τη στιγμή που το σύνολο των ιδιοτήτων είναι μέρος των αποσκευών της διανόησής μας, καταλαβαίνουμε γρήγορα ότι μπορούμε να λειτουργήσουμε με άλλο τρόπο: είναι ένα είδος μήτρας με τη βοήθεια της οποίας μπορούμε να ενεργοποιήσουμε άλλα σύνολα ιδιοτήτων, ή σύνολα πιο περιορισμένα. Μας βοηθά, σημειωτέον, να υπολογίσουμε ενδιαφέρουσες ιδιότητες και συχνά αισθητικά διεισδυτικές που βρίσκουμε σε “μη τυπικά” ποιήματα (δηλαδή αυτά που δε θα είχαν υψηλές τιμές παρά σε κάποιες απ’ τις κολόνες του διαγράμματος). Έτσι, θεωρούμε ότι αυτό ή το άλλο μη τυπικό ποίημα μοιάζει με ένα τυπικό ποίημα, εκτός και αν δεν υπάρχει ομοιοκαταληξία (ή καθόλου φανταστικά θέματα και ούτω καθ’ εξής), δηλαδή προσδιορίζουμε αυτές τις ιδιότητες με

ένα είδος αφαίρεσης. Η αφαιρετική δραστηριότητα καλωσορίζεται με ιδιάιτερο τρόπο εδώ, αφού μας δείχνει ότι το σύνολο είναι πιο περιορισμένο από ιδιότητες που αφαιρούμε, δεν έχει συμπληρωματικές απαιτήσεις ως προς την ευαισθησία μας: αυτές οι απαιτήσεις έχουν ήδη υπολογιστεί από διάφορα είδη ευαισθησιών που θα πρέπει να αναπτύξουμε για να εκτιμήσουμε το ολοκληρωμένο σύνολο των ιδιοτήτων. Με άλλα λόγια, αφού έχουμε αναπτύξει τα είδη των ευαισθησιών που είναι αναγκαίες για την κατανόηση των τυπικών ποιημάτων, ανακαλύπτουμε αμέσως (*cum granosalis*) που είμαστε ικανοί να δεχτούμε μ'ένα τρόπο που ταιριάζει στα ποιήματα που δεν είναι τυπικά. Η ανάπτυξη των ευαισθησιών που είναι αναγκαίες για τα πρώτα εμπειρίχουν και τις ευαισθησίες των δεύτερων. Έτσι, αν και τα μη τυπικά ποιήματα διαφοροποιούνται με διάφορους τρόπους (μερικές φορές όσον αφορά την ομοιοκαταληξία, άλλες όσον αφορά το ρυθμό κ.λπ.) από τα τυπικά ποιήματα, μπορούμε να τα ταξινομήσουμε με αυτά τα τελευταία και να τα αναφέρουμε σε ένα ενιαίο τομέα για τον οποίο ο όρος “ποίημα” είναι ένα χρήσιμο όνομα.

Αν και αυτή η εξήγηση θα είναι χωρίς ανολοκλήρωτο κείμενο, αρκεί για να μας δείξει ότι μια ολοκληρωμένη εξήγηση δεν θα ήταν αδύνατη. Πιστεύω, λοιπόν, ότι δεν υπάρχει καθόλου δικαιολογία να θεωρήσουμε ότι η εξεταζόμενη έννοια εδώ, η οποία βασίζεται σε “οικογενειακές ομοιότητες”, μπορεί να θεωρηθεί τριμερής, κάτι που θα ήθελε να πει ότι θα ακολουθούσε μια λανθασμένη ανάλυση. Μπορούμε να συζητήσουμε αν γνωρίζουμε ότι αυτή είναι αποδεκτή, αλλά υπάρχει τουλάχιστον μια εικασία για χάρη της.

*Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε με τον τίτλο “On «What is a poem?»”, στο περιοδικό “Philosophical Review”, τ. 66, 2 Ιουλίου 1957, σελ. 328-362, όπως επίσης και στο γαλλικό περιοδικό “Poétique 83”, Σεπτέμβριος 1990. Αναδημοσιεύτηκε στο βιβλίο “Esthétique et Poétique”, του Gérard Genette, εκδ. du Seuil, Παρίσι 1992, σελ. 156-201, απόσπασμα του οποίου δημοσιεύουμε εδώ.

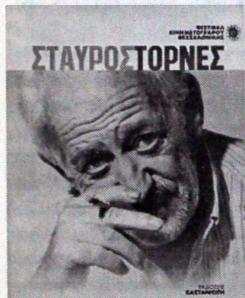
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για μια γενική συζήτηση πάνω σ' αυτό το πρόβλημα, βλέπε Bertrand Russell, “*Vagueness*”, περ. Australian Journal of Psychology and Philosophy, τ. 1, 1923, σελ. 84, και Max Black, “*Vagueness*”, περ. Philosophy of Science, τ. 4, 1937, σελ. 427. Για μια συζήτηση πάνω σε προβλήματα λίγο διαφορετικά αλλά συσχετιζόμενα με αυτό, βλέπε F. Waismann, “*Verifiability*”, στο Logic and Language, πρώτη σειρά, εκδ. A.G.N. Flew, Οξφόρδη, 1952, σελ. 122, επίσης P. Nowell-Smith, “*Ethics*”, Νέα Υόρκη 1954, για μια συζήτηση για την κειμενική εμπλοκή. ■

ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ, ΚΥΡΙΩΣ...

Βιβλία κυρίως για τον κινηματογάφο, ανάμεσά τους να ξεχωρίζει αυτό για τον πιο αδικημένο Έλληνα κινηματογραφιστή (στηνοθέτη-δημιουργό), το Σταύρο Τορνέ. Βιβλία απ' το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά και από έναν Θεσσαλονικό κριτικό κινηματογράφου, βιβλίο απ' την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, βιβλία για διάβασμα...

Συλλογικό, "Σταύρος Τορνές", Επιλογή κειμένων-επιμέλεια: Ηλίας Κανέλλης, Σταύρος Καπλανίδης, Επιμέλεια κειμένων: Ηλίας Κανέλλης, εκδόσεις Κατσανιώτης, σ.σ. 198, Αθήνα 2001. Ένα πολύ προσεγμένο βιβλίο, το οποίο επιμε-



λήθηκαν ο Ηλίας Κανέλλης και ο Σταύρος Καπλανίδης, μελετητές και οι δύο του έργου του Τορνέ (ο πρώτος σαν κριτικός και ο δεύτερος σαν κινηματογραφιστής). Θα ήταν περιττό να πούμε ότι αυτό το πόνημα έλειπε απ' την ελληνική βιβλιογραφία. Οι δύο επιμελητές είναι βέβαιο ότι έδωσαν την ψυχή τους για να δείξουν την ουσία του έργου του πιο μεγάλον Έλληνα δημιουργού (και συγχρόνως του πιο παραμελημένου). Δε λείπει ούτε το συναίσθημα ούτε τα δεδομένα. Ο κινηματογράφος του Τορνέ συνδυάζεται με τη φιλοσοφία του, όπως και με τη ζωή του που είναι και μια γνωστική διαδικασία. Σπάνιες φωτογραφίες, κείμενα του Σταύρου Τορνέ, κείμενα και μελέτες για τον Τορνέ, φιλ-

μογραφία (που συνοδεύεται από κριτικά κείμενα), εργοβιογραφία συμπληρώνουν αυτή την πολύ προσεγμένη και αξιόλογη έκδοση που δεν πρέπει να λείπει από καμιά βιβλιοθήκη.

Να παρατηρήσουμε ακόμη ότι το αφιέρωμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ήταν μια ελάχιστη τιμή σ'ένα σκηνοθέτη που κατέφερε να συνδυάσει τη φιλοσοφία (και ιδιαίτερα την αρχαία ελληνική φιλοσοφία) και τον κινηματογάφο, αν και αυτοδιδακτος. Πολύ λίγα έχουν ειπωθεί για τον Τορνέ. Περισσότερη ήταν φροντίδα της πολιτείας να του βάλει εμπόδια παρά να τον αφήσει να δημιουργήσει ελεύθερος. Ακόμη και την ημέρα που πέθανε η ταινία του που προβλήθηκε ήταν λογοκριμένη απ' την τηλεόραστη (!). Έρχεται, λοιπόν, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης να κάνει ένα πολιτιστικό μνημόσυνο, υψίστης σημασίας, που συγκέντρωσε την προσοχή του κοινού. Απορία μας είναι γιατί αυτό το αφιέρωμα δεν κατέβηκε στην Αθήνα, αφού αυτές οι ταινίες δεν προβάλλονται σχεδόν πουθενά. Μένει μόνη αδιάψευστη μαρτυρία αυτή η εξαιρετική μαρτυρία-μελέτη να μας θυμίζει τον Τορνέ και το έργο του. Να ενυχαριστήσουμε τις εκδόσεις Καστανιώτη που μας προσέφεραν αυτό το βιβλίο και όχι το Φεστιβάλ όπως θα οφειλε.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΗΣ
Συλλογικό, "Παιδί και κινηματογράφος", συντονιστής έκδοσης: Στέφανος Κούτρας, εκδόσεις Σαββάλας, σ.σ. 112,

Αθήνα 2001. Πρόκειται για τα πραχτικά της διημερίδας που διοργάνωσε η Πολιτιστική Κίνηση Εκπαιδευτικών



Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, στις 3 και 4 Ιουνίου 2000. Το θέμα ήταν "Παιδί και κινηματογράφος". Μίλησαν αξιόλογοι επιστήμονες και καλλιτέχνες προσπαθώντας να διαλευκάνουν αυτό το μεγάλο θέμα που αφορά τα παιδιά, άμεσα, αλλά και τουν καλλιτεχνικό και επιστημονικό κόσμο, έμμεσα. Την εισαγωγή έκανε η Αλεξάνδρα Κορωναίον, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Ψυχολογίας του Πάντειου Πανεπιστημίου. Ακολούθησαν οι εισηγήσεις των Γεωργία Λαδά, νηπιαγωγού ("Πολιτισμός και κινηματογράφος"), Αλεξάνδρα Κορωναίον ("Σχολείο και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας"), Δημήτρη Σπύρου, καλλιτεχνικού διευθυντή του Διεθνούς Φεστιβάλ Αρχαίας Ολυμπίας για Παιδιά και Νέους, και σκηνοθέτη ("Κινηματογραφική εκπαίδευση και θεσμοθέτηση του κινηματογράφου για παιδιά και νέους, ένα γενικό πλαίσιο για την κι-

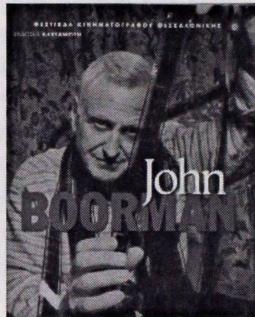
νηματογραφική εκπαίδευση"). Ακολούθσαν οι εισηγήσεις των *Αρετή Καραθανάσον-Κατσαούνου*, ψυχολόγος Ειδικός Πάρεδρος Παιδαγωγικού Ινστιτούτου ("Θετικές και αρνητικές επιδράσεις του κινηματογράφου στον ψυχισμό του παιδιού"), *Νίκον Θεοδοσίον*, σκηνοθέτη-συγγραφέα, ειδικός σύμβουλος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Αρχαίας Ολυμπίας για Παιδιά και Νέους ("Τα θαυμάσια του κ. Έντισον, ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα") κ.ά.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Συλλογικό, "Ντίνος Δημόπουλος", Επιμέλεια έκδοσης: Γιάννης Σολδάτος, Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, εκδόσεις Αιγάκερως-Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, σ.σ. 159, Αθήνα 2001. Ένα ακόμη βιβλίο για τον Ντίνο Δημόπουλον του οποίου η σημασία του έγκειται στο ότι είναι γεμάτο ντοκουμέντα λιγο-πολύ άγνωστα στο πολύ κοινό. Βέβαια το βιβλίο που ο ίδιος ο Δημόπουλος έχει γράψει ("Ένας σκηνοθέτης θυμάται...", εκδόσεις Προσκήνιο) είναι πιο περιεκτικό και γεμάτο από ντοκουμέντα που σκιαγραφούν τη ζωή του, τη καριέρα του και την κοινωνία της εποχής του. Εδώ έχουμε κείμενα κριτικών, σκηνοθετών και ανθρώπων του κινηματογράφου, όπως και της γυναικάς του (της Φλωρέττας Ζάννα), το οποίο είναι αντικειμενικό παρά τη συναισθηματική φόρτιση που θα μπορούσε να έχει. Και πάλι να ευχαριστήσουμε τις εκδόσεις Αιγάκερως για την παραχώρηση του βιβλίου και όχι το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Συλλογικό, "John Boorman", Επιμέλεια: Νίκος Σαββάτης, Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, εκδόσεις Καστανιώτης, σ.σ. 229, Αθήνα 2001. Αυτοδημούρηγτος σκηνοθέτης ο Boorman είναι αυτός που πέρασε διπλα απ' το free cinema χωρίς να επηρεαστεί



βαθιά (ως προς το στιλ) απ' αυτό. Αυτό, τούλαχιστον δηλώνει ο ίδιος. Εμείς ξέρουμε τις επιτυχίες του, τόσο στην Αγγλία όσο και στην Αμερική. Πολιτικός κινηματογράφος, αν κάποιος μπει στον κόπο να τον εξετάσει βαθιά, ο σκηνοθέτης δεν έρχεται τόσο να αλλάξει τις κινηματογραφικές δομές, αλλά να προτείνει ένα άλλο τρόπο διασκέδασης που μπορεί να πλησιάζει τη χολιγουνιανή, αλλά διαφέρει πολύ απ' αυτή. Σ' αυτό το βιβλίο έχουμε μια σειρά άρθρων που αναλύουν την τέχνη του Boorman, τη φιλμογραφία του, η οποία συνοδεύεται από κριτικές. Ο αναγνώστης μπορεί να διαβάσει και να εντυφώσει στην τέχνη ενός αντι-κονφορμιστή καλλιτέχνη. Και αυτό το βιβλίο, που είναι συν-έκδοση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το πήραμε απ' τις εκδόσεις Καστανιώτη.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Αλέξης N. Δερμεντζόγλου, "Νύχτες με πανσέληνο", εκ-

δόσεις Ερωδιός, σ.σ. 327, Θεσσαλονίκη 2001. Το δεύτερο βιβλίο του συναδέλφου (κριτικού) Αλέξη Δερμεντζόγλου. Πολυγραφότατος, ο Δερμεντζόγλου έχει συνδέ-



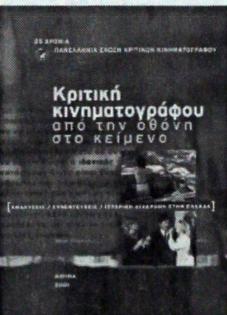
σει το όνομά του με περιοδικά και εφημερίδες στη Θεσσαλονίκη, με τις εκδόσεις του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπως και με το Φεστιβάλ της Δράμας (για χρόνια καλλιτεχνικός διευθυντής του). Όλοι θα θυμούνται και θα παρακολουθούν ακόμη την εκπομπή του στην Ετ-3, μια ευκαιρία να δούμε καλό παλιό και σύγχρονο κινηματογράφο. Μετά απ' το βιβλίο "Ιστορίες από το αμερικανικό σινεμά" έρχεται αυτό το βιβλίο που όπως λέει και ο ίδιος δεν είναι "ανάγνωσμα κριτικής και θεωρίας... με διακριτικότητα εισάγονται και χαλαροί μυθιστορηματικοί άξονες". Ο αναγνώστης θα βρει μια άποψη της πραγματικότητας έτσι όπως την έχει φανταστεί ή έτσι όπως ο συγγραφέας του τη δίνει. Ο κινηματογράφος ξεπερνά τα στενά όρια του καρέ και βρίσκεται τη λογοτεχνία, ο Δερμεντζόγλου γλαιφρά γράφει μυθιστορηματικά και όχι δοκιμακά, διευκολύνοντας την ανάγνωση των ταινιών απ' τον θεατή.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΗΣ
Συλλογικό, "Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου

Αγγελόπουλον”, Επιμέλεια: Ειρήνη Στάθη, εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σ.σ. 136, Θεσσαλονίκη 2001. Τα πρακτικά του Συνεδρίου για τον Θόδωρο Αγγελόπουλον (Προέδρου του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) που έγινε πέρυσι, το Νοέμβριο του 2000, παράλληλα με το αφιέρωμα στο σημαντικό έργο του Έλληνα σκηνοθέτη, είναι το υλικό αυτού του βιβλίου. Θυμόμαστε ότι η Ειρήνη Στάθη είχε αναλάβει την επιστημονική διοργάνωση του συνεδρίου, η ίδια ανέλαβε την καταγραφή των πρακτικών και την επιστημονική τους επιμέλεια. Πιστεύουμε ότι η επιμέλεια της Στάθη είναι μια ευτυχής συγκυρία: εξετάζει το έργο του Αγγελόπουλου επιστημονικά (αφού η διατριβή της ήταν η ανάλυση του έργου του) πέρα από υποκειμενικές κρίσεις και συντεχνιακές λογικές. Αυτό το βιβλίο έρχεται να συμπληρώσει το αφιέρωμα και το Συνέδριο, αφού καταγράφει τις απόψεις και λειτουργεί σαν ένα επιστημονικό εγχειρίδιο για τους μελετητές του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά και της κινηματογραφικής τέχνης γενικότερα, αφού ο Αγγελόπουλος έχει ξεπεράσει εδώ και αρκετές δεκαετίες τα ελληνικά σύνορα. Διαβάζουμε τις εισηγήσεις του Michel Ciment (Η μελαγχολία του τέλους του αιώνα), του Pere Alberó (Περί των τριών μεταμορφώσεων: τράβελινγκ με νιτοσεϊκό φάκο μέσα από τον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου), του Dan Fainaru (Θόδωρος Αγγελόπουλος: Αναζητώντας τα χαμένα ιδανικά), του Andrew Horton (Οι προοπτικές ειρήνευσης στα Βαλκάνια και ο κινηματογράφος

του Θόδωρου Αγγελόπουλου), της Μαρίας Κομνηνού (Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο δημιουργός στην εποχή της διακύβευσης), του Νίκου Κολοβού (Η αναζήτηση της ουτοπίας στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου) και της Paola Minucci (Πορευόμενοι με τον άγγελο). Το συνιστούμε ανεπιφύλακτα. Ακόμη μια έκδοση του Φεστιβάλ που δε μας δόθηκε.

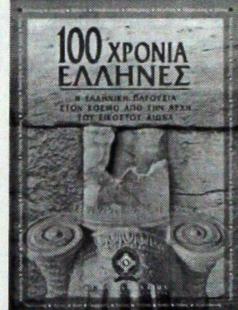
ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Συλλογικό, “Κριτική κινηματογράφου, από την θέση στο κείμενο”, αρχισυνταξία έκδοσης: Θόδωρος Σούμας, εκδόσεις Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, σ.σ. 102, Αθήνα 2001. Το βιβλίο αυτό αρχικά προορίζοταν για ένθετο (φάκελος) στο Αλμανάκ της



ΠΕΚΚ. Έγινε ένα ξεχωριστό βιβλίο και περιλαμβάνει παρουσιάσεις-συνεντεύξεις στους επικεφαλείς των κυριότερων περιοδικών που βγήκαν στο παρελθόν και ακόμη κυκλοφορούν ή έχουν αναστείλει την έκδοσή τους: Σύγχρονος Κινηματογράφος, Φίλμ, Κάμερα, Κινηματογραφικά Τετράδια, Οθόνη, Σινεμά, Καθρέπτης, αντι-KINΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ και Κινηματογράφος και Επικοινωνία. Τις συνεντεύξεις έχουν πάρει οι Βαρβάρα Νεγκοπούλου, Θόδωρος Σούμας και βο-

ήθησε η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου. Υπάρχουν ακόμη θεωρητικά κείμενα των: Νίκου Κολοβού, Σωτήρη Δημητρίου, Μαρίας Γαβαλά, Χρυσάνθης Σωτηροπούλου, Δημήτρη Χαρίτου, Τάσου Ρέτζου, Δημήτρη Μπάμπα, Τάσου Γουδέλη και Θόδωρος Σούμα. Αναμφίβολα μια σημαντική έκδοση που αφορά την κινηματογραφική κριτική στην Ελλάδα.

ΚΩΣΤΑΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ
Συλλογικό, “100 χρόνια Έλληνες”, εκδόσεις Δήμος Αθηνών, δύο τόμοι, σ.σ. 350 και 105, Αθήνα 2001. Σ’ αυτή την προσεγμένη έκδοση εξετάζονται η συμβολή διακεκριμένων Ελλήνων στην ανάπτυξη του ελληνικού πνεύματος σ’ όλο τον κόσμο. Οι τομείς που



εξετάζονται είναι η ποίηση (Κ. Ε. Γιαννόπουλος), η ελληνική σκέψη και το θέατρο (Νίκος Λαγκαδινός), η ιατρική έρευνα (Σπύρος Μαρκέτος), η αρχιτεκτονική (Δημήτρης Ποττρόπουλος), κινηματογράφος (Γιάννης Φραγκούλης), μουσική (Φώτης Παπαδανασίου), Δημήτρης Μητρόπουλος (Απόστολος Κώστιος), οι μουσικές εκτελέσεις (Νίκος Λούντζης), εικαστικά (Ελένα Γλύτση), αθλητισμός (Γιάννης Κούρκουλος) και μπάσκετ (Γιάννης-Μάριος Παπαδόπουλος). Μια ιστορική καταγραφή για το τέλος του 20^{ου} αιώνα.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΑΚΟΜΗ ΛΑΒΑΜΕ

Συλλογικό, "12 μικρά σενάρια", επιμέλεια έκδοσης: Κυριάκος Χατζημιχαλίδης, εκδόσεις t-shirt, σ.σ. 221, Αθήνα 2001. Σε νάρια 12 ταινιών μικρού μήκους που κατά καιρούς έχουν αναδειχθεί στο Φεστιβάλ Δράμας. Ανάμεσα σ' αυτά σενάρια των Χρήστου Δήμα, Ηλία Δημητρίου, Στρατούλα Θεοδωράτου, Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου, Αχιλλέα Κυριακίδη, Γιάννη Λεοντάρη, Γιάννη Λουλέ, Κατερίνα Φιλιώτου, Λευτέρη Χαρίτου και Ελισάβετ Χρονοπούλου.

Συλλογικό, "Γερμανία, ένας αιώνας ταινιών μικρού μήκους", εκδόσεις Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας, σ.σ. 352, Αθήνα 2001. Κατάλογος με τις σημαντικότερες ταινίες μικρού μήκους που έχουν παραχθεί στη Γερμανία. Θεωρητικά κείμενα που συνδέουν αυτό τον κατάλογο και τονίζουν τις διάφορες ιδιαιτερότητες. Μια σπουδαία έκδοση με την υποστήριξη της EPT, του MEDIA, του EKK, του Ινστιτούτου Γκαίτε και του Υπουργείου Πολιτισμού.

Συλλογικό, "Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Δράμας, 1978-2000", επιμέλεια: Θωμάς Γεωργόπουλος, σ.σ. 57, Δράμα 2001. Ένα λεύκωμα που παρουσιάζει στιγμές απ' την ιστορία του Φεστιβάλ Δράμας. Φωτογραφίες κυρίως που έχουν αρχειακή αξία: το κοινό, σκηνοθέτες, πολιτικοί, κριτικοί, κάποιες στιγμές που ξεχώρισαν απ' την ιστορία του σημαντικού Φεστιβάλ ταινιών στην Ελλάδα.

Συλλογικό, "Τιγρώγος Αρβανίτης", υπενθύνος έκδοσης: Αντώνης Παπαδόπουλος, εκδόσεις Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας, σ.σ. 62, Αθήνα 2001. Ένα μικρό αλλά γουστόδικο βιβλιαράκι για τον πιο σημαντικό Έλληνα διευθυντή φωτογραφίας στην Ελλάδα, τον Γιώργο Αρβανίτη, ο οποίος έχει συνδέσει το όνομά του με όλες τις ταινίες του Αγγελόπουλου, για να αναφέρουμε μόνο στη δουλειά το στην Ελλάδα. Υπάρχει η φιλμογραφία του, συνεντεύξεις, μελέτες κ.λπ. Υπενθύμιζοντες ότι ο Γιώργος Αρβανίτης ήταν ο Πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής για το ελληνικό τμήμα και τιμήθηκε από την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

Συλλογικό, "2 χρόνια Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου", Αθήνα 2001. Τετρασέλιδη μπροστούρα που συνδέει την εκδήλωση της ΠΕΚΚ, τη βράβευση παλαιμαχών κριτικών, του Παύλου Ζάννα, του Αντώνη Μοσχοβάκη, του Σωτήρη Δημητρίου, του Μάριου Πλωρίτη. Δημοσιεύονται κριτικές για τέσσερις ταινίες, "Mulholland Drive" (Τάσος Ρέτζιος), "Warm Water Under A Red Bridge" (Γιάννης Ζουμπουλάκης), "Millenium Mambo" (Θοδωρής Κουτσογιαννόπουλος), "Γυρίζω Σπίτι μου" (Δημήτρης Χαρίτος).

Andrew Horton, "No Budget Story", εκδόσεις Μαραθιά, σ.σ. 68, Αθήνα 2001. Ένα κείμενο για τη γνωστή ταινία του Ρένου Χαραλαμπίδη. Εκπλήξη είναι ο συγγραφέας (που είναι ξένος). Το βιβλίο είναι γραμμένο στα ελληνικά και στα αγγλικά. Δεν ξέρουμε ποιος είναι ο μεταφραστής, πάντως η δουλειά είναι αξιοπρόσεχτη.

Συλλογικό, "Ελληνικός κινηματογράφος 2001", εκδόσεις Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, σ.σ. 88, Αθήνα 2001. Κατάλογος των ταινιών στις οποίες είναι συμπαραγωγός του ΕΚΚ. Γράφονται οι συντελεστές, η υπόθεση των ταινιών και τα στοιχεία της παραγωγής. Ο κατάλογος που εκδίδεται κάθε χρονιά.

"Ο δημιουργός σε πρώτο πλάνο", δίσκος ακτίνας (CD), παραγωγή Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα 2001. Ένα μουσικό θέμα για κάθε ελληνική ταινία που παρουσιάστηκε στο 42^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Για δεύτερη συνεχίζομενη χρονιά η ΕΕΣ παράγει αυτό το συλλεκτικό CD. ■

ποιος μια κωμωδία και όχι μια δραματική ταινία. Το γέλιο βγαίνει δύσκολα, το κλάμα είναι εύκολο να προκληθεί. Αυτό το δύσκολο κινηματογραφικό είδος ανέλαβε να εξετάσει ο Στάθης Βαλούκος, γνωστός από παλιότερα βιβλία του, λεξικά, αναλύσεις για το σενάριο κ.λπ. Αποδεικνύεται ότι ο Βαλούκος είναι το ίδιο καλός μελετητής του κινηματογράφου όσο και καταλογογράφος. Το ογκώδες αυτό βιβλίο εξετάζει από όλες τις πλευρές την κωμωδία, τη δομή της, τα κόλπα (γκανγκς) για να γίνει ένα σόληγκαν κωμικό, τις ατάκες, τη σκηνοθεσία, την κίνηση των ηθοποιών, τους κωμικούς χαρακτήρες, τους μηχανισμούς του γέλιου, την ιστορία του χιούμορ. Δε ξέρω πόσες ημέρες χρειάστηκε ο συγγραφέας για να μελετήσει τις κωμωδίες, αυτό που ξέρω είναι ότι ο Βαλούκος μας δίνει μια γενική εικόνα αυτού που λέγεται κωμωδία. Να περιμένουμε μια πιο ειδικευμένη μελέτη του πάνω σ' αυτό το θέμα;

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ**



Σύγχρονη Εκπαίδευση

και η
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ
Σύγχρονη Εκπαίδευση

Μαθητική διαδρομή και το "κύρα φυγής
από τους μαθητές" — Παιδαγωγικό
Ινστιτούτο και θεομική ... λειτουργία
**

Για τα Φροντιστήρια — Κοινωνία της "κλειδαρότρυπας"
— Πανεπιστημιακός δάσκαλος — Οικογένεια — Γεωγραφία
Διανοούμενοι ... — Διδακτική της Λογοτεχνίας — Εθική
Αγωγή — Ιστορία της Τέχνης — Ελληνικό Ανοικτό Παν-μιο

**Φάκελος εργασίας:
«Κοινωνία της Πληροφορίας»**

Περιβαλλοντική Εκπαίδευση — Μια "ανάγνωση"... - Η/Υ
Εκπ-κή Νομοθεσία - Βιβλιοθήκες - "Απο-τυπώματα"

ΕΠΙ - ΚΟΙΝΩΝΙΟ - ΛΟΓΙΚΑ
Προς μια Παγκοσμιοποίηση της Μετανάστευσης

ΔΙΜΗΝΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ

Παρακαλούνται πολύ οι κάτοχοι μεταπτυχιακού ή διδακτορικού
διπλώματος στον τομέα του κινηματογράφου και του
οπτικοακουστικού να επικοινωνήσουν με τη Γραμματεία της ΕΤΕΚΤ-ΟΤ,
καθημερινά, 9.00-17.00, στα τηλέφωνα 010-3602379, 3615675, στο
fax: 010-3616442 ή στο e-mail: etekt-ot@ath.forthnet.gr

Το Κέντρο Πολιτιστικών Μελετών

✓ αναλαμβάνει:
την έκδοση μελετών, συγγραμμάτων, λογοτεχνικών βιβλίων
την επιμέλεια εντύπων, περιοδικών και εφημερίδων
την διακίνησή τους

Ποιότητα και γρήγορη διεκπεραίωση όλων των εργασιών
Διευθυνση: Αριστοτέλους 11-15, 1^{ος} όροφος, Αθήνα, πλ. Βάθη

τηλ.: 5225157, 9012987, 0974-123481, fax: 5225157,

e-mail: cine@otenet.gr

Ανοιχτά: καθημερινές 6.00-9.00 μ.μ.

JEAN MITRY

Ο ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ
στον κινηματογράφο



Σειρά: Κινηματογράφος: θεωρία/ 1
Εκδόσεις Entracte/ Σύγχρονη Εκπαίδευση

Αθήνα 2001