

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 5/ ΟΚΤ. - ΝΟΕΜ. 81

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΤΙΜΗ 90 δραχ.



ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΡΟΜΟΥ / ΚΡΙΤΙΚΕΣ / ΒΕΝΕΤΙΑ

ΖΟΥΛΑΦΣΚΙ (Μιά γυναίκα δαιμονισμένη)

ΓΚΛΑΟΥΜΠΕΡ ΡΟΣΑ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό
Τεύχος 5. Οκτώβριος - Νοέμβριος 1981
Τιμή τεύχους 90 δρχ.

Εκδότες: Μπάμπης Άκτσόγλου
Σωτήρης Γερακούδης
Σύνταξη/ Καλλιτεχνική επιμέλεια:
Μπάμπης Άκτσόγλου
Άνδρέας Τύρος

Συντακτική Ομάδα/ Συνεργάτες:
Σπύρος Βούγιας
Νίκος Γιαννόπουλος
Α. Ν. Δερμεντζόγλου
Σωτήρης Ζήκος
Δημ. Κολιοδήμος
Γιάννης Πουσκουλέλης
Γιάννης Σολδάτος
Στέργιος Τσιουμάς
Μάρκος Χολέβας

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν:
Κατερίνα Γρηγοριάδου

Στοιχειοθεσία: Μπάμπης Άκτσόγλου
Φωτοσύνθεση: ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ Ε.Π.Ε.
Φίλμ: Χρήστος Γιαννούσης

Άπολλωνιάδος 15, τηλ. 544.093
Δακτυλογράφηση: Ζωή Χατζηδαβίδου
Εκτύπωση: Εκδόσεις Έγνατία
Αγ. Δημητρίου 190

Κεντρική Διάθεση: Εκδοτική Ομάδα
Πλάτωνος 4, Θεσ/νίκη
Τηλ. 270.684 και
Εκδόσεις Αιγόκερως
Ζωοδόχου Πηγής 17, Αθήνα
Τηλ. 3618.721

Συνδρομές: Γιά 10 τεύχη 850 δρχ.
Έμβάσματα - Άλληλογραφία: Χρηστίνα
Νικολαΐδου, Πλάτωνος 4, Θεσσαλονίκη

Ειδήσεις · Σχόλια	1
Φεστιβάλ Βενετίας	4
Αυτό που μάς άφησαν (Γκλάουμπερ Ρόσα, Ρ. Μον- γκόμερου κ. ά.)	7
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης	
10ο Διεθνές Φεστιβάλ	11
22ο Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου	14
(Έκτιμήσεις/ Ταινίες/ Βραβεία/ Κοινό/ Οι μικροϋ μήκουσ/ «Τό έργοστάσιο»).	
Έλληνικός Κινηματογράφος	
‘Η μεγάλη μίζερια του ελληνικού κινηματογράφου ..	25
Δύο άψεις του «ψυχαγωγικού» ελληνικού κινηματο- γράφου: ‘Η έρωμένη (συν. Όμ. Ευστρατιάδη)	30
«Τό ξένο είναι πιό γλυκό»	34
Τηλεόραση: Τηλεόραση, έμποριο και έθνική άνεξαρ- τησία	35
Άντρέϊ Ζουλάφσκι: ‘Μιά γυναίκα δαιμονισμένη»	39
Κριτικές: Στόν άστερισμό του φανταστικού	42
Ταινίες τρόμου: ‘Η γυναίκα σάν θύμα/ Άντίπαλοι τής ‘Ασφάλτου/ Τό ούρλιαχτό/ Ό άνθρωπος μέ τή νεκροφόρα/ Άπειλή από τόν πλανήτη Άρη/ Ντομνίκ. Οι ταινίες του Σεπτέμβρη	54
Διάφορα	63

Άπαγορεύεται κάθε άναδημοσίευση άρθρου ή φωτογρα-
φίας, χωρίς τήν γραπτή έγκριση του εκδότη
Φωτογραφία έξωφύλλου: ή ‘Ιζαμπέλ Άτζανί στό
Μιά γυναίκα δαιμονισμένη»

ΑΠΟ ΤΟΝ Α'



Από τον Α' ώς τον Β' τόμο, πιστοί στην υπόσχεσή-
μας για αποκαλυπτική πληροφόρηση, ενημέρωση γύ-
ρω απ' τα σύγχρονα ελληνικά και διεθνή προβλήματα,
την καλλιτεχνική και πολιτιστική ζωή, την ιστορία
και τη λογοτεχνία του τόπου-μας.

Σε δεκατρείς τόμους που έχουν ήδη καταγράψει το
σφυγμό των γεγονότων της τελευταίας επταετίας και
που τόλμησαν την «άλλη» πληροφόρηση.

Πέρα από εξαρτήσεις, πολιτικές δεσμεύσεις και
κομματικές εντάξεις, το ANTI, σταθερά το αδέσμευ-
το πολιτικό περιοδικό της Αριστεράς.

ΣΤΟΝ Β' ΤΟΜΟ





ΠΙ-000000003951

ΕΙΔΗΣΕΙΣ – ΣΧΟΛΙΑ

● Τό χρονικό διάστημα πού μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στήν κυκλοφορία μιᾶς νέας κινηματογραφικῆς ταινίας καί στή διάθεσή της σέ βίντεο-κασσέτες φαίνεται ὅτι γίνεται ὄλο καί πιό μικρό. Τή διαπίστωση αὐτή φαίνεται νά ἐπιβεβαιώνωει μιὰ πρόσφατη πληροφορία: ἡ εταιρία Precision Video μόλις κυκλοφόρησε σέ βίντεο-κασσέτες δύο καινούργιες ταινίες τελευταίας παραγωγῆς, τίς Raise the Titanic, (Ἀνεγκύστε τόν Τιτανικό) καί Hawk the Slayer (Γεράκι ὁ φονιάς). Αὐτά βέβαια δέν ἰσχύουν γιά τή χώρα μας στήν ὁποία τό βίντεο θεωρεῖται ἀκόμα εἶδος πολυτελείας. Σύντομα ὅμως θά ἀλλάξουν τά πράγματα καί θά εἰσβάλλουν καί ἐδῶ οἱ κασσέτες μέ κινηματογραφικές ταινίες, πού πρός τό παρόν (γιά τήν Ἑλλάδα πάντα) περιορίζονται σέ πορνοφίλμς. Γιά τό ἐξωτερικό πάντως ἡ στιγμή πού μιὰ ταινία θά βγαίνει ταυτόχρονα στό κινηματογραφικό κύκλωμα (αἰθουσες) καί σέ κασσέτες δέν φαίνεται νά εἶναι μακριά. Αὐτό γίνεται ἀκόμα πιό φανερό ἂν ρίξουμε μιὰ ματιά στή λίστα τῶν πρώτων σέ πωλήσεις κασσετῶν. Ἀπό τόν κατάλογο τῆς προαναφερθείσης εταιρίας στίς πρῶτες πέντε θέσεις βρίσκονται, ἀντίστοιχα, οἱ ταινίες :

The Muppet Movie (Τά Μάπετ Σῶου στό Χόλλυγουντ).

The Eagle Has Landed (Τά φτερά τοῦ ἀετοῦ).

Return of the Pink Panther (Ἡ ἐπιστροφή τοῦ ρόζ πάνθηρα).

Capricorn One (ἔ.τ. Ἀκρωτήριο Κένεντυ-

Πτήση Αἰγόκερος 1).

The Boys from Brazil (ἔ.τ. Ἀνθρωποκνηνητό σέ δύο ἡπείρους).

Δηλαδή ταινίες καθαρά ψυχαγωγικές, χωρίς ἄλλες ιδιαίτερες φιλοδοξίες. Τό γεγονός αὐτό κάνει μερικούς τόσο αισιόδοξους (ἤ, ἂν θέλετε, ρεαλιστές) ὥστε νά προβλέπουν ὅτι δέν εἶναι καί τόσο μακρινή ἡ ἐποχή ὅπου ταινίες μεγάλου μήκους θά παράγονται ἀποκλειστικά καί μόνο γιά νά καταναλωθοῦν ἀπό τούς κινηματογραφόφιλους μέσα στά ἴδια τους τά σπίτια. Οἱ αἰθουσάρχες σίγουρα δέν θά βλέπουν μιὰ τέτοια προοπτική μέ καλό μάτι! Ποιός ὅμως τούς ρωτᾷ :

● Ὅπως εἶναι γνωστό ἡ σοουδική λογοκρισία ἀδιαφορεῖ γιά τίς ταινίες σέξ. Κρατᾷ ὅμως μιὰ τελεῖως ἄλλη στάση γιά τίς ταινίες βίας. Οὔτε κατά διάνοια δέ μποροῦν νά παιχτοῦν διάφορα ζῶμπι καί ἀνθρωποφάγοι, ἀλλά νά φτάσει μέχρι τοῦ σημείου νά ἀπαγορέψει τήν "Ἐπιδρομή στή χαμένη κιβωτό" (!), ἔ ὄχι, αὐτό νομίζουμε ὅτι παρά εἶναι ὑπερβολή.

● Στήν Ἰταλία τά ἀντίστοιχα μέ τό Ὅσκαρ βραβεῖα εἶναι τά βραβεῖα "Ντονατέλο". Φέτος τά βραβεῖα αὐτά ἀπονεμήθηκαν στίς ἐξῆς ταινίες :

- Καλύτερες ἰταλικές ταινίες : "Ἀρχίζοντας γιά τρίτη φορά" τοῦ Μάσιμο Τρότσι, (πού πήρε καί τό βραβεῖο ἠθοποιίας) καί "Οἱ 3 ἀδελφοί" τοῦ Φρ. Ρόζι, (πού πήρε καί τό βραβεῖο σεναρίου).

- Καλύτερου γυναικείου ρόλου στή Λά - ουρα 'Αντονέλι για τό "'Ερωτικό Πάθος" τοῦ Σκόλα.

- Καλύτερης ξένης ταινίας : "Καγκεμού- σα" τοῦ Κουροσάβα.

- Καλύτερης ξένης ἠθοποιίας στήν Κα - τρὶν Ντενέβ για "Τό τελευταῖο μετρό" καί τή Βερόνικα Πάπ για τήν "'Αγαπημένη μου βέρα," μία οὐγγρική ταινία πού θά δοῦμε σύντομα καί στίς δικές μας ὁθόνες.

● Τό 1980 ἔγιναν 209 νέες ἀμερικάνικες ταινίες (40% τῶν ὁποίων ἦταν συμπαραγωγές), δηλαδή 39 λιγότερες ἀπό τό 1979. Οἱ ζημιω - μένοι εἶναι οἱ μικρές ἔταιρες παραγωγῆς καί ὄχι οἱ μεγάλες πού ἔκαναν φέτος 4 ται - νίες παραπάνω ἀπό πέρσι.

Ἐντωμεταξύ μέχρι τά τέλη Αὐγούστου οἱ ἐμπορικότερες ταινίες στήν Ἄμερική ἦταν οἱ ἑξῆς :

1. Ἡ αὐτοκρατορία ἀντεπιτίθεται.
2. Ἐπιδρομή στή χαμένη κιβωτό.
3. Σούπερμαν 2.
4. 2 τρελοὶ κομάντος.
5. Για τὰ μάτια σου μόνο.
6. Ἡ γαλάζια λίμνη.
7. Κάνονμῶλ.
8. Bust in'loose τοῦ "Οζ Σκότ.
9. Ἡ Ἄλικη στή χώρα τῶν θαυμάτων (ἐ- πανέκδ.).
10. Ἄρθουρ, τοῦ Στήβ Γκρόντον.

Ἡ ἀριθμός τῶν θεατῶν τό 1980 ἦταν στήν Ἄμερική 1.020.000.000. Ὡστόσο δέν



πρόκειται καθόλου για μεγάλο νούμερο : πρὶν 30 χρόνια ὁ ἀριθμός αὐτός ἦταν 4.000.000.000 ἐνῶ σήμερα τό 35% τῶν Ἄμερικανῶν δέν πηγαί - ναι ποτέ σινεμά καί βλέπει μόνο τηλεόραση .

● Οἱ ἐμπορικότερες γαλλικές ταινίες μέ - χρι τή 1η Σεπτεμβρίου ἦταν οἱ ἑξῆς :

- 1) "Ἐλα σέ μένα, μένω σέ μιά φίλη μου τοῦ Π. Λεκόν.
- 2) Οἱ μέν καί οἱ δέ , τοῦ Λελοῦς.
- 3) Ὁ ἄνθρωπος-ἐλέφαντας, τοῦ Ντέι - βιντ Λύντς.
- 4) Ἐξκάλιμπερ, τοῦ Τζῶν Μπούρμαν.
- 5) Ἡ κοιμισμένη βασιλοπούλα, τοῦ Ντίσνεϋ (ἔπαν.)
- 6) Μάλβιλ, τοῦ Σαλόνζ.
- 7) Ὁ βασιλιάς τῶν ἡλιθίων.
- 8) Ὁ ἀστυνόμος.
- 9) Γουέστ Σάιτν Στόρυ (ἔπαν.) τοῦ Ρ. Γουάιτζ.
- 10) Μπρουμπέικερ , τοῦ Ρόζεμπεργκ.

● Οἱ ἀπαιτήσεις τῶν ἀμερικανικῶν συνδι - κῶν τῶν Κινηματογραφιστῶν γίνονται ὄλο καί πιό παράλογες, φέρνοντας διάφορα ἐμπό - δια στούς δημιουργούς (κύρια σέ ξένους) νά ἐργασθοῦν ὅπως θέλουν. Στό πρῶτο τεῦχος μας εἶχαμε δεῖ τὰ προβλήματα πού εἶχε ἡ Thelma Schoonmaker (ἡ μοντέρ τοῦ "'Ὀργισμένου Εἰδω - λου") μέ τὰ συνδικάτα. Πολλοὶ ἄλλοι καλλι - τέχνες ἀναγκάζονται νά ἐμφανίζονται εἴτε ἀπλῶς σάν καλλιτεχνικοὶ σύμβουλοι, εἴτε τό ὄνομά τους νά μὴν ὑπάρχει καθόλου στά ζε - νερίκ, βάζοντας ἄλλα ἄτομα νά ὑπογράψουν στή θέση τους. Ἔτσι στή νέα ταινία τοῦ Κό - πολα "One from the Heart", κάποιος Ron Gar - cia, ὑπογράφει σά διευθυντής φωτογραφίας, ἐ - νῶ ὁ Βιτόριο Στοράρο ὑπογράφει ἄπλως σάν... φωτογράφος ! Πολύ σοβαρότερα ὅμως προβλήμα - τα εἶχε ὁ Στοράρο μέ τήν ταινία "Reds" τοῦ Γουῶρεν Μπίτν. Ἀφοῦ τελεῖωσε τὰ ἐξωτερικά γυρίσματα στήν Ἄγγλια, Φινλανδία, Ἰσπα - νία καί Νέα Ἰόρκη, τοῦ ἀπαγορεύτηκε νά δου - λέψει στό Σάν Φραντσίσκο τήν τελευταία ἐβδο - μάδα τοῦ γυρίσματος ! Ἡ ἀπαγορευτική μάλι - στα διάταξη τοῦ συνδικάτου, διευκρίνιζε ὅτι ἀπαγορευόνταν στό Στοράρο νά κοιτάξει πίσω

από τό φακό τής κάμερας καί νά χρησιμοποιή-
σει τό φωτόμετρό του στό πλατώ του στούντιο
(μέ άπειλή φυλάκισή του)! Τελικά ή ταινία
τέλειωσε μέ τόν Στοράρο άπλωδς νά δίνει "φι-
λικές" συμβουλές ('Υπενθυμίζουμε ότι ο Στο-
ράρο είναι 'Ιταλός , ύποπρόεδρος μάλιστα
του 'ιταλικού συνδικάτου 'Οπερατέρ καί τά πα-
ραπάνω προβλήματα όφείλονται στή ξένη έθνι-
κότητά του).

'Αλλά καί ό Τζώρτζ Λούκατς επέστρεψε
πίσω τίς κάρτες - μέλους του συνδικάτου των
συγγραφέων καί σκηνοθετών κινηματογράφου. 'Ο
Λούκατς πλήρωσε ένα γερό πρόστιμο γιατί σάν
παραγωγός τής "Αυτοκρατορίας 'Αντεπιτίθεται"
έβαλε στό τέλος τό όνομα του σκηνοθέτη 'Ιρ-
βιν Κέονερ καί όχι στήν άρχή τής ταινίας ο-
πως τ' όρίζει τό συνδικάτο. 'Η παρέμβασή του
στό σενάριο τής έν λόγω ταινίας κρίθηκε "άν-
τι-συνδικαλιστική", όπως καί ή δουλειά του
σά διευθυντή παραγωγής στήν "Έφοδο στή Χα-
μένη Κιβωτό" (δύο ταινίες που ως γνωστόν εΐ-
ναι αυτός που συνέλαβε σάν ιδέες). 'Ακριβώς
για ν' άποφύγει παρόμοιες δυσκολίες για τό
τρίτο μέρος του "Πόλεμου των 'Αστρων", ό
Λούκατς άγκάζαρε ένα βρετανό σκηνοθέτη τόν
Ρίτσαρντ Μάρκαν, ένω λέγεται ότι είναι πι-
θανό νά έγκαταλείψει κάθε κινηματογραφική
δραστηριότητα.

Τέλος τό συνδικάτο των άμερικανών ή -
θοποιών έθεσε θέμα νά διαγράψει τόν πρόεδρο
Ρόλαντ Ρήγκαν από τά μέλη του,έξαιτίας τής
στάσης του άπέναντι στό συνδικάτο των έλεγ-
κτών των άεροδρομίων, όμως ή πρόταση άπορρί-
φθηκε μέ έντονη δυσφορία από ήθοποιούς όπως
ό Κλίντ 'Ηοτγουντ για παράδειγμα.

● Πάνω από 3.000.000 Κινέζοι θά δοϋν τό
Φεστιβάλ 'Αμερικάνικου Κινηματογράφου που
διεξάγεται στό Πεκίνο. 16 αίθουσες προβά-
λουν από τό πρωί καί ήδη τίς 3 πρώτες μέρες
συγκεντρώθηκαν πάνω από 300.000 θεατές. Οί
ταινίες που παίζονται είναι : " Τό μαύρο ά-
λογο", " 'Η Χιονάτη καί οί 7 νάνοι", "Τραγου-
δώντας στή βροχή", "Μάντεψε ποιός θάρθει ά-
πόψε" καί "Σέ'ιν" (γουέστερν του Τζώρτζ Στή-
βενς). "Όχι πώς είμαστε ένάντια στίς παρα-



πάνω ταινίες, αλλά άλήθεια ποιός έκανε τήν
έπιλογή ;

● 'Ο αριθμός των 'Ιταλών θεατών μειώνε-
ται από χρονιά σέ χρονιά. 15% λιγότεροι θε-
ατές ήταν ό άπολογισμός του 1979 καί 12,5 %
αύτός του 1980.

● "Οί πύλες του Ουρανού" (έ.τ."Οί πύλες
τής Δύσης") του Μ. Τσίμινο πρόκειται νά ύ -
ποστοϋν καί νέα, άλλαγή. "Υστερα από τήν έ-
μπορική άποτυχία καί τής δεύτερης συντομει-
μένης κόπιας (που θά δοϋμε καί στήν 'Ελλά -
δα), ή United Artists πούλησε τά δικαιώμα-
τά τής ταινίας στή θυγατρική της έταιρία
United Artists Classics, ή όποία άποφάσισε
νά κάνει ένα νέο μοντάζ, όπου θά δίνεται έμ-
φαση στίς σκηνές βίας. 'Η ταινία μάλιστα θά
άλλάξει τίτλο καί θά γίνει "The Johnson Cou-
ntry War".

'Η United Artists επίσης, άποφάσισε νά
διανέμει ξανά τό "Νέα 'Υόρκη, Νέα 'Υόρκη",
του Scorsese, στή πλήρη βερσιόν της, ένσω-
ματώνοντας 11 επιπλέον λεπτά. 'Αραγε αυτό θά
βοηθήσει στή νέα έμπορική καριέρα του φίλμ,
που ή παλιά δέν ήταν καθόλου ρόδινη ;

● "Ένας άλλος παλαίμαχος σκηνοθέτης που
θά αναλάμβανε ξανά τό γύρισμα ταινίας ήταν
ό Douglas Sirk, τό έργο του όποιου ξαναεκτε-
μήθηκε τά 2 τελευταία χρόνια. Δυστυχώς όμως
ό 80άρης μας σκηνοθέτης τυφλώθηκε τελείως
κι έτσι έγκαταλείφτηκε κάθε σχέδιο.

**'Επιμέλεια: Μπάμπης 'Ακτσόγλου
Δημήτρης Κολιοδήμος**

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΝΕΤΙΑΣ



Αξιόλογο δείγμα βραζιλιάνικου κινηματογράφου το φιλμ ΔΕ ΦΟΡΑΝΕ ΣΜΟΚΙΝ του Λεόν Χίρμαν, βραβεύτηκε από επιτροπή και κριτικούς. Στη φωτογραφία, οι Κάρλος Ριτσέλι, Μπέτι Μεντές.

Όταν το 1968 η Μόστρα (όπως είναι περισσότερο γνωστή η κινηματογραφική εκδήλωση της Βενετίας) σταμάτησε τη λειτουργία της, ελάχιστα υποψιάζονταν πως επρόκειτο μάλλον για αναστολή παρά για οριστική διακοπή. Αν, βέβαια, οι λόγοι που οδήγησαν τότε σ' εκείνη την απόφαση έχασαν το ουσιαστικό περιεχόμενό τους ή και έπαψαν να υπάρχουν, ωστόσο κάποιοι άλλοι ήρθαν στη θέση τους, αμέσως μετά το νέο ξεκίνημα αυτού του ανανεωμένου οπωσδήποτε φεστιβάλ, από το 1979.

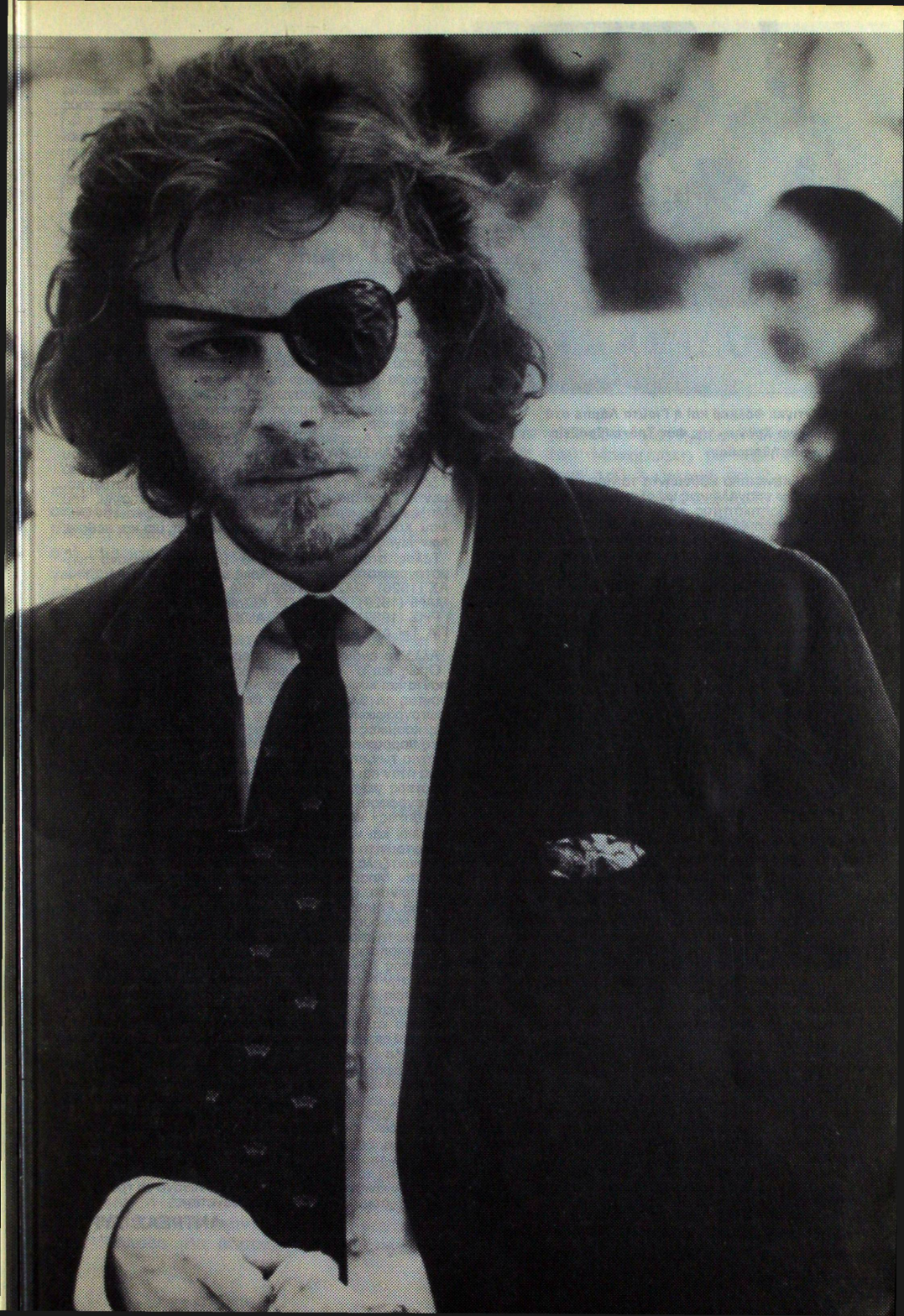
Χωρίς να θέλουμε να υπεισέλθουμε στις λεπτομέρειες των όσων προηγούνται κι εκείνων που σε παγκόσμια κλίμακα διαμορφώνονται γύρω από παρόμοιους θεσμούς, μπορούμε σύντομα να πούμε πως κι η Μόστρα αντανακλά ακριβώς την κρίση - κρίση φυσιογνωμίας συγκεκριμένα - που εμφανίζεται στη λειτουργία, τον προσανατολισμό και την αποτελεσματικότητα πολιτιστικών εκδηλώσεων - κρίση που δεν πρέπει φυσιολογικά να μένει στο περιθώριο της γενικότερης που πληττει, εξαλού, τους θεσμούς στο σύνολό τους.

Οπωσδήποτε, στη Βενετία δεν έχουν μια «αγορά ταινιών», όπως ανεπίσημα σχεδόν συμβαίνει στις Κάνες. Οι Ιταλοί δείχνουν, ίσως γιατί δεν έχουν άλλη εκλογή, ιδιαίτερη ικανοποίηση γι' αυτή τη διαφορά, καθώς η σύγκριση των πιο φιλόδοξων κινηματογραφικών φεστιβάλ μ' εκείνο των Κανών μοιάζει αναπόφευκτη.

Πρόκειται, περισσότερο, για μια σύγχρονα προσαρμοσμένη εκδοχή ενός συνδυασμού καλλιτεχνικής ακτινοβολίας και νεοφανών τάσεων. Ακόμη, της διεθνούς επικαιρότητας με την προβολή εθνικών, άσημων κινηματογραφιών (κύρια, χωρών του Τρίτου Κόσμου) και την ανάδειξη ή επιβράβευση κινηματογραφιστών όχι ενταγμένων στο εμπορικό κύκλωμα. Όλα αυτά μεταφράστηκαν σ' ένα οργανωτικό πλουραλισμό που προσπαθεί μέσα από παράλληλα (κι εξουθενωτικά, όμως, για όσους βρεθήκαμε εκεί με την υποχρέωση παρακολούθησής τους) προγράμματα ν' ανταποκριθεί στο πιο πλατύ φάσμα ταινιών, αφιερωμάτων και ισορροπιών.

Σε διάστημα, λοιπόν, εννέα ημερών (2-11 Σεπτ.) προ-

Ο Τζον Χαρντ στο ρόλο του Άλεξ Κάτερ (από το φιλμ, Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΟΥ ΚΑΤΕΡ του Τσέου Ίβαν Πάσερ, που προβλήθηκε και στο 10ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης).





Ο Ρούντιγκε Φόλκερ και η Γιούτα Λάμπε κατά «Μολυβένια Χρόνια» της Φόν Τρότα (βραβείο γυναικείας ήθοποιας)

τού Πιτερ Μπογκνάνοβιτς, πικρή νοσταλγική κωμωδία με αυτοβιογραφικά στοιχεία και πρωταγωνιστές τους Όντρεϊ Χέιμπορν, Κόλιν Τσαμπ, Μπεν Γκαζάρα κ.ά. Στο πρόγραμμα «Βενετσιάνικο Εργαστήρι» παρουσιάστηκαν ταινίες πειραματικού χαρακτήρα, μεσαιου μήκους, ντοκιμαντέρ και παλιές δημιουργίες του Τζον Χιούστον (ΑΣ ΓΙΝΕΙ ΦΩΣ), του Ζαν Ρενουάρ (ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ) κλπ.

Μία ακόμη παράλληλη εκδήλωση («Μεσημέρι - Μεσάνυχτα») παρουσίασε ανάμεσα στις άλλες και τις παρακάτω ταινίες:

ΑΜΠΑΡΑ ΝΤΑΜΠΑ, ντοκιμαντέρ εθνολογικού-σημειολογικού χαρακτήρα του Ζαν Ρουζ - ΤΟ ΓΕΡΑΚΙ, ιπποτική περιπέτεια του Βατρασλάβ Μίμικα - ΜΠΛΟΟΥ ΑΟΥΤ, αμερικάνικο θρίλερ, συμπληρωμένο από μίαν ερωτική ιστορία άδοξου τέλους, του Μπράιντ ντε Πάλμα με πρωταγωνιστές τους Τζον Τραβόλτα, Νάνι Αλεν - ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΓΑΜΟΣ, εικονογράφηση του χοροδράματος του Λόρκα από τον Κάρλος.

Σάουρα (η ταινία δεν προβλέπεται να αγοραστεί από κάποιον Έλληνα εισαγωγέα) - Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΟΥ ΚΑΤΕΡ, ιδιότυπη επιστροφή κι ανατροπή ταυτόχρονα του φίλμ νουάρ, του Τσεχολοβάκοφ Ιβαν Πάσερ (που ζει τώρα στην Αμερική) με τους Τζεφ Μπρίτλερ, Τζον Χερντ - ΦΡΑΝΣΙΣΚΑ, ερωτικό μελόδραμα του Πορτογάλου Μανουέλ ντε Ολιβείρα - ΑΣ ΤΗΝ ΚΡΙΝΕΙ Ο ΘΕΟΣ του Τζον Στολ με την Τζίν Τίρνεϊ - S.O.B., αισθηματική κομεντί, με θέμα την προτομασία κάποιου φίλμ, του Μπλεκ Εντουαρντντ με την Τζούλι Αντρίους και τον Ουίλιαμ Χόλντεν στον τελευταίο του ρόλο, μια και πέθανε πριν λίγες μέρες.

Τέλος, στο αφιέρωμα για το μεγάλο Αμερικάνο κινηματογραφιστή Χάουαρντ Χοκς είδαμε τα ΦΥΛΛΑ ΣΥΚΙΔΑΣ (1926), ΦΑΖΙΛ, (1928), ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΕ ΚΑΘΕ ΛΙΜΑΝΙ (1929), ΠΟΙΝΙΚΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ (1931), ΔΕΡΜΑ ΤΙ ΓΡΗΣ (1932), ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ (1934), Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΟΞΑ (1936) κ.ά.

Αλλά το ενδιαφέρον δεν περιορίζεται στις προβολές. Όπως και σ' όλα τα φεστιβάλ, το θέμα συνεχίζεται πάντα και κυρίως εξώ από τις σκοτεινές αίθουσες, ενώνοντας τα βλήματα του θεατή με τ' αντιστοιχα των φωτογραφικών μηχανών, τις κάμερες της τηλεόρασης, τις κοσμικές εμφανίσεις, τις γοητευτικές ή βαρύγδουπες παρουσίες, αλλά και τα διάφορα χανένικα στο πλαίσιο των επίσημων εκδηλώσεων. (Ένα απ' τα τελευταία ήταν και η κυκλοφορία από μικρά κορίτσια πένθιμων πόστερς για ονόματα του ιταλικού και παγκόσμιου κινηματογράφου, όπως π.χ. «Ο Φελίνι πέθανε», «Τρελάθηκε ο Λούκας» κλπ.).

Γαλλιοι και νεότεροι ήθοποιοι δεν παρέλειψαν να επισκεφθούν τη Μόστρα σαν απλοί επισκέπτες (Βίρνα Λίζι, Μαρριάντζελα Μελάτο), μέλη επιτροπών (Μόνικα Βιτι, Κριστιν Μπαρό) ή συμμετέχοντες με ταινίες (Ντάνιελ Ολμπρινσκι, Ορνέλα Μουτι, Μπεν Γκαζάρα, Κλίο Γκόλντνσμιθ, Ρόμπερτ Ντιβάλ). Το ίδιο και οι σκηνοθέτες, απ' τους οποίους αληθινός μαγνήτης στάθηκε ο Μάρκο Φερέρι με τη χαρακτηριστική φυσιογνωμία και τις καυστικές παρατηρήσεις του, ακόμη και στη διάρκεια της στάσης εργασίας των μηχανικών κινηματογράφου, που εκδηλώθηκε την πεμπτή μέρα σ' ένδειξη συμπαράστασης στα σωματεια ενδιαφερόμενων για τα προβλήματα του ιταλικού σινεμά, τη σχέση του με την τηλεόραση (η R.A.I. ωστόσο κάλυπτε καθημερινά το φεστιβάλ, ενώ τις αυθεντικές έκανε η κόρη του πατέρα του νεορεαλισμού, Ιζαμπέλα Ροσελίνι) και τους παραγωγούς.

Οι αναφορές, έστω συνοπτικές όπως τούτη, σε διεθνή φεστιβάλ εγουν και μίαν άλλη χρησιμότητα. Υπενθυμίζουν τις εντυπωσιακές διαφορές ανάμεσα σε κείνα και τα εδώ, από κάθε άποψη (προσεχόμενου υλικού, διευκολύνσεων, πληροφωριών, συνθηκών οργάνωσης κλπ.).

Αλλά και, όποιος βρεθεί Σεπτέμβρη να προχωράει στη παράθεια του λίντο, να επιμένει ν' ανακαλύπτει το Βι-σκόνη και το Μάλερ στην υπρή ατμόσφαιρα και ν' αγαπάει τόν κινηματογράφο, είναι πολύ πιθανό να τραγουδήσει το «δεν είναι θλιβερή η Βενετία».

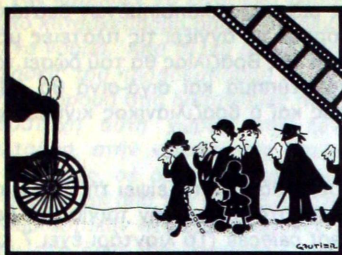
ΑΝΤΡΕΑΣ ΤΥΠΟΣ

βλήθηκαν πάνω από εβδομήντα ταινίες σε τέσσερις αίθουσες, ενώ επαναλήμεις φιλοξενούσε κάθε βράδυ κι η μεγάλη χωρητικότητα «Αρένα», υπαίθριο ημικυκλικό σινεμά με υπερμεγέθη οθόνη (σημειώνουμε ενδεικτικά πως η προσέλευση κοινού ήταν εξαιρετικά πυκνή τη στιγμή που οι τιμές εισιτηρίων κυμαίνονταν από 150-3.000 δρχ.).

Από το επίσημο πρόγραμμα αναφέρουμε τα ακόλουθα φίλμς: Η ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΤΥΡΑΝΝΟΥ του Μίκλος Γιάντσο, με θέμα παρμένο από την ουγγρική ιστορία του 16ου αιώνα και το παιχνίδι της εξουσίας σ' ένα σαιχηρικό κλίματος βασιλικό πύργο - ΠΑΝΤΕΒΟΥ ΣΤΗ ΒΗΡΥΤΟ του Μπιρν Άλαντ, όπου μια ερωτική σχέση ζει στο περιθώριο των συγκρούσεων του εμφυλίου πολέμου στο Λίβανο - ΔΑΣΟΣ ΑΓΑΠΗΣ του Αλμπέρτο Μπερβιάκουα, ερωτικός αλληγορικός ποιητικός μύθος εποχής (14ου αιώνα) - Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΡΟΖΑ, δεύτερη ταινία του Σαλβατόρε Πεσιτόελλι, κοινωνική ηθογραφία στα χνάρια των «Δυο ερωτευμένων γυναικών» - ΡΕΤΑΛΙΑ του γνωστού μας Τσέχοφ Γίρι Μέντσοβ, κωμωδία εποχής - Ο ΑΡΧΩΝ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ αμερικάνικο αστυνομικό θρίλερ του Σίντνεϊ Λιούμετ - ΧΡΥΣΑ ΟΝΕΙΡΑ, αναρχική σάτιρα και αναφορά στο σινεμά από τον Νάνι Μορέτι.

Επίσης, οι τρεις ταινίες που βραβεύτηκαν ήταν: ΘΥΜΑΣΑΙ ΤΗΝ ΝΤΟΛΙ ΜΠΕΛ, του Γιουγκοσλάβου Εμίρ Κουστοουρίκα, τρυφερό πορτρέτο της ερατικής αφύπνισης ενός έφηβου στο Σεράγεβο, των αρχών της δεκαετίας του '60 (βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, με σύμφωνη γνώμη της κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ και της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών - FIPRESCI όπου τη χώρα μας εκπροσώπησε ο συνάδελφος Ν.Φ. Μικελιδής) - ΔΕ ΦΟΡΑΝΕ ΣΜΟΚΙΝ του Βραζιλιάνου Λέον Χίροζιαν, με θέμα το δεσμό δύο νέων που διαλύεται μέσα στις ασφυκτικές συνθήκες της εξαθλίωσης και των κοινωνικών-προσωπικών αντιθέσεων - ΤΑ ΜΟΛΥΒΕΝΙΑ ΧΡΟΝΙΑ της Γερμανίδας Μαργκαρέτε φον Τρότα με τις Γιούτα Λάμπε, Μπάμπιρα Σούκοβα, παράλληλη ιστορία δύο αδελφών με διαφορετικό προσανατολισμό, ατομικό και πολιτικό, στα πλαίσια του σύγχρονου δυτικοευρωπαϊκού «παράδεισου» (οι δύο τελευταίες ταινίες μοιράστηκαν το **Χρυσό Φοίνικα**).

Η πρώτη από τις παράλληλες εκδηλώσεις περιλάμβανε φίλμ εκτός συνηθισμένου, γνωστών σε μεγάλο ποσοστό σκηνοθετών. Σημειώνουμε περιληπτικά τα: ΑΠΟ ΜΙΑ ΧΩΡΑ ΜΑΚΡΙΝΗ του Πολωνού Κριστόφ Ζανουσί, προσθήκη παράλληλης σύνδεσης της ζωής του Πάπα Βοίτλα με την ιστορία της χώρας του στα τελευταία πένητα χρόνια - ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΤΡΕΛΑΣ, μεταφορά του γνωστού βιβλίου του Τσαρλς Μπουκόφκι, από το Μάρκο Φερέρι, με πρωταγωνιστές τους Μπεν Γκατάρα, Ορνέλα Μουτι - ΗΤΑΝ ΟΛΟΙ ΓΕΛΑΣΤΟΙ



ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΜΑΣ ΑΦΗΣΑΝ

Glauber Rocha

Πέθανε σέ ηλικία 43 ετών από πνευμονικές διαταραχές ο διάσημος Βραζιλιάνος σκηνοθέτης *Glauber Rocha* (Γκλάουμπερ Ρόσα ή Κλάουμπερ Ρόχα – άγνοούμε τή σωστή προφορά του όνόματός του). Ο Rocha γεννήθηκε στις 14 Μάρτη 1938 στή Βιτόρια ντέ Κογκίστα τής Μπαχία. Σπούδασε στό Σαλθαντόρ καί στή συνέχεια δούλεψε σά δημοσιογράφος καί κριτικός κιν/φου στό Ρίο Ίανέιρο. Τό 1957 ίδρύει μιά εταιρεία παραγωγής, τήν Iemanjá-Filmes, καί γυρίζει δύο ταινίες μικρού μήκους: Ο *Patio* (1958) καί *A Cruz na praça* (1959). Τό 1960 συμμετέχει στίς δραστηριότητες τής ομάδας πού θά ιδρύσει ό βραζιλιάνος σκηνοθέτης Νέλσον Περέιρα ντός Σάντος καί μαζί μέ τούς σκηνοθέτες Κάρλος Ντιέγκ, Γιοακίμ Πέντρο ντέ Άντράντε, Ρομπέρτο Πίρες κ.ά. επιβάλλουν τό κίνημα του *τσίνεμα νουόβο* (cinema nuovo)

Τό τσίνεμα νουόβο ήταν ή προσπάθεια μιάς ομάδας ριζοσπαστικών βραζιλιάνων σκηνοθετών νά φτιάξουν ένα καθαρά έθνικό βραζιλιάνικο κινηματογράφο, «καθαρισμένο» από τήν επίδραση του άμερικάνικου ή τόν ποπουλισμό τής κυρίαρχης βραζιλιάνικης παραγωγής. Τά έργα τους, άκρα πολιτικοποιημένα, *έμπνέονται* από διάφορες πηγές, τήν έθνική κουλτούρα τής Βραζιλίας (τό τσίνεμα νουόβο ήταν επίσης κι ένα λογοτεχνικό κίνημα), τή λαϊκή παράδοση, τά διδάγματα του Θεάτρου τής Σκληρότητας του Άρτώ ή του Έπικου του Μπρέχτ, τήν όπερα, τό σουρεαλιστικό καί συμβολιστικό κίνημα καί από μιά σειρά ξένους σκηνοθέτες πού ξεκινούν από τόν Άιζενστάιν καί φτάνουν μέχρι τόν Βισκόντι καί τόν Γκοντάρ (Στήν Έλλάδα μιά άποτυχημένη άπόπειρα

γιά ένα τέτοιο κινηματογράφο ήταν οι **Άρχοντες** του Μανουσάκη άν καί ή ταινία **Περιπλάνηση** του Χριστοφή θυμίζει επίσης όρισμένες «μπαρόκ» κατασκευές του τσίνεμα νουόβο, όπως τούς **Κληρονόμους** του Ντιέγκ).

Ο Glauber Rocha σύντομα άναδείχτηκε, άν όχι ό καλύτερος σκηνοθέτης του κινήματος (άγνοούμε τά άλλα έργα γιά νά κρίνουμε), σίγουρα αυτός πού τό έκανε νά άκουστεί από άκρη σέ άκρη. Ήδη θά κάνει μεγάλη αίσθηση μέ τήν πρώτη του ταινία *Barravento* (Μπαραβέντο), χρονικό τής φτώχης ζωής τών ψαράδων τής Μπαχία μέ τούς θρύλους τους καί τίς προκαταλήψεις τους. Γιά τήν ταινία αυτή θά γραφτεί ότι: «άποτελει τό πρώτο φίλμ στήν ιστορία του βραζιλιάνικου κιν/φου – παραμένοντας ένα άπό τά σπάνια – πού έπιασε μερικές άπο τίς ούσιαστικές πλευρές τής σημερινής βραζιλιάνικης κοινωνίας (...). Μέ τό *Barravento* ό κιν/φος δέν παρουσιάζει άπλώς επιδερμικά προβλήματα, αλλά φτάνει μέχρι τίς πιό βαθιές δομές τής βραζιλιάνικης κοινωνίας. Αυτό πού του λείπει άκόμα είναι ν' άποκτήσει μιά κριτική συνείδηση αυτών τών δομών» (Jean-Claude Bernadet: *Brasil em tempo do cinema*).

Γιά πολλούς ή δεύτερη ταινία του Rocha *Deus e o Diabo na terra do sol* (Ο μαύρος θεός καί ό ξανθός Άγγελος, 1964), θεωρείται καί ή καλύτερη του cinema nuovo: «Ή ταινία αυτή πού ή δράση της τοποθετείται στά 1940 σέ μιά έρημική περιοχή τής βορειοανατολικής Βραζιλίας, στό Σερτάο, άφηγείται τήν ιστορία ενός άγελαδοτρόφου, πού άφου σκοτώσει τό άφεντικό του άκολουθει μαζί μέ τή γυναίκα του τούς πιστούς ενός μαύρου προφήτη, πού προαναγγέλλει τήν «χρυσή περίοδο», γιά νά πάει στή συνέχεια

μαζί με κάποιον ληστή που επιβάλλει τη δικαιοσύνη με τη βία και τη λεηλασία. Ο Κλάουμπερ Ρόχα «δίνει ζωή» στους μυθικούς ήρωες του βραζιλιάνικου πολιτισμού, ζητά την εξέγερση, την ιστορική αλλαγή χρησιμοποιώντας εικόνες ενός μαρρόκ, ύψος που φτάνει μέχρι τον τρόμο. Δείχνει την τραγωδία ενός λαού που κυνηγιά χίμαιρες. Με τον Ρόχα τό πολιτικό κίνημα του «Τσίνεμα Νόβο» άποκτά ούσιαστική σκηνοθετική διάσταση. (Μόντ: άρθρο του J. Siclier)

Τό 1965 ό Rocha θά κάνει άλλες δύο μικρού μήκους ταινίες (*Amazonas* και *Maranhao*) και τό 1967 τό *Terra em transe* (Γη τής Άγωνίας) που θά βραβευτεί στίς Κάννες. Τό θέμα τής ταινίας, ένα φανταστικό κράτος τής Λ. Άμερικής που κυβερνιέται άπό ένα δικτάτορα, δίνει τήν εύκαιρία στον Rocha νά μιλήσει για μία άκόμη φορά για τίς πολιτικο-έθνικο-κοινωνικές δομές τής χώρας του. Ήδη όμως σοβαρά προβλήματα μπαίνουν στή δουλειά του: ό *Antonio-das-Mortes* (1969), ή μόνη ταινία του Rocha που προβλήθηκε στήν Έλλάδα, θά έχει σοβαρά προβλήματα με τή λογοκρισία, αλλά και κατανόησης άπό τό βραζιλιάνικο κοινό. Τό τίσνεμα νουόβο περνά μία μεγάλη κρίση.

«Αντόνιο ντάς Μόρτες»



Παρά τίς καλές διαθέσεις του, τό κίνημα αυτό δέν ξεπέρασε τόν κύκλο μιάς μικρής μερίδας ριζοσπαστικοποιημένων θεατών και δέν μπόρεσε νά άγγίξει τίς πλατείες μάζες. Ή χούντα τής Βραζιλίας θά του δώσει τό τελειωτικό χτύπημα και σιγά-σιγά θά σβύσει (όχι όμως και ό βραζιλιάνικος κινηματογράφος).

Ό Rocha θά έγκαταλείψει τή Βραζιλία και θά γυρίσει στό Κογκό τήν ταινία *Der Leone have sept calcacas* (Τό λιοντάρι έχει 7 κεφάλια, 1970) παραβολή πάνω στήν άποικιοκρατία στήν Άφρική και στήν Ίσπανία τά *Ca-beças Courtedas* (Κομμένα κεφάλια), μία άκόμη παραβολή πάνω στή δικτατορία στήν Λ. Άμερική. Τό χαρακτηριστικό τούτων των ταινιών είναι ένας φοβερός έρμητισμός και συμβολισμός, που τά κάνει άπρόσιτα σ' όσους δέν γνωρίζουν τούς μύθους και τίς άναφορές στίς όποιες παραπέμπει ό Rocha. Άν και διατηρεί τή μαρρόκ-όπερα άτμόσφαιρα του *Antonio-das-Mortes*, ό Rocha άπογοήτεψε πολλούς άπό τούς θαυμαστές του. Και πραγματικά ό καλλιτέχνης μας θά περάσει μία μεγάλη περίοδο κρίσης, μία και επί 10 όλόκληρα χρόνια δέν θά τόν άκούσουμε καθόλου. Τό 1972 θά δείξει τό *Cancer* (Καρκίνος) ντοκυμανταίρ πάνω στους περιθωριακούς τής Βραζιλίας, ενώ τό 1976 θά έπιστρέψει στή Βραζιλία. Ήδη τό καθεστώς δείχνει κάποια σημάδια «φιλελευθεροποίησης» και ό Rocha θά αναλάβει νά γυρίσει με κρατικά χρήματα τήν **Ήλικία τής γής**, τεράστιο φρέσκο πάνω στήν ιστορία τής Βραζιλίας. Ή ταινία θά προβληθεί στή Βενετία τό 1980, θά άπογοητέψει όμως για μία άκόμη φορά τούς φίλους του σκηνοθέτη. Ό συνεργάτης μας Α.Ν.Δερμεντζόγλου που είδε τή ταινία γράφει σχετικά **«ή ηλικία τής γής με τή μεγάλη της διάρκεια, παρ' ότι θεωρείται μαζί με τό φίλμ του Άγγελόπουλου τό άκλόνητο φαβορί άπογοήτευσε τελείως. Ό Ρόχα έπιχείρησε βασικά νά δει τήν ιστορία τής Βραζιλίας σε τμήση και συνάρτηση με άλλα μεγάλα ιστορικά γεγονότα όπως αυτά τής Γαλλικής επανάστασης κ.λπ. Άνέμειξε και πάλι έντονα στοιχεία φοκλόρ, μαρρόκ έξωτισμού αλλά κατέληξε ώστε όλη αυτή ή «κατασκευή» νά γίνει ένας ιστορικός και παροξυσματικός χείμαρρος εικόνων, ήχων και κινήσεων που δέν συντέιναν σε τίποτα. Ή προσπάθεια όργάνωσης του φίλμ σε πολλαπλές «σκηνές» σαν μία άπόδοση του θεάτρου τής ιστορίας, ή γνωστή χρήση τής**

«πλάνο σεκάνς», δέν απέδωσαν αὐτὴ τὴ φορά τὰ ἀναμενόμενα. Ἡ ἱστορία τῆς **Ἡλικία τῆς γῆς** κατέληξε νά εἶναι ἕνα ὑποπτο ἰδεολογικό κατασκευάσμα ἀπὸ ὅπου δέν ἔβγαине κανένα νόημα. Ἀπὸ τὴ μιά μεριά ὑπῆρχαν οἱ ἐπιφάσεις τοῦ προοδευτισμοῦ μέ τὴν ἱστορική ἀναδρομὴ στὶς δικτατορίες πού πέρασε ἡ δύστυχη αὐτὴ χώρα, στὴν ξενόφερτη κουλτούρα, στὴν «πίεση» τῆς ὑπερατλαντικῆς δυνάμεις, σέ ὀρισμένες ψευτομαρξιστικές θέσεις καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀκούστηκαν καὶ παρουσιάστηκαν περιέργως ὀπτικές πού ἔφταναν στὰ ὄρια τῆς ὑστερίας.» (ἐφημερίδα *Θεσσαλονίκη*).

Φαίνεται ὅτι ὁ Rocha ἐξόργισε τοὺς ἀριστεροὺς δημοσιογράφους μέ δηλώσεις του ὅπως: «*Στὴ Βραζιλία τὰ πράγματα ἄλλαξαν. Ἡ κυβέρνηση ἔκανε προοδευτικά ἀνοίγματα... καὶ δέν υπάρχουν πολιτικοὶ κρατούμενοι*» κ.λπ. Ὁ πρωτεργάτης τοῦ τσίνεμα νουόβο συμβιβάστηκε πλήρως λοιπὸν μέ τὴ χούντα τῆς χώρας του ; Δέν εἴμαστε σέ θέση (οὔτε πέφτει λόγος σέ μᾶς) νά κρίνουμε. Ἀντίθετα ἂν ὁ Rocha εἶναι ἕνα παράδει-

γμα γιὰ μᾶς αὐτὸ εἶναι ἑνὸς ἀνθρώπου πού κάτω ἀπὸ τὶς πιὸ δύσκολες πολιτικὰ συνθήκες προσπάθησε νά κάνει ἕναν «ἄλλο» κινηματογράφο, τὸν **κινηματογράφο τῆς θίας** ὅπως αὐτὸς τὸν ἀποκάλεσε. Ἄς κλείσουμε λοιπὸν τὸ σύντομο τοῦτο σημειώμα μᾶς μέ τὰ ἐξῆς λόγια του:

«Μποροῦμε νά ὀρίσουμε τὴν κουλτούρα μᾶς σάν τὴν κουλτούρα τῆς πείνας. Ἐκεῖ βρίσκεται ἡ τραγικὴ ἀυθεντικότητα τοῦ *cinema* πυονο σέ σύγκριση μέ τὸν παγκόσμιο κινηματογράφο. Ἡ αυθεντικότητά μᾶς εἶναι ἡ πείνα μᾶς πού εἶναι καὶ ἡ μεγαλύτερή μᾶς ἀθλιότητα, ὑποφερτὴ μὰ ὄχι κατανοητὴ. Κάθε φορά τὸ καταλαβαίνουμε καὶ ξέρουμε πῶς ὁ περιορισμὸς τῆς δέν ἐξαρτιέται ἀπὸ ἐπεξεργασμένα τεχνικὰ προγράμματα ἀλλὰ ἀπὸ μιά κουλτούρα τῆς πείνας, πού ἀνατρέποντας τὶς δομές, τὴν ξεπερνάει ποιοτικά. Καὶ ἡ πιὸ ἀυθεντικὴ πολιτιστικὴ ἐκδήλωση τῆς πείνας εἶναι ἡ θία (...). Ἡ αἰσθητικὴ τῆς θίας προτοῦ νά εἶναι πρωτόγονη εἶναι ἐπαναστατικὴ» (Περιοδικὸ *ΦΙΛΜ*, No 2: Ἡ Αἰσθητικὴ τῆς θίας).

ROBERT MONTGOMERY (1904 - 1981)

Διόσημος ἀμερικανὸς ἠθοποιὸς στὴ δεκαετία τοῦ 30, διακρίθηκε στὶς ταινίες **Τὸ μεγάλο σπίτι** τοῦ Τζῳρτζ Χίλλ, **Inspiration** τοῦ Κλάρενς Μπράουν, **Ὁ κύριος καὶ ἡ κυρία Σμιθ** τοῦ Χίτσοκ κ.ἄ. Ὁμως ὁ Ρόμπερτ Μοντγκόμερυ πέρασε στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου γιὰ τὶς ἄκρα πειραματικές (καὶ ταυτόχρονα ἀπογοητευτικές) ταινίες του ὡς σκηνοθέτης: **The Lady in the Lake** (Ἡ κυρά τῆς λίμνης) ἀποτελεῖ μιά κινηματογραφικὴ μεταφορά τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Ραΐμουντ Τσάντλερ, γυρισμένη ὅλη μέ ὑποκειμενικὸ φακὸ. Ὁ Μοντγκόμερυ θέλησε μέ αὐτὸ τὸν τρόπο νά ἀποδώσει τὸ ἀ' ἐνικό πρόσωπο μέ τὸ ὅποιο ἔχει γραφεῖ τὸ μυθιστόρημα. Στὴν ταινία δέν βλέπουμε ποτέ τὸν ἥρωα, παρά μόνο αὐτὸ πού ὑποτίθεται ὅτι βλέπει τὸ μάτι του (ἐμφανίζεται μόνο μιά φορά ἡ ἀτανάκλασή του σ' ἕναν καθρέφτη). Σύμφωνα ὁμως μέ τὶς γνώμες τῆς κριτικῆς τὸ παράδοξο αὐτὸ ἐπιχείρημα ἀπέτυχε καὶ ἡ ταινία κουράζει σύντομα, χωρὶς νά μπορέσουμε ἐμεῖς σάν θεατὲς νά ταυτιστοῦμε μέ τὸν ἀθέατο ντέτεκτιβ Μάρλοου, πού εἶναι πίσω ἀπὸ τὴν κάμερα (Δεῖτε σχετικά γιὰ τὴ ταινία τὸ βιβλίο τοῦ Μαρσέλ Μαρτέν: «Ἡ γλώσσα τοῦ κινηματογράφου,» κεφ. Ὁ δημιουργικὸς ρόλος τῆς μηχανῆς λήψης καὶ τὸ ἄρθρο τοῦ Πασκάλ Μπονισέρ «Ἡ τμηματικὴ θέαση», Σύγχρονος

Κινηματογράφος No 28-29).

Στὴ συνέχεια ὁ Μοντγκόμερυ γύρισε μιά τὸ ἴδιο πειραματικὴ ταινία: **Ride the Pink Horse** (1947), γιὰ τὴν ὁποία ὁ Ντέιβιντ Τόμσον λέει ὅτι ἦταν πολὺ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἀπὸ τὴ προηγούμενη. Δυστυχῶς δέν ξέρουμε τίποτα ἄλλο γιὰ τοῦτο τὸ φιλμ, ὅπως καὶ γιὰ τὰ ἐπόμενα τοῦ σκηνοθέτη: **Once More My Darling** (Ἄκομη μιά φορά ἀγάπη μου, 1949), **Eye Witness** (Τὸ μάτι τοῦ μάρτυρα) καὶ **The Gallant Hours** (1960) μέ τὸν Τζέιμς Κάγκνεϋ. Ὁ Μοντγκόμερυ δούλεψε ἐπίσης στὴ τηλεόραση σάν σύμβουλος τοῦ Αἰζενχάουερ.

«Ἡ κυρά τῆς λίμνης»



ΝΤΑΪΖΟΥΚΕ ΙΤΟ (13 'Οκτ. 1898 - 19 'Ιουλίου 1981)

Διάσημος γιαπωνέζος σκηνοθέτης του βουβού, έγραψε πάνω από 15 σενάρια προτού περάσει στη σκηνοθεσία. Ειδικεύθηκε στις ιστορικές ταινίες, όπου κατά τόν Ζώρζ Σαντούλ διακρίθηκε για τή βιαιότητα τών θεμάτων του. Μετά τόν Β' Παγκόσμιο πόλεμο ξαναήλθε στήνέπιφάνεια μέ τήν ταινία **Οσο, ό σκακιστής** (1948), τούς **"Αθλιους**, γιαπωνέζικη μεταφορά του μυθιστορήματος του Ουγκώ μέ τόν Σέσου Χαγιακάβα και τόν **Δολοπλόκο** (1961). Σύμφωνα μέ τόν Max Tessier «μέ τό θάνατο του Νταϊζούκε "Ιτο, πού έκανε πάνω από 100 ταινίες, ό γιαπωνέζικος κινηματογράφος έχασε έναν από τούς καλύτερους εργατές του, μέ τήν εύγενή σημασία του όρου και άναμφισβήτητα ένα από τά μεγαλύτερα όνόματα του βουβού: τότε άλήθεια θά δούμε τίς ταινίες του έξω από τήν 'Ιαπωνία;» (Revue du Cinema, No 365, 'Οκτ. 1981).



STEPHEN BOSUSTOW (6 Νοεμβρίου 1911 - 4 'Ιουλίου 1981).

Διάσημος άμερικανός καρτουνίστας. Στήν άρχή δούλεψε για τούς **Ullwerks**, Walter Lantz και **Walt Disney** (**"Η Χιονάτη και οι 7 νάνοι**, **Μπάμπι**, **Φαντασία**) αλλά ήλθε σύντομα σέ διαφωνία μαζί τους. Τό 1945 δημιούργησε τήν **UPA**, μία εταιρεία παραγωγής κινουμένων σχεδίων πού άνανέωσε τό χώρο του άμερικάνικου καρτούν, άναδεικνύοντας διάφορα νέα ταλέντα, όπως τούς **John Hubley**, **Robert Hannon** και **Peter Burness** (δημιουργούς τής φιγούρας του γνωστού μισοτυφλου γέρου κ. Μαγκού). Ό **Bosustow** έδωσε πλήρη έλευθερία στους συνεργάτες του, σύντομα όμως οι παραγωγές του έγιναν ένα είδος «άντι-ντίσνεϋ» και σιγά-σιγά οι διάφοροι μεγάλοι σκηνοθέτες του καρτούν θά τόν εγκαταλείψουν. Τά τελευταία χρόνια δούλεψε άποκλειστικά στήν τηλεόραση.

ΑΝΙΤΑ ΛΟΟΣ.

'Αμερικανίδα σεναριογράφος, συγγραφέας μυθιστορημάτων και θεατρικών έργων και ήθοποιός. Ξεκίνησε τήν κινηματογραφική της καριέρα δουλεύοντας σάν σεναριογράφος του **Γκρίφιθ** ήδη από τό 1912. Θά γίνει παγκόσμια γνωστή μέ τό μυθιστόρημά της **Οι άνδρες προτιμούν τίς ξανθειές**, πού θά γίνει δύο φορές ταινία, ενώ άλλες της κινηματογραφικές έπιτυχίες είναι οι: **Σαρατόγκα**, **Τζιτζι**, **"Η Σουζάννα και ό Θεός** κ.λ.π. Πέθανε σέ ηλικία 88 ετών τόν περασμένο Αύγουστο.

PADDY CHAYEFESKY (29 'Ιαν. 1923 - 1 Αύγ. 1981). Συγγραφέας, σεναριογράφος και διαλογίστας, δούλεψε περισσότερο για τό ραδιόφωνο, τήν τηλεόραση και τό θέατρο παρά για τόν κινηματογράφο. Έγινε γνωστός όταν μετά τόν Β' Παγκόσμιο πόλεμο άνανέωσε τό στυλ τών ραδιοφωνικών (και μετέπειτα τηλεοπτικών) έκπομπών εισαγάγοντας φυσικούς, καθημερινούς διαλόγους. Έπηρεασμένος από τό νεο-ρεαλισμό θά γράψει τό σενάριο του **Μάρτυ** του **Ντέλμπερτ Μάν** (1955), μία ταινία πού θά δώσει ένα νέο προσανατολισμό στον άμερικάνικο κινηματογράφο, ενώ ό ίδιος σκηνοθέτης θά γυρίσει τό 1957 ένα άλλο σενάριό του: **The Bachelor Party** (Τό πάρτυ τών εργένηδων). "Άλλα του σενάρια είναι τά έξής: **"Η θεά** του **John Cromwell**, **Μεσάνυχτα** του **Ντ. Μάν**, **Τό δίκτυο** του **Σ. Λιομέτ** κ.ά.

VALENTINE TESSIER. Διάσημη γαλλίδα ήθοποιός κύρια του θεάτρου. Στόν κινηματογράφο έμφανίστηκε περίπου 30 φορές, σέ ταινίες όπως: **Μαντάμ Μποβαρύ** του **Ρενουάρ**, **Τό άμάξι-φάντασμα** του **Ντυβιβιέ**, **"Η δικαιοσύνη μίλησε** του **Καγιάτ**, **Τά γαλλικά κόν-κόν** του **Ρενουάρ** κ.ά.

ADRIAN HOVEN, ήθοποιός, σκηνοθέτης, παραγωγός διάφορων κάκιστων ταινιών τρόμου και κατασκοπευτικών περιπετειών.

DALE HENNESSY, άμερικανός ήθοποιός και σκηνοθέτης.

ROSS MARTIN, άμερικανός ήθοποιός.

ALFRED SANTELL, άμερικανός σκηνοθέτης, πού δούλεψε κύρια τήν εποχή του βουβού σέ μικρές κωμωδίες. "Άλλες του ταινίες **That Brènan Girl** και **Τζακ Λόντον** (1947).

'Επιμέλεια **Μπάμπης Άκτσόγλου**

10ο ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Τό φετινό 10ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινη -
ματογράφου κύλισε μέσα σέ μιά σχετική άδια-
φορία. Από τή μιά οί έκλογές, άπό τήν άλλη
ή μετριότητα τών ταινιων (πού άντανακλιούν δ-
μως τή γενικότερη μετριότητα του κινηματο -
γράφου σέ παγκόσμια κλίμακα) άποδυναμωσαν ,
τήν (έλάχιστη) αίγλη του Φεστιβάλ, θέτοντας
σ' άλλους μας έρωτήματα γιά τή συνέχιση αυτού
του θεσμου.

Τό πρόβλημα μέ τό Διεθνές Φεστιβάλ εΐ-
ναι ότι άπό τήν πρώτη στιγμή πού δημιουργή-
θηκε είχε λάθος προσανατολισμούς καί λει -
τουργία. Άν στό ξεκίνημα του ή χουντική κυ-
βέρνηση πίστεψε ότι μέ τό Φεστιβάλ θά προσ-
έλκυε μερικούς ξένους παραγωγούς καί σκηνο-
θέτες νά γυρίσουν ταινίες στήν Έλλάδα, γρή-
γορα οί ψευδαισθήσεις αυτές διαλύθηκαν : ή
έπιβολή άπό τά ξένα μονοπώλια του νά εΐναι
τό Φεστιβάλ θεσσαλονίκης διαγωνιστικό μόνο
γιά τίς ταινίες μικρού μήκους, τό καταδικά-
σε στή γενική ξένη άδιαφορία. Ταυτόχρονα τό
Φεστιβάλ δέν κατάφερε νά γίνει ούτε πόλος
προβολής καί συσπείρωσης τών σκηνοθετών ται-
νιων μικρού μήκους (όπως εΐναι τό Φεστιβάλ
του Όμπερχάουζεν, τής Λειψίας, τής Λίλλης
κ.ά.), στήν άρχή έξαιτίας του πολιτικού κα-
θεστώτος, στή συνέχεια έξαιτίας τής άδιαφο-
ρίας τής έκάστοτε οργανωτικής έπιτροπής καί
του λανθασμένου τρόπου λειτουργίας του. Έτσι
τό Διεθνές Φεστιβάλ πήρε ένα άπρόσωπο χα-
ρακτήρα, καταντώντας μιά εκδήλωση πού γίνε-
ται γιά λόγους τιμής, χωρίς κανείς νά μπο -
ρεί νά μάς εξηγήσει τί προσφέρει καί γιατί
θά πρέπει νά συνεχίζεται.

Αυτό σημαίνει ότι τό Φεστιβάλ πρέπει
νά καταργηθεί, όπως ύποστήριξε σέ άνακοίνω-
σή της ή Έταιρία Έλλήνων σκηνοθετών, χα-
ρακτηρίζοντας τό μέσο προώθησης καί διαφη -

μισης ξένων ταινιων τών μεγάλων γραφείων
διανομής; Εΐναι άλήθεια ότι τό Φεστιβάλ θεσ-
σαλονίκης ένώ εΐναι διαγωνιστικό γιά τίς μι-
κρού μήκους ταινίες, κανείς ποτέ δέν ένδια-
φέρθηκε γι' αυτές (έξαιτίας τής μέτριας ποι-
ότητας τους, όταν δέν εΐναι έξοργιστικά ά -
διάφορες), αλλά πάντα άποτέλεσαν τό θεσμικό
άλλοθι γιά τήν προβολή τών ταινιων μεγάλου
μήκους. Οί τελευταίες αυτές ταινίες ήταν
στό μεγαλύτερο μέρος τους ταινίες τής τρέ -
χουσας κινηματογραφικής περιόδου πού εΐδιναν
τά γραφεία διανομής, ένώ τό ύπόλοιπο πρό -
γραμμα τό συμπλήρωναν ταινίες άπό τίς γει -
τονικές χώρες μέ τήν Έλλάδα, καθώς καί 2-3
του τρίτου κόσμου. Φέτος όμως ή κατάσταση
αυτή άλλαξε. Γιά άγνωστους λόγους κανένα
μεγάλο γραφείο διανομής δέν έστειλε ούτε μέ -
α ταινία : έτσι ή καταγγελία τής Έταιρίας
Σκηνοθετών πέφτει στό κενό, έρχεται μέ κα -
θυστέρηση ενός χρόνου (Καί μιά καί τόφερε ο
λόγος πώς γίνεται ή Έταιρία Σκηνοθετών νά
βγάξει τέτοια άνακοίνωση καί ο Πρόεδρος της
θανάσης Ρεντζής νά εΐναι μέλος τής κριτικής
έπιτροπής του Φεστιβάλ ;). Τό Διεθνές Φεστι-
βάλ, λοιπόν, πέρασε άπό τήν ίδια διαδικα -
σία εξέλιξης μέ τό Έλληνικό : ξεκινώντας ,
κάτω άπό άλλους σκοπούς καί συμφέροντα, χά-
νει σιγά - σιγά τό καθαρά έμπορικό - διαφη-
μιστικό του χαρακτήρα καί γίνεται μιά πολι-
τιστική εκδήλωση, άδιάφορη όμως καί κακή.

Κάτω άπό αυτή τήν όπτική ή άποψη μου
δέν εΐναι ότι τό Διεθνές Φεστιβάλ πρέπει νά
καταργηθεί, αλλά νά αλλάξει χαρακτήρα καί
τρόπο λειτουργίας. Καί πριν άπ' όλα, προτού
άρχίσουμε νά φωνάζουμε ότι πηγή τής "κακο -
δαιμονίας" εΐναι ο περιορισμός του διαγωνι-
στικού μέρους στις ταινίες μικρού μή-
κους, ως σκεφτοΐμε πώς εΐναι δυνατόν ένα θε

στιβάλ νά έχει ποιότητα ταινιών, πολύ περισσότερο δέ μιιά κατεύθυνση, μιιά αναζήτηση, ένα προσωπικό χαρακτήρα, όταν δέν έχει, μιιά μόνιμη διεύθυνση, αλλά κάθε φορά είμαστε έρμαια μιιάς οργανωτικής επιτροπής, στην πλειοψηφία της από μέλη άσχετα μέ τόν κινηματογράφο, πού επιλέγει βιαστικά καί βαριεστημένα τό πρόγραμμα από 3-4 ταινίες πού προτείνει τό Προξενείο κάθε διαγωνιζόμενης χώρας. (Τή φετινή οργανωτική επιτροπή άποτελούσαν οί : Μπούρος, Ψαλλιδάκης, Παπαβασιλείου (μέλη τής ΔΕΘ), Κονιτσιώτης, Νταϊφάς καί ό γνωστός μας Νικολόπουλος). Αυτά γιά τίς ταινίες μικρού μήκους, γιατί γιά τίς μεγάλου οί έν λόγω κύριοι προστρέχουν πρώτα στά γραφεία διανομής καί στή συνέχεια στά διάφορα ξένα Ίνστιτούτα καί Ύπουργεία Πολιτισμού γιά νά καλύψουν όπως - όπως τίς δύο παράλληλες έκδηλώσεις.

Άφού λυθεί λοιπόν τό πρόβλημα τής διεύθυνσης του Φεστιβάλ θά πρέπει νά δούμε καί τό χαρακτήρα του (άλλιώς άσκοψμε κριτική ή κάνουμε προτάσεις σ' ένα άνύπαρκτο σωμα). Τό Φεστιβάλ πρέπει πρώτα άπ' όλα νά άποδεσμευθεί από οποιαδήποτε άπαγορευτική διάταξη. Ταυτόχρονα όμως γιά νά μήν πέσει στή μέση μετριότητα καί ψιλο-άδιαφορία τών άλλων κινηματογραφικών φεστιβάλ θά πρέ-

πει εΐτε νά προσανατολισθεί πρós δρισμένα είδη, μορφές καί τάσεις του σημερινού κινηματογράφου, εΐτε νά κάνει μιιά επιλογή άπό τίς καλύτερες ταινίες άλλων φεστιβάλ (όπως κάνει τό Φεστιβάλ του Λονδίνου) ή τέλος νά έχει μιιά τόσο καλά πληροφορημένη Γραμματεία, πού ν' αναζητεί από μόνη της κάθε χρόνο τίς ταινίες πού θέλει νά προβάλλει (άλλοίμονο μας άν άρκεστούμε στίς επιλογές τών Ύπουργείων !). Παράλληλα νά συνεχίσει τίς 2 παράλληλες έκδηλώσεις σύμφωνα μέ τό χαρακτήρα τών τελευταίων ετών (ένα άφιέρωμα σ' ένα έθνικό κινηματογράφο κι ένα άφιέρωμα σ' έναν κλασικό σκηνοθέτη), αλλά νά μεριμνήσει ώστε ή επιλογή πού θά γίνεται νά είναι πιό αντιπροσωπευτική καί πιό ποιητική. Τέλος νά διατηρηθεί ό θεσμός τών ταινιών μικρού μήκους, αλλά νά προσανατολιστεί μόνο στίς ταινίες αναζήτησης καί κινουμένων σχεδίων (ή ντοκυμανταίρ πολιτικοπληροφοριακού χαρακτήρα, γιά νά ξεφύγουμε από τή βαριεστημάρα τών τουρι-

Η Νίνα Χάγκεν στο «Τοά-Τοά» του Χέρμπερτ Κούριελ (Όλλανδία).



Στό 10ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης βραβέυτηκαν οί έξής ταινίες :

1. Καλύτερη ταινία μέ υπόθεση: "Καλεσμένοι στά άεροπορικά γυμνάσια" του Έλβετου Nicolas Hayek.
 2. Καλύτερο ντοκυμανταίρ: "Τό πρόβατο" του Stillian Parushe (Βουλγαρία).
 3. Καλύτερη ταινία κινουμένων σχεδίων: "Δίλημμα" του John Halas (Μ. Βρετ.).
- Τιμητικές διακρίσεις δόθηκαν στίς έξής ταινίες :
- "Κινούμενη άμμος" του Ίνδοϋ Pradeep Dittit
- Ύαν-Πικάρ λε Ντουΐ" του Πάρι Παπαμπέη (γαλική παραγωγή).

στικο-διαφημιστικῶν ντοκουμανταίρ πού βλέπου-
με κάθε χρόνο).

"Ας ρίξουμε όμως μιὰ σύντομη ματιά
στό φετινό πρόγραμμα. Ἀπό τίς 19 ταινίες
μεγάλου μήκους, οἱ 9 παίχτηκαν σέ κανονι-
κή προβολή, ἄρα τίς ἀφήνουμε στήν ἄκρη. Ἀπό
τίς ὑπόλοιπες λίγες εἶναι αὐτές πού ξεχωρί-
ζουν : τὰ "Βλέμματα καί χαμόγελα" τοῦ Κένεθ
Λόουτς, μιὰ ἀπρόσμενη ἐπιστροφή τοῦ Ἀγγλι-
κοῦ κινηματογράφου στίς πηγές τοῦ "Φρή -
σινεμα" τῆς δεκαετίας τοῦ 60. "Ἡ μέθοδος τοῦ
Κάττερ", μιὰ ἄστυνομική ταινία στά πλαίσια
τῆς σύγχρονης σερί-νουάρ ἀπό τόν ἐξόριστο
τσέχο σκηνοθέτη Ἴβάν Πάσερ.


"Ἡ ἀγωνία τοῦ πεθαμένου" τοῦ Ντούναβ Κουζ-
μάνιτς (Κολομβία) καί "Οἱ φόβοι" τοῦ Ἀλε-
σάντρο Ντόρια (Ἀργεντινή), δύο ταινίες τῆς
Λατινικῆς Ἀμερικῆς, ἡ πρώτη στή σατιρική
παράδοση τοῦ Ἀλέα καί ἡ δεύτερη πιό κοντά,
στή "σκληρότητα" τοῦ τσίνεμα - νουόβο· καί
τέλος τό πολωνικό "1.901 : Τά παιδιὰ ἀπερ-
γοῦν" τοῦ Φιλίπ Μπαγιόν, ὅπου ἡ σημερινή ξε-
σηκωμένη Πολωνία προσπαθεῖ νά βρεῖ τίς ἱστο-
ρικές ρίζες αὐτοῦ τοῦ ξεσηκωμοῦ, μέσα ἀπό
ἀναφορές στό παρελθόν τῆς χώρας.

Γιά τίς παράλληλες ἐκδηλώσεις ἔχουμε
νά ποῦμε μόνο τὰ ἐξῆς : εἶναι καιρός νά ἀ-
ποφασίζονται καί πιό ἔγκαιρα (τό ἀφιέρωμα
στό Γουάιλερ ἀνακοινώθηκε 4-5 μέρες πρίν
τὴν ἔναρξη τοῦ Φεστιβάλ) καί νά εἶναι πιό

ρίζοσπαστικές. Τό ἀφιέρωμα στόν Ὀλλανδικό
κινηματογράφο δέν ἦταν ἀδιάφορο, ἴσα - ἴσα
μάλιστα ἐπέτρεψε στό ἔνδιαφερόμενο κοινό νά
γνωρίσει ἕνα τελείως ἀγνωστο του κινηματο-
γράφο. Ὅμως εἶμαι σίγουρος ὅτι ἐπιλέχτηκε
ὄχι ἐλεύθερα- μά σάν ἀντάλλαγμα γιά τὴν ἐ-
βδομάδα ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου πού πρό-
κειται νά γίνει φέτος στό Ἀμστερνταμ. (Τε-
λικά όμως ἄλλο πράγμα εἶναι οἱ πολιτιστι-
κές ἀνταλλαγές τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ
καί ἄλλο ἕνα Φεστιβάλ !). Ὅσο γιά τό ἀφιέ-
ρωμα στόν πρόσφατα ἀποθανόντα Γουίλιαμ Γουά-
ιλερ, ἦταν μιὰ πάρα πολύ καλή ἰδέα, πού χαν-
τακώθηκε ἀπό τὴν κακή ἐπιλογή τῶν ταινιῶν.
Οἱ ταινίες πού τελικά βρέθηκαν ἦταν ὅλες με-
τά τό 50, δηλαδή τὴν περίοδο τῆς παρακμῆς
τοῦ Γουάιλερ καί μόνο. "Ὁ συλλέκτης" καί τό
"Διακοπές στή Ρώμη" μπόρεσαν νά ξεχωρίσουν,
ἀπό τὰ ὑπόλοιπα φιλμ. Πάντως ἐπιβεβαίωσαν
τὴν ἤδη ἀρνητικὴ ἀποψή μου γι' αὐτόν τό σκη-
νοθέτη, πού σίγουρα ὑπερεκτιμήθηκαν καί οἱ
τεχνικές δυνατότητές του καί τό ταλέντο του
στή διεύθυνση τῶν ἦθοποιῶν.

Δέν ἔχουμε λοιπόν παρά νά περιμένουμε
τό ἐπόμενο Διεθνές Φεστιβάλ. Ἔχουμε ἕνα
χρόνο μπροστά μας γιά νά τό ἀναμορφώσουμε
καί νά τοῦ δώσουμε ἕνα σοβαρό ὑπόβαθρο. Γι'
αὐτό καί μεῖς θά ἐπανέλθουμε μέ πιό συγκε-
κριμένες προτάσεις.

Μ. Ἀκτσόγλου



Ἡ λέξη

ἑλληνική καί ξένη λογοτεχνία

22ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

'Εκτιμήσεις/ Οί ταινίες/ Τά βραβεία/ Τό κοινό/ Οί μικρού μήκους/ «Τό έργοστάσιο».

"Νά καταργηθεῖ ἢ νά ἀνανεωθεῖ σάν θε-
σμός ;" Ἄν ἔμπαινε ἡ ἐρώτηση αὐτή στά ἄτο-
μα πού παρακολούθησαν τή βδομάδα αὐτή τό
22ο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κιν/φου , τά μισά
θ' ἀπαντοῦσαν νά καταργηθεῖ, (διαπιστώνοντας
μέ μεγάλη τους λύπη τό "κάθε πέρου καί κα-
λύτερα"), τά ἄλλα μισά θά ἀπαντοῦσαν νά ἀ-
νανεωθεῖ, προτείνοντας διάφορους τρόπους.

Ποιός φταίει ὅμως γιά τήν ὄλη κατάστα-
ση; Ἡ ὀργανωτική ἐπιτροπή πού θεσπίζει δε-
λεαστικά ποσά γιά βραβεῖα; Οἱ δημιουργοί
τῶν ταινιῶν πού καθιέρωσαν (ίσως ἄθελά τους)
τό κενό ἀνάμεσα σ'αυτούς καί τούς θεατές, μέ
ἀποτέλεσμα νά γεννηθεῖ ἕνα "εἰδικό" κοινό
γιά τίς φεστιβαλικές ταινίες; Ἡ προκριμα-
τική ἐπιτροπή, πού ἄκόμα δέν καταλάβαμε μέ
ποιά κριτήρια προκρίνει τέλος πάντων τίς
ταινίες. Ἡ μήπως τό κοινό πού σάν μόνο μέ-
σο διαφωνίας του ἔχει τό "κράξιμο" ἀπό τόν
ἔξωστο.

Τό μεγάλο μας ἐνδιαφέρον γιά τόν κι-
νηματογράφο καί πιά εἰδικά γιά τό Φεστιβάλ
τῆς Θεσσαλονίκης, νά ποῦ κατάντησε : οἱ δη-
μιουργοί κάνουν ταινίες γιά νά κερδίσουν ἔ-
να βραβεῖο καί νά τίς δώσουν στή συνέχεια
στό ἐμπόριο, τό κοινό τίς ἀποδοκιμάζει μέ
τόν χειρότερο τρόπο, χωρίς νά ἔχει τήν ἀπαί-
τηση νάρθει σέ ἐπαφή μέ τούς δημιουργούς ὡ-
στε νά λύσει τίς τυχόν ἀπορίες του.

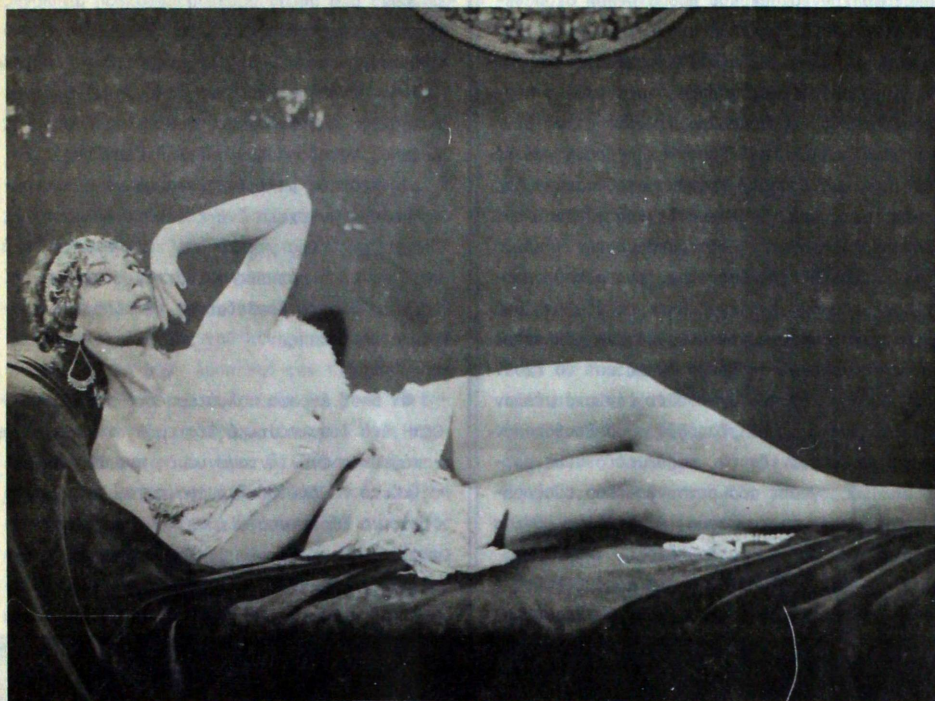
Φέτος ἔγινε μιὰ τέτοια προσπάθεια. Ὁρ-
γανώθηκαν συζητήσεις μέ τούς σκηνοθέτες, κρι-
τικούς, δημοσιογράφους, τό κοινό. Ἐάλεγα ὅ-
τι ἦταν ἀποτυχία, γιά δύο λόγους. Πρῶτα, γι-
ατί στίς συζητήσεις αὐτές ἐρχόταν τό 1/4 ὁ-
σων παρακολουθοῦσαν καθημερινά τίς προβολές,

δεύτερο, γιατί αἰσθανόσουνά πως βρίσκεσαι
σέ γενική συνέλευση τῆς Ε.Ε.Σ. (ὅπως πολύ σω-
στά εἰπώθηκε ἀπό κάποιον), διαπιστώνοντας
καί ἐπιβεβαιώνοντας ἔτσι, τήν ὑπαρξη τῆς
"κλίμακας" σ'αὐτό τό κύκλωμα.

Τό πρόβλημα δέν εἶναι σοβαρό, ἢ κι ἄν
εἶναι, λύνεται. Ἄν ὑπάρχει θέληση, ἡ προσπά-
θεια θάναι μικρή. Ἄς γίνεῖ τό '82 τό 1ο Φε-
στιβάλ Ἑλληνικοῦ Κιν/φου κι ὄχι τό 23ο. Νά
μὴν ὑπάρχει ἡ προκριματική ἐπιτροπή. Νά παί-
ζονται ὅλες οἱ ταινίες πού δηλώνουν συμμετο-
χή. Νά ὑπάρχει μιὰ (σωστή) κριτική ἐπιτροπή,
πού θά δίνει ὄχι χρηματικά βραβεῖα, παρά συμ-
βολικές διακρίσεις. Νά καθιερωθεῖ κι ἄλλος
φορέας πού θά κρίνει τίς ταινίες. Τό κοινό
(Κάποτε ὑπῆρχε. Γιατί καταργήθηκε; Μήπως
μόνο τά 9 ἢ 10 ἄτομα εἶναι ἱκανά νά κρίνουν;
Φυσικά ὄχι). Νά γίνεταῖ προσπάθεια τῶν δη-
μιουργῶν νά κάνουν ταινίες κατανοητές, ὡστε
νά μὴν κυριαρχεῖ ἡ ἰδέα τῆς "κουλτουριάρι-
κῆς ταινίας" (ἔτσι, ὄχι μόνο θά βελτιωθεῖ ἡ
ποιότητα τοῦ φεστιβάλ, ἀλλά θά μάθουμε νά
χρησιμοποιοῦμε σωστά καί ὀρισμένες λέξεις).
Ὁ θεατής μιλάει γιά "μυθοπλασία", "πειρα-
ματικό κινηματογράφο", "φαλικά σύμβολα", ἀγ-
νοώντας τίς λέξεις στήν οὐσία τους. Γιατί
λοιπόν ὅλα αὐτά ;

Ἄς ἐλπίσουμε πως αὐτά τά ἐρωτηματικά
δέν προβληματίζουν μόνο ἐμᾶς, ἀλλά κι αὐ-
τούς πού ἔχουν τήν μεγαλύτερη εὐθύνη πάνω
τους, κι ἄς εὐχηθοῦμε ἀπό τοῦ χρόνου νά πα-
ρακολουθοῦμε "Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κιν/φου",
κι ὄχι ἀπλά ἕνα σώμα μέ γνωστούς ἢ ἀγνω-
στους πρωταγωνιστές.

Κατερίνα Γρηγοριάδου



Ἡ Γεωργία Ζώη στὸν «Ἡλεκτρικὸ Ἄγγελο»

● Στὸ 22ο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου διαγωνίσθηκαν 12 ταινίες μεγάλου μήκους καὶ 14 μικρές. Τὸ κόσμητο τῆς προκριματικῆς κριτικῆς ἦταν ἰδιαίτερα ἄγριο (κόπη - καν 8 ταινίες μεγάλου μήκους καὶ 28 μικροῦ) μ' ἀποτέλεσμα νὰ μὴν ἔχουμε καὶ πάλι μιὰ συνολικὴ εἰκόνα τοῦ νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ ὀρισμένων περιπτώσεων του (ἐξ- ἄλλου ὀρισμένες ταινίες δὲν πρόλαβαν τὸ Φεστιβάλ, ὅπως οἱ «Ἀπέναντι, τοῦ Πανουσόπουλου πού χωρὶς φεστιβαλικές δάφνες ἔχει μιὰ παραδειγματικὴ διανομὴ γιὰ ταινία τοῦ νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου).

Ἐλπίζουμε τὸ θέμα τῆς προκριματικῆς νὰλυθεῖ στὸ ἐπόμενο φεστιβάλ καὶ ἂν τυχόν δὲν καταργηθεῖ (ὅπως πολὺ φοβόμαστε), τοῦλάχιστον νὰ δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ παίζονται ὅλες οἱ κομμένες ταινίες μέσα στὰ πλαίσια

τοῦ φεστιβάλ.

Παρά ὅμως τὸ παραπάνω κόσμητο, οἱ προβαλλόμενες ταινίες ἦταν ἀρκετὰ ἐνδεικτικές, γιὰ τὴ κατάσταση, τὴν ἐξέλιξη καὶ τίς τάσεις πού ἐπικρατοῦν μέσα στὸν νέο ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Κι ὅταν λέω "νέο" κυριολεκτῶ. Ἀπὸ τίς 12 ταινίες μεγάλου μήκους, οἱ 8 ἦταν πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετῶν (μερικοῦ τῶν ὁποίων δὲν εἶχαν κάνει οὔτε ταινία μικροῦ μήκους) καὶ οἱ 4 σχετικὰ νέων σκηνοθετῶν (Ζερβός, Ψαρρᾶς, Ρεντζῆς, Μαραγκός). Ὅλες οἱ ταινίες ἦταν ἀνεξάρτητες παραγωγές, μὲ συμμετοχὴ τοῦ Ε.Κ.Κ. σὲ 4 ἀπὸ αὐτές. Μία μάλιστα ταινία (τὰ Πέτροχημικά) χρηματοδοτήθηκε ἀπὸ τοπικὸ σύλλογο, γιὰ τὴν ἐπίλυση εἰδικῶν προβλημάτων τους.

4 ἀπὸ τίς διαγωνιζόμενες ταινίες ἦταν ντοκιμαντάρ: μιὰ ἐπικαύρων (Ἡ δίκη τῆς

χούντας), ένα είδος που έχει πέραση τα τελευταία χρόνια, αν και η σωστότερή του θέση είναι κατά τη γνώμη μου η τηλεόραση: μία αγωνιστική (Πετροχημικά), ένα είδος που σπανίζει όλο και περισσότερο: μία ταινία-πορτραίτο (Γιάννης Τσαρούχης), επίσης ένα είδος που η θέση του είναι η τηλεόραση: και τέλος μία ταινία πάνω στην προετοιμασία μιας παράστασης από το θέατρο Τέχνης (Πρίν από την παράσταση). "Αν εξαιρέσουμε την πρώτη ταινία, όλες οι άλλες είχαν μία μικρή προσέλευση κόσμου, ενώ θεωρήθηκε σκάνδαλο ή βράβευση των Πετροχημικών, που έγινε μάλλον με συναισθηματικά κριτήρια. "Όπως και να έχουν τα πράγματα έγινε φανερό ότι εάν στο μέλλον διατηρηθούν τα βραβεία, δεν μπορεί ντοκιμανταίρ να συναγωνίζονται μαζί με ταινίες μυθοπλασίας, γιατί πρόκειται για δύο διαφορετικά είδη κινηματογράφου, με τελείως άνισα κοστολόγια και τρόπο δουλειάς.

"Έξι από τις υπόλοιπες ταινίες διεκδικούν το τίτλο του ρεαλιστικού αφηγηματικού κινηματογράφου. "Όστόσο υπάρχουν αρκετές διαφοροποιήσεις: 3 από τις ταινίες κινιούνται μέσα στα καθιερωμένα πλαίσια του λαϊκοπολιτικού κινηματογράφου (Τό έργοστάσι; Μάθε παιδί μου γράμματα; "Ιστορίες μιας κερήθρας), μία τόν αρνείται για να κάνει όμως ούσιαστικά ένα "σοσιαλιστικό ρεαλισμό του περιθώριου" (Σουβλίστε τους) και δύο άλλες, αν και κινιούνται μέσα στα πλαίσια της παραδοσιακής μυθοπλασίας, διακρίνονται για το στυλιζάρισμα και το προσωπικό μορφικό τους ύφος (Τόν καιρό των Έλλήνων, "Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινού").

"Όσο για την καθαρά πρωτοπορευτική δόξα, φέτος είχαμε μόλις και μετά βίας 2 ταινίες: την παρεξηγημένη "Στήν αναπαυτική μεριά", μία ταινία πρόκληση στη μυθοπλασία (αν και αποτυχημένη κατά τη γνώμη μου να λειτουργήσει από ένα σημείο κι έπειτα) και τόν "Έρμαφρόδιτο". Ηλεκτρικό Άγγελος, όπου οι πειραματισμοί του θ. Ρεντζή των προηγούμενων του ταινιών, ενσωματώνονται σε μία διαφορετική φόρμα, πιο προσιτή στο πλατύ κοι-

νό (αν και η ταινία αυτή είναι κατά τη γνώμη μου μία άπισθοδρομηση σε σχέση με τις προηγούμενες του σκηνοθέτη, ήταν ίσως η πιο ενδιαφέρουσα μαζί με "Τόν καιρό των Έλλήνων, του Παπαστάθη - χωρίς να θέλουμε να θέσουμε και άλλες ενδιαφέρουσες δουλειές, κύρια της Λιάππα, του Βερνίκου και του Βερνίτση).

Για τις μικρού μήκους ταινίες αφιερώνουμε στή συνέχεια ένα ειδικό κεφάλαιο. "Ας δούμε όμως τώρα μερικά από τα παρασκηνιακά και τις σκοπιμότητες αυτού του φεστιβάλ. Καί πριν απ' όλα τα βραβεία και τό ρόλο της κριτικής επιτροπής.

● "Όπως έγγραφα παλιότερα στο περιοδικό ΟΘΟΝΗ ένα διαγωνιστικό Φεστιβάλ αναπαράγει αναπόφευκτα έναν ανταγωνισμό, που δε βοηθάει τό κοινό να δει ότι σκοπός αυτού του θεσμού είναι να δώσει μία εικόνα του ελληνικού κινηματογράφου, να τόν βοηθήσει και να τον προβάλλει και όχι να βραβεύσει τις "καλύτερες" προσάθειες, καταδικάζοντας έτσι συχνά μη-βραβευμένες ταινίες στήν αφάνεια. "Αλλά ακόμη και σ' ένα τέτοιο Φεστιβάλ ή κριτική επιτροπή μπορεί να παίξει ένα θετικό ρόλο, μόνο αν διαφοροποιηθεί από τόν κλασσικό ρόλο που της αναθέτουν, κάνοντας ένα απολογισμό των διαφόρων τάσεων που είδαμε στο Φεστιβάλ αναλύοντας τά προβλήματα που υπάρχουν και επαινώντας τις πιο αξιολογες δουλειές.

Τίποτα τέτοιο βέβαια δε διακρίνει τις έκδοτες κριτικές επιτροπές του Φεστιβάλ, που ο ρόλος τους τά τελευταία χρόνια είναι να συμβιβάζουν τις διάφορες τάσεις και ανάλογα με τά διάφορα μαγειρέματα να μοιράζουν τά βραβεία. Μ' άλλα λόγια οι ταινίες βραβεύονται ή αποκλείονται κάτω από τυχαίες συγκυρίες ψήφων, προσωπικών γούστων, πιέσεων και ανταλλαγών - και ποτέ κάτω από μία γενική αισθητική και ιδεολογική οπτική.

"Η φετινή χρονιά δε θα μπορούσε να ήταν εξαίρεση και ο απολογισμός των βραβείων μαρτυρά τήν πλήρη αυθαιρεσία της επιτροπής αλλά και τά μαγειρέματα που έγιναν. Πριν ακόμη από τήν έναρξη του Φεστιβάλ τά διάφορα

"προγνωστικά" Ξφερναν φαβορί τήν ταινία τής Λιάππα. Έντοίους άναρωτιέμαι πώς είναι δυ-
νατόν σ' ένα Θεστιβάλ πρωτοεμφανιζόμενων ται-
νιών, νά υπάρχουν από πρίν προγνωστικά. Στήν
ούσία πρόκειται γιά μιά καλυμένη διαφημιστι-
κή καμπάνια, πού δέν μ' ενδιαφέρει άν γίνε-
ται έν νώψει ή όχι τοϋ δημιουργοϋ.

"Όπως όμως κι άν είχαν τά πράγματα, ή
έν λόγω καμπάνια δέν άπέδωσε. Καί είδα-
με τελικά ότι τό βραβείο καλύτερης ται-
νίας τό πήρε τό "Έργοστάσιο", κάτω από
τήν πίεση άλλων παραγόντων, πού θέλουν νά
πλασάρουν τό είδος τοϋ κινηματογράφου τοϋ
Ψαρρά σάν τή μόνη λύση γιά τόν κινηματογρά-
φο μας. ("Άν καί τό πιό τίμιο θά ήταν νά ε-
παιρναν υπό τήν προστασία τους τό "Μάθε παι-
δί μου γράμματα"). Κι όλοι θά έμεναν ίκανο-
ποιημένοι μέ τούτη τή βράβευση (έκτός από τή
Λιάππα), άν ή κριτική έπιτροπή δέ μοίραζε
τό Α' βραβείο στό "Πετροχημικά", ένα σίγουρα
ένδιαφέρον ντοκιμαντάρι, αλλά πού ό μόνος

λόγος τής βράβεισής του ήταν γιά νά πάρει
πίσω τά χρήματά του ό σύλλογος - παραγωγός
τής ταινίας (λές κι ό ρόλος τής έπιτροπής
είναι φιλανθρωπικός !).

Άφού ή κριτική πίστεψε ότι έδωσε τή
μερίδα τοϋ λόντος στό Ψαρρά, άρχισε νά βο-
λεύει τούς υπόλοιπους. Στή Λιάππα έδωσε τό
βραβείο τοϋ πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη (έ-
να βραβείο πού κανονικά θά έπρεπε νά πάρει
ό Βεργίτης), καί στόν Παπαστάθη τά βραβεία
σκηνοθεσίας καί σεναρίου (όχι άδικα). Τέλος
γιά νά μείνουν όλοι ίκανοποιημένοι έδωσε
στόν Ρεντζή μιά τιμητική διάκριση (πού κανο-
νικά θά έπρεπε νά δοθεί σέ κάποια ταινία μι-
κρού μήκους) καί στόν Βεργίτη τό ίδιο ένα
άλλο βραβείο παρηγοριάς (πολύ σωστά οί δύο
σκηνοθέτες άρνήθηκαν νά πάν νά πάρουν τά
βραβεία, άποφεύγοντας τίς γελοίες δηλώσεις,
άλλων συναδέλφων τους, πού τό μόνο πού κατά-
φεραν ήταν νά γελοιοποιηθούν οί ίδιοι).

Καί μιά άκόμη λεπτομέρεια : ή κριτική

- Το βραβείο ταινίας μεγάλου μή-
κους 1.200.000 δραχμές μοιρά-
στηκε: α) στον παραγωγό Τάσο Ψαρρά
για τήν ταινία "Το εργοστάσιο" με
500.000 δραχμές, β) στον παραγωγό
Αγροτικός Σύλλογος Νεοχωρίου για
τήν ταινία "Πετροχημικά - καθεδρι-
κές τής ερήμου" με 500.000 δραχμές
καί από 100.000 δραχμές στους σκη-
νοθέτες των παραπάνω ταινιών Τάσο
Ψαρρά καί Στάθη Κατσαρό - Γιώργο
Σηφιάνο.

- Βραβείο σκηνοθεσίας ταινίας με-
γάλου μήκους (250.000 δραχμές) στο
Λάκη Παπαστάθη για τήν ταινία "Τόν
καιρό των Ελλήνων".

- Βραβείο σκηνοθεσίας ταινίας με-
γάλου μήκους πρωτοεμφανιζόμενου
σκηνοθέτη (150.000 δραχμές) στη
Φρίντα Λιάππα για τήν ταινία "Οι δρό-
μοι τής αγάπης είναι νυχτερινοί".

- Βραβείο ερμηνείας γυναικείου ρό-
λου ταινίας μεγάλου μήκους (100.000
δραχμές) μοιράστηκε α) στη Μίρκα
Παπακωνσταντίνου για τήν ταινία "Οι
δρόμοι τής αγάπης είναι νυχτερινοί"
καί β) στην Άννα Ματζουράνη για τήν
ταινία "Μάθε παιδί μου γράμματα".

- Βραβείο ερμηνείας ανδρικού ρό-
λου ταινίας μεγάλου μήκους (100.000
δραχμές) στο Βασίλη Διαμαντόπουλο
για τήν ταινία "Μάθε παιδί μου γράμ-
ματα".

- Βραβείο φωτογραφίας ταινίας με-
γάλου μήκους (100.000 δραχμές) στο
Νίκο Σμαραγδή για τήν ταινία "Οι δρό-
μοι τής αγάπης είναι νυχτερινοί".

- Βραβείο μουσικής ταινίας μεγά-
λου μήκους (100.000 δραχμές) στους
Δημήτρη Λεκκα καί Δημήτρη Παπαδη-
μητρίου για τήν ταινία "Ηλεκτρικός
αγγελος".

- Βραβείο σεναρίου ταινίας μεγά-
λου μήκους (200.000 δραχμές) στο
Λάκη Παπαστάθη για τήν ταινία "Τόν
καιρό των Ελλήνων".

- Το βραβείο σκηνογραφίας - ενδυ-
ματολογίας (100.000 δραχμές) α)
στους Σταμάτη Τσαρουχά, Άγγελική
Μαραγκού καί Σταυρούλα Φασσέα για
τά σκηνικά τής ταινίας "Μάθε παιδί
μου γράμματα" καί β) στο Νίκο Πολίτη
για τα κοστούμια στην ταινία "Τόν και-
ρό των Ελλήνων".

- Το βραβείο μοντάζ ταινίας μεγά-
λου μήκους (100.000 δραχμές) μοιρά-
ζεται α) στον Τάκη Γιαννοπουλο για
τήν ταινία "Οι δρόμοι τής αγάπης είναι
νυχτερινοί" καί β) στο Βαγγέλη Γούσια
για τήν ταινία "Τόν καιρό των Ελλή-
νων".

- Βραβείο ταινίας μικρού μήκους με
επιστομικό μυθο (150.000 δραχ.) στη
Μαρία Νικολακοπούλου για τήν ταινία
"Μία θέση στό παράθυρο".

- Βραβείο ταινίας μικρού μήκους
ντοκιμαντέρ (150.000 δραχμές) στο
Νίκο Γραμματικόπουλο για τήν ταινία
του "Η Ακρόπολη σε τροχούς".

- Βραβείο ταινίας μικρού μήκους με
κινούμενα σχέδια (150.000 δραχ.)
στους Ιορδάνη καί Νέστα Ανανιάδη για
τήν ταινία τους "Κύκλος".

- Τρίτο ειδικό βραβείο (50.000 δρα-

χμές) στο Νίκο Καλογερόπουλο για
τήν ερμηνεία του στο δευτερο ανδρι-
κό ρόλο στην ταινία "Μάθε παιδί μου
γράμματα".

- Δεύτερο ειδικό βραβείο με 50.000
δραχμές στη Ρηνιώ Παπανικόλα για τή
μουσική επιμέλεια τής ταινίας "Ιστορι-
ες μιας κερήθρας".

- Πρώτο ειδικό βραβείο (50.000
δραχμές) στο Νίκο Βεργίτη για τήν
επιλογή τού θέματος καί τήν ευαισθη-
σία στην αντιμετώπιση τού στην ταινία
του "Ιστορίες μιας κερήθρας".

- Α' τιμητική διάκριση συνοδευόμε-
νη από 150.000 δραχμές (τού βραβεί-
ου ταινίας μικρού μήκους πειραματι-
κού κινηματογράφου που δεν απονε-
μήθηκε) στο Θανάση Ρεντζή για τήν
ταινία του "Ηλεκτρικός αγγελος", που
επίσης κινείται στο χώρο τού πειραμα-
τικού κινηματογράφου.

- Β' τιμητική διάκριση συνοδευόμε-
νη από 100.000 δραχμές (τού βραβεί-
ου ηχοημίας, που δεν απονεμήθηκε)
στο Σάκη Μανιάτη, για τή φωτογραφία
καί μοντάζ τής ταινίας "Γριν από τήν
παράσταση".

- Γ' τιμητική διάκριση στο Θ. Θεο-
δοσόπουλο για τήν ταινία του "Η δική
της χούφτας", εκτιμώντας τήν προ-
βληματική καί έρευνα πάνω στο θέμα
του.

- Το βραβείο Γιάννη Βελλίδη για νέο
σκηνοθέτη ταινίας μικρού μήκους ηλι-
κίας κάτω των 30 ετών στην Ελένη
Αλεξανδράκη για τήν ταινία "Έτρι-
ζα".

έπιτροπή δέν έδωσε βραβεΐο ήχοληψίας, ένώ τουλάχιστον 3 ταινίες ήταν φαβορί : "Ίστο - ρίες μιάς κερήθρας", "Μάθε παιδί μου γράμματα, καί "Τόν καιρό τών Έλλήνων,, Οί λόγοι (πέρα από τήν άναρμοδιότητα του μεγαλύτερου μέ - ρους τής έπιτροπής) ήταν πολύ άπλοί : ή φασα - ρία πού γίνεται στό Φεστιβάλ καί οί κακές συνθηκές προβολής. Είναι παράλογο νά ύπαρ - χει βραβεΐο ήχοληψίας καί τό Φεστιβάλ νά μήν είναι σέ θέση νά προβάλλει τίς ταινίες κάτω από άριστες συνθηκές!

● Είναι τό κοινό του φεστιβάλ καί ιδιαί - τερα τό κοινό του έξώστη, ένα άμερόληπτο κοινό, όπως θέλει νά τό παρουσιάζει μερίδα τύπου καί σκηνοθετών (ή όπως τό ίδιο ύπερα - σπίζει τόν έαυτό του); Φοβάμαι πώς όχι. Τό κοινό του Φεστιβάλ τής Θεσσαλονίκης έπαιξε ένα άποφασιστικό ρόλο τά τελευταία χρόνια τής χούντας, όπου κυριολεκτικά έδιωξε τούς εκπροσώπους του έλληνικού έμπορικού κινημα - τογράφου από τό Φεστιβάλ, αλλάζοντας έτσι τό χαρακτήρα τής εκδήλωσης. Τά πρώτα χρόνια τής μεταπολίτευσης άγωνίσθηκε γιά τή διαμόρ - φωση ενός πιό δημοκρατικού καταστατικού, μέ - σα από τίς δύο έπιτροπές θεατών καί άλλων εκδηλώσεών του. Η άγωνιστική όμως έποχή πέ - ρασε καί τό κοινό τής Θεσσαλονίκης δείχνει ότι δέ θέλει νά προσαρμοσθεΐ σέ μιά νέα έ - ποχή πραγμάτων. Κατεχόμενο από μιά κατά τή γνώμη μου λάθος νοοτροπία, κληρονομιά του παρελθόντος, καταχειροκροτεΐ τό πρώτο σύνθη - μα, τό πρώτο δημαγωγικό λόγο πού θ' άκουσθεΐ (άν καί εύτυχώς τά φετινά κρούσματα ήταν πολ - ύ λίγα) καί καταγιουχαΐζει οποιαδήποτε ται - νία ξεφεύγει από τά παραδοσιακά αφηγηματικά πλαίσια (έκτός καί άν πρόκειται γιά δουλειά καταξιωμένου καί γνωστού σκηνοθέτη). Λυπά - μαι πού τό λέω, αλλά τό κοινό του Φεστιβάλ είναι ένα μάλλον συντηρητικό κοινό, πού έρ - χεται στό Φεστιβάλ μέ ήδη προδιαγραμμαμένες διαθέσεις, ανάλογα μέ τό τί φημολογεΐται



«Στήν άναπαυτική μεριά»

γιά μιά ταινία ή τό ποιός είναι ό σκηνοθέ - της. (Άλλοιώς δέν εξηγείται πώς είναι δυνα - τόν νά γιουχαΐρεται μιά ταινία από τό πρώτο πεντάλεπτο της, όπως συνέβη μέ τήν άτυχη ταινία του Σπετσιώτη "Στήν άναπαυτική μεριά") Παράλληλα τό κοινό αυτό δέ μπορεί νά δεχτεΐ οποιαδήποτε ταινία τό προκαλεΐ κατά κάποιο τρόπο, είτε γιατί είναι "δυσνόητη", είτε γιατί ή φόρμα της είναι άκρως αντι-αφηγημα - τική. Αυτό πού δέ μπορεί νά καταλάβει τό κοινό τής Θεσσαλονίκης είναι ότι κάθε νέα ταινία στό Φεστιβάλ (έφόσον παίζεται γιά πρώτη φορά καί τυπικά κανένας δέν τήν έχει δεΐ) είναι ένα στοίχημα· ένα στοίχημα πού βάζει ό κάθε θεατής μέ τά χρήματά του καί τήν ώρα πού χάνει, εάν ή ταινία δέν του ά - ρέσει. Καί τό κοινό τής Θεσσαλονίκης δέ ξέ - ρει νά χάνει· δέ θέλει νά παραδεχτεΐ ότι κά - που ύπάρχουν μερικοί πού κάνουν ταινίες γιά προσωπική τους εύχαρίστηση, χωρίς νά τό παίρνουν ύπόψη του. Καί άν στά ντοκιμαν - ταιρ κρατά μιά σωστή θέση (οί μη ένδιαφερό - μενοι ένγκαταλείπουν τήν αίθουσα ύστερα από τό πρώτο τέταρτο), ξεσπά τή μανία του στίς άτεχνες ταινίες ή τίς άκρα πειραματικές.

Τό Ξαναλέμε λοιπόν : τό κοινό του Φε - στιβάλ δέ δέχεται ταινίες -προκλήσεις. " Ας τό έχουν ύπόψη τους όσοι στό μέλλον θέλουν νά φέρουν τίς ταινίες τους στό Φεστιβάλ.

ΤΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Ἡ φετινὴ χρονιά ἦταν τελειῶς ἀπογοητευτική γιὰ τίς ταινίες μικροῦ μήκους. Μιλάω βέβαια γιὰ τίς ταινίες πού προβλήθηκαν στό Θεστιβάλ, γιατί ἡ προκριματική ἐπιτροπή (ἄξια τοῦ ρόλου πού τῆς ἀνέθεσαν) ἔκοψε τίς 24 ἀπό τίς 38 ταινίες πού ὑποβλήθηκαν, μέ ἀποτέλεσμα νά μήν ἔχουμε μιὰ συνολική εἰκόνα τῶν ταινῶν μικροῦ μήκους. Γιά μιὰ ἀκόμη φορά θά τό ξαναεπαναλάβω: εἶναι σ' ἄλλους γνωστό ὅτι οἱ σκηνοθέτες τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους εἶναι εἴτε πρωτοεμφανιζόμενοι σκηνοθέτες, εἴτε ἄτομα πού μόλις τώρα ἀρχίζουν νά κατακοῦν τά ἐκφραστικά μέσα τοῦ κινηματογράφου (μέ ἐξαίρεση 2-3 ἐπαγγελματίες πού ἐμφανίζονται κάθε χρόνο κύρια στά ντοκιμανταίρ). Εἶναι παράλογο λοιπόν ἡ ταινία μικροῦ μήκους νά κρίνεται μέ τά ἴδια "ἐπαγγελματικοκαλλιτεχνικά" κριτήρια πού κρίνεται ἡ μεγάλη. Πολύ περισσότερο ὅταν οἱ δημιουργοί τους δέν ἔχουν ἄλλο χῶρο προβολῆς ἐκτός ἀπό τή Θεσσαλονίκη καί τή Δράμα (ἐκεῖ πολύ σωστά ἔχει καταργηθεῖ ἡ προκριματική). Οἱ ταινίες μικροῦ μήκους θά πρέπει νά παίζονται χωρίς πρόκριση καί γιὰ νά μή δημιουργηθεῖ κανένα πρόβλημα μέ τό χρηματικό βραβεῖο πού θεσπίστηκε (καί τό ὅποιο μοιράζονται ὅλοι οἱ συμμετέχοντες - αὐτό ἴσως νά ἐξηγεῖ, τό φετινό ἄγριο κόψιμο), ὡς βραβεύονται ὁσες κρίνει μιὰ ἐπιτροπή ὅτι πληροῦν ὁρισμένα κριτήρια τεχνικῆς καί αἰσθητικῆς ἀριότητος (ἀνεξάρτητα ἀπό τό ποίεις θά βραβεύονται ἀπό τήν κριτική ἐπιτροπή). Ἄλλωῶς τό Θεστιβάλ θά ὀδηγεῖται ἐκεῖ πού ὀδηγήθηκε (ἠθελημένα ἄραγε;) φέτος: στό νά ἀποτελεῖ ἕνα κλειστό χῶρο, ὅπου θά διαγωνίζονται ἤδη διαπιστευμένοι σκηνοθέτες (10 ἀπό τοὺς 14 σκηνοθέτες ταινιῶν μικροῦ μήκους ἦταν ἤδη γνωστοί ἀπό προηγούμενες δουλειές) καί ἕνα-δύο

πρωτοεμφανιζόμενα "ταλέντα-ἐξαίρεσεις" (ἡ Ἐλένη Ἀλεξανδράκη γιὰ παράδειγμα πού πολύ σωστά πῆρε τό βραβεῖο Βελίδη γιὰ τό φίλμ "Ἐτριζα"). Ὅσο δέ γιὰ κείνους πού θά θέλουν νά δοῦν τήν πραγματική εἰκόνα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, δέ θάχουν παρά νά περιμένουν κάποια ἐκδήλωση τῶν "κομένων" ταινιῶν ἢ τό Θεστιβάλ τῆς Δράμας (πράγμα πού ἤδη ἔγινε στήν Ἀθήνα μέ πρωτοβουλία τοῦ Κ.Α.Ε.Κ.).

Φέτος ὁ κανονισμός τοῦ Θεστιβάλ εἶχε ὁρισμένες καινοτομίες. Θεσπίστηκαν 4 βραβεῖα γιὰ ἀνάλογα εἶδη κινηματογράφου: ντοκιμανταίρ, μυθοπλασίας, κινουμένων σχεδίων καί πειραματικοῦ κινηματογράφου. Ἡ διαίρεση αὐτή ἴσως νά εἶναι μιὰ πρόδοος σχετικά μέ τόν προηγούμενο κανονισμό, γιατί γιὰ πρώτη φορά γίνεται κατανοητό ὅτι δέν μπορεῖ μιὰ πειραματική ταινία γιὰ παράδειγμα νά κρίνεται μέ τά ἴδια κριτήρια ἐνός περιγραφικοῦ ντοκιμανταίρ. Ἀπό τήν ἄλλη ὅμως μιὰ τέτοια διαίρεση δέν παίρνει ὑπόψη τῆς τίς ἐνδιάμεσες περιπτώσεις ταινιῶν, ὅπου εἶναι δύσκολη ἡ κατάταξή τους σ' ἕνα εἶδος (οἱ "Γυναῖκες στήν ἐξορία" γιὰ παράδειγμα δέν εἶναι οὔτε ντοκιμανταίρ, οὔτε ταινία μυθοπλασίας. "Τά φαντάσματα τῆς ἐλευθερίας" μπορεῖ νά χαρακτηρισθοῦν πειραματική ταινία, ἀλλά καί μυθοπλασίας καί πάει λέγοντας). Ταυτόχρονα εἶναι δυνατό μιὰ κατηγορία ταινιῶν νά μήν ἔχει καμιά ἀξιόλογη ταινία καί μιὰ ἄλλη κατηγορία πολλές. Ἐπομένως καί πάλι ἡ καλύτερη λύση εἶναι ἡ βράβευση τῶν ταινιῶν ἀνεξάρτητα τοῦ εἶδους τους, ἀλλά παίρνοντας ὑπόψη τίς ἰδιομορφίες τῆς κάθε κατηγορίας κινηματογράφου.

Ἄς δοῦμε τώρα τίς ταινίες. Ἐντύπωση προκάλεσε ὁ μεγάλος ἀριθμός κινουμένων σχε-

δίων. Όταν σέ πάνω από 60 χρόνια ελληνικού κινηματογράφου έχουμε μόλις καί μετά βίας 20 κινούμενα σχέδια, τότε 4 κινούμενα σχέδια σέ μιá χρονιά είναι σίγουρα πολλά (ή ύπαρξη του ειδικού βραβείου δέν είναι άσχετη μέ τόν αριθμό αυτό). Η ταινία πού μονοπάλησε τά χειροκροτήματα καί τά βραβεΐα ήταν "Ο κύκλος" του 'Ιορδάνη 'Ανανιάδη, πού έχει στό ένεργητικό του ήδη άλλα δύο κινούμενα σχέδια ("Πανδαισία" καί "Ζάχος ο Μαζόχας"). Ο κύκλος του τίτλου είναι ο κύκλος τής ζωής καί ταυτόχρονα όλοι οί θεομοί μέσα στους όποιους βρίσκεται δέσμιος ο σημερινός άνθρωπος, από τή στιγμή τής γέννησής του μέχρι καί τό θάνατό του. Η ταινία περιέχει μερικά έξυπνα γκάγκ καί ιδέες, ένα καλό έπαγγελματικό σκίτσο (δν καί άπλό σέ σχέση μέ τίς παλιότερες δουλειές του 'Ανανιάδη), παρόλα αυτά όμως βρίσκεται πολύ πιό πίσω από πλευρās κινηματογραφικής γραφής καί αναζήτησης, από άλλα θεματικώς αντίστοιχα ελληνικά κινούμενα σχέδια ("Σαστ." του Μαργακοϋ, "Γραμμή").

Αντίθετα μέ τόν 'Ανανιάδη, οί Μάρκος Χολέβας καί Στέλλα Τσίκρα στόν "Έπίσημο προσκεκλημένο" τους, μπορεί νά ύστεροϋν σέ δεξιοτεχνία, αλλά είναι πιό τολμηροί σέ σύλληψη, μιá καί προσπαθοϋν νά αποδώσουν μέ πλαστελίνη ένα θέμα, πού ταιριάζει καλύτερα νά γίνει μέ τήν παραδοσιακή μέθοδο (όπως τό απέδειξε "Ο περίπατος" του Στασινού). Η ταινία βέβαια δέν ολοκληρώνει τίς προθέσεις της, μιá καί μόλις μετά βίας βγάζει τό θέμα της, άποτελεΐ όμως μιá αξιόλογη προσπάθεια νιά τή δημιουργική χρήση τής πλαστελίνης στά κινούμενα σχέδια, πού βρίσκεται κατά παρασάγγες μακριά από τήν πρώτη αντίστοιχη (καί άποτυχημένη) άπόπειρα τής ομάδας ("5.684 karre").

Πιστεύουμε ότι ένας από τούς σκοπούς του Φεστιβάλ θά έπρεπε νά είναι ακριβώς, ή παρότρυνση άνάλογων προσπαθειών καί ότι τελείως άδικα ή ταινία αυτή δέν πήρε έστω καί μιá μνεΐα.

Η "Βροχούλα" του 'Αντώνη Σακελλαρίου

δέν είναι τίποτ' άλλο από μιá ιδέα (ή ταινία έξάλλου κρατάει μόλις δύο λεπτά!), μέ έντονα τά έρασιτεχνικά χαρακτηριστικά. Ίσως ή παρουσία της στό Φεστιβάλ νά τήν άδικεί (τό φορμά του σουπερ-8 τής πηγάνει καλύτερα), ωστόσο ο δημιουργός της δέν είχε καμιά φιλόδοξη πρόθεση πέρα από τό νά πειραματιστεί μέ τόν πιό άπλό τρόπο πάνω στίς δυνατότητες τών κινουμένων σχεδίων (καθώς καί τίς δικές του). "Οί τρεις άμαρτίες" τέλος του Γιώργου Καβάγια είναι ή προηγούμενη ταινία εις τό τριπλούν : ή ταινία άποτελεΐται από τρεις χιουμοριστικές ιστορίες στήν παράδοση τής γελοιογραφίας "χωρίς λόγια", σκιταρισμένες μέ ένα πολύ άπλό άχρωμο σκίτσο. Μπορεί βέβαια νά προκαλοϋν τό γέλιο, αλλά όλα μοιάζουν λές καί ο ελληνικός κινηματογράφος δέν έκανε κανένα βήμα από τήν εποχή του Πολενάκη καί τής ταινίας του "Ο Ντούτσιε άφηγείται" (1943).

Σέ αντίθεση μέ τά κινούμενα σχέδια ή παραγωγή τών ντοκυμανταίρ ήταν πολύ φτωχή. Τρεις όλο κι όλο ταινίες, χωρίς καμιά αισθητική διαφορά ή μιá από τήν άλλη, πού κινούνται στό γνωστά πλαίσια του κινηματογράφου - ρεπορτάζ, ενός κινηματογράφου πού ή θέση του είναι σήμερα στήν Τηλεόραση καί όχι σ' ένα κινηματογραφικό Φεστιβάλ. Η 'Ακρόπολη σέ τροχούς" του Ν. Γραμματικόπουλου είναι μιá έξυπνη παρουσίαση (καί τεχνικά άρτια) του ράλλυ- 'Ακρόπολης, "Υπό τήν προστασία του κράτους" του Γ. 'Αναστασιάδη είναι μιá τυπική αγωνιστική ταινία μέ θέμα τίς περιπέτειες ενός σωματείου ψαράδων στή Χαλάστρα Θεσσαλονίκης καί ο "Αμβρακικός: αύτός ο βιότοπος" του Γ. Μπελεσιώτη ένα κουνότυπο πληροφοριακό ντοκυμανταίρ νιά τή γαριδοκαλλιέργεια στόν 'Αμβρακικό.

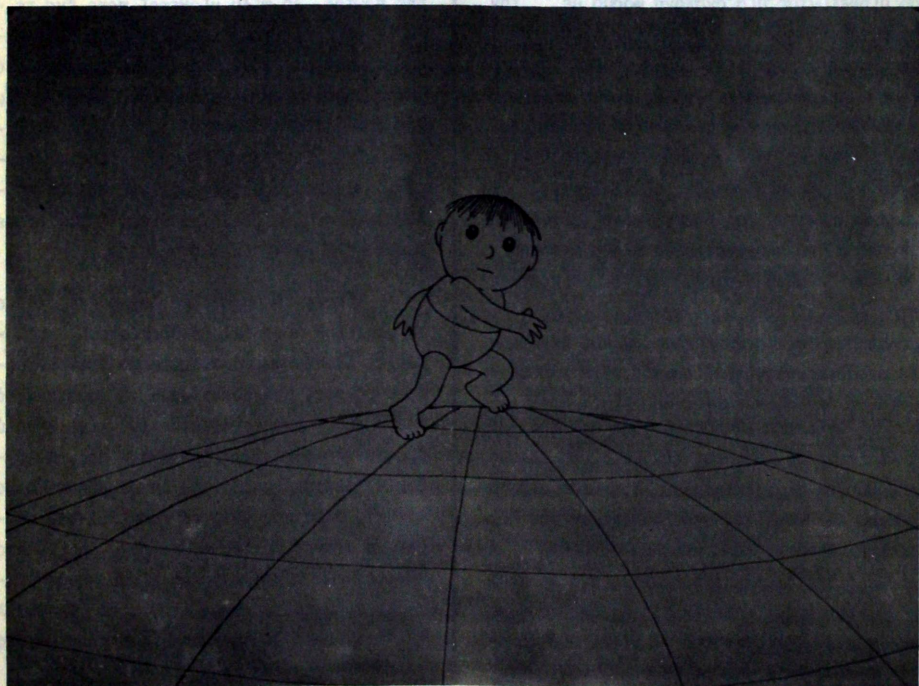
Φτωχή ήταν καί ή παρουσία τών πειραματικών ταινιών (νι' αυτό φρόντισε ιδιαίτερα ή προκριματική έπιτροπή : τέλος πάντων είναι παράλογο νά θεσπίζεται βραβεΐο γιά πειραματική ταινία μικροϋ μήκους καί ή προκριματική νά κόβει τίς άνάλογες ταινίες, ξεετάζοντας τες βέβαια μέ τά ίδια κριτήρια

μέ τις υπόλοιπες!) Στις "Μεταστάσεις" ο Δημήτρης Αρβανίτης συνεχίζει τον πειραματικό δρόμο που άνοιξε πέρσι με την ταινία του για τον "Κακουλίδη". Το ομώνυμο έργο του Ξενάκη "εικόνογραφείται" κινηματογραφικά μέσα από μια άφηρημένη σύνθεση, που πέρα από ότιδήποτε άλλο, είναι ένα τεχνικό επίτευγμα- Ώστόσο ή ενδιαφέρουσα αυτή δουλειά δεν πήρε κανένα απολύτως βραβείο, πληρώνοντας τα "μπαλώματα" της κριτικής έπιτροπής, που έδωσε βραβείο πειραματικής ταινίας μικρού μήκους στον "Ηλεκτρικό Άγγελο" (ταινία που διαρκεί μόλις 90').

Ώπογοητευτική ήταν αντίθετα ή ανάλογη προσπάθεια του Δημήτρη Μαυρίκιου ("Πολεμώντα", "Στό δρόμο του Λαμόρε"), στην ταινία "Τά φαντάσματα της έλευθερίας", κινηματογραφική απόδοση του ομώνυμου ποιήματος του Μάρκου Μέσκου. Ώ Μαυρίκιος δεν πέφτει στην παγίδα της εικόνογράφησης του ποιήματος (πράγμα εξέχλου που είναι αδύνα-

τον), αλλά παράλληλα άποτυχαίνει (ή δέν μās πείθει) στό νά δημιουργήσει μιá ανάλογη κινηματογραφική φόρμα, που νά άποδίδει τή φόρμα και τό λόγο του ποιήματος. Τά στατικά κάδρα τής ταινίας κάλιστα θά μπορούσαν νά ύπάρξουν αυτόνομα, χωρίς τό ποίημα (μέ τή συνοδεία μόνο τής μουσικής), πράγμα όμως που σημαίνει ότι ο προφορικός λόγος σέ τούτο τό φίλμ είναι μιá καθαρή παραβίαση, μιá έξωθεν επέμβαση πάνω στό υπόλοιπο φιλμικό ύλικό (μέθοδος τήν όποία προστρέχουν πολλοί σκηνοθέτες του πειραματικού κινηματογράφου, αλλά που μέ βρίσκει άσύμφωνο).

Ώς περάσουμε τώρα στις καθαρά ταινίες μέ μυθοπλασία. Στην "Κατάκτηση τής πηγής" ο Φοΐβος Κωνσταντινίδης μās δίνει τήν καθιερωμένη πλέον σάτιρά του, μέ τή μόνη όμως διαφορά ότι κάθε χρονιά είναι και χειρότερος. Τούτη ή ιστορία τών φουστανελάτων που διεξάγεται σ'ένα σύγχρονο ντεκόρ



μπορεί στιγμές να προκαλεί τό γέλιο, όμως ή σώνει καί καλά είσαγωγή τής πολιτικής άλλγορίας, δέ διαχωρίζει τήν ταινία από τό επίπεδο μιάς σχολικής σατιρικής παράστασης ή ενός επιθεωρησιακού νουμερου. Πολύ πιό πετυχημένη είναι στο πρώτο της μέρος ή κωμωδία "Γελοιογραφία" του Κ. Κεκεμένη μέ τίς περιπέτειες ενός πλασιέ στους δρόμους τής Αθήνας, αν καί αυτό πού κρατάει τήν ταινία είναι ή έρμηνεία του Κ. Τσάκωνα. "Όταν όμως κι έδω ή ταινία αποκτά πρός τό τέλος άσυνήθιστες άλλγορικές διαστάσεις χάνει τό παιγνίδι, γιατί μπαίνει σέ χώρους, πού είναι έξω από τίς δυνατότητες του σκηνοθέτη.

Ό Βαγγέλης Δημητρίου δέ χρειάζεται τήν πολιτική άλλγορία γιά νά μιλήσει καί ή ταινία του "Γυναίκες στήν έξορία" καταπιάνεται μ' ένα διπλό φιλόδοξο στόχο: νά δείξει τήν πολιτική καί κοινωνική καταπίεση τής Έλληνιδας στά τελευταία χρόνια τής Ιστορίας. Ό πρώτος στόχος θά πρέπει νά δολογησούμε ότι υπερκαλύπτεται : ό Δημητρίου υιοθετώντας μιά ανάλογη φόρμα μέ τήν προηγούμενη του ταινία "22 Πρωτοχρονιές", χρησιμοποιεί φωτογραφικό υλικό από τά στρατόπεδα συγκέντρωσης, ένω οί φωνές τεσσάρων γυναικών διηγούνται τίς περιπέτειές τους από τό Μικρασιατικό μέχρι τή χούντα. Αντίθετα ό δεύτερος στόχος, του νά δείχτει ή κοινωνική καταπίεση τής γυναίκας, περνά σχηματικά μ' ένα σκηνοθετημένο πλάνο στό σήμερα. Παρ' όλ' αυτά πιστεύω ότι οί "Γυναίκες στήν έξορία" ήταν μαζί μέ τό "Έτριζα" οί καλύτερες ταινίες μυθοπλασίας καί ότι τελείως άδικαιολόγητα ή ταινία αυτή του Δημητρίου δέν πήρε κανένα βραβείο.

Αντίθετα εύνοήθηκε τόσο από τήν κριτική επιτροπή, όσο καί τήν ΠΕΚΚ, ή ταινία τής Μαρίας Νικολακοπούλου "Μια θέση στο παράθυρο". "Όπως καί στήν περίπτωση του Μαυρίκιου, έτσι κι έδω, πιστεύω ότι αυτή ή δουλειά τής Νικολακοπούλου καί πιό πίσω βρίσκεται από τίς προηγούμενες της ταινίες καί βιασύνη δείχνει του νά γίνει μιά ταινία όπως - όπως γιά τό Φεστιβάλ καί άνολο-

κλήρωτη είναι θεματικά. "Αν οί σκηνές στο Ράδιο λειτουργούν, οί σκηνές στο σπίτι χαρακτηρίζονται απ' ό,τι πιό κοινότυπο μάς έχει δείξει ό κινηματογράφος καί τό άποκορύφωμα είναι ή πολύ κακή κινηματογραφική άπόδοση τής "φοβίας" του ήρωα πρός τό τέλος του έργου (σ' αυτό συνετέλεσε καί ή άσχημη έρμηνεία του Λεφτέρη Βογιατζή). Στα θετικά τής ταινίας ή φωτογραφία του Ανδρέα Μπέλλη, αλλά αυτό ήταν ούτως ή άλλως κάτι τό άναμενόμενο.

Μπορεί ή ταινία τής Έλένης Άλεξανδράκη "Έτριζα" νά μοιάζει τό ίδιο άνολο κλήρωτη μέ τήν προηγούμενη, έχει όμως τό θετικό, νά κρατά μιά όμοιόμορφη καί συμπαγή φόρμα, από τήν όποία δέν άπομακρύνεται ποτέ ή σκηνοθέτιδα. "Αν στήν άρχή οί όλοφάνερες φροϋδικές προεκτάσεις φαίνονται λίγο άστερες, ή ταινία μάς συνεπαίρνει σιγά σιγά στόν κόσμο της, πού τόν άπαρτίζουν τό πατρικό σπίτι (κινηματογραφημένο όλο σέ μπλέ άποχρώσεις), ή κόρη, ό πατέρας, ό φιλόδοξος έραστής καί ό έραστής - φάντασμα τής πρώτης. Τό φίλμ υιοθετεί πότε ένα τελείως σουρεαλιστικό κλίμα καί πότε μιά τελείως ρεαλιστική άφήγηση (ή σεκάνς του γεύματος, μέχρι του σημείου πού ό φακός είσχωρεί κάτω από τό τραπέζι). Πολύ καλή ή έρμηνεία τής Ειρήνης Στριμινέα, άλλθινη άποκάλυψη τούτου του φεστιβάλ μιά καί τήν είδαμε καί σέ δύο άλλες ταινίες (" Σουβλίστε τους", "Ό ηλεκτρικός άγγελος").

Τίποτα τό σημαντικό λοιπόν σέ τούτο τό φεστιβάλ πέρα από τή διαπίστωση ότι υπάρχει ένα δυναμικό σκηνοθετών ταινιών μικρού μήκους, πού συνεχίζουν νά χαράζουν τό δρόμο τους, παρουσιάζοντας ένα λίγο - πολύ όμοιογενές έργο (Φ. Κωνσταντινίδης, Χολέβας - Τσίκρα, Δημητρίου, Άνανιάδης, Άρβανίτης), αλλά πού αυτό τό Φεστιβάλ δέν μπορεί νά σταθεί κριτής τους. Κι αν ή μορφή των ταινιών μικρού μήκους είναι -δυστυχώς- νά ξεχνιούνται γρήγορα, τούτο τό Φεστιβάλ δέν ήταν παρά ένα περιστασιακό πέραςμα γιά άλλες δημιουργίες τους.

«ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ»

Σκην.: Τάσος Ψαρράς. Σεν.: Τάσος Ψαρράς από μυθ. του Λάζαρου Παυλίδη. Φωτ.: Άλξης Γρίβας. Μουσική: Δόμος Σαμίου. Κοστούμια: Άντασία Άρσένη. Ήθ.: Νίκος Κολοβός, Βάνα Φιτωρής, Δήμητρα Χατούπη. Παραγωγή: Τ. Ψαρράς (60%), Ε.Κ.Κ. (40%). Διάρκεια 101'.

“Όπως γράφω στο άρθρο μου για τόν ελληνικό κινηματογράφο, ή μυθοπλασία είναι ό βασικός άσθενής του κινηματογράφου μας: οι ελληνικές ταινίες αποφεύγουν τήν αφήγηση, τή μυθοπλασία, προτιμώντας τή στυλιστική φόρμα καί τούς νεκρούς αφήγηματικούς χρόνους ή ήταν τό κάνουν, τό κάνουν άσχημα καί άτεχνα. Σέ αντίθεση μέ τό παλιό ελληνικό κινηματογράφο, ό μετά τό 70 ελληνικός κινηματογράφος έλκύστηκε έλάχιστα από τό χώρο του κοινωνικού ρεαλισμού, ένα κινηματογραφικό είδος πού είναι κατεξοχήν μυθοπλαστικό. Τά παραδείγματα είναι έλάχιστα (Ευδοκία, Τό προξενιό τής Άννας, Λάβετε θέσεις, Ίωάννης ό βίαιος, Τό βαρύ πεπόνι, Χρυσομαλλούσα, Ή καγκελόπορτα, Άνατολική περιφέρεια, Παραγγελιά) καί άκόμη πιό έλάχιστες οι πετυχημένες ταινίες.

Τό Δι' άσήμαντον άφορμή του Τάσου Ψαρρά (1974) κατέχει σίγουρα μιά σημαντική θέση στή παραπάνω λίστα των ταινιών, άποτελώντας ένα θετικό παράδειγμα για τή δημιουργία ενός λαϊκού ελληνικού κινηματογράφου, πού έμπνέεται από τά προβλήματα του ελληνικού χώρου, χωρίς ταυτόχρονα νά καταφεύγει στίς ρητορίες ή νά παρεκκλίνει προς τό λαϊκισμό. Ώστόσο άκόμη καί από αύτή τή ταινία λείπει ή έπική καί δραματική κείνη διάσταση, πού θά μπορούσε νά δικαιώσει τό κοινωνικό λαϊκό ελληνικό κινηματογράφο στό πλατύ κόσμο.

Ή επόμενη ταινία του Ψαρρά Μάης (1976) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, του τί παθαίνει ένας σκηνοθέτης όταν θέλει νά μιμηθεί τόν Άγγελόπουλο, χωρίς νά έχει κανένα τέτοιο φόντο ή ικανότητα. Θά άκολουθήσει μιά μεγάλη περίοδος κινηματογραφικής σιωπής (άλλά έντονης τηλεοπτικής δραστηριότητας), ό σκηνοθέτης θά προτείνει ένα σενάριο στό Ε.Κ.Κ., τό σχέδιο δέν ένθουσιάζει καί λίγο βεβιασμένα παρουσιάζεται ένα άλλο, πού έγκρίνεται. Μέ Τό Έργοστάσιο ό Ψαρράς Ξαναγυρνά στίς ρίζες τής πρώτης του ταινίας, ώστόσο τό τελικό άποτέλεσμα δέν δικαιώνει ούτε τό θέμα του, ούτε τό ρεαλιστικό ελληνικό κινηματογράφο.

Ή ταινία βασίζεται στό μυθιστόρημα του Λάζαρου Παυλίδη Ό Χρυσός νοικοκύρης καί μάς διηγείται τήν ιστορία ενός βυρσοδέψης «πού προσπαθώντας νά διατηρήσει τή βιοτεχνική μονάδα του βυρσοδεψείου του έρχεται σέ σύγκρουση μέ τό κοινωνικό καί οικονομικό κατεστημένο τής περιοχής του καί βέβαια ήττάται»¹.

Ή πρώτη μου βασική αντίρρηση μέ τό Έργοστάσιο έχει νά κάνει μέ αύτό τό «καί βέβαια ήττάται». Όλη ή ταινία αυτόκαταναλώνεται στή κατάδειξη όρισμένων πραγμάτων, πού είναι έξαρχής αυτοπόδειχτα. Άπό τό πρώτο κιάλας πλάνο καταλαβαίνουμε ότι ή ήρωας θά χάσει τό παιγνίδι, ή τράπεζα θά άπορρίψει τό δάνειο, ό βουλευτής θά πάρει μόνο τό «δώρο» του, δέματα δέ θά πουληθούν, τό εργοστάσιο θά κλείσει ή θά γκρεμιστεί, ό ήρωας θά πάρουν τό δρόμο πού παίρνουν στό τέλος. Όλα είναι τόσο προδιαγραμμένα στή ταινία, πού κυριολεκτικά τή κάνουν άνιαρή (ή προσπάθεια του Ψαρρά νά ένεργοποιήσει τή μυθοπλασία μέ σκηνές όπως αύτή του βιασμού είναι καί τελειώς έξω από τό κλίμα του υπόλοιπου έργου καί σκηνοθετικά άτεχνες).

Μ' ένα τέτοιο σενάριο ό Ψαρράς θά έπρεπε ή νά δώσει στή ταινία του ένα τραγικό τόνο, οδηγώντας την προς τό λαϊκό κοινωνικό μελόδραμα (τά ξένα παραδείγματα δέν λείπουν, από τό Γηποτισμένη μέ ιδρώτα μέχρι Τά σταφύλια τής όργης του Τζών Φόρντ), όποτε δέ θά έβαζε πρόβλημα τό άναμενόμενο της μυθοπλασίας (ισαίσα είναι ένα κανόνας τής τραγωδίας) ή νά αφήσει στήν άκρη τόν ήρωα καί τίς ένέργειες πού κάνει για τό εργοστάσιο (δπου καταναλώνονται άσκοπα τά 2/3 τής ταινίας) καί νά άσχοληθει μέ μιά κοινωνικο-ήθογραφική ένδοσκόπηση τής σημερινής ύπαιθρου. Δυστυχώς ό Ψαρράς δέ κάνει ούτε τό ένα, ούτε τό άλλο, έχοντας όμως τή ψευδαίσθηση ότι έκανε καί τά δύο!

Αυτό όμως πού μ' έννοχλεί περισσότερο μέ τή ταινία είναι ό μίζερος χαρακτήρας τής προβληματικής τής. Στό Έργοστάσιο ό Ψαρράς κλαίει καί όδύρεται για τόν άφανισμό τής οικιακής βιοτεχνίας στήν ελληνική ύπαιθρο, πού στερεί δεκάδες κόσμο από τά παραδοσιακά επαγγέλματα τους. Δέν έξηγει ποτέ τους λόγους αύτού του άφανισμού, παρά μόνο καταγγέλει τή κρατική άδιαφορία ή έπισημαίνει τήν άδυναμία προσαρ-

Φιλμογραφία του Τάσου Ψαρρά

Μικρού Μήκους
1969. Παρουσία
1970. 40, 38 - 22, 57
1971. Υπερθέμα
1972. Μελελέ
1973. Θαύμα
Μεγάλου μήκους
1974. Δι' άσημαντον άφορμής
1976. Μάης
1981. Το έργοστάσιο
Τηλεόραση
Παρεία 0,90*

μογής των ήρώων στη νέα κατάσταση πραγμάτων (κάτι που είναι σίγουρα σωστό)². Δεν είμαι οικονομολόγος αλλά διαφωνώ με τό τρόπο που βλέπει μία μεγάλη μερίδα της άριστερας την εξέλιξη της ελληνικής καπιταλιστικής οικονομίας, φορτώνοντας όλα τα κακά στο κράτος της Δεξιάς, στα ξένα μονοπώλια και στην ΕΟΚ. Τό πρόβλημα της ελληνικής οικονομίας είναι στη προκειμένη περίπτωση, ή με κάθε θυσία διάσωση αυτών των μονάδων παραγωγής (πού εκφράζουν ένα τελείως ξεπερασμένο στάδιο της οικονομίας μας) ή ή δημιουργία μιάς ελληνικής βιομηχανίας, πού είναι φυσικό νά παρασύρει τούς παραπάνω, είτε έχουμε Δεξιά, είτε σοσιαλιστική κυβέρνηση; Τό πρόβλημα είναι πολύ σοβαρό και δέ λύνεται μέ ρετρο κλάματα και όδυμούς γιά ένα κόσμο πού χάνεται³.

Μιά μερίδα της κριτικής (άλλά και άλλοι παράγοντες) άνελαβαν νά προωθήσουν τό **Έργοστάσιο**, σά τό παράδειγμα πού πρέπει ν' άκολουθήσει ό ελληνικός κινηματογράφος, γιά τή δημιουργία ενός γνήσιου λαϊκού κοινωνικού κινηματογράφου. "Άξιο τό έργο τους και καθόλου περίεργο πού τό **Έργοστάσιο** πήρε τό Α' βραβείο στο Φεστιβάλ, καθώς και της ΠΕΚΚ. Τό **Έργοστάσιο**, χωρίς νά είναι αυτό πού λέμε μιά «κακή» ταινία, άνήκει στη κατηγορία κείνη των ελληνικών ταινιών πού γρήγορα θά ξεχασθούν, τόσο γιά τόν άπρόσωπο σκηνοθετικό τους χαρακτήρα (πού έσφαλμένα χαρακτηρίζεται ρεαλιστική άφήγηση), όσο και τό ξεπερασμένο και ύποτονικό θέμα (πού έσφαλμένα επίσης χαρακτηρίζεται κοινωνική ένδοσκόπηση). Μπορεί ό ελληνικός κινηματογράφος νά χρειάζεται λαϊκές ταινίες, είναι καιρός όμως νά ξεπεράσει τή μιζέρια του. Καί αυτό δέ γίνεται μέ ταινίες πού σπαμάτησαν στη προβληματική και άισθητική του θού, λές και ό ελληνικός κινηματογράφος δέν έκανε από τότε ούτε ένα βήμα.

Μπάμπης Άκτοόγλου



*Ο Τ. Ψαρράς και ό Ν. Κολοβός κατά τό γύρισμα.

- 1) Δείτε τή συνέντευξη του σκηνοθέτη στο προηγούμενο τεύχος μας.
- 2) 'Υπάρχει και τό μεγάλο έργοστάσιο πού χτίζεται, αλλά καμία πληροφορία δέ μάς δίνεται γι' αυτό. "Άθελα όμως ό Ψαρράς βάζει κάπου ένα ήρωα νά λέει, ότι αγοράζει από τό έργοστάσιο έμπόρευμα, πού είναι και πιό φτηνό και πιό καλό, δείχνοντας έτσι τόν όπισθοδρομικό τρόπο παραγωγής της οικιακής βυρσοδεψείας.
- 3) 'Άλήθεια άνν στη ταινία ή Τράπεζα έδινε δάνειο τί θ' άλλαζε; 'Ο ήρωας είναι ούτως ή άλλως καταδικασμένος. Πουθενά όμως δέν μπαίνει στο **Έργοστάσιο** τό θέμα της συνένωσης όλων των μεμονωμένων βυρσοδεψών σε μία συντεχνία ή εταιρία - ένας από τούς τρόπους πού μπορεί νά λυθεί σήμερα τό πρόβλημα της οικιακής βιοτεχνίας στην 'Ελλάδα.

Θέλετε τά ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ νά βγαίνουν χωρίς καθυστέρηση, νά έχουν περισσότερη ύλη και καλύτερη παρουσίαση; "Άν ναι, ενισχύστε τα οικονομικά μέ τή συνδρομή σας.

**Συνδρομή γιά 10 τεύχη 850 δρχ.
'Εμβάσματα Χρηστίνα Νικολαΐδου
Πλάτωνος 4 - Θεσσαλονίκη**

Η ΜΕΓΑΛΗ ΜΙΖΕΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τό 22ο Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου τελείωσε με τή γενική αίσθηση ότι έλειψαν φέτος οι ταινίες «γεγονότα», έτσι όπως μās είχε συνηθείσει τό Φεστιβάλ τά τελευταία χρόνια. Αντίθετα όλες οι ταινίες διακρίνονταν λίγο-πολύ από ένα μέσο επίπεδο, μιά μέση μετριότητα, χωρίς καμιά νά είναι ούτε άδιαφιλονίκητο άριστούργημα, ούτε μιά πλήρη άποτυχία (Άκόμη και οι ταινίες **Σουβλίστε τους** και **Στήν άναπαυτική μεριά** που προκάλεσαν τήν αντίδραση του κοινού είχαν τους υπερασπιστές τους). Πολλοί είπαν ότι τό φετινό Φεστιβάλ δέν είναι αντιπροσωπευτικό, γιατί μιά σειρά σκηνοθέτες δέν πρόλαβαν νά τελειώσουν τίς ταινίες τους, ενώ άλλοι ούτε καν έχουν άρχισει. Προλέγεται μάλιστα ότι στό έπόμενο Φεστιβάλ θά συγκεντρωθεί ένας πολύ μεγάλος αριθμός άξιόλογων ταινιών και ό ανταγωνισμός θά είναι πολύ σκληρός.

Οί παραπάνω άπόψεις είναι σωστές, ώστόσο κρύβουν μέσα τους μιά μικρή ύποκρισία. Θαμπώσαμε τό τελευταία 10 χρόνια από 2-3 ταινίες «άποκαλύψεις», «γεγονότα», «άριστούργηματα» κ.λ.π., κ.λ.π. (ταινίες που διαδιώζιζαν τό μυθο τής ποιότητας του νεότερου Έλληνικού κινηματογράφου και συχνά μās αντιπροσώπευσαν ενάξια σε ξένα Φεστιβάλ), δέ βλέπαμε (ή δέ θέλαμε νά δούμε) τή μετριότητα του υπόλοιπου Έλληνικού κινηματογράφου. Κι όταν μερικοί κριτικοί προσπάθησαν νά κριτικάρουν αυτή τή κατάσταση, άμέσως ξεπετάχτηκε μιά ομάδα «άγανακτισμένων» που άρχισαν νά μιλά για έχθρους του Έλληνικού κινηματογράφου, πράκτορες τών ξένων μονοπωλίων και άλλα πολλά. Φέτος που γιά πρώτη φορά έλειψαν οι «μεγάλες» ταινίες από τό Φεστιβάλ, είναι καιρός νά δούμε τόν Έλληνικό κινηματογράφο με τό πραγματικό πρόσωπό του: μέσα στην άεικίνητη μετριότητά του, όπου μάταια προσπαθεί νά βρει ένα αισθητικό άλλοθι για νά δικαιωθεί. Για νά δούμε όμως τί φταίει με τόν Έλληνικό ανεξάρτητο - καλλιτεχνικό κινηματογράφο, θά πρέπει πρώτα νά δούμε τή γενικότερη κατάσταση του κινηματογράφου μας.

Στίς άρχές τής δεκαετίας του 70 έσβησε ή παλιά κινηματογραφική βιομηχανία, για λόγους που επανειλημμένα έχουν αναλυθεί. Ένα μεγάλο μέρος τής παραγωγής μας άπορροφήθηκε από τή τηλεόραση,

άλλο έσβησε τελείως και άλλο περιορίστηκε στή διανομή μόνο τών ταινιών. Δέν έλειψαν οι προσπάθειες νεκρανάστασης τής παλιάς παραγωγής μέσα από ταινίες όπως **Παύλος Μελάς**, **Η δίκη τών δικαστών**, **Ό Θανάσης στή χώρα τής σφαλιάρας** κ.λ.π., ουσιαστικά όμως ό Έλληνικός κινηματογράφος συντηρήθηκε από ταινίες σεξ (που έξάγονταν στό έξωτερικό με προσθήκες σκηνών σκληρού πορνό) και από τό λεγόμενο ανεξάρτητο, καλλιτεχνικό κινηματογράφο (που χρηματοδοτείται από ιδιώτες, συνήθως τους ίδιους τους σκηνοθέτες και έν μέρει τό Κράτος, μέσα από τίς συμπαραγωγές του E.K.K.). Με έξαιρέση ελάχιστα ταινίες (**Ό θίασος**, **Οί κυνηγοί**, **Οί τεμπέληδες τής εθφορης κοιλάδας**, **Παραγγελιά**, **Άτίλιας 74**, **Παράσταση για ένα ρόλο**, **Έλευθέριος Βενιζέλος** που και αυτές είναι ζητήματα άν κάλυψαν τά έξοδά τους), όλες οι υπόλοιπες παραγωγές στό χώρο αυτό ήταν καθαρά «έπιχειρήσεις-αυτοκτονίας» και δέν απέφεραν κανένα κέρδος. Τά τελευταία 3 χρόνια ξαναέκαναν τήν εμφάνιση του ό παλιός έμπορικός κινηματογράφος μέσα από τή μορφή τής κωμωδίας (μερικές άπόπειρες για άστρνομικες και πολεμικές περιπέτειες απέτυχαν, άν και όπως φαίνεται ή τελευταία ταινία τής Βουγιουκλάκη θά πιάσει). Δυστυχώς κι έδώ βλέπουμε νά επαναλαμβάνονται τά ίδια εκείνα φαινόμενα που όδηγησαν παλιά τόν έμπορικό μας κινηματογράφο σε άδιέξοδο και πτώχευση: έταιρίες παραγωγής σχηματίζονται στό άψε-σβησε και γίνονται ταινίες - πρωτόλεια με μηδαμινά μέσα. Για μιά ακόμη φορά οι Έλληνες παραγωγοί άποδείχτηκαν άνθρωποι τής ευκαιρίας, τής στιγμής, χωρίς καμιά φαντασία ή οργανωτική ικανότητα, ώστε να στήσουν μιά γερά θεμελιωμένη παραγωγή. Έτσι γυρίζουν τή μιά ταινία μετά τήν άλλη πάνω στό ίδιο πάντα θεματικό και μορφικό μοντέλο, που ναί μέν στην άρχή άποδείχτηκε επικερδές, όσο πάει όμως σουκράζει και διώχνει τό κοινό (δέν έχουμε παρά νά συγκρίνουμε τίς στατιστικές). Η χοντροκομμένη φόρμα τών ταινιών αυτών, τό άνύπαρκτο σενάριο τους, οι τεχνικές ατέλειες και ό θεματικός περιορισμός τους τίς άποκλείει αυτόματα από τή ξένη αγορά. Και δυστυχώς ό Έλληνικός κινηματογράφος έχει ανάγκη τής ξένης αγοράς, γιατί είναι σχεδόν άδύνατο σήμερα μιά ταινία νά καλύψει τό ύψηλό κοστολόγιο τής, στηριζόμενη μόνο στις έδώ εισπρά-

Ξεις.

Βέβαια η ξένη αγορά μονοπωλείται από τα διεθνή γραφεία διανομής και τα πράγματα είναι ούτως ή άλλως δύσκολα. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν πολλά άλλα κυκλώματα που μπορεί να διεισδύσει η ελληνική ταινία: τα μικρά γραφεία διανομής και ειδικότερα αυτά που διανέμουν ταινίες - τέχνης, ή αγορά του τρίτου κόσμου και των σοσιαλιστικών κρατών και το κυριότερο οι ξένες τηλεοράσεις. Οι ελληνικές ταινίες που έχουν διεισδύσει σ' αυτά τα κυκλώματα είναι μέχρι τώρα ελάχιστες και άνηκουν όλες στην ανεξάρτητη καλλιτεχνική παραγωγή.

Όπως βλέπουμε λοιπόν η σημερινή υπάρχουσα κατάσταση στο χώρο της παραγωγής είναι τελειώς φθού: οι μόνι ανεξάρτητες παραγωγές δέν καλύπτουν τὰ ξέσοά τους, οι δὲ «ἐμπορικές» ἔχουν ἕνα πολὺ μικρὸ μέλλον (ἐνῶ ελάχιστες ἀπὸ αὐτές είναι οὐσιαστικές ἐμπορικές ἐπιτυχίες). Αὐτὸ πὸ ἀπουσιάζει είναι ἡ ὑποδομὴ ἐκείνη πὸ ἂ ἐπιτρέπει ὄχι μόνον τὴ σταθερὴ παραγωγή ἑνὸς ἀριθμοῦ ταινιῶν κάθε χρόνο, ἀνάλογα μὲ τὴς καλλιτεχνικο-ψυχολογικὲς ἀνάγκες τοῦ κοινῦ, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀπόρροια τῶν ἐξόδων παραγωγῆς, ὥστε νὰ χρηματοδοτηθεῖ ἐκ νέου μιά ἄλλη ταινία.

Γιὰ νὰ γίνῃ κατὰ τέτοιο σίγουρα χρειάζεται ἡ κρατικὴ ἐνίσχυση (μέσα ἀπὸ τὰ διάφορα διατάγματα πὸ πολὺ σωστά ζητᾷ ἡ Ἐταιρία Σκηνοθετῶν), σὲ καμιά ὁμοῦ περίπτωση δὲ πρέπει τὸ Κράτος νὰ ἀποδεχθεῖ ὁ μοναδικὸς κινηματογραφικὸς παραγωγὸς (πράγμα πὸ ἂ σημαίνει ὅτι ὁ ἐλληνικὸς κινηματογράφος ἂ ἔχει ἕνα σταθερὸ παθητικὸ - πέρα ἀπὸ τὴς πολιτικο-ιδεολογικὲς ἐπιπτώσεις μῆς τέτοιας κατάστασης). Αὐτὸ πὸ χρειάζεται ὁ ἐλληνικὸς κινηματογράφος δέν είναι μόνον χρηματοδοτικὸς, ἀλλὰ Παραγωγὸς (μὲ τὴ διεθνή ἔννοια τοῦ ὄρου), πὸ ἂ στήσουν ἕνα κινηματογράφου μὲ βάση τὴς ἀνάγκες καὶ δυνατότητες τῆς ἀγορᾶς.

Τὶ σημαίνει ἕνας παραγωγὸς; Ὅχι ἀποκλειστικὰ ὁ χρηματοδότης μῆς ταινίας, ἀλλὰ αὐτὸς πὸ ἀναλαμβάνει τὴν ἐπιμέλεια καὶ πραγμάτωση τῆς, εἴτε γιὰ λογαριασμὸ μῆς ἐταιρίας, εἴτε τοῦ σκηνοθέτη, εἴτε δικοῦ του. (Ἡ εὐρεση χρημάτων είναι μιά ἀπὸ τὴς δουλειές του, ἀλλὰ καὶ στὴ συνέχεια ἡ πρόωθηση τῆς ταινίας, ὅταν δέν είναι παραγωγή μῆς μεγάλης ἐταιρίας πὸ ἔχει τὸ δικὸ της δίκτυο διανομῆς). Ὑπάρχουν παραγωγὸι πὸ ἐπιβάλλουν ἕνα δικὸ τους στυλ στὴς ταινίες τους καὶ ἄλλοι πὸ ἀφήνουν τελειῶς ἐλεύθερο τὸ σκηνοθέτη, ἐκεῖνο ὁμοῦ πὸ ἔχει σημασία είναι ὅτι πρόκειται γιὰ ἄτομα πὸ βρίσκονται μέσα στὴ κινηματογραφικὴ πραγματικότητα, γυρίζοντας ταινίες ἀφοῦ πρῶτα λάβουν ὑπόψη τους τὴς προδιαγραφὲς καὶ δυνατότητες τῆς ἀγορᾶς: μ' ἄλλα λόγια ἀφοῦ λάβουν πρῶτα ὑπόψη τους τὸν θεατὴ καὶ τὴς ψυχολογικο-καλλιτεχνικὲς του ἀνάγ-

κες, σάν καταναλωτὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος.

Ἐ, λοιπόν, στὴν Ἑλλάδα εἴχαμε ἀπὸ ἀνεκαθεν χρηματοδοτές, ἐταιρίες παραγωγῆς, ποτὲ ὁμοῦ Παραγωγούς! Ἄν ἐπιμένω σ' αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια δέν είναι γιὰ νὰ καταλήξω στὸ συμπέρασμα ὅτι χωρὶς παραγωγὸς ὁ ἐλληνικὸς κινηματογράφος δὲ μπορεί νὰ προχωρήσει, ἀλλὰ γιὰ νὰ κάνω σαφὴ τ' ὅτι ποτὲ του τὰ δέκα τελευταῖα χρόνια ὁ ἐλληνικὸς κινηματογράφος δὲ πῆρε ὑπόψη του τὸ κοινὸ στὸ ὁποῖο ἀπευθύνεται. Αὐτὸ ματηρῶ ὁ καθαρὰ ἀναρχικὸς χαρακτήρας τῆς ἐλληνικῆς παραγωγῆς.

Πραγματικὰ ποιά είναι τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου; Ἀπὸ τὴ μὴ ὑπάρχει, ὁμοῦ εἶδαμε, ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος, πὸ τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ του είναι ἡ ὁμοιομορφία: ἡ τυφλὴ ὑποταγὴ σ' ἕνα μοντέλο, μιά ρετσέτα, πὸ ἀποδεχτικὴ ἐπικερδῆς καὶ πὸ ἀκολουθεῖται μ' ελάχιστες παραλλαγές. Καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ὑπάρχει ὁ ἀνεξάρτητος ἐλληνικὸς καλλιτεχνικὸς κινηματογράφος, πὸ τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ του είναι ἡ πολυμορφία: οἱ δημιουργοὶ αὐτῶν τῶν ταινιῶν, ὄντας ἐλεύθεροι ἀπὸ τὴς ἐπιταγῆς τῆς ἀγορᾶς, δέν είναι ὑποχρεωμένοι νὰ ἀκολουθήσουν τὰ διαμορφωμένα θεματικὰ καὶ μορφικὰ στάνταρ τῆς προηγουμένης κατηγορίας ταινιῶν καὶ ἐπιδίδονται σ' ὁποιοῦ θέμα, μορφικὸ στυλ καὶ εἶδος κινηματογράφου θέλουν (ὑπάρχουν περιορισμοὶ οικονομικο-τεχνικῆς ὕψης, σὲ καμιά ὁμοῦ περίπτωση δὲ μπορούν νὰ συγκριθεῖν μὲ τὴν κατάσταση πὸ ἐπικρατεῖ στὴ καθιερωμένη παραγωγή).

Παρὰ ὁμοῦ τὴς παραπάνω διαφορῆς ὑπάρχει ἕνα κοινὸ σημεῖο ὄπου συναντιέται ὁ ἐμπορικὸς μὲ τὸν ἀνεξάρτητο ἐλληνικὸ κινηματογράφου: στὸν ἐυκαιρικὸ καὶ ἐρασιτεχνικὸ χαρακτήρα τῆς παραγωγῆς. Κατάσταση δικαιολογημένη γιὰ τὴ δευτέρη κατηγορία ταινιῶν, ὄπου οἱ σκηνοθέτες ἰδρύουν συνήθως μιά δικιά τους ἐταιρία, ἡ ὁποία διαλύεται στὴ συνέχεια - είναι ὁμοῦ ἀδικαιολόγητη τόσο γιὰ τὴν ἐμπορικὴ παραγωγή, ὄσο καὶ τὴ κρατικὴ (ἡ ὁποία εἶδεξε ἕνα φοβερὸ ἐρασιτεχνισμό, περιοριζόμενη ἀπλῶς στὴ συμπαραγωγή ὀρισμένων ταινιῶν, πὸ στὴ συνέχεια ἀδιαφοροῦσε γιὰ τὴ διανομὴ τους). Τὸ ἀποτέλεσμα μῆς τέτοιας κατάστασης είναι ἡ ἐπικράτηση μῆς πλήρης ἀναρχίας στὴν ἐλληνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγή, ὄπου ὁ καθένας κάνει κυριολεκτικὰ ὄ,τι τοῦ γουστάρει. Ἄναρχία, πὸ στὴ μὲν ἐμπορικὴ παραγωγή ἐκφράζεται μὲ τὴν ὑπερκάλυψη τῆς ἀγορᾶς μὲ τὸ ἴδιο προϊόν (εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι μετὰ τὰ Χριστούγεννα οἱ ταινίες αὐτῆς τῆς κατηγορίας κάνουν λιγότερα εἰσιτήρια, ἐνῶ καμιά κάμψη δὲ παρατηρεῖται στὴς ξένες ταινίες), στὴ δὲ ἀνεξάρτητη μὲ τὸ νὰ βγαίνει ὄποια ταινία νάνα (ὄταν βρῖσκει βέβαια αἶθουσα), ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ παράγοντα κοινὸ (ἄς τὸ ὁμολογήσουμε



Οι Ρίζος, Ήλιόπουλος, Καμπανέλης, Βρανά και Αυλωνίτης στή ταινία του Ν. Τσιφόρου «Γλέντι, λεφτά κι αγάπη» (1955) - μιά εποχή του ελληνικού κινηματογράφου που δεν έμπαινε ακόμα τό πρόβλημα του κοινού.

λοιπόν: υπάρχει ένα ολοφάνερο χάσμα ανάμεσα στις ταινίες του ανεξάρτητου ελληνικού κινηματογράφου και τις ανάγκες του κοινού). 'Ο ελληνικός κινηματογράφος οδηγείται έτσι σ' ένα πλήρη αδιέξοδο, πού έν μέρει θά αποφεύγονταν εάν είχαμε τούς παραγωγούς εκείνους, πού θά έκαναν ταινίες μέ βάση αυτό πού λέμε «κλίμα» του κοινού, δίνοντας του ευπρόσωπες θεματικά και τεχνικά ταινίες. (Πράγμα πού μόνο οί παραγωγοί του "Ανθρώπου μέ τό γαρύφαλλο και τής Παραγγελιάς κατάφεραν μέχρι τώρα). Πλάι σ' αυτό τό σωμα των ταινιών, όχι μόνο θά μπορούσε νά επιβιώσει ή προσωπική ταινία αναζήτησης, αλλά ίσα-ίσα θά είχε ένα περισσότερο λόγο ύπαρξης (όμολογώ ότι αυτή ή άποψη δέν είναι δική μου, αλλά έχει εκφρασθεί έπανειλημένα από την ομάδα Φέρρη-Τάσιο. Νά πού συμφωνούμε και σ' ένα σημείο!).

Τί συμβαίνει όμως σήμερα; Νά υπάρχει μιά δυσπιστία μιάς μεγάλης μερίδας κοινού απέναντι στην ελληνική ταινία, δυσπιστία πού εύκολα εξηγεί-

ται για τή περίπτωση των έμπορικων κινηματογραφικών μας υπο-προϊόντων, αλλά πού ποτέ δέν βρήκε τή σωστή αιτιολόγηση της για τή περίπτωση των ταινιών του ανεξάρτητου ελληνικού κινηματογράφου. 'Ας τό ξαναπούμε: ό νέος ελληνικός κινηματογράφος δέν άρέσει σέ μιά μεγάλη μερίδα κοινού, πού βλέπει ώστόσο σταθερά ξένες καλλιτεχνικές και μη ταινίες. Πού όφείλεται αυτό;

Οί μέχρι τώρα εξηγήσεις έριχναν τό βάρος στά γραφεία διανομής πού δέν παίζουν ελληνικές ταινίες, στην άλλοτροίωση του κοινού, στην έλλειψη παιδείας και έξοκίωσης μέ τον νέο ελληνικό κινηματογράφο και στην ύπαρξη «άκαταλαβίστικων», «κουλτουριάρικων» ταινιών (άπό άπειρους σκηνοθέτες), πού άμαύρωσαν μιά και καλά την εικόνα του ελληνικού κινηματογράφου, διώχνοντας τό πλατύ κόσμο από τις ελληνικές ταινίες! 'Η δική μου άποψη για μιά ακόμη φορά είναι ή ίδια: υπάιτιος για τή μεγάλη μίζερια του ελληνικού κινηματογράφου είναι πρωταρχικά ή ίδια ή ελληνική ταινία!

Γιά τή μέν κυρίαρχη ἐμπορική παραγωγή ή παραπάνω διαπίστωση είναι αὐτόνομη. Ἐκεῖ πού θά ὑπάρξουν ὁμως ἀντιρρήσεις είναι στό χῶρο τοῦ ἀνεξάρτητου, καλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου. Ἄν καί οἱ ὄροι αὐτοῖ (ἀνεξάρτητος, καλλιτεχνικός, νέος ἑλληνικός κινηματογράφος, ἀντι-ἐμπορικός κ.λ.π.) είναι λίγο ἐπικίνδυνοι, τούς χρησιμοποιοῦ γιά νά ξεχωρίσω τό σῶμα τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν πού δέν εἶναι οἱ κομῶδιες τοῦ Λεφάκη ἢ τὰ πορνό τοῦ Εὐστρατιάδη. Ὁ χῶρος αὐτὸς πιάνει ἕνα πολύ πλατύ φάσμα ταινιῶν, ἀρχίζοντας ἀπό ἄκρα πειραματικές (**Κόρπους**) σέ λιγότερο (**Εὐριδική ΒΑ**), περνώντας ἀπό ἕνα ἀφηγηματικό μέλο, ἀλλά καθαρά στουλιστικό κινηματογράφο (**Ἀγγελόπουλος**), γιά νά καταλήξῃ σέ ταινίες ψυχολογικῆς καί κοινωνικῆς ἐνδοσκόπησης (**Ἰωάννης ὁ βίαιος**, **Παραγγελιά**), ντοκυμανταίρ ἢ ἀκόμη καί ὑπερ-παραγωγές πού δέν ἀνήκουν στό καθαρά ἐμπορικό ἑλληνικό κινηματογράφο (**Ἰφιγένεια**, **Ὁ ἄνθρωπος μέ τό γαρυφάλλο**).

Ὅπως βλέπουμε ὁ ἀνεξάρτητος ἑλληνικός κινηματογράφος εἶναι ἕνας φοβερά ἀνομοιομόρφος μορφικά καί θεματικά κινηματογράφος (συνέπεια τῶν διαδικασιῶν παραγωγῆς του), πού δέν ἔχει ἐπιβάλλει καμία σχολή, κίνημα ἢ παράδοση σέ τέτοια κλίμακα ὥστε νά μπορεῖ νά παρομοιασθεῖ μέ ἐθνική σχολή (ὅπως ἦταν ὁ ἰταλικὸς νεο-ρεαλισμὸς, τό ἀγγλικὸ φρή-σινεμα, τό σοῦμα-νουβό κ.λ.π.). Ἐκτός ἀπὸ 2-3 σκηνοθέτες πού ἔχουν ἀναπτύξει τό δικό τους προσωπικό στυλ καί πού ἀπὸ ταῖνια σέ ταῖνια συνεχίζουν στά ἴδια πάντα μοτίβα (**Ἀγγελόπουλος**, **Ρεντζής**), ὅλοι οἱ ἄλλοι ἑλληνες σκηνοθέτες εἶναι κάτι τὸ ἀγνωστο καί μέ κανένα τρόπο δέ μπορεῖς νά μαντέψεις ποιὰ θά εἶναι ἡ ἐπόμενη ταῖνια τους καί τό ὄφος πού θά ἔχει. Ἄν καί τὰ τελευταῖα χρόνια κυριαρχεῖ ὄλο καί περισσότερο ἡ τάση τοῦ παραδοσιακοῦ ρεαλιστικοῦ-ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου, ὁ νέος ἑλληνικός κινηματογράφος συνεχίζει νά εἶναι ἕνας κινηματογράφος τῆς ἀναζήτησης καί τῆς πολυμορφίας. Μέ ἐξαίρεση ὁμως μιά μικρὴ ομάδα σκηνοθετῶν, οἱ μορφικῆς καί θεματικῆς αὐτῆς ἀναζήτησεῖς δείχνουν περισσότερο μιά κατάσταση ἀμηχανίας, στασιμότητας καί μὴ κυριαρχίας τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, πᾶρά ἕνα πνεῦμα πραγματικῆς ἀναζήτησης καί πειραματισμοῦ. Πρόκειται δηλαδὴ γιά μιά ἀντικειμενικὴ ἀδυναμία τοῦ νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, παρά γιά μιά ὑποκειμενικὴ διάθεση. Γιατί πέρα ἀπὸ μερικῆς σπάνιες περιπτώσεις ὁ νέος ἑλληνικός κινηματογράφος εἶναι ἕνας ἀνολοκλήρωτος στὶς προθέσεις του μορφικά καί θεματικά κινηματογράφος. (Ὅλοι μας νοιώσαμε αὐτὴ τὴν αἴσθηση τοῦ ἀνολοκλήρωτου, ὅστερα ἀπὸ τὴ προβολὴ τῶσων ταινιῶν στό Φεστιβάλ).

Ἡ κυριότερη ὁμως ἀδυναμία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου (ὄλων τῶν κατηγοριῶν) εἶναι ὅτι δέν

ἔχει, **δέ μπορεί νά διηγηθεῖ**, νά ἀναπτύξει μιά περίπλοκη μυθοπλασία. Προτιμᾷ τὶς μορφικῆς ἀναζητήσεις, τὸ στυλιζάρισμα, τὰ κενὰ ἀφηγηματικά πλάνα, τὸ καθάρημα τοῦ χῶρου, τῶν ἀντικειμένων, παρά τὴν ἐπεξεργασία χαρακτηρισμῶν ἢ προσώπων ἢ τὴν ἀνάπτυξη μιᾶς μεγαλο-μυθοπλασίας. Στὴ θέση ἑνὸς «σιδερένιου κλασικοῦ ντεκουπάς» προτιμᾷ εἶτε μιά τελειῶς ψηφιδωτῆ, κομματιαστὴ ἀφήγηση, εἶτε μιά τελειῶς ἀντι-μυθοπλαστικὴ. (Ἡ ὄταν ἐπιχειρεῖ τό πρῶτό τὸ κάνει θάλασσα). Ἡ ἀδυναμία αὐτὴ ὁδηγεῖ τὸν κινηματογράφο μας στὴν υἰοθέτηση μορφικῶν στυλ, πού πολλές φορές δέ βοηθοῦν τὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος, ἀφήνοντας τὸ ἔργο ἀδιασφήνιστο καί ἀνολοκλήρωτο, (ὅταν αὐτὸ δέν γίνεται ἠθελημένον), μὴ ἀποτελέσματο, τὸ μόνο πού νά ἔχει σημασία νά εἶναι ἡ σύνθεση τοῦ πλάνου, ἡ ἀτμόσφαιρα, ὁ φορμαλισμὸς καί ποτέ ἡ μυθοπλασία (**Μελόδραμα**).

Εἶναι αὐτόνομη ἕνας τέτοιος κινηματογράφος νά ἔχει προβλήματα νά ἐπιβληθεῖ στό κοινὸ του: προβλήματα τόσο γιά τὴ καλλιτεχνικὴ του ἀξία, ὅσο καί τὴ ψυχαγωγικὴ (πόσοι καί πόσοι δέ πᾶν νά δοῦν ἑλληνικὲς ταινίες λές καί πρόκειται γιά ἀγγραμεία). Ἡ ἀπουσία μεγάλων ἐμπορικῶν ἐπιτυχιῶν καί παραπέρα προώθησῆ τους στό ἐξωτερικὸ (μέ ἐξαίρεση τὸν Ἀγγελόπουλο), κάνουν τὴ δυσπιστία τοῦ κόσμου νά μεγαλώνει ἀκόμη περισσότερο. Ὅσο γιὰ τὸ κοινὸ πού κινητοποιήθηκε γιά νά δεῖ τὸν **Ἄνθρωπο μέ τό γαρυφάλλο** ἦταν μιά εἰδικὴ ἐξαίρεση, πού δύσκολα θά τὸ ξαναβροῦμε (ἰδιαίτερα ὅταν τοῦ προσφέρουμε ἀτεχνες παραλλαγές: **17 σφαῖρες γιά ἕνα Ἄγγελο** ἢ τὴν τελευταία Βουγιουκλάκη).

Εἶναι πολλοὶ αὐτοὶ πού ἰσχυρίζονται ὅτι δέν βῆκε μιά κακὴ φήμη γιά τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφο, αὐτὸ ὀφείλεται στὶς «δύσκολες» καί «κουλουριάρικες» ταινίες ὀρισμένων σκηνοθετῶν, πού ἀπομάκρυναν ὀριστικὰ τὸ πλατὺ κόσμον ἀπὸ τὶς ἑλληνικῆς ταινίες. Τὸ ἐπιχειρήμα παρά εἶναι ἀπλοϊκὸ καί παιδαριῶδες καί στὴν πραγματικότητα ἀποσκοπεῖ στὴν ἐπιβολὴ ἑνὸς «λαϊκιστικοῦ-ρεαλιστικοῦ» κινηματογράφου σάν τοῦ μόνου ἐπιτρεπτοῦ! Στὴ δεκαετία τοῦ 50 καί 60 ὁ καλλιτεχνικός ἑλληνικός κινηματογράφος εἶχε πρόβλημα ἀναπλοκῆς τοῦ κοινου, γιατί ἀπὸ τὴ μιά σαμποτάρουνταν ἀπὸ τὰ γραφεῖα διανομῆς καί τὸ Κράτος καί ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὅταν ἔφτανε στὶς αἰθούσες, τὸ κοινὸ τὸν ἀγνωοῦσε (ἀλλοτροπωμένον ἀπὸ τὸ παραδοσιακὸ ἑλληνικὸν κινηματογράφο). Στὴ συνέχεια ὁ νέος ἑλληνικός κινηματογράφος βρῆκε ἕνα δύσκολο ἔδαφος λόγω χούντας, τοῦ ἀποκλεισμοῦ του ἀπὸ τὶς αἰθούσες, ἀλλὰ καί τῆς πλήρης ἀδιαφορίας τοῦ κοινου. (Ἡ **Ἀναπαράσταση** ἔκανε 12.869 εἰσιτήρια - ἀλλὰ καί πῶς λαϊκῆς ταινίες δέ τὰ κατάφεραν καλύτερα: **Δι' ἀσήμαντον ἀφορμῆν**, 5.137 εἰσιτήρια, **Λάβετε θέσεις 15.404-μ'** ἐξαίρεση μόνον ἡ **Εὐδοκία** καί **Τὸ Προξενεῖο** τῆς **Ἄνας**). Ἡ κατάσταση αὐτὴ ἄρχισε νά ἀλλάζει μέ

τή μεταπολίτευση, όπου έχουμε πλέον και ένα νέο διαμορφωμένα κινηματογραφικό κοινό. Οί νέοι σκηνοθέτες έχουν μιά πλατιά κάλυψη από τόν Τύπο, πολλοί καταφέρνουν νά έχουν «παραδειγματική» διανομή τών ταινιών τους (άλλοι αντίθετα δέν καταφέρνουν ούτε μιά φορά νά παίξουν τή ταινία τους) και γενικά ή ελληνική ταινία άρχίζει νά έλκυει ένα όρισμένο κοινό, ύστερα μάλιστα από τήν άπρόσμενη επιτυχία ταινιών όπως: **‘Ο Θίασος, Οί Τεμπέληδες τής Εύφορης κοιλάδας, 2 Φεγγάρια τόν Αδουστο, Παράσταση γιά ένα ρόλο, Παραγγελιά** κ.λ.π. Καμιά στατιστική όμως δέ δείχνει ότι ή προτίμηση τού κόσμου πλεί στίς καθαρά ρεαλιστικές ταινίες. Τρεις από τίς παραπάνω ταινίες διεκδικούν τό τίτλο τής πρωτοποριακής, ενώ είναι χαρακτηριστική ή έμφορη άποτυχία ταινιών όπως **Καί ξανά πρós τή δόξα τραβή, ‘Υπόθεση Πόλκ, Τά κουρέλια τραγουδούν άκόμα**, πού είχαν και μιά καλή διανομή.

Τό πρόβλημα λοιπόν δέ βρίσκεται στήν αντίπαρθεση «πρωτοποριακής» καί «ρεαλιστικής» ταινίας. Μήπως όμως βρίσκεται στή διανομή; Σίγουρα ή διανομή εϋθύνεται πλήρως γιά τόν άποκλεισμό δεκάδων ελληνικών ταινιών από τίς αίθουσες. Τά 3 όμως τελευταία χρόνια τά πράγματα έχουν αισθητά αλλάξει. Μ' εξαίρεση 3 μεγάλα γραφεία διανομής (Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης, C.I.C., Columbia - Fox), όλα τά υπόλοιπα σημαντικά γραφεία έχουν περιλάβει ελληνικές ταινίες στά προγράμματά τους και όρισμένα συντηρούντά άποκλειστικά από αυτές (όχι μόνο τό Κέντρο ‘Ανεξάρτητου ‘Ελληνικού Κινηματογράφου πού διανέμει άποκλειστικά όλο τό φάσμα τού νέου ελληνικού κινηματογράφου - έστω κι άν έχει πρόβλημα αίθουσας, αλλά και γραφεία όμως τά: Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Καραγ. - ‘Ελευθ. - Κακαλ. κ. ά.). ‘Αν εξαίρέσουμε όμως τίς καθαρά έμπορικές ταινίες, οί Έλληνες διανομείς βλέπουν μέ δυσπιστία τήν ελληνική ταινία, πολύ άπλά γιατί δέ τούς φέρνει εισιτήρια. Μπορεί οί Έλληνες διανομείς νά είναι ό,τι είναι και νά έχουν διασυνδέσεις μέ δεκάδες ξένες εταιρίες, όμως πρίν άπ' όλα είναι έμποροι. Καί δέ τούς ενδιαφέρει άν ή ταινία πού παίζουν είναι ξένη ή ελληνική, άρκει νά γεμίσει τίς αίθουσες (οί ύποχρεώσεις τού Καραγιάννη πρós τίς ξένες εταιρίες δέ τόν έμπόδιαν νά κρατήσει επί βδομάδες τόν **‘Ανθρωπο μέ τό γαρόφαλλο**, όταν είδε τά εισιτήρια πού έκανε).

Τί γίνεται όμως όταν ελληνικές ταινίες όπως **‘Ο Μεγαλέξανδρος, τό Μελόδραμα; καί τό Ξανά πρós τή δόξα τραβή** (ταινίες πού κουβαλούν πάνω τους μιά σειρά από βραβεία και θετικές κριτικές), έχουν μιά κανονική διανομή και μόλις και μετά βίας βγάζουν τή δεύτερη έβδομάδα; Φταίνε τά γραφεία διανομής γι' αυτό ή ό ίδιος ό ελληνικός κινηματογράφος; Πάντως άν νομίζουμε ότι τό ελληνικό σινεμά θά

σθεθεί παίρνοντας μέτρα γιά τήν ύποχρεωτική προβολή του στίς αίθουσες, γελιόμαστε. Αυτά τά μέτρα πρέπει νά παρθούν, κάτω όμως από μερικές προϋποθέσεις (τί νόημα έχει μιά αίθουσα νά παίξει ελληνικές ταινίες, όταν ατέες είναι **‘Ο Παρθενοκονηγός καί Τά καμάκια;**) γιατί δέ πρόκειται από μόνα τους νά σώσουν τή κατάσταση. ‘Αντίθετα τό μόνο πού θά καταφέρουμε είναι νά προβάσουμε ύποχρεωτικά ελληνικές ταινίες σέ μισο-άδειες αίθουσες, σέ άνυπαρκτους θεατές.

Μένει βέβαια νά εξετάσουμε και τό πρόβλημα τής παιδείας, τής εξοικείωσης τού ελληνικού κοινού μέ τόν νέο ελληνικό κινηματογράφο. Είναι καιρός πλέον ή ελληνική τηλεόραση νά παίξει αυτό τό ρόλο, προβάλλοντας όλο τό φάσμα αυτού τού κινηματογράφου (και ιδιαίτερα τίς ταινίες εκείνες πού δέν είναι πλαταιά ή και καθόλου διανομή). ‘Ας μήν υπερβάσουμε όμως λέγοντας ότι τό κοινό μας άλλοτρώνεται από τίς ξένες ταινίες και γι' αυτό δέ βλέπει ελληνικές. Πρώτα πρώτα δέν ύπάρχει ένα όμοιογενές κοινό. ‘Αλλά και άν ακόμη θά θέλαμε νά μιλήσουμε γιά άλλοτρώιση αυτό άφορά τό τηλεοπτικό κοινό, πού μέ τήν άποβλάκωση τόσων χρόνων ελληνικών σήριαλ, γεμίζει τώρα τίς αίθουσες τού Βουτσά και τής Βουγιουκλάκη. (‘Αλήθεια τί νόημα έχει τό σύνθημα 85% ελληνικοποίηση τών τηλεοπτικών προγραμμάτων, άν δέν έχει εξασφαλιστεί πρώτα μέ τί θά γεμίσει αυτό ό χρόνος; Και μέ ποιá κριτήρια είναι πού βλαβερός ό **Κότζακ** από τή **Παγίδα τών λύκων;**)

Παράλληλα όμως μ' αυτό τό κοινό (πού είναι περιστασιακό και κινητοποιείται μόνο γιά τίς έμπορικές ελληνικές ταινίες), ύπάρχει τό σταθερό κοινό πού καταναλώνει τή πληθώρα τών ξένων ταινιών, σίν τίς ελάχιστες καλλιτεχνικές ελληνικές ταινίες. Τό κοινό αυτό δέν είναι και τόσο άλλοτρωμένο όσο θέλουν μερικοί νά τό δείχνουν: άπόδειξη ό μεγάλος αριθμός δύσκολων, καλλιτεχνικών ξένων ταινιών πού δούλεψε τά δύο τελευταία χρόνια. Φυσιολογικά τό κοινό αυτό (80% τού όποιου είναι νεολαίοι) θά έπρεπε νά είναι και κοινό τού νέου ελληνικού κινηματογράφου. ‘Ελα όμως πού δέν είναι, πολύ άπλά γιατί δέν άρέσει τίς ταινίες τού νέου ελληνικού κινηματογράφου (είναι χαρακτηριστικό ότι τό μεγαλύτερο μέρος τών κινηματογραφικών λεσχών σπάνια προγραμματίζει ελληνικές ταινίες κι όταν τό κάνει δύσκολα τίς έπιβάλεϊ στό κοινό του - αντίθετα εκεί πού προτιμούνται οί ελληνικές ταινίες είναι γιά εύκαιριακές προβολές από συλλόγους, κύρια άριστερής άπόκλισης).

Σίγουρα ύπάρχει ένα γενικότερο πρόβλημα παιδείας και εξοικείωσης μέ τό νέο ελληνικό κινηματογράφο. Προτού όμως ζητήσουμε από τό κοινό νά έλθει κοντά του, άς κάνει αυτός μιά προσπάθεια γιά νά τό πλησιάσει.

M.A.

ΔΥΟ ΟΥΦΕΙΣ ΤΟΥ «ΨΥΧΑΓΩΓΙΚΟΥ» ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τό πορνό καί ή φαρσοκωμωδία

«Η ΕΡΩΜΕΝΗ»

Παρ.: Γρηγόρης Δημητρόπουλος. Σκ.: "Όμηρος Εϋ-στρατιάδης. Σεν.: Γιάννης Σκλάβος. Φωτ.: Πέτρος Καραβίδουλου. Μουσ. επιμέλεια: Γιώτα Παπαθανασίου. Μοντ.: Γιώργος Τριανταφύλλου, Κώστας Ραυτόπουλος. 'Ηθ.: 'Ανδρέας Μπάρκουλης ("Άρης Πλάτωνας), Μαρία Χοσέ Καντούτο ("Άννα), 'Ατζίτα Γουίλσον (Μόνικα), Κλαούντια Γκράβι (Σάρα), Χοσέ Μάρτιν (Πέντρο). 'Ελλάς 1979. Διάρκεια: 93. Κανονική διάρκεια: 110'. Διεθνής τίτλος: Passionated Lovers (Παράφοροι έραστές).

‘Ο έλληνικός πορνογραφικός κινηματογράφος γεννήθηκε στά τέλη τής δεκαετίας του '60, γνώρισε τήν «έπιτυχία» σ' αυτήν του '70 καί, σή-μερα, μετά τό τέλος τής «χρυσής εποχής» του, βρίσκεται σέ παρακμή: ό (έμπορικός) κινηματογράφος στράφηκε καί πάλι στά παλιά πρότυπα, αυτά τών ταινιών του '50 καί '60, καί ό εκπρόσω-πόι του γυρίζουν κωμωδίες επιθεωρησιακού κυ-ρίως στύλ μέ έντονη τήν παρουσία «κίτς» στοι-χείων. 'Όστόσο, υπάρχουν ακόμα παραγωγόι πού χρηματοδοτοϋν τέτοιες ταινίες καί σκηνο-θέτες πού τίς γυρίζουν. 'Η πρόσφατα προβλη-θείσα ταινία ενός από αυτούς, του "Όμηρου Εϋ-στρατιάδη, άποτελει ένα τυπικά χαρακτηριστικό δείγμα αυτού του κινηματογράφου μέ τή μηχανιστική πλοκή, τά μελοδραματικά στοιχεία, τίς περιστασιακές καί σποραδικές έκρηξεις βίας, τήν άδύναμη καί συχνά κακόγουστη άποψη γιά τή ζωή καί τήν άνυπαρξία σκιαγράφησης τών χαρακτήρων. 'Ο δημιουργός της, κάτω από τήν άποψη ότι οι ταινίες αυτές ενεργούν βελτιωτικά στήν υπο-σεξουαλικότητα τών ανθρώπων, άπο-κρύπτει ότι ή «εϊλικρίνεια» καί ή «άπελευθέρω-ση» είναι προαήματα γιά έμπορικό κέρδος καί φαίνεται νά παραγνωρίζει ότι ό «έρωτισμός» της δέν έμπεριέχει τίποτα τό έπικίνδυνο γιά τήν ήθι-κή τής κρατούσας ιδεολογίας, τήν όποία έν κα-τακλείδι ύπηρετεί.

'Η ταινία άκολουθει πιστά τά στάνταρ τών ά-νάλογων έλληνικής παραγωγής ταινιών: άφη-γείται μιά ιστορία μέ στοιχειώδη ανέλιξη καί πε-ριλαμβάνει μιά σειρά προφάσεων πού έπιτρέ-πουν τήν επίδειξη σεξουαλικών σκηνών. Τό μον-

τέλο αυτό, άδιανόητο γιά μιά πραγματικά πο-ρνογραφική ταινία πού χαρακτηρίζεται από τόν περιορισμό τής πλοκής στό ελάχιστο - σχεδόν κατάργηση του μύθου - καί τή συνεχή παρεμβο-λή, συνήθως μέ μιά προκαθορισμένη σειρά πα-ρουσίασης, σκηνών σέξ - τό «ντοκουμανταρίστι-κο» στύλ έντεινει τόν ήδονοβλεπτικό ρόλο πού ύποχρεώνεται νά παίζει ό θεατής -, ήταν (καί έ-ξακολουθει άκόμη νά είναι) τό πλέον κατάλληλο γιά τήν ύπερπήδηση του ύφιστάμενου στή χώρα μας λογοκριτικού μηχανισμού: ή ταινία παρου-σιάζεται στήν 'Ελλάδα ως «έρωτικό» φίλμ, ένώ στό έξωτερικό προβάλεται, μέ διαφορετικό πολ-λές φορές μοντάζ, ως hard core πορνό.

'Ο άφηγηματικός άξονας πού έξυπηρετεί τή φιλική «διαδρομή» τής μυθοπλασίας είναι, σέ γενικές γραμμές, ό άκόλουθος: 'Ο "Άρης, ένας γνωστός ίμπρεσσάριος, είναι παντρεμένος μέ τήν Σάρα, μιά πλούσια γλύπτρια πού έχει συνει-σφέρει πολλά στήν πετυχημένη σταδιοδρομία του βοηθώντας τόν οικονομικά. Σήμερα, πού ό έ-γαμος βίος τους έχει φθάσει σ' ένα κρίσιμο ση-μείο, ό "Άρης γνωρίζει τήν "Άννα, μιά νέα, όμορ-φη καί ταλαντοϋχα χορεύτρια, καί έρωτεύονται. 'Η άκόμη έρωτευμένη μαζί του Σάρα αισθάνεται «προδομένη» καί γιά νά τόν εκδικηθει πιάνει έ-ναν έραστή πού γίνεται πύρ καί μανία δταν του άναγγέλει ότι έπαυσε νά ενδιαφέρεται γι' αυτόν καί τήν σκοτώνει κατά λάθος. "Ένας άλλος, δευ-τερεύον άξονας, ίπου ύπάρχει καί έξελλίσσεται παράλληλα, είναι εκείνος πού στηρίζεται στή συμπεριφορά καί τίς δραστηριότητες ενός τρί-του γυναικείου χαρακτήρα: ή Μόνικα, διευθύν-τρια ενός ίνστιτούτου αισθητικής καί «στενή» φί-λη τής "Άννας, προσφέρει τίς «ύπηρεσίες» της στους πελάτες καί τίς πελάτισες του ίνστιτού-του, συμμετέχει στά διάφορα «κόλπα» του ίδιο-κότητος του καί προσπαθει νά ξεσκεπάσει τό «δο-λοφόνο» τής Σάρας.

"Αν παραγνωρίσουμε τό γεγονός ότι τό φίλμ κυλάει ούσιαστικά άσπόνδυλο, προσπαθώντας νά στήσει μιά κάποια άποσπασματική αφήγηση,

Φιλμογραφία του "Όμηρου Ευστρατιάδη

1959: 'Αθήνα ώρα 12 (σε συνεργασία με τον Μίμη Φραγγιουδάκη). 1964: Κάθε λιμάνι καί καημός. Θυέλλα σε παιδική καρδιά. 1965: 'Ηρωες, Γιατί μ' έγκατέλειψες. 1966: Ματωμένη γη. 1967: Στο δάσκαλό μας με αγάπη. 1968: 'Επίσημη αγαπημένη. Κοντά σου γνώρισα τήν αγάπη. 1969: 'Ερωτικό ξύπνημα. 'Όσο υπάρχει έρωτας. 1970: Πρόκληση. 1971: 'Αδιέξοδος. 'Ερωτομανείς. 'Ανηλικές άμαρτωλές (πρόκειται για τό 'Ερωτικό ξύπνημα με διαφορετικό μοντάζ). 'Η ιδιωτική μου ζωή. 1972: Κυνηγημένοι έραστές. Διαμάντια στο γυμνό σου σώμα. 1973: Πιό θερμή από τον ήλιο. 1974: "Ένα έλευθερο κορίτσι. Τά παιδιά τών λουλουδιών. 1975: Είδωλα (Κατασκευαστές ειδώλων). 'Ερωτισμός καί πάθος. 1976: Ζώ για τόν έρωτα ('Ο κύκλος τού έρωτα). 1977: 'Ερωτική τελετή. 1978: Τό φωτομοντέλο. 1979: 'Η έρωμένη. 1980: 'Ο παρβενοκυνηγός. 'Ο κορ έξουσίας. Νεφέλη. Τό μεγάλο ρουθούνι. 1981: 'Η «Νονά». Τροχονόμος... Βαρβάρα. 'Ο τελευταίος "Άνδρας. Τά καμάκια.

ταλαντευόμενο ανάμεσα στον «έρωτισμό» καί τό άστυνομικό «μυστήριο», χωρίς καμιά αισθητική συνέπεια, με τεράστιες «κοιλίες» πού δίνουν έμφαση στά χορευτικά «νούμερα» τής πρωταγωνίστριας (γυρισμένα σε γραφικές άκρογαλιές, αρχαιολογικούς χώρους, θεατρικές σκηνές, κ.λ.π.), τό βασικό του γνώρισμα είναι ότι οι γυναίκες οι χαρακτήρες γδύνονται χωρίς πολλά λόγια καί τούς άρέσει νά κάνουν έρωτα.

"Ετσι, τό γυναικείο κορμί μετατρέπεται σε κεντρικό «ήρωα» τής ταινίας καί «θεάται» συνεχώς, γυμνό ή ήμίγυμνο, μετατρέπόμενο σε αντικείμενο πού έκτίθεται ή δίδεται πρός χρήση, τόσο στους άνδρικούς χαρακτήρες μέσα στό έργο όσο καί σ' αυτούς πού βρίσκονται στην πλατεία, άνάμεσα στους θεατές, όπως προσφέρεται ένα πράγμα για κατανάλωση. 'Επί πλέον, τό ότι οι φιλικοί χαρακτήρες άνήκουν στην άστική τάξη ή είναι άπατεώνες, σε συνδυασμό με τό ότι τά κίνητρα τής «άπελευθερωμένης» σεξουαλικής συμπεριφοράς συσχετίζονται είτε με τήν άπόκτηση χρήματος (Μόνικα) είτε με τήν «έπιστροφή» τού συζύγου (Σάρα) είτε με τήν άποδοχή



'Ο 'Α. Μπάρκουλης καί ή Μ. Χ. Καντούτο στην «Ερωμένη»

τής ξαφνικά παρουσιασμένης ευκαιρίας ("Άννα), διατηρώντας ταυτόχρονα όλα τά προσχήματα με τήν άνοιχτά έκφρασμένη έπιστροφή στην «όμαλότητα» τού συζυγικού βίου καί τό «διώξιμο» τού έραστή από τήν Σάρα (ένέργεια πού έχει ως άποτέλεσμα τό θάνατό της σάν «ήθική τιμωρία» τόσο για τό «πλήγωμα» τού άνδρισμού τού έραστή όσο καί για τό «κεράτωμα» τού νόμιμου συζύγου), με τή διαδραματιζόμενη έν κρυφώ έρωτική δραστηριότητα τής Μόνικας (πού στην έλληνική έκδοχή τής ταινίας ό ρόλος της στον τομέα αυτό μένει σκοτεινός καί άδειοκρίσιτος) καί με τήν έπισημοποίηση τού αρχικά παράνομου δεσμού τής "Άννας με τόν 'Άρη, ένισχύουν τήν «όπισθοδρομικότητα» καί «άντιδραστικότητα» τού ιδεολογικού περιεχόμενου τής ταινίας πού διαιωνίζει τούς ύφιστάμενους μύθους καί στερεότυπα για τή σεξουαλικότητα γενικά, καί για τή γυναικεία σεξουαλικότητα ειδικά.

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

Κυκλοφορεί τό 6ο τεύχος τής ΟΘΟΝΗΣ

Κινηματογράφος/ Έρωτισμός

'Ιαπωνία: Ναγκίζα 'Όσιμα - 'Ακίρα Κουροσάβα - Γ. 'Οζου.

'Ελληνικός Κινηματογράφος

Κριτικές: Τό τελευταίο μετρό, 'Ο Σώζων έαυτώ σώήτω,

Ντόν Τζιοβάνι, 'Η όμίχλη, Στάλκερ, 'Επιφώτιση, κ.ά.

ΟΜΗΡΟΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ: ΔΗΛΩΣΕΙΣ

Χρόνος γεννήσεως 1938, σέ μιιά αύλή τοῦ Πειραιᾶ μέ μπόλικη λάσπη, λαμαρίνα καί πολύ ἀνθρωπιᾶ. Κάτω ἀπό τήν ἴδια στέγη ἐκτός ἀπό τοὺς γονεῖς ὑπῆρχαν καί ἄλλα δυό ἀδέλφια. Οἱ πέντε μαζί κοιτάζαμε τή βροχή πού ἔμπαινε ἀπό τίς ρωγμές τοῦ ταβανιοῦ, ὅπως καί στά πιό πολλά σπίτια τῆς Ἑλλάδας, πού πλήρωναν μέ στέρηση καί πείνα τά μεγαλόπνοα σχέδια τοῦ δικτάτορα Μεταξᾶ.

Μόλις στάθηκα στά πόδια μου καί κοίταξα ὀλόγυρα ἀντί γιά λουλούδια ἀντίκρουσα τάνκς καί τόν ἥλιο σκεπασμένο ἀπό τήν καταιχινιά τοῦ φασισμού : ΕΛΑΤΟΧΗ. Ὁ χρόνος ἔχασε πιά τή σημασία του καί στήν παιδίαστική ψυχὴ ρίζωνε ὁ τρόμος τῶν βομβαρδισμῶν, ἡ ἀγώνια τῶν μπλόκων, ἡ πείνα ...

"Ὅταν τέλειωσε ἡ κατοχὴ ἄρχισε ὁ ἐμφύλιος πού μέ βρῆκε στό Μεταξουργεῖο ξεριζωμένο ἀπό τό σπίτι τοῦ Πειραιᾶ πού τό εἶχε βρεῖ μιιά βόμβα καί δέν ὑπῆρχε πιά." Ὅσο πέρασαν τά χρόνια ὁ ἥλιος δέν ἔλεγε νά φωτίσει. "Ἔτσι γιά πρώτη φορά σέ ἡλικία 12 χρόνων ἀντίκρουσα τόν κόσμο, ἕναν κόσμο γκρεμισμένο, ξεριζωμένο, ματωμένο. Ἀκόμη ἀναρωτιέμαι τί ἔγιναν αὐτά τά δώδεκα χρόνια ζωῆς μου, μέ ποιό δικαίωμα μοῦ τά γέμισαν σκοτάδι οἱ δολοφόνου τῆς εἰρήνης. Σημασία δέν ἔχει ἡ ἀπάντηση, σημασία ἔχει ὅτι οἱ ἐμπειρίες ἀπό τά παιδικά μου χρόνια εἶναι αἷμα, σειρήνες, πείνα, ἀγώνια, καί αὐτές οἱ ἐμπειρίες εἶναι σύντροφοι ὅλης μου τῆς ζωῆς.

Τό ποτάμι ὅμως ποτέ δέ γυρίζει πίσω καί ἡ ζωὴ ποτέ δέν σταματάει. Τελειώνοντας τό Δημοτικό, φόρεσα μακρὰ παντελόνια καί συνδουλᾶζοντας νυχτερινό γυμνάσιο καί δουλειὰ τῆ μέρα περπάτησά στή σκληροτράχηλη κοινὴ νία τῆς ἐκμετάλλευσης καί τῆς κίβδηλης εὐτυχίας.

Πότε δούλευα σέ φαρᾶδικα, πότε πλασιέ ἐπειτα σέ ἐκδοτικὴ ἐταιρία, ἀργότερα πωλητῆς δίσκων, καί ὁ καιρὸς περνοῦσε σ' αὐτό τό κομμάτι τῆς γῆς πού ἀντικρίζεις σκόρδα καί ζαφεῖρια μέσ τῆ λάσπη ...

Μόλις τέλειωσα τό στρατιωτικό, ὅπου ὑπῆρθησα μέ τό βαθμὸ τοῦ Ἀνθ/γού, ὀλοκλήρωσα τίς Σκηνοθετικές μου σπουδές στή Σχολὴ τοῦ Σταυράκου, ὅπως οἱ περισσότεροὶ σκηνοθέτες τῆς χώρας μας καί κατόπιν σάν ἄκροσ τῆς ἔνα χρόνου στήν Ἰταλία.

Ἀλλὰ οἱ μεγαλύτερες σπουδές γύρω ἀπό τόν κινηματογράφο εἶναι τό πλατῶ καί τό στούντιο. Ἔτσι λοιπόν ζυμώθηκα σέ ὅλα ὅσα ἀφοροῦν τόν κινηματογράφο. Εἶχα ἀποφασίσει ὅτι μπορούσα καί ἔπρεπε νά μιλήσω, νά πῶ δυό λόγια στόν κόσμο στό μέτρο τοῦ μπορετοῦ μέ τήν 7η τέχνη. Πῶς ὅμως νά ἐκφρασεῖς στά 1954; Τό κράτος ἦταν ἀνήμπορο - ὅπως καί σήμερα - νά χαράξει μιιά πολιτικὴ γιά τήν ἀνάπτυξη τοῦ Κιν/φου καί δέν εἶχα κανένα "Μαικήνα". Συμπωματικά βρέθηκα σκηνοθέτης μιᾶς ταινίας πού γυρίστηκε μέ σχεδόν πρωτόγονα μέσα : ΑΘΗΝΑ ΩΡΑ 12 . Ἔγινε λοιπόν τό ξεκίνημα. Μ' ἀπασχολοῦσε ἀπό πάντα ὁ ἔρωτας ἡ ζωὴ - ἴσως γιατί εἶδα πολύ θάνατο στή ζωὴ μου. Οἱ σχέσεις τῶν ἀνθρώπων, ἡ ἀγάπη, ἡ ἀνθρωπιᾶ καί ἡ εἰρήνη, ὀλοκλήρωναν αὐτά πού ἤθελα νά πῶ.

Ἀκολούθησαν δέκα ταινίες πού τίς σκηνοθέτησα, ἐνῶ παράλληλα δούλεψα καί σά δευθυντῆς παραγωγῆς σέ διάφορες ταινίες. Στά 1970 ἔνιωσα ὅτι κάτι δέν πάει καλά. Τό κόστος μιᾶς παραγωγῆς ἦταν μεγάλο, οἱ εἰσπράξεις μικρές, ὁ συναγωνισμὸς μέ τίς μεγάλες ξένες παραγωγές τρομερός, τό κράτος ἀδιάφορο, ὑποστήριξη δέν εἶχα ἀπὸ πουθενά. Εἶμαι ἐπαγγελματίας καί ὄχι ἐρασιτέχνης σκηνοθέ-

της μέ βερμπαλιστικές ιδέες. "Έπρεπε να βαστάξω γιατί άρχιζε ή "κατευθυνόμενη" και "προμελετημένη" κρίση του κινηματογράφου.

"Όπως λέω πιο πάνω, ό έρωτας, ή ένωση των ανθρώπων, αυτά που είναι "ταμπού" για την κοινωνία της ύποκρισίας και που οι ... ήθικολόγοι τό όνόμασαν "πορνό" στις μέρες μας γιατί πάσχουν από έλλειψη νοημοσύνης - πάντα μέ κέντριζαν. Ό κόσμος κάνει έρωτα, θέλει τόν έρωτα, γιατί από αυτό βγαίνει ή ζωή, και άς τόν λένε "πορνό". Και είδα ότι ζητούσε μία "διέξοδο" από τά ταμπού, από τά κόμπλεξ σ'ό,τι έχει σχέση μέ τό "σέξ" που του επέβαλαν ή οικόγένεια, ή εκκλησία και οι εύνοχισμένοι διανοούμενοι. Έτσι έσπασα τό τζάμι της άπομόνωσης και έρριξα φώς σ' αυτόν τόν τομέα. Οι ταινίες μου ήταν ρεαλιστικές, ανθρώπινες και μέσα στό πνεύμα της εποχής. Έτσι άκολούθησαν άλλες ένδεκα ταινίες, έγχρωμες πιά, μέχρι τό 1976.

Ήθική ίκανοποίηση για μένα, είναι ότι οι ταινίες μου έχουν μεταγλωττισθεί και προβάλλονται σ'όλο τόν κόσμο, άνεξάρτητα άν ό τύπος νομοπάρει και δέν τό γράφει. Είναι πολύ σημαντικό να μπορείς να πουλάς τίς ταινίες σου σ'όλο τόν κόσμο, και πολλές φορές χωρίς να τίς δούν, αλλά άπλως και μόνο άπ'τό όνομά μου, αυτή είναι μία ίκανοποίηση και μία άναγνώριση που δέν έλπίζω να την δώ σ'αυτόν τόν τόπο της ύποκρισίας και της ξενοφιλίας.

Θά ήθελα να σταθώ σε δύο σημεία. Τό πρώτο είναι στα 1972 όταν αποφάσισα να γυρίσω την ταινία ΔΕ ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΙΝΩ ΗΡΩΑΣ αλλά ή προεδρία άπαγόρευσε τό σενάριο γιατί ήταν άντιπολεμικό και έθιγε τό έπάγγελμα της χούντας. Και δεύτερο στην ταινία ΤΑ ΕΙΔΩΛΑ, που είναι ή πρώτη πολιτική δουλειά μου, αλλά που σκόνταψε πρώτα - πρώτα στην προεδρία και αυτήν την φορά χωρίς χούντα, και την άπαγόρευση για προβολή στην αρχή, κι έπειτα στην άδιαφορία του τύπου. "Όπως είναι γνωστό μία πολιτική ταινία, μόνο μέ μία διαφήμιση μπορεί να "πιάσει" τό 1/4 του κόστους. Όμως κανείς δέ μίλησε μέ άποτέλεσμα ή ται-



Ή Άτζίτα Γουίλσον στην «Ερωμένη» να να είναι στα κουτιά.

Ή κρίση του κινηματογράφου εξελίχθηκε σε καρκίνωμα. Τό τί φταίει είναι γνωστό. Στράφηκα στο θέατρο, όπου ανέβασα σε δύο κεντρικά θέατρα για πρώτη φορά στην Ελλάδα, έργα ρεαλιστικά, μέ γυμνούς ήθοποιούς και κοινωνικοπολιτικά μηνύματα. Ό κόσμος χειροκρότησε, οι διανοούμενοι νομοπάρισαν. Γιατί σ'αυτό τόν τόπο ύπάρχει μία "κλίκα" που μονοπωλεί τά πάντα και δέν άφήνει κανέναν να έπιπλεύσει. Δυστυχώς έγινε ό έμπρησμός του θεάτρου και άκολούθησε ή οικονομική καταστροφή.

Αυτό που νιώθω έπειτα από 21 ταινίες στο ενεργητικό μου και 5 θεατρικά έργα είναι : "έλευθερία". Είμαι έλεύθερος γιατί έμεινα έξω από τό κύκλωμα (κάθε άπόχρωσης), είμαι έλεύθερος γιατί δέ συμβιβάστηκα και γιατί μίλησα πάντα όπως ένώ ήθελα και όχι οι άλλοι. Μέ κατηγορήσαν, και μέ κατηγορούν. Κάποια μέρα ίσως δικαιωθώ, γιατί προηγουίμα της εποχής μας. Γκρέμισα τά "ταμπού" και τίς άτταβιστικές ιδέες. Είχα τό θάρρος ν'άγγιξω τό πιο όμορφο, τό αϊώνιο, τό μοναδικό: τόν έρωτα ... Ό κόσμος ξέρει και αυτός θά μέ κρίνει.

ΤΟ ΞΕΝΟ ΕΙΝΑΙ ΠΙΟ ΓΛΥΚΟ

Σκην.: Γιώργος Λαζαρίδης. Σεν.: Γιώργος Λαζαρίδης, από ένα θέμα των Γιαννακόπουλου-Σακελλάριου. Φωτ.: Νίκος Μήλας. Μουσ.: Γιώργος Θεοδοσιάδης. Μοντ.: Ήλίας Σγουρόπουλος. Ήθ.: Νίκος Παπαναστασίου (Πέτρος Χατζηφανούρης), Γιώργος Πάντζας (Στάθης Δεληπάνος), Καίτη Παπανίκα (Έλενη Δεληπάνου), Μαρία Ίωαννίδου (Παυλίνα), Άθηνόδωρος Προύσαλης (Ήλιος Τσάκαλος), Θάλεια Παπάζογλου (φίλη της Έλενης). Έλλάς 1981. Διάρκεια: 94'

Τό 1955 ό Άλέκος Σακελλάριος είχε μεταφέρεϊ στόν κινηματογράφο τό θεατρικό έργο **Ούτε γάτα ούτε ζημιά** πού είχε γράψει σέ συνεργασία μέ τόν Χρήστο Γιαννακόπουλο. Ήταν μιά ανάλαφρη καί διασκεδαστική ταινία, σκηνοθετημένη μέ «κέφι καί μεράκι», μέσα στά έπικρατούντα τότε πλαίσια του «πετάγματος τής φαντασίας» καί τής «φυγής από τήν πραγματικότητα». Χωρίς νά ξεφεύγει από τά γνωστά καί καθιερωμένα πρότυπα τής ήθογραφίας, ό δημιουργός τής, μέσα από μιά άπλη ίστορία, φιλοδοξούσε νά παρουσιάσει σατυρικά τήν «πραγματικότητα» τής εποχής καί νά αντιπαράθεσει δύο διαφορετικούς «τρόπους ζωής»: αυτόν μιάς άστικής άθηναικής οίκογένειας καί εκείνον μιάς «λαϊκής» έπαρχιώτικης φαμίλιας. Οί βασικοί χαρακτήρες του φίλμ ήταν: ό ιδιοκτήτης μιάς εταιρίας μέ ύποκαταστήματα σέ άρκετές πόλεις τής Έλλάδας (Βασίλης Λογοθετίδης) πού άπατάει τή γυναίκα του' ή σύζυγός του (Ήλια Λιβουκού), πρότυπο τής «καλής» καί πιστής συντρόφου' ή έρωμένη του (Μαργαρίτα Λαμπρινού), ό τύπος τής χαριτωμένης καί γοητευτικής «γατούλας» ό πλούσιος άργόσχολος (Λάμπρος Κωνσταντάρας) πλάι μπού πού κυνηγάει τίς γυναίκες' καί ό σταθμάρχης μιάς μικρής κωμόπολης (Μίμης Φωτόπουλος), παλιός φίλος του άστου από τόν καιρό του πολέμου, ύπόδειγμα καλού οικογενειάρχη, άφελής καί φιλόξενος. Ό Σακελλάριος «κτιζει» τήν άφήγησή του μέ θεατρικό τρόπο: ή κάμερα, σχεδόν πάντα άκίνητη, καταγράφει μιά σειρά από στιγμιότυπα (πού στηρίζονται στό έξοχο ύποκριτικό παίξιμο τών ήθοποιών του) καί τό κωμικό στοιχείο προβάλλει, έντονα άλλα καί διακριτικά, μέσα από τήν αντιπαράθεση. Οί «ήρωες» του άντλούν τή γοητεία τους μέσα από τή

ζωντανία τής ρεαλιστικής καταγραφής καί άποκτούν μιά άμεσότητα μέσα από τήν άντιστοιχία τους μέ «συνηθισμένους» τύπους τής μεταπολεμικής έλληνικής κοινωνίας. Τά άφηγηματικά προσόντα του σεναρίου, ή λιτότητα τής έκφρασης καί ή «συμβατικότητα» τής σκηνοθετικής γραμμής έξακολουθούν ακόμα καί σήμερα, νά άποτελούν προτερήματα τής ταινίας, πού δέν παύει νά συγκινεί τόν άπλό θεατή διατηρώντας άμείωτη τήν ψυχαγωγική τής αξία. Οί κάποιες ίδεολογικές «άντιρρήσεις» πού μπορεί νά έγερθούν, σχετικά μέ τόν τρόπο άπεικόνισης τής έργατικής τάξης, τήν παρουσίαση τής γυναίκας, ακόμα καί τήν προβολή τής πατριαρχικής άνδρικής έξουσίας, ίσως νά δικαιολογούνται από τό γενικότερο πνεύμα τής πρίν από είκοσιπέντε χρόνια έποχής.

Σήμερα, έν έτει 1981, ό θεατρικός συγγραφέας καί σκηνοθέτης Γιώργος Λαζαρίδης άποφάσισε νά «διασκευάσει» τό στόρυ του προαναφερθέντος έργου καί νά τό ξαναμεταφέρει στόν κινηματογράφο. Τό «ρημείκ» του, ένά από τά άπρόσωπα ύποπροϊόντα του σημερινού έμπορικού κινηματογράφου μας, έπιχειρεί νά άπεικονίσει τή σύγχρονη έλληνική «πραγματικότητα», νά λειτουργήσει σάν καθρέφτης τής καθημερινότητας παρουσιάζοντας μιά εικόνα τής πού «κανένας δέν τήν φαντάζεται», μέσα από τήν εκδηλα έπιθεωρησιακή γραφή του. Για νά ύπηρετηθεί αυτή ή «όπτική» μερικοί από τούς άρχικούς χαρακτήρες έχουν ύποστεί μιά «μικρή» τροποποίηση, ένώ κάποιοι άλλοι έχουν αλλάξει ριζικά. Έτσι, ό σύζυγος, ένας έπιτυχημένος διαφημιστής μέ δικό του διαφημιστικό γραφείο, είναι ένας άκαταπόνητος «κυνηγός» γυναικών' ή σύζυγος, πρότυπο πάντα τής πιστής στόν άντρα τής γυναίκας, διευθύνει ένά ιδιόκτητο ίνστιτούτο αισθητικής' ή «έρωμένη» είναι ένά φωτομοντέλο πού συνδυάζει τήν πνευματική μωρία μέ τή σωματική «πληθωρικότητα» καί ό άργόσχολος γλεντζές είναι ή καρικατούρα του λαϊκού «καμακιού». Ή ύπηρετρια του μικροαστικού ζευγαριού έχει χάσει τή σοβαρότητά τής καί έχει με-



ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Τηλεόραση, εμπόριο και έθνικη ανεξαρτησία

Ἡ εξάρτηση μιᾶς χώρας ἀπὸ ἄλλη ἢ ἄλλες χώρες εἶναι πρόβλημα πολύπλοκο καὶ πολύπλευρο. Ὄταν ὑπάρχει, λιγότερο ἢ περισσότερο, ἐκδηλώνεται σ' ὄλους τοὺς τομεῖς καὶ τὶς δημόσιες δραστηριότητες. Ἡ Ἑλλάδα, εἶναι γνωστὸ, εἶναι μιὰ χώρα ἐξαρτημένη οικονομικά, πολιτικά, στρατιωτικά καὶ φυσικά, πολιτιστικά. Ὁ βαθμὸς τῆς εξάρτησής της ἢ ὁ βαθμὸς τῆς ανεξαρτησίας της εἶναι ἓνα ζήτημα σημαντικό.

Σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο θὰ ἐξετάσουμε πῶς ἐκδηλώνεται σήμερα ἡ εξάρτηση στὸν τομέα τοῦ μαζικότερου μέσου ἐπικοινωνίας, τὴν τηλεόραση, περιγράφοντας ταυτόχρονα τὸ χωρὸ αὐτὸ τοῦ τηλεμπορίου καὶ τὶς σχέσεις του με τὴν πολιτική, τὴν οικονομία καὶ τὸ πολιτιστικὸ.

Αὐτὸ, γιατί θεωροῦμε ὅτι ἡ γνώση ἐνὸς χωρὸς, με τὸν ὅποιον τόσο λίγο μέχρι σήμερα ἀσχοληθήκαμε, θὰ μᾶς δώσει τὴ δυνατότητα ν' ἀκολουθήσουμε μιὰ σωστότερη πολιτική πού ἀνταποκρίνεται πληρέστερα στὶς σημερινές μας ἀνάγκες γιὰ αὐτονομία καὶ ανεξαρτησία ἀπὸ τοὺς ξένους.

Ἱστορική ἀναδρομή

Ἡ τηλεόραση εἶναι ἐμπόρευμα. Ἐνα ἐμπόρευμα πού ὑπακούει τοὺς νόμους τοῦ παγκόσμιου ἐμπορίου καὶ πού ἀντιπροσωπεύει συμφέροντα ἐφόσον ἀποφέρει «κέρδη». Τὰ συμφέροντα αὐτὰ εἶναι οικονομικά καὶ πολιτικο-ιδεολογικά, ἀφοῦ ἡ τηλεόραση εἶναι τεχνολογία, (HARDWARE) (1) καὶ ταυτόχρονα μαζικὸ μέσο ἐπικοινωνίας καὶ πολιτιστικός φορέας, (SOFTWARE) (2).

Ὄταν δημιουργήθηκαν τὰ πρῶτα ρεύματα ἀνταλλαγῆς, τὰ πρωτεῖα στὴν παραγωγή τόσο SOFTWARE ὡς καὶ HARDWARE, τὰ κατείχαν οἱ ΗΠΑ. Αὐτὸ ὀφείλεται κυρίως στὴ μεγάλη κινηματογραφικὴ βιομηχανία πού ὑπῆρχε ἤδη στὶς ΗΠΑ πρὶν τὸν πόλεμο 1939-45 καὶ στὴ ἐπιβράδυνση τῆς εὐρωπαϊκῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας κατὰ τὸ ἴδιο χρονικὸ διάστημα.

Ἡ τηλεόραση ἔκανε τὴν ἐμφάνισή της στὴν Εὐρώπη, τὶς παραμονές τοῦ 2ου Παγκόσμιου Πολέμου, πρὶν ἐμφανιστεῖ στὶς ΗΠΑ (τὸ 1938 στὴ Μ. Βρετανία καὶ τὸ 1939 στὴ Γαλλία). Ὁ πόλεμος δὲ μὴς μπλόκαρε τὴν ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ νέου μαζικοῦ μέσου ἐπικοινωνίας, βάζοντας φραγμὸ στὶς πρῶτες προσπάθειες ἀνάπτυξής του. Γιὰ τὰ πρῶτα χρόνια του οἱ Σύμμαχοι ἐξαντλήθηκαν σὲ ὄλους τοὺς τομεῖς ἐνῶ οἱ ΗΠΑ ἀναπτυσσόταν ὀλόπλευρα. Ἔτσι, τόσο στὴ διάρκεια τῆς συμμετοχῆς της στὸν πόλεμο ὡς καὶ μετὰ τὸ τέλος του, ἐξακολουθοῦσαν νὰ κατέχουν τὰ πρωτεῖα καὶ στὰ δύο ἐπίπεδα πού ἀναφέραμε.

Ὁ ἀριθμὸς τῶν δεκτῶν πού ἐγκαταστάθηκαν

1) HARDWARE: Στὴν ἀμερικανικὴ ἀργὸ ἐκείνη ἔτος γενικὸς πού χαρακτηρίζει τὸ σύνολο τοῦ ὕλικου καὶ τεχνικοῦ ἐξοπλισμοῦ στὸ χωρὸ τῶν μαζικῶν μέσων ἐπικοινωνίας. Στὴν προκειμένη περίπτωση HARDWARE σημαίνει δέκτες, πομποὶ καὶ ἐργοστάσια κατασκευῆς δεκτῶν.

2) SOFTWARE: Εἶναι τὸ ἀντίθετο τοῦ HARDWARE. Χαρακτηρίζει τὸ σύνολο τῶν μεθόδων ἀνάπτυξης καὶ ἀνάληψης ἐνὸς θέματος ἢ προβλήματος καὶ στὴν προκειμένη περίπτωση τὸ σύνολο τῶν προγραμμάτων τῆς τηλεόρασης.

στις ΗΠΑ ήταν μεγαλύτερος από τον αριθμό τών δεκτών που υπήρχαν σ' όλοκληρο τόν κόσμο. 'Η κατάσταση ανατράπηκε μόνο τό 1962, δηλαδή 17 χρόνια μετά τό τέλος του πολέμου, όποτε υπήρχαν 53.000.000 τηλεοράσεις σέ όλο τόν κόσμο έναντι 50.000.000 τίς ΗΠΑ.

Τό 1950 είναι χρονιά που οι συναλλαγές πήραν χαρακτήρα παγκόσμιο μιά καί αρκετές χώρες απέκτησαν τηλεόραση. (3)

Γύρω στό 1950, οι ΗΠΑ έχουν μεγάλη δύναμη σ' αυτόν τόν τομέα, από τή μιά γιατί κατέχουν υψηλό επίπεδο γνώσης κατασκευής SOFTWARE γιά τήν Τ. V. (που άν και ύπακούει σέ διαφορετικούς κανόνες έν τούτοις είναι χώρος κοντινός στόν κινηματογράφο), από τήν άλλη διαθέτουν ένα ύπερογκο στόκ από έκπομπει διαθέσιμες σέ μικρές τιμές, άφου ήδη είχαν άποσβεστεί μέ τήν προβολή τους στόν έσωτερική αγορά. (4)

'Η έσωτερική αγορά παίζει μεγάλο ρόλο τόσο στόν ποιότητα όσο καί στόν ποσότητα τών τηλεοπτικών προγραμμάτων, πράγμα που έχει άμεσο αντίκτυπο στίς εξαγωγές.

Βέβαια, οι ΗΠΑ κατείχαν καί τήν πρώτη θέση σέ HARDWARE (5). 'Εδώ πρέπει νά πούμε ότι ή εισαγωγή προγραμμάτων τής Τηλεόρασης καί ή οργάνωση τών ανταλλαγών καθορίζονται σ' ένα μεγάλο βαθμό καί από τίς ανάγκες τής τεχνολογίας. Πιο άπλά: Οι χώρες που ανάπτυξαν τόν εξοπλισμό τους σέ HARDWARE πριν άναπτύξουν τήν Ικανότητά τους σέ SOFTWARE όφειλουν νά εισαγάγουν ένα μέρος από SOFTWARE γιά νά ταΐσουν τό HARDWARE, καί μάλιστα νά τό ταΐσουν μέ τέτοιο τρόπο ώστε νά άθήσουν τό κοινό νά εξοπλιστεί άκόμη καλύτερα. (6)

'Η άνάγκη αυτή έρχεται πολλές φορές σέ δυσαρμονία μέ τήν ποιότητα καί μέ τίς πολιτικο-ιδεολογικές καί οικονομικές σκοπιμότητες του κράτους που εισάγει (όπως κι αυτού που παράγει).

Μετά άπό αυτό γίνεται κατανοητό ότι ή διάδοση τών άμερικανικών προγραμμάτων δέν όφειλεται μόνο στόν έπιτυχία τής άμερικανικής κουλτούρας αλλά καί στόν άνάγκη «φτηνής» τροφής του HARDWARE.

Χωρίς νά είναι μονόδρομη ή ανταλλαγή προγραμμάτων σέ διεθνές επίπεδο, οι ΗΠΑ κατέχουν ήγεμονική θέση.

'Η κατάσταση σήμερα

'Η σημερινή κατάσταση τής παγκόσμιας αγοράς τηλεοπτικών προγραμμάτων παρουσιάζει δύο χαρακτηριστικά:

α) 'Η πορεία τών πρόγραμμάτων, όπως καί τής τεχνολογίας, γίνεται από κάποιες χώρες παραγωγούς, μέ έπικεφαλής τίς ΗΠΑ πρός τόν υπόλοιπο κόσμο (2/3 του συνόλου).

β) Σ' αυτή τήν ανταλλαγή τό πιο σημαντικό μέρος τό καταλαμβάνουν τά «ποικίλα προγράμματα» (7). Γιατί μέσω αυτών τών προγραμμάτων διαδίδεται ή επιβάλεται εύκολότερα μιά κουλτούρα σέ μιά άλλη.

Τά συμπεράσματα από στατιστικές έρευνες είναι:

α) Οι ΗΠΑ καί ή Κίνα παράγουν μόνες τους τό σύνολο τών προγραμμάτων τους. 'Η ΕΣΣΔ καί ή 'Ιαπωνία άκολουθούν. (Στίς ΗΠΑ ή ντόπια παραγωγή καταλαμβάνει τό 98,5% στόν Κίνα τό 99% στόν ΕΣΣΔ τό 91% καί στόν 'Ιαπωνία τό 92,5%).

β) Οι ΗΠΑ καί ή ΕΣΣΔ είναι οι κυριότεροι προμηθευτές προγραμμάτων στίς ζώνες έπιρροής τους. Μετά άκολουθούν ή Μ. Βρετανία, ή 'Ιαπωνία καί ή Γαλλία. 'Η Κίνα δέν κάνει καθόλου εξαγωγές προγραμμάτων.

γ) Οι ΗΠΑ εξάγουν 150.000 ώρες τό χρόνο, εκ τών όποιων τό 1/3 στόν Ν. 'Αμερική. 'Η εξαγωγή

3) Σύμφωνα μέ στατιστικές του ΟΗΕ:

1948: Τηλεόραση έχουν μόνο 4 χώρες: Μ. Βρετανία, Γαλλία, ΕΣΣΔ, ΗΠΑ.

1956: Τηλεόραση έχουν μόνο 35 χώρες.

1970: Τηλεόραση έχουν 120 χώρες εκ τών όποιων οι περισσότερες έχουν περισσότερα από 1 κανάλια.

4) 'Η έσωτερική αγορά τών ΗΠΑ είναι τεράστια. Λειτουργούν κατά 80% τέσσερα κανάλια. 'Υπάρχουν όμως πόλεις όπως ή Νέα 'Υόρκη μέ 12 κανάλια ή ή Ουάσιγκτον μέ 7 κανάλια. Αυτά λειτουργούν κατά 80% από τίς 5 ή ώρα έως 3 ή ώρα. Στήν Ν. 'Υόρκη όρισμένα κανάλια λειτουργούν 24 ώρες τό 24ωρο. 'Αντίθετα στόν Εύρώπη τά κράτη διαθέτουν έως 3 κανάλια, που λειτουργούν μόνο 12 ώρες τό 24ωρο.

Στόν υπόλοιπο κόσμο τά πράγματα είναι πολύ χειρότερα. 'Ενας μικρός πίνακας μς λύνει τήν άπορία:

ΧΩΡΑ ΧΡΟΝ. ΑΡ.ΔΕΚΤΩΝ ΚΑΤΟΙΚΟΙ ΠΟΣΟΣΤΟ

ΗΠΑ	1969	90.000.000	200.000.000	περ. 1/2
'Ιαπωνία	1969	27.000.000	95.000.000	περ. 1/3,5
Μ.Βρετ.	1969	15.000.000	54.000.000	περ. 1/3,5
Καναδάς	1969	11.000.000	19.000.000	περ. 1/1,5
ΕΣΣΔ	1969	30.000.000	240.000.000	περ. 1/8
Δ. Γερμ.	1969	11.000.000	55.000.000	περ. 1/5
Γαλλία	1969	12.000.000	40.000.000	περ. 1/3,5
Κίνα	1965	100.000	750.000.000	περ. 1/7500
'Ινδία	1969	1.000	450.000.000	περ. 1/45000

5) Τό 1962 τέθηκαν σέ άχρηστία από χρήση ή άλλους λόγους στίς ΗΠΑ 4.300.000 δέκτες. Μέχρι τό 1970 ό αριθμός τών δεκτών που άχρηστεύθηκαν στίς ΗΠΑ άνήλθε σέ 30.000.000.

6) π.χ. α) Οι περισσότεροι έγχρωμοι δέκτες πουλήθηκαν στόν 'Ελλάδα στόν περίοδο πριν καί κατά τήν διάρκεια τής «'Ολυμπιάδας Ποδοσφαίρου» στόν 'Αργεντινή. Τό ίδιο έγινε καί μέ τούς 'Ολυμπιακούς άγώνες τής Μόσχας.

7) «Ποικίλα προγράμματα» όνομάζω τίς ταινίες, τά σήριαλς, τά σόου, τά άυτοτελή τηλε-φίλμς, τίς παιδικές εκπομπές.

προγραμμάτων από τις ΗΠΑ στην Ν. Αμερική ποικίλλει από 20% στην Αργεντινή έως 84% στην Γουατεμάλα. Τά υπόλοιπα 2/3 τά ξζάγει στην Δ. Εζρώπη, Αφρική, Μέση Ανατολή, Καναδά, κλπ.

Στην Δ. Εζρώπη καταλαμβάνει τό 15 μέ 20% τό σύνολο τών ζώρων πού εκπέμπονται. Αυτή ή παραγωγή φτάνει στην Εζρώπη άπειθείας ή μέσω της Μ. Βρετανίας, πού παραδοσιακά ζπαιζε τόν ρόλο τού Κέντρου γιά τήν διάδοση της άμερικανικής κουλτούρας στην Εζρώπη. 50% περίπου της παραγωγής πού περιέρχεται στην Εζρώπη από τήν Μ. Βρετανία είναι τελικά άμερικάνικη παραγωγή. Στις εισαγωγές τών ευρωπαϊκών ζωρών τό άμερικανικό ύλικό άντιπροσωπεύει τό 40 μέ 60% επί τό σύνολο τών εισαγωγών, ενζώ αυτό πού ζρχεται από τις άνατολικές ζώρες δέν ζεπερνά τό κάτι τοις % και άποτελείται κυρίως από εκπομπές πληροφοριακές και σπάνια δραματικές και σήριαλς.

δ) Από τις υπόλοιπες ζώρες τού Δυτικού κόσμου, ή Μ. Βρετανία ζξάγει 20.000 ζώρες κυρίως στις ΗΠΑ, αλλά και στην Κεντρική Αμερική, Αφρική, Αζστραλία και Σκανδιναβικές ζώρες. Η Γαλλία ζξάγει 20.000 ζώρες κυρίως στην Αφρική αλλά και στην Ν. Αμερική, Καναδά, ΗΠΑ, Β. Εζρώπη, Ασία. Η Γερμανία ζξάγει 6.000 ζώρες στην Ν. Αμερική, Ασία, Β. Εζρώπη.

ε) Η Γαλλία καταλαμβάνει τήν πρώτη θέση σε παραγωγή προγραμμάτων στην Εζρώπη, και κάνει τις λιγότερες εισαγωγές, σε άντιθεση μέ τήν Μ. Βρετανία πού δέν μόρρεσε νά άποφύγει τή μαζική εισβολή τών άμερικανικών παραγωγών λόγω και κοινής γλώσσας.

Πρέπει όμως νά ζυπογραμμίσουμε ότι αυτή ή κατάσταση στόν κόσμο δέν διατηρείται σταθερή. Οι άναπτυγμένες ζώρες άρχίζουν νά γίνονται αυτόρκες σε ύλικό (SOFTWARE και HARDWARE) και νά άυτονομοούνται σιγά-σιγά.

Οι ζπό άνάπτυξη ζώρες ζξαρτώνται άκόμη από τις άναπτυγμένες τόσο σε HARDWARE όσο και σε SOFTWARE. Ο Δυτικός κόσμος διατηρεί μιά ζπεροχή άπέναντι στόν Ανατολικό και στους δύο τομείς. (8)

Εμπορικό και Πολιτιστικό κύκλωμα

Στή διεθνή άγορά, ζπως άναφέραμε στην άρχή, τά προγράμματα της τηλεόρασης ζυμπεριφερόνται ζπως όλα τά ζμπορεψματα και ζπακοζούν στους παραδοσιακούς ζμπορικούς νόμους. Έξω όμως από τήν ζμπορική άγορά, ζπου ισχύει ο νόμος ζυμορφορίας και ζήτησης, γεννήθηκε και μιά πολιτιστική άγορά πού ζρηματοδοτείται πλατιά από τις κυβερνήσεις τών άναπτυγμένων ζωρών, κατά κανόνα γιά λόγους κύρια πολιτικούς.

Τό κέρδος» από τήν μιά και ή «άζορτασία» από

τήν άλλη τού HARDWARE, ζδιομοιοζούν μιά ζμπορική άγορά ζχι και τόσο πιστή στην πολιτική τών «πομπών», και στην ζπιθυμία τών «δεκτών». Η πολιτιστική άγορά γεννήθηκε και μεγάλωσε γιά ζισοροπήσει στην κυρίαρχες τάσεις αυτών τών ρευμάτων, πού ζξέφευγαν πολλές φορές από τήν ζέληση τών κυβερνήσεων τών ζωρών.

Πολιτιστικό κύκλωμα άνεπτύξαν όλες οι ζώρες, άκόμη και ή ΕΕΣΔ. Τά προγράμματα μέ τέτοιο περιζόμενο δέν άποφέρουν άμεσο κέρδος. Διατίθενται δωρεάν ή πουλιοζονται σε τιμή κόστους. Σάν στόχο ζχουν νά στεριώσουν τήν πολιτικο-οικονομική ζπιρροή σε άλλες ζώρες, «πλαστονώντας» μέ τρόπο άμεσο τών πολιτισμό, τά προϊόντα, τις φυσικές καλλονές, τήν ζψηλή τεχνολογία κλπ. τών ζωρών πού τις παράγουν.

Η κατάσταση στην ζώρα μας σήμερα

Γράζαμε προηζόμενα ότι οι «ποικίλες εκπομπές» ζκφράζουν και διαδίδουν μέ τόν καλύτερο τρόπο μιά κυρίαρχη κουλτούρα, ζνα ζορισμένο τρόπο ζωής.

Γράζαμε ζπίσης ότι οι ζπό άνάπτυξη ζώρες είναι οι πιο ευάλωτες στην εισορή, σε ποσότητες, ζξένων τέτοιων εκπομπών μιά και οι άνεπτυγμένες μορπούν ζχι μόνον νά καλύπτουν τό μεγαλύτερο μέρος της ζσωτερικής τους άγοράς αλλά και νά ζξάγουν.

Από μιά ζειγματοληπτική ζρευνα, στα προγράμματα της ζλληνικής τηλεόρασης τού τελευταίου ζρόνου ζυμπεραίνουμε ότι: οι ζξένες εκπομπές καταλαμβάνουν τό 36,2% τών εκπομπών στην EPT και τό 49,3% τήν YENED. (9)

Τό σύνολο αυτών τών εκπομπών ζχουν προζέυση άμερικανο-ζγγλέζικη. Έπίσης τό 85% τών ζξένων εκπομπών στην EPT και τό 90% τών YENED άνήκουν στο ζειδος τών «ποικίλων εκπομπών».

Αντιθετα, ή ντόπια παραγωγή άποτελείται από ζνημερωτικές εκπομπές και κοιζ. Οι ζλληνικές «ποικίλες εκπομπές» καταλαμβάνουν τό ίδιο ζαμη-

8) α) Οι Δυτικές ζώρες ζξάγουν στις Ανατολικές 3.000 εκπομπές κάθε ζρόνο, ενζώ δέν εισάγουν οζτε 1.000

β) π.ζ. Πρόσφατα ή ΕΕΣΔ εκζεισε ζυμφωνία μέ τις ζιαπωνζικές ζταιρίες Νίπον Έλεκτρικ και Κανεμάτσου Γκόσου γιά τήν ζδιομορία ζγκαταστάσεων παραγωγής λυχνιών εκπομπών τηλεόρασης ζυνος 65 εκατ. δολλιών και μέ τήν άμερικάνικη RCA γιά τήν παροχή άδειών και πατέντας γιά τήν κατασκευή ζγχρόμων τηλεοράσεων.

9) Ο «πατριωτισμός» της YENED μόνο από τό ποσοστό σε ζξένες εκπομπές μορπει νά καταλάβει κανείς τι ζιδους «ιστορία» είναι. Έκείνο ζυνος πού κανείς δέν μορπει νά άμφισβητήσει είναι τό «άστομοτικό» και πολεμικό πνεζμα πού ζίειπει τό σύνολο τών ντόπιων και ζξένων προγραμμάτων της.

λό ποσοστό %. (10)

Η μεγάλη εισαγωγή ξένου SOFTWARE και ο χαρακτήρας του («ποικίλες έκπομπές») συντελούν στην άλλοτρίωση της ελληνικής νοοτροπίας και ζωής και στη φθορά της εθνικής πολιτιστικής μας ταυτότητας. Πολύ περισσότερο, όταν προβάλλονται τις πίο νευραλγικές ώρες, στις ώρες που όλοκληρη η οικογένεια είναι συγκεντρωμένη στο σπίτι.

Επιδρούν ακόμη αρνητικά στην παιδεία και διαμορφώνουν έτσι μία κατάσταση που δρᾷ ανασταλτικά στην «ντόπια παραγωγή ποιότητας», αφού κατά κανόνα όσο πιο μεγάλη είναι η ποσότητα εισαγόμενου SOFTWARE τόσο πιο μικρή είναι η ποιότητά τους.

Η μείωση των ξένων έκπομπών, αντίθετα, εκτός από την ανακούφιση που φέρνει στον χώρο των εργαζομένων της Τηλεόρασης και του κινηματογράφου (11) δημιουργεί τό έδαφος όπου μπορούν να γεννηθούν ή ν' αναπτυχθούν κάποια αντίθετα ρεύματα που από τή μία πραγματεύονται τά δικά μας καθημερινά προβλήματα και από τήν άλλη τονώνουν τήν εθνική πολιτιστική μας ύπόσταση.

Συμπεράσματα

Η εισαγωγή ξένων έκπομπών για οικονομικούς ή τεχνολογικούς λόγους ύπονομεύει τήν θέληση τού ελληνικού λαού για ανεξαρτησία.

Η Τηλεόραση, έξω από άλλους λόγους, γίνεται τό μέσο στήριξης της άμερικανικής ή άλλης ξένης κυριαρχίας στα έξαρτημένα από τόν ιμπεριαλισμό κράτη όπως ή Έλλάδα. Αυτό αποδεικνύεται άλλωστε από τό γεγονός ότι τό σύνολο της πολιτιστικής αγοράς και τό μεγαλύτερο μέρος της έμπορικης, άπευθύνονται στις άποικίες, νεοαποικίες και στις έ-

ξαρτημένες από τόν ιμπεριαλισμό χώρες.

Έτσι ή αντίφαση - που δημιουργούν από τήν μιά μεριά τό αίτημα ότι ή τηλεόραση πρέπει νά ενισχύει τήν πολιτιστική και πολιτική ταυτότητα της χώρας και από τήν άλλη μεριά οι οικονομικοί νόμοι, που όταν λειτουργούν, οι ξένες παραγωγές καταλαμβάνουν ένα μεγάλο ποσοστό 30 ως 40% στην Τηλεόρασή μας - ξεπερνιέται μόνον όταν τό κράτος και οι υπεύθυνοι στρέψουν τήν προσοχή τους (πολιτική και οικονομική) στις παραγωγές που πραγματοποιούνται στό έσωτερικό και πού άποτελούν αντιστάθμισμα στις ξένες παραγωγές.

Βέβαια, ή μείωση των ξένων έκπομπών της Τηλεόρασης και ή προσπάθεια μέ κρατική χρηματοδότηση δημιουργίας μιάς όσο τό δυνατόν πίο Έλληνικής Τηλεόρασης δέν λύνει τό ζήτημα της εθνικής ταυτότητας σε επίπεδο πολιτιστικό. Κι αυτό για λόγους που όφειλονται καθαρά στή φύση της άστικής μας τάξης και τού βαθμού της εξάρτησής μας από τόν ιμπεριαλισμό.

Δημιουργεί όμως τις προϋποθέσεις αφού θά περιοριστούν σ' αυτό τό τόσο ισχυρό μαζικό μέσο επικοινωνίας οι ξένες έκπομπές στό πολιτιστικό και ή εισροή ξένου κεφαλαίου στό οικονομικό. (12)

Η παραπέρα βελτίωση όσον άφορά δηλ. στην ποιότητα πιά των προγραμμάτων θά άποτελέσει μάλλον άντικείμενο ενός άλλου κειμένου γιατί ποτέ καμιά πολιτική δύναμη στην Έλλάδα δέν άσχολήθηκε δυστυχώς σοβαρά μ' αυτό τό θέμα.

Οι συζητήσεις που έγιναν στό παρελθόν στή βουλή κι άλλου, άφορούσαν μόνον τις ώρες παρουσίας των πολιτικών προσώπων κι όχι τήν ποιότητα και τήν ιδεολογία των προγραμμάτων.

Νίκος ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Όκτώβριος 1981

ΠΗΓΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ

— NOTES ET ETUDES DOCUMENTAIRES No 3.679-3.680.

— Έρευνα TELEVISION TRAFFICS. A ONE WAY STREET από τό REPORTS AND PAPERS OF MASS COMMUNICATION, No 70 · UNESCO 1974.

— Ραδιοτηλεοράσεις 1981.

— Οικονομικός Ταχυδρόμος No.1276/1978.

— Άρθρο της κ. Μ. Παπαδοπούλου στό «ΝΕΑ» 19.10.78.

— RAPPORT CHINAUD ORTF 1978.

— L' ANNUAIRE STATISTIQUE DE L' UNESCO. Άρθρο, LA STRUCTURE DES PROGRAMMES DE TELEVISION τού J. MOUSSEU στό REVUE «COMMUNICATION ET LANGAGES» no 24/1974.

— LA TELEVISION · Έρευνα τού ENRIQUE MELON MARTINEZ έκδ. MARABOUT UNIVERCITE, 1970.

10) Στο σύνολο τού προγράμματος της ΕΡΤ τό 39,3% είναι ειδήσεις κλπ. και τό 24,4% ποικίλες έκπομπές.

Άντίστοιχα στην YENED τά ποσοστά είναι 27,2% ειδήσεις κλπ. και 23,4% ποικίλες έκπομπές.

11) Στις «ποικίλες έκπομπές» εργάζεται πολλαπλάσιο δυναμικό άπ' ότι στις ένημερωτικές έκπομπές και τά κοινές.

12) Τώρα πού ή τηλεόραση έγινε έγχρωμη, τό ύψος τού έξαγομένου συναλλάγματος αύξήθηκε τόσο για εισαγωγή έγχρωμου HARDWARE (έκτακτες δαπάνες) όσο και για εισαγωγή έγχρωμου SOFTWARE (μόνιμες δαπάνες).

Η εισαγωγή μηχανημάτων για τήν έγκατάσταση έγχρωμης τηλεόρασης στην ΕΡΤ έγινε από γαλλικές εταιρίες, τήν έγκατάσταση δέ και τήν έπιβλεψη έκαναν τεχνικοί της Γαλλικής τηλεόρασης στους όποιους και προστρέχουμε κάθε φορά πού ύπάρχει πρόβλημα.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΑΝΤΡΕΪ ΖΟΥΛΑΦΣΚΙ: «Μιά γυναίκα δαιμονισμένη»

POSESSION (ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΗ). Παραγωγή γερμανογαλλική (1981). Σκηνοθ.: Αντρέι Ζουλάφσκι, Φωτογρ.: Μπρούνο Νιούτεν, Μοντάζ: Σούζαν Βιλάρ, Μουσική: Αντρέι Κορζίνκι, Ερμηνεία: Ιζαμπέλ Ατζανί, Σαμ Νιλ, Χάινς Μπένετ (Διάρκεια: 122 λεπτά).

Μια από τις ταινίες που δημιούργησαν αρκετό θόρυβο στο τελευταίο φεστιβάλ κινηματογράφου στις Κάνες ήταν και η «Δαιμονισμένη» του Πολωνού σκηνοθέτη Αντρέι Ζουλάφσκι με πρωταγωνίστρια τη γνωστή από το «Νοσφεράτου» κι άλλες ταινίες Γαλλίδα ηθοποιό Ιζαμπέλ Ατζανί, που γι' αυτό το ρόλο της απέσπασε και το βραβείο γυναικείας ερμηνείας.



Από τις πρώτες κιολας εικόνες, η πραγματικότητα απουσιάζει εντελώς. Το Βερολίνο είναι μια ξεχωριστή πόλη και το κλίμα της ταινίας πολύ κοντά στο σουρεαλισμό. Το ντεκόρ, εξάλλου, τείνει σε μια εμπειρία μύησης: τα διαστήματα είναι στενά, οι δρόμοι έρημοι κι ο χώρος μοιάζει να κατοικείται αποκλειστικά από την παρουσία του μεπτόν, σύμβολου μιας καταθλιπτικής κατάστασης. Η αγωνία είναι οπλισμένη και τα πρόσωπα στη θέση τους. Ο Ζουλάφσκι προτιμάει να δείχνει τις περιπέτειες της καρδιάς και γι' αυτό δε φιλτράρει το φως της μέρας, αφήνοντας την κάμερα να κινηματογραφεί ελεύθερα με «φλου αρτιστική».

Η υπόθεση του φιλμ είναι αρκετά κοινότητα. Έχουμε κι εδώ ένα ερωτικό τρίγωνο, την Άννα, τον άντρα της Μαρκ και τον εραστή της Χάινριχ. Μη θέλοντας να ζήσει με τον πρώτο κι αφού ο δεύτερος λείπει σε μακρινό, πολύμηνο ταξίδι, η κεντρική ηρωίδα κατολισθαίνει σιγά σιγά σε μια κατάσταση όπου βρίσκεται διαρκώς εντονότερα κάτω από την επίδραση φαντασιώσεων σεξουαλικού χαρακτήρα και στη συνέχεια σε σπασμωδικές ενέργειες για ν' αντιμετωπίσει ακριβώς τον κίνδυνο της διαγραφόμενης ψυχικής και πνευματικής της συντριβής.

Σε πολλά σημεία θυμίζει την Ξελέι Ντίβαλ στη «Λάμψη» του Στάνλεϊ Κιούμπρικ, αλλά εδώ η Ατζανί δεν παραλείπει να περιφέρει τη γοητεία της σε κάθε πλάνο, στο μετρό, στο σπίτι, στο δρόμο.

Πρόκειται για το πορτραίτο του δυαδισμού. Μια προσωπικότητα διασπασμένη, που καθρεφτίζει τις κατακερματισμένες όψεις της σ' ένα περιβάλλον στείρο, ουδέτερο, ψυχρό, δίχως κάποια απόκριση.

Οι εικόνες του Ζουλάφσκι, όπως είχε συμβεί και σε μιαν άλλη ταινία του («Σημασία έχει ν' αγαπάς»), αποτελούν ουσιαστικά τα χρώματα του θανάτου: αχισμένα μέτωπα, γυαλιστερές λαμές, φοβισμένα μάτια, ματωμένους λαϊμούς. Οι διάλογοι παραμένουν αιωρούμενοι, οι ερωτήσεις διαφορούμενες, η ένταση πάντα σε υψηλό βαθμό.

Όπως και στη «Λάμψη», ο μικρός γιός του ζευγαριού φαίνεται πως διαθέτει κάποια μυστική, απόκρυφη δύναμη. Έτσι, ο δρόμος προς το φανταστικό γίνεται πιο συντομος, η συνύπαρξη με τον κόσμο τών θαυμάτων περισσότερο πιθανή. Για τον Ζουλάφσκι, έναν χαρακτηριστικό Πολωνό του σήμερα, με τις μνήμες διάφορων κατοχών και τις επιδράσεις πολιτικών δραμάτων να τον τριγυρνούν πιεστικά, μόνο ένας τρόπος απέμεινε να μιλήσει με την κινηματογραφική εικόνα: η προσωπική έκφραση. Το φιλμ θέλει να ξερκισεί τα δαιμόνια που μ' επιμέλεια φροντίζει να εισβάλλουν στη σκηνή. Κάθε πλάνο βάζει σε συναγερμό τη συνείδηση. Όπως δηλώνει κι ο ίδιος ο δημιουργός:

— «Δεν ξέρω αν φαίνεται εξοργιστικό, όμως όταν σκέφτομαι πόσο σύντομη είναι η ζωή, δεν μπορώ να σκεφτώ πως θα κάνω ταινίες για πράγματα που δε με απασχολούν και δεν τα γνωρίζω σε βάθος».

Το Possession (που προβλήθηκε, τελικά, εδώ με τον τίτλο «Μια γυναίκα δαιμονισμένη») επιχειρεί την απόδοση μιας καινούργιας διάστασης του εξωπραγματικού. Η ηρωίδα του δε βρίσκεται πια με κάποιον, αλλά μόνο με «κάτι». Αλληγορική, μεταφυσική ή υπαρξιακή η υφή της επικοινωνίας μ' αυτό το τελευταίο, εκείνο που αναδεικνύει, με περάσματα τού φακού και τών φίλτρων του πάνω στα πρόσωπα και τους εχθρικούς δρόμους, είναι οι εικόνες τού φόβου στα μάτια, της καθολικής υστερίας στις κινήσεις, της εσχάτης απόγωσης καθώς τίποτε δεν

οδηγει στη μάταιη, έστω, χειρονομία της απόδρασης από έναν κόσμο τρόμου, εγκατάλειψης, ασφυκτικά κλειστό.

Η νεαρή γυναίκα έχει παραβεί κάθε ηθικό νόμο, έχει καταστρέψει τον άνδρα της κι έχει πάρει στα χέρια της τις τύχες όλων όσων τον αγάπησαν. Η κατάληξη όλων αυτών είναι η εξωτερικευση μιας μορφής που δεν είναι

άλλη από την ενσάρκωση τού Κακού, τον ίδιο τον Διάβολο. Ένα Διάβολο που θα φύγει μακριά, μ' ένα σώμα και μια ψυχή για να ζήσει ανάμεσα στους ανθρώπους.

• Ανδρέας ΤΥΡΟΣ



Η ιστορία διεξάγεται -δεν θα μπορούσε να διεξαχθεί αλλού- στο Βερολίνο. Δεν πρόκειται όμως για μια γερμανική ταινία, ένα έργο πάνω στη Γερμανία. Δεν έχω καμιά τέτοια ειδικευση. Μιλώ για ένα ζευγάρι, για ανθρώπους που δεν γνωρίζουμε την εθνικότητα, που δεν έχουν οικογενειακούς δεσμούς, δεν έχουν φίλους. Ένα ζευγάρι σε μια ωμή κατάσταση, έναν άντρα και μια γυναίκα, που προσπαθεί να πει "εγώ", που τρέχει πίσω από ένα απλησίαστο "εγώ" και το παιδί τους, που δεν λέει τίποτα, αλλά ξέρει.

Η σημασία που έχει για μένα αυτή η πόλη είναι ηθική, έστω κι αν αυτή η ηθική είναι δύσκολο να διευκρινιστεί. Δεν ξέρουμε αν τó Βερολίνο αναπαράγει τόν καπιταλιστικό καρκίνο ή είναι ο πυρήνας της διεφθαρμένης ανθρώπινης ελευθερίας. Πρόκειται για μια πόλη κλειστή, που τήν διασχίζει ένα τοίχος.

Όταν με ρωτάνε αν τού έδωσα κάποια συμβολική σημασία, απαντώ κά-

ταφαιτικά, απλά και μόνο γιατί χρησιμοποιώ χαμένους ήρωες. Γυρίσαμε στη γειτονιά τών Τουρκών μεταναστών τών φτωχών και άνεργων, που στρέφονται σε διάφορες υπο-πολιτιστικές δραστηριότητες, όπως τά ναρκωτικά ή ο εξτρεμισμός. Μάς κοιτούσαν σα μια πρόκληση σ' αυτό που είναι, σαν τήν ενσάρκωση τής καπιταλιστικής μάταιότητας. Δεν μένουν στά άθλια σπείρια τους, αλλά περνούν τόν καιρό τους στους δρόμους.

Γυρνούσαμε επί 3 βδομάδες, με 40 άτομα συνεργείο σ' ένα χώρο σαράντα τετραγωνικών μέτρων, ακριβώς γιατί ήθελα τούτη τήν εντύπωση τής κλειστοφοβίας, που δέν εξηγεί, αλλά εικονογραφεί, κάνει δυνατή τή μανιακή έκρηξη, τή τρελή εξέγερση αυτής τής γυναίκας, που ψάχνει τόν εαυτό τής και γυρνάει μέσα σένα φαύλο κύκλο δημιουργεί κάτι, που πέρνει σιγά-σιγά μια ανθρώπινη μορφή και που στο τέλος εμφανίζεται με τά χαρακτηριστικά τών ανδρών τής...

Η παράδοση του πολωνικού λαού είναι να υποτάσσεται στις ξένες κατοχές και να μη δικαιούται τη δικιά του ταυτότητα. Πρόκειται για ένα ηθικό πρόβλημα που αφορά την εκπαίδευση των παιδιών μας. Στα χρόνια μου, το μόνο πρότυπο που μάς πρότειναν ήταν ο Στάλιν. Πίστευα σ' αυτόν γιατί δεν είχα την εκλογή της διπλής γλώσσας. Τώρα τα παιδιά μας μεγάλωσαν μετά αίσθημα του διουπόστατου. Από τη μιά να είσαι ενήμερος στην επίσημη πραγματικότητα, προσπαθώντας να προστατέψεις μιιά δική σου αλήθεια. Η Ατζανί αντιπροσωπεύει αυτή τη παράδοση του διουπόστατου: υπάρχει ένα σχίσμα μέσα της και στην άβυσσο αυτή παρασέρνει και τους άλλους, εκτός από το παιδί της.

Στη ταινία οι ήρωες υποφέρουν κατά κυριολεξία για να βρουν την ελευθερία. Θέλω να λέω ότι την βολί-ακουσε, όταν βρίσκουμε έναν συντροφο, ανθρώπινο κατά πρότιμηση. Για μερικούς είναι ο θεός-αυτοί μπορούν να πάνε ήσυχα προς τόν θάνατο. Για άλλους είναι η συνάντηση με την ιδεολογία, την ποίηση... Σόλες τίς περιπτώσεις η ελευθερία από μόνη της δεν υπάρχει. Στο "Μια γυναίκα δαιμονισμένη" δεν δίνω απάντηση, κάνω μια ταινία, είναι κινηματογράφος, ένα μάτι που σκέφτεται. Κάνω ταινίες για να μη ζω τους εφιάλτες της νύχτας του πολέμου. Αν υπήρχαν περισσότερες ταινίες που να έδειχναν τη πραγματική βία του κόσμου, δεν θα προσπαθούσα να κάνω άλλα φιλμ. Δεν θα έκανα ταινίες αν δεν πίστευα ότι ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο ενημέρωσης που μπορεί να διενεργεί. Μια ταινία μπορεί να μάς παροτρύνει, να μας υπενθυμίζει ότι πρέπει να αμφισβητούμε.

Η ταινία κοινοτύπα μιλά για την κρίση του Ζευγαριού. Είναι ένα θέμα που τό έχουν ήδη άλλοι εξετάσει, έ-

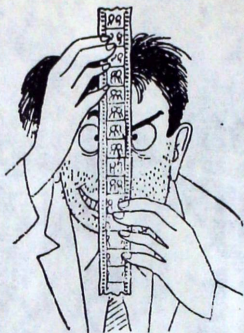


να πρόβλημα που σ' όλους μας έχει συμβεί, όπως και σε μένα εξάλλου. Βα αίζωμαι στη δικιά μου εμπειρία, πάνω σ' αυτό δε διαφέρω από τους άλλους. Όμως οι άλλοι σταματούν στο ανέκδοτο, στην αντανάκλαση της πραγματικότητας. Κι όσο περισσότερο ένα έργο μοιάζει με την πραγματικότητα, τόσο μου φαίνεται υποκριτικό. Εγώ προσπαθώ να χτίσω ένα επίπεδο πάνω από τη πραγματικότητα. Ακριβώς γιατί υπάρχουν πολλές "φρόνιμες" ταινίες, θέλω να ξεπεράσω τη σοφία. Για να φτάσω σε αυτό το επίπεδο, έπρεπε να ξεκινήσω από τό οικογενειακό χάσμα και να προχωρήσω αμέσως στο βάθος της κρίσης.

Σαραντάρης σήμερα ο Αντρέι Ζουλάφκι έχει βυθιστεί στην ατμόσφαιρα του κινηματογράφου από πολύ μικρή ηλικία. Ο πατέρας του, συγγραφέας, ήταν σεναριογράφος. Μοιράζοντας το χρόνο του ανάμεσα στην Πολωνία και τη Γαλλία, ο Αντρέι τελείωσε το σχολείο στο Παρίσι.

Στην Πολωνία συνεργάστηκε με τον Αντρέι Βάιντα σε αρκετά φιλμς και δούλεψε σαν κριτικός στο περιοδικό «Φιλμ». Στο Παρίσι δούλεψε με τον Λουί Μαλ, τον Φίλιπ ντε Μπρόκα και τον Ζακ Ντρεαί.

Γεννήθηκε στο Λουόβ της Ουκρανίας την άνοιξη του 1940 και άρχισε να παρακολουθεί μαθήματα στη σχολή κινηματογράφου HIDEC (στο Παρίσι) το 1957. Έγινε βοηθός του Βάιντα, όταν συνεργάστηκε για πρώτη φορά μαζί του στο «Σαμψών» ('60). Το πρώτο, μεγάλο μήκους, φιλμ του το έκανε το 1971 κι είχε τίτλο «Το τρίτο μέρος της νύχτας». Ακολούθησε «Ο Διάβολος» (1972) που απαγορεύτηκε στην Πολωνία εξαιτίας της... «ιδιάζουσας βιαιοτήτας». Δύο χρόνια αργότερα σημείωσε επιτυχία στη Γαλλία με το «Σημιασία έχει ν' αγαπάς», όπου έπαιξε η Ρομί Σνάιντερ με τους Φάμπιο Τεστί, Ζακ Ντιπρόν. Ακολούθησε χρόνων σιωπή ώς πέρι που έφταξε το Posession (πρώτη προβολή στις Κάνες του 1981).



ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Στόν άστερισμό του φανταστικού

Χωρίς μεγάλες εκπλήξεις έγκαινιάστηκε φέτος ή έναρξη τής χειμερινής περιόδου. Ή προεκλογική περίοδος και οι συνεχιζόμενες ζέστες έκαναν τά γραφεία διανομής διαστακτικά και ό Σεπτέμβρης κύλισε με τίς λεγόμενες «έμπορικές» ταινίες ή τά φιλμ πού είχαν ξεμείνει από τήν περασμένη σαιζόν. Αύτά για τήν Άθήνα, γιατί στήν Θεσσαλονίκη δέν σταμάτησαν ποτέ νά εμφανίζονται νέες ταινίες δλο τó καλοκαίρι, μέ άποτέλεσμα νά είναι φλού τά όρια τής έναρξης τής χειμερινής περιόδου (χαρακτηριστικά λέμε ότι ταινίες όπως: **Ή Ντόνα Φλόρα και οι δύο σύζυγοί της, Ή δύναμη τής σάρκας, Ή Όλυμπιάδα τής Μόσχας** κ.λ.π. πρωτοπαρουσιάστηκαν στή Θεσσαλονίκη).

Ένα μόνο γραφείο διανομής στήν Άθήνα, ή «**ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ**» τόλμησε νά ξεκινήσει κανονικά τή σαιζόν μέ δύο ταινίες κάθε εβδομάδα. Ή έπιτυχία πού είχε τό **Μιά γυναίκα δαμονισμένη** του Ζουλάφκι (πού μαζί μέ τή **Δύναμη τής σάρκας** διεκδικεί τόν τίτλο τής καλύτερης ταινίας του Σεπτέμβρη), δείχνει ότι τό κοινό είναι έτοιμο νά δει μία καλή ταινία, έστω κι άν αυτή παίζεται διχι στή πιο κατάλληλη στιγμή. Δυστυχώς οι ύπόλοιπες ταινίες τής «**ΝΕΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ**» πού προβλήθηκαν τόν Σεπτέμβρη ήταν μικρο-άπογοητεύσεις. Προσπαθώντας νά εκμεταλλευτεί τήν περσινή έπιτυχία του Όσιμα, ή Ν.Κ. προσανατολίστηκε πρós ένα μεγάλο άριθμό έρωτικό-καλλιτεχνικών ταινιών, πού είτε έχουν μία έπιφαση καλλιτεχνικότητας (**Έτσι μ' άρέσουν οι γυναίκες, Ό Τεό τά κάνει λίμπα**), είτε άποτελούν φιλόδοξα μέν, άλλα όλοφάνερα άποτυχημένα πειράματα (**Έγκο Σήλε, εγώ λάτρεψα τό γυμνό και Έρωτικά καπρίτσια**, μία ταινία διχι χωρίς άρετές πού χαντακώθηκε μέ τήν προβολή της σά μία ταινία άνάλογη μέ τό **Τζιτζίκι**).

Ή **ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ - ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ** μέ τή σειρά του, έριξε στίς αίθουσες μερικές ταινίες πού τής έιχαν μείνει στόκ από τή προηγούμενη χρονιά. (Ό κλήρος έπεσε βασικά στίς γαλλικές ταινίες). Έτσι στά τέλη του καλοκαιριού είδαμε τά: **Φάκελος κόκκινο πουλόβερ, Ή Ντόνα Φλόρα και οι 2 σύζυγοί της**, και τό άριστούργημα του Ν. Ραϊγκ **Ή δύναμη τής σάρκας** (τό όποιο παίχτηκε τέλη Σεπτέμβρη στήν Άθήνα), ταινίες πού άναφερθήκαμε διεξοδικά στό προηγούμενο τεύχος μας. Άπό τίς άλλες ταινίες τής **ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ** τό **Ένα έγκλημα, δύο δολοφόνοι** ήταν ένα παραδοσιακό δικαστικό δράμα του Άντρέ Καγιάτ, χωρίς καμία εκπλήξη, τό **Ένας ελεύθερος άνθρωπος** ήταν ένα άστείο μελό κακέκτυπο του Κράμερ εναντίον Κράμερ και **Ή κατάρα τής σφίγγας** μία κάκιστη κοσμοπολίτικη περιπέτεια, πού παραδόξως ύπογράφεται από τούς Φράνκλιν Σάφνερ (σκηνοθεσία) και Τζών Μπαίρουμ (σενάριο, δημιουργό τής ταινίας **Έρωτικό γκρό-πλάνο**).

Όμως ό Σεπτέμβρης ήταν ουσιαστικά ό μήνας του φανταστικού και τών ταινιών τρόμου. Ποτέ άλλοτε τά τελευταία χρόνια δέν εμφανίστηκαν τόσες ταινίες αυτού του είδους σ' ένα τόσο μικρό διάστημα. Ή άλήθεια είναι ότι ό φανταστικός κινηματογράφος βρίσκεται σ' έμπορική άνοδο στό έξωτερικό, διχι όμως και στήν Έλλάδα, όπου οι αντίστοιχες ταινίες κάνουν έλάχιστα ή καθόλου ειστήρια. Γι' αυτό και τά γραφεία διανομής πρόβαλαν αυτές τίς ταινίες σέ μία αντι-έμπορική περίοδο, κάνοντας βέ-



βαια κατάχρηση σε βάρος μερικῶν μᾶλλον ἀξιόλογων ταινιῶν. Ἐν ἐξαιρέσει μὲν τὸ **Μιά γυναίκα δαιμονισμένη**, γιὰ τὸ ὁποῖο ἤδη μιλήσαμε, τὸ **Θύρλιαχτό** τοῦ Τζὸ Ντάντε, τὴ καλύτερη ἴσως ταινία μὲ λυκανθρώπους πού ἐγίνε ποτὲ καὶ σὲ μικρότερο βαθμὸ τὸ **Ντομνίκ** καὶ τὸ **Ἀντίπαλοι τῆς ἀσφάλτου**, ὅλες οἱ ἄλλες ταινίες τρόμου πού παίχθηκαν ἦταν ὀλοφάνερες ἀποτυχίες καὶ ἀπογοητεύσεις. Τὸ κινηματογραφικὸ αὐτὸ εἶδος περνᾷ μιὰ ὀλοφάνερη θεματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ κρίση πού τὴ διόγκωσε ἀκόμη περισσότερο ἡ μόδα τῶν ταινιῶν μὲ τρελοῦς δολοφόνους καὶ ἀποτρόπαια ἐγκλήματα: **Ὁ Στραγγαλιστὴς τοῦ Μαϊάμ** ξαναχτυπᾷ, **Παρασκευὴ καὶ 13 Νο 2**, **Ὁ Σχιζοφρενὴς** μὲ τὸ ψαλίδι. Ἀλλὰ καὶ ὁ τομέας τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας δέν εἶχε τίποτα νὰ μᾶς δείξει, πέρα ἀπὸ ἓνα κατακρεούρημα τοῦ μυθιστορημοῦ τοῦ Μπράντμπερ (Ἄπειλὴ ἀπὸ τὸν πλανῆτη Ἄρη) καὶ τὸ τρίτο μέρος τῆς τηλεοπτικῆς σειρᾶς **Γκαλάκτικα**. **Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴ νεκροφόρα** τέλος πού παίχθηκε μόνον στὴ Θεσ/νίκη κινεῖται στὰ πῖο πεπατημένα ἐδάφη τῶν ταινιῶν μὲ στοιχειωμένα σπίτια.

Ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο πρόγραμμα ξεχώρισαν ἀκόμη οἱ ταινίες: **Οἱ Ἰνδιάνοι**, ἡ αὐγὴ τῆς μεγάλης σφαγῆς τοῦ Ρίτσαρντ Χέφρον, πού ἂν καὶ ἀναχρονιστικὴ κρατᾷ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ (παίχθηκε μόνον στὴ Θεσ/νίκη), **Ἡ Ὀλυμπιάδα τῆς Μόσχας**, **Οἱ δρόμοι τῆς φωτιᾶς** τοῦ Hugh Hudson, πού προβλήθηκε σὸ φετινὸ φεστιβάλ τῶν Καννῶν καὶ ἡ περιβόητη **Ἱστορία τῆς Ο** μιὰ ἀκόμη ἀνόητη ταινία τοῦ Just Jaeckin πού παίζεται μὲ εἰδικὴ ἄδεια μόνον σ'ἓνα κινηματογράφου τῆς Ἀθήνας.

Ἀπὸ πλευρᾶς ἑλληνικῶν ταινιῶν εἶχαμε μιὰ ἀπόλυτὴ ἐπικράτηση τοῦ Ὀμηροῦ Εὐστρατιάδη μιὰ καὶ 3 ἀπὸ τὴ 5 ταινίες πού προβλήθηκαν ἦταν δικές του. Ὅλες οἱ ταινίες αὐτές κινεῖνται στὰ γνωστά θεματικὰ καὶ ἐκφραστικὰ μοτίβα τῶν πρόσφατων ἑλληνικῶν κωμωδιῶν (μὲ μιὰ ἐξαιρεση, τὴν Ἐρωμένη «μαλακὴ» ἐκδοση ἐνός «σκληροῦ» πορνό).

Τὸ μόνον εὐχάριστο εἶναι ὅτι οἱ ἐν λόγω ταινίες ἔκαναν πολὺ λιγότερες εἰσπράξεις ἀπὸ τὴς ἀντίστοιχες περσινές. Ἀπὸ πλευρᾶς ἐπαναλήψων δέσποσαν βασικὰ κάπου 20 πρόσφατες ἐμπορικὲς ἐπιτυχίες πού εἶχε λήξει ἡ ἄδεια προβολῆς τους καὶ τώρα ἀνανεώθηκε. Ἀνάμεσά τους ἀναφέρουμε τὴς: **Ὁ ταξιδιτζῆς**, **Τζερεμία Τζόνσον**, **Ποιὸς φοβᾶται τὴν Βιρτζίνια Γούλφ**; κ.ἄ., συμβουλευόντας τοὺς ἀναγνώστες-θεατῆς πού δέν τὴς εἶδαν νὰ μὴ τὴς χάσουν. Οἱ πραγματικὲς ἐκπλήξεις ὅμως ἤλθαν ἀπὸ ὀρισμένα μικρὰ γραφεῖα διανομῆς πού ἐπαναπρόβαλαν μερικὲς κλασικὲς ταινίες πού εἶχαν χρόνια νὰ προβληθοῦν, ὅπως ἡ **Ἄδλα** τοῦ Ζάκ Ντεμύ (δεῖτε κριτικὴ τῆς ταινίας στὸ πρῶτο τεῦχος μας), **Οἱ Ἀθλοῖ** τοῦ Ραὺμόν Μπερνάρ, ἡ κλασικὴ κινηματογραφικὴ ἐκδοση τοῦ ἔργου τοῦ Οὐγκὸ μὲ τὸν Χάρου Μπόρ στὸ ρόλο τοῦ Γιάννη Ἀγιάννη, **Τὸ κορίτσι τοῦ ποταμοῦ** τοῦ Γιάν Καντάρ μιὰ τσεχοσλοβάκινη ταινία τῆς χρυσῆς ἐποχῆς τοῦ σοῦχικοῦ κινηματογράφου, **Γῆ ποτισμένη μὲ ἰδρώτα**, τὸ κλασικὸ ἰνδικὸ ἔπος γιὰ τὸ ὁποῖο μιλήσαμε στὸ προηγούμενο τεῦχος, **Τὰ 39 σκαλοπάτια** τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ, ἡ καλύτερη ταινία τῆς ἀγγλικῆς περιόδου τοῦ μεγάλου σκηνοθέτη καὶ ἡ **Μπελίσσιμα** τοῦ Βισκόντι, πού ἂν καὶ παίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στοὺς κινηματογράφους, ἔχει ἤδη προβληθεῖ πέρα στὴν τηλεόραση.

Αὐτὰ λοιπὸν κι ἐλπίζουμε στὸ ἐπόμενο τεῦχος μας νὰ ἔχουμε πολὺ πῖο ἐνδιαφέρουσες ταινίες νὰ σᾶς μιλήσουμε.

Μπάμπης Ἀκτοῦγλου.

ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΡΟΜΟΥ

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΑΝ ΘΥΜΑ

(«Ο σχιζοφρενής με τό ψαλίδι»/ «Ο δολοφόνος με τό σπιλέτο»/

«Ο στραγγαλιστής του Μαϊάμι Ξαναχτυπά»)

A. Τό **Ψυχώ** τού "Άλφρεντ Χίτσκοκ ήταν ένα όριακό έργο: έκινεϊτο στά όρια τού αστυνομικού θρίλλερ καί τού φανταστικού κινηματογράφου, στό μεταίχιμό τους' ήταν, όμως, καί μία σπερματική ταινία: περιείχε μία αναπαραγωγική δύναμη, μία δύναμη πού γονιμοποίησε άρκετές μεταγενέστερες ταινίες. Στην ταινία αυτή, ή «όμαλότητα» καί τό «τέρας» από τή μία μεριά λειτουργούσαν σάν ξεχωριστές καί διαχωρισμένες αντιθέσεις, καί από τήν άλλη ύφισταντο σέ μία συνεχή σειρά πού άνιχνευόταν από τήν ανάπτυξη τού φίλμ. 'Ο Χίτσκοκ φαίνεται νά επέβαλε, μ' έναν όριστικό καί τελεσιδικο τρόπο, δύο άπόψεις πού σάτθηκαν θεμελιώδεις γιά τήν επακόλουθη εξέλιξη τού γένους: τό τερας σάν ψυχοτικό / σχιζοφρενικό πρόσωπο, καί τήν αποκάλυψη ενός τρόμου ύφιστάμενου μέσα στην ίδια τήν οικογένεια. 'Η συνεχής αυτή σειρά αντιπροσωπευόταν όχι μόνο από τή μετάβαση (άπό τήν Μάριον Κρέην στόν Νόρμαν Μπαϊντς), αλλά καί άπό τήν έπιτυχία τών άναφορών στις σχέσεις γονέων καί παιδιών (πού εκκινούν άπό τή φωτογραφία τής μητέρας τής Μάριον πού κρεμασμένη στόν στοίχο παρατηρεί καί «έπιβλέπει» τούς γευματίζοντες καί άποκορυφώνεται στην κυρία Μπαϊντς).

Στήν δεκαετία πού άκολούθησε, αυτή τού '70, καί πού κατά τή διάρκειά της ή ταινία τρόμου έπιβλήθηκε σάν ένα άπό τά χαρακτηριστικότερα κινηματογραφικά γένη τής περιόδου, άρκετοί άπό τούς νέους άμερικανούς σκηνοθέτες πού έμφανίσθηκαν καί καταπίσθηκαν σοβαρά μέ τό φανταστικό κινηματογράφο εκμεταλλεύθηκαν τīs άπόψεις τού Χίτσκοκ γιά τό ψυχοτικό ή σχιζοφρενικό άτομο σάν προϊόν τής οικογένειας, άντιμετωπίζοντάς την είτε σάν «ένοχη» (παράδειγμα οί **Άδελφές**) είτε σάν «άθώα» (παράδειγμα ή **Προφητεία**). Ταυτόχρονα, οί ταινίες μέ ψυχοπαθείς δολοφόνους άκολουθούν δύο διαφορετικά καί εκ διαμέτρου άντίθετα μοντέλα. Τό πρώτο άπό αυτά άντιπροσωπεύεται επάξια άπό τήν ταινία τού Μπράιαν Ντέ Πάλμα: ή παραδοσιακή όμαλότητα δέν ύφίσταται σάν πραγματι-

κότητα αλλά σάν ιδεολογία (σάν αυτό πού ή κοινωνία προσπαθεί, χωρίς έπιτυχία καί μέ καταστροφικό τρόπο, νά επιβάλει) ή ιδέα καί ή έννοια τού γάμου, τής οικογένειας καί τής πατριαρχίας άπειλείται άπό τήν Γκρέης καί τήν Ντανιέλ / Ντομνίκ καί συνεπώς τό «τέρας» λειτουργεί άπελευθερωτικά, όρίζεται ως ό εκπρόσωπος τών γυναικών στόν άγώνα τους γιά τήν άπελευθέρωσή τους. Τό δεύτερο μοντέλο είναι αυτό πού προτείνεται χαρακτηριστικά άπό τή **Νύχτα μέ τīs μύσκες** τού Τζών Κάρπεντερ: εκφράζει τήν πουριτανική καταπίεση, λειτουργεί κατασταλτικά γιά τή σεξουαλικότητα καί τό «τέρας» (ό ψυχοπαθής δολοφόνος πού ταυτίζεται μέ τό «Μπαμπούλα» τών παιδικών ιστοριών καί παραμυθιών) γίνεται τό όργανο τής πουριτανικής εκδίκησης.

B. Οί τρεις ταινίες πού μās άπασχολούν στό σημειωμά μας αυτό προσεγγίζουν, μέσα άπό ξεκάθαρες ή ύπαινικτικές «άναφορές», περισσότερο τό μοντέλο τής ταινίας τού Κάρπεντερ παρά εκείνο τής ταινίας τού Ντέ Πάλμα: ό δολοφόνος πού σκοτώνει τīs νέες γυναίκες παίζει τό ρόλο τού «τιμωρού» καί τά φίλμ, μέσα άπό τήν πλοκή, τήν υπερβολική βία καί τούς «γραφικούς» άκρωτηριασμούς, άποσκοπούν στην άποκάλυψη τών αίτιών αυτής τής συμπεριφοράς πού τοποθετούνται είτε στην καρδιά τής άστικής οικογένειας είτε στόν πυρήνα τής καπιταλιστικής κοινωνίας. 'Η ψυχοπάθεια συνδυάζεται μέ τήν «τρελή» άγάπη καί τή διατήρηση τής οικογένειας καί, τελικά, ή πραγματική σημασία τών ταινιών άποκαλύπτεται άν τīs άντιμετωπίζουμε σέ σχέση μέ τήν άδυσώπητη «έπιστροφή τής καταπίεσης» μέσα σέ μία περίοδο πολιτιστικής κρίσης καί διάλυσης καί άν δούμε τό «τέρας» σάν προϊόν μιās άμφισβητούμενης «όμαλότητας»: άντι νά προσφέρουν τή δυνατότητα μιās ριζοσπαστικής άλλαγής καί άναδιοργάνωσης (ένα άπό τά «προοδευτικά» συστατικά άρκετών άλλων σύγχρονων ταινιών τρόμου, έστω καί άν προβάλλει μέσα άπό έναν εκδηλο μηδενισμό), στοχεύ-



«Ο σχιζοφρενής με τό ψαλίδι»

ουν στη συγκάλυψη της κρίσης και στο ξεπέρασμά της μ' έναν τρόπο που εξυπηρετεί την κρατούσα ιδεολογία και ήθικη.

Γ. **«Ο σχιζοφρενής με τό ψαλίδι** (πρ.τ.: Σχιζοειδής) είναι μιά ταινία σχεδιασμένη και οργανωμένη πάνω σ' ένα διπλό μοτίβο: εκμεταλλεύεται την παρουσία της γυναίκας είτε σάν θύμα είτε σάν πηγή μιάς επικίνδυνης ύστερίας. Τό πρώτο τοποθετείται έξ άρχής: ή Σάλλυ, ένα από τά μέλη μιάς ομάδας ψυχαναλυτικής θεραπείας στην οποία ήγείται ό Δρ. Φέηλς, μαχαιρώνεται μέχρι θανάτου από έναν άγνωστο δολοφόνο· τό δεύτερο εισάγεται αργότερα, αναδύεται βαθμιαία και άποκαλύπτεται όλοκληρωτικά πρός τό τέλος: ή "Άλισον, κόρη του Δρα Φέηλς, συμπεριφέρεται προκλητικά και προσπαθεί νά έκφοβίσει τήν Τζούλι στέλνοντάς της άπειλητικά γράμματα. Τά δύο μοτίβα συνυπάρχουν και μπλέκονται άναμεταξύ τους μέ άποτέλεσμα τόν κατακερματισμό της άφήγησης, τήν είσαγωγή κάποιων «άσήμαντων» περιστατικών και τόν «υποβασμό» της δράσης, αλλά μ' έναν τέτοιο τρόπο πού ή ταινία νά άποκτάει μιά άλλη διάσταση κερδίζοντας σέ μυστήριο και ταλαντεύουμένη ά-

νάμεσα στό αστυνομικό φίλμ και τό θρίλλερ. Τό ενδιαφέρον του θεατή, έτσι, κεντρώνεται γύρω από τήν προσπάθεια ανακάλυψης της ταυτότητας του δολοφόνου, τό πρόσωπο του οποίου καλείται νά μαντέψει. Ή άρκετά άτεχνη δομή της ταινίας μεταθέτει συνέχεια τό δίλημμα, από τό πρόσωπο του Δρα Φέηλς σ' αυτό της κόρης του και αντίστροφα, μέχρι τήν τελική άποκάλυψη και τήν ιδεολογική «σύγχυση» πού τή συνοδεύει: ή «κλοπή» της Τζούλι από τήν ομάδα, και πίο συγκεκριμένα από τά γυναίκες και τίς μετατρέπει σέ ύποψηφια θύματα), έχει μεταβάλει τόν πρώην σύζυγό της, τόν πίο «άθωο» χαρακτήρα του φίλμ, σέ τιμωρό-δολοφόνο. Άνάλογα είναι και τά αϊτια της ύστερικής συμπεριφοράς της "Άλισον: φοβάται μήπως ή Τζούλι πάρει τή θέση της πεθαμένης μητέρας της και της «κλέψει» τόν πατέρα.

Δ. Στά ίδια περίπου ίχνη κινείται και ή ταινία **«Ο δολοφόνος με τό σιλέτο** (πρ.τ.: Τό ξέρει ότι εί-

σαι μόνη) του αμερικανού 'Αρμάντ Μαστρογιάννη, ξαδέλφου του γνωστού Ιταλού ήθοποιου. 'Ο ίδιος ο δημιουργός της, σέ συνέντευξή του στο αμερικάνικο περιοδικό **Fangoria**, ισχυρίζεται ότι είναι «αντίθετος με την άποψη του να κάνεις ένα φιλμ με φόνους άπλως για να κάνεις ένα φιλμ με φόνους χωρίς άλλες προεκτάσεις» και υποστηρίζει ότι πρέπει να κάνουμε τούς θεατές να τρομάζουν, άφου τό θέλουν, αφήνοντάς τους ταυτόχρονα να σκεφθούν. 'Η ταινία του όμως, αυτή καθεαυτή, άποκτάει κάποιες «περίεργες» προεκτάσεις προβάλλοντας, μέσα από την αφήγησή της και μέσα από την «κυκλική» της δομή, την άποψη ότι ο ψυχοπαθής δολοφόνος γυναικών είναι ο έγκαταλειμμένος έραστής ή ο παρατημένας σύζυγος. 'Η άτμόσφαιρα και ή δομή τής ταινίας του είναι παρμένη, σχεδόν έξολοκλήρου, από την ταινία του Κάρπεντερ, χωρίς να λείπουν και οι «άναφορές» στο **Ψυχώ** του Χίτσκοκ (κύρια στή σκηνή του μπάνιου) και στον ίδιο τόν κινηματογράφο (ή άρχική σεκάνς που διάδραματίζεται σέ μία κινηματογραφική αίθουσα, ή σκηνή που ο δολοφόνος τοποθετεί τό κομμένο κεφάλι του θύματός του μέσα στο ένυδρειο, ή χρησιμοποίηση διαφόρων κλισέ από άλλες πρόσφατες έπιτυχιές).

'Όστόσο, όλα αυτά τά μεταχειρίζεται χωρίς την παραμικρή εύαισθησία και προσωπική έμπνευση. 'Επιπλέον, οι άδύνατοι και έπιφανειακοί σέ σύλληψη διάλογοι, ή έλλειψη μιάς ικανοποιητικής αίσθησης ρυθμού, ή στοιχειώδης άφηγηματική άνέλξη και τά άτέλειωτα έπαναλαμβανόμενα μοτίβα (μοναχική γυναίκα, κλειστή πόρτα, άκαθόριστοι θόρυβοι, πνιγμένοι ήχοι, άνήσυχια βλέμματα, «είναι κανείς εκεί;») συνθέτουν μιά άπρόσωπη γραφή και παρουσιάζουν ένα χονδροκομμένο άποτέλεσμα. 'Ακόμα και τό ουσιαστικό προσόν τής ταινίας, ή έκμετάλλευση του άπροσδόκητου (ή μουσική και τά φοβισμένα έκτός πεδίου βλέμματα πλάθουν ένα κλίμα έντασης και ξαφνικά, ένw περιμένεις να ξεπεταχθεί μέσα από τό σκοτάδι ο ψυχοπαθής, εμφανίζεται ένα τελείως άθώο και άμέτοχο πρόσωπο), μέσα από την ήρωόβολική χρησιμοποίησή του, αντί να δημιουργεί έκκρεμότητα καταστρέφει τό σασπένς και σχηματίζει μιά άλυσίδα κοινότυπων έπινοημένων καταστάσεων. 'Η όλική «χωλότητα» του έργου γίνεται ακόμα πιό φανερή από τό σπάσιμο τής δράσης με γκροτέσκα στοιχεία (όπως, για παράδειγμα, ή ύπαρξη του ψυχαναλυτή, τά λεγόμενα του οποίου έρχονται σέ φανερή αντίθεση με τά δρώμενα) και από τή μή άληθοφάνεια του στόρου (ό αστυνόμος, αντί να προειδοποιήσει τό ύποψήφιο θύμα, την ταυτότητα του οποίου γνωρίζει, τό άφήνει ουσιαστικά άβροθήη-

το).

Ε. 'Η ταινία 'Ο στραγγαλιστής του Μαΐμι ξαναχτυπά, αντίθετα από τις δύο προηγούμενες, έρχεται να τοποθετήσει τό «συγγνό» δολοφόνο που βιάζει και στραγγαλίζει τις γυναίκες μέσα στο ίδιο τό κοινωνικό σύστημα. 'Όπως ύπαινίσσεται και ο πρωτότυπος τίτλος της, **Τά μάτια ενός ξένου**, ο ψυχοπαθής είναι ένα άτομο «ξένο», «άπροσάρμοστο», ένα πρόσωπο που αισθάνεται ότι βρίσκεται έξω από τόν κόσμο και τήν κοινωνική πραγματικότητα — ή «έπικοινωνία» του μ' αυτήν περιορίζεται μόνο στις (άπειλητικές) τηλεφωνικές έπαφές. 'Αντιμετωπίζει όλες τις γυναίκες, τις «βλέπει», σάν γυναίκες του πεζοδρομίου (τούς προσφέρει αυτό που θέλουν — τό άνδρικό σεξουαλικό όργανο — βιάζοντάς τες) και, συνάμα, σάν άνήθικα και διεφθαρμένα όντα που τούς άρμόζει ή τιμωρία για τήν έκλυτη συμπεριφορά τους (τίς σκοτώνει στραγγαλίζοντάς τες). 'Η άφήγηση ακολουθεί τό πρότυπο τής περσινής έπιτυχίας του Ρόμπερτ Χάμμερ (**Μήν άπαντάτε στο τηλεφώνο**) μολιάζοντάς το με μελοδραματικά στοιχεία: ή κουφή, μωγγή και τυφή Τρέηου (που έχει περιπέσει στην κατάσταση αυτή έπειδή είχε βιασθεί σέ νηπιακή ήλικία) έπαναποκτά τις χαμένες της αισθήσεις κατά τή διάρκεια τής νέας προσπάθειας βιασμού της, μεταφέροντας ταυτόχρονα τόν «ένουχιισμό» της στον καινούργιο της θύτη (τόν τραυματίζει θανάσιμα). 'Η ταινία φαίνεται να υποστηρίζει τήν άποψη τής άτομικής αντίστασης και του προσωπικού άγώνα τών γυναικών κατά τών βιαστών - τούς - που - παραμονεύουν - στη - γωνία, μέσα ά-

SCHIZOID

Παρ.: Menahem Golan, Yoram Globus. **Σεν.-σκην.:** David Paulsen. **Φωτ.:** Norman Leigh. **Μοβτ.:** Robert Fitzgerald, Dick Brummer. **Μουσ.:** Craig Hundley. **'Ηθ.:** Klaus Kinski (όρ. Πήτερ Φέηλς), Mariana Hill (Τζούλι), Craig Wasson (Ντούγκ), Donna Wilkes ('Άλισον Φέηλς). **Η.Π.Α., 1980. Διάρκεια:** 88'.

HE KNOWS YOU' RE ALONE

Παρ.: George Manasse. **Σκ.:** Armand Mastrolanni. **Σεν.:** Scott Parker. **Φωτ.:** Gerald Fell. **Μοβτ.:** George T. Norris. **Μουσ.:** Alexander Peskanov, Mark Peskanov. **'Ηθ.:** Don Scardino (Μάρβιν), Caitlin O' Heaney ('Άμυ Τζέινσον), Tom Roling (δολοφόνος), Lewis Arit (Λέν Γκάρμπλ). **Η.Π.Α., 1980. Διάρκεια:** 94'.

EYES OF A STRANGER

Παρ.: Ronald Zerra. **Σκ.:** Ken Wiederhorn. **Σεν.:** Mark Jackson, Eric L. Bloom. **Φωτ.:** Mini Rojas. **Μοβτ.:** Rick Shaine. **Μουσ.:** Richard Einhorn. **'Ηθ.:** Lauren Tewes (Τζέην), Jennifer Jason Leigh (Τρέηου), John Disanti (Στάνλεϋ Χέρμπερτ), Peter Dulré (Ντέβιντ). **Η.Π.Α., 1980. Διάρκεια:** 85'.

πό την αντίστροφη των ρόλων θύτη-θύματος, που όμως αμβλύνεται από τό γεγονός ότι η Τζέην κινείται από ύποκειμενικούς παράγοντες (αίσθάνεται ένοχη γιά τήν κατάσταση τής αδελφής της), καί υπερτονίζει τό ρόλο καί τή σημασία των μέσων ένημέρωσης (τής τηλεόρασης συγκεκριμένα) στόν «άγωνα» αυτόν - παρά τά κάποια «βέλη» τής αστυνομίας, ή συνέχεια τής άφηγούμενης Ιστορίας έρχεται νά επιβεβαιώσει τήν όρθότητα τής σπουδαιότητάς τους. Άνεξάρτητα

πάντως από τίς «μοντέρνες» αυτές άπόψεις καί ξεχωρά από τόν «όριακό» ρόλο τής γυναίκας (ή είσοδος τής τηλεπαρουσιάστριας άποσκοπεί στό «μπλέξιμό» της μέσα σέ μιά περιπέτεια βίας καί σέξ), ό σκηνοθέτης πετυχαίνει νά δημιουργήσει ένα «σωστό» ρυθμό καί μιά συνεπή ώς πρός τίς προθέσεις του άτμόσφαιρα πού, χωρίς άφηγηματικά χάρματα καί «κοιλίες», κρατάει τό ενδιαφέρον του θεατή.

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΑΝΤΙΠΑΛΟΙ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ

Θρίλερ καί κινηματογραφοφιλία

ROAD GAMES

Σκην.: Richard Franklin. Σεν.: Everett de Roche. Φωτ.: Vincent Monton. Μουσ.: Brian May. Ήθ.: Stacy Keach (Κουίντ) Jamie Lee Curtis (Χίτς), Marion Edward (Φρίτα). Αυστραλία 1981 (Κρεζιάς - Σαρρής).

Έάν υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό σ' όλη τή νεότερη γενιά του άμερικάνικου (καί γενικότερα άγγλόφωνου) κινηματογράφου, από τόν Τζώρτζ Λούκατς, τό Σπήλμπεργκ, τόν Κάρπεντερ μέχρι τό Μπράϊαν ντε Πάλμα καί τό Μάρτιν Σκορτζέζε, είναι ή **κινηματογραφοφιλία**. Καί γιά πιά άκριβεία ή αναφορά σέ παλιότερες έποχές του άμερικάνικου κινηματογράφου, πού τόσο άμφισβητήθηκε από τόν κινηματογράφο του 60 καί ιδιαίτερα τόν εύρωπαϊκό.

Τό κακό όμως μέ τούτη τήν κινηματογραφοφιλία είναι ότι περιορίζεται σέ άπλές αναφορές άπό άλλες ταινίες, άν δέν κλέβει όλόκληρες σκηνές (γιά νά μή μιλήσουμε γιά τήν ήλιθια μόδα των «ρημέϊκς»), χωρίς ποτέ νά μπαίνει στήν ένδότερη προβληματική του σκηνοθέτη-δημιουργού στόν όποίο μάς παραπέμπει (ό Χίτσκοκ είναι ίσως τό κλασικότερο παράδειγμα). Ταυτόχρονα ό νέος άμερικάνικος κινηματογράφος μερδεύει τήν τεχνική τελειότητα μέ τή σκηνοθετική μαεστρία, παρουσιάζοντας μας ταινίες πού είναι τεχνικά κατορθώματα («**Ο πόλεμος των άστρων**, **Τό ούρλιαχτό**, **Οι άτσιδες μέ τά μπλέ**), αλλά πού τούς λείπει ή **γραφή**, αυτή ή ιδιαίτερη προσωπικότητα καί στυλ πού χαρακτηρίζει τόν άμερικάνικο κινηματογράφο τής δεκαετίας του 40 (καί λιγότερο του 50). Καί άν υπάρχουν εξαιρέσεις, αυτές άφορούν ένα-δύο ταινίες καί ποτέ τό συνολικό έργο ενός σκηνοθέτη (**Τό όργισμένο είδωλο** του Σκορτζέζε, πού πριν λίγο έκανε

τό άτυχο **Νέα Ύόρκη - Νέα Ύόρκη** ή **Τό φάντασμα του Παραδείσου** του Μπράϊαν ντε Πάλμα πού πρόσφατα μάς έδωσε τήν άμφισβητήσιμη κατά τή γνώμη μου ταινία **Προετοιμασία γιά έκκλημα**).

Έχει ένδιαφέρον νά δούμε ότι οι κινηματογράφοφιλοι σκηνοθέτες διαιρούνται σέ δύο τάσεις: αυτοί πού αναπαράγουν «άνευ όρων» ένα γιά πάντα χαμένο κινηματογράφο, βυθίζοντάς μας στή χάρη του παλιού σινεμά, χωρίς όμως οι ταινίες τους νά μπορούν νά συγκριθούν μέ τά μοντέλα στά όποια παραπέμπουν (Λούκατς, Σπήλμπεργκ, Τζών Λάντις, ό Πολάνσκι τής **Τσαϊντάου** κ.λ.π.). Καί από τήν άλλη αυτοί πού ένσωματώνουν τίς κινηματογραφοφιλικές αναφορές σέ μιά δική τους προβληματική, προχωρώντας έτσι τόν κινηματογράφο (είναι χαρακτηριστικό τό πώς ό Μπράϊαν ντε Πάλμα κοπιάρει τά θέματα καί τίς σεκάνς από τίς ταινίες τόν Χίτσκοκ, γιά νά τά «έκφυλίσει» κατά κάποιο τρόπο καί νά τά ένσωματώσει στή δική του προβληματική-πράγμα πού είναι πολύ πιά ουσιαστικό από μιά στείρα αντίγραφή του πρωτότυπου).

Ό Ρίτσαρντ Φράνκλιν ανήκει άκριβώς σ' αυτή τή δεύτερη περίπτωση. Αυστραλός στην ένθνικότητα, έφερε στό εύρωπαϊκό προσκήνιο τόν άυστραλέζικο κινηματογράφο, όταν ή πρώτη του ταινία **Πάτρικ** βραβεύτηκε πριν μερικά χρόνια στό φεστιβάλ του Άβριαξέ. Τότε γιά πρώτη φορά γνωρίσαμε τουτό τόν κινηματογράφο, πού κάθε χρόνο μάς εκπλήσει μέ τήν πλούσια παραγωγή των του φανταστικού (**Τό μυστικό του βράχου των κρεμασμένων**, **Άρλεκιν** καί τό θαυμάσιο **Γουγκέντ του τρόμου** πού είδωμε φέτος στό Φεστιβάλ Θεσζόνικης). Τά **Παιχνίδια** τής

'Ασφάλτου (έ. τ. **'Αντίπαλοι τής 'Ασφάλτου**), ή δεύτερη ταινία του Φράνκλιν Ξεκινά με μία πολύ έξυπνη ιδέα. Νά γίνει ένα θρίλερ μέσα στην παράδοση των ψυχοπαθών δολοφόνων, αλλά σέ αντίθεση με τίς ανάλογες ταινίες, ή δράση νά μή διεξάγεται σ' ένα κλειστό χώρο (πύργος, σπίτι, κωμόπολη, κατασκήνωση κ.λ.π.), αλλά στην άπεραντη έρημιά ενός αυτοκινητόδρομου.

Ο Φράνκλιν όμολογει τόν άπεραντο θαυμασμό του γιά τόν Χίτσοκ. "Όχι μόνο γιατί όνομάζει τήν ήρωίδα του Χίτς (διπλή άναφορά, γιατί σημαίνει καί ώτο-στόπ) ή βάζει τόν ήρωα νά διαβάσει μία συλλογή άστυνομικών διηγημάτων του Χίτσοκ, αλλά γιατί άναπαράγει έν μέρει τό σκηνικό μηχανισμό του **Παράθυρο στην αύλή** (έ.τ. **Σιωπηλός Μάρτυς**): με τή μόνη διαφορά ότι τό έν λόγω παράθυρο είναι τό παρμπρίζ του φορτηγού του Κούιντ (Στέϊσνυ Κήτς), πού παρατηρεί τίς ύποπτες κινήσεις ενός άλλου οδηγού, τόν όποίο ύποψιάζεται ότι δολοφόνησε μία κοπέλλα καί στή συνέχεια διαμέλισε γιά νά κρύψει τά μέλη της.

Δυστυχώς μία έξυπνη ιδέα δέ μπορεί νά κρατήσει όλόκληρη ταινία καί ό Φράνκλιν παγιδεύεται από τό ίδιο του τό άρχικό εύρημα. Η περιβόητη σκηνή στό **Παράθυρο στην αύλή** όπου ή

Γκρέϊς Κέλυ ψάχνει τό διαμέρισμα του δολοφόνου, αντικαθίσταται έδώ με μία κακή σκηνή στις τουαλέτες ενός βενζινάδικου, ένώ ή τελική άναμέτρηση των δύο άνδρών είναι έξαρχής άνιση καί καί ό ήρωας διαθέτει ένα τεράστιο φορτηγό έναντι ενός μικρού πού εχει ό δολοφόνος.

Ο Φράνκλιν έξάλλου φαίνεται νά άδιαφορεί γιά τό σενάριο. Αυτό πού τόν ένδιαφέρει είναι νά στήσει μία τελείως φορμαλιστική σκηνοθεσία, πράγμα πού τό καταφέρει άπόλυτα (ιδιαίτερα στός σκηνές-μονόλογους του Κούϊντ, ενός περιεργου διανοούμενου φορτηγατζή πού ξέρει όλη τήν άγγλική λογοτεχνία απέξω ή τούς νεκρούς χρόνους καί τίς σκηνές καταδίωξης πού θυμίζουν τή **Μονομαχία** του Σπήλμπεργκ). Άλλά έδώ έγκείται καί ή διαφορά του μ' ένα σκηνοθέτη όπως ό Χίτσοκ γιά παράδειγμα: άκόμη καί στην πιό άναληθοφανή του ίστορία ό Χίτσοκ ποτέ δέν έμεινε ένας σκηνοθέτης τής φόρμας καί των τεχνικών ή σεναριακών εύρημάτων, αλλά από ταινία σέ ταινία προχωρούσε τή δική του προβληματική. Καί αυτό είναι δυστυχώς πού λείπει σήμερα από τόν Άμερικάνικο κινηματογράφο: ή γραφή του δημιουργού στή θέση τής τεχνικής μαεστρίας.

Μπάμπης Άκτσόγλου

ΤΟ ΟΥΡΛΙΑΧΤΟ

Η σχιζοφρένεια τής εικόνας

«Νά πείς, ή νά μαντέψεις, δέ μπορείς
γιατί γνωρίζεις μόνο
Μία στίβα σπασμένες εικόνες, όπου
χτυπάει ό ήλιος»

Τ. Έλιοτ
«ΕΡΗΜΗ ΧΩΡΑ»

Η ήρωίδα του φίλμ, δημοφιλής έκφωνήτρια των είδήσεων στή τηλεόραση, παγιδευμένη καί έντρομη μέσα σέ μία σκοτεινή αίθουσα προβολής, όπου ή όθόνη δείχνει μία σκηνή βιασμού καί πίσω της ό επίδοξος βιαστής καί δολοφόνος της, με τό πρόσωπο άδιάκριτο μέσα στό έκτυφλωτικό φώς τής δέσμης τής μηχανής πού προβάλλει - καί ό εφιάλτης.

Η σκηνή αυτή θά άποτελέσει τό έναυσμα τής ένεργοποίησης του φανταστικού τής ταινίας (πού τό αντίλαμβάνεται κανείς σάν τό έλειπτικό

πεδίο τής εικόνας του προσώπου του «τέρατος»), τής πρώτης επαφής του θεατή με τή ρωγή του φιλικού κειμένου, τής εισβολής τής άμβιβολίας στην ήρωίδα καί στον θεατή, του περάσματος από τό οικείο, στό μή οικείο, τής εισόδου στή «χώρα» των σπασμένων εικόνων.

Κι άφου νά πείς ή νά μαντέψεις δέν μπορείς - κι άφου νιώθεις νά χάνεις ό,τι πολυτιμότερο έχεις, τή ματιά σου, νά σέ ευνουχίζουν, δέ σου μένει παρά νά κραυγάσεις, νά δώσεις τό σήμα ν' άρχισει τό κοντσέρτο των μακρόσυρτων ουρλιαχτών!

Καί τό «τέρας» (ό λυκανθρωπος) θά πέσει νεκρό, θύμα ενέδρας, γιατί είναι άνεπιθύμητο μέσα στην άνθρώπινη κοινότητα: γιατί έπείτρεψε τό ζωώδικο στοιχείο του νά ξεφυίγει από τήν κατάσταση τής καθυπόταξης πού τό επέβαλαν οι



Πάνω: «'Αντίπαλοι τής 'Ασφάλτου». Κάτω: «'Ο άνθρωπος με τή νεκροφόρα»



ανθρώπινες αξίες και τὰ σύμβολα. Ἀνηλεῆς ἀπόθεση ἀπὸ τὴν κοινωῖα τῶν σημερινόντων τῆς τρέλας, τῆς διαστρωφῆς, τοῦ ζώου.

Μὰ, ἡ τραυματικὴ ἐμπειρία δὲν ἀφήνει πλέον τὴν τηλε-στάρ νὰ συναρμολογήσει τὰ θρύψαλα τῆς ἐπίφοβης εἰκόνας, δὲν συγκολληθεῖ τὶς ἐσωτερικὲς τῆς ἀναπαραστάσεις καὶ διχάζεται σ' αὐτὴν πού θέλει καὶ σ' αὐτὴν πού δὲν θέλει νὰ θυμηθεῖ¹ ὁ θεατῆς σ' αὐτὸν πού θέλει καὶ σ' αὐτὸν πού δὲν θέλει νὰ δεῖ τὰ τρομακτικὰ σημεῖα τῆς ταινίας² ἢ ἴδια ἢ ταινία σ' αὐτὴ πού τὸ «φανταστικό» τῆς προκαλεῖ τὸ σχίσμο τοῦ κλασικοῦ κείμενου καὶ σ' αὐτὴ πού τὸ ἐπουλώνει². Ἡ ἀφήγηση τοῦ μύθου τοῦ δυσιπόστατου: ὁ ἄνθρωπος καὶ τὸ τέρας, οἱ δύο ὄψεις τῆς σχιζοφρένειας.

Ἡ ταινία παίζει στὰ ὄρια τοῦ κλασικοῦ καὶ τοῦ μοντέρνου κιν/φου τοῦ εἶδους, χειρίζεται τὸν γνωστὸ μῦθο τοῦ λυκάνθρωπου, ἀλλὰ προσδίδοντάς του τὶς δικές της προεκτάσεις καὶ ἐκδοχῆς (ἡ μεταμόρφωση γίνεται κατὰ βούληση καὶ ὄχι μόνο τὶς νύχτες πού ἔχει πανσέληνο, μετὰ τῆς μεταμόρφωσης δὲν διατηρεῖται μορφικὰ τίποτα τὸ ἀνθρώπινο) καὶ ἐπιχειρεῖ ἐνδιαφέρουσες νύξεις καὶ κινηματογραφοφιλικὲς ἀναφορές.

Καὶ τὰ μαζικὰ μέσα ἐπικοινωνίας (μάς-μέντια): ἡ τηλεόραση πού ἀλλοίωσε καὶ ἀνέτρεψε τὶς σχέσεις μας μὲ τὸ περιβάλλον, πού ἄλλαξε τὸ τί βλέπουμε γύρω μας, ἀλλὰ καὶ μέσα μας. Ἡ τηλεοπτικὴ εἰκόνα: ἡ εἰκόνα τῆς ἀκρίβειας, τῆς πληροφορίας καὶ τῆς μετάδοσης, πού ἡ ἀναγωγιμότητα τοῦ λόγου της, ὁδηγεῖ στὴν ἐξαφάνιση τοῦ φανταστικοῦ μας. Ἡ τηλεόραση: «τὸ μέσο πού εἶναι τὸ μήνυμα» - γιὰ νὰ θυμηθοῦμε καὶ τὸν Μάκ Λιούαν - τὸ μέσο ἔκφρασης πού καθορίζει τὸ ἔκφραζόμενο: τὸ τηλεοπτικὸ μήνυμα «πού ἔχει τὴ δική του τελικότητα, τὴ δική του σκοπιμότητα, πού πραγματώνεται λιγότερο στὸ ἀναφορικό τοῦ περιεχομένου καὶ περισσότερο στὴ σχέση του κατ' αἴσθηση δεκτῆ μὲ τὸ προκει-

μενο»³, ἀλήθεια πού σημαίνεται στὴ σκηνὴ τῆς τελικῆς μεταμόρφωσης τῆς ἡρώιδας, ἐνώπιον τῶν ἀδιάφορων τηλεθεατῶν, σέ ἕνα μειλίχιο, ὑπέροχο «τέρας», πού μάταια προειδοποιεῖ γιὰ τὴν ἐπερχόμενη ἀπειλὴ.

Ἡ μεταφορά ἀπὸ τοὺς γνώριμους δρόμους καὶ τοὺς ἐσωτερικοῦς χώρους τῶν σπιτιῶν τῆς πόλης στὸ θέρετρο γιὰ ψυχασθενεῖς, τὴν «ἀποικία», συνοδεύεται ἀπὸ ἐνταση τῶν ρυθμῶν, συμπύκνωση τῆς δράσης, συγκινησιακὴ φόρτιση, διέγερση τοῦ αἰσθήματος τοῦ ἀλλόκοτου, μέσα ἀπὸ τὰ νυχτερινὰ πλάνο τοῦ δάσους, τὶς περικυκλωτικὲς κινήσεις τῆς μηχανῆς ὑποκειμενικῶν λήψεων, πού μὰς ταυτίζουν ἄλλοτε μὲ τὸν λυκάνθρωπο καὶ ἄλλοτε μὲ τὰ θύματα του, τὴ λειτουργικότητα τῆς ἠχητικῆς μπάντας, πού καταγράφει, ὑποβάλλοντας ἄλλοτε ἀκαθόριστους ἤχους καὶ θροῖσματα καὶ ἄλλοτε τὰ γοερά οὐρλιαχτά. Καὶ κεῖ συντελεῖται «ἡ ἐκπληκτικὴ ἀντιστροφή τῶν ὄρων, τὸ ζῶο τώρα νὰ παραμονεύει τὸν ἄνθρωπο γιὰ νὰ τὸν πιάσει στὰ δίχτυα του καὶ νὰ τοῦ ἀποκαλύψει τὴν ἀλήθεια του»⁴

Ἡ περίφημη σκηνὴ τῆς μεταμόρφωσης, καινοτομία τοῦ φίλμ, σέ συνεχρὴ πλάνο, ὅπου ὁ ἄνθρωπος θὰ γίνετ ὁ κτήνος, τὸ τέρας, ὁ λύκος, θὰ ἀνατρέξει στοὺς ἐρεβώδεις λαβύρινθους τοῦ ἀσυνείδητου, θὰ διαταράξει τὴ μορφή του, θὰ διαρρήξει τὸ σῶμα του, θὰ ἀποκαλύψει «τὸ ζῶο πού ἔλλοχευε μέσα στοὺς ἐφιάλτες του καὶ τὶς νύχτες τῆς στέρησης, πού εἶναι ἡ ἴδια του ἡ φύση, ἐκεῖνη πού θὰ χρειαστεῖ νὰ ἀπογυμνωθεῖ μπρὸς στὴν ἀλύπητη καὶ ἀδυσώπητη ἀλήθεια τῆς κόλασης»⁴.

Τελευταῖα λεπτὰ τοῦ φίλμ καὶ οἱ ἀσημένιες σφαίρες πού «σῶζουν» προσωρινά τὸ κλισέ τῆς πολιορκίας στὸ αὐτοκίνητο πού ἀργεῖ νὰ πάρει μπρὸς⁵ ἢ ἐπιστροφή στὴ πόλη, ἡ διάδοση τοῦ «κακοῦ» καὶ τὸ ἀνυσοχητικό τέλος: ὁ κόσμος νὰ βουλιάσει μέσα στὴν οἰκουμένη ἡμανία καὶ τὴν τρέλα, νὰ υφίσταται τὴν εἰσβολὴ τῶν «ἀποικῶν», τῶν σχιζοφρενῶν εἰκόνων καὶ τῶν εἰκόνων τῆς σχιζοφρένειας, καθὼς καὶ τῶν οὐρλιαχτῶν.

Σωτήρης Ζῆκος

Φιλμογραφία τοῦ Joe Dante

Σεναριογράφος, μοντέρ καὶ σκηνοθέτης, πού βγήκε ἀπὸ τοὺς συνεργάτες τοῦ Ρότζερ Κόρμαν. Σκηνοθέτησε τὶς ταινίες: **Piranhas** (Πιράνχας τὰ σαρκοβόρα), **Hollywood Boulevard** (σέ συν-σκην. Τζῶν Ντέιβιζον) καὶ τὸ **Οὐρλιαχτό**.

THE HOWLING

Σκην.: Joe Dante. Σεν.: John Sayles, Terrence H. Winkles ἀπὸ μῦθ. τοῦ Gary Bradner. Φωτ.: John Hora. Μουσ.: Pino Donaggio. Εἰδικὰ ἐφέ: Roger George. Ἡθ.: Dee Wallace (Κάρεν Χουδῆτ), Patric Mc Nee (ὁ γιατρός Βάγκνερ), Kevin Mc Carthy, John Carradine, Slim Pickens, Elisabeth Brooks (Μάρσα), Dennis Dugan, Christopher Stone. ΗΠΑ 1980. Διάρκεια 90'.

1) «Ἵως, μέσα στὴν ἐπιφύλαξη ἐναντι τῆς εἰκόνας, νὰ ὑπάρχει ἡ προαίσθηση ὅτι ἡ δράση εἶναι πιὸ κοντὰ στὸ ἀσυνείδητο καὶ σ' ὅλα αὐτὰ πού ξυπνάνε μέσα του» (Φρόυντ).

2) Βλέπε: «Τὸ τέρας καὶ τὸ ξόρκι» τοῦ Μανόλη Κούκιου, Σύγχρονος Κινηματογράφος 9-10.

3) Ἀναφέρεται στὸ βιβλίο «Σημειολογία» Ἐκδόσεις Ζαχαρόπουλος.

4) Μισέλ Φουκώ: «Ἡ ἱστορία τῆς τρέλας».

«Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗ ΝΕΚΡΟΦΟΡΑ»

‘Η παρακμή τής ταινίας τρόμου

THE HEARSE

Σκην.: George Bowers. Σεν.: Bill Bleich από ιδέα του Mark Tenser. Φωτ.: Mori Kawa. Μουσ.: Webster Lewis. ‘Ηθ.: Trish Van Devere, Joseph Cotten, David Gautreaux. ΗΠΑ 1981.

Οι ταινίες τρόμου, αν και πληθαίνουν τόν τελευταίο καιρό, περνούν μία όλοφάνερη θεματική κρίση, πού όφείλεται σε μία μόνη αντίγραφή όρισμένων θεματικών. Οι βασικότερες από αυτές είναι: α) οι ταινίες με ζόμπι, πού φαίνεται ότι αντικατέστησαν τούς βρυκόλακες και πού αν εξαίρσει κανείς μία-δύο περιπτώσεις (**‘Ομίχλη**), κινούνται περισσότερο στό χώρο του άηδιστικού και φρικιαστικού, παρά του τρόμου· β) οι ταινίες με άλλεπάλληλες φρικιαστικές δολοφονίες ή γενικά μέ ψυχοπαθείς δολοφόνους (**Παρασκευή και 13**, **‘Η νύχτα μέ τίς μάσκες**)· γ) οι ταινίες καταστροφής οικολογικού χαρακτήρα μέ ύπερφυσικά και μη ζωά (**Τό τέρας τής ‘Αποκάλυψης**) και δ) οι ταινίες μέ στοιχειωμένα σπίτια (έξέλιξη τών ταινιών δαιμονισμού). ‘Υπήρξαν βέβαια και άλλες προσπάθειες, όπως τό πείραμα τής ανανέωσης τής βαμπιρικής μυθολογίας, πού δέν έφερε τούς άναμενόμενους καρπούς, ένώ μία παρόμοια προσπάθεια ανανέωσης έχει αρχίσει μέ τίς ταινίες μέ λυκάνθρωπους. “Όσο γιά τίς ταινίες μέ σκέτες, ή ακόμη μέ άτομα μέ ιδιόμορφες πνευματικές ικανότητες (όπως ή τηλεκίνηση) φαίνεται νά σπανίζουν (Τό ίδιο ισχύει γιά τίς ταινίες τύπου **‘Εξορκιστή**). “Όλες οι ύπολοιπες ταινίες τρόμου άποτελούν μεμονωμένες περιπτώσεις και σε καμιά περίπτωση δέν μάς αφήνουν περιθώρια γιά νά μιλήσουμε γιά δημιουργία ή εξέλιξη κάποιου ύπο-είδους.

‘Η ταινία του Τζώρτζ Μπάουερς **The hearse** (**‘Η νεκροφόρα**, έ.τ. **‘Ο άνθρωπος μέ τή νεκροφόρα**) ανήκει στην τέταρτη κατηγορία πού προαναφέραμε, δηλαδή τά στοιχειωμένα σπίτια. ‘Η υπόθεση είναι όσο ποτέ άλλοτε συμβατική: μία μακρινή κληρονόμος πάει νά μείνει στό σπίτι τής θείας της, γιά τήν όποία κυκλοφορούν φήμες ότι ήταν μάγισσα. Τά περίεργα φαινόμενα πού συμβαίνουν στό σπίτι μπορούν νά έρμηνευθούν, είτε σά φαντασιώσεις τής ήρωίδας (πού εί-

χε πνευματικές διαταραχές), είτε σά μία σκευωρία γιά νά τής πάρουν τό σπίτι, είτε τέλος σά μία καθαρή επέμβαση τών δαιμονικών δυνάμεων (τό φάντασμα τής θείας πλανάται μέσα στό σπίτι). Είναι κρίμα όμως τ’ ότι ό σκηνοθέτης δέν αφήνει και πολλά περιθώρια στή φαντασία του θεατή: αυτός αποκλείοντας σύντομα τίς δύο πρώτες έκδοχές (μιά και ή ταινία δέν έπιμένει καθόλου) δέν άργεί νά ύποθέσει τί συμβαίνει και νά συσχετίσει τόν νεαρό πού έμφανίζεται μέ τό χαμένο έραστή τής θείας-μάγισσας. “Έτσι ή τελική άποκάλυψη όχι μόνο δέν μάς έκπληήσει αλλά μάς βρίσκει και λίγο αδιάφορους (πέρα από τήν ήδονή ότι μαντέψαμε σωστά).

Ένα τόσο φτωχό και συμβατικό σενάριο δέν αφήνει και πολλά περιθώρια ανάπτυξης. ‘Ο σκηνοθέτης Τζώρτζ Μπάουερς παρά τό ταλέντο του νά φτιάξει μία κάποια άτμόσφαιρα, κινείται στό πιό παραδοσιακά σκηνοθετικά πλαίσια. Διαθέτοντας ένα μόνο εύρημα (τή μυστηριώδη και άπειλητική παρουσία τής νεκροφόρας) πού τό έκμεταλλεύεται μάλλον άδέξια (δς θυμηθούμε τίς ανάλογες σκηνές από τή **Βίλα τών καταραμένων** του Ντάν Κέρτις), ό Μπάουερς επιστρατεύει όλα τά κλισέ τών ταινιών τρόμου, γιά νά γεμίσει τήν ύπόλοιπη ταινία του: ψεύτικες σκηνές τρόμου (έννας άπειλητικός άγνωστός άποδεικνύεται ότι είναι ό παπάς τής ένορίας!), φαντασιώσεις τύπου **‘Ο ένοικος**, δολοφονίες, καθησυχαστικά πρόσωπα πού άποδεικνύονται τό αντίθετο κ.λ.π.

Παρά κάποιες πρόσφατες προσπάθειες ανανέωσης, όπως στή **Λάμψη** ή στόν **‘Απόλυτο τρόπο** (όπου τό ύπερφυσικό στοιχείο είναι γιά πρώτη φορά καλό), οι ταινίες μέ τό στοιχειωμένα σπίτια έχουν εξαντλήσει τίς δυνατότητες θεματικής ανανέωσης τους και αν εξαίρσει κανείς όρισμένες περιπτώσεις ίδιουφους και εύρηματικής σκηνοθεσίας, δέν έχουν τίποτα νά προσφέρουν στην εξέλιξη τών ταινιών τρόμου. Αυτό είναι τό συμπέρασμα πού γιά μία ακόμη φορά επιβεβαιώνει τούτος **‘Ο άνθρωπος μέ τή νεκροφόρα**.

Μπάμπης ‘Ακτσόγλου

ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ Μ. ΑΝΤΕΡΣΟΝ («'Απειλή από τόν πλανήτη "Αρη"»/ «Ντομινίκ»)

Α. Τά χρονικά του "Αρη του Ραϊού Μπράντμπερυ είναι ένα από τά πιό κλασικά έργα τής επιστημονικής φαντασίας, πού γράφτηκε σέ μιά ιδιαίτερα ταραγμένη εποχή, τήν εποχή δηλαδή του μακαρθισμού, του ψυχρο-πολέμου καί γενικά τής άπειλής ένός νέου άτομικού πολέμου. Τό μυθιστόρημα αυτό δέν έγινε ποτέ μέχρι τώρα ταινία, έξαιτίας τής έπίμονης άρνησης του συγγραφέα, πού έλκύσθηκε ελάχιστα από τόν κινηματογράφο (**Φαρενάϊτ 451**, **'Ο ζωγραφισμένος άνθρωπος**, **'Ο μετεωρίτης τής νύχτας** καί σενάριο του **Μπόμπυ Ντίκ** του Χιούστον). Σέ συνεργασία μέ τό γνωστό σεναριογράφο καί συγγραφέα βιβλίων επιστημονικής φαντασίας Ρίτσαρντ Μάθεσον (έγραψε τά σενάρια τής σειράς τών ταινιών του Πόε του Ρότζερ Κόρμαν, τόν **"Ανθρωπο πού μίκρυνε**, τόν **Δράκουλα** του Ντάν Κέρτις κ.ά.), ο Μπράντμπερυ άποφάσισε τελικά νά κάνει τά **Χρονικά του "Αρη** τηλεοπτικό σήριαλ 6 επεισοδίων, ένώνοντας τούς διάφορους ήρωες σ' ένα καί μοναδικό πρόσωπο, πού έρμηνεύει άχρωμα ο Ρόκ Χάτσον. Τά επεισόδια αυτά συμπυκνώθηκαν σέ μιά ταινία διάρκειας μόλις 90' πού ωστόσο δέν μās άφήνει καμιά άμφιβολία: ή τόσο φιλοδοξη αυτή έπιχείρηση στέφθηκε μέ μιά παταγώδη άποτυχία καί τά **Χρονικά του "Αρη** (έ.τ.: **'Απειλή από τόν πλανήτη "Αρη**) είναι μία από τίς πιό άπογοητευτικές, άδιάφορες καί «φτωχές» ταινίες επιστημονικής φαντασίας πού είδαμε τά τελευταία χρόνια.

Τά αίτια τής άποτυχίας δέν θά πρέπει νά αναζητηθούν στό μικρό τηλεοπτικό προϋπολογισμό τής ταινίας, πού στερεί τά **Χρονικά του "Αρη** άπό έντυπωσιακές σκηνές μέ τρυκάζ. Πρίν 15 χρόνια ο Γκοντάρ μέ πολύ λιγότερα τεχνικά μέσα κατάφερε νά δημιουργήσει τήν άτμόσφαιρα μιάς κοινωνίας του μέλλοντος στήν **'Αλφάβιλ** του. 'Ο γηραιός όμως σκηνοθέτης Μάικελ Άντερσον ένδιαφέρεται ελάχιστα νά βρει έστω καί τό παραμικρό κινηματογραφικό εύρημα, κινηματογραφώντας τά **Χρονικά** μέ μία πρωτοφανή νωθρότητα, κλασικισμό καί έλλειψη όποιασδήποτε ιδέας. 'Ο Άντερσον, πού ευθύνεται γιά τήν άποτυχία καί άλλων ταινιών επιστημονικής

Φιλμογραφία του Michael Anderson

Γεννήθηκε στό Λονδίνο τό 1920. Ξεκίνησε τή καριέρα του σάν ήθοποιός καί στή συνέχεια σάν βοηθός σκηνοθέτη, όπου δούλεψε δίπλα στήν Anthony Asquith (**Πυγμαλίων**) καί στόν Peter Ustinov (**Τό σχολείο τών μουσικών**). Τό 1949 γυρίζει τή πρώτη του ταινία σάν συν-σκηνοθέτης μαζί μέ τόν Peter Ustinov. Σύντομα θά άποκτήσει τή φήμη του καλού επαγγελματία καί θά γυρίσει μιά σειρά υπερ-παραγωγές, κύρια πολεμικές ταινίες καί κατασκοπευτικές περιπέτειες. Διαποτισμένος από ένα βαθύ καθολικό πνεύμα θά γίνει ένας σχεδόν έπίσημος άπολογητής του καθολικισμού μέ τίς (κακές) ταινίες: **Τά παπούτσια του Μεγάλου Ψαρά** καί **'Η Πάπισσα 'Ιωάννα** (ένώ τό θρησκευτικό στοιχείο διαποτίζει καί άλλες του ταινίες, όπως τό **'Ορκα** καί **Τά Χρονικά του "Αρη**). 'Ο Anderson θά στραφεί συχνά στήν επιστημονική φαντασία, γιά νά καταστρέψει δυστυχώς μιά σειρά από κλασικά έργα αυτού του χάρου. 'Η φιλμογραφία του είναι αναλυτικά ή έξής:

1949. Private Angelo. 1950. Waterfront (Τό λιμάνι). 1951. Hell is Sold Out. 1952. Night Was Our Friend ('Η νύχτα ήταν ο φίλος μας). 1953. Dial 17, Will Any Gentleman?, The House of the Arrow. 1954. The Dambusters. 1956. 1984 (άπό μυθ. του 'Οργουελ), Around the World in 80 Days ('Ο γύρος του κόσμου σέ 80 ήμέρες). 1957. Yangtze Incident ('Επεισόδιο στό Γιάνγκτος). 1958. Chase a Croked Shadow. 1959. Shake Hands with the Devil, The Wreck of the Mary Deare. 1960. All the Fine Young Cannibals ('Όλοι οί νεαροί κανίβαλοι). 1961. The Naked Edge (Γυμνή κόψη). 1963. Wild and Wonderful ('Άγριος καί 'Υπέροχος). 1964. Flight from Ashiya (Πτήση από τήν 'Ασία, έ.τ. Οί 3 άετοι), Operation Crossbow. 1966. The Quiller Memorandum (Φάκελος Κουήλερ). 1968. The shoes of the Fisherman (Τά παπούτσια του Μεγάλου Ψαρά). 1972. Pope Joan ('Η Πάπισσα 'Ιωάννα). 1975. Doc Savage, the Man of Bronze (Ντόκ Σάβατς, 'Ο μπρούτζινος άνθρωπος), Conduct Unbecoming. 1976. Logan's run ('Η έξοδος του Λόγκαν, έ.τ. 'Η μεγάλη έξοδος). 1977. Orca... Killer Whale ('Όρκα, ή δολοφόνος φάλαινα). 1978. Dominique (Ντομινίκ, νύχτα τρόμου). 1979. The Martian Chronicles (Χρονικά του "Αρη, έ.τ. 2007 'Απειλή από τόν πλανήτη "Αρη). 1980. Bells (Καμπάνες).

φαντασίας, όπως **'Η μεγάλη έξοδος** και ο **Ντόκ Σάβατς**, βοηθούμενος από μια κακή διασκευή του Ρίτσαρντ Μάθeson, υιοθετεί ένα στείορο διδακτικό και ρητορικό χαρακτήρα στη ταινία, που τή κάνει άφελή και άστεία (Γιά μία άκόμενη φορά θυμήθηκε ότι είναι ένας κατά βάθος καθολικός σκηνοθέτης, γεμίζοντας τή ταινία μ' ένα έντονο θρησκευτικό μυστικισμό, όπως τό έπαισόδιο με τίς φωτεινές σφαίρες, που δέν υπάρχει στό βιβλίο).

B. Θά λέγαμε μάλιστα ότι ο "Αντερσον είχε όριστικά ξεφλήσει, άν τήν ίδια εβδομάδα με τό **Χρονικά του 'Αρη** δέν προβάλλονταν ή προηγούμενή του ταινία, **Ντομινίκ μία νύχτα τρόμου**. Είναι αλήθεια ότι τό **Ντομινίκ** φέρνει πρίν απ' όλα τή σφραγίδα του παραγωγού Milton Subotsky, στόν όποίο όφείλουμε μερικές από τίς μεγαλύτερες έπιτυχίες των ταινιών τρόμου του άγγλικού κιν/φου στη δεκαετία του 60 (**Οί 5 προφτείες, Οί Ντάλεκς, 'Ιστορίες από τό κρύπτη**, κ.ά.). Παράλληλα όμως ή ταινία ξεχωρίζει από τίς υπόλοιπες του είδους, εξαιτίας ενός ιδιαίτερου κλίματος και χρώματος (τόσο μεταφορικά, όσο και κυριολεκτικά), που δέ μπορούμε παρά νά τό αποδώσουμε στόν Μάικελ "Αντερσον.

Καί θά πρέπει νά όμολογήσουμε ότι ό σκηνοθέτης δέ βοηθιέται καθόλου από τό σενάριο, που δέν είναι και τόσο πρωτότυπο: είμαστε στός μάινδρους μιάς οικογενειακής συννομσίας, με κίνητρο τό χρήμα, που φαινομενικά παίρνει τή μορφή μιάς ιστορίας φαντασμάτων. Στη πραγματικότητα όμως όλα είναι σκηνοθετημένα και στό τέλος θά έχουμε μία τελειώς όρθολογιστική εξήγηση, που προσανατολίζει τή ταινία πρós τήν άστυνομική. Τό πρόβλημα πάντα με αυτές τίς άπρόσμενες εξηγήσεις είναι ότι

σπάνια μäs πείθουν, γιατί άποτελούν μία τελειώς έξωτερική επέμβαση στη μυθοπλασία (σέ αντίθεση με τίς τελικές εξηγήσεις στα παραδοσιακά άστυνομικά μυθιστορήματα), ενώ απαιτούν όλη τή προσοχή του θεατή γιά νά καταλάβει τί τελικά γίνεται, σ' ένα ελάχιστο χρονικό διάστημα. Δυστυχώς τό **Ντομινίκ** δέ ξεφεύγει από αυτόν τόν κανόνα, όμως τούτη ή τελική σκηνή τής εξήγησης δίνει τήν εύκαιρία στόν "Αντερσον νά θυμηθεί ότι κάπου-κάπου είναι ένας άρκετά επιδέξιος σκηνοθέτης (όλη ή σκηνή είναι γυρισμένη σ' ένα έναίο πλάνο-σεκάνς, εφάμιλλο των αντίστοιχων χιτασοκικών).

"Ισως όμως τό μεγαλύτερο ενδιαφέρον του **Ντομινίκ** νά βρίσκεται στη δουλειά του διευθυντήσφωτογραφίας Τέντ Μούρ και των σκηνογράφων: όλη ή ταινία είναι γυρισμένη μέσα σέ τελειώς άντι-νατουραλιστικούς γαλάζιους και ρόζ τόνους, που δίνουν μία έξωπραγματική άτμόσφαιρα, προσανατολίζοντας μας πρós ένα έχρωμο εξηρατισμό. Δυστυχώς ή άτμόσφαιρα αυτή δέ βοηθιέται από τήν ύποτονική έρμηνεία του Κλίφ Ρόμπερτσον (που έπαναλαμβάνει τό ρόλο του από τίς **'Αναμνήσεις από τό παρελθόν**), τής Τζήν Σίμμονς, που πάντα κακού Σάίμον Γουάρντ και των υπόλοιπων καρατεριστών (με εξαίρεση τόν Ρόν Μούντυ).

Σέ μία έποχή όπου ή ταινία τρόμου είναι σχεδόν άποκλειστικά προσανατολισμένη πρós τίς φρικαστικές ταινίες με τίς δεκάδες δολοφονίες και τούς ψυχοπαθείς δολοφόνους, τό **Ντομινίκ** είναι μία ταινία-έξαιρεση, που μäs θυμίζει τό ήπιο, αλλά τόσο ύποβλητικό (και σέ τελική άνάλυση πίο τρομακτικό) κλίμα των ταινιών τρόμου του 60.

Μάμπης 'Ακτσόγλου

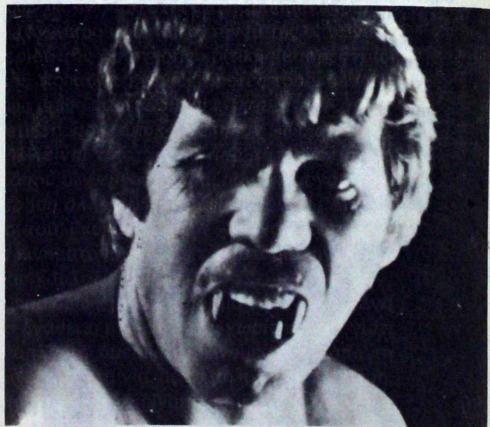
«Τό Ούρλιαχτό»

MARTIAN CHRONICLES

Σκην.: Michael Anderson. Σεν.: Richard Matheson, από μυθ. του Ray Bradbury. Φωτ.: Ted Moore. Μουσ.: Stanley Myers, Richard Harvey. Εϊδικά έφέ: John Stears. 'Ηθ.: Rock Hudson, Gayle Hunnicutt, Bernie Casey, Nicholas Hammond, Roddy Mc Dowall, Darren McGavin, Maria Schell, Fritz Weavers, Jon Finch. Τηλεοπτική διάρκεια 360'. Κινηματογραφική 90'. 'Αγγλία - ΗΠΑ 1979.

DOMINIQUE

Σκην.: Michael Anderson. Σεν.: Edwards και Valerie Abraham, από μυθ. του Harold Lawlor. Φωτ.: Ted Moore. Μουσ.: David Whitaker. 'Ηθ.: Cliff Robertson (Ντέιβιντ Μπάλλαρντ), Jean Simmons (Ντομινίκ), Jenny Agutter (ή έξαδέλφη), Simon Ward (ό σωφέρ), Flora Robson (ή ύπηρέτρια), Ron Moody (ό γιατρός), Judy Geeson, Jack Warner. 'Αγγλία 1978. Διάρκεια 100'.



ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΣΕΠΤΕΜΒΡΗ

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗ ΝΕΚΡΟΦΟΡΑ

Βλέπε κριτική σ' αυτό τό τεύχος

ΑΝΤΙΠΑΛΟΙ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ

Βλέπε κριτική σ' αυτό τό τεύχος

ΑΠΕΙΛΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΛΑΝΗΤΗ ΑΡΗ

Βλέπε κριτική σ' αυτό τό τεύχος

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΝΙΒΑΛΟΙ (Hotel Paradise)

Σκην.: Tony Moore. 'Ηθ.: Ajita Wilson, A. Stefens. 'Ιταλία 1981 (Καρ. - Καρ.) Κάτω από αυτόν τόν παραπλανητικό τίτλο κρύβεται μιά ακόμη ταινία σαδισμού με γυναικεία στρατόπεδα. Προφανώς ό σκηνοθέτης χρησιμοποίηϊ ψευδώνυμο.

ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ

Βλέπε κριτική στό επόμενο τεύχος

Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΣΑΡΚΑΣ

Βλέπε κριτική στό τεύχος 3-4

ΕΓΚΟΝ ΣΗΛΕ, ΕΓΩ ΛΑΤΡΕΨΑ ΤΟ ΓΥΜΝΟ (Egon Schiele)

Σκην.: Herbert Vessely. 'Ηθ.: Mathieu Carrier, Jane Birkin. Αυστρία 1980. (Νέα Κινηματογραφική)

Τό "Εγκον Σηλε ανήκει στή κατηγορία εκείνη των υπερ-φιλόδοξων ταινιών, πού μιά έρασιτεχνική σκηνοθεσία τά καταστρέφει στό τέλος. Τό φίλμ άρχίζει μέσα σ' ένα τέτοιο όνειρικό-έρωτικό κλίμα (ή ανήλικη πού βρίσκει καταφύγιο στό σπίτι του Σηλε), πού γιά μιά στιγμή πιστέψαμε ότι έχουμενά κάνουμε μ' ένα μαθητή του Ντέιβιντ Χάμιλτον. Γρήγορα όμως καταλαβαίνουμε ότι ή ταινία προσανατολίζεται πρός ένα (άτεχνο καί ρητορικό) πολιτικό λόγο, συνηγορώντας (δικαία) υπέρ της έλευθερίας έκφρασης στήν τέχνη. ('Ο Σηλε συλλαμβάνεται γιά άποπλάνηση άνηλικού, ή κατηγορία άποσύρεται,

άλλά παραμένει φυλακή γιά τούς πίνακες πού έκανε). Οί σκηνές στή φυλακή είναι ίσως οί χειρότερες του φίλμ καί ταυτόχρονα δίνουν τό πρόσημα στό σκηνοθέτη νά μάς δείξει μιά γκάμα άπό έρωτικές φαντασιώσεις ή φλάς-μπάκ, πού προσανατολίζουν τώρα τό φίλμ πρός τίς έρωτικές ταινίες του Μπόροβζυκ.

Καί ξαφνικά μετά τήν άποφυλάκιση του Σηλε (πού κράτησε μερικές μέρες), ό τόνος του φίλμ αλλάζει τελείως, λές καί ή συζυγική ζωή πού διάγει πλέον ό καλλιτέχνης, συμβαδίζει με μιά «σοβαρότητα» άπ' όπου θά είναι τελείως άπουσες οί έρωτικές φαντασιώσεις. 'Η ταινία θά προσανατολιστεί τώρα πρός τό γνωστό κλίμα ρετρό, προσπαθώντας νά κάνει μιά σκιαγράφηση της Γερμανίας στά χρόνια πριν, κατά τή διάρκεια καί άμέσως μετά του Α' Παγκόσμιου Πολέμου. Δυστυχώς καί δώ τά πάντα λειτουργούν σχηματικά καί τό φίλμ έχει όλες τίς γνωστές άτέλειες των αντίστοιχων ταινιών πού προσπαθούν νά μιλήσουν γιά τήν 'Ιστορία (καί κυρίως τή Γερμανική). Τελικά ό "Εγκον Σηλε θά πεθάνει, αλλά θά μάς μείνει ένας άγνωστος - ενώ τό φίλμ δέ θά μάς δώσει ούτε ένα στοιχείο γιά τό καλλιτεχνικό κλίμα της εποχής, ώστε νά μπορούσαμε νά κάνουμε μιά έκτίμηση όχι του Σηλε - άτόμου, αλλά του ζωγράφου.

M. Άκτσόγλου

ΕΝΑ ΕΓΚΛΗΜΑ, ΔΥΟ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ (L' amour en question)

Σκην.: André Cayatte. 'Ηθ.: Annie Girardot, Bibi Anderson. Γαλλία 1979 (Δαμ.-Μιχ.). Μιά ακόμη δικαστική ταινία του άκούραστου Άντρέ Καγιάτ, πάνω στό πολυαγαπημένο του, αλλά ήδη χιλιοετημένο θέμα: οί άδικίες του δικαστικού συστήματος.

ΕΝΑΣ ΚΟΝΤΟΣ ΘΑ ΜΑΣ ΣΩΣΕΙ

Σκην.: Κ. Καραγιάννης. Σεν.: Λ. Μιχαηλίδης. 'Ηθ.: Νίκος Ρίζος, Ν. 'Ηλιόπουλος. Ε. Ναθαναήλ, Έλσα Ρίζου, Κ. Καραγιώργης, Κ. Λαμπροπούλου, Ν. Βερλέκης. Έλλάς 1981 (Καραγ.-Καρατζ.).

ΕΝΑΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ (Running)

Σκην.-Σεν.: Steven Stern. Φωτ.: Laszlo George. Μουσ.: André Gagnon. 'Ηθ.: Michael Douglas, Susan Anspach, Eugene Levy, Ch. Shamata. ΗΠΑ-ΚΑΝΑΔΑΣ 1980.

"Ενας άτολμος μά επίμονος μαραθωνοδρόμος (έλληνικής καταγωγής) παρατᾶ τήν οικογένειά του καί τή δουλειά του γιά νά άφοσιωθεί στό άθλημα του. Θά τρέξει στους Όλυμπιακούς του



Μόντρεαλ, αλλά θά τραυματιστεί λίγο προτού τερματίσει. Δέν έχει σημασία όμως: απέδειξε ότι είναι κάτι καί τό κυριότερο ξανακέρδισε τήν οικογένειά του.

Τό οικογενειακό δράμα είναι πολύ τής μόδας τελευταία στόν άμερικάνικο κινηματογράφο. Έδώ κάποια μετενάρκωση του κ. Κράμερ προσπαθεί μάταια νά μās άποσπάσει τήν προσοχή, τρέχοντας στους δρόμους του Σάν Φραντσίσκο. Ό σκηνοθέτης Στήβεν Στέρν δέν φαίνεται καί πολύ ένθουσιασμένος από τούτη τή ταινία-έπιταγή του παραγωγού-πρωταγωνιστή Μάικελ Ντάγκλας, μ' άποτέλεσμα νά δίνει κάτι τό τελείως άπρόσωπο καί ούδέτερο, χαρακτηριστικό μέσος τηλεοπτικής αισθητικής. Τό άμάλγμα προηγούμενων κινηματογραφικών επιτυχιών (Κράμερ εναντίον Κράμερ, Τό άνθρωποκυνητό κ.ά.) δέν άποτελεί πάντα μιά σίγουρη έγγυση επιτυχίας (έστω καί οικονομικής) καί τούτος 'Ο **Ελεύθερος άνθρωπος** δέν φαίνεται νά είναι καί τόσο ελεύθερος, όπως ο έλληνικός τίτλος θέλει νά μās υποδείξει, αλλά μιά άνευ προηγούμενου ύποταγή στά χειρότερα έμπορικά κλισέ.

M. Άκτσόγλου

Η ΕΡΩΜΕΝΗ

Βλέπε κριτική σ' αυτό τό τεύχος

ΕΡΩΤΙΚΑ ΚΑΠΡΙΤΣΙΑ (Plein Sud)

Σκην.: Luc Beraud. Σεν.: L. Beraud, Claude Miller, σέ συν. J.A. Fieschi καί J. L. Comoli. Φωτ.: Bernard Lutic. Μουσι.: Eric Demarsan. 'Ηθ.: Patric Dewaere, Clio Golsmith, Jeanne Moreau, Guy Marchand, José-Luis Lopez Vasquez. Γαλλία 1980. Διάρκεια 90'. (Νέα Κινηματογραφική)

Η νεαρή φιλενάδα ενός πολιτικού θά τά φτιάξει μέ τό πρώτο περαστικό, ένα παντρεμένο καθηγητή τής φιλοσοφίας, πού πάει στη Μαδρίτη γιά μιά διάλεξη. Τό ζευγάρι θά ζήσει γιά ένα διάστημα τελείως άπομονωμένο, αλλά στη συνέχεια θά άποκαλυφτεί στη μέση μιά κομπίνια γιά νά πάρουν χρήματα άπό τόν έρωτευμένο πολιτικό. Τελικά ο έρωας θά θριαμβέψει καί οί έρωτευμένοι θά φύγουν γιά πιά νότια.

Οί δημιουργοί τής ταινίας είναι δύο άπό τό νεότερα όνόματα του γαλλικού κινηματογράφου. Ο Κλωνί Μίλνερ μεταφέρει τό θέμα του τρελού έρωτα (πού ύπήρχε στη ταινία του **Τό άίνιγμα**) καί ο Λύκ Μπερω τό χιούμορ τής προηγούμενης του ταινίας (*La tortue sur le dos*), στό σενάριο των 'Ερωτικών Καπριτσιών (πρωτ. τίτλος **Τελείως στό Νότο**), βοηθούμενοι άπό τους Κομολι καί Fiesci, γνωστούς κριτικούς των 'Cahiers'. Η ταινία ξεκινά μέ άρκετό ένδιαφέρον, γρήγορα όμως ο Μπερω άποδεικνύεται ότι δέν έχει ούτε τή τόλμη ενός Όσιμα (κι εδώ έχουμε ένα ζευγάρι πού κλείνεται σ' ένα δωμάτιο γιά νά κάνει συνέχεια έρωτα), ούτε τόν άναρχισμό ενός Φερέρι (παρά τό ότι ή όλη άναρχίζουσα άτμόσφαιρα τής ταινίας μου θύμιζε τό 'Ο Ντίλιγκερ πέθανε), ούτε τέλος τό σουρεαλιστικό κλίμα ενός Μπουνουέλ (ή ταινία εκτυλίσσεται σέ μιά μυθική Ίσπανία, όπου κυριαρχεί ένας ήθελημένος έξωπραγματικός χαρακτήρας - αλλά



χωρίς νά ξεφεύγουμε ποτέ άπό τίς άλθοφανείς συμβάσεις).

Τό κακό άποτελείνεται όταν άπό ένα σημείο κι έπειτα, τό φίλμ αλλάζει θεματική καί γίνεται μιά περιεργή άτυνομική ίντριγκα, πού αιώροβατεί άνάμεσα στό μυστήριο, τή κωμωδία καί τό γκροτέσκο. Είναι δύσκολο νά ίσοροπήσεις όλα αυτά τά έτερογενή στοιχεία, ιδίως μάλιστα όταν τό κεντρικό σου μοτίβο είναι τό θέμα του τρελού έρωτα (άλλά χωρίς καμιά ιδιαίτερη έκπληξη). Ο Μπερω έπαιξε ένα επικίνδυνο παιχνίδι καί έχασε διπλά: δέ κατάφερε ούτε τίς προθέσεις του νά όλοκληρώσει (σ' αυτό συνέβαλε καί ή άλλαγή του μοντάζ πού έγινε άπό τό παραγωγό, ενάντια στη θέληση του σκηνοθέτη), ούτε τελικά νά κάνει μιά έμπορική ταινία, μέσα στό κλίμα του λεγόμενου ευρωπαϊκού κινηματογράφου των δημιουργών. Ίσως είναι λίγο άδικο γιά μιά ταινία, πού σίγουρα δέ τής λείπουν οί άρετές (ή έρμηνεία του Ντεβέρ καί ή φωτογραφία του Λούιτ μεταξυ άλλων), αλλά πού έπεσε θύμα των ίδιων των φιλοδοξιών τής.

Μπάμπης Άκτσόγλου

ΕΤΣΙ Μ' ΑΡΕΣΟΥΝ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ (Celles qui on a pas eues)

Σκην.: Pascal Thomas. Σεν.: Jacques Lourcelles άπό ιδέα Roland Duval, P. Thomas. Φωτ.: Renan Pollés. Μουσι.: Vladimir Cosma. 'Ηθ.: Michel Aumont, Michel Galabru, Daniel Ceccaldi, Bernard Menez, Μάγδα Μαυρογιάννη. Γαλλία 1981. 110' (ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ).

Οί έλληνες διανομείς βάφτισαν τήν ταινία του Pascal Thomas "Έτσι μ' άρέσουν οί γυναίκες (πρωτ. τ.: **Αυτές πού δέν κατακτήσαμε**), στήν πραγματικότητα όμως θάπρεπε νά τήν έλεγαν: «Νά γιατί δέν μ' άρέσουν οί 'γυναίκες!» Ό ύπο-

τυπώδης συνδυετικός κρίκος της ταινίας είναι οι διηγήσεις 5 ανδρών σχετικά με γυναίκες που δέν κατακτίσανε, πράγμα που δίνει την ευκαιρία στο Pascal Thomas ν' αφήσει ελεύθερο όλο του το μισο-γυνικό μένος. Σπάνια είδαμε τόν τελευταίο καιρό μιά τέτοια πλούσια παρέλαση από γυναίκες νυμφομανείς, ιδεοληπτικές, παγωμένες, άπονες, φλύαρες, πρόστυχες, γυναίκες-μάσκες, γυναίκες-φαντάσματα (καί μεταφορικά καί κυριολεκτικά). "Όλες οι διηγήσεις έχουν γιά κοινό χαρακτηριστικό τήν πλήρη άσημαντότητά τους. "Ό σκηνοθέτης προσπαθεί νά έκμεταλλευτεί τά σκαμπρόζικα ή παράδοξα μέρη τους (τό κυνήγι, ή νεκρή πού ανασταίνεται, ή νυμφομανής πού φωνάζει ότι τήν σκοτώνουν κ.λ.π.), αλλά τό μόνο πού καταφέρνει είναι νά γίνεται χυδαίος (όχι μέ τήν ήθική έννοια), μιά καί στηρίζει τήν ταινία του σέ χιλιοσειπωμένα έμπορικά στερεότυπα (μέχρι καί τό κοπιάρισμα άλλων σκηνοθετών όπως συμβαίνει μέ τό τελευταίο "χαμιλτονικό" έπεισόδιο). Μοναδική εξαίρεση τό έπεισόδιο μέ τό μπόμπιρα του άεροπλάνου, όπου ό Thomas αφήνει (εύτυχώς) τό θέμα της ταινίας του καί ξαναθυμάται τό κλίμα του πρώτου του έργου *Les zozos*, πού είχε καί πάλι τά παιδιά γιά ήρωες.

Σέ μιά έποχή όπου ή αντίστοιχη ιταλική κωμωδία περνάει μιά μεγάλη κρίση, ό Pascal Thomas έρχεται νά έπιβεβαιώσει τόν καλλιτεχνικό θάνατο της σπονδυλωτής ταινίας. Τό μόνο ίσως πού

μένει από τούτο τό φίλμ είναι... ή άφίσα της, σχεδιασμένη από τό μεγάλο σκίτσογράφο Τοπόρ καί πού πολλά έντυπα άρνήθηκαν νά τη δημοσιεύσουν. "Όχι βέβαια καί μεις!

M. 'Ακταόγλου

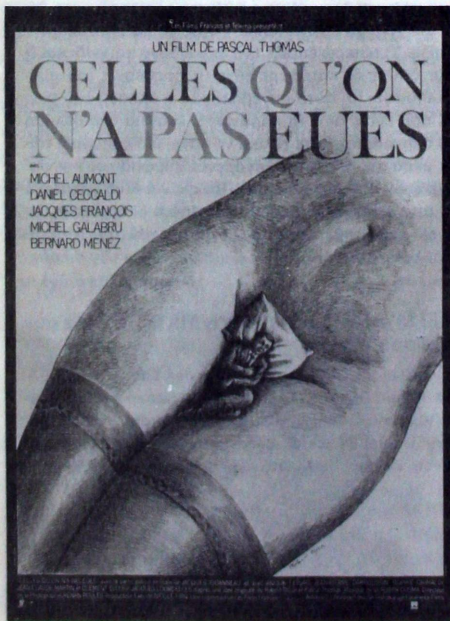
ΙΝΔΙΑΝΟΙ, Η ΑΥΓΗ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΣΦΑΓΗΣ (THE INDIANS)

Σκην.: Richard Heffron. Σεν.: Jeb Rosebrook - Th. Strans. Μουσ.: Gérald Fried. 'Ηθ.: Sam Elliot, James Whitmore, Ned Romero. ΗΠΑ 1980.

'Από ένα μικρό γραφείο διανομής προβλήθηκε στη Θεσσαλονίκη ή ταινία του Ρίτσαρντ Χέφρον **Οι 'Ινδιάνοι** (έ.τ. **'Η αύγη της μεγάλης σφαγής**). Έκ πρώτης όψεως τό φίλμ φαντάζει αναχρονιστικό: άλήθεια τί θέλει σήμερα τούτο τό γουέστερν της έπονομαζόμενης «ένοχης άμερικάνικης συνειδησης», όταν αυτό τό είδος μεσουράνησε στη δεκαετία του 50 καί 60 (**Σπασμένο βέλος, Τό δειλινό της μεγάλης σφαγής, Τό μικρομέγαλο άνθρωπάκι**) γιά νά σβύσει όλότελα μαζί μέ τό θάνατο του γουέστερν; ('Η τελευταία ταινία μέ θέμα τήν άποκατάσταση των 'Ινδιάνων ήταν **'Η έπιστροφή του άνθρώπου πού τόν έλεγαν 'Άλογο**, έ.τ. **'Η μεγάλη μάχη της Ντακότα**). "Αν όμως ό μύθος του Γουέστ έχει σβύσει γιά τόν κινηματογράφο (γιά λόγους πού δέν μπορούμε νά διερευνήσουμε εδώ), δέν έχει πάψει νά ύπάρχει γιά τη τηλεόραση (πρόσφατη άπόδειξη **Τό Γουέστερν της Κυριακής** πού δείχνει ή YENEΔ) καί πράγματι **Οι 'Ινδιάνοι** είναι μιά τηλεοπτική ταινία, πού κατά πάσα πιθανότητα τήν βλέπουμε σέ μιά συντομευμένη κινηματογραφική έκδοση.

Βλέποντας τούς **'Ινδιάνους** δέν μπορούμε νά μή θυμηθούμε τίς αντίστοιχες ταινίες πού έγιναν καί κύρια **Τό δειλινό της μεγάλης σφαγής** του Τζών Φόρντ πού έχει ένα παρόμοιο άκρίβως θέμα. Τόν καιρό πού παίζονταν αυτές οι ταινίες, μιά μερίδα της άριστερης κριτικής μπορεί νά έπαίνεσε τίς καλλιτεχνικές άρετές τους, δέν παρέλειψε όμως νά προσθέσει: «*καμιά από αυτές τίς ταινίες πού άποκαλέστηκαν «φιλοϊνδιάνικες» δέν είναι τίποτ' άλλο από πατερναλιστικά έργα όπου οι Λευκοί έκφράζουν, μέ μεγάλη καθυστέρηση άλλωστε, τίς τύψεις τους*». ('Από τό βιβλίο του Γκύ 'Εννεμπέλ «15 χρόνια παγκόσμιου κινηματογράφου, έ.τ. «'Ιστορία κινηματογράφου καί Ταξική Πάλη»).

Σήμερα όμως, μέ τό πέρασμα του χρόνου, ένα τέτοιο άνάθεμα μάς φαίνεται χωρίς νόημα, γιαντί πολύ άπλά τό άμερικάνικο γουέστερν, από τη πιό ρατσιστική ταινία, μέχρι τη πιό φιλελεύθερη, δέν έπαψε ποτέ νά είναι **ένας κινηματογράφος της ένοχης συνειδησης**. Πολύ άπλά, στή μέν





πρώτη περίπτωση ή πλαστογράφηση της 'Ιστορίας έδινε ήθικά άλλοθι σ' αυτή την ένοχη συνειδηση (όπως δίνει σήμερα ή εικόνα του Βιετναμέζου στόν **'Ελαφοκυνητό**), ενώ στή δευτέρα ή άποκατάσταση του 'Ινδιάνου έπαιζε ένα καθαρά άπολυτρωτικό, καθαρκήριο ρόλο, καθυσηχάζοντας τήν ίδια πάντα ένοχη συνειδηση (δμοια με τή θυσία του Μπράντο στό τέλος τής **'Αποκάλυψης, τώρα!**) 'Υπάρχει βέβαια μιά ουσιαστική διαφορά: στίς «ρατσιστικές» ταινίες ό 'Ινδιάνος άντιπροσώπευε τό 'Άλλο, τό Ξένο, τό μίσμα που πρέπει να εξοντωθει, ενώ στίς «φιλελεύθερες» δέχνεται σάν ένα άναπόσπαστο μέρος του 'Αμερικάνικου σώματος, που έχει τά ίδια δικαιώματα μέ τούς υπόλοιπους (άρκει νά άποδεχτεί τή νέα κατάσταση πραγμάτων).

Αυτό που διαφοροποιεί τούς **'Ινδιάνους** του Ρ. Χέφρον από τόν πατερναλισμό των παραπάνω ταινιών, είναι άκριβώς τούτο τό τελευταίο σημείο: τ' ότι έξαρχής δικαίωμα τό αίτημα του 'Ινδιάνου να μείνει αυτό που είναι και νά μή «άποικιοκρατοποιηθεί» στήν κοινωνία των Λευκών, δηλαδή άναγνωρίζει (δικαιώνοντάς την ταυτόχρονα) τήν ύπαρξη του 'Άλλου, τής διαφοράς μέσα στό άμερικάνικο σώμα.

Ο Ρ. Χέφρον υιοθετεί ένα παρόμοιο δραματουργικό και έπικό στυλ μέ τή ταινία του Φόρντ που προαναφέραμε: τόν βοηθά και τό ίδιο τό θέμα του φίλμ, που είναι ή «μεγάλη πορεία» μιάς 'Ινδιάνικης φυλής προς τό Καναδά, για νά διασωθει από τόν άμερικάνικο στρατό, που θέλει είτε νά τούς έξοντώσει, είτε νά τούς κλείσει σέ στρατόπεδο. 'Εν τούτοις άν θυμίζει κάποιον ή ταινία είναι ό Πέκινπα και αυτό όχι μόνο για τίς άγριες σκηνές των μαχών: Έχουμε και πάλι μιά ομάδα εκ των προτέρων χαμένων ατόμων, που ώστόσο συνεχίζουν νά πολεμούνε έστω κι άν ξέρουν ότι ό άγώνας τους είναι χαμένος από τήν άρχή. Οι διάλογοι μεταξό του «φιλελεύθερου» στρατιώτου (άλλά σά στρατιώτη, πιστού όργανου τής

Ουάσιγκτων) και του ύπασπιστή του (πού έναντιώνεται στή γενοκτονία), μπορεί νά δίνουν μιά μή μανιχειστική διάσταση στούς χαρακτήρες, δέν άποφύγουν όμως τή ρητορεία, σπάζοντας τό δραματικό και έπικό τόνο του υπόλοιπου φίλμ — ένα από τά άρνητικά στοιχεία τής ταινίας, μαζί μέ τό σχόλιο που προδίδει τή τηλεοπτική τής ταυτότητα. Τέλος, κλείνοντας τούτο τό σημείωμα δε μπορώ νά μήν αναφέρω τήν έρμηνεία του Σάμ 'Ελλιοτ στο ρόλο του Μεγάλου 'Αρχηγού Τζόζεφ, που δίνει μιά ιδιαίτερη δραματική και ανθρώπινη διάσταση σέ τούτο τόν διαχασμένο ήρωα, άνάμεσα στο άν θά πρέπει να συνεχίσει νά αγωνίζεται ή νά διασωσει τή φυλή του. Μπορεί **Οι 'Ινδιάνοι** νά μήν έχουν τό έπικό μεγαλείο του **Δειλινού τής μεγάλης σφαγής**, ούτε τόν σχεδόν ένθογραφικό χαρακτήρα του **'Ανθρωπου που τόν Έλεγραν** 'Άλογο ή τίς μυθιστορηματικές προεκτάσεις του **Μικρομέγαλου** 'Ανθρωπάκι, αλλά σίγουρα διαφεύδουν τόν 'Ενεμπέλ που γράφει ότι «ή 'Ινδιάνικη αντίσταση δέν παρουσιάστηκε ποτέ τίς πραγματικές της διαστάσεις (...) Ποιός 'Ινδιάνος Stan Dragoti θά βρεθει νά εικονογραφήσει στήν όθόνη τόν πραγματικό χαρακτήρα του άγώνα τής φυλής του, άρνούμενος κάθε άντιμετώπιση του τύπου: οίκτος και συμπάθεια για τήν μοίρα κάποιων που «στό κάτω-κάτω ήταν κι αυτοί άνθρωπινα δντα»; Μέχρι σήμερα μιά τέτοια ταινία δέν έχει γίνει».

Η έπόμενη ταινία του Ρίτσαρντ Χέφρον που θά δούμε φέτος μέ τό τίτλο **Κάποτε στο Βιετνάμ (A Rumor of War)** έχει για θέμα της τό Βιετνάμ. Τήν άναμένουμε. **Μπάμπης 'Ακτσόγλου.**

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ Ο

Βλέπε κριτική στο έπόμενο τεύχος
ΚΑΙ ΟΙ 7 ΗΤΑΝ ΥΠΕΡΟΧΕΣ (Angels Brigade)

Σκην.: Gaydon Clark. 'Ηθ.: Jack Pallance, Peter Lafford. Η.Π.Α. (Σπέντζος).

'Αστυνομική περιπέτεια όπου οι 'Άγγελοι του Τσάρλυ γίνονται 7, για νά θυμίζουν τούς 7 υπέρηχους. Η ταινία παίχτηκε κατευθείαν στή Β' Προβολή.

Η ΚΑΤΑΡΑ ΤΗΣ ΣΦΙΓΓΑΣ (Sphinx)

Σκην.: Franklin Schaffner. Σεν.: John Byrum από μυθ. του Robin Cook. 'Ηθ.: Lesley-Anne Down, Frank Langella, John Gielgud, Maurice Ronet. Η.Π.Α. 1980 (Δαμ-Μιχ).

Γιά νά εισβάλεις στίς σαρκοφάγους και στό αίγυπιακό θησαυροφυλάκιο, άν δέν έχεις τό άλλοθι τής άρχαιολογικής έρευνας, κινδυνεύεις νά χαρακτηριστείς έπονετίδιστος τιμωρώχος' εκτός κι άν είσαι κινηματογραφιστής, όποτε κατασκευάζεις ένα «παρδαλό» φίλμ, όπως είναι τούτη **'Η κατάρα τής Σφιγγας**. Γιατί πώς άλλως νά χαρακτηρίσεις μιά ταινία που είναι λίγο άστυνομική (ποιός είναι ό ένοχος;), λίγο θρίλερ, λίγο μπουρλέσκ (ή σεκάνς του κινηητου μέ τό φορηητό),

λίγο ταινία του φανταστικού (ή κατ'άρα), λίγο ταινία καταγγελίας των διεφθαρμένων δομών της εξουσίας, λίγο καρποσταλική εικονογράφηση και πολύ ανεπαρκής σά σημαίνουσα πρακτική.

Και ποιος είναι το πρόβλημα για τή πλοκή; η αναζήτησή της ενός πολιτισμού αγάλατος, η επίλυση του «αίνιγματος της Σφίγγας», ο ξορκισμός της «κατάρας των Φαραώ», η ανακάλυψη του ένoχου ή των ένoχων, το κυνήγι της μοναδικής επαγγελματικής επίτευξης της φιλοδοξίας ηρωίδας. Και άν είναι όλα αυτά μαζί, πώς συνδέονται μεταξύ τους και πώς λειτουργούν; τουριστική περιήγηση στις πυραμίδες, στήν αγορά του Κάιρου, στά παραδοσιακά σπίτια της πόλης, στά γραφικά σοκάκια, πολυς εξωτισμός, κάποια έρωτική Ιστορία, μιά φανταστική έκδρομη στήν Αίγυπτο.

Άσκοπη διαπλάτνυση του άφηγηματικού χρόνου, πενήρα νοήματα, περιττολογία, άναρές επαναλήψεις, τό σημείο μηδέν της σασπένς - και τό άποτέλεσμα: μιά πληκτική ταινία.

Συμπεράσμα: για νά κάνεις ένα φίλμ στοιχειώδους πλοκής, άρκει ένα μηπεδεμένο άφελές σενάριο, ή έπιλογή κάποιων έντυπωσιακών χώρων και ή άμορφη πρωταγωνίστρια νά περιφέρεται άσκοπα σ' αυτούς μέχρι νά ξεποδριαστεί... "Α και κάτι άκόμα: ένα κουτί σπίρτα για νά φωτίζει, όταν χαλάσει ο φακός της, τά σκοτεινά σημεία των άρχαίων κατακόμβων, άλλα και της μυθοπλασίας.

Σωτήρης Ζήκος

ΚΟΥΜΠΟΥΡΕΣ ΣΤΑ ΘΡΑΝΙΑ, ΑΤΣΙΔΕΣ ΣΤΗ ΖΩΗ (Les sous-doués)

Σκην.: Claude Zidi. Σεν.: Cl. Zidi, D. Kaminka, M. Fabre. Ήθ.: Michel Galabru, Maria Pacôme, Daniel Auteil, Tonie Marshall, Raymond Bussières. Γαλλία 1980. Διάρκεια 92'. (Καρ.-Καρ.)

Ειπώθηκε συχνά ότι ο Κλώντ Ζιντί (σκηνοθέτης των Ζαρλό, του Πιέρ Ρισάρ στο **Κ. καθηγητά με ποιών κοιμηθήκατε άπόψε**; και του Ν. ντέ Φυνές στο **Τί θά πάρετε: στήθος ή μηυότι**) ήταν ο πιο χαρακτηριστικός Γάλλος σκηνοθέτης της ζισκαρδικής περιόδου. Οι **Κουμπουρές στά θρανία** δέ διαψεύδουν μιά τέτοια διαπίστωση; ή ταινία διακατέχεται άπό ένα πλήρη ζαμανφουτισμό, δείχνοντας μιά νεολαία του 60 που τό μόνο της ένδιαφέρουν είναι οι φάρσες και τά καλαμπούρια, χωρίς ωστόσο νά έχει τήν άναρχική άμφισβήτηση της άντίστοιχης άμερικάνικης νεολαίας στο **"Ένα τρελό, τρελό θηριοτροφείο**. "Αν εξαιρέσουμε όμως τήν ιδεολογική αυτή λεπτομέρεια ή ταινία βλέπεται πολύ εύχάριστα, έξαιτίας των άπανωτων γκάγκ της. Ο Ζιντί μπορεί νά είναι άνύπαρκτος σά σκηνοθέτης, ήταν όμως και παραμένει ένας έξοχος γκάγκ-μάν, πού ή θέση ή όποια του ταριάζει είναι μάλλον ο βουβός κινηματογράφος, παρά ή φλύαρη σύγχρονη γαλλική κωμωδία.

Μ. Άκσόγλου

ΜΕΛΙΣΣΕΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ (BEES)

Μιά άκόμη ταινία με «δολοφονικές» μέλισσες, άσημαντη σά παραγωγή, με τόν Τζών Σάξον στο κεντρικό ρόλο. Παίτηκε κατευθείαν στή Β' Προβολή, χωρίς νά προλάβουμε νά κρατήσουμε κανένα άλλο στοιχείο της.

ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΗ

Βλέπε κριτική και συνέντευξη του Ζουλάφσκι σ' αυτό τό τεύχος.

ΝΙΤΖΑ, Η ΜΗΧΑΝΗ ΠΟΥ ΣΚΟΤΩΝΕΙ (Enter the Ninja)

Σκην.: Menahem Golan. Σεν.: Dick Desmond άπό ιδέα του Mike Stone. Φωτ.: David Gurfinkel Μουσ.: Laurin Rinder - W. Michael Lewis. Ήθ.: Franco Nero, Susan George, Sho Koskugi, Alex Courtney, Zachí Noy, Christopher George. Ίσραήλ 1981. (Coloumbia-Fox).

Κάποτε ήταν τό τζούντο, τό καράτε, τό κούνγκ-φού, τώρα είναι τό Νιτζούσυο' κάποτε ήταν **Ή γρανίτα άπό λεμόνι** (πού τώρα κατάντησε κινηματογραφικό σήριαλ με τά νούμερα 1, 2, 3 και σέ λίγο «άπειλόμαστε» και με τό Νο 4), σήμερα είναι τό «νίτζα άπό αίμα».

Άνεπίπλεκτες σκηνές βίας, άνοστο μπλάκ-χιούμορ, ρατσισμός, εκφυλισμός των κλαίε, «παλώματα» φλάς-μπάκ, γεύση άπό Ζέν, πλαδαρό μοντάζ, νεροζούμι και λιμνάζοντα χορταρικά και λίγο «ψαχνό»: τήν αξιοθεωμένη χορογραφική όργάνωση της πρώτης σεκάνς - των πτυχιακών έξετάσεων στή σχολή πολεμικής τέχνης, του τμήματος των δολοφόνων σαμουράι - και της τελικής μονομαχίας μεταξύ του άσπρου και του μαύρου Νίτζα, όπου ο άσπρος έξοντώνει τόν μαύρο, πού όμως δέν είναι μαύρος, άλλα κίτρινος!

Ο Νίτζα καγχάζει, κλαίει (γαί, κλαίει) πηδάει καταράχτες, πηδάει και τή γυναίκα του άδελφικού του φίλου, γιατί ο φίλος του δέ μπορεί, άλλα ο Νίτζα μπορεί (αυτός όλα τά μπορεί), σπάει σβαρκεους, πετάει σιλέτα, τοξεύει, χορεύει, έκτοξεύει δολοφονικά άτσάλινα άστέρια, σκορπάει καπνογόνους άμπούλες, έξολοθρεύει τή κακή συμμορία, έχει άτσάλινη γροθιά, άτσάλινο πέλμα, άτσάλινη βέλση, κοντολογής είναι ο «άνθρωπος άπό άτσάλι».

"Αν και κάποτε άγκομαχεί και ίδρώνει και κινδυνεύει νά σκουριάσει' και στό φινάλε μάρ σπάει ένα συνωμοτικό χαμόγελο, πού τό προφανές, κυνικό μήνυμα του μάρ παγώνει τό αίμα: «θά με ξαναδείτε στίς όθόνες σας».

Συγκρίνοντας τό καινούργιο είσάβαλν είδος, με τή φρικτή του έπίφαση καλλιτεχνικότητας, νοσταλγούμε τις «καθαρόαιμες» ταινίες καράτε, πού τουλάχιστον κατασκευάζονταν, δέν μαγειρεύονταν.

Νίτζα: άν δέν ήταν μιά τόσο κακόγουστη ταινία, θά μπορούσε νάταν μιά νόστιμη σούπα.

Γιά όσους τήν κατάπιανε, καλή χώνεψη.

Σωτήρης Ζήκος



Ο ΝΟΜΟΣ ΤΗΣ ΖΟΥΓΚΛΑΣ (Savage Harvest)

Σκην.: R. Collins. Σεν.: Ralph Helfer, Ken Noyle, R. Bles. Φωτ.: Ronnie Taylor. Μουσ.: Robert Folk. 'Ηθ.: Tom Skeritt, Michelle Phillips. USA 1981. (CIC)

Μιά φοβερή ξηρασία κάνει άκρως επιθετικά μιά ομάδα λιονταριών, που πολιορκούν μία οικογένεια σ' ένα μοναχικό σπίτι στη ζούγκλα. Οι άνθρωποι θά γλυτώσουν τελικά, φτιάχνοντας ένα τεράστιο κλουβί.

Τούτη η αντίστροφη τών ρόλων είναι ίσως τό μόνο ένδιαφέρον του **Νόμου τής Ζούγκλας**, μιάς άκόμη ταινίας πάνω στό χιλιοεπιωμένο θέμα τής άπειλης του ζώου καί τής πολιορκίας μιάς μικρής ομάδας ανθρώπων σ' ένα κλειστό χώρο. 'Ο Π. Κόλλινς όμως δέν είναι Χίτσκοκ (**Πουλιά**) καί ή ταινία του είναι άνιαρή, ρασιστική (οί μαυροί υπάρχουν γιά νά γίνονται τροφή στό στόμα τών λιονταριών, ώστε ναί μέν κάποιος νά θυσιάζεται, από τήν άλλη όμως νά γλυτώνει πάντα ή λευκή οικογένεια), γεμάτη μέ άπιθανότητες (ό Τόμ Στέρν πιστεύει ότι είναι ό Στήβ Ρήβς καί παλεύει μ' ένα λιοντάρι χωρίς νά πάθει ούτε μιά γρατσουνιά) καί τό χειρότερο ένας άστεϊος συμβιβασμός άνάμεσα στις Ιταλικές ταινίες φρίκης μέ κανιβάλους καί τήν ταινία γιά όλη τήν οικογένεια (ύσχηάστε, οί άνθρωποι κατασπαράζονται, αλλά εύγενικά, χωρίς νά προκαλούν τά αισθήματα μας). Καί τό κυριότερο: τούτη ή εμφάνιση τής έξωθεν καί άγριας άπειλης, επιφέρει τή συγκόλληση τής αιώνιας κατακερματισμένης άγχαλφωνης οικογένειας, σύμφωνα μέ τήν πιό λαμπρή παράδοση τών ταινιών-καταστροφής! Γιατί πέρα από τό «νόμο τής ζούγκλας», υπάρχει πάντα κάτι πιό δυνατό, που θά θριαμβέψει: ό νόμος τής άγίας οικογένειας. **M. Άκτοόγλου**

H NONA

Σκην.: Όμηρος Ευστρατιάδης. Σεν.: Γιάννης Σκλάβος. Φωτ.: Πέτρος Καραβίδου. 'Ηθ.: Σωτήρης Μουστάκας, Νίκος Παπαναστασίου, Μαρία Μπουνέλου, Άντ. Παπαδόπουλος, Τάκης Μηλιάδης, Μάκης Δεμίρης. Έλλάς 1981 (Σπέντζος).

ΝΤΟΜΙΝΙΚ, ΝΥΧΤΑ ΤΡΟΜΟΥ (Dominique)

Βλέπε κριτική σ' αυτό τό τεύχος
ΤΟ ΝΥΜΦΙΔΙΟ ΞΕΠΟΡΤΙΣΕ (Tilt)

Σκην.: Ρούντυ Ντυράν. 'Ηθ.: Μπρούκ Σήλντς, Τσάρλς Ντέρνιγκ. ΗΠΑ (Σπέντζος)

“Όταν συναντήσεις τήν δεσποινίδα «Τίλτ»,⁽¹⁾ κάποιον παιγνίδι τελειώνει, ταυτόχρονα μέ τό τέλος του φίλμικου χρόνου. 'Ο Ρούντυ Ντυράν στην όμώνυμη ταινία του χρησιμοποιώντας τήν Μπρούκ Σήλντς δείχνει ξεκάθαρα αυτό, που επανειλημμένα έπισημάναμε στό σημειώματά

μας γιά τήν τηλεόραση, **σέ άλλο πιά επίπεδο**: Τό παλιό καλό «μεταμφιεσμένο» Χόλλυγουντ στοιχειώνει καί βρुकολοκιάζει τώρα, γίνεται μιά έφιαλτική φιγούρα μέσα από τήν οικτρά διαμελισμένη παραμόρφωση, που ύφίσταται. Τό άψογο άκαδημαϊκό μοντέλο, ύφίσταται μιά «κακοήθη» έξαλλαγή καί άναπαράγει συμπτώματα καί σταθερές μέσα από ψευδεις έντυπώσεις πραγματικού. Τό στυλιζάρισμα μέσα από τή ντίσκο, τήν τεχνοκρατική φωτογραφία, τά «νυμφίδια» τά νέα μυθολογικά πρότυπα, τούς τραγουδιστές, δέ παύουν παρά νά έγκλείουν τούς κανόνες κάποιου παιγνιδιού καί τήν τελική άποδοχή τους. Οικτρή παραμόρφωση του **Hustler**⁽²⁾, τό φίλμ περιστρέφεται γύρω από τό φλίπερ καί τό τραγούδι, προσθέτοντας στην μυθοπλασία του πρώτου καί ένα μετασχηματισμό. Τό φλίπερ δέν είναι αυτοσκοπός, αλλά ένας δρόμος γιά τήν επιτυχία στό τραγούδι. 'Ο κόσμος του μπλιάρδου τής ταινίας του Ροσσέν έχει άντικατασταθεί στό **Νυμφίδιο Ξεπόρτιση**, από τά ηλεκτρονικά παιγνίδια καί ή μικρούλα κεντροθετείται έδώ γύρω από ένα δεύτερο μετωπικό πιά σεξουαλικό παιγνίδι. 'Οχι σέξ καί τολμηρότητες, ούτε άγίγματα αλλά μόνο εύλύγιστες λικνιστικές κινήσεις, ώστε ή Μίς Τίλτ νά μίν κάνει «τίλτ». Στην θέση του Τζάκυ Γκήζον⁽³⁾, άλλος ένας πληθωρικός άντρας ό Τσάρλς Ντέρνιγκ, ό κ. «Φάλαινας». Μόνο που σ' αυτή τήν υπεραπλουστευμένη έκδοχή τής νεοκλασσικής ταινίας ένσωματώνεται μέσα του καί ό Τζώρτζ Σκότ⁽⁴⁾. Φαίνεται πώς είναι ταυτόχρονα θύτης καί θύμα, ένα σύστημα λογικό, άμετακίνητο «σκοτεινό» καί λίγο συναισθηματικό όπως άκριβώς οί μελβλικοί ήρωες⁽⁵⁾ (ή παρομοιή στή «Φάλαινα» καί έμμεσα στον «Μόμπυ Ντίκ» δέν μου φαίνεται τυχαία) σέ μιά κυκλοφορία όλόκληρου του άμερικάνικου μύθου.

Πρωτοφανές άνακάτωμα ειδών, μπλέξιμο ιδεολογιών κι άλλο τόσο σάλαπιμα υποχώρησης, ή ταινία φτάνει αυτή τή φορά - πολύ πιό πέρα από τό άρχέτυπο μοντέλο. Τό τίλτ ύστατα άποτυχία-τιμωρία στους κανόνες του rinalli⁽⁵⁾, έδώ όρίζει, όχι μόνο τήν πρώτη ήττα τής... άήτητης, αλλά καί τήν ξεκάθαρη πιά άποδοχή τών κανόνων του συστήματος.

1) «Τίλτ» όνομα καί τίτλος του φίλμ αλλά καί ποιητή στό φλιπεράκια.

2) 'Ο κόσμος είναι δικός μου του Ρομπέρ Ροσσέν.

3) Ένας από τούς αντίπαλους παίχτες που φιλιώνει τελικά μέ τόν Πώλ Νιούμαν στό φίλμ του Ροσσέν.

4) 'Ο έκφραστής του κυνισμού καί τής έκμετάλλευσης του συστήματος στό 'Ο κόσμος είναι δικός μου.

5) Φλιπεράκια...

Σε αντίλλαγμα ό νέος πού άκούει καθόλου τυχαία στό όνομα Γκάλαχερ, μετασχηματίζεται σε διάσημο τραγουδιστή. 'Η ήλεκτρονική έπιγραφή «The game is over» τού τέλους καθορίζει τό αντίτιμο τής έπιτυχίας. Στέρηση τής ήδονής τού παιγνιδιού, άπαγόρευση τής συμμετοχής, διαφύλαξη τών στεγανών ενός ζωτικού χώρου, πλήρης εύνουχισμός, πού «μεταμφιέζεται» καί πλασσάρεται σάν χάρπυ έντ. 'Η συνάντηση μέ τή δεσποινίδα Τίλτ παραήταν μοιραία!

A.N. Δερμεντζόγλου

ΤΟ ΞΕΝΟ ΕΙΝΑΙ ΠΙΟ ΓΛΥΚΟ

Βλέπε κριτική σ' αυτό τό τεύχος
Η ΟΛΥΜΠΙΑΔΑ ΤΗΣ ΜΟΣΧΑΣ

Σκην. 'Οζέρωφ (Σπέντζος)

ΤΟ ΟΥΡΛΙΑΧΤΟ

Βλέπε κριτική στό Νο 1 καί σ' αυτό τό τεύχος

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ 13, No 2 (Friday the 13th Part 2).

Σκην.: Steve Miner. Σεν.: Ron Kutz. Φωτ.: Peter Stein.
Μουσ.: Harry Manfredini. 'Ηθ.: Amy Steel, John Furey,
Arianne King. ΗΠΑ 1981. Διάρκεια 87'. (CIC)

Τό **Παρασκευή καί 13**, ταινία έκπληξη γιά τούς παραγωγούς τής, λόγω τής πρόσμενης έπιτυχίας τής, ήταν ίσως μία από τίς χειρότερες ταινίες τρόμου πού είδαμε τά τελευταία χρόνια. Μέ τό φίλμ αυτό όριστικοποιείται πλέον ή μόδα τών ταινιών μέ τρελούς δολοφόνους καί άπανωτά φρικιαστικά έγκλήματα - μία μόδα γιά τήν όποία μιλάμε έπανειλημένα σ' αυτό τό τεύχος. Τό **Παρασκευή καί 13, No 2** βαδίζει άκριβώς στά ίδια πρότυπα μέ τή προηγούμενη. Μπορούμε μάλιστα νά πούμε ότι είναι ή πρώτη ταινία, αλλά ξαναγνωρισμένη από ένα έμπειρο σκηνοθέτη (όπως δείχνει ό παραγωγός καί σκηνοθέτης Στήβ Μάινερ, πού άποφεύγει τούς έρασιτεχνισμούς τού Σήν Καννίγκαμ). 'Η ταινία κοπιάρει άστόχατα τήν **Αιματωβαμένη άκτή** τού Μάριο Μπάβα, τή **Νύχτα μέ τίς μάσκες**, τό **Δολοφόνο μέ τό πριόνι**, καθώς άκόμη καί αυτόν τόν δύστυχο **"Ανθρωπο-έλέφαντα**, γιά νά μäs άραδειάσει 10 περίπου έγκλήματα, τό ένα πιό φρικιαστικό από τό άλλο.

'Η εξήγηση πού δίνεται γιά τή δικαιολόγηση τούτου τού 2ου μέρους είναι, όπως θά τό περιμέναμε άφελής, αυτό όμως δέν έμποδίζει ή **Παρασκευή καί 13, No 2** νά κλείσει μ' ένα άνοιχτό τέλος, προετοιμάζοντάς μας γιά ένα τρίτο άκόμη μέρος. "Όχι, λυπηθείτε μας!

PARTY ΣΤΗ ΠΙΣΙΝΑ ΜΕ ΓΡΑΝΙΤΑ (Slumber party 57)

Σκην.: Ούίλιαμ Λέβεν. 'Ηθ.: Ζαννέτ Γούντ, Ντέμπορα Γουίντζερ.

ΣΕΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΚΡΕΒΑΤΙ ΜΟΥ (Il Bisbetico Domato)

Σκην.: Castelano-Pipolo. 'Ηθ.: Adriano Celentano, Ornella Muti. 'Ιταλία 1980 (Σπέντζος)

Σήμερα πού ή προσπάθεια άρθρωσης ενός γυναικειού λόγου άνησχει, πού ή γυναίκα άρνεϊται ή θηλυκότητά τής νά κρίνεται μέ άνδρικές παραμέτρους, ή παρέρσφρηση τού παλιού, καλού παραμυθιού στις όθόνες, ξαναγεμίζει άσφυκτικά τίς κινηματογραφικές αίθουσες.

'Ο άνδρας - θεατής «ξαναβρίσκει» τήν εικόνα του, έτσι πού τή θέλει, δέχεται βουλιαγμένος στό κάθισμά του τό μείλιχιο χάδι τής καί προτείνει, παροτρύνει καί τό φίλο του, «νά πάει νά τή βρεί» μέ αυτή τήν ταινία.

Καί ίσως είναι εύκολο νά «θάψεις» ένα φίλμ πού οι αισθητικές καί ιδεολογικές του επιλογές δέν σου λένε τίποτα, αλλά είναι δύσκολο νά παραγνωρίσεις τήν υποδοχή του από τό κοινό, σάν ένα σύμπτωμα πού λέει πολλά.

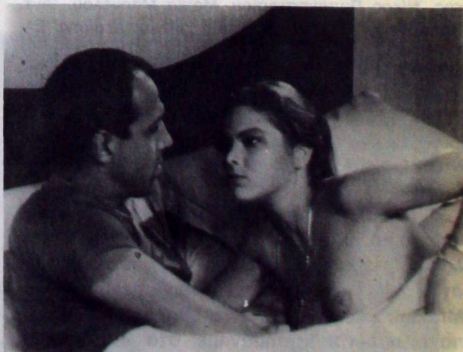
'Ιταλικές σεξοκωμωδίες, σειρές ταινιών μέ τόν «Ερωτήαρ» Μπουζάνκα, άλλες τόσες μέ τή «Μαλίτσια», κάποια φίλμ αξιόλογα καί ένως συμφετός αισχρών άπομιμήσεων καί ή διαίωηση καί ή επανάληψη τού φαινόμενου, μέ τόν καινούργιο δημοφιλή στάρ, τόν Τσελεντάνο.

"Ασχημος, αλλά γοητευτικός, άγενής αλλά πνευματώδης, ζόρικός, κυνικός καί λικνιζόμενος, μά ανανέωμένη έκδοση τού λατίνου έραστή. Καί ή ταινία σημειώνεται εισπρακτική έπιτυχία όχι μόνο στήν 'Ελλάδα, αλλά καί στό έξωτερικό.

'Ανάσταση τού μύθου, «έπιθανάτιος ρόγχος» τής στερεότυπης άφηγηματικής φόρμας καί τό άρσενικό: άναπόληση κάποιων «σκοτισμένων» ήθικών αξιών καί μοντέλων, ό άνδρας πού αντίστέκεται στή γυναικεία πολιορκία, κατευνάζει τό πόθο του «κόβοντας ξύλα», κάνει καψόνια στή μικροαστή γκόμενα καί άφου τή στρώσει τή παντρεύεται.

'Εκεί βέβαια άποκαλύπτονται όλα τό πλεονεκτήματα (;) μιάς πολύχρονης σεξουαλικής άποχής καί ό «στρίγγλος» μετά από «άρνακι» γίνεται «μαιόμενος ταύρος» καί προκαλεί σεϊσμούς μέ τίς τρομερές σεξουαλικές επιδόσεις του.

Καί μεις γελάμε διασκεδάζοντας τήν άγωνία μας καί



σύγχυση των απόψεών μας για τις διαπροσωπικές σχέσεις - ταυτιζόμενοι πετυχαίνουμε μία εφουσηχαστική φανταστική κατάκτηση - και συνεχίζουμε να γελάμε άλλοτε με τὰ χοντροκομμένα καλαμπούρια τῆς ταινίας άλλοτε με τὰ χάλια τῆς καί ἄλλοτε με τὰ δικά μας.

Σωτήρης Ζῆκος

ΣΚΛΗΡΟΤΡΑΧΕΙΟΙ ΤΟΥ ΙΛΙΓΓΟΥ (Jumping Spot)

Καράτε με μοτσουκλέτες (Ἀκρόπολις Φ(λ)μ)
ΣΤΗΝ ΑΓΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΓΑΛΑΖΙΑΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ (Sea Killers)

Σκην.: Frank Klark. Ἡθ.: Dayton Kane, Maren Jensen.
Ἐρωτική ἐξωτική ἱστορία με λίγη δόση **Γαλάζιας λίμνης** καί λίγο **Καρχαρία**
Ο ΣΤΡΑΓΓΑΛΙΣΤΗΣ ΤΟΥ ΜΑΪΑΜΙ ΞΑΝΑΧΤΥΠΑ

Βλέπε κριτική σ' αὐτό τό τεύχος
Ο ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΗΣ ΜΕ ΤΟ ΨΑΛΙΔΙ

Βλέπε κριτική σ' αὐτό τεύχος
Ο ΤΕΟ ΤΑ ΚΑΝΕΙ ΛΙΜΠΑ (Τεο)

Σκην.: Peter Bringman. Ἡθ.: Μάριους - Μίλλερ Βέστερ-χάνγκεν, Κλαούντια Ντεμάρμελς. Γερμανία 1980 (NEA ΚΙΝΗΜ.)

Δύο φορτηγατζήδες με μία φοιτήτρια κυνηγούν τό κλεμένο φορτηγό τους ἀνά τήν Εὐρώπη. Μέτρια ταινία πού προσπαθεῖ νά στηθεῖ πάνω στά χνάρια τῶν ταινιῶν περιπλάνησης (με τή διαφορά ὅτι ἔχουμε τήν εισδοχή καί τοῦ θηλυκοῦ στοιχείου, πού σύνθῃως εἶναι ἀπούσα), ἐνῶ ταυτόχρονα θέλει νά ἰσορροπήσει πολλά κινηματογραφικά εἶδη (περίπετεια, κωμωδία, ψυχολογική καταγραφή, ἀναγνώριση κοινωνικῆς στρωμάτωσης, ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση τῶν φορτηγατζήδων, τουριστική περιήγηση κλπ), χωρίς ὅμως ποτέ ν' ἀποκτήσει τή δική τῆς προσωπικότητα καί στίγμα.

ΤΑ ΤΡΙΑΝΤΑ ΕΝΝΙΑ ΣΚΑΛΟΠΑΤΙΑ

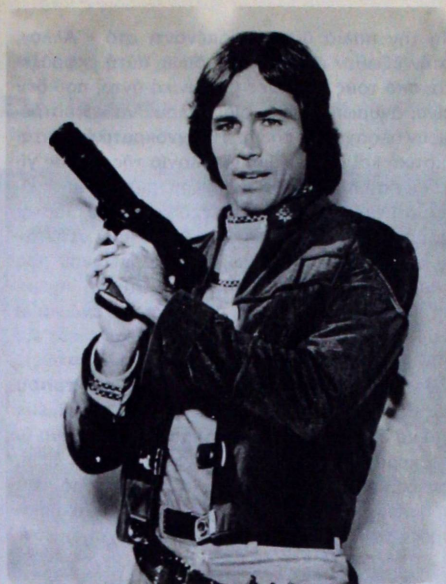
Βλέπε κριτική στό ἐπόμενο τεύχος
ΤΡΟΧΟΝΟΜΟΣ...ΒΑΡΒΑΡΑ!

Σκην.: Ὁμ. Εὐστρατιάδης. Σεν.: Γιάννης Σκλάβος. Φωτ.: Π. Καραβίδουλου. Ἡθ.: Στάθης Ψάλτης, Γιάννης Γκιωνάκης, Μίμης Φωτόπουλος, Μ. Δεμίρης, Τζένη Ζαχαροπούλου, Λ. Γυφτόπουλος. Ἑλλάς 1981. (Καραγιάννης & Σία)

ΟΙ ΥΠΕΡΑΝΘΡΩΠΟΙ (Conquest of the Earth)

Σκην.: Sidney Hayers, Sigmund Newfeld, Batty Crane. Σεν.: Glen A. Larson. Ἡθ.: Kent Mc Cord, Barry Van Dyke, Lorne Greene, Robyn Douglas, John Colicos. ΗΠΑ 1980. Διάρκεια 100'. (CIC)

Ἡ τηλεοπτική σειρά **Γκαλάκτικα** ἦταν μία ἀπό τίς πιό ἀκριβές τηλεοπτικές παραγωγές. Ἐπειδή δέν εἶχαν τὰ ἀποτελέσματα πού περιμεναν οἱ παραγωγοί σκέφτηκαν νά τήν ἐκμεταλλευτοῦν κινηματογραφικά, συμπυκνώνοντας 2-3 ἐπεισόδια κάθε φορά σέ μιάμιση ὥρα διάρκειας ταινία. Ἔτσι καί φέτος εἶδामε τό τρίτο (κινηματογραφικό) μέρος αὐτῆς τῆς διαστημικῆς σάγκας, με τόν τίτλο **ΟΙ ΥΠΕΡΑΝΘΡΩΠΟΙ** (πρωτ. τίτλος: **Ἡ κατάκτηση τῆς γῆς**), πού ἦταν τό ἴδιο ἀπογοητευτικό



μέ τ' ἄλλα. Ἄν στήν τηλεόραση ἡ σειρά αὐτή θεωρεῖται ὑπερ-παραγωγή, στόν κιν/φο φαντάζει σάν ἕνας φτωχός συγγενής τοῦ **Πόλεμου τῶν Ἄστρον**, πού ἔγινε με ὀλοφάνερα λιγότερα τεχνικά καί οικονομικά μέσα (τά ἴδια τρυκαζῆ ἐπαναλαμβάνονται ὁμοίομορφα ἀπό ταινία σέ ταινία, ἀκόμη καί οἱ μάχες εἶναι ἴδιες, ἐνῶ τό μόνο πού ἀλλάζουν εἶναι μερικά ντεκόρ τόσο κακόγουστα ἐξάλλου, ὅσο καί ἡ μόδα ντίσκο, στήν ὁποία παραπέμπουν!).

Ἡ καινοτομία τοῦ τρίτου αὐτοῦ ἐπεισοδίου βρίσκεται στό ὅτι ἡ δράση δέν διεξάγεται στό διάστημα, ἀλλά στή σημερινή Γῆ, ὅπου καταφθάνουν ἐπιτέλους οἱ κάτοικοι τῆς Γκαλάκτικα καί εἰσβάλλουν κρυφά σάν φιλικοί ἐπιδρομεῖς. Οἱ στόχοι τους εἶναι νά βοηθήσουν τή Γῆ νά ἀναπτυχθεῖ τεχνολογικά (μία ἀντι-πυρηνική διαδύλωση τούς φαίνεται τόσο παράλογη, γιατί ἀκριβῶς εἶναι ἐνάντια στή τεχνοκρατική ἐξέλιξη πού ὀνειρεύονται) καί γιατί ὄχι, νά τήν ἐνώσουν κάτω ἀπό μία κεντρική κυβέρνηση, στά δικά τους αὐτοκρατορικό-στρατιωτικό-τεχνολογικά πρότυπα, γιά νά ἀντιμετωπίσει τόν «ἐξῶθεν» κίνδυνο (πράγμα πού δέν δηλώνεται ἄμεσα, μά εἶναι ὀλοφάνερο, μά καί ἡ Γκαλάκτικα ὑπερέχει σαφῶς τῆς Γῆς σάν κοινωνικο-στρατιωτική ὄργανωση).

Ὅπως βλέπουμε λοιπόν ἡ ταινία ἐποκύπτει ἀπό τή μιά στή μόδα, πού θέλει τούς ἐξωγήινους ἐπιδρομεῖς φιλικά πρόσωπα (βλέπε **Στενές ἐπαφές τρίτου τύπου**) καί ἀπό τήν ἄλλη διατηρεῖ ὁ-

λή την παλιά ύστερία απέναντι στο «Άλλο», στην έξωθεν απειλή, έτσι όπως αυτή εκφράζεται από τους Κύλωνες (μηχανικά όντα, που δεν είναι άνθρωποι) οι οποίοι θέλουν να καταστρέψουν ολοσχερώς τη γη. Ή τεχνοκρατική, μιλιταριστική και ρατσιστική ιδεολογία της σειράς γίνεται όσο ποτέ άλλοτε φανερή, με ακόμα είπαμε ή ταινία εγκαταλείπει το χώρο του διαστήματος (της «space opera»), για να πάει στον τελείως συγκεκριμένο χώρο του σημερινού μας κόσμου (όπου τελείως χαρακτηριστικά ή 'Αμερική άποκαλείται «νησίδα φανεράς», ενώ κάθε φορά που εμφανίζεται ένα UFO οι επίτελεις της NASA τό αποδίδουν καθόλου ειρωνικά, στους... Ρώσους!) 'Αν όμως στίς **Στενές επαφές τρίτου τύπου** ή παρυσία των εξωγήινων χρησιμοποιείται για να επιφέρει μιά τεχνητή ενότητα καί ένα υπερκερασμό τών αντιθέσεων ανάμεσα σέ έθνη, φυλές, φύλα καί ανθρώπους, μέσα από ένα θρησκευτικο-μυστικιστικό κλίμα, ό «μεισινισμός» τών ήρώων της Γκαλάκτικας χρησιμεύει

άκριβώς για τό αντίθετο: νά χαρακτηρίσει άκόμη περισσότερο τήν αντίθεση ανάμεσα στο «έκλεκτό έθνος» καί τόν υπόλοιπο κόσμο (αντίθεση πού φαίνεται ξεκάθαρα στο πολεμικό μένος τών άξωματικών της NASA καί τών Σοβιετικών, πού ή ταινία έγγράφει καί σά δική της θέση).

'Αναρωτιόμαστε λοιπόν άν έχουμε νά κάνουμε μέ μιά ταινία του 81 ή του 50, της εποχής του ψυχο-πολέμου. Ή εποχή του Ρήγκαν άρχισε λοιπόν για τόν κινηματογράφο; **Μ. 'Ακτσόγλου**

ΧΑΜΟΣ ΣΤΟ ΚΡΕΒΑΤΙ ΜΟΥ (Private Lessons)

Σκην.: Alan Myerson. Σεν.: Dan Greenburg. 'Ηθ.: Sylvia Kristel, Howard Hesseman, Eric Brown. Η.Π.Α. (Καρ-Καρ.)

Μιά ακόμη ταινία πάνω στο χλιοειπωμένο θέμα της ώραιας δασκάλας πού μπει στον έρωτα κάποιον επίσης όμορφο μαθητή της.

'Επιμέλεια Μπάμπης 'Ακτσόγλου

Συνέχεια από τή σελ. 34

τατραπεί σέ μιά άφελή καί «έξωπραγματική» φυσιογνωμία πού διαούρει τήν έργατική τάξη' ό «συνένοχος» του συζύγου είναι ένα άνεκδιήγητο πρόσωπο, κατέχει ένα βασικό ρόλο καί, μέσα από τήν «ιδιορρυθμία» του, κατεξυτελείζει όλους τούς όμοφυλόφιλους' ό ιδιοκτήτης του άπομονωμένου ξενοδοχείου χάνει τήν όποια «γραφικότητα» του χαρίζει ή έμφάνιση καί τό παρουσιαστικό του καί στο πρόσωπό του, μέσα από τά δόλια καί κακόβουλα σχέδιά του, εμπνέεται μιά όλόκληρη κατηγορία ανθρώπων... Μέ λίγα λόγια, όλοι οι χαρακτήρες της ταινίας είναι κακόγουστα καί άπαράδεκτα σχεδιασμένοι. Ή ταινία, σάν σύνολο, βρίθει από τή συνύπαρξη «κίτς» στοιχείων, «χοντρών» άστείων, άπλοϊκών καί «εύκολων» καταστάσεων, ενώ συνδυάζει τήν καλλιτεχνική ρηχότητα μέ τή χυδαιότητα, τό χλευασμό καί τήν πρόκληση, πού σημαδεύεται από τόν άίσθησιασμό, τό συναίσθηματισμό καί τό σέξ στοιχείο. Τήν άφέλεια της άρχις («έτοιμοι, φώτα, μούζικα, πάμε» - πλάνο από περιπετειώδες φίλμ - «όχι τέτοια, είπαμε νά γελάσουμε λιγάκι»: άλήθεια, ποιός είπε στον κ. Λαζαρίδη ότι μιά τέτοια ταινία δεν μπορεί νά είναι κωμωδία;) τήν διαδέχεται μιά πληθώρα γκάγκ καί λεκτικών «καλαμπουριών» πού ναι μέν μπορεί νά προκαλούν γέλιο άλλά είναι είτε φτηνά (όπως στή σκηνή πού ό Χατζηφανούρης «κολλάει» στήν Δελιπέτρου ύψώνοντας διάφορα πλακάτ μέ συνθήματα σάν τά: «Ή έσύ ή τό χάος», «Σία, Νάτο, τό Ί-

διο συνδικάτο», «Κάνε μου λιγάκι μμ») είτε μικροπρεπή (ό Δελιπέτρος, ενώ μιλάει στο τηλέφωνο, λέει «σκατά» άπευθυνόμενος στο φωτογράφο του για νά συμπληρώσει, σ' αυτόν πού συνομιλεί: «άφου ξέρω ότι κάνεις διαίτα, τέτοια θά σου έστελνα») είτε άπαράδεκτα ως προς τούς ύπαινιγμούς τους («Μή μέ πάρεις στο λαιμό σου, πάρε με άλλο» ή «Έγώ ξέρω καί μπαίνω από τήν πίσω πόρτα», φράση πού συνοδεύεται από τό χαμήλωμα του βλέμματος προς τά όπίσθια του Πίπη για τήν άποφυγή τυχόν παραξηγήσεων!) είτε... Καί τί νά πούμε για τό «μοντάζ τών έντυπώσεων» πού χρησιμοποιεί σέ δύο σκηνές του φίλμ (ό θυμωμένος Δελιπέτρος εναλλάσσεται μέ πλάνο του Κίνγκ-Κόνγκ, στή σεκάνς του κυνηγητού τών αυτοκινήτων παρεμβάλλονται πλάνο μιάς έπελαύνουσας ομάδας Ινδιάνων); Σύγχυση, άιζενστανική μίμηση, σκηνοθετική «εύκολια»; Νομίζουμε ότι τό καλύτερο πού έχει νά κάνει ό κ. Λαζαρίδης είναι νά περιορισθεί στήν έκφραση του «ταλέντου» του πάνω στή θεατρική σκηνή - εκεί τουλάχιστον τά «εύρηματά» του, οι διάλογοι μέ φράσεις πού παραπέμπουν στα τηλεοπτικά σήριαλ καί οι πρόστυχοι «άστειοτήτες» του εξανεμίζονται μέ τήν πάροδο του χρόνου καί τό κλείσιμο της σαιζόν. Ό κινηματογράφος άπαιτεί σκηνοθετικά καί σεναριακά προσόντα πού ό ίδιος δεν φαίνεται νά διαθέτει.

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΤΕΛΟΣ;



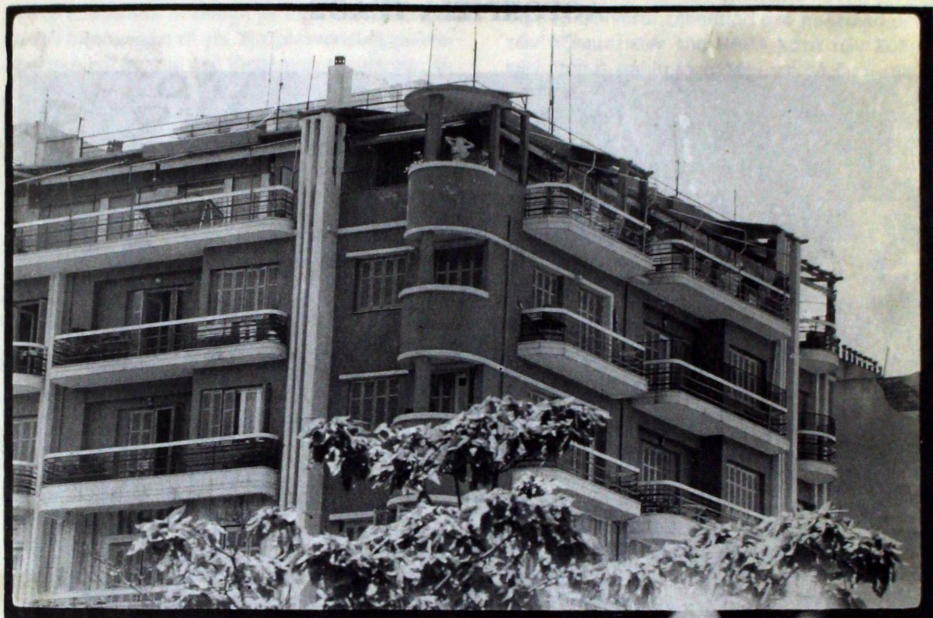
Η «Αυτοκρατορία των Αισθήσεων» προβάλεται για πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη, ύστερα από ένα χρόνο από τότε που πρωτοπροβλήθηκε στην Αθήνα και πάλι με ειδική άδεια για ένα μόνο κινηματογράφο. Παρά την ανακοίνωση ότι καταργήθηκε η λογοκρισία (στη πραγματικότητα καταργήθηκε η έπιτροπή λογοκρισίας, πράγμα που δεν σημαίνει αυτόματα και εξαφάνιση του θεσμού), συνεχίζονται ακόμη να ισχύουν διάφορες διατάξεις και νόμοι με καθαρά λογοκριτικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα 4 ταινίες («Αυτοκρατορία των Αισθήσεων», «Τά γεράκια της Νύχτας», «Η Ιστορία της Ο» και «Σαλό») έχουν ειδική άδεια προβολής για μία μόνο αίθουσα σε Αθήνα-Θεσσαλονίκη, οι ταινίες πορνό είναι πάντα απαγορευμένες και παίζονται λαθραία, τό «1922» του Ν. Κούνδουρου συνεχίζει να είναι απαγορευμένο, ενώ υπάρχουν πολλές άλλες διατάξεις που μπορούν να εμποδίσουν μία προβολή (όπως η απαγόρευση των τουρκικών ταινιών στους νομούς Ροδόπης και Ξάνθης).

Προτού λοιπόν να βιαστούμε ως δούμε τό πρόβλημα σ' όλη τήν έκτασή του. Όσο για μάς θ' αγωνιστούμε μέσα από τό περιοδικό μας για τή πλήρη και ουσιαστική κατάργηση τής λογοκρισίας.

M.A.

Με διάθεση ανυστερόβουλης αξιοποίησης τής σχετικής πρωτοβουλίας που έχει κιόλας αναλάβει η Π.Ε.Κ.Κ. (Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου), μια ομάδα πρωτοβουλίας, αποτελούμενη από εννέα άτομα (κριτικούς κιν/φου και συντάκτες εφημερίδων και ειδικών περιοδικών τής πόλης), συνήλθε το περασμένο Σάββατο στη Θεσσαλονίκη σε μια σύσκεψη με σκοπό τήν εξέταση των προβλημάτων που παρουσιάζονται στη λειτουργία των Κινηματογραφικών Λεσχών τής Βορ. Ελλάδας. Σαν πρώτο βήμα αυτού τού προβληματισμού οι εκπρόσωποι των Λεσχών θα κληθούν (σε ημερομηνία που θα συμφωνηθεί και θα ανακοινωθεί από τον Τύπο) σε μια συνάντηση, ώστε να ανταλλάξουν γνώμες, εμπειρίες και προτάσεις για τήν προοπτική ομοσπονδποίησής τους σ' ένα φορέα κεντρικού-τοπικού χαρακτήρα.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



ΟΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ ΜΑΣ ΓΡΑΦΟΥΝ

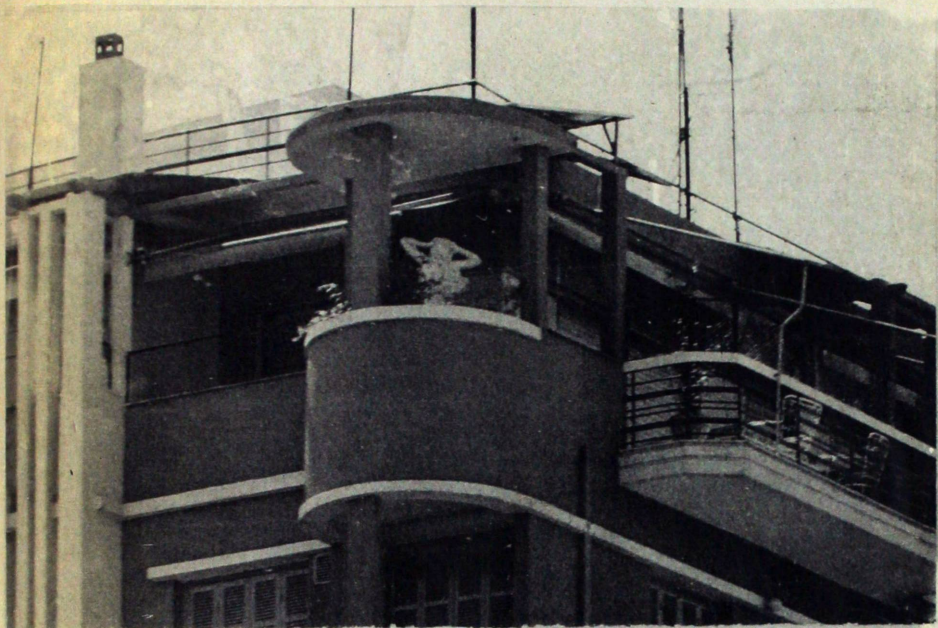
Γιά τίς 2 φίλες σάν ταινία, δέν έχω νά πῶ τίποτε παραπάνω ἀπό ὅσα γράφτηκαν ἀπό τόν Μπ. Ἀκτσόγλου. Θά σταθῶ στήν φράση, ἡ καλλίτερα στήν ἐρωτηματική διαπίστωση "γυναικεῖος κινηματογράφος λοιπόν σημαίνει ἕνας κινηματογράφος χωρίς νεῦρο, μέ μιὰ ἄλλη πιό ἥρεμη ψυχολογική διάρθρωση, πού δέν μπορεῖ ν' ἀγγίξει τό ἀρσενικό κοινό;" Ποιός εἶναι αὐτός ὁ γυναικεῖος κινηματογράφος; Μήπως τό δημιούργημα ἐνός σκηνοθέτη, μέ τό ὄνομα WEIL ἢ ὀποιοδήποτε ἄλλο γυναικεῖο ὄνομα; Ἀπό αὐτή τή σκοπιά σίγουρα δέν ὑπάρχει ἀντρικός καί γυναικεῖος κινηματογράφος, ὅπως δέν ὑπάρχει ἀντρας θεατής ἢ γυναίκα θεατής Α, Β, Γ, κ.λ.π.

Τό ἄν μιὰ ταινία εἶναι "χωρίς νεῦρο" ἢ "φεμινιστική" (πάντα μέ τήν καλή τοῦ ὄρου ἐννοια), δέν ἔχει νά κάνει μέ τό φύλο τοῦ σκηνοθέτη, παρά μόνο μέ τό θέμα τῆς ταινίας. Οἱ 2 φίλες θά μπορούσαν νά εἶχαν γυριστεῖ ἀπό ἀντρα σκηνοθέτη, πού πάλι θά ἔδινε ἄν δῶχι μέ τόν ἴδιο τρόπο, μέ κάπως παραπλήσιο, τό χαρακτήρα καί τίς ἐνέργειες τῆς 20χρονης κοπέλλας. Σίγουρα πάντως δέν θά τήν ἔβαζε νά παίξει ... καρτέ για νά καταφέρει νά ἐκθέσει τίς φωτογραφίες της σέ κάποια γκαλερί.

Ἡ ἐρώτηση ξαναπαίρνει. Ποιός εἶναι λοιπόν ὁ γυναικεῖος κινηματογράφος; Ἴσως αὐτός στόν ὁποῖο ταξινομοῦνται οἱ ταινίες μέ θέμα τή γυναικεῖα ταυτότητα. Ἴσως. Τότε ὅμως μῆς καί χρησιμοποιεῖται καί ὁ ὄρος ἀντρικός, γιατί νά μὴν ἀκοῦμε πουθενά για τόν παιδικό κινηματογράφο;

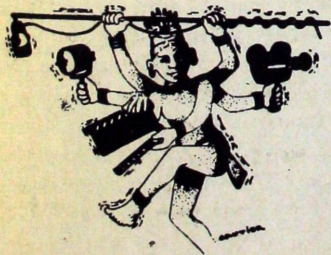
Ἀπό ὅσα ὅμως εἶναι γραμμένα στό "κινηματογράφος καί γυναικεῖα ταυτότητα" κατά-

ΠΟΥ ΙΣΩΣ ΔΕΝ ΕΧΕΤΕ ΠΡΟΣΕΞΕΙ



λαβα πώς ο χωρισμός γυναικείος-άντρικός γίνεται με βάση το πρώτο κριτήριο που ανέφερα και έτσι αναγκαστικά οδηγούμαστε και σε έναν δεύτερο χωρισμό, άρσενικό κοινό - θηλυκό κοινό, που πάλι δεν πρέπει να υπάρχει. Προσωπικά περιορίζομαι στη διαπίστωση ότι μιλάται λειτούργει διαφορετικά σε κάθε άτομο, ανεξάρτητα από το φύλο.

Γρηγοριάδου Κατερίνα



● Αρχισε τις προβολές η κινηματογραφική Λέσχη Διδυμοτείχου, μ'ένα πρώτο κύκλο προβολών αφιερωμένων στη Μετανάστευση. Μεχρι αυτή τη στιγμή προβλήθηκαν οι ταινίες: "Μέ λένε Στέλιο", "'Ο 'Αραμπάς" (έκτος προγράμματος "Γράμμα από τὸ Σαρλερουά") και εκτός κύκλου τὸ "Κελί 0" τοῦ Σμαραγδή.

● Πολλά θυλοῦνται, πολλά ξεαγγέλονται, πολλή αίσιοδοξία βρέχει. Σήμερα όμως είναι που οι νομοὶ ΞΑΝΘΗΣ και ΡΟΔΟΠΗΣ δεσμεύονται ακόμα από τους νόμους τοῦ ... Πατακοῦ και απαγορεύονται με διάφορες διατάξεις οι προβολές τούρκικων ταινιῶν.

ΡΩΤΑΜΕ: Ἡ προβολή μιᾶς ταινίας με τὴ Χούλα βάζει σε κίνδυνο τὴν ἔθνική μας ανεξαρτησία; Ἄμα δὲν εἶναι φασισμός ἡ απαγόρευση προβολῆς τούρκικων ταινιῶν στοὺς νομοὺς αὐτοὺς, τί εἶναι;

Σωτήρης Γερακοῦδης.

τό μικρό ΔΕΝΤΡΟ

VITTORIO
SERENI



ΠΑΥΛΟΣ ΛΑΛΟΣ

ΑΥΘΑΙΡΕΤΑ

ΑΝΑΚΑΡΑ
ΠΟΙΗΣΗ 1

ΔΙΑΒΑΣΤΕ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Σέ κάθε τεύχος:

- Παρουσίαση των 30 σημαντικότερων βιβλίων του μήνα
- Συνεντεύξεις με γνωστούς συγγραφείς
- Βιβλιογραφίες για θέματα έπιστημης και τέχνης
- Πορτραίτα εκδοτικών οίκων και βιβλιοπωλείων
- Τά best-seller του μήνα
- Ρεπορτάζ για την κίνηση του βιβλίου στην Ελλάδα και στο εξωτερικό
- Περιλήψεις των διατριβών που ετοιμάζονται στις ανώτατες σχολές
- Βιβλιογραφικό δελτίο με όλες τις νέες εκδόσεις
- Κριτικογραφία του ήμερησιου και περιοδικού τύπου
- Άρθρα, σχόλια, χρονογράφημα

πολυσέλιδο — ανανεωμένο — υπεύθυνο