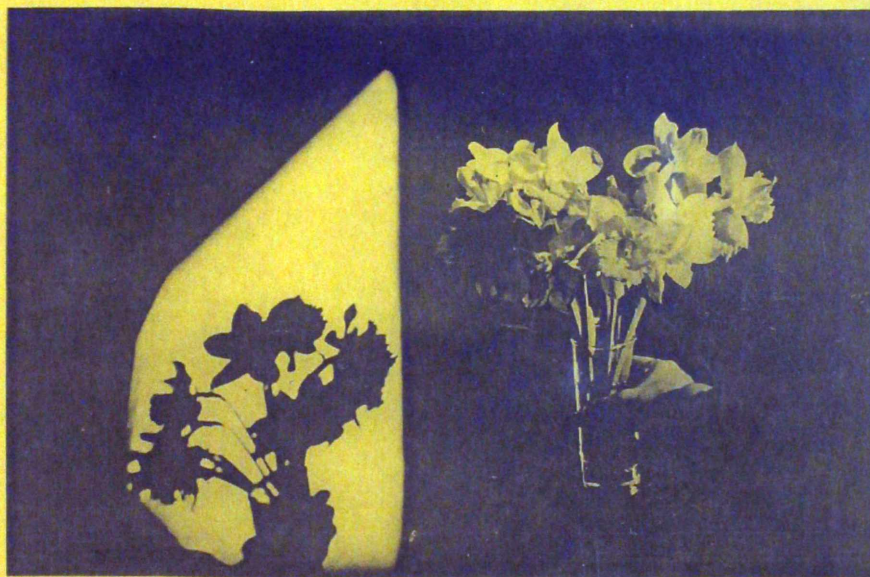


ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

τρίμηνη έκδοση θεώρησης και κριτικής
ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΛΙΟΣ 2000
τεύχος 2 Χρόνος Α' 1.500 δρχ.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

- ✓ Ροβήρου Μανθούλη
- ✓ Βασίλη Λάγγου
- ✓ Γιεσίμ Ουστάογλου
- ✓ Εμρέ Μπαζάκ
- ✓ Φεριντέ Τσιτσέκογλου



ΚΕΙΜΕΝΑ

Ανδρέα Παγουλάτου
Παναγιώτη Παπαγεωργίου
Δημήτρη Καλαντίδη
Θόδωρου Σούμα
Δημήτρη Μπάμπα

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΤΗΤΕΣ

- Ομιλία Νικήτα Μιχάλλκοφ
- Εικονοδιάσκεψη Νόαμ Τσόμσκι

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

Συνοπτική ιστορία του Τούρκικου κινηματογράφου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης	1
Είδα... άκουσα... μου είπαν	2

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Ροβήρου Μανθούλη	4
Βασίλη Λάγγου	83

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η σκηνοθεσία της πραγματικότητας, του <i>Ανδρέα Παγουλάτου</i>	9
Το ζήτημα της αναπαράστασης στον κινηματογράφο, του <i>Δημήτρη Καλαντίδη</i>	18

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος, του <i>Θόδωρου Σούμα</i>	67
Kenji Mizoguchi ο έρωτας σαν έγκλημα, του <i>Σίμου Ιωσηφίδη</i>	71

ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ

Εικονοδιάσκεψη του Νόαμ Τσόμσκι	49
Ομιλία Αντρέι Μιχάηλοφ	61

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Κινηματογράφος και Πραγματικότητα, του <i>Γιάννη Φραγκούλη</i>	16
Φεστιβάλ Λάρισας, του <i>Γιάννη Φραγκούλη</i> .	57
Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, του <i>Δημήτρη Μπάμπα</i>	59

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Η Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων, του <i>Κωνσταντίνου Μπλάθρα</i>	74
Κατασκευάζοντας μια όπερα, του <i>Γιάννη Φραγκούλη</i>	76
Η ιστορία του Στρέιτ, του <i>Κωνσταντίνου Μπλάθρα</i>	77
Ομορφιά αμερικάνικου τύπου, του <i>Γιάννη Φραγκούλη</i>	78

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Ελληνικά θεατρικά έργα, του <i>Ανδρέα Μαυράκη</i> 80	
Συνέντευξη του Βασίλη Λάγγου, στον <i>Ανδρέα Μαυράκη</i>	83
Ο Αριστοτέλης Θεμελιωτής της σημειολογίας, του <i>Παναγιώτη Παπαγεωργίου</i>	88
Ο Αμίλιος Βεάκης από τα αρχεία του, της <i>Χρυσάνθης Κορνηλίου</i>	92

Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της, της <i>Μάρη Ρεντζέπη</i>	96
Εκάβη, της <i>Μαίρης Ντίνου</i>	97
Ο σκηνοθέτης και η σκηνοθεσία στο θέατρο, του <i>Λεωνίδα Λοϊζίδη</i>	100

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Συνοπτική ιστορία του τουρκικού κινηματογράφου	21-48
Τούρκικος κινηματογράφος, μια εισαγωγή, του <i>Σίμου Ιωσηφίδη</i>	22
Τα πρώτα βήματα, του <i>Μπουρσάκ Εβρέν</i> .	23
Συνέντευξη της Εμρέ Μπαζάκ, στον <i>Γιάννη Φραγκούλη</i>	25
Η μεταβατική περίοδος, του <i>Τζιοβάνι Σκονιαμίλο</i>	27
Συνέντευξη της Γιεσίμ Ουστάόγλου, στον <i>Κωνσταντίνου Μπλάθρα</i>	29
Η περίοδος των κινηματογραφιστών, του <i>Σουγκού Σαπάν</i>	33
Συνέντευξη της Φεριντέ Τσιτσέκογλου, στον <i>Γιάννη Ιωαννίδη</i>	35
Ο Γύλμάζ Γκιουνέι και ο τουρκικός κινηματογράφος, του <i>Μεχμέτ Μπασουτσού38</i>	
Συνέντευξη του Τανσέλ Κουρτίτζ, στον <i>Κώστα Ευαγγελάτο</i>	40
Ο νέος Τούρκικος κινηματογράφος, του <i>Ατίλια Ντορσάι</i>	42
Συνέντευξη του Αχμέτ Μπογιασιόγλου, στον <i>Δημήτρη Πετρόπουλο</i>	45
Συνέντευξη του Ενίς Ριζά, στον <i>Κώστα Ευαγγελάτο</i>	47

ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ 105-108

Λεβ Κουλέσοφ, "Η τέχνη του κινηματογράφου", του <i>Γιάννη Ιωαννίδη</i>	
Νίκος Κολοβός, "Κοινωνιολογία του κινηματογράφου", του <i>Γιάννη Φραγκούλη</i>	
Συλλογικό, "Kenji Mizoguchi", του <i>Κώστα Ευαγγελάτου</i>	
Ζαν Κοκτώ, Αντρέ Φρενιό, "Κινηματογράφος και ποίηση", του <i>Δημήτρη Πετρόπουλου</i>	
Ιωάννη Μπαμπαλούκα, "Τα ανθρώπινα και τα γατικά μας δικαιώματα", του <i>Γιάννη Ιωαννίδη</i>	
Πάνος Παναγιωτούνης, "Επιτομή II", του <i>Δημήτρη Πετρόπουλου</i>	

ΛΟΓΟ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ

Δύο γραμμές του στυλ στο ευρωπαϊκό μυθιστόρημα, επιμέλεια <i>Γιάννης Ιωαννίδη</i>	109
---	-----

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης και κριτικής
Χρόνος Α, Τεύχος Ν^ο 2

Ταχ. Διεύθυνση: Ευδόξου 60-62, Αθήνα
117 43, τηλ. 9012987, 5225157, 0977-
188380, fax: 5225157

e-mail:

cine@otenet.gr, www.cine-greece.gr

Γραφεία: Σοκράτους 79-81 (γρ. 511), Α-
θήνα

Ιδιοκτήτης: Κέντρο Πολιτιστικών Μελε-
τών (ΚΕ.ΠΟ.ΜΕ.)

Εκδότης-Διευθυντής: Φραγκούλης Γιάν-
νης

Αρχισυντάκτης: Μπλάθρας Κωνσταντί-
νος

Επικοινωνία: Ιωσηφίδης Συμεών

Θέατρο: Μαυράκης Ανδρέας

Λογοτεχνία: Μαντόγλου Αργυρώ

Κινηματογράφος: Μπλάθρας Κωνστα-
ντίνος

Διαφημίσεις-Δημόσιες σχέσεις: Φρα-
γκούλης Γιάννης

Εκτόπιση: Γκαντηράκης Δημήτρης, Γε-
ρανίου 7, τηλ. 5245702, 524309 (και fax).
Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων
άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και
σε καμιά περίπτωση το περιοδικό.

Kimimatografos & Epikooinia
Trimonthly review

Evdoxou 60-62, Athens 11743, GREECE,
tel. 9012987, 5225157, fax: 5225157, e-
mail: cine@otenet.gr, www.cine-greece.gr

Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 6.000 δρχ.,
9.000 για Δημόσιο και Οργανισμούς.

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού: Κύπρος
20\$ USA, Ευρώπη 30\$USA, Άλλες χό-
ρες 30\$ USA.

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

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδια-
φερόμενο. Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυ-
πόγραφα και να αναγράφεται η διεύθυ-
ση και το τηλέφωνο του αρθρογράφου.
Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφον-
ται σε κάθε περίπτωση, εφόσον αυτό ζη-
τηθεί. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φω-
τογραφιών ή άρθρων, αρκεί να αναφέρε-
ται η πηγή. Τα άρθρα ή οι συνεργασίες
πρέπει να φτάνουν έγκαιρα, δηλαδή ένα
και μισό μήνα πριν τον μήνα έκδοσης του
τεύχους για το οποίο προορίζονται.

ISSN 1108/703X

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΘΑ ΓΙΝΟΥΝ ΑΛΛΑΓΕΣ;

Εκλογές, ξαφνικές για άλλους, για άλλους λιγότερο ο αναφ-
νιδιασμός λειτούργησε, αναστάτσαν το πολιτικό τοπίο.
Με κάθε αλλαγή είμαστε συνηθισμένοι να περιμένουμε κάτι
καινούργιο. Έτσι και με την αλλαγή του υπουργού Πολιτι-
σμού θέλουμε να πιστεύουμε ότι νέος άνεμος θα φυσήσει στο
κτίριο της Μπουμπουλίνας και ότι θα σηκώσει τη σκόνη από
τις στοιβαγμένες υποθέσεις που δεν αφορούν τον αρχαίο ελ-
ληνικό πολιτισμό και που η προηγούμενη υπουργός (κατά
άλλους πετυχημένη!!) είχε αφήσει για κάποια άλλη φορά.
Αυτό που καταλάβαμε είναι ότι ο κάθε υπουργός έχει μάθει
να εξυπηρετεί τα συμφέροντα της εκλογικής του περιφέρειας.
Παράδειγμα: ο κ. Βενιζέλος ότι έκανε είχε ως σημείο αναφο-
ράς την Θεσσαλονίκη. Το άκρον άωτον της πολιτικής του ή-
ταν το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης που ξεκί-
νησε χωρίς εκθέματα (!), ενώ η Ταινιοθήκη της Ελλάδας
διέθετε και εκθέματα και υποδομή (!!). Η κ. Παπαζώη είχε
φτιάξει πρόγραμμα εγκαινίων αποκλειστικά και μόνο για τις
Κυκλάδες, ενώ είχε δηλώσει ότι την ενδιαφέρει μόνο ο αρ-
χαίος ελληνικός πολιτισμός!!!). Εξαιρέση αποτελούν οι κ.κ.
Μικρούτσικος και Μπένος, ο πρώτος επειδή δεν είχε τοπι-
κιστικές βλέψεις.

Ελπίζουμε με τον κ. Πάγκαλο τα πράγματα να είναι διαφορε-
τικά. Οι εκκρεμότητες πολλές και επείγει να βρεθούν λύσεις.
Ο νεότερος ελληνικός πολιτισμός δέχεται ένα σκληρό πόλε-
μο. Αν μιλάγαμε στο παρελθόν για τον πολιτιστικό ιμπερια-
λισμό, κυρίως των ΗΠΑ, τώρα αυτό το θέμα είναι πλέον
καθημερινό. Έχει γίνει μόδα να μιμούμαστε ένα άλλο τρόπο
ζωής, έναν άλλο πολιτισμό, ξένο σε εμάς, διαστρεβλωτικό
για την ιστορία της Ελλάδας. Δεν είμαστε ξενόφοβοι, δεχό-
μαστε με ευχαρίστηση κάθε τι το ξένο εφόσον αυτό έχει επε-
ξεργασθεί και, κατόπιν, ενσωματωθεί στις πολιτισμικές μας
αξίες.

Ο κινηματογράφος, το θέατρο, η μουσική, η ζωγραφική κ.λπ.
δεν μπορούν να συνεχίσουν να λέγονται ελληνική τέχνη αν
δεν έχουν ελληνικό πολιτισμικό χρώμα. Δεν είναι τυχαίο ότι
οι ταινίες των Αβδελαϊόδη, Τορνέ, Βακαλόπουλου, Τσιώλη,
Δαμιανού βρίσκουν ανταπόκριση κατ' αρχήν στην Ελλάδα και
μετά στο εξωτερικό. Το ίδιο ισχύει για την μουσική του Ψα-
ραντώνη. Υπάρχουν και άλλα παραδείγματα, προσπάθειες
που μένουν στην σκιά του μιμητισμού. Προσπάθειες που η
νέα πολιτική ηγεσία του υπουργείου πρέπει να ενισχύσει. Εί-
ναι ζήτημα ζωτικό για την ανανέωση και την επιβίωση του
ελληνικού πολιτισμού, σε αυτό το ζήτημα θα επανερχόμαστε
συνεχώς, μέχρι να εισακουστούν οι διαμαρτυρίες μας. Αυτό
το περιοδικό, ανανεωμένο από το δεύτερο τεύχος του, κοιτά-
ζει και θα κοιτάζει την πολιτισμική θεωρία και κριτική, αλλά
και την πολιτιστική πολιτική που καθορίζει τα δρώμενα στον
πολιτισμό στην χώρα μας.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

■ Είχαμε γράψει στο περασμένο τεύχος για την ταινία του **Κώστα Καπάκα**, για τα πολλά βραβεία που πήρε, χωρίς να θέλουμε να την υποτιμήσουμε καθόλου. Ανάμεσα στα άλλα κάναμε και μια παρατήρηση για το βραβείο μουσικής, στον **Παναγιώτη Καλαντζόπουλου**. Σας παραπέμπουμε στο τεύχος Απριλίου του περιοδικού "**Τζαζ και Jazz**". Η κριτική στο δίσκο ακτίνας (CD) της μουσικής της ταινίας τα λέει καλύτερα από εμάς.

□ Έκπληξη; Μάλλον όχι. Ο λόγος για την ταινία του **Δήμου Αβδελιώδη**, "Η Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων". Επιτυχία στις αίθουσες, παρά τον πόλεμο που τις έγινε, επιτυχία και στο Φεστιβάλ του Βερολίνου, τέσσερα βραβεία, παρ'ότι συμμετείχε σε πληροφοριακό τμήμα, δηλαδή εκτός συναγωνισμού. Για περισσότερα βλέπε την κριτική σε αυτή την ταινία.

■ Είμαστε παρόντες σε μια διάλεξη που έδωσε ο γνωστός Ρώσος σκηνοθέτης, **Νικήτα Μιγάλοφ**, στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας. Στα πλαίσια του αφιερώματος που του έκανε η **Ταινιοθήκη της Ελλάδας**. Δεν είναι να απορεί κανείς γιατί σε αυτή τη χώρα κάνουν αριστουργηματικές ταινίες. Η διάλεξη αυτή ήταν σαν να παρακολουθούσες μαθήματα ενός τουλάχιστον εξαμήνου σε μια σχολή στην Ελλάδα. Μπορείτε να την διαβάσετε σε αυτό το τεύχος, με αναφορές στα "πειράματα" που έκανε ο δάσκαλος.

□ Δεν μπορούμε, λοιπόν, να μην κάνουμε μια πρόταση: Πιστεύουμε ότι σεμινάρια από διάσημους και με επίπεδο ανθρώπους του κινηματογράφου, από τον παγκόσμιο χώρο, σεναριογράφους, σκηνοθέτες, μοντέρ, σκηνογράφους, μουσικούς κ.λπ. θα βοήθαγε πολύ κόσμο. Κατ' αρχήν τους σκηνοθέτες, τους τεχνικούς του κινηματογράφου και τους κριτικούς. Προτείνουμε, λοιπόν, να διοργανωθούν σεμινάρια για ανθρώπους του χώρου, που θα γίνουν σε μεγάλα αμφιθέατρα, και να καλεστούν ουσιαστικοί γνώστες της τέχνης του κινηματογράφου. Νομίζουμε ότι το **Υπουργείο Πολιτισμού** ή το **Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου** θα μπορούσαν να διαθέσουν μέχρι και 80 εκατομμύρια για αυτό τον σκοπό, καλύπτοντας το κενό εκπαίδευσης που υπάρχει στη χώρα μας, διαμορφώνοντας, συγχρόνως, ανθρώπους με άποψη για τον κινηματογράφο.

■ Σε λίγο ξεκινά η καλοκαιρινή περίοδος. Τα θε-

ατρικά σχήματα θα ξεχυθούν στην επαρχία για να παρουσιάσουν τα έργα τους στο κοινό που δεν είχε την ευκαιρία να τα δει. Ευχόμαστε να ταξιδέψουν ποιοτικά έργα για να μπορέσει να γίνει μια ουσιαστική πολιτιστική παρέμβαση και στην υπόλοιπη Ελλάδα.

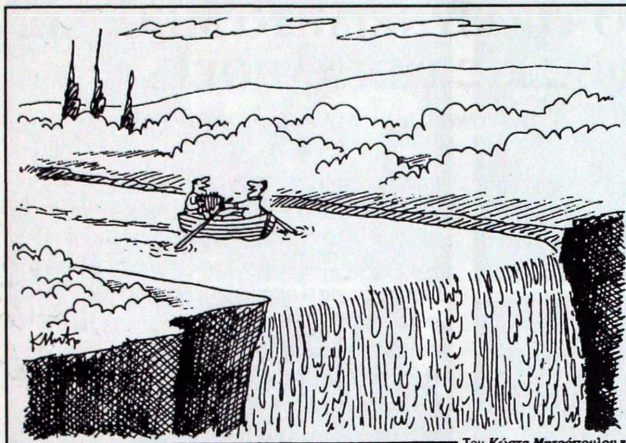
□ Θεατρικός οργανισμός στην Ελλάδα και τα μικρά θέατρα να κάνουν μια ουσιαστική παρέμβαση στον ελληνικό θεατρικό χώρο. Μικρά σχήματα, ανεβάζουν **ποιοτικά έργα** με πρωτότυπο τρόπο. Οι χώροι τους γεμίζουν και καλύπτουν το κενό που τα περισσότερα μεγάλα θέατρα αφήνουν. Σας προτείνουμε ανεπιφύλακτα να πάτε να τα δείτε, από την καινούργια σαιζόν, να τα ανακαλύψετε και μαζί με αυτά να ανακαλύψετε την αληθινή θεατρική τέχνη που γίνεται από **μικρά, αυτόνομα σχήματα**.

■ Δυστυχώς δεν υπάρχει κάτι αντίστοιχο στον κινηματογράφο. Λείπουν οι **αίθουσες που θα προσφέρουν το κάτι άλλο**, το διαφορετικό από το χολιγουντιανό εμπόρευμα. Ελάχιστες οι εξαιρέσεις επιβεβαιώνουν τον κανόνα, αφού είναι οι εξαιρέσεις του. Οι **μικρές αίθουσες** θα έλυναν το πρόβλημα.

□ Καινούργιος **Υπουργός Πολιτισμού**. Το ξέρουμε ότι δεν είναι θέμα προσώπων, είναι θέμα πολιτικής και θέλησης, αν, δηλαδή, το Κράτος έχει αποφασίσει να προστατεύσει και να δώσει τονωτικές ενέσεις στον ελληνικό πολιτισμό για να αντέξει τον ανταγωνισμό από δυνάμεις που έχουν μεγαλύτερο οικονομικό δυναμικό. Θέλουμε να πιστευτούμε ότι ο **κ. Πάγκαλος** θα κάνει κάτι, τουλάχιστον έχει δώσει δείγματα ευθύτητας.

■ Τα **ΜΜΕ** προασπίζουν την Δημοκρατία ή την πολεμούν; Σε αυτό το ερώτημα απαντά ο **Νόαμ Τσόμκι**, ο Αμερικανοεβραϊός διανοητής που αμφισβητεί το σύγχρονο πολιτικό status, αρθρονοώντας ένα πολιτικό λόγο ο οποίος στηρίζεται σε ένα γερό ιδεολογικό υπόβαθρο. Την παρέμβαση του στο **1^ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης**, που έγινε με τον πιο σύγχρονο τρόπο, μπορείτε να την διαβάσετε σε αυτό το τεύχος.

□ Σε εξέλιξη είναι το **μεγάλο φεστιβαλικό αφιέρωμα** της **AMA Films**, που ονομάζεται **Ταινιόγραμμα 4X4**. Ταινίες, αριστουργήματα του παγκόσμιου κινηματογράφου θα προβάλλονται μέχρι τις 4 Ιουνίου σε τέσσερις κινηματογράφους



Του Κώστα Μητρόπουλου

ΣΤΟ ΠΑΖΑΡΙ ΤΩΝ ΕΚΛΟΓΩΝ

Το τρίμηνο που πέρασε σημαδεύτηκε από τις πρόωρες, πλην όμως προβλεπόμενες, εκλογές. Δεν θα ασχοληθούμε καθόλου με τις εκλογές αυτές καθ' αυτές, αλλά με το πρόσωπο που έδειχνε προς τα έξω αυτή η επικοινωνιακή δραστηριότητα, με άλλα λόγια με τα συνθήματα.

Πήραμε, από εδώ και από εκεί, από το πανέρι των κομμάτων, υλικό που, πιστεύουμε, μόνο με την παρουσίασή του πολλά συμπεράσματα θα βγουν. Φωτογραφία του πολλά υποσχόμενου υποψήφιου, αν είναι δυνατόν να φαίνεται δυναμικός και αποφασιστικός, και δίπλα ένα μήνυμα που, κατά τη γνώμη του "επικοινωνιολόγου", του ονομαζόμενου στα ελληνικά ίματζ μίκερ, θα πιάσει από την μύτη τους υποψήφιους ψηφοφόρους. Για παράδειγμα, "**Πάλι στη Βουλή γιατί το αξίζει**", αυτό θα μας θύμιζε διαφήμιση

απορρυπαντικού ή ακριβού αυτοκινήτου, όμως το άλλο, "**Στην υπηρεσία του πολίτη**", δεν σας θυμίζει εταιρεία παροχής υπηρεσιών, σαν να λέμε οδική βοήθεια ή ασφαλιστική εταιρεία; Έχουμε όμως και πολιτιστικές ανησυχίες: "**Θα δώσει αγώνα για την ανάπτυξη του πολιτισμού**", σύνθημα συνοδευόμενο από φωτογραφία του υποψήφιου σε σοβαρό και στιβαρό ύφος. Μάθαμε λοιπόν ότι ο πολιτισμός θέλει αγώνες και, πολύ περισσότερο, από τους βουλευτές, μάλιστα!

Ας πάμε αλλού, "**Το μέλλον έχει πρόσωπο**", μας λέει ένας άλλος δυναμικός, σύμφωνα με

την φωτογραφία, υποψήφιος, καλή πατέντα για υποψήφιους μάντζερ, νεο-γάιπαδες. Η άλλη, όμως, κυρία, γλυκιάτη, κατά τα άλλα, μας ψιθυρίζει: "**Μπροστά με σιγουριά και ευθύνη**", ευθύνη στο βουλευτικό σώμα; Σιγουριά από ένα υποψήφιο; Καλύτερα να χρησιμοποιήσει αυτό το μήνυμα για μια επιχείρηση, κατά προτίμηση χρηματιστηριακή. Για να τελειώσουμε με δύο σλόγκαν: "**Αξίζει την ψήφο σου**", μας λέει το ένα, "**Ο δικός μας Άνθρωπος. Ο αγωνιστής της ευπρέπειας και του ήθους**", το δεύτερο. Το πρώτο ταιριάζει σε οποιοδήποτε εμπόρευμα, το δεύτερο μου φαίνεται πολύ συντηγιακό και πάλι για εταιρεία παροχής υπηρεσιών, λίγο εμπιστευτικών, θα λέγαμε. Ψωνίζοντας από το σούπερ μάρκετ των εκλογών, δεν είναι να απορεί κανείς γιατί αυτές οι εκλογές δεν ενδιέφεραν και πολλούς και, κατά δεύτερο λόγο, γιατί είχαν χιούμορ...

στην Αθήνα. Στο Art Studio Cinema, από τις 5 έως τις 14 Μαΐου, στο Αλφαβί, από τις 15 έως τις 21 Μαΐου, Art Ecran Cinema1, από τις 22 έως τις 28 Μαΐου, και στο Art Ecran Cinema 2, από τις 29 Μαΐου μέχρι τις 4 Ιουνίου.

Δηλώσεις συμμετοχής για το διαγωνιστικό και πληροφορικό τμήμα του 2ου Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκυμαντέρ Καλαμάτας υποβάλλονται ή αποστέλλονται μέχρι 15 Ιουνίου 2000.

■ Να αναφέρουμε κάποιες από τις ταινίες που θα προβληθούν στο **Ταινιογράμα 4Χ4**. Ταινίες του Άλφρεντ Χίτσκοκ, ανάμεσά τους το "Νοτόριους", του Γούντι Άλλεν, όπως οι "Μπανάνες", ο "Νευρικός Εραστής", θεματικές ενότητες: **Θρησκεία και σινεμά. Οι τέσσερις μορφές του κακού**, ρετροσπεκτιβες στον **Φεντερικό Φελλίνι**, στον **Λουί Μπουνιουέλ**, στον **Μαρτσέλο Μαστρογιάνι**. Αναφέραμε μερικές από τις ενότητες. Αν σας ανοίξαμε την όρεξη, τότε μπορείτε να ταξιδέψετε στον παγκόσμιο κινηματογράφο, κάνοντας την διαδρομή πλατεία Αμερικής-Κουκάκι, με ενδιάμεση στάση στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας. ●

ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΥΠΟΣΥΝΕΙΔΗΤΟ ΜΠΟΡΕΙΣ ΝΑ ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ

Μια συζήτηση του Γιάννη Φαγκούλη με τον Ροβήρο Μανθούλη

Να μιλήσουμε, αν θέλετε, για την αφηγηματολογία, έτσι όπως υπάρχει στο ντοκιμαντέρ. Στην αρχή του κινηματογράφου δεν ήταν αυτό που ονομάστηκε ντοκιμαντέρ, σαν μορφή τέχνης. Γυρίζονταν ταινίες πάνω στους συγγενείς, σε κάτι που ήταν περίεργο και μπορούσε να δημιουργήσει ένα σοκ στον θεατή, ήταν μια απεικόνιση εικόνων περιεργων. Αυτό το είδος άρχισε να γίνεται σάου και σιγά-σιγά άρχισαν να μπαίνουν οι ηθοποιοί και να τους δίνουν συγκεκριμένες οδηγίες, έτσι ξεκίνησε ο κινηματογράφος, αλλά σε κάποια στιγμή κάποιος ανακάλυψε το μοντάζ στο ντοκιμαντέρ, τις επιλογές, ένα τρόπο συμπεριφοράς της μηχανής, έδωσε μια ποιητική διάσταση, και λίγο χιούμορ, ο Φλάεργτν, από τη μια πλευρά, από την άλλη πλευρά στήνεται το πολιτικό ντοκιμαντέρ. Τελικά το ντοκιμαντέρ που ήταν, όπως έλεγε ο Βερτώφ, χωρίς ηθοποιούς, χωρίς διάλογους, ήταν κάτι που δεν υπήρχαν σενάριο και ηθοποιοί. Το σενάριο έβγαινε από την ίδια την ζωή και οι άνθρωποι έπαιρναν ίσως πόζες, αλλά όλα αυτά που γυρίστηκαν έχουν μια ματιά ειδική, περισσότερο πολιτική, σιγά-σιγά καθαρά πολιτική. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι το ντοκιμαντέρ αναπαράγεται βασικά μέσα από πολιτικές καταστάσεις.

ΜΙΑ ΑΚΟΜΗ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ

Μπορούμε να μιλάμε για μια σκηνοθεσία, δηλαδή για την επέμβαση του σκηνοθέτη; Νομίζω ότι μπορούμε γιατί από μια άποψη αυτό που λέμε ντοκιμαντέρ δεν διαφέρει από την μυθοπλασία. Με την έννοια ότι είναι και αυτό μια μυθοπλασία. Δεν υπάρχει ντοκιμαντέρ που να μην είναι μυθοπλασία. Όταν γυρίζεις μέσα σε συγκεκριμένους χώρους, όπου υπάρχουν συγκεκριμένα άτομα, αυτά μπορεί να είναι ηθοποιοί, είναι άνθρωποι που έχουν μια διάσταση,

από την υπόστασή τους, αλλά και από τον περιγύρο τους. Αυτή η διάσταση εκφράζει την πραγματικότητα. Όταν δεν υπάρχουν ηθοποιοί και ντεκόρ, αυτό που γυρίζεις είναι πάντα μυθοπλασία γιατί οπουδήποτε στηθεί μια μηχανή αυτό που γίνεται μπροστά της δεν είναι αυτό που θα γινόταν αν δεν είχε στηθεί η μηχανή.

Η μηχανή, από σημειολογικής άποψης, επηρεάζει το τοπίο των ιδεών.

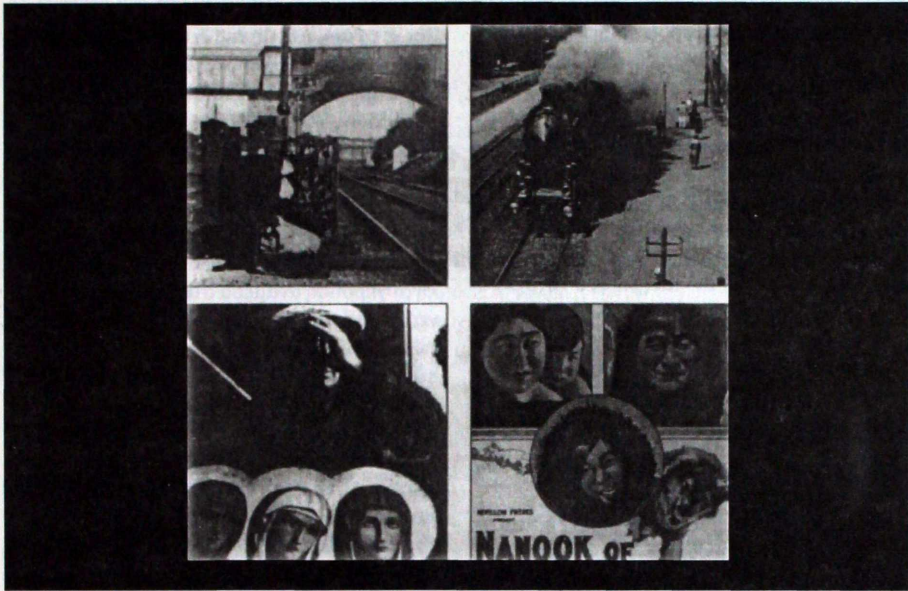
Βεβαίως. Απόλυτα! Από τη στιγμή που μιλάμε για μια μηχανή, για ένα σκηνοθέτη που στήνει κάτι, αυτό το στήσιμο είναι μια μυθοπλασία. Αν η μηχανή δεν φαίνεται, αυτό είναι ένα άλλο θέμα, αλλά δεν έχουμε το δικαίωμα να κινηματογραφήσουμε κάτι κρυφά. Αυτό όμως που είναι περισσότερο μια μυθοπλασία είναι το μοντάζ. Ιδιαίτερα στο ντοκιμαντέρ, αυτό αρχίζει και υπάρχει από το μοντάζ, αν δεν υπήρχε το μοντάζ δεν θα υπήρχε ούτε σκηνοθεσία ούτε μορφή τέχνης στο ντοκιμαντέρ. Αυτό που μας απασχολεί, στο ντοκιμαντέρ είναι μια σκηνοθετική πρόταση που υπάρχει. Αυτή η πρόταση είναι μια τομή στον χρόνο, κόβεις και αρχίζεις την συγκεκριμένη στιγμή και τελειώνεις σε μια άλλη συγκεκριμένη στιγμή, αυτό το κομμάτι το ξεκόβεις και λες: Αυτή την γωνιά θα δεις και τίποτε άλλο, αυτό θέλω να σου δείξω.

Μπορούμε να πούμε ότι το μοντάζ είναι μια άλλη σκηνοθεσία του ντοκιμαντέρ ή μια άλλη σκηνοθεσία;

Γιατί μια άλλη, είναι η σκηνοθεσία.

Κάνει την σκηνοθεσία ο σκηνοθέτης, βλέπω πως είναι το κάδρο του, σκηνοθετεί ενώ προβλέπει ποιο θα είναι το μοντάζ;

Η λέξη σκηνο-θεσία είναι παραπλανητική. Οι Άγγλοι λένε director και οι Γάλλοι mise en scène, η πραγματοποίηση, η δημιουργία. Εμείς έχουμε μείνει στη λέξη σκηνοθεσία που μας έχει μείνει από το θέατρο και από τη Γαλλία. Αυτή η λέξη δεν εκφράζει τη δημιουργία του κινηματογράφου, αρχίζει με το πώς θα στήσεις



την μηχανή, τις κινήσεις και τελειώνει με τι βήματα θα κάνεις μέσα στο χρόνο, με το μοντάζ, συνδέοντας πλάνα που είναι άσχετα, μπορείς να στήσεις ένα διάλογο με δύο ανθρώπους που τους χωρίζει μια απόσταση 3.000 χιλιόμετρα. Αυτό σημαίνει ότι κάτι θέλεις να πεις που δεν είναι στην πραγματικότητα, αλλά μήπως στην ποίηση, όλα αυτά που λέει ο ποιητής είναι στην πραγματικότητα;

Στα ντοκιμαντέρ που έχετε κάνει βλέπουμε ότι υπάρχουν κάποια πράγματα, μέσα στην ιστορία, που φαινομενικά είναι περιττά, αλλά κάνουν τον θεατή να σκεφτεί κάτι άλλο, αυτά, μπορεί να πει κανείς, ότι δημιουργούν μια ποιητικότητα;

Εξαρτάται από ποια στοιχεία. Αν μιλάμε για παλιά αυτοκίνητα που βρίσκονται πάνω σε δέντρα, σαν φρούτα, που έχουν ξεφύγει από τον δρόμο, αυτή είναι μια υπερρεαλιστική εικόνα, αυτή είναι μια διάσταση που ξαφνικά γίνεται σύμβολο, αλλά έρχεται πολύ μαλακά, δεν δηλώνει ότι είναι σύμβολο, στο υποσυνείδητο του θεατή είναι σύμβολο. Κάτι τέτοια σύμβολα που δεν τα έχεις φτιάξει για σύμβολα, αλλά έχουν μπει

στο αίμα του με ένα "ύπουλο" τρόπο, έχουν φτιάξει υποσυνείδητα το ιδεολογικό οικοδόμημα της ταινίας.

Θα μπορούσε να ήταν ένα φέρετρο που διασχίζει ένα ποτάμι, κάποιοι άνθρωποι που διασχίζουν μια άγονη χώρα... Ερχόμαστε στη ταινία του Μπονιουέλ, "Γη Χωρίς Ψωμί". Υποστηρίζετε ότι μπορείτε καλύτερα να ερμηνεύσεις την πραγματικότητα με τον σουρεαλισμό;

Ο Μπονιουέλ ανήκει στην ομάδα των υπερρεαλιστών. Αυτή είναι μια ολόκληρη θεωρία, στάση στα πράγματα, στη ζωή και στη τέχνη. Ο υπερρεαλισμός είναι μια επανάσταση, σε μια εποχή που έχουμε μια σειρά επαναστάσεων αυτού του τύπου στις τέχνες. Όπως ψάχνει ο Φρόιντ μέσα στο υποσυνείδητο, ο καλλιτέχνης χωρίς να είναι ψυχαναλυτής δέχεται αυτή την πλευρά, να μπορεί μέσα από το υποσυνείδητο να εκφράσει αλήθειες που είναι πέρα από αυτές που οι αισθήσεις μας βλέπουν. Είναι μια άλλη αίσθηση, όχι διαίσθηση. Αυτή πρέπει να την ψάξουμε μέσα στο υποσυνείδητο, ξέρουμε ότι ο άνθρωπος ζει πράγματα που δεν είναι

πραγματικά, αλλά που είναι στην ουσία διότι ότι συμβαίνει στα διάφορα επίπεδα του μυαλού του ανθρώπου έρχονται από κάπου και βγαίνουν αληθινότερα, είναι πιο εύστοχα από μια αφήγηση που να παρακολουθεί την πραγματικότητα. Αυτή η συμπύκνωση που μπορεί να υπάρξει εμφανίζεται στον υπερρεαλισμό και στον κινηματογράφο, αλλά αυτό θέλει μια προπαίδεια, κάποιος να παρακολουθήσει τον δημιουργό σε αυτό, είναι πολύ δύσκολο για το κοινό.

ΔΥΟ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΕΣ, ΔΥΟ ΑΛΗΘΕΙΕΣ

Στη σειρά που έχετε κάνει για τους τσιγγάνους υπάρχουν στοιχεία που τείνουν σε ένα υπερρεαλισμό του Μπονιουέλ.

Υπάρχει μια σκηνή που βγαίνει από δύο πραγματικότητες. Η σκηνή στο νεκροταφείο, για τους τσιγγάνους στην Ουγγαρία. Είναι δύο πραγματικότητες, δύο αλήθειες. Η μια είναι ο τσιγγάνος που έρχεται από τις Ινδίες και προσαρμόζεται σε διάφορες θρησκείες για λόγους κοινωνικής ένταξης, μέσα αυτές οι φυλές κρατάνε στάσεις που είναι αρκετά παγανιστικές. Συνήθιζαν να φέρνουν φαγητό και να το αφήνουν στο τάφο για να φάει ο νεκρός, συνήθειες που βρίσκουμε στα Βαλκάνια, στα θρακιώτικα φύλα. Ο νεκρός συμμετέχει και στις ευχάριστες στιγμές των ζωντανών που μένουν πίσω. Αυτό το βλέπουμε να γίνεται σήμερα εκεί. Αυτό μας φαίνεται υπερρεαλισμός και όμως είναι μια πραγματικότητα. Έτσι γίνεται. Υπάρχει μια άλλη πραγματικότητα που είναι στην πρόσφατη μνήμη από ορισμένους βασανισμούς που έχουν υποστεί οι τσιγγάνοι από τους Γερμανούς στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Όταν φτιάχνεις την ταινία αυτή είναι η σκηνοθεσία: συνδέεις τα πράγματα έτσι ώστε όλο αυτό το πράγμα να συνθέτει μια πρόταση που δεν υπάρχει στην ταινία, είναι μια διαλεκτική που συνδυάζει ένα όραμα το οποίο μπαίνει στο υποσυνείδητο του θεατή. Σε οδηγώ μέσα από κάποια σημεία έτσι ώστε κάποια στιγμή να δεις αυτά που δεν μπορείς να σου δείξω και δεν θέλω και δεν έχω να

στα δείξω.

Ίσως το σοκ αυτής της διήγησης είναι μεγαλύτερο όταν αυτή η διήγηση είναι ελλειπτική, παρά όταν είναι καθαρά μια παράθεση στοιχείων;

Ίσως. Αλλά μην ξεχνάμε ότι δυστυχώς οι ταινίες γυρίζονται στην ντόπια γλώσσα αλλά δεν βλέπονται από τους ίδιους. Αμφιβάλλω αν αυτή η ταινία παίχτηκε στην Ουγγαρία. Όταν αυτός μιλά στην γλώσσα του θεατή, υπάρχει μια άλλη σύγκρουση ανάμεσα στη γλώσσα που μπαίνει χειμαρρος από τα αυτιά χωρίς μετάφραση, χωρίς αποκωδικοποίηση. Αν ήταν Έλληνας και μιλούσε ελληνικά θα ήταν διαφορετικό, όταν χρειάζεται η αποκωδικοποίηση, και η ξένη γλώσσα είναι ακόμα ένα επίπεδο, αυτό σε αναγκάζει να κάνεις ένα βήμα για να πλησιάσει ο θεατής. Αυτή η συνέντευξη είναι μια επιτυχία γιατί αυτός δεν ήθελε να μιλήσει για αυτά που είχε περάσει, όπως και πολλοί άνθρωποι, όλο το πρόβλημα ήταν πως ήσυχια και μαλακά να τον φέρουμε σιγά-σιγά να μπούμε και να αρχίσει να βγαίνει... Είχε πάρα πολύ συγκίνηση... Εδώ είναι μια επιτυχία του σκηνοθέτη.

Υπάρχει το πρόβλημα του σχολίου (σηπκάς) το οποίο αποξενώνει τον θεατή. Πως τοποθετείστε πάνω σε αυτό το πρόβλημα;

Εγώ δεν χρησιμοποιώ, πολύ σπάνια. Γενικά τα κανάλια ζητάνε σηπκάς, αυτό είναι ένας τρόπος εμπορικοποίησης. Αυτό είναι που χωρίζει τις δύο περιόδους της θόρυβης μηχανής. Πριν από αυτή την ανακάλυψη δεν μπορούσε κανείς να πάρει την μηχανή στο χέρι και να τραβήξει σύγχρονα κάτι, λόγω του θορύβου της μηχανής και του βάρους της. Χάρη στην τηλεόραση και το συστήματα εγγραφής του ήχου μπορούσαμε να παίρναμε με τρεις ανθρώπους συνευτεύξεις, στο ντοκιμαντέρ πρώτα γύριζες πλάνα, μετά τα μοντάριζες, μετά έβαζες ήχους και το σηπκάς, και αυτό ήταν ανάγκη γιατί πως αλλιώς ο άλλος θα καταλάβαινε τι συμβαίνει. Με το σύγχρονο ήχο φτάνουμε στο free cinema και στο σινεμά βερίτέ (cinéma vérité), του Ζαν Ρους, το μοντάζ γίνεται και με τα δύο πια και όχι μόνο με την εικόνα, όπως το έκανε ο Αϊζενστάιν και ο Γκριερσον, επηρεασμένος από τον

Αϊξενστάιν και τον Φλάερτυ. Τώρα πια δουλεύουν με σενάριο αυστηρό, βγάζουν στην επιφάνεια κάτι από την πραγματικότητα και μετά πάνε στο κείμενο το οποίο είναι πάρα πολύ ποιητικό, έτσι ώστε να μην συγχρονίζεται με την εικόνα, υπάρχει συνεργασία ποιητών και μουσικών με τον σκηνοθέτη, προσπαθούν να κάνουν ένα ποίημα. Εγώ έδωσα μια μάχη για να μην κάνω σπηκάς, γιατί δεν είχα τίποτε να προσθέσω, δεν ξέραμε ποτέ ποιος είναι αυτός που μιλά. Κράτησα μια κινηματογραφική στάση στην τηλεόραση. Βέβαια χωρίς το σπηκάς ήταν δύσκολα διότι η ταινία πρέπει να μιλά μόνη της σαν να είναι μια μυθοπλασία. Αν δεν μπορεί ο σκηνοθέτης να δώσει την ιστορία μέσα από τα στοιχεία που έχει είναι σαν να χωλαίνει κάπου. Δεν πρέπει να επεμβαίνει ο ίδιος με τους ανθρώπους του, τους αφήνει, τους γυρίζει σαν να ήταν ζουρνάλ, αυτό συμβαίνει με τον Γουάιζμαν όπου δεν υπάρχει αντίστιξη. Σε άλλες περιπτώσεις ενώ δεν βλέπεις τον σκηνοθέτη διαισθάνεσαι ότι υπάρχει κάποιος πίσω από την κάμερα, όχι ότι έχουμε τις ερωτήσεις του, αλλά αισθάνεσαι ότι μιλά σε κάποιον. Δεν κρύβουμε το γεγονός ότι υπάρχει μια μηχανή, υπάρχει ένας μυστικός διάλογος.

ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

Για να ξαναέρθουμε στον μύθο, στην “Ποιητική” του Αριστοτέλη υπάρχουν συγκεκριμένοι κανόνες πως ο μύθος πρέπει να εδραιωθεί.

Ο Αριστοτέλης μας λέει ότι το θέαμα πρέπει να παρακολουθεί τους κανόνες. Λέει ότι αν ένα ζώο είναι τεράστιο δεν θα δούμε ποτέ ούτε την αρχή ούτε το τέλος του, όταν βλέπει το τέλος πρέπει να είναι ικανός να βλέπει ακόμη και την αρχή. Αυτά για το μήκος του μύθου. Για την συγκρότηση του μύθου, ο Αριστοτέλης έχει βάλει τον πρώτο ορισμό του μοντάζ. Λέει ότι “τα μέρη συνεστώναι των πραγμάτων ούτως, ώστε μετατιθεμένου τίνος ή αφαιρουμένου διαφθίρεσθαι και κινείσθαι το όλον, ο γαρ προσόν ή μη προσόν μηδέν ποιεί επίδηλον, ουδέ μόριον

του όλου εστί”. Αν βγάλεις ένα από τα στοιχεία ή του αλλάξεις θέση να πρέπει να διαφθαρεί το όλον ή να πέσει όλο μαζί. Πρέπει να τα σκεφτείς αυτά όταν κάνεις το σενάριο. Δεν υπάρχει τίποτε καλύτερο που να αντικαθιστά τον Αριστοτέλη. Βεβαίως κάποιος μπορεί να πει ότι κάνει κάτι πιο άναρχο, όπως ο Μπονιουέλι, αλλά υπάρχει μια αριστοτελική δομή που δεν φαίνεται, γιατί για να του αρέσει αυτό του θεατή πρέπει να έχει κάποια συγκρότηση.

Φτάνεται στο σημείο να προτείνετε κάποιο άλλο όνομα από το “ντοκιμαντέρ”;

Εγώ το μόνο όνομα που μπορώ να προτείνω είναι “κινηματογράφος”. Κάνουμε κάποια ταινία επειδή μας το έχουν παραγγείλει ή το έχουμε προτείνει και έχει γίνει δεκτό για συγκεκριμένη προβολή, για την τηλεόραση, τις αίθουσες. Αυτό έχει κάποιες υποχρεώσεις, πρώτα πρώτα η διάρκεια που επιβάλλεται. Μέσα από αυτά τα προβλήματα προσπαθείς, όπως λέει και ο Γκαίτε, μέσα από τις δυσκολίες γίνονται τα αριστουργήματα, αυτές σε αναγκάζουν να ψάξεις να βρεις τι μπορεί να αντικαταστήσει τις δυσκολίες και έτσι γίνεται το αριστούργημα. Από εκεί και πέρα εξαρτάται ποιος είσαι. Έτσι έχουμε τις ταινίες του παραγωγού και αυτές του σκηνοθέτη, στο Χόλιγουντ και τις ταινίες του δημιουργού αντίστοιχα.

Υπάρχουν ντοκιμαντέρ που δεν ξέρει κανένας που να τα τοποθετήσει, αν είναι μυθοπλασία ή ντοκιμαντέρ. Μέσα στη μυθοπλασία έχει στοιχεία ντοκιμαντέρ και το αντίστροφο. Δημιουργεί ένα ερώτημα, όχι βέβαια για τους κινηματογραφιστές που δεν είναι υποχρεωμένοι να ακολουθούν κανόνες. Υπάρχει ακόμα μια τρίτη κατηγορία, κάπου ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και την μυθοπλασία, αλλά εγώ είμαι εναντίον των κατηγοριών. Δεν νομίζω ότι έχουν κανένα νόημα. Ο Τρυφώ έλεγε ότι ο Χίτσκοκ ήταν ο μεγαλύτερος ντοκιμαντερίστας διότι όλα του τα στοιχεία είναι τόσο προσεγμένα έτσι ώστε να είναι ένας καθρέπτης αυτής της χώρας και του πολιτισμού. Δεν υπηρετεί απλά και μόνο το θέμα. Μια τέτοια ταινία φέρνει την αλήθεια στην μυθοπλασία. □

Τα ερωτήματα μπαίνουν από την αρχή, από τη στιγμή που αναφερόμαστε τόσο στην ιστορία του ντοκιμαντέρ, όσο και στην εξέλιξή του στη σύγχρονη περίοδο: ποια είναι η "θέση" του σε σχέση με τη μυθοπλασία; Πριν από τη μυθοπλασία; Ή μετά; Ή μήπως στη διάρκεια που πάει να πραγματωθεί μια μυθοπλασία, επιτελείται ταυτόχρονα μια ντοκιμαντερίστικου τύπου οργάνωση του κινηματογραφικού χωροχρόνου, έτσι που να στηρίζει την πιο ελεύθερη -υποτίθεται- "φαντασικά" μυθοπλασία; Ή το αντίστροφο;

Είναι πιθανόν, πιστεύω, σε όλα αυτά τα ερωτήματα, η απάντησή να είναι καταφατική, για

ταγραφή διαφόρων στιγμιότυπων, επικρατούν στην αρχή "πρωτο-ντοκιμαντερίστικα" στοιχεία και γενικότερα μια ντοκιμαντερίστικη στάση και "προβληματική". Βέβαια, πολύ σύντομα, για την καλύτερη δυνατή -και πιο "ελκυστική"- καταγραφή ανάλογων πραγματικών παραδόξων στιγμιότυπων της καθημερινής ζωής, θα αρχίσουν να αναπτύσσονται ορισμένα στοιχεία μικρο-μυθοπλασιακής και πρωτο-σκηνοθετικής "τακτικής". Είναι αυτά που θα καταλήξουν, από τη μια μεριά, φυσικά, στους πρώτους κανόνες και κώδικες της κινηματογραφικής σκηνοθεσίας, που συναντάμε, ήδη, σε κάποιο, τουλάχιστον, βαθμό, σε ορισμένες ταινίες των α-

δελφών Λυμιέρ και αργότερα μερικών συνεχιστών τους, αρκετά χρόνια πριν από τον Μελιές, αλλά, και από την άλλη μεριά, θα κληροδοτηθούν σε όλο τον κινη-

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΕΝΙΑΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

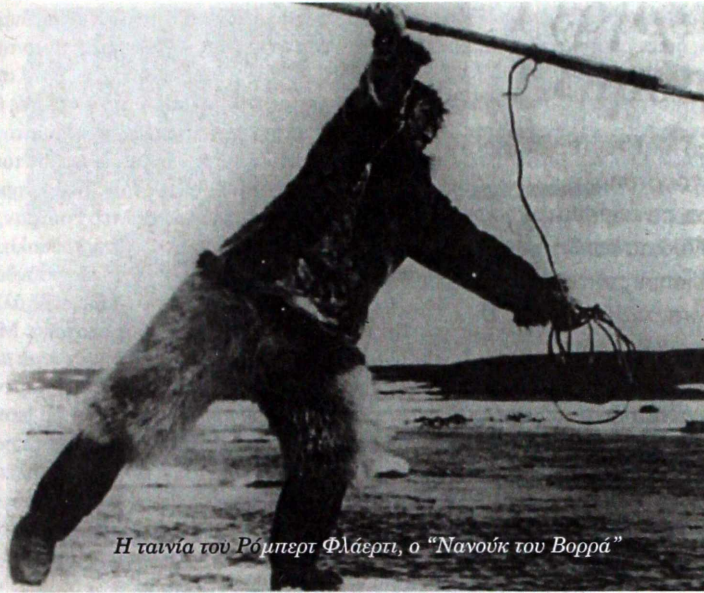
ΑΝΔΡΕΑΣ
ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ

τί, όπως είναι γνωστό, ο κινηματογράφος ξεκίνησε σαν ενιαίο είδος, θετικό αποτέλεσμα πολύχρονων επιστημονικών ερευνών, πολλά χρόνια πριν να βρει και να ολοκληρώσει μian ιδιαίτερη καλλιτεχνική γλώσσα και ποιητική με τις ιδιομορφίες και τη σχετική αυτονομία της. Οι διαχωρισμοί και οι υποκατηγορίες θα υπάρξουν αργότερα και σε σχέση πάντοτε με την οικονομική, "βιομηχανική" και τεχνική διάσταση του κινηματογράφου, τις διάφορες καλλιτεχνικοπολιτιστικές συγκυρίες και άλλους κοινωνικούς και ιστορικούς παράγοντες. Αληθεύει, ωστόσο, το γεγονός ότι ακόμη και στον κινηματογράφο των αδελφών Λυμιέρ, πέρα από την "πρωταρχική" ενότητα της νέας κινηματογραφικής έκφρασης, διακρίνουμε, ήδη, σε πρωτογενή, "εμβρυακή" μορφή, τις μελλοντικές υποδιαίρεσεις, "κρυμμένες" μέσα στον ενιαίο κινηματογραφικό εκφραστικό χαρακτήρα, που διαθέτει το καινούργιο κινηματογραφικό "μέσον". Είναι φανερό, επίσης, ότι στις τόσο σύντομες αυτές ταινίες, που επιδώκουν την κα-

ματογράφο, ακόμη και στον πιο "ορθόδοξα" ντοκιμαντερίστικο στην έμπνευση, στη σύλληψη και στην πραγμάτωσή του. Παράλληλα και από πολύ νωρίς, οι ταινίες των κινηματογραφιστών της Σχολής του Μπράιτον, με τον προδρομικό και πειραματικό τους χαρακτήρα, επιβεβαιώνουν την ύπαρξη ουσιαστικά μιας και ενιαίας κινηματογραφικής γλώσσας και ποιητικής.

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ Ή "ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΑΛΗΘΕΙΑ"

Στη δεκαετία του 1920, που θα αποτελέσει μια από τις σημαντικότερες περιόδους σε σχέση με την ανάπτυξη των τεχνών και του πολιτισμού, όταν τα διάφορα είδη κινηματογράφου έχουν αυτονομηθεί και αποκτήσκει τα ιδιαίτερα γλωσσικά και συντακτικά τους χαρακτηριστικά, θα



Η ταινία του Ρόμπερτ Φλάεργκ, ο "Ναούκ του Βορρά"

αρχίζουν οι συγκρούσεις ανάμεσα στους εκπροσώπους του λεγόμενου *καλλιτεχνικού ντοκιμαντέρ* και των άλλων πρωτοποριακών μορφών και τους εκπροσώπους του λεγόμενου *βιομηχανικού-χολιγουντιανού κινηματογράφου*. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, και μέσα στον ίδιο το χώρο των πρωτοποριακών αναζητήσεων, θα εκφραστούν έντονες αντιπαράθεσεις ανάμεσα σε *ντοκιμαντερίστες* και *σκηνοθέτες*, όπως, για παράδειγμα, ανάμεσα στον Ντζίγκα Βέρτοφ και τον Σεργκέι Αϊζενστάιν. Επικρατεί, πάντως, ένα δημιουργικό για το ντοκιμαντέρ κλίμα που οριοθετούν οι ταινίες και μερικά, τουλάχιστον, οι καλλιτεχνικές -και θεωρητικές- "θέσεις", στάσεις και απόψεις των δύο μεγάλων ντοκιμαντεριστών της περιόδου: του ιρλανδικής καταγωγής αμερικανού Ρόμπερτ Φλάεργκ και του σοβιετικού Ντζίγκα Βέρτοφ. Οι δύο αυτοί πρωτοπόροι κινηματογραφιστές, ανιχνεύουν με το έργο τους, ο καθένας με τον τρόπο του, τις μεγάλες εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογραφικού είδους που συντέλεσαν στη "θέσπισή" του, αλλά, ταυτόχρονα, και τον ενιαίο χαρακτήρα της κινηματογραφικής γλώσσας. Με "την κινηματογραφική μηχανή

νή που συμμετέχει", ο πρώτος, που δε δίσταζε, σε ορισμένες, τουλάχιστον, περιπτώσεις, να *αναπαριστάνει την πραγματικότητα*, να βάζει, δηλαδή, συγκεκριμένους ανθρώπους, που είχαν ίδιες ή ανάλογες εμπειρίες με τους "ήρωες" - "τα πρόσωπα", που επέλεγε μέσα από την πραγματικότητα - να τις "αναπαραγάγουν", κατά κάποιον τρόπο, ξανά, μπροστά στην κινηματογραφική μηχανή ή, τις περισσότερες φορές, τους "ήρωες", που διάλεγε, να "ζήσουν", ξανά, μια καθημερινή ενασχόλησή τους ή ένα εξαιρετικό συμβάν του παρελθόντος τους. Ουσιαστικό και βασικό κριτήριο του, δηλαδή, σε αυτές τις επιλογές και στις ελευθερίες που έπαιρνε, σε σχέση με μια πιο παραδοσιακή και συμβατική αντίληψη για το ντοκιμαντέρ, που ήταν κυρίαρχη και στη δεκαετία του 1920, αποτελούσε αυτό που ονομάζω: *η αυθεντικότητα των καταστάσεων, των δρώμενων, των χειρονομιών και των "νευμάτων" σε αρμονία με την αυθεντικότητα της κινηματογραφικής αφήγησης*. Έργο εξισοροπιστή και καταλύτη επιτελεί -το επαναλαμβάνω- η κινηματογραφική μηχανή, που συμμετέχει ενεργά στα δρώμενα, καταγράφοντας με την ίδια, πάντα, πειστικότητα και εντατική

προσήλωση σε μια εσωτερική αλήθεια, απλή και ακτινοβόλα, διάφορα συμβάντα -απρόβλεπτα, μερικές φορές,- όταν λαμβάνουν χώρα, ή σκη- νές και στιγμιότυπα που αναπαριστούνται, που, κατά κάποιον τρόπο, "παίζονται". Με τον "κινηματογράφο-αλήθεια", ο δεύτερος, και την πειραματική και πρωτοποριακή γλωσσική ανα- ζήτηση και έρευνα ή, μάλλον, μια καινοτόμα και ριζοσπαστική προσέγγιση των ιδιομορφιών της κινηματογραφικής σύνταξης και γλώσσας, μια ποιητική σύλληψη του μοντάζ και του ρυθ- μού, επηρεασμένη από τη φουτουριστική ποί- ηση του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, όπως γρά- φει, σε ένα κείμενό του, ο ίδιος ο ντοκιμαντε- ρίστας, που επέτυχε σε ορισμένες του ταινίες και κυρίως στο αριστούργημά του "Ο Άνθρω- πος με την Κινηματογραφική Μηχανή".

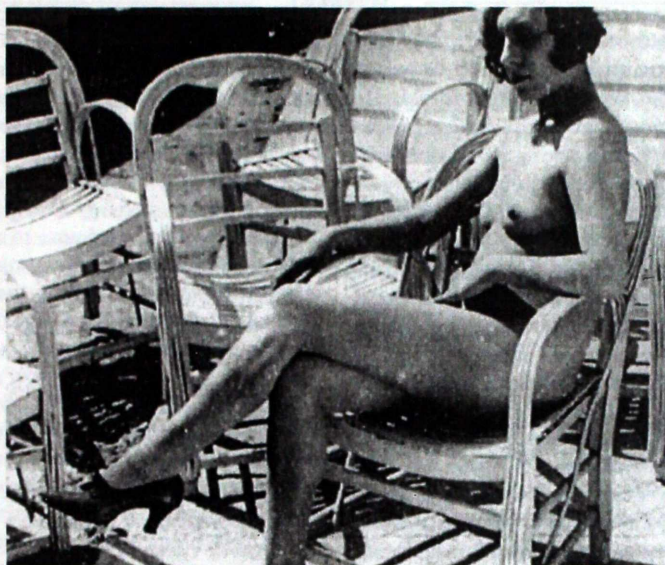
Στην ίδια προοπτική εγγράφεται και η προσπά- θεια του ολλανδού Γιόρις Ίβενς, που μετά από μια σειρά ανανεωτικές "κονστρουκτιβιστικές" ταινίες, θα συντελέσει πάρα πολύ σε μια κοι- νωνικοποίηση και πολιτικοποίηση του ντοκιμα- ντέρ, δίνοντάς του μια ρεαλιστική, αλλά και "αν- θρωποκεντρική" διάσταση.

Στο τέλος της δεκαετίας του 1920, οι κινημα- τογραφιστές νιώθουν πιο ικανοί και ώριμοι για να προσεγγίσουν ξανά, σαν ένα σύνθετο, πο- λύπλοκο και πολυεπίπεδο φαινόμενο, όμως, πια, τη σύγχρονη πόλη. Θα γυριστεί, έτσι, μια σειρά από πολύ αξιόλογες ταινίες. Από τις πρώ- τες, χρονολογικά, φαίνεται ότι ήταν μια ταινία για τη Μόσχα, που είχε γυρίσει ένας από τους αδελφούς του Ντζίγκα Βέρτοφ (ο Μιχαήλ Κά- ουφμαν), που καταστράφηκε, αργότερα, στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά, που, στον καιρό της, έγινε γνωστή σε διάφορες ευρωπαϊ- κές χώρες. Κορυφαία ταινία της σειράς αυτής είναι, χωρίς αμφιβολία, "Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή" του Ντζίγκα Βέρ- τοφ, που προαναφέραμε, και που, πέρα και μέ- σα από μια ποιητική και σύνθετη καταγραφή της χαοτικής πραγματικότητας μιας σύγχρονης μεγάλης πολιτείας, μιλάει με δημιουργικό τρό- πο για την κινηματογραφική εργασία και για τη ίδια την γλώσσα του κινηματογράφου. Επιμέ- νοντας πάνω στις μικρο-υποθέσεις της καθη- μερινότητας, επιλέγοντας ορισμένες από αυτές

και ρυθμίζοντας με το μοντάζ τις διάρκειες, τις εναλλαγές, τις εναρμονίσεις, τις αντιθέσεις και τις εντάσεις τους, σκηνοθετεί αυτή την ίδια την πραγματικότητα, παρά τις αντίθετες θέσεις και τις απόψεις του ίδιου του κινηματογραφιστή, που στρέφονται, κυρίως, εναντίον του "σκηνο- θέτη" Σεργκέι Αϊζενστάιν. Πολύ σημαντική εί- ναι και η ταινία του Βάλτερ Ρούτμαν, "Βερολί- νο, η Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης" (1927), ταινία που αποτελεί ένα είδος σύνθεσης αφη- ρημένων, ποιητικών στοιχείων με άλλα πιο ρε- αλιστικά, συγκεκριμένα στοιχεία. Με τη βοή- θεια του μοντάζ που δίνει νέτρο και ρυθμό στην ταινία, σύντομα ακίνητα ή εκτεταμένα, "κινη- τικά" πλάνα δένονται αρμονικά, αποκαλύπτο- ντας μεθοδικά την πολυσύνθετη πραγματικό- τητα μιας μεγαλούπολης, που βλέπεται στη διάρκεια μιας μέρας. Γίνεται φανερός στην σύν- θεση της ταινίας ένας μουσικός χαρακτήρας που δικαιολογεί τη λέξη "συμφωνία" του τίτλου της.

ΤΑ ΠΟΙΗΤΙΚΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΤΟΥ ΖΑΝ ΒΙΓΚΟ ΚΑΙ ΤΟΥ ΖΑΝ ΕΠΣΤΑΪΝ

Τα χρόνια του 1930, παράλληλα ή μετά από ταινίες όπως αυτές του Ντζίγκα Βέρτοφ ή το "Borinage" (1933), των Γιόρις Ίβενς-Ανρί Στορκ, θα αρχίσουν να γυρίζονται πολλά αξιό- λογα πολιτικά ντοκιμαντέρ, ενώ η αγγλική σχο- λή (Γκρίρσον, Αλμπέρτο Καβαλκάντι, Μπέιζιλ Ράιτ κ.ά.) θα επιμείνει σε ένα κοινωνικής ανά- λυσης ντοκιμαντέρ που κατάγεται από τις ταινί- ες "με την κινηματογραφική μηχανή που συμμε- τέχει" του Ρόμπερτ Φλάερτντ και αυτού του εί- δους το ντοκιμαντέρ θα είναι ο πρόδρομος του "free cinema" του τέλους των χρόνων του 1950 και των αρχών του 1960. Την ίδια περίοδο πε- ρίοδο με την αγγλική σχολή -τέλη του 1920 αρ- χές του 1930- δύο εξαιρετικοί κινηματογραφισ- τές, ο Ζαν Επστάιν και ο Ζαν Βιγκό, μεγάλοι ποιητές -ο πρώτος και θεωρητικός- της κινη- ματογραφικής τέχνης, θα γυρίσουν αριστουρ- γηματικά ντοκιμαντέρ ή ακόμη, σαν πρωτοπό- ροι που είναι, μικτές ταινίες (μυθοπλασιακά ντο- κιμαντέρ ή ντοκιμαντερίστικες μυθοπλασίες),



Η ταινία "Σχετικά με τη Νίκαια" του Ζαν Βιγκό

με τελείως προσωπικό αισθητικό χαρακτήρα, που καταδειχνουν, για μια ακόμη φορά, τον ενιαίο χαρακτήρα και την ενότητα της κινηματογραφικής γλώσσας. Ο δεύτερος, μετά από το πρωτοποριακό ντοκιμαντέρ του "Σχετικά με την Νίκαια" (1929-1930), θα γυρίσει δύο ταινίες μυθοπλασίας, με έντονα, όμως, ντοκιμαντερίστικα στοιχεία, στα όρια σχεδόν ενός μικτού κινηματογράφου, "Διαγωγή Μηδέν" (1933) και "Αταλάντη" (1934) και θα πεθάνει πριν προβληθεί η τελευταία του ταινία. Ο πρώτος θα συνεχίσει ταινία την ταινία -μυθοπλασία ή ντοκιμαντέρ ή μικτή ταινία- την ασυμβίβαστη, ανεξάρτητη και μοναχική του πορεία, από τα ντοκιμαντέρ "Finis Terrae" (Τέλος της Γης), 1928-1929, που γυρίζει για τη ζωή των ψαράδων του Ουεσάν και "Mor-Vran" (Η Θάλασσα των Κορακιών), 1929-1930, που πραγματοποιεί στο νησί Σεν ως και την ολοκλήρωση που αποτελούν οι καινούργιες κορυφώσεις του έργου του, "Le Temple-staire" (που μεταφράζουμε: "Ο Γαληνετής της Τρικομίας"), 1947, και "Οι Φωτιές της Θάλασσας" (1948). Μέσα σε όλες αυτές τις ταινίες ο Ζαν Επιστάν, καταγράφοντας το ταπεινό, το καθημερινό και τετριμμένο, με

εξαιρετική ενάργεια, ακρίβεια και "ταπεινοσύνη", πολιορκεί και συλλαμβάνει το θαυμαστό και φαντασικό, το πέρα από τη φυσική ροή των πραγμάτων. Έχοντας δώσει μιαν αισθητική σημασία στην αργή ή γρήγορη κίνηση καταγραφής της μηχανής (accélééré ή relenti), απουσνθέτει και ανασυνθέτει, με τη χρήση αυτής της ασυγχρονίας, ένα είδος άλεκτου της κινηματογραφικής ποίησης: "ποικίλλοντας το χρόνο, ένα αντικείμενο γίνεται ένα γεγονός". Τα ανθρώπινα όντα, που πλησιάζει με σεβασμό και μέτρο, έχουμε την αίσθηση ότι βγάζουν "φυσικά" από μέσα τους -σχεδόν αναδιδουν- τις εσωτερικές κρυμμένες αλήθειες τους. Στην ηχητική μπάντα που έχει μια εξαιρετική σημασία σε αυτά τα κινηματογραφικά ποιήματα, οι φυσικοί ήχοι και θόρυβοι έχουν μεταμορφωθεί σε μουσική, με τη βοήθεια μιας μοναδικά πρωτότυπης χρήσης ηχητικών relentis.

Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, εκτός από τα

επίκαιρα, αναπτύσσεται και το ντοκιμαντέρ του *μοντάζ*, που είχε εγκαινιάσει, με το δικό του αισθητικό τρόπο ο Ντζίγκα Βέρτοφ, τα χρόνια του 1920, ενώ ο μεγάλος κινηματογραφιστής Ντοβζένκο, παρά τις μεγάλες δυσκολίες, καταφέρνει να πραγματοποιήσει μερικά πολύ σημαντικά ντοκιμαντέρ, που μας θυμίζουν έντονα τις προπολεμικές ταινίες του με υπόθεση: “Οπλοστάσιο”, “Η Γη” κ.λπ.

Μετά από τον πόλεμο, μεγάλοι ανανεωτές σκηνοθέτες, όπως ο Αντονιόνι, ο Ρενέ, η Βαρντά, ο Μαρκέρ, ο Ροσσίφ, θα πλουτίσουν το ντοκιμαντέρ με τις έρευνες και αναζητήσεις τους, ενώ ο Ζαν Ρους, πρωτοπόρος και αυτός, με τον τρόπο του, ακολουθώντας ορισμένα χνάρια του μεγάλου Γιόρις Ίβενς και πετυχαίνοντας μια ενδιαφέρουσα σύνθεση σταθερών του ντοκιμαντέρ του Φλάερτ με στοιχεία του ντοκιμαντέρ του Βέρτοφ, θα αντιμετωπίσει και θα χειριστεί την κινηματογραφική γλώσσα σαν ενιαία και θα οδηγηθεί σε μια ντοκιμαντερίστικη σκηνοθεσία της πραγματικότητας και έτσι, θα εγκαινιάσει, με αφετηρία, κυρίως, τη σημαντική ταινία του “*Εγώ, Ένας Μάυρος*”, ένα καινούργιο είδος ντοκιμαντερίστικου κινηματογράφου, ένα μικτό ντοκιμαντέρ (μυθοπλασιακό ντοκιμαντέρ ή ντοκιμαντερίστικη μυθοπλασία), που έτεινε να βρει την αυτονομία του και δεν είχε καμιά σχέση με το λεγόμενο “δραματοποιημένο” ντοκιμαντέρ.

Οι ταινίες των κινηματογραφιστών που αναφέραμε, προηγουμένως, που γυρίστηκαν σχεδόν όλες, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, μπορούν να θεωρηθούν σαν οι αφετηρίες για ένα σύγχρονο ντοκιμαντέρ, ενώ, παράλληλα, μεγάλη επίδραση ασκούν πάνω στους σύγχρονους ντοκιμαντερίστες οι μεταπολεμικές ταινίες του πρωτοπόρου Γιόρις Ίβενς, του Ανρί Στορκ, του Ρόμαν Κάρμεν κ.ά., που είχαν γυρίσει ντοκιμαντέρ και προπολεμικά. Θα πρέπει να τονίσουμε, επίσης, εδώ, τη μεγάλη επίδραση που είχε πάνω στους νέους ντοκιμαντερίστες ο ιταλικός νεορεαλισμός, που, άλλωστε, και αυτός είχε επηρεαστεί, στις απαρχές του, από το ντοκιμαντέρ. Ανάμεσα στις πρώτες νεορεαλιστικές ταινίες συγκαταλέγεται το ντοκιμαντέρ του Αντονιόνι, “*Άνθρωποι του Πάδου*”,

για την οποία ο κινηματογραφιστής γράφει: “*Οφείλω να πω ένα πράγμα, παρ’όλο τον κίνδυνο να φανώ ματαιόδοξος: την εποχή που γύριζα το πρώτο μου ντοκιμαντέρ με θέμα τους βαρκάρηδες, τους ψαράδες, τους ανθρώπους, δηλαδή, και όχι τα πράγματα ή τους τόπους, ήμουν, χωρίς να το γνωρίζω, στην ίδια γραμμή με τον Βισκόντι...*”.

Το 1948, ο Αντονιόνι γύρισε, το πιο ολοκληρωμένο και προδρομικό του ντοκιμαντέρ, “*Δημόσια Καθαριότητα*”, με θέμα μια μέρα δουλειάς των οδοκαθαριστών της Ρώμης-των “ταπεινών αμίλητων” αυτών εργατών που παρουσιάζεται με λιτά και “οικονομικά” μέσα, με ταπεινότητα, ασηπρότητα και ακρίβεια. Τα πλάνα της ταινίας διαδέχονται το ένα το άλλο, πολύ χαλαρά αρμονισμένα μεταξύ τους, γιατί λείπουν ο εξωτερικός και ρητορικός ιδεολογικός, “αποδεικτικός” τόνος ή η άμεση καταγγελία και ως και ο σχολιασμός από την εξωτερική φωνή, μετά από μερικές συγκρατημένα συγκινητικές προτάσεις σταματάει. Από τα άλλα του ντοκιμαντέρ ξεχωρίζουν το “*Ερωτικό Ψέμα*” (1949) και οι “*Δεισιδαιμονίες*” (1949).

Η “*Γκουέρνικα*” (1951), του Αλέν Ρενέ, σημαίνει το πέρασμα του σκηνοθέτη από τον κύκλο ταινιών με θέμα την τέχνη, σε ταινίες πιο σύνθετες και πυκνές, όπου η ιστορία και η πολιτιστική εξέλιξη των κοινωνιών αποτελούν βασικούς άξονες αναφοράς: η τραγική ιστορική μνήμη των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης και εξόντωσης, με την εξεγερμένη θέληση αντίστασης σε ανάλογους μελλοντικούς κινδύνους στην ταινία “*Νύχτα και Καταχνιά*” (1955), η αποικιοκρατία και οι αφρικανικοί πολιτισμοί στο ντοκιμαντέρ που γύρισε με συν-σκηνοθέτη τον Κρις Μαρκέρ, “*Τα Αγάλματα Πεθαίνουν Αυτά*” ή η μουσική περιπλάνηση μέσα στους δαιδαλώδεις διαδρόμους με τους καταπληκτικούς πολιτιστικούς θησαυρούς της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού στην ταινία “*Όλη η Μνήμη του Κόσμου*” (1956).

ΤΑ ΜΙΚΤΑ ΚΑΙ ΑΥΤΟΝΟΜΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Τα χρόνια του 1960, θα σηματοδοτούν από διά-

φορες νέες αναζητήσεις και επινοήσεις: εκτός από την πάρα πέρα αισθητική εξέλιξη των καινούργιων μορφών του “μικτού ντοκιμαντέρ”, του “κινηματογράφου-αλήθεια” ή του “άμεσου κινηματογράφου”, έχουμε επίσης, αξιόλογα ντοκιμαντέρ, γυρισμένα από κινηματογραφιστές, που θα αποτελέσουν τον αγγλικό “ελεύθερο κινηματογράφο”, που είναι, άλλωστε, έντονα επηρεασμένος, όπως ο νεορεαλισμός, πριν από αυτόν, από τα μορφικά χαρακτηριστικά της ντοκιμαντερίστικης γλώσσας. Ενδιαφέρουσες, εξάλλου, ντοκιμαντερίστικες σχολές υπάρχουν ακόμη στην Ουγγαρία ιδίως, αλλά και στην Πολωνία ή την τότε Σοβιετική Ένωση, καθώς και στη Λατινική Αμερική, κυρίως στη Βραζιλία και την Κούβα.

Τα ντοκιμαντέρ του Φρέντερικ Γουάισμαν, του σημαντικού αμερικάνου κινηματογραφιστή, - π.χ. “*Μέση Εκπαίδευση*” (1968), “*Ο Νόμος και η Τάξη*” (1969), “*Νοσοκομείο*” (1970), “*Βασική Εκπαίδευση*” (1971) κ.ά.- δε σχετίζονται άμεσα ούτε με το πρότυπο του “άμεσου κινηματογράφου” ούτε με εκείνο “ενός κινηματογράφου οργανωμένου με καθαρά αισθητικά κριτήρια”, αλλά “ισορροπούν” ανάμεσα στα δύο, με ένα ιδιαίτερο, προσωπικό τρόπο: δομούνται με ακρίβεια, καταγράφονται με ευλογισία και επινοητικότητα τη φυσική ροή των γεγονότων ή την παραδοξότητα των συστημάτων που μελετάει. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ακόμη τα ντοκιμαντέρ του Μπρολ ή άλλων ντοκιμαντεριστών της καναδέζικης σχολής. Παράλληλα με τα μεγάλα κοινωνικά κινήματα εκείνης της περιόδου, αναπτύσσεται ένας ανεξάρτητος, μερικές φορές, μικτός, αλλά, αυτόνομος κινηματογράφος (Ρόμπερτ Κράμερ: ΗΠΑ και Ευρώπη, Γιούντιθ Έλεκ: Ουγγαρία, Γιόχαν Βαν Ντερ Κέκεν: Ολλανδία, ευρωπαϊκές και εξευρωπαϊκές χώρες) και σε ολόκληρο τον κόσμο ένας “αγωνιστικός, ντοκιμαντερίστικος κινηματογράφος”.

Τόσο η ελληνικής καταγωγής γαλλίδα Ανιές Βαρντά, όσο και η ουγγαρέζα Γιούντιθ Έλεκ, είναι κινηματογραφίστριες που γύρισαν τόσο ταινίες μυθοπλασίας, όσο και ντοκιμαντέρ, αλλά και πολλές μικτές ταινίες. Και γενικότερα σε όποια κατηγορία και αν ανήκουν οι ταινίες

τους, μπορούμε να διακρίνουμε στο έργο τους ένα μικτό χαρακτήρα: στοιχεία ντοκιμαντέρ εμπλουτίζουν, δηλαδή, σχεδόν πάντα, τις ταινίες τους μυθοπλασίας, ενώ ένα είδος ποιητικής αφαίρεσης ή δοκιμαχικής συμπίκνωσης απομακρύνει τα ντοκιμαντέρ τους από την απλή καταγραφή της καθημερινής τετριμμένης πραγματικότητας. Αυτό πετυχαίνεται με ένα είδος παράδοξου “εμπλουτισμού” του καθημερινού από μια σχεδόν χαμένη και ξανακερδισμένη μυθική (“*Οδυσσέας*”) ή φαντασική, μαγική υπερρεαλιστική διάσταση, που σχετίζεται άμεσα με την καλλιτεχνική δημιουργία (“*Δαγκεροτυπία*”, “*Τοίχοι... τοίχοι...*”, “*Καρνάτιδες*”), στην περίπτωση της Ανιές Βαρντά, είτε με έναν ποιητικό και έμμεσα μεταφυσικό τόνο, που δίνει αδιάλειπτα μιαν οξυγένη στην αφήγηση, με μια ενεργή στοχαστικότητα πάνω στα σύγχρονα ατομικά και συλλογικά προβλήματα, σε εκείνη της Γιούντιθ Έλεκ. Και οι δύο αυτές κινηματογραφίστριες συμφωνούσαν μαζί μου, σε διαλόγους μας, στη διαπίστωση που έκανα για το μικτό και αυτόνομο χαρακτήρα ορισμένων ταινιών τους.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και τα χρόνια του 1980, με τη δημιουργία νέων μεγάλων Φεστιβάλ (π.χ. “Κέντρο Ζορζ Πομπιντού”, “*Ο κινηματογράφος του πραγματικού*”), που συγκεκρινώνουν ένα σημαντικό μέρος της σχεδόν παγκόσμιας παραγωγής και οργανώνουν σπουδαία αφιερώματα στην ιστορία του ντοκιμαντέρ, οι ντοκιμαντερίστες φαίνεται να αποκτούν μια όλο και πιο διανγή εικόνα και συνείδηση της αυτονομίας, των πλούτων, των τεράστιων “ανοιγμάτων” που έχει επιτύχει το ντοκιμαντέρ, σαν ένα πρωταρχικής σημασίας είδος της κινηματογραφικής τέχνης, αλλά και του ενιαίου χαρακτήρα και της ενότητας, που ανακαλύπτεται ξανά, της κινηματογραφικής γλώσσας.

Ο Ρόμπερτ Κράμερ είναι ένας από τους βασικούς εκπροσώπους μιας σύγχρονης ανανέωσης των κινηματογραφικών ειδών. Από τις πρώτες ήδη ταινίες του, γυρισμένες στην Αμερική, στο τέλος της δεκαετίας του 1960, είτε πρόκειται για “αγωνιστικά” ντοκιμαντέρ της ομάδας *Newsreel*, είτε για προσωπικές πολιτικές ταινί-



Το ντοκυμαντέρ πρόσφατης παραγωγής "Microcosmos", ένα από τα λίγα ντοκυμαντέρ που βγήκε στις αίθουσες.

ες μυθοπλασίας, όπως η σημαντική του ταινία "Πάγος" (1969), που άσκησε μια μεγάλη επίδραση πάνω στους κινηματογραφιστές εκείνης της εποχής, γίνεται φανερό μια έντονη προσπάθεια του ανανέωσης τόσο των δομικών και μορφικών κωδικών του κινηματογράφου, όσο και της γενικότερης ηθικής και πολιτικής στάσης του κινηματογραφιστή σε σχέση με τον κόσμο, αλλά και με το έργο του. Στη σημαίνουσα ταινία του "Ακρογωνιαίος Λίθος" (1976) έχει ήδη επιτύχει να δώσει μιαν αυτονομία σε ένα μικτό είδος κινηματογράφου (ντοκιμαντερίστική μυθοπλασία, μυθοπλασιακό ντοκιμαντέρ). Αυτό το ύφος χαρακτηρίζει ακόμη και την πιο ξεκάθαρα ντοκιμαντερίστικη ταινία που γύρισε στην Πορτογαλία, το 1977, ή το βίντεο του "Ο Δικός μας Ναζί" (1984), αλλά και την ταινία του μυθοπλασίας, "Όπλα" (1980). Η ταινία του "Αυτοκινητόδρομος Ι/ΗΠΑ" αποτελεί μια από τις πιο ολοκληρωμένες εκφράσεις του μικτού και αυτόνομου αυτού είδους κινηματογράφου.

Από όλη αυτή την αναδρομή που κάναμε σε σημαντικές ντοκιμαντερίστικες ταινίες, από την

περίοδο των βουβών ντοκιμαντέρ, επιμένοντας ιδιαίτερα στην τόσο πλούσια σε έργα και σε καλλιτεχνικές αναζητήσεις και ιδέες, δεκαετία του 1920, ως τα σύγχρονα μικτά, ορισμένες φορές, σύνθετα ή δοκιμαϊκά ντοκιμαντέρ, θα μπορούσε να διαπιστώσει κανείς ότι οι ντοκιμαντερίστες, από την εποχή κιόλας του Ζαν Ρους, του Αντονιόνι, του Ρενέ και της Βαρντά, αναζητούν να βρουν τη χαμένη ενότητα του κινηματογράφου, που αποτελεί την ενιαία γλώσσα του. Για αυτό το λόγο, ανάμεσα στους άλλους, πληθαίνουν, από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και μετά, τα παραδείγματα μικτών ταινιών, που τείνουν να αυτονομηθούν σαν ένα ανεξάρτητο είδος κινηματογράφου. Και αναφέραμε προηγουμένως, αρκετές από αυτές τις σημαίνουσες μικτές ταινίες, που δημιούργησαν μετά από την ταινία του Ζαν Ρους, "Εγώ, Ένας Μαύρος", κινηματογραφιστές, όπως η Ανιές Βαρντά -που είχε, βέβαια, ήδη, γυρίσει ορισμένα αξιόλογα ντοκιμαντέρ,- η Γιούντιθ Έλεκ, ο Ρόμπερτ Κράμερ, ο Γιόχαν Βαν Ντερ Κέκεν, ο Ροβήρος Μανθούλης και πολλοί άλλοι. ♦

ΤΑΞΙΔΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Η 13^η περίοδος του Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Πραγματικότητα, η 13^η συνεχιζόμενη χρονιά, έχει την ίδια φρεσκάδα και συγχρόνως διεισ-

δυτική ματιά όπως και η πρώτη. Με ντοκιμαντέρ από όλο τον κόσμο, από την Γαλλία, την Αρμενία, την Ελλάδα και από άλλες χώρες, ο θεατής ταξιδεύει με όχημα την φαντασία του σκηνοθέτη σε μέρη άγνωστα και φανταστικά σε μια προσπάθεια να ερμηνεύσει την πραγματικότητα την οποία ζει καθημερινά. Τι σχέση έχει το ντοκιμαντέρ με την πραγματικότητα; Πιστεύω μια εξ' ολοκλήρου ποιητική ερμηνεία γίνεται με ένα ασυνείδητο τρόπο κατά την διάρκεια της θέασης, αλλά και μετά από αυτήν, όταν τα φώτα ανάβουν, κατά την διάρκεια της μεταθέσεως. Για αυτά τα ζητήματα μπορεί ο αναγνώστης να διαβάσει στην συνέντευξη του **Ροβήρου Μανθούλη** και το άρθρο του **Αντρέα Παγουλάτου**.

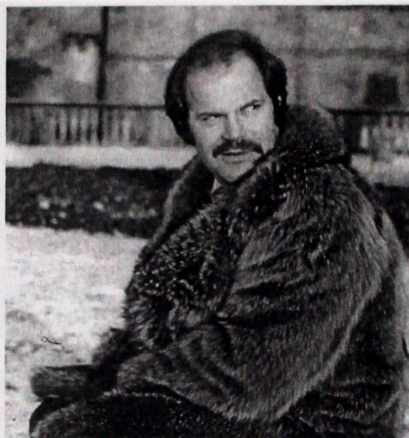
Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Στο **Γαλλικό Ινστιτούτο** διεξήχθη και αυτή τη φορά το Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Πραγματικότητα. Με πολύ πλούσιο πρόγραμμα και με ταινίες που δεν μπορεί κανείς να δει παρά σε τέτοια Φεστιβάλ, δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι ο θεατής γίνεται αναγνώστης και πιο συγκεκριμένα μελετητής του κινηματογράφου (βλέπε για την λειτουργία του Φεστιβάλ την συνέντευξη του Αντρέα Παγουλάτου στο 1^ο τεύχος αυτού του περιοδικού). Στην Οργανωτική Επιτροπή συμμετέχουν οι **Αντρέας Παγουλάτος**, ο **Νίκος Ήμελλος**, **Ηλίας Σκάντζικας** και **Βασίλης Σπηλιόπουλος**. Αυτή τη χρονιά παρουσιάστηκαν δύο πολύ σημαντικές ενότητες: το αφιέρωμα στον **Jean-Marie Drot** και αυτό στον **Artavazd Pelechian**. Ο πρώτος ήταν παλιά διευθυντής του Γαλλικού Ινστιτούτου στην Αθήνα, καλός γνώστης των ελληνικών, και ντοκιμαντερίστας. Συνεργάστηκε αποκλειστικά με την τηλεόραση, αλλά όλες οι σειρές των ντοκιμαντέρ που γύρισε έχουν ένα καθαρά κινηματογραφικό χαρακτήρα. Μπορεί κανείς να πει ότι είναι ταξιδιωτικά ημερολόγια, αλλά μέσα από την περιηγητική αφήγηση φαίνεται ο τό-

**ΓΙΑΝΝΗΣ
ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ**

πος στον οποίο αναφέρεται και πολύ περισσότερο οι ιδέες, το κοινωνικό status και ο πολιτισμός (η *Χώρα*) αυτού του τόπου. Είδαμε ντοκιμαντέρ

που αφορούν την Ελλάδα, μια διαφορετική ματιά, όχι αυτή του ξένου, αλλά αυτή του μελετητή αυτού του θέματος. Είδαμε τα Ταξιδιωτικά Ημερολόγια που αναφέρονται στην Ελλάδα, στη Βενετία, στη Ρώμη, στο Άμστερνταμ, στο Κεμπέκ, στη Νέα Υόρκη, στη Πολωνία, στο Περού, στην Αίγυπτο, στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ασχολήθηκε όμως περισσότερο με την τέχνη και τους πιονιέρους της: δύο σειρές, Η Τέχνη και οι Άνθρωποι και Η Χρυσή Εποχή του Μονπαρνάς, αποδεικνύουν αυτό. Στην πρώτη συναντιέται με τους Fernand Léger, Georges Rouault, Grotowski, Cartier Bresson κ.ά. Στη δεύτερη με τους Tristan Tzara, Aragon, Giacometti, Man Ray, Jean Cocteau κ.ά..

Ο **Artavazd Pelechian** είναι μια εντελώς διαφορετική περίπτωση. Οι ταινίες και αυτός ο ίδιος κινούνται στο περιθώριο της κατεστημένης τεχνοτροπίας. Δεν θα ήταν καθόλου υπερβολή αν λέγαμε ότι πρόκειται για ποιητικά ντοκιμαντέρ. Για ταινίες, περισσότερο, που δεν μπορεί κανείς να τις κατατάξει παρά σε ένα συγκεκριμένο είδος: ποιητικός κινηματογράφος. Ακόμη περισσότερο, ταινίες που δεν μπορεί κανείς να δει παρά σε Φεστιβάλ. Ο Pelechian είναι σκηνοθέτης και θεωρητικός του κινηματογράφου. Ξεκίνησε με το "Εναστρο Λεπτό", συν-σκηνοθεσία με τον *Lev Koulidjanov*, μετά σκηνοθέτησε το ντοκιμαντερίστικο μέρος της ταινίας του *Andrei Mikhalkov-Konchalovsky*, "Σιβηριάδα" (1977). Από το 1967 μέχρι το 1992 έχει κάνει έξι ταινίες: "Στην Αρχή" (10', 1967), "Εμείς" (30', 1969), "Οι Κάτοικοι" (10', 1970), "Οι Εποχές" (30', 1972), "Ο Αιώνας μου" (50', 1982) και "Τέλος" (8', 1992). Σε όλες του τις ταινίες διακρίνει κανείς την διάθεση της ερμηνείας της πραγματικότητας με ένα εικαστικό τρόπο, εικόνες που κινούνται, ανιμίτιον, με μοντάζ που δίνει ρυθμό και την ψευδαίσθηση της κίνησης εκεί όπου δεν υπάρχει. Σκοπός είναι να βγάλει τις ιδέες με ένα έμμεσο τρόπο, έτσι



“Ο Γιώργος από τα Σωτηριάνα” το ντοκιμαντέρ του Λευτέρη Ξανθοπούλου

το κινηματογραφικό κείμενο δεν καθοδηγεί αλλά προτείνει μια ανάγνωση, δεν είναι μια ωμή αναπαράσταση, αλλά μια εικονική πρόταση που ο θεατής την δέχεται για να επεξεργαστεί μετά το κείμενο (με την σημειωτική του έννοια). Εδώ έχουμε την χρησιμοποίηση του κειμένου όπως εμφανίζεται στην φιλοσοφική έννοια της Χώρας, του Πλάτωνα, και στην σημειωτική έννοια του ίδιου όρου από την Kristeva. Για παράδειγμα αναφέρει ο ίδιος: “Αποφάσισα να παρουσιάσω την ιστορία ενός λαού μην παρουσιάζοντας τα μνημεία του παρελθόντος, αλλά παρατηρώντας το παρόν, τους σημερινούς ανθρώπους. Γύρευα να εκφράσω τον απαράδεκτο χαρακτήρα κάθε εθνικής εχθρότητας, κάθε γενοκτονίας”, αναφερόμενος στην ταινία του “Εμείς”. Δυστυχώς δεν ήταν δυνατόν, για λόγους ανωτέρας βίας, να έρθει ο ίδιος κατά την διάρκεια των εργασιών του Φεστιβάλ, να μιλήσει και να συζητήσει με το κοινό για την τέχνη του και για τις απόψεις του.

Ακολούθησε ένα αφιέρωμα στις Μουσικές του Κόσμου, με ταινίες πολύ σημαντικές, “Η Ιστορία των Μπητλς”, του **Ρίτσαρντ Λέστερ** (1971), “Μπλουζ με Σφιγμένα Δόντια”, του **Ροβήρου Μανθοόλη** (1972), του ίδιου “Εντιθ Πιάφ, Δέκα Λεπτά Ευτυχίας την Ημέρα” (1974), “Το Ταγκό στο Ξύπνημα της Ημέρας” (1976), “Κούβα: Η μουσική και η Ζωή” (1979),

“Βραζιλία, Γη σε Έκσταση” (1979), “Η Ελλάδα της Τζαζ”, του **Τάκη Παπαγιαννίδη** (1997), “Γούντι Άλλεν, Ένας Ανήσυχος Άνθρωπος”, της **Μπάρμπαρα Κοπλ** (1997) και βέβαια το “Buena Vista Social Club”, του **Βιμ Βέντερς** (1999). Τέλος υπήρχε το αφιέρωμα: το Ντοκιμαντέρ της Μετανάστευσης, ελληνικά ντοκιμαντέρ. “Το Γράμμα από το Σαρλρουά”, το πολύ σημαντικό ντοκιμαντέρ του **Λάμπρου Λιαρόπουλου** (1965), “750.000”, του **Αλέξη Γρίβα** (1966), “Άνεμοι”, του **Απόστολου Κρωανά** (1967) και του ίδιου “Ήταν Μέρα Γιορτής” (1973), “Η Ελληνική Κοινότητα Χαϊδελεβέργης” (1976) και “Ο Γιώργος από τα Σωτηριάνα” (1978), δύο επίσης πολύ σημαντικά ντοκιμαντέρ του σκηνοθέτη και ποιητή, **Λευτέρη Ξανθοπούλου**.

Οι εργασίες του Φεστιβάλ έκλεισαν με τέσσερα ελληνικά ντοκιμαντέρ, πρόσφατες παραγωγές. Τα “Νυχτολούλουδα” (1998), του **Νίκου Γραμματικού**, μια διαφορετική ματιά στον κόσμο των τυφλών, “Περάσματα στον Παράδεισο” (1998), του **Γιάννη Λάμπρου**, προσωπικές ματιές στις τέσσερις εποχές μέσα από στιγμές καθημερινότητας των μοναχών στον δικό μας χώρο, οι “Σιωπηλές Μηχανές” (1998), του **Θανάση Ρεντζή**, σκηνοθέτη και θεωρητικού του κινηματογράφου, εκδότη του περιοδικού “Φίλιμ”, εδώ έχουμε μια καταγραφή αυτού που λέμε βιομηχανική αρχαιολογία, τέλος το “Ιδιαίτου Μύθοι” (1983-1999), του **Λευτέρη Χαρωνίτη**, που αναφέρεται στις ανασκαφές του Γιάννη Σακελλαράκη στο Ιδαίον Άντρον και την Ζώμινο, πάνω στον Ψηλορείτη.

Ο Jean-Marie Drot μίλησε με το κοινό, ένας διάλογος που ήταν πολύ διαφωτιστικός για το πώς αυτός βλέπει το ντοκιμαντέρ, τις σχέσεις του με τις άλλες τέχνες. Ένας διάλογος πολύ σημαντικός γιατί έτσι έρχεται σε επαφή ο δημιουργός με το κοινό του στον χώρο που προβάλλονται οι ταινίες του, διευκολύνοντας έτσι την κατανόηση των ταινιών, αλλά και μια πιο διεισδυτική ματιά του θεατή. Το Φεστιβάλ θα ταξιδέψει και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας, ευαισθητοποιώντας έτσι το ελληνικό κοινό για το καλό ντοκιμαντέρ. ▀

ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ

**ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ
ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**



**ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Β' ΕΚΔΟΣΗ**

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΚΑΛΑΝΤΙΔΗΣ

Αναπαραστάσεις αποκαλούμε τις εκδοχές με τις οποίες οργανώνεται η αίσθησή μας για τον κόσμο ή για κάποιο τμήμα του κόσμου.

Τα καλλιτεχνικά έργα λειτουργούν αναπαραστατικά, αποκομμένα σε χρόνο και χώρο από την καθημερινή μας ζωή. Στον κινηματογράφο, στη φωτογραφία, στη ζωγραφική, στο σχέδιο, οι εικόνες αγωνίζονται να παράγουν τα αποτελέσματα της φυσικής αντίληψης διαμέσου μιας διαδικασίας τελείως διαφορετικής από τη φυσική αντίληψη.

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Στη βάση του ο κινηματογράφος αναπαριστά τα πολυάριθμα αντικείμενα που αποτυπώνονται σε φως και σκιά (μηχανική πλευρά) σε μια χρονική διάρκεια μιας ή δύο ωρών (χρονική πλευρά). Τα πρώτα στοιχεία της κινηματογραφικής αναπαράστασης είναι αντιληπτικά.

Όμως η κινηματογραφική αναπαράσταση είναι κάτι περισσότερο από μια σειρά φωτογραφιών. Ο κόσμος του κινηματογράφου δεν είναι ένας κατάλογος από πράγματα που εμφανίζονται στην οθόνη· ο κόσμος του κινηματογράφου είναι ένας τρόπος εμπειρίας, όπως ο κόσμος της φαντασίας.

Η βασική αντίληψη για την κινηματογραφική ταινία είναι ότι αποτελεί απλά ένα προϊόν κατασκευασμένο από το φως και τη σκιά στη ζελατίνα. Η πλήρης κινηματογραφική αναπαράσταση, όμως, είναι ένα σημαντικό δημιούργημα του μυαλού. Η δομή της κινηματογραφικής αναπαράστασης από την αρχή μέχρι το τέλος είναι μια διαδικασία όπου τα τμήματα ορίζονται από το ευρύτερο σύνολο που σχηματίζουν και όπου η πίστη και η αμφιβολία γι' αυτά που προβάλλονται στην οθόνη διαπερνούν το θεατή, ενώ το μυαλό του γλιστράει μέσα στον κόσμο της αναπαράστασης.

Η γοητεία του κινηματογράφου βρίσκεται τόσο στην πραγματική όσο και στη μη πραγματική του διάσταση. Ο θεατής συμμετέχει από τη μια στον οικείο κόσμο της καθημερινής του εμπειρίας, ενώ από την άλλη γλιστρά στον τελείως διαφορετικό κόσμο. Η κινηματογραφική εμπειρία γενικά και κάθε στιγμή δράσης ενός κινηματογραφικού έργου κινείται ανάμεσα στη ρεαλιστική αντιληπτικότητα και σε μια προσπάθεια και μορφή αφαίρεσης.

ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΜΙΑΣ ΑΠΟΥΣΙΑΣ

Η σκοτεινή αίθουσα προβολής, η κινούμενη εικόνα, ο ήχος, το ότι η εικόνα και το αντικείμενο αναγνωρίζονται μεταξύ τους, αποτελούν στοιχεία που κατά τον Christian Metz συμβάλλουν στην αίσθηση της πραγ-



“Δαμάζοντας τα Κύματα”, η ταινία του Λαρς Φον Τρίεν

ματικότητα. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά οδηγούν στα να τοποθετήσουν το θεατή μπροστά από μια κινηματογραφημένη εικόνα σαν να βρίσκεται μπροστά σε μια πραγματική σκηνή της ζωής.

Από την άλλη όμως υπάρχουν μη ψευδαισθητικά στοιχεία που κάνουν τους θεατές να αντιμετωπίζουν την ταινία όχι ως ζωή αλλά ως εικόνα με τη σαρτρική έννοια, ως παρουσία μιας απουσίας. Το κάδρο είναι η φυσική διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην εικόνα και στην πραγματικότητα, μια εικόνα που παρουσιάζεται στο θεατή από κάποιον άλλο και που τον αναγκάζει να παρακολουθήσει “εκεί”, στο κάδρο, και όχι αλλού.

Η παραδοσιακή θέση για την αναπαράσταση προωθήθηκε με τον πιο δυναμικό τρόπο από τον Roger Scrutton σύμφωνα με τον οποίο η σχέση του κινηματογράφου με τον φυσικό κόσμο είναι τόσο στενή και χωρίς μεσολαβητές ώστε ούτε οι ανθρώπινες προθέσεις, ούτε οι αξίες μπορούν να τη διαρρήξουν. Για τον Scrutton, όπως και για τον Erich Auerbach πιο πριν, η αναπαράσταση είναι πάντοτε μια πράξη θέλησης, μια μορφοποίηση των υλικών για να παραχθεί μια σημαντική εικόνα του κόσμου. Η κινηματογραφική αντίληψη λειτουργεί όπως και η φυσική αντίληψη.

Ενώ ο Scrutton αναφέρεται στην κινηματογραφική αναπαράσταση σαν ειδική ή μεγεθυμένη περίπτωση αντίληψης, οι μοντερνιστές της σημειωτικής και του μετά-δομισμού αναφέρονται σε αυτήν σαν μια ειδική και περιορισμένη περίπτωση επιβολής σημασίας. Μολονότι η πλοκή δεν είναι υποκατάστατο της ταινίας, πραγματικά συσχετίζει τις πρωταρχικές πλευρές της αντίληψης με την έσχατη εμπειρία της σημασίας και αξίας. Αντιλαμβανόμαστε την αναπαράσταση σαν μια οποιαδήποτε μεγάλη μονάδα που τραβάει και κατευθύνει την προσοχή μας. Η αναπαράσταση εμφανίζεται σαν η απαραίτητη μορφή κάτω από την οποία υπάρχουν οι φαντασίες και τα όνειρα.

Αναπαράσταση και επιβολή σημασίας, λοιπόν, είναι τρόποι συμβολισμού. Ενώ όμως η επιβολή σημασίας γίνεται με αυθαίρετες σχέσεις, η αναπαράσταση γίνεται με βάση την αρχή της αναλογίας: χρησιμοποιεί συστήματα σημείων που είναι αναλογικά προς τα δηλωμένα. Εντούτοις, η αναπαράσταση δεν αποτελεί καθαρή αναλογία, γιατί περικλείει αφαίρεση και κωδικοποίηση. Δεν μεταφέρει το δηλωμένο με ακρίβεια, αλλά με προσθήκες, αφαιρέσεις ή τροποποιήσεις, οι οποίες εξαρτώνται από την κουλτούρα και από τις καλλιτεχνικές συμβάσεις. ▲

ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ-ΑΝΤΡΕ ΦΡΕΝΙΩ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΚΑΙ
ΠΟΙΗΣΗ



ΛΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ένα σύντομο ιστορικό

Ο ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΕ ΣΤΙΧΟΥΣ

Στις αρχές του, ο τούρκικος κινηματογράφος ήταν πρωτόλειο,
Τα πρωτόγονα εργαλεία του, η στοιχειώδης τεχνική του.
Κατόπιν γίνεται πατριωτικός και ακόμη, συχνά, στρατιωτικός.
Πάντα τα πρότυπά του έρχονταν από την Δυτική Ευρώπη.
Χάρη στον στρατό, οι πολεμικές σκηνές ήταν μνημειώδεις.
Οι τεχνικές επιτυχίες δεν ήταν παρά ατυχήματα.

Το 1950, το μελόδραμα γίνεται ουσιαστικό.
Εκεί υπήρχαν ίντριγκες και διάλογοι τόσο συναισθηματικοί
που όλες οι ταινίες ήταν ισάξιες του "Love Story".
Οι χαρακτήρες δεν μπορούσαν παρά να είναι στο φεγγάρι,
με μύτες και χαμόγελα, αποτελέσματα μιας πλαστικής χειρουργικής.

Το 1970 υπήρχαν τα γεγονότα των μεγάλων κοινωνικών διαδικασιών.
Τα θέματα ήταν ιδεολογικά, δογματικά, ιερά.
Στο πορνό, το γυμνό κυριαρχούσε, διεισδυτικό, κραυγαλέο ή αυθαίδηκο.
Η διακριτικότητα αφέθηκε για το Κράτος.
Η λογοκρισία τον χαρακτήρισε με τον όρο "επιθλαβές".

Κατά την διάρκεια σχεδόν είκοσι χρόνων ο εν λόγω τούρκικος κινηματογράφος αποκαθίσταται.

Από το 1980, οι παλιές απίτες σπάνιζαν.
Αλλά η ανάπτυξη του κινηματογράφου δεν ήταν καθόλου οριζόντια.
Η ενέργειά του δεν ήταν καθόλου αισθηματική, ούτε δακρύβροχη αλλά ακαλίνωτη.
Ο τούρκικος κινηματογράφος έγινε πειραματικός,
ακόμη οικολογικός, ακόμη θεωρητικός...
Η μουσική του πέραγε από το φεγγαρόφωτο στο αντίθετο σημείο,
Οι τεχνικές του ήταν δυσνόητες ή διακοσμητικές...

Αλίμονο, η οθόνη γέμισε τώρα με αμερικάνικες ταινίες,
Όλες κυρίαρχες

του Ταλάτ Σαϊτ Χαλμάν

Χιομοριστικό ποίημα που απαγγέλθηκε από τον Ταλάτ Σαϊτ Χαλμάν, Υπουργό Πολιτισμού, στο Φεστιβάλ Τούρκικου Κινηματογράφου, στο Lincoln Centre, στην Νέα Υόρκη, στις 20 Σεπτεμβρίου 1994, κατά την διάρκεια ενός στρογγυλού τραπέζιου.

Το αφιέρωμα αυτό δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την βοήθεια στις μεταφράσεις των κ. Στέλιο Ροϊδη (συνέντευξη της Φεριντέ Τοισέκογλου) και του Χασάν Ερίν (για τις υπόλοιπες συνεντεύξεις). Εκτός από την συνέντευξη με την Γιεσίμ Ουστάογλου που έγινε κατά την διάρκεια του τελευταίου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Συναντήσαμε όλους τους συνεντευξιαζόμενους κατά την διάρκεια των Φεστιβάλ Σάμου, Δράμας και στην συνάντηση των Φεστιβάλ Δράμας και Άγκυρας, στη Δράμα, η συνέντευξη με την Φεριντέ Τοισέκογλου έγινε με την μεσολάβηση του κ. Ροϊδη. Ευχαριστούμε για την βοήθειά τους όλους αυτούς. Τα ιστορικά κείμενα τα πήραμε από το βιβλίο "Le cinema turc", εκδ. Centre Georges Pompidou, επιμέλεια Mehmet Basutsu, Παρίσι 1996.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

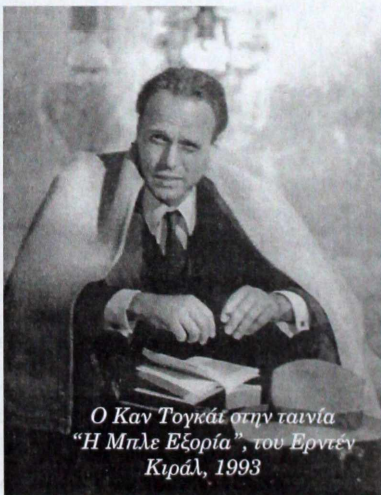
Μια εισαγωγή

Ο τούρκικος κινηματογράφος, και πάλι ελπιδοφόρος, όπως δεν πρέπει να γίνονται συ-

ΣΙΜΟΣ
ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

και του '70, όπου ένας λαός ολόκληρος κατέκλυζε τις αίθουσες για να δει τις τριακόσιες περίπου ταινίες που έβγαιναν κάθε χρόνο. Έκτοτε δέχτηκε τη μεγάλη τεχνολογική επίθεση του αμερικάνικου κινηματογράφου, την εισβολή της τηλεόρασης, του βίντεο και της καλωδιακής, και έτσι, στις αρχές της δεκαετίας του '90 απλώς διαπιστώθηκε ο θάνατος του Γιεσιλτσάμ, του τούρκικου Χόλλιγουντ. Έβγαιναν το πολύ δέκα ταινίες το χρόνο, που στην πλειονότητά τους δε μπορούσαν καν να βγουν στην αίθουσα. Είναι αξιοπερίεργο το πώς, μέσα στην ίδια δεκαετία, η αναγέννηση ήρθε τόσο γρήγορα μετά την πτώση.

Υπήρξαν και ταινίες-σταθμοί, όχι αριστουργήματα, αλλά μεγάλες εμπορικές επιτυχίες, που έδωσαν το σύνθημα αυτής της βετεράνων ή και πολύ νέθεατές στις οθόνες. Το αυκοινού για "δικές του" ταιθεί και με την άνοδο μιας κουλτούρας, άμεσα συνδε- Όμως, μεταξύ των νέων, αθόρυβοι, πιο προσωπιο-σύτερο μια προσωπική έκ-επιτυχία. Ο Ζεκί Ντεμίρ θωότητα", μας μιλάει για ζουν στις παρυφές των πό-Τζειλάν εντυπωσίασε με έναν ύμνο στη φύση και Ντερβίς Ζαϊμ έκανε με ε-δράμα, "Τούμπα Μέσα σε σε τις εντυπώσεις, καθώς θνή φεσιβάλ (μεταξύ των κης το 1977).



Ο Καν Τζογκάτ στην ταινία
"Η Μπλε Εξορία", του Ερνιέν
Κιράλ, 1993

στο τέλος του εικοστού αιώνα, είναι και πριν μερικές δεκαετίες. Βέβαια, γκρίσεις με την μεγάλη εποχή του '60 αναγέννησης. Ήταν ταινίες ων, που έφεραν χιλιάδες ξανόμνο ενδιαφέρον του νίες μπορεί ίσως να εξηγη-συγκεκριμένης λαϊκής δεμένης με την τηλεόραση. υπάρχουν σκηνοθέτες πιο κοί, που αναζητούν περισ-φραση, παρά την εμπορική Κουμπούζ, στην ταινία "Α-κάποιους φουκαράδες που λεων. Ο Νουρί Μπιλγκέ την ταινία του "Το Χωριό", στη ζωή στην εξοχή, ενώ ο λάχιστα χρήματα το ταπεινό Φέρετρο", το οποίο κέρδι-και πολλά βραβεία σε διε-οποίων και της Θεσσαλονι-

Υπάρχουν και οι Τούρκοι του εξωτερικού, ιδίως της Γερμανίας, που μας έδωσαν αξιόλογα δείγματα με ήρωες χαμένους ανάμεσα σε δύο κουλτούρες ("Η Πληγή", "Οι Ντίλερ"), ενώ ο Κουτλούγ Αταμάν έκανε την ταινία "Η Λόλα και ο Μπίλι ο Τρομερός", ήρωας της οποίας είναι ένας ομοφυλόφιλος Τούρκος που ζει στο Βερολίνο. Ο Φερζάν Οζπετέκ, που ζει εδώ και είκοσι χρόνια στην Ιταλία, μετά το "Χαμάμ" συνεχίζει με το "Τελευταίο Χαρέμ" που κινείται στον χώρο των μεγάλων ευρωπαϊκών συμπαραγωγών.

Φέτος οι εκπλήξεις συνεχίζονται. Η νέα ταινία του Ζεκί Ντεμίρ Κουμπούζ, "Η Τρίτη Σελίδα", αναφέρεται στον κόσμο των άμοιρων εκείνων που οι τραγικές ιστορίες τους δεν πίνουν παρά λίγες αράδες στις τρίτες σελίδες των εφημερίδων. Η δεύτερη ταινία του Νουρί Μπιλγκέ Τζειν, "Η Ανία του Μάν", στοχάζεται πάνω στη σχέση της ζωής με την Τέχνη. Η Γιεσίμ Ουστάογλου, με το "Ταξίδι στον Ήλιο", αγγίζει ένα καυτό πρόβλημα: το γεγονός ότι η πολιτική πραγματικότητα καθιστά τις σχέσεις των Τούρκων ολόένα και πιο δύσκολες, ακόμα και στις ερωτικές σχέσεις... Σημασία έχει πως αυτή η κινηματογραφία διευρύνεται, ξεπερνάει τα όρια της. Ο τούρκικος κινηματογράφος είναι εδώ. ▼

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ

από το 1895 έως το 1923

Οταν οι αδελφοί Λυμιέρ κυριάρχησαν στο κινηματογραφικό πεδίο πολλοί άνθρωποι από διάφορες χώρες θέλησαν να προβάλλουν ταινίες με την μηχανή τους. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν ο Θόδωρος Βαφειιάδης, ξακουστός φωτογράφος στην Κωνσταντινούπολη. Έγραψε ένα γράμμα στους Λυμιέρ με το οποίο τους ζπούσε να του στείλουν μια από τις μηχανές τους. Αυτό όμως δεν μπορούσε να γίνει επειδή τότε αυτοί δεν διέθεταν παρά μια μόνη μηχανή που την χρησιμοποιούσαν για τις δικές τους προβολές.

**ΜΠΟΥΡΣΑΚ
ΕΒΡΕΝ**

λιστα η απαγόρευση έγινε με φερμάνι του σουλτάνου. Από το 1896 μέχρι το 1899 και άλλοι μηχανικοί των Λυμιέρ

επισκέφτηκαν την Τουρκία. Ο περίφημος κόκορας, σίμα της Pathe, έγινε γνωστός στη Τουρκία από το 1897 όταν ο Sigmund Weinberg, Εβραίος, πολωνικής καταγωγής, άνοιξε ένα μαγαζί και πούλαγε κινηματογραφικά υλικά, αργότερα έγινε ο αντιπρόσωπος των Λυμιέρ στην Τουρκία και ανέλαβε την δύσκολη εργασία να κάνει γνωστό τον κινηματογράφο σε αυτή την χώρα. Υπάρχουν πολλά ντοκουμέντα αλλά κανένα δεν αναφέρει το όνομά του στους πρώτους κινηματογραφιστές, από πολλούς κριτικούς και ιστορικούς του κινηματογράφου θεωρείται ότι αυτός ήταν ο πρώτος. Ο Weinberg έκανε τις πρώτες προβολές στο καφέ Κονκόρντια και στη συνέχεια στο Φεβζιέ, που ήταν ονομαστό για τις παραστάσεις καραγκιόζη, από τότε έγινε αίθουσα προβολής κινηματογράφου. Το 1898 ένα Γάλλος, ο Cambon, χρησιμοποίησε το παλιό θέατρο Μπενιογλού, που έπαιζε επιθεωρήσεις, και το μετέτρεψε σε αίθουσα προβολής με σύγχρονο εξοπλισμό, ο οποίος είχε την δυνατότητα να προβάλλει τις ταινίες υποτιπλισμένες στα τούρκικα. Ο Weinberg απειπίθηκε με την ανανέωση του εξοπλισμού του και προσέλαβε έναν να απαγγέλλει τις ταινίες στα τούρκικα. Όταν όμως προσπάθησε να προβάλλει μια ταινία στο σπίτι του Πασά Αχμέτ Ιzzέτ, υπογραμμιά του Σουλτάνου, έγινε ένα ατύχημα και καταστράφηκε όλο το σπίτι και οι γύρω εγκαταστάσεις από την φωτιά που προκλήθηκε. Επειδή η Pathe δεν είχε εκπρόσωπο από το 1897 μέχρι το 1908 και για να αντιμετωπίσει τον ανταγωνισμό της Lumiere, αποφάσισε να στείλει ένα εκπρόσωπο για να κατασκευάσει μια κινηματογραφική αίθουσα σε ένα κατάλληλο μέρος, αυτός ο άνθρωπος δεν ήταν άλλος από τον Weinberg.

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΠΡΟΒΟΛΕΣ

Λίγο μετά από το 1896, χρονιά της αλληλογραφίας Βαφειιάδη-Λυμιέρ, αυτοί έστειλαν κάποιους μηχανικούς προβολής που είχαν εκπαιδευθεί. Αυτοί πρόβαλαν ταινίες αλλά και γύριζαν ταινίες όπου και να πήγαιναν. Εγκατέστησαν την κάμερά τους στην πιο γνωστή οδό και ανήγγειλαν την προβολή, καλώντας τον κόσμο να την δει. Ένας από αυτούς, ο Alexandre Promio διηγείται: "Όσο για το ταξίδι που έκανα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, δεν έχω τίποτε άλλο να διηγηθώ από την δυσκολία που είχα να εισάγω την κάμερα σε αυτή τη χώρα. Αυτή την εποχή, κατά την διάρκεια της βασιλείας του Αμπντουχαμίτ, κάθε μηχανή με μανιβέλα θεωρείται σαν μια ύποπτη μηχανή. Για να μας αφήσουν να περάσουμε έπρεπε να ζητήσουμε την παρέμβαση του πρεσβευτή της Γαλλίας και να πάρουμε κάποια χρήματα που είχαμε δώσει σε κάποιους υπαλλήλους. Έτσι μπόρεσα να δουλέψω στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, τη Γιάφφα, την Ιερουσαλήμ και άλλες πόλεις...". Ο Promio έκανε το δεύτερο τράβελινγκ στην ιστορία του κινηματογράφου τοποθετώντας την κάμερά του σε ένα καϊκι, το πρώτο ήταν στην Βενετία και το τρίτο στον Νεβλο. Οι δύο συνάδελφοί του, όμως, είχαν μια άλλη πρωτιά στην ιστορία του τούρκικου κινηματογράφου: την λογοκρισία, μά-

επισκέφτηκαν την Τουρκία.

Μέχρι την Δεύτερη Συνταγματική Μοναρχία ο κινηματογράφος δεν ήταν παρά ένα τμήμα του παραδοσιακού τούρκικου θεάτρου, της επιθεώρησης και του τσίρκου. Οι ακατάλληλοι χώροι,

ο φωτισμός και η οθόνη, που δεν ήταν καλής ποιότητας, έδιναν ένα χλωμό τονισμό και εικόνες που κουνιόνταν, θα πρέπει να προσθέσουμε ότι αυτές οι κινούμενες εικόνες θεωρούντο ως εχθρικές, σύμφωνα με τα θρησκευτικά έθιμα και ήθη, αν λάβουμε όλα αυτά υπόψη μας τότε θα καταλάβουμε πόσο δύσκολο ήταν να γίνει δημοφιλής ο κινηματογράφος. Προνοπτικός ο Weinberg άνοιξε μια αίθουσα στην συνοικία Πέραν που την ονόμασε Ραθι, πολλοί άλλοι του ακολούθησαν στην Κωνσταντινούπολη και σε άλλες ανατολικές πόλεις. Ο Weinberg έβγαλε ανακοινώσεις στα γαλλικά, στα ελληνικά, στα αρμενικά και στα γερμανικά, για να επεκτείνει τις επιχειρήσεις του και να ανοίξει αίθουσες στις συνοικίες όπου κατοικούσαν αυτοί. Από το 1908 ήταν ακόμη περιορισμένα τα ήθη έτσι οι γυναίκες δεν μπορούσαν να πηγαίνουν ελεύθερα στις αίθουσες, ο εξώστης ήταν για αυτές και η υπόλοιπη αίθουσα για τους άντρες. Άλλες αίθουσες οργάνωναν προβολές μόνο για γυναίκες. Κατά την διάρκεια του καλοκαιριού μια κουρτίνα χώριζε την αίθουσα στη μέση, κάνοντας ένα είδος χαρμιού.

Εν τω μεταξύ ο Weinberg έκανε ιδιωτικές προβολές, όπως και προβολές σε σχολεία. Κατά τη διάρκεια μιας από αυτές ένας νέος αξιωματικός γοντεύτηκε από τον κινηματογράφο, έτσι έμαθε την τέχνη, έγινε βοηθός του Weinberg και αργότερα τον αντικατέστησε και έγινε ένας από τους προδρόμους του τουρκικού κινηματογράφου, τελικά ο Φουάτ Ουζκινάι, αυτό ήταν το όνομά του, άνοιξε την αίθουσα Milli, που υπήρχε μέχρι το 1957, σε συνεργασία με τους αδελφούς Σεντέν. Αυτοί άνοιξαν μετά μια εταιρεία παραγωγής με την ελπίδα να έχουν το μονοπώλιο σε αυτόν τον τομέα.

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ

Αυτές οι δραστηριότητες σταμάτησαν λόγω του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το εθνικιστικό κλίμα που υπήρχε προκάλεσε την καταστροφή του μνημείου του Αγίου Στεφάνου που το είχαν φτιάξει οι Ρώσοι για να οριοθετήσουν τις πιο προωθημένες γραμμές τους, κατά την διάρκεια του πολέμου. Μια εταιρεία από την Βιέννη ήταν επιφορτισμένη να κινηματογραφήσει το γεγονός της καταστροφής του, ήθελαν ένα Τούρκο σκηνοθέτη που δεν ήταν άλλος από τον Φουάτ Ουζ-

κινάι, αυτή ήταν η πρώτη τουρκική ταινία (14 Νοεμβρίου 1914), αν και ντοκουμέντα αναφέρουν ότι είχαν γυρίσει τρεις ταινίες πριν το 1914, οι οποίες δεν υπάρχουν πουθενά, ακόμη και αυτή του Ουζκινάι έχει χαθεί. Έτσι οι πρώτοι κινηματογραφιστές είναι οι αδελφοί Μανάκια που γύρισαν από τις 5 έως τις 26 Ιουνίου 1911 την επίσκεψη του Σουλτάνου Μεχμέτ Ρεζά Ε΄ στην Θεσσαλονίκη και το Μοναστήρι.

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος έφερε ήπτες αλλά και νέες σκέψεις, ο Ευβέρ Πασά, υπουργός Άμυνας, παρατήρησε την δύναμη του κινηματογράφου στη προπαγάνδα καθ'όλη τη διάρκεια του πολέμου. Κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψης στην Γερμανία επισκέφτηκε τον κινηματογραφικό τομέα και διέταξε να γίνει ένα παρόμοιο κέντρο στην Τουρκία. Το 1915 το Γραφείο του Στρατιωτικού Κέντρου Κινηματογράφου (MOSD) δημιουργήθηκε και είχε επικεφαλής τον Weinberg και δεύτερο Ουζκινάι. Ο πρώτος γύρισε μια ταινία για τον Ευβέρ Πασά και την οικογένειά του και στην συνέχεια πήγε για να γυρίσει σκηνές από τον πόλεμο. Στην εκκλησία της Αγίας Ειρήνης, που ήταν Πολεμικό Μουσείο, γίνονταν οι προβολές των τουρκικών και συμμαχικών ταινιών. Αυτό το Γραφείο είναι το πρώτο Ίδρυμα κινηματογραφικής παραγωγής στην Τουρκία, λειτούργησε με λίγα μέσα και ημι-παγγελματίες και δεν μπορούσε παρά να παράγει ταινίες μικρού μήκους και παρόμοια ντοκιμαντέρ.

Ο Weinberg προσπάθησε να κάνει τρεις ταινίες μεγάλου μήκους, η πρώτη απέτυχε να ολοκληρωθεί, η δεύτερη, όπως και η προηγούμενη έγινε με τον θίασο του Αρσάκ Μπενλιγιάν, και το έργο του Μολιέρου, τον "Γάμο δια της βίας", την οποία σκηνοθετούσε ένας Γάλλος, ο οποίος αρνήθηκε να δεχθεί τον τίτλο "Το Μυστήριο της Κωνσταντινούπολης", αλλά η ταινία ολοκληρώθηκε από τον Ρεζάτ Ρινβάν, με διευθυντή φωτογραφίας του Φουάτ Ουζκινάι, με τον τίτλο "Ο Γάμος του Αγά Χιμέτ" (1916-1918), επειδή εν τω μεταξύ κηρύχθηκε ο πόλεμος Πολωνίας-Γαλλίας και το γαλλικό συνεργείο έπρεπε να φύγει. Ο πόλεμος ήταν ο λόγος που ο Weinberg έπρεπε να φύγει, το 1916, όταν το τρίτο του σχέδιο βρισκόταν στο στάδιο της ολοκλήρωσης, τώρα η Ρουμανία, χώρα καταγωγής του, κήρυξε τον πόλεμο στην Τουρκία και τον αντικατέστησε ο Φουάτ Ουζκινάι. ■

ΟΙ ΝΕΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ ΕΧΟΥΝ ΦΕΡΕΙ ΤΗΝ ΑΛΛΑΓΗ

Η Εμρέ Μπαζάκ συνομιλεί με τον Γιάννη Φραγκούλη

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για την τούρκικη κινηματογραφία. Θα ήθελα πρώτα να μιλήσω για τις ταινίες μικρού μήκους. Υπάρχουν πέντε ή έξι πανεπιστημιακά τμήματα στην Τουρκία που παράγουν μόνο ταινίες σε βίντεο. Έτσι οι φοιτητές δεν μπορούν να έχουν την εμπειρία του φιλμ. Μετά από το σχολείο δεν έχουν ούτε ιδρύματα ούτε κάποιοι να τους βοηθήσει. Το υπουργείο Πολιτισμού βοηθά μόνο τις ταινίες μεγάλου μήκους. Δεν υπάρχει καμιά βοήθεια για τις ταινίες μικρού μήκους στην Τουρκία. Μπορούμε να μιλήσουμε για την βοήθεια της τηλεόρασης που τα τελευταία χρόνια άρχισε την παραγωγή ταινιών μικρού μήκους. Δίνουν τεχνική βοήθεια και έχουν συμβάλει σε περισσότερο από 10 ταινίες μικρού μήκους τα δύο τελευταία χρόνια. Στο τομέα του ντοκιμαντέρ και των κινουμένων σχεδίων, η τηλεόραση δεν δίνει βοήθεια γιατί κάνουν ανάλογες παραγωγές στην τηλεόραση.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Είδαμε κάποιες τούρκικες ταινίες στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης...

Μεγάλου μήκους, βέβαια. Στις μεγάλου μήκους είναι διαφορετικά. Οι σκηνοθέτες των ταινιών μεγάλου μήκους βρίσκουν πιο εύκολα λεφτά από αυτούς των ταινιών μικρού μήκους. Μπορούν να βοηθηθούν από το υπουργείο

Στο Φεστιβάλ Δράμας η Εμρέ Μπαζάκ ήταν στην Κριτική Επιτροπή του Διεθνούς Διαγωνιστικού Τμήματος. Αντιπρόεδρος του Κινηματογραφικού Οργανισμού της Αγκυρας, είναι ένα από τα πιο κατάλληλα πρόσωπα για να μας μιλήσουν για τον τούρκικο κινηματογράφο. Μιλήσαμε για τις ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, για τις συνθήκες παραγωγής και για τις νέες τάσεις του τούρκικου κινηματογράφου.

Πολιτισμού, αλλά και από ιδιωτικά ιδρύματα, υπάρχουν εταιρείες παραγωγής. Στις ταινίες μεγάλου μήκους υπάρχει η τάση του λαϊκού κινηματογράφου, που είναι πολύ μεγάλη, επειδή οι θεατές είναι τόσο πολλοί όσο και στις αμερικάνικες ταινίες. Σε αυτές τις ταινίες παίζουν άνθρωποι της τέχνης ως ηθοποιοί, δίνοντας μια διάσταση της τέχνης σε αυτές τις ταινίες. Μια άλλη τάση είναι οι ταινίες τέχνης που γίνονται από νέους σκηνοθέτες. Παράγουν πολλές καλές ταινίες.

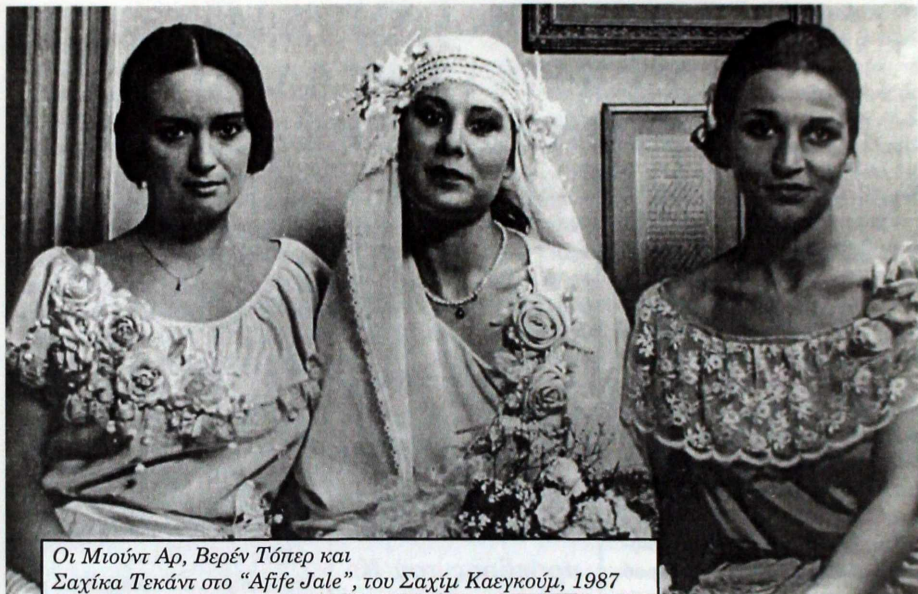
Μπορούμε να διακρίνουμε μια αλλαγή της κινηματογραφίας στην Τουρκία;

Ναι. Είναι οι νέοι κινηματογραφιστές που έχουν φέρει αυτή την αλλαγή. Πιθανόν οι επιρροές τους ήταν από άλλους σκηνοθέτες, γράφουν μόνοι τους το σενάριό τους, εκτός από την σκηνοθεσία κάνουν και την φωτογραφία και το μοντάζ μερικές φορές. Το συνεργείο είναι μειωμένο, ο προϋπολογισμός είναι χαμηλός, αρνούνται την κυβερνητική βοήθεια, κάνουν την ταινία τους και έχουν μεγάλη επιτυχία στα Φεστιβάλ.

Οι τούρκικες ταινίες κόβουν εισπύρια σχετικά με τις αμερικάνικες;

Οι ταινίες του λαϊκού κινηματογράφου έχουν περισσότερους θεατές και από τις αμερικάνικες ταινίες. Οι ταινίες τέχνης δεν έχουν πολλούς θεατές.

Μήπως αυτοί οι σκηνοθέτες ταινιών τέχνης τείνουν να δημιουργήσουν μια σχολή;



Οι Μιούντ Αρ, Βερέν Τόπερ και Σαχίκα Τεκάντ στο "Afife Jale", του Σαχίμ Καεγκούμ, 1987

Νομίζω ότι κάτι τέτοιο γίνεται. Αλλά είναι πολύ νωρίς για να μιλήσουμε για μια σχολή.

Στην Ελλάδα ξέρουμε το Φεστιβάλ της Κωνσταντινούπολης.

Είναι το πιο μεγάλο στην Τουρκία. Αλλά υπάρχει και αυτό της Άγκυρας, που δεν είναι σαν αυτό της Κωνσταντινούπολης, που είναι διεθνώς γνωστό. Αυτό της Άγκυρας είναι πιο γνωστό για τις ταινίες μικρού μήκους. Υπήρχε σε αυτό ένα εθνικό τμήμα, όπως στο Φεστιβάλ της Δράμας, αλλά τώρα αλλάζει, δίνει λιγότερη σημασία στις ταινίες μικρού μήκους, κάτι που είναι άσχημο γιατί αυτός ήταν ο χαρακτήρας του που τον έκανε μοναδικό στην Τουρκία.

ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΕΠΑΦΕΣ

Υπάρχει και ένα τρίτο Φεστιβάλ;

Το δικό μας, το Φεστιβάλ Ευρωπαϊκών Ταινιών. Είμαστε μια ομάδα που έφυγε από το Φεστιβάλ της Άγκυρας, οργανώνουμε αυτό το Φεστιβάλ που επισκέπτεται κάθε χρόνο τέσσερις πόλεις της Τουρκίας, με το ίδιο πρόγραμμα, και διαρκεί σε κάθε πόλη έξι μέρες. Υπάρχουν ταινίες

μικρού και μεγάλου μήκους. Υπάρχουν ακόμη άλλα δύο ή τρία Φεστιβάλ, όλα κυρίως για τις ταινίες μεγάλου μήκους.

Τι γνωρίζετε από τον ελληνικό κινηματογράφο, εκτός, βέβαια, από τον Αγγελόπουλο;

Όλος ο κόσμος γνωρίζει τον Αγγελόπουλο. Έχουμε πολλές δυσκολίες να γνωρίσουμε τις ελληνικές ταινίες,

δεν έχουμε τον τρόπο να τις παρουσιάσουμε επειδή δεν έχουμε καλές σχέσεις με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, δεν ξέρω γιατί, δεν μας δίνουν ταινίες. Θα ήθελα πολύ να παρουσιάσω ελληνικές ταινίες στο Φεστιβάλ μας. ●

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Γεννήθηκε στην Άγκυρα, σπούδασε στο Πανεπιστήμιο Hacettepe της Άγκυρας, στο Τμήμα Διοικητικών Επιστημών και Μάνατζμεντ. Από το 1992 έως το 1995 ήταν μέλος της Διοικούσης Επιτροπής και Συντονιστής του Τμήματος Ταινιών Μικρού Μήκους του Διεθνούς Φεστιβάλ Άγκυρας. Από το 1995 είναι Γενικός Γραμματέας του Φεστιβάλ Ευρωπαϊκών Ταινιών (Festival on Wheels) και από το 1998 Αντιπρόεδρος του Κινηματογραφικού Οργανισμού της Άγκυρας.

Ο Μουκσίν Ερτουγκρούλ, άνθρωπος του θεάτρου και κατόπιν του κινηματογράφου, σπάρδαψε από το 1913 μέχρι τον θάνατό του, το 1979, την θεατρική ζωή της χώρας του. Η απόφασή του να περάσει πίσω από την κάμερα ήταν η αρχή ενός στυλ κινηματογραφημένου θεάτρου. Ωστόσο δεν περιορίστηκε στις μεταφορές των δραματικών έργων, εστιάζει στο κινηματογραφικό πεδίο, αφήνοντας εκεί τον κνάρη του. Στο Βερολίνο ενδιαφέρθηκε για τον κινηματογράφο, παίζοντας σε δύο ταινίες και σκηνοθετώντας τρεις ταινίες. Το 1922 γυρνά την πρώτη του ταινία στην Κωνσταντινούπολη, την "Τραγωδία Αγάπης στην Κωνσταντινούπολη". Στην αρχή της καριέρας του προτιμά τα σύγχρονά του λογοτεχνικά έργα από τα θεατρικά: "Το Μυστήριο του Βόσπορου" (1922), που αναφέρεται σε έναν άγιο και προκαλεί την αντίδραση θρησκευτικών κύκλων, "Το Φλεγόμενο Πουκάμισο" (1923), τις "Ψευδοπαρθένες" (1924). Θα γυρίσει κάποιες ταινίες επηρεασμένες από το θέατρο, για να γυρίσει, το 1925, δύο ταινίες στη Μόσχα, "Tamilla" και "Spartacus".

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΘΕΑΤΡΟΥ

Από το 1923 έως το 1942 θα γυρίσει 20 ταινίες μεγάλου και 2 μικρού μήκους, έτσι το όνομά του ταυτίζεται με τον τούρκικο κινηματογράφο. Από το 1928 μέχρι το 1938 όλες οι ταινίες που θα γυρισθούν είναι δικές του, εκτός από την ταινία "Προς τον Ήλιο" (1937), του Ναζίμ Χικμέτ Ραν, νεαρού ποιητή τότε, ταινία που έχει καθεί. Αυτή η απόλυτη κυριαρχία του αντιμετωπίζεται από άλλους με δυσπιστία λέγοντας ότι εμπόδιζε την ανάδειξη νέων ταλέντων, ενώ άλλοι βλέπουν στο πρόσω-

πό του ένα πρόδρομο, αφού η παραγωγή και διανομή ταινιών δεν ήταν εύκολη υπόθεση γιατί δεν υπήρχαν οργανωμένες, ακόμη παραγωγικές καλά οργανωμένες, ακόμη και πολλές κινηματογραφικές αίθουσες. Εκτός από αυτές τις αμφισβητήσεις υπάρχουν και οι κόντρες ανάμεσα στους ανθρώπους του θεάτρου και του κινηματογράφου. Οι πρώτοι έχουν μια καλλιτεχνική υπόσταση, έχουν στέρεες βάσεις στον πολιτισμό, ενώ οι δεύτεροι μικρότερης σημασίας, μερικές φορές ανύπαρκτη, κατάρτιση, για να ασχοληθούν με την σκηνοθεσία, έχουν ακόμη μια άπληστη λαϊκότητα. Αυτή η αντίθεση του Μουκσίν Ερτουγκρούλ σε αντιπαράθεση με τους φίλους του κινηματογραφιστές, είναι ακόμη ζωντανή και σήμερα.

Έτσι έχουμε μια κόντρα: κάποιοι λένε ότι η ηγεμονία αυτού του καλλιτέχνη ήταν ένα εμπόδιο στην ανάπτυξη της Έβδομης Τέχνης, ενώ άλλοι λένε ότι αυτοί οι κινηματογραφιστές έχουν μειώσει την αξία του κινηματογράφου σε μια βιομηχανική διαδικασία και σε μια απλή ψυχαγωγία. Οι δια-

νοούμενοι, φίλοι του, τον υπερασπίζονται. Ένας ηθοποιός και σκηνοθέτης του θεάτρου λέει για αυτόν: "Ανήκε σε μια καλλιτεχνική σχολή, τόσο στον κινηματογράφο όσο και στο θέατρο. Ήταν ιδίως ένας διανοούμενος. Ήταν επηρεασμένος από τον Αϊζενστάιν και τον Πουντόβκιν, όταν μελετούσε την θεωρία και την πρακτική του θεάτρου και του κινηματογράφου στην Ρωσία, από το 1925 μέχρι το 1927. Ο Μουκσίν Ερτουγκρούλ ήταν ένα σύμβολο που οι κινηματογραφιστές αρέσκονται να το χρησιμοποιούν για να εκπληρώσουν την αδυναμία τους. Πιστεύουν ότι ο τούρκικος κινηματογράφος αρχίζει στο τέλος της δεκαετίας του '40. Στην πραγματικότητα συνέβαλε στην ανάπτυξη του κινηματογράφου, τόσο ό-

Η ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΤΖΙΟΒΑΝΙ
ΣΚΟΝΙΑΜΙΛΙΟ

σον αφορά τους ηθοποιούς, όσο και την δραματουργία. Σκηνοθετούσε τις ταινίες με σύγχρονη λήψη του ήκου. Αυτό ανέβαζε το κόστος της ταινίας... Στη δεκαετία του '80, οι σκηνοθέτες της νέας γενιάς έχουν αρχίσει να θέτουν τα ίδια θέματα με τον Μουχσίν Ερτουγκρούλ, ανακάλυψαν τις ίδιες αντιλήψεις. Για τον τούρκικο κινηματογράφο αυτά τα σαράντα χρόνια ήταν μια καθαρή απόλεια...". Στη φιλμογραφία του μπορούμε να δούμε ταινίες διαφορετικών ειδών, συνεργασίες με Έλληνες κορυφαίους ηθοποιούς (την Μαρίκα Κοτοπούλη, τη Κυβέλη, τον Γιώργο Παππά), γύρισε μελοδράματα, κωμωδίες, ιστορικές σάτιρες, "ταινίες του τραγουδιστή", συνεργάστηκε με τον Ναζίμ Χικμέτ Ραν, ως σεναριογράφος, οπάζοντας μερικές φορές το θρησκευτικό ταμπού ή κάνοντας κωμωδίες φολκλορικές. Προς το τέλος της καριέρας του θα πει: "Ήθελα να γυρίσω μια ταινία χωρίς να βασίζομαι από την δοκιμασία του χρόνου και χωρίς να έχω την φιλοδοξία να κερδίσω λεφτά... Αλλά αυτό δεν ήταν δυνατόν".

Η ΚΑΜΨΗ ΚΑΙ Η ΑΝΑΚΑΜΨΗ

Η δεκαετία του '40 δεν έφερε κάτι το καινούργιο στην Έβδομη Τέχνη στην Τουρκία. Αυτή τη φορά οι διεθνείς συγκυρίες βάζουν εμπόδια, αν και η νεαρή δημοκρατία, με Πρόεδρο τον Ισμέτ Ινονού, μετά από τον θάνατο του Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ, το 1938, κατάφερε να κρατήσει μια ουδετερότητα κατά την διάρκεια του Παγκοσμίου Πολέμου και να μην έχει αντίκτυπο, ειδικά στον οικονομικό τομέα. Όπως υπογραμμίζει ο Ογκούζ Μακάλ, το γεγονός ότι οι άνθρωποι του θεάτρου κυριαρχούν πάντα στον κινηματογραφικό χώρο εξηγείται μέσα από τις κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις: η κρίση της περιόδου του πολέμου έχει θεαματικά αποτελέσματα, περιοσές καταστρέφονται, η γενική κινητικότητα δυσκολεύεται λόγω της ελλιπούς παγκόσμιας παραγωγής, οι στρατιωτικές δαπάνες αυξάνονται δυσανάλογα με τα έσοδα, οι αγρότες γίνονται πιο φτωχοί, όπως και η μεσαία τάξη. Σε αυτό

το περιβάλλον, μέσα από τη λογοκρισία και την προπαγάνδα γίνεται μια προσπάθεια για να μπει η Τουρκία στον πόλεμο. Η παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους κυμαίνεται από 2 έως 4 ταινίες για να απογειωθεί μετά τον πόλεμο σε 6, 12, 18, 19 και 22 ταινίες τον χρόνο, αντίστοιχα από το 1946 μέχρι και το 1950. Άλλοι δύο κινηματογραφιστές ξεκίνησαν κατά την περίοδο που κυριαρχούσε ο Μουχσίν Ερτουγκρούλ, ο Φαρούκ Κένς και ο Σαντάν Καμίλ, που σπούδασαν φωτογραφία στην Γερμανία και τέλειωσαν τις σπουδές τους στην Γαλλία και την Αγγλία, αντίστοιχα. Σε αυτούς πρέπει να προσθέσουμε τον Αντόλφ Κόρνερ, Τσεχοσλοβάκο. Έκαναν ταινίες και λειτούργησαν σαν ένα γκρουπ, σε αυτούς προσέθηκε αργότερα ο Μπαχά Γκελεντεβί, ο οποίος είχε φύγει από τα παρισιανά στούντιο. Ο Κόρνερ σταμάτησε γρήγορα αυτές τις δραστηριότητες. Παράλληλα συνεχίζει τις δραστηριότητές του ο Μουχσίν Ερτουγκρούλ, βάζοντας και άλλους ανθρώπους του θεάτρου στον κινηματογράφο, όπως τον Ταλάτ Αρτεμάλ, τον Ρεφίκ Κεμάλ, τον Χαντί Χουν. Σημασία, όμως έχει ο ερχομός νέων κινηματογραφιστών από την Δύση. Έτσι ο Τουργκούτ Νεμιράζ, που είχε σπουδάσει στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας, έκανε τα πρώτα βήματά του το 1943, με τον Σεσίλ ντε Μιλ και τον Λέο ΜακΚάρει, και το 1947, στην Κωνσταντινούπολη, γύρισε και παρήγαγε την πρώτη του ταινία "Ο Μύθος του Βουνού". Αντίθετα ο Βεντάτ Ορφί Μπενγκκού θα έρθει από την Αίγυπτο, όντας πιονιέρους του κινηματογράφου αυτής της χώρας. Δεν μπορεί να προσαρμοστεί εύκολα και θα γυρίσει μόνο 18 ταινίες στην Τουρκία. Ανάμεσα στο 1940 και το 1950 η παραγωγή ταινιών φτάνει τις 70 και οι κινηματογραφιστές τους 22. Σε αυτούς συμπεριλαμβάνονται και ο Σειφί Χαβαέρι, που άρχισε την καριέρα του το 1947, οι Αϊντίν Αρακόν και Σετίν Καραμανμπέ, που γύρισαν 26 και 22 ταινίες αντίστοιχα και ο Σακίρ Σιρμαλί που γύρισε μόνο τρεις ταινίες. Τέλος ο Λούφι Ακάντ, που τυχαία βρέθηκε πίσω από την κάμερα, μπορεί να θεωρηθεί ο πρόδρομος της περιόδου των κινηματογραφιστών με την πρώτη του ταινία, "Χτυπήστε την Πουτάνα", το 1949. □

ΟΙ ΔΙΚΕΣ ΜΑΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ

Μια συζήτηση του Κωνσταντίνου Μπλάθρα με την Γιεσίμ Ουστάογλου

Η Γιεσίμ Ουστάογλου είναι σκηνοθέτιδα από την Τουρκία. Μετά από σπουδές στην αρχιτεκτονική ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία δημοσιεύοντας πολλά άρθρα σε περιοδικά τέχνης και κινηματογράφου. Το 1999 ολοκλήρωσε και παρουσίασε την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της “Ταξίδι στον Ήλιο”, με ένα θέμα τολμηρό για το τούρκικο κατεστημένο. Ένας Κούρδος αριστερός σκοτώνεται από την αστυνομία και ο φίλος του, Τούρκος αυτός (αλλά τι σημασία έχει;) αναλαμβάνει να μεταφέρει το πτώμα του στο χωριό του, στη Νοτιοανατολική Τουρκία για να ταφεί. Ο πρωταγωνιστής βρίσκεται μπροστά σε πολλά απρόοπτα, αλλά καταφέρνει να φτάσει. Που; Σε μια χώρα διαλυμένη και κατεστραμμένη, έτσι όπως δεν την είχε φανταστεί. Συναντήσαμε την Γιεσίμ Ουστάογλου στη Θεσσαλονίκη, στα πλαίσια του 40^{ου} Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, και είχαμε μια πολύ ενδιαφέρουσα συζήτηση μαζί της. Σας την μεταφέρουμε και την αφιερώνουμε σε όλους εκείνους τους ευαίσθητους και σκεπτόμενους ανθρώπους που, στην άλλη πλευρά του Αιγαίου, αγωνίζονται για τη φιλία και την κατανόηση. Και είναι πολλοί!

Υπάρχει κάποια στροφή στον τούρκικο κινηματογράφο προς τα κοινωνικά θέματα;

Ο τούρκικος κινηματογράφος επικεντρώνει περισσότερο σε κοινωνικά θέματα, στους απόκληρους, στην καθημερινότητα. Αυτό είναι αλήθεια. Μετά από μια περίοδο που είχαμε τελειώς διαφορετικά θέματα νομίζω ότι οι θεατές κουράστηκαν και τώρα επικεντρώνουμε περισσότερο στην καθημερινότητα. Αυτό είναι καλό και αναγκαίο. Κανείς δεν θέλει πια να ακούει “παραμύθια”, έχουν κουράσει. Στις νέες γενιές δεν αρέσουν. Θέλουμε να κάνουμε τις δικές μας καθημερινές ιστορίες.

Πόσο δύσκολα ήταν να κάνετε μια ταινία με τέτοιο θέμα που αγγίζει και την πολιτική;

Δεν μπορούμε να τοποθετήσουμε αυτή την ταινία στις πολιτικές.

Βεβαίως, αλλά...

Ναι, υπάρχει μια έντονη κριτική για την κοινωνία. Αλλά από την άλλη βλέπουμε σχέσεις ανθρώπων, τη ζωή, τη φιλία, αισθήματα και όλα αυτά μαζί κάνουν την ταινία.

Η ταινία είναι συμπαραγωγή της Τουρκίας, της Ολλανδίας και της Γερμανίας. Είχαμε ευρωπαϊκή χρηματοδότηση με τη συμμετοχή, α-

πό τούρκικης πλευράς, της εταιρείας μας. Έτσι προσπαθήσαμε και πήραμε όλες τις άδειες για τα γυρίσματα, πήρε λίγο χρόνο, αλλά στο τέλος έγινε και αυτό είναι σημαντικό.

ΚΑΠΟΙΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Ο Γιλμάζ Γκιουνέι σας έχει επηρεάσει;

Μπορώ να πω ότι για μένα ήταν ένας πολύ σημαντικός και καλός σκηνοθέτης. Ήταν πολύ κοντά στον κόσμο και ήταν πολύ δημιουργικός, πολύ σημαντικός σκηνοθέτης, κατά τη γνώμη μου. Όλες οι ταινίες του έχουν τις ρίζες τους στη ζωή και ο κόσμος του αγαπούσε. Ίσως να ισθάνεστε πιο κοντά του εξ'αίτιας και του θέματος της ταινίας σας.

Ναι, αλλά ο δικός μου τρόπος είναι τελείως διαφορετικός αφού κινούμαι μέσα στις πόλεις. Εστιάζω σε πραγματικούς ανθρώπους και αυτό με φέρνει πιο κοντά σε αυτό που έκανε, γιατί έλεγε τις ιστορίες αληθινών ανθρώπων, ανθρώπων από την αληθινή ζωή. Αυτό κάνω κι εγώ. Αλλά έκανε διαφορετικό κινηματογράφο από αυτό που κάνω εγώ.

Βρίσκετε ότι η ταινία σας έχει επιρροή από τον νεορεαλισμό;

Δεν μου αρέσουν οι κατηγοριοποιήσεις, αλ-



Από την ταινία "Ταξίδι στον Ήλιο" της Γεσίμ Ουσταόγλου

λά υπάρχει κάποια επιρροή. Γιατί αν εργάζεσαι με καθημερινούς ανθρώπους, όταν χρησιμοποιείς ερασιτέχνες, η ιστορία βασίζεται στον ρεαλισμό. Αλλά εγώ ταυτόχρονα βάζω και το δικό μου ύφος, τη δική μου ματιά, τον δικό μου τρόπο που αφηγούμαι την ιστορία, τις εικόνες, τον τρόπο που χειρίζομαι τη μουσική, το μοντάζ. Έχω το δικό μου τρόπο να διηγούμαι τον μύθο. Ταυτόχρονα όμως, ναι, υπάρχει και μεγάλη επιρροή από τον νεορεαλισμό.

Μπορούμε να δούμε ένα ύφος ρεαλιστικό, ας πούμε, στην ανατολική Μεσόγειο;

Οι άνθρωποι θέλουν να ακούν αληθινές ιστορίες. Όπως είπα και στην Τουρκία δεν υπάρχει κοινό για τις μυθοπλασίες. Συγχρόνως όμως πιστεύω και στον προσωπικό τρόπο. Οι κινηματογραφιστές βάζουν την δική τους άποψη, το δικό τους ύφος, αλλιώς όλα θα ήταν όλα τόσο ίδια. Κι αυτό δεν είναι καλό. Η τέχνη πρέπει να έχει το προσωπικό ύφος και τη ματιά, κι αυτό προσπάθησα να πετύχω κι εγώ, να φτιάξω το δικό μου ύφος.

Στην ταινία σας βλέπουμε και αυτή την αντίθεση ανάμεσα στην ζωή στην πόλη και τη ζωή στην ύπαιθρο. Μιλήστε μας λίγο για αυτό.

Αν δεν υπάρχουν προβλήματα στην ύπαιθρο είναι γιατί εκεί οι άνθρωποι ζουν ειρηνικά και με καλλίτερες συνθήκες, αν δεν υπάρχει οικονομικό πρόβλημα είναι γιατί ξέρουν τους κανόνες, τους ρυθμούς της ζωής τους, την παράδοσή τους, τη γη τους κι είναι πολύ ανοιχτόμυαλοι και ειρηνικοί. Και μπορείς εύκολα να δημιουργήσεις σχέσεις με τους ανθρώπους της υπαίθρου.

Το θέμα είναι όταν τα οικονομικά προβλήματα τους εξαναγκάζουν να φύγουν από εκεί και να έρθουν στις πόλεις. Τότε είναι τελειώς διαφορετικά, δεν ξέρουν πώς να ζήσουν, πώς να τα καταφέρουν με αυτούς τους κανόνες. Κι εξακολουθούν να έχουν οικονομικό πρόβλημα, κανείς δεν τους νοιάζεται, ζουν υπό άσχημες συνθήκες και τα προβλήματα αρχίζουν. Χάνουν τις πηκτικές αρχές τους, την παράδοσή τους. Αν δεν ζουν ευτυχισμένοι, στην πόλη, δημιουργούνται προβλήματα.

ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΕΣ Ή ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΕΣ ΗΘΟΠΟΙΟΙ;

Η ταινία σας βασίζεται σε αληθινό γεγονός; Βασίζεται σε πραγματικά στοιχεία, αλλά δεν

υπάρχει κάτι που να έγινε όπως το βλέπουμε. Εμπρεστικά από πολλά στοιχεία και ειδήσεις που τα συνδύασα και έφτιαξα την υπόθεση.

Προτιμάτε να δουλεύετε με ερασιτέχνες ή επαγγελματίες ηθοποιούς;

Μου άρεσε πάρα πολύ να δουλεύω με ερασιτέχνες στο "Ταξίδι στον Ήλιο", όλοι τους είναι ερασιτέχνες και ήταν υπέροχο να δουλεύεις μαζί τους. Κάναμε πρόβες πολύ καιρό, τους "εκπαίδευσα", τους έδειξα κάποια πράγματα. Ταυτόχρονα όμως κράτησα τα αισθήματά τους, δεν τους έβαλα σε κανόνες, αλλά αισθάνονταν τόσο δυνατοί και ήταν τόσο αληθινοί. Άγγιξα τα αισθήματά τους για να τους προετοιμάσω να παίξουν. Νομίζω ότι αυτό ήταν πολύ καλό γιατί όταν τους βλέπεις στην ταινία καταλαβαίνεις ότι είναι πολύ... δεν παίζουν, ζουν και αυτό είναι υπέροχο.

Πως είναι η κατάσταση από πλευράς χρηματοδότησης των ταινιών στην Τουρκία;
Υπάρχει μια βοήθεια από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Υπάρχει ειδική υπηρεσία για τις ταινίες;

Ναι υπάρχει για τον κινηματογράφο και τη μουσική και δίνει κάποια βραβεία, αλλά είναι πιστωτική, πρέπει να επιστρέψεις τα χρήματα. Υπάρχουν επίσης και οι χορηγίες ή χρήματα από την τηλεόραση, αυτές είναι οι κύριες πηγές χρηματοδότησης. Εξαρτάται όμως και από την πρόταση που κάνεις, αν είναι εμπορική ή όχι. Πάντα πρέπει α διαπραγματευτείς με αυτό το σύστημα, αν τους αρέσει η πρόταση, αν έχεις κάποιον σταρ. Το πρόγραμμα Eurimages βοηθά επίσης πολύ τον τουρκικό κινηματογράφο, αν η πρόταση είναι καλή. Εγώ, αν η πρόταση είναι καλή, ακολουθώ αυτό τον δρόμο. Προσπαθώ να βρω χρηματοδότηση από το εξωτερικό, όπου υπάρχουν Οργανισμοί μόνο για τον κινηματογράφο. Αυτό μου δίνει περισσότερη ελευθερία σχετικά με την ιδέα, το θέμα, το τι θέλω να κάνω, χωρίς να νοιάζομαι για το ποιος θα παίξει. Γιατί το μόνο που θέλω είναι να κάνω την ταινία κατά τον τρόπο μου και αυτός είναι ο καλύτερος τρόπος να βρεις χρηματοδότηση για την ταινία. Φυσικά μπαίνουν και λεφτά από την

Τουρκία, από την εταιρεία μας, και αισθάνομαι πιο ελεύθερα.

Η τηλεόραση βοηθά προς αυτή την κατεύθυνση;

Γίνονται ταινίες και για λογαριασμό της τηλεόρασης. Το TRT, κρατικό κανάλι, χρηματοδοτεί ταινίες σκηνοθετών που εργάζονται στο κανάλι. Μπορείς να πάρεις κάποια χρήματα από την ιδιωτική τηλεόραση έναντι δικαιωμάτων προβολής, το ίδιο που συμβαίνει και στην Ευρώπη. Μερικοί χρησιμοποιούν αυτόν τον τρόπο ή πουλάνε την ταινία μόλις ολοκληρωθεί.

Το κοινό στην Τουρκία βλέπει αμερικάνικες ταινίες ή βλέπει και τούρκικες και ευρωπαϊκές;

Αρέσουν βεβαίως πάρα πολύ οι αμερικάνικες ταινίες, αλλά και κάποιες τούρκικες ταινίες τα τελευταία χρόνια κάνουν πολλά εισπύρια. Εκατομμύρια άνθρωποι βλέπουν επίσης τούρκικες ταινίες και υπάρχει και ένα κοινό που παρακολουθεί πολύ στενά τα Φεστιβάλ, βλέπει ευρωπαϊκές ταινίες ή από άλλες χώρες, πιο απαιτητικές ταινίες, και ανεξάρτητες τούρκικες ταινίες τα τελευταία χρόνια. Δεν είναι πολύ μεγάλο αυτό το κοινό, αλλά υπάρχουν θεατές, και για την ταινία τέχνης και την ευρωπαϊκή ταινία, που αυξάνονται και είναι ένα πάρα πολύ ενδιαφέρον κοινό.

Ο τουρκικός κινηματογράφος νομίζω έχει νέα κινήματα που ξεκίνησαν πριν λίγα χρόνια. Μερικοί από τους νέους σκηνοθέτες φτιάχνουν τις ταινίες τους με χαμηλό προϋπολογισμό και έχουν την δυνατότητα να κάνουν οι ίδιοι την παραγωγή των ταινιών τους και έχουν το κοινό τους. Έχουν όλοι, κι εγώ επίσης, νέα θέματα και νέους τρόπους να κάνουν τις ταινίες τους. Από την άλλη υπάρχει και ο εμπορικός κινηματογράφος με μεγάλες προδιαγραφές και μεγάλο κοινό ακόμα και στις μέρες μας. Μπορεί να συγκριθεί με τον αμερικάνικο κινηματογράφο του Χόλιγουντ, έχει εκατομμύρια θεατές. Και είναι καλό που υπάρχουν όλα τα είδη. Ο ανεξάρτητος κινηματογράφος και ο κινηματογράφος τέχνης έχουν και αυτοί το κοινό τους. Αυτό σημαίνει ότι ο Τούρκος θε-



"Τζούλια Σαζ", του Σεργιάρ Πεχλιβάνογλου, 1993

ατής θέλει να βλέπει και τούρκικες ταινίες.

Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΤΟΥΡΚΙΑ

Θα προβληθεί η ταινία στην Τουρκία;

Το ελπίζω. Δεν είναι τίποτα σίγουρο ακόμα, αλλά εργαζόμαστε προς την κατεύθυνση αυτή.

Πιστεύετε ότι οι θεατές στην Τουρκία θα αγαπήσουν αυτή την ταινία;

Σίγουρα θα την αγαπήσουν. Προβλήθηκε μερικές φορές σε Φεστιβάλ και τους ξετρέλανε. Είναι ωραίο να βλέπεις τους θεατές γοητευμένους. Έρχονται και μετά την προβολή έβγαιναν τόσο συγκινημένοι, τόσο συνεπαρμένοι... Το είδα, ήμουν εκεί. Ελπίζω ότι όταν θα την δουν περισσότεροι, θα προκαλέσει συζητήσεις. Θα δούμε πόσο έτοιμοι είμαστε να κατανοήσουμε ο ένας τον άλλο, δεν ξέρω αν όλοι θα λειτουργήσουν με τον ίδιο τρόπο, αλλά αυτό θα το δούμε.

Είναι και κοντά στις παραδόσεις η ταινία, αφορά την αγάπη, τον σεβασμό στους νεκρούς, αυτό θα λειτουργήσει;

Αυτό είναι που κάνει τους ανθρώπους να μπου δυναμικά μέσα στην ταινία, ακόμα και αν δεν συμφωνούν με κάποια από τα σημεία της ταινίας, αλλά όταν προβληθεί θα δούμε τις πραγματικές αντιδράσεις και θα έχει ενδιαφέρον, υποθέτω.

Πιστεύετε ότι η ταινία μπορεί να βοηθήσει να ξεπεραστούν προβλήματα όπως ο ρατσι-

σμός;

Πιστεύω ναι. Παντού και στην Τουρκία και σε άλλες χώρες βοηθά. Σε πολλές χώρες, και στην Τουρκία, όταν θα προβληθεί η ταινία, προβληματίζει τους θεατές. **Η ταινία προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Κωνσταντινούπολης;**

Ναι, της Κωνσταντινούπολης και της Άγκυρας, όπου και βραβεύτηκε. Η Άγκυρα είναι όμορφη γιατί είναι πολύ νέα μητρόπολη, υπάρχουν πολλοί νέοι, έχει δύο

μεγάλα Πανεπιστήμια, πολλοί νέοι φοιτητές έρχονται στο Φεστιβάλ, τα εισιτήρια συνεχώς εξαντλούνται, στέκεται ο κόσμος έξω, είναι πολύ ωραίο να βλέπεις πως οι νέοι άνθρωποι έρχονται να δουν μια ταινία...

Ζείτε στην Άγκυρα;

Ζω στην Κωνσταντινούπολη.

Και πως αισθάνεστε εδώ στην Θεσσαλονίκη, πως βλέπετε τους θεατές;

Είναι πολύ ωραία, μου αρέσει και εδώ πάρα πολύ. Είναι παρόμοια με το κλίμα της Κωνσταντινούπολης, στο Φεστιβάλ τον κόσμο τον αγγίζει η ταινία. Βεβαίως δεν έχω μιλήσει με κανέναν, αλλά το βλέπω από μακριά πως είναι ευχαριστημένοι που την είδαν. Και είμαι πολύ χαρούμενη εδώ γιατί αισθάνομαι...

Όπως στο σπίτι σας;

Όπως στο σπίτι μου, ναι. ▲

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Γεννήθηκε στο Σαρίκαμις, στην Ανατολική Τουρκία, το 1960. Πτυχιούχος της Αρχιτεκτονικής, έγραψε για διάφορα περιοδικά τέχνης και κινηματογράφου, και γύρισε πολλές μικρού μήκους ταινίες, προτού σκηνοθετήσει την πρώτη της μεγάλου μήκους ταινία, "Το Ίχνος", 1994.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1994: "Το Ίχνος" (Iz)

1999: "Ταξίδι στον Ήλιο" (Gunes Yolculuk).

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΩΝ

Η εικοσαετία 1950-1970

Ο τούρκικος κινηματογράφος “βλέπει” τη δεκαετία του ‘50 με ένα εντελώς διαφορετικό βλέμμα: φαίνεται ότι οι άνθρωποι του θεάτρου που κυριαρχούν στην κινηματογραφική βιομηχανία, για περισσότερο από 20 χρόνια, δεν είναι πλέον οι μόνοι ικανοί να εξασκήσουν αυτό το επάγγελμα. Ο αριθμός των εταιρειών παραγωγής έχει αυξηθεί. Από το 1948 μια μείωση των δημοτικών φόρων για τα θεάματα κερδή υπόθεση. Από αυτή την π-
ΣΟΥΝΓΚΟΥ έκανε τον κινηματογράφο μια επι-
ΣΑΠΑΝ μερομηνία η ποιότητα των ταινιών
 μεγάλωνει και μια ομάδα κινημα-
 τογραφιστών θέλει να ξεχωρίσει τον
 κινηματογράφο από το θέατρο και να του δώσει την δικιά του γλώσσα. Ο Λούφι Ακάντ είναι ο πρώτος από αυτούς τους σκηνοθέτες που προσπαθούν να δώσουν στον κινηματογράφο στα βασικά του χαρακτηριστικά.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο τούρκικος κινηματογράφος άρχισε με τον Ακάντ, που επηρεασμένος από τα φιλμ νουάρ της Αμερικής και κατόπιν από τον ποιητικό ρεαλισμό του γαλλικού κινηματογράφου, προσανατολίστηκε, με τον καιρό, στα βασικά στοιχεία του κινηματογράφου. Αυτή η περίοδος ξεκινά με την ταινία “Χτυπήστε την Πουτάνα” (1949) και συνεχίζεται με την “Στο Όνομα του Νόμου” (1952), “Ο Φόνος της Ιψάλα” (1953), “Η Πόλη που Σκοτώνει” (1953), “Το Άσπρο Μαντίλι” (1955) και συνεχίζεται με την έλευση σκηνοθετών όπως ο Οσμάν Σεντέν, ο Μετίν Ερσκόν, ο Ατίφ Γιλμάζ Μπατιμπεκί και ο Μεμντούκ Ουν. Το πέρασμα στον πλουραλισμό αυτή την εποχή οφείλεται σε μια κρίση που θέτει το πρόβλημα στον κινηματογράφο: εμφανίζονται δεξιοί εξτρεμιστές και οικονομικές αναταραχές παρατηρούνται. Η διάδοση σε όλη την Ανατολή ταινιών με σκηνές από προσευχές, νεκροταφεία, μιναρέδες, που θέλουν να διαδώσουν το θρησκευτικό αίσθημα εμποδίζετε από την ισχύ ενός νέου νόμου. Η επιχείρηση που δραστηριοποιείται στον οικονομικό τομέα προϋποθέτει την θεμελίωση μια κινηματογραφικής βιομηχανίας που φαίνεται ανεπιτυχημένη, αλλά αυτό βασίζεται σε δεδομένα πρόσκαιρα. Ο οικονομικός πληθωρισμός σχετίζεται με την κινηματογραφική ανάπτυξη. Άλλωστε ο αμερικάνικος κινηματογράφος, που δείχνει τα χειρότερα στοιχεία, κυριαρχεί στην αγορά, όπως σήμερα. Μια άλλη συνέπεια των έντονων σχέσεων με τις Η.Π.Α. είναι ότι μόνο οι ταινίες που περνάνε από το γραφείο της λογοκρισίας της American News φτάνουν στις οθόνες μας.

Ο Μετίν Ερσκόν έχει κάνει σπουδές στην ιστορία της τέχνης και εξάσκησε την κινηματογραφική κριτική, είναι ένας από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες αυτής της περιόδου. Η πρώτη του ταινία, “Η Ζωή του Ασίκ Βεϊσέλ” (1952) δεν προβλήθηκε παρά μετά από πολλές επεμβάσεις της λογοκρισίας. Δεν είναι παρά η αρχή. Ο Οσμάν Σεντέν που δούλεψε στην αρχή στην οικογενειακή εταιρεία παραγωγής προτίμησε να κάνει ταινίες βίας, σαν τις αμερικάνικες, αλλά με την ταινία “Για την Τιμή” (1960), όπου η τεχνική του αρτιότητα φτάνει στο απόγειό της, κατακτά την θέση του στην κινηματογραφική ιστορία της Τουρκίας. Ο Ατίφ Γιλμάζ, που έχει αφήσει στη μέση τις σπουδές του στην Ακαδημία Καλών Τεχνών, γυρνά τα πιο πυκνά μελοδράματα και τις πιο χοντροκομμένες κωμωδίες, “Η Ευχή της Παντρεμένης” (1957), “Τα Παιδιά Αυτής της Πατρίδας” (1959), “Η Τρελή Αγάπη του Καρακαογλάν” (1959). Ο Μεμντούκ Ουν, ο πιο τυπικός σκηνοθέτης αυτής της περιόδου, είχε μια άιση καριέρα. Πέρασε από ένα μέτριο μελόδραμα, “Οι Τρεις Σύντροφοι” (1958), που μιλά για την αλληλεγγύη, την αισιοδοξία, την αγάπη και την ελπίδα, για να κάνει ταινίες κοινωνικού περιεχομένου, “Οι Ήρωες των Εννέα Βουνών” (1958), που επιτρέπεται από την λογοκρισία, και το “Πέρα από το Σκοτάδι” (1960) που περιγράφει μια δραματική περιπέτεια μιας ομάδας στην χώρα που περνά μια οικονομική και κοινωνική αναταραχή και το Δημοκρατικό Κόμμα, νικητής των πρώτων ελεύθερων εκλο-

γών του 1950, σχεδιάζει να δημιουργήσει ένα εκατομμυριούχο (!) σε κάθε συνοικία. Πάντως αυτές οι ταινίες του δεν είχαν την επιτυχία της πρώτης.

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Πρέπει να πούμε ότι ανάμεσα στο 1950 και το 1960, εκ του μακρόθεν η καλύτερη περίοδος από τις αρχές του τούρκικου κινηματογράφου, για πρώτη φορά η κινηματογραφική κριτική αποκτά σημασία και δημιουργούνται δεσμοί ανάμεσα στους κινηματογραφιστές, το κοινό και τους κριτικούς. Κατά τη διάρκεια της δημοκρατικής εμπειρίας του 1950, οι αρχές δεν καταλάβαιναν τη σημασία του κινηματογράφου. Η προστασία που δίνει το Κράτος, με την μείωση του φόρου, προκαλεί μια αύξηση των ταινιών, χωρίς να υπάρχει η φροντίδα να σχηματισθούν κινηματογραφιστές. Αντίθετα με αυτό συμβαίνει σε άλλες χώρες, η Τουρκία δεν βλέπει να διαμορφώνεται μια εθνική κινηματογραφία, ούτε να αποκτά ένα διεθνές status. Η δικτατορία της 27 Μαΐου 1960 (σ.τ.μ. και η διάλυση του Δημοκρατικού Κόμματος, αλλά και η επιστροφή στις αρχές του Ατατούρκ) και οι μεταβολές που γίνονται στην χώρα, χάρη στο Σύνταγμα του 1961, φαίνεται να προμηνύουν ένα λαμπρό μέλλον στην Έβδομη Τέχνη. Έτσι ανάμεσα στο 1960 και το 1965 σκηνοθετούνται για πρώτη φορά ταινίες που αφορούν τα κοινωνικά προβλήματα. Αλλά δεν θα ήταν σωστό να πούμε ότι πρόκειται για μια τάση κοινωνικού ρεαλισμού. Ο τούρκικος κινηματογράφος είδε την παραγωγή του να εκτοξεύεται, διαποτισμένος από ένας χάος από το λεγόμενο σταρ σύστημα, βρίσκεται στο έλεος ανθρώπων της περιπέτειας, που θέλουν μόνο να γεμίσουν τις τσέπες τους. Οι κυριότεροι εκπρόσωποι του έχουν εξαντληθεί και έχουν την τάση να επαναλαμβάνονται. Το κίνημα του εθνικού κινηματογράφου προτείνει ότι ο τούρκικος κινηματογράφος δεν πρέπει να θεωρείται σύμφωνα με τα ανατολικά κριτήρια, η κοινωνική κατάσταση και ο πολιτισμός είναι διαφορετικός, πρόκειται για ένα πρωτότυπο κινηματογράφο που αντανακλά τις απόψεις του λαού. Ο αντιπρόσωπος και ο εκπρόσωπος αυτής της κίνησης είναι ο σκηνοθέτης Χαλίτ Ρεφίζ. Οι κινηματογραφιστές που δεν συμφωνούν μεταξú του απομακρύνονται από τους κριτικούς κινηματογράφου και τους διανοούμενους εκταλειπόντας την ιστορική ένωση του Σωματίου της Ταινιοθήκης το 1966. Ιδρυμένη ένα χρόνο πιο πριν, η Ταινιοθήκη εξασφαλίζει, χάρη στις δραστηριότητές της, την εξάπλωση ενός κινηματογραφικού πολιτισμού και την γέννηση μιας γενιάς κινηματογραφόφιλων. Πρέπει να θυμηθούμε τη συνδρομή των Αρχείων Τούρκικων Ταινιών, που δημιουργήθηκε το 1962, όπως και της Λέσχης της Ακαδημίας Καλών Τεχνών που θα κατευθύνει τις σοβαρές δραστηριότητες της Ταινιοθήκης. Παράλληλα τα Αρχεία Τούρκικων Ταινιών μετατρέπονται στο τέλος της δεκαετίας του '70 σε ένα ίδρυμα όπου, για πρώτη φορά στη χώρα, εξασφαλίζεται μια πραγματική μορφοποίηση κινηματογραφιστών, παίρνουν τον τίτλο Κέντρο Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, τώρα ονομάζεται Ινστιτούτο Κινηματογράφου και Τηλεόρασης.

ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΚΑΘΙΖΗΣΗ

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γυρίζονται σημαντικές ταινίες. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 τα προβλήματα λογοκρισίας απειλίζουν τους διανοούμενους και δημιουργούν μια σύγχυση στους κινηματογραφιστές. Ο μέσος όρος παραγωγής ταινιών αυξάνεται (100, 150, 200 ακόμη), μια κινηματογραφική βιομηχανία ιδρυμένη σε πρόσκαιρα φαινόμενα έχοντας πίσω της ένα κύκλωμα διανομής που δεν αντέχει μια τέτοια παραγωγή. Η ποιότητα πέφτει, η ποσότητα αυξάνεται. Ο Γιλμάζ Γκιουνέι, ο πιο σημαντικός καλλιτέχνης του τούρκικου κινηματογράφου μετά το 1965, ήταν πιο πριν δημοφιλής ηθοποιός., μετά την μαθητεία του στον Ακάντ και τον Ατίφ Γιλμάζ, εμφανίζεται το 1968 ως σκηνοθέτης και κάνει παγκοσμίως γνωστό τον τούρκικο κινηματογράφο. □

Πολύ πριν την “επίθεση φιλίας” Τούρκων και Ελλήνων, με αφορμή τους τελευταίους σεισμούς, η Φεριντέ Τσιποσέκογλου και η Φωτεινή Σισκοπούλου γνωρίζονται, σε ένα κινηματογραφικό Φεστιβάλ και αποφασίζουν να κάνουν μια ταινία μαζί. Η Τσιποσέκογλου κάνει το σενάριο. Η συζήτηση που είχαμε μαζί της καταγράφηκε το 1997, αλλά στα πλαίσια αυτού του αφιερώματος ταίριαζε καλύτερα. Η συζήτηση επεκτάθηκε στον τούρικο κινηματογράφο, στον Γιλμάζ Γκιουγασία των καλλιτεχνών των ΥΠΑΡΧΟΥΝ τον Στέλιο Ροϊδη, που μετά-λη πλευρά του νερού”, για την πολύτιμη βοήθειά του στη μετάφραση από τα τούρκικα.

Ποια ήταν η αφορμή για να συνεργαστείτε με μια Ελληνίδα σκηνοθέτιδα;

Γνωρίστηκα το 1996 με την Φωτεινή Σισκοπούλου στην Αλεξάνδρεια, στην διάρκεια του εκεί Φεστιβάλ Κινηματογράφου και γίναμε πολύ φίλες. Προκειμένου να διατηρήσουμε ζωντανή τη φιλία μας απο- φασίσαμε να κάνουμε μια ται- νία μαζί. Το γε- γονός ότι η Φω- τεινή καταγό- ταν από την Θεσσαλονίκη, ενώ η οικογένεια της μπέρας μου, κατά την ανταλλαγή των πληθυ- σμών του 1924, μετανάστευσε στην Τουρκία, μας έδωσε το έναυσμα για ένα θέμα μιας ταινί- ας.

Πιστεύετε ότι η συνεργασία καλλιτεχνών από την Τουρκία και την Ελλάδα φέρνουν πιο κοντά τις εθνικές συνειδήσεις των δύο λαών, γεφυρώνοντας έτσι το χάσμα που υπάρχει ανάμεσά τους;

Βεβαίως και πιστεύω ότι η συ- λήνων καλλιτεχνών θα μπορού- γιση των δύο πλευρών. Το πιο

μπορώ να φέρω είναι το ρον με το οποίο αντιμετω- άλλη μεριά του νερού”, λιος Ροϊδης. Πιστεύω ότι το βιβλίο της Δέσποινας Πανταζή, που βλέπει την άλλη μεριά του νερού, θα έχει παρόμοια απήκηση στην Τουρκία, αν μεταφραστεί στα τούρκικα.

Βεβαίως και πιστεύω ότι η συ- λήνων καλλιτεχνών θα μπορού- γιση των δύο πλευρών. Το πιο

μπορώ να φέρω είναι το ρον με το οποίο αντιμετω- άλλη μεριά του νερού”, λιος Ροϊδης. Πιστεύω ότι το βιβλίο της Δέσποινας Πανταζή, που βλέπει την άλλη μεριά του νερού, θα έχει παρόμοια απήκηση στην Τουρκία, αν μεταφραστεί στα τούρκικα.

ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΣΕΣ

ΤΑΙΝΙΕΣ

Ο Γιάννης Ιωαννίδης συζητά με την Φεριντέ Τσιποσέκογλου

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ

Θα θέλαμε να μας μιλήσετε για τις δυσκολίες και τα προβλήματα της καλλιτεχνικής δημιουρ- γίας στη γειτονικά χώρα, στα συγκεκριμένα πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα. Υ- πάρχει εξέλιξη όσον αφορά την ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργία, σχετικά με το παρελθόν;

Το μεγαλύτερο πρόβλημα των καλλιτεχνών στην Τουρκία είναι η αδυναμία του μεγαλύτερου μέρους του λαού να παρακολουθήσει τα καλλιτεχνικά γεγονότα, λόγω του περιορισμένου μορ- φωτικού επιπέδου και των ελάχιστων οικονομικών δυνατοτήτων του. Φυσικά και το μεγαλύτερο μέρος των πολιτικών καταπίεσεων επιβάλλονται λόγω του χαμηλού μορφωτικού επιπέδου του λαού.

Τα συχνά στρατιωτικά πραξικοπήματα που έχουμε υποστεί και οι περίοδοι περιορισμού των ελευθεριών στένεψαν τα περιθώρια της ελευθερίας της έκφρασης των καλλιτεχνών σε κάθε

περίοδο. Παρόλα αυτά πιστεύω ότι και στην Τουρκία τελευταία τα πράγματα αλλάζουν προς το καλύτερο. Υπάρχουν ακόμα κρατούμενοι τις φυλακές για τις ιδέες τους, παράλληλα όμως αυξάνεται και η πίεση της κοινής γνώμης πάνω στα θέματα αυτά.

Θα θέλατε να μας σκιαγραφήσετε το πορτρέτο του μεγάλου σκηνοθέτη-δημιουργού, του Γιλμάζ Γκιουνέι, και να μας μιλήσετε για την ανταπόκριση του τούρκικου λαού ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία του και τον προβληματισμό του. Η θεματολογία και το φιλικό έργο του Γκιουνέι ήταν απόρροια της αντιδημοκρατικής και αυταρχικής τακτικής του καθεστώτος τότε. Η εικόνα της Τουρκίας, όπως αποτυπώνεται στις ταινίες του, κατά πόσο έχει αλλάξει μέχρι σήμερα;

Ο Γιλμάζ Γκιουνέι αγαπήθηκε στην Τουρκία από την μέρα που είχε προβάλλει την πρώτη του ταινία. Στις ταινίες του έχει προβάλλει κυρίως τα προβλήματα των αγροτών ή ακόμη και όσων έχουν μεταναστεύσει στις πόλεις, παράλληλα με τους παλληκαρισμούς τους και την φεουδαρχική μαχητικότητα τους. Εάν θελήσουμε να επαναπροσδιορίσουμε τις ταινίες του Γιλμάζ Γκιουνέι, με την ματιά ενός σύγχρονου διανοούμενου, θα καταλήξουμε στην άποψη ότι σήμερα η κινηματογραφική γλώσσα, με την οποία θα εκφράσουμε τις συνθήκες που επικρατούν στην Τουρκία, όπως και αυτές καθ'αυτές τις συνθήκες, θα πρέπει να είναι τελείως διαφορετική. Κατά την άποψη μου, το μειονέκτημα των ταινιών του είναι η πολύ σχηματική οπτική θεώρηση των θεμάτων του, που είναι και το κυρίαρχο στοιχείο στις ταινίες του, η έλλειψη ειρωνείας και η αντιληψη της κυριαρχίας του αρσενικού.

Ποια είναι η κατάσταση της κινηματογραφικής εκπαίδευσης στη χώρα σας, δίνεται από αυτή την εκπαίδευση η δυνατότητα ανανέωσης της εθνικής σας κινηματογραφίας. Υπάρχει παραγωγή κινηματογραφικών βιβλίων και εντύπων και κατά πόσο διεισδύουν θεωρητικά και κριτικά στη λειτουργία της κινηματογραφικής τέχνης;

Δυστυχώς γενικά η κινηματογραφική παιδεία στην Τουρκία, όπως και οι σχετικές με τον κινηματογράφο εκδόσεις και εκδηλώσεις, είναι πολύ ανεπαρκείς. Τα κονδύλια που διαθέτει το Κράτος, γενικότερα για τον πολιτισμό, είναι γενικώς πολύ πενικρά και ως εκ τούτου αυτή η αναποτελεσματική πολιτική επηρεάζει και τον κινηματογράφο. Διότι ο κινηματογράφος έχει πολύ μικρό κοινό. Αν δεν γίνουν ικανοποιητικές επενδύσεις δεν είναι δυνατόν να υπάρξει καλός κινηματογράφος.

Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΒΟΗΘΕΙΑ

Μιλήστε μας για τους σημερινούς αξιόλογους σκηνοθέτες της Τουρκίας. Οι σκηνοθέτες, και ο κινηματογράφος, βοηθούνται, και πως, από το Κράτος;

Παρόλες τις αντιξοότητες γίνονται κάποιες ενδιαφέρουσες ταινίες. Μάλιστα ορισμένες προσελκύνουν πολύ κόσμο. Για παράδειγμα οι "Απιστές", του Γιαθούζ Τουργκούλ, έσπασε τα ταμεία με 2,5 εκατομμύρια εισπήρια. Αυτό αποτέλεσε την μεγαλύτερη ταμειακή επιτυχία που είχε τούρκικη ταινία στην Τουρκία. Μια εισπρακτική επιτυχία που ξεπέρασε όλες τις αμερικάνικες ταινίες. Και φέτος κάποιες ταινίες νέων σκηνοθετών προσελκύνουν το ευρύ ενδιαφέρον. Μεταξύ αυτών είναι και οι ταινίες, "Αθωόπιτα", του Ζεκί Ντεμρκουμπούζ, και η ταινία "Στο Νεκροσέντουκο", του Ντερβίς Ζαΐμ, που θα προβληθούν και στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Προσωπικά θα ήθελα να αναφέρω ότι μου είχε αρέσει πολύ η ταινία του Ομέρ Καβούρ, με τον τίτλο "Το Ταξίδι του Σκορπιού". Δεν είχε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, όμως -κατά την άποψή μου- ήταν διεθνώς επιδέου. Προβάλλεται φέτος στην Θεσσαλονίκη. Νομίζω ότι αποτελεί μια καλή ευκαιρία να γνωρίσουν οι Έλληνες θεατές τον τούρκικο κινηματογράφο.

Υπάρχει συνεργασία με άλλες εθνικές κινηματογραφίες της Ευρώπης ή τις Ασίας, όπως με αυτή του Ιράν;



*Η Φερεντέ
Τοπασέκογλου στο
χώρο εργασίας της*

Δεν νομίζω ότι υπάρχει συνεργασία με το Ιράν στον τομέα του κινηματογράφου.

Ο ελληνικός κινηματογράφος πόσο γνωστός είναι στην Τουρκία; Προβάλλονται ελληνικές ταινίες στις αίθουσες της χώρας σας;

Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν είναι αρκετά γνωστός στην Τουρκία. Όχι μόνο ο ελληνικός, πολλών χωρών ο κινηματογράφος δεν είναι γνωστός. Ο περισσότερο γνωστός είναι ο αμερικάνικος, όπως συμβαίνει σε όλο τον κόσμο. Όμως όσοι παρακολουθούν το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Κωνσταντινούπολης έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν και την εκτός του αμερικάνικου κινηματογράφου και την αγαπούν πολύ. Ειδικά ο Αγγελόπουλος είναι από τους σκηνοθέτες που τον γνωρίζουν πολύ καλά και τον αγαπούν πολύ οι θιασώτες του κινηματογράφου στην Τουρκία. Και για μένα είναι ένας μεγάλος σκηνοθέτης παγκόσμιας εμβέλειας, μου αρέσει πολύ και τον παρακολουθώ με πολύ θαυμασμό. **Οι επιρροές της καλλιτεχνικής σας δημιουργίας εντοπίζονται στην πνευματική παράδοση της χώρας σας μόνο ή και στις προσωπικές σας αναζητήσεις που ξεπερνούν τα εθνικά όρια, αποτέλεσμα των οποίων είναι και η βράβευσή σας με Όσκαρ σεναρίου;**

Μπορώ να ισχυρισθώ ότι έχω μια παιδεία οικουμενική. Ποτέ δεν ένοιωσα τον εαυτό μου να περιορίζεται μέσα σε κάποια σύνορα. Ελπίζω να οφείλεται σε αυτό η ευκολία που έχω να επικοινωνώ με ανθρώπους που έρχονται από άλλες χώρες.

Η μετάφραση λογοτεχνικών έργων Τούρκων διανοουμένων στην ελληνική γλώσσα, όπως και το δικό σας, μπορεί να λειτουργήσει ως στοιχείο προσέγγισης του πολιτισμού των δύο γειτονικών χωρών;

Μέχρι σήμερα έχουν κυκλοφορήσει τέσσερα βιβλία μου, τα: “Μη πυροβολείτε τους χαρταετούς”, “Έχει πεθάνει εσάς ο πατέρας σας;”, “Η άλλη μεριά του νερού”, “Επιστολές από την χώρα των 100”. Τα σενάρια μου που έχουν γίνει ταινίες είναι επίσης τέσσερα: “Μη Πυροβολείτε τους Χαρταετούς”, “Εκεί που Τελειώνει η Άνοιξη”, “Ταξίδι στην Ελπίδα” και η “Άλλη Μεριά του Νερού”. Αυτές τις μέρες γράφουμε με την Φωτεινή Σισκοπούλου ένα σενάριο με τον τίτλο: “Ταξίδι στο Γαλάζιο”. ●

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η Φερεντέ Τοπασέκογλου γεννήθηκε στην Άγκυρα το 1951. Αποφοίτησε από την αρχιτεκτονική σχολή της Άγκυρας, όπου φοίτησε από το 1968 μέχρι το 1973. Μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα δεν είχε αναμειχθεί σε καμία πολιτική, φοιτητική εκδήλωση. Απόκτησε τις πολιτικές αντιλήψεις της όταν έκανε το διδακτορικό της στην Πενσυλβάνια της Αμερικής, ως υπότροφος του Φουλμπράιτ. Το καθεστώς του Εβρέν, που κατέλαβε την εξουσία στην Τουρκία την κράτησε έγκλειστη στις φυλακές για τέσσερα χρόνια. Στην φυλακή ανακάλυψε ότι περισσότερο από την ακαδημαϊκή καριέρα την ενδιέφερε η λογοτεχνία. Ασχολήθηκε συστηματικότερα με τον κινηματογράφο όταν η πρώτη της ταινία, με τον τίτλο “Μην Πυροβολείτε τους Χαρταετούς”, 1989, όπου παρουσιάζει την ζωή ενός μικρού παιδιού στις φυλακές, είχε επιτυχία. Η απήχηση που είχε η ταινία της αυτή της άνοιξε τον δρόμο να γράψει τα άλλα σενάρια και τα υπόλοιπα βιβλία της. Σήμερα είναι αρχισυντάκτρια του έγκριτου περιοδικού “Istanbul”.

Ο ΓΙΛΜΑΖ ΓΚΙΟΥΝΕΪ ΚΑΙ Ο ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΜΕΧΜΕΤ
ΜΠΑΣΟΥΤΣΟΥ

Διάσημος ηθοποιός, εφρευτικός σεναριογράφος, ταλαντούχος σκηνοθέτης, παραγωγός, συγγραφέας με άποψη και δραστήριος πολίτης, **το όνομά του θα γράφεται στις πολιτιστικές σελίδες, δια μέσου διάφορων γεγονότων χωρίς να ξεχάσουμε τις πολιτικές πράξεις, ακόμη και έξω από την χώρα του.** Ο Γιλμάζ ΓκιουνεΪ ήταν ένας **ΖΩΝΤΑΝΟΣ ΜΥΘΟΣ**. Η στρατεύσή του στον αγώνα υπέρ των πιο απελπισμένων, χωρικών χωρίς γη, εργατών χωρίς ειδικότητα, ήταν η απτία των διαρκών ενοχλήσεων από την κυβέρνηση. Η φυγή του από την χώρα ενώ ήταν φυλακισμένος, οι θέσεις του υπέρ των Κούρδων, με τους οποίους έχει συγγένεια από την καταγωγή του, οι θεαματικές δηλώσεις του, η προσωπικότητά του και το χάρισμά του προσέθεταν στον θρύλο του οποίου ήδη ζούσε. Δεν ήταν διανοούμενος, με την συνηθισμένη έννοια του όρου, αλλά του άρεσε να συμπεριφέρεται σαν τέτοιος.

ΤΟ ΑΔΙΑΙΡΕΤΟ: Η ΖΩΗ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ

Χωρίς να καταλάβουμε τον άνθρωπο και τις παθιασμένες στρατεύσεις του δεν είναι

δυνατόν να κατανοήσουμε την τέχνη του. Αυτός ο κανόνας εφαρμόζεται ειδικά στον Γιλμάζ ΓκιουνεΪ. Είναι σπάνιο να βρούμε ένα καλλιτέχνη του οποίου η ζωή και το έργο του, όπως η πολιτική του συνειδηση και η θέση του να είναι τόσο αδιαίρετες. Ο πλούτος του κινηματογράφου του οφείλει πολλά σε αυτά που είχε ζήσει, που είχε παρατηρήσει, αλλά επίσης στις ρίζες του και στην ταπεινή του προέλευση. Από την αρχή η ζωή του δεν ήταν απλή.

Ο Γιλμάζ ΓκιουνεΪ γεννήθηκε το 1947 σε ένα χωριό στα Άδανα, στον Νότιο της Ανατολίας. Ήταν ένα από τα επτά παιδιά ενός αγρότη. Έκανε πολλές δουλειές για να ζήσει και να τελειώσει τις σπουδές του. Το ταλέντο του αναπτύχθηκε με την επαφή προσωπικοτήτων που ξεπέρασαν τον μέσο όρο, όπως ο συγγραφέας Γεσάρ Κεμάλ, ο σκηνοθέτης Ατίφ Γιλμάζ, ο κριτικός Οντά Κουτλάρ. Ο Ελία Καζάν, που γνώριζε καλά τις ανατολικές περιοχές και τους ανθρώπους που την κατοικούσαν, συνδεόταν με φιλία με τον Γιλμάζ ΓκιουνεΪ, τον περιγράφει κάπως έτσι: *“Όταν ο φίλος μου Γεσάρ Κεμάλ θέλει να μου κάνει κοπλιμέντο, με φωνάζει “παιδί του αγρότη”. Για αυτόν, αυτό σημαίνει να είσαι άξιος να συνδεθείς με φιλία, μέσα σε μερικά λεπτά, με άγνωστους ανθρώπους, να συμμετέχεις σε ένα περίγυρο καινούργιο, να είσαι ικανός να ενδιαφέρεσαι για όλους τους ανθρώπους και τις ομάδες μιας χώρας... Στην Ταινιοθήκη, στο Παρίσι, με γοήτευσε μια ταινία και ακόμη και τώρα είμαι υπό την επιρροή της. Λεγόταν η “Ελπίδα” και ήταν η ταινία ενός σκηνοθέτη του οποίου δεν είχα ακούσει ποτέ το όνομά του, λεγόταν Γιλμάζ ΓκιουνεΪ. Για μένα ο Γιλμάζ ΓκιουνεΪ ήταν ένας χωρικός. Το βλέμμα με το οποίο αυτός ο σκηνοθέτης έβλεπε τον λαό του και τους ανθρώπους του ήταν τόσο ειλικρινές, τόσο πραγματικό και τέλειο, που βλέποντας την ταινία του άρχισα να ανησυχώ για το μέλλον του ανθρώπου και της οικογένειάς του που έβλεπα να αναπτύσσεται στην οθόνη. Συνέχιζα να ανησυχώ ακόμη και μετά την προβολή της ταινίας... Εάν ο Γιλμάζ ΓκιουνεΪ ήξερε να αναστήσει τα πρόσωπά του με όλη την δύναμη της εσωτερικότητάς τους, ήταν επειδή ήξερε και αγαπούσε τόσο πολύ τον λαό του... Δεν υπήρχε εκεί κανένα είδος “κοινωνικής κριτικής”, η ταινία ήταν η ίδια η κοινωνία. Η αληθινή δύναμη του καλλιτέχνη ήταν ότι τα κοίταζε όλα, όχι όπως ένα ξένος που είναι έξω από την πραγματικότητα, αλλά σαν κάποιος που είναι στο κέντρο της μάχης και που, συνειδητοποιώντας τις υπευθυνότητές του, παρατηρούσε όλα με μάτια γεμάτα αγάπη”*¹.

Η ΤΕΧΝΗ, Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ...

Αναγνωρισμένος σαν ένας θετικός ήρωας από τους δικούς του, από τους θεατές των μικρών πόλεων της Ανατολίας, δεν μπορούσε παρά να αναπτυχθεί προς ένα κινηματογράφο πιο ρεαλιστικό, που εμπλέκεται περισσότερο στην ζωή αυτών που υπέφεραν όλο και περισσότερο από τις κοινωνικές ανισότητες. Η πολιτική και η φυλακή ήταν ένα σημαντικό μέρος της ζωής, άρα και της τέχνης του Γκιουνέι. Φυλακίστηκε πολλές φορές, τις περισσότερες από αυτές για τις απόψεις του. Οι ταινίες που γύρισε τη δεκαετία του '60, οι περισσότερες μέτριας ποιότητας, αν και ήταν μπροστά από την κάμερα, αφήνουν να φανεί ένας ολοκληρωμένος δημιουργός. Επεμβαίνει, στην πραγματικότητα, όλο και περισσότερο στη παραγωγή, στο σενάριο, στη σκηνοθεσία. Χάρη σε αυτές τις λαϊκές ταινίες χαρακτηρίστηκε ως ο "άσχημος βασιλιάς". Ο χαρακτήρας που εσαρκώνει είναι συχνά ένας γενναίος άνθρωπος, γενναϊόδωρος, τίμιος, εκμεταλλευμένος από τους πλούσιους, αλλά είναι ένας ήρωας που αγωνίζεται ενάντια στις αδικίες και την καταπίεση. Ο θεατής επαναστατεί ενάντια σε κάθε αδικία, αλλά η ταινία δεν του δείχνει κανένα δρόμο για να εκτονώσει τον θυμό του και να αλλάξει τον ρου των πραγμάτων.

Σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία, "Seyit Han" (1968), έναν ανατολίτικο μύθο. Αυτή η λυπητερή ιστορία αγάπης δείχνει ένα σκηνοθέτη που ξέρει να σκηνοθετεί και να αποτυπώνει δυνατές εικόνες. Κατόπιν έρχεται το "Οι Πεινασμένοι Λύκοι" (1969), μια περιπέτεια στην ανατολική Τουρκία, όπου κάνει την στρατιωτική του υπηρεσία, και η τρίτη του ταινία "Ο Άσχημος Άνθρωπος" (1969), όπου περιγράφει την απομόνωση του ανθρώπου, μια αστυνομική ιστορία όπου διακρίνουμε επιρροές από το Νέο Κύμα της Γαλλίας, αλλά και κάποια δόση κοινωνικής κριτικής. Ο νεορεαλισμός του Γκιουνέι έρχεται με τη "Ελπίδα" (1970), ένα αριστούργημα. Η ακρίβεια των τόπων, της παρατήρησης, η κυριαρχία της κινηματογραφικής γλώσσας, του ανοίγουν τα σύνορα αυτής της χώρας. Η υποδοχή θα είναι ευθουσιώδης, ιδίως στην Γαλλία, θα είναι μια πραγματική ανακάλυψη.

...ΚΑΙ Η ΦΥΛΑΚΗ

Το 1971 γυρίζει έξι ταινίες που δείχνουν, μέσα από ιστορίες ληστών, τις οικονομικές και πολιτικές βάσεις της υποανάπτυξης αυτών των περιοχών. Το 1972 θα φυλακιστεί, μετά την επιβολή της δικτατορίας. Η φυλακή είναι ένα σχολείο. Μαθαίνει, σκέφτεται. Διαβάζει πολλά βιβλία πολιτικά, φιλοσοφικά,

μέχρι και κλασικής λογοτεχνίας. Ετοιμάζει καινούργια σενάρια, δηλώνει την πολιτική του θέση μέσα από την βιογραφία του. Σε μια συνέντευξή του στον Ατίλα Ντορσάι, τον Μάιο του 1974, είπε: "Έχω την τάση να κάνω αυτοκριτική από καιρό σε καιρό. Σαν καλλιτέχνης έχω κάνει το καθήκον μου; Μετέφερα στον λαό μου αυτό που είχε δικαίωμα να περιμένει από εμένα; Ή ήμουν σκηνοθέτης ταινιών υπερφίλων, ζώντας καλά με τα χρήματα αυτών των ταινιών, έχοντας ένα όπλο και χρησιμοποιώντας το; Κάθε μέρα πρέπει να κάνουμε ένα απολογισμό και κάθε μέρα πρέπει να περάσουμε από κάποιες εξετάσεις και να τις πετύχουμε... Όταν ο άνθρωπος έχει κάτι να κάνει, αν είναι στη φυλακή ή όχι, αυτό δεν μετράει. Έξω από την φυλακή δεν είμαστε παρά ελεύθεροι κατά το ήμισυ. Ωστόσο, το να μιλάμε για απόλυτη ελευθερία είναι ένα είδος φυχής, όπως το αλκοόλ..."² ●

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στο "Sanat Dergisi", Κωνσταντινούπολη, Απρίλιος 1974.
2. Atilla Dorsay, "Yilmaz Guney Kitabi", (Το βιβλίο του Γιλμάζ Γκιουνέι), Κωνσταντινούπολη, 1988.

ΕΙΜΑΣΤΕ ΟΙ ΓΕΦΥΡΕΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ

Ο Τουνσελ Κουρτζί μιλά και γοπεύει τον Κώστα Ευαγγελάτο

Ηθοποιός από τον παλιό τουρκικό κινηματογράφο, συνεργάτης του Γιλμάζ Γκιουνέι, εξόριστος επί σειρά ετών από την Τουρκία, επειδή είχε συνοδεύσει μια ταινία του Γκιουνέι στις Κάνες, συμμετέχει στον νέο τουρκικό κινηματογράφο. Συνεργάτης και του Φεστιβάλ Ευρωπαϊκών Ταινιών, της Άγκυρας, μοιραίο ήταν η κουβέντα να ξεκινήσει από αυτό, αλλά πολύ γρήγορα να επεκταθεί τόσο στον Γκιουνέι όσο και στους νέους Τούρκους κινηματογραφιστές, σε μια προσπάθειά μας να ανιχνεύσουμε τον κινηματογραφικό τοπίο στην γεγονική χώρα. Τον συναντήσαμε, όπως και τον Μπογιασιόγλου, στη συνάντησή των Φεστιβάλ Δράμας και Άγκυρας.

Συμμετέχετε στο Φεστιβάλ της Άγκυρας. Θα θέλατε να μας μιλήσετε για αυτό;

Εδώ και τρία χρόνια συμμετέχω σε αυτό το Φεστιβάλ. Την πρώτη χρονιά είχα συμμετάσχει με το "Κοπάδι", τη δεύτερη χρονιά με το "Λεωφορείο", αυτή τη χρονιά συμμετέχω με τρεις ταινίες το "Γκιουλ Χασάν", το "Λεωφορείο" και το "Κοπάδι", επίσης με δύο ταινίες μικρού μήκους. Μου κάνανε ένα πολύ μεγάλο δώρο, φέτος έφτιαξαν ένα βιβλίο για εμένα, ο τίτλος αυτού του βιβλίου είναι "Τουνσελ Κουρτζί: ο ηθοποιός". Δεν έχει ξαναγίνει κάτι τέτοιο. Με έκαναν να χαρώ πάρα πολύ. Αγαπώ πολύ το Φεστιβάλ που ταξιδεύει.

Είμαι από την Θεσσαλονίκη, ίσως έχω και στο σόι μου λίγο από τους αθίγγανους, για αυτό τον λόγο αγαπώ πάρα πολύ τους αθίγγανους που, όπως λέει και ένας μεγάλος συγγραφέας μας, ο Σαρπαχαντί Αλί, ο οποίος ήταν κομμουνιστής και τον δολοφόνησαν, "Εμείς οι τσιγγάνοι, εμείς ξέρουμε τον έρωτα. Εσείς οι κάτοικοι των πόλεων, τι να καταλάβετε από τον έρωτα. Τον έρωτα τον γνωρίζουμε, τον νοιώθουμε εμείς που ζούμε σαν τους ανέμους του Βορά". Η κοινότητα των αθίγγανων είναι μια κοινότητα που έχει καταπιεστεί παγκοσμίως πάρα πολύ. Αλλά συνέχισαν, ίσως χωρίς να έχουν δώσει τόσες μεγάλες μάχες, κατάφεραν να είναι ελεύθεροι. Αντιμετωπίζουν μεγάλη καταπίε-

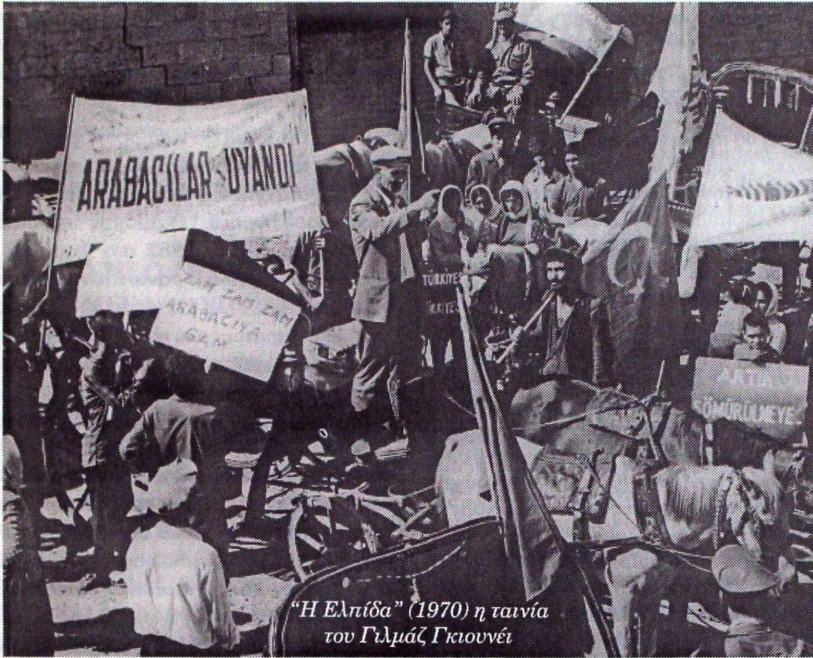
ση εκ μέρους των φασιστών. Εμείς ως Φεστιβάλ που ταξιδεύει, προσπαθούμε να δείξουμε την ελεύθερη αντίληψη που έχουν οι αθίγγανοι, όπως λέει και ο Χικμέτ, εμείς ως Φεστιβάλ που ταξιδεύει, ανοίγουμε χιλιάδες παράθυρα στον κόσμο και πιστεύουμε διαμέσου αυτών των παραθύρων επικοινωνίας οι άνθρωποι να είναι ακόμα καλύτεροι.

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΓΚΙΟΥΝΕΪ

Έχετε δουλέψει στον τουρκικό κινηματογράφο, τον παλιό και τον καινούργιο. Τι αλλαγές ακριβώς έχει φέρει ο ερχομός του Γιλμάζ Γκιουνέι στο τουρκικό κινηματογράφο;

Ο Γιλμάζ Γκιουνέι έφερε την ελευθερία στον τουρκικό κινηματογράφο. Ξεπερνώντας όλου του είδους των αντιλήψεων της αντιγραφής, του ρατσισμού, ποτέ δεν είχε μια αντίληψη που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως κουρδικός εθνικισμός. Να δείτε τα έργα του όπως ο "Δρόμος", το "Τείχος", το "Κοπάδι", δέστε αυτές τις ταινίες... Μας αφηγήθηκε τον άνθρωπο, την ελευθερία, ήταν ο καλλιτέχνης. Ποιες είναι οι αλλαγές στον νεότερο τουρκικό κινηματογράφο, που μπορούμε να ονομάσουμε "καλλιτεχνικό κινηματογράφο";

Σε όλους τους κινηματογράφους του κόσμου, για εκείνους που ασχολούνται με τον κινη-



“Η Ελπίδα” (1970) η ταινία
του Γιλμάζ Γκιουνεί

ματογράφο υπάρχουν δύσκολες εποχές για εκείνους που είναι επαναστάτες. Παλιότερα ήταν πολύ δύσκολο και σήμερα είναι δύσκολο και αύριο θα είναι δύσκολο. Αλλά εγώ λέω το δύσκολο είναι εύκολο, το εύκολο είναι δύσκολο. Ο σημερινός νέος κινηματογράφος της Τουρκίας βρίσκεται πιο μπροστά από εμάς, κάνουν θαυμάσιες δουλειές και νέες δημιουργίες, γιατί αυτό χρειάζεται. Απλώς εμείς παίζουμε τον ρόλο μιας γέφυρας. Αρκεί μέσα από αυτές τις γέφυρες να διατηρήσουμε την επαφή μας με το παρελθόν. Χωρίς να γνωρίζουμε τον Γιλμάζ Γκιουνεί, δεν μπορεί να δημιουργηθεί ο τουρκικός κινηματογράφος. Υπάρχει μόνο ένας Γιλμάζ Γκιουνεί και κανείς δεν μπορεί να τον αντιγράψει. Όσοι προσπαθούν να τον αντιγράψουν δεν θα το πετύχουν σε καμιά περίπτωση.

Όσον αφορά την παγκοσμιοποίηση και την επίθεση του αμερικανικού κινηματογράφου, ο τουρκικός κινηματογράφος πως μπορεί να αντισταθεί;

Οπωσδήποτε είμαι εναντίον σε αυτό. Είμαστε μια μη ανεπτυγμένη χώρα, έχουμε τεράστια θεμέλια πολιτισμού, από τον Όμηρο, από τους

Χαλδαίους, από τους Λυκείους, από την Ινδία. Μέσα από αυτά τα θεμέλια πρέπει να δημιουργήσουμε την δική μας ουσιαστική αισθητική. Ούτε με τον ιδεαλιστικό κινηματογράφο του Σοβιετικού μπλοκ, ούτε με την εμπορική αντίληψη του αμερικανικού κινηματογράφου, ούτε με την αστική αντίληψη του ευρωπαϊκού κινηματογράφου δεν έχουμε σχέση. Συμπεριλαμβάνεται σε αυτά και η Ελλάδα. Η Ελλάδα και η Τουρκία πρέπει να κινηθούν μαζί. Θα θέλατε να δουλέψετε με κάποιον Έλληνα σκηνοθέτη;

Πολύ θα ήθελα, μίλησα με τον Αγγελόπουλο για αυτό, αλλά στον “Μελισσοκόμο” δούλεψε ο Αγγελόπουλος με έναν θαυμάσιο ηθοποιό, τον Μαρτσέλο Μαστροϊάνι. Ο Μαρτσέλο είναι μέγας, τον θαυμάζω, αλλά ο ρόλος του Μελισσοκόμου μου ταίριαζε. Επίσης ο Κώστας Φέρρης είναι φίλος μου, θα μιλήσουμε και με εκείνον, ελπίζουμε να συνεργαστούμε με εκείνον, αλλά μέχρι τώρα δεν έχει γίνει τίποτε. Ελπίζω από εδώ και μπρος να έχουμε συνεργασία. Επιθυμώ πριν τον θάνατό μου να συνεργαστώ οπωσδήποτε με Έλληνες. □

ΕΝΑ ΣΦΑΙΡΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΟΝ ΝΕΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Πρέπει να προσεγγίσουμε τις γενικές γραμμές του νέου τουρκικού κινηματογράφου φωτίζοντας τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις αυτής της περιόδου (από το 1980 μέχρι σήμερα). Εάν η δικτατορία της 12^{ης} Σεπτεμβρίου 1980 βάζει ένα τέλος στην άναρχη κατάσταση, όπου κυριαρχούσε η παράλογη βία, ακυρώνει επίσης τις ελευθερίες και τα δημοκρατικά δικαιώματα που όριζε το Σύνταγμα. Μετά από την πολιτικοποίηση της δεκαετίας του '70, η δικτατορία προωθεί συστηματικά μια απολιτικοποίηση. Η κινηματογραφική δραστηριότητα υποφέρει, λοιπόν, από το αντίκτυπο αυτού του κλίματος, η παραγωγή ταινιών με περιεχόμενο ιδεολογικό ή απλά με κοινωνικό περιεχόμενο είναι πάρα πολύ μικρή. Στη δεκαετία του '60 και του '70, ο Γιλμάζ Γκιουνέι είχε ηγηθεί μιας κινηματογραφικής κίνησης όπου μια πολιτική, ιδεολογική, άποψη έπαιζε ένα προσδιοριστικό ρόλο. Από το 1980 ο κινηματογράφος απομακρύνεται αισθητά από αυτό τον τύπο επιρροής, ατομικές προσπάθειες αναπτύσσονται και συγχρόνως η αναζήτηση των καλλιτεχνικών αξιών είναι ένα πραγματικό προαπαιτούμενο. Είναι, λοιπόν, δύσκολο να υποστηρίξουμε ότι αυτό το νέο δεδομένο προωθεί μια πτώση του τουρκικού κινηματογράφου, παράλληλα με την αφαίρεση των δημοκρατικών δικαιωμάτων.

ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ

Στην πραγματικότητα, στις αρχές της δεκαετίας του '80, οι πολιτικο-ιδεολογικές διεργασίες παίζουν σημαντικό ρόλο και επηρεάζουν κάποια σημαντικά έργα. Έτσι, "Στη Γόνιμη Γη" (1979), του Ερντέν Κιράλ, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Ορχάν Κεμάλ, "Ο Εχθρός" (1980), του Ζεκί Οκτέν, "Ο Δρόμος" (1982), του Σερίφ Γκορέν, οι δύο τελευταίες με σεβασμό και υπό την καθοδήγηση του Γιλμάζ

ΑΓΙΑΙΑ ΝΤΟΡΣΑΪ

Γκιουνέι, "Ο Σιδηρόδρομος" (1979), του Γιαβούζ Οζκάν, που αναφέρεται στο δικαίωμα της απεργίας, είναι κά-

ποια παραδείγματα. "Ο Δρόμος" κερδίζει τον Χρυσό Φοίνικα, το 1982 στο Φεστιβάλ των Κανών, κάνει γνωστό παντού τον τουρκικό κινηματογράφο, αλλά η ετικέτα του "εχθρού του τουρκικού κράτους και ποινικού φυγόδικου", για τον Γκιουνέι, είναι εμπόδιο για την προβολή της στην Τουρκία.

Ήδη αυτές οι ταινίες, όπως και άλλες της δεκαετίας του '80, διαμορφώνουν μια τάση που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε "κοινωνικός ρεαλισμός", εμπλουτισμένος με συμβολισμό. Δύο λόγοι ωθούν τους σκηνοθέτες να ανατρέξουν στον συμβολισμό: *κατ' αρχήν, να μεταδώσουν κάποια πολιτικά μηνύματα, παρακάμπτοντας την λογοκρισία, χρησιμοποιώντας την μεταφορά, και η επιθυμία να μην περιοριστούν σε ένα πρωτόγονο ρεαλισμό.* Ωστόσο είναι δύσκολο να μιλήσουμε για ρεαλισμό στην Τουρκία, με την συνήθη έννοια του όρου, γιατί οι καλλιτέχνες έχουν μια ανικανότητα να κατανοήσουν την πραγματικότητα στην πολυπλοκότητά της. Στον κινηματογράφο μπορούμε να μιλάμε για νατουραλισμό, παρά για ρεαλισμό. Αυτή η τάση μας δίνει μοναδικά έργα, αλλά η επόμενη γενιά εκδηλώνει την επιθυμία να ξεπεράσει την απλή μετάδοση του πολιτικού μηνύματος, έχοντας ένα πάθος για την κινηματογραφική γλώσσα. Αυτό μας οδηγεί σε ένα φορμαλισμό, διαυσιμένο με τον συμβολισμό, έτσι θα έχουμε τις ταινίες "Η Ιστορία μιας Ημέρας" (1980), πρώτη ταινία του Σινάν Σετίν, "Τα Χαμίνια της Κωνσταντινούπολης" (1979), του Ομέρ Καβούρ, "Θα Σκοτώσεις το Φίδι" (1981), η τέταρτη και τελευταία ταινία του Τουρκάν Σοράι. Σε αυτές τις ταινίες, βασισμένες στον ρεαλισμό, φαίνεται η μεγάλη περιπέτεια της αστικής και της αγροτικής κοινωνίας. Το σοκ ανάμεσα σε αυτές τις δύο κοινωνίες, όπως και μέσα σε κάθε

κοινωνική τάξη, είναι η βάση κάποιων μελοδραμάτων που γυρίζονται αυτή την εποχή. Η αποπολιτικοποίηση της τούρκικης κοινωνίας καταστρέφει το ενδιαφέρον για τις καθαρά πολιτικές ταινίες και εμπλουτίζει τον κινηματογράφο με νέες τάσεις, μια ποικιλία θεματική και στιλιστική, μια διεργασία που δεν επηρεάζει τον λαϊκό κινηματογράφο.

ΤΟ ΝΕΟ ΝΤΕΚΟΡ: Η ΜΕΓΑΛΟΥΠΟΛΗ

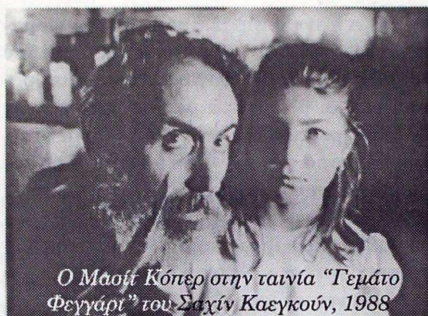
Μια ουσιαστική εξέλιξη στη δεκαετία του '80 είναι η κυρίαρχη θέση των ταινιών για τις πόλεις και η εξαφάνιση αυτών για το αγροτικό περιβάλλον. Οι αξίες στην Τουρκία είναι αστικές, πλησιάζουν την μεγαλοαστική τάξη, κατόπιν κυριαρχούν στον κινηματογράφο. Πρώτος ο Ατίφ Γιλμάζ θα κάνει κωμωδίες που διαδραματίζονται στο αστικό τοπίο ή στις μικρές πόλεις της Ανατολίας. Μόνο το 1991 θα κάνει μια ταινία με θέμα τον αγροτικό κόσμο, τις ερωτικές επιθυμίες των κορσιών και τον έλεγχο γεννήσεων. Το φυσικό ντεκόρ των ταινιών μεταβάλλεται στο αστικό τοπίο των μεγάλων πόλεων, οι σκηνοθέτες των παλιότερων γενιών προτείνουν μελοδράματα με φόντο την μεγάλη πόλη. Ο Χαλίφ Ρεφίζ θα γνωρίσει την πιο μεγάλη του επιτυχία με την ταινία "Η Κυρία" (1989) ένα ύμνο στην μνήμη της Κωνσταντινούπολης που σιγά-σιγά καταστρέφεται και η κοινωνική της υφή αλλοιώνεται, η αρχιτεκτονική φυσιογνωμία της μεταβάλλεται, οι κάτοικοι της γερνούν... Ο Ζεκί Οκτέν θα μιλήσει για τον άνθρωπο της πόλης, χαμένος και εκμηδενισμένος στη μεγάλη πόλη, ο Ατίφ Γιλμάζ θα δει τις γυναίκες της μεγάλης πόλης (ρίχνοντας και κλεφτές ματιές στον αγροτικό κόσμο), ο Φακίρ Μπαϊκούρτ θα μιλήσει για την ιδιοκτησία και την σεξουαλικότητα στις ανατολικές περιοχές.

Η πιο νέα γενιά (Ομέρ Καβούρ) θα επεκταθεί πιο εύκολα στα road movies, στο ταξίδι από την Κωνσταντινούπολη στην Ανατολία, όπως "Το Νυχτερινό Ταξίδι" ή "Το Μυστικό Πρόσωπο", τα ταξίδια του περιορίζονται μερικές φορές στο εσωτερικό μια μικρής πόλης. Α-

ντίθετα ο Ερντέν Κιράλ προτιμά ένα κινηματογράφο, ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και την μυθοπλασία, προεκτείνοντάς το στην εθνογραφική ταινία, βλέπει τον αγρότη, μελετώντας την συμπεριφορά του και τις προσδοκίες του. Όσον αφορά τον Αλί Οζκεντούρκ, διαλέγει την μεγάλη πόλη για ντεκόρ, εμπλουτίζοντας τις ταινίες του με σουρεαλιστικά στοιχεία, και σκηνοθετεί παράξενες ιστορίες συλλογικής ή ατομικής τρέλας ("Άλογο, Άλογο μου", "Το Νερό Καίγεται Επίσης").

ΟΙ ΗΡΩΕΣ ΜΕΤΑΤΡΕΠΟΝΤΑΙ

Η σύγχρονη πραγματικότητα είναι τόσο σημαντική που είναι δύσκολο να πάνε στην κάβρα της ιστορίας και της λογοτεχνίας. Πάντως οι ήρωες μεταβάλλονται σε πραγματικά πρόσωπα, από στερεότυπες φιγούρες, κάνουν την μάσκα τους κερδίζουν τις αντιθέσεις τους μέσα στην πολυπλοκότητα που ζουν. Οι ήρωες δεν είναι πάντα ευχάριστοι (λαϊκισμός), αυτή η αλλαγή οφείλεται στο ότι το κοινό καταφεύγει στην τηλεόραση, αδειάζει τις αίθουσες, οι κινηματογραφιστές πρέπει να κερδίσουν την εμπιστοσύνη του κοινού και των κινηματογραφόφιλων που είναι όλο και πιο απαιτητικό στην κινηματογραφική ποιότητα. Ο ατομικισμός αυξάνεται, ο κινηματογράφος επικεντρώνει την προσοχή του στα σθιβαρά πορτρέτα που βασίζονται στην εθνική πραγματικότητα. Οι γυναίκες κάνουν την εμφάνισή τους χωρίς την παραδοσιακή μορφή τους, γυναίκες μοιραίες, σύντροφοι, ψάχνοντας την αδελφή ψυχή. Οι γυναίκες, μετά από φεμινιστικές κινήσεις, μπαίνουν όλο και περισσότερο στην ζωή, οικονομία, τέχνη κ.λπ.. Δεν παρατηρούμε πολλές γυναίκες στην σκηνοθεσία, παρά στα τέλη του '80. Μια φεμινιστική ταινία, η πρώτη, είναι του Ατίφ Γιλμάζ, "Ο Υπονομευόμενος" (1983), η ιστορία μιας γυναίκας που επαναστατεί ενάντια στην καταπίεση στην οποία υπόκειται στην μικρή πόλη της, στην προσπάθειά της να βρει την ταυτότητά της και την σεξουαλικότητά της. Αυτή η ταινία θα είναι προπομπός και άλλων ταινιών. Ακό-



μη ο Σιρέγια Ντουρού θα κάνει γυναικεία πορτρέτα, όπως και ο Σερίφ Γκορέν, που αισθάνθηκε την σπουδαιότητα αυτής της τάσης.

Οι πολιτικές ταινίες είναι πιο σπάνιες, αν και ορισμένοι σκηνοθέτες επιμένουν να γυρνούν τέτοιες ταινίες (Σερίφ Γκορέν, Ζεκί Αλασία, Ζεκί Οκτέν, Σινάν Σετίν, Ζουλφού Λιβανέλι, Ατίφ Γιλμάζ, Μεμντούχ Ου). Τα θέματα των ταινιών ποικίλουν, τσιγγάνοι, οικολογικά θέματα, παράδοση, μουσικά θέματα... Το πιο εκπληκτικό είναι η πιο συχνή εμφάνιση σουρεαλιστικών ή φανταστικών θεμάτων, παράλληλα με ένα στοιχειώδη ρεαλισμό. Πάλι ο Ατίφ Γιλμάζ θα κάνει μια μνημειώδη ταινία, "Επώνυμο Βασφιγιέ", κάτι σαν ένα "Ράσομον" τούρκικο, και "Ασαχ Μπελίντα", μια ταινία όπου η εναλλαγή της προσωπικότητας της ηρωίδας θυμίζει τις ταινίες του Γούντι Άλλεν. Επίσης ο Αλί Οζγκεντούρκ αρέσκεται να ανακατεύει το όνειρο και την πραγματικότητα ("Ο Κήπος", "Το Νερό Επίσης Καίγεται", "Γυμνό"), μη ακολουθώντας την αριστοτελική δομή της αφήγησης. Ακόμη ο Ερντέν Κιράλ, που θυμίζει Ταρκόφσκι ή Αγγελόπουλο, ο Ομέρ Καβούρ, που ψάχνει μυστηριώδεις έννοιες που κρύβονται πίσω από τα πρόσωπα, ο Ορχάν Ογκούζ, ο Ιρφάν Τοζούμ, που δημιουργεί ένα ασυνήθιστο ερωτικό τρίγωνο, ο Σαχίν Καϊγκούμ, ο Ρεχά Ερντέμ, η Γιεσίμ Ουστάογλου ("Το Ίχνος") και ο Κουτλούγκ Αταμάν.

Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '90

Ο λαϊκός κινηματογράφος εξακολουθεί να υπάρχει. Στη δεκαετία του '90 ο τούρκικος κινηματογράφος περνά κρίση. Η εμφάνιση 1-

διωτικών τηλεοπτικών καναλιών προτείνουν τούρκικες ταινίες και πιέζουν το δίκτυο της διανομής. Υπάρχει η αρνητική ανάπτυξη, η διανομή ταινιών που έρχονται από τις Η.Π.Α. Το κράτος υποστηρίζει χρηματικά τις κινηματογραφικές παραγωγές, το ίδιο και τα κοινοτικά προγράμματα (Eurimages). Χάρη αυτών των βοηθειών η παραγωγή κρατά ένα ρυθμό, παράγονται ταινίες σε γρήγορο ρυθμό (σε δέκα ή δεκαπέντε μέρες). Τελικά αποδεικνύεται ότι υπάρχει ένα μεγάλο αποθεματικό θεατών που στηρίζει τον τούρκικο κινηματογράφο. Για τους κινηματογραφιστές της δεκαετίας του '80 αυτή η εποχή είναι δύσκολη. Ο Ατίφ Γιλμάζ μετά από κάποια χρόνια σταματά, οι υπόλοιποι δεν γυρνούν ταινίες. Ο Γιουσούφ Κουρσενλί έχει έρθει από την τηλεόραση και γυρνά ιστορίες κοινωνικοπολιτικές, ο Ινφάν Τοζούμ συνεχίζει να γυρνά, επηρεασμένος από μελοδράματα που βασίζονται στην υποκρισία και την σεξουαλικότητα. Ο Τουγς Μπασαράν επανέρχεται με λαϊκές ταινίες. Ο Γιαβούζ Οζκάν έρχεται από την Γαλλία (όπου ήταν εξόριστος) και γυρνά ταινίες που αναφέρονται στην αστική τάξη. Κάποιοι άλλοι περιορίζονται σε μια μόνο ταινία για πέντε χρόνια. Ο Σινάν Σετίν επανέρχεται με μια μέτρια ταινία, αλλά εμπορική επιτυχία, ο Ορχάν Ογκούζ συνεχίζει να τραβά τα βλέμματα των κινηματογράφων, ο Ουμίτ Ελσί κάνει μια μόνο ταινία.

Οι γυναίκες είναι σχετικά περισσότερες από ότι τα περασμένα χρόνια. Εκτός από τις Καχίτ Σονκού και Τουρκάν Σοράι, που πέρασαν για λίγο πίσω από την κάμερα, η Μπιλγκε Ολγκάς είχε δουλέψει αρκετά στο παρελθόν. Από το καινούργιο αίμα, η Νισάν Ακμάν εγκατέλειψε νωρίς τον κινηματογράφο, οι Μαχιμούρ Εργκούμ, Κανάν Ζερέντε, Τομρίς Γριλιζόγλου, γυρίζουν δύο ταινίες. Παραμένουν οι Φουρουνζάν, Μπικέτ Ιλχάν, Χαντάν Ινκεκσί, Ιζιλ Οζγκεντούρκ, Γιεσίμ Ουστάογλου και Σεσκίν Γιασάρ. Δίπλα τους οι συνάδελφοί τους, Μουσταφά Ατλιοκάρ, Κουτλούγκ Αταμάν, Ζεκί Ντεμιρκομπούζ, Νιχάτ Ντουράκ, Μπαρίς Πιρχασάν και Φεχμί Γιασάρ είναι οι ελπίδες του κινηματογράφου του μέλλοντος. □

ΕΝΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΠΟΥ ΜΕΤΑΚΙΝΕΙΤΑΙ

Ο Δημήτρης Πετρόπουλος συνομιλεί με τον Αχμέτ Μπογιασιόγλου

Συναντήσαμε στην Δράμα, τον Αχμέτ Μπογιασιόγλου, καλλιτεχνικό διευθυντή του **Φεστιβάλ Ευρωπαϊκών Ταινιών**, του "Φεστιβάλ σε ρόδες", που μετακινείται από πόλη σε πόλη προβάλλοντας ταινίες. **Με χιούμορ αναδεικνύει τις ιδιαιτερότητες στον χώρο του κινηματογράφου που μερικές φορές αναγκάζεται να κάνει και πολιτική...** Στη Δράμα, το Φεστιβάλ της Άγκυρας έφερε ταινίες μεγάλου και μικρού μήκους, ηθοποιούς, σκηνοθέτες, δημοσιογράφους, ιστορικούς, θεωρητικούς και κριτικούς του κινηματογράφου που **συνευρέθηκαν με τους Έλληνες ομολόγους τους, συζήτησαν, διασκέδασαν, ήρθε ο ένα πιο κοντά με τον άλλο.**

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για το Φεστιβάλ Ευρωπαϊκών Ταινιών που γίνεται στην Άγκυρα. Ποιος είναι ο χαρακτήρας του; Αυτό το Φεστιβάλ μετακινείται;

Ο σκοπός μας είναι όσες ταινίες χωράνε σε ένα πούλμαν, 20-25 μεγάλου μήκους, 50-70 μικρού μήκους, να τις φορτώσουμε και να γυρίσουμε ξεκινώντας από την Άγκυρα, μια εβδομάδα στην Προύσα, μια εβδομάδα στην Σμύρνη, μια εβδομάδα σε μια άλλη πόλη, να γυρίσουμε διάφορες πόλεις της Τουρκίας και να πάμε τον κινηματογράφο στο κοινό. Γιατί το κάνουμε αυτό; Είναι μια προσπάθεια στην οποία συμμετέχω, είναι το 12^ο Φεστιβάλ στο οποίο συμμετέχω. Παλιότερα έχω εργαστεί για χρόνια στο Φεστιβάλ της Άγκυρας, δουλεύαμε ένα χρόνο και κάναμε ένα Φεστιβάλ που τελειώνει σε 10 μέρες. Η προετοιμασία σε αυτό το Φεστιβάλ είναι περίπου ένας μήνας, τελειώνει στην μια και ξεκινά στην άλλη πόλη, έτσι γυρίζουμε από πόλη σε πόλη και έχουμε την δυνατότητα να φέρουμε τον κινηματογράφο σε πάρα πολλούς ανθρώπους.

Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Ο κόσμος, το Φεστιβάλ που ταξιδεύει, πώς το δέχεται στις άλλες πόλεις της Τουρκίας; Φέτος είναι η πέμπτη χρονιά, τώρα πια μας γνωρίζουν σε όλες τις πόλεις που πηγαίνουμε, σε αυτές τις πόλεις που πήγαμε, την Άγκυρα, Προύσα, Τσανάκαλι, Σμύρνη, σε πολλές πόλεις της Τουρκίας, οι ταινίες που παίζαμε έσπασαν τα ταμεία, είχαν γεμίσει οι αίθουσες. Δίνεται η εντύπωση, αυτή η διατύπωση "σε τροχούς", ότι μπορεί το Φεστιβάλ να γίνεται

σε θερινούς κινηματογράφους. Εκεί όπου ταξιδεύει υπάρχει η τεχνική υποδομή;

Χρησιμοποιούμε τις αίθουσες του κινηματογράφου, προβάλλουμε τις ταινίες τους χειμερινούς μήνες, ξεκινάμε από τον Νοέμβρη και μετά.

Μετά από αυτές τις προβολές έχει διαμορφωθεί ένα κινηματογραφόφιλο κοινό που μπορεί να δεχτεί μια ταινία ποιοτική πιο εύκολα από πριν;

Πράγματι, αυτό το καταφέραμε. Στο φετινό μας πρόγραμμα είχαμε 80 ταινίες από τις οποίες 60 ήταν μικρού μήκους και 20 μεγάλου μήκους. Οι επιλογές μας γίνονται βλέποντας πάνω από 400 ταινίες, για τις ταινίες μικρού μήκους, με πολύ αυστηρά κριτήρια. Προσέχουμε πάρα πολύ την ποιότητα των ταινιών. Ένα από τα κριτήριά μας είναι ότι δεν βάζουμε καμιά ταινία που δεν πρόκειται να την δούμε δεύτερη φορά.

Η επιλογή γίνεται από μια Κριτική Επιτροπή; Είμαστε τέσσερα άτομα. Εμείς διαλέγουμε, δικό μας είναι το Φεστιβάλ, δίνουμε από τον εαυτό για αυτό. Αυτό είναι πολύ φυσιολογικό και δίκαιο.

Ταξιδεύετε σε διάφορα Φεστιβάλ ή έρχονται βιντεοκασέτες για να διαλέξετε ταινίες;

Και τα δύο.

Όσον αφορά την συνχρηματοδότηση και την συμπαραγωγή Ελλάδας-Τουρκίας, υπάρχουν κάποιες δυνατότητες στον ορίζοντα;

Εμείς δεν ήμαστε παραγωγοί. Προβάλλουμε αυτές τις ταινίες. Του χρόνου θα έρθει το Φεστιβάλ της Δράμας στην Τουρκία και κατά πάσα πιθανότητα θα ξαναέρθουμε στη Δράμα. Μπορούμε να δημιουργήσουμε κάτι μαζί. Μπορεί να υπάρχει μια κοινή επιτροπή διοργάνωσης και με την πρωτοβουλία αυτής της επιτροπής να έ-



Ο Ρουτκάι Αζίζ στο "Γη από Σίδηρο, Ουρανός από Χαλκό", του Ζουλφού Λιβανέλι (1987)

χουμε και στις δύο πλευρές του Αιγαίου, στα παράλια, στο Αϊβαλί.

Ο ΦΟΒΟΣ ΤΟΥ ΑΛΛΟΥ

Πώς βλέπετε την προοπτική να γίνει ένα μάρκετ στην Ελλάδα ή στην Τουρκία, στα πλαίσια των Φεστιβάλ, όπου να συναντιούνται οι παραγωγοί σε βαλκανικό επίπεδο;

Αυτό μπορεί να γίνει όπως και στα μεγάλα Φεστιβάλ, αλλά ο κύριος σκοπός μας είναι δύο ή τρεις τούρκικες ταινίες να φέρουμε στην Ελλάδα, ελληνικές ταινίες να φτάσουν στο κοινό στην Τουρκία, ώστε κατ'ευθείαν να φέρουμε σε επαφή το κοινό με αυτές τις ταινίες.

Πιστεύετε ότι με την προβολή τούρκικων ταινιών στην Ελλάδα ή ελληνικών ταινιών στην Τουρκία "σπάει ο πάγος", ο φόβος του άλλου;

Στη ζωή τα πάντα βασίζονται στην πολιτική. Και ο κινηματογράφος και οι καλές τέχνες έχουν να κάνουν με την πολιτική και εμείς εδώ στην ουσία κάνουμε πολιτική. Γιατί το κάνουμε αυτό; Επειδή αισθανόμαστε την ανάγκη να κάνουμε αυτές τις δουλειές που έπρεπε να κάνουν οι πολιτικοί και να τις πάρουμε από τα χέρια τους. Τα

τελευταία γεγονότα που συμβιώσαμε και στην Τουρκία και στην Ελλάδα, είδαμε ότι οι λαοί βρίσκονται πολύ μπροστά από τους πολιτικούς, από άποψη αντίληψης, λογικής. Τις ανόπτες αντιλήψεις του εθνικισμού πρέπει να τις βάλουμε στη θέση τους, να τις πετάξουμε σε μια άκρη. Ελπίζω να μην έχουμε φέρει εδώ μόνο κάποιες ταινίες, κάποιους ηθοποιούς από την Τουρκία, κάποιους ανθρώπους του κινηματογράφου, ελπίζω ότι έχουμε φέρει και άλλα πράγματα από την Τουρκία και αισθάνομαι, και το βλέπω ότι γυρίζουμε στην χώρα μας με τόσο πολλά πράγματα, με τόσες καλές αναμνήσεις και εντυπώσεις που σίγουρα δεν περιμέναμε. Αυτή η φιλία των δύο λαών θα ωφελήσει όλους μας και ίσως κάποιο μεγάλο μέρος της Ευρώπης είναι σε αντίθετη αντίληψη με αυτή τη φιλία. Μπορείτε να φανταστείτε αν η Ελλάδα και η Τουρκία είχαν κοινές προσπάθειες συνεργασίας τι θα μπορούσαν να δημιουργήσουν; Για αυτό τον λόγο πρέπει να κάνουμε κάποια πράγματα, έχουμε ξεκινήσει και θα κάνουμε πολύ περισσότερα στο μέλλον. Έχουμε υποστήριξη στην Ελλάδα από τα υπουργεία Εξωτερικών και Πολιτισμού, τον Δήμο της Δράμας, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, έχουμε πολύ μεγάλη υποστήριξη. ■

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΜΑΤΙΑ

Μια συζήτηση του Κώστα Ευαγγελιάτου με τον Ενίς Ριζά

Στη Σάμο, στο Μεσογειακό Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, στη Σάμο, συναντήσαμε τον Ενίς Ριζά, Πρόεδρο του Συλλόγου Σκηνοθετών Ντοκιμαντέρ. Ήταν μια ευκαιρία να μιλήσουμε για το ντοκιμαντέρ στην Τουρκία, δείγματά τους είδαμε στη Σάμο, αξιοπρόσχετες δουλειές και ορισμένα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ποιτικά. Φαίνεται ότι η ιστορία του τούρκικου κινηματογράφου αρχίζει από το 1950...

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για την ιστορία του τούρκικου κινηματογράφου. Οι πρώτες παραγωγές ήταν στην Κωνσταντινούπολη, το 1900;

Υπήρχαν κάποιοι απεσταλμένοι των Λυμιέρ, αλλά και άλλοι Γερμανοί, που κινηματογραφούσαν στην Κωνσταντινούπολη. Έτσι άρχισε η ιστορία του τούρκικου κινηματογράφου.

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΧΑΜΕΝΗ

Οι πρώτοι Βαλκάνιοι κινηματογραφιστές πιστεύεται ότι ήταν οι αδελφοί Μανάκια, όμως υπάρχει μια μαρτυρία που αναφέρει κάποιον Έλληνα στην Κωνσταντινούπολη, είναι αλήθεια;

Γυρίστηκε μια ταινία με θέμα τον πόλεμο Ελλήνων και Τούρκων, αλλά δεν έχουμε δει αυτή την ταινία, έχουμε ακούσει πολλά για αυτήν, ξέρουμε ότι υπάρχει. Το 1914 έγινε μια ταινία για το μνημείο του Αγίου Στέφανου, στην Κωνσταντινούπολη, ήταν το πρώτο κινηματογραφικό ντοκουμέντο. Αυτή η ταινία, σύμφωνα με πληροφορίες, υπάρχει στην Αυστραλία, αλλά δεν ξέρουμε ακριβώς που είναι. Οι άνθρωποι του θεάτρου έκαναν πολλές ταινίες, αλλά ήταν θεατρικές ταινίες, με θέμα την ανεξαρτησία της Τουρκίας. Η ιστορία του τούρκικου κινηματογράφου, όπως και σε άλλες χώρες, αρχίζει σχεδόν στη δεκαετία του '50. Εμείς κάνουμε ντοκιμαντέρ, η Ένωσή μας έχει ιδρυθεί εδώ και τρία χρόνια.

Αυτή η Ένωση είναι μόνο για τους σκηνο-

θέτες του ντοκιμαντέρ;

Ναι, τα μέλη της είναι σκηνοθέτες του ντοκιμαντέρ, δουλεύουν με την τηλεόραση ή σε ανεξάρτητες παραγωγές, ενώ υπάρχουν ακόμη και ακαδημαϊκοί που ασχολούνται με το ντοκιμαντέρ.

Τα ντοκιμαντέρ στην Τουρκία βρίσκουν διανομή στις αίθουσες;

Ναι, αλλά δείχνουμε τα ντοκιμαντέρ στις πόλεις της Τουρκίας, κάτι σαν περιφερόμενος κινηματογράφος. Σε κάθε πόλη υπάρχουν χώροι όπου δείχνουμε αυτές τις ταινίες.

Η τηλεόραση της Τουρκίας παράγει ντοκιμαντέρ;

Όχι, δεν παράγει ντοκιμαντέρ, οι σκηνοθέτες κάνουν μόνοι τους την παραγωγή και κάποιες φορές βρίσκουν χορηγούς. Όσοι δουλεύουν στην κρατική τηλεόραση κάνουν ντοκιμαντέρ.

Ποιες είναι οι τάσεις στο ντοκιμαντέρ στην Τουρκία;

Το ντοκιμαντέρ είναι πολύ ανεπτυγμένο στην Τουρκία. Υπάρχουν πολλοί ντοκιμαντερίστες, πολλές τάσεις. Εδώ και μερικά χρόνια πολλά ντοκιμαντέρ ασχολούνται με την προφορική ιστορία, για τις σχέσεις Ελλάδας-Τουρκίας, υπάρχει σχεδόν για κάθε θέμα ένα ντοκιμαντέρ. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ντοκιμαντέρ είναι ένα εργαλείο και για την εκπαίδευση, αλλά κάνουμε ντοκιμαντέρ όπου υπάρχει η προσωπική ματιά του σκηνοθέτη. Πιστεύουμε ότι πολύ κόσμος ξέρει τα ντοκιμαντέρ μας, επειδή, σας είπα, υπάρχει μεγάλη ανά-

πυξη. Υπάρχει συγχρόνως το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ.

Τον μύθο στο ντοκιμαντέρ μπορούμε να τον ξεχωρίσουμε από αυτό στις ταινίες μυθοπλασίας;

Η μυθοπλασία μιλά περισσότερο για το φανταστικό, τα ντοκιμαντέρ βασίζονται περισσότερο στην πραγματικότητα και στο ντοκουμέντο, αλλά στην Τουρκία τα ντοκιμαντέρ που έχουν μια προσωπική ματιά έχουν μια άλλη αισθητική. Ανάμεσα στην μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ υπάρχει ένα πρόβλημα ηθικής,

δηλαδή αν το ντοκιμαντέρ δέχεται ή δεν δέχεται κάτι. Αυτό το πρόβλημα θα είναι το θέμα της συζήτησης σε μια διεθνή συνάντηση σκηνοθετών ντοκιμαντέρ που θα γίνει στο Φεστιβάλ της Κωνσταντινούπολης. Στο δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ υπάρχουν ηθοποιοί που συμμετέχουν και συνυπάρχουν με τους ανθρώπους που έχουν ζήσει τα γεγονότα.

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για το ρόλο που το ντοκιμαντέρ μπορεί να παίξει στην εκπαίδευση. Σε κάθε Πανεπιστήμιο στην Τουρκία υπάρχουν τμήματα κινηματογράφου και επικοινωνίας, όπου διδάσκεται και το ντοκιμαντέρ. Παράγονται ντοκιμαντέρ σε βίντεο. Συγχρόνως δείχνουμε ντοκιμαντέρ στα Πανεπιστήμια, πρόκειται, όμως, για εκπαιδευτικές ταινίες. Εδώ και αρκετά χρόνια άρχισαν να σπουδάζουν όλο και περισσότεροι κινηματογράφοι και, κατά συνέπεια, ντοκιμαντέρ.

Ο ΝΕΟΣ ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Θα ήθελα να μας μιλήσετε για τον νέο τούρ-

κικο κινηματογράφο.

Εδώ και δέκα χρόνια ο τούρκικος κινηματογράφος έχει αλλάξει. Υπάρχει ένα μεγάλο πρόβλημα χρηματοδότησης των ταινιών στην Τουρκία. Μας αρέσουν οι σκηνοθέτες της Γαλλίας, της Ιταλίας, όπως ο Αντονιόνι, αλλά και Έλληνες, όπως ο Αγγελόπουλος, ο Φέρρης, έτσι μπορούμε να πούμε ότι οι Τούρκοι σκηνοθέτες έχουν επηρεαστεί από τους Ευρωπαίους σκηνοθέτες, ειδικά από τους σκηνοθέτες-δημιουργούς.

Κατά πόσο ο Γιλμάζ Γκιουνέι άλλαξε τον τούρκικο κινηματογράφο;

Τον άλλαξε πολύ. Με τον Γκιουνέι άρχισαν οι ανεξάρτητες παραγωγές. Υπήρχε ο λεγόμενος λαϊκός κινηματογράφος, αλλά αυτός με τον Γκιουνέι άλλαξε πολύ. Υπήρξε ένας πολιτικός προσανατολισμός στον τούρκικο κινηματογράφο, συγχρόνως.

Υπάρχει ακόμη αυτή η πολιτική γραμμή στους νέους σκηνοθέτες;

Οι ταινίες τους, μπορούμε να πούμε ότι δεν είναι πολιτικές, αλλά έχουν μια πολιτική κατεύθυνση



Υπάρχει μια συνεργασία μεταξύ των Τούρκων και των Ελλήνων σκηνοθετών;

Θέλουμε πολύ, αλλά πρέπει να βρεθούν οι απαραίτητοι θεσμοί, που είναι και οικονομικοί. Θα θέλαμε πολύ να κάνουμε συμπαραγωγές τόσο στα ντοκιμαντέρ όσο και στην μυθοπλασία. Οι συγκινήσεις, η αγάπη, η ιστορία, όλα αυτά είναι κοινά στους Τούρκους και τους Έλληνες, θα μπορούσαμε να κάνουμε πολλά πράγματα μαζί. Δεν υπάρχουν συμπαραγωγές με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ίσως τις επόμενες χρονιές θα συνεργαστούμε περισσότερο. □

ΕΙΚΟΝΟΔΙΑΣΚΕΨΗ ΜΕ ΤΟΝ ΝΑΟΜ CHOMSKY

Στη Θεσσαλονίκη, τη χρονιά που πέρασε, στα πλαίσια του 1^{ου} Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Νέων Τεχνολογιών Θεσσαλονίκης, έγινε μια εικονοδιάσκεψη, δηλαδή σύνδεση με βίντεο, δια μέσου τηλεφωνικής γραμμής, έτσι ώστε να ακούμε και να βλέπουμε τον άλλο όπως αυτός και εμάς. Η σύνδεση ήταν με τον MIT, το γνωστό Πανεπιστήμιο της Αμερικής, και συγκεκριμένα με τον Noam Chomsky, τον γνωστό φιλόσοφο, γλωσσολόγο και αναρχικό διανοητή. Προηγήθηκε ένα μικρός διάλογος με τον Πήτερ Γουιντόνικ και μετά ένας μεγάλος μονόλογος, με πολύ ενδιαφέρον, από τον Chomsky. Παραθέτουμε το κείμενο ως έχει, κυρίως για προβληματισμό. Ευχαριστούμε την Γραμματεία του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Νέων Τεχνολογιών Θεσσαλονίκης για την βοήθειά της.

Πήτερ Γουιντόνικ: Είναι καταπληκτικό το πώς λειτουργεί όλη αυτή η τεχνολογία. Συνήθως όταν πάμε να στήσουμε ένα τόσο περίπλοκο πράγμα τα πάντα καταρρέουν. Αλλά αυτό αποτελεί ήδη ένα προηγούμενο.

Noam Chomsky: Ναι, δεν λειτουργούν πάντα. Τις προάλλες προσπάθησα να μιλήσω με το Βανκούβερ και δεν λειτούργησε καθόλου.

Π. Γ.: Ίσως να βοήθησε το γεγονός ότι είμαστε σε μια πόλη με ηλικία 2.500 χρόνων... Το γεγονός ότι βρισκόμαστε σε μια χώρα που είναι το "λίκνο της δημοκρατίας", μας βοήθησε να συνθέσουμε τρεις ερωτήσεις που θα θέλαμε να σας υποβάλλουμε. Ξέρουμε ότι ο χρόνος σας είναι περιορισμένος, έχετε περίπου 20 λεπτά. Αν συμφωνείτε, θα συμπυκνώσω αυτές τις ερωτήσεις σε μια και θα σας αφήσω να μιλήσετε. Έχουμε περίπου 400-500 άτομα που ήρθαν να σας ακούσουν. Θα ήταν πολύ καλό αν μπορούσαν να συμμετάσχουν και αυτοί με κάποιο τρόπο. Θα μπω, λοιπόν, στις ερωτήσεις.

Ποιες θα λέγατε ότι είναι οι επιπτώσεις των ΜΜΕ στη διαμόρφωση της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας της εποχής μας; Πιστεύω ότι από εκεί πηγάζει και το ερώτημα για τις νέες τεχνολογίες πληροφόρησης, τα συστήματα υπολογιστών, το Internet, τα hardware, τα software, τη δορυφορική και απευθείας μετάδοση...

Αυτές οι νέες τεχνολογίες πληροφόρησης επιβάλλουν όλο και περισσότερο την εικονοκεντρική, ή βασισμένη στην εικόνα, επικοινωνία, το σύμπλεγμα των μηνυμάτων που διαμορφώνει τη κουλτούρα μας σε μια κουλτούρα πολυμέσων. Το θέμα είναι πως προσδιορίζουμε τις επιπτώσεις μιας τέτοιας κουλτούρας στην κοινωνία, στους τομείς της εκπαίδευσης, των σχέσεων και της ανθρώπινης κοινωνίας.

Και το τελευταίο ερώτημα που απορρέει, είναι τα αποτελέσματα της εισαγωγής αυτών των νέων τεχνολογιών στην παραγωγή πλούτου και γνώσης. Αυτές οι νέες τεχνολογίες έχουν πραγματικά αλλάξει κάτι στον τομέα της γνώσης;

Και ένα δευτερεύον ερώτημα αφορά τις αναπτυσσόμενες χώρες... Ποιες είναι οι πιθανότητες οι αναπτυσσόμενες χώρες να μπορέσουν πράγματι να χρησιμοποιήσουν αυτές τις τεχνολογίες τόσο στην παραγωγή, όσο και στην κουλτούρα τους;

Ξέρω ότι είναι πολλά, θέλετε να κατανείμω τις ερωτήσεις ή να προχωρήσουμε;

N. C.: Εντάξει, θα προσπαθήσω να πω μερικά πράγματα... και μετά με διακόπτετε, αν

θέλετε να συνεχίσω προς μια διαφορετική κατεύθυνση... Υπάρχει ταυτόχρονη μετάφραση;

Π. Γ.: Όχι, δεν μεταφράζεται.

Ν. Σ.: Να μιλάω αργά λοιπόν;

Π. Γ.: Μπορείτε να μας τα πείτε στα ελληνικά...

Ν. Σ.: Όχι, ας το παραλείψουμε... Να αφήσω χρόνο για μετάφραση;

Π. Γ.: Όχι, ας χρησιμοποιήσουμε το χρόνο για εσάς. Το βιντεοσκοπούμε και...

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΜΕ

Ν. Σ.: Όσον αφορά το πρώτο ερώτημα, σχετικά με τις επιπτώσεις των ΜΜΕ στη διαμόρφωση του κοινωνικού, πολιτισμικού και πολιτικού περιβάλλοντος, προφανώς αυτές οι επιπτώσεις είναι τεράστιες. Είναι μια από τις πρωταρχικές μορφές με τις οποίες η πληροφόρηση ή η παραπληροφόρηση φτάνει στους ανθρώπους, παρουσιάζονται εικόνες του σωστού τρόπου ζωής, συνθηγιών και σχημάτων συμπεριφοράς. Αυτοί που έχουν το όπλο στα χέρια τους, αυτοί που ελέγχουν τα ΜΜΕ, έχουν σαφείς στόχους και προθέσεις και θέλουν να διαμορφώνουν τη συμπεριφορά κατά ένα συγκεκριμένο τρόπο. Και φυσικά, ο τρόπος αυτός είναι ευνοϊκός για τα συμφέροντά τους. Θα ήταν παράλογο να μην γίνεται αυτό, και φυσικά αληθεύει πασιφανώς, όπως εξάλλου αποδείχτηκε από πολλές έρευνες.

Τα ΜΜΕ αποτελούν έναν ολοένα και πιο στενό χώρο τεράστιων μεγαεταιρειών, οι οποίες στηρίζονται στη διαφήμιση, δηλαδή πουλούν το κοινό τους σε άλλες επιχειρήσεις. Οι διαφημιστές επίσης ολοένα και συμπυκνώνονται, οπότε έχουμε ένα πολύ μικρό φάσμα διεθνών μεγαεταιρειών -ίσως μια ντουζίνα όλες και όλες- που ελέγχουν, που προσπαθούν να μετατοπίσουν το κοινό σε ένα άλλο φάσμα επιχειρήσεων, που τις πληρώνουν για αυτή τους την υπηρεσία. Στο μεταξύ, το κοινό θα πρέπει να έχει διαμορφωθεί, μεταβληθεί και ελεγχθεί κατά τέτοιο τρόπο ώστε να δεχτεί τα συστήματα εξουσίας, να μην προβάλλει αμφισβητήσεις, να μην παρεμβαίνει για την κατάλυση ή για την ανατροπή τους ή για την προβολή εναλλακτικών λύσεων -και αυτό προϋποθέτει να παρουσιάζονται τα παγκόσμια γεγονότα μέσα από ένα φίλτρο, που υποβοηθά αυτά τα συμφέροντα και ταυτόχρονα διαμορφώνει συμπεριφορές και πεποιθήσεις. Πόσο καλά λειτουργεί; Μερικές φορές λειτουργεί, άλλες όχι.

Υπάρχουν δραματικές περιπτώσεις όπου ο πληθυσμός απλώς αντιστάθηκε. Αν δούμε τις ΗΠΑ, ένα από τα βασικά θέματα των τελευταίων 30-40 χρόνων, αντικείμενο τεράστιας προπαγάνδας των ΜΜΕ, -όπου περιλαμβάνεται η διαμόρφωση συμπεριφορών και πεποιθήσεων- ήταν η ερμηνεία του πολέμου της Ινδοκίνας. Και εδώ, υπάρχει ένα τεράστιο ρήγμα μεταξύ του πληθυσμού και της πνευματικής ελίτ, όπου περιλαμβάνουμε και την ελίτ των ΜΜΕ. Όσον αφορά τα ΜΜΕ ή τη διανοήση, υπάρχουν μόνο δύο επιλογές σχετικά με τον πόλεμο του Βιετνάμ, επιλογές που προβάλλουν ξεκάθαρα και φανερά. Είχες τη δυνατότητα να πιστεύεις είτε ότι ο πόλεμος ήταν λάθος, που είχε μεγάλο κόστος, και οι ΗΠΑ ήταν αδύνατον να τον κερδίσουν, άρα ήταν λάθος -είτε ότι με μεγαλύτερη αφοσίωση και προσπάθεια και λιγότερη εσωτερική αποδοκιμασία, οι

ΗΠΑ θα μπορούσαν να κερδίσουν.

Αυτές ήταν οι δύο απόψεις. Και αν τις μεταφέρουμε στη ναζιστική Γερμανία, του τέλους της δεκαετίας του '40, είναι σαν να λέμε ότι μπορούσες να έχεις δύο απόψεις: α. ότι ήταν λάθος ο πόλεμος σε δύο μέτωπα και επομένως ο Χίτλερ και οι Ναζί δεν είχαν δίκιο ή, β. ότι είχαν δίκιο, αλλά μας την έφεραν πίσωλάτα -όμως, αν συνεχίζαμε, μπορεί να κερδίζαμε.

Και στις δύο περιπτώσεις είναι φανερό ότι υπάρχει και μια τρίτη θέση. Ας την αφήσουμε για την περίπτωση των Ναζί. Αλλά στην περίπτωση των ΗΠΑ, η τρίτη θέση είναι ότι ο πόλεμος ήταν εξαρχής άδικος, ότι ήταν ανήθικος και όχι λάθος, ότι οι ΗΠΑ δεν είχαν κανένα δικαίωμα να εισβάλλουν στον Νότιο Βιετνάμ και στην συνέχεια στην υπόλοιπη Ινδοκίνα, ασχέτως αν κέρδιζαν ή όχι. Και αυτή η άποψη δεν είναι διόλου εξωτική, είναι η άποψη του 70% του αμερικανικού πληθυσμού από την εποχή που άρχισαν να γίνονται δημοσκοπήσεις ως την εποχή που σταμάτησαν, δηλαδή από την αρχή της δεκαετίας του '70 ως το '90 περίπου. Αλλά η άποψη του 70% του πληθυσμού δεν εκφράστηκε καν στα ΜΜΕ, και ούτε μπορούσε να εκφραστεί, ούτε βέβαια από δημοσιογράφους ή μελετητές, παρά μόνο σε περιθωριακές περιπτώσεις. Έχουμε, λοιπόν, εδώ μια δραματική περίπτωση του 70% του πληθυσμού να έχει μια άποψη που την διαμόρφωσαν μόνοι τους, που δεν εκφράζεται από κανέναν, δεν την διαβάζουν στις εφημερίδες, δεν την βλέπουν στην τηλεόραση, δεν την μαθαίνουν στο σχολείο, δεν την διαβάζουν σε σχόλια, τη φτιάχνουν μόνοι τους βασισμένοι σε αυτό που αντιλαμβάνονται και νιώθουν. Και έτσι εδώ έχουμε μια ακραία περίπτωση ρήγματος ανάμεσα σε αυτό που τα ΜΜΕ και η πνευματική διανοήση προσπαθούν να επιτύχουν και σε αυτό που κατέληξε να πιστεύει το κοινό.

ΤΑ ΜΜΕ ΩΣ ΕΞΟΥΣΙΑ

Ας πάρουμε μια πιο περιορισμένη περίπτωση μέσα στον τελευταίο χρόνο. Τον τελευταίο χρόνο, είχαμε μια εμμονή των ΜΜΕ και της ελίτ με το μαλακό πορνό της Ουάσινγκτον. Ο κόσμος δεν ενδιαφέρθηκε. Θέλησε να το σταματήσει. Αυτό το ρήγμα ανάμεσα στην κοινή γνώμη και τις εμμονές των ΜΜΕ έγινε ξεκάθαρο και υπήρξε θέμα πολλών σχολίων. Το κοινό απλούστατα, πριν ένα χρόνο, δεν ήθελε να ακούσει αλλά κουτσομπολιά της Ουάσινγκτον. Αλλά οι ελίτ είχαν τέτοια εμμονή, ήταν τόσο επικεντρωμένες σε αυτό το θέμα, ώστε τελικά ο κόσμος άρχισε να το προσέχει, όπως θα πρόσεχε ένα μαλακό πορνό σε ταινία. Αυτή είναι μια άλλη δραματική περίπτωση διάστασης ανάμεσα στη στάση του κοινού και τις προθέσεις των ελεγχόμενων από μεγάλες εταιρείες ΜΜΕ.

Ας πάρουμε μια άλλη περίπτωση, που άπτεται περισσότερο της πολιτικής. Στα εμπορικά θέματα, στα διεθνή οικονομικά θέματα, αυτό που κακώς ονομάζεται "συμφωνίες του ελεύθερου εμπορίου", δεν είναι ελεύθερο εμπόριο και οπωσδήποτε δεν είναι συμφωνίες. Αλλά ονομάζονται "συμφωνίες του ελεύθερου εμπορίου". Εδώ έχουμε ένα ζήτημα όπου η κοινή γνώμη και η γνώμη της ελίτ είναι ριζικά αντίθετες, δραματικά αντίθετες. Η γνώμη της ελίτ, και εδώ εννοούμε τα ελεγχόμενα από μεγάλες εταιρείες ΜΜΕ, τις επιχειρήσεις, τα πλούσια κράτη, τα ισχυρά κράτη, τους διεθνείς χρηματοοικονομικούς ορ-

γανισμούς, αυτή την τεράστια συγκέντρωση ισχύος -που δεν υπάρχει αμφιβολία ότι είναι τεράστια- είναι υπέρ αυτού του συγκεκριμένου είδους διεθνών συμφωνιών, που δίνουν στις μεγάλες εταιρείες δικαιώματα πολύ μεγαλύτερα από αυτά των ανθρώπινων όντων. Έτσι, λ.χ., η πολύπλευρη επενδυτική συμφωνία η οποία είναι υπό συζήτηση, απαιτεί οι εταιρείες να έχουν την λεγόμενη “εθνική αντιμετώπιση”, πράγμα που σημαίνει ότι η General Electric που λειτουργεί στο Μεξικό, πρέπει να αντιμετωπισθεί όπως ακριβώς μια μεξικάνικη εταιρεία.

Μπορείτε να καταλάβετε τι σημαίνει αυτό, αν το δούμε στην κλίμακα της εξουσίας. Από την άλλη πλευρά, ας υποθέσουμε ότι ένα ανθρώπινο πλάσμα με σάρκα και οστά ζητούσε ανθρώπινη αντιμετώπιση. Ας υποθέσουμε ότι ένας Μεξικάνος εμφανιζόταν στους δρόμους του Ωστιν, στο Τέξας, μιας περιοχής που κλάπηκε από το Μεξικό στο θηριώδη πόλεμο πριν από 150 χρόνια... Ας υποθέσουμε λοιπόν ότι αυτός ο Μεξικάνος ζητούσε “εθνική αντιμετώπιση”. Θα ήταν τυχερός αν περνούσε ζωντανός τα σύνορα! Τα ανθρώπινα πλάσματα δεν έχουν την αντιμετώπιση που δικαιούνται οι εταιρείες. Και κατά παρόμοιο τρόπο, με τις τρέχουσες συμφωνίες, οι εταιρείες μπορούν να μηνύσουν τα κράτη. Και μάλιστα το κάνουν. Ενώ τα άτομα δεν μπορούν. Και έτσι, υπάρχει μια πραγματική αποσάθρωση των κλασικών φιλελεύθερων ιδεών, που πρέσβευαν ότι τα δικαιώματα είναι σύμφυτα με τους ανθρώπους, τα πλάσματα με σάρκα και οστά. Ενώ τώρα έχουμε ένα νέο σύστημα, που λει οτι τα δικαιώματα είναι σύμφυτα με τις τεράστιες συγκεντρωτικές δομές, που θα λογοδοτούν στον κόσμο και κυριαρχούν στις διεθνείς υποθέσεις. Αυτό ονομάζεται “ελεύθερη αγορά”, αλλά δεν είναι παρά ένα μασκαριλίκι. Θα έτριζαν τα κόκαλα του Ανταμ Σμιθ ή του Τζον Στιούαρτ Μιλ και κάθε κλασικού φιλελεύθερου, αν έβλεπαν πως τους μεταχειρίζονται.

Έτσι, έχουμε τις συμφωνίες του “ελευθέρου εμπορίου”. Ο κόσμος από τη μια, και οι επιχειρήσεις και οι πνευματικές ελίτ από την άλλη, βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση. Σε τέτοιο βαθμό ώστε όταν συζητούνται σημαντικές συμφωνίες, όπως αυτή η πολύπλευρη επενδυτική συμφωνία, ο διεθνής Τύπος αναγκάζεται να τη λογοκρίνει. Επί τρία χρόνια, ο διεθνής δυτικός Τύπος λογόκρινε την ιστορία. Δεν επιτρεπόταν να εμφανιστεί. Και υπήρχαν βάσιμοι λόγοι για κάτι τέτοιο. Ήταν σαφέστατο ότι αν το κοινό μάθαινε τι ακριβώς σχεδιάζονται, θα προέβαλε έντονες αντιρρήσεις. Και το προφανές συμπέρασμα ήταν: Τότε δεν πρέπει να τους αφήσουμε να το μάθουν. Και αυτό ακριβώς έγινε.

ΚΑΠΟΙΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ

Δεν θα μω σε λεπτομέρειες (υπάρχουν για όποιον θέλει να τις δει), αλλά η ιστορία χοντρικά είναι ότι επί δύο χρόνια επικρατούσε απόλυτη σιγή. Τελικά, κάποιοι ακτιβιστές του Καναδά κατάφεραν να σπάσουν την σιωπή και το θέμα βγήκε στην επιφάνεια. Πριν από ένα χρόνο, δηλαδή μετά από τρία χρόνια διαπραγματεύσεων, άρχισε να αναφάνεται σποραδικά στο διεθνή δυτικό Τύπο, οπότε και ξέσπασε μια θύελλα διαμαρτυριών. Μόλις μαθεύτηκαν τα νέα, ξέσπασε μια τεράστια θύελλα διαμαρτυριών, με αποτέλεσμα αυτή η τεράστια συγκέντρωση δύναμης να αναγκαστεί να οπισθοχωρήσει. Ο ΟΟΣΑ, οι 29 πλουσιότερες χώρες που διαπραγματεύονταν, οι μεγάλες επιχειρήσεις, τα

ΜΜΕ, οι διεθνείς χρηματοοικονομικοί οργανισμοί, οι διεθνείς ελίτ των μορφωμένων εν γένει, αυτή η τεράστια συγκέντρωση δύναμης, η μεγαλύτερη στην ιστορία του κόσμου, αναγκάστηκε να οπισθοχωρήσει εξαιτίας αυτού που ο επιχειρηματικός Τύπος ονόμασε “Ορδές Επαγρυπνούντων Πολιτών”, οι οποίοι συγκεντρώθηκαν στις πύλες τους και τους εμπόδισαν να περάσουν στα κρυφά αυτή τη συμφωνία. Και αυτό θεωρήθηκε τρομερό πλήγμα. Αν διαβάζατε τον επιχειρηματικό Τύπο μετά, κυριολεκτικά παραληρούσαν, προειδοποιούσαν ότι μπορεί να μην είναι δυνατόν στο μέλλον να γίνονται οι εμπορικές συμφωνίες κεκλεισμένων των θυρών και κατόπιν να υποβάλλονται προς έγκριση στο Κοινοβούλιο, όπως γινόταν παλιά, που δεν χρειαζόταν να χολοσκάς για τη δημοκρατία, αλλά απλώς κουμαντάριζες τον κόσμο μέσα από κρυφές διαδικασίες. Τα ΜΜΕ έπαιξαν μεγάλο ρόλο στην προσπάθεια εφαρμογής αυτού του σχεδίου, αλλά απέτυχαν Γιατί απέτυχαν; Εδώ παίρνουμε σε πολύ λεπτά ζητήματα...

Η προσπάθεια ελέγχου και χειραγώγησης της σκέψης κατέρρευσε -θα πρέπει εδώ να πω ότι η εμπορική συμφωνία που προσπαθούσαν να περάσουν ήταν δραματική και θα είχε τραγικές επιπτώσεις και ότι ο κόσμος είχε κάθε λόγο να της αντιταχτεί- αλλά, πως κατέρρευσε; Ακτιβιστές στο Παρίσι κατάφεραν να βρουν ένα αντίτυπο της κρυφά σχεδιαζόμενης συμφωνίας και το έβγαλαν στο Internet, Κάποιοι άλλοι, αρχικά στον Καναδά, το πήραν και το χρησιμοποίησαν ως μέσον οργάνωσης. Κυκλοφόρησε διεθνώς σε άλλους κύκλους ακτιβιστών, σε οργανώσεις των ΗΠΑ, αντίστοιχες της Αγγλίας και της Γαλλίας. Μέσα από αυτή τη διασύνδεση, η οποία σε μεγάλο βαθμό βασίστηκε στο Internet, κατάφεραν να παρακάμψουν τους ελέγχους των ΜΜΕ.

Αυτός είναι ένας από τους τρόπους που οι νέες τεχνολογίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως μέσον εκδημοκρατισμού. Και σε αυτή τη περίπτωση ήταν δραματικός. Θα έπρεπε να βγει στην πρώτη σελίδα! Αν ο Τύπος ήταν ελεύθερος και ήθελε να επιμορφώσει τους ανθρώπους, θα είχαμε πρωτοσέλιδα για ένα τέτοιο θέμα. Και θα έλεγαν: “Κοιτάξτε, η δημοκρατία δεν χάθηκε. Υπάρχουν ακόμα τρόποι να παρακάμψουμε τον τυραννικό έλεγχο”. Αλλά προφανώς δεν θα δείτε τέτοια πρωτοσέλιδα. Αλλά αυτό είναι το μήνυμα που θα έπρεπε να αντλήσουν οι άνθρωποι. Και ένα επιπλέον μήνυμα είναι ότι αυτή η μάχη δεν κερδίστηκε. Η συμφωνία αναβλήθηκε... αλλά φυσικά, οι διαπραγματεύσεις συνεχίζονται με έναν άλλο τρόπο που θα ξεπροβάλλει κατά πάνω μας, με έναν άλλο τρόπο κάτω από την λογοκρισία των ΜΜΕ.

Πράγμα που σημαίνει πως, όταν ζεις κάτω από ένα τυραννικό σύστημα, ένα σύστημα με τυραννικές εξουσίες, με τεράστια ισχύ, όπως ακριβώς είναι οι μεγάλες εταιρείες -και αυτές ελέγχουν το σύστημα επικοινωνίας, το σύστημα πληροφοριών, είτε είναι το σινεμά ή η τηλεόραση ή οι εφημερίδες- πρέπει να είσαι πολύ επιφυλακτικός. Όπως ακριβώς αν ζούσες στη Ρωσία υπό το καθεστώς του Στάλιν, έπρεπε να είσαι πολύ επιφυλακτικός απέναντι σε ότι δεχόσουν δια μέσου της κρατικής προπαγάνδας. Εδώ οι φορείς της προπαγάνδας είναι πολύ συγκεχυμένοι, πιο μπλεγμένοι, και είναι πιο δύσκολο να τους εντοπίσεις, αλλά υπάρχουν. Και πρέπει να είσαι πολύ επιφυλακτικός απέναντι σε ότι σου λένε, απέναντι στις προθέσεις, στους σκοπούς τους, απέναντι σε αυτό που λένε, απέναντι σε αυτό που δε σου λένε, να αναρωτιέσαι πως μπορούν να επιδράσουν πάνω στις δικές σου αξίες, τα δικά σου ιδανικά και ενδιαφέροντα.

ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ ΚΑΙ ΓΡΗΓΟΡΟΣ ΠΛΟΥΤΙΣΜΟΣ

Οι νέες τεχνολογίες σου προσφέρουν τρόπους για να το προπεράσεις. Αλλά υπάρχουν, προφανώς, και μεγάλες προσπάθειες για να σταματήσει κάτι τέτοιο. Το Internet δημιουργήθηκε, όπως και όλη η σύγχρονη δυναμική οικονομία, μέσα στον κρατικό τομέα, πράγμα που συνεπιφέρει η ιδεολογία της ελεύθερης αγοράς. Το Internet αναπτυσσόταν επί 30 χρόνια στον κρατικό τομέα. Και τελικά, παραδόθηκε στον ιδιωτικό τομέα το 1995, δίνοντάς τους το δικαίωμα να το χρησιμοποιήσουν εμπορικά, δηλαδή για τη διαφήμιση. Αυτό συνέβη παρά τις αντιρρήσεις του κοινού που υπερέβαινε τα 2/3 του συνόλου, σύμφωνα με βιομηχανικές δημοσκοπήσεις, αλλά αυτό δεν είχε σημασία, μιας και το κοινό δεν ήξερε τι συνέβαινε. Πράγματι, μέχρι σήμερα, κανείς δεν ξέρεει πως λήφθηκε η απόφαση. Τόσο κρυφά λήφθηκε η απόφαση. Αλλά τελικά αυτή ήταν, και έγινε τούτη η τεράστια παραχώρηση προς τη δημόσια ιδιοκτησία, μάλλον αθόρυβα, πράγμα για το οποίο υπήρχαν βάσιμοι λόγοι.

Στο σημείο αυτό, οι μεγάλες εταιρείες μπορεί να προσπαθήσουν να πάρουν τον έλεγχο του συστήματος και να προσπαθήσουν να αποτρέψουν τη χρήση του για ανατρεπτικούς και δημοκρατικούς σκοπούς. Μα δεν είναι εύκολο, υπάρχουν πολλά τεχνικά προβλήματα. Ωστόσο, καταβάλλουν μεγάλες προσπάθειες για να ελέγξουν την πρόσβαση στο Internet, έτσι ώστε οι άνθρωποι αυτόματα να οδηγηθούν από την τεχνολογία -από τα software που αναπτύσσονται- να οδηγηθούν μέσα από την διαφήμιση σε επιλογές, π.χ. γρήγορα κανάλια επικοινωνίας σε αντίθεση με τα πιο αργά, με τέτοιο τρόπο ώστε αυτοί που τα σχεδιάζουν να καθοδηγήσουν την πλειοψηφία του κόσμου στο δρόμο που αυτοί θέλουν. Και ο δρόμος που θέλουν είναι η απομόνωση. Οι άνθρωποι πρέπει να είναι απομονωμένοι και να είναι καταναλωτές. Και το ιδανικό τους είναι κάθε άνθρωπος να είναι ένας απομονωμένος καταναλωτής, και να μεγιστοποιεί τις αγορές του σε αγαθά, τα οποία κατά βάση δε θέλει, αλλά μαθαίνει να θέλει, και κυρίως να μην επικοινωνεί. Γιατί όταν οι άνθρωποι αρχίζουν να αλληλεπιδρούν, αρχίζουν να έχουν ιδέες και να σκέφτονται ότι δεν είναι μόνοι και ότι μπορούν να κάνουν κάτι... Και έτσι ο σκοπός, που είναι ο μακροπρόθεσμος στόχος της βιομηχανίας των Δημοσίων Σχέσεων, όπως μπορείτε να διαβάσετε σε κάθε εγχειρίδιο, είναι να δημιουργήσουν μια κοινωνία εξατομικευμένων, απομονωμένων, παθητικών ανθρώπων που δεν βρίσκουν ελπίδα ή νόημα στη ζωή και στη δουλειά τους και αντιλαμβάνονται τη φύση, την αξία τους, μόνο ως καταναλωτές αγαθών.

Για να επιτευχθεί αυτό ή όχι, πέρα από τα τεχνικά προβλήματα, παρουσιάζει και ένα πραγματικό πρόβλημα, το οποίο είναι αν ο κόσμος θα αντισταθεί και θα απαιτήσει αυτά τα δημοσίως δημιουργηθέντα και υπό κοινή ιδιοκτησία μέσα -και είναι πράγματι κοινή ιδιοκτησία, ο κυβερνοχώρος ανήκει στον κόσμο- το αν αυτές οι δημοσίως σχεδιασμένες και υπό κοινή ιδιοκτησία τεχνολογίες θα χρησιμοποιηθούν πράγματι για κοινούς σκοπούς. Για να διευρυνθούν τα δημοκρατικά δικαιώματα. Για να δημιουργηθεί μια αλληλεπιδρούσα κουλτούρα, όπου οι άνθρωποι θα έχουν ιδέες, θα κάνουν σχέδια, θα τα εφαρμόζουν και θα δημιουργούν μια πιο ελεύθερη και δημοκρατική κοινωνία και -κατά τη γνώμη μου- θα διαβρώνουν και εξαφανίζουν τα πιο συγκεντρωτικά συστήματα εξου-

σίας, πράγμα που θεωρώ εντελώς θεμιτό. Αυτό είναι πεδίο μάχης, αντίστοιχης με τις άλλες μάχες που έγιναν γύρω από άλλες τεχνολογίες πληροφόρησης κατά το παρελθόν. Και έτσι όσον αφορά τις νέες τεχνολογίες πληροφόρησης, δεν έχουν ένα αυτόματο, ενσωματωμένο σκοπό μέσα τους. Εξαρτάται από το τι θα θελήσει να τις κάνει ο κόσμος. Ξέρουμε πολύ καλά τι θέλει να τις κάνει ο Bill Gates, εξάλλου το λειοκράτει και ο ίδιος, αλλά εμείς θέλουμε πράγματι κάτι που θα αυτοματοποιήσει τους ανθρώπους και θα τους κάνει παθητικούς και υπάκουους, λιγότερο αντιδραστικούς απέναντι στους ισχυρούς, ή θέλουμε κάτι άλλο; Πράγματι, σε μια ελεύθερη κοινωνία δεν ανησυχείς μήπως έρθουν Τάγματα Θανάτου να σε σκοτώσουν. Υπάρχει ένας τεράστιος αριθμός επιλογών.

ΑΝΙΣΗ ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΤΟΥ ΠΛΟΥΤΟΥ

Όσον αφορά τις συνέπειες στον πλούτο και στη γνώση... Οι συνέπειες στον πλούτο είναι αναμφισβήτητα ουσιαστικές, και έτσι, λ.χ., αφότου το κοινό δημιούργημα παραδόθηκε στην ιδιωτική εξουσία, έγινε πηγή τεράστιου κέρδους. Αν ρίξετε μια ματιά στο Χρηματιστήριο, θα δείτε ότι οι μετοχές που σχετίζονται με το Internet ή τις άλλες τεχνολογίες πληροφόρησης, παρουσιάζουν τεράστια άνοδο, χάρη στην άνοδο που τους έδωσε ο ίδιος ο κόσμος. Γιατί έτσι δουλεύει η αγορά. Αν υπάρχει κόστος, το επιφορτίζεται ο κόσμος, αν υπάρχει κίνδυνος, τον επιφορτίζεται ο κόσμος. Αλλά όταν υπάρχει κέρδος, πηγαίνει κατ'ευθείαν στον ιδιωτικό τομέα. Και αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ένα μεγάλο πλουτισμό.

Η οικονομική ανάπτυξη τα τελευταία 20-25 χρόνια υπήρξε αργή βάσει των ιστορικών κριτηρίων, και βάσει των μεταπολεμικών κριτηρίων, πολύ πιο αργή από ότι στη δεκαετία του '50 και του '60. Αυτό ισχύει για τις ΗΠΑ, η τρέχουσα ανάκαμψη είναι μια από τις βραδύτερες στη μεταπολεμική ιστορία και είναι μοναδική στην αμερικάνικη ιστορία, διότι έχει αφήσει απ'έξω το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Η πλειοψηφία του πληθυσμού μόλις και έχει αρχίσει να ξαναφθάνει στο επίπεδο του 1989, που ήταν η τελευταία οικονομική κορύφωση, πολύ χαμηλότερη από όσο ήταν 15 χρόνια νωρίτερα. Και το καταφέρνουν δουλεύοντας πού περισσότερες ώρες την εβδομάδα. Και έτσι η μέση τυπική οικογένεια δουλεύει κατά 15 εβδομάδες το χρόνο περισσότερο από ότι πριν από 20 χρόνια, μόνο και μόνο για να έχει στάσιμα ή και λιγότερα εισοδήματα.

Ωστόσο έχει δημιουργηθεί πλούτος. Αλλά αυτός ο πλούτος έχει διοχετευτεί σε έναν εξαιρετικά μικρό τομέα του πληθυσμού. Είναι συγκεντρωμένος στο 0.5% ή στο 1% του πληθυσμού και μετά βίας απλώνεται στο 10%. Και αν κοιτάξετε το Χρηματιστήριο, που μονίμως παρουσιάζεται σαν το σύμβολο της "παραμυθένιας οικονομίας", αποδεικνύεται ότι το 1% του πληθυσμού έχει στα χέρια του το 50% των μετοχών και το μεγαλύτερο μέρος των υπολοίπων ανήκε στο κορυφαίο 10%. Στην πραγματικότητα, το δεύτερο 10%, δηλαδή αυτοί που βρίσκονται μεταξύ του υπολοίπου 80%-90%, έχουν χάσει σε απολαβές κατά τη διάρκεια της κλιτονικής ανάκαμψης. Και αν πάμε πιο χαμηλά, τα πράγματα χειροτερεύουν.

Συνεπώς η αξία έχει δημιουργηθεί, αλλά παρουσιάζει υψηλή συγκέντρωση, και ένας από τους λόγους της τόσο χαμηλής οικονομικής ανάπτυξης είναι ότι ο πλούτος είναι

τόσο συγκεντρωμένος, ώστε δε συντελεί στην ανάπτυξη, ωστόσο υπάρχει. Επομένως υπάρχει μια ανάπτυξη του πλούτου, χάρη στη δωρεά, ή στην καταλήστευση θα ήταν πιο σωστό, των δημοσιώς δημιουργηθεισών τεχνολογιών.

ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΣΤΗ ΓΝΩΣΗ

Αν πάμε στη γνώση, το θέμα αλλάζει. Όσο ήταν ελεύθερες, όσο ήταν υπό δημόσιο έλεγχο, και στο μέτρο που ακόμα είναι, οι νέες τεχνολογίες προσφέρουν δρόμους πληροφόρησης, αλληλοεπίδρασης και συντελούν στην επιστημονική πρόοδο, όπως, ας πούμε, το να μπορείτε να διαβάσετε τα τελευταία άρθρα περί βιολογίας, πριν καν δημοσιευτούν. Το ίδιο ισχύει και όσον αφορά τη γενική γνώση, τις γνώσεις του κόσμου, σαν αυτές που υπονόμευσαν τις προσπάθειες για την “πολύπλευρη επενδυτική συμφωνία”. Από την άλλη μεριά, είναι δύσκολο να πούμε ότι η αλλαγή είναι ποιοτική. Δεν νομίζω ότι είναι, και μάλιστα έχει τις αρνητικές πλευρές της.

Σε σχέση με τις αναπτυσσόμενες χώρες –και εδώ θα προσέθετα: σε σχέση με την πλειοψηφία του πληθυσμού στις πλούσιες χώρες, δηλαδή για αυτούς που δεν αποτελούν μέρος των διεθνών ελίτ... για να είμαι ειλικρινής, δε νομίζω ότι θα έπρεπε να μιλούμε για αναπτυσσόμενες ή για υποανάπτυκτες χώρες, μιας και μέσα στις πλούσιες χώρες, υπάρχει ένα τεράστιο μέρος του πληθυσμού που είναι εντελώς αποκλεισμένο και αυξάνεται συνεχώς, ενώ στις αναπτυσσόμενες χώρες υπάρχει ένα μικρό τμήμα που είναι μέσα... Αν έχεις μια εταιρεία λογισμικών στο Μπάνγκαλορ της Ινδίας, μπορεί να είναι αναπτυσσόμενη εταιρεία, αλλά αποτελεί μέρος του παγκόσμιου συστήματος πλουτισμού, που προήλθε μέσα από τις εξελίξεις για τις οποίες μίλησα. Και για ένα μέρος του πληθυσμού, αρκετά μεγάλο στις πλούσιες χώρες, μικρότερο στις αναπτυσσόμενες χώρες, θα υπάρξουν σίγουρα συνέπειες, θα συμμετάσχουν στις τεχνολογίες που αναπτύχθηκαν από κοινού και παραδόθηκαν στους πλούσιους. Για τους φτωχούς, από δεν ισχύει. Και αυτό αληθεύει και για τις ΗΠΑ.

Πριν από μερικά χρόνια, γίνονταν ένα σωρό συζητήσεις για την αναγκαιότητα να έχουν ίλοι πρόσβαση στο Internet. Οι φτωχογειτονιές, τα γκέτο, τα φτωχά σχολεία, οι βιβλιοθήκες... Και ξοδεύτηκαν πολλά χρήματα για αυτό... Υπήρξε πόλος μεγάλου κοινού ενδιαφέροντος. Τα χρήματα αυτά μειώνονται χρόνο το χρόνο και το όλο θέμα κατέληξε περιθωριακό. Και ο λόγος δεν είναι διόλου παράξενος. Η κοινωνία μας δεν είναι των ίσων ευκαιριών και δικαιωμάτων, κάθε άλλο. Υπάρχει μεγάλη συγκέντρωση πλούτου και εξουσίας, και μάλιστα ολοένα αυξάνεται. Και αυτό αντιστοιχεί με την εξουσία της λήψης αποφάσεων. Και θα ήταν θαύμα αν η εξουσία της λήψης αποφάσεων δεν δούλευε για το δικό της συμφέρον. Και πράγματι, αυτό κάνει. Λειτουργεί χαρακτηριστικά για το δικό της συμφέρον. Δεν υπάρχει περίπτωση στατιστικού λάθους. Πράγμα που σημαίνει ότι οι εξελίξεις που θα γίνουν θα αποσκοπούν στα συμφέροντα, τον πλουτισμό, την ενίσχυση, την πολυτέλεια κ.λπ. αυτών που λαμβάνουν τις αποφάσεις. Πράγμα που θα αφήσει απ'έξω ένα μεγάλο κομμάτι του πληθυσμού στις πλούσιες χώρες και το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού στις αναπτυσσόμενες χώρες. Αλλά μόνον εάν το επιτρέψουμε... Αυτά όμως είναι επιλογές. Δεν είναι υποχρεωτικά. ■

Τον 8^ο χρόνο του έκλεισε το Φεστιβάλ της Λάρισας. Αυτή τη χρονιά το Φεστιβάλ ήταν φτωχότερο, κάτι που φάνηκε καθαίνεται ότι το Υπουργείο Πολιτισμού, υπό την ηγεσία της κ. λιτικού, λιγότερα λεφτά σε ότι αφορά τον νεότερο πολιτισμό, περισότερα για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό (όπως είχε η ίδια εκφράσει σε τηλεοπτική συνέντευξή της). Πάντως αυτό το πρόβλημα δεν στάθηκε εμπόδιο να έρθουν στο Φεστιβάλ καλές ταινίες από όλο τον κόσμο.

Τιμώμενο πρόσωπο αυτή τη χρονιά ήταν ο παλαιάμαχος σκηνοθέτης **Βασίλης Γεωργιάδης**, προβλήθηκε η ταινία του "Το Χώμα Βάφτηκε Κόκκινο" και ο ίδιος πήρε τον Χρυσό Ιππο. Βέβαια, λίγους μήνες πριν, είχε τιμηθεί και από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, δύο βραβεία, το ένα μετά το άλλο, για τον άνθρωπο που έδειξε και αυτός τον δρόμο που θα ακολουθούσαν οι νέοι κινηματογραφιστές. Παρουσιάστηκε το βιβλίο του **Τίτου Βανδή**, "Κουβέντα με τους φίλους μου", προβλήθηκαν τρεις ταινίες μεγάλου μήκους (εκτός αυτής του Γεωργιάδη), η "Ροζέττα", των Λυκ και **Ζαν-Πιέρ Νταρντέν**, που είχε κάνει σάλο στην Γαλλία και τιμήθηκε με τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών το 1999, ο "Ανόθος της Λίμνης", του Σταμάτη Τσαρουχά, που είχε προβληθεί στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, και "Ο Άνεμος θα μας Πάρει", του **Αμπάς Κιαροστάμι**, ίσως η πιο ώριμη και "προωθημένη" ταινία του Ιρανού σκηνοθέτη.

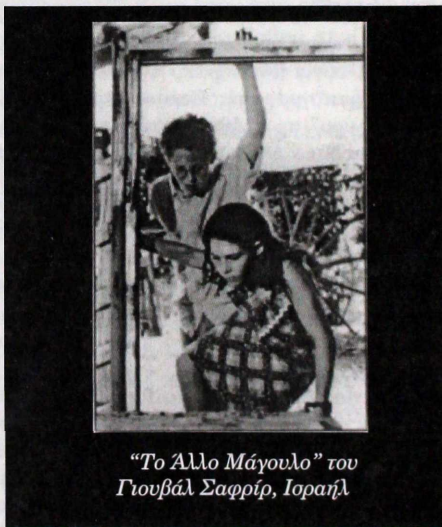
Οι επίσημες εργασίες του Φεστιβάλ άρχισαν την Παρασκευή 24 Μαρτίου με τις ταινίες μικρού μήκους που συμμετείχαν στο Πανόραμα. Δύο ελληνικές ταινίες (γιατί; και όλες οι υπόλοιπες από μη μεσογειακές χώρες. Από την Ιαπωνία, τη Γερμανία, τις ΗΠΑ, την Ιρλανδία, τη Βουλγαρία, τη Πολωνία, το Βέλγιο, τη Ζηλανδία και μια συμπαραγωγή Σουηδίας, Βελγίου, Γερμανίας, Δανίας και Μογγολίας. Πολύ καλές ταινίες που μας δείχνουν τι "κινείται" στον χώρο της ταινίας μικρού μήκους παγκοσμίως. Το Σάββατο ξεκίνησε το επίσημο διαγωνιστικό τμήμα, με ταινίες μικρού μήκους από όλη την Μεσόγειο. Εντυπωσίασε η ταινία της Έλσα Σαμπρόλ, "Το Γέλιο του Δήμιου", Γαλλία, μια πολύ ευαίσθητη ταινία για τα χρόνια της ναζιστικής κατοχής της Γαλλίας, εξετάζεται μια μάρτυρας κατηγορίας ενός, τότε, βσανιστή, ενθουμούμενη το τι πέρασε από αυτόν. Πολύ καλή η χρήση του μοντάζ που αντιπαραβάλλοντας σκηνές από το παρελθόν και από το παρόν καταφέρει να αυξήσει βαθμιαία την συναισθηματική ένταση. Μια κλασική αφήγηση από το Ισραήλ, με την ταινία "Το Άλλο Μάγουλο", του Γιουβάλ Ζαφίρ, και μια έξυπνη αφήγηση από την Ισπανία και την Πορτογαλία, "Ανοιχτή Αποσκευή", του Σαβιέ Ρεμπόλο, όπου βλέπουμε μια πόρνη να έχει ένα μόνο πελάτη και να αναγκάζεται να κλέβει βολίτσες για να επιζήσει, όταν κλέβει μια από ένα ναυτικό, αυτός θα πεθάνει και από εκεί αρχίζει μια περιπλάνηση στον τόπο όπου έζησε αυτός.

Από την Κύπρο και τον Καναδά, η ταινία "Νησί", της Ιρένας Ιωαννίδα, χρησιμοποιεί τον εικαστικό (ή εικονικό) λόγο για να σχηματοποιήσει την διαφορά ή την ταύτιση του ονείρου και της πραγματικότητας. Ένας άντρας είναι μόνος του σε ένα νησί, αλλά φαντάζεται ή διαισθάνεται ότι υπάρχει κάποιος άλλος που τον ακολουθεί. Πολύ έξυπνη η κωμωδία "Ίδιο Μέρος, Ίδια Ωρα", των Φάμπιο Ρόσι και Βέρθερ Γκερμοντάρι, μια ιταλική παραγωγή που μας μιλά για τον παιχνίδι δύο αντρών, ποιος θα συναντήσει πρώτος την γυναίκα που περιμένει. "Ο Γάμος της Φανύ", του Ολιβιέ Μπρυνέ, μια γαλλική παραγωγή, που μας δείχνει χρησιμοποιώντας αποκλειστικά και μόνο την αφήγηση των εικόνων, την οδύνη του πολέμου. Πολύ καλή εικαστική σύνθεση, το κάθε πλάνο είναι ένας ζωγραφικός πίνακας, όλα μαζί μια ολοκληρωμένη αφήγηση όπου η εικόνα μιλά μόνη της και αποτελεσματικά. Μια ακόμη κλασική αφήγηση, του Τζέμι Μαρκές Ολαρεάγκα, από την Ισπανία, ο "Χαμένος Παράδεισος", ένας εφηβικός έρωτας που έχει μια δραματική κατάληξη. Το

Σάββατο το βράδυ η Ζωζό Σαπουντζάκη έδωσε ένα σώου, διασκεδάζοντας το κοινό, που μέρος του είχε έρθει μόνο για αυτή, έτσι είχαμε και αυτή τη χρονιά το καλτ, Σαπουντζάκη, και το γλάμορους, Βίκυ Κουλιανού, που παρουσίαζε το πρόγραμμα, οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος που συνυπάρχουν στο Φεστιβάλ, όπως και στην ζωή μας.

Σε πρώτη προβολή είδαμε την ταινία "Μπητλς-Yellow Submarine", σε σκηνοθεσία Τζόρτζ Ντάνινγκ, μια προσφορά της εταιρείας διανομής Rosebud. Η ταινία αναφέρεται και βασίζεται στο γνωστό τραγούδι των Μπητλς. Από τις ελληνικές ταινίες ξεχώρισε αυτή του Σάββα Καρύδα, "Αμέρικα", μια κλασική αφήγηση. Ο Καρύδας δείχνει με τον πιο όμορφο τρόπο τις αναμνήσεις ενός ανθρώπου και την χαρά του που προσκαλεί τους φίλους του για να δουν την ταινία "Αμέρικα, Αμέρικα", στην

οποία είχε παίξει, διηνα φύγει για την Αμεδουλεύει οδοκαθαριτικές ταινίες που πήρε το Δράμας έλειπαν κάτω την πιο σημαντική, τον Χρήστου Δήμα, που Δράμα και στα Κρατείται κάτι το διαφορετικό παραγωγές, το εικαστικό με την κλασική αφήγηση. Αν και σε προεκλογικό τράβηξε το κοινό της βοήθησε το ήδη διατην δραστήρια Κινηματοπόλως και το πολιτιστιστην Λάρισα. Ελπίζουμε βήμα της ενηλικιώτους δημιουργούς με γούς, διανομείς, να όπου θα μπορούν να δουλεύουν οι δημοσιογράφοι και όπου μπορούν να συναντούν τους ανθρώπους του κινηματογράφου. ■



"Το Άλλο Μάγουλο" του Γιοβάλ Σαφίρ, Ισραήλ

γείται την ευκαιρία του ρική, ενώ τώρα στής στον Δήμο. Από Φεστιβάλ από αυτό της ποιες σημαντικές, με "Americanos", του διακρίθηκε και στην κά Βραβεία και που τικό για τις ελληνικές κό συνδυάζεται άμογαση.

κλίμα, το Φεστιβάλ Λάρισας, σε αυτό μορφωμένο κοινό από τογραφική Λέσχη της κό κλίμα που υπάρχει με του χρόνου να κάνει σης, να φέρει σε επαφή την αγορά (παραγωγήει ένας χώρος

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Χρυσός Ίππος: "Το Γέλιο του Δήμιου", της Έλσα Σαμπρόλ, Γαλλία

Αργυρός Ίππος: "Αμέρικα", του Σάββα Καρύδα, Ελλάδα

Χάλκινος Ίππος: "Ίδιο Μέρος, Ίδια Ωρα", των Φάμπιο Ρόσι και Βέρθερ Γκερμοντάρι, Ιταλία

Τμηματικές διακρίσεις: "Ο Γάμος της Φανύ", του Ολιβιέ Μπρυνέ, Γαλλία, και "Ρουλέτα", του Ρομπέρτο Σαντιάγκο, Ισπανία

Βραβείο Νεολαίας: "Το Γέλιο του Δήμιου", Έλσα Σαμπρόλ, Γαλλία

Βραβείο Ε.Ε.Σ.: "Αμέρικα", του Σάββα Καρύδα, Ελλάδα

Βραβεία Ε.Τ.Ε.Κ.Τ.: φωτογραφίας, στον Βενσέν Ζανό για την ταινία "Ο Γάμος της Φανύ", Γαλλία, μοντάζ, στον Αλεσάντρο Κοράντι-Αντρος για την ταινία "Ίδιο Μέρος, Ίδια Ωρα", Ιταλία, ηχοληφίας, στον Πελάγιο Γκουτιέρεζ για την ταινία "Ανοιχτή Αποσκευή", Πορτογαλία-Ισπανία

Βραβείο Κόντακ: καλύτερης ελληνικής ταινίας, "Αμέρικα", του Σάββα Καρύδα, Ελλάδα

Βραβείο Τύπου: "Περμένοντας το 2000", του Μπρουνό Μουλερά, Γαλλία, και εύφημη μνεία στην ταινία "Ίδιο Μέρος, Ίδια Ωρα", των Φάμπιο Ρόσι και Βέρθερ Γκερμοντάρι, Ιταλία

Βραβείο Ε.Κ.Κ.: καλύτερης ταινίας του τμήματος Πανόραμα, "Μπλακ Αουτ", του Άρη Μπαφαλούκα, Ελλάδα, Αγγλία.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ: ΜΙΑ ΑΦΑΝΗΣ ΜΑΧΗ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΜΠΑΜΠΑΣ

Χώρος όπου αναδεικνύονται οι πολλές και διαφορετικές εκδοχές ενός είδους, το 2ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης “ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ”, είναι επίσης και ο τόπος μίας αφανούς μάχης. Οι αντιμαχόμενες πλευρές; Από την μια πλευρά ντοκιμαντέρ που οι φιλοδοξίες τους αρχίζουν και τελειώνουν στο στενό χώρο του τηλεοπτικού κάδρου και από την άλλη, οι πολλές και διαφορετικές εκδοχές ενός είδους που αναζητά μια ταυτότητα, διαφορετική από αυτή της ταινίας μυθοπλασίας ή της ειδησεογραφικής ταινίας. Είναι η αδυναμία του ντοκιμαντέρ να διεκδικήσει -ως αυτόνομο είδος- μια θέση στις αίθουσες κινηματογραφικής προβολής που το οδηγεί στις “φιλόξενες” αγκάλες της τηλεόρασης (με ότι αυτό συνεπάγεται). Οι πειρασμοί είναι μεγάλοι, οι αντιστάσεις συχνά αδύναμες και τηλεόραση δεν είναι παρά μια Κίρκη.

Όπως στην περίπτωση του D.A Pennebaker (DON'T LOOK BACK/ ΜΠΟΜΠ ΝΤΥΛΑΝ, ΤΖΕΡΙ ΛΙ ΛΟΥΙΣ- Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ/ JERRY LEE LEWIS -STORY OF ROCK 'N' ROLL) ή των ΝΕΟΙ ΡΩΣΟΙ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΕΣ/ ΚΤΟ ΒΟΛΧΕ (Vitali Kanevski) και ΤΟ ΣΤΗΣΙΜΟ ΜΙΑΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ/ THE MAKING OF A NEW EMPIRE (Jos de Putter): εδώ ο πρωτεύον στόχος είναι ο σεβασμός στο θέμα. Επιλέγει η σκηνοθεσία μια στάση ευμενούς ουδετερότητας και περιορίζεται στην ελάχιστη δυνατή παρέμβαση πάνω στην διαμόρφωση της τελικής εικόνας. Καταγράφει την πραγματικότητα όπως αυτή αυτοπροδιορίζεται, λειτουργεί δηλαδή ως αγωγός πληροφόρησης. Εδώ -στην καλύτερη περίπτωση- υπάρχουν λίγες ελπίδες: ή το θέμα να είναι γοητευτικό ή οι εικόνες να μετατραπούν σε χώρους έκθεσης των αντιφάσεων του θέματος.

Αντίθετα για τις ταινίες THE KNOT/ Ο ΚΟΜΠΙΟΣ (Alexandr Sokurov) και ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΤΟΥ ΑΝΤΡΕΙ ΑΡΣΕΝΕΒΙΤΣ/ UNE JOURNEE D' ANDREI ARSENEVITCH (Chris Marker), η τηλεόραση μοιάζει ως μια καλή πρόφαση για να επιχειρήσουν οι σκηνοθέτες τους ένα διάλογο, με αποδέκτη το τηλεοπτικό κοινό (και όχι μόνο). Έχοντας απέναντι τους ένα πρόσωπο (στην πρώτη περίπτωση είναι ο συγγραφέας Αλεξάντρ Σολτζενίτσιν) και ένα σώμα καλλιτεχνικού έργου (του Αντρέι Ταρκόφσκι), οι σκηνοθέτες δεν εκθέτουν απλώς “σε δημόσια θέα” τον λόγο που το θέμα τους αναπτύσσει. Συνδιαλέγονται μαζί του, παρακολουθούν -άλλοτε με θαυμασμό (Chris Marker) και άλλοτε με κριτική διάθεση (Alexandr Sokurov)- τις προσωπικές διαδρομές και τέλος γίνονται και οι ίδιοι -οι δημιουργοί του ντοκιμαντέρ- αφανείς (ή μη) συμμετοχοί στο θέμα. Σ' αυτές τις ταινίες η σκηνοθετική ουδετερότητα -χαρακτηριστικό της προηγούμενης ομάδας ταινιών- είναι ανύπαρκτη και επιπλέον ανεπιθύμητη.

Ανάλογη είναι και η περίπτωση του ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ/ POUR LA SUITE DU MONDE (Pierre Perault - Michel Brault - Marcel Carriere): εδώ είναι οι ίδιοι οι σκηνοθέτες που δημιουργούν το θέμα, αφού είναι αυτοί που προτείνουν στους κατοίκους ενός καναδικού νησιού την αναβίωση του ψαρέματος της μελούγκας (είδος φαλαινοειδούς). Αν και ο σεβασμός που η σκηνοθεσία επιδεικνύει απέναντι στο θέμα είναι υποδειγματικός, γρήγορα ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι το θέμα της ταινίας -”πως ψαρεύεται η μελούγκας;”- είναι μια πρόφαση: το ντοκιμαντέρ καταγράφει τους δεσμούς μιας κοινότητας, μετά την επανασυγκόλληση του συνεκτικού της ιστού (;). Εδώ το ψάρεμα είναι μια τελετουργία της νησιωτικής κοινότητας, ένας χώρος όπου τα πρόσωπα της κοινότητας κοινωνούν (και επικοινωνούν).

ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΤΑΞΙΔΙ

Την εικόνα μίας αγροτικής κοινότητας μπορούμε να αναζητήσουμε και στην ταινία Ο ΝΟΤΟΣ/ SUD (Chantal Akerman): εδώ πρόφαση και αφορμή είναι ο ρατσισμός. Όμως η σκηνοθέτις συχνά παραστρατεί, απομακρυσμένη από το θέμα της: περιπλανώμενη στους αγροτικούς δρόμους της περιοχής, κινηματογραφώντας την φύση, αλλά και τα πρόσωπα των ανθρώπων, δεν αργεί να γοητευτεί από τους αργούς και ωχελικούς ρυθμούς του αγροτικού Νότου της Αμερικής. Υπάρχει μια υπόγεια αίσθηση αρμονίας που διαπερνά τον τόπο και τους κατοίκους του· και είναι αυτή την αίσθηση που διαταράσσει η ρατσιστική βία: και ακριβώς αυτό την καθιστά μια Ύβρη απέναντι στον πολιτισμό και στην Φύση.

Το канаδικό ντοκιμαντέρ ΖΩΗ ΔΙΧΩΣ ΘΑΝΑΤΟ/ LIFE WITHOUT DEATH (Frank Cole) κινείται



“Μόνη” του Ντιμίτρι Καμπάκοφ, Ρωσία 1999

στους ίδιους ωχελικούς και ράθυμους ρυθμούς με το προηγούμενο. Όμως εδώ είναι η επιθυμία του θανάτου που ρίχνει βαριά την σκιά της. Καταγραφή της βασανιστικής πορείας του σκηνοθέτη -πρωταγωνιστή μέσα στην έρημο Σαχάρα, η ταινία έχει ως θέμα της την αναζήτηση των προσωπικών ορίων. Ωστόσο εδώ ο αναπόφευκτος κάματος και η ταλαιπωρία του σώματος, έχουν μια ιδιαίτερη βαρύτητα: κατά την διάρκεια της ταινίας η πορεία μέσα στην Σαχάρα γίνεται ένα εσωτερικό ταξίδι· και το μαρτύριο του σώματος μεταποιείται σε βάσανο της ψυχής.

Μ' ένα ανάλογο τρόπο και στο ολλανδικό ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΤΑΞΙΔΙ/ DE GROTE VAKANTIE (Johan Van der Keuken) το θέμα είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Ζώντας υπό προθεσμία -αφού είναι άρρωστος από καρκίνο του προστάτη- καταγράφει τόσο την πορεία της ασθένειάς του, όσο και τα ταξίδια του σε τόπους εξωτικούς: στο Μπουτάν, στην Αφρική, στην Βραζιλία. Η προσωπική αγωνία του θανάτου διαποτίζει τις εικόνες του, καθώς κινηματογραφεί τα πρόσωπα και τα τοπία αυτών των μακρινών χωρών. Αναζητώντας την συμφιλώση και την συνδιαλλαγή με το αποτρόπαιο άγγελμα του θανάτου, ο σκηνοθέτης ακολουθεί τις επιταγές της τέχνης: η υπέρβαση είναι δυνατή μόνο όταν αντικρίσεις κατάματα την αλήθεια. Ο -στο τέλος εμφανιζόμενος- “Από Μηχανής Θεός” υπογραμμίζει κάτι που συχνά παραβλέπουμε: ότι η αληθινή ζωή μπορεί να είναι και μια τραγωδία· στην προκειμένη περίπτωση ο μοιάζει με τραγωδία του Ευριπίδη.

Για την ηλικιωμένη ηρωίδα του MONH/ ALONE (Dmitri Kabakov), όλες οι διαδρομές της ζωής έχουν διανυθεί· εκτός από μια -αυτή που καταγράφει το ντοκιμαντέρ. Ακολουθώντας λοιπόν την ηρωίδα στην καθημερινή της διαδρομή- από το αστικό περιβάλλον της Μόσχας μέχρι την δασική έκταση, στα περίχωρά της-, η σκηνοθεσία παρακολουθεί και τον λόγο της. Αναμνήσεις μίας ζωής, που η ηλικιωμένη αφηγείται, διανθίζονται με εικόνες από προπαγανδιστικά επίκαιρα και ταινίες της πάλαι ποτέ Σοβιετικής Ένωσης. Εδώ δεν έχουμε απλώς ένα σχόλιο για την ιστορική διαδρομή μίας χώρας. Η εικόνα της ηλικιωμένης που βαδίζει με μικρά και ασταθή βήματα μέσα στο χιονισμένο τοπίο, αποκτά ξαφνικά μια καθαρά ποιητική διάσταση: είναι ένα μικρό ποίημα, ένα χαϊκού, αφιερωμένο στις δύσκολες και δύσβατες διαδρομές μίας ζωής που πλησιάζει στο τέλος της, στις ματαιωμένες

□ προσδοκίες της, στις ανεκπλήρωτες ελπίδες της, στην μοναξιά του τέλους...

ΝΑ ΕΞΟΥΣΙΑΣΕΤΕ ΤΗΝ ΕΝΕΡΓΕΙΑ ΣΑΣ

Η διάλεξη του Νικήτα Μιχάλκοφ

Το κείμενο αυτό είναι η διάλεξη που έδωσε ο σκηνοθέτης Νικήτα Μιχάλκοφ στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στα πλαίσια του αφιερώματος που είχε κάνει σε αυτόν η Ταινιοθήκη της Ελλάδας. Σε μια κατάμεστη αίθουσα, ο παγκοσμίως φήμης σκηνοθέτης “ξεδίπλωσε” κάποιες πτυχές της τεχνικής του, φανέρωσε κάποια μυστικά της τεχνικής του. Ουσιαστικά ένα σεμινάριο σε ένα κοινό που δίψαγε να μάθει κάτι καινούργιο, να δει πως δουλεύει ο Ρώσος σκηνοθέτης με τους ηθοποιούς του. Η προσέλευση του κόσμου ήταν μεγαλύτερη από την προβλεπόμενη (αφού δεν έφτασαν τα ακουστικά για την σύγχρονη μετάφραση και πολλοί είχαν περικυκλώσει την καμπίνα της μετάφρασης για να ακούσουν τη λέξη). Η διάλεξη έγινε στα ρώσικα, έτσι διατηρήθηκε η μαγεία, ο Μιχάλκοφ μπορούσε να εκφραστεί καλύτερα, εμείς να νομίσουμε προς στιγμή ότι είμαστε αλλού. Μεγαλύτερη σημασία είχε το πείραμα που έγινε με δύο ακροατές, έναν άντρα και μια γυναίκα, στην προσπάθεια να γίνει ένα διάλογος με τα βλέμματα, που περιγράφεται στο κείμενο.

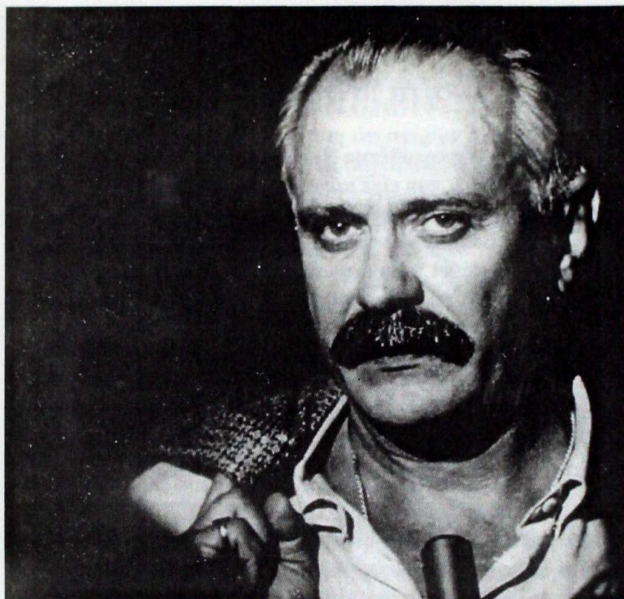
Διατηρήσαμε τον προφορικό λόγο, επειδή έχει τρομερή σημασία πως εκφράζεται, στον προφορικό λόγο, ο σκηνοθέτης, άρα ο αναγνώστης μπορεί να μαντέψει τις κινήσεις και, πολύ περισσότερο να ανακαλύψει την ενέργειά του, στην οποία, όπως θα διαβάσετε, δίνει τρομερή σημασία. Οι σκηνές του πειραματισμού περιγράφονται, όσο γίνεται καλύτερα, στην προσπάθειά μας να αναφέρουμε τι έγινε και ποιο ήταν το αποτέλεσμα. Ευχαριστούμε την Ταινιοθήκη της Ελλάδας, και τον Διευθυντή της, κ. Θόδωρο Αδαμόπουλο, όπως και την Ρώσικη Πρεσβεία για την βοήθειά τους, αλλά και τον Σωτήρη Δημόπουλο για την μετάφραση από τα ρώσικα. Το κείμενο έχει ως εξής:

Θα ήθελα να σας ευχαριστήσω για την συγκινητική και θερμή υποδοχή. Θα προσπαθήσω να απαντήσω και να σας φανώ χρήσιμος στο σύντομο διάστημα της παρουσίας μου εδώ. Βρίσκονται εδώ οι άνθρωποι που μαζί τους δουλεύω, σύντροφοι, συνεργάτες. Γενικός διευθυντής του στούντιό μου και παραγωγός των τελευταίων ταινιών μου, (“Ούργκα, Γη Από Έρωτα”, “Ψεύτης Ήλιος”, “Ο Κουρέας της Σιβηρί-

ας”), Λεονίτ Ρισάγκιν, ο οπερατέρ Καράβαϊφ, ο διευθυντής φωτογραφίας Πάβελ Λίμπισεφ, όλων των ταινιών μου.

Σε τι συνίσταται η σημερινή μας συνάντηση; Το θέμα είναι ότι υπάρχουν πράγματα που σχετίζονται με την φιλοσοφία της τέχνης, την ψυχολογία της τέχνης, εξαρτώνται από την κουλτούρα μιας χώρας, την ιστορία της, εξαρτώνται από συγκεκριμένους ανθρώπους, την δική τους συγκεκριμένη κουλτούρα, την δική τους συγκεκριμένη ιστορία. Αλλά υπάρχουν πράγματα καθημερινά, κοινά, για τα οποία, όσο και αν είναι παράξενο, έρχονται αντιμέτωποι οι σκηνοθέτες, τα οποία φαίνονται τεχνικά ζητήματα, αλλά στην πραγματικότητα είναι θεμελιώδη.

Θα ήθελα να μάθω πόσοι από τους παριστάμενους ασχολούνται με την σκηνοθεσία και την ηθοποιία (δείχνει ευχαριστημένος γιατί είναι πολλοί). Υπέροχα! Πολύ καλά, ευχαριστώ, επειδή πολλές φορές, όπως στην Ιταλία και στην Γερμανία, μίλησα σε κοινό που νόμιζα ότι είχαν την δική μου ειδικότητα, αλλά αυτοί ήταν λογοτέχνες, ψυχολόγοι, φιλόσοφοι, και αισθάνθηκα ό-



*Ο Ρώσος σκηνοθέτης
Νικήτα Μιχάλκοφ
δίνοντας στα πεταχιά
μια συνέντευξη*

τι αυτά που έλεγα περνούσαν “δίπλα”. Τα σημείωναν όλα, αλλά μόλις περνούσαμε στα πρακτικά ζητήματα δεν μπορούσαν να ανταποκριθούν στο ζήτημά μας. Για αυτό θα ήθελα να σας μιλήσω. Οποσδήποτε σε μία ή μιάμιση ώρα κανείς δεν μπορεί να αναφερθεί σε όλα τα ζητήματα που σχετίζονται με την ειδικότητα του σκηνοθέτη και του ηθοποιού. Θα ήταν αφέλεια να πιστέψει κάποιος ότι αν λεπτομερειακά σημειώσει αυτά που λέει ο δάσκαλος, μπορεί να μάθει τι πρέπει να κάνει. Και όμως για μένα υπάρχουν γενικοί και πολύ βασικοί νόμοι.

Δεν μπορώ να φανταστώ τον κινηματογράφο ή το θέατρο χωρίς ατμόσφαιρα. Τι σημαίνει αυτό; Το θέμα είναι όταν διαβάζουμε το σενάριο, εκεί είναι γραμμένο το περιεχόμενο, οι διάλογοι, μερικές φορές περιγράφονται στοιχεία της η ατμόσφαιρας, πρωί, βράδυ κ.λπ. Αλλά δυστυχώς πολλοί άνθρωποι προσπαθούν να δουν

στην σκηνή τι συμβαίνει μέχρι τότε και τι μετά. Ξεχνάμε ότι αν στον δρόμο βρέχει και ο άνθρωπος έρχεται από την βροχή θα έχει βρεγμένες μπότες, μαλλιά, ή θα είναι όλος βρεγμένος. Αν ο ίδιος ο διάλογος είναι “στεγνός” ή “υγρός” θα ακουστεί διαφορετικά. Εκτός από αυτό, τι φέρει η βροχή μέσα του; Πολλοί πιστεύουν ότι ο διάλογος λύνει τα πάντα. Αλλά δεν είναι αλήθεια, τα λόγια τίποτε δεν λύνουν. Εντελώς τίποτα!

Για παράδειγμα στον Αχτάνοφ έχουμε Εβραίους ηθοποιούς, εβραϊκό θέατρο. Κάποιος βλέπει την παράσταση στα εβραϊκά. Δεν μιλά εβραϊκά, αλλά βγαίνει από την παράσταση με απόλυτη αίσθηση ότι μιλά εβραϊκά. Ξέχασε ότι δεν γνωρίζει την γλώσσα. Γιατί; Επειδή η λέξη είναι μόνο το αποτέλεσμα, η πιο σύνθετη, αισθηματική, ενεργητική διαδικασία του ηθοποιού. Δεν είναι ο λόγος που έχει σημασία, αλλά η γέννησή του. Τι προϋπάρχει της λέξης,

ακόμη και της πιο απλής; Η λέξη “γεια” είναι εντελώς απλή, “γεια”. Αλλά το τι στο εσωτερικό συμβαίνει, στο ενεργητικό του ανθρώπου, πριν το πει; Με τι είναι φορτισμένη η λέξη “γεια”. Μπορεί να είναι “χαίρε”, αδιάφορα, ή “γεια”, θλιμμένα, ή “γεια”, γλυκά. Με μια μόνο λέξη υπάρχει συσχέτιση ενέργειας.

Όταν παιζόταν η παράσταση “Μηχανικά πιάνο” στην Ιταλία, ήρθα αντιμέτωπος με ένα τεράστιο πρόβλημα. Για τους Ιταλούς ηθοποιούς δεν υπάρχει μια σχολή ηθοποιίας. Είναι ο Γκάσμαν, ο ντε Σίκα κ.λπ. Δεν υπάρχει ενιαία βάση. Η σχέση στη σκηνή υπάρχει μόνο διαμέσου του κειμένου, το οποίο διαβάζεται. Και σε αυτή την περίπτωση έχουμε το απόλυτο σύστημα, ο ηθοποιός βγαίνει στη σκηνή λέει τα λόγια του, φεύγει, έρχεται ο επόμενος. Αλλά έτσι δεν μπορείς να παίζεις τον Τσέχοφ. Ήμουν εντελώς απελπισμένος και δεν ήξερα τι να κάνω. Τότε απευθύνθηκα στον μεγάλο ηθοποιό, παιδαγωγό, ανιψιό του Αντον Τσέχοφ, τον Μιχαήλ Τσέχοφ, ο οποίος έγραψε ένα ιδιοφυές σύστημα. Αν, ως πούμε, ο Στανισλάβσκι έγραψε το μεγαλύτερες σύστημά του για τους ηθοποιούς με μεσαιές ικανότητες, ο Μιχαήλ Τσέχοφ έγραψε για υψηλής κατηγορίας ηθοποιούς. Έτσι γράφει ότι “κάθε τέχνη προσπαθεί να μοιάσει στη μουσική”. Αυτό συμβαίνει για την λογοτεχνία, τη μουσική, την αρχιτεκτονική, την ζωγραφική, και δεν μιλάμε για το θέατρο, το μπαλέτο κ.λπ.

Όταν έφτασα σε μια από τις δοκιμές, στην μεγάλη σκηνή, στην αρχή της παράστασης, έκανε αποπνικτική ζέστη, ήταν πολύ ζεστή μέρα. Και όταν λέω ζεστή μέρα, οι ηθοποιοί έκαναν έτσι αμέσως (*κουνάει χαρακτηριστικά τα χέρια του*). Λέω εντάξει, μου δείχνετε ότι είναι ζεστή μέρα, πρέπει να το αισθάνεστε. Τι είναι ζεστή μέρα; (γέ-

λια). Πήγα στη δοκιμή. Όλοι πειθαρχημένοι στη θέση τους. “Μαέστρο καλημέρα”. “Τι κάνουμε σήμερα;”. “Πρώτη σκηνή”. “Α, πρώτη σκηνή”. Κάθομαι, ξεφυλλίζω το έργο, σημειώνω. Όλοι στη σκηνή. Δέκα λεπτά περνούν. Μιλώ με τον βοηθό μου. Δέκα λεπτά. Όλοι κάθονται. Παίρνω την εφημερίδα. Περνά μισή ώρα. Κάποιος άρχισε να λαγοκοιμάται, ξέχασαν ότι έπρεπε να παίξουν, ήταν και η ζεστή μέρα. Τίποτε δεν είναι πιο δύσκολο από το να μην κάνεις τίποτα.

Όταν ο ηθοποιός δεν ξέρει τι να κάνει, τότε ξεκινάει να κάνει τα πάντα και αμέσως ξύνεται, κοιτάζει το ρολόι του, κουνιέται, καπνίζει. Κάνει τα πάντα για να κρυπτογραφήσει την αδυναμία του. Το να μην κάνεις τίποτα είναι γιγαντιαίο εσωτερικό φόρτωμα. Όταν μπορείς να επιτρέψεις στον εαυτό σου να μην κάνει τίποτα... Όταν θα δείτε έναν ηθοποιό που να μην κάνει τίποτα, ξέρετε ότι ήδη αυτός είναι ο πρωταγωνιστής, μπορεί να μην κάνει τίποτα, έτσι ή αλλιώς όλοι αυτόν θα κοιτούν!

Να λοιπόν που κάθονται. Περνούν σαράντα λεπτά. Ξεκινάμε χωρίς να το καταλάβουν. Το πρώτο ενάμισι λεπτό δεν το αντιλήφθηκαν. Μετά άρχισαν να κινούνται βιαστικά. Λέω στοπ. Ακόμη ζέστη. Βιολογική μνήμη. Τι είναι η βιολογική μνήμη; Θα σας πω. Στάση λεωφορείου, Αύγουστος, κοντά στην Ακρόπολη 2 μ.μ. (γέλια). Δεν μπορείς να κινηθείς. Ίδρωμένος, είναι εντελώς διαφορετική κατάσταση, ψυχοενεργητική κατάσταση όλου του οργανισμού, όλου του σώματος. Όταν δεν θα πιάνετε μύγες, θα τις φουσάτε! Αν εσείς πέφτετε στην βιολογική μνήμη, τότε οποιαδήποτε σκηνή που εχτές φαινόταν άλλη, παίρνει άλλη σημασία και άλλο νόημα, άλλο φορτίο.

Όταν κατάλαβα ότι οι ηθοποιοί παίζουν με



Ανάγνωση του "Γλάρου" από το συγγραφέα, Αντον Τσέχοφ, με τον Στανιολάβοκι δίπλα του.

τις λέξεις τον Τσέχοφ, και τον Τσέχοφ δεν πρέπει να τον παίζεις με τις λέξεις, στον Τσέχοφ τα πάντα είναι μεταξύ των λέξεων. Θυμάστε στον "Θείο Βάνια", στο τέλος του έργου ο Αστροφ πάει στο βαρόμετρο, το χτυπάει με το δάχτυλο του και μιλάει για την Αφρική. Γιατί μιλά για την Αφρική, για την ζέστη της Αφρικής; Δεν είναι για την Αφρική. Το γέμισμα της παύσης η οποία στον Τσέχοφ ποτέ δεν ήταν τρύπα, αλλά ήταν αύξηση της ενεργητικότητας.

Όταν με τους ηθοποιούς αυτούς κατάλαβα ότι παίζουν το κείμενο, θυμήθηκα τον Μιχαήλ Τσέχοφ, σχετικά με την μουσική. Μιλά, μιλά/στόπ, στόπ. Ζητά από τον ηθοποιό να μου πει τι μουσικό όργανο είναι, από τον χαρακτήρα του. Τι είστε; "Ε, εγώ, φλάουτο". "Εσείς;". "Βιολί" κ.λπ. Τώρα θα προσπαθήσουμε να ξεχάσουμε το κείμενο. Καθένας ξέρει μετά από ποιόν βγαίνει στην κάθε σκηνή. Εμπρός ας μην πούμε λέξη, ας τραγουδήσουμε ταταραρά... εμπρός! Εσείς φλάουτο, εσείς βιολί,

εσείς τρόμπονι. Αρχίσαμε; Αρχίσαμε. Ταρ πομ ταρ μπομ.

Το θέμα δεν είναι αυτοί να καταλάβουν τα λόγια του Τσέχοφ, να καταλάβουν διαμέσου της μουσικής την πλαστική εικόνα του ρόλου που έπαιζαν. Σαν μουσικά όργανα τους παρουσιάστηκε η πλαστικότητα. Εδώ μιλώντας για πλαστικότητα, είναι πολύ σημαντικός όρος τον οποίο ο Μιχαήλ Τσέχοφ ονομάζει "ψυχολογικές χειρονομίες". Τι σημαίνει; Μπορεί να είναι αυθόρμητο ή υποχρεωτικό. Γιατί είσαι ο Αυτοκράτορας Αλέξανδρος Ι ή ο Αλέξανδρος Ι-ΙΙ ή ο Ναπολέων; Επειδή υπήρχε υψωμένος γιακάς που δημιουργούσε υποβολή, οπότε για τους γύρω υπήρχε αναντίρρητα αυτός, έτσι;

Αυτή είναι η υποχρεωτική ψυχολογική χειρονομία.

Αλλά η εσωτερική είναι η πλαστική που αντικαθιστά δύο σελίδες κειμένου. Σε τι συνίσταται; Κάθε κύτταρο, κάθε εκατοστό δέρματος του ηθοποιού μπορεί να έχει ψυχολογική ενέργεια. Δεν περιμένουμε να α-

κούσουμε τι θα πει. Μπορούμε να κάνουμε τον θεατή να παρατηρεί τις χειρονομίες. Γιατί, επειδή η ενέργεια και η συγκέντρωση της υποχρεώνουν τον θεατή να γρηγορεί, και αυτή είναι η διαφορά από την σπουδαία με την μη σπουδαία παράσταση. Όταν ο πραγματικός χρόνος στην αίθουσα συναντά τον πραγματικό χρόνο της σκηνής, εκεί ενάμισι λεπτό και εδώ ενάμισι λεπτό, και δεν ακούς αν κάποιος έβηξε ή οτιδήποτε άλλο. Να τραβάτε ενέργεια από την αίθουσα και να επιστρέφετε την δική σας, κάθε λέξη μπορεί να έχει το ανάλογο της σε χειρονομία. Οι κωφάλαλοι, ξέρετε, μιλούν με τα χέρια. Η ισχύς της χειρονομίας, η ενέργεια του σώματος, η αυτοσυγκέντρωση μπορούν να γίνουν καταπληκτικοί βοηθοί για τον ηθοποιό.

Π.χ., ελάτε δύο εδώ. Κοιτάτε, δεν θα δείτε το κείμενο. Εγώ θα μιλάω. Αλλά καθώς θα δίνετε ο ένας στον άλλο το μπαλάκι του τένις, θα πρέπει να "πείτε": "Σε περιμένω σπίτι, έρχεσαι στις 2 το πρωί, δεν θέλω να δείξω ότι έχω εκνευριστεί, ότι έχω ανησυχήσει, ότι έχω υποψιαστεί, βλέπω τηλεόραση και δείχνω ότι είμαι αδιάφορη". Η ερώτηση είναι: "Που ήσουν;" *Καλεί έναν άντρα και μια γυναίκα για να κάνουν την σκηνή, ο άντρας είναι όρθιος και η γυναίκα κάθεται, πρέπει να αποδώσουν την σκηνή χωρίς να πουν τίποτε, ο άντρας πετά το μπαλάκι του τένις, μετά από πολλές πρόβες, και διορθώσεις, πετυχαίνουν να αποδώσουν την ατμόσφαιρα με τις χειρονομίες, την κίνηση και τα βλέμματα. Οι ερωτήσεις που μεταφράζονται με τα βλέμματα είναι: "Καλησπέρα". "Που ήσουν;". "Ήμουν στην φίλη μου". "Ποια φίλη;". "Τι σε νοιάζει;". "Με νοιάζει με ποια φίλη ήσουν". "Μπορεί, μπορεί...". **Κινήσεις που αντανακλούν σύνθετα συναισθήματα.***

Η ενέργεια που βγαίνει από τον ηθοποιό

δεν πρέπει να επηρεάζει μόνο τον συμπρωταγωνιστή αλλά και τον θεατή. Τι σημαίνει συγκέντρωση ενέργειας; Καθίστε εδώ. Να πείτε την φράση: "Δεν σε πιστεύω". Τι υπάρχει πριν να πείτε αυτή την φράση; Ας πάρουμε την φράση αυτή σαν κλειδί πριν μιλήσετε. Ας πούμε ότι ο πιο κοντινός σας φίλος, με τον οποίο δουλεύετε είκοσι χρόνια μαζί, σας είπαν ότι κλέβει, δεν το πιστέψατε, ότι έχει σχέση με την γυναίκα σας δεν το πιστέψατε. Ήταν ο δικός σας άνθρωπος. Και αυτή τη στιγμή έχετε αποδείξεις πως όλα αυτά είναι αλήθεια. Και λετε την φράση: "Δεν σε πιστεύω". Κοιτάζτε την αίθουσα. Κλείστε τα μάτια. Δεν λετε καμιά λέξη μέχρι να συγκεντρώσετε όλη την ενέργεια στην περιοχή των φρυδιών και των ματιών. Πρέπει να πείτε την φράση, ανοίγοντας τα μάτια, αλλά μόνο όταν θα θελήσετε να το πείτε. Μεταφέρετε την ενέργεια από τα πόδια στο κεφάλι. Ανοίξτε τα μάτια: "Δεν σε πιστεύω".

"Πίστεψα", είπε. Γιατί; Γιατί το είπε με λόγια. Συγκέντρωσε ενέργεια που βγήκε από τα λόγια. Ας κάνουμε ένα άλλο πείραμα. Χωρίς λόγια. Συγκεντρωθείτε. Όταν ανοίγετε τα μάτια βλέπετε μπροστά σας μια παλιά γνωστή. Δεν την έχετε δει για πολλά χρόνια. Και θα της πείτε: "Γεια σου" (λέει ο εθελοντής Γειά σου) Μπράβο! (χειροκροτήματα). Σε τι συνίσταται αυτός ο μηχανισμός. Μην φοβηθείτε να κοιτάξετε μέσα σας. Μην φοβάστε την παύση. Η παύση δεν είναι σιωπή, δεν είναι τρύπα. Η παύση είναι συγκέντρωση ενέργειας, δυνατότητα να κάνεις τον θεατή σαν μωρό στην κούνια. Γι' αυτό λέω, όταν ο πραγματικός χρόνος της αίθουσας συναντάται με τον χρόνο της σκηνής και μαζεύονται δέκα τέτοια λεπτά, είναι μια φοβερή παράσταση. Καταλαβαίνω, είναι δύσκολο σε λίγο χρόνο να σας βάλω σε λεπτομέρειες και

μυστικά του επαγγέλματος. Αλλά αυτά τα παραδείγματα μπορούν να εξάγουν σημαντικά συμπεράσματα.

Μην βιάζεστε για το αποτέλεσμα. Αυτό μπορεί να έρθει εντελώς απρόσμενα. Αυτά ήθελα να σας πω, αν έχετε ερωτήσεις ευχαρίστως να σας τις απαντήσω.

Ερώτηση: Αν οι λέξεις στο αισθητικό σας σύστημα δεν παίζουν ρόλο, τότε γιατί μιλούν οι ηθοποιοί τόσο στις παραστάσεις ή, γενικά, γιατί μιλούν;

Απάντηση: Το ζήτημα είναι ότι θα μπορούσαμε με την μπάλα αυτή να παίζαμε μόνο μπάσκετ. Η ενέργεια της λέξης έχει νόημα μόνο όταν ταυτίζεται με την ύπαρξη του ηθοποιού, όταν γίνεται από τα συναισθήματα του ηθοποιού. Μόνο τότε έχει σημασία, και αυτό εννοώ.

Ερ.: Τι πιστεύετε για τον αυτοσχεδιασμό και η άποψή σας για την Τζούλι Όρμοντ;

Απ.: Ο Μπέργκμαν είπε ότι αγαπά τον αυτοσχεδιασμό όταν είναι καλά προετοιμασμένος.

Όταν ο ηθοποιός αρχίζει να αυτοσχεδιάζει, γιατί δεν ξέρει τι να κάνει, μπορεί να πετύχει, μπορεί και όχι. Η επιτυχία έγκειται στον αν ο ηθοποιός πηγαίνει πέρα από το καθήκον που του ετέθη. Κάναμε πειράματα στο πλατό.

Κάθε αυτοσχεδιασμός είναι επιτυχημένος όταν προηγηθούν άπειρες δοκιμές και σοβαρή δουλειά. Για την Τζούλι Όρμοντ, κατ' αρχήν πρόκειται για επαγγελματία ηθοποιό. Αλλά περισσότερο από επαγγελματία, είναι θαρραλέος άνθρωπος. Το να συμφωνήσει να έρθει στην Ρωσία, να συμφωνήσει για γυρίσματα, καλοκαίρι, χειμώνα, φθινόπωρο, όχι μόνο στη Μόσχα, αλλά και στη Σιβηρία ακόμα, είναι στοιχεία πραγματικά ενός καλλιτέχνη. Είμαι πολύ ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα της συνεργασίας μας. Πιστεύω ότι, δεν ξέρω

για την ίδια, είναι ένας από τους καλύτερους ρόλους της, ο καλύτερος ρόλος της. Αν δεν υπάρχουν ερωτήσεις θα σας πω για επίλογο καταλαβαίνω ότι μπορεί να σας προβληματίσαν τα “μαγικά” μου, μπορεί και να μην τα καταλάβατε όλα. Αλλά αν θέλετε πραγματικά να κοροϊδέσετε τον θεατή, τότε πρέπει να εξουσιάσετε την ενέργειά σας.

Ο Μιχάηλ Τσέχοφ γράφει ότι οι ηθοποιοί παίζουν τους υστερικούς στην σκηνή, τους παίρνουν με ασθενοφόρο και όλοι λενε: “Να ηθοποιός, να παίξιμο”, αλλά αυτό είναι δουλειά του γιατρού. Ο Σαλιάπιν έλεγε: “Δεν κλαίω στην σκηνή, θρηνώ τον ήρωά μου”. Σκεφτείτε το, τι σημαίνει. Κλαίει, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως δεν βλέπει τον εαυτό του απέξω. Βέβαια ο ηθοποιός που βλέπει τον εαυτό του απέξω συνέχεια είναι φρίκη. Πως θα φανεί το προφίλ του, πως θα καθίσει;

Πήρα συνέντευξη κάποτε από την Ρόζι. Ήρθε με την οπερατέρ της. Έβαλε όλους στην θέση τους. “Γιατί;”. “Έτσι”. Ιταλός ο οπερατέρ, ο Τζιάκομο. Ρώτησα, “Γιατί έτσι;”. “Θα μιλάει με το αριστερό προφίλ, που είναι καλύτερο και θα δείχνει τα πόδια της”.

Ευτυχώς ο ηθοποιός που γνωρίζει από τι μια μεριά τι παίζει και από την άλλη δεν ξεχνά ότι πρέπει να ανοίξει το παράθυρο ή να πάρει το φλιτζάνι από το τραπέζι. Και εδώ βρίσκεται η υψηλότερη ικανότητα. Να συνεχίζει να υπάρχει στα όρια της καθαρής τεχνικής.

Ευχαριστώ.

Μετάφραση: Σωτήρης Δημόπουλος. □

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σαφώς εννοεί τον ρυθμό που έχει η μουσική και οι άλλες τέχνες προσπαθούν να μιμηθούν.

Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ζητούμενο, ο μυθοπλαστικός αφηγηματικός κινηματογράφος

Πριν μερικά χρόνια συναντούσαμε στο νέο ελληνικό κινηματογράφο προβλήματα εγγενή στις ίδιες τις ταινίες (νοηματικά, μυθοπλαστικά και αφηγηματικά προβλήματα) και ιδίως προβληματικές θεματικές και αισθητικές επιλογές: Ειδικότερα, αδιάφορα ή παρωχημένα ή κλειστά στον εαυτό τους θέματα που ενδιαφέρουν λιγοστούς σύγχρονους θεατές. Με αποτέλεσμα να προκύπτουν μερικές βαριές, άχαρες και βαρύγδουπες ταινίες, πολύ εσωστρεφείς ή βαρετές.

Πιο συγκεκριμένα, πάνω σε αυτή τη γραμμή έχουν δημιουργηθεί ορισμένες ταινίες ενός ποιητικίζοντος, αφηρημένου και φορμαλιστικού κινηματογράφου που σήμερα είναι πλέον ξεπερασμένες και η ποιήσή του δεν συγκινεί παρά ελάχιστα.

Ή έχουν γίνει ορισμένες ταινίες που ακολουθούν την τάση της κενής και στείρας επίδειξης δεξιοτεχνίας, άβογες τεχνικά, γυαλιστερές αλλά επιδερμικές και ανούσιες κατασκευές.

Έχουν επίσης γυριστεί αρκετές ταινίες ενός λαϊκίστικου, ορθόδοξα και παραδοσιακά αριστερίζοντος κινηματογράφου.

Ευτυχώς, όλες οι παραπάνω τάσεις, τελευταία, βρίσκονται σε ύφεση, γιατί έχει πλέον επικρατήσει το αφηγηματικό, μυθοπλαστικό μοντέλο.

ΚΑΠΟΙΑ ΘΕΤΙΚΑ ΜΗΝΥΜΑΤΑ

Σήμερα υπάρχουν αρκετά θετικά μηνύματα, ιδίως από νεότερους σκηνοθέτες (Γιάνναρης, Γραμματικός, Γκορίτσας, Κόκκινος, Χούρσογλου, Μαλέα, Καπάκας κ.α.). Αλλά και οι πιο ολοκληρωμένοι βετεράνοι σκηνοθέτες (Αγγελόπουλος, Βούλγαρης, Παναγιωτόπουλος, Τσιώλης) συνεχίζουν επίμονα το έργο τους, άλλοτε με μεγαλύτερη ευστοχία ("Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού", "Όλα Είναι Αρμόμος", "Αυτή η Νύχτα Μένει", "Παρακαλώ, Γυναίκες, μην Κλαίτε") και άλλοτε με μικρότερη. Δίπλα τους

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ

σκηνοθετούν δημιουργικά και με οίστρο εκπρόσωποι της ενδιάμεσης γενιάς, σημαντικότεροι των οποίων είναι ο Κόρρας και ο Αβδελιώδης.

Το γενικό κλίμα του ελληνικού κινηματογράφου, από μυθοπλαστική άποψη, έχει βελτιωθεί γιατί έχουν πλέον ατονήσει ορισμένες αγκυλώσεις και εμμονές σε θεματικές-αισθητικές επιλογές που βάραιναν για πολλά χρόνια τον ελληνικό κινηματογράφο. Δεν υπάρχει σήμερα προσήλωση σε δόγματα και θεωρητικά ή ιδεολογικά σχήματα (αριστερά ή συντηρητικά). Ο λαϊκιστικός, δογματικός και δοξαστικός αριστρός λόγος με το μηκρασμό των ίδιων επαναλαμβανόμενων θεμάτων, των αδιεξόδων, των ενοχών και της κλάψας, έχει καταποντιστεί (άποψη που σχηματικά ονομαζόταν "η τέχνη για το λαό") π.χ. "Μάης", "Εν Πλω".

Έχει υποχωρήσει και ο αντίποδας της παραπάνω άποψης, δηλαδή τα κενά φορμαλιστικά παιχνίδια, π.χ. "Βαριετέ", "Πρωινή Περίπλος", και ο αβανγκαρντίστικος ποιητικός κινηματογράφος, π.χ. "Τόπος", "Αλληγορία" (αναφερόμαστε στην άποψη "η τέχνη για την τέχνη").

Ο ελληνικός κινηματογράφος για να είναι ζωντανός, δημιουργικός, ουσιώδεις και σύγχρονος, για να έχει επαφή με το κοινό που πηγαίνει στους κινηματογράφους, έχει ανάγκη από ζωντανά, σύγχρονα, μοντέρνα και ενδιαφέροντα θέματα. Έχει ανάγκη από επιλογή σύγχρονων θεμάτων που έχουν σχέση με την πραγματικότητα (ενοσούμενη σε όλες τις μορφές: κοινωνική, ατομική, ψυχολογική, ερωτική, ηθική).

Για τη σύνδεση του σινεμά με το κοινό, η κάλυψη της ανάγκης για σύγχρονα θέματα είναι όρος αναγκαίος, όχι όμως και ικανός από μόνο του. Αυτά τα θέματα χρειάζεται να γίνουν ενδιαφέρον και επεξεργασμένο, δουλεμένο σενάριο. Χρειάζεται δηλαδή, κατά συνέπεια, οι ελληνικές ταινίες να διηγούνται ιστορίες. Χρειάζονται και ζητούνται ανεπτυγμένες μυθο-

πλασίες που αφηγούνται ιστορίες με χαρακτήρες, εξέλιξη και δραματολογία. Τα ζητούμενα, λοιπόν, είναι η μυθοπλαστική-αφηγηματική ανέλιξη και το πλάσιμο των χαρακτήρων.

Η ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΔΕΞΙΟΤΗΤΑ

Ως ένα βαθμό, είναι ακόμη ζητούμενο για τον ελληνικό κινηματογράφο το να κατακτηθεί η αφηγηματική δεξιότητα. Η αφηγηματική ικανότητα, για πολλές ελληνικές ταινίες, δεν είναι κάτι δεδομένο. Η απόκτηση αφηγηματικού σφρίγους, δηλαδή δύναμης και ζωντάνιας στην αφήγηση, η λειτουργική χρήση των τεχνικών και των μεθόδων της αφήγησης, είναι κάτι που λείπει από τις ελληνικές ταινίες και η κατάκτηση αυτή, το αίτημα αυτό, αν και θα έπρεπε να θεωρείται αυτονόητο, ληγμένη υπόθεση, κάθε άλλο παρά αποτελεί πραγματικότητα και τελειωμένη υπόθεση για μεγάλο μέρος του ελληνικού κινηματογράφου. (Αυτή την αφηγηματική δεξιότητα κατέχουν παλιότεροι σκηνοθέτες, όπως ο **Κακογιάννης**, ο **Βούλγαρης**, ο **Παπατάκης**, ο **Νικολαΐδης**, ο **Περάκης**, ο **Θωμόπουλος**, ο **Τάσιος**, η **Μαρκετάκη** κ.α.). Δυστυχώς, ακόμη σήμερα, ορισμένες ταινίες διστάζουν και "τραυλίζουν" στην αφήγησή τους, χρονοτριβούν, κατά σεκάνς βραδυπορούν, δυσκολεύονται να εξελίξουν την ιστορία τους, να πλάσουν χαρακτήρες και τις μεταξύ τους σχέσεις. Ο ελληνικός κινηματογράφος πασχίζει εδώ και καιρό για την δημιουργία τέτοιων μυθοπλασιών. Ο πρώτος διδάξας ανάμεσα στους σκηνοθέτες του νέου ελληνικού κινηματογράφου ήταν ο **Βούλγαρης** με πέντε αφηγηματικές ταινίες (ξεκινώντας το 1972 με το "*Προξενίο της Άννας*" και φτάνοντας το 1999 στο "*Όλα Είναι Δρόμος*"). Από τους παλιότερους αφηγητές σκηνοθέτες του νέου ελληνικού κινηματογράφου σημειώνω επίσης τον γεμάτο σφρίγος και ορμές **Αλέξη Δαμιανό** και τις αδρές, χυμώδεις, άμεσες και λυρικές ταινίες του. Ακόμη, το **Νίκο Παπατάκη** που δημιουργεί ολοκληρωμένες, από σημειολογική άποψη, μυθοπλασίες (βλέπε τη "*Φωτογραφία*"). Καθώς επίσης τον **Πανούσοπουλο** ("*Οι Απέναντι*"), τον πρόσφατο **Παναγιωτόπουλο** ("*Αυτή η Νύχτα Μένει*", "*Ο Εργένης*") και τον **Περάκη** ("*Λούφα και Πα-*

ραλλαγή", "*Βίος και Πολιτεία*").

Σημαντικές ταινίες μυθοπλασίας είναι αυτές του **Γιώργου Κόρρα** ("*Τα Παιδιά του Κρόνου*", "*Αιποτάκης*") που περικυκλώνουν τα πρόσωπά τους και εμβαθύνουν στην αλήθεια τους, με σπονδή, αγάπη και ρεαλισμό.

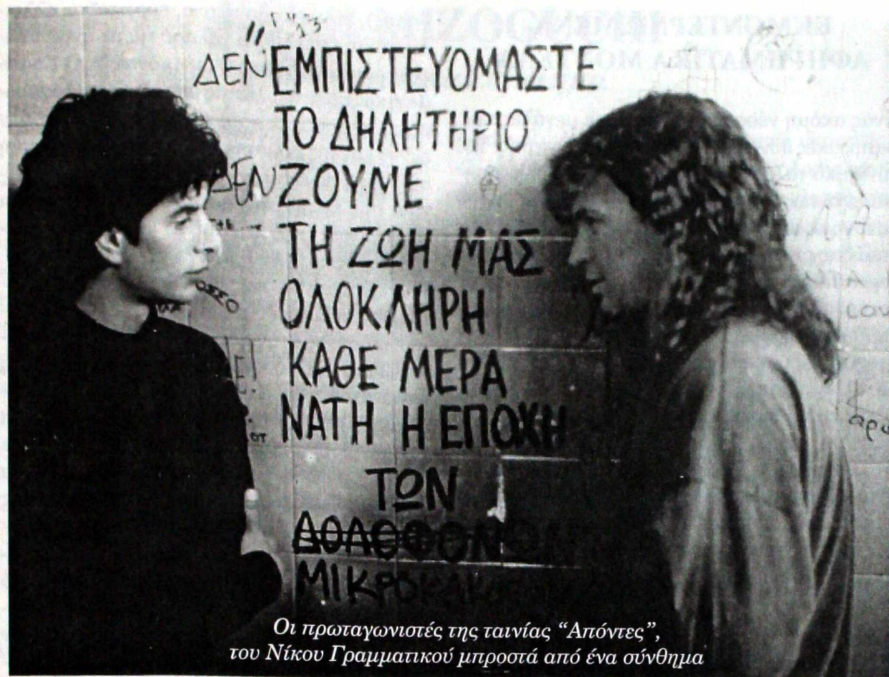
Άλλες αξιόλογες ταινίες μυθοπλασίας είναι η "*Ρεβάνς*" του **Βεργίτη**, το "*Στο Δρόμο του Λαμόρε*", του **Μαυρίκιου**, "*Τα Παιδιά της Χελιδόνας*" του **Βρεττάκου**, η "*Χρυσομαλλούσα*" και η "*Άλκηστη*" του **Λυκουρέση**, "*Η Εαρινή Σύναξις των Αγοφυλάκων*" του **Αβδελιώδη** και οι ταινίες γυναικών "*Οι Δρόμοι της Αγάπης Είναι Νυχτερινοί*" και "*Μια Ζωή σε Θυμάμαι να Φεύγεις*" της **Λιάππα**, "*Με Μια Κραυγή*" της **Ηλιοπούλου**, "*Το Μαγικό Γυαλί*", "*Το Άρωμα της Βιολέτας*" και το "*Περί Έρωτος*" της **Γαβαλά**, "*Οι Χαμένες Νύχτες*" της **Αντωνίου**, "*Η Ζωή Ενάμισυ Χιλιάρικο*" της **Σισκοπούλου**, "*Η Διακριτική Γοητεία των Αρσενικών*" της **Μαλέα**.

ΝΕΑ ΓΕΝΙΑ, ΝΕΟ ΚΥΜΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

Ιδιαίτερα επισημαίνουμε, με αισιοδοξία για το μέλλον, τις πρόσφατες αφηγηματικές ταινίες του **Χούρσογλου**, του **Κόκκινου**, του **Γκορίτσα**, του **Γραμματικού**, του **Γιάνναρη**, της **Μαλέα** και του **Καπάκα**, δηλαδή ενός νέου κύματος Ελλήνων σκηνοθετών.

Τελευταία, έχει ενισχυθεί στον ελληνικό κινηματογράφο το αφηγηματικό μοντέλο και έχει γίνει κατανοητή η ανάγκη για μια κατεύθυνση αφηγηματικής μυθοπλασίας. Προοπτικά θα ήταν καλό η κατεύθυνση αυτή να μην εξομοιωθεί με την άσκοπη μίμηση του αμερικάνικου αφηγηματικού μοντέλου, που ούτε μπορούμε και ούτε έχει νόημα να αντιγράψουμε επακριβώς και μηχανικά (λόγω διαφορετικού πολιτισμού, λόγω της διαφοράς των κοινωνιών (ως αναφερόμενο, περιεχόμενο των ταινιών) και λόγω της συχνά συντηρητικής ιδεολογίας της αμερικάνικης κοινωνίας και των παραγωγών της).

Και κάτι συυφασμένο με την επιλογή της αφηγηματικότητας που έχει γίνει στον ελληνικό κινηματογράφο: Έχουν, πια, κάνει την εμφάνι-



Οι πρωταγωνιστές της ταινίας "Απόντες", του Νίκου Γραμματικού μπροστά από ένα σύνθημα

σή τους ορισμένα κινηματογραφικά είδη, αν και όχι ολοκληρωμένα: α. αστυνομική ταινία (π.χ. ταινίες του Γραμματικού, του Καρυπίδη), β. φανταστικές (π.χ. Παναγιωτάτος), γ. ερωτικές ταινίες (π.χ. Πανουσόπουλος), δ. φιλμ-ρούοντ (π.χ. ταινίες του Τσιώλη).

Υπογραμμίζουμε με έμφαση και αισιοδοξία, τις πιο πρόσφατες ταινίες των κινηματογραφιστών του αφηγηματικού, νέου κύματος των Ελλήνων σκηνοθετών, ήτοι του Χούρσογλου, του Κόκκινου, του Γκορίτσα, του Γραμματικού, του Γιάνναρη, της Μαλέα και του Καπάκα. Το γεγονός ότι ανατέλλουν νέοι αφηγηματικοί σκηνοθέτες με ικανότητες, που βοηθούν τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο να αποκαταστήσει τη σχέση του με το κοινό και να δημιουργήσει καινούργιες καλές ταινίες, εντάσσεται στις πιο ελπιδοφόρες προοπτικές.

Ο Χούρσογλου κάνει ένα κινηματογράφο ανθρωποκεντρικό και βιωματικό, επικεντρωμένο σε χαρακτήρες σε εξέλιξη ("Λευτέρης Δημακόπουλος", "Ο Κύριος με τα Γκρί")". Δημιουργεί ζεστές, μεστές και ανθρώπινες ταινίες-πορτραίτα πάνω στο μέσο άνθρωπο της εποχής μας,

πάνω σε συνηθισμένα άτομα σε κρίση. Τα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου του είναι η πολύ χαμηλότονη αφήγηση, η συγκαταβατικότητα έναντι των ηρώων, ο ζεστός και συναισθηματικός τόνος. Ο σκηνοθέτης σκύβει με ενδιαφέρον, συμπόνια και στοργή πάνω από τους ήρωές του και φτιάχνει έτσι οικείες ρεαλιστικές προσωπογραφίες.

Ο Γκορίτσα είναι ένα ρεαλιστής κινηματογραφιστής που σκιαγραφεί και σκηνοθετεί αδρά, απλά, γλαφυρά και αποτελεσματικά τα πρόσωπά του: τη Δέσποινα (ηρωίδα της ομώνυμης ταινίας μεσαίου μήκους), τους μικροκομπιναδόρους του "Βουλκανιζατέρ" και τους Αλβανούς λαθρομετανάστες στο "Απ' το Χιόνι". Ζωντανεύει τους ήρωες του με ευρωστία, εκφραστικότητα, αυθορμητισμό και πηγαίο χιούμορ. Ο κινηματογράφος του είναι δυναμικά και δημιουργικά νατουραλιστικός, άμεσος, πολύ απλός και εμπεριέχει κοινωνική κριτική ("Απ' το Χιόνι") ή κοινωνική σάτιρα ("Βουλκανιζατέρ") και περικλείει μια άποψη (αμφισβήτησης) για την κοινωνία μας.

ΕΚΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΕΝΑ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ

Ένας ακόμη νέος σκηνοθέτης, με μεγάλες και εκρηκτικές δυνατότητες, είναι ο **Γιάνναρης**. Το δυναμικό ταλέντο του συνοδεύεται από πλήρη και εντυπωσιακό έλεγχο και γνώση των κινηματογραφικών εκφραστικών μέσων (που τα σπούδασε σε αγγλική, επαγγελματική κινηματογραφική σχολή). Έχει εκφραστική επάρκεια και δύναμη, γλωσσική-μορφική πρωτοτυπία και καλά αφομοιωμένες επιδράσεις από τον σύγχρονο αμερικάνικο και αγγλικό κινηματογράφο, αλλά και από την φορμαλιστική αβάν-γκαρντ και το βιντεοκλίπ (αναφερόμαστε τόσο στο “*Από την Άκρη της Πόλης*” όσο και στο αγγλικό “*Κοντά στον Παράδεισο*”). Ξέρει να συνδέει τα προβλήματα του κοινωνικού περιθωρίου με την υπόλοιπη κοινωνική ζωή, αναφέρεται με οξυδέρκεια και συνειδητοποίηση στη σύγχρονη κοινωνία και τη σχολιάζει δηκτικά και επιθετικά.

Ο **Κόκκινος** κάνει αφηγηματικό κινηματογράφο με σαφείς και αντιπροσωπευτικούς χαρακτήρες, ένα κινηματογράφο προσώπων και ανθρώπινων καταστάσεων. Γνωρίζει καλά πώς να σκιαγραφεί συγκροτημένους χαρακτήρες, ζωντανούς εκπροσώπους γενεών και εποχών. Να στήνει – με κέφι και ζωντάνια – τις καταστάσεις που ζουν αυτοί οι χαρακτήρες. Το έργο του περιστρέφεται γύρω από την έννοια της γενιάς, νοσταλγικά και συνάμα κριτικά, γύρω από τις γλυκόπικρες μνήμες οριστικά χαμένης “α-θάως” εποχής μας (βλέπε “*Τέλος Εποχής*” και “*Ο Αδελφός μου και Εγώ*”).

Ένας από τους φερέλπιδες, νέους σκηνοθέτες είναι ο **Γραμματικός**, που έχει κάνει τρεις ταινίες μεγάλο μήκους και που κάθε φορά κάνει βήματα εμπρός και αναπτύσσει περισσότερο τη μυθοπλαστική και αφηγηματική διάσταση των ταινιών του και το πλάσιμο των χαρακτήρων (ιδιαίτερα στην τελευταία ταινία του “*Οι Απόντες*”). Ο **Γραμματικός** υιοθετεί στις ταινίες του εκμοντερνισμένα αφηγηματικά μοντέλα, είτε φτιάχνοντας παραλλαγές και κεντώντας πάνω στο αστυνομικό είδος (“*Η Εποχή των Δολοφώνων*”, “*Κλειστή Στροφή*”), είτε στο φιλμ-ρούοντ (“*Η Κλειστή Στροφή*”), σεένα πρωτολειακό, ιδιότυπο μίγμα αστυνομικού φιλμ και περιπλά-

νησης), είτε στο μοντέρνο, ευρωπαϊκό, ελλειπτικό και ηθελήμενα χαλαρό (μετά-αντονιονικό) τρόπο αφήγησης (“*Οι Απόντες*”). Ο **Γραμματικός** είναι στυλίστας με ταλέντο, αφομοιωμένες κινηματογραφικές επιρροές, γνώση των ειδών και της φιλμικής αφήγησης, μαθηματική σύλληψη των δομών στις ταινίες του, δομημένους από κινηματογραφική άποψη χώρους και τοπογραφία (π.χ. Σαλαμίνα) και συγκροτημένες διαδρομές των ηρώων και της κάμερας.

Είναι σημαντικό πως στήνει οικονομικές, μετρημένες και ευέλικτες παραγωγές που δεν κτίζουν πύργους στην άμμο λόγω υπέρμετρων, υπερφίλων φιλοδοξιών, για αυτό καταφέρνει να κάνει ταινίες (μικρού μήκους, μεγάλες ή ντοκιμαντέρ) σε τακτά χρονικά διαστήματα, κάτι που τον βοηθά να προοδεύει.

Η **Μαλέα** θέλει να κάνει και κάνει καλές και ποιοτικές εμπορικές ταινίες. Οι φανταζίστικες κωμωδίες της επικεντρώνονται στις νεαρές γυναίκες και είναι φτιαγμένες και διηγημένες από γυναίκα επισκόπια. Κριτικάρει τον αντρικό κόσμο, τις συμβάσεις και τις κατεστημένες συνήθειές του. Η **Μαλέα** ζωντανεύει ένα σύμπαν πρωτίστως γυναικείο. Βλέπει τα πράγματα γύρω της σκωπτικά, σατυρικά, με μπόλικο χιούμορ. Τα ατού της είναι οι σύγχρονες καταστάσεις, το κέφι το μπρίο, η φρεσκάδα των ηρώων της, το σκέρτσο και η ζωντάνια τους. Η **Μαλέα** φτιάχνει σύγχρονους, απόλυτα αναγνωρίσιμους τύπους, μερικές φορές κατασκευάζει (κυρίως στην πρώτη ταινία της) καρικατούρες και στερεότυπα. Γιατί πρόκειται για ένα κινηματογράφο που θέλει πάση θυσία να αρέσει και είναι κατασκευασμένος με βάση αυτή την επιδίωξη, την οποία όμως πετυχαίνει με στυλ και χωρίς να κάνει “εκπτώσεις” στην άποψη που έχει η σκηνοθέτις.

Με τον κινηματογράφο αυτών των νέων κινηματογραφιστών συμπλέει και ένας παλιός, απολαυστικός, αυθόρμητος και ευφραντικός σκηνοθέτης, που θα λέγαμε πως άνοιξε τον δρόμο στους νεότερους και έκανε πιο εύκολη τη δουλειά τους διδάσκοντας ένα άμεσο, πηγαίο και ανάλαφρο ύφος: Ο **Σταύρος Τσιώλης** των *κομεντί περιπλάνησης* (ξεκίνησαν το 1988 με τους “*Ακατανίκητους Εραστές*” και συνεχίζονται ως σήμερα, με το πρόσφατο “*Ας Περιμένουν οι Γυναίκες*”). ☺

KENJI MIZOGUCHI

Ο έρωτας σαν έγκλημα

ΣΙΜΟΣ
ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Έγραφε ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Paris III, Jacques Aumont: "Μια χρονιά,

στο σχολείο, οι υπεύθυνοι της Κινηματογραφικής Λέσχης αποφάσισαν να προετοιμάσουν τη διαδοχή τους: θα παρέδιδαν την σκυτάλη σε αυτούς που θα απαντούσαν σωστά σε μια σειρά ερωτήσεις (ήταν τότε τις μόδας οι διαγωνισμοί), αποδεικνύοντας έτσι την αγάπη και τις γνώσεις τους για τον κινηματογράφο. Από όλες τις ερωτήσεις που μπήκαν στον διαγωνισμό, θυμάμαι μία μόνο: που έγκειται η ιδιοφυΐα του Mizoguchi; Ήταν η εποχή των κίτρινων Cahiers du Cinema και όλοι οι σκηνοθέτες χα-

ρακτηρίζονταν, σχεδόν εξ'ορισμού, ιδιοφυείς, εξ' άλλου ο Mizoguchi έχαιρε καθολικής αποδοχής. Όμως η αποδοχή αυτή ήταν χλιαρή και σε ανθρωπιστικό επίπεδο -ο Mizoguchi, ο δημιουργός της καταπιεσμένης γυναίκας- και δεν αφορούσε καθόλου τις ταινίες του. Εκείνη την εποχή δεν είχαμε γνωρίσει ακόμα τον Μικίο Ναρούσε, διαφορετικά, πολλοί κριτικοί θα δυσκολεύονταν, νομίζω, να τον διακρίνουν από τον Mizoguchi. Το ερώτημα -που έγκειται η ιδιοφυΐα του Mizoguchi;- ήταν, λοιπόν, ένα προκλητικότατο ερώτημα. Έκτοτε, δεν έχει πάψει να με απασχολεί και δεν θεωρώ πειστική καμιά από τις απαντήσεις που έχουν κατά καιρούς δοθεί".

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΕΣ;

Ας αφήσουμε κατά μέρος την ιδιοφυΐα, μια έννοια προβληματική πλέον στη χρήση της εξ' αιτίας της μακράς ιστορίας και των ποικίλων αντιφάσεών της και ας διαπιστώσουμε καλύτερα το ερώτημα: γιατί και ως προς τι οι ταινίες του Mizoguchi είναι εξαιρετικές; Πως καταφέρνουν και μας δημιουργούν, όταν τις παρακολουθούμε, αυτή την εκπληκτική, αλλά και απροσδιόριστη, αίσθηση; Μήπως η αίσθηση αυτή οφείλεται στο προσωπικό στιλ του σκηνοθέτη; Και σε τι συνίσταται το στιλ αυτό (αν υπάρχει); Από την εποχή που κάποιοι χρησιμοποιούσαν ως κριτήριο επιλογής τον ορισμό της προσωπικής ιδιοφυΐας, οι κυρίαρχες ιδέες σχετικά με τον κινηματογράφο έχουν κάπως αλλάξει, τουλάχιστον ως προς το εξής: ότι μια ακαδημαϊκή ή πανεπιστημιακή θεώρηση έχει προστεθεί στην κριτική (σε επίπεδο επαγγελματικής κριτικής) θεώρηση του κινηματογράφου, και πολλές φορές την έχει λάθρα υποκαταστήσει. Ξαφνικά, ο προβληματισμός σχετικά με την ιδιοφυΐα, όντως πολύ σύνθετος, έδωσε την θέση του σε έναν προβληματισμό σχετικά με την ιδιοφυΐα, όντως πολύ σύνθετος, έδωσε τη θέση του σε ένα προβληματισμό σχετικά με την φόρμα, στον οποίο επιδίδονται με ζήλο οι υποστηρικτές των αυτοαποκαλούμενων φορμαλιστικών σχολών, αγγίζοντας, κάποιες φορές, τα όρια της γελοιότητας. Ούτε και αυτοί, όμως, μπορούν να αναλύσουν τον Mizoguchi, ο οποίος δεν υπάγεται στους συνήθεις ορισμούς και στους αμετάβλητους κανόνες: οι φορμαλιστές κατάφεραν, πράγματι, να περιγράψουν (μέχρι ενός σημείου, αλλά με εύστοχα αποτελέσματα) το ύφος του Γιασουτζίρο Οζου ή του Κοσαμπούρο Γιασιμούρα, πάνω σε συνταγές και νόρμες οργανωμένες σε κλειστά σύνολα.

Εύχομαι ολόψυχα καλή τύχη σε κάποιον νεοφορμαλιστή που θα θελήσει να προσεγγίσει με τον τρόπο αυτό τον Mizoguchi, ασχέτως αν η ευχή μου πολύ δύσκολα θα πιάσει τόπο...

Ο ΕΡΩΤΑΣ ΣΑΝ ΕΓΚΛΗΜΑ

Στις ταινίες του Mizoguchi, η διάσταση της φρίκης ή και της σκληρότητας δεν είναι ποτέ εντελώς



*Οι Κινούγιο Τανάκα, Γιούκιο Κούγκα και Μιονιάρο Μιγιάκε στην ταινία
"Η Κακόφημη Γυναίκα" (1954) του Kenji Mizoguchi*

απούσα και από αυτήν του ερωτισμού. Το γεγονός ότι η κάμερα κάνει τις ίδιες κινήσεις, είτε βρίσκεται στα πρόθυρα ενός μαρτυρίου είτε μιας σεξουαλικής πράξης, οφείλεται στο ότι, στο έργο του Mizoguchi, η ερωτική πράξη είναι εξίσου σκληρή. Η χυδαιότητα είναι ένα είδος βίας, και η βία ένα είδος χυδαιότητας.

Έχει ειπωθεί πως ο Hitchcock κινηματογραφούσε ένα φόνο σαν να ήταν ερωτική πράξη-και το αντίστροφο. Πράγματι, τα έργα του χαρακτηρίζονται από μια ποιητική σταθερή αναστροφής και μεταστροφής, που ισχύει τόσο για το φόνο όσο και για τον έρωτα. Ως προς αυτό, ο Mizoguchi είναι πολύ πιο μονόπλευρος: στα δικά του έργα είναι πάντα ο έρωτας που κινηματογραφείται σαν αν είναι βία, φόνος, έγκλημα -ποτέ το αντίστροφο. Η σεξουαλική πράξη συνεπάγεται τραυματισμό, κάποιες φορές ακόμα και ακρωτηριασμό, και, υπό αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να πούμε πως η άποψη του σκηνοθέτη είναι θηλυκή.

Ας πάρουμε τρία παραδείγματα:

α. Στην ταινία "Η Μοίρα της Κυρίας Γιούκι", η νεαρή αφηγήτρια φέρνει στην κυρία Γιούκι το τσάι της. Είναι χαμογελαστή και πολύ χαρούμενη καθώς ανοίγει το παραβάν. Τη στιγμή ακριβώς που το ανοίγει, τη βλέπουμε να μαρμαράνει από τον τρόμο, και αμέσως μετά να αποστρέφει το βλέμμα, μη ξέροντας τι να κάνει. Ένα δασύτριχο χέρι εμφανίζεται στο πλάνο και μια ανδρική φωνή ζητάει το τσάι. Όπως φαίνεται, η κύρια Γιούκι και ο άνδρας της (ο κτηνώδης αυτός άνδρας που της είναι απεχθής, αλλά και, παράλληλα, την εξουσιάζει σεξουαλικά) κάνουν έρωτα. Το ζευγάρι παραμένει εκτός κάδρου και αυτό κάνει την "απρεπή" πράξη τους να τονίζεται ακόμα περισσότερο. Η κάμερα μένει πάνω στο πρόσωπο της αναστατωμένης κοπέλας (σε αντίθεση με την αποτρόπαιη απάθεια στο πρόσωπο του δημίου που συνεχίζει να κάνει ζώδη έρωτα).

β. Στην ταινία "Γυναίκες της Νύχτας", ένας φοιτητής φέρνει στο δωμάτιό του μια νεαρή κοπέλα. Εκεί, την αναγκάζει να πει μπύρα, και αυτή η σκηνή του εξαναγκασμού είναι γυρισμένη σαν να επρόκειτο για σκηνή βιασμού (το αγόρι βάζει το ποτήρι στα χείλη της κοπέλας, και το κρατάει εκεί ωστόσο εκείνη να πει). Ύστερα, η κοπέλα ξαπλώνει στο πάτωμα και η πράξη ολοκληρώνει-

ται πίσω από ένα κιβώτιο -και πάλι εκτός κάδρου. Και αυτή η σκηνή είναι γυρισμένη με την κάμερα να ακολουθεί τις κινήσεις των προσώπων, κυριολεκτικά “σχεδιάζοντας” την επαφή τους. γ. Στην ταινία “Η Γιορτή στη Γκιόν”, 1953 (τα δύο παραπάνω παραδείγματα είναι παραγωγές του 1944 και του 1948, αντίστοιχα), η διαδικασία διαφέρει λίγο, μια και χρησιμοποιείται η τεχνική του παράλληλου μοντάζ. Πρόκειται για δύο γκέις, την Έικο, την πιο νέα (κατά πάσα πιθανότητα παρθένα), και τη Μιγιοχάρου, λίγο μεγαλύτερη, των οποίων οι τύχες διασταυρώνονται. Γίνονται ταυτόχρονα το αντικείμενο του πόθου δύο επιχειρηματιών: του Κανζάκι και του Κουσουότα. Στη σκηνή-κλειδί της ταινίας, τα τέσσερα αυτά πρόσωπα συναντιούνται σε ένα διαμέρισμα στο Τόκιο. Ο Κουσουότα εξηγεί στη Μιγιοχάρου πως πρέπει να κάνει έρωτα με τον Κανζάκι στο διπλανό δωμάτιο, ενώ η αθώα Έικο έρχεται να δείξει με “υπερφάνεια” στο “αφεντικό” της τα στολίδια της και την καινούρια της κόμμωση. Αυτός, προς μεγάλη της έκπληξη, ορμάει καταπάνω της, θέλοντας να την φιλήσει. Εκείνη παλεύει να ξεφύγει, φωνάζοντάς του πως θα της χαλάσει το χτένισμα. Στο διπλανό δωμάτιο η Μιγιοχάρου, που στο μεταξύ έχει ενδώσει, ακούει ξαφνικά την Έικο να φωνάζει το όνομά της. Τρέχει και βλέπει τον Κουσουότα να σπαράξει στο πάτωμα, βγάζοντας ανάρθρες κραυγές και πιάνοντας το στόμα του. Η Μιγιοχάρου συνειδητοποιεί έντρομη πως ο Κουσουότα αιμορραγεί. Η Έικο βρίσκεται λίγο πιο πέρα, καθισμένη στο πάτωμα, ολοφάνερα σοκαρισμένη. Μια γραμμή αίμα κυλάει στο πρόσωπό της, από τα χείλη της ως το πηγούνι.

ΟΥΤΕ ΙΧΝΟΣ ΑΙΜΑ

Θέλω να πω εδώ, με την ευκαιρία, ότι, αν και το έργο του Mizoguchi βρίθει βίαιων σκηνών, σπάνια βλέπουμε έστω και ίχνος αίματος. Αυτή η απαλή πινελιά πάνω στο καθαρό πρόσωπο της Έικο (θαυμάσια η ερμηνεία της Αγιάκο Ουκάο), καθώς και οι βαθιές χαρακιές από το μαστίγωμα πάνω στο σώμα της Τανάκα, στην τελική σεκάνς της ταινίας “Γυναικές της Νύχτας”, είναι, από όσο έχω γνώση, οι μόνες εξαιρέσεις. Επιπλέον, ο Mizoguchi, δεν κινηματογραφεί σχεδόν ποτέ φόνους. Όταν υπάρχει στο σενάριο τέτοια σκηνή, δεν δείχνει ποτέ την πράξη. Έτσι, η Τανάκα δεν απλώνει ποτέ το χέρι για να μαχαιρώσει τον άπιστο εραστή της, κολλά επάνω του με τρόπο παράξενο, τα δύο κιμονό μπερδεύονται, και εμείς πιο πολύ μαντεύουμε τη χειρονομία παρά τη βλέπουμε, όταν, ξαφνικά, ο νεαρός άνδρας σωριάζεται χάμω. Ένας δεύτερος φόνος, αυτός της γκέιςας με το τατουάζ, στο ίδιο φιλμ πάντα, δε δείχνεται ούτε καν ελλειπτικά.

Είναι αδιανόητο, και πρακτικά ανόητο, να εξαντλήσω τους τομείς Έγκλημα και Έρωτας με αυτό το λειψό άρθρο. Θα μπορούσε να γραφθεί ένας ολόκληρος τόμος γύρω από αυτές τις δύο συνισταμένες που διέγραψαν, με έναν εκπληκτικό τρόπο, το σύνολο του έργου του μεγάλου Ιάπωνα σκηνοθέτη. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πριν από κάποιους μήνες, με ένα σχετικό αφιέρωμα, επέβαλλε μια κάποια τάξη στο όλο έργο του. Εγώ, θα τελειώσω, δίνοντας έναν δόκιμο ορισμό για την τέχνη του Mizoguchi: η ικανότητα να μας μεταφέρει το βάρος που ασκούν οι εξωτερικές περιστάσεις στα άδυστα της ψυχής ενός και μόνο ενός ανθρώπου. Ή ακόμα, ότι είναι ο δημιουργός που έζησε στο ρεύμα της παλιάς αισθητικής της ιαπωνικής παράδοσης καταφέροντας να προσθέσει κάτι εντελώς σύγχρονο μέσα σε αυτήν. ◆

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ:

1. *Jean-Luc Godard, “Ήταν ένας μεγάλος Ιάπωνας σκηνοθέτης”.*
2. *Jean Douchet, “Η αντανάκλαση της επιθυμίας στο έργο του Mizoguchi”.*
3. *Jacques Aumont, “Να μάθουμε μιζογκούτσικα”.*

Η ΕΑΡΙΝΗ ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΓΡΟΦΥΛΑΚΩΝ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
ΜΠΛΑΘΡΑΣ

Η "Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων" είναι η τρίτη μεγάλο μήκους ταινία του σκηνοθέτη που προηγουμένως μας έχει παρουσιάσει "Το Δέντρο που Πληγώναμε" (1987) και τη "Νίκη της Σαμοθράκης" (1990). Το πρώτο τον σύστησε ως όριμο και πολλά υποσχόμενο δημιουργό, η δεύτερη, κάπως παραγνωρισμένη αλήθεια, μας έδωσε πιο καθαρά το στίγμα του μέσα στη θάλασσα του ελληνικού κινηματογράφου. Με την "Εαρινή Σύναξη" επιστρέφει στο γνώριμό του χώρο της Χίου, στην καθημερινότητα της αγροτικής ζωής, τέσσερις δεκαετίες πίσω, στα 1960. Με αυτή την χρονική απόσταση καταφέρνει να μας μιλήσει πειστικότερα για το σήμερα. Γιατί η κάποια απόσταση είναι απαραίτητη όχι μόνον χάριν νηφαλιότητας, αλλά και για χάρη της ισορροπίας των αισθημάτων.

Χίος 1960, λοιπόν. Η ταινία περιγράφει την αδυναμία της Αγρονομικής Αρχής να εγκαταστήσει αγροφύλακα στην κοινότητα Θεολοποτάμου του νησιού. Με αυτό το πρόσημα η ταινία κάνει μιαν επισκόπηση της ζωής αυτών των ανθρώπων στη διάρκεια ενός χρόνου. Οι Θεολοποταμούσιοι, δύστροποι και ιδιόρρυθμοι, αντιμετωπίζουν τον αγροφύλακα -που η ζωή του γίνεται δύσκολη- με ανάμεικτα αισθήματα. Έτσι, κανένας δεν "στεριώνει" και ο ένας αλλάζει τον άλλον καθώς κυλούν οι τέσσερις εποχές του χρόνου. Ο Αβδελιώδης δε βρίσκει την ευκαιρία να κάνει τα πορτραίτα των τεσσάρων αγροφυλάκων και να χορογραφήσει τη ζωή των χωρικών. Η χορογραφία στήνεται πάνω στη μουσική του Αντόνιο Βιβάλντι, "Οι τέσσερες εποχές", που συνοδεύει τις εικόνες. Σε κάθε εποχή -Καλοκαίρι, Φθινόπωρο, Χειμώνας, Άνοιξη- αναλαμβάνει και ένας αγροφύλακας και η ταινία αποτελείται από τέσσερα Κεφάλαια που ξετυλίζουν την αγροτική καθημερινότητα με πολύ χιούμορ και ζωντάνια.

Οι Θεολοποταμούσιοι ζουν μια καθημερινότητα που όσο απλή και αν φαίνεται κουβαλάει τα αρχαία ήθη πάνω στη σκόνη των παλουτσιών της

Ο σκηνοθέτης επιμένει και αυτός με τη σειρά του στα αρχαία ήθη, που για χάρη της αλήθειας του αρνείται να εγκαταλείψει. Δεν είναι δύστροπος, ούτε νοσταλγός του παρελθόντος. Ούτε παγιδεύεται από τον εξωτισμό. Ο Αβδελιώδης ζητάει με πείσμα να περιγράψει αυτό που πραγματικά υπάρχει, το πρόσωπό μας που κρύβεται, σκεπασμένο κάτω από πολλά στρώματα σύγχρονων παραχαράξεων. Ο σκηνοθέτης, ως γνήσιος ποιητής, επιμένει στην αναμόχλευση, στην αποκάλυψη, στο σκάψιμο. Γνωρίζει, όπως και ο Βακαλόπουλος, ότι "η πραγματική Ελλάδα είναι εκτός πραγματικότητας" και σκάβει όπως ο Τσιώλης για να βρει τον θησαυρό. Ανακαλύπτει, σαν τον Τορνέ, το θαύμα στη γωνιά του δρόμου.

Κάποιοι είδαν στην ταινία ένα σχόλιο πάνω στη σχέση των Ελλήνων με την εξουσία, ένα αριστοφανικό σχόλιο θα προσέθετα. Ίσως αυτή τη σχέση να τη βλέπουν μέσα από το πλέξιμο της ταινίας στον κύκλο του χρόνου. Πρέπει όμως να δούμε το έργο αυτό και μέσα από την σχέση του με τη ζωή και τον οργιαστικό της χαρακτήρα. Για αυτό η σκέψη μου πάει στον Αριστοφάνη. Εδώ η ζωή αποκτά το βάρος της και το εορταστικό της πρόσωπο. Μην ξεχνάμε ότι η ταινία ξεκινά γύρω από ένα τραπέζι και τελειώνει με τον έρωτα των δύο νέων πρωταγωνιστών.

Θα ήθελα να κάνω εδώ μια παρένθεση για την μεγάλη διάρκεια της ταινίας που σχολιάστηκε αρνητικά. Δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι αυτός ο εορταστικός χαρακτήρας της ζωής είναι από τα στοιχεία της ταινίας που τράβηξε τους χιλιάδες θεατές που έσπευσαν να την απολαύσουν. Αυτός ακριβώς ο χαρακτήρας δεν θα μπορούσε να υποταχθεί σε μικρότερη διάρκεια. Αν μιλήσουμε με τους όρους του κινηματογράφου, η ταινία αυτή αν ήταν μικρότερη θα έχανε ένα μέρος από τους χυμούς της. Επιπλέον, όσοι γκρίνιαζαν για τη διάρκειά της θα πρέπει να αναρωτηθούν πότε άλλοτε είδαμε στον ελληνικό κινηματογράφο την -πραγματική και όχι μέσω εφέ-

ελληνική φύση στις τέσσερις εποχές. Για να μην πω ότι σπάνια βλέπουμε ταινίες γυρισμένες έξω από την Αθήνα. Κλείνει η παρένθεση.

Η "Εαρινή Σύναξις των Αγροφυλάκων" ξεφεύγει από κατηγορίες. Οι περισσότεροι έσπευσαν να την κατατάξουν στην ηθογραφία. Αν λέγοντας ηθογραφία ορίζουμε περίπου αυτό που στα γράμματα υπηρέτησε ο Παπαδιαμάντης ή ο Βιζηνιός, έχει καλώς, αν και έτσι ακόμα η παρεξήγηση ελλοχεύει. Γιατί κάποιος ταυτίζουν ενδεχομένως την ηθογραφία με κατιτίς το ναΐφ ή και το απλοϊκό. Δεν είναι όμως ναΐφ ο Αβδελιώδης καθώς οι επιλογές του δεν είναι αυτόματες ή -αν προτιμάτε- απλώς πηγαίες, αλλά βαθιές και συγγνωστές.

Οι πάρα πολλές αναφορές του σε αρχαίους μύθους, στον μύθο της Αταλάντης και της Άρτεμης, φερ' εΐπειν, οι εικαστικές αναφορές του σε ζωγράφους της σχολής του Μονάχου και οι περίτεχνες αναφορές του στον κινηματογράφο του Τσάπλιν ή των αδελφών Ταβιάνι δείχνουν καλλιτέχνη πολύ "διαβασμένο" για να είναι ναΐφ. Η γάργαρα γλώσσα των διαλόγων που χρησιμοποιεί και ο μακρινός απόηχος της προσωδίας προσδίδουν στο έργο στερεή και μελετημένη, στη λεπτομέρειά της, δομή. Μάλιστα, αυτή η περίτεχνη δομή δεν ψευδίζει καθόλου καθώς σκεπάζεται από ένα λιτό ύφος. Ίσως μάλιστα κάποιους να ξεγελά αυτό το αφιασίδωτο κινηματογραφικό ύφος που καμώνεται βιασύνη και άμεση καταγραφή τα στιγμής.

Οφείλουμε να προσέξουμε ότι ο Αβδελιώδης είναι ένας μπρεσιονιστής. Σκιτσάει και χρωματίζει γρήγορα, δεν στέκεται σε λεπτομέρειες, δεν τον ενδιαφέρει η καλλιγραφία και τα "τελειώματα". Αποτυπώνει γρήγορα την αφελή αθωότητα της πράξης προτού να προλάβει να ενηλικιωθεί και να ντυθεί την προ-

σποίηση. Οι ερασιτέχνες ηθοποιοί του -που κάποιος ωστόσο έχουν εμπειρία- τονίζουν ακόμα περισσότερο αυτή την "αφέλεια". Όλα αυτά, όμως, απαιτούν λεπτοδουλεμένη τεχνική και στιβαρή σκηνοθεσία, γνώση και σε βάθος μελέτη των εκφραστικών μέσων, που ένας "λαϊκός", ένας ναΐφ μόνο χρησιμοποιεί χωρίς να νοιάζεται για την προσέλευσή τους. Ο Αβδελιώδης, αντίθετα, μιλά με επίγνωση. Είναι ένας ποιητής φιλόσοφος.

Με την "Εαρινή Σύναξη" ο Αβδελιώδης απέδειξε όχι μόνο το ταλέντο του, αλλά και την γνώση της τέχνης του. Ασυμβίβαστος και πεισματάρης, ευτυχώς έκλεισε τα αυτά του στις σειρήνες του ψευτο-εμπορικού κινηματογράφου που έχουν πληθύνει τελευταία. Αυτός ο κινηματογράφος στην Ελλάδα, πασχίζοντας να μιμηθεί το Χόλιγουντ -αμερικάνικο και ευρωπαϊκό- αγνοεί την ελληνική πραγματικότητα και αγνοεί για μια ακόμα φορά το κοινό. Ο Αβδελιώδης κάνει εκείνον τον κινηματογράφο που τον έχουμε ανάγκη και δεν γίνεται μόνο για το "θεαθήναι". Αυτός ο κινηματογράφος δεν πρόκειται να γίνει ποτέ ζαχαρωτό και καραμέλα, θα παραμείνει πάντοτε ψωμί και κρασί.

Η ταινία δίκαια κέρδισε το Βραβείο Σκηνοθεσίας στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας 1999 και κατά μια παράξενη αλχημεία κέρδισε μόνο το Τρίτο

βραβείο Καλύτερης Ταινίας. Απέσπασε επίσης το βραβείο κοινού και τα βραβεία των Ελλήνων και ξένων κριτικών στο 40^ο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Κέρδισε και τέσσερα βραβεία στο Φεστιβάλ Βερολίνου όπου παρουσιάστηκε με πολύ μεγάλη επιτυχία. Το σημαντικότερο και πιο ελπιδοφόρο, εν τέλει, εί-

ναι ότι προβλήθηκε με επιτυχία και στις αίθουσες σε πείσμα όσων θρηνούν τον θάνατο του ελληνικού κινηματογράφου. □

Η ΕΑΡΙΝΗ ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΓΡΟΦΥΛΑΚΩΝ

Σκηνοθεσία: Αριστόδημος Αβδελιώδης

Σενάριο: Αριστόδημος Αβδελιώδης

Φωτογραφία: Οδυσσέας Παυλόπουλος, Αλέκος Γιάνναρος, Λίνος Μείντάνης, Σωτήρης Περέας
Μουσική: Αντώνιο Βιβάλντι, "Οι τέσσερις εποχές"

Παίζουν: Αγγελική Μαλάντη, Άγγελος Παντελαράς, Τάκης Αγόρης, Γιάννης Τσουμπιάρωτης.

ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΟΝΤΑΣ ΜΙΑ ΟΠΕΡΑ...

**ΓΙΑΝΝΗΣ
ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ**

Με εντελώς διαφορετικό θέμα έρχεται ο Mike Leigh. Αυτή τη φορά εστιάζει τη ματιά του στον προπερασμένο αιώνα, στο 1880. Δύο δημιουργοί συνεργάζονται για να φτιάξουν όπερες. Ο Γκίλμπερτ γράφει τα κείμενα και ο Σάλιβαν την μουσική. Έχουν υπογράψει συμβόλαιο με το θέατρο Σαβόι και είναι αναγκασμένοι να συνεργαστούν ακόμη για καιρό. Όμως δεν μπορεί ο Σάλιβαν να ανεχτεί τον Γκίλμπερτ γιατί βρίσκει εντελώς μπανάλ τις ιστορίες του. Αποφασίζει να κάνει ένα ταξίδι στην Ευρώπη και όταν επιστρέψει στην Αγγλία να γράψει κάποια συμφωνία και να απομακρυνθεί από την όπερα. Ο Γκίλμπερτ προσπαθεί να συνταιριάσει τα πράγματα, γράφει μια όπερα που είναι μια από τα ίδια, άρα απορρίπτεται. Όταν, όμως, θα εμπνευστεί από μια αναπαράσταση του γιαπωνέζικου τρόπου ζωής, θα κάνει μια όπερα που θα σημειώσει μεγάλη επιτυχία και θα ανανεώσει τα αισθήματα που τρέφει ο ένας για τον άλλο.

Ο Leigh δίνει ένα ευτυχισμένο τέλος, αφού όλη η ιστορία είναι βουτηγμένη στο ψυχολογικό αδιέξοδο. Παρακολουθούμε την ζωή στην υψηλή κοινωνία της Αγγλίας, τα αδιέξοδα που αυτός ο τρόπος ζωής συνεπάγεται και τελικά την στέρηση της δημιουργίας. Ζώντας μια ζωή αποκομμένη από την υπόλοιπη κοινωνία (κάτι που φαίνεται πολύ έντονα από τον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρεται σε μια ζητιάνα) είναι ανίκανοι να ανανεώσουν τη δημιουργική τους δύναμη. Η επαφή με τους Γιαπωνέζους είναι αρκετή για να δρομολογήσει τη δημιουργία ενός πρωτότυπου έργου. Παρακολουθούμε, ακόμη, δύο παράλληλες ιστορίες. Η μια είναι η επίδραση των κριτικών στη διάθεσή τους να δημιουργήσουν και στην επιλογή των κατευθύνσεών τους, και η άλλη είναι τα παρασκήνια που υπάρχουν πριν ένα έργο ανέβει στη σκηνή και κατά την διάρκεια που αυτό παίζεται.

Αυτό όμως που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι ότι εδώ παρουσιάζονται τα γεγονότα με την πιο μεγάλη λεπτομέρειά τους, ένα νέο καλλιτεχνικό ρεύμα που παρουσιάζεται στον κινηματογράφο και στην λογοτεχνία. Αν και αυτή η αντίληψη υπάρχει σε προηγούμενες ταινίες του, εδώ γίνεται πιο αντιληπτή. Πρέπει να δούμε, όμως ότι μια τέτοια καλλιτεχνική αντίληψη υπάρχει στον ιρανικό κινηματογράφο, στον οποίο είναι αναπόφευκτα δεμένη με τον προϋπολογισμό, και στον κινέζικο, που έρχεται από την παράδοση της κινέζικης αναπαραστατικής τέχνης. Εδώ έχουμε για πρώτη φορά την ένταξη αυτής της αντίληψης στον μύθο της ταινίας, κατά κάποιο τρόπο ξαναβρίσκουμε τις αντιλήψεις του Δόγματος '95, χωρίς τις ακρότητες που έχει αυτό.

Μια νέα πρόταση που χρειάζεται πολύ επεξεργασία, αφού καθ'όλη την διάρκεια της ταινίας δεν υπάρχει αυτή η μαγεία που υπήρχε σε προηγούμενες ταινίες του, παρά μόνο στο τέλος διακρίνουμε μια ποιητική διάθεση. Η ταινία δεν γίνεται βαρετή επειδή οι διάλογοι και το σενάριο είναι πολύ καλά δουλεμένοι, το μοντάζ εντάσσεται μέσα στην δραματοουργία, αναδεικνύοντας την μεγάλη δύναμή του. Επιτρέπεται, επιτέλους, στον θεατή να ξέρει ότι γίνεται, ουσιαστικά ότι είναι σημαντικό, έτσι η ταινία φεύγει από ένα ακαδημαϊσμό που επιμένει να δείχνει μόνο ορισμένα σημεία και πολύ περισσότερο να έχει κάποια ταμπού (βλέπε την "Ωραιο Κανατζού" για παράδειγμα και ειδικά το τέλος αυτής της ταινίας). ♦

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΜΙΑΣ ΖΩΗΣ (TOPSY TURVY)

*Σκηνοθεσία: Μάικ Λη
Σενάριο: Μάικ Λη
Παίζουν: Τζιμ Μπράουν-νιμπεντ, Τίμοθι Σπάλ, Άλαν Κορτούνερ, Άλισον Στέντιμαν.*

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΣΤΡΕΗΤ

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
ΜΠΛΑΘΡΑΣ**

Ο Ντέιβιντ Λιντς, από τις ΗΠΑ, παρουσίασε τη σαίζον που πέρασε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες ταινίες της χρονιάς, την καινούργια του ταίνια, "Η Ιστορία του Στρέητ" (The Straight Story). Ο τίτλος της ταινίας μπορεί και να σημαίνει και η "καθαρή, η ανόθευτη, η αφησιώδης ιστορία". Και πράγματι πρόκειται για μια ανόθευτη ιστορία καθώς δεν έχει κανένα από εκείνα τα στοιχεία του αμερικανικού κινηματογράφου των στούντιο που η αλήθεια καταπλάκωνεται κάτω από τόνους σκηνικών, εφέ και μακιγιάζ.

Ο Άλβιν Στρέητ είναι ένας 73χρονος γέρος που ζει σε μια επαρχιακή πόλη της Αϊόβα, μιας από τις δυτικές Πολιτείες των ΗΠΑ, μαζί με την κόρη του, τη Ρόουζ. Κάποιο βράδυ μαθαίνει ότι ο αδελφός του, που ζει σε μια διπλανή Πολιτεία, κάπου πεντακόσια μίλια μακριά, έχει πάθει έμφραγμα και οι μέρες του είναι μετρημένες. Τα δύο αδέρφια δεν έχουν μιλήσει για χρόνια γιατί τους χωρίζει, εκτός από την απόσταση των μιλίων, και ένας καυγάς. Ο Άλβιν αποφασίζει έτσι να επισκεφθεί τον αδελφό του χρησιμοποιώντας για μεταφορικό μέσο την μικρή φρέζα που χρησιμοποιεί για να κόβει το γκαζόν.

Το εγχείρημα αυτό φαίνεται στην αρχή σαν ένα γεροντικό πείσιμα. Όμως ο Άλβιν μπαίνει σε αυτή την περιπέτεια, που κρατάει έξι εβδομάδες, θέλοντας να δείξει με τη μικρή του αυτή θυσία, την μετάνοιά του προς τον αδελφό του. Η ιστορία του, λοιπόν, και το ταξίδι γίνεται μια πορεία εξομολόγησης που μας δίνει την ευκαιρία να γνωρίσουμε τον παράξενο αυτό γέρο. Και έχει πολλά πράγματα να εξομολογηθεί από τη ζωή του ο γέρο-Στρέητ, που έχει πολεμήσει στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Πράγματα για τα οποία έχει μετανιώσει πικρά. Σημασία έχει ότι στο τέλος βλέπει και πάλι το πρόσωπό του αδελφού του με καθαρή καρδιά.

Μη νομίζετε από την περιγραφή ότι πρόκειται για μια ηθικοπλαστική ταίνια. Οχι! Ο Λιντς μιλάει απλά για ένα ταξίδι, που όπως όλα τα ταξίδια, η διαδρομή του μας κάνει πιο πλούσιους. Αποκτά μάλιστα μια ξεχωριστή σημασία η ταίνια αυτή μετά την -άκοπη σίγουρα- συνάντη που ακούγεται τελευταία τόσο συχνά από επίσημα χείλη.

Ο σκηνοθέτης εγκαταλείπει εδώ τους κώδικες που μέχρι τώρα χρησιμοποιούσε, κώδικες παρμένους από το στυλιζάρισμα και την υπερβολή μιας ποπ κουλτούρας, και στήνει μια ρεαλιστική και λιτή στην αφήγηση της ιστορία μέσα σε μια καθημερινή αγροτική Αμερική που ελάχιστα γνωρίζουμε. Δεν υπάρχουν εδώ οι γλυκασμοί της "σόουμπιτ" και οι αντάγγες του αμερικανικού ονειρίου. Οι άνθρωποι που εμφανίζει, και ο Άλβιν βέβαια, ζουν απλά την καθημερινότητά τους χωρίς να κολλυμπάνε στα πλούτη και χωρίς κάτι εξαιρετικό να τους συμβαίνει. Για αυτό και γεύονται τελικά τις πιο εξαιρετικές πραγματικότητες, όπως είναι η μετάνοια και η αγάπη των αδελφών που θέλουν μόνο να κοιτούν μαζί τα αστέρια.

Κατά συνέπεια ο ίδιος ο σκηνοθέτης, διαλέγοντας τον απλό και ευθύ δρόμο στη αφήγηση του φτιάχνει ένα μικρό κομψοτέχνημα παίρνοντας πολύ καλές ερμηνείες από όλους τους πρωταγωνιστές του και κυρίως από τον παλαιάμοχο Ρίτσαρντ Φόρντστοουορθ που ήταν υποψήφιος και για Όσκαρ ερμηνείας. Ο Λιντς χτίζει ένα "ρόουντ μούβι" χωρίς να χρειάζεται το στοιχείο της περιπέτειας, αφού η περιπέτεια εδώ συντελείται στο πρόσωπο του γέρο-Άλβιν. Ίσως δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι η "Ιστορία του Στρέητ" φτάνει σε έναν ανθρωπισμό που είχαμε να δούμε στον αμερικανικό κινηματογράφο από τη δεκαετία του '30 και του '40. Ο ανταγωνισμός, κύριο χαρακτηριστικό της αμερικανικής κοινωνίας που περιγράφει ο κινηματογράφος, εδώ απουσιάζει παντελώς και η θέση του έχει πάρεει η συμπάθεια, η συμπιλώση, η αλληλεγγύη.

Πρόκειται ίσως για την πιο παράξενη αμερικανική ταίνια των τελευταίων χρόνων, στο κλίμα ευρωπαϊκών ταινιών, όπως οι ταινίες του Μάικ Λη ή του Βιμ Βέντερς, επί παραδείγματι. Ανανέει στους κανονικούς ρυθμούς της ζωής χωρίς την αίσθηση του φαστ φόργουορντ, του τρεξίματος, που έχουν συνήθως οι αμερικανικές ταινίες. Ο Άλβιν ταξιδεύει με ένα όχημα που δεν τρέχει παρά μόνο έξι-επτά χιλιόμετρα την ώρα και η ταίνια θαυμάζει αυτή τη βραδύτητα. Επιπλέον ο Λιντς αφήνει τα πλάνα του να αναλευθούν ξανοίγοντάς τα στους ανθρώπους και αποφεύγοντας τα πάρα πολύ κοντινά πλάνα που έχουν γίνει καθεστώς σε ένα ασθμαίνοντα κινηματογράφο.

"Ήθελα να μεταδώσω την ομορφιά, την ανθρωπιά και τη γαλήνη", λέει σε μια συνέντευξη του ο σκηνοθέτης (Κυριακάτικη, 6.02.2000), "είναι μια ταίνια για τον άνθρωπο, αυτό είναι το βασικό, ο άνθρωπος", τονίζει ο Λιντς. Η ταίνια του όμως χαράζει ξανά αυτή την ομορφιά που έχουμε χάσει με την ταχύτητα, μας χαρίζει τον άνθρωπο. Κυρίως μας έκανε να το πιστέψουμε ξανά ότι ο ίδιος ο άνθρωπος είναι η πιο συναρπαστική θεοπέλαγια, ένα θαυμαστό ταξίδι.

Η ταίνια προβλήθηκε πρώτα στην Κάνες και άνοιξε το 40^ο Φεστιβάλ της Σεασλονίκης. Είχε μια μάλλον μέτρια απήχηση στο κοινό, παρά την υποψηφιότητα για Όσκαρ. ♦

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΣΤΡΕΗΤ

Σκηνοθεσία: Ντέιβιντ Λιντς

Σενάριο: Μάιρη Σουίνι, Τζον Ρόουτς

Φωτογραφία: Φρέντντ Φράνσις

Μοντάζ: Μάιρη Σουίνι

Μουσική: Αντζελο Μπανταλαμέντι

Παίζουν: Ρίτσαρντ Φόρντστοουορθ, Σίσι Σπέισεκ, Χάρι Ντιν Στάντον, Μπάρμπαρα Κίνγκσλεϋ, Τζακ Γουόλς.

ΟΜΟΡΦΙΑ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Τι γίνεται όταν κάποιος καταφέρνει να ξεφύγει από το κατεστημένο; Όταν αμφισβητεί αυτά που όλοι παραδέχονται σαν ένα καλό τρόπο ζωής; Όταν πρόκειται για τις ΗΠΑ, τότε αυτός έχει υπογράψει τον βιολογικό ή τον ψυχολογικό του θάνατο. Το ίδιο ακριβώς συνέβη στον πρωταγωνιστή αυτής της ταινίας. Ζει μια συμβατική ζωή, έχοντας μια υποτιθέμενη ευτυχισμένη οικογένεια. Όταν θα απολυθεί από τη δουλειά του, τότε όλα τα δεινά θα ξεσπάσουν: η γυναίκα του θα τον απατήσει, η κόρη του θα δείξει αδιαφορία. Θα γνωρίσει την Αντζελα, φίλη της κόρης του. Σιγά-σιγά θα συνειδητοποιήσουμε ότι η ζωή αυτής της κοπέλας ταυτίζεται με το αμερικάνικο όνειρο: μια ωραία βιτρίνα, αλλά μέσα τα πράγματα δεν είναι καθόλου έτσι όπως φαίνονται. Θέλει να γίνει μοντέλο για αυτό δεν διστάζει να κάνει έρωτα με οποιονδήποτε. Είναι εύκολο να την πιστέψει κάποιος, αλλά σχεδόν στο τέλος θα μάθουμε ότι είναι παρθένα παρά τις διηγήσεις της. Η κόρη του βρίσκει ένα συμμαθητή της, και γείτονά τους, ο οποίος έχει χόμπι να γράφει στην βιντεοκάμερά του διάφορα περιστατικά, ενώ δουλεύει γκαρσόνι, στην πραγματικότητα όμως βγάζει λεφτά πουλώντας ναρκωτικά. Κατά ένα περιεργό τρόπο θα βρει την αλήθεια σε αυτό τον νεαρό.

Έχουμε κάποιες συμβάσεις οι οποίες δημιουργούν ένα αντιφατικό τοπίο. Κατ' αρχήν η κοπέλα που θέλει να ζήσει μια ζωή όπως αυτή περιγράφεται στα περιοδικά και τα τηλεοπτικά σήριαλ, και αποκλειστικά και μόνο από τις διηγήσεις της πιστεύει ότι την ζει. Η γυναίκα του, περίπου στο ίδιο μήκος κύματος, πιστεύει ότι αν πάει με τον πιο σπουδαίο μεσίτη, τότε θα γίνει και αυτή σπουδαία, στο τέλος θα

**ΓΙΑΝΝΗΣ
ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ**

αποκαλυφθεί και για αυτή η αλήθεια. Ο νεαρός φίλος της κόρης του ξέρει τι θέλει και ψάχνει να βρει την ευκαιρία να ξεφύγει από την καταπίεση του πατέρα του, ο οποίος είναι συνταγματάρχης, κάνοντας μια παθητική αντίσταση. Όλα αυτά είναι σαν αυτόνομες διηγήσεις οι οποίες συνδέονται με ένα κεντρικό αφηγηματικό ιστό: την απρόβλεπτη ζωή του πρωταγωνιστή.

Μπορεί να πει κανείς ότι η ζωή αυτού καθορίζει την ζωή όλων των άλλων. Όπως όταν έχουμε μια αριθμητική ακολουθία η οποία αλλάζει ριζικά όταν ένα νέο στοιχείο μπαίνει σε αυτή. Στο τέλος έχουμε την κορύφωση όλων αυτών των διηγήσεων, την λύση των αντιθέσεων, εκτός από την φυγή της κόρης του με τον φίλο της. Ο πατέρας του θα σκοτώσει το "ταραχοποιό" στοιχείο, τον πρωταγωνιστή, αφού πιστεύει ότι παρενοχλεί σεξουαλικά τον γιο του. Η γυναίκα του θέλει να τον σκοτώσει, αλλά την προλαβαίνει ο γείτονας, η όμορφη κοπέλα τον παρακαλεί να κάνει έρωτα μαζί της, αλλά αυτός διστάζει. Η παράνοια και η σχιζοφρένεια που δημιουργεί αυτός ο τρόπος ζωής φαίνεται πεντακάθαρα σε όλη την ταινία. Το ονειρικό μέρος αναγνωρίζεται εύκολα με τα κόκκινα φύλλα που εμφανίζονται ξαφνικά όταν έχουμε όνειρο (φανερές οι επιρροές από τον Κιούμπρικ και τον Λυντς). Η φωνή του αφηγητή, που είναι ο ίδιος όταν πέθανε, είναι ο συνδυετικός κρίκος αυτών των ιστοριών και βάζει τα πράγματα στη θέση τους. Η αντίσταση και ο ορθολογικός τρόπος ζωής του νεαρού εμπόρου ναρκωτικών στο τέλος δεν υπάρχει: η αμερικάνικη κοινωνία είναι καταδικασμένη, δεν σώζεται με τίποτε. Αυτό είναι το μήνυμα του Μέντες, απαλλαγμένο από κάθε άμεσο πολιτικό νόημα. □

AMERICAN BEAUTY

Σκηνοθεσία: Sam Mendes

Σενάριο: Alan Ball

Φωτογραφία: Conrad Hall

Μοντάζ: Tariq Anwar, Chris Greenbury

Μουσική: Thomas Newman

Παίζουν: Kevin Spacey (Λέστερ Μπέρνχαμ), Annette Bening (Καρολίν Μπέρνχαμ) Thora Birch (Τζέιν Μπέρνχαμ), Wes Bentley (Πίκο Φίτς), Mena Suvari (Αντζελα Χέις), Peter Gallagher (Μπάντι Κέιβ), Chris Cooper (συνταγματάρχης Φίτς), Allison Janney (Μάρμαρα Φίτς).

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ



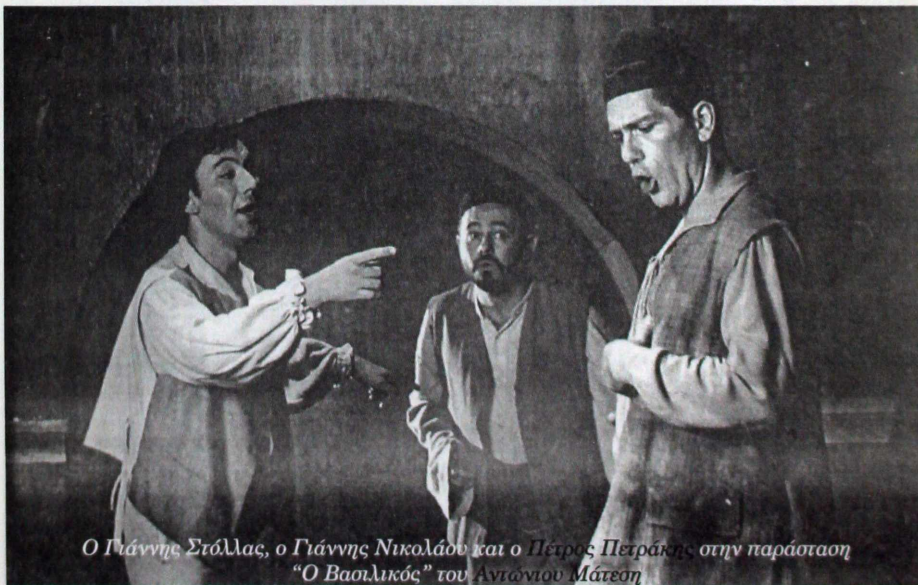
Ελληνικά θεατρικά έργα, του <i>Ανδρέα Μαυράκη</i>	80
Συνέντευξη του Βασίλη Λάγγου, στον <i>Ανδρέα Μαυράκη</i>	83
Ο Αριστοτέλης δεμελιωτής της σημειολογίας, του <i>Παναγιώτη Παπαγεωργίου</i>	88
Ο Αιμίλιος Βεάκης από τα αρχεία του, της <i>Χρυσάνθης Κορνηλίου</i>	92
Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της, της <i>Μάρη Ρεντζέπη</i>	96
Εκάβη, της <i>Μαίρης Ντίνου</i>	97
Ο σκηνοθέτης και η σκηνοθεσία στο θέατρο, του <i>Λεωνίδα Λοιζίδη</i>	100

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ

ΑΝΔΡΕΑΣ
ΜΑΥΡΑΚΗΣ*

Επιλέξαμε για παρουσίαση με κάποια σχόλια, θεατρικά έργα της Αθηναϊκής σκηνής, της χειμερινής περιόδου 1999-2000 που η κοινή τους βάση είναι ότι όλα είναι ελληνικά και προέρχονται από έργα Ελλήνων λογοτεχνών ή Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων. Αυτά τα έργα είναι με τη σειρά που σχολιάζονται τα εξής: Ο "Βασιλικός", του Αντώνη Μάτση, "Η ψυχολογία Συριανού συζύγου", του Εμμανουήλ Ροΐδη, "Δεν βλέπω Δεν ακούω Δεν μιλάω", του Γιώργου Θεοδοσιάδη, "Η φόνισσα", του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, "Ο κύκλος της σελήνης", που αποτελεί απόλυτο αρχαίο Έλληνα συγγραφέα και ο "Αγαμέμνων", του Αισχύλου σε κλειστό θέατρο.

σκηνοθεσία υπογράφει ο Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος. Το έργο αυτό του Αντώνη Μάτση, θεωρείται ότι έχει επιρροές από ευρωπαϊκά θεατρικά έργα. Ο Γιάννης Σιδέρης προσδιόρισε και τις επιρροές που δέχτηκε ο "Βασιλικός", όσον αφορά την θεματολογία και τις ομοιότητες στα βασικά πρόσωπα, που προέρχονται από το έργο "Ραδιουργία και Έρωτας", του Σίλλερ. Ο Αντώνης Μάτσης ευνοήθηκε από το καθεστώς που επικρατούσε εκείνη την εποχή στα Επτάνησα, όπου αρκετές περιοχές της Ελλάδας ήταν ακόμα τουρκοκρατούμενες. Ο "Βασιλικός" συμπυκνώνει αρκετά στοιχεία του διαφωτισμού, όπως είναι το απαρχαιωμένο παλιό καθεστώς και η έλευση νέων κοινωνικών συστημάτων. Επίσης στιγματίζονται ο αυταρχισμός, ο φεουδαρχικός δεσποτισμός, η κοινωνική αδικία, ο συντηρητι-



Ο Γιάννης Στόλλας, ο Γιάννης Νικολάου και ο Πέτρος Πετράκης στην παράσταση "Ο Βασιλικός" του Αντώνη Μάτση

Η "Νέα Σκηνή" του Εθνικού Θεάτρου ανέβασε το "Βασιλικό" του Αντώνη Μάτση. Το θεατρικό αυτό έργο γράφτηκε το 1829-30 και η δράση του είναι έναν αιώνα πριν από την συγγραφή του. Τη

σμός των αρχόντων και η καταπιεστική τους ιεραρχία μέσα στην οικογένεια. Προβάλλεται η ανεξίτηλη κείφα μέσω της "Οβριάς" και η κοινωνική μεταχείριση που υφίστανται οι Εβραίοι της



Από την παράσταση
"Ο κύκλος της Σελήνης" στο
θέατρο Έναστρο

εποχής. Στο έργο συνυπάρχει το κωμικό με το δραματικό στοιχείο στους χαρακτήρες και να εξαιρέσουμε ίσως τους αρκετούς μονόλογους που δίνονται πληροφορίες σχετικά με την κατάσταση και την ιδεολογία των ηρώων που κάνουν το έργο λίγο μακρύτερο από τα συνήθη, θα δούμε ότι η δομή του και η δράση του το καθιστά ένα σπουδαίο θεατρικό έργο σε ευρωπαϊκό επίπεδο για την εποχή του.

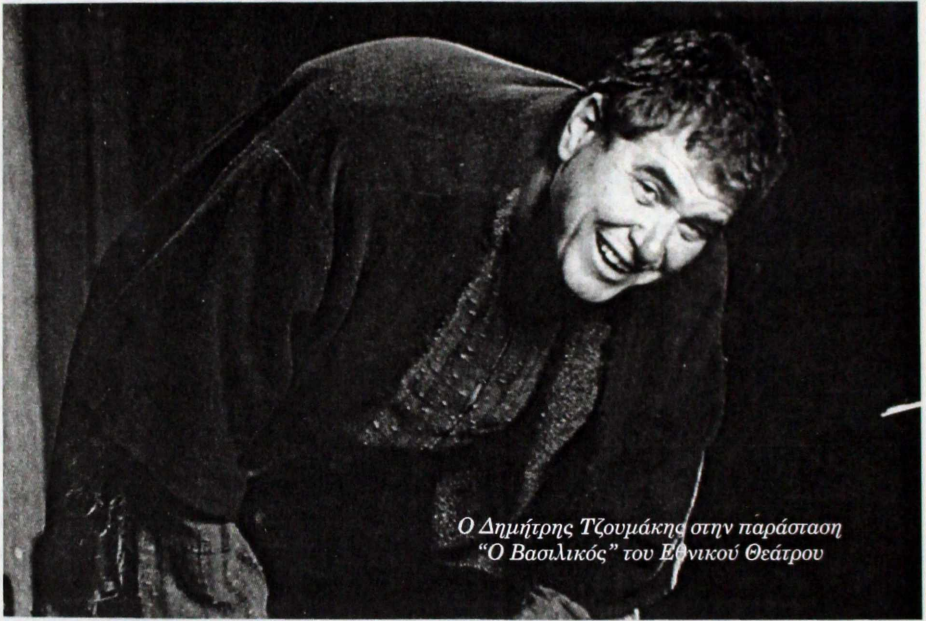
Το πεζό κείμενο του *Εμμανουήλ Ροΐδη*, "Ψυχολογία Συριανού σύζυγου", ανέβηκε στη σκηνή του θεάτρου "Χυτήριο" σε σκηνοθεσία του *Τάκη Σπετσιώτη*. Το κείμενο παρέμεινε αυθεντικό και απαράλλακτο, με μικρές μόνο παρεμβάσεις για την δημιουργία λίγων και μικρών διαλόγων που προκύπτουν από το ίδιο κείμενο. Από το κεντρικό ήρωα, τον "Συριανό σύζυγο" διαπιστώνουμε μερικές από τις λειτουργίες των ανθρωπίνων ενστίκτων και πως αυτά λειτουργούν από τις πληροφορίες του περιβάλλοντος και διαμορφώνουν άποψη, που δημιουργεί συναισθήματα που εμπλέκονται στην δράση. Το είδος μας αλλάζει επιφανειακά αλλά η βάση του που στηρίζεται σε αρχέτυπα ριζωμένα από χιλιετίες και σε πάθη, αδυναμίες του καθενός από εμάς είναι σχεδόν ίδια από την εποχή που ο *Ροΐδης* έγραψε το έργο. Άλλωστε εκατό χρόνια δεν είναι πολλά για να αλλάξει ο άνθρωπος. Αυτά που μας αλλάζουν είναι τα ερεθίσματα της εκάστοτε εποχής, δηλαδή του χωροχρόνου που εμπεριέχο-

νται στο θέατρο.

Μετά το καλοκαιρινό ανέβασμα του έργου "Δεν βλέπω, Δεν ακούω, Δεν μιλάω", του *Γιώργου Θεοδοσιάδη*, συνεχίζεται για τη χειμερινή περίοδο στο θέατρο "Μέλι". Στο έργο τρία πρόσωπα με ιδιαίτερα προβλήματα (ο ένας δεν βλέπει, ο δεύτερος δεν ακούει και ο τρίτος δεν μιλάει), που τυγχάνει να είναι και φίλοι, βρίσκονται μαζί στον ίδιο χώρο. Αυτή τη φορά με αφορμή μια κο-

πέλα που γνώρισε ο παφλός και περιμένει την επίσκεψή της. Στην πραγματικότητα είναι μια χαριτωμένη κοινωνική λειτουργός, που διεισδύει στο χώρο τους για να τους ανεβάσει το ηθικό και να τους κάνει να αισθανθούν δυνατοί, παρά τα προβλήματα που έχουν. Η ικανότητα του ανθρώπου να προσαρμόζεται σε ειδικές συνθήκες ακόμη και σε συγγενή ή επίκτητα σωματικά ελαττώματα είναι μεγάλη. Και σε αυτές τις συνθήκες δεν παύει να είναι άνθρωπος. Δεν σταματά να αγαπάει, να νοιάζει, να αυτοσαρκάζεται. Και πάνω από όλα έχοντας επίγνωση του βάρους που φέρει από τη στιγμή της συνειδητοποίησής του να γελάει. Το τελευταίο είναι αυτό που θέλει να προσφέρει στους θεατές η κωμωδία αυτή του *Γιώργου Θεοδοσιάδη*.

Τη "Φόνισσα", του *Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, ανέβασε για Τρίτη χρονιά το θέατρο "Πολιτεία" σε θεατρική διασκευή και σκηνοθεσία του *Σωτήρη Χατζάκη*. Το έργο αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί "ψυχολογικό θρίλερ", ο *Παπαδιαμάντης* σκιαγραφεί την κεντρική ηρωίδα αναλύοντας και φωτίζοντας πολλές πτυχές της ζωής και της σκέψης της. Ο συγκερασμός του δραματικού με το αφηγηματικό λόγω στη "Φόνισσα" κρίνεται απαραίτητος αν λάβουμε υπόψη μας ότι το πλήθος των εικόνων που περιγράφει ο *Παπαδιαμάντης* είναι δύσκολο να παρασταθούν, αφενός λόγω οικονομίας του χρόνου και αφετέρου επειδή υφολογικά αυτό το έργο έχει συν-



Ο Δημήτρης Τζουμάκης στην παράσταση
"Ο Βασιλικός" του Εθνικού Θεάτρου

δεθεί με τη αφηγηματική μορφή του λόγου που θυμίζει έντονα τον ίδιο τον συγγραφέα. Ωστόσο ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης μέσα στο κείμενο μερικές φορές "σπάει" την αφηγηματική μορφή και δημιουργεί μικρούς διαλόγους των χαρακτήρων του έργου οι οποίοι αφίνουν να διαφανούν αρκετά γλωσσικά υφολογικά γνωρίσματά τους. Στο θέατρο "Εναστρον", ο θίασος "Επιγιγνώμενες" ξεκίνησε τη δυναμική του δράση με δεκατρία αποσπάσματα αρχαίων ελληνικών κειμένων, με τίτλο "Ο κύκλος της σελήνης". Τη σκηνοθεσία ανέλαβε η Αθηνά Καμπάκογλου και ο θίασος αποτελείται από εννέα γυναίκες ηθοποιούς. Το απάνθισμα αυτό περιλαμβάνει ποιήματα αρχαίων ποιητών όπως του *Ησίοδου* και της *Σαπφούς* και αποσπάσματα από το αρχαίο δράμα όπως από τις "Βάκχες" του *Ευριπίδη* και τις "Εκκλησιάζουσες" του *Αριστοφάνη*. Η σκηνοθεσία της Αθηνάς Καμπάκογλου δημιούργησε μια παράσταση με ιδιαίτερη προσοχή σε ρυθμικά συμπλέγματα με ένα συγκερασμό ηχοταξικών και κινησιολογικών γνωρισμάτων ώστε τα κείμενα να δένονται μεταξύ τους αρμονικά διατηρώντας ταυτόχρονα την ιδιαιτερότητά τους.

Στο "Θηρσίον, ένα θέατρο για τις τέχνες", ανέβηκε ο "Αγαμέμνων", του *Αισχύλου* σε μετάφραση του *Νίκου Φλέσσα* και σκηνοθεσία του *Μιχαήλ Μαρμαρινού*. Η παράσταση, όπως άλλωστε μας έχει συνηθίσει ο *Μιχαήλ Μαρμαρινός*, ξεφεύγει από τα συμβατικά πλαίσια υποκριτικής και αγγίζει χώρους του ασυνείδητου δια μέσου των εκφραστικών μέσων των ηθοποιών. Σε αυτή την παράσταση που στόχος ήταν η επικοινωνία, έγινε μια προσπάθεια επικοινωνίας με το "θείο", με τους συνανθρώπους μας και με τον εαυτό μας. Επίσης δημιουργήθηκε μια τελετουργική και μυσταγωγική ατμόσφαιρα που ενδυνάμωσε αυτήν την αίσθηση η οποία σε συνδυασμό με τη μουσική του *Blaine L. Reinger* (*Tuxedomoon*), ο οποίος υποδύθηκε και τον "Αγαμέμνονα" έφτασε σε υψηλά επίπεδα. ▲

*Ο Ανδρέας Μαυράκης είναι θεατρολόγος. Επίσης έχει σπουδάσει σκηνοθεσία κινηματογράφου και υποκριτική.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΑΓΓΟΣ ΚΑΙ "ΤΕΧΝΗΣ ΑΣΚΗΤΗΡΙΟΝ"

Ο Ανδρέας Μαυράκης συνομιλεί με τον Βασίλη Λάγγο



Ο σκηνοθέτης Βασίλης Λάγγος

Ο Βασίλης Λάγγος ασχολείται με αρκετούς τομείς του θεάτρου. Ως σκηνοθέτης, περφόμερ, ηθοποιός και δάσκαλος. Σήμερα είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Τέχνης Ασκητήριον, όπου εργάζεται πυρετωδώς για το ανέβασμα της παράστασης *Ίνα βότρυν φέρητε*. Γεννήθηκε στην Πολωνία όπου δέχτηκε και τις επιρροές του θεάτρου Λαμπορατόριουμ του **Γέρτζι Γκροτόφσκι** και συνέχισε την εκπαίδευσή του από συνεργάτες και συνεχιστές του, αφού αρχικά είχε εκπαιδευτεί στο θέατρο και την Παντομίμα με τη μέθοδο του **Τομασέφσκι**. Έχει λάβει μέρος σε αρκετές παραστάσεις ως ηθοποιός, καθώς και σε κινηματογραφικές ταινίες. Το 1978 έχει κερδίσει το Α΄ βραβείο Ανδρικού Ρόλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στην ταινία *"1922"*, του **Νίκου Κούνδουρου**. Έχει σκηνοθετήσει περισσότερα από δέκα θεατρικά έργα και ήταν υπεύθυνος για την χοροκίνηση των ηθοποιών σε παραστάσεις αρχαίου

δράματος κ.ά. Επίσης, διοργάνωσε θεατρικά αφιερώματα και έλαβε μέρος σε αρκετά φεστιβάλ και σεμινάρια, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ως περφόμερ και δάσκαλος. Τα τελευταία χρόνια ήταν συνεργάτης του Ρώσου σκηνοθέτη **Ανατόλι Βασίλιεφ**. Στη συνέντευξη αυτή έχει αρκετό ενδιαφέρον η άποψη του για το θέατρο και ο τρόπος που δουλεύει με την ομάδα του στο Τέχνης Ασκητήριον μαζί με την σημαντική συνεργάτιδά του **Αγγέλα Λύρα**, κατά την προετοιμασία της παράστασης *Ίνα βότρυν φέρητε*, όπου είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω για δύο μέρες.

Οι πρόβες που κάνετε αυτήν την εποχή στο "Τέχνης Ασκητήριον" τι στόχο έχουν; Αποσκοπούν σε κάποια παράσταση;

Ναι! Είναι πρόβες για παράσταση αλλά και την ίδια στιγμή είναι εκπαίδευση. Δουλεύουμε δηλαδή και σαν δόκιμοι αυτήν την στιγμή, όμως ταυτόχρονα υπάρχει και ο στόχος της παράστασης. Ένας από τους στόχους είναι να μπορεί η ομάδα να είναι έτοιμη ώστε να δεχτεί να οδηγηθεί στο κείμενο αυτό, που είναι ένα άπαιχτο πρωτότυπο κείμενο, το οποίο προσεγγίζουμε με ένα ιδιαίτερο τρόπο, ως παρτιτούρα που απαιτεί μια προετοιμασία της φωνής, της αναπνοής και του σώματος του ηθοποιού, ώστε να φτάσει στο μέγιστο βαθμό ετοιμότητας για την υλοποίηση του έργου.

Ποια είναι η αναγκαιότητα της δημιουργίας του Εργαστηρίου;

Στη ζωή μου έμαθα να κάνω και να επαγγέλλομαι το θέατρο. Το ερώτημα είναι πως θα το κάνω αυτό το θέατρο και τι θα είναι αυτό. Ως παιδί των συνόρων -και εννοώ με αυτό ότι είμαι από τους ανθρώπους που έχουν έρθει σε επαφή με το θέατρο *Λαμπορατόριουμ* του **Γέρτζι Γκροτόφσκι**, όταν ήταν στα σύνορα ανάμεσα στο θέατρο και το Παραθέατρο- εκεί κοντά τους έμαθα να ακολουθώ την θεατρική κατεύθυνση αλλά και την παραθεατρική. Το δικό μας το *"Τέχνης Ασκητήριον"* τοποθετείται στα σύνορα της

ζωής και της τέχνης, αλλά κυρίως του θεάτρου. Θέλω να συνδυάσω και τις δύο εμπειρίες. Την εμπειρία της ζωής, που είναι το Παραθέατρο, και την εμπειρία της παραστατικής τέχνης, που είναι το θέατρο. Αυτό προσπαθώ να το χειριστώ έτσι ώστε να ξεφεύγει από το θέατρο της ρεαλιστικής μίμησης, με την έννοια της ψευδαίσθησης και της γραμμικής αφήγησης. Αν έπρεπε να κάνω τέτοιο θέατρο μάλλον δεν θα μπορούσα και δεν θα ήθελα να το κάνω. Το θέατρο το χρησιμοποιώ σαν εργαλείο αυτογνωσίας και ζωής. Αυτό δεν είναι καινούργιο. Όλη η τελευταία περίοδος της δουλειάς του Γκροτόφσκι που την ονόμασε "*Τέχνη σαν Όχημα*", είχε αυτό τον προσανατολισμό.

Στο δικό σας τρόπο προσέγγισης του θεατρικού παραστασιακού υλικού υπάρχουν επιρροές της φιλοσοφικής δουλειάς του Θεάτρου "Λαμπορατόριουμ", του Γέρτζι Γκροτόφσκι;

Υπάρχουν επιρροές που προέρχονται από αξίες και αρχές που αφορούν στην εκπαίδευση του ηθοποιού, όπως και μια προσέγγιση των θεωρητικών σκέψεων αλλά και του πρακτικού μέρους της δουλειάς του "Λαμπορατόριουμ". Υπάρχει όμως και η δική μας κατεύθυνση, που σημαίνει ότι δανειζόμαστε αυτά που χρειαζόμαστε χωρίς να είμαστε προσκολλημένοι -διότι θεωρώ ότι και η δουλειά του Γκροτόφσκι με το "Λαμπορατόριουμ", ανήκει σε μια περίοδο και σε ένα στυλ θεάτρου που τοποθετείται και στο δικό του χρονικό πλαίσιο (τέλος της δεκαετίας του '50 έως τέλος της δεκαετίας του '70). Εγώ ως νέος πήρα ερεθίσματα, και στη συνέχεια έψαξα και ψάχνω ακόμα. Αν σταματούσα στα ερεθίσματα που έχω πάρει ή σε εκείνα που έμαθα και μόνο, θα έπρεπε να πω ίσως πως με κυρίευσε ο φόβος ή έχω "κόλλημα" να προχωρήσω. Ακολουθώ το δρόμο μου στο θέατρο, δημιουργώ στυλ, δημιουργώ σχολή, θέλοντας να απαντήσω στην ερώτηση "*πώς να κάνει κανείς σήμερα θέατρο*". Μου κάνει εντύπωση ότι πολλοί άνθρωποι θέλουν να κρύβονται πίσω από τον **Γκροτόφσκι** λέγοντας ότι κάνουν, ή διδάσκουν, γκροτοφσκή κίνηση, πράγμα που είναι πολύ αστείο και δείχνει πόσο επαρχιώτες είμαστε εδώ στην Ελλάδα, αλλά και όχι μόνο! Εξ άλλου ο ίδιος ο **Γκροτόφσκι** έλεγε ότι δεν δημιουργεί σύστημα! Εγώ μπορώ να πω ότι πέρασα από ε-

κεί αλλά ήθελα να προχωρήσω και να πάω παραπέρα. Μετά το θάνατό του, όπου του είχαμε κάνει ένα αφιέρωμά, συνομιλούσα με τη **Νίνα Κίραλη** και της έλεγα: "Ξαφνικά στην Ελλάδα εμφανίστηκαν πάρα πολλοί μαθητές του **Γκροτόφσκι** που δεν τους ήξερα". Γέλασε και μου είπε: "Αν είναι μαθητές να είναι αφού το θέλουν, καιρός τότε για εμάς να γίνουμε δάσκαλοι".

Πριν λίγα χρόνια συνεργαστήκατε με τον Ανατόλι Βασίλιεφ, ο οποίος είναι ένας αναγνωρισμένος σκηνοθέτης της σύγχρονης ευρωπαϊκής αβανγκάρντ. Επηρέασε αυτή η συνεργασία τον τρόπο δουλειάς σας στο Εργαστήριο;

Με τον **Βασίλιεφ** είχα σχεδόν μια τετράχρονη συνεργασία με δουλειές στη Μόσχα, στο Παρίσι και στην Ελλάδα. Με βοήθησε να ασχοληθώ πιο θαρραλέα στο θέατρο. Πάντα ήταν ισχυρή η αμφισβήτηση που είχα για το τι είναι θέατρο και αν θα έπρεπε να γίνεται ακόμα θέατρο. Ειδικά τώρα που είμαστε στην εποχή του μεταθέατρου και της μεταέρευνας, ποιος μπορεί να πει τώρα ότι κάνει έρευνα; Κανείς δεν κάνει έρευνα. Μπορεί να λέμε ότι κάνουμε έρευνα αλλά στην ουσία αναβιώνουμε κάποια πράγματα. Η συνεργασία μου με τον **Βασίλιεφ** με βοήθησε να δω με άλλο πρίσμα τον ηθοποιό και αυτό ήταν μια πρόκληση για μένα να δω τι θα μπορούσα να κάνω έχοντας από τη μια την εμπειρία μου από το "*Λαμπορατόριουμ*" και από την άλλη τη συνεργασία μου με τον **Βασίλιεφ**. Θεωρώ ότι είναι δώρο που έχω την δυνατότητα αυτής της σύγκρισης και της αναζήτησης της τρίτης κατά κάποιο τρόπο, προσωπικής μου επιλογής.

Μετά από αυτές τις προσωπικές εμπειρίες, αισθάνεστε ότι τα εκφραστικά μέσα του σώματος έχουν περιορισμένες ή απεριόριστες δυνατότητες;

Έχουν απεριόριστες δυνατότητες, αλλά το σώμα το χρησιμοποιώ διαφορετικά από ότι θα το χρησιμοποιούσα παλιότερα. Όχι πάντως με τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε από τον **Γκροτόφσκι**. Ο ηθοποιός μου δεν αυτοεκφράζεται σωματικά. Χρησιμοποιεί το σώμα του ως μέσο για τον λόγο. Το σώμα και ο λόγος είναι αλληλένδετα. Στην εκπαίδευση τα φροντίζω εξ ίσου. Όμως στο τελικό αποτέλεσμα το σώμα βρίσκεται στην υπηρεσία του λόγου. Ενός λόγου υπερ-

βατικού που απαιτεί από την μια την κένωση του ηθοποιού και από την άλλη το σώμα του όλα να είναι και τόξο (δηλαδή να εκτοξεύει λόγο) και ηχείο.

Καθώς παρακολουθούσα την πρόβα που κάνατε με την ομάδα, κατέγραφα κάποιες λέξεις που χρησιμοποιούσατε όπως: ενέργεια, ορμή, εκτόξευση, μουσικότητα, σωματικότητα. Αυτές οι λέξεις έχουν ιδιαίτερη σημασία για σας;

Ορμή, ενέργεια και εκτόξευση, για την εκφορά του λόγου. Ο λόγος φεύγει με ριπές που έχουν κατεύθυνση. Η *μουσικότητα* αναζητείται σαν ποιότητα στον ήχο. Δεν κάνουμε μουσική με το λόγο, αντίθετα ο λόγος δεν έχει καμιά μελωδικότητα αλλά δεν πρέπει να ακούγεται φάλτσα, πρέπει να έχει καθαρότητα. Οι συχνότητες πάνω στις οποίες κινείται ο λόγος πρέπει να έχουν τις αρμονικές τους. *Σωματικότητα* είναι η ικανότητα που έχει ο ηθοποιός να σωματώνει τον ήχο, τον λόγο και την κίνηση, αυτά να μη είναι απλά σχήματα. Όποιος τον βλέπει να αναγνωρίζει την αναγκαιότητα του ήχου του, του λόγου του, της κίνησής του. Αν π.χ. ο ηθοποιός βρίσκεται σε μια δύσκολη σωματική δράση και την σωματώνει (την βιώνει δηλαδή και δεν την εκτελεί), αυτό δίνει στη φωνή του ένα ηχώχρωμα, μια συχνότητα που εκπέμπεται από το σώμα και προεκτείνεται στο χώρο με τη δύναμη της αλήθειας και της υπέρβασης. Αυτό εννοώ με τη λέξη *σωματικότητα*.

Εδώ όμως προϋποτίθεται ότι είναι κάποια άσκηση και έχουμε συγκεκριμένα αποτελέσματα. Στην παράσταση που δεν έχουμε άσκηση, ο ηθοποιός θα μπορούσε να παράγει ένα τέτοιο ήχο;

Οπωσδήποτε. Στο στάδιο της διερεύνησης, οι ασκήσεις προετοιμαζουν τον άνθρωπο-ηθοποιό (το σώμα του, τη φωνή του, το νου του). Οι εμπειρίες από τις δράσεις του εντυπώνονται στη μνήμη του σώματος και δημιουργείται μια επίγνωση του εύρους της δύναμης (της φωνής π.χ.) που κρύβει μέσα του. Διευρύνεται η συνείδησή του σε σχέση με το σώμα και τη φωνή και είναι έτοιμος να επιστρατεύσει επί τούτου όταν χρειαστεί, στην παράστασή σας πούμε, τη δύναμη που ανακάλυψε τυχαία μέσα στις προτεινόμενες συνθήκες της άσκησης που του πρότεινε εγώ, κάποια δεδομένη στιγμή, κατά την περι-

οδο της προεργασίας της παράστασης.

Η πειθαρχία των μελών της ομάδας είναι αναγκαίο μέρος στη δουλειά σας;

Πειθαρχία είναι η ετοιμότητα, όπως μια κιθάρα πρέπει να είναι κουρδισμένη για να παίζει. Δεν είναι μια πειθαρχία που μπορεί να τρομάξει, αλλά μια ετοιμότητα, ένας συντονισμός ώστε να δηλώνουμε ότι είμαστε εδώ, ότι είμαστε παρόντες τώρα, μη διασκορπισμένοι, άδειοι από τα καθημερινά μας "εγώ", αι εν εγρηγόρει. Ο ηθοποιός είναι παρών με όλο του το είναι, με τη ζωντάνια του και τη δυναμική που χρειάζεται ο ίδιος και ο λόγος του.

Στις ασκήσεις που κάνετε υπάρχει κάποιος βαθμός επικινδυνότητας; Τα μέλη του εργαστηρίου χρειάζονται εκ των προτέρων ένα γυμασμένο σώμα;

Εκ των προτέρων ίσως όχι, αλλά με την πάροδο του χρόνου αποκτούν ένα δουλεμένο σώμα που θα μπορεί να ρισκάρει χωρίς να κινδυνεύει.

Με ποια κριτήρια επιλέχτηκε η συγκεκριμένη ομάδα που εργάζεστε τώρα;

Η συγκεκριμένη ομάδα ήρθε και μας βρήκε. Εμείς εδώ είμαστε, κατά κάποιο τρόπο, έξω από το σύστημα των ακροάσεων. Οι άνθρωποι δεν είναι εκπαιδευμένα σκυλάκια για να δούμε μέσα σε ένα λεπτό τις ικανότητες έχουν. Εμείς εδώ ερχόμαστε σε επαφή ως άνθρωπος με άνθρωπο και μετά από κάποια περίοδο σχέσης και συνεργασίας διαπιστώνουμε και διακρίνουμε, και οι δύο πλευρές, αν η συνεργασία μπορεί να συνεχίσει. Υπάρχει δηλαδή μια χρονική περίοδος αναγνώρισης. Στα τελευταία δύο χρόνια πέρασαν από εδώ αρκετοί άνθρωποι-ηθοποιό που δεν μείναν. Αν μιλάμε για κριτήριο επιλογής, είναι το να επιτρέπει ο ηθοποιός να συμβαίνει κάποια μεταμόρφωσή του καθημερινά, επειδή όλα σε εμάς βασίζονται σε μια διαδικασία αυτογνωσίας και υπέρβασης.

Ποια είναι τα στοιχεία αυτά που σας δημιουργούν πειστικότητα και αληθοφάνεια ενός γεγονότος; Π.χ. πάνω σε μια σωματική άσκηση ή μια άσκηση λόγου πως διακρίνεται αν αυτή ήταν καλή ή κακή;

Στην ομάδα μας λειτουργεί η βαθιά σχέση του οδηγού με τους συνεργάτες. Τη στιγμή που δρουν οι ηθοποιοί, εγώ συντονίζομαι με τον εσωτερικό τους κόσμο και την εσωτερική τους παρόρμηση. Επίσης η μεγάλη πείρα μου, αφού



ξη μου χωρίς να αυτοεκφράζομαι. Από αυτή την έννοια είμαι απαθής και κυρίως δεν επιδιώκω ψυχολογική αληθοφάνεια στην ερμηνεία. Όμως συμμετέχω με ζέση, επιστρατεύοντας όλη μου την ενέργεια.

Οι τεχνικές που χρησιμοποιούμε στο *Ασκητήριο*, δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι όλες καινούργιες. Όμως η σύνθεση των τεχνικών που χρησιμοποιούμε αποτελεί τη δική μας μέθοδο, η οποία

είμαι τριάντα χρόνια σε αυτό τον χώρο της έρευνας και της παραστατικής σχέσης με το θέατρο, με κάνουν να μπορώ να διακρίνω που είναι η αλήθεια και η αυθεντικότητα για την οποία μάχομαι να υπάρχει στον άνθρωπο-ηθοποιό. Κατά κάποιο τρόπο τους οδηγώ, με οδηγούν και τους διαβάζω. Γίνεται ανάγνωση και αναγνώριση. Όταν εμφανιστεί μια αυθεντική πράξη, τότε, μπορεί να σταματήσω την διαδικασία του ηθοποιού και αν πω: *Για μια τέτοια στιγμή παλεύω μαζί σου*. Το να είσαι οδηγός είναι σαν να είσαι στρατιώτης στη σκοπιά και με κάποιο θόρυβο να αντιδράσεις και να πεις: *Αιτ, ποιος είναι!* Έτσι με αυτή την ετοιμότητα του φρουρού αναμένω και δρω με τον ηθοποιό και εντοπίζω αυτές τις στιγμές. Μπορεί να την αισθάνεται ο οδηγός την αισθάνεται σαν αληθινή, αλλά επειδή εκείνη τη στιγμή ο οδηγός είναι αντικειμενικός απέναντι σε αυτό που συμβαίνει, πιστεύω ότι εντοπίζει πραγματικά την αλήθεια του ηθοποιού. Προσπαθώ να τον οδηγήσω ώστε να ξεφλουδίσει όλα τα κοινωνικά και υπαρξιακά "λέπια", τις αντιδράσεις και τα προσχήματα. Η αληθινή στιγμή είναι χαρισματική και δεν περιγράφεται εύκολα, αλλά την πιστεύεις.

Χρησιμοποιείτε στη δουλειά σας νέους μεθόδους, εκτός από αυτές που αποκομίσατε από τις εμπειρίες σας; Μπορείτε να μας μιλήσετε για αυτές;

Έχω μια θεωρία, αυτήν που ονομάζω μέθοδο της απάθειας. Με αυτό θέλω να πω ότι εγώ ο ηθοποιός δίνω ολόκληρος στην θεατρική πρά-

ξη δεν είναι πάγια αλλά διαρκώς εξελίσσεται. Π.χ., μελετάμε την αρχαία τραγωδία. Θέλουμε να κατανοήσουμε γιατί οι ηθοποιοί φορούσαν μάσκα ή γιατί ο χορός είχε αρκετή κίνηση σε αντίθεση με τον ηθοποιό που ήταν μια κάθετη φιγούρα σαν να τον διέσχισε ο λόγος, σαν να μετέφερε τον ουράνιο λόγο στη γη, κάτι που μας ενδιαφέρει πολύ. Η δουλειά με τον **Βασίλειο** μας οδήγησε στην μελέτη του αρχαίου ελληνικού μέτρου και τεχνικών εκφοράς του λόγου. Αυτό οδηγεί σταδιακά στη διαμόρφωση ενός στυλ στο λόγο. Όλα αυτά, μαζί με προσωπικά μου στοιχεία, είναι πράγματα που με βοηθάνε να αναπτύξω μια δική μου μεθοδική και να μην μελετάμε με τους συνεργάτες μου και στην εκπαίδευση και στην υλοποίηση της παράστασης.

Σε κάποιες ασκήσεις που κάνατε με την ομάδα, διαπίστωσα ότι ένας υπήρχε μια ομαδική αρμονία, για να βγει αυτή η αλήθεια που αναφερθήκαμε πριν, το κάθε μέλος της ομάδας λειτουργούσε και αυτόνομα όσον αφορά τη στάση και την κατεύθυνση του σώματος. Αυτό συμβαίνει επειδή κάθε μέλος έχει τη δική του προσωπικότητα άρα και τη δική του αλήθεια;

Οπωσδήποτε! Το κάθε μέλος είναι ένας άνθρωπος είναι πρόσωπο. Όταν κάνει μια διαδικασία, σίγουρα θα οδηγηθεί στο δικό του είναι. Ο κάθε ένας έχει το δικό του σώμα, τις δικές του εμπειρίες και τις δικές του ικανότητες και δυνατότητες. Για αυτό λέω ότι μέσα από αυτή την διαδικασία διαβάζω τον καθένα μέσα από αυτό

που δίνει εκείνος.

Υπάρχουν περιορισμοί στα μέλη της ομάδας όσον αφορά τον τρόπο ζωής τους, π.χ. στην διατροφή, στο κάπνισμα κ.α.;

Πολύ προκλητική ερώτηση! (γελάει). Πρακτικοί λόγοι θέλουν πραγματικά να μην καννίζουμε ή να μην πίνουν ποτά, αλλά αυτό για καθαρά πρακτικούς λόγους και επειδή δουλεύουμε πολλές ώρες και εξοντωτικά. Π.χ. τα όργανα που δημιουργούν τη φωνή πρέπει να είναι σε ετοιμότητα και οι μύς τους σώματος πρέπει να έχουν την ανάλογη πλαστικότητα. Υπάρχουν δηλαδή πρακτικοί λόγοι για τους οποίους τηρούνται κανόνες στον τρόπο ζωής, παρ' ότι δεν έχουν επιβληθεί.

Ακολουθείτε ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα που θα σας οδηγήσει στην παράσταση;

Ενώ υπάρχει, δεν φαίνεται πάντα. Πολλές φορές τα χάνουν οι άνθρωποι της ομάδας, επειδή φαίνεται σαν να δημιουργείται χάος. Τους ζητώ πολλά πράγματα και αρκετές φορές επί τούτου τους μπερδεύω για να μην παγιδεύονται από τις αντιστάσεις της σκέψης, για να μην παγιδεύονται από τις αντιστάσεις της σκέψης και από την ερώτηση: *Και τώρα τι να κάνω;* Εγώ πολλές φορές δεν λέω στους ηθοποιούς: *Εκεί, θέλω να πας!* Γιατί αν τους το ονομάσω, θα αρχίσουν να το παριστούν όπως εκείνοι το φαντάζονται και θα καταλήξουν σε κάτι τυποποιημένο. Για αυτό πολλές φορές τους πηγαίνω γύρω-γύρω, τους μιλάω για αυτόν τον κυκλικό δρόμο, αλλά δεν του λέω που θα οδηγηθεί για να φτάσει εκεί και να είναι αληθινό. Υπάρχει δηλαδή μια εσκεμμένη δημιουργία πολλών επιπέδων ώστε να τους οδηγήσω εκεί που θέλω και σε μια σχέση με την παράσταση φυσικά, αλλά όχι μόνο.

Θέλετε να προσθέσετε κάτι σε αυτά που είπαμε;

Αυτά που μόλις είπαμε δεν είναι εύκολο να εξηγηθούν. Τη στιγμή που δουλεύουμε υπάρχει πάντα ένα ζητούμενο που δεν είναι πάντα ξεκάθαρο. Μπορεί το ζητούμενο να είναι να οδηγήσω κάπου την ομάδα, αλλά προκύπτουν πράγματα που εν μέσω της διαδικασίας που αλλάζουν την κατεύθυνση και το ζητούμενο. Συγκεκριμένη και επαναληπτική είναι η διαδικασία όταν δουλεύουμε πάνω στις τεχνικές του λόγου με τους φθόγγους, τις λέξεις, τις φράσεις. Ο σωματικός κώδικας και αυτός επαναλαμβάνεται όμως στη χρήση του δεν είναι πάντα ο ίδιος γιατί ο

ηθοποιός, στη δημιουργική του διαδικασία τον χρησιμοποιεί ελεύθερα. Ο σωματικός κώδικας είναι ένα συμπληρωματικό λεξιλόγιο που έρχεται να ενωθεί με την εσωτερική παρόρμηση του ηθοποιού. Είναι τα σκαλοπάτια που βοηθούν στον ηθοποιό να έχει δημιουργική διαδικασία μακράς πνοής. Μέσω του σωματικού κώδικα πλέκει ελεύθερα ένα ιστό δράσης, ορμούμενος από την εσωτερική του παρόρμηση.

Αυτά όσο αφορά τις φάσεις προετοιμασίας. Όσο αφορά το στάδιο της παράστασης έχουμε κάτι πιο συγκεκριμένο. Εδώ ζητείται από τον ηθοποιό όταν δρα, να έχει μια τέλεια ακρίβεια, να μην μπάνει στον υποκειμενισμό ούτε να αναρωτιέται τι πρέπει να κάνει. Είναι προετοιμασμένος. Έχει χαραγμένη την κοίτη μέσα στην οποία δικαιούται να κινηθεί και μέσα στα δεδομένα αυτά ελευθερώνει την ενέργεια του. Σημασία έχει να είμαστε αληθινόι με αυτο που κάνουμε και να είναι για μας θετικό. Για μας το θέατρο για μας υπάρχει γιατί είναι το πεδίο δράσης μέσα στο οποίο πρέπει να πορευτούμε ζώντας.

Εγώ, από την γέννησή μου, είμαι άνθρωπος των συνόρων. Γεννήθηκα αλλού, ζω αλλού και το θέατρο είναι ένας τρόπος της καθημερινής μου δραστηριότητας, ένα μέσο στο να με βοηθάει να μπορώ να είμαι.

Ευχαριστώ πολύ για την συνέντευξη και καλή επιτυχία στην παράσταση.

**Οι συνεργάτες του "Τέχνης Ασκητήριο": Αγγέλα Λύρα, Τρουμπούκης Ιωάννης, Καρλατάρης Ευάγγελος, Αθανασίου Γιώργος, Δόβα Ερμιόνη, Βασιλική Κουμπάνη (φωτογραφίες). ▲*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Για την εκπαίδευση των ηθοποιών του, ο Γκροτόφσκι επέλεξε στοιχεία σωματικής και φωνητικής αγωγής από παραδόσεις άλλων πολιτισμών και από διάφορα συστήματα γύμνασης και τέχνης.
2. Μνήμη Jerzy Grotowski-Ο Άνθρωπος και το Έργο του. Έγινε στις 22 και 23 Μαρτίου 1999.
3. Nina Kiraly, ιστορικός και κρητικός θεάτρου, ειδική στο πολωνικό θέατρο.

Ο Αριστοτέλης Θεμελιωτής της Σημειολογίας

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ*

Ο Ιωάννης του Σαλίσμπερυ¹ (1115-1180), γράφει στο *Metalogicon*^{1α} η: "Ο Βερνάρδος της Σάρτρ συνήθιζε να μας συγκρίνει με νάνους που κάθονται πάνω στους ώμους γιγάντων. Τόνιζε ότι βλέπουμε περισσότερα και μακρύτερα από τους προκατόχους μας, όχι επειδή έχουμε καλύτερη όραση ή μεγαλύτερο ύψος, αλλά επειδή είμαστε αγεβασμένοι και μεταφερμένοι πάνω στο γιγαντιαίο ανάστημά τους".

Ο Δάντης² αναφέρεται στον Θεό ως *primo mobile*^{2α} και όταν μιλάει για τον Αριστοτέλη λέει: "il Filosofo" ή "il maestro". Ο φιλόσοφος par excellence είναι και ένας από τους πρώτους Σημειολόγους.

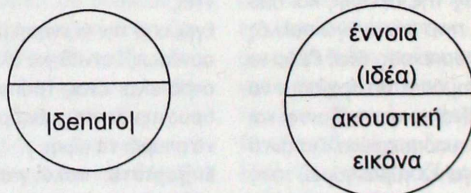
Τα εγχειρίδια Λογοτεχνικής Θεωρίας αναφέρουν τους όρους: Σημειωτική, Ποιητική, Ερμηνευτική, Ρητορική. Αλλά και την μίμηση, το σημείο, την σημείωση. Ακόμα και το επικοινωνιακό μοντέλο του Roman Jakobson. Και τα κυριότερα περιοδικά που ασχολούνται με την θεωρία της Λογοτεχνίας και την Σημειωτική (γενική και εφαρμοσμένη - ή επιμέρους) : *Poetics Today*, *Semiotica*, *Versus and Rhetoric*.

Όλα έχουν ρίζες και στην Αρχαία Ελληνική Σκέψη. Πρόκειται για την τελειότερη έκφρασή τους από τους Αρχαίους Έλληνες Στοχαστές. Πρόκειται για απαρχές, αρχή και Διασπορά (*Dissemination* κατά J.Derrida)³. Επειδή όμως: "Αρχή Σοφίας Ονομάτων Επίσκεψις" ας δούμε πώς ορίζονται όσα είπαμε από την σύγχρονη Σ. Θεωρία και πως τα ορίζει ο Σταγειρίτης.

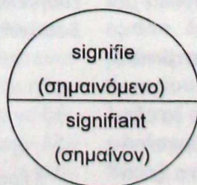
1) Ορισμός του Σημείου από τον F. De Saussure:

"Το γλωσσικό σημείο δεν ενώνει ένα πράγμα (*chose*) κι ένα όνομα (*nom*), αλλά μια έννοια-ιδέα (*concept*) και μια ακουστική εικόνα (*image acoustique*)⁴ και

"Το γλωσσικό σημείο, λοιπόν, είναι μια ψυχική οντότητα με δυο όψεις^{4α}, που μπορεί να παρασταθεί με το σχήμα:



Τα δύο αυτά στοιχεία συνδέονται μεταξύ τους στενά και το ένα ανακαλεί το άλλο. Μετά το Saussure ενοποιώντας την ορολογία των ημερών του σημείου, χρησιμοποίησε για την ιδέα (έννοια/σημασία) τον όρο σημαϊνόμο (signifié) και για την ακουστική εικόνα (ακουστικό ίνδαλμα), τον όρο σημαϊνόν (signifiant)^{4β}. Έτσι Γλωσσικό σημείο:



Ο Σωσσύρ μιλάει για τον συμβατικό συνδυασμό ορισμένης έννοιας (σημαινόμενου) και ορισμένης μορφής (σημαϊνόν ή ακουστική εικόνα).

Ορισμός του Σημείου από τον Αριστοτέλη: Περί Ερμηνείας⁵

α) 16α: "Τώρα τα φωνούμενα είναι σύμβολα παθημάτων της ψυχής και τα γραπτά σημάδια σύμβολα των φωνουμένων. Και όπως τα γραπτά σημάδια δεν είναι τα ίδια για όλους τους ανθρώπους, το ίδιο δεν είναι και τα φωνούμενα. Αλλά αυτό του οποίου είναι κατ' αρχήν σημεία - ψυχικές εντυπώσεις - είναι τα ίδια για όλους" και αυτά των οποίων οι ψυχικές εντυπώσεις είναι ομοιώματα - τα πράγματα είναι επίσης τα ίδια.

β) "Ένα όνομα είναι ένα φωνούμενο που σημαίνει συμβατικά. Λέω "συμβατικά" γιατί κανένα όνομα δεν είναι από τη φύση του τέτοιο παρά μόνον όταν έχει γίνει σύμβολο".

III) Καθολικές κατηγορίες. Η Σημειωτική από τον C. S. Peirce και μετά για να σταθερί επιστημολογικά μιλάει για Καθολικές Κατηγορίες. Οι Δέκα οντολογικές κατηγορίες του Αριστοτέλη είναι:

1) Ουσία		6) Πάσχειν	(Πάθος)
2) Ποσόν	(Ποιότητα)	7) Πού	(Πού ή τόπος)
3) Ποσόν	(Ποσότητα)	8) Πότε	(Πότε ή χρόνος)
4) Προς τι	(Σχέση)	9) Έχειν	
5) Ποιείν	(Πράξη, ενέργεια)	10) Κείσθαι	(Βρίσκεισθαι)

Από τον Peirce γίνονται τρεις, οι εξής: firstness, secondness, thirdness.

Η πρώτη κατηγορία είναι αυτή του μη σκεπτόμενου αισθήματος. Η δεύτερη είναι η σχέση ενός πρώτου με ένα δεύτερο. Πρόκειται για σύγκριση, ενέργεια, πραγματικότητα και εμπειρία στον χωροχρόνο. Η τρίτη σήμερα ένα δεύτερο σε σχέση μ'ένα τρίτο.

Είναι η κατηγορία της διαμεσολάβησης, της μνήμης, της σύνθεσης εκ των σημείων, της επικοινωνίας ως σημείωσης.

"Firstness είναι ο τρόπος του είναι αυτού που είναι έτσι όπως είναι, θετικά, και χωρίς αναφορά σ'οτιδήποτε άλλο"

Secondness: "It meets us in such facts as another, relation, compulsion, effect, dependence, independence, negation, occurrence, reality, result"

Thirdness: "Φέρει ένα δεύτερο σε σχέση με ένα τρίτο"

III. α. "Ουσία", "Είδος", "Υλη".

Αριστοτέλης: Η ύλη αντίθετα με την ουσία είναι αυτό που έχει μορφή.

Κάθε συγκεκριμένο αντικείμενο αποτελείται από ύλη και μορφή. Ενώ ο Πλάτων είναι "φορμαλιστής", ο Αριστοτέλης είναι Δομικός και Σημειολόγος.

Ο Αριστοτέλης λέει ότι η ύλη αντίθετα με την ουσία είναι αυτό το οποίο έχει μορφή.

Κάθε συγκεκριμένο αντικείμενο αποτελείται από ύλη και μορφή.

Αν ο "Φορμαλιστής" Πλάτωνας που δίνει έμφαση και προτεραιότητα στην Μορφή ("Ιδέα") βρίσκεται πίσω από την ρήση του Ferdinand de Saussure: "Η Γλώσσα δεν είναι μία υπόσταση παρά μία μορφή" ο "Δομιστής" Αριστοτέλης θα μπορούσε να θεωρηθεί πρόδρομος του Hjelmslev.

Όταν ο Δανός γλωσσολόγος αναπτύσσει το δυαδικό σημειακό μοντέλο του Saussure και καταλήγει στην διάκριση Έκφραση και Περιεχόμενο και στην διαστρωμάτωση μορφή περιεχομένου, μορφή έκφρασης, υπόσταση περιεχομένου, υπόσταση έκφρασης, μας έρχεται στο νου η αριστοτελική διάκριση "Ουσίας", "Είδους" (πρόκειται για την Πλατωνική "Ιδέα"), και "Υλης". Διάκριση που δεν δίνει έμφαση σε ένα από τα τρία στοιχεία εις βάρος των δύο άλλων.

Και όσον αφορά την ομοιότητα της σκέψης του Σταγειρίτη με αυτήν του θεμελιωτή της Γλωσσηματικής πρέπει να θυμηθούμε ότι ενώ ο Σωσσύρ παρακάμπτει τα οντολογικά προβλήματα ο Hjelmslev επανακάμπτει ακριβώς σ'αυτά τα προβλήματα για να εδραιώσει επιστημολογικά την θεωρία του. Και αυτό κάνουν όλοι οι σύγχρονοι θεωρητικοί που ασχολούνται με την Γενική Σημειωτική.

III. β. Άλλωστε, η "διάκριση" Ιδεαλιστών VS Ρεαλιστών, Πραγματιστών VS Νομισιαστών σημαδεύει και την Ιστορία της Σημειωτικής όπως η διάσταση των φιλοσόφων γύρω από την δυαδική ή τριαδική φύση του σημείου.

Ο Αριστοτέλης μαζί με τον Πλάτωνα, τον Αυγουστίνο και τον Frege ανήκει στην χορεία των "Πραγματιστών" όσον αφορά την διαμάχη των οπαδών της "Πραγματοκρατίας" (Realismus) VS "Ονοματοκρατίας" (Nominalismus).

IV. Όσον αφορά την Δυαδικότητα ή Τριαδικότητα του Σημείου ο Αριστοτέλης με τους: Αυγουστίνο, Σχολαστικούς, Χομπς, Λοκ, Port Royal, Σωσσύρ, Cassirer, Bloomfield, Jacobson και Goodman είναι από αυτούς που έχουν μιλήσει για την Δυαδικότητα του Σημείου.

Όμως όπως οι: Πλάτων, Στωικοί (Βοηθίους, Bacon, Leibnitz, Peirce, Husserl), Ogden και Richards, Morris έχει μιλήσει (και) για την τριαδικότητα του Σημείου.

V. Η εικονικότητα του σημείου

Συζητείται από την εποχή που ο Αριστοτέλης μίλησε για την Μίμηση.

C.S. Peirce: "Μια εικόνα είναι ένα σημαίνον" η αναπαραστατική ποιότητα του ρηοίου είναι η πρωταρχική του. Δηλαδή μια ποιότητα που έχει ως πράγμα, το καθιστά ικανό να είναι σημαίνον"

"Κάθε πράγμα είναι εικόνα ενός άλλου πράγματος, εφόσον μοιάζει μ'αυτό και χρησιμοποιείται ως σημείο του"

Ο Αριστοτέλης μιλάει για τη Μίμηση από την αρχή μέχρι και το δέκατο κεφάλαιο της Ποιητικής. Στο τέταρτο

κεφάλαιο λέει: "... διότι όσα πράγματα στην πραγματικότητα βλέπουμε δυσάρεστα, αυτών τις πλέον πιστές εικόνες ευχαριστιόμαστε να τις βλέπουμε, όπως μορφές και ευτελέστατων ζώων και νεκρών. Αίτιον δε και τούτου είναι ότι το μανθάνειν είναι πολύ ευχάριστο όχι μόνο στους φιλοσόφους αλλά και στους άλλους ανθρώπους, επίσης" μόνο λίγο όμως μετέχουν σ' αυτό. Γιατί γ' αυτό ευχαριστούνται βλέποντας τις εικόνες, επειδή, όσο χρόνο τις παρατηρούν εννοούει και συλλογίζονται τι είναι κάθε πράγμα, π.χ. ότι αυτός είναι ο δεινά. Επειδή, αν τύχει να μην έχει δει προηγουμένως το πράγμα, δεν θα του προκαλέσει ηδονή ως "μίμημα" αλλά λόγω της εκτελέσεως ή λόγω του χρώματος ή για κάποιαν άλλη αιτία τέτοιου είδους".

Ακόμα λέει ότι το μιμείσθαι το έχουμε από την φύση μας. Αλλά για την εικονικότητα του σημείου μιλάει και αλλού.

Έτσι: Περί Μνήμης 450^α "Επειδή δε περί της φαντασίας έχει λεχθεί πρωτύτερα στην περί ψυχής πραγματεία, ρητέον και ενταύθα ότι χωρίς εικόνα της φαντασίας δεν είναι δυνατόν να γίνει νόηση" συμβαίνει δηλαδή το αυτό φαινόμενο κατά την νόηση όπως και κατά την διαγραφή γεωμετρικού σχήματος" διότι και εκεί αν και ουδός της έχουμε χρειάν τριγώνου με ορισμένο μέγεθος, όμως καταγράφουμε αυτό με ακρίβεια" και ο νοών το ίδιο, αν και δεν νοεί μέγεθος, θέτει όμως προ οφθαλμών ποσοτικών σώμα, αλλά δεν νοεί αυτό ως μέγεθος" αν δε πρόκειται περί της φύσεως των ποσών, τα οποία όμως είναι απροσδιόριστα, τότε ο νους θέτει μεν ορισμένο ποσόν, αλλά νοεί αυτό απλώς ως ποσόν μόνον" για ποιο λόγο μεν δεν είναι δυνατόν να καταλαβαίνουμε τίποτα, χωρίς την παράσταση του συνεχούς, ούτε χωρίς τον χρόνο τα πράγματα που δεν είναι εν χρόνω, είναι άλλος λόγος" είναι δε αναγκαίον να γνωρίζουμε την παράσταση του μεγέθους και της κινήσεως των πραγμάτων δια της αυτής δυνάμεως, δια της οποίας γνωρίζουμε και την του χρόνου" και η εικόνα είναι πάθος της κοινής αισθησεως" ώστε είναι φανερό ότι η γνώσις τούτων γίνεται δια της πρώτης αισθητικής δυνάμεως, η δε μνήμη, και εκείνη ακόμα η περί των νοητών πραγμάτων δεν μπορεί να γίνει χωρίς εικόνα ώστε κατά συμβεβηκός μόνο μπορεί να είναι μνήμη του νοητικού, καθαυτό δε, δηλαδή ουσιασώς ανήκει στην αισθητική αρχή".

VI. Ερμηνευτική

Ο Τοδορον στην Ποιητική του κάνει διάκριση Σημειολογίας και Ερμηνευτικής¹². Εδώ έχουμε να κάνουμε με μία θεωρητικοποίηση των λεγομένων του Πλάτωνος στο δέκατο βιβλίο της Πολιτείας.

Γιατί, λοιπόν Αριστοτέλης και Θεατρική Σημειολογία; Για δύο λόγους. Ο ένας είναι η εκδίκηση της Ιστορίας. Η Λογοτεχνική Θεωρία ξεκίνησε στην Αρχαία Ελλάδα "εμπειρικά". Οι κανόνες βγήκαν από την μελέτη των έργων των δραματικών συγγραφέων και του Όμηρου. Και οι τραγικοί, και ο Αριστοτέλης και ο Όμηρος εξετάζονται ως "παραστάσεις" και όχι ως "κείμενα" (άλλωστε οι ραψωδοί όπως και οι αισιοδί διηγόντουσαν ιστορίες σ' ένα ακροατήριο. Επρόκειτο για μια μορφή - "αρχαϊκή" έστω - θεάτρου).

Ο άλλος είναι ότι το θέατρο αντίθετα από τις περισσότερες άλλες τέχνες και την Λογοτεχνία διακρίνεται από πολυπλοκότητα. Είναι λόγος, εικόνα, κίνηση. Είναι επικοινωνία. Και είναι από τις πλέον πολιτικές μορφές τέχνης - αφού έρχεται σε άμεση και διαδραστική επαφή με το κοινό. Πράγμα που δεν συμβαίνει με μη παραστασιακές μορφές τέχνης. Είναι ένα σημειωτικό υπερσύστημα που συνίσταται από "διάφορους συνδυασμούς διαφόρων σημειωτικών συστημάτων" όπως λέει και ο Βάλτερ Πούχνερ στην αρχή του τετάρτου κεφαλαίου της "Σημειολογίας του Θεάτρου". Και ο Αριστοτέλης από τους πρώτους που μίλησε για όλα αυτά, με την Ποιητική του βρίσκεται πίσω από τις 14 κατηγορίες σημείων που κατατάσσει σε τρεις κατηγορίες¹³ ο Βάλτερ Πούχνερ ακολουθώντας την Fischer-Lichte

Αυτές οι 3 ομάδες, που είναι (1) οι πράξεις του ηθοποιού ως σημεία με υποκατηγορίες τα ακουστικά σημεία και τα κινήσια, (2) τα σημεία της εμφάνισης του ηθοποιού, (3) τα σημεία του χώρου, έχουν εξεταστεί από τον συγγραφέα της Ποιητικής.

Με την Ρητορική του μας δίνει εικοσιτέσσερεις αιώνες πριν από τον Roman Jakobson ένα άρτιο μοντέλο επικοινωνίας που πλησιάζει τα Integrated Communication Models των σύγχρονων Σημειολόγων³ όπως π.χ. το Modello Integrato della Comunicazione του Angelo Marchese. Η πίστη δια του λόγου απαρτίζεται κατά τον Αριστοτέλη από τρία στοιχεία: τον ρητορικών λόγον (το περιεχόμενο του μηνύματος και τα στοιχεία πειθούς που φέρει), τον ρήτορα, και τον ακροατή.

Εξετάζει δια μακρών τα τεχνικά μέσα του ρητορικού λόγου (ενθύμημα, παράδειγμα, ρητορικό συλλογισμό, ρητορική επαγωγή). Στο δεύτερο βιβλίο εξετάζει τα προσόντα του ρήτορα και ύστερα τον ακροατή" εξετάζοντας πως μεταβάλλεται η κρίση υπό των παθών πλησιάζει την σημερινή Επικοινωνιακή Θεωρία που διαχωρίζει το Μήνυμα που εκπέμπει ο Αποστολέας από αυτό που παραλαμβάνει ο Αποδέκτης.

Με το περί Ερμηνείας δίνει έναν ορισμό του σημείου και θέτει τις βάσεις για μια επιστημολογικά βιώσιμη σημειολογική θεωρία - πράγμα που ο Πλάτων δεν επιτυγχάνει με τον Κρατύλο - ενώ με το Περί Μεταφοράς

είναι ο πρώτος που εξετάζει ένα ρητορικό σχήμα (ή τρόπο) που και ιστορικά και αναλυτικά βρίσκεται στην ρίζα της Σημειωτικής.

Με την Λογική του θέτει τις βάσεις στις οποίες στηρίζεται η από την Φιλοσοφία εκπορευόμενη Σημειωτική των Peirce, Morris και Eco.

Και αν ο Βάλτερ Πούχνερ¹⁶ έχει δίκαιο όταν λέει ότι: "Το θέατρο αναπαράγει την διαδικασία της πραγματικής σημείωσης στην κοινωνία", τότε καταλαβαίνουμε πόσο απαραίτητος είναι ο Φιλόσοφος, και με την Ηθική του (Ευδήμεια, Νικομάχεια) και τα Πολιτικά του, στον σημειολόγο του Θεάτρου. Ιδίως σ'αυτόν τον σημειολόγο που βλέπει το υπό εξέταση Έργο ως Κείμενο - Παράσταση και όχι ως Κείμενο ή ως Κείμενο προς Παράσταση¹⁷. Όπως λέει η Μαρίκα Θωμαδάκη στο βιβλίο της Θεατρικός Αντικατοπτρισμός: "η θεωρία του Θεάτρου δεν είναι δυνατόν να περιορίζεται σε ένα μόνο θεωρητικό σύστημα"¹⁸. Μόνο μια διεπιστημονική (interdisciplinary) θεώρηση του θεάτρου είναι δυνατόν να αναδειχτεί όλες τις πτυχές αυτού που σύγχρονοι μελετητές αποκαλούν multimedial communication. Και μια τέτοια θεώρηση δεν μπορεί παρά να οδηγήσει σε μια Σημειωτική που εξετάζει όλες τις όψεις του Θεατρικού, όπως το κάνει η Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου η οποία, όπως και η μετεξέλιξη της Παραστασιολογία, πρέπει να βασίζεται και στον Αριστοτέλη. Όχι στον Αριστοτέλη αποκλειστικά της Ποιητικής αλλά στο σύνολο του Αριστοτελικού Λόγου.

*Ο Παναγιώτης Παπαγεωργίου είναι Υ.Δ. Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, φιλόλογος.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

¹ Στο M.M. Davy. *Iniziazione al Medioevo: la filosofia nel secolo XII*, JacaBook, Milano, 1981.

¹⁰ Johannes Saresberiensis, *Opera Omnia*, Vol V, edited by JA. Giles, Oxford, Parker, 1948.

² Dante, *Inferno*, Canto V, στίχοι 133-135 βλέπε και *De Vulgari Eloquentia II*, X, 1 ("magister sapientum").

²⁰ *Primo mobile* = το πρώτο κινούν

³ J. Deridda, *La Dissemination*, Le Seuil, 1972.

⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique general*, ed. de Mauro, Tullio, Paris, Payot, 1972, σελ. 66.

⁴⁰ *Idem*, *Ibid*, σελ. 99.

⁴⁰ *Idem*, *Ibid*, σελ. 67.

⁵ Αριστοτέλους, *Περί Ερμηνείας*, LOEB.

⁶ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Vol. 8, σ. 328.

⁷ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Vol. 1, σ. 356.

⁸ *Idem*, *ibid*, Vol. 1, σ. 337.

⁸⁰ Πρόκειται για την Πλατωνική Ιδέα.

⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique generale*, (1916c) ed. Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972, σ. 113. (Ο Saussure πίστευε ότι η σημειολογία είναι μία επιστήμη που θα πρέπει ν'ασχολείται με μορφές και όχι με υποστάσεις).

¹⁰ Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, 1943, (translated by F.J. Whitfield), σ. 58, βλ. το κεφάλαιο 13 του ίδιου βιβλίου για μια γενικότερη εικόνα του μοντέλου του Hjelmslev.

¹⁰⁰ *Representamen* ή *Sign Vehicle* αποκαλεί το Σημαίνον ο Πηρς.

¹¹ "An Icon is Representamen whose Representative Quality is a Firstness of it as First. That is, a quality that it has qua thing renders it fit to be a representamen".

¹¹⁰ "Anything whateverm be it quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it". Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Vol. 2, σ. 247.

¹² Ταβερτάν Τοντόροφ, *Ποιητική, Εκδόσεις "Γνώση"*, σελ. 30-37.

¹³ Βάλτερ Πούχνερ, *Σημειολογία του Θεάτρου, Εκδόσεις Παρίδη*.

¹⁴ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*. Vol I: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tu bingen 1983, σ. 31.

¹⁵ Πρώτη παρουσίαση στο: Angelo Marchese, *Pratiche Comunicative*, Principato, Milano, 1979.

¹⁶ Βάλτερ Πούχνερ, *Σημειολογία του Θεάτρου, Εκδόσεις Παρίδη*, σελ. 75.

¹⁷ Εξάλλου ο Σωσσύρ είχε μιλήσει για "ζωή των σημείων μέσα στην κοινωνία", ο Barthes για "διαγωγαστική επιστήμη των σημείων" και ο Morris για "διαπολική σύνταξης σημειωτικής και πραγματολογίας".

¹⁷ Βλέπε, Μαρίκας Θωμαδάκη, *Θεατρικός Αντικατοπτρισμός, Ελληνικά Γράμματα*, σελ. 11 ("Κείμενο+Παράσταση=Ολική θεατρική γλώσσα (λεκτικό, παραλεκτικό πλαίσιο, θέμα, ήχος κ.ά.).

¹⁸ *Ο.π.* σελ. 17.

Ο ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΒΕΑΚΗΣ ΑΠΟ ΤΑ ΑΡΧΕΙΑ ΤΟΥ

Ο πρωταγωνιστής του ταλέντου και του ηθικού αναστήματος

Ο Αιμίλιος Βεάκης είναι ένας θρύλος στον χώρο του θεάτρου. Ένας θρύλος όμως, που παρά την αίγλη που του έχει δώσει η ιστορία, είναι άγνωστος στις πιο βαθιές του πτυχές και στο πραγματικό του ηθικό και καλλιτεχνικό μέγεθος.

Η γραπτή ιστορία δεν του έχει προσδώσει ακόμα τις πραγματικές του διαστάσεις. Έτσι έχουμε στερηθεί ένα παράδειγμα, έναν φωτεινό οδηγό από τον οποίο θα μπορούσαμε να αντλήσουμε πολλά και σοβαρά μαθήματα.

Η αλήθεια είναι ότι η ανίχνευση των ποιοτικών γνωρισμάτων μιας προσωπικότητας δεν είναι εύκολη δουλειά. Υπεισέρονται υποκειμενισμοί, εμπάθειες, πλάνες, αδισταύρωτο πληροφοριακό υλικό, ιδιοτέλειες και ένα σωρό άλλοι λόγοι που κάνουν την ιστορία ένα από τα πιο δύσβατα μονοπάτια για να φτάσει κανείς στο ξέφωτο της "αντικειμενικότητας", ή έστω, - επειδή η λέξη μπορεί ν' αμφισβητηθεί, κι όχι άδικα... σε μία περισσότερο πολυηρισματική αντίληψη προσώπων και γεγονότων.

ΕΝΘΕΡΜΟΣ ΠΑΤΡΙΩΤΗΣ

Πρόκειται για μία καλλιτεχνική φυσιογνωμία, που αναλώθηκε στην υπηρεσία της τέχνης του θεάτρου, ήταν ένας ακούραστος εργάτης του και συνάμα ένας ξεχωριστός πατριώτης που η αγάπη του για το Ελληνικό στοιχείο τον έκανε να προβάλλει τα αξιολογότερα ως τότε Ελληνικά έργα τα οποία έψαχνε με ζήλο να ανακαλύψει. (Μεταξύ των οποίων ήταν η τόσο αμφισβητημένη για τη θεατρικότητά της "Τρισεύγενη" του Κ. Παλαμά και στην οποία ο Αιμ. Βεάκης έπαιξε τον ρόλο του Μπουρνόβα).

Υπήρξε όπως είπαμε ένας ένθερμος πατριώτης. Η αγάπη του για το θέατρο δεν τον εμπόδιζε να πάρει μέρος και να πολεμήσει για την υπεράσπιση της Πατρίδας του όταν και όπου χρειαζόταν. Παρά τις πολλές του οικογενειακές υποχρεώσεις, βρήκε χρόνο και χώρο για τα ιδανικά που είχε μέσα στην ψυχή του, κι αυτό δείχνει έναν ανθρώπινο χαρακτήρα εξαιρετικής ποιότητας.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΚΟΡΝΗΛΙΟΥ*

Στο θέατρο διάλεξε τον δύσκολο δρόμο. Τον δρόμο των "μουλουκιών". Αυτών των ξεσιπωμένων "αμαρτωλών" σύμφωνα με τις αντιλήψεις και τις νοοτροπίες της εποχής, των "ονειδιζομένων", οι οποίοι υφίσταντο "παν πονηρόν ρήμα" προς χάριν του λειτουργήματος που είχαν επιλέξει.

Ο Βεάκης ανάμεσά τους, εδούλευσε σκληρά και σφυρηλάτησε το ταλέντο του και το ηθικό του ανίστημα μέσα από τις μυριάδες δυσκολίες αλλά και την πολύτιμη εμπειρία που απέκδομισε. Δεν ήταν άνθρωπος με έπαρση, ώστε να μην καταδεχθεί - αν και είχε τις ευκαιρίες - να πάρει τους δρόμους, να αποδεχθεί το κόστος των ταλαιπωριών, να διακινδυνεύσει, προκειμένου να υπηρετήσει την Μούσα του. Έτσι, όταν επέστρεψε κάποια φορά στην Αθήνα, καθιερώθηκε μονομιάς, γιατί κανείς δεν μπόρεσε ν' αρνηθεί να αναγνωρίσει την ακτινοβόλο παρουσία του, που δεν ήταν μόνον θέμα ενός φυσικού προνομίου, αλλά και αποτέλεσμα σκληρής δουλειάς. Ήταν εκείνη η πολύτιμη πέτρα που είχε λειανθεί, είχε επεξεργαστεί, είχε καθαρίσει την επιφάνειά της από αλλότρια επικαθίσματα, και τώρα απέδιδε στο μέγιστο τις πολύτιμες ιδιότητές της, το χρώμα της, την λαμπερή διαφάνειά της, το υπέροχο σχήμα της.

Ο Αιμίλιος Βεάκης στα 16 του χρόνια ήδη είχε περάσει μαζί με την Κυβέλη και άλλα 16 παιδιά ανάμεσα σε 118 υποψήφιους στη Βασιλική Δραματική Σχολή Γεωργίου του Α'.

Είχε μια πενήντάχρονη θητεία στο θέατρο κατά την οποία ερμήνευε 189 ρόλους από κορυφαία κλασικά έργα του παγκόσμιου και Ελληνικού δραματολογίου, διέπρεψε σε ρόλους Σαιξπηρικούς, μεταξύ των οποίων τον αγαπημένο του Βασιλιά Ληρ, τον οποίο από μικρό παιδί ονειρευόταν να παίξει, και με τον οποίο η φυσιογνωμία του σχετίστηκε τόσο ώστε να είναι αυτό το πρόσωπο του Βεάκη που μας παραπέμπει στη φυσιογνωμία του Ληρ.

ΤΟ ΕΦΗΒΙΚΟ ΤΟΥ ΟΝΕΙΡΟ

Είχαν ήδη περάσει 38 χρόνια για να εκπληρώσει



Ο Αιμίλιος Βεάκης ως Βασιλιάς Ληρ στο ομώνυμο έργο του Σαίξπηρ

το εφηβικό του όνειρο. Ήταν 54 ετών όταν στις 19 Οκτωβρίου του 1938 έπαιξε στο Εθνικό Θέατρο τον Βασιλιά Ληρ σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη, σκηνικά του Κλώνη και κουστούμια του Φωκά.

Ο Βεάκης είχε αντιγράψει με το χέρι του τον ρόλο, είχε συρράψει τα φύλλα και το είχε μαζί του σαν φυλαχτό για να τον μελετά.

Αυτή την έκδοση των χειρόγραφων αυτών σελίδων έχει εκδώσει για πρώτη φορά ο Κώστας Νίτσος, ένας μοναδικός ερευνητής και ερμηνευτής θα έλεγα με την ευρύτερη έννοια, της ζωής και του έργου του Βεάκη και στον οποίο οφείλουμε όχι μόνο την άφογη αυτή έκδοση αλλά και τα περισσότερα στοιχεία που φωτίζουν τη φυσιογνωμία του μεγάλου αυτού καλλιτέχνη. Έπαιξε συνολικά τον βασιλιά Ληρ 88 φορές.

Έπαιξε αρχαία τραγωδία, με αποκορύφωμα της όλης δουλειάς και πορείας του την ασύλληπτη κατά τις μαρτυρίες της εποχής ερμηνεία του στον Οιδίποδα Τύρανο σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη.

ΟΝΕΙΡΟΠΟΛΟΣ, ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΣ ΙΔΕΟΛΟΓΟΣ

Εκεί ο Βεάκης ήταν ανεπανάληπτος, μέσα στα πλαίσια μιας πραγματικά εμπνευσμένης παράστασης.

Όμως ο Βεάκης δεν ήταν μόνο ηθοποιός, ήταν και ένας ευαίσθητος άνθρωπος που τις ιδιαίτερες νότες της καρδιάς του τις έκανε στίχους. Έγραφε ποιήματα, και ποιήματα βαθειά ανθρώπινα και συγκινητικά. Αυτή ήταν μια άλλη διάστασή του καθόλου γνωστή, όπως δεν είναι γνωστή και η στάση του κατά την Εθνική αντίσταση. Ο Αιμίλιος Βεάκης ήταν ένας ονειροπόλος, ρομαντικός ιδεολόγος, που τον συνεπήραν τα ιδεώδη της εποχής του για έναν δικαιότερο κόσμο, ο αέρας του πατριωτισμού που έπνεε και δεν τον άφηνε ασυγκίνητο, αλλά τον έπαιρνε μαζί, τον έκανε να πάλλεται εσωτερικά και να φλέγεται από τον ενθουσιασμό και την ελπίδα ν' αλλάξει όψη ο κόσμος, να γίνει καλύτερος, φωτεινότερος, ανθρωπινότερος. Το γεγονός ότι

δεν μπορούσε να δοθεί ψυχή τε και σώματι σ' αυτούς τους δύσκολους και σκοτεινούς καιρούς σε ό,τι εκείνος πρόθυμα θα θυσιάζε την ζωή του, - γιατί ήταν παλικάρι... αν δεν είχε γυναίκα και παιδιά, τον έβαζε σε έναν τεράστιο εσωτερικό βασανισμό. Τύψεις και ενοχές ενός γνήσια καλού και τίμιου ανθρώπου που μαρτυρούν υψηλή συνείδηση.

Να διακινδυνεύσει την ζωή του και να αφήσει στο έλεος ενός άσπλαχνου κόσμου την αθώα γυναίκα του και τα παιδιά του που δεν είχαν κανέναν άλλον να τους προστατέψει; ή να κινηθεί αγνοώντας τους; δεν μπόρεσε να το κάνει κι αυτό τον βασάνιζε, γιατί εσωτερικά ήταν πρόθυμος και εξωτερικά σκεπτόταν πως εφερόταν σαν δειλός λιποτάκτης. Αυτή ήταν η συνέπειά του. Μια αυστηρότητα με τον εαυτό του που δύσκολα συναντιέται. Ζήταγε πάντα να δίνει περισσότερα από όσα χρώσταγε στη ζωή. Γεννημένος στον Πειραιά, από μικρό παιδί είχε μια μοναδική αγάπη για το θέατρο. Μια αγάπη "αμαρτωλή" σε μια εποχή που το θέατρο εθεωρείτο ασχολία για τους περιθωριακούς της κοινωνίας. Γαλουχημένος επίσης σε ένα συντηρητικό περιβάλλον, πεζό και κυνικό, όπως ο ίδιος ομολογεί σε ανέκδοτες σελίδες ημερολογίου του, κατάφερε να μην αφομοιωθεί η ευαίσθητη ψυχή του και το ανήσυχο πνεύμα του. Έκανε χωρίς την επανάστασή του. Την αρχή της επανάστασής του, γιατί όλη του η ζωή ήταν επαναστατική απέναντι στα κακώς κείμενα. Ανεξάρτητα του πώς τον κατανόησαν στον καλλιτεχνικό και κοινωνικό περίγυρό του, οι ψηφίδες από τα ίχνη της ζωής του, δείχνουν μία επαναστατική πλευρά στον χαρακτήρα του που τον ακολουθούσε και στα ώριμα χρόνια του.

Η ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΞΕΓΙΑΣΕΩΣ

Είναι χαρακτηριστική η στάση του όπως γράφει ο ίδιος, απέναντι στην Επιτροπή εξυγιάνσεως που συνεστήθη από την κυβέρνηση Τσαλδάρη και που του απαιτούσε δηλώσεις της ιδεολογίας του (περιοδικό Θέατρο αρ. 1 Δεκ. 1961 σ. 16) και εξευτελιστικές υπογραφές. Ο Βεάκης αντέδρασε. Ένωσε υποβαθμισμένους, αδικημένους, ένωσε την βάνουση επέμβαση στην ελευθερία της ανθρώπινης προσωπικότητας και αρνήθηκε. Στη συνέχεια τον ξανακάλεσαν, το συζήτησαν

μαζί του πιο διαλλακτικά. Τον ανάγκασαν να δεχθεί κάτω από τον εκβιασμό της συνθλιβής του και της συνθλιβής της οικογενείας του η οποία τον ενδιέφερε πολύ περισσότερο από τον εαυτό του.

Το υπόμνημα όμως που έστειλε στον ανακριτή τον στις 27 Μαρτίου του 1945, ήταν ένας λόγος γεμάτος βαθύ στοχασμό, ο λόγος ενός ανθρώπου - ποιος ξέρει βέβαια αν κατάλαβε κανείς τίποτα από αυτόν - που είναι γεμάτος αγάπη για τον άνθρωπο, που πιστεύει στις δυνατότητες του ανθρώπου.

Είναι ο λόγος ενός ανεξάρτητου πνεύματος που καταλήγει στην καταγγελία της ανελευθερίας: "Μισώ τα τυραννικά καθεστώτα, το Φασισμό και τη Βία. Είμαι Δημοκράτης και Ανθρωπιστής". Βιάστηκαν να πουν λοιπόν την επομένη της υπογραφής του πως μπήκε κι αυτός στη χορεία των συμμορφωμένων, γιατί η ψυχή του συμμορφωνόταν πάντα μόνο στο Ορθό, το Καλό και το Δίκαιο, ήταν δε αδούλωτη στην Αδικία.

Εξ άλλου ο ίδιος διαβεβαίωνε ότι ήταν έξω από τα κόμματα γιατί ήθελε να είναι ανεξάρτητος και αμερόληπτος, ελεύθερος ανά πάσα στιγμή να πράξει σύμφωνα με την συνείδησή του.

Ο άνθρωπος όμως που μόχθησε 50 ολόκληρα χρόνια στην Ελληνική σκηνή δεν είχε την κατάληξη που του άξιζε. Το κοινό που τόσα χρόνια τον χειροκροτούσε τον αρνήθηκε και αυτό του είχε προκαλέσει ισχυρή απογοήτευση. Γιατί ο Βεάκης είχε με την τέχνη του προσφέρει πολλά σ' αυτό το κοινό. Είχε αποκτήσει τον τίτλο του γκραν ρολλίστα μετά από σκληρό αγώνα επάνω στο σανίδι.

Αλλά είχε διορισθεί και καθηγητής στη Δραματική Σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και δίπλα του μαθήτευσαν ονόματα όπως ο Δ. Ροιντήρης, ο Κ. Μουσούρης, ο Α. Παντόπουλος, Ν. Βάχλας.

Ένας άνθρωπος με τέτοιες δυνατότητες, με τόσο πολύπλευρη προσωπικότητα, ένας άνθρωπος του οποίου η υγεία είχε κλονισθεί σοβαρά γιατί ήταν με ένα τρόπο ακραίο συνεπής στο λειτουργημά του, εισέπραξε τις απογοητεύσεις φαίνεται που είναι η σφραγίδα στη μοίρα των μεγάλων.

Τελικά ο κόσμος αυτός τα κατάφερε ώστε να φύγει πικραμένος από τη ζωή.



Ο Αιμίλιος Βεάκης σε ελαιογραφία του Απ. Γεραλή (Αθήνα, Κρατικό Μουσείο)

ΡΩΜΑΛΕΟ ΠΝΕΥΜΑ

Ωστόσο το "πιστεύω" του που ανακοινώθηκε για πρώτη φορά από τον Κ. Νίτσο στα ΝΕΑ στις 28 Ιουνίου 1971 (20 χρόνια μετά τον θάνατό του) έχει ως τίτλο "ΑΓΑΠΩ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΕ ΛΥΣΣΑ ΚΑΙ ΤΟΥΔΩΣΑ ΤΗ ΖΩΗ ΜΟΥ". Το κείμενο αυτό προήρχετο από δημοσιεύσεις στο περιοδικό ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ όπου έγραφε ο Αιμίλιος Βεάκης σε συνέχειες με τίτλο: "Επεισόδια και συμπεράσματα θεατρικής πείρας 25 χρόνων" σε φύλλα του έτους 1925. Τμήμα του κειμένου υπάρχει σήμερα δημοσιευμένο στο περιοδικό ΘΕΑΤΡΟ τ.51-52 σ.22 και χωρίς τις περικοπές που έκανε η τηλεόραση το 1971 σε αντίστοιχη εκπομπή. Ακόμα και μετά τον θάνατό του φαίνεται ότι ένα ρωμαλέο πνεύμα αποτελεί σκάνδαλο σε μια κοινωνία που αρνείται να βαδίσει τον ευθύ δρόμο της δικαιοσύνης.

Μια κοινωνία που βασίζεται όπως ο ίδιος ο Βεάκης λέει στο κείμενο αυτό στην "αλληλεγγύη

των ανίκανων" στον "συνασπισμό των τιποτένιων". Είναι φράσεις που είχαν περικοπεί από την λογοκρισία όπως και άλλα νευραλγικά σημεία του κειμένου αυτού γιατί άγγιζαν, αποκάλυπταν και έδειχναν τις αδυναμίες και πονούσαν.

Όμως το μήνυμα ενός ρωμαλέου πνεύματος δεν σβήνει επειδή κάποιος τραβάει μια μονοκονδυλιά, ούτε μια προσωπικότητα ακυρώνεται επειδή αποσιωπείται η ουσία της.

Η ιστορία έχει φαίνεται κάποιους δικούς της νόθους, έχει τα δικά της παιδιά και αντιπαθεί τα νόθα, τους παραχαράκτες. Ευτυχώς γιατί το φως που βγαίνει μέσα από τις σελίδες της εκεί οφείλεται. Και το φως είναι ο πιο έξυπνος δραπέτης του σκότους. ■

**Η Χρυσάνθη Κορνηλίου είναι θεατρολόγος, ηθοποιός.*

Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της

ΜΑΡΙΑ
ΡΕΝΤΖΕΠΗ*

Μπέρτολτ Μρέχτ "Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της" εμβέλειας και πλούτου δραματολογική τραγικότητα του πολέμου.

Το Ανοιχτό Θέατρο παρουσιάζει το έργο του παιδιά της", ένα πολύ σημαντικό έργο μεγάλων στοιχείων το οποίο διαπραγματεύεται Η Άννα Φήρλιγγκ, ονομαζόμενη επίσης "Μάνα Κουράγιο", είναι μία γυναίκα του λαού, η οποία, ζώντας στην δίνη του Τριακονταετούς Πολέμου, τοποθετείται με τη θέληση της στον κύκλο των ανθρώπων εκείνων που πλουτίζουν σε παρόμοιες περιόδους.

Έτσι, γυρίζοντας από πόλη σε πόλη και από χώρα σε χώρα, η "Μάνα Κουράγιο" εμπορεύεται τον ανθρώπινο πόνο και μέσω του μικρού της "εμπορικού", του "αραμπά" της, συμβάλλει με τον δικό της ασήμαντο τρόπο στην συνέχιση του πολέμου πουλώντας στους στρατιώτες όπλα, άρβυλα, φαγητό και οτιδήποτε άλλο της είναι διαθέσιμο.

Η χαρακτηριστική σύλληψη του συγκεκριμένου θεατρικού προσώπου θα μπορούσε να θεωρηθεί αρνητική από την κοινή γνώμη, μιας και η συγκεκριμένη γυναίκα συνεχίζει να εμπορεύεται παραμένοντας αλώβητη και άθικτη στον στρόβιλο τραγικών και σκληρών προσωπικών γεγονότων.

Η Άννα Φήρλιγγκ δημιουργήθηκε κατά τέτοιον τρόπο από τον συγγραφέα ώστε να προκαλεί την απέχθεια και την απόρριψη από το κοινό. Ελαχιστοποιώντας το συγκινησιακό στοιχείο από την συμπεριφορά της ο Μπρεχτ θέλησε να αποδώσει την τύφλωση μερικών αντιπροσώπων του ανθρώπινου είδους που αρέσκονται στον αφανισμό οποιονδήποτε αξιών προκείμενου να εξασφαλίσουν το συμφέρον του δικού τους μικρόκοσμου. Πράγματι, στο τέλος του έργου, η Άννα Φήρλιγγκ, αφού έχει χάσει και τα τρία παιδιά της συνεχίζει να εμπορεύεται η ηγαίνοντας να συναντήσει τον στρατό.

Η ηρωίδα του Μπρεχτ διακατέχεται από μια μονοσήμαντη αγωνία εμπλουτισμού η οποία καταλήγει στο τέλος του έργου σε αγωνία επιβίωσης.

Κατά την διάρκεια διαφόρων παραστάσεων ο ρόλος της "Μάνας Κουράγιο" δημιούργησε συγκίνηση στους θεατές, σε αντίθεση με τις προσδοκίες του συγγραφέα. Η Μπεμεπέδελ απέδωσε με τον καλύτερο τρόπο την αρχική σύλληψη του χαρακτήρα από τον συγγραφέα: ασυγκίνητη, ψυχρή, με μόνη εξαίρεση την εκπληκτική σκηνή όπου σέρνουν μπροστά της τον γιο της νεκρό, κατάφερε να παρασύρει το κοινό στον μικρόκοσμο όλων αυτών των ανθρώπων που εμπορεύονται την ανθρώπινη δυστυχία. Βέβαια, ο θεατής που δεν μπορεί παρά να συγκινηθεί τελικά, αποστασιοποιημένος από τις οποίες αδυναμίες της "Μάνας Κουράγιο" βλέπει στο πρόσωπο αυτής της γυναίκας την τραγικότητα του ανθρώπου απέναντι στον πόλεμο.

Η ηθοποιός, χάρη στην ερμηνευτική της εμβέλεια, γίνεται ο κεντρικός άξονας όλης της παράστασης γύρω από την οποία οργανώνονται όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα.

Η Μιχαηλίδη με μια υπέροχη δυναμική έκφρασης και κινησιολογίας ερμήνευσε με τον καλύτερο τρόπο τον εσωτερικό κόσμο της μουγκής Κάτριν.

Ο Χάρης Εμμανουήλ ως αφηγητής δημιούργησε μια ενδιαφέρουσα φιγούρα.

Ωστόσο η ερμηνεία των υπόλοιπων νέων ηθοποιών δεν ανταποκρίνεται στο ύψος του έργου.

Η σκηνοθετική ανάγνωση του Γιώργου Μιχαηλίδη απέδωσε σωστά την ατμόσφαιρα του έργου προσεγγίζοντας με ιδιαίτερη ευστοχία τις συγκρουσιακές στιγμές του κειμένου. Ενδιαφέρουσα πρόταση η ακινητοποίηση των ηθοποιών στο τέλος κάθε πράξης. Η στατικότητα του πλαισίου προβάλλει την τραγική αντίθεση : οι ήρωες ακινητοποιημένοι χάνονται μέσα στην δίνη του χρόνου και του πολέμου. Μ/αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η έννοια της αποστασιοποίησης η οποία αποτελεί κύριο άξονα της δραματολογικής άποψης του Μπρεχτ .

Πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε ότι ο ρυθμός του έργου δεν αποδόθηκε σωστά με αποτέλεσμα να χάνεται το δραματολογικό ύφος του έργου.

Επιτυχημένη η σκηνογραφική διεύθυνση του σκηνικού χώρου, που με σημείο αναφοράς τον "αραμπά" της "Μάνας Κουράγιο", μπόρεσε να αποδώσει την ζοφερή ατμόσφαιρα του πολέμου.

Οι φωτισμοί καθώς και η μουσική διδασκαλία της Αγνής Ντούση συμπληρώνουν σωστά την υφολογία της παράστασης. ■

**Η Μάρη Ρεντζέπη είναι Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Σαρβόννης, Φιλολόγος-Θεατρολόγος*

ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Μπέρτολτ Μπρεχτ: Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης

Σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης

Σκηνικά Κοστούμια: Αγνή Ντεσάου

Μουσική Διεύθυνση: Ιάκωβος Κονιτόπουλος

Μουσική Διδασκαλία: Νανά Θρασυβουλίδου

Εκαβη

Η περιπέτεια της ανάγνωσης ενός
θεατρικού έργου, τόσο σε επίπε-

**ΜΑΙΡΗ
ΝΤΙΝΟΥ***

δο παραγωγής (σκηνοθεσία) όσο και σε
επίπεδο πρόσληψης (κοινό), ξεκινά από τη
στιγμή της επιλογής του έργου και την
προδηλωμένη -όχι πάντα- προθετικότητα
του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα της πα-
ράστασης, την οποία δεν μπορεί να μη λά-
βει υπόψη της η σύγχρονη κριτική, και
φτάνει ως τα πεδία αναμονής του θεατή,
τα οποία ικανοποιούνται ή όχι και εκδη-
λώνονται ανάλογα σ' αυτό το "μετά το χει-
ροκρότημα" που απομένει στη ψυχή και
στο μυαλό του.

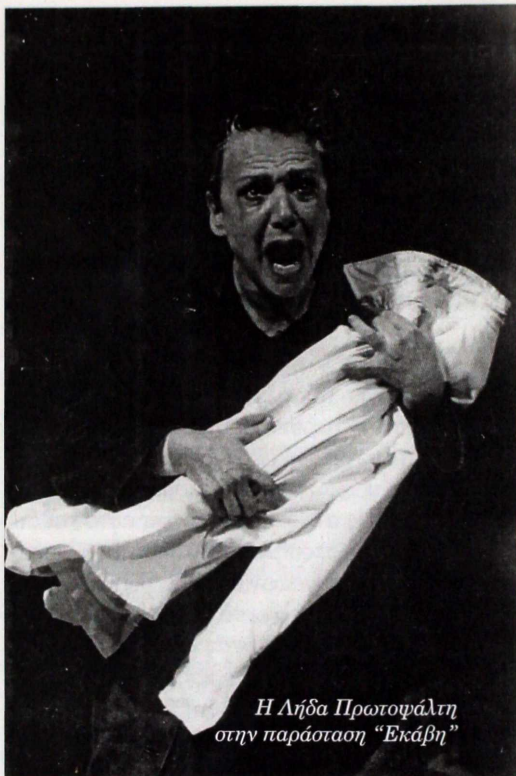
Ο σκηνοθέτης Θανάσης Παπαγεωργίου
στο έργο "Εκάβη" του Ευριπίδη, το οποίο
ανέβασε φέτος στο θέατρο Στοά, δηλώ-
νει στο πρόγραμμα τις αρχές που διέπουν
τη σκηνοθετική του άποψη και χαρακτη-
ρίζονται από την έρευνα, την ευθύνη και
τη θρησκευτική ευλάβεια προς τα μεγά-
λα επιτεύγματα του πολιτισμού, αλλά κυ-
ρίως τη συνειδητή επιλογή του κλειστού
χώρου, γιατί όπως υποστηρίζει "το υπαί-
θριο θέατρο δεν προσφέρεται να επικοι-
νωνήσει ο θεατής με τον τραγικό λόγο,
δεν προσφέρει συγκέντρωση ούτε για
τον ηθοποιό ούτε για το θεατή". Κι ακόμα
ότι εκεί "οι θεατές συμπεριφέρονται ό-
πως στο γήπεδο". Σύμφωνα με τις από-
ψεις του ίδιου του σκηνοθέτη "έχει ανά-
γκη κυρίως το αρχαίο δράμα από επικοι-
νωνία και μέθεξη" γιατί τείνει να γίνει σκέ-
το θέαμα που βασίζεται σε ευρήματα και
εντυπωσιασμούς ή σκηνοθετισμούς, ερ-
μηνευτικούς ναρκισσισμούς και εξειδίκευ-
ση, πράγματα τα οποία δεν αποδέχεται,
γιατί "κάποτε πρέπει ν' ακουστεί ο Λόγος,
ο οποίος αδικείται στο υπαίθριο θέατρο,
και να γίνει κατανοητός αν θέλουμε να
σεβόμαστε την κληρονομιά μας".

Αναμφισβήτητη η μεταθεατρική κατάστα-

ση στην Ελλάδα, η μεταθεατρική
αισθητική και ηθική, στις σύγχρο-

νες παραστάσεις αρχαίου δράματος, ση-
ματοδοτούνται από ακραίες σκηνοθετικές
ενέργειες που συνιστούν αυθαιρεσίες και
αισθητικές αποκλίσεις, εξυπηρετούν την
προβολή του προσωπικού μύθου του σκη-
νοθέτη ή οικονομικά συμφέροντα από τη
μία και από την άλλη χαρακτηρίζονται α-
πό ροπές του κοινού προς τη θεαματικό-
τητα και τη φαντασμαγορία, την κοσμικό-
τητα των καλοκαιρινών φεστιβάλ και τον
πανηγυρικό τους χαρακτήρα.

Δυνάμεις αντίστασης σε όλα αυτά καθο-
ρίζουν τη στάση κάποιων σκηνοθετών, και
του Θ. Παπαγεωργίου, να επιλέγουν κλει-
στούς χώρους για το ανέβασμα αρχαίου
δράματος. Ξεκινώντας από την Ποιητική
του Αριστοτέλη, ο οποίος υποστηρίζει ό-
τι μύθος είναι "μέγιστον δέ πάντων ή τών
πραγμάτων σύστασις" και "ή όψις ατεχνο-
τέρα πάντων" και φτάνοντας ως τις σύγ-
χρονες τάσεις της νέας αισθητικής της
κειμενικής απόλαυσης, διαπιστώνουμε ό-
τι η σύγχρονη αναγκαιότητα προβάλλει το
αίτημα όχι απλά να ακούγεται ο τραγικός
λόγος και να κατανοείται η διαχρονική α-
λήθεια του και γνώση, αλλά και να στο-
χεύει με τα σύγχρονα εκφραστικά μέσα
εκφοράς του που εσκεμμένα επιλέγει ο
σκηνοθέτης, στη διαπλοκή ψυχισμών,
στην πρόκληση της συγκίνησης. Η διττή
λειτουργία του λόγου/Λόγου, λεκτική και
παραλεκτική, εμπεριέχει την κατανόηση
και την συγκίνηση. Έτσι επιτυγχάνεται η
"όσμωση" του ευαισθητοποιημένου στο ε-
δώ και τώρα κοινού με τις ποιότητες και
οντότητες του εκεί και τότε, πραγματώ-
νεται η ενεργειακή θεατρικότητα, επαλη-
θεύεται ο επικοινωνιακός χαρακτήρας και
η επικαιροποίηση του αρχαίου μύθου. Στον
κλειστό χώρο σίγουρα ο σκηνοθέτης α-



*Η Λίδα Πρωτοψάλτη
στην παράσταση "Εκάβη"*

ποφεύγει τα σημεία ολισθηρότητας της παράστασης-αδυναμία συγκέντρωσης, απόσπαση της προσοχής, ψυχολογία του όχλου-αλλά από την άλλη μεριά χάνεται κάτι από τη μαγεία της "ιερής γεωμετρίας του χώρου" του υπαίθριου θεάτρου, στο οποίο οι συντελεστές πρέπει να ακολουθήσουν άλλους κανόνες ερμηνείας.

Η παράσταση "Εκάβη" του Ευριπίδη στο κλειστό θέατρο της Στοάς ανταποκρίθηκε σε γενικές γραμμές στις αρχές και τις προθέσεις του σκηνοθέτη, εκτός κάποιων σημείων. Στο τραγικό κείμενο το πρόβλημα της ενότητας του έργου με τα δύο μέρη, τους δύο μύθους ή τις δύο τραγωδίες (την τραγωδία της Πολυξένης και την τραγωδία του Πολύδωρου) ο Ευριπίδης το λύνει με την εσωτερική συνοχή του μύ-

θου, που την εξασφαλίζουν η προλογική ρήση του φαντάσματος του Πολύδωρου (προϊδεασμός και συνάμα προοικονομία), ο χώρος που ενώ διασπάται σε δύο χωριστά μέρη δεν ενοχλεί καθόλου την πλοκή, αλλά και κάποια ισχυρά συνδεδεμένα στοιχεία που ακολουθούν, όπως τα σκοτεινά προαισθήματα του πρώτου μέρους τόσο του χορού όσο και της μάνας Εκάβης για το χαμένο γιο της, η καλά μελετημένη ανύψωση με την παρθενική ευγένεια, αυτοθυσία της Πολυξένης και το θαυμασμό των εχθρών, κυρίως όμως η εσωτερική συνοχή της θεματικής του πόνου, όλη η κλιμάκωσή του, η κορύφωσή του και ο μετρισμός του στο πρώτο μέρος και η μετάλλαξή του σε θυμό και εκδίκηση στο δεύτερο μέρος, ένας πόνος διάχυτος σε μοιρολόγια και διαλογισμούς της τραγικής μάνας.

Στην παράσταση ο σκηνοθέτης φρόντισε να εκφράσει αυτά τα σημεία συνοχής, σημεία διανοητικά, συγκινη-

σιακά και αισθητικά, στήνοντας το σκηνικό του σύμπαν με λιτές γραμμές, ηχητικά και οπτικά ευρήματα, ακουστικά εφέ, συμβολισμούς στα σκηνικά αντικείμενα, στις χειρονομίες, στη μιμική των προσώπων, με κοστουμία-φορείς ιστορικών επιστρωματώσεων μεταγενέστερων εποχών, τα οποία δεν απέβησαν τελικά σε βάρος της συνολικής ενότητας του δράματος, αν και ετερόκλητα, παρά συντέλεσαν στη θεμελιώδη συνοχή της δράσεως και στη γενική υφολογία της παράστασης. Την ποιότητα της υφολογικής και ποιητικής υπόστασης της παράστασης τη διασφάλισαν τα ποιητικά φτερουγίσματα πουλιών που προαναγγέλλουν το θάνατο των δύο παιδιών της Εκάβης, δηλωτικά των κακών προαισθημάτων, η όρθια με τη σκυφτή εναλλάξ φιγούρα της τραγικής ηρω-

ίδας, που διατρέχει όλο το έργο υποδηλώνοντας την ορθή λογική απ'τη μια των παρεκβατικών διαλογισμών της κι από την άλλη το άκρατο συναίσθημα του πόνου. Ακόμα το συμβολικό σύρσιμο του χορού επί σκηνής, οι συμβολικές χειρονομίες του αιμάτινου αποτυπώματος των δαχτύλων της Εκάβης στα πρόσωπα των αιχμάλωτων γυναικών, η παραλογισμένη κίνηση της μάνας που θηλάζει το νεκρό παιδί της, οι μορφασμοί πόνου στα πρόσωπα που μοιάζουν με αρχαία προσωπεία λύπης, η υποβλητική μουσική του Ν. Ξυδάκη, που σαν αόρατο νήμα συνδέει επεισόδια και σκηνές και τέλος η καθαρότητα της εκφοράς του ποιητικού λόγου με την εξίσου ποιητική μετάφραση του Κ. Μύρη συνθέτουν ώστε ν'ακουστεί ο τραγικός λόγος, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι προκάλεσαν και ρίγη συγκινήσεως οι φωνές των ηθοποιών. Ο τραγικός λόγος πρώτα απ'όλα απαιτεί φωνή του ηθοποιού, να έρχεται κάποια στιγμή που να θέλεις να κλείσεις τα μάτια και ν'ακούς μόνο φωνή, αυτό που ο Μπαρτ στην "Απόλαυση του κειμένου" αποκαλεί "χάντρα" της φωνής, όπου μπορείς ν'ακούς τη σκουριά των συμφώνων, την ηδύτητα των φωνηέντων, μια ολοκληρή στερεοφωνία και όχι απλά τη σαφήνεια των μηνυμάτων, το θέατρο των συγκινήσεων. Η φωνή της Εκάβης-Πρωτοψάλτη διέθετε κάποιες φωνητικές ποιότητες σε σχέση με τη γλώσσα και τη ψυχολογία, η ένταση των τονικών της διακυμάνσεων και η ρυθμική εναλλαγή τους όμως δεν άγγιξαν τα όρια της πρόκλησης της συγκίνησης.

Όσον αφορά τα υπόλοιπα σκηνοθετικά ευρήματα, τις ακίνητες φιγούρες των φρουρών επί σκηνής, τις σκιές τους στον τοίχο και την προβολή τους σε σε οθόνη (μπορούσε να δημιουργηθεί αυτή η ψευδαίσθηση με το λεπτό δίχτυ ψηλά στο τοίχο της σκηνής) δημιουργούσαν μεν μια

αισθητική περιπλάνηση του βλέμματος του θεατή, αλλά δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν ουσιαστικό κλίμα τραγικότητας, όπως και το κύλισμα της μπάλας σε στιγμές πλοκής ή η φωνή του Οδυσσέα-Παπαθανασίου από τα δύο μικρόφωνα έδωσαν την εντύπωση ότι στοχεύουν στον αιφνιδιασμό του κοινού με εντυπωσιακές και μόνο παρεμβάσεις ήχου και εικόνας. Το πρωτοποριακό, όταν βασιζεται στη βαθιά μελέτη του μύθου και αγγίζει την ουσία του για να την αναδείξει δημιουργώντας τραγικότητα, τότε μόνο δικαιοδοτείται να απαγορεύεται από κανόνες και νόμους της νέας αισθητικής, της καινοτομίας και τολμηρής ευρηματικής τεχνικής σαν σύγχρονης γλώσσας. Αλλιώς κινδυνεύει να γίνει όργανο σκηνοθετικού εντυπωσιασμού.

Σε επίπεδο ερμηνειών ξεχώρισε η Εκάβη-Πρωτοψάλτη σα δρώσα δύναμη τριβής και πιέσεως, σα μάνα τραγική, αιχμάλωτη πολέμου, ηττημένη και θύμα, ενσάρκωση της ιδέας του πόνου στο πρώτο μέρος, που μετατρέπεται σε θύτη, δράστη, δύναμη κρούσεως και ενσάρκωση της ιδέας της εκδίκησης στο δεύτερο μέρος, και ο χορός σε κάποιες στιγμές του. Η αρχική πρόθεση του σκηνοθέτη να ακουστεί και να κατανοηθεί ο τραγικός λόγος δικαιώθηκε. Επιφυλάσσομαι να πω αν επιτεύχθηκε και η περίφημη μέθεξη του θεατή. ▼

**Η Μαίρη Ντίνου είναι φιλόλογος.*

Θεατρική εταιρία ΣΤΟΑ

Ευριπίδη: Εκάβη

Μετάφραση: Κ.Χ. Μύρης

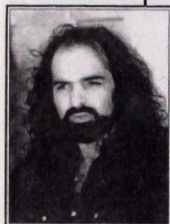
Σκηνοθεσία: Θανάσης Παπαγεωργίου

Μουσική: Νίκος Ξυδάκης

Σκηνικά: Κοστούμια: Λίλη Πεζανού

Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΚΑΙ Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΛΕΩΝΙΔΑΣ
ΛΟΪΖΙΔΗΣ*



Κατά περιόδους στην ιστορία του θεάτρου, η ευθύνη για την ερμηνεία ενός έργου -βάρυνε διαφορετικούς ανθρώπους. Στους Έλληνες υπεύθυνοι ήταν συνήθως ο συγγραφέας ή ο χορωδός -ο άνθρωπος που δίδασκε την χορωδία- οι οποίοι και αναλάμβαναν το βάρος της όλης οργάνωσης παραγωγής. Στον Μεσαίωνα, την εργασία αυτή αναλάμβανε κάποιος ιερωμένος ή ο επικεφαλής των εργατών ή όποιος είχε την ιδέα να ανεβεί ένα θεατρικό έργο. Όταν δημιουργήθηκαν οι περιπλανώμενοι θίασοι, υπεύθυνος για το ανέβασμα του έργου ήταν συνήθως ο μάναντζερ, ο οποίος μπορεί να ήταν και ένας από τους ηθοποιούς, ο συγγραφέας ή και τα δύο. Στον 18^ο αιώνα, μετά τις δημιουργικές αναλαμπές της Αναγέννησης, το θέατρο έγινε ο οίκος του πρωταγωνιστή. Το έργο κοβόταν και ραβδόταν προκειμένου να αναδειχθεί η τεχνική ή η προσωπικότητα του πρωταγωνιστή. Και ήταν βασικά απόφαση του πρωταγωνιστή αυτού τι θα ακουγόταν και τι θα λάμβανε χώρα στη σκηνή.

Οι συνάδελφοί τους, προς μεγάλη δυστυχία τους, εξαρτώνταν από την προσωπική τους εφευρετικότητα. Καθένας έπρεπε να επεξεργαστεί μόνος του την εκτέλεση του ρόλου τους, χωρίς να επεμβαίνουν στην προσωπικότητα του ρόλου του πρωταγωνιστή. Η ευχή όλων ήταν όλες αυτές οι διαφορετικές εκτελέσεις να σμίγουν όμορφα πάνω στη σκηνή αποδίδοντας μια παραγωγή με συνοχή. Σε κάποιες περιπτώσεις, η ευχή αυτή έβγαине, στις περισσότερες περιπτώσεις όμως όχι.

Σήμερα, τα πράγματα δεν αφήνονται στην τύχη. Προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα, ο Δούκας του Σαξ-Μάινινγκεν, μαζί με το θίασό του στο Βερολίνο, ανέδειξε τα σημαντικά οφέλη που μπορούν να προέλθουν από την σκηνοθεσία ενός μόνο νοήμονα νου. Οι αρχικές σκέψεις και προθέσεις του συγγραφέα μπορούσαν έτσι να διαλευκανθούν, να αξιολογηθούν και να τονισθούν, ώστε να αποδοθεί το αληθινό σχήμα του έργου. Το παράδειγμα του Δούκα ακολούθησαν σύντομα ο Αντρέ Αντουάν και το Ελεύθερο Θέατρό του στο Παρίσι, ο Γιάκομπ Γκράιν στο Ελεύθερο Θέατρο στο Λονδίνο και ο Κωνσταντίν Στανισλάβσκι στο Μοσχοβίτικο Θέατρο Τέχνης στη Ρωσία. Τέλος, με την άφιξη των Αντόλφ Απία, Μαξ Ράινχαρτ και Λέοπολντ Γιέσερ στην Γερμανία, του Χάρλεϋ-Γκράνβιλ Μπάρκερ στην Αγγλία, των Ντέιβιντ Μπελάσκο και Ωγκούστιν Ντάλυ στις ΗΠΑ, η θέση του σκηνοθέτη "regisseur" ως τελικού ελεγκτή στην καλλιτεχνική άποψη της εκάστοτε παραγωγής, εδραιώθηκε. Έτσι απaráλλαχτη παραμένει και σήμερα.

Οι άνθρωποι αυτοί απέδειξαν, προς τέρψιν των περισσοτέρων από ε-



Από την παράσταση "Ο Βυσσινόκηπος" του Άντον Τσέχοφ

μάς, πως ο σκηνοθέτης και είναι και πρέπει να είναι υπεύθυνος για την οργάνωση κάθε πλευράς της παραγωγής-ηθοποιία, σκηνικά, φωτισμός, κοστούμια, μουσική-ώστε να μπορεί να αποδώσει μια συμπαγή και ενιαία επίδραση στο κοινό, πιθανότατα αυτήν που ήθελε να επιδείξει και ο συγγραφέας.

Εξάλλου, ο συγγραφέας είναι ο πρωτότυπος καλλιτέχνης στο θέατρο, όπως ακριβώς και ο συνθέτης σε ένα μουσικό κομμάτι ή ο αρχιτέκτονας στην αρχιτεκτονική. Οι ιδέες του συγγραφέα, οι χαρακτήρες του είναι αυτές που θα παρουσιαστούν στο κοινό. Οι άνθρωποι που συντελούν στο αποτέλεσμα, είναι καλλιτέχνες υποκριτικής. Αυτό επ' ουδενί δεν σημαίνει ότι η τέχνη τους είναι κατώτερη. Απλώς, διαφορετική.

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Ως ο καπετάνιος της ομάδας υποκριτικής, ο σκηνοθέτης έχει μία τριδιάστατη αποστολή: Πρώτα, πρέπει να διευκρινίσει με σαφήνεια ποια είναι η επίδραση που ο συγγραφέας ήθελε να έχει το έργο του. Δεύτερον, πρέπει να διαμορφώσει ένα τέτοιο σχέδιο παραγωγής, ώστε να περάσει το νόημα του έργου στο κοινό. Τρίτον, πρέπει να επιστρατεύσει όλες τις τέχνες του Θεάτρου, για να θέσει το σχέδιό του σε λειτουργία, για να δημιουργήσει και να διατηρήσει την αυταπάτη του αληθινού, πράγμα απαραίτητο για την εκτίμηση του κοινού.

Είναι μια επίπονη εργασία. Για να επιτύχει ο σκηνοθέτης, πρέπει να έχει την κριτική ικανότητα να κατανοήσει τις προθέσεις του θεατρικού συγγραφέα, την φαντασία να τις πραγματοποιήσει καθώς και την γνώση των θεατρικών τεχνών.

Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Προκειμένου να κατανοήσει ένα έργο ο σκηνοθέτης, πρέπει να το δει από όλες τις πλευρές. Πρέπει να ανταποκριθεί στην συναισθηματική επάρκεια που προσδίδει, να κατανοήσει το διανοητικό περιεχόμενο, να αναγνωρίσει την αισθητική ποιότητα και να ανακαλύψει από τεχνικής απόψεως τα "δυνατά" του σημεία και τις αδυναμίες του έργου.

Ένα από τα πιο βασικά σημεία, είναι η πρώτη ανάγνωση του έργου. Κατά τη διάρκεια αυτής, πρέπει να μην υπάρχει καμία διακοπή, ώστε ο σκηνοθέτης να μπορεί να έχει μια καθαρή άποψη του έργου. Μετά μπορεί να αποθηκεύσει αυτήν στο μυαλό του και να την ανακαλεί όταν γίνονται πρόβες, προκειμένου να παράγει τα ίδια συναισθήματα και αργότερα στο κοινό. Μόνο όταν έχει θέσει την βάση, σύμφωνα με την οποία μπορεί να κάνει και διορθώσεις, πρέπει ο σκηνοθέτης να ξαναδιαβάσει το



Ο Σωτήρης Χατζάκης και η Λύδια Κονιόρδου στην παράσταση "Η Φόνισσα" του Αλ. Παπαδιαμάντη, στο θέατρο Πολιτεία

έργο κριτικά, αρχίζοντας να δημιουργεί ένα πλάνο παραγωγής.

Ένα από τα πρώτα πράγματα για τα οποία πρέπει να αποφανθεί, είναι ο τύπος του έργου με το οποίο έχει να κάνει. Είναι μια κωμωδία τρόπων συμπεριφοράς ή κωμωδία καταστάσεων; Υψηλή ή χαμηλή; Ή, αναλύοντάς το περισσότερο, διαπιστώνει ότι πρόκειται για φάρσα; Είναι ένα σοβαρό έργο, μια τραγωδία, δράμα ή μελόδραμα; Ποια είναι τα κίνητρα; Η εικόνα του πρωταγωνιστή; Εάν υπάρχει το στοιχείο της φαντασίας, πόσο σημαντικό είναι αυτό; Πρέπει να το αντιμετωπίσει κανείς σαν φαντασία, κωμωδία ή δράμα; Σε ποια πλευρά πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση;

Μετά πρέπει να θεωρήσει τα διάφορα στοιχεία του έργου -την ιστορία, την πλοκή, τους χαρακτήρες, την γλώσσα, το θέαμα, τη διάθεση, την ιδέα. Τα στοιχεία ποικίλουν σε σπουδαιότητα από έργο σε έργο. Ο σκηνοθέτης πρέπει να αποφασίσει σε ποια στοιχεία θα στρέψει κυρίως την προσοχή του προκειμένου να αποδώσει συναισθηματικά το νόημα αυτό στο κοινό. Ποιος είναι ο βασικός στόχος του έργου; Να ενημερώσει ή να διασκεδάσει τον θεατή; Εάν ισχύει το δεύτερο, τότε ίσως να υποβάλονται και μια ήττερη ιδέα που να μπορεί να προσδώσει και άλλα στον θεατή εκτός από διασκέδαση. Πόσο σημαντικό είναι οι χαρακτήρες του έργου; Εάν αναπτυχθούν και περαιτέρω, θα τελειοποιήσει την παράσταση ή απλά θα παρεμποδίσει την ροή της υπόθεσης; Πόσο σημαντική είναι η διάθεση; Πρέπει να δοθεί έμφαση σε αυτήν ή πρέπει να υποβαθμιστεί; Κατά πόσον εξαρτάται το έργο από τη γλώσσα; Μερικές φορές η σωστή γλώσσα ανεβάζει τη διάθεση. Άλλες φορές πάλι, απλώς "φέρει" την ιστορία. Και το θέαμα; Πρέπει να ανέβει μια υπερπαραγωγή ή κάτι τέτοιο θα καταποντίσει το έργο; Είναι ένα έργο με μεγάλη πλοκή, είναι ηθικοπλαστικό ή μια ιστορία που διηγείται σε επεισόδια; Είναι ένα δράμα με βαθιά πλοκή ή δεν πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση; Είναι ένα μελόδραμα, όπου κάθε σκηνή πρέπει να γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στον θεατή πριν προχωρήσουμε στην επόμενη; Εάν είναι ηθικοπλαστικό, ίσως οι αλλαγές πρέπει να γίνονται αμυδρά αντιληπτές στον θεατή, έτσι ώστε μόλις να το καταλαβαίνει όταν γίνεται κάποια αλλαγή στην πλοκή. Αυτές είναι μερικές από τις παραμέτρους που πρέπει να λάβει υπόψη του ο σκηνοθέτης προτού να συνεχίσει με την ανάλυση του έργου. Πρέπει επίσης να λάβει υπόψη του το στυλ. Δύο είναι εδώ οι βασικές παράμετροι: Η ορθότητα στην επιλογή του στυλ και η τυπικότητα στην επίδειξη του.

Μερικοί σκηνοθέτες δυστυχώς σκηνοθετούν το κάθε έργο με τον ίδιο τρόπο. Τον δικό τους τρόπο! Αυτό συμβαίνει συνήθως λόγω έλλειψης γνώσεων όσον αφορά στο στυλ ή αδυναμία αναγνώρισης της σημαντικότητας του στυλ για μια ενδιαφέρουσα και ικανοποιητική παράσταση. Αποτέλεσμα; Η ομοιότητα σε όλα τα έργα που ανεβάζει ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης και η παραβίαση του πνεύματος του συγκεκριμένου έργου. Το στυλ που επιλέγει ο σκηνοθέτης πρέπει να είναι ίδιο με αυτό του έργου, εκτός κι αν υπάρχουν δικαιολογημένες αιτίες για κάτι διαφορετικό. Όταν ανεβάζει κανείς τον Άμλετ σε στυλ ελληνικής τραγωδίας, για παράδειγμα, κατακρεουργεί την αιματηρή του ζωντανία, την ροή της δράσης, την προσωπική και πνευματώδη αυτοεξέταση στο έργο και το καθιστά ένα βαρετό θέαμα. Όταν κανείς ανεβάζει τον Οιδίποδα σε στυλ ελισαβετιανής τραγωδίας, του διαλύει την ηρεμία, την ελεγειακή πρόοδό του στην καταστροφή και καταλήγει κανείς σε μια ρηχή και ασήμαντη παραγωγή.

Το να επιλέξει κανείς ένα συγκεκριμένο στυλ είναι το ένα ζητούμενο. Το να το διατηρήσει είναι άλλο ζήτημα. Και η διατήρηση του στυλ καθ' όλη τη



Ο Γιάργος Αρμένης στο "Φεγγαρόφωτο" του Χαρολντ Πίντερ

διάρκεια του έργου είναι εξίσου σημαντική με την αρχική του επιλογή. Δεν υπάρχει τίποτα πιο ενοχλητικό για τον θεατή, για παράδειγμα, από το να έχει μπει σε ένα κλίμα μοντέρνης κωμωδίας και ξαφνικά ένας από τους χαρακτήρες να κατέβει προς τους προβολείς αναφωνώντας έναν διάλογο τύπου Σέρινταν. Το κοινό όχι μόνο εκπλήσσεται, αλλά αποπροσανατολίζεται κιόλας. Η κεντρική οπτική γωνία, η οποία και του έχει δοθεί, ξαφνικά αλλάζει και δεν γνωρίζει πώς να αντιμετωπίσει το υπόλοιπο έργο. Οι πιο ευαίσθητοι θεατές μάλιστα, μπορεί και να νιώσουν άβολα. Η πιστότητα όσον αφορά το στυλ δεν αφορά μόνο στο γράψιμο ή στην ηθοποιία αλλά δρα σε όλα τα στοιχεία της παραγωγής. Δεν είναι πάντα εύκολο ή δυνατόν να διατηρήσει κανείς την πιστότητα στο στυλ. Δεν έχουν όλοι οι σκηνοθέτες που θέλουν να ανεβάσουν Οιδίποδα ή την Αντιγόνη ένα θέατρο ανάλογο με των ελληνικών. Μπορεί να μην έχει στη διάθεσή του ούτε καν ένα γήπεδο ποδοσφαίρου. Κατά πάσα πιθανότητα, δεν θα μπορεί να βρει κανείς εύκολα ηθοποιούς που να μπορούν να αναγνώσουν με συνέπεια την ποίηση του Σοφοκλή ή του Ευριπίδη. Όπως επίσης κι ένας σκηνοθέτης που θέλει να ανεβάσει τον Μάκβεθ ή την Δωδεκάτη Νύχτα, δεν είναι εύκολο να βρει μια Ελισαβετιανή σκηνή. Όπως και να έχει όμως η κάθε περίπτωση, πρέπει να ακολουθεί όσο πιο πιστά μπορεί τις αλλαγές της περιόδου, το στυλ της ηθοποιίας, τον τύπο της κίνησης και το πνεύμα του θεατρικού έργου. Πρέπει να θυμάται ότι ακόμα κι αν φορούν μοντέρνα κοστούμια, οι ηθοποιοί που παίζουν Σαίξπηρ, δεν μπορούν να μιλούν μοντέρνα ή να κινούνται με τέτοιο τρόπο. Εάν επιχειρήσουν κάτι τέτοιο, τότε το αποτέλεσμα θα είναι "αποπροσανατολιστικό ή ακόμα χειρότερα συγχεώμενο". □

*Ο Λεωνίδας Λοιζίδης είναι σκηνοθέτης.

ΜΙΖΟΓΚΟΥΤΣΙ ΚΑΙ ΚΟΚΤΩ

Έξι βιβλία παρουσιάζονται αυτή τη φορά. Φιλοδοξούν να προβληματίσουν τον αναγνώστη, να τον ενημερώσουν και να τον ευχαριστήσουν. Βιβλία θεωρητικά για τον κινηματογράφο, την επικοινωνία και την τέχνη σας προτείνουμε αυτή τη φορά.



Λεβ Κουλέσοφ, “Η τέχνη του κινηματογράφου”, εκδόσεις Αιγόκερος, τρίτη έκδοση, σ.σ. 125 Αθήνα 1999. Αν και ο κινηματογράφος γεννήθηκε στην Γαλλία (τουλάχιστον επίσημα), από τους αδελφούς Λυμιέρ, διαμορφώθηκε σαν τέχνη στη Ρωσία. Το μοντάζ, η αισθητική, η μορφική και εννοιολογική ανάλυση, όλα αυτά και άλλα αναπτύχθηκαν στη Ρωσία για να απλωθούν αργότερα αυτές οι θεωρίες στην Ευρώπη και, διαμέσου αυτής, στην Αμερική. Σήμερα το ότι απολαμβάνουμε από την πιο ψηλή μέχρι την στοιχειώδη αισθητική αξία σε ένα κινηματογραφικό έργο, νομίζω ότι το οφείλουμε σε θεωρητικούς και διανοητές της Ρωσίας που έδρασαν από τη πρώτη κιόλας δεκαετία του περασμένου αιώνα. Πρέπει να θυμηθούμε ότι από το 1910 ο κινηματογράφος στην τσαρική Ρωσία ανθούσε, ήταν κιόλας μια βιομηχανία. Παράλληλα υπήρχε η κινηματογραφική εκπαίδευση ως τμήμα μιας συνολικής εκπαίδευσης για την Τέχνη.

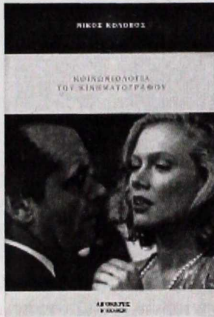
Ο Κουλέσοφ θεωρείται και είναι από τους πρώτους θεωρητικούς του κινηματογράφου. Από 15 χρόνων εκπαιδεύεται στην Σχολή Ζωγραφικής, Αρχιτεκτονικής και Γλυπτικής με την πρόθεση να γίνει ζωγράφος. Γρήγορα όμως τον τράβηξε η σκηνογραφία και η εργασία που βρήκε δίπλα στον αναγνωρισμένο σκηνοθέτη Ευγκένι Μπάουερ ήταν η αρχή της θεωρητικής και πρακτικής ενασχόλησης με τον κινηματογράφο. Όταν ο Μπάουερ πέθανε, ο Κουλέσοφ ανέλαβε να τελειώσει την ταινία, μετά υπόγραψε συμβόλαιο με αυτό το στούντιο για να γυρίσει ταινίες. Κάποιες παρατηρήσεις του κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, η επαφή του με φουτουριστές και φορμαλιστές, οι πρώτες σημειωτικές αναλύσεις των Ρώσων φορμαλιστών και του Γλωσσολογικού Κύκλου της Μόσχας, τον βοήθησαν να αναπτύξει την αισθητική του κινηματογράφου, να εντάξει σε αυτή απλά αφηγηματικά στοιχεία (για την λογοτεχνία) που ο κινηματογράφος δεν είχε ενσωματώσει. Με άλλα λόγια, πράγματα απλά για πρώτη φορά μορφοποιούνται, θεωρητικοποιούνται και είναι έτοιμα να χρησιμοποιήσουν στους σκηνοθέτες για να αναπτύξουν τις αφηγηματικές τους δομές. Το ότι ο Κουλέσοφ ήταν και σκηνοθέτης τον βοηθούσε να δοκιμάσει στην πράξη αυτές τις θεωρίες και να τις αναπτύξει ακόμη πιο πολύ.

Αναμφίβολα το κοινωνικό πλαίσιο στη Ρωσία (είμαστε ήδη στο 1917) βοηθά τον πειραματισμό και κατά συνέπεια την εξέλιξη της έρευνας. Ο Κουλέσοφ, και άλλοι αργότερα, βοηθούνται πολύ από το Κράτος που δίνει μεγάλη σημασία στον κινηματογράφο, βλέποντάς το και σαν ένα μέσο προπαγάνδας. “Εμείς κάναμε τον κινηματογράφο”, αναφέρει ο Πουντόβκιν. Ο Πουντόβκιν, ο Αϊζενστάιν, ο Καλοτόζοφ, ο Παρατζάνοφ και πολλοί άλλοι, σχεδόν όλοι οι σκηνοθέτες που από το 1920 σπούδασαν κινηματογράφο, ήταν μαθητές του. Σε αυτό το βιβλίο μελετάται το μοντάζ (σαν το θεμέλιο της κινηματογραφίας), το υλικό της κινηματογραφίας, η σκηνογραφία, η δουλειά του οπερατέρ, το σενάριο, η εκπαίδευση του ηθοποιού (υπάρχει και ένα αντίστοιχο βιβλίο του Πουντόβκιν για τον ηθοποιό, βλέπε τεύχος 1 αυτού του περιοδικού) και η παραγωγή (σαν διαδικασία οργανωτική, οικονομική κ.λπ.). Πιστεύω ότι αυτό το βιβλίο είναι από τα απολύτως απαραίτητα για αυτόν που θέλει να δουλέψει στον κινηματογράφο ή στην τηλεόραση (έτσι ώστε να συμπληρώσει την ελλιπέστατη εκπαίδευση στη χώρα μας), αλλά και για τον κινηματογράφοφιλο που θέλει να ξεδιπλώσει τα πλάνα των ταινιών που βλέπει, να διαβάξει με ευκολία το κινηματογραφικό κείμενο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Νίκος Κολοβός, "Κοινωνιολογία του κινηματογράφου", εκδόσεις Αιγόκερως, δεύτερη έκδοση, σ.σ. 171, Αθήνα 1988.

"Στην Ελλάδα υπάρχει κριτική κινηματογράφου. Παρατηρούμε ορισμένες απόπειρες για τη συγγραφή ιστορι-



ας του κινηματογράφου. Δεν έχει όμως διατυπωθεί, ούτε "εισαχθεί", συστηματικά μια θεωρία κινηματογράφου. Η θεωρία απλά επηρεάζει και διαμορφώνει την κριτική. Υπάρχουν μεταφράσεις ορισμένων θεωρητικών κειμένων σε αυτοτελή βιβλία ή σε περιοδικά. Περισσότερο όμως θα μιλούσαμε για αυτή την "ιθαγενή (ή ενδογενή) θεωρία" που μεταγράφεται και μεταφέρεται με την κριτική". Αυτά αναφέρει ο Νίκος Κολοβός στον πρόλόγό του. Κριτικός και ο ίδιος, αλλά και θεωρητικός του κινηματογράφου, εκφράζει εμπειριστωμένο λόγο και για την κριτική, αλλά και για την θεωρία του κινηματογράφου.

Δώδεκα χρόνια αργότερα τα πράγματα δεν έχουν αλλάξει πολύ. Το θεωρητικό έλλειμμα παραμένει, η δημιουργία δύο πανεπιστημιακών τμημάτων δεν βοήθησε πολύ, οι ι-διωτικές σχολές διδάσκουν κινηματογράφο σαν να δίδασκαν... μαγευική! Κατά συ-

νέπεια αυτό το βιβλίο διατηρεί τη σπουδαιότητά του. Ποια είναι η σχέση του κινηματογράφου, ως τέχνη, με το κοινωνικό υπόβαθρό της; Σαφέστατα κάθε μορφή τέχνης αναφέρεται σε ένα κοινωνικό σύνολο και από αυτά αντλεί τις αναφορές της. Αυτή, λοιπόν η διττή σχέση, που έχει αμφίδρομο χαρακτήρα, εξετάζεται σε αυτό το βιβλίο. Ο Κολοβός μετά από μια σύντομη αναφορά στην κοινωνιολογία, εξετάζει τον κινηματογράφο, δίνοντας ένα σύντομο ορισμό, και μετά κάνει μια κοινωνιολογική ανάλυση της τέχνης, στην αρχή, και μετά του κινηματογράφου, του κινηματογράφου ως τέχνη και ως μέσο μαζικής επικοινωνίας.

"Τεμαχίζει" την κινηματογραφική τέχνη στις συνιστώσες της, παραγωγή, εργασία, διαφήμιση, τηλεόραση, δηλαδή στις οικονομικές συνιστώσες που προσδιορίζουν ένα κινηματογραφικό έργο. Έτσι γίνεται κατανοητή η σχέση οικονομίας-αισθητικής, δηλαδή αποδίδεται η υλική βάση της κινηματογραφικής ιδεολογίας. Ένα έργο περιέχει ένα μήνυμα, αλλά ο τρόπος που θα το δείξει, όπως και το περιεχόμενο αυτού καθορίζεται από τις σχέσεις παραγωγής του. Αλλιώς παράγεται μια ταινία κάτω από μια αυστηρά καθοδηγούμενη κινηματογραφική βιομηχανία (π.χ. Χόλιγουντ, πρώην ΕΣΣΔ) και αλλιώς κάτω από ανεξάρτητες συνθήκες. Μπορεί κανείς να δει τις διαφορές ανάμεσα σε ταινίες του Χόλιγουντ, όπου συνυπάρχουν οι άμεσα ελεγχόμενες ταινίες, αυτές που προτείνουν μια άλλη κινηματογραφική ανάγνωση, πρωτοποριακή

σχετικά με άλλες, και με αυτές του αντεργκράουντ κινηματογράφου, π.χ. Τζάρμους, Χάρτλεϊ. Άλλωστε η τέχνη αναβαθμίζει τις αφηγηματικές της δομές μέσα από άκρως φιλελεύθερες συνθήκες.

Τέλος εξετάζεται το κινηματογραφικό έργο σχετικά με το κοινό του. Αυτό είναι και ο τελικός αποδέκτης, αυτός που καθορίζει αν μια πρόταση είναι πετυχημένη ή όχι, ή, ακόμα, αν έχει στοιχεία που μπορούν να τα εκμεταλλευτεί κάποιος στο μέλλον. Αυτό το τμήμα του βιβλίου είναι και το πιο ενδιαφέρον, αφού το κοινό είναι ο δείκτης για το πώς η βιομηχανική ανάπτυξη του κινηματογράφου εξελίσσεται, ανταγωνίζεται με άλλες (ανταγωνισμός μεταξύ εθνικών κινηματογραφιών). Όλα αυτά έχουν μια συνισταμένη: την ιδεολογία. Αν κάποιος κάνει μια λεπτομερή ανάλυση όλων αυτών των στοιχείων και μετά επιχειρήσει την σύνθεση, τότε θα έχει μια πλήρη εικόνα της ιδεολογίας που διέπει ένα έργο ή μια καλλιτεχνική τάση στον κινηματογράφο. Μπορούμε να πούμε ότι αυτό το βιβλίο κάνει μια ολοκληρωμένη και λεπτομερή ανάλυση της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου, συμβάλλει στην θεωρία της Έβδομης Τέχνης. Η ανάγνωσή του είναι εύκολη, χωρίς να χάνει την επιστημονικότητά της.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Συλλογικό, "Kenji Mizoguchi", Επιλογή κειμένων: Μπάμπης Ακτσόγλου, Μιχάλης Δημόπουλος, εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σ.σ.

174, Θεσσαλονίκη 2000.

Η δεύτερη σημαντικότερη έκδοση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, μετά από αυτή για τον Ρομπέρ Μπρεσόν, στην



οποία αναφερθήκαμε στο προηγούμενο τεύχος, είναι αυτή για τον Μιζογκούτσι. Σημαντικό επίσης είναι ότι αυτή η έκδοση πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στον Ιάπωνα σκηνοθέτη, δεν ήταν μια παράλληλη εκδήλωση του επίσημου προγράμματος του Φεστιβάλ. Πρόκειται για μια πολύ προσεγμένη έκδοση που φωτίζει και τις πιο άγνωστες πτυχές του έργου του Μιζογκούτσι. Υπάρχουν κείμενα του Μιχάλη Δημόπουλου, Γιάννη Βασιλειάδη, Νίκου Σαββάτη, Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, Ζαν Ντουσέ, Πασκάλ Μπονιτζέρ, Ντάμπλεϊ Άντριου, Ταντάο Σάτο, Ζακ Ομόν και Ντέιβιντ Μπρονγουέλ που είναι κάτι σαν εισαγωγή. Ακολουθούν δύο συνεντεύξεις, η μία με τον Χασούμι Τσουνέο, η άλλη με τον Χατζίμε Τακιζάουα. Μαρτυρίες συνεργατών και οι αναμνήσεις του Γιοσικάτα Γιόντα μας δίνουν μια γενική εικόνα του έργου του.

Για να περιτλανηθεί κάποιος σε όλο το έργο του Μιζογκούτσι θα πρέπει να διαβάσει τα κείμενα της φιλμογρα-

φίας. Εδώ ο αναγνώστης μπορεί να διαβάσει τους συντελεστές για κάθε ταινία και ακολουθεί ένα κείμενο του ίδιου του Μιζογκούτσι και μία ή δύο κριτικές για το συγκεκριμένο έργο. Έτσι μπορεί να μελετήσει όλο το έργο ίσως του πιο σημαντικού σκηνοθέτη της Ιαπωνίας ή να ανατρέξει σε κάποια ή κάποιες ταινίες. Ο Μιζογκούτσι έχει επηρεάσει πολλούς σκηνοθέτες σε όλο τον κόσμο (ανάμεσα σε αυτούς και τον Αγγελόπουλο). Σε αυτή την έκδοση μπορούμε να διακρίνουμε το φιλοσοφικό υπόβαθρο των ταινιών που γύρισε, κάνοντας πιο εύκολη την κατανόησή τους, ακόμα και από αυτόν που δεν είχε πιο πριν διαβάσει τίποτε για αυτές τις ταινίες.

ΚΩΣΤΙΑΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Ζαν Κοκτώ, Αντρέ Φρενιώ, "Κινηματογράφος και ποίηση", εκδόσεις Αιγόκερως, σ.σ. 78, Αθήνα 1986.



Όλο αυτό τα βιβλίο είναι μια συζήτηση μεταξύ του Αντρέ Φρενιώ και του Ζαν Κοκτώ. Ο Κοκτώ ήταν ποιητής πριν γίνει κινηματογραφιστής. Έμαθε την κινηματογραφική τεχνική για να μπορέσει να αποδώσει τις ποιητικές μορφές όπως είχαν εκφραστεί στο συνολικό έργο του πιο μπροστά.

Κατά συνέπεια η κινηματογραφική κάμερα δεν είναι τίποτε άλλο από ένα μέσο έκφρασης. Συσχετίζει τον κινηματογράφο με τις άλλες μορφές τέχνης, έτσι ώστε η τέχνη του κινηματογράφου να μην χάσει τίποτε από την εκφραστική δύναμη των άλλων τεχνών με τι ποιές έχει άμεση σχέση. "Για μένα η κινηματογραφία δεν είναι ένα ξεχωριστό μέσο έκφρασης. Όταν αναφερόμαι σε αυτή αναπόφευκτα θα αναφερθώ και στα άλλα μέσα έκφρασης που χρησιμοποιώ. Χρησιμοποιώ τη λέξη κινηματογραφία συνειδητά για να αποφυγίσει τη θανατή σύγχυση ανάμεσα στο μέσο που εκφράζει και σε αυτό που συνήθως αποκαλείται κινηματογράφος, μια κάπως διφορούμενη Μούσα γιατί αδυνατεί να περιμένει, ενώ όλες οι άλλες Μούσες (ζωγραφική, γλυπτική) μπορούν να περιμένουν". Αυτή είναι η απάντηση στον Φρενιώ, στην ερώτησή του αν επιθυμεί να συζητήσουν μόνο για τον κινηματογράφο.

Έτσι η συζήτηση επεκτείνεται και στις άλλες τέχνες. Μιλάει για τον κινηματογραφικό χρόνο, για τα πλάνα μεγάλης διάρκειας που μπορεί να κουράζουν τον θεατή, αλλά είναι αναγκαία υπό ορισμένες προϋποθέσεις. Θα μιλήσει για το οικονομικό σκέλος (προϋπολογισμός), ένα στοιχείο που μειώνει τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα, αφού "η κινηματογραφική Μούσα είναι πολύ πλούσια, πολύ εύκολα καταστρέφει σε μια μόνη προσπάθεια". Μιλά ακόμα για την επαναληπτική θέταση. Ο θεατής ίσως έχει την ανάγκη να δει περισσότερες της μία φορές να δει μια ται-

νία γιατί αυτή είναι όπως ένα βιβλίο που "πρέπει να διαβαστεί και να ξαναδιαβαστεί πριν πάρει την θέση που του ανήκει". Έτσι "η κινηματογραφία... αποτελεί ένα δυναμικό όπλο για την προβολή της σκέψης, ακόμα και για ένα πλήθος που παρουσιάζεται παρ'όρθυμο να την αποδεχτεί".

Διαβάζοντας αυτό το βιβλιοσυζήτηση μπορεί κανείς να κατανοήσει κάποιες από τις ποιητικές δομές του κινηματογράφου. Με άλλα λόγια είναι ένα κλειδί που ανοίγει τις κλειστές πόρτες των δύσκολων ταινιών για να βρει κανείς τους θησαυρούς που ο σκηνοθέτης-δημιουργός έχει αφήσει εκεί για τον θεατή που θέλει να ψάξει, να ανακαλύψει το κρυμμένο νόημα, συμμετέχοντας στο γοητευτικό παιχνίδι του κρυμμένου θησαυρού. Είναι μια καλή ευκαιρία να ακούσει κανείς ένα ποιητή που είναι συγχρόνως και κινηματογραφιστής-ποιητής για να μπορέσει να προϋδασθεί για τον τρόπο σκέψης και άλλων δημιουργών. Από αυτή την άποψη το βιβλίο εκπληρώνει πλήρως τον σκοπό για τον οποίο γράφτηκε και έχει μια διαχρονική αξία.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Ιωάννη Μπαμπαλούκα, "Τα ανθρώπινα και τα γατικά μας δικαιώματα", εκδόσεις Δρομέυς, σ.σ. 142, Αθήνα 1997.

Πρόκειται για το θεατρικό έργο του Μπαμπαλούκα. Ολόκληρο το έργο είναι γραμμένο με γραφή μεταξύ πεζού λόγου και ποιήματος (μακρές στίχοι), που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε "πεζοποιήματα". Τα πεζοποιήματα δεν απαγγέλλονται, αλλά αποτελούν κανονικούς ρητορικούς διάλογους μεταξύ των προσώπων του έργου, η μεταξύ Χορού και της κορυφαίας του Χορού και έτσι πρέπει να αποδίδονται, αν ανεβαστεί στη σκηνή το έργο. Ο Χορός (που αποτελείται από μαυροφορεμένες γυναίκες), εισέρχεται και εξέρχεται γρήγορα και α-

κοινωνικό σύνολο στην δυτική κοινωνία. Όπως είναι κατανοητό πρόκειται για μια σάτιρα που φιλοδοξεί να έχει την μορφή της αρχαίας κωμωδίας.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

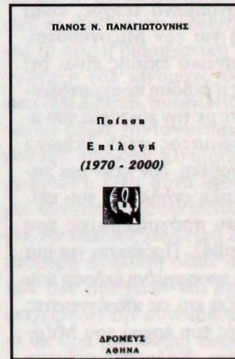
Πάνος Παναγιωτούνης, "Επιτομή II", ποίηση, επιλογή 1970-2000, εκδόσεις Δρομέυς, σ.σ. 252, Αθήνα 2000.

Ο Πάνος Παναγιωτούνης είναι θεατρικός συγγραφέας και μελετητής, αλλά και ποιητής. Βιβλία του έχουν εκδοθεί και μεταφραστεί σε πολ-



θόρυβα, από μια βοηθητική είσοδο στο αριστερό της σκηνής και συμμετέχει στην εκφώνηση πέντε πεζοποιημάτων που αναφέρονται με τίτλους μαζί με την κορυφαία, που είναι και πρόσωπο του έργου και η οποία δεν εξέρχεται με το Χορό, γιατί συζητεί το διάλογο με άλλα πρόσωπα.

Η κορυφαία εκφωνεί τον πρώτο στίχο και ο Χορός τον επόμενο, δηλαδή η εναλλαγή γίνεται στίχο παρά στίχο, μέχρι εξάντλησης της εκφώνησης των πεζοποιημάτων, ώστε να σπάει η μονοτονία εκφώνησης από ένα και μόνο πρόσωπο. Σε αυτό το έργο καυτηριάζεται η κοινωνική ανισότητα, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τα διάφορα κοινωνικοπολιτικά συστήματα και όπως εφαρμόζεται στο



λές γλώσσες. Έχει μελετήσει το θέατρο και δίδασκε σε ιδιωτική σχολή. Εδώ έχει μαζέψει ποιήματα που έχουν διαγράψει μια πορεία τριάντα χρόνων και που, κατά κάποιο τρόπο, δείχνουν τη συνεχιζόμενη εξέλιξη της σκέψης του συγγραφέα. Μέσα από αυτά τα ποιήματα μπορεί κανείς να διακρίνει την ευαισθησία του ποιητή-μελετητή που έχει να κάνει με τις αξίες της παράδοσης, αλλά και με την ενασχόλησή του με την Τέχνη, τόσο ως θεωρητικού, όσο και ως δημιουργού.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΥΟ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΟΥ ΣΤΥΛ ΣΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Το μυθιστόρημα είναι η έκφραση της γαλλιλέικης συνείδησης του λόγου που, αποποιούμενος τον ολοκληρωτισμό μιας μό-



νης και μοναδικής γλώσσας, μη δεχόμενος να την θεωρήσει σαν τη μοναδικό ρηματικό και σημασιολογικό κέντρο του ιδεολογικού κόσμου, αναγνωρίζει την πληθώρα των εθνικών λόγων, ιδίως των κοινωνικών, που φιλοδοξούν να γίνουν τόσο “λόγοι της αλήθειας” όσο αναφορικοί λόγοι, αντικειμενικοί, περιορισμένοι: αυτοί των κοινωνικών ομάδων, των επαγγελματιών, της τρέχουσας χρήσης. Το μυθιστόρημα προϋποθέτει την ρηματική και σημασιολογική αποκέντρωση του ιδεολογικού κόσμου, μια λογοτεχνική συνείδηση που δεν έχει πλέον σταθερή θέση, που έχει χάσει το μοναδικό και αναμφισβήτητο περιβάλλον της ιδεολογικής της σκέψης, και βρίσκεται, ανάμεσα στους κοινωνικούς λόγους, στο εσωτερικό ενός μοναδικού λόγου, και ανάμεσα στις εθνικές γλώσσες,

στο εσωτερικό ενός μοναδικού πολιτισμού (ελληνικός, χριστιανικός, προτεσταντικός), ενός μοναδικού πολιτικο-πολιτιστικού κόσμου (ελληνικά βασίλεια, ρωμαϊκή αυτοκρατορία κ.λπ.).

Εδώ πρόκειται για μια πολύ σημαντική, ριζοσπαστική επανάσταση, στην μοίρα του ανθρώπινου προφορικού λόγου: οι πολιτιστικές, σημασιολογικές και εκφραστικές προθέσεις απελευθερώνονται από ένα ζυγό ενός μοναδικού λόγου, συμπερασματικά, ο λόγος δεν αναγνωρίζεται πλέον σαν ένας μύθος, σαν μια απόλυτη μορφή της σκέψης. Για αυτό, δεν πρόκειται μόνο για την μοναδική ανάδειξη της πολυγλωσσίας του πολιτιστικού κόσμου και των γλωσσολογικών αποκλίσεων της δικιάς του εθνικής γλώσσας, πρέπει ακόμα να ανακαλύψουμε αυτό που είναι ουσιαστικό, με όλες τις συνέπειες που αυτό συνεπάγεται, αυτό που δεν είναι πραγματοποιήσιμο παρά μέσα σε προσδιορισμένες κοινωνικό-ιστορικές συνθήκες.

Για να υπάρχει ένα ουσιαστικό λογοτεχνικό παιχνίδι με τους κοινωνικούς λόγους, μια ριζική αναμόρφωση είναι απαραίτητη έτσι ώστε να ξαναβρούμε τον προφορικό λόγο στο λογοτεχνικό πεδίο και, γενικά, στο γλωσσολογικό. Ακόμη πρέπει να δεχτούμε τον προφορικό λόγο τόσο σαν αντικειμενικό φαινόμενο, χαρακτηριστικό, αλλά συγχρόνως, προαιρετικό. Είναι αναγκαίο να μάθουμε να αναγνωρίζουμε την “εσωτερική μορφή” (σύμφωνα με τον Humboldt) του λόγου του άλλου και την “εσωτερική μορφή” του δικού μας λόγου σαν “ξένου”. Πρέπει να μάθουμε να αναγνωρίζουμε αυτό που είναι αντικειμενικό,

τυπικό, χαρακτηριστικό, όχι μόνο τις πράξεις, τις χειρονομίες, τις διάφορες ομιλίες και εκφράσεις, αλλά τις απόψεις, τις θεωρήσεις του κόσμου που οργανικά δεν γίνονται παρά ένα με τον λόγο που τους εκφράζει. Αυτό δεν είναι δυνατόν παρά με μια συνείδηση που οργανικά συμμετέχει σε ένα αμοιβαίο προσδιοριστικό μέσο των λόγων. Αυτό προϋποθέτει υποχρεωτικά μια σημαντική διάχυση των λόγων σε μια δεδομένη συνείδηση που συμμετέχουν εξίσου σε αυτούς τους λόγους.

Η αποκέντρωση του λεγόμενου ιδεολογικού κόσμου, που βρίσκει την έκφρασή του στο μυθιστόρημα, προϋποθέτει μια κοινωνική ομάδα αρκετά διαφοροποιημένη, σε σχέση με τις τάσεις και τις σχέσεις με άλλες κοινωνικές ομάδες. Μια κλειστή κοινωνία στον ίδιο τον εαυτό της, μια κάστα, μια τάξη με τον εσωτερικό της πυρήνα, μοναδικό και στέρεο, πρέπει να αποδομηθεί, να αποποιηθεί την εσωτερική της ισορροπία, την αυτοϊκανοποίηση της για να γίνει ένα πεδίο κοινωνικά παραγωγικό για την ανάπτυξη του μυθιστορηματος: μπορεί να συμβεί εδώ απλώς να αγνοηθεί ο πλουραλισμός των λόγων και των γλωσσών από μία λογοτεχνική και γλωσσολογική συνείδηση που βρίσκεται υπεράνω της αδιαπραγμάτευτης εξουσίας του μοναδικού λόγου. Μια πολυγλωσσία που ξεχωρίζει εκτός του κλειστού πολιτιστικού κόσμου, με τον λογοτεχνικό της λόγο, δεν μπορεί να επικοινωνήσει με κατώτερα είδη, αλλά με αντικειμενικές αναπαραστάσεις, κενές από προθέσεις, από "λέξεις-αντικείμενα", χωρίς δυναμικότητα της μυθιστορηματικής πρόζας. Πρέπει η πολυγλωσσία να κυριεύσει την πολιτιστική συνείδηση και τον λόγο της, που την διαπερνά μέχρι τον πυρήνα της, που την συσχετίζει και την απογυμνώνει από τον βεβαιωμένο, με αφελή τρό-

πο, χαρακτήρα της, το αρχικό γλωσσολογικό σύστημα της ιδεολογίας και της λογοτεχνίας.

Αλλά αυτό δεν αρκεί. Ακόμη μια συλλογικότητα που έχει κατακρεουργηθεί από την κοινωνική πάλη, εάν είναι κλειστή και απομονωμένη από τον κοινωνικό χώρο, προσφέρει ένα κοινωνικό πεδίο ανεπαρκές για την βαθιά συσχέτιση της λογοτεχνικής και της γλωσσολογικής συνείδησης, για την αναδόμηση ενός νέου τρόπου αφήγησης. Η εσωτερική ποικιλία της λογοτεχνικής διαλέκτου και του εξω-λογοτεχνικού της περιβάλλοντος (δηλαδή κάθε οργάνωσης μια διαλέκτου για μια δεδομένη εθνική γλώσσα) πρέπει να αισθανθεί ότι κυριεύεται από ένα ωκεανό της πολυγλωσσίας, σημαντικό, που αναδεικνύεται από την πληθώρα των σκοπών του, από τα μορφολογικά του συστήματα, τα θρησκευτικά, τα κοινωνικο-πολιτικά, τα λογοτεχνικά, τα πολιτιστικά και τα ιδεολογικά. Λίγο ενδιαφέρει εάν αυτή η υπερ-εθνική πολυγλωσσία δεν μπαίνει μέσα στο σύστημα του λογοτεχνικού λόγου και στα είδη της διήγησης (όπως μπαίνουν οι εξω-λογοτεχνικοί διάλεκτοι του ίδιου λόγου): η εξωτερική πολυγλωσσία θα στερεώσει και θα εμβαθύνει την εσωτερική πολυγλωσσία της ίδιας της λογοτεχνικής γλώσσας, θα αποδυναμώσει την δύναμη των μύθων και των παραδόσεων που παραλούν ακόμη την γλωσσολογική συνείδηση, θα αποσυνθέσουν το σύστημα του εθνικού μύθου, οργανικά αφομοιωμένου στο λόγο και, τελικά, θα καταστρέψουν τελειωτικά τη μυθική και μαγική αίσθηση του λόγου και του προφορικού λόγου. Μια μεγάλη συνεισφορά στους πολιτισμούς και τις γλώσσες των άλλων (το ένα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το άλλο) θα οδηγήσει αναπόφευκτα στο διαχωρισμό των προθέσεων και του λόγου,

της σκέψης και του λόγου, των εκφράσεων και του λόγου.

Μιλάμε για “διαχωρισμό” με την έννοια την αναίρεσης αυτής της απόλυτης αφομοίωσης ανάμεσα στην ιδεολογική έννοια και τον λόγο, που θα προσδιορίσει την μυθολογική και μαγική σκέψη. Χωρίς συζήτηση, η απόλυτη αφομοίωση της λέξης και της ιδεολογικής έννοιας είναι μία από τις δομικές ιδιαιτερότητες του μύθου που, από την μια, προσδιορίζει την ανάπτυξη των μυθολογικών αναπαραστάσεων, από την άλλη, είναι μια ειδική αντίληψη των γλωσσολογικών μορφών, των εννοιών και των στιλιστικών συνδυασμών. Η μυθολογική σκέψη κυριαρχεί τον λόγο της, ο οποίος γεννά τη μυθολογική του πραγματικότητα και αφήνει να φανούν οι σχέσεις του και οι γλωσσολογικές σχέσεις αυτών των στοιχείων της πραγματικότητας (κατηγορίες και γλωσσολογικές εξαρτήσεις από τις θεογονικές και κοσμογονικές εξαρτήσεις). Αλλά ο λόγος κυριαρχεί επίσης στις εικόνες της μυθολογικής σκέψης, που παραλύουν τις προθέσεις τους, δυσκολεύοντας τις γλωσσολογικές κατηγορίες να γίνουν προσιτές και ευπειθείς, μορφολογικά πιο καθαρές (αφού έχουν αφομοιωθεί με άλλες σχέσεις), και περιορίζουν τις εκφραστικές πιθανότητες του προφορικού λόγου².

Φυσικά, αυτή η εξουσία είναι μεγάλη στον μύθο πάνω στον λόγο και στον λόγο πάνω στην αντίληψη και θεώρηση της πραγματικότητας, βασίζεται στο προϊστορικό παρελθόν, άρα προφανώς υπερθετικό, της γλωσσολογικής συνείδησης³. Αλλά ακόμα όταν η απολυταρχία αυτής της εξουσίας έχει ανατραπεί εδώ και καιρό (ήδη από τις ιστορικές εποχές της γλωσσολογικής συνείδησης), η μυθολογική έννοια της κυριαρχίας του λόγου και η κατ’ευθείαν κα-

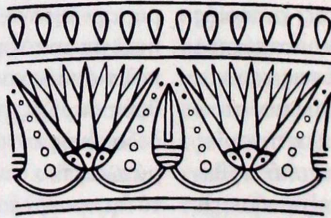
τηγοριοποίηση κάθε έννοιας, κάθε εκφραστικότητας, στην πιο αδιόρατη ενότητά της, είναι αρκετά δυνατή σε όλα τα ιδεολογικά είδη για να κάνει αδύνατο στις μεγάλες λογοτεχνικές μορφές να ανατρέξουν σε μεγάλο βαθμό στην πολυγλωσσία. Η αντίσταση ενός κανονικού λόγου, μόνου και μοναδικού, προσδιορισμένου από την ενότητα του εθνικού μύθου είναι πολύ δυνατή για να μπορέσει η πολυγλωσσία να συσχετίσει και να αποκεντρώσει τη λογοτεχνική γλωσσολογική συνείδηση. Αυτή η προφορική και ιδεολογική αποκέντρωση δεν θα γίνει παρά όταν ο εθνικός πολιτισμός θα χάσει τον κλειστό του χαρακτήρα, την αυτονομία, όταν θα συνειδητοποιήσει την οντότητά του ανάμεσα σε άλλους πολιτισμούς και γλώσσες. Τότε θα ξεριζωθούν οι ρίζες της μυθικής αίσθησης ενός δεδομένης λόγου από την απόλυτη ενσωμάτωσή του στις ιδεολογικές έννοιες. Αυτό θα προκαλέσει ένα έντονο συναίσθημα των κοινωνικών, εθνικών και σημασιολογικών ορίων, ο λόγος θα αποκτήσει την ανθρώπινη διάστασή του, πίσω από τις λέξεις του, τις μορφές του, τα στυλ του, θα αρχίσουν να φαίνονται οι χαρακτηριστικές εθνικές μορφές, κοινωνικά τυπικές, οι αναπαραστάσεις του αφηγητή που θα εμφανισθούν ακόμη πίσω από όλες τις καταστάσεις της γλώσσας χωρίς εξαίρεση, ακόμη και εκεί που υπάρχουν προθέσεις: πίσω από τα είδη με μεγάλη δόση ιδεολογίας. Ο λόγος (με μεγαλύτερη ακρίβεια: *οι λόγοι*) γίνεται μια αποπερατωμένη λογοτεχνική αναπαράσταση μια συνείδησης και μια θεώρησης και αντίληψης παγκόσμιας του ανθρώπινου χαρακτήρα.

Άλλωστε, αναμφισβήτητη και μοναδική ενσάρκωση του νοήματος και της αλήθειας, ο λόγος έγινε μια από τις πιθανές υποθέσεις του νοήματος.

Γα πράγματα παρουσιάζονται με ανάλογο τρόπο όταν ο λογοτεχνικός λόγος, μόνος και μοναδικός, είναι ο λόγος του άλλου. Πρέπει να αποδομηθεί και να εξαφανισθεί η θρησκευτική, πολιτική και ιδεολογική εξουσία με την οποία είναι συνδεδεμένος. Κατά τη διάρκεια αυτής της διάσπασης θα ωριμάσει η αποκεντρωμένη γλωσσολογική συνείδηση της λογοτεχνικής αφήγησης, που στηρίζεται στην κοινωνική πολυγλωσσία των εθνικών ομιλούμενων γλωσσών. Έτσι θα εμφανισθούν τα έμβρυα της μυθιστορηματικής αφήγησης σε ένα κόσμο πο-

λύγλωσσο και πολυφωνικό, της ελληνικής εποχής, στην αυτοκρατορική Ρώμη και στην πτώση και καταστροφή της ιδεολογικής επικέντρωσης της μεσαιωνικής Εκκλησίας. Ακόμη, στη σύγχρονη εποχή, η άνθιση του μυθιστορήματος πάντα σχετίζεται με την αποδόμηση των ιδεολογικών λεκτικών συστημάτων και, αντίθετα, με το δυνάμωμα και τη μορφοποίηση του πολυγλωσσισμού, τόσο όσον αφορά τα όρια των ίδιων των λογοτεχνικών διαλέκτων όσο και έξω από αυτόν.

MIKHAÏL BAKHTINE



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σημασιολογικό (sémantique), ως όρος της γλωσσολογίας προσδιορίζει αυτό που αναφέρεται στον νόημα, την σημασία.
2. Δεν μπορούμε εδώ να αναφερθούμε στην ουσία του προβλήματος των σχέσεων του λόγου με τον μύθο. Στα έργα που αναφέρονται σε αυτό, αυτό το πρόβλημα έχει αναφερθεί, στις μέρες μας, στο ψυχολογικό επίπεδο, με μια θεώρηση του φολκλόρ, και χωρίς την συσχέτιση των ιδανικών προβλημάτων της ιστορίας και της γλωσσολογικής συνείδησης (Steinthal, Lazarus, Wundt και άλλοι). Από τους δικούς μας, αυτά τα θέματα έχουν τεθεί από τους Ροτέβνια και Vesselovski.
3. Αυτή η υποθετική έννοια για πρώτη φορά μπηκε στο πεδίο της επιστήμης, στην "παλεοντολογία των εννοιών".
4. Όπως ο αναγνώστης θα έχει διακρίνει παρατηρείται σύγχυση με τους όρους "γλώσσα", "λόγος" και "προφορικός λόγος". Ο τελευταίος μπορεί να αποδοθεί και ως "λαλιά". Τα αντίστοιχά τους είναι "langue", "language" και "parole", σύμφωνα με τον Σωσύρ, και λανθασμένα έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά. Βλέπε το αντίστοιχο βιβλίο του Σωσύρ.
5. Το απόσπασμα αυτό είναι από το βιβλίο του Mikhail Bakhtine, "Esthétique et théorie du roman", εκδ. Gallimard, Παρίσι 1978.

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: Σακράτους 79-81, 5^{ος}
όροφος, γρ. 511, Αθήνα, πλ. Βάθη
τηλ.: 5225157, 9012987, 0977-
188380, fax: 5225157, e-mail:

cine@otenet.gr

Ανοιχτά:

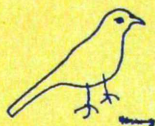
καθημερινές 6.00-9.00 μ.μ.



Πολιτιστικός
Όργανισμός
Δήμου
Λάρισας

γραφή

Τετράδια Λογοτεχνίας



GEORG TRAKL - ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΙΣΣ - ALLAIN WEINSTEIN - ΕΛΕΝΗ ΧΟΡΕΑΝΘΗ -
ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΝΤΑΒΟΣ - THOMAS BERNHARD - ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΠΑΠΑΛΕΟΝΙΔΑ -
ΜΠΕΤΤΥ ΜΑΥΡΖΟΥ - ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΑΦΕΛΛΗΣ - ΘΑΝΑΣΗΣ ΜΑΥΡΑΡΗΣ

Τεύχος 43
τιμή: 1.000

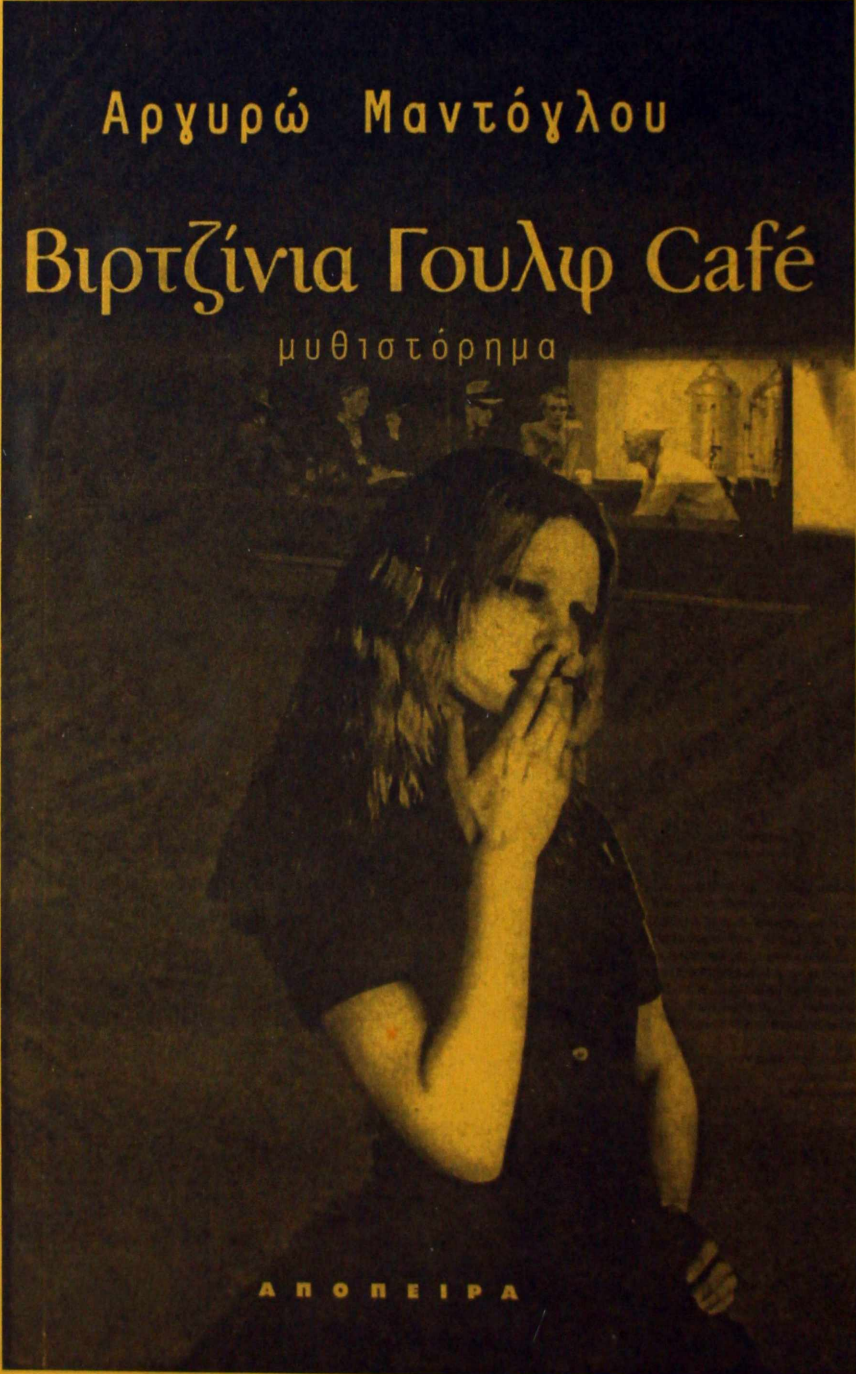
Χειμώνας 2000
Γ' περίοδος



Αργυρώ Μαντόγλου

Βιρτζίνια Γουλφ Café

μυθιστόρημα



ΑΠΟΠΕΙΡΑ