

# καθρέφτης

Διμηνιαίο περιοδικό για τον κινηματογράφο  
τεύχος 1, καλοκαίρι 1996, δρχ. 1.000

*Θανάσης Ρεντζής*

ΤΟ ΔΙΑΒΟΛΙΚΟ ΜΗΧΑΝΑΚΙ

*Βιτόριο Στοράτο*

Η ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΙΑΣ

*Μάκης Μωραϊτης*

ΜΝΗΜΗ ΓΚΡΕΓΚΟΡΥ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ

*Δημήτρης Χαρίτος*

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ  
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

*Jean Collet*

Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

*Σωτη Τριανταφυλλίδου*  
Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ  
ΣΕ ΠΟΙ ΚΟΥΑΤΟΥΡΑ



# καθρέφτης

διμηνιαίο περιοδικό για τον κινηματογράφο

εκδότης

κινηματογραφική ομάδα ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

σύμβουλος έκδοσης

ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΙΤΗΣ

σύνταξη

ΝΙΚΟΣ ΜΗΤΡΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ  
ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΦΕΡΕΝΤΙΝΟΣ - ΣΑΠΦΩ ΧΡΥΣΟΥΛΗ

επιμέλεια κειμένων

ΝΙΚΟΣ ΜΗΤΡΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

υπεύθυνοι διαφημιστικού

ΝΕΦΕΛΗ ΠΙΠΙΝΟΥ

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΦΕΡΕΝΤΙΝΟΣ

ΣΑΠΦΩ ΧΡΥΣΟΥΛΗ

ηλεκτρονική σελιδοποίηση

ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΣΙΜΑΤΗΣ

μοντάζ

ΜΑΚΗΣ ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΗΣ

εκτύπωση

ΑΓΓΕΛΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ

Νιρβάνα 80

βιβλιοδεσία

ΕΜ. ΛΥΡΑΚΗΣ

Κεραμεικού 51

Ομάδα ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

Μανώλης Κασιμάτης, Ελένη Μαρκογιάννη,  
Νίκος Μητρογιαννόπουλος, Αφροδίτη Νικολαΐδου,  
Βασίλης Ξύδης, Νεφέλη Πιπίνου,  
Διονύσης Φερεντίνος, Σαπφώ Χρυσούλη.

---

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΕΞΗ ΤΕΥΧΩΝ

Εσωτερικού απλές: δρχ. 6.000

Εσωτερικού μαθητικές, φοιτητικές: δρχ. 5.000

Συνεργασίες, συνδρομές, κλπ  
Ιουλιανού 29, 104 33 ΑΘΗΝΑ

Περιοδικό *καθρέφτης*

τεύχος 1, καλοκαίρι 1996

τιμή τεύχους δρχ. 1.000

κεντρική διάθεση

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ»

Ζωοδόχου Πηγής 17 ☎ 3813 137



ΣΗΜΕΡΑ

## SACRED SPIRIT

Λίγα λόγια για το έργο...

Είναι Κυριακή βράδυ, λίγο πριν ξημερώσει η Ξη Ιουνίου, σ' ένα διαμέρισμα στην Κυψέλη. Μια νεαρή καστανόξανθη γυναίκα κρατώντας στα χέρια της μια στοίβα χαρτιά κάθεται μαζί με δύο άντρες μπροστά στην οθόνη ενός υπολογιστή. Αμέσως καταλαβαίνουμε πως είναι μπλεγμένοι πολύ άσχημα. Από το πρωί ακούνε μόνο ινδιάνικη μουσική (και πιο συγκεκριμένα μόνο ένα δίσκο με ινδιάνικη μουσική), που φαίνεται να τους έχει επηρεάσει, καθώς ψελλίζουν διάφορες ακατάληπτες λέξεις, όπως: τσίγκος, τετραχρωμία, ρυζόχαρτο, ράστερ. Ταυτόχρονα περιμένουν εναγωνίως μήνυμα από τον Μάκη, που εξαφανίστηκε κατά τη διάρκεια μιας εκδρομής. Αντί γι' αυτόν όμως, κάθε φορά που σηκώνουν το ακουστικό, ακούγεται η φωνή του Διονύση. Μόνο η Νεφέλη κατορθώνει και παραμένει ψύχραιμη, την ώρα που όλοι οι υπόλοιποι γκρινιάζουν και ονειρεύονται καλοκαιρινές διακοπές.

Μια "ταινία" χωρίς αστερίσκους και βαθμολογίες, ανοικτή στη δική σας συμμετοχή, πρόθυμη με άλλα λόγια να δείξει πως και η ίδια αποτελεί μια κατασκευή. Για ό,τι ήδη υπήρξε και εξακολουθεί να παραμένει καινούριο, για το καινούριο που αξίζει να προβληθεί. Για μιαν απόπειρα εκφοράς ενός άλλου λόγου, για την ενεργοποίηση λησμονημένων ευαισθησιών. Μια "ταινία" πάνω στη χημεία των συναντήσεων και των συζητήσεων, έτσι όπως υφαίνονται στο μαγικό δίχτυ του κινηματογράφου.

Η συνέχεια επί... των σελίδων

Σκηνοθεσία: Ομάδα Καθρέφτης

II-000000003932



## ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ

(απόσπασμα)

Τό καλοκαίρι αυτό  
μπήκε σάν ζωγραφιά μικρού παιδιού,  
πού πρώτη του φορά σκηνοθετεί  
τοπία κι εποχές  
καί δέν γνωρίζει  
ποιά θέση, ποιάν απόσταση,  
ποιάν έμφαση κυρίως νά δώσει  
στά χρώματα καί τά στοιχεία.  
Καί από άγνοια ευφάνταστη  
τα 'χει όλα παρατάξει πρώτο πλάνο,  
μέ επική αταξία,  
μέ μιάν αφθονία ξαφνική, σάν  
κάποιο περιπλανώμενο τοπίο  
νά 'ρθε γελώντας καί ν' αδειάστηχε ακατάστατα  
μέσα σ'άλλο τοπίο.

ΚΙΚΗ ΔΗΜΟΥΛΑ  
(Το λίγο του κόσμου)



## Π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

### Ελληνικός κινηματογράφος

- Θανάσης Ρεντζής..... 5 .....*Το διαβολικό μηχανάκι*  
Δημήτρης Χαρίτος..... 8 .....*Προβλήματα του ελληνικού  
κινηματογράφου*  
Βασίλης Παναγιώτης..... 10 .....*Μια συζήτηση με τον Παναγιώτη  
Γαταχατζή*  
Γιώργος Γεραμάς..... 14 .....*Κινηματογραφική παιδεία;*  
Νίκος Καλτζής..... 17 .....*Η θέση της κριτικής κινηματογράφου*

### Ευρωπαϊκός κινηματογράφος

- Ματιέ Κάσοβιτς ..... 21 .....*Το μίσος ( απόσπασμα από το σενάριο)*  
Βιτόριο Στοράρο..... 25 ..... *Η σύλληψη της ομορφιάς*

### Μνήμη Γκρέγκορ Μαρκόπουλου

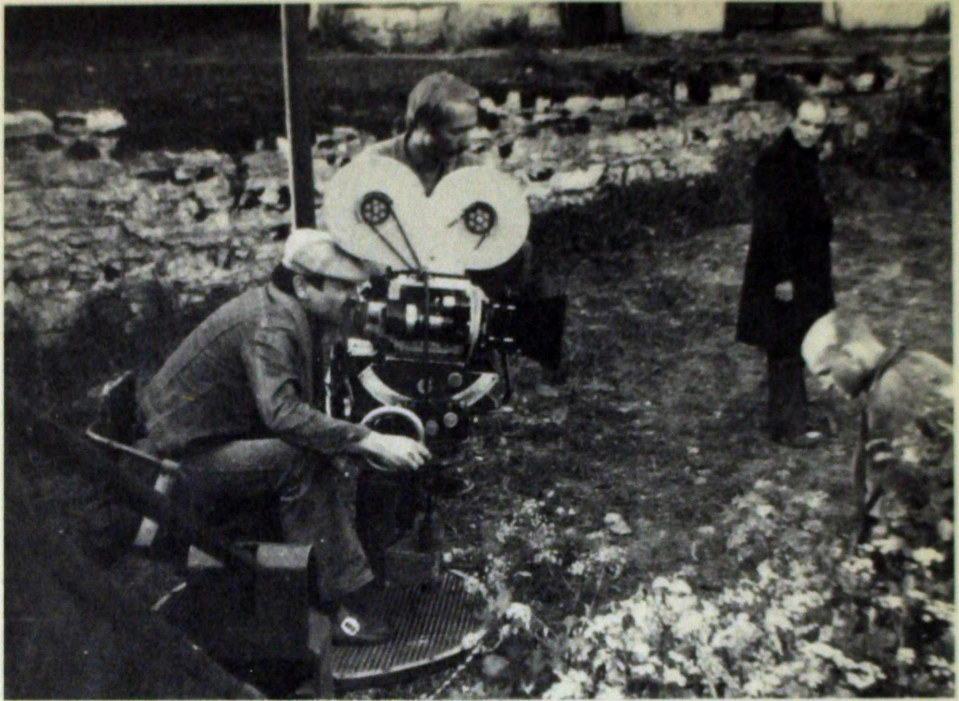
(1928 - 1992)

- Μάκης Μωραϊτίης..... 29 .....*Γκρέγκορ Μαρκόπουλος*  
Γκρέγκορ Μαρκόπουλος..... 36 .....*TWICE A MAN (Απόσπασμα από το  
σενάριο της ταινίας)*  
Μάρσαλ Μακλούαν..... 39 .....*Για την εκπαίδευση  
Jean Collet..... 41 .....Ο δημιουργός*  
Σώτη Τριανταφύλλου..... 50 .....*Ο κινηματογράφος ως ποπ  
κουλτούρα*  
Νίκος Μητρογιαννόπουλος..... 55 .....*Επαρχιώτης στην Ομόνοια*

### Γκρο... στο βιβλίο

- Τζεφ Ντόουσον.....*Ταραντίνο, η ιστορία συνεχίζεται  
(Νίκος Μητρογιαννόπουλος)*  
Λεωνίδας Χρηστάκης..... *Πονηρές αφηγήσεις  
για τον Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ  
(Ελένη Μαρκογιάννη)*





**Μνημονεύετε Αντρέι Ταρκόφσκι  
1986 - 1996**

"Δεν πιστεύω στους αιωνούς και στις  
προαισθήσεις.  
Θάνατος δεν υπάρχει.  
Τα πάντα είναι αθάνατα"



# Το διαβολικό μηχανάκι

Θανάσης Ρεντζής

**Η** τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα υπήρξε γονιμότατη σ' εφευρέσεις κι επινοήσεις κάθε είδους που με τη σειρά τους άλλαξαν ριζικά την από αιώνες διαμορφωμένη καθημερινή ζωή. Οι πρωτοπόρες χώρες της βιομηχανικής επανάστασης, Αγγλία, Γαλλία, Γερμανία παρουσίαζαν συχνότατα νέα επιτεύγματα πολλά απ' τα οποία είχαν μόνο εφήμερη ζωή. Ένα απ' αυτά τα επιτεύγματα ήταν και ο κινηματογράφος.

Στην πραγματικότητα ο κινηματογράφος έχει πολλούς εφευρέτες τόσο στις τρεις προαναφερθείσες χώρες όσο και στις ΗΠΑ που είναι νεώτερη σχετικά βιομηχανική δύναμη. Οι αδελφοί Λυμιέρ όμως είναι εκείνοι που θάχουν την τύχη ν' αναγνωριστούν σαν θεμελιωτές μιας νέας παράδοσης και μιας νέας τέχνης. Αυτό συνέβη, γιατί το συγκριτικό πλεονέκτημά τους στο τεχνικό επίπεδο με την επινόηση του μηχανισμού που βασιζόταν στον περίφημο "σταυρό της Μάλτας" και η συνακόλουθη πληρότητα στο αποτέλεσμα υπήρξε οριακό. Όμως οι ίδιοι δε θεώρησαν την εφεύρεσή τους σαν κάτι πράγματι σημαντικό και πίστευαν πως θάχει μόνο εφήμερη δόξα και πως γρήγορα θα λησμονηθεί σαν τόσους και τόσους άλλους νεωτερισμούς. Όμως τα πράγματα δεν έμελλε να εξελιχθούν καθόλου έτσι. Πολύ γρήγορα η "κινηματογραφική μηχανή" πέρασε σ' άλλα χέρια και σ' άλλα μυαλά με ανεξάντλητη δημιουργική φαντασία και την αξιοποίησαν με κάθε δυνατό, τρόπο.

Ο GEORGES MELLIES ήταν ο πιο σημαντικός απ' όλους κι ήταν αυτός που πράγματι έκανε τον κινηματογράφο κάτι παραπάνω από "επιστημονικό περίεργο".

Όμως, αν για τις κατ' εξοχήν βιομηχανικές χώρες οι παντοειδείς νεωτερισμοί ήταν του συρμού, δηλαδή αυτονόητοι και συνεπώς αυτόχρημα αποδεκτοί κατ' αρχήν σαν τέτοιοι, δε συνέβαινε όμως το ίδιο και με τους άλλους λαούς των οποίων η επαφή με κάθε νεωτερισμό συνοδεύοταν κατ' αρχήν μ' επιφύλαξη ή αμηχανία, πολλές φορές και με προκατάληψη. Όταν τον Ιούνη του 1896, δηλαδή ένα εξάμηνο μετά την πρώτη παρουσίαση του κινηματογραφικού φαινομένου στο παρισινό κοινό, έγινε παρουσίαση του κινηματογράφου στη Μόσχα, ο Μαξίμ Γκόρκι αντέδρασε μάλλον με προκατάληψη: "αυτή η άφωνη και γκριζα ζωή αρχίζει να σας ενοχλεί και να σας απογοητεύει... Δε διακρίνω ακόμα την επιστημονική αξία της εφεύρεσης του Λυμιέρ, αλλά δεν αμφιβάλλω ότι υπάρχει και ότι πιθανόν θα μπορέσει να εφαρμοστεί για τους γενικούς σκοπούς της επιστήμης, δηλαδή για την καλλιτέρευση της ζωής του ανθρώπου και την ανάπτυξη του πνεύματός του".

Με καθυστέρηση τριών χρόνων (την Άνοιξη του 1898) ο κινηματογράφος φτάνει και στην Αθήνα και η πρώτη "προβολή" έγινε σε μία αίθουσα τυχερών παιγνίων στην πλατεία Κολοκοτρώνη. Οι πρώτες αντι-



δράσεις ήταν αποκαλυπτικές του πνεύματος μιας κοινωνίας όχι και τόσο οικείας σε νεωτερισμούς. Η αίσθηση του διαβολικού υπήρξε εντονότατη, η έκπληξη του θαυμαστού συνοδεύτηκε από λιποθυμίες αλλά και λιθοβολισμούς της οθόνης. Ένας ιερωμένος απευθύνθηκε δημόσια μέσω του τύπου προς το κοινό καλώντας το να ξορκίσει το "θαύμα τούτο του διαβόλου".

Η στάση της Ορθόδοξης εκκλησίας, όχι μόνο της ελληνικής, υπήρξε απ' αρχής αρνητική για τον κινηματογράφο, σ' αντίθεση με την Καθολική και την Προτε-σταντική που προσπάθησαν και σε κάποιο βαθμό επέτυχαν να χρησιμοποιήσουν το νέο μέσο για τους σκοπούς τους. Η Ορθοδοξία υπήρξε πάντα συνεπής στην παράδοσή της, αρνητική σε κάθε είδους ειδωλομορφία είτε παλαιά είτε νέα. Ωστόσο το γεγονός αυτό δεν μπορούμε να πούμε ότι στάθηκε ουσιαστικό εμπόδιο στην ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας παρά το ότι για τον θρησκευόμενο Έλληνα η κινηματογραφική αίθουσα συγκαταλέγεται στην διαβολική τοπογραφία, μαζί με τα πορνεία και τα πάσης φύσεως χαμετυπεία. Εμπόδισε όμως τη δημιουργική σύζευξη των πνευματικών ανθρώπων με το νέο μέσο κι αυτό γιατί μεγάλο μέρος των Ελλήνων λογίων εξακολουθούσαν ν' ακουμπούν σταθερά στο βυζαντινό παιδαγωγικό δίπτυχο της Χριστιανικής και θύραθεν Παιδείας. Αν η άποψη του Τολστόη είχε γίνει γνωστή έγκαιρα στην Ελλάδα ίσως τα πράγματα να ήταν διαφορετικά.

"Να δείτε που αυτό το μηχανάκι με την περιστρεφόμενη μανιβέλα θα φέρει επανάσταση στη ζωή μας - στη ζωή των συγγραφέων. Αποτελεί μια άμεση επίθεση στις παλιές μεθόδους της λογοτεχνίας. Θα χρειαστεί να προσαρμοστούμε στην σκοτεινή οθόνη και στην ψυχρή μηχανή. Ένας καινούργιος τρόπος γραφής γίνεται σιγά σιγά

αναγκαίος. Το σκέφτηκα πολλές φορές και μπορώ να καταλάβω περί τίνος πρόκειται. Νομίζω πως μου αρέσει... Ο κινηματογράφος ανακάλυψε το μυστήριο της κίνησης. Κι αυτό είναι μεγαλειώδες... Σκέπτομαι σοβαρά να γράψω ένα έργο για την οθόνη...". Αυτά και άλλα σχετικά εξομολογήθηκε ο Λέων Τολστόη τον Αύγουστο του 1908, στην 80η επέτειο των γενεθλίων του στον Ι. Τενερόμο.

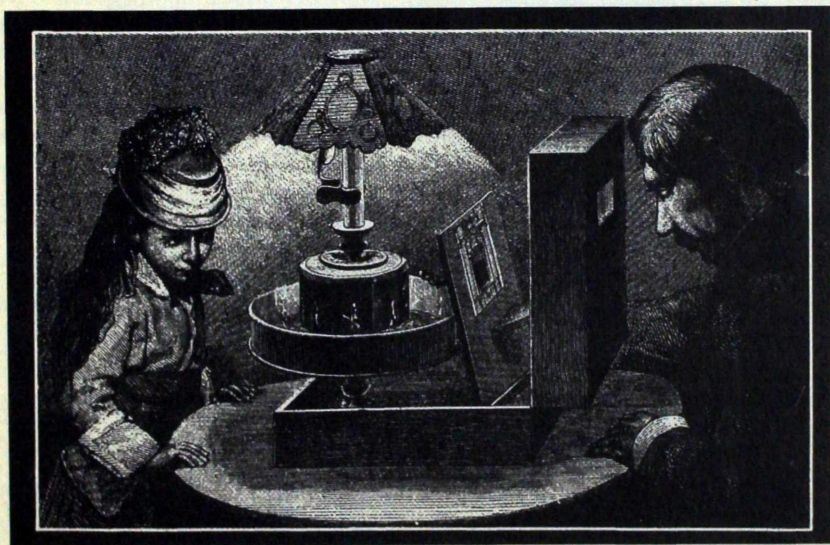
"Διαβολομηχανάκι" λοιπόν ο κινηματογράφος από κάθε πλευρά. Η αμηχανία στην Ελλάδα ως προς τον κινηματογράφο δεν ήταν τόσο κοινωνική όσο ήταν πνευματική, γι' αυτό ακόμα στις παραμονές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου θεωρούνταν κάτι σαν παρατέχνη. Η άποψη αυτή ήταν κυρίαρχη στον ελληνικό τύπο με κύριο εκφραστή της το Φώτο Πολίτη που παρά τη θετική συμβολή του στο νεοελληνικό θέατρο υπήρξε εντελώς ανεδαφικός ως προς τις κρίσεις του για τον κινηματογράφο χαρακτηρίζοντάς τον "αληθινή μάστιγα, πληγή καλλιτεχνική, ελαφρόν θέαμα, όχι διάφορον τον ιπποδρομίου, που αποξενώνει τον πλήθος από τις ουγκινήσεις της αληθινής τέχνης" (Πρόσδος, Μαρτ. 1917). Τις ίδιες περίπου απόψεις εκφράζει κι ο ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου Γ. Σιδέρης δεκατρία χρόνια αργότερα γράφοντας πως "δεν τολμάει να στέκεται αντίθετος προς τις κατακτήσεις του αιώνα μας, όμως θα ήταν μεγάλη ευτυχία να μην υπήρχαν στον κόσμο αυτά τα δημόσια και φουτουριστικά πνυωτήρια. Και όσοι τρομάζουν μπροστά στην κυριαρχία της μηχανής απέναντι στο "πνεύμα" του ανθρώπου, αυτή τη στιγμή τουλάχιστον μου γίνονται συμπαθητικοί, γιατί σήμερα ο κινηματογράφος δεν είναι τίποτε άλλο παρά κακή μίμηση του θεάτρου, που ξεγελάει τον κόσμο ακριβώς με την υπεροχή της μηχανής..." (Μουσικά Χρονικά Νοεμ. 1930). Μία δεκαετία αργότερα ο Οδ. Ελύτης εκφράζοντας το πνεύμα της γενιάς του '30 που ήταν όλοι



"κινηματο-γραφόφιλοι", διατυπώνει μία διαμετρικά αντίθετη άποψη. "Πέρασε πια η εποχή εκείνη, όπου αισθητικοί της αξίας ενός ALAIN αμφισβητούσανε την καλλιτεχνική σημασία του κινηματογράφου. Η τέχνη άλλωστε αυτή, εξαιρετικά δεμένη με την όλη ευαισθησία της σύγχρονης εποχής, ήτανε φυσικό να παρουσιάσει ορισμένες δυσκολίες προσαρμογής στα πνεύματα εκείνα που όσο κι αν στάθηκαν μεγάλα, τραφήκανε μ' έγνοιες κι επιδιώξεις άλλων γενεών". Ωστόσο οι προβιομηχανικές κατ'ουσίαν απόψεις που προηγήθηκαν του Ελύτη δεν έσβησαν δια μιας και στα μέσα της δεκαετίας του '60 ο Κάρολος Κούν προσπαθούσε να με πείσει να μην ασχοληθώ με τον κινηματογράφο με το επιχείρημα πως

"δεν μπορεί να είναι τέχνη κάτι στο οποίο παρεμβαίνουν μηχανές".

Η άποψη της εκκλησίας που είδε τον κινηματογράφο σαν διαβολομηχάνημα που απειλεί με διάρρηξη τον ιερό ιστό της επιβίωσε στον πνευματικό κόσμο της χώρας μας στο πλαίσιο της σχέσης ανθρώπου-μηχανής, όπου η μηχανή είναι απειλή για την ανθρωπιά, το πνεύμα, και την τέχνη. Στα μεταπολεμικά χρόνια όπου οι αντικινηματογραφικές κορώνες έχουν σχεδόν εκλείψει και παρά το γεγονός ότι πολλοί άνθρωποι των γραμμάτων κάνουν φιλότιμες προσπάθειες για να προσεγγίσουν τον κινηματογράφο, η προσπάθειά τους παρέμεινε άγονη, γιατί δεν κατάρθωσαν να οικειωθούν το μηχανήμα.





# Προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου

Δημήτρης Χαρίτος

Σε αντίθεση με την ταχύτητα με την οποία μεταβάλλεται η οπτικοακουστική πραγματικότητα που μας περιβάλλει, το τοπίο του ελληνικού κινηματογράφου θα παραμείνει αμετάβλητο - τίποτα δε συνηγορεί για το αντίθετο - τουλάχιστον μέχρι το τέλος της δεκαετίας που διατρέχουμε. Παρά ταύτα, η στασιμότητα αυτή περιέχει και τα θετικά σημεία που αφορούν είτε τη διατήρηση των όποιων - ως τις πούμε έτσι - κατακτήσεων του παρελθόντος είτε την ύπαρξη κάποιων φανερών σημείων επανάκαμψης, όπως π.χ. είναι η σταθεροποίηση ενός ικανοποιητικού αριθμού νέων παραγωγών που πραγματοποιεί το *Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου* τα πρόσφατα χρόνια.

Έτσι κι αλλιώς, το μεγάλο πρόβλημα που φαίνεται ότι εξακολουθεί να αντιμετωπίζει η ελληνική ταινία είναι η αποτελεσματική διανομή στην αναζήτηση τρόπων συνάντησής της με το πολυπόθητο κοινό και φυσικά το ταμείο, μέτρο επιτυχίας μιας ταινίας αλλά και ενθάρρυνσης του δημιουργού της, αφού η υποδοχή από την κριτική έχει αποδειχτεί ότι ασκεί αμελητέα επίδραση στο όποιο κοινό (είτε θετική είτε αρνητική). Και βέβαια εδώ πρέπει να επισημανθεί, ότι υπάρχουν ταινίες της ετήσιας παραγωγής που έχουν όλα τα απαραίτητα προσόντα προκειμένου να γίνουν αποδεκτές από πολύ μεγαλύτερους αριθμούς θεατών σε σύγκριση με τα

απογοητευτικά εισιτήρια που πραγματοποιούν.

Γιατί είναι γεγονός ότι η εθνική μας κινηματογραφία, η οποία έχει εγκαταλείψει εδώ και κάποια χρόνια τον ιδεολογικό - πολιτικό κομφορμισμό ή την ατομιστική εσωστρέφεια - αντιμετωπίζει (με το έργο που παρουσιάζει μια σειρά νέων δημιουργών, ιδίως αυτών που αναδείχτηκαν από το πρόγραμμα *Νέα Ματιά* του Ε.Κ.Κ.) την τρέχουσα κοινωνική πραγματικότητα και τους σύγχρονους ανθρώπους της με φρεσκάδα, γνώση και αμεσότητα. Εντούτοις, το έργο αυτό, οι συγκεκριμένες δηλαδή κάθε χρόνο ταινίες, παραμένουν άγνωστες στο κοινό εκείνο που δικαιωματικά τους ανήκει. Η μίζερη δημοσιότητα και η στενότητα στη διάθεση αίθουσας, έχουν σημαντική μερίδα ευθύνης σε μια σειρά χρονίζοντα - και βέβαια όχι δυσεπίλυτα - προβλήματα που συνιστούν την κινηματογραφική μας νοσηρότητα, απότοκη και αυτή της γενικής νοσηρότητας που ταλαιπωρεί τον τόπο μας.

Ο ισχυρισμός που προαναφέρθηκε ότι τα κινηματογραφικά μας πράγματα δεν πρόκειται να μεταβληθούν σε σημαντικό χρονικό βάθος, σημαίνει κυρίως ότι οι σοβαρές εκκρεμότητες σε όλες τις φάσεις του κυκλώματος "εθνικός κινηματογράφος" (από την παραγωγή δηλαδή μέχρι τη διανομή και την



αίθουσα) θα παραμείνουν χωρίς θεαματικές μεταβολές. Αλλά χωρίς ρεαλιστική και αποτελεσματική αντιμετώπιση, θα παραμείνουν και μια σειρά άλλα προβλήματα στην περιφέρεια μεν της παραγωγής αλλά το ίδιο καθοριστικής σημασίας για τη δική της ανάπτυξη, όπως είναι η αναβάθμιση της κινηματογραφικής παιδείας (η διαφορά των νεαρών σκηνοθετών που επιστρέφουν από σχολές του εξωτερικού, με αυτούς που τελειώνουν ημεδαπές σχολές, είναι συντριπτική), η υλοποίηση του 1,5%, το κινηματογραφικό αρχείο, η σχέση της Πολιτείας με τα θεσμικά όργανα, όπως και η σχέση με τους κινηματογραφικούς φορείς. Προβλήματα όλα αυτά υποδομής, παραμελημένης από κοιντότητα γραφειοκρατική αντίληψη, των οποίων όμως η αποτελεσματική αντιμετώπιση θα συντελούσε, ύστερα βέβαια από κάποιο χρονικό διάστημα, σε ουσιαστική αλλαγή προς την απαραίτητη πλέον εκσυγχρονιστική κατεύθυνση.

Στη βάση όλων των αδυναμιών βρίσκονται δύο απολύτως καθοριστικά προβλήματα, η ευθεία προσέγγιση των οποίων συνιστά προϋπόθεση επίλυσης όλων όσα αναφέρθηκαν.

Το πρώτο είναι η εξασφάλιση σταθερών και ικανοποιητικών οικονομικών με την, επίτελους, καθιέρωση πάγιου πόρου στον Προϋπολογισμό του ΥΠ.ΠΟ., αφού η ύπαρξη και η ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης ως πολιτιστικού προϊόντος αποτελεί υποχρέωση της Πολιτείας και όχι διαδικασία - στη λογική της φιλανθρωπίας - επίδειξης φιλοκινηματογραφικών αισθημάτων - ή και το αντίθετο - από τον εκάστοτε ΥΠ.ΠΟ. Αυτή, φυσικά, η εξασφάλιση τακτικών πόρων για την προγραμματισμένη λειτουργία του Ε.Κ.Κ., δεν αποκλείει την παράλληλη ανάπτυξη και ιδιωτικής πρωτοβουλίας στην περιοχή της παραγωγής. Άλλωστε αυτός είναι και ο αποκλειστικός σκοπός της θέσπισης του 1,5%.

Το δεύτερο είναι η ριζική θεσμική αναθεώρηση και η ενιαία κωδικοποίηση της μέχρι σήμερα υπάρχουσας νομοθεσίας που άμεσα ή έμμεσα αφορά τον κινηματογράφο, ελληνικό και ξένο. Έχει γίνει πλέον κατανοητό και αποδεκτό ότι ο Ν.1597/86, έργο της αείμνηστης Μελίνας Μερκούρη, έχει ευδιάκριτα πλέον σημάδια γήρανης, και συνεπώς υπάρχει απόλυτη ανάγκη αναθεώρησης προκειμένου να επαναδιατυπωθούν οι "κανόνες του παιχνιδιού." Τολμηρός και πλούσιος για όσα θέσπισε στην πριν δέκα χρόνια εποχή, σημαντικό μέρος του περιεχομένου του εντούτοις φάνηκε εξαρχής ανεφάρμοστο (ή φάνηκε αδύναμη η πολιτική βούληση να το εφαρμόσει), ενώ άλλα μέρη του ξεπεράστηκαν στη διαδρομή του χρόνου από τις ραγδαίες εξελίξεις που σημειώνονται στο οπτικοακουστικό, μέσα και έξω από την Ελλάδα.

Τέλος, είναι αυτή ακριβώς η εξέλιξη που έφερε στο προσκήνιο της πραγματικότητας τρόπους, αντιλήψεις και πρακτικές που μόλις πριν λίγα χρόνια ήταν άγνωστα. Οικονομική εξασφάλιση, μέσα προφανώς στη λογική των σημερινών οικονομικών συγκυριών, αλλά ταυτόχρονα και πέρα από τη ριζωμένη λογική της οικονομικής μιζερίας και ένα εκσυγχρονισμένο θεσμικό πλαίσιο άμεσης παρέμβασης αλλά και με χρονικό ορίζοντα τολμηρών πρωτοβουλιών, θα έδινε στην ελληνική έβδομη τέχνη καινούργιο χρώμα, άλλη ποιότητα και ίσως άλλη δυνατότητα εκτίμησης από το ελληνικό κοινό, το πολιτιστικά ραγδαία αφελληνιζόμενο κυρίως στα στρώματα της νεολαίας.

Το τι θα μπορούσε να είναι το περιεχόμενο αυτής της θεσμικής αναθεώρησης, ίσως δοθεί η ευκαιρία να το δούμε μια επόμενη φορά.



# Ο παραγωγός στην Ελλάδα

## Μία συζήτηση του Παναγιώτη Παπαχατζή με τον Βασίλη Παναγίδη

**Β.Π.:** *Κύριε Παπαχατζή, θα θέλατε να πείτε δύο κουβέντες για τη μέχρι τώρα διαδρομή σας στον κινηματογράφο;*

**Π.Π.:** Ξεκίνησα το '81 κάνοντας σκηνοθεσία στη Χατζίκου και τελείωσα το '84. Απ' την αρχή μπήκα στον κινηματογράφο με το *Επικίνδυνο παιχνίδι* του Καρυπίδη ως βοηθός διευθυντή παραγωγής και αμέσως μετά έκανα διεύθυνση παραγωγής σε διάφορες ταινίες, κυρίως σε ταινίες του Π. Τάσιου του οποίου υπήρξα και μόνιμος βοηθός για ένα διάστημα. Οι κυριότερες ήταν *Βαποράκια* και *Νοκ άουτ* το '82 και '86 του Τάσιου, *Η σκιά του φόβου* του Καρυπίδη, κάποιες τηλεοπτικές σειρές και το '91 ξεκίνησα την ανεξάρτητη παραγωγή με την *Κλειστή στροφή* του Γραμματικού, στην οποία εκ των υστέρων αγόρασε το Ε.Κ.Κ. ποσοστά. Στη συνέχεια σε συνεργασία με το Ε.Κ.Κ. έκανα το *Απ' το χιόνι* του Γκορίτσα, *Η εποχή των δολοφόνων* του Γραμματικού το '93, το *Τέλος Εποχής* του Κόκκινου το '94 και το '95 *Η ζωή ενάμισι χιλιάριο* της Σισκοπούλου, *Με μια κραυγή* της Ηλιοπούλου, *Ώρες* της Αγγελίδη.

**Β.Π.:** *Βρίσκετε κάποια ιδιαίτερη αξία στην ύπαρξη του ανεξάρτητου παραγωγού στην Ελλάδα;*

**Π.Π.:** Είναι πολύ σημαντική η ιδιότητα αυτή και είναι κρίμα που είχε πάψει να

υφίσταται στην Ελλάδα. Εκτός του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη, βασικός παράγοντας για την πραγματοποίηση μίας ταινίας είναι ο παραγωγός. Έχει φανερί ήδη (και το ξέρουμε πολύ καλά και από το εξωτερικό), ότι είναι σημαντικό να είναι τρεις διαφορετικοί άνθρωποι σ' αυτές τις θέσεις. Ήδη στην Ελλάδα απ' το '90-'91 ξεκίνησαν κάποιοι ελάχιστοι να κάνουν παραγωγές.

**Β.Π.:** *Μπορείτε να μας πείτε ορισμένους;*

**Π.Π.:** Ναι. Είναι ο Διονύσης Σαμιώτης, ο Κουτσομύτης, ο Θάνος ο Λαμπρόπουλος, η Λουκία η Ρικάκη, ο Βασίλης ο Κατσούφρης, έτσι ενδεικτικά. Η αξία του παραγωγού, δε βρίσκεται μόνο στο να πραγματοποιήσει τελικά την ταινία και να μη μείνει στη μέση (βάρος μεγάλο), αλλά και στο να διαλέξει αρχικά το σενάριο με το οποίο θ' ασχοληθεί.

**Β.Π.:** *Έχετε κάποιο αξιολογικό σύστημα, σαφή κριτήρια, βάσει των οποίων επιλέγετε ένα σενάριο;*

**Π.Π.:** Προφανώς πρέπει να μ' ενδιαφέρει το θέμα. Μετά προχωρώ στην ανάγνωση του σεναρίου. Υπάρχουν κριτήρια. Μ' ενδιαφέρει η αφηγηματική δομή (με αρχή, μέση και τέλος). Αυτό δε σημαίνει όμως ότι δε θα κάνω ταινίες που δε θα έχουν αυτή τη δομή. Για παράδειγμα οι



Ώρες της Αγγελίδη, είναι μία ειδική ταινία που έχει όμως πάρα πολύ μεγάλο ενδιαφέρον. Δηλαδή σημασία έχει το θέμα και το τι θέλουμε να πούμε.

**Β.Π.:** Υπάρχουν ταινίες απ' τις οποίες θα περιμένατε κάτι παραπάνω πέρα από το να γεμίσουν οι αίθουσες και να περάσουν οι θεατές δύο ευχάριστες ώρες;

**Π.Π.:** Κάνοντας παραγωγές ο στόχος οπωσδήποτε είναι να γεμίζουν πάλι οι αίθουσες με τις ελληνικές ταινίες. Δεν έχω όμως μόνο αυτό το όνειρο. Έχω την επιθυμία οι θεατές όχι μόνο να διασκεδάσουν, αλλά και να ψυχαγωγηθούν και να προβληματιστούν.

**Β.Π.:** Πώς βλέπετε τη διανομή;

**Π.Π.:** Η ελληνική ταινία αντιμετωπίζει τεράστια εμπόδια. Στον ελληνικό χώρο αλλά και στον ευρωπαϊκό κυριαρχεί η αμερικάνικη ταινία, σε ποσοστό που φθάνει ως και το 85%. Εδώ πολύ δύσκολα βρίσκουμε αίθουσες. Έχουμε κάποιες εξαιρέσεις και οι ελληνικές ταινίες, παίζονται εκτός διανομής.

**Β.Π.:** Φαντάζομαι ότι για να ξεκινήσετε να σπουδάσετε σκηνοθεσία νιώσατε τη μαγεία του κινηματογράφου. Ζείτε σήμερα τέτοιες στιγμές, όντας απ' τη μεριά των δημιουργών;

**Π.Π.:** Ακόμη και σήμερα παρακολουθώ ταινίες (τόσο των άλλων, όσο και τις ταινίες που εγώ παράγω) συνέχεια. Τις βλέπω την πρώτη φορά ως θεατής. Όταν τελειώνουν τα γυρίσματα και το πρώτο μοντάζ, κάθομαι πρώτα και τις απολαμβάνω. Από τη δεύτερη φορά αρχίζω και προσέχω τα λάθη και ψάχνω για λύσεις.

**Β.Π.:** Δηλαδή υπάρχει ακόμη η έκπληξη και η χαρά του παιδιού στα μάτια σας όταν βλέπετε κινηματογράφο;

**Π.Π.:** Σαφώς σαφώς, συμβαίνει ακόμα αυτό.

**Β.Π.:** Υπάρχει ο λεγόμενος ευρωπαϊκός προσανατολισμός, τον οποίο υποτίθεται ότι πριμοδοτούν τα ευρωπαϊκά προγράμματα;

**Π.Π.:** Οι Ευρωπαίοι θα ήθελαν να κάνουμε ταινίες, όχι καθαρώς ελληνικές, αλλά ευρωπαϊκές. Δηλαδή να χρησιμοποιούμε την αγγλική γλώσσα, να χρησιμοποιούμε ξένους ηθοποιούς και τεχνικούς. Σ' αυτή την περίπτωση δίνουν αρκετά χρήματα. Επίσης για να πάρεις χρήματα από αυτά τα προγράμματα, θα πρέπει να έχεις κάποιους συμπαραγωγούς από τρίτες χώρες και να συνεργαστείς με ηθοποιούς ή τεχνικούς από εκεί ή να χρησιμοποιήσεις την υλικοτεχνική υποδομή τους. Από εκεί και πέρα δε νομίζω ότι μας αφορά το να γυρίζουμε στα αγγλικά. Αυτό δε μας αφορά. Κάνουμε κι εμείς τη δουλειά μας.

**Β.Π.:** Μεθοδεύετε εσείς συνεργασίες μ' άλλες ευρωπαϊκές χώρες;

**Π.Π.:** Όπως καταλαβαίνετε είναι κάτι πολύ δύσκολο, γιατί θέλουν να παίξουμε το παιχνίδι με τους δικούς τους όρους, κάτι που δεν επιθυμούμε. Προσπαθούμε για τη συμμετοχή ξένων στην παραγωγή. Πρέπει αρχικά να τους ενδιαφέρει το σενάριο. Υπάρχουν και ελάχιστες αμερικάνικες εταιρίες που ενδιαφέρονται. Γενικά όμως είναι πολύ δύσκολο.

**Β.Π.:** Πώς διαμορφώνεται η ζωή ενός κινηματογραφικού παραγωγού; Πόσο νιώθετε να αλλάζετε εξαιτίας του επαγγέλματός σας;

**Π.Π.:** Κατ' αρχάς, κάνοντας αυτή τη δουλειά, δεν υπάρχει χρόνος για ζωή εκτός σινεμά. Αυτό σημαίνει ότι οι σχέσεις μου, οι φιλίες, είναι μέσα απ' τον κινηματογραφικό χώρο. Είναι σημαντικό για μένα ότι έχω δημιουργήσει φιλίες που δοκιμάστηκαν μέσα στην διαδικασία της πραγματοποίησης μίας ταινίας, σε συνθήκες δύσκολες. Σίγουρα θα έχω δημιουργήσει ταυτόχρονα και κάποιους εχθρούς, που δεν



τους ξέρω βέβαια και ούτε έχω προσπαθήσει να τους μάθω.

*Β.Π.: Για κάποια ιδιαίτερη περίπτωση φιλίας που ζήσατε μέσα στο ρίσκο του κινηματογράφου, θα θέλατε να μας πείτε;*

*Π.Π.:* Ναι. Υπάρχει ένα τέτοιο παράδειγμα με το Νίκο τον Γραμματικό, με τον οποίο γνωρίστηκα μερικούς μήνες πριν να κάνω την πρώτη ταινία. Μέσα απ'τη διαδικασία της παραγωγής των ταινιών του, περάσαμε πολλά στάδια αγάπης-μίσους. Ξέρουμε όμως ότι οι όποιες διαφωνίες και εντάσεις, συμβαίνουν, γιατί και οι δύο θέλουμε να βγει καλή η ταινία. Γι' αυτό και τελικά η φιλία διατηρείται και ενισχύεται. Μπορώ να σας πω και για άλλους φίλους, όπως είναι ο Κωστής ο Γκίκας, η Σισκοπούλου...

*Β.Π.: Οι μικρού μήκους σας ενδιαφέρουν;*

*Π.Π.:* Ναι, και θέλω να κάνω κάθε χρόνο 2 - 3 ταινίες μ.μ. Πιστεύω ότι μέσα απ' αυτές μπορούμε να δούμε ποιοι σκηνοθέτες αξίζουν και μάλιστα χωρίς να ρισκάρουμε πολλά χρήματα.

*Β.Π.: Υπάρχει κάτι που θα μπορούσατε να κάνετε για να βλέπουν τις μικρού μήκους περισσότεροι άνθρωποι;*

*Π.Π.:* Δεν ξέρω προσωπικά τι πρέπει να κάνω. Ό,τι μπορώ να κάνω, είναι η παραγωγή 2 - 3 ταινιών το χρόνο. Από εκεί και πέρα είναι κάτι που αφορά τη γενικότερη πολιτική του κινηματογράφου. Εκείνο που έχω κάνει και θα κάνω, είναι με κάθε ταινία μου που παίζεται στις αίθουσες, να προβάλλεται και μία μικρού μήκους, όπως το Χάος μαζί με το Τέλος εποχής. Πιο παλιά με την Εποχή των δολοφόνων παίχτηκε πάλι μια μ.μ. και γενικά φροντίζω να γίνεται με τις μεγάλους μήκους στις οποίες κάνω παραγωγή.

*Β.Π.: Υπάρχει κάποιο κινηματογραφικό όριο που νιώθετε ότι αν το φθάσετε θα σταματήσετε;*

*Π.Π.:* Όχι. Εκ φύσεως προσπαθώ να υπερβαίνω τα όρια.

*Β.Π.: Ποια είναι λοιπόν η μεγαλύτερη φιλοδοξία απ' το επάγγελμά σας, εκτός βέβαια απ' το να μην καταλήξει κανείς στη φυλακή;*

*Π.Π.:(Γέλια.)* Σίγουρα αυτός είναι ένας φόβος υπαρκτός. Εντάξει, είμαι αρκετά φιλόδοξος, ώστε έχω όνειρα, άσχετα με το αν δεν πρόκειται να πραγματοποιηθούν. Θέλω κάποτε μία ταινία μου να πάρει ένα Όσκαρ ή ένα βραβείο στις Κάννες ή να δημιουργήσω μία βιομηχανία κινηματογράφου. Είναι φιλοδοξίες που υπάρχουν κι ας μην τα καταφέρω.

*Β.Π.: Σε σχέση μ' αυτό. Σας αρέσει που ζούμε στην Ελλάδα όπου δεν υπάρχει η υποδομή κι ο επαγγελματισμός που καλλιεργείται στο Χόλιγουντ ή στη Γαλλία, αλλά ένας ερασιτεχνισμός όπως τον εννοεί ο Παναγιωτόπουλος (ερασιτέες της τέχνης); Σας λείπει αυτή η οργάνωση;*

*Π.Π.:* Ένας σκηνοθέτης μπορεί υπ' αυτή την έννοια να είναι ερασιτέχνης, όμως ένας παραγωγός, εκτός από εραστή της τέχνης πρέπει να είναι κι επαγγελματίας. Δε νοείται δηλαδή παραγωγός χωρίς επαγγελματική συνείδηση. Οι παραγωγές επιβάλλεται να γίνονται μέσα από μια βιομηχανική διαδικασία, γιατί οι ταινίες εκτός από έργο τέχνης είναι και βιομηχανικό προϊόν. Για ν' ανταγωνιστούμε τα ξένα προϊόντα οφείλουμε να έχουμε καθαρά επαγγελματική παραγωγή.

*Β.Π.: Τώρα που ξέρετε τι σημαίνει παραγωγός στην Ελλάδα, θα θέλατε να είχατε διαλέξει ένα άλλο επάγγελμα;*

*Π.Π.:* Σίγουρα όχι. Είναι, αν το θεωρήσουμε επάγγελμα, το καλύτερο στον κόσμο, άσχετα με το ότι ποτέ δεν ξέρεις πού θα καταλήξεις.



*Β.Π.: Νιώθετε ότι σας βαραίνει η καθημερινότητα του επαγγέλματος ή σας κρατάει σε μία δημιουργική εγρήγορση;*

*Π.Π.:* Η πλευρά αυτής της δουλειάς που έχει να κάνει με το χρηματοοικονομικό μέρος (τράπεζες, δάνεια, λογαριασμοί), είναι κάτι που με βαραίνει. Δε θα ήταν υπερβολικό να πω σε βαθμό συντριβής. Από την άλλη η δημιουργική δουλειά, που έχει να κάνει με την παραγωγική διαδικασία με κρατάει σε εγρήγορση και δε θα μπορούσε να είναι διαφορετικά. Απ' το '90 δεν έχω πάει, όπως έκανα ως τότε, για μπάνια, δεν έχω πάει διακοπές, όπως όλος ο κόσμος, για έξι χρόνια. Το φοβερό είναι ότι δε μου λείπουν, γιατί το σινεμά είναι η ζωή μου. Όμως στο χρηματοοικονομικό πρόβλημα φεύγει η μισή ζωή μου. Αν υπήρχε καλύτερη οργάνωση και διατίθεντο περισσότερα χρήματα στον κινηματογράφο, δε θα σπαταλούσαμε τόση ενέργεια και θα την αφιερώναμε στο δημιουργικό τομέα.

*Β.Π.: Ποια αντιμετώπιση έχετε απ' το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου;*

*Π.Π.:* Νομίζω θετική. Ξεκίνησε η συνεργασία με την *Κλειστή στροφή* του Γραμματικού του '92. Όλες οι ταινίες που έχω κάνει έχουν βραβευθεί. Το *Τέλος εποχής* μάλιστα, έχει κάνει και πολλά εισιτήρια. Αυτό κάνει επιτυχημένη την πορεία μου και εκτιμάται και απ' το Ε.Κ.Κ. Πλέον δείχνουν εμπιστοσύνη στις επιλογές μου.

*Β.Π.: Για το τέλος θα ήθελα να μας πείτε ποιες ποιότητες θα έπρεπε να έχει ένας παραγωγός.*

*Π.Π.:* Οποσδήποτε κινηματογραφική παιδεία και όχι μόνο κινηματογραφική αλλά και γενικότερη. Απαραίτητες επίσης είναι οι οικονομικές γνώσεις και οργανωτικές ικανότητες. Χρειάζεται επιμονή αλλά κυρίως υγεία. Δεν μπορείς να κάνεις παραγωγές όντας ασθενής.



*Όρες, της Αντουάνας Αγγελίδου*



# Κινηματογραφική παιδεία;

Γιώργος Γεραμάς\*

**Μ**πορούμε, άραγε, να μιλάμε σοβαρά για κινηματογράφο σε μια χώρα σαν την Ελλάδα που προηγούνται χιλιάδες προβλήματα ζωτικής σημασίας; Έχει νόημα να μιλάμε για κινηματογραφική παιδεία, ενώ οι δυνατότητες παραγωγής και εκμετάλλευσης των φιλμ είναι μηδενικές; Αυτά τα ερωτήματα αποτελούν συνήθως το άλλοθι των οικονομικών εγκεφάλων της εκτελεστικής εξουσίας, όταν εκθέτουν τους λόγους εξαιτίας των οποίων αποφασίζουν να κόψουν (και το κάνουν συχνά) τα κονδύλια για τον κινηματογράφο.

Όμως τα τελευταία χρόνια, με την εμφάνιση της ιδιωτικής τηλεόρασης, παρατηρείται το φαινόμενο οι σπουδαστές των κινηματογραφικών σχολών να αυξάνονται όλο και περισσότερο. Αυτό είναι κάτι που σίγουρα πρέπει να οδηγήσει σε σκέψεις και να κάνει τους αρμόδιους να αρχίσουν να αντιμετωπίζουν πιο σοβαρά το θέμα της κινηματογραφικής παιδείας.

Όσο πλησιάζουμε στο 2000 η αναγκαιότητα της Κρατικής Ακαδημίας Κινηματογράφου μοιάζει όλο και περισσότερο δεδομένη, όμως δεδομένο πρέπει να θεωρείται επίσης το γεγονός ότι δε θα υλοποιηθεί για πολλά ακόμα χρόνια. Οι λόγοι είναι πολλοί και γνωστοί, όπως η νωχέλεια των αρμοδίων, το τεράστιο κόστος για την οργάνωσή της, τα διάφορα μικροσυμφέροντα που αντιτίθενται

στην πραγμάτωση του σχεδίου, ίσως ακόμα και η αδυναμία να βρεθεί το κατάλληλο εκπαιδευτικό προσωπικό. Ο σπουδαιότερος όμως λόγος, που έχει ακουστεί πολλές φορές από επίσημα χείλη, είναι ότι το κόστος για κάθε σπουδαστή της αυτοπικής αυτής Ακαδημίας είναι είκοσι φορές μεγαλύτερο από το μέσο όρο όλων των υπόλοιπων σπουδαστών των Α.Ε.Ι. και Τ.Ε.Ι., κάτι που σε συνδυασμό με τη μικρή κινηματογραφική παραγωγή της Ελλάδας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι μάλλον αποτελεί είδος πολυτελείας μια τέτοια σχολή. Βέβαια το θέμα της Ακαδημίας επίσημα συνεχίζει να διερευνάται, εκκατομμύρια φεύγουν από τα ταμεία για ταξιδάκια υπευθύνων σε κινηματογραφικές σχολές του εξωτερικού, δήθεν για να ελέγξουν τις δυνατότητές τους και να ενημερωθούν για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν, αλλά συνεχώς τα πορίσματα δε βγάζουν πουθενά. Άλλωστε στη σύγχρονη Ελλάδα πάντα έτσι αντιμετωπίζονταν τα θέματα πολιτισμού.

Ζώντας λοιπόν σε μια χώρα που αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο στην καλύτερη περίπτωση σαν αναγκαίο κακό, (το "γιατί κάνουμε ταινίες αφού γι' αυτό υπάρχουν οι Αμερικάνοι;" έχει ακουστεί από περισσότερα στόματα αρμοδίων απ' όσα μπορεί κανένας να υπολογίσει) οι νέοι είναι υποχρεωμένοι να καταφεύγουν στο αναγκαίο κακό των ι-



διωτικών κινηματογραφικών σχολών. Εκεί, βέβαια, κάτω από έναν πολύ χαλαρό προγραμματισμό σπουδών το επίπεδο δεν είναι αυτό που πρέπει, παρά τις φιλότιμες προσπάθειες ορισμένων ανθρώπων. Μέσα σε μια ανοργάνωτη διδακτέα ύλη ο εκκολαπτόμενος κινηματογραφιστής είναι αναγκασμένος να ανακαλύψει μόνος του ποια πράγματα θα του είναι χρήσιμα και ποια όχι, ώστε να τα διερευνήσει βαθύτερα αργότερα σε χώρους έξω από τη σχολή.

Είναι άλλωστε εύκολο να καταλάβει κανείς πως γι' αυτή τη χαώδη κατάσταση συμβάλλει και το ότι μεγάλο ποσοστό των σπουδαστών των σχολών ενδιαφέρεται μόνο για την επαγγελματική αποκατάσταση σε κάποιο από τα τηλεοπτικά κανάλια, κάτι που οδηγεί στην υποβάθμιση των γνώσεων και των ενδιαφερόντων τους.

Η ελλιπής, λοιπόν, θεωρητική κατάρτιση, που οξύνεται βέβαια και από τη γενικότερη απουσία ανάλογης βιβλιογραφίας στα ελληνικά, σε συνδυασμό με την αναμενόμενη ανεπάρκεια κατάλληλων τεχνικών μέσων (άλλωστε είναι αλήθεια ότι είναι πάρα πολύ δύσκολο μια σχολή να διαθέτει τον απαιτούμενο τεχνολογικό εξοπλισμό) οδηγεί σε μια ακρωτηριασμένη, αδύναμη εκπαίδευση, στην οποία οφείλεται βέβαια κατά πολύ και η αδυναμία των ανθρώπων του κινηματογράφου και της τηλεόρασης να αρθρώσουν ένα μοντέρνο λόγο.

Μέσα σ' αυτήν την κατάσταση, τα Υπουργεία Παιδείας και Πολιτισμού στέκουν αδιάφορα, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου δηλώνει αναρμόδιο, γιατί σύμφωνα με τη γνώμη του η Παιδεία δεν είναι μέρος των υποχρεώσεων του για την ανάπτυξη του κινηματογράφου, και παλιοί κινηματογραφιστές χρεώνουν στο χαμηλό επίπεδο των σπουδαστών και όχι των σχολών, το γεγονός της ανυπαρξίας νέας κινηματογραφικής ματιάς στην Ελλάδα.

Σε πείσμα όμως όλων αυτών των προ-

βλημάτων, οι κινηματογραφικές σχολές έχουν γεμίσει, οι αίθουσες περνούν τις καλύτερες εδώ και πολλά χρόνια στιγμές τους, το Φεστιβάλ μικρού μήκους της Δράμας αναπτύσσεται με ιλιγγιώδη ταχύτητα λόγω του μεγάλου ενδιαφέροντος των νέων κινηματογραφιστών, στη Θεσσαλονίκη αρχίζει να ανεβαίνει πολύ κόσμος κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου και όλο περισσότεροι άνθρωποι συζητούν την αναγκαιότητα μιας καλύτερης πληροφόρησης γύρω από τη γλώσσα της εικόνας. Τα άνδρα χρόνια φαίνεται να αποτελούν παρελθόν.

Ο χώρος του κινηματογράφου παρουσιάζει μια απρόσμενη άνθιση και αυτό οφείλεται αποκλειστικά στην ανάγκη των ανθρώπων να πληροφορηθούν γύρω από αυτά τα πράγματα που τόσο σημαντικά είναι στη ζωή τους. Μια ανάγκη που πρέπει να αντιμετωπιστεί με σοβαρότητα από τους αρμόδιους μηχανισμούς, όπως πρέπει βέβαια να αντιμετωπίζονται γενικότερα τα θέματα πολιτισμού στην χώρα μας.

Επιβάλλεται πρώτα απ' όλα, να αναγνωριστεί μια Ανώτερη ή Ανώτατη σχολή Κινηματογράφου, για να ξεφύγουμε από το καθεστώς της μη διαβατισμένης Παιδείας που ισχύει τα τελευταία χρόνια και μόνο για την κινηματογραφική παιδεία. Πρέπει να υπάρξουν κάποια συγκεκριμένα κονδύλια που θα διατίθενται σ' αυτήν, καθώς και ένας οργανωμένος κύκλος σπουδών που θα παρέχει τουλάχιστον τις σταθερές βάσεις σε θεωρητικό και τεχνικό επίπεδο. Πρέπει να δημιουργηθεί ένας τρόπος επιλογής των σπουδαστών όπως και μια αυστηρή αξιολόγηση γι' αυτούς που αποφοιτούν κάθε χρονιά. Επίσης αναγκαίο φαίνεται να αναπτυχθεί ένα σύστημα υποτροφιών σε σταθερό επίπεδο για διακριθέντες νέους. Πρέπει τέλος ο κινηματογράφος να αντιμετωπιστεί σαν ένα σημαντικό κομμάτι του πολιτιστικού πλούτου της σύγχρονης ελληνικής τέχνης και να προωθείται συστηματικά στο εξωτερικό. (Τι έγι-



νε άραγε ο φορέας του Ε.Κ.Κ. για την προώθηση των ταινιών;)

Για να γίνουν όμως όλα αυτά, πρέπει πρώτα να μάθουμε να αντιμετωπίζουμε με σεβασμό έναν τομέα που μας περιβάλλει με διά-

φορους τρόπους σ' όλη μας τη ζωή και σε κάθε μας στιγμή.

Μην ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στην εποχή των εικόνων.

\*τελειόφοιτος Κινηματογραφικής Σχολής





# Η θέση της κριτικής κινηματογράφου

Νίκος Καλτζής

**Ε**μπιστεύστε τις κριτικές κινηματογράφου; Έχετε πάει στον κινηματογράφο για μία ταινία που οι κριτικές της ήταν διθυραμβικές και βγαίνοντας αισθανθήκατε εξαπατημένοι; Είστε από εκείνους που προτού διαβάσουν ένα κείμενο κριτικής βλέπουν την βαθμολόγηση με νούμερα ή αστεράκια; Μήπως τελικά η αξιολόγηση αυτή είναι και το μόνο χρήσιμο μέρος στο κείμενο;

Η κριτική κινηματογράφου στη χώρα μας δείχνει να βρίσκεται σε θολά νερά. Ο κινηματογράφος έχει εξαπλωθεί παντού, το ίδιο και ο λόγος περί αυτού, με μεγαλύτερη μάλιστα ταχύτητα. Όμως, δεν υπάρχει πια βασικός κανόνας για την κρίση και την απόλαυση. Οι ταινίες "διαβάζονται" με όλο και αντιφατικότερα κριτήρια. Υπάρχουν τόσες πολλές τάσεις που είναι αναμασήματα παλαιότερων, μία αδράνεια, ένα πράγμα που δεν καταφέρνει πια να ξεπεράσει τον εαυτό του, γι' αυτό και εμφανίζονται διαρκώς παραλλαγές σ' ό,τι αφορά τις προγενέστερες μορφές. Τα πάντα σήμερα υπάγονται ολοκληρωτικά στον κόσμο του εμπορίου, τα κινηματογραφικά έργα βρίσκονται στην μοίρα του εμπορεύματος.

Η κριτική χρησιμεύει στη σημειολογική οργάνωση αυτού του φαινομενικά χαοτικού υλικού. Όλα λέγονται, όλα εκφράζονται, όλα αποκτούν τρόπους ή ισχύ σημείου. Το πιο

περιθωριακό κίνημα αισθητικοποιείται, ταξινομείται και τελικά παρουσιάζεται προς πώληση. Η κριτική, λοιπόν, απαιτεί ένα κοινό μέτρο σύγκρισης για οτιδήποτε ανήκει στην δικαιοδοσία της και αναγκάζεται να χρησιμοποιήσει, για την υποτιθέμενη διευκλυσση του κοινού, διάφορους τρόπους αξιολόγησης κάθε ταινίας (αστεράκια, νούμερα κλπ)

Ο περιοδικός τύπος διαφέρει ελάχιστα από τον ημερήσιο και συμβαίνει ορισμένες φορές οι ίδιοι άνθρωποι να εμφανίζονται σε δύο ή και τρεις διαφορετικές εκδόσεις με μικρή ή καθόλου διαφοροποίηση στην οπτική τους. Τα κείμενα τους είναι σύντομα, κοφτά και επιφανειακά πολλές φορές. Συνολικά, οι κριτικές είναι αποσπασματικές και δεν αποπειρώνται να προβληματίσουν τον αναγνώστη, αλλά μάλλον να τον οδηγήσουν στην αίθουσα προβολής. Μια και απουσιάζει η θεωρητική προσέγγιση, η ανάλυση κάθε ταινίας έχει πλέον να κάνει με την προσωπικότητα ή το στυλ κάθε κριτικού, δηλαδή προσωποποιείται. Ο αναγνώστης γνωρίζει το ύφος κάθε κριτικού και μαθαίνει να τον εμπιστεύεται προσωπικά, εξοστρακίζοντας κάθε σκέψη πάνω στην ουσία της ταινίας, μία τοποθέτησή του πέρα από το συνηθισμένο "αρέσει - δεν αρέσει". Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο ίσως μπορεί να ενταχθεί και το MEDIATEL θράσος γνωστού κινημα-



τογραφικού κριτικού του τύπου.

Οι κριτικοί απευθύνονται - το γνωρίζουν ή τους το γνωστοποιούν οι εκδότες τους - σε ένα εν δυνάμει πλατύ κοινό, με το γούστο του οποίου πρέπει να συμπορεύονται και από την άλλη πρέπει σεμνά να το "συνειδητοποιούν" και προς διαφορετικές αισθητικές κατευθύνσεις, προκειμένου να μη δημιουργηθεί τέλμα και τα νέα κινηματογραφικά προϊόντα μείνουν στα αζήτητα. Οι κριτικές είναι ευανάγνωστες από οποιονδήποτε αναγνώστη και ισχύει η λαϊκιστική αν και ρεαλιστική θέση: "Αυτό Ζητάνε, αυτό τους δίνουμε". Ο ημερήσιος και ο περιοδικός τύπος απαιτούν πολυπληθείς αγοραστές και κατόπιν αναγνώστες και οι κριτικοί κινηματογράφου έχουν αντιληφθεί ότι ο Έλληνας αναγνώστης προτιμά να τον "χαϊδεύουν" παρά να του προκαλούν αμηχανία ή χειρότερα - σύνδρομο πνευματικής κατωτερότητας. Συχνά στις κριτικές χρησιμοποιείται - με κακεντρέχεια περισσότερο - και το χιούμορ για την ψυχαγωγία του αναγνώστη, που εκλαμβάνει τις κριτικές ως έμμεση καλόγουστη διαφήμιση της όποιας ταινίας.

Στο σημείο αυτό είναι αναγκαία και μία αντιδιαστολή με το παρελθόν της ελληνικής κριτικής κινηματογράφου. Στο τέλος της δεκαετίας του εξήντα γίνεται η πρώτη σοβαρή απόπειρα θεωρητικής προσέγγισης του κινηματογράφου από Έλληνες κριτικούς. Το περιοδικό ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ που εκδίδουν μετά από μία δεκαετία κλείνει τον κύκλο του, αλλά έχει ήδη δημιουργήσει έδαφος για την εμφάνιση και άλλων εκδόσεων, όπως η ΚΑΜΕΡΑ, το ΦΙΛΜ, η ΟΘΟΝΗ τα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, το ΣΙΝΕΜΑ. Μέσα από αυτά τα μικρά, από πλευράς εμπορικότητας, περιοδικά οι κριτικοί καταπιάνονται με πρωτόγνωρα για τα ελληνικά στάνταρντ θέματα δίνοντας εξαιρετικά δείγματα γραφής σχετικά με τη σημειολογία, τον κινηματογράφο του τρίτου κόσμου, την Avant Garde, το αμερικάνικο un-

derground κλπ. Το κοινό τους αντιμετωπίζει ως "κουλτουριάρηδες", τα περιοδικά κλείνουν το ένα μετά το άλλο ή αναστέλλουν την έκδοσή τους, μερικοί κριτικοί στρέφονται στη σκηνοθεσία και κάποιοι άλλοι επανδρώνουν τις θέσεις του καινούργιου, μοντέρνου στοίματς του και τη θεματολογία του περιοδικού που εφεξής θα γίνει η πιο εμπορική έκδοση στη χώρα μας σ' ό,τι έχει σχέση με κινηματογράφο, το ΣΙΝΕΜΑ. Σποραδικά εμφανίζονται τεύχη άλλων εκδόσεων (π.χ. η ΟΘΟΝΗ) αλλά είναι πια αργά και σήμερα μόνο ο ANTI-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ υπάρχει για να δίνει μία ποικιλία στο τοπίο της κριτικής.

Έχει ενδιαφέρον να δούμε και πώς αντιμετωπίζει η ελληνική κριτική κάποιες τάσεις ή "σχολές" κινηματογραφίας όπως επίσης και το γιατί.

Το ανεξάρτητο αμερικάνικο σινεμά είναι ο νικητής στη δεκαετία που διανύουμε και όποιος κριτικός σέβεται τον εαυτό του και θέλει αναγνώστες γίνεται ειδικός σ' αυτό το είδος, αν και είκοσι χρόνια πριν ίσως να μην καταδέχονταν να μπει στην αίθουσα ούτε για τη δημοσιογραφική προβολή της ταινίας. Οι περισσότεροι Αμερικανοί ανεξάρτητοι σκηνοθέτες είναι αξιολογοί σήμερα και όχι μόνο οι μαρξιστές με θεωρητικές αναζητήσεις πάνω στην κινηματογραφική γλώσσα. Δυστυχώς, οι Έλληνες κριτικοί, ίσως και λόγω "περασμένης" ηλικίας αδυνατούν τελείως να μιλήσουν για κάποιες "ειδικές" ταινίες, όπως για ταινίες με serial Killers ή gay, που είναι trendy σε άλλες χώρες αλλά εδώ δυσκολεύουν πολύ τους αυστηρών αρχών κριτικούς μας. Ανακάλυψαν βέβαια και ορισμένους αξιολογούς σκηνοθέτες - αν και τους παρουσιάζουν να έχουν μία ευρωπαϊκή οπτική στον τρόπο γραφής τους - οι οποίοι σε καμία περίπτωση δεν απαρτίζουν κίνημα γι' αυτό και προσεγγίζονται ατομικά ο Hartley, ο Tarantino, ο Lin Uleiter. Αν και υπάρχει η ευγενής (;) πρόθεση να γνωρίσουν στους αναγνώστες ένα "περίεργο" σινεμά απ'



τις ΗΠΑ, δεν είναι σπάνια η αντιμετώπιση των ταινιών ως αυστηρά αμερικανικών άρα αδιάφορων για το ελληνικό - ευρωπαϊκό - κοινό. Ας μην ξεχνάμε ότι είμαστε και θεματοσφύλακες ενός ευρωπαϊκού συνεκτικού πνεύματος και οφείλουμε, υποτίθεται, να αντιδράσουμε στον πολιτιστικό ιμπεριαλισμό των υπερατλαντικών συμμάχων μας.

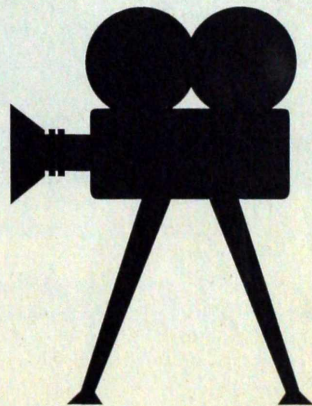
Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος τώρα που η Αμερική πήρε την πρωτοκαθεδρία αντιμετωπίζεται ως μουσειακό είδος ή είδος υπό εξαφάνιση. Νέα κινήματα στον ευρωπαϊκό χώρο έχουν καιρό να εμφανιστούν, με τελευταίο τον νέο αγγλικό κινηματογράφο, οι περισσότεροι σκηνοθέτες του οποίου κατέληξαν στο Χόλιγουντ. Για τους κριτικούς ο κινηματογράφος έπαψε πια να είναι γαλλικός, ουγγρικός ή γερμανικός· είναι - εκτός του ελληνικού - ευρωπαϊκός. Μερικές φορές παρατηρούνται και αποκλίσεις προς τριτοκοσμικές εξωτικές χώρες όπως το Ιράν ή η Ταϊβάν.

Πλέον πολύ ιδιαίτερη μεταχείριση επιφυλάσσεται στον ελληνικό κινηματογράφο. Εδώ υπάρχει και η μεγαλύτερη απόσταση από το παρελθόν. Δεν αρκεί πια η καλή πρόθεση του σκηνοθέτη, για να φανεί επιεικής ο κριτικός απέναντί του, ούτε τα εύσημα της στελέχωσης κάποιου κομματικού μηχανισμού. Η ταινία ενός νέου, κυρίως, Έλληνα δημιουργού μπαίνει κάτω από το μικροσκόπιο, για να γίνει ορατό κάθε ψεγάδι της στους αναγνώστες της κριτικής. Δεν ξεφεύγουν ούτε καταξιωμένοι σκηνοθέτες, οι ταινίες των οποίων δεκαπέντε με είκοσι χρόνια πριν αντιμετωπίζονταν ως έργα τέχνης άξια να τοποθετήσουν τη χώρα μας στο παγκόσμιο καλλιτεχνικό στερέωμα και συναπάρτιζαν τον λεγόμενο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ). Οι τωρινές αρνητικές ή αμφίθυμες κριτικές αποτελούν και ένα καλό άλλοθι για το πλατύ κοινό που δύσκολα πλησιάζει μία ελληνική ταινία, με μία - δύο πιθανές εξαιρέσεις κάθε χρόνο. Οι ση-

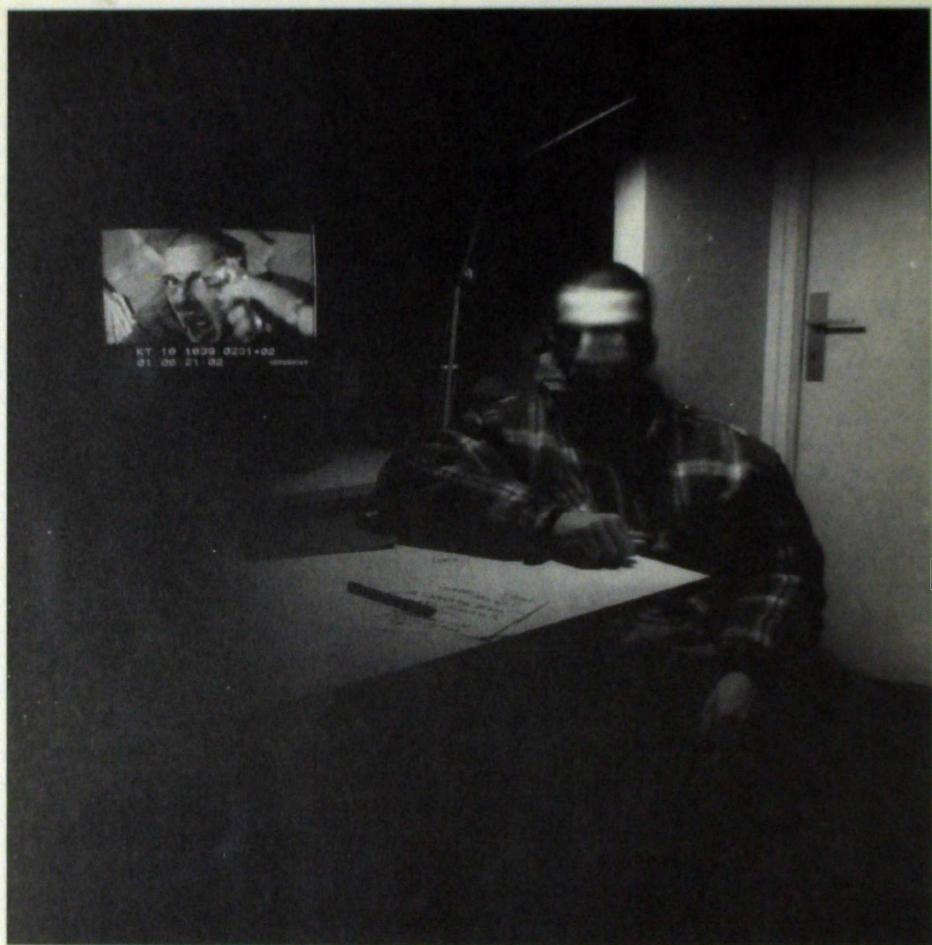
μειολογικές αναλύσεις χρησιμεύουν συχνά εδώ στο να αποδομηθεί η ταινία στα συστατικά της και να παρουσιαστεί όχι ως ένας λειτουργικός μηχανισμός αλλά ως κομμάτια ασύνδετα, αταξινόμητα και αδιάφορα. Η κακεντρέχεια μερικών καταξιωμένων κριτικών κινηματογράφου ίσως να είναι και ένας σαρκασμός για το παρελθόν τους. Το κοινό, μάλλον, ασχολείται με πιο ενδιαφέροντα πράγματα.

Τελικά ό,τι κι αν λέγεται για τη θέση της κριτικής κινηματογράφου σε εφημερίδες και περιοδικά είναι σίγουρο ότι έχουμε σήμερα στη διάθεσή μας ένα πλήθος πληροφοριών και μπορούμε να δεχθούμε την υποκειμενικότητα κάποιων άρθρων κριτικής ή την έλλειψη μίας πιο διεισδυτικής θεωρητικής ενασχόλησης με τις περισσότερες ταινίες.

Γι' αυτό μην κατηγορείτε πάντοτε τους κριτικούς. Μην ξεχνάτε ότι εσείς έχετε τη μεγαλύτερη ευθύνη για τις επιλογές σας.







Ματιέ Κάσοβιτς, *ΤΟ ΜΙΣΟΣ*



# "Μίσος"

Ματιέ Κάσοβιτς

(...) Δίνοντας σ' αυτό το βιβλίο τη μορφή ενός διαλόγου ανάμεσα στο σενάριο και τις φωτογραφίες, θελήσαμε να θέσουμε ένα ερώτημα για τους τρόπους αναπαράστασης και όσα αυτοί συνεπάγονται. Θελήσαμε επίσης να ακολουθήσουμε τη λογική που γέννησε αυτή την ταινία. Αυτό το βιβλίο δεν είναι " το βιβλίο της ταινίας ", αλλά ένα βιβλίο εμπνευσμένο από την ταινία, που αποβλέπει στη συνέχιση του προβληματισμού πάνω στην πραγματικότητα με άλλα μέσα. Και τούτο επειδή σήμερα ξέρουμε ότι ο τρόπος αναπαράστασης του κόσμου και των ανθρώπων καθορίζει, σε μεγάλο βαθμό, το μέλλον και ότι οι εικόνες έχουν γίνει ένας από τους αναπόφευκτους πρωταγωνιστές της επικαιρότητας. Αυτό το βιβλίο, όπως και η ταινία, όπως και το σάουντρακ της ταινίας, όπως και οι εκθέσεις που τη συνοδεύουν, είναι ένα βιβλίο πολεμικής. Ένα βιβλίο που παίρνει θέση (...).

( Επίμετρο του CHRISTIAN CAUJOLLE)

1

## ΤΙΤΛΟΙ

*Μαύρο.*

*Ακούγεται μια ήρεμη φωνή.*

**ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΥΜΠΕΡ, ΕΚΤΟΣ ΚΑΔΡΟΥ.** - Είναι η ιστορία ενός ανθρώπου που πέφτει από έναν ουρανοξύστη με πενήντα ορόφους.

Καθώς πέφτει, επαναλαμβάνει διαρκώς για να καθησυχάσει τον εαυτό του : " Μέχρι εδώ όλα πάνε καλά, μέχρι εδώ όλα πάνε καλά..."

*Μια αδύνατη ηλεκτρονική λάμψη στο κέντρο της οθόνης, ύστερα μια βιντεοσκοπημένη εικόνα καταλαμβάνει ολόκληρο το κάδρο. Είναι η εικόνα ενός πλανήτη - του πλανήτη μας.*

*Ένα κοκτέιλ μολότοφ εκσφενδονίζεται πίσω από την κάμερα και σκάει πάνω στον πλανήτη, που δεν είναι παρά μια φωτογραφία κολλημένη σε ένα διαφημιστικό ταμπλό.*

*Η αφίσα φλέγεται (...)*



70

**ΔΡΟΜΟΣ ΤΗΣ ΛΑΙΚΗΣ ΣΥΝΟΙΚΙΑΣ...ΕΞΩΤ. ΑΥΓΗ**

(Οι τρεις νέοι περπατούν μες στη σιωπηλή τσιμεντούπολη.

Ο Υμπέρ φτάνει σε μια πολυκατοικία. Αποχαιρετιούνται. Ο Υμπέρ και ο Βινζ κοιτάζονται. Ο Βινζ βγάζει το όπλο από τη μέση του και το δίνει στον Υμπέρ. Δε λέει κουβέντα, αλλά μαντεύουμε τι σκέφτεται. Ο Βινζ κλείνει το μάτι στον Υμπέρ, που του απαντά με ένα χαμόγελο.)

**ΣΑΪΝΤ.**- Καλά, φτάνει, μην κατανήσουμε κι αδερφές...

(Ο Σαϊντ και ο Βινζ απομακρύνονται μες στην ήρεμη και βυθισμένη στον ύπνο τσιμεντούπολη.

Η μέρα σηκώνεται ντροπαλά.

Από μακριά τους ακούμε να συζητούν. )

**ΣΑΪΝΤ.** - Είναι ένας τύπος, τελείως σουρωμένος, περπατάει στο δρόμο και ξαφνικά βλέπει μια καλόγρια με μαύρο ράσο κι άσπρο γιακά να βγαίνει από μια πολυκατοικία. Λοιπόν, ο τύπος την κόβει από μακριά, ορμά καταπάνω της και της ρίχνει μια γερή γροθιά στα μούτρα. Η καλόγρια πέφτει κάτω, αλλά ο τύπος δεν την αφήνει, εξακολουθεί να της ρίχνει μπουιές στα μούτρα. Την κάνει τόπι στο ξύλο και σε πέντε λεπτά σταματάει, κοιτάζει την καλόγρια που έχει διπλωθεί στα δύο και της λέει: " Κι εγώ σε είχα για πιο δυνατό, ρε Μπάτμαν".

(Ο Σαϊντ γελά, ο Βινζ επίσης. )

**ΣΑΪΝΤ.** - Φοβερό ανέκδοτο, ε;

**ΒΙΝΖ.** - Το 'χω ακούσει, μόνο που αυτός που τρώει το ξύλο είναι ένας ραβίνος.

(Ο Σαϊντ και ο Βινζ απομακρύνονται.

Ο Υμπέρ, με το ρεβόλβερ στο χέρι, κοιτάζει τους άλλους δύο να ξεμακραίνουν. Κοντοστέκεται και ύστερα μπαίνει στην πολυκατοικία του. Όμως πριν εξαφανιστεί, γυρίζει για να ρίξει μια τελευταία ματιά στους φίλους του.

Ένα αστυνομικό αυτοκίνητο χωρίς διακριτικά, που θαρρείς ότι ήρθε από το πουθενά, κυλά με θόρυβο πλάι στους δύο νέους. Αμέσως πετάγονται δύο αστυνομικοί για έλεγχο ταυτοτήτων. Οι νέοι δεν προβάλλουν καμία αντίσταση.

Ο Υμπέρ κρύβεται. Ύστερα, έχοντας ένα κακό προαίσθημα, αποφασίζει να βγει από την πολυκατοικία και να πάει προς το μέρος τους.



Όσο προχωρά τόσο πιο ανήσυχος φαίνεται. Πιο πέρα, οι τρεις μπάτσοι κάνουν τη δουλειά τους, αλλά ξαφνικά, ο αστυνομικός που είδαμε στην ταράτσα της εργατικής πολυκατοικίας, ρίχνει ένα χαστούκι στον Βινζ, ο οποίος δεν αντιδρά.

Ο Υμπέρ επιταχύνει το βήμα του.

Ακούγονται βλαστήμιες.

Φαίνεται ότι ο αστυνομικός ξεσπά στον Βινζ για τις βρισιές που εισέπραξε χτες το πρωί. Έτσι αυτοεκνευρίζεται, προσπαθώντας να εκδικηθεί.

Ο αστυνομικός σπρώχνει τον Βινζ ενώ η εκδικητική του μανία φουντώνει. Ο Σαϊντ πάει να κάνει μια κίνηση, αλλά οι άλλοι δύο αστυνομικοί τον ακινητοποιούν. Ο αστυνομικός ρίχνει μια κλωτσιά στον Βινζ, που εξακολουθεί να μην απαντά, ελέγχοντας στο έπακρο τα νεύρα του.

Ο Υμπέρ αρχίζει να τρέχει, στην αρχή σιγά, ύστερα πιο γρήγορα, στη μέση του δρόμου. Δε βλέπει καθαρά τι συμβαίνει ως τη στιγμή που φτάνει πίσω από τους αστυνομικούς που είναι στραμμένοι προς τον Βινζ.

Ο Υμπέρ βλέπει τον αστυνομικό να κολλά το όπλο του στον κρόταφο του Βινζ. Δεν ακούει παρά την τελευταία φράση.

**ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ.** - Λοιπόν, κωλόπαιδο, τώρα δεν τολμάς να με βρίσεις, ε; Τώρα που δεν είσαι με τους φίλους σου, δε σε παίρνει να κάνεις τον καμπόσο.

(Ένας αστυνομικός ανησυχεί από την αντίδραση του συναδέλφου του.

Ο αστυνομικός της ταράτσας στρέφεται χαμογελαστός προς τους άλλους δύο.)

**ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ.** - Δείτε τον που έχει χεστεί πά...

(Το όπλο εκπυρσοκροτεί.

Δε σαλεύει κανείς.

Η εκπυρσοκρότηση ηχεί ακόμα μες στη σιωπή που ακολουθεί.

Φοντύ στο μαύρο. )



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Άνοιγμα με μαύρο.

Επιστρέφουμε στη δράση, στο σημείο όπου την είχαμε αφήσει. Ο Βινζ σωριάζεται.

Ο αστυνομικός κοιτάζει το όπλο του, περισσότερο σοκαρισμένος παρά εξοργισμένος.

Πίσω από την πλάτη του, ο Υμπέρ μόλις σταμάτησε να τρέχει, αλλά είναι πολύ αργά για να παρέμβει. Ο αστυνομικός στρέφεται αποσβολωμένος.

Ο Υμπέρ τραβά το περίστροφο και σημαδεύει τον αστυνομικό εξ επαφής. Από αυτόματο αντανακλαστικό ή από φόβο, ο αστυνομικός σηκώνει επίσης το όπλο του.

Οι δύο άντρες είναι αντιμέτωποι, ο ένας σημαδεύει τον άλλο στο σταυρό.

Κανείς δε σαλεύει.

Ο Υμπέρ πιέζει τη σκανδάλη του όπλου του, ο αστυνομικός κάνει το ίδιο.

Κοιτάζονται, ο Υμπέρ πιέζει λίγο πιο δυνατά τη σκανδάλη, ο αστυνομικός επίσης.

Τα δύο περίστροφα είναι έτοιμα να σκοτώσουν.

Ο Σαϊντ κλείνει τα μάτια.

Το κάδρο γίνεται μαύρο.

Δεν ακούμε παρά μόνο μία και μόνη εκπυροσκόρηση.

## ΤΕΛΟΣ

**Προδημοσίευση από το βιβλίο  
με το σενάριο της ταινίας του Ματιέ Κάσοβιτς**

Εκδόσεις Στάχυ, μετάφραση: Γιάννης Καφιάς



## Η σύλληψη της ομορφιάς

**Ο Βιτόριο Στοράρο, cinematographer βραβευμένος με τρία Όσκαρ, μιλάει για την τέχνη του, το πάθος του για την αποκατάσταση των παλιών ταινιών και τις προκλήσεις που φέρνει η νέα τεχνολογία.**

*ΕΡ.: Ποια είναι η γνώμη σας για το γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους καλύτερους cinematographers κατάγονται από την Ευρώπη;*

**Β.Σ.:** Έχει να κάνει με τον πολιτισμό μας. Εμείς οι Ευρωπαίοι από μικρά παιδιά μεγαλώνουμε με την παραστατική τέχνη. Έχουμε συνηθίσει να κοιτάζουμε τις σχέσεις ανάμεσα στις μορφές, ανάμεσα στον εαυτό μας και την αρχιτεκτονική που μας περιβάλλει. Περιπατάμε στους δρόμους, βλέπουμε ένα αναγεννησιακό παλάτι, την είσοδο μιας μπαρόκ εκκλησίας. Δε βρίσκονται τέτοια πράγματα στην Αμερική.

Υπάρχουν όμως και δύο άλλοι λόγοι. Ο πρώτος είναι ότι αρκετοί Ευρωπαίοι cinematographers έχουν μακρόχρονες σχέσεις με ορισμένους μεγάλους σκηνοθέτες, οι οποίοι τους έχουν επηρεάσει τόσο στο τεχνικό, όσο στο οργανωτικό και το πολιτιστικό επίπεδο. Ο δεύτερος είναι ότι οι χαμηλού προϋπολογισμού ευρωπαϊκές παραγωγές της δεκαετίας του 1960 διαμόρφωσαν μια συγκεκριμένη δημιουργική προσέγγιση. Δεν είχαμε την αναγκαία οικονομική υποστήριξη να επιτύχουμε ορισμένα

πράγματα, γι' αυτό έπρεπε να εμφανιστούμε με μια εναλλακτική άποψη. Η οικονομία των μέσων παρακίνησε τη φαντασία περισσότερο.

*ΕΡ: Έχετε εργαστεί και από τις δύο μεριές του Ατλαντικού. Ποια είναι η διαφορά ανάμεσα στους Ευρωπαίους και του Αμερικανούς σκηνοθέτες ως προς τον τρόπο δουλειάς τους;*

**Β.Σ.:** Η διαφορά είναι κυρίως στον οργανωτικό τομέα. Ο Μπερτολούτσι, για παράδειγμα, εμπιστεύεται όλα όσα αφορούν την παραγωγή στον παραγωγό και αυτό του επιτρέπει να συγκεντρωθεί στη δημιουργική πλευρά της δουλειάς. Ο Κόπολα, τώρα, προέρχεται από μια κινηματογραφική παράδοση σύμφωνα με την οποία αυτός που είναι υπεύθυνος για την ταινία είναι ο παραγωγός, ενώ ο σκηνοθέτης είναι υπάλληλος. Ο σκηνοθέτης που θέλει να έχει τον απόλυτο δημιουργικό έλεγχο της ταινίας του πρέπει να είναι παραγωγός και σκηνοθέτης. Ο Κόπολα και ο Γουόρεν Μπίτνυ κάνουν και τις δύο δουλειές, κι αυτό συχνά τους στρεσάρει. Ωστόσο έχουν περισσότερα χρήματα στη διάθεσή τους, πράγμα που σημαίνει ότι μπορούν να σχεδιάζουν τις ταινίες τους καλύτερα.

Με τον Μπίτνυ υπάρχει και μια ακόμη διαφορά. Μου ήταν πρόβλημα να προσαρμοστώ στη δική του προσέγγιση. Είναι σκη-



νοθέτης, παραγωγός και σταρ, συνηθισμένους να βλέπει την ταινία από την άποψη του πρωταγωνιστή - από το εσωτερικό του αφηγήματος. Όπως ο Μπερτολούτσι και ο Κόπολα, εγώ προσεγγίζω την ταινία από τα έξω.

*ΕΡ.: Η τεχνολογία έχει αλλάξει τα πράγματα προς το καλύτερο;*

*Β.Σ.:* Η νέα τεχνολογία πάντοτε είχε δυσκολίες στη σχέση της με τη δημιουργία. Την εποχή που ο κινηματογράφος είχε επιτελους καταφέρει να διηγείται μια ιστορία με το design, το φωτισμό, την κάμερα και τους ηθοποιούς, εμφανίστηκε ο ήχος που επανακαθόρισε τη δημιουργική διαδικασία. Η εισαγωγή του ήχου σήμαινε ότι ήταν ευκολότερο να απεικονίσεις μια ιδέα με τα λόγια απ' ό,τι με τις εικόνες, με συνέπεια να χάσουν οι τελευταίες την ποιότητά τους.

Άλλη δημιουργική οπισθοδρόμηση σημειώθηκε με την εισαγωγή του χρώματος. Ο Κομφορμίστας έδειξε ότι μπορούσαμε να γυρίσουμε μια δραματική ταινία σε χρώμα, ότι το δράμα δεν εκφραζόταν αποκλειστικά με το μαυρόασπρο. Η πρόοδος στην ψηφιακή τεχνολογία του γυρίσματος έχει προκαλέσει μια επιπλέον οπισθοδρόμηση: οι κινηματογραφιστές φοβούνται πως θα τους κάνει να χάσουν το δημιουργικό μηχανισμό. Η αλήθεια είναι ότι απλοποιεί την όλη διαδικασία, ενώ δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα προβλήματα με την ευκρίνεια θα αντιμετωπιστούν σιγά σιγά. Έχω δουλέψει με το βίντεο υψηλής ευκρίνειας και είχα προτείνει στον Σάουρα να γυρίσουμε το Φλαμένκο ψηφιακά. Η σεζυλόντ ωστόσο έχει αρκετά πλεονεκτήματα: η κλίμακα των τόνων που μπορεί να πιάσει είναι ανώτερη, το φιλμ δεν εμποδίζει τα από τον ομφάλιο λώρο που περιορίζει τις κινήσεις της βιντεοκάμερας, η ελευθερία εγγραφής εικόνων σε υψηλό ή χαμηλό φωτιστικό επίπεδο όπως και η σχέση μεταξύ τους είναι ανώτερη στο φιλμ, τέλος, η ηλεκτρονική εικόνα δεν μπορεί να μεγεθυνθεί

κατά τον ίδιο τρόπο με τη φωτογραφική εικόνα.

Είναι όμως επίσης αλήθεια ότι οι κινηματογραφικές οθόνες γίνονται μικρότερες. Οι οπτικές δυνατότητες της ψηφιακής κινηματογράφησης όλο και βελτιώνονται, ενώ οι οθόνες των τηλεοράσεων στα σπίτια μας όλο και μεγαλώνουν. Σύντομα θα έχουμε τη συνάντηση των μικρών κινηματογραφικών οθονών με τις μεγάλες τηλεοπτικές οθόνες.

*ΕΡ.: Για κάποιον όπως εσείς που ειδικεύεστε στην επική, wide-screen φωτογραφία, οι εξελίξεις αυτές πρέπει να αποτελούν την αιτία για να κάνετε τις δημιουργικές σας σκέψεις.*

*Β.Σ.:* Γυρίζω επικές και εσωτερικές, ψυχολογικές ταινίες ή ταινίες που συνδυάζουν τα δύο. Σύντομα, οι οθόνες των αιθουσών που είναι μικρότερες από 4μ. θα μετατραπούν σε αίθουσες βίντεο υψηλής ευκρίνειας και μετά θα διανέμονται ηλεκτρονικά στην τηλεόραση, στην κασέτα ή στη λείζερ δισκέτα. Οι μεγαλύτερες ταινίες θα συνεχίσουν να γυρίζονται στα 70mm. Εν πάση περίπτωση, ύστερα από μια σύντομη ζωή στις αίθουσες όλα καταλήγουν να πάρουν ηλεκτρονική μορφή, στην τηλεόραση, την κασέτα ή τη λείζερ δισκέτα.

Το αληθινό πρόβλημα για μας - τους σκηνοθέτες, τους cinematographers, τους σκηνογράφους - είναι το διαφορετικό σχήμα των δύο συστημάτων, που είναι 1:1,85 για τον κινηματογράφο και 1:1,35 για την τηλεόραση. Αγωνίζομαι να ενοποιήσω τα δύο συστήματα.

*ΕΡ.: Προτιμάτε το γύρισμα σε φυσικούς χώρους ή στο στούντιο;*

*Β.Σ.:* Ποτέ δεν σκέφθηκα τι είναι καλύτερο. Μ' ενδιαφέρει να βρίσκω την ισορροπία ανάμεσα σε δύο αντίθετα. Από την πρώτη μου ταινία έφτιαχνα αντιθέσεις με τον τεχνικό και το φυσικό φωτισμό, για να βρω





Από το γύρισμα του 1900, του Μπ. Μπερτολούτσι  
(φωτο: Βιτόριο Στοράρο)



την ταυτότητα του καθενός. Μ' ενδιαφέρει ο διάλογος ανάμεσά τους. Προσεγγίζω την ταινία μέσω μιας δομής που θα ζωγραφίσει το στόρι με φως και εικόνα. Το γύρισμα της *Αποκάλυψη τώρα* - μιας ταινίας με θέμα την επικυριαρχία ενός πολιτισμού εις βάρος ενός άλλου - σε στούντιο θα ήταν αδύνατο. Ο φυσικός χώρος ήταν απαραίτητος, για να δημιουργηθεί η σχέση ανάμεσα στο φυσικό φως που αντιπροσώπευε τους Βιετναμέζους και το τεχνητό φως που έφεραν μαζί τους οι Αμερικάνοι. Η ταινία *Μια μέρα ένας έρωτας* γυρίστηκε όλη στο στούντιο. Το Λας Βέγκας, όπου τοποθετείται το στόρι της ταινίας, είναι γεμάτο τεχνητό φως και χρώμα, και αυτό επηρεάζει το φως στο ανθρώπινο σώμα, που δεν αφήνεται να χαλαρώσει, για να ευρίσκεται συνεχώς σε κατάσταση έντασης.

ΕΡ.: Οι άνθρωποι του κινηματογράφου γιατί έχουν παραμελήσει την αποκατάσταση των παλιών ταινιών τόσο καιρό;

Β.Σ.: Λόγω άγνοιας. Μόνο η εταιρία Disney έχει αντιληφθεί την αξία της διατήρησης των παλιών ταινιών με νέο νεγκατίφ μακράς διάρκειας. Γνωρίζουν την εμπορική αξία της διατήρησης: μπορούν έτσι να ξαναβγάλουν στη διανομή τις κλασικές ταινίες τους κάθε πέντε χρόνια για τους νέους θεατές. Οι περισσότεροι πιστεύουν ότι το νεγκατίφ κρατάει για πάντα. Δεν τους έχουν πει ότι η υγρασία και η θερμοκρασία επηρεάζουν την ποιότητα.

Ο Σκορσέζε έθεσε πρώτος το θέμα της διάβρωσης των χρωμάτων στο ποζιτίφ και μετά ο Γκόρντον Γουίλις και εγώ ανακαλύψαμε ότι και τα αρνητικά κινδύνευαν. Βρήκαμε ότι το έγχρωμο φιλμ χάνει το χρώμα του σε ποσοστό 1% το χρόνο. Η ταινία *Ο Κομφορμίστας* έχει χάσει το 22% του αρχικού χρώματός της. Οι απώλειες αυτές είναι οριστικές, δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτε πια. Συμφώνησα να συνεργαστώ με την Τσινετσιτά στο ξανατύπωμα και την

αποκατάσταση σε Silver Master του συνόλου των ταινιών του Μπερτολούτσι. Η Kodak στήριξε την υπόθεση και το συνολικό κόστος έφθασε τα 620.000 δολάρια για τις 14 ταινίες.

Έχουμε την πολιτισμική, ιστορική και οικονομική υποχρέωση να διασώσουμε την κινηματογραφική μας κληρονομιά. Αυτό το έχουν αντιληφθεί στην Αμερική. Η Ευρώπη οφείλει να κάνει το ίδιο, διαφορετικά θα μείνουμε μ' ένα τεράστιο κενό στην πολιτισμική μας παράδοση.

Μετάφραση: Μάκης Μωραϊτης

#### ΜΙΑ ΖΩΗ ΕΙΚΟΝΕΣ

Ο Βιτόριο Στοράρο ξεκίνησε την καριέρα του ως χειριστής κάμερας με τον Ιταλό σκηνοθέτη Φράνκο Ρόσι. Η πρώτη του μεγάλη δουλειά ήταν *Η στρατηγική της αρχής* (1970) του Μπερτολούτσι, απαρχή της μεγάλης και σε διάρκεια συνεργασίας του με τον Ιταλό σκηνοθέτη. Ο Φράνσις Φορντ Κόπολα πρόσεξε τη φωτογραφία του στις ταινίες του Μπερτολούτσι *Ο Κομφορμίστας* και *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* και τον κάλεσε να φωτογραφίσει την *Αποκάλυψη τώρα* (1979). Η συνεργασία τους προχώρησε και στις ταινίες *Μια μέρα ένας έρωτας* (1982) και *Τάκερ* (1988). Άλλες ταινίες που φωτογράφησε ήταν *Οι Κόκκινοι* (1982) και *Dick Tracy* (1990) για το Γουόρεν Μπήττυ, *Agatha* (1978) του Μάικλ Άππεντ και *Φλαμένκο* (1995) του Κάρλος Σάουρα.

Έχει βραβευθεί με Όσκαρ για τη φωτογραφία του στις ταινίες *Αποκάλυψη τώρα*, *Οι κόκκινοι* και *Ο Τελευταίος Αυτοκράτορας*.



# Μνήμη

## Γκρέγκορου Μαρκόπουλου

(1928-1992)

Μάκης Μωραΐτης

### 1. Το ιστορικό μιας γνωριμίας

Τα χρόνια που σπούδαζα κινηματογράφο στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, από το 1973 έως το 1976, εκτός από τις ώρες που περνούσα στις αίθουσες προβολής της σχολής, ξημεροβραδιαζόμουν στις αίθουσες ταινιών τέχνης που η πόλη διέθετε και οι οποίες δεν ήταν και λίγες. Έπαιρνα θυμάμαι μαζί μου δύο και τρία σάντουιτς και καθόμουν εκεί να βλέπω ταινίες μέχρι τα μεσάνυχτα. Μετά έπαιρνα τον Υπόγειο και έτρεχα για το σπίτι. Τι χρόνια κι εκείνα!

Τις πιο πολλές ώρες μου πάντως τις περνούσα στην *Anthology Film Archives*, την τόσο μικρή, μα ταυτόχρονα τόσο ζεστή, τόσο μαγευτική αίθουσα όπου προβάλλονταν κυρίως οι ταινίες της Αμερικάνικης Αβάν - γκαρντ. Κυρίως λέω, όχι αποκλειστικώς, γιατί προβάλλονταν επίσης, αναδρομικά, και ταινίες Ευρωπαϊών δημιουργών, όπως και ταινίες αυτού που ευρύτερα είχε τότε ονομαστεί Νέος Αμερικάνικος Κινηματογράφος (Κασσαβέτης, Σίρλεϋ Κλάρκ, κλπ.). Ψυχή και οργανωτικός νους όλων των εκδηλώσεων αυτής της αίθουσας, όπως και του περίφημου περιοδικού που έβγαζαν από τις αρχές της δεκαετίας του '60 (άραγε να το συνεχίζουν μέχρι σήμερα;) του *Film Culture*, ήταν ο φιλμουργός και θεωρητικός Τζόννας Μέκας.

Έχω γράψει παλαιότερα ότι σ' εκείνες τις προβολές ανακάλυψα την αληθινή γοητεία του σινεμά- όμοια εμπειρία ομολογώ δεν είχα άλλη φορά στη ζωή μου, άσχετα από τον τόπο και τις ταινίες. Η επιρροή που οι ταινίες και οι δημιουργοί τους εξάσκησαν πάνω μου δεν ήταν μόνο θέμα μορφιάς, καλλιτεχνικών επιτευγμάτων ή προχωρημένων θεωρητικών αναζητήσεων. Ήταν η διαπίστωση που πολύ γρήγορα έκανα ότι οι δημιουργοί αυτοί είχαν φέρει την τέχνη τους στα λόγια του Κοκτώ:

«Ο κινηματογράφος δε θα γίνει τέχνη ποτέ αν τα υλικά κατασκευής μιας ταινίας δε φθάσουν στο σημείο να κοστίζουν όσο το χαρτί και το μολύβι».

Οι ταινίες της Αμερικάνικης Αβάν - γκάρντ δεν κόστιζαν βέβαια όσο μια σελίδα χαρτί κι ένα μολύβι, μα, κρατώντας τις αναλογίες, κάτι παραπάνω! Μια κουρδιστή μηχανή Volex 16 χιλ., ένα - δύο φώτα, μερικά μέτρα φιλμ, λίγοι φίλοι ως ηθοποιοί, ήταν στοιχεία αρκετά για να προκύψουν έργα τέχνης αληθινά. Και, όπως απέδειξε ο μέγας κριτής, που είναι ο Χρόνος, αιώνια.

Έβλεπα λοιπόν εκεί τις ταινίες όλων αυτών των δημιουργών που ήδη είχαν αποκτήσει διεθνή φήμη: του Μπράκχεϊτζ, του Γουώρχολ, του Σνόου, του Άνγκερ, του Σμίθ, του Μπρώουτον, της Ντέρεν, του Φράμπτον, του Μπέιλι, του Μπέλσον, του Κόρνερ, του Μέκας, του Χάρινγκτον, του



Λαντάου, της Μένκεν, του Πήτερσον, του Ράις, του Σάριτς, του Βάντερμπικ και τόσων άλλων. Ταινίες που κάλυπταν μια ολόκληρη εποχή, από τις αρχές της δεκαετίας του '40 μέχρι τα χρόνια της φοίτησής μου. Να το πω έτσι απλά χωρίς ιδιαίτερες θεωρητικές πιστώσεις: ήσαν ταινίες σπάνιας ομορφιάς, ψυχικής αγαλλίασης και πνευματικής ανάτασης.

Γνώρισα τους περισσότερους από αυτούς εκεί, ή σε ειδικές προβολές των ταινιών τους σε άλλους χώρους (Πανεπιστήμια, αίθουσες τέχνης, κ.λ.π.).

Ένα όνομα μόνο μου ξέφευγε. Μου ξέφευγε και ως εικόνα και ως παρουσία: ο Γκρέγκορ Μαρκόπουλος. Στα χρόνια που ήμουν εκεί, ο Γκρέγκορ γύριζε και ζούσε στην Ευρώπη. Και στην Ελλάδα.

Έβλεπα τις ταινίες του Ξανά και Ξανά, διαβάζοντας γι' αυτόν ότι είχε γράψει ο κύριος θεωρητικός αυτής της ομάδας, ο Π. Άνταμς Σίτνεϋ: τα δικά του γραφτά επίσης, ενώ πάλευα, με τις τότε μηδαμινές γνώσεις που είχα, να συλλάβω τα νοήματα των εικόνων του. Όταν αδυνατούσα να το κάνω δεν απογοητεύομαι. Μου αρκούσε η λαμπρή ομορφιά που τα λαίμαργα μάτια μου δεν έπαυαν να ρουφούν από τις ταινίες του.

Τα χρόνια πέρασαν, γύρισα στην Ελλάδα, και το 1978 αποφάσισα να εκδώσω το κινηματογραφικό περιοδικό *Σινεμά*. Ο στόχος ήταν διπλός: ο ένας, πιο εφικτός, να περάσω στο ελληνικό κινηματογραφόφιλο κοινό όλα αυτά που γνώρισα εκεί, και όλα όσα σημαντικά συνέβαιναν στη διεθνή πρωτοπορία (κυρίως στην Αγγλία και τη Γερμανία). Ο άλλος, ο από τη φύση του ουτοπικός, να προκαλέσω, μέσω κάποιων μέχρι τότε μικρών ενδείξεων, στροφή του ενδιαφέροντος και προς ανάλογες μορφές και μεθόδους της κινηματογραφικής δημιουργίας.

Ξαφνικά, μια μέρα, με αφορμή μια

λάθος λεζάντα κάτω από μια φωτογραφία στο τελευταίο τεύχος του περιοδικού, έλαβα την παρακάτω επιστολή και έπεσα κυριολεκτικά από τα σύννεφα.

«Κύριε Μωραΐτη,

Στο πρόσφατο τεύχος σας η φερόμενη ως φωτογραφία από την ταινία του Ζαν Ζενέ *Ύμνος στον Έρωτα* είναι από την ταινία μου *The Illiac passion*. Παρακαλώ να σημειώσετε τη διόρθωση στο επόμενο τεύχος σας».

Υπογραφή: Γκρέγκορ Μαρκόπουλος,  
και διευθυνση κεντρικό ξενοδοχείο της Αθήνας.

Γνώριζα το έργο, έτρεξα να γνωρίσω και το δημιουργό. Αυτός που συνάντησα ήταν ένας άνθρωπος που έκαιγε μέσα του αμείωτη τη φλόγα της δημιουργίας, γεμάτος από σχέδια, φιλοδοξίες και όνειρα.

Έτσι άρχισε η γνωριμία μου με τον Γκρέγκορ Μαρκόπουλο και αναπτύχθηκε τους επόμενους μήνες, ενώ είχε άδοξο τέλος. Μαζί με το φίλο του, επίσης φιλομουργό, Ρόμπερτ Μπήβερς κάναμε μερικές μακρές συζητήσεις για την Αμερικάνικη Αβάν-γκάρντ, μου μίλησε για τα παράπονα που είχε από τη συμπεριφορά του Μέκας και των άλλων απέναντί του.

Τον βοήθησα αρκετά στις εδώ επαφές του. Τον έφερα σ' επαφή με το Σωκράτη Καψάσκη και κανονίσαμε την προβολή της ταινίας του *The Illiac passion* στον κινηματογράφο «Στούντιο», χωρίς όμως, δυστυχώς, να ανταποκριθεί το αθηναϊκό κοινό (αν δεν με απατά η μνήμη μου η ταινία κατέβηκε ύστερα από την τρίτη ημέρα προβολής). Πήγαμε στο Γαλλικό Ινστιτούτο για να πετύχουμε μια αναδρομική προβολή των ταινιών του στην ωραία και νομίζω νέα, τότε, αίθυσά του, χωρίς όμως κι εδώ να βρούμε ουσιαστική ανταπόκριση. Τον



γνώρισα σε μερικά πρόσωπα που τον ενδιέφεραν για διάφορους λόγους. Δεν μπόρεσα, δυστυχώς, να τον βοηθήσω αποφασιστικά στη φιλόδοξη ιδέα που είχε από τότε - και την οποία τελικά υλοποίησε - να προβάλει ταινίες δικές του και του Μπήνβερς κάθε φθινόπωρο, την ώρα που έδυε ο ήλιος, έξω από το χωριό του Λυσσαρέα, της ορεινής Αρκαδίας (ως χωριό του εννοώ με την έννοια της καταγωγής του πατέρα του· ο ίδιος γεννήθηκε στο Τολέδο του Οχάιο της Αμερικής). Μια παρεξήγηση που δημιουργήθηκε ανάμεσά μας και για λόγους που μέχρι σήμερα δεν έχω καταλάβει, μας χώρισε για πάντα. Και λέω για πάντα διότι από τότε δεν τον ξαναείδα.

Και τον Νοέμβριο του 1992 πέθανε στο Φράμπουργκ της Γερμανίας. Πρέπει να ήταν 64 ετών.

## 2. Για το έργο του

Ο Μαρκόπουλος ξεκίνησε να κάνει ταινίες το 1947, φοιτητής ακόμα στο Πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνιας. Η *Psyche*, η ταινία αυτής της χρονιάς, αποτελεί όχι μόνο το πρώτο μέρος της τριλογίας του *Du Sang de la Volupte et de la Mort*, αλλά και την πρώτη σημαντική δουλειά του που σηματοδοτεί το ξεκίνημα της πορείας του «εν τω φιλικό κόσμω» και ακυρώνει την όποια σημασία των προηγούμενων προσπαθειών.<sup>(1)</sup>

Από την αρχή κιόλας εκδηλώνει τα γνωρίσματα εκείνα που καθώς προοδευτικά, από ταινία σε ταινία, θα εντείνονται και η θεωρητική τους συγκρότηση θα γίνεται όλο και πιο σταθερή, θα αποτελέσουν τελικά το Α και το Ω κάθε δημιουργίας του.

Τα γνωρίσματα αυτά είναι:

## Η σχέση του με την Ελλάδα.

Η ελληνική μυθολογία στάθηκε για τον Μαρκόπουλο συνεχής πηγή έμπνευσης, άσχετα αν τους αφηγηματικούς ιστούς των μύθων αυτός τους άλλαζε ριζικά και τους τοποθετούσε στο σύγχρονο χωροχρόνο. Η ταινία του *Twice a Man* (1964) έχει ως αφηγηρία τον μύθο του Ιππόλυτου, η *The Illiac passion* (1966) ξεκινάει από το έργο του Αισχύλου «Προμηθέας Δεσμώτης». Αναφέρω μόνο τις δύο αυτές ταινίες, διότι είναι ομολογουμένως οι πιο σημαντικές του. Έκανε ταινίες στις οποίες έδωσε ελληνικούς τίτλους, στην αγγλική γραφή βέβαια, για να εκφράσει δυναμικότερα τα συγκινησιακά νοήματα: *Psyche*, *Lysis* και *Charmides* είναι τα τρία μέρη της παραπάνω τριλογίας, *Gammelion* είναι ο τίτλος μιας άλλης ταινίας του 1968. Όπως και η *Eros*, *O Basileus* (1967).

Στα χρόνια που ζούσε στην Ευρώπη και περνούσε μερικούς μήνες κάθε χρόνο στην Ελλάδα, έκανε ταινίες με ελληνικά θέματα, όπως και πορτρέτα Ελλήνων καλλιτεχνών ή γνωστών προσωπικοτήτων. Η ταινία του *Bliss*, για παράδειγμα, είναι μια εικονοπλαστική μελέτη ενός ξωκλησιού στην Ύδρα του 1967. Το πορτρέτο του ζωγράφου Διαμάντη Διαμαντόπουλου είναι ίσως το πιο γνωστό του. Και βέβαια πρέπει να αναφέρουμε εδώ τη μεγάλη του αποτυχία να ολοκληρώσει την προβληματική παραγωγή της *Γαλήνης* του Βενέζη. Τέσσερα χρόνια αδιάκοπων προσπαθειών δεν είχαν δυστυχώς αίσιο τέλος.<sup>(2)</sup>

Μα και τα θεωρητικά γραφτά του, βρήθουν από αναφορές στην αρχαία Ελλάδα ή την Ελλάδα της καταγωγής του: «Μοντάρισα το αρνητικό της ταινίας μου με τη βοήθεια της διαίσθησης και έχοντας από τη μια μεριά την εικόνα του Απόλλωνα και από την άλλη το δικό μου ελληνικό πείσμα».

Νιώθει και Έλληνας. Στη συνέντευξη του 1964 λέει στον Ρόμπερτ Μπράουν: «Αυτό





Ο Γκρέγκορυ Μαρκόπουλος στο γύρισμα της ταινίας του *Swain*, 1950



που στις ταινίες μου τώρα θεωρείται ελληνική μυθολογία, σε είκοσι χρόνια θα θεωρείται μάλλον αμερικάνικη μυθολογία».

Εκπλήσσει πάντως όταν διαπιστώνουμε ότι έχει ανατρέξει σε βασικές πηγές του νεώτερου ελληνισμού και σε πράγματα για τα οποία ελάχιστοι εδώ έχουν ενδιαφερθεί ή γνωρίζουν. Αυτήν την έκπληξη ένιωσα όταν είδα ότι έχει διαβάσει το θρησκευτικό μυθιστόρημα του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού *Βίος Βαρλαάμ και Ιωάσαφ*. (3)

### Το καινούριο στην αφηγηματική δομή.

Κανένας άλλος φιλμουργός της Αμερικάνικης Αβάν-γκάρντ δε χρησιμοποίησε την αφήγηση τόσο όσο ο Μαρκόπουλος. Μόνο που εδώ δεν έχουμε να κάνουμε ούτε με την κλασική ούτε με μια διαφορετική αφήγηση, διαφορετική με την έννοια ότι διατηρεί τις βασικές αρχές της κλασικής και απλώς αλλάζει τα επί μέρους στοιχεία.

Ο Μαρκόπουλος αληθινά έφερε μια νέα πρόταση για την αφηγηματική ανέλιξη, που χωρίς ίχνος υπερβολής μπορεί να χαρακτηριστεί επαναστατική.

**α) Η ηχητική μπάντα.** Δεν υπάρχει σύγχρονος ήχος στις ταινίες του. Η οπτική εικόνα δεν ερμηνεύεται ποτέ και ηχητικά. Δεν υπάρχουν διάλογοι με την παραδοσιακή έννοια ούτε ντύνονται οι εικόνες με τεχνικούς "ρεαλιστικούς ήχους". Το απόσπασμα από το σενάριο της ταινίας του *Twice a Man* είναι ένα μικρό δείγμα για να βοηθηθούν οι αναγνώστες να καταλάβουν το πώς λειτουργεί ο ήχος στις ταινίες του Μαρκόπουλου.

Ο ήχος και η εικόνα έχουν δύο ξεχωριστές λειτουργίες: ο πρώτος δεν εξηγεί τη δεύτερη, δεν απλοποιεί τα πράγματα προς χάρη της εικόνας· διατηρεί την αυτονομία του.

Να μια από τις σκέψεις του, όπως την

αναφέρει σε μια επιστολή του στον Μπράκχεϊτζ: «Αφού ο Πωλ Κίλμπ (ο πρωταγωνιστής της ταινίας του *Twice a Man*) είναι μια τέτοια υπέροχη μορφή στην ταινία, αφού όλη η ύπαρξη είναι τόσο εκφραστική, αποφάσισα η φωνή του να ακούγεται σπάνια, εκτός από μερικές ιδιαίτερες στιγμές. Έφτιαξα λοιπόν ένα πρώτο σχέδιο σύντομων φράσεων και μετά του έκανα μερικές αλλαγές. Ξεχώρισα τις λέξεις - κλειδιά σε κάθε φράση και συμπύκνωσα όλο το νόημα της φράσης στις επιλεγμένες λέξεις. Λέξεις όπως *τι, τίποτα, μόνος, συμβαίνει, όταν, εγώ, πουθενά, αν, μόνο, αρκετά*. Οι λέξεις αυτές, μέσα στο πλαίσιο που τις έχω τοποθετήσει, εμφανίζουν μεγαλύτερη δύναμη απ' όλες τις άλλες μαζί. Η λέξη ή μερικές φορές δύο ή τρεις λέξεις μαζί συγκροτούν ένα είδος χορικού, σαν αυτά της αρχαίας τραγωδίας». Και παρακάτω στην ίδια επιστολή: «Έχεις δει αυτή την αλληλουχία των πολύ σύντομων πλάνων που χρησιμοποίησα ως οπτικές συσσωρευτικές ερεθισμάτων, ως ανακεφαλαιώσεις, στο τέλος των ταινιών μου *Swain* και *Twice a Man*. Σκοπεύω να κάνω το ίδιο με τον ήχο: να έχω μια σειρά ταχύτατα κινούμενων λέξεων».

**β) Η μέθοδος του φιλμαρίσματος και το μοντάζ των εικόνων.** Ξεκινώντας ίσως και από λόγους εξοικονόμησης υλικού, ο Μαρκόπουλος άρχισε από νωρίς να φιλμάρει τις εικόνες του χρησιμοποιώντας πλάνα λίγων καρέ, ενίοτε δε και πλάνα ενός καρέ. Μ' ένα προ - μοντάζ (και συχνά τελικό μοντάζ) κατευθείαν πάνω στην κάμερα, δημιούργησε ένα ρυθμό που προοδευτικά ανεξαρτοποιόταν από το ίδιο το θέμα. Την τεχνική του αυτή ανήγαγε σε προσωπική θεωρία: « Προτείνω μια νέα αφηγηματική μορφή μέσα από τη συγχώνευση της τεχνικής του κλασικού μοντάζ μ' ένα σύστημα πιο αφαιρετικό. Το σύστημα αυτό αφορά τη



χρήση σύντομων φιλικών φράσεων που θα αποκαλούνται εικόνες - σκέψεις. Η κάθε φιλική φράση θα συντίθεται από ορισμένα επιλεγμένα καρέ, όμοια προς τις αρμονικές μονάδες που συναντάμε στις μουσικές συνθέσεις. Οι φιλικές αυτές φράσεις θα εδραιώνουν απώτερες σχέσεις μεταξύ τους».

Το μοντάρισμα των εικόνων του λειτουργεί σε δύο επίπεδα: το ένα - το κλασικό, όπως το ονομάζει ο ίδιος - τοποθετεί τις εικόνες σε μια χρονική διαδοχή το άλλο - το αφαιρετικό - δημιουργεί συμπλέγματα εικόνων που διακρίνονται για την πλαστική τους ενότητα και όχι τη χωροχρονική. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να διαλύεται εντελώς η διάκριση μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας (σ' αυτό ίσως να έχει επηρεαστεί και από την ελληνική μυθολογία).

**γ) Το χρώμα.** Αντί για το σόρι, το χρώμα είναι που λειτουργεί ως το συγκινησιακό όχημα των ταινιών του.

Να πως περιγράφει ο Π. Άνταμς Σίτνεϋ μια σκηνή από την ταινία του *Psyche*: «Από το καθαρό μπλε το χρώμα αλλάζει στο πορτοκαλί. Όταν η Ψυχή ανακτά τις αισθήσεις της είναι ηλιοβασιλέμα. Καθώς απομακρύνεται από τον άντρα, το φάντασμα πλησιάζει την κάμερα και η εικόνα κατακλύζεται από το πορτοκαλί του ήλιου». Και ο ίδιος ο Μαρκόπουλος περιγράφει μια άλλη σκηνή της ίδιας ταινίας: «Ο εσωτερικός εφιάλτης συνεχίζεται. Ένα χέρι ακουμπάει τον ώμο της Ψυχής. Ανατριχιάζει, γιατί ευρίσκεται στην Άλλη χώρα και κάνει κρύο. Τα δάχτυλα του Έρωτα είναι παγωμένα. Όλη η σκηνή είναι βουτηγμένη στο μπλε».

Ανάλογη είναι η χρήση του χρώματος στα ρούχα και τα σκηνικά.

### 3. Εικόνες μιας πορείας που εκπέμπει

## Θλίψη

Ο φυσικός θάνατος του Γκρέγορι Μαρκόπουλου επήλθε το Νοέμβριο του 1992, όμως ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 είχε αφήσει το μεγάλο προσωπικό του κενό. Και από τότε ακολούθησε μια πορεία που εμένα τουλάχιστον με γέμισε θλίψη. Καταρχήν, όχι μόνο εγκατέλειψε οριστικά την Αμερική, το χώρο όπου δημιούργησε τα μεγάλα του έργα και στον οποίο αναδείχθηκε κορυφαία προσωπικότητα, αλλά και ξεκίνησε μια περιέργη αντιπαλότητα με τους πρώην «συντρόφους» του. Εναντιώθηκε σε όλες τις προσπάθειες προβολής της δουλειάς του εκεί, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα ώστε απαίτησε από τον Π.Α. Σίτνεϋ να αποσύρει το κεφάλαιο που ήταν αφιερωμένο στο σύνολο του έργου του κατά τη δεύτερη έκδοση του βιβλίου του Σίτνεϋ «*The Visionary Film*» (πρώτη έκδοση 1974, δεύτερη 1979), πράγμα που τελικά έγινε. Κι όμως, το κείμενο του Σίτνεϋ δεν ήταν απλώς κολακευτικό για τον Μαρκόπουλο: τον αναδείκνυε κιόλας σε κορυφαία μορφή της Αμερικάνικης Αβάν - γκάρντ. Ομολογώ ότι και στις συζητήσεις που είχα με τον Μαρκόπουλο δεν κατάλαβα τους λόγους που τον οδήγησαν σε μια τέτοια στάση. Ίσως η προσωπική πικρία από το γεγονός ότι σταδιακά προβάλλονταν περισσότερο «οι άλλοι»: κυρίως ο Μπράκχεϊτζ και ο Σνόου.

Το κενό από την απουσία του ήταν επόμενο να τον βάλει στο περιθώριο. Ώσπου το 1980 αρχίζει τις καλοκαιρινές προβολές στην ορεινή Αρκαδία, με τις δικές του ταινίες και του Ρόμπερτ Μπήμπερς. Όλα υπό τη σκέπη του *Temenos* και της διατύπωσης «το φιλμ ως φιλμ». Δεν πήγα σε καμιά από αυτές τις προβολές, μα οι εικόνες που φίλοι μου μετέφεραν μου προκαλούσαν θλίψη. Μερικοί χωρικοί, αρκετά



παιδιά, κάποιιοι από την Αθήνα. «Εκεί στο μέσο του πουθενά, με ένα φοβερά κόκκινο ήλιο να λούζει το καταπληκτικό τοπίο, στάθηκαν δύο άντρες και τοποθέτησαν μια μηχανή προβολής σ' ένα τραπέζι. Είκοσι μέτρα πιο πέρα είχε στηθεί μια μεγάλη οθόνη, μπροστά από την οποία είχαν κάτσει περίπου δύο δωδεκάδες άνθρωποι, οι μισοί απ' αυτούς παιδιά και οι άλλοι μισοί περιλάμβαναν έναν παπά, μερικούς αστυνομικούς, χωρικούς και λίγους ξένους». Αυτή είναι η περιγραφή μιας δημοσιογράφου από την πρώτη παρουσίαση των ταινιών του Temenos. Ήταν φανερό πως η εποχή μας δεν σήκωνε τον αναγεννησιακό ιδεαλισμό του. Αν και Έλληνας στην καταγωγή, η Ελλάδα αρνιόταν να τον αγκαλιάσει στοργικά. Και η Αμερική ήταν ήδη πολύ μακριά.

Ο Γκρέγκορ Μαρκόπουλος δεν ήταν απλώς ένας από τους πιο σημαντικούς φιλομουργούς της Αμερικάνικης Αβάν - γκάρντ, ένας πρωτοπόρος σε βασικά δομικά και εννοιολογικά ζητήματα του κινηματογράφου. Ήταν και Έλληνας, πάντοτε ένιωθε Έλληνας και η Ελλάδα ήταν πάντοτε, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, παρούσα στο έργο του.

Οφείλουμε να τον γνωρίσουμε περισσότερο. Γιατί παραμένει ζωντανός.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η φιλομογραφία του Μαρκόπουλου ξεκινάει το 1947 με την *Psyche*. Οι μικρές ταινίες των 8 χιλ. που έκανε πριν από αυτήν δε θεωρούνται σημαντικές για να ενταχθούν στο κύριο σώμα της παραγωγής του.

2. Σ' ένα μικρό βιβλίο έχει ο ίδιος εξιστορήσει τα πάθη του κατά την παραγωγή τούτης της ταινίας. Σήμερα σώζεται ένα μικρό μέρος από αυτήν, μονταρισμένο από άλλους.

3. Η μελέτη του «Ο φιλομουργός ως ιατρός του μέλλοντος» έχει ως αφηγηρία το έργο του Ιωάννη του Δαμασκηνού.

## Η βασική φιλομογραφία του

(Παραθέτω εδώ όλες τις ταινίες του Γκρέγκορ Μαρκόπουλου που συγκροτούν τη βασική φιλομογραφία του. Εννοείται φυσικά ότι η επιλογή μου είναι υποκειμενική. Οφείλω ταυτόχρονα να αναφέρω ότι δεν έχω πληροφορίες για τα διάφορα, που δεν πρέπει να ήταν και λίγα, πορτραίτα ανθρώπων και τόπων που έκανε τα τελευταία έξι - επτά χρόνια της ζωής του)

***Psyche, Lysis, Charmides***: τα μέρη της τριλογίας DU SANG LA VOLUPTÉ ET DE LA MORT (1947 - 48)

***Swain*** (1950)

***Flowers of asphalt*** (1951)

***Eldora*** (1952)

***Twice a man*** (1962 - 63)

***The Illiac Passion*** (1964 - 66)

***Galaxy*** (1965 - 66)

***Himself as herself*** (1966)

***Eros, O Basileus*** (1966)

***Ming Green*** (1966)

***Bliss*** (1967)

***Through a lens brightly***:

***Mark Turbyfill*** (1967)

***Gammelion*** (1967)

***The divine damnation*** (1967)



## Απόσπασμα από το σενάριο της ταινίας «Twice a Man»

ΣΤΟ ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ.

Η μητέρα του Πωλ, ηλικιωμένη, έρχεται και κάθεται μπροστά στον καθρέφτη. Στοχάζεται το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, ταυτόχρονα. Γυρίζει και κοιτάζει την τουαλέτα. Είναι βαμμένη κόκκινη, το χρώμα των νεκρών. Ο Πωλ τελειώνει το μπάνιο του. Έχει βγει από το νερό και σκουπίζεται. Γκρο - πλάνο της Ολυμπίας, της μητέρας του, που τώρα είναι σε νεαρή ηλικία:

*Ολυμπία : Πόσο μοιάζει στον πατέρα του.*

Η ηλικιωμένη Ολυμπία παρακολουθεί. Στην τουαλέτα, ο Πωλ ξυρίζεται. Γυρίζει προς τη μητέρα του και ρωτάει:

*Πωλ : Πώς ήταν ο πατέρας;*

Αλλαγή χώρου. Η νεαρή Ολυμπία στέκεται τώρα μπροστά από ένα ντουλάπι. Ο ήλιος χύνεται στο εσωτερικό από τα παράθυρα. Είναι απόγευμα. Ενώ βουρτσίζει αργά τα μαλλιά της, λέει:

*Νεαρή Ολυμπία : Ήταν διακριτικός.*

*Ήταν σοφός.*

*Ήταν αγαπημένος.*

Περνάμε στην ηλικιωμένη Ολυμπία. Θυμάται μια συγκεκριμένη στιγμή. Λες και ο γιος της είναι εκεί, ρωτάει:

*Ηλικιωμένη Ολυμπία : Γιατί συνεχίζεις...*

Η πρόταση δεν τελειώνει. Περνάμε στη νεαρή Ολυμπία και το γιό της και τους βλέπουμε μέσα από έναν υπέροχο καθρέφτη. Βλέπουμε καθαρά το πρόσωπο του γιου και την Ολυμπία κάπως φλου στο βάθος της εικόνας. Την ακούμε να ρωτάει (off):

*Γιατί συνεχίζεις να βλέπεις τον γιατρό;*

Ο γιος της, ο Πωλ, γυρίζει και κοιτάζει το φως του ήλιου που μπαίνει από το παράθυρο. Η μια πλευρά του κάρου λαμποκοπάει.

Της λέει:

*Πωλ: Αν σου αρέσει κάποιος,*



*δε μπορείς να κάνεις διαφορετικά.*

Η σκηνή αλλάζει, τώρα βλέπουμε την ηλικιωμένη μητέρα μπροστά στον καθρέφτη. Τη βλέπουμε μέσα από τον καθρέφτη. Αργά, με φινέτσα, σηκώνει το χέρι της, σαν να θέλει να αγγίξει τον Πωλ. Τον βλέπουμε μέσα από τον καθρέφτη με το πρόσωπό του γεμάτο σαπουνάδα ξυρίσματος. Το χέρι της ηλικιωμένης μητέρας αγγίζει το πρόσωπό του και μετά αποσύρεται. Περνάμε στη νεαρή Ολυμπία. Υπάρχει σαπουνάδα στα δάκτυλά της. Ο Πωλ στέκεται δίπλα της. Αργά κινείται να του αγγίξει τα χείλη. Καθώς στρέφει το χέρι της τώρα προς το φως του ήλιου που μπαίνει από το παράθυρο, ο Πωλ της το αρπάζει και, σαν σε όνειρο, το κάνει να γύρει προς το φακό της κάμερας. Την ίδια στιγμή, λέει:

*Πωλ : Μητέρα!*

Περνάμε στη νεαρή Ολυμπία. Σηκώνει το χέρι της. Τώρα στην ηλικιωμένη Ολυμπία. Είναι μόνη της μπροστά στον καθρέφτη, το χέρι της σηκωμένο. Γύρω της δεν υπάρχει κανένας.

**ΧΑΡΑΜΑ ΣΤΟ ΣΕΝΤΡΑΛ ΠΑΡΚ.**

Ο Πωλ κοιμάται πάνω σ' ένα βράχο στο Σέντραλ Πάρκ. Είναι χάραμα. Στο βάθος φαίνονται οι κύκνοι. Ξυπνάει, τεντώνεται, σηκώνεται και κοιτάζει πέρα, το ξενοδοχείο Πλάζα. Θαυμάζει τούτη την πρώτη ημέρα της άνοιξης. Στο τέλος της σκηνής περπατάει προς τα κτίρια, στ' αριστερά του πάρκου, απ' όπου ανατέλλει ο ήλιος.

Εμφανέστατη η παρουσία της άνοιξης.

*Ω φως, εκτίμησε τούτη την πρώτη μέρα της άνοιξης,*

*Μείνε μαζί μου*

*Ακόμη κι όταν η γαλήνη και η φρεσκάδα της νιότης*

*μου έχουν χαθεί.*

*Η μέρα αρχίζει με όλη μου την καρδιά:*

*με τους σφυγμούς μου να φθάνουν τους 72 το λεπτό,*

*με τους κτύπους της καρδιάς μου να φθάνουν τους*

*4320 την ώρα*

*με τις επιθυμίες μου να γίνονται 100.000 την ημέρα*



με τον έρωτα να περνάει, να περνάει 37.000.000 φορές το χρόνο.

Ω άνοιξη δεν φοβάμαι το θάνατο,

δε γνωρίζω τι υπάρχει πέρα απ'αυτόν:

όπως και ο έρωτας, δεν γνωρίζω

πότε θα έρθει -

πόσο θα μείνει.

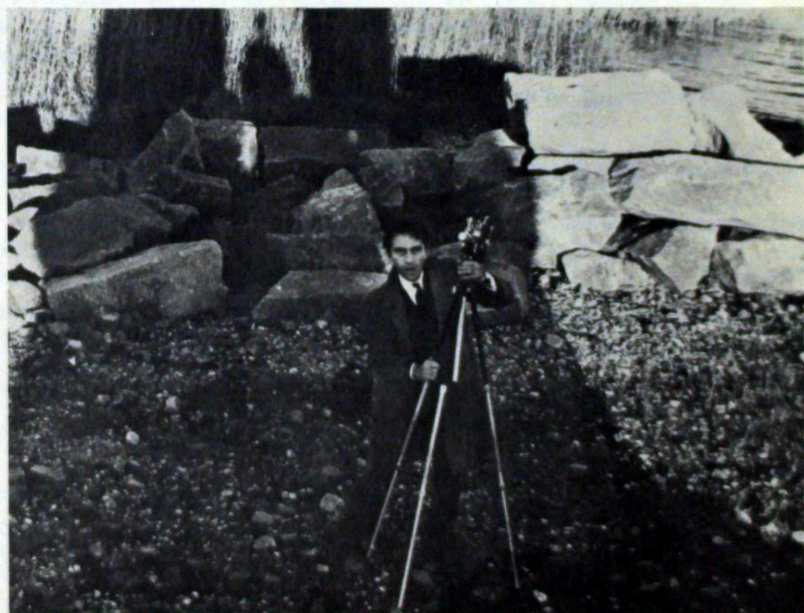
Βγαίνοντας από το πάρκο, ο Πωλ πλησιάζει τα κτίρια. Ο ήλιος προβάλλει ανάμεσα σε δύο απ' αυτά.

Σηκώνει τα χέρια του και αναφωνεί:

Πωλ : Κόσμε! Κόσμε!

Ξέχασε το θυμό σου!

Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης



Ο Γκρέγκορ Μαρκόπουλος στο γύρισμα του *Illiac Passion*, 1963



## Για την εκπαίδευση....

**Μάρσαλ Μακ Λούαν**

**Η** πρόσβαση της νεολαίας στην παραδοσιακή κληρονομιά μέσα από την πόρτα της τεχνολογικής πληροφόρησης είναι απαγορευμένη. Το μοναδικό άνοιγμα που οδηγεί σ' αυτήν τής το έχουν κλείσει κατάμουτρα.

Η νεολαία σήμερα βιώνει έντονα τους δικούς της μύθους. Καθοδηγείται όμως μέσα από καταστάσεις οργανωμένες με βάση την τυποποιημένη πληροφορία - τα θέματα των μηνυμάτων δεν έχουν σχέση μεταξύ τους, απλώς γίνονται αντιληπτά ακολουθώντας ένα προδιαγραφμένο σχέδιο. Ένα μεγάλο μέρος των κοινωνικών θεσμών καταπιέζουν κάθε απ' ευθείας φυσιολογική εμπειρία της νεολαίας, η οποία ανταποκρίνεται με πηγαία χαρά στην ποιητικότητα και την ομορφιά του νέου τεχνολογικού περιβάλλοντος, αυτού της λαϊκής κουλτούρας. Η εμπειρία αυτή θα μπορούσε να γίνει για τη νεολαία η πόρτα προς όλες τις κατακτήσεις του παρελθόντος αν γινόταν αντικείμενο μελέτης ως ζωντανή και όχι αναγκαστικά κακόβουλη δύναμη.

Ο σπουδαστής αδυνατεί να ανακαλύψει για τον εαυτό του έναν τρόπο συμμετοχής και δεν μπορεί να κατανοήσει με ποιο τρόπο το εκπαιδευτικό πρόγραμμα σχετίζεται με το μυθικό κόσμο της επεξεργασίας ηλεκτρονικών στοιχείων, για τα οποία τον πληροφορούν οι άμεσες και καθαρές

αντιδράσεις του. Είναι πάρα πολύ επείγον να γίνει κατανοητό από το εκπαιδευτικό μας σύστημα ότι βρισκόμαστε σε κατάσταση εμφυλίου πολέμου ανάμεσα στα περιβάλλοντα που κατασκεύασαν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, πλην του τύπου. Η τάξη βρίσκεται σε μια έντονη σύγκρουση για επιβίωση ενάντια στον απόλυτα πειστικό εξωτερικό κόσμο τον οποίο έχουν κατασκευάσει τα νέα μέσα ενημέρωσης. Η εκπαίδευση πρέπει να μετατοπισθεί, από τη διδασκαλία και την επιβολή προτύπων στην ανακάλυψη - τη διερεύνηση, την εξερεύνηση και την αναγνώριση της γλώσσας των μορφών.

Οι νέοι σήμερα αρνούνται τους σκοπούς. Αυτό που αναζητούν είναι ρόλοι. Ρ-Ο-Λ-ΟΙ. Δηλαδή πλήρη συμμετοχή. Δεν επιθυμούν διασπασμένους ή ειδικευμένους σκοπούς και δουλειές.

Ζούμε πια την παράλληλη εμπειρία της εγκατάλειψης των σπουδών και των δημοσίων πανεπιστημιακών συζητήσεων. Οι δύο μορφές είναι αμοιβαία σχετιζόμενες. Ανήκουν στο ίδιο σύνολο. Η πανεπιστημιακή συζήτηση αντιπροσωπεύει μια προσπάθεια να μετατοπισθεί η εκπαίδευση από τη διδασκαλία στην ανακάλυψη, από την πλύση εγκεφάλου των φοιτητών στην πλύση εγκεφάλου των καθηγητών. Πρόκειται για μια μεγάλη δραματική αντιστροφή. Η περίπτωση του Βιετνάμ ως



περιεχόμενο της πανεπιστημιακής συζήτησης είναι μια μικρή και ίσως αποπροσανατολιστική ένδειξη. Πολύ μικρή σχέση έχει με την πανεπιστημιακή συζήτηση καθεαυτή, καθώς και με την εγκατάλειψη των σπουδών.

Η εγκατάλειψη των σπουδών αντιπροσωπεύει μια άρνηση της τεχνολογίας του 19ου αιώνα, όπως αυτή εκφράζεται στο εκπαιδευτικό μας σύστημα. Η πανεπιστημιακή συζήτηση αντιπροσωπεύει μια δημιουργική δύναμη που στρέφει την εκπαιδευτική διαδικασία από το περιτύλιγμα στην ανακάλυψη. Καθώς το ακροατήριο γίνεται μέτοχος στο μεγάλο ηλεκτρικό δράμα, η τάξη γίνεται η σκηνή στην οποία το ακροατήριο αναπτύσσει ένα μεγάλο ποσοστό εργασίας.

**Επειδή κάτι τρέχει**

**Αλλά δε ξέρεις τι.**

**Ξέρεις, κύριε Τζόουνς;**

Μπόμπ Ντύλαν

Το αυτί δεν κάνει χατήρια στην άποψη κανενός. Είμαστε περιτριγυρισμένοι, σαν μέσα σε φάκελλο, από ήχους. Αποτελούν έναν ιστό χωρίς ραφές γύρω μας. Συνηθίζουμε να λέμε: "Η μουσική θα γεμίσει τον αέρα". Δε λέμε ποτέ "Η μουσική θα γεμίσει αυτό ή εκείνο το μέρος του αέρα". Ακούμε ήχους από παντού, χωρίς ποτέ να χρειαστεί να συγκεντρώσουμε την προσοχή μας. Άλλοι ήχοι έρχονται απ' τα "πάνω", από τα "κάτω", από "μπροστά", από "πίσω" μας, απ' τα "δεξιά", ή τ' "αριστερά" μας. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε έναν ήχο θεληματικά. Απλά δεν έχουμε στ' αυτιά μας όργανα σαν τις βλεφαρίδες. Εκεί όπου το πεδίο των οπτικών εικόνων αποτελεί μια οργανωμένη συνέχεια κάποιου είδους δεμένου σε μία ολότητα, ο κόσμος του αυτιού είναι ένας κόσμος από σχέσεις που εμφανίζονται ταυτόχρονα.

Η ανακάλυψη του αλφαβήτου θα

δημιουργήσει λήθη στη ψυχή του μαθητευόμενου, επειδή δε θα χρησιμοποιεί τις μνήμες του, θα εμπιστεύεται τους εξωτερικά γραμμένους χαρακτήρες και θα ξεχνά τον εαυτόν του.... Δίνετε στους μαθητές σας όχι την αλήθεια αλλά μονάχα την ομοιότητα της αλήθειας: θα γίνουν ήρωες πολλών καταστάσεων και δε θα μάθουν τίποτε, θα φαίνονται πάντογνώστες, ενώ στην ουσία θα αγνοούν τα πάντα.

(απόσπασμα από το περίφημο βιβλίο του Μάρσαλ Μακ Λούαν, *Το μέσο είναι το μήνυμα*).

Μετάφραση : Μάκης Μωραϊτης





# Ο δημιουργός

Jean Collet

**Δ**εν υπάρχει πιο αμφίσημη και διφορούμενη έννοια από αυτήν του δημιουργού (auteur) της ταινίας, έννοια που προκάλεσε μια σειρά από παρεξηγήσεις και παρερμηνείες. Ωστόσο, η λέξη κατάντησε κλισέ. Το να μιλήσουμε για το «Φάντασμα της Ελευθερίας» (Le fantome de la Liberte), σημαίνει να μιλήσουμε για τον Bunuel, για τη «Μητέρα και πόρνη» (La Maman et la Putain) για τον Eustache κ.λ.π.

Ύστερα από το 1968, βλέπουμε να ξεσηκώνεται από την αντίθετη πλευρά, ένα βίαιο κύμα ενάντια στη νομιμότητα αυτής της αναφοράς στο δημιουργό. Η προσέγγιση του φιλμ ανοίγει διάφορους δρόμους, που όλοι τους δεν οδηγούν αναγκαστικά σε κάποιον δημιουργό (απόδειξη αποτελεί αυτό το άρθρο).

Αυτό όμως που συσκοτίζει τα πράγματα, είναι τ' ότι η έννοια του δημιουργού αναπτύχθηκε μέσα σ' ένα πολεμικό κλίμα. Η έννοια αυτή δεν μπόρεσε ποτέ ν' αποχωριστεί από την ιστορία, από ένα ιστορικό ρεύμα του κινηματογράφου, αλλά σημαδεύει ένα στάδιο ερευνών. Έτσι, προτού πάρει κανείς μέρος στη σημερινή πολεμική (υπέρ ή κατά του κινηματογράφου των δημιουργών), επείγει όσο ποτέ άλλοτε, να ξαναδώσει έναν ορισμό του δημιουργού του φιλμ.

## ΕΝΑ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΣΗΜΕΙΟ

Κατά μια έννοια φαίνεται παράδοξο τ' ότι μπορούμε να μιλάμε για δημιουργό στον κινηματογράφο. Κάθε ταινία είναι αποτέλεσμα μιας συλλογικής εργασίας και ποτέ το έργο ενός και μόνο ανθρώπου (μονάχα για την επεξεργασία της στα εργαστήρια απαιτεί πάρα πολλούς συνεργάτες). Ήδη κατά τη στιγμή του γυρίσματος είναι για παράδειγμα τελείως σπάνιο, ένα ίδιο πρόσωπο να κινηματογραφείται μόνο του, έστω κι αν τεχνικά είναι δυνατό (όπως απέδειξαν ορισμένα πειράματα του «αντεργκράουντ»). Όπως επίσης είναι πολύ σπάνιο, ένας σκηνοθέτης να διαθέτει τόσα διάφορα ταλέντα, όπως αυτά του σεναριογράφου, του διευθυντή φωτογραφίας, του ηθοποιού, του μοντέρ, του ηχολήπτη, του μουσικού, αυτού που κάνει το «μπριτάζ» κ.λ.π. Για χρόνια ολάκερα, το κοινό δε συγκρατούσε από την ανιαρή απαρίθμηση των ζενερικί παρά μόνο τα ονόματα των ηθοποιών. Ήταν η «belle eroque», όπου μ' όλη την αθωότητα πηγαίνει κάποιος να δει μια ταινία της Greta Garbo, του Χοντρού - Λιγνού ή του Fernandel.



Ήδη από τα χρόνια του '20 κι ενώ ο κινηματογράφος αναγνωρίζεται σαν τέχνη, οι σκηνοθέτες αρχίζουν να εκδηλώνονται σα δημιουργοί. Μα ποιός είναι ο δημιουργός; Οι ταινίες του μπουρλέσκ για παράδειγμα, θα επιφέρουν μια μεγάλη σύγχυση πάνω σ' αυτό το θέμα. Οι ταινίες του Σαρλώ είναι επίσης και του Τσάπλιν. Δεν ξέρουμε αν θαυμάζουμε το μίμο ή τον γκαγκ - μαν(1). Τι σημασία έχει εξάλλου, αφού πρόκειται για τον ίδιο άνθρωπο.

Με τη γαλλική αβάν - γκάρντ της ίδιας εποχής (2), η έννοια του δημιουργού θ' αποκαλύψει όλη της την ιδεολογία. Ο Rene Clair, ο Abel Gance, ο Jean Epstein είναι δημιουργοί ταινιών, παίρνοντας γι' αναφορά τη λογοτεχνική δημιουργία. Ακόμη και ο Αϊζενστάϊν δεν ξεφεύγει από αυτήν την ιδεολογία. Παρ' όλο που οι ταινίες του έγιναν χωρίς γνωστούς ηθοποιούς, με το λαό που ξαναζει μπροστά στην κάμερα, ο Αϊζενστάϊν παραμένει ο κύριος (ο μαίτρ) του έργου. Ποτέ αυτός ο σκηνοθέτης, που τόσο γοητεύτηκε από την εικόνα της σταλινικής εξουσίας, δεν θ' αμφισβητήσει το ρόλο του, μέσα στην κολλεκτίβα που παράγει την ταινία. Αντίθετα, από ταινία σε ταινία, θα κάνει όλο και πιο ξεκάθαρη αυτή του τη θέληση για την εξουσία, φτάνοντας στο σημείο να την κάνει το προνομιούχο θέμα του έργου του: από την «Απεργία» μέχρι τον «Ιβάν τον Τρομερό», ο δρόμος είναι ξεκάθαρος.

Την ίδια πάντα εποχή της δεκαετίας του '20, ο Fritz Lang δείχνει μια παρόμοια προσήλωση στο θέμα της εξουσίας, αλλά κάτω από μια άλλη οπτική, αυτήν της ένοχης συνειδησης: η ταινία «Metropolis» αποτελεί την παθητική έκφρασή της. Η κοινωνική πυραμίδα που παράγει το φιλμ δείχνεται στην οθόνη. Ο μαίτρ του έργου δεν είναι τόσο υπερήφανος για το ρόλο του. Σ' αντίθεση με τον Αϊζενστάϊν, ο Fritz Lang θα εμβαθύνει αυτή του τη θεματική πάνω στην ένοχη συνειδηση της εξουσίας. Από το «M» (Δράκος του Ντύσελντορφ) 1932, μέχρι τα «10.000 μάτια του Δόκτωρα Μαμπούζε (Die tausend Aenden der Dr. Mabuse), 1960, οι ήρωές του θα καταχρούνται πάντα την εξουσία. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι στην τελευταία αυτή ταινία (που είναι και η τελευταία του Fritz Lang), ο ήρωας καταχράται την εξουσία του βλέμματός του. Η υπεράνθρωπη παντοδυναμία ενός ηδονοβλεψία. Ο τερατώδης αυτός ήρωας δεν είναι παρά το αστείο ομοίωμα του σκηνοθέτη, η αποκρουστική καρικατούρα του, το αποτρόπαιο διυπτόστατό του.

Χρειάστηκε να περάσουν πάνω από 30 χρόνια (1920 - 1950), για να μπορέσει η κριτική να συγκεντρώσει παρόμοια παραδείγματα και ν' αρχίσει να τ' αναλύει. Και όχι μόνο αυτό. Το μανιφέστο του Astruc για την «κάμερα -στυλό» το 1943 (3), αποτελεί μια προφητική κραυγή, μια αναβλύζουσα ενορατικότητα, που η ανάλυση θα επιβεβαιώσει αργότερα. Κι αν το κείμενο αυτό έγινε αντικείμενο συνεχών παρερμηνειών, είναι γιατί ενώ μιλάει για μια «γλώσσα του κινηματογράφου» (langage), στην πραγματικότητα διεκδικεί το δικαίωμα του σκηνοθέτη να έχει ένα στυλ και να εκφράζεται. Η παρανόηση όμως έγινε και συνεχίζει ακόμα. Ο Astruc επικαλείται τους σκηνοθέτες να πάρουν το λόγο (la parole). Δυστυχώς όμως, μιλούσε για μια γλώσσα (langage) του φιλμ:

« Ο σκηνοθέτης», έγραφε, "θα πρέπει να μπορεί να μιλήσει στο πρώτο πρόσωπο, όπως ο μυθιστοριογράφος ή ο ποιητής και να μπορεί να υπογράψει με την μονομανία του



το οικοδόμημα της ταινίας του, όπως ο Van Gogh ήξερε να μιλά για τον ίδιο του τον εαυτό, με μια καρέκλα τοποθετημένη στο πλακόστρωτο της κουζίνας. Κανένα έργο δε θα έχει αξία, παρά μόνο όταν θα είναι ένα εσωτερικό τοπίο (...). Ο κινηματογράφος δεν έχει μέλλον, παρά μόνο αν η κάμερα αντικαταστήσει το στυλό: γι' αυτό ακριβώς λέω ότι η γλώσσα του (son langage), δεν είναι ούτε η γλώσσα της μυθοπλασίας, ούτε η του ρεπορτάζ, μα η γλώσσα του δοκιμίου".

Παρ' όλα αυτά, το μήνυμα του Astruc εισακούστηκε. Είναι γνωστό ότι η ομάδα των «Cahiers du Cinema» υπερασπίστηκε από θέση μάχης στα χρόνια του '50, τη λεγόμενη «πολιτική των δημιουργών». Κάνοντας έναν απολογισμό αυτής της ένδοξης εποχής, ο Jean - Louis Comolli γράφει το 1965 στο ίδιο πάντα περιοδικό:

«Έχω τη γνώμη ότι η έννοια του δημιουργού, έτσι όπως την υπεράσπισαν τα «Cahiers» αρχικά, ήταν πολύ κοντά σ' αυτήν του δημιουργού στη λογοτεχνία ή στη ζωγραφική: ενός ανθρώπου δηλαδή που κυβερνά κατά τη θέλησή του το έργο του, ανήκοντάς του ολοκληρωτικά. Αυτό που ενδιέφερε τους κριτικούς και μέλλοντες σκηνοθέτες των «Cahiers», ήταν το να επιβεβαιώσουν, ότι οι καλλιτέχνες μπορούσαν στον κινηματογράφο (τέχνη κατ' εξοχήν «συλλογική»), να προτείνουν τη δικιά τους κοσμοαντίληψη, αν εκφράσουν και τις πιο ενδότερες προσωπικές τους ανησυχίες μ' άλλα λόγια δηλαδή, ότι δεν καταργείται το άτομο, ο δημιουργός, μέσα στην συλλογικότητα της εργασίας, το αντίθετο μάλιστα....»

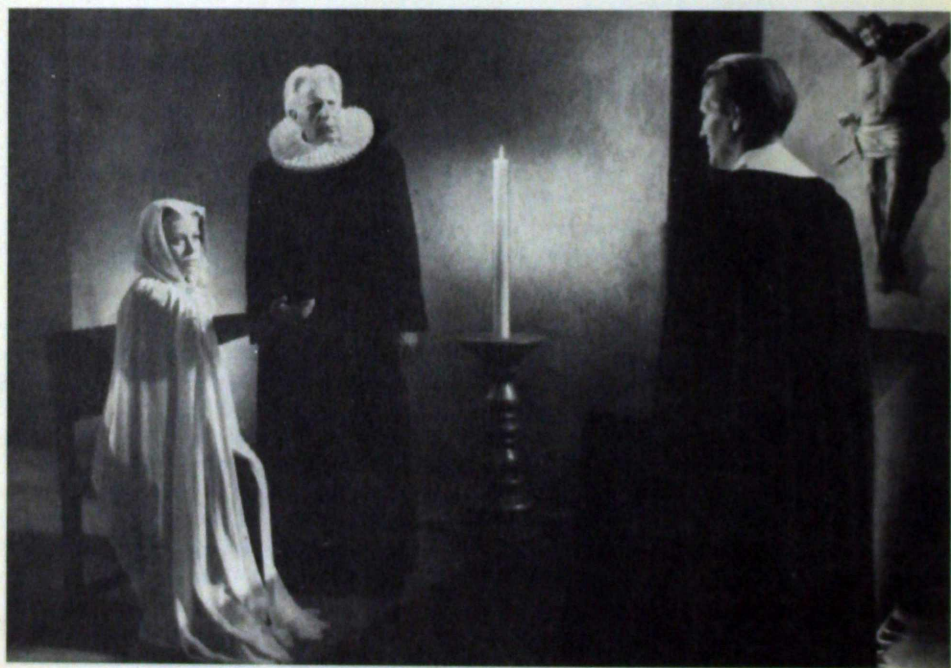
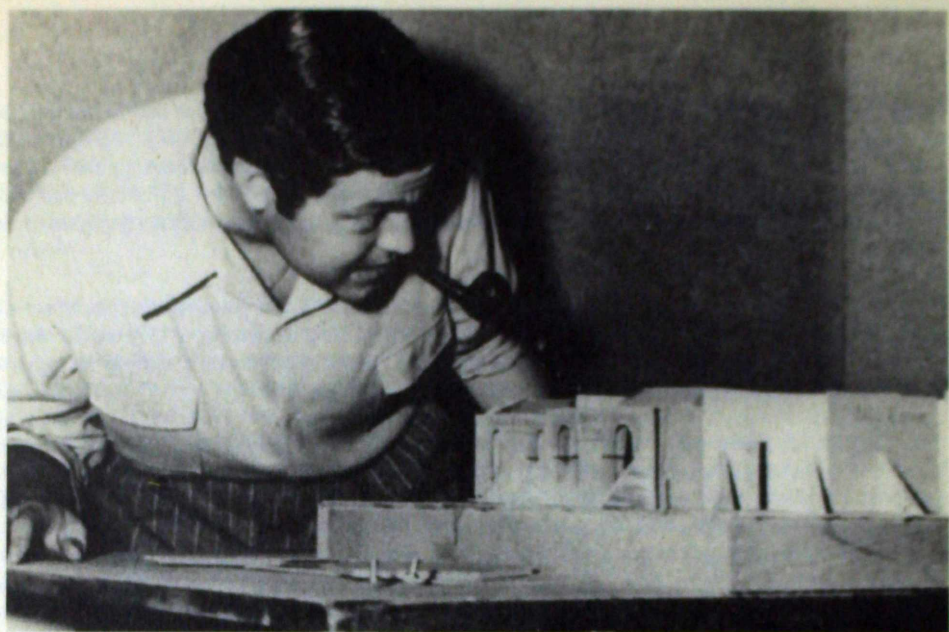
Η γραμμή της «πολιτικής των δημιουργών» πήρε σαν βάση της κύρια τον αμερικάνικο κινηματογράφο. Ήταν κάτι σαν μια πρόκληση, ένα στοίχημα, ένα παιχνίδι. Ο αμερικάνικος κινηματογράφος ήταν τελείως παραμελημένος και περιφρονημένος μεταπολεμικά στη Γαλλία. Το περιοδικό «L' Ecran Francais» και ο George Sadoul, είχαν ολίγον τι συμβάλλει σ' αυτήν τη λάθος κρίση των Γάλλων κινηματογραφόφιλων. Ήταν λοιπόν, πολύ πιο ριψοκίνδυνο, να προσπαθήσει να επιβάλλει κανείς σαν δημιουργούς σκηνοθέτες όπως τον Hawks ή τον Hitchcock, παρά τον Bresson, τον Renoir ή ακόμα και τον Rossellini. Παρ' όλ' αυτά όμως, η ομάδα των «Cahiers» προώθησε αυτούς ακριβώς τους σκηνοθέτες, μαζι με μερικούς άλλους ακόμη.

Το βιβλίο των Chabrol και Rohmer πάνω στον Hitchcock, αν και είχε κακή υποδοχή και κατανόηση, θα επιβληθεί σαν πρότυπο ανάλυσης. Από το 1960 κι έπειτα, οι περισσότεροι κριτικοί κερδήθηκαν από την «πολιτική των δημιουργών». «Αυτό το οποίο ήταν μια εκλογή κι ένα στοίχημα, έγινε δόγμα και σύστημα».

#### «ΤΙ ΘΕΛΕΙ ΝΑ ΠΕΙ» Ή «ΤΙ ΘΕΛΕΙ ΝΑ ΚΑΝΕΙ»;

Πραγματικά ήταν κάτι πολύ βολικό, και συνάμα γοητευτικό, να συγκεντρώνονται όλες οι ταινίες ενός σκηνοθέτη και να θεωρούνται ότι αποτελούν έργο. Έτσι, δεν υπήρχε ούτε ο «κινηματογράφος», ούτε η «ταινία», μόλις δε και μετά βίας απόμειναν ορισμένα κινηματογραφικά είδη (και αυτά πολλές φορές ταυτίζονταν με το έργο ενός σκηνοθέτη:







ο Stanley Donen και μιούζικαλ, ο Hitchcock και μια ορισμένη μορφή αστυνομικής ταινίας κ.λ.π.). Αυτό που χαρακτηρίζει το έργο, σ' αυτήν τη συνοπτική προσέγγιση, είναι η πιστότητα του δημιουργού προς τον εαυτό του. Αλλά πιστότητα σε τι; Για τους περισσότερους κριτικούς ήταν η πιστότητα προς ένα μήνυμα, ένα «θέλει - να - πεί», μια κοσμοαντίληψη, μια φιλοσοφία. Μ' άλλα λόγια, ότι ακόμη και σήμερα ονομάζουμε θέμα, έμμονες ιδέες ενός σκηνοθέτη. Ο Antonioni ταυτιζόταν με το θέμα του «ανεπικοινωνήτου», ο Renoir με τη «χαρά της ζωής», ο Bergman με την «αγωνία του θανάτου» και την «απελπισμένη αναζήτηση του Θεού» κ.λπ. Κάτω από αυτήν την οπτική, το έργο ήταν η εικονογράφηση μιας προϋπάρχουσας σκέψης, μιας υπονοούμενης εσωτερικής θέσης, που θα 'πρεπε ν' ανακαλύψουμε. Το μήνυμα ήταν το άλφα και το ωμέγα της ταινίας. Ο δημιουργός ήταν αυτός που είχε κάτι να πεί, που είχε την πρόθεση και τον τρόπο να το πεί. Οι θεατές (κύρια των κινηματογραφικών λεσχών) καλούνταν ν' αποκρυπτογραφήσουν αυτό το μήνυμα, να κάνουν φανερή την ιδέα του, ν' αναγνωρίσουν ποιά ήταν η μεγάλη πρόθεση, που αδιόρατα διαπερνούσε από ταινία σε ταινία.

Ωστόσο, η ομάδα των «Cahiers du Cinema», προσπάθησε να φυλαχτεί όσο μπορούσε από αυτήν την παγίδα, επιμένοντας και κάνοντας φανερό, όχι τόσο το «τι θέλει να κάνει». Γι' αυτό ακριβώς διάλεξε τα παραδείγματά της από τους αμερικανούς σκηνοθέτες, από ταινίες που δε φαίνονταν να ήταν φορείς μεγάλων θεμάτων. Ο Andre Bazin σ' ένα διάσημο άρθρο του με τον τίτλο «Πως μπορούμε να είμαστε χιτσκο - χωκικοί;» (1955), γράφει σχετικά, για τους «νεο - τουρκους» του περιοδικού του:

«Εάν επιμένουν τόσο στη σκηνοθεσία, είναι γιατί κατά ένα μεγάλο μέρος διακρίνουν σ' αυτήν, την ίδια την ύλη του φιλμ: μια οργάνωση των όντων και των πραγμάτων, που το νόημά τους (τόσο από ηθική όσο και από αισθητική πλευρά), βρίσκεται μέσα σ' αυτήν την ίδια την οργάνωση. Αυτά που γράφει ο Sartre για το μυθιστόρημα, είναι εξίσου αληθινά για όλες τις τέχνες, τον κινηματογράφο, όπως τη ζωγραφική. Κάθε τεχνική παραπέμπει σε μια μεταφυσική. Η ενότητα και το ηθικό μήνυμα του γερμανικού εξπρεσιονισμού, μήπως δε φαίνεται καλύτερα σήμερα, μέσα από τη σκηνοθεσία των ταινιών, παρά από τα θέματά τους; Ή για να μιλήσουμε πιο συγκεκριμένα, μήπως αυτό που κρατήσαμε μέσα μας σαν πιο σημαντικό, δεν ήταν ό,τι από το ηθικό «προσχέδιο» κατάφερνε να υλοποιηθεί με τελειότητα, μέσα στον οπτικό κόσμο αυτών των ταινιών;». (5)

Η ομάδα των «Cahiers» πρέπει λοιπόν να βρει τη δικαίωση που της αξίζει. Ποτέ της δεν ταύτισε την «πολιτική των δημιουργών» με την αστική εικόνα του δημιουργού, που οικειοποιείται ιδέες και που θέλει να περάσει το μήνυμά του. Μ' άλλα λόγια, ό,τι ακριβώς έχει απορρίψει παντελώς η σύγχρονη κριτική: τον σκηνοθέτη σαν κάτοχο του νοήματος του φιλμ. Αντίθετα μάλιστα, προσπαθεί να συλλάβει το παράδοξο του δημιουργού που δεν είναι κύριος της ταινίας του. Όχι μόνο δεν κατέχει το νόημα αυτού που κάνει, αλλά το έργο του αποκτά διάφορα νοήματα, που δεν τα είχε προβλέψει ή ελέγξει, γίνεται κάτι το πολυσημικό. Όπως στη λογοτεχνία, έτσι και στον κινηματογράφο, ο παραλήπτης του έργου (αυτός που διαβάζει ή βλέπει μια ταινία) συμβάλλει στην παραγωγή του. Ο δημιουργός δεν είναι παρά το σημείο αφετηρίας αυτής της νοηματικής παραγωγής, αυτής της σημαίνουσας αλυσίδας, που τον υπερβαίνει, μη μπορώντας να κρατήσει και τα δύο άκρα



του νήματος. Το να μιλήσουμε για το έργο ενός σκηνοθέτη, σημαίνει ότι παίρνουμε σαν δεδομένο αυτήν την έννοια της ατέλειωτης συνέχειας, της ατέλειωτης αλυσίδας, της αναζήτησης και της έρευνας. Μόνο ο θάνατος μπορεί να κλείσει ένα έργο. Στην ουσία όμως, δεν το κλείνει ούτε κι αυτός, απλώς το αποσπάζει για οριστική φορά από το δημιουργό του, για να το δώσει ανεπίστρεπτα στους παραλήπτες και ερμηνευτές του. Είναι αυτοί που από δω και πέρα θα συνεχίσουν να παράγουν νόημα. Η κριτική, αποδεικνύεται έτσι ότι είναι, όχι μια αντίστροφη συμμετρικά ενέργεια μ' αυτήν του δημιουργού, αλλά κάτι που προεκτείνει τη δημιουργία, διαπιστώνοντας ότι δεν έκλεισε ποτέ, ότι είναι έργο όλων.

Συγκεντρώνοντας όλες τις ταινίες ενός δημιουργού, πρόθεσή μας δεν είναι να δώσουμε την για πάντα απολιθωμένη ενότητα του έργου του, να το κλείσουμε μέσα από μια σκιαγράφησή του (όσο ευγενείς κι αν είναι οι προθέσεις μας), αλλά να ανακαλύψουμε την κίνηση, τη ζωή, τις αντιθέσεις, την ασταμάτητη βλάστηση αυτής της δημιουργικής δουλειάς. Το έργο είναι ταυτόχρονα συνάφεια και διαφοροποίηση, συνέχεια και ρήξη, επανάληψη και ποικιλία, κάτι που μας προτρέπει σ' αυτήν την εργασία, την αστείρευτη ανάγνωση, που κάνει τη δημιουργία ενός δημιουργού δική μας δημιουργία. Το έργο είναι κάτι που μας ανήκει.

Μα θ' αναρωτηθεί κανείς, δεν υπάρχει πια δημιουργός; Και βέβαια όχι, αν για μας δημιουργός σημαίνει ο κάτοχος του νήματος, ένας βλοσυρός κι επάγρυπνος μαίτρ. Μια τέτοια αντίληψη για το δημιουργό, οφείλει τα πάντα στην αστική ιδεολογία και όχι στη βαθιά διάνοηση του αισθητικού γεγονότος. Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία οφείλει να είναι γενναϊόδωρη μέχρι τρέλας, αλλιώς δεν είναι τίποτα. Ο σκηνοθέτης, ίσως μάλιστα περισσότερο από κάθε άλλον καλλιτέχνη, πρέπει να χάνεται μέσα στο έργο του. Ήδη από τη στιγμή που έχει σκηνοθετήσει μια ταινία, αυτή δεν του ανήκει, αλλά είναι το αποτέλεσμα μιας ομάδας, που μας γνωστοποιεί τις διάφορες εσωτερικές και μυστηριώδεις σχέσεις όλων των μελών της, καταγράφοντας τα φευγαλέα ίχνη αυτού που βιώθηκε από τους τεχνικούς, τους ηθοποιούς και τ' αναρίθμητα άλλα άτομα που συμμετείχαν στη σκηνοθεσία.

Πάνω σ' αυτό ακριβώς το θέμα, η ταινία του Truffaut «Η Αμερικάνικη Νύχτα» (La Nuit americaine, 1973), έδωσε πολύ καθαρά όλη αυτή την περιπέτεια της κοινής κινηματογραφικής δημιουργίας, φέρνοντας στο φως, αυτό που μένει σκοτεινό σ' όλες τις άλλες ταινίες. Αλλά εάν η «Αμερικάνικη ταινία» είναι παρ' όλα αυτά μία ταινία του Truffaut, αυτό τ' οφείλει, πέρα από άλλους λόγους, σ' ότι αποτελεί ένα ακόμη κομμάτι μιας μακρόχρονης έρευνας, ακριβώς πάνω στην έννοια του δημιουργού (της πατρότητας), που απασχολεί τον Truffaut από την εποχή των άρθρων του στα «Cahiers». Δεν θα πρέπει να συγχέουμε αυτήν την έρευνα, βλέποντάς την σαν ένα «θέμα». Θα ήταν τελείως ανακριβές να μιλήσουμε για το «θέμα της πατρότητας» στο έργο του Truffaut. Κάτι τέτοιο θα σήμαινε πως ερμηνεύουμε σαν «περιεχόμενο» και «μήνυμα», αυτό που αποτελεί δομή του έργου, συγχέοντας για μια ακόμη φορά το «τι θέλει να πει» με το «τι θέλει να κάνει».

Κι αυτό το «τι θέλει να κάνει», είναι τελείως άλλο πράγμα από μια προσωπική θέληση του σκηνοθέτη. Είναι μια δύναμη που τον διαπερνά, η επικοινωνία μιας επιτακτικής ανάγκης, η ζωή του έργου, η ίδια η ζωή σαν αίτημα αμοιβαιότητας.



## ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ

Κανείς άλλος δεν συνέλαβε αυτό το παράδοξο της κινηματογραφικής δημιουργίας όσο ο Jacques Rivette (ένας από τους πιονέρους της «πολιτικής των δημιουργών»). «Αυτό που είναι σημαντικό σε μια ταινία», λέει, «είναι εκείνη η στιγμή κατά την οποία δεν υπάρχει πια ούτε δημιουργός, ούτε ηθοποιοί, ούτε ακόμα ιστορία ή θέμα, αλλά μόνο το ίδιο το φιλμ που μιλάει και λέει κάτι που δεν μπορούμε να μεταφράσουμε. Η στιγμή κατά την οποία το φιλμ γίνεται ο λόγος ενός άλλου ή ο λόγος κάτι άλλου, που δεν μπορεί να ειπωθεί, γιατί βρίσκεται πέρα από την έκφραση (...). Οι ταινίες του Bergman είναι κάτι τελείως άλλο από την κοσμοαντίληψη του Bergman, για την οποία κανείς δεν σκοτίζεται. Αυτό που μιλά στις ταινίες του Bergman, δεν είναι ο Bergman, αλλά η ταινία, κι εδώ ακριβώς βρίσκεται το επαναστατικό» (6).

Διαβάζοντας τις παραπάνω γραμμές, δεν μπορούμε να μη θυμηθούμε τον Blanchot, που κι αυτός καταδιώκονταν από την ιδέα της αναζήτησης μίας αναγκαιότητας, πιο δυνατής από κάθε πρόθεση του δημιουργού. Αναμφίβολα η μελέτη του φιλμ στο σημερινό στάδιό της, θα πρέπει να στραφεί προς τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας για να δανεισθεί αυστηρές επιστημονικές έννοιες, που θα δια φωτίσουν τη γέννησή του. Όσο για την έννοια του δημιουργού, μπορεί να ήταν βολική για την εποχή της, σήμερα όμως δεν προκαλεί παρά συνεχείς παρεξηγήσεις.

Μπορούμε να λύσουμε το πρόβλημά μας, αν ανατρέξουμε στον τόσο πολύτιμο για τη λογοτεχνία διαχωρισμό, ανάμεσα σε γλώσσα (*langue*), στυλ και γραφή, που κάνει ο Roland Barthes στο «Βαθμό μηδέν της γραφής» (7). Μεταφέρεται όμως ο διαχωρισμός αυτός στο χώρο του φιλμ;

Ακριβώς επειδή γρήγορα έγινε αντιληπτό ότι το φιλμ δεν έχει γλώσσα αντίστοιχη με την ανθρώπινη (*langue*) (8), η κριτική έψαξε δικαιολογημένα να βρει το σημείο αναφοράς της στο στυλ. Το στυλ όμως, μέσα από το οποίο καθορίζεται ένας σκηνοθέτης και ένα έργο, παραμένει δυστυχώς ένα μυστικό, αποτελώντας το σκοτεινό σημείο της δημιουργίας. Κατά τον Barthes το στυλ ανήκει στην τάξη της αναγκαιότητας, της παρόρμησης της ζωής, της βιολογικής ώθησης, της σκοτεινής βλάστησης, που διαπερνά το δημιουργό και την ιστορία του. Το στυλ, το είδαμε, είναι το «θέλω να δημιουργήσω», πέρα από κάθε προσωπική θέληση. Είναι το έργο που καλεί το χειρωνάκτη του, που τον προκαλεί και τον προγραμματίζει. Το στυλ είναι μια μοίρα.

Να γιατί είναι τόσο δύσκολο (κι ίσως τόσο μάταιο), να μιλήσουμε για στυλ, να προσεγγίσουμε ένα δημιουργό. Αγγίζουμε εδώ μια μυστηριώδη ζώνη. Η κριτική, που ενδιαφέρεται για κάποια επιστημονική αυστηρότητα, δεν μπορεί να σταθεί εδώ, σ' αυτά τα ασταθή περιθώρια, όπου το έργο της ξεφεύγει. Η «πολιτική των δημιουργών» δεν μπορούσε να καταλήξει παρά είτε στη σιωπή, είτε στη δημιουργία. Ξέρουμε τι απέγινε η ομάδα των «Cahiers». Αυτή η μορφή της κριτικής ήταν το πρελούδιο για να περάσουν στην σκηνοθεσία (9). Όσοι όμως συνέχιζαν ν' αναλύουν ταινίες, έπρεπε να διαλέξουν ανάμεσα στη συστηματική και δογματική εφαρμογή της έννοιας του δημιουργού και στην



αναζήτηση άλλων εννοιών. Εγκαταλείποντας το «στυλ», στράφηκαν προς τη γλώσσα με τη γενικότερη σημασία αυτής της λέξης (langage) (ελλείπει βέβαια μιας γλώσσας αντίστοιχης όπως είπαμε με την ανθρώπινη - langue και προς τη γραφή).

Ο σημερινός λοιπόν προβληματισμός πάνω στον κινηματογράφο και τη γλώσσα του, δεν αντιτίθεται στη μελέτη των δημιουργών. Πέρα από τις αναγκαίες πολεμικές, μπορούμε να συμφιλώσουμε αυτές τις τρεις διαλεκτικές (και κατά συνέπεια αδιαχώριστες) έννοιες της γλώσσας, του στυλ και της γραφής, αντί να δίνουμε σημασία πότε στη μια και πότε στην άλλη. Ήδη φαίνεται καθαρά, ότι η γλωσσολογική προσέγγιση του κινηματογράφου, θα συντελέσει ώστε ν' ανοιχτούν πλατιά πεδία έρευνας.

Για παράδειγμα ο όρος «γραφή», που είναι ακατάλληλος για το φιλμ, μας παραπέμπει στην έννοια των «κινηματογραφικών ειδών» και πιο συγκεκριμένα σ' αυτό που ο Christian Metz μελετά κάτω από τον τίτλο του φιλικού κειμένου (10). Το έργο ενός σκηνοθέτη μπορεί να προσεγγισθεί σαν ένα κείμενο, σαν δηλαδή μοναδικός και κλειστός λόγος. Όσο για το «στυλ» ενός δημιουργού, αυτό έχει να κάνει μ' ό,τι ο Christian Metz αποκαλεί *systeme filmique singulier*: «αυτή η απαραίτητη και *singulier* κατασκευή, που κάνει όλη την αξία ενός έργου τέχνης να είναι μοναδικό κι αναντικατάστατο» (11).

Η σύγχρονη έρευνα πάνω στη φιλική γλώσσα και τους κώδικές της, ξεκαθάρισε το πεδίο, ώστε να μπορούμε να προσεγγίσουμε τώρα μ' ένα νέο τρόπο την έννοια του δημιουργού του φιλμ. Ταινία δημιουργού είναι αυτή που παίζει με τους κώδικες παραβιάζοντάς τους, τεμαχίζοντάς τους και επιβάλλοντάς τους δικούς της κώδικες. Αυτό που χαρακτηρίζει ένα *systeme singulier* ενός δημιουργού (12) είναι η δύναμη με την οποία ξεκόβει από τους προηγούμενους κώδικες, προσπερνώντας τους κι επιβάλλοντάς τη δικιά του αυθεντική δομή, τη συνάφεια και τάξη του. Κι είναι μέσα σ' αυτό το παιχνίδι, όπου η πιο τρελή ελευθερία εκδηλώνεται δίπλα στην πιο αδιάλλακτη αναγκαιότητα, που ο δημιουργός εκφράζεται και χάνεται ταυτόχρονα.

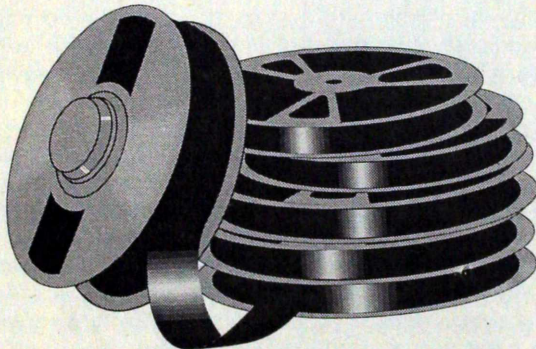
## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1) Γκάγκ - μαν λέγεται αυτός που γράφει τα γκάγκς και που δεν είναι απαραίτητα ο σκηνοθέτης, ο σεναριογράφος ή ο κωμικός ενός έργου (Σ.τ. Μ.).
- 2) Κινηματογραφική κίνηση που επηρεάστηκε από τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Άνθισε κύρια μετά το 1925, έσβησε όμως με τον ερχομό του ομιλούντα (Σ.τ.Μ.).
- 3) Δείτε Α. ASTRUC « Η γέννηση μιας νέας Πρωτοπορίας: «η Κάμερα - στυλό», στο βιβλίο «Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου» που κυκλοφόρησε το 1972 από τις εκδόσεις Ράππα, μ' επιμέλεια Δ. Λεβεντάκου (Σ.τ.Μ.).
- 4) Δείτε σχετικά: «Η ΚΕΙΜΕΝΟ - ΑΝΑΛΥΣΗ, (προβληματισμοί πάνω στην) ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ». Θα δημοσιευτεί στο επόμενο τεύχος



- 5) Δημοσιεύτηκε στο No 44 των «Cahiers du Cinema» (Φεβρ. 1955).
- 6) «Συνομιλία με τον Jacques Rivette», «Cahiers du Cinema», No 204, Νοέμβριος 1978.
- 7). ( Ελληνική μετάφραση του από τον Κ. Παπαγεωργίου, εκδόσεις 70 (1971). (Σ. τ. Μ.).
- 8) Δείτε σχετικά την «Κείμενο - ανάλυση» και το άρθρο του Christian Metz: «Le cinema: langue ou langage?» που δημοσιεύτηκε στα «Communications» No 4 (1964).
- 9) Από την ομάδα των «Cahiers» έγιναν τελικά σκηνοθέτες οι: Jean - Luc Godard, Fr. Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, J. Rivette, Jacques Doniol - Valcroze, Pierre Cast, J. Comolli κ.ά. (Σ.τ.Μ.).
- 10) Το άρθρο του «Η κείμενο - ανάλυση» θα δημοσιευθεί προσεχώς.
- 11) Christian Metz: « Γλώσσα και κινηματογράφος» (Παρίσι, εκδ. Larousse, 1971).
- 12) Θα πρέπει να δώσουμε στην λέξη «σύστημα», όλη την ευστροφία της διάνοιας και της δημιουργίας.

Επιμέλεια μετάφρασης: Μπάμπης Ακτσόγλου





# Ο κινηματογράφος ως Ποπ κουλτούρα

Σώτη Τριανταφύλλου

**«Η τέχνη ποπ - όπως και η μουσική ποπ - κατέληξε να γίνει μια μορφή επίθεσης κατά της καθεστηκυίας τάξης, κι όπως η μουσική ποπ, χρησιμοποίησε το σεξ, το χιούμορ, ακόμα και την κοινοτοπία ως μέσα ρήξης»**

**Ρόμπερτ Χιούισον, «Τέχνη και κοινωνία στη δεκαετία του '60».**

Η ποπ, μια λέξη γελοία καθώς θυμίζει πόπσικλ (γλειφιτζούρι), πόππυ (παπαρούνα), πόπκορν (ψημένο καλαμπόκι), καθώς και τον ήχο που κάνει η φρυγανιά όταν πετιέται απ' την τοστιέρα, ήταν ένα στυλ και μια στάση. Ένα στυλ συμπεριφοράς και μια στάση ζωής - οι εκφράσεις αυτές φθάρθηκαν, καθώς πέρασε ο καιρός και το νεκροτομείο γέμισε από ναρκομανείς και μοτοσυκλετιστές, που, κατά κάποιον αόριστο τρόπο, είχαν επιλέξει μια τέτοια στάση ζωής ή τους είχε επιλέξει εκείνη. Πάντως, στα τέλη της δεκαετίας του '50, ποπ σήμαινε, στον οπτικοακουστικό τομέα, μια μέθοδο για να πουλιούνται όνειρα, μια μέθοδο που είχε δοκιμαστεί μέσα από τη διαφήμιση και τα κόμικς. Για το βρετανικό κινηματογράφο, που ενσωματώθηκε για μια σύντομη περίοδο στην ποπ κουλτούρα, υπήρχε και μια τρίτη επιρροή: ήταν τα Goons, η ραδιοφωνική κωμωδία που κάλυψε έντεκα χρόνια ακροατών. Τα Goons ήταν η

απλούστερη μορφή του παραλόγου, μιας εκφραστικής τάσης απειλητικής για το μέσο πολίτη, τον εθισμένο στις συμβάσεις. Τα Goons (1949 - 1960) είχαν προετοιμάσει το κοινό, ώστε να δεχτεί τον επαναληπτικό, ελλειπτικό και συχνά χωρίς λογική ακολουθία λόγο του Χάρολντ Πίντερ - και δεν είναι τυχαίο που ο κύριος δημιουργός τους, Σπάικ Μάλλιγκαν, διατήρησε το κωμικό παράλογο στα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά του εγχειρήματα. Κατ' επέκταση, το «διακριτικό» βρετανικό παράλογο πέρασε το όριο της μαύρης κωμωδίας κι έγινε το αντίβαρο του μπρεχτικού θεάτρου που, κατά κάποιον τρόπο, εκπροσωπούσε ο Γουέσκερ. Τα Goons είναι για τη Βρετανία ο τοπικός σουρεαλισμός - οι παράγοντες της ανατροπής που δεν έγινε ποτέ, αν και οι συλλογικές βεβαιότητες κλονίστηκαν ανεπανόρθωτα.

Ο κινηματογράφος, από τη στιγμή που επέστρεψε συνειδητά «στην πραγματικότητα», όπως τόνιζε ο Λίντσεϋ Άντερσον στο κείμενό του «Έξω κι εμπρός», το 1958, άφησε ένα κομμάτι του να γλιστρήσει στην επικράτεια της ποπ. Μέχρι τότε αντιμετώπιζε τη Βρετανία σαν μια παγκόσμια δύναμη του 19ου αιώνα, αυτό που ο Άντερσον ονομάζει «νηπιαγωγείο», αλλά και συγχρόνως «το κέντρο μιας αυτοκρατορίας, όπου ο ήλιος δεν έχει την κακό-γουστη



συνήθεια να δύει». Έτσι, συνυ-φασμένος με το φρη- σίνεμα, τα κόμικς, το θέατρο του παραλόγου (που σταμάτησε ένα βήμα πριν από το θέατρο της σκληρότητας), αναπτύχθηκε ο εναλλακτικός κινηματογράφος με όργανο μια γλώσσα φτιαγμένη από κομμάτια και θραύσματα. Η ποπ κουλτούρα εφηύρε μια γλώσσα, ένα ιδίωμα, όπου κανείς ανίχνευε εκφράσεις του χολιγουντιανού μιούζικαλ, της τζαζ, του «σκιφλ», της νεανικής συμπεριφοράς (ενδυματολογικών και μεταγλωσσικών ιδιωμάτων) των Τέντς, των Μόντς και των Ρόκερς, καθώς και του rock n' roll με ολόκληρο το σύμπαν που κόμισε στη Βρετανία. Ωστόσο, ο ποπ κινηματογράφος, αν μπο-ρεί να χαρακτηριστεί έτσι χωρίς να θυμίζει τραγουδίστριες σαν τη Λούλου, είναι φορτισμένος με την ανοιχτή πρόκληση, το σαρκασμό και τον αυτοσαρκασμό - το στοιχείο που ο Κρίστοφερ Ίσεργουντ ονόμαζε «camp».

Ο κινηματογράφος που αρνήθηκε το ρεαλισμό και μαζί το θεσμικό πλαίσιο της αποικιοκρατίας έγινε μια τράπεζα εικόνων, ένας καταλύτης της ελευθερίας της έκφρασης, της κίνησης, της αυτοαναίρεσης, καθώς και μιας σωτήριας χυδαιότητας. Τελικά, έφτασε σε έναν μανιερισμό που ήταν η κοινή μοίρα όλων των μορφών της ποπ, στα κλισέ που συνόδευαν την άκομψη δεκαετία του '70.

Το «camp» πέρασε από την παρακουλτούρα (τη Μόντεσι Μπλίζ, την Τίφανι Τζόουνς<sup>(1)</sup>, τα φανζίνς, τα comic - books) στον κινηματογράφο, ενισχυμένο από την ατμόσφαιρα της σύνθεσης του rock n' roll με την ποίηση και την εκρηκτική εικόνα της μεγαλόπολης. Ο εναλλακτικός κινηματογράφος στη Βρετανία αρχίζει με την παρακμή του φρη σινεμά και ταυτίζεται με την άνοδο του αντεργκράουντ, αλλά όχι και με το ίδιο το αντεργκράουντ. Η πρώτη εκδήλωση «ποπ» στο βρετανικό κινηματογράφο

οφείλεται σε έναν Αμερικανό αυτοεξόριστο, τον Ρίτσαρντ Λέστερ, που εισέβαλε με μια μικρού μήκους ταινία με μεγάλου μήκους τίτλο: ήταν το *φιλμ που τρέχει, πηδάει και στέκεται ακίνητο* με πρωταγωνιστές κωμικούς Goops και μερικούς επίτιμους Goops από το βρετανικό αντεργκράουντ, όπως ο καθηγητής Μπρους Λέισι. Ο Λέισι ίδρυσε μαζί με τους αδελφούς Γκρέι μια τζαζ μπάντα, τους Άλμπερτς, που έγιναν σύμβολα του λονδρέζικου χάππενγκ, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '60. Όπως ο Λέισι, έτσι και ο Λέστερ παραδεχόταν την επιρροή του σουρεαλισμού, αλλά πιο μεγάλη ήταν η επιρροή του θεάτρου του Γουέστ Έντ και των σατιρικών μουσικών συγκροτημάτων, όπως οι Τέμπερανς Σέβεν ή οι Μπόντζο Ντογκ Ντου Ντα Μπάντ, λίγο αργότερα. Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Λέστερ, με τίτλο «*It's a Trad, Dad*» (1962) είναι ο κινηματογραφικός καθρέφτης του λεγόμενου μπουμ της παράδοσης: το μπουμ σήμαινε αναγέννηση των μουσικών ειδών του πρώτου μισού του αιώνα, διανθισμένων με φιλεργατική διαμαρτυρία. Έτσι, το πλήθος που διαδήλωνε κατά της ατομικής βόμβας στο Άλντερμράστον το 1958, βάδιζε στο ρυθμό του ήχου της Νέας Ορλεάνης. Στην ταινία, ο Λέστερ περιλαμβάνει μια σειρά από τις δημοφιλέστερες φιγούρες του μπουμ της παράδοσης, που κινούνταν στο Λονδίνο του Σάτερντέι Κλαμπ και του Τζαζ Κλαμπ - μαζί με μια σειρά από τα εμβρυϊκά ιδιώματα του βρετανικού ριθμ εντ μπλουζ. Έπειτα ήρθε το «*Νύχτα σκληρής μέρας*» (ε.τ. *Ξεφάντωμα με τους Μπήτλς*, 1964) που αποτελεί εφήμερη, αλλά ορθόδοξη, ποπ πρόταση στον κινηματογράφο. «*Η Νύχτα...*» χρησιμοποιεί διαδικασίες της ποπ - αρτ, όπως την ξέφρενη δράση, την ανεξαρτησία της μουσικής από την εικόνα, τις αναφορές στον βωβό κινηματογράφο - κι ακόμα το ίδιο το περίγραμμα των Μπήτλς, τη χρυσή εποχή που τραγουδούσαν «*Το χρήμα δεν μπορεί να μου αγοράσει αγάπη*» (Ω, ναι, μπορούσε).



Η ταινία έδειχνε με τον τρόπο της ό,τι και το φρη σινεμά: κάτι συνέβαινε στην αγγλική επαρχία. Το Λίβερπουλ είχε στείλει τους Μπήτλς στο Αμβούργο κι από εκεί σε όλον τον κόσμο για να τον προσηλυτίσει στην άλλη πλευρά του «χάσματος των γενεών». «*Η Νύχτα...*» είναι μέρος της μυθολογίας που αγκάλιασε μια καινούρια γενιά καταναλωτών - και την αγκάλιασε σφιχτά. Το *Βοήθεια!* (ε.τ. *Βοήθεια, οι Μπήτλς*, 1965), μαζί με το *Νακ* και το *Κίτρινο υποβρύχιο* του Τζόρτζ Ντάνιγκ (1968) συνοψίζουν την ποπ κουλτούρα μέσα από τα αστικά και μουσικά σύμβολα. Το *Βοήθεια!* βασιζόταν σε ένα σενάριο του Τσάρλς Γούντ που, όπως οι Goons, είχε την έμμονη ιδέα του αυτοκρατορικού παρελθόντος, κάτι που ξεπερνούσε τις προθέσεις μιας φανταχτερής περιπέτειας με το Ρίγκο Σταρ: έτσι, η ταινία παρέμεινε το χάρτινο νεκρό μιας γραφικής εποχής, που είχε ως εμβλήματα το σιδηροδρομικό σταθμό του Πάντινγκτον και το θέατρο Σκάλα. Το *Κίτρινο Υποβρύχιο* ήταν ένα τεράστιο καρτούν, που οφείλεται πάλι σε κάποιον, που είδε την Αγγλία με βορειοαμερικανικά μάτια. Ο Τζορτζ Ντάνιγκ ήρθε στο Λονδίνο το 1956, και οι ταινίες που έκανε, πριν και μετά από αυτή τη χρονιά, συμπυκνώνουν όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά της ποπ: τη διαφημιστική αισθητική, τις νέες πειραματικές τεχνικές (στην περίπτωση του *Ιπτάμενου ανθρώπου* 1962, χρησιμοποίησε ζωγραφική με νερομπογιές πάνω σε γυαλί) και μια ανεκτική στάση απέναντι στην ανθρώπινη εκκεντρικότητα. Το *Κίτρινο υποβρύχιο* ήταν μια αποκάλυψη για ένα κοινό, που είχε παρασυρθεί από το κύμα της μπητλομανίας, χωρίς να έχει συνειδητοποιήσει το πόσο η ποπ - αρτ είχε μπει στη ζωή του. Στον τομέα του κινουμένου σχεδίου, ο Γουόλντ Ντίσεϋ είχε γίνει το δέντρο που έκρυβε το δάσος. Και ο Ντάνιγκ παρέμεινε ουσιαστικά άγνωστος παρά την ποιητική που κατάφερε να συνθέσει τόσο στο *Κίτρινο υποβρύχιο*, όσο και στο *Σκουλήκι*

(1973), ένα καρτούν για τα ναρκωτικά. Το *Κίτρινο υποβρύχιο*, αν και προϊόν μιας μόδας, είναι μια οπτική και γλωσσική αυταπάτη, μια καρικατούρα και μια κωμωδία «ολάπιστικ» και μαζί ένα όνειρο, σαν εκείνο της Ντόροθι στον *Μάγο του Οζ* και της Αλίκης στη *Χώρα των Θαυμάτων*. Στην Πέπερλαντ, οι Μίνις, τρομεροί γαλάζιοι εισβολείς, βομβαρδίζουν τον πληθυσμό με μήλα. Ο κρυφός τους στρατός, με χέρι αόρατο σβήνει τα χρώματα, διαγράφει τη λέξη "Αγάπη" και χαμηλώνει τη μουσική, ώστε να μην ακούγεται πια. Ο γέρος ναύαρχος Φρέντ, με το κίτρινο υποβρύχιο του, ξεκινάει να ζητήσει βοήθεια από τους Μπήτλς, που για να φτάσουν στην Πέπερλαντ πρέπει να διασχίσουν τη θάλασσα του Χρόνου, τη θάλασσα με τις Τρύπες, τη θάλασσα των Ρολογιών και τη θάλασσα του Πουθενά. Στο δρόμο θα συναντήσουν το Ναπολέοντα, τον Φρόντ, τον Σαίξπηρ, τον Κίνγκ Κόνγκ και τη βασίλισσα της Αγγλίας, μαζί με όλα τα πλάσματα που τους επισκέπτονται στα όνειρά τους, τα όνειρά μας και τα τραγούδια. Οι Μπήτλς θα νικήσουν τους Μίνις με χτυπήματα μελωδίας (οι εισβολείς είναι αλλεργικοί στη φα δίεση) και θα παραδώσουν την Πέπερλαντ στην αγάπη, τις φανφάρες και το ουράνιο τόξο.

Μετά την *Πετούλια* και το *Κίτρινο υποβρύχιο*, η ποπ - αρτ, η τέχνη του δρόμου και οι πόλεις που βουίζουν και τρίζουν και παραληρούν, πέφτουν στα χέρια μιας κουλτούρας που αρχίζει από τη *Μπαρμπαρέλα* και φτάνει ως το *Playboy*: το Λονδίνο γίνεται ό,τι ήταν η Βενετία και το Παρίσι για τους εργασιομανείς και στερμημένους Αμερικανούς - ένας χώρος ψεύτικος και μαγικός που βρίθει από ποπ ορόσημα. Στη Τζόανα (Μάικλ Σαρν, 1968), η ηρωίδα κινείται στους κύκλους της μόδας, αφού, όπως το θελουν όλες οι ιστορίες, έρχεται από την επαρχία και εκπαιδεύεται ερωτικά. Οι περιπέτειές της εκτυλίσσονται κάτω από τεράστια διαφημιστικά πλακάτ και μέσα σε



ποπ όνειρα - όνειρα κοριτσιών, που θυμίζουν την Τζέιν του Νόρμαν Πετ και του Μάικλ Χάμπαρντ.

Η Τζέιν είναι μια Αγγλίδα πιν - απ, η απάντηση στην Ντίξι Ντάγκαν των Αμερικανών. Η Μόντεσι Μπλέιζ, δημιουργία του 1963, ήταν ένας θηλυκός Τζέιμς Μπόντ, που έγινε ταινία του Τζότζεφ Λόουζι: με τη Μόντεσι Μπλέιζ, ο Λόουζι εκδικείται όλη την παραλογοτεχνία και τα στερεότυπα, που έχτισαν μια σύντομη ευτυχία στη δεκαετία του '60. Αντίθετα από τον Αντονιόνι, που με ανάλογη ψυχρότητα έχτισε την απόλυτη ταινία για τη χορογραφία της δεκαετίας του '60, ο Λόουζι κράτησε τόση απόσταση από το θέμα του, που άρχισε να μην το βλέπει πια. Η Μόντεσι Μπλέιζ είναι μια παρωδία της παρωδίας, με αποτέλεσμα να γίνεται συμβατικότητα, παρά το σκηνικό που παραπέμπει στη βία και τη διαστροφή. Κάτω από τις μοβ ομπρέλες, πάνω στους πολυτελείς καναπέδες, μπροστά από τις πολύχρωμες κουρτίνες και τους διαχωριστικούς τοίχους, ο Γκέιμπριελ πίνει τεμπέλικα τεράστια κοκτέιλ σε πασελ χρώματα: τα ποτήρια έχουν βάση μήκους ενός μέτρου. Στο βυθό του ποτηριού του Γκέιμπριελ κολυμπάει ένα χρυσόψαρο.

Πριν το 1960 και μετά το τέλος του πάνκ, υπήρχε ένα κομμάτι του βρετανικού κινηματογράφου, που έπαιζε τη παιχνιδι της «γλεντζεδίκης» νεολογίας. Αυτός ο κινηματογράφος δεν είχε σχέση με την ποπ κουλτούρα ούτε και με άλλες υποκουλτούρες, όσο κι αν τις κολάκευε. Πριν από το φρη σίνεμα, κι ενώ η ψυχαγωγία ήταν μεσήλικη, οι υποκουλτούρες της τζαζ, του σκίφλ, των Teddy Boys, διαθλώνταν στον εμπορικό κινηματογράφο. Ο εναλλακτικός τρόπος ζωής αναπτυσσόταν μέσα στα Espresso Bars, που διαδέχτηκαν τα γεροντικά τείσποτεία: σε ένα άρθρο του 1954, η Picture Post περιγράφει αυτά τα καφενεία, «όπου κορίτσια με φουρδό και αλογοουρές, τζηνς και μπούκλες....

μεταμόρφωναν την εικόνα ενός έθνους, αλλοιώνοντας τις συνήθειές του σχετικά με το ποτό». Αυτή η νεολογία, μερικά χρόνια αργότερα, έγινε «ποπ», αφού πέρασε από το στάδιο των Τένις. Αν πέρασε. Το 1957, ο Αλέν Τανέρ και ο Κλόντ Γκορετά παρουσίασαν στο πρόγραμμα του φρη σίνεμα στο Κινηματοθέατρο, μια ταινία με τίτλο *Περνάμε ωραία*. Ήταν το χρονικό της νυχτερινής ζωής γύρω από το Πικαντίλλυ, όπου πόρνες, μοναχικοί άντρες και φώτα, προσκαλούσαν δύο νεαρούς Ελβετούς στον κόσμο της αστικής κραιπάλης, στη Μέκκα του μεταπολεμικού δυτικού πολιτισμού. Το *Περνάμε ωραία* ήταν ο πρόδρομος της λατρείας για τη λονδρέζικη υποκουλτούρα, που θα εκραγεί κινηματογραφικά όταν, μετά τον Λέστερ, οι Πρίτι Θίνγκς (1966) θα συνεχίσουν την παράδοση του ροκ - μέσα - στην - πόλη.

Ο κινηματογράφος ήταν πολύ σοβαρή υπόθεση, για να πάρει στα σοβαρά τη μουσική και την κουλτούρα της ποπ. Πολύ αργότερα, όταν το βρετανικό ροκ θα απολυμανθεί από τους crooners, ο Νίκολας Ρεγκ και ο Φράνκ Ρόνταμ θα φέρουν το ροκ στον κινηματογράφο. Όμως, η εποχή της Μάλιγκαν Τζαζ Μπόντ, που έπαιζε τζαζ της Νέας Ορλεάνης στο Λονδίνο, θα έχει πια οριστικά περάσει.

(1) Η Τίφани Τζόουνς είναι κόμικς της Πατ Τουρέτ και της Τζέιν Μπάτεργουερθ, του 1964. Η Τίφани είναι μια τυπική νεαρή Αγγλίδα της δεκαετίας του '60.





**Yellow submarine**



# Επαρχιώτης στην Ομόνοια

Νίκος Μητρογιαννόπουλος

Συνηθίζεται, έχω την εντύπωση, να διατυπώνει κανείς εν είδει προγραμματικών δηλώσεων τις προθέσεις ενός κείμενου, ιδίως όταν αυτό εντάσσεται σε ένα πρωτοεμφανιζόμενο περιοδικό. Θυμάμαι τότε πάντα έναν συγγραφέα που καθησύχαζε τους αναγνώστες βεβαιώνοντάς τους πως θα γράψει πριν από το δείπνο έτσι, ώστε η πείνα να τον υποχρεώσει να είναι σύντομος. Αν και ήδη έχω παραβιάσει αυτή την αρχή, μην ανησυχείτε. Βγαίνουμε αμέσως βόλτα στην πόλη αναζητώντας το άγνωστο, το ανώνυμο, που δεν κραυγάζει, για να βρούμε αυτό που τελικά μοιραζόμαστε πίσω από την ψευδαίσθηση της διαφοράς των ατομικών μας πεπρωμένων. Κυνηγάμε εικόνες. Το ρεπεράζ της ζωής μας στις διαδρομές της αστικής λαογραφίας. Ένα ταξί. Σήμα. Βολευόμαστε κάπως στο μπροστινό κάθισμα ανάμεσα στα ψηφιακά ραδιόφωνα, τα κασετόφωνα και τη μικροσκοπική τηλεόραση, τις εικόνες και τα εικονίσματα. Πρώτος σταθμός: επαρχιώτης στην Ομόνοια. Καλώς όρισε ψυχή μου.

1

Λίγο πιο κάτω σε άφησε το αστικό "Ακαδημία Πλάτωνος". Ανέβηκες την Αγίου Κωνσταντίνου μέσα σε πειρατικούς ήχους δημοτικών. Μπροστά η Ομόνοια, πλατεία

όλων των χωριών, ομφαλός της Ελλάδας. Τα πρώτα ραντεβού στον Μπακάκο ένδειξη καταγωγής, κάτι σαν το άστρο του Δαβίδ για τους Εβραίους. Αθλητικές εφημερίδες, πηγαδάκια, εργάτες κι οικοδόμοι, πολύχρωμα κασκόλ, σημαίες, 2 έργα sex για να δικαιολογούνται οι δήθεν πρωτευουσιάνοι, όταν συναντούσαν κανένα γνωστό και να λένε "εγώ δεν πατάω εδώ, ήρθα μόνο για ένα ξάδερφο που φιλοξενώ απ' το χωριό". Παράξενη λιτανεία μυστικών αγίων στους δρόμους μιας πολιτείας πόρνης, που λέει κι ο ποιητής.

2

Οι τόποι συνάντησης άρχισαν σιγά σιγά ν' αλλάζουν. Στην καφετέρια του Μινιόν, στο πεδίο του Άρεως, στον άγνωστο στρατιώτη, στο ταχυδρομείο της άλλης πλατείας, στο Σύνταγμα, στο Κολωνάκι ή στα Εξάρχεια. Πλατείες σαν δίσκοι μνημοσύνου. Σήμερα δεν ξεχωρίζουν πια οι επαρχιώτες, κλεισμένοι κι αυτοί στα Ι.Χ. τους. Οι Αλβανοί, ναι. Οι λαθρομετανάστες, οι άστεγοι, τα τηλεοπτικά συνεργεία και οι δημοσιογράφοι. Φαντάροι και νταβατζήδες. Ουδεμία διάθεση ρατσισμού αποπνέουν πάντως αυτές οι σκέψεις. Έλληνες τελικά είναι "οι της ημετέρας μεταναστεύσεως μετέχοντες".



3

Ποια ήταν η δεκαετία του ερχομού; 1950; 1960; Και με ποιον τρόπο; Τρένο, πλοίο, λεωφορείο υπεραστικό ή φορτηγό; Πρώτη επαφή με την πρωτεύουσα στα σύνορα της πόλης, ανάμεσα Χαϊδάρι, Περιστερί, Νέα Ζωή, Σεπόλια - δεν πέρασες ποτέ τις γραμμές του τρένου, έτσι, για να αισθάνεσαι μέτοικος και να μπορείς να φύγεις όποτε θες. Συνοικίες γεμάτες συγχωριανούς και συγγενείς: στο Γαλάτσι οι Αρκάδες και οι Ναξιώτες, στο Περιστερί οι Καλαματιανοί. Σπίτι πηγμένο υφαντά και φλοκάτες, να βλέπει απαραίτητως στο πάρκο απέναντι, να βγαίνεις στο μπαλκόνι, να κοιτάζεις τα δέντρα και να νομίζεις πως βρίσκεσαι αλλού. Κι έπειτα ο ομφάλιος λώρος, το καφενείο "Η ωραία Ήπειρος", που μετά το γύρισαν όμως σε καφενείο "Ο Τάκης", άρριζη ένδειξη μαγκιάς.

4

Στις Κουκουβάουνες γνώρισες κάτι τύπους. Σε πήγαιναν σπίτι για ένα ποτό και μέχρι να βάλουν, λέει, κάτι πιο άνετο, εσύ έπαιρνες ό,τι έβρισκες και το 'σκαγες. Μετά στα καράβια, αραιά γράμματα και η επιστροφή με τα λεφτά σου όλα να τα 'χεις κάνει δίσκους και στερεοφωνικά. Στρατός κι ατύχημα στην Κατεχάκη με τη μηχανή, στο τσακ το γλίτωσες το πόδι στο 401. Αυτό σ' έστρωσε τάχα. Ψιλικατζίδικο έπειτα στην Πατησίων - χρεωκοπία. Σκυλάδικα στην πλατεία Αμερικής και βραδιές που τελείωναν πάντα με μισό μπουκάλι κάβα. Για λίγο πάλι πίσω στο χωριό. Ύστερα ξανά εδώ. Για να διαλύεις τα πρωινά με το κλαρίνο κλεισμένος στο διαμέρισμα. Δε σου μιλάω πια, όταν σε συναντώ στο δρόμο. Και τι να πούμε άραγε;

5

**(Αφηγείται μια κοπέλα)** Ήρθα δεκαέξι χρονώ στην Αθήνα, για να σταθώ στον αδερφό μου που σπούδαζε. Την πρώτη μέρα στο σπίτι έφτιαξα φακές. Το πρώτο μου φαγητό. Τους κοίταξα όλους στο τραπέζι που έτρωγαν αμίλητοι. Τους ρώτησα: "είναι καλό το φαγητό;"; "Τίποτα. Δοκίμασα, είδα πως είχα ξεχάσει το αλάτι. Έβαλα τότε τις φωνές: "Γιατί το τρώτε, αφού δε σας αρέσει; γιατί δε μου λέτε την αλήθεια;"; Πέταξα το φαγητό στη λεκάνη και τράβηξα το καζανάκι. Κλειδώθηκα και δεν άνοιγα σε κανέναν.

6

Ένας γέρος πεσμένος δίπλα σ' ένα παγκάκι. Γύρω του μαζεμένοι δυο τρεις γείτονες. Αίμα. Το ασθενοφόρο κάνει το γύρο της πλατείας. Κάποιος σκύβει από πάνω του και του ψιθυρίζει: "Τί γίνεται κυρ Κώστα; Θα το πούμε το τραγούδι; Δε θέλεις. Καλά, δε θέλεις..."

7

Τι οριοθετεί σήμερα την επαφή μας με την επαρχία σε μια πόλη που όλο και περισσότερο αποστειώνεται; Από ποιους πόρους ανασαίνει; Σταθμοί υπεραστικών λεωφορείων, τρένων, κυρίες με γούνες και με κινητά που κατευδώνουν γριές με σεμπέρια, βιαστικά με μια πνιγμένη συγκίνηση και απωθούν τις ενοχές τους. Ή ο θάνατος, όπως τότε στο Νέο Ηράκλειο, κοντά στο σταθμό του ηλεκτρικού. Παρκαρισμένο ένα πούλμαν με ανοιχτές μπαγκαζιέρες. Ο οδηγός περιμένει στο τιμόνι. Βαδίζουν κάποιοι προς το μέρος του με λουλούδια και ένα σταυρό. Πιο πίσω ακολουθούν υπάλ-



ληλοι από ένα γραφείο τελετών. Μεταφέρουν ένα φέρετρο. "Αντε ξάδερφε να φύγουμε" φωνάζει ο οδηγός. "Μη μας προλάβει το βράδυ στο δρόμο". Καλό ταξίδι εύχεσαι στους άλλους, δεν μπορείς να έρθεις, έχεις δουλειές, γυρνάς την πλάτη με μια πίκρα, σαν να πεθαίνει ξανά ο πεθαμένος.

## 8

**(Αφηγείται μια κοπέλα)** Στο χωριό μου τα κορίτσια πιάνουν πυγολαμπίδες κι έπειτα τις αφήνουν ελεύθερες. Λένε πως από την κατεύθυνση που θα πετάξουν θα έρθει και ο άντρας που θα παντρευτούν.

*Φώτα της πόλης τώρα κινητά, διανυκτερεύοντα, περίπτερα και φαρμακεία. Ταξίδια βραδινά με το καράβι Απουρ, στο Κερασίνι. Την ώρα που οι άγγελοι ζητάνε τσιγάρα.*

## 9

Ένα Σάββατο μεσημέρι επιστρέφω μαζί με το Γιάννη με τα πόδια από το Μοναστηράκι στην Ακαδημίας. Είμαστε ζαλισμένοι από τις μπύρες στην πλατεία Αθησυνίας, κάποιος δίπλα μας λέει "από τότε που άρχισαν τα έργα του μετρό όλα μου πάνε στραβά", ο Γιάννης γελάει και πιάνει να σφυρίζει ένα σκοπό. "Άκου, μου λέει. Κάποια στιγμή θα το γράψεις αυτό. Ότι ήσουνα μ'έναν επαρχιώτη που τραγουδάγε δημοτικά μέσα στις στοές της Αθήνας". Για ιδέστε τον Αμάραντο... Σάββατο μεσημέρι και ο Ιάσσανος ο μετροπόντικας δούλευε ασταμάτητα.

## 10

Δεν υπήρξα ποτέ επαρχιώτης στην Ομόνοια. Στην ενδοχώρα έζησα ανά διετίες. Δυο χρόνια φοιτητής, δυο χρόνια φαντάρος. Επέστρεφα όμως πάντοτε με το αίσθημα του μετανάστη και μια γεύση νοσταλγίας, σαν

αυτή που συνοδεύει τώρα τις μνήμες από τις επισκέψεις σε σπίτια συγγενών στην Αχαρνών και στην πλατεία Βάθης. Από εκείνες τις εποχές με κυνηγούν ακόμη και τώρα ασπρόμαυροι ήχοι ανάκατοι, τα δημοτικά της Ε.Ρ.Τ. , ο Χρυσάνθος και ο Μπέλλος μαζί με τους Osmonds, τον David Cassidy και τον πιτσιρικά τότε Michael Jackson. Κάποια στιγμή όλα αυτά ξεχάστηκαν. Γι' αυτό γράφω: από τύψεις. Και για όσους δε θέλαν το χωριό κι όμως επέστρεψαν εκεί...

Υ.Γ. Υπάρχουν κάποια πράγματα που υπονοούνται σε αυτή τη διαδρομή αλλά δε λέγονται. Σαν σκέψεις που επανέρχονται μέσα στην αμηχανία της σιωπής. Δική σας δουλειά να τα εντάξετε όπου νομίζετε.

**Τραγούδια:**

*Τσάμικο*

(Δ. Σαββόπουλου, Τραπεζάκια έξω)

*Ζήνωνος*

(Ν. Ζουδιάρη, Στην αγορά του κόσμου)

*Είσαι η Πρέβεζα και το Κιλκίς*

*Περίπατος στη Νιγρίτα*

*Η δίκοπη ζωή*

(Θ. Μικρούτσικου, Τροπάρια για φοινιάδες

*Επιφάνια Αβέρωφ* (Μ. Θεοδωράκη, Ο ήλιος και ο χρόνος).

*Ανατολίτικος χορός για βιολοντσέλο και πιάνο* (Ραχμάνιωφ)

**Ταινίες:**

*Το προξενίο της Άννας* (Π. Βούλγαρη)

*Ευδοκία* (Α. Δαμιανού)

*Το βαρύ πεπόνι* (Π. Τάσιου)



**Στίχοι από ποιήματα:**

Μια φυλή ονείρων επαναπατριζεται  
στο αίμα μου,  
λίκο της πιο μεγάλης ξενιτιάς.

Βαθαίνεις την αφή μου ανυπόφορα  
μουσική πατριδα.

Πατριδα βουρκωμένη από κισσό.  
Μάνα - δεν είναι τα βουνά.  
Είναι ο ίσκιος τους που με πατάει

(Του Μ.Γκανά, από τις συλλογές  
Ακάθιστος Δείπνος και Παραλογή)

Οι Έλληνες είναι πια κάτι αγρίμια..  
Τις νύχτες παίρνουν πάλι τα βουνά

(Β. Λαλιώτης,  
Η Μαθητεία της πλοκής)

Πυροβολεία εγκαταλειμμένα στα βουνά  
από μίαν άλλη  
κατοχή συνάντησα

Γιατί ο ξένος δεν γνωρίζει την πολι-  
τεία την ημέρα. Ο ξένος το βράδυ  
γνωρίζει την πολιτεία, όταν κοιμάται.

(Γ.Μαρκόπουλος)

Απόψε ταξίδεψα πολύ εντός μου  
εκείνα τα αβέβαια ταξίδια που είναι  
ταξίδια γιατί δεν ξέρεις πού πας, τι  
θέλεις, τι ζητάς στις πλατείες νύχτα  
δίχως ένδυμα και σεντόνι μπροστά  
στα δημόσια σχολεία της χαμένης  
επαρχίας κι εγώ απόψε είμαι η βροχή,  
η χολέρα, το έλκος του δωδε-  
καδάκτυλου

(Γ. Χρονάς, Τα Αρχαία Βρέφη)



φωτο: Κλαούντιο Μπολιβάρ





**Τζεφ Ντόουσον. Ταραντίνο -  
Η ιστορία συνεχίζεται.**

**Μετάφραση:**

**Μαρία - Αφροδίτη Τζιαντζή  
Βιογραφία. Εκδόσεις Στάχυ,**

1996



## ...ΣΤΟ βιβλίο

Ο Ταραντίνο αποτελεί οπωσδήποτε μια ενδιαφέρουσα περίπτωση, όμως οποιαδήποτε απόπειρα να αξιολογηθεί η συμβολή του στην ανανέωση του κινηματογράφου θα ήταν μάλλον πρώιμη. Εκείνο βέβαια που οφείλει κανείς ανεπιφύλακτα να αναγνωρίσει είναι το ότι χειρίστηκε και χειρίζεται με μοναδική μαεστρία τη δημόσια εικόνα του, ενώ ταυτόχρονα η θεματική των ταινιών του ή οι επιδράσεις που ανιχνεύονται σ'αυτές προσφέρουν μεγάλα περιθώρια παρέμβασης σε εκείνους από τους οποίους εξαρτάται η προβολή του και τον καθιστούν το «αγαπημένο τους παιδί». Εν ολίγοις ο Ταραντίνο αφήνει τους πάντες να «παίξουν», δίνει σε όλους υλικό και άλλο-θι, αναπόφευκτα λοιπόν διαφημίζεται και επιβάλλεται:

«...ποτέ πριν κάποιος τόσο απόλυτα αρχάριος δεν προσέλκυσε τόσο πολύ το ενδιαφέρον των media, δε φιλοξενήθηκε σε τόσα πολλά εξώφυλλα περιοδικών, δεν πρόσφερε ερεθίσματα σε τόσα πολλά περιοδικά μουσικής και life style, που αντλούν ιδέες και τίτλους όχι μόνο από τις εικόνες του αλλά και από τους ήχους και τα σκηνηκά του», διαβάζουμε στην εισαγωγή του Ντόουσον.

Η λογική της μυθοποίησης διέπει άλλωστε και το βιβλίο. Αυτό βέβαια δηλώνεται σαφώς («Μήπως είναι ο πρώτος ροκ-σταρ σκηνοθέτης; Σίγουρα ο Ταραντίνο...



μπορεί να διεκδικήσει αυτό το χαρακτηρισμό», σ. 30), ωστόσο η πρόθεση, έστω και έμμεσα, είναι εμφανής από τις πρώτες κιόλας γραμμές: υπονοούμενα για ναρκωτικά, συσχετισμοί με μουσικούς και συγκροτήματα από τον Elvis μέχρι τους Sex Pistols, αναφορές σε περιοδείες και σε αποθεωτικές υποδοχές που θυμίζουν Beatmania.

Στη βιομηχανία του ροκ συχνά η βιογραφία των ειδώλων υπερέβαινε το έργο τους και λειτουργούσε ως το πιο έγκυρο, και μοναδικό καμιά φορά, κριτήριο για την ερμηνεία ή την αποτίμησή του. Από αυτόν τον κανόνα δεν ξεφεύγει το βιβλίο του Ντόουσον. Μαθαίνουμε τόσα πολλά και ανούσια για το βίο του σκηνοθέτη, για τα κουκλάκια Τζι - Άι - Τζο που διατηρεί πάνω από το τζάκι και για το πώς έμεινε έγκυος η μητέρα του, ώστε το να πληροφορηθούμε στο τέλος ότι στο φεστιβάλ του Νότιγχαμ τρώει τηγανητές πατάτες και ψαροκροκέτες μοιάζει απολύτως φυσιολογικό.

Προς αυτή την κατεύθυνση κινείται εξάλλου η προσπάθεια να ταυτιστεί ο δημιουργός με τους χαρακτήρες των ταινιών του, καθώς και ο, με το πρόσχημα της αντικειμενικότητας, αμφιλεγόμενος τρόπος με τον οποίο τελικά σκιαγραφείται: ο Ταραντίνο που δεν μπορεί να αφήσει φιλοδώρημα, ο Κουέντιν που γραπώνει τον πελάτη του βιντεοκλάμπ και «...μπαμπ! του κοπάνησε το κεφάλι στη γωνία του πάγκου», βίαιος αλλά όχι πάντα, έντιμος ή ένας αδίστακτος κλέφτης πνευματικής ιδιοκτησίας, μεγάλος ή ασήμαντος, το βιβλίο κλείνει με ένα ανοικτό ερώτημα, τον ασφαλέστερο ίσως τρόπο για να συντηρούνται συζητήσεις και πρόσωπα στην επικαιρότητα. Με άλλα λόγια - όσο κι αν φαίνεται κοινότοπο - η απουσία θέσης κι αυτή θέση είναι και μάλιστα συγκαλυμμένα θετική.

Φυσικά πολλές από τις αδυναμίες είναι συγγνωστές, αν αναλογιστεί κανείς την εγγενή δυσκολία του εγχειρήματος: να παρουσιαστεί ένα κείμενο διακοσίων τριάντα περίπου σελίδων για κάποιον που βρίσκεται ακόμη στην αφετηρία μιας διαδρομής. Κατά συνέπεια, από τη στιγμή που το έργο δεν αρκεί, το επουσιαδές προβάλλεται ως σημαντικό, ενώ οι επαναλήψεις κυριαρχούν σε αφόρητο σημείο παραπέμποντας στην αρχή των τηλεοπτικών σήριαλ «λέγε ξανά τα ίδια, μήπως την πρώτη φορά δεν τα πρόσεξε ο θεατής».

Αν κάτι διασώζεται, αυτό οφείλεται στο τρίτο κεφάλαιο (Reservoir Dogs), μοναδικό ίσως σημείο στο οποίο ο κινηματογράφος είναι παρών, στην καλή μετάφραση και στο παράρτημα, πολύ πιο μεστό από τις σελίδες που προηγούνται.

Εν τέλει όμως η βιογραφία του Ταραντίνο από τον Ντόουσον εντάσσεται πρωτίστως μέσα στα πλαίσια του marketing: ενός marketing αφελούς, κουραστικού, ενίοτε δε και επικίνδυνου, όταν οδηγεί στο συμπέρασμα πως, για να κάνει κανείς ταινίες, πρέπει να πιστεύει στο ταλέντο του και να κατέχει το υλικό του, με τη λανθάνουσα προϋπόθεση να ακολουθεί το δρόμο που άνοιξε ο Ταραντίνο: μερικοί πληρωμένοι δολοφόνοι, ήρωες που αλληλοεξοντώνονται και πιστολιδι.

Καθώς τα περιθώρια για έναν διαφορετικό κινηματογράφο ολοένα και περισσότερο στενεύουν, καθώς στον τόπο μας οι ελλείψεις στη βιβλιογραφία του κινηματογράφου παραμένουν σημαντικές, τέτοιου είδους εκδόσεις, μπορούν να αποβούν χρήσιμες στο βαθμό που υποκινούν συζητήσεις γύρω από θέματα ήθους, στον ευρύτερο χώρο της καλλιτεχνικής - πνευματικής παραγωγής.



**Λεωνίδας Χρηστάκης.**  
**ΠΟΝΗΡΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ**  
 για τον  
**ΡΑΙΝΕΡ ΒΕΡΝΕΡ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ**  
*Βιογραφία. Εκδόσεις Δελφίνι,*  
 1995

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΧΡΗΣΤΑΚΗΣ

**ΠΟΝΗΡΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ**  
 για τον  
**ΡΑΙΝΕΡ ΒΕΡΝΕΡ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ**

\* Πώς περιγράφουν τον ιδιόρρυθμο σκηνοθέτη φίλοι και συνεργάτες του \* Ο ίδιος για τα παιδικά του χρόνια \* Τολμηρές αφηγήσεις \* Οι προτιμήσεις κι οι έρωτές του \* Το πάθος του για ζωή \* Το ταξίδι του στην Ελλάδα \* Το ταξίδι του στις Ηνωμένες Πολιτείες \* Οι αυτοκαταστροφικές τάσεις του \* Οι αντιθέσεις του με το αμερικανικό καλλιτεχνικό κατεστημένο \* Ο Βέρνερ Φασμπίντερ και οι επιδόσεις στην ομοφυλοφιλία \*

ΜΙΚΡΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΔΕΛΦΙΝΙ

Ένα αληθινά πονηρό βιβλίο. Γεμάτο λεπτομέρειες γύρω από την προσωπική ζωή του σπουδαίου Γερμανού σκηνοθέτη (παρμένες ίσως από ένα γερμανικό βιβλίο που κυκλοφόρησε πριν από μερικά χρόνια και του οποίου η αγγλική έκδοση υπάρχει ακόμη στα ράφια γνωστών βιβλιοπωλείων της Αθήνας) από τα παιδικά του χρόνια, από τις προτιμήσεις του, τους έρωτές του, τις ομοφυλοφιλικές του επιδόσεις ως τις αυτοκαταστροφικές του τάσεις, τούτο το βιβλίο προκαλεί αμέσως την απορία του αναγνώστη: γιατί ένα γαργαλιστικό βιβλιαράκι για το Φασμπίντερ τόσα χρόνια μετά το θάνατό του, και για πράγματα που σε γενικές γραμμές ήταν ήδη γνωστά; Μήπως μέσω αυτών των λεπτομερειών προωθείται μια άλλη ερμηνεία του έργου του σκηνοθέτη ή μήπως φωτίζονται άγνωστες πτυχές των ταινιών του; Τίποτε τέτοιο. Μάλλον μια παρόρμηση του κύριου Χρηστάκη, έτσι στα "καλά καθούμενα".

Και να το παράλογο της υπόθεσης: στη χώρα μας, όπου αποσιδιάζουν οι σημαντικές μελέτες από Έλληνες ή ξένους συγγραφείς, κι ό,τι εκδίδεται είναι -ακόμη και στις καλύτερες των περιπτώσεων - ευκαιριακό και συνεπώς πρόχειρο, δεν έχει εκδοθεί καμία μελέτη του συνολικού έργου του Φασμπίντερ. Κι έρχεται τώρα αυτό το βιβλιαράκι να μας "μυήσει" στα γαργαλιστικά της προσωπικής ζωής του Γερμανού σκηνοθέτη. "Μαθαίνουμε " λοιπόν για τον πρώτο του ερωτικό δεσμό μ' ένα Έλληνα και τις αντιδράσεις των γονιών του, το κατακλύσιμά του στα ναρκωτικά, τον αλκοολισμό του, τα ομοφυλοφιλικά χάπενινγκ στα gay bar, τις μεγάλες δόσεις διεγερτικών που έπαιρνε... Και στο τέλος τι μένει; Μια μεγάλη απορία σχετικά με την έκδοση τούτου του "πονηρού βιβλίου".

Ελένη Μαρκογιάννη



# ΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟΙ

της Νεφέλης

όλα τα αριστουργήματα  
της παγκόσμιας λογοτεχνίας

μόνο με 500 δρχ.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ  
ΟΙ ΤΟΜΟΙ 6-10

6. ΟΣΚΑΡ ΟΥΑΪΛΑΝΤ  
*Η ψυχή του ψαρά*

7. ΜΠΡΟΥΝΟ ΣΟΥΛΤΣ  
*Η νύχτα της μεγάλης εποχής  
και άλλα διηγήματα*

8. ΣΑΝΤΑΛ  
*Μίνα ντε Βανγκέλ*

9. ΙΒΑΝ ΜΠΟΥΝΙΝ  
*Ο κύριος από το Σαν Φραντσίσκο  
Ωραία ζωή*

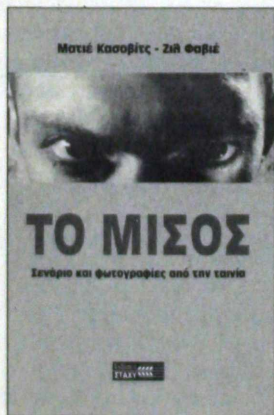
10. ΝΤ. Χ. ΛΩΡΕΝΣ  
*Η γυναίκα που έφτυε μακριά με το άλογο*



σε όλα τα βιβλιοπωλεία  
στα περίπτερα κάθε 1η και 15 του μήνα

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ • ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 6 - ΑΘΗΝΑ 106 80 ΤΗΛ. 3607744 - 3639962 FAX: 3623093

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΤΑΧΥ



Ματιέ Κασοβίτς - Ζιλ Φαβιέ

### ΤΟ ΜΙΣΟΣ

Σενάριο και φωτογραφίες από την ταινία

Τζεφ Ντόουσον

### TARANTINO

Η ιστορία συνεχίζεται

Φάμπιο Τζοβανίνι

### SERIAL KILLER

Οδηγός στους μεγάλους δολοφόνους  
στην ιστορία του κινηματογράφου

ΣΕΙΡΑ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Εκδόσεις  
**ΣΤΑΧΥ**

Κεντρική διάθεση: ΠΡΟΟΔΟΣ • Μεσολογίου 5, Αθήνα • Τηλ.: 38.21.001 • Fax: 38.29.207



# ΚΙΝΗΜΑΤΟ '95 γυραφος



ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



ΕΛΦΙΝΙ

...ΚΑΙ ΠΡΟΤΕΙΝΕΙ ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΕΝΟΣ  
ΜΕΓΑΛΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΗ

ΓΚΡΕΓΟΡΥ  
ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΒΡΟΝΧΙΟΝ  
ΤΕΜΕΝΟΣ  
και άλλα κείμενα

• Φιλολογικά του κινηματογράφου γεννήθηκε πενήντα χρόνια πριν τη θύρα της δημοτικής δημοκρατίας και της εκπαίδευσης του φίλου • Ημερολόγιο του τα σου δεν "ήγουν" το "Τέλεον" του Πάουλ Βελντόν στο βασικό του "00" • Διεξήκουν ποικιλία μεταφράσεων από τον Έντνι, άλλων άλλων του "Τέλεν" ο πωλ" έχουν μεταφραστεί στην Καλλιτεχνική Ακαδημία της Ελλάδας •

ΜΙΚΡΗ ΣΥΛΛΟΓΗ "ΕΛΦΙΝΙ"

Από τις συλλογές των Έντνι, ο πωλ



Βλαντιμίρ Ναμπόκοφ  
Απόγνωση  
Λιοναρντ Γκάμπννερ  
Βρώμικη πόλη  
Πολ Γαλιζο  
Αγάπη από αγτά κοινάδες  
Λουίτζι Μπατολίνι  
Ο κλέφτης των ποδηλάτων  
Ζοζέφ Κέουελ  
Η ωραία της ημέρας

πέντε αριστουργήματα  
του κινηματογράφου  
και της λογοτεχνίας

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΕΛΦΙΝΙ, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 58, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 38 30 955, FAX: 33 03 175  
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΒΑΛΕΤΣΙΟΥ 50-52, 106 81 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 33 03 380





# 46 ΧΡΟΝΙΑ

## ΣΧΟΛΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ ΣΤΑΥΡΑΚΟΥ

ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΜΕΝΗ ΑΠΟ ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ  
(ΕΓΚΡΙΣΗ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΑΙΔΕΙΑΣ 64090/1950)



ΤΜΗΜΑΤΑ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΜΕΝΑ ΑΠΟ ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ  
ΕΙΚΟΝΟΛΗΠΤΩΝ - ΦΩΤΟΓΡΑΦΩΝ  
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

•  
ΤΜΗΜΑΤΑ ΕΛΕΥΘΕΡΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

• ΗΧΟΛΗΨΙΑΣ • ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ • ΜΟΝΤΑΖ • ΣΕΝΑΡΙΟΥ  
• ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

•  
ΜΟΝΙΜΟ ΜΕΛΟΣ ΤΩΝ:

- CENTRE INTERNATIONAL DE LIASON DES ECOLES DE CINEMA ET TELEVISION - CILECT - (BRUXELLES)
- UNIVERCITY FILM AND VIDEO ASSOCIATION (LOS ANGELES)
- GROUPEMENT EUROPEEN DES ECOLES DE CINEMA ET DE TELEVISION (AMSTERDAM)

•  
Γραμματεία: Ιουλιανού 26, 104 34 Αθήνα • Τηλέφωνα: 82.30.124,  
82.37.648, FAX: (01) 82.11.651

Πληροφορίες: 9 - 1 πρωί, 6 - 9 απόγευμα εκτός από Σάββατο



ΡΕΝΕ ΚΛΑΙΡ

ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ

ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ

ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ



ΣΜΙΛΗ

Μόλις Κυκλοφόρησε