



ΑΝΤΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 1993

Τιμή 500 δρχ.

ΤΕΥΧΟΣ Νο 5



ΚΕΙΜΕΝΑ:

*ΔΙΟΝΥΣΗ ΑΝΔΡΩΝΗ
ΓΙΑΝΝΗ ΣΟΛΛΑΤΟΥ
ΝΑΖΙΣΤΙΚΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ*

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:
**ΔΗΜΟΥ ΘΕΟΥ
ΤΖΕΙΝ ΚΑΜΠΙΟΝ
ΜΕΝΕΛΑΟΥ ΚΑΡΑΜΑΤΙΩΛΗ**

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:
ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Γραφεία:

Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46

τηλ. 4633581, 9012987

Ιδιοκτήτης:

Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία "ΚΑΠΑ"

Εκδότης: Φραγκούλης Γιάννης

Λιευθυντής: Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος

Συντακτική Επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος, Ιωσηφίδης Σymeών, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος.

Σύμβουλος Έκδοσης: Λαγκαρινός Νίκος

Νομικός Σύμβουλος: Καρακινιάτου Βασιλική

Φωτοσύνθεση: Βασιλείου Σπύρος-Desk PRINT,

Μεσολλογίου 2 (ισόγειο), Αθήνα τηλ. 3630837.

Εκτύπωση: "Διον. Πρίφτης και Υιοι" Ο.Ε., Ισαύρων

20, 11471 Αθήνα, τηλ. 3625417

Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων

βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά περίπτωση

το περιοδικό.

"anti-KINIMATOΓPAΦOΣ"

Edition for cinema, edited four times a year,

Goupa 152, Pireas 185 46 GREECE,

tel. 01-4633581, 9012987.

"anti-KINIMATOΓPAΦOΣ"

Edition trimestrielle pour le cinema, Goupa 152,

Pireas 185 46 GRECE, tel. 01-4633581, 9012987.

Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 2.000 δρχ., 1.500 δρχ.

για φοιτητές, 3.000 δρχ. για Δημόσιο και Οργανισμούς.

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):

Κύπρος: 10\$ U.S.A., Ευρώπη: 15\$ U.S.A.,

Άλλες χώρες: 20\$ U.S.A.

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.

Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν

διεύθυνση και τηλεφώνιο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα

και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση.

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων

χωρίς την αναφορά στις πηγές. Μηνώσεις και απειλές

δεν δεχόμαστε...

Εμβάσματα και επιταγές: Ιωσηφίδης Σymeών,

Γκούρα 152, 185 46 Πειραιάς, τηλ. 4633581.

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Ανδρώνης

Διονύσιος, Κοσκινιάτου Βασιλική, Κουρεμένος Νίκος,

Σολδάτος Γιάννης, Σωτηροπούλου Χρυσάνθη.

Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:

Βιβλιοπωλεία: Εστία, Λοδομή, Θεμέλιο, Πολιτεία,

Πρωτοπορεία, Ελευθερός Τύπος, Κομμούνια, Πύρινος

Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Παπασωτηρίου, Σόλλα-

ρις, Λογοθέτης, Αιγάλεωρα, στην Αθήνα και Παρατη-

ρητής, Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.

Περίτερα: Νομικής, Φυσικής-Χημείου, πλ. Εξα-

ρχείων, πλ. Κάνιγκος, πλ. Ομοιοίας.

Κινηματογράφοι: Αλφαβή, Άστυ, Δαναός,

Στούντιο, Σινέ Παράδεισος και στη Λέσχη Εταιρείας

Ελλήνων Σκηνοθετών.

Διακοπωλεία: Trust, Metropolis.

Για προηγούμενα τεύχη στα γραφεία του περιοδικού

anti-KINIMATOΓPAΦOΣ, Γκούρα 152, τηλ.

4633581.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της σύνταξης..... 1
 Αλιεύοντας κινηματογραφικά..... 2
 Να επεμβαίνει η προσωπικότητα,
 συνέντευξη με τον Δήμο Θέο 4
 Θρησκευτικός κινηματογράφος
 του Γιώργου Ανδριόπουλου 7
 Η Τζέιν Κάμπιον των εξόριστων αγγέλων και της επαναστατημένης μουσικής
 της Βασιλικής Κοσκινιώτου 10

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΑΠΟ ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΣΤΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ 13

Ένα σύντομο ιστορικό
 του Γιάννη Φραγκούλη 14
 Να ξυπνάμε πράγματα κλεισμένα μέσα μας,
 συνέντευξη με τον Μενέλαο Καραμαγγιώλη 16
 Ο Νανούκ του Βορρά
 του Ρόμπερτ Φλάερτ 19
 Ταινίες επικαίρων
 του Βσέβολοντ Ιλαριόνοβιτς Πουντόφκιν 19
 Ηθική προσκόπων
 του Αντρέ Μπαζέν 20
 Συνταγή διαχρονική 20
 Η ποίηση αποτελεί μέρος της ζωής
 του Άδωνι Κύρου 21
 Πολιτικό γεγονός
 του Christian Zimmer..... 22
 Είναι ένας μύθος
 του Ζαμ-Λυκ Γκοντάρ 23
 Νεομορφικός κινηματογράφος
 του Σymeών Ιωσηφίδη 24
 Παραδοσιακά επίκαιρα
 του Σάμιον Χάρτογκ 27
 Φιλμογραφία ντοκιμαντέρ 28
 Βιβλιογραφία ντοκιμαντέρ 28

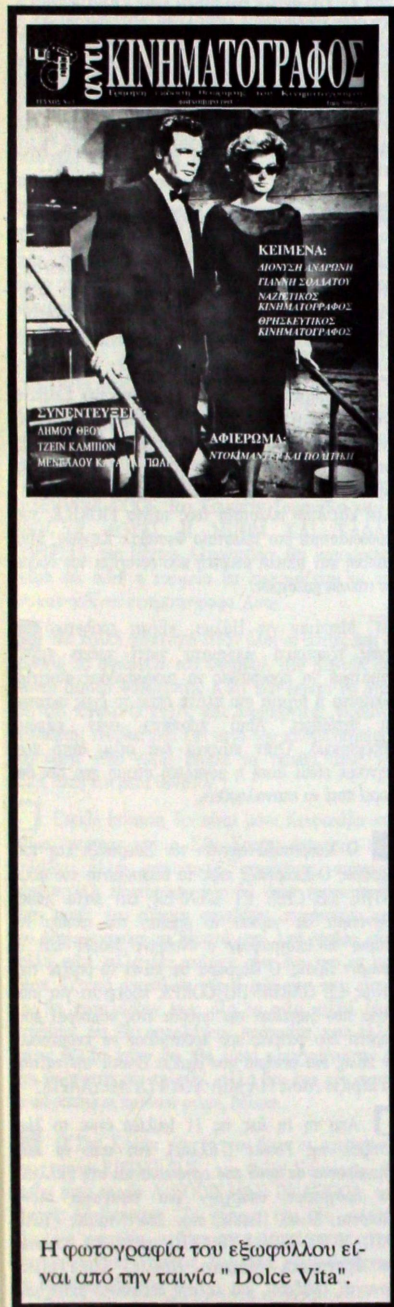
Αλληγορία
 του Διονύση Ανδρώνη 29
 Πολυφωνία της μαζικής ψυχαγωγίας
 της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου 30
 Ναζιστικός κινηματογράφος
 του Απόστολου Χατζηπαρασκευαΐδη 33
 Οι περιπέτειες των μύθων
 του Γιάννη Σολδάτου 36

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

Γιατί ο Καρπάθιος είναι τόσο απεχθής
 του Νίκου Κουρεμένου 37
 Κινηματογραφική Λέσχη Νέων Δημοσυνεργών
 "Η διαθήκη του Ορφέα" 37
 Ο Άγιος Βασίλης είναι ένα καθαρά
 του Σymeών Ιωσηφίδη 38
 Μην κουνηθείς, πέθανε, αναστήσου
 του Γιάννη Φραγκούλη 38
 Κλειστή στροφή
 του Γιάννη Φραγκούλη 39

Βιβλιομανία 40

ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΙΔΕΩΝ



Η φωτογραφία του εξωφύλλου είναι από την ταινία "Dolce Vita".

Η ανανέωση των ιδεών, στο σταυροδρόμι των σημερινών συνθηκών, απαιτεί νέα και ριζοσπαστική διάθεση. Χρόνια τώρα ακούμε να λένε, και λέμε κι εμείς, ότι η κοινωνική κρίση οδηγεί σε αδιέξοδο και τους επιμέρους κοινωνικούς τομείς. Ο κινηματογράφος είναι ένας επιμέρους κοινωνικός τομέας και περνά κι αυτός κρίση. Κρίση αρχών, ιδεών και προσώπων. Αξιών με λίγα λόγια.

Φτάνει πια, καιρός είναι για μια αρχή διαφορετική, που θα σέβεται τα θετικά στοιχεία της κινηματογραφικής κληρονομιάς και θα αφομοιώνει τις νέες πρωτοπόρες δημιουργικές σκέψεις.

Φτάνει πια, η δυσνόητη και εγωπαθή, αποπροσανατολιστική και φλύαρη κινηματογραφική παραγωγή.

Φτάνει πια η εκμετάλευση των τεχνών από τους αδαείς και τους τυχοδιώκτες.

Η Συντακτική Επιτροπή του αντι-KINHMATOΓΡΑΦΟΥ καλεί όλους τους κινηματογραφόφιλους, τους αναγνώστες και τους φίλους του περιοδικού:

1. Να γιορτάσουν μαζί μας τον πρώτο χρόνο της ύπαρξης του αντι-KINHMATOΓΡΑΦΟΥ. Στέκια συναντήσεων: τα γραφεία μας, Γκούρα 152, στον Πειραιά, και η Κινηματογραφική Λέσχη Νέων Καλλιτεχνών "Η διαθήκη του Ορφέα", Νοταρά 18β, κοντά στην πλατεία Εξαρχείων, κάθε Παρασκευή από τις 7.00μμ έως τις 9.00μμ.

2. Να ενταχθούν στην δημιουργική προσπάθεια της νέας πολιτισμικής τάσης που δημιουργήθηκε το καλοκαίρι του '93 με την έναρξη της μη κερδοσκοπικής εταιρείας Κ.Α.Π.Α. -Κέντρο Ανάπτυξης Πολιτισμικών Αναζητήσεων- που εκδίδει τον αντι-KINHMATOΓΡΑΦΟ, Γκούρα 152, τηλ. 4633581 και 9012987.

3. Να συμμετάσχουν στον πανελλαδικό διάλογο για το μέλλον του κινηματογράφου αποστέλλοντας κείμενα-προτάσεις και εισηγήσεις ως τις 31 Δεκεμβρίου 1993 στα γραφεία του περιοδικού μας για να φτιαχτεί το "Μανιφέστο για ένα πρωτοποριακό κινηματογραφικό λόγο" με σκοπό να προβληματιστούμε όλοι πλέον πάνω στο τι θέλουμε και τι μπορούμε να κάνουμε γι'αυτόν.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

□ Η Μελίνα Μερκούρη «αρραβωνιάστηκε! Στα εγκαίνια του κινηματογράφου «Στέλλα», στην πλατεία Αμερικής, ένα ντροπαλό 16άχρονο αγόρι της πρόσφερε ένα δαχτυλίδι. Με την συγκατάθεση του άντρα της, Ζυλ Ντασέν, το δέχτηκε και δήλωσε ότι αρραβωνιάστηκε με όλη την νεολαία! Έτσι κι αλλιώς πάντα ήταν κοντά στην νεολαία.

■ Ο Δήμος Αθήνας εγκαινιάσε τον θερινό κινηματογράφο «Στέλλα». Αλλά εκκρεμεί η επαναλειτουργία του θερινού κινηματογράφου «Ορφείας», στον Νέο Κόσμο, που τόσο βάρβαρα η δημοτική αρχή, επιδημαρχίας Έβερτ, γκρέμισε. Θα περιμένουν πολύ ακόμα οι κάτοικοι, που δικαιώθηκαν και από το Συμβούλιο της Επικρατείας, να ξαναδοούν αυτή την άσση δροσιά και ψυχαγωγίας να ξαναλειτουργήσει;

□ Ο Γιαν Νεγκουλέσκο πέθανε στα 93 του. Ο σκηνοθέτης της παγκόσμιας επιτυχίας ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΚΑΙ ΤΟ ΔΕΛΦΙΝΙ. Ο ρουμάνος σκηνοθέτης είχε ιδιαίτερους δεσμούς με την Ελλάδα, αφού την παραπάνω ταινία την γύρισε στην Ύδρα, και αφού μετέφρασε τους στίχους του τραγουδιού του Μωράκη «Τι είναι αυτό που το λένε αγάπη;», το οποίο έγινε κατόπιν επιτυχία στο εξωτερικό. Άλλες ταινίες του ήταν: Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΙΓΚΑΠΟΥΡΗ, ΠΩΣ ΝΑ ΠΑΝΤΡΕΥΤΕΙΤΕ ΕΝΑ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΟΥΧΟ, ΤΖΟΝΙ ΜΠΕΛΙΝΤΑ, ΤΖΕΣΙΚΑ και ΟΙ ΑΟΡΑΤΟΙ ΕΞΙ. Ο Γιαν Νεγκουλέσκο πέθανε πριν λίγο καιρό στην Ισπανία.

☞ Μάικ Λι (1): «Στο ΓΥΜΝΟΣ προσπάθησα να πιάσω το σφυγμό γύρω από το που πάμε σήμερα και, κατά κάποιον τρόπο, να καταπιαστώ με τα αισθήματα και τις απογοητεύσεις αρκετών νέων. Δεν νομίζω ότι το κύριο θέμα της ταινίας είναι η πολιτική. Ο βασικός ήρωας δεν ενδιαφέρεται για την πολιτική αλλά για την ασμαντότητα της ανθρώπινης ύπαρξης σε σχέση με το κοινό γύρω».

☞ Μάικ Λι (2): «Οι νέοι σήμερα το βρίσκουν ολόενα και περισσότερο δύσκολο να φτιάξουν καθαρά γηγενείς ταινίες. Είναι πολύ δύσκολο για νέους ανθρώπους να φτιάχνουν ταινίες για πράγματα που έχουν ουσιαστική σημασία».

■ Ο Αλέξης Λαμιάς, σκηνοθέτης των υπέροχων ταινιών ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ (1966) και ΕΥΑΟΚΙΑ (1971) τέλειωσε την τρίτη του μεγάλο μήκους ταινία, τον ΗΝΙΟΧΟ, μετά από 13 χρόνια προσπαθειών. Εμπόδια κάποιοι «λογικοί» άνθρωποι, όπως ο Βάσος Βασιλείου, πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, όταν υπουργός Πολιτισμού ήταν ο Ανδριανόπουλος, η Φάνη Πάλη-Πετραλιά, τότε υπουργός Πολιτισμού, ο Μάνος Ζαχαρίας, τότε πρόεδρος του Κέντρου Κινηματογράφου. Οι μεν υποστήριξαν ότι δεν έχει το Κέντρο λεφτά, οι άλλοι ότι «ο ήρωας δεν έχει σαφή πολιτική τοποθέτηση». Οι άλλοι σκηνοθέτες και η αντιπολίτευση παρατηρούσαν τις προσπάθειες του Λαμιάς σαν κάτι περίεργο, παραδοσιακό και ακόμα ανταγωνιστικό. Η ταινία παρά τον πόλεμο και τις αντιξοότητες τελείωσε. Θα την δούμε άραγε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;

□ Εμείς πάντα το λέγαμε. Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος δεν είναι κακός, υπάρχουν ορισμένα άσχημα δείγματά του. Και έτσι είναι. Έχει

παραξηγηθεί. Απόδειξη; Ο Μάρτιν Σκορτσέζε είδε και ενθουσιάστηκε με την ταινία του Παντελή Βούλγαρη HAPPY DAY και ενδιαφέρθηκε να κάνει την παραγωγή στην επόμενη ταινία του. Πάντα τέτοια.

■ Ο κινηματογράφος Αστυ ανακαινίζεται. Για την ανακαίνιση το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου έδωσε 40 εκατομμύρια, με την προϋπόθεση να παίζει ελληνικές ταινίες για οκτώ εβδομάδες διάσπαρτες σ'όλη την κινηματογραφική περίοδο. Ο εν λόγω κινηματογράφος πάντα έπαιζε καλές ταινίες. Τώρα η συνεργασία του με το Κέντρο Κινηματογράφου και με την νεοειδρυθείσα εταιρεία διανομής φιλμ Rosebud θα μας εγγυηθεί την καλή ποιότητα όλη τη χρονιά.



✉ Κυκλοφόρησε και λάβαμε το καινούργιο, τεσσαρακοστό έκτο τεύχος, του περιοδικού Θόνη. Μέσα από την ύλη του θα διακρίνουμε το αφιέρωμα στο 46ο Φεστιβάλ Κανών, την συνέντευξη με τον Παντελή Βούλγαρη που αναζητά τον χαμένο χρόνο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Αναφορά γίνεται σε τρεις ταινίες: BLADE RUNNER, με κείμενο του Πάνου Μανασή και Θωμά Λιναρά, ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΩΝ ΛΥΓΜΩΝ, που την κριτικάρουν οι Περικλής Δεληπόλης, Δημήτρης Μπάμπας και Νίκος Οικονομίδης και ΗΡΩΑΣ ΚΑΤΑ ΛΑΘΟΣ για την οποία γράφουν ο Τάσος Ρεζίζος και η Ελένη Μάρα. Συνεντεύξη με τον Νίκο Κυπριώτη. Ο Παναγιώτης Δόικος χειριέται μια θεωρητική αναφορά σ'ένα πλάνο του ΠΟΛΙΤΗ ΚΑΙΗΝ. Τέλος θα ανηρόουμε τα σύντομα κριτικά σημειώματα άλλων ταινιών. Θα μείνουμε και θα τελειώσουμε με τα λόγια του Θωμά Λιναρά, στο εισαγωγικό σημείωμα, «μείνετε μαζί μας, γιατί εμείς είμαστε εδώ και θα συνεχίσουμε να είμαστε, επειδή σύμφωνα με τα λόγια του Φραντς Κάφκα «η αλήθεια είναι θέμα καρδιάς. Κι η καρδιά δεν γίνεται προσιτή, παρά μόνο με την τέχνη».

☞ Μπρίτζετ Φόντα: «Μισώ τις επαναλήψεις (remakes) των ταινιών, ακόμη περισσότερο όταν πρόκειται για μια ταινία τόσο πρόσφατη». Μιλώντας για την ταινία ΝΙΚΙΤΑ.

□ Αλλά αυτό δεν την εμπόδιζε να συμμετάσχει στην ταινία NOME DE CODE: NINA, ρημίκ της ταινίας ΝΙΚΙΤΑ. Λόγια έπεε επιτηρόντα λοιπόν, στα ανεμοδαρμένα ύψη του Χόλιγουντ.

■ Οι Κάννες θα έπρεπε να μετονομαστούν σε Βατερλό. Ήταν πράγματι το Βατερλό του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, αφού οι δύο ταινίες ANTO ΠΑΛΑΚΙΑ του Τσέν Κάιγκε και ΤΟ ΠΙΑΝΟ της

Τζαϊν Κάμπιον κέρδιζαν τα πρώτα βραβεία. Και δικαίως, γιατί ο κινέζος Κάιγκε κουβαλάει πίσω του μια τεράστια κινηματογραφική δυναμική που μόλις τώρα αρχίζει να φαίνεται στη Δύση. Από την άλλη η Κάμπιον, από την Αυστραλία, έκανε μια ζεστή, με νόημα ταινία που εντυπώσισε. Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος πρέπει να δείξει τον καλό του εαυτό για να αναδειχθεί.

□ Κάννον συνέχεια. Την Χρυσή Κάμερα πήρε ο Τραν Αν Χούγγα για την ταινία του L'ODEUR DE LA PAPAYE VERTE, παραγωγής Βιετνάμ και Γαλλίας. Πάγια η τακτική των γάλλων: να πατρώνουν την κινηματογραφική παραγωγή των πρώην αποικιών τους όταν αυτές είναι καλές. Τίποτε όμως δεν μπορεί να κρύψει την κινηματογραφική δυναμική που μας έρχεται από την Ασία. Βιετνάμ, Κίνα, Περσία, Ινδία και... έπεται συνέχεια.

■ Ο Κουστουρίτσα γυρνάει το πρώτο του διαφημιστικό σπώτ. Πρόκειται για το άρωμα XS. Τα σύμβολα σ'αυτό το σπώτ είναι «τόσο καθαρά, τόσο προφανή που δεν είναι πλέον ποιητικές εικόνες αλλά βαριές μεταφορές σ'ένα ερωτισμό πρώτου βαθμού, όπως διαβάζουμε. Θα μπορούμε να το δούμε από το MTV, μαθαίνουμε».

□ Ο Μάρκο Μπελόκιο συνεργάτης του Σιλβάνο Αγκοστίνι και του εξαιρετού Νικόλα Πιοβάνι, συνεργάστηκε με τον Φελίνι αντικαθιστώντας τον Νίνο Ρότα. Κατόπιν συνεργάστηκε σενάρι με τους αδελφούς Ταβιάνι, στο ΧΑΟΣ, ΚΑΛΗΜΕΡΑ ΒΑΒΗΛΩΝΙΑ, αλλά και στην τελευταία τους ταινία FIORILE, που παρουσιάστηκε στο τελευταίο Φεστιβάλ Κανών. Μια κλασική και απαλή μουσική που συνεχίζει τον δρόμο των ιταλών μαέστρον.

☞ Μπράιαν ντε Πάλμα: «Είναι ερεθιστικό να κάνεις εξωτερικά γυρίσματα γιατί πρέπει χωρίς σταμάτημα να προσπαθείς να ενοματώσεις στοιχεία αυθαίρετα ή τυχαία στο πλάνο όπως το έχει σκεφτεί και ο σχεδιαστής. Αυτό προσθέτει έναν κάποιο αυθορμητισμό. Όταν κάνουμε ένα φιλμ, αυτό που ψάχνουμε είναι αυτή η μοναδική στιγμή που δεν θα μπορεί ποτέ να επαναληφθεί».

■ Ο Κουρσοβά εμπνέει τον Σκορτσέζε και τον Φερράρα. Ο Σκορτσέζε πήρε τα δικαιώματα του φιλμ ENTRE LE CIEL ET L'ENFER και κατά πάσα πιθανότητα θα γυρίσει το ρημίκ, του οποίου το σενάριο το υπογράφουν ο Ντέιβιντ Μάμετ και ο Ρίτσαρντ Πράις. Ο Φερράρα θα κάνει το ρημίκ της ταινίας LE GARDE DU CORPS, πρόκειται για μια ταινία που διηγείται την ιστορία ενός σαμουράι που υπηρετεί δύο πατριές που προσπαθούν να κυριεύσουν την πόλη, ένα σενάριο που θεματίζει έντονα την ταινία του Σέρτζιο Λεόνε ΓΙΑ ΜΙΑ ΧΟΥΦΤΑ ΔΟΛΛΑΡΙΑ.

□ Από τη 1η έως τις 11 Ιουλίου έγινε το 21ο Φεστιβάλ της Ροσελέ (Γαλλία), ένα από τα πιο ενδιαφέροντα απ'αυτά που οργανώνονται στη Γαλλία. Στο πρόγραμμα υπάρχουν ένα αφιέρωμα στον, εκλυτόντα, Μισέλ Πικολί, στον Ζυλ Ντασέν (ΤΟΙ ΚΑΠΙ, ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ), μνείες στη δουλειά των Φραντσέσκα Μπερτίνι (Ιταλία) και Εμίλιο Φερναντέζ (Μεξικό), μια εκλογή δεκαπέντε άπαιχτων

φίλι από την διεθνή παραγωγή και μια βραδιά με φίλι νουάρ από τα οποία ξεχωρίζει η ταινία **ΟΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ** του Φρανσουά Τρυφού.

■ Ζαν-Λουί Υμπέρτ: «Στην αρχή της καριέρας μου σπριζόμουν στο σκρίπτ, λόγω έλλειψης εμπιστοσύνης. Σταμάτησα αυτή την πολιτική από την τελευταία ταινία μου. Δεν κόβω λοιπόν τα πλάνα μου. Αλλά αντίθετα σέβομαι τους διαλόγους του σεναρίου, με τις λεπτομέρειές τους, είμαι πολύ προσεκτικός στα ντεκόρ, στα κουστούμια και στον φωτισμό. Για την σκηνοθεσία, αυτή καθ'αυτή, δεν ξέρω ποτέ το προί, ερχόμενος στο στούντιο, πως θα γυρίσω τις σκηνές της ημέρας. Φτάνω πολύ νωρίτερα από τους ηθοποιούς για να ξαναδώ τα παιζίματα και να ξαναβρώ τις καλύτερες κινήσεις των ηθοποιών. Έτσι προσδιορίζω τις κινήσεις της κάμερας».

■ Καινούργια εταιρεία διανομής φιλμ από τον Σεπτέμβριο. Rosebud, θα λέγεται, όνομα δανεισμένο από Κασσαβέτη, Η ΩΡΑΙΑ ΚΑΥΓΑΤΖΟΥ, του Ζακ Ριβέτ, την περίφημη φράση της ταινίας ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΗΝ. Οι ταινίες που θα φέρνει είναι μια έκπληξη, αφού θα είναι ένα θείο δώρο για τους κινηματογραφόφιλους. Θα αναφέρουμε ορισμένες ενδεικτικά: **ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΑΚΙΔΑ**, του Τσεν Κάιγκε, **ΙΝΔΟΚΙΝΑ**, με την Κατρίν Νενέβ, **ΑΓΡΙΕΣ ΝΥΧΤΕΣ**, του Συρίλ Κολάρ, **ΝΥΧΤΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ** και **ΠΡΟΣΩΠΙΑ**, του Τζων ΜΠΟΘΜΙΚΗ ΖΩΗ, του 'Ακι Καουρισμάκι, **Ο ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΗΣ ΚΟΜΜΩΤΡΙΑΣ**, του Πατρίς Λεκόντ, **RESERVOIR DOGS**, του Κουεντίν Ταραντίνο και Η ΠΕΠΗ, Η ΛΟΥΣΙ, Η ΜΠΟΜ ΚΑΙ ΤΑΛΛΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ, του Πέντρο Αλμοντοβάρ. Θα σημειώσουμε ακόμη ότι αυτή η εταιρεία θα συνεργάζεται με τον ανακαινηθέντα κινηματογράφο 'Αστυ.

■ Με πολλή συγκίνηση είδαν όλοι οι θεατές και οι κριτικοί το αφιέρωμα του Φεστιβάλ των Καννών στο Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ. Κάτι που έπρεπε να γίνει εδώ και καιρό. Ο καλός και δημιουργικός γερμανός σκηνοθέτης του θεάτρου και μετά του κινηματογράφου που έφυγε τόσο νωρίς έπρεπε να τιμηθεί όπως του άξιζε, έστω και μετά θάνατον.

■ Επειδή Ιαπωνία δεν είναι μόνο Κουροσάβα και Οσίμα, υπάρχει και ο Σίνι Σομάι, άγνωστος στην Ελλάδα, αλλά σημαντικός σκηνοθέτης νεανικών ταινιών. «Οι ταινίες που έχω δει όταν ήμουν παιδί, είναι αυτές που μέγιστο σημαδεύει περισσότερο και που οδηγούν ακόμη τα βήματά μου. Από έφηβος, είδα πολλά φιλμ, αλλά δεν υπάρχει ούτε ένα που να μου έμεινε. Γι'αυτό αγαπώ να γυρνάω φιλμ για τους νέους. Δεν θα καταλάβουν ίσως όλο το φιλμ, αλλά ξέρω αντίθετως ότι θα καταλάβουν πράγματα που άλλοι θεατές δεν θα έχουν δει. Θα είμαι ευχαρισμένος αν οι νέοι θα αγαπήσουν το φιλμ, αλλά δεν έχω τον σκοπό να ειδικευτώ σε παιδικά φιλμ», δήλωσε.

■ Ο Σην Κόνερι που θα τον δουν οι αμερικάνοι στην ταινία **RISING SUN**, του Φίλιπ Κάουφμαν, θα παίζει στην ταινία **A GOOD MAN IN AFRICA**, του Μπρούς Μπέρκφορντ. Το γύρισμα έχει ήδη αρχίσει, είναι μια κωμωδία με βάση τις πολιτικές συγκρούσεις και τις ερωτικές έντριγκες, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Γουίλιαμ Μπόνιν.

■ Ο Όλιβερ Στόουν άρχισε ήδη να γυρίζει το **BORN KILLERS**, στο Λος Άντζελες όπου θα πρωταγωνιστήσουν οι Τζουλιέτ Λιούις και ο Γούντ Χάρελσον. Πρόκειται για την ιστορία ενός ζεύγους δολοφόνων που γίνονται βεντέτες χάρη στα Μέσα Μαζικής Ενήμερωσης.

■ Ο Τζων Τορτούρο και Μπάρυ Λέβινσον θα παίζουν στο **QUIZ SHOW**, που θα σκηνοθετήσει ο Ρόμπερτ Ρέντφορντ. Είναι η ιστορία ενός σκανδάλου που έγινε εξαιτίας ενός τηλεοπτικού παιχνιδιού στη δεκαετία του '50.



✉ Λάβαμε το περιοδικό «Προσώχ» που εκδίδει η Κινηματογραφική Λέσχη Ηλιούπολης. Μια περιοδική έκδοση πολύ προσεγμένη τόσο στο εξώφυλλο, όσο και στην ύλη και στο στήσιμο. Στις 48 σελίδες του ξεχωρίσαμε το αφιέρωμα στην Τζένη Καρέζη, της Έρη Μαρκουλάκη, μια αναφορά στο κινηματογραφικό της έργο, το άρθρο του Χρήστου Χρηστάκη «Κινηματογράφος και Multimedia», τις κριτικές των ταινιών που παίχτηκαν στο θερινό τμήμα της Λέσχης Ηλιούπολης, τον φάκελο «Σενάριο» με κείμενο της Syd Field, «Το σενάριο τέχνη και η τεχνική», την συνεργασία του Δημήτρη Καλαντιδή «Το σενάριο στον κινηματογράφο», με τις «Βασικές οδηγίες για τη συγγραφή του σεναρίου» του Θανάση Σκρούμπελο και την ανάλυση του σεναρίου της ταινίας **ΚΡΑΥΓΕΣ ΚΑΙ ΨΙΘΥΡΟΙ**, του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν. Αναφέρεται επίσης η πλούσια δραστηριότητα της Κινηματογραφικής Λέσχης Ηλιούπολης, που για το καλοκαίρι, κάθε Τρίτη, πρόβαλε τις ταινίες της στον θερινό κινηματογράφο «Σινέ Ηλιούπολης».

■ Ο Τζαίμς Φόλεν θα βρει τον Αλ Πατσίνιο, που μόλις έχει πάρει το Όσκαρ για το **ΑΡΩΜΑ ΓΥΝΑΙΚΑΣ**, για να παίζει στο **TWO BITS**, την ιστορία ενός δεκάχρονου αγοριού που περνά τον καιρό του για να βρει λεφτά για να πάει στον κινηματογράφο κατά την οικονομική κρίση της Αμερικής στον μεσοπόλεμο. Ο Αλ Πατσίνιο θα είναι ο παππούς του.

■ Ο Τζαίμς Φόλεν θα βρει τον Αλ Πατσίνιο, που μόλις έχει πάρει το Όσκαρ για το **ΑΡΩΜΑ ΓΥΝΑΙΚΑΣ**, για να παίζει στο **TWO BITS**, την ιστορία ενός δεκάχρονου αγοριού που περνά τον καιρό του για

να βρει λεφτά για να πάει στον κινηματογράφο κατά την οικονομική κρίση της Αμερικής στον μεσοπόλεμο. Ο Αλ Πατσίνιο θα είναι ο παππούς του.

■ Ο Τιμ Μπάρτον θα γυρίσει ένα φιλμ πάνω στην βιογραφία του αντι-ήρωα, του κινηματογραφιστή Εντ Γούντ. Γνωστός για την δουλειά του με εξευτελιστικά χαμηλούς προϋπολογισμούς και ειδικευμένος στο φανταστικό και στον τρόμο, ο Εντ Γούντ διήυθη συχνά φιλμ γύρω από γυναίκες και ήταν στενός φίλος της Μπέλα Λουγκόσι όταν αυτή είχε γίνει τοξικομανής στο τέλος της ζωής της. Αναμφίβολα το σχέδιο το πιο εμπνευσμένο του Χόλλυγουντ.

■ Ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ αυτό το καλοκαίρι θα γυρίσει ένα καινούργιο φιλμ, παραγωγής Warner Bros, και βασισμένο στο μυθιστόρημα του Λουί Μπέγκκλει "Wartime Lies", που δημοσιεύθηκε το 1991. Το μόνο που έγινε γνωστό είναι ότι αφορά τις αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας ενός Πολωνού κληνημένου από τους Ναζί, και που διέσχισε κατόπιν όλη την Ανατολική Ευρώπη για να φτάσουμε στην πτόση του Τείχους του Βερολίνου. Όλα τα υπόλοιπα τα καλύπτει ένα πλέγμα μυστηρίου από την εταιρεία, εκτός από το ότι ο Κιούμπρικ θα ταξιδέψει, παρά το έντονο φόβο του, με αεροπλάνο στην Ευρώπη, για δεύτερη φορά, η πρώτη ήταν για την προβολή της **ΟΔΥΣΣΕΙΑ 2001!**

■ Στο Φεστιβάλ του Στρασβούργου, που έγινε πριν λίγο καιρό, εντυπωσίασε το φιλμ **KAIRAT**, του Νταρέγιαν Ομριμπάιφ, από την περιοχή του Καζακστάν. Ο σκηνοθέτης μίλησε με την απλή κινηματογραφική γλώσσα που χρησιμοποίησε, με το ελλειπτικό του μοντάζ, με την διάρκεια των πλάνων του, τέτοια ακριβώς ώστε να κρατά τα πρόσωπα φυλακισμένα στον χρόνο, με την διαγνή ματιά του στο πρόσωπο μιας χώρας και στο μέλλον αυτών που την κατοικούν. Δικαίως κέρδισε την Αργυρή σφαίρα στη Νάντη και το Grand Prix στο Στρασβούργο.

PANTEBOY

Το περιοδικό
αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
και η Σ.Ε. του,

δίνουν ραντεβού
με το αναγνωστικό τους κοινό.

Θα σας περιμένουμε
κάθε ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ
από τις 7.00μ.μ. έως τις 9.00μμ

στη
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ,
Νοταρά 18β,

για να συζητήσουμε
και να γνωριστούμε.

ΝΑ ΕΠΕΜΒΑΙΝΕΙ Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ

Μια συζήτηση του Γιάννη Φραγκούλη με τον σκηνοθέτη Δήμο Θέο

Συζητήσαμε με τον Δήμο Θέο, σκηνοθέτη των ταινιών ΚΙΕΡΙΟΝ, ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ και ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΙΝΤΑΝΟΣ, για τις ταινίες που γύρισε και την καινούργια ταινία που ετοιμάζει. Τότε μαζευόμαστε και βοηθάμε ο ένας τον άλλο, μας είπε για το πως γύρισε την πρώτη του ταινία στην Ελλάδα. Συζητήσαμε για τον κινηματογράφο, μας είπε ότι ο κινηματογράφος είναι η συγχώνευση του αφηγηματικού και της εικόνας, ενώ η μουσική πρέπει να ενισχύει το νόημα, πρέπει να κάνει αυτή τη γέφυρα. Το ντεκουπάζ, όπως και η μουσική, πρέπει να λειτουργούν αντιστικτικά.

α.Κ. Η πρώτη σας ταινία το ΚΙΕΡΙΟΝ έγινε το 1974...

Δ.Θ. Το ΚΙΕΡΙΟΝ, τα γυρίσματα άρχισαν από την χούντα, το 1968 πήγε στην Βενετία όπου πήρα μια διάκριση, το ηχητικό μέρος όμως ξανάγινε το 1974, οπότε και βραβεύθηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

α.Κ. Για να φτιάξετε αυτή την ταινία πήρατε ερεθίσματα απ'την πολιτική κατάσταση τότε στην Ελλάδα;

Δ.Θ. Ναι, βεβαίως τα ερεθίσματα μου τα πήρα από το πολιτικό περιβάλλον εκείνης της εποχής. Στην ταινία δεν αποτυπώνεται μόνο η κοινωνική κατάσταση εκείνης της περιόδου, δεν είναι ένα ντοκιμαντέρ, είναι θα έλεγα μια μεταφορά σε αστυνομική ταινία. Χρησιμοποίησα ηθοποιούς και επαγγελματίες και ερασιτέχνες. Ο Βλάχος, ο Σταρένιος π.χ. ήταν επαγγελματίες, ενώ ο Αγγελόπουλος, ο Σφήκας, η Μαρκετάκη συμμετείχαν στην ταινία, ήταν ερασιτέχνες ηθοποιοί.

α.Κ. Βοήθησαν από συναδελφική αλληλεγγύη;

Δ.Θ. Οχι μόνο. Τότε μαζευόμαστε στα καφενεία και τα συζητάγαμε, είχαμε ένα δράμα να γίνει ο ελληνικός κινηματογράφος σαν τον ευρωπαϊκό, η διανομή να γίνεται όπως στην Ευρώπη. Δεν υπήρχε συνδικάτο κ.λ.π., μαζευόμαστε και βοηθάγαμε ο ένας τον άλλο.

α.Κ. Είχατε κάποιες επιρροές από τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο;

Δ.Θ. Φυσικά. Η Nouvelle Vague με είχε επηρεάσει περισσότερο από τον ιταλικό νεορεαλισμό, όπως άλλους. Οι πρώτες ταινίες του Τρουφώ (400 ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ, ΝΑ ΖΕΙ ΤΗ ΖΩΗ ΤΗΣ κ.λ.π.), αλλά και οι ταινίες του Γκοντάρ. Τότε υπήρχε



Από την ταινία ΚΙΕΡΙΟΝ

τρομερή αδυναμία να γνωρίσουμε τους κλασικούς στην Ελλάδα. Δεν υπήρχε δυνατότητα να έρθουν τα έργα τους εδώ, γιατί δεν ήταν εμπορικά. Υπήρχε βέβαια η Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών, που μετά έγινε η Ταινιοθήκη, που έπαιξε ένα έργο στο Άστρο, ήταν ένας όμιλος με συνδρομητές.

Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ

α.Κ. Στην ταινία σας ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ που βγήκε δύο χρόνια αργότερα γίνεται μια μεταφορά του μύθου της Αντιγόνης. Γιατί ειδικά η Αντιγόνη;

Δ.Θ. Εγώ πήγα λίγο πίσω. Μπορείς να κάνεις δύο πράγματα: ή να ντύσεις τους ηθοποιούς με αρχαία ρούχα και να κάνεις κάτι σαν το θέατρο, ή, αυτό που έκανα εγώ, να πάρεις τον μύθο, τον μύθο της Αντιγόνης σαν έναυσμα. Στον μύθο της Αντιγόνης εδραιώνεται για πρώτη φορά το κρατικό δίκαιο, ιδρύεται ο κρατισμός, που μετά πήγε την μορφή του σαν αστικό δίκαιο. Υπήρχε η αντιπαλότητα του γυναικείου ιερατείου με το ανδρικό, αλλά παρατηρούμε ότι ατονεί η αμυντική του κράτους. Η Αντιγόνη αντιπροσωπεύει την αγάπη, ενώ ο Κρέοντας του κράτους. Η ταινία απέτυχε γιατί δεν υπήρχαν χρήματα, δεν υπήρχαν ηθοποιοί.

α.Κ. Είχατε κάποιες επιρροές από τη

γερμανική κινηματογραφική σχολή όσον αφορά την δόμηση της ταινίας;

Δ.Θ. Υπήρχε ένας μοντερνισμός. Ο Γκοντάρ, ο Ουέλς, ο Στράουμπ συνέβαλαν στην θεωρία της δόμησης της ταινίας. Οι ταινίες δεν πρέπει να είναι ιδεολογικοποιημένες. Στις πολιτικές ταινίες υπάρχει μια κριτική σκέψη στην άρχουσα τάξη, όμως γίνεται μια κριτική όταν οι ίδιοι οι ήρωες είναι υπεύθυνοι για τις συνθήκες που πυροβολούν μετά. Ο Κάφκα στη Δίκη ήταν πεπεισμένος ότι ήταν ένοχος, οι μαρτυριστές πιστεύουν ότι υπάρχει ένα αντικειμενικό πλαίσιο, η κοινωνία, και την πυροβολούν κάνοντας κριτική.

α.Κ. Μέσα όμως από τις πολιτικές ταινίες μπορείς να περάσεις κάποια μηνύματα.

Δ.Θ. Ο πολιτικός κινηματογράφος είναι επικίνδυνος, ο σκηνοθέτης εντάσσεται με τους προοδευτικούς και τότε κάνει επίθεση, πυροβολεί. Οι κλασικές ταινίες έχουν κριτική, ο Ντράγιερ, ο Ταρκόφσκι, ο Ουέλς. Ο Ντράγιερ κάνει κριτική, τοποθετεί τα πρόσωπα της ταινίας του σ'ένα θρησκευτικό σύστημα, τοποθετεί τους ήρωες του σ'αυτή την συνθήκη. Το θρησκευτικό σύνταγμα, που έχει τις φιλοσοφικές του πηγές στον νεοπλατωνισμό, έχει σχέση με την ψυχή, με την ευχαρησιακή σχέση, ενώ ένα κοινωνικό σύστημα

δεν έχει τέτοιες δομές, είναι καθαρά οικονομικό. Οι μαρξιστές μιλάνε λαϊκίστικα, όπως οι θεολόγοι, βρήκαν το μαύρο πρόβατο: την υπεραξία οι μιν, τον σατανά οι δε. Οι μορφωμένοι θεολόγοι όμως δεν μιλάγαν για σατανά. Ο Μαρξ είχε εφεύρει την εσχατολογία της ιστορίας, ότι η ιστορία είναι ένα αφήγημα που τελειώνει, μετά τις ταξικές συγκρούσεις, δηλαδή, θα υπάρχει η αταξική κοινωνία.

α.Κ. Μέσα από τον μύθο της Αντιγόνης κάνατε αναφορά στην σημερινή κοινωνία;

Δ.Θ. Στην Αντιγόνη υπάρχουν οι χοιροβοσκοί οι οποίοι δουλεύουν και θα δουλέψουν μετά με το μαστίγιο. Το Ιερατείο από την άλλη έχει συγκεντρώσει την παιδεία, τις γνώσεις, ξέρουν ότι υπάρχει κρίση, αλλά στην ουσία δεν καταλαβαίνουν τίποτε.

...ΤΟΤΕ ΜΑΖΕΥΟΜΑΣΤΕ ΚΑΙ ΤΑ ΣΥΖΗΤΑΓΑΜΕ, ΕΙΧΑΜΕ ΕΝΑ ΟΡΑΜΑ ΝΑ ΓΙΝΕΙ Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΑΝ ΤΟΝ ΕΥΡΩΠΑΙΚΟ, Η ΔΙΑΝΟΜΗ ΝΑ ΓΙΝΕΤΑΙ ΟΠΩΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ...

α.Κ. Η Κρήτη όμως θα δώσει την λύση τελικά.

Δ.Θ. Ναι, γιατί το νησί όπου διαδραματίζεται αυτή η ιστορία δεν είναι παρά ένα κρατίδιο, μια περιφέρεια. Είναι όλοι υπόλογοι στην Κρήτη που είναι η μητρόπολη.

α.Κ. Για τα προβλήματα της σχέσης εικόνας και μουσικής στον κινηματογράφο, θα θέλατε να μας μιλήσετε;

Δ.Θ. Ο κινηματογράφος είναι δύο πράγματα: η συγχώνευση του αφηγηματικού μέρους και της εικόνας. Η μουσική παίζει εδώ ένα σημαντικό ρόλο. Μπορεί κανείς να την χρησιμοποιήσει με δύο τρόπους είτε συνοδευτικά, είτε αντιστιχικά. Με τον δεύτερο τρόπο η μουσική αποκτά συμπληρωματικό ρόλο. Στην ταινία του ο Κλούγκε ΟΙ ΑΡΤΙΣΤΕΣ ΤΟΥ ΤΣΙΡΚΟΥ ΕΜΕΙΝΑΝ ΑΜΗΧΑΝΟΙ, έβγαλε την ηχητική μπάντα και έβαλε την μουσική των Μπήτλς, αυτή είναι αντίστιξη. Ο Μπρετόν δεν χρησιμοποιεί την μουσική για να συνοδεύει το θέμα, αλλά για να κάνει γέφυρα και να ενισχύει το νόημα. Οι αμερικάνοι χρησιμοποιούν την μουσική για να συνοδεύει το θέμα και τίποτε παραπέρα.

α.Κ. Υπάρχουν όμως οι αμερικάνοι αιντερογράφοι κινηματογραφιστές...

Δ.Θ. Αυτοί είναι κακοί σκηνοθέτες, δεν έχουν πρόταση. Υπάρχουν βέβαια και οι εξαιρέσεις. Ο Μπράντλ που έκανε πειραματικό κινηματογράφο και ο Κασσάβέτης που έκανε αφηγηματικό κινηματογράφο. Πιστεύω ότι μια ταινία έχει μια ιδέα, αυτό

ΚΙΕΡΙΟΝ



που είναι πλατωνική άποψη. Αυτή η ιδέα δομείται με θέματα, μ'ένα λογοτεχνικό πλαίσιο, με τους διαλόγους, με τα μουσικά θέματα, μετά θα γίνει η μεταφορά στην κινηματογραφική ορολογία, θα γυ-

ΕΛΠΙΖΩ ΝΑ ΒΓΟΥΝ ΠΟΙΗΤΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΝΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΣΟΥΝ ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΝΑ ΑΠΕΥΘΥΝΟΝΤΑΙ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΕΣ.

ρίσουμε την ταινία. Εδώ δεν υπάρχει καμία δέσμευση να χρησιμοποιήσουμε πλάνα μικρής ή μεγάλης διάρκειας.

ΤΟ ΝΤΕΚΟΥΠΙΑΣ ΣΑΝ ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

α.Κ. Ποία είναι η δική σας προτίμηση;

Δ.Θ. Φτιάχνοντας μια ταινία προσπαθούμε να ενορχηστρώσουμε την ιδέα που

έχουμε. Πρέπει να σκεφτόμαστε με εικόνας, να κάνουμε μια εικονογράφηση. Δεν είναι απαραίτητο να κάνουμε πρωτότυπο ντεκουπάζ, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τους κλασικούς κινηματογραφιστές σαν αναφορά, χωρίς να κάνουμε μιμητική, γιατί εδώ πρέπει να επέλμει η προσωπικότητα του σκηνοθέτη που θα πάρει τα υλικά και θα κατασκευάσει το δικό του οικοδόμημα. Όμως το ντεκουπάζ έχει να κάνει με τον ρυθμό. Μπορούμε να χρησιμοποιούμε έτσι τον πρωταγωνιστή ώστε να δημιουργήσουμε ψυχολογικές πιέσεις στον θεατή, αυτό που κάνουν οι αμερικάνοι, και είναι λάθος, το ντεκουπάζ όμως πρέπει να χρησιμοποιείται σαν αντίστιξη.

α.Κ. Ο Αϊζενστάιν είχε χρησιμοποιήσει το ιδεολογικό μοντάζ στις ταινίες του...

Δ.Θ. ...οι ταινίες του Αϊζενστάιν έχουν πολύ γρήγορο ρυθμό. Μου θυμίζουν διαφημίσεις, είναι σαν να σφυροκοπάει τον θεατή. Η αισθητική του Μπαζέν ήταν ενάντια σ'αυτή του Αϊζενστάιν. Ο Αϊζεν-



Από την ταινία ΚΙΕΡΙΟΝ

στάιν ήθελε να γεμίσει με περιεχόμενα την συνείδηση του ανθρώπου, γιατί πίστευε ότι όλοι οι άνθρωποι είναι πρόβαρα.

α.Κ. Θα θέλαμε να μας μιλήσετε για τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο.

Δ.Θ. Ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος έκανε ταινίες που ήταν δομημένες μ'ένα συγκεκριμένο τρόπο. Υπήρχαν κάποιες συνταγές για να γίνουν οι ταινίες αυτές εμπορικές. Η ταινία έπρεπε να φτάσει ως το τελευταίο χωριό, έπρεπε να είναι κατανοητή από όλους. Γινόταν μεταφορά από θεατρικά έργα, μεταφορά από ατάκες, μεταφορά από ηθοποιούς και φτιάχναν από πετυχημένα θεατρικά έργα εμπορικές κινηματογραφικές ταινίες.

α.Κ. Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος γεννήθηκε μέσα από μια ρήξη με τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο; **Δ.Θ.** Δεν υπήρξε κόντρα με τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο. Τότε ήταν τα χρόνια που ήθελε η τηλεόραση. Το κοινό, λοιπόν, έβλεπε ξένες ταινίες από την τηλεόραση και καλές ταινίες μερικές φορές. Έτσι υπήρξε μια ραγδαία πτώση του αριθμού των εισιτηρίων λόγω της τηλεόρασης, αλλά και γιατί οι νέες ελληνικές ταινίες ήταν περιέργως στην αισθητική τους. Το κοινό δεν ήθελε αυτές τις νέες αισθητικές, ήθελε αφηγηματικό κινηματογράφο. Δεν ήθελε τεχνικές αδέξιες.

α.Κ. Το κράτος θα έπρεπε να υποστηρίξει τον νέο ελληνικό κινηματογράφο; **Δ.Θ.** Μα τον υποστηρίζει! Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου δίνει τόσα λε-

φτά για συμπαράγωγές. Πιστεύω όμως ότι είναι καλύτερο να αποφασίζει η κοινωνία παρά το κράτος. Όμως ουσιαστικά δεν υπάρχει κοινωνία, είναι όλοι πελάτες στα κόμματα.

α.Κ. Ίσως να προσεγγίσει αυτές τις ταινίες το κοινό αν ασχολούνταν με τα ελληνικά θέματα;

Δ.Θ. Πιστεύω ότι ο ελληνικός κινηματογράφος δεν έχει μέλλον, γιατί και η ελληνική κοινωνία δεν έχει μέλλον. Το κοινό δεν πηγαίνει στον κινηματογράφο γιατί κάθεται στο σπίτι, βλέπει τηλεόραση ή πηγαίνει στα σκυλάδικα. Υπάρχει ιστορική κρίση.

α.Κ. Διακρίνουμε μια απαισιοδοξία.

Δ.Θ. Όχι, απλά είμαι ρεαλιστής. Ελπίζω να βγουν ποιητές κινηματογραφιστές και να δημιουργήσουν έργα που να απευθύνονται στους νεοέλληνες, αλλά και στην παγκόσμια κοινότητα συγχρόνως. Δεν με νοιάζει από πού θα βρεθούν τα λεφτά, με ενδιαφέρει να γίνονται καλές ταινίες.

Ο ΕΛΕΑΤΗΣ ΞΕΝΟΣ

α.Κ. Θα μας μιλήσετε για την καινούργια σας ταινία, ΕΛΕΑΤΗΣ ΞΕΝΟΣ;

Δ.Θ. Πρόκειται για μια συμπαράγωγή της Ελλάδας και της Ολλανδίας. Αναζητώ και μια τρίτη χώρα. Η επιχορήγηση θα γίνει μέσα από το πρόγραμμα Media, που είναι ένα πρόγραμμα της Ε.Ο.Κ. Ο χορηγούμενος κλείνει ένα συμβόλαιο με τις χώρες ή τους φορείς που συμμετέχουν και παίρ-

νει μετά την επιχορήγηση από την Ε.Ο.Κ. Τα γυρίσματα δεν έχουν αρχίσει ακόμη. Θα γίνουν κατά 98% στην Ελλάδα και 2% στο Αμβούργο, τα θεατικά, αλλά μπορεί να υπάρξει όρος να γίνουν τα εσωτερικά γυρίσματα σε κάποια χώρα που θα συμμετάσχει σαν χορηγός.

α.Κ. Ποιά θα είναι το θέμα της ταινίας;

Δ.Θ. Πρόκειται για μια κοπέλα που αναζητά τον πατέρα της, ο οποίος είναι Έλληνας. Έχει κάποιες ενδεξιές. Ταξιδεύει στην Ελλάδα, μετά από τον θάνατο της μητέρας της που είναι γερμανίδα, για να τον βρει. Βρίσκει κάποιον που ενδεχομένως να είναι ο πατέρας της. Αυτός όμως πεθαίνει από ναρκωτικά, μαθαίνει, αλλά στην πραγματικότητα τον έχει δολοφονήσει το σόι του για να πάρει την περιουσία του. Αυτός ήταν κάποιος γόνος αρχοντικής οικογένειας που βοήθαγε τους φυλακισμένους επί χούντας, χωρίς να ανήκει σε καμία οργάνωση. Τελικά θα καταλάβει ότι αυτός δεν είναι ο πατέρας της και θα συνεχίσει τις έρευνές της και στο τέλος θα την σκοτώσουν, ενώ θα μπορούσε να πάει στην Κρήτη όπου την περιέμενε η πατέρα της.

α.Κ. Η ταινία διαδραματίζεται και στην Ελλάδα και στο εξωτερικό;

Δ.Θ. Ναι, υπάρχει μια σχέση Ελλάδας-Ευρώπης που διαφαίνεται μέσα από την ταινία. Το γύρισμα θα γίνει στα 35mm, αλλά αν πάνε όλα καλά θα κάνω κάποιες παραγωγές στα 16mm που είναι λιγότερο δαπανηρές.

ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

(Μέρος Β')

Η θεματολογία των επηρεασμένων από λεπτομέρειες των μυθιστορικών και απόκρυφων βιβλίων και θεωριών είναι η πλέον φαντασμαγορική και η πλέον νοητικά ανεξέλεγκτη. Άλλοτε πάλι παρουσιάζονται απόψεις από τα ιερά κείμενα των θρησκειών σε διάφορες παραλλαγές αλλά με βασικό το κυρίαρχο νόημα: Έρχομαι από καιρό σε καιρό για να ελευθερώσω τους λάτρες μου, να εξοτιώσω τους άθεους και να επανακαθιερώσω τις αρχές της θρησκείας ⁽⁷⁾ δηλώνεται στον Ινδοϊσμό.

Ακούστε, ω σεις λαοί της εκκλησίας μου, λέει η φωνή εκείνου ο οποίος κατοικεί στα ύψη, και του οποίου τα μάτια είναι πάνω σε όλους τους ανθρώπους. Μάλιστα, αληθινά σας λέω: ακούστε σεις λαοί μακρινοί. Και σεις που βρίσκεστε επάνω στα νησιά της θάλασσας, ακούστε όλοι μαζί. Γιατί αληθινά η φωνή του Κυρίου είναι προς όλους τους ανθρώπους, και κανένας δεν πρόκειται να ξεφύγει. Και δεν υπάρχει μάτι που να μη δει, ούτε αντί που να μη ακούσει, ούτε καρδιά που να μη διαπεραστεί ⁽⁸⁾ συνεχίζει ο Τζοζεφ Σμιθ, της Εκκλησίας των Μορμόνων. Παρόμοιες αντιλήψεις, παντού και σε πολλές θρησκευτικές ομάδες είναι κυρίαρχες και είναι αυτές που διαμορφώνουν την προπαγανδιστική βούλησή τους. Η τελευταία με την σειρά της θα περάσει και στο πλατύ κοινό μέσω των Μ.Μ.Ε. και εννοείται και μέσω και του κινηματογράφου.

ΤΑ ΤΡΙΑ ΓΚΟΥΝΑ

Για το καλό και το κακό, δεν έχει ευθύνη η υπέρτατη ψυχή αλλά τα τρία γκούνα επιμένει ο Ινδοϊσμός ⁽⁹⁾: Η ενσαρκωμένη ψυχή, κύριος της πόλης του σώματος, δεν είναι ποτέ η αιτία των πράξεων, δεν παράγει τους καρπούς των πράξεων και δεν προξενεί τις πράξεις των άλλων όλα αυτά είναι έργο των τριών γκούνα. Η Υπέρτατη Ψυχή δεν μπορεί να θεωρηθεί ποτέ υπεύθυνος των καλών ή των κακών πράξεων κανενός. Η ενσαρκωμένη ψυχή πάντως εξαπατάται γιατί η άγνοια καλύπτει την εσωτερική της γνώση ⁽¹⁰⁾. Κάθε θρησκευτική άποψη, έχει επίσης με τη σειρά της τις δικές της απόψεις περί καλού και κακού.



Και αυτές πάλι θα περαστούν στο πλατύ κοινό.

Από την Αγαθότητα γεννιέται η αληθινή γνώση και από το Πάθος η απληστία. Η τρέλα, η ανοησία και η πλάνη προέρχονται από την Άγνοια ⁽¹¹⁾, γι' αυτό άλλωστε στην προσπάθεια του "Ξυπνήματος" του κάθε πιστού από την άγνοια, υπαρκτή ή ανύπαρκτη, θα επιστρατευτούν όλα τα μέσα ενημέρωσης. Και αν αυτό το "πέρασμα" μηνυμάτων και θέσεων μπορούν και το κάνουν οι άλλοι, γιατί όχι και εμείς, δηλώνουν οι απανταχού, θρησκευτικοί ηγέτες και ταγοί. Εκτός βεβαίως της Ορθόδοξης Χριστιανικής Εκκλησίας, στην οποία δεν επικρατούν κοσμικές αντιλήψεις περί της πίστεως και των τρόπων αναπτύξεως αυτής.

Όσο γενικά και αν θέλουμε να σταθούμε κριτικά απέναντι στις περιπτώσεις ταινιών που προέρχονται από άλλες θρησκευτικές κοινότητες και Εκκλησίες, οφείλουμε εδώ, να υπενθυμίσουμε την Ορθόδοξη Χριστιανική μας παιδεία και παράδοση που ασφαλώς καθοδηγεί την συνολική μας οπτική γωνία. Και είναι αυτή η παιδεία και η πίστη, που δεν μας δίνει την πολυτέλεια να σταθούμε γενικά και αφαιρετικά απέναντι σ' αυτήν την συνολική Θρησκευτική ταινιοπαράγωγή αλλά να παρέμβουμε δυναμικά και κριτικά απέναντι στην οποιαδήποτε

προσπάθεια προσηλυτισμού, αλλοίωσης, αλλοτριώσης, επιθετικότητας και διαστροφής των συγκεκριμένων αρχών και πιστεύω, που έχουν διαμορφωθεί αιώνες τώρα στην Ελληνική κοινωνία μέσω της Ορθόδοξης και Καθολικής Εκκλησίας. Οι σύγχρονοι Θεολόγοι της Ελλάδας είναι αυτοί που απαιτούν πλέον από τον κάθε σκηνοθέτη και παραγωγό τον σεβασμό απέναντι σε κανόνες και ηθικές, που έστω και αν δεν κατανοούν, οφείλουν όμως να υπολογίσουν πριν αποδώσουν στον τελικό αποδέκτη, τον θεατή, που και αυτός πλέον έχει άποψη και ακόμη περισσότερο: πιστεύει. Ακόμη και αν αυτό δεν ενδιαφέρει μια άλλη χώρα, τουλάχιστον στην Ελλάδα, αυτό είναι ένα σημείο που διαχρονικά ισχύει και θα ισχύει.

Όταν ένας λαός είναι παραδοσιακά, ιδεολογικά και θρησκευτικά συνυφασμένος και ζυμωμένος με την Ορθόδοξη πίστη και διδασκαλία αιώνες τώρα, είναι προσβολή απέναντί του η χρησιμοποίηση εννοιών που αντιβαίνουν στην πίστη αυτή. Όχι γιατί ο πιστός της Ορθόδοξης Εκκλησίας δεν κατανοεί ή σκανδαλίζεται, εννίστε συμβαίνει και αυτό, αλλά γιατί θεωρεί ότι είναι προσβολή απέναντί του μια ασυνείδητη ή συνειδητή προσπάθεια αλλοίωσης των πιστεύω του εκ μέρους του οποιοσδήποτε σκηνοθέτη, Έλληνα ή ξένου, που ως φαστήρας έρχεται απρόσκλητος να τα διαφωτίσει, να τα διασαφηνίσει, να τα επεξηγήσει και τελικώς να τα προβοκάρει εξυτηρώντας μάλλον τα δικά του συμφέροντα και λιγότερο τα δηλωθέντα ως προσφορά έργα του.

ΠΡΟΣΒΟΛΗ ΣΤΟΝ ΠΙΣΤΟ

Γιατί τελικά αυτό που προκαλεί τελικά τον Έλληνα τουλάχιστον, αλλά και Ρώσο και Σέρβο και Ρουμάνο και όπου γης πιστό της Ορθόδοξης Εκκλησίας δεν είναι αυτό καθ'εαυτό η προσβολή απέναντί του αλλά η στάση αυτή, η οποία, δεν κατανοεί ότι: αφού πιστεύω σε κάτι σημαίνει, ότι, και γνωρίζω γι' αυτό και έχω πάρει την απόφασή μου. Η επιμονή σου λοιπόν στο να μου μεταβάλλεις ή να μου τροποποιήσεις ή και να μου εξευτελίσεις ακόμη αυτό που πιστεύω, δεν είναι



προσβολή απέναντι σ' αυτό αλλά προσβολή απέναντι σε εμένα.

Ακόμη και αν θα θέλαμε να παραβλέψουμε τις προσβλητικές διαστάσεις απέναντι στην Ορθοδοξία έργων σαν του Μάρτιν Σκορτζέ, αφού ως ξένος ουκ οίδεν καλώς, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε έργα των Ελλήνων, σαν αυτό **ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ** του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, όστις είδεν καλώς, αλλά ουκ οίδεν. Γιατί κανείς δεν διαφωνεί ότι τα κακώς κείμενα πρέπει να κωτηριάζονται και δη από τους κατ'επάγγελμα ενασχολούμενους με την πληροφόρηση, διαμόρφωση και έκφραση γνωμών προς το πλατύ κοινό (ιδιότητα που διατηρούν και οι ενασχολούμενοι με τον κινηματογράφο). Γιατί ο κάθε καλλιτέχνης έχει, σωστά ευαισθησίες και οράματα και επιθυμεί να μεταβάλλει τον κόσμο προς το καλύτερο. Αλλά οι καλλιτέχνες, οι οποίοι έμειναν για πάντα χαραγμένοι στην μνήμη του ελληνικού λαού ήταν αυτοί, που δεν ποδοπάτησαν και δεν έφθειραν και δεν λασπολόγησαν τις θέσεις των άλλων; πρόβαλλαν σεμνά και με τόλμη το δικό τους έργο. Δεν έγιναν γνωστοί από την κριτική τους απέναντι στο παλαιό ή στο υποτιθέμενο παλαιό, αλλά από την οικοδόμηση των δικών τους νέων οικοδομημάτων. Γνωρίζουμε επίσης ότι υπάρχουν διεθνείς κανόνες προστασίας της τέχνης, αλλά δεν γνωρίζουμε να υπάρχουν διεθνείς ή τοπικοί νόμοι που να προ-

στατεύουν αυτούς, οι οποίοι χτυπούν την τέχνη με την πρόφαση, ότι αυτοί φτιάχνουν τέχνη απέναντι σε μια ανύπαρκτη κατ' αυτούς τέχνη.

Δηλαδή για να λέμε τα πράγματα με το όνομά τους, και να μην κρυβόμαστε πίσω από το δάκτυλό μας, χάνοντας το δάσος "δεν μπορείς, εσύ κύριε τάδε και κάθε κύριος τάδε, να παίρνεις τις θέσεις μου και τις αρχές μου και να τις γελοιοποιείς, να μου λες ότι κάνεις έργο τέχνης και μακράς πνοής, να υβρίζεις αυτό που πιστεύω, και από πάνω να μην θες και αντίλογο (αφού από αρχής κόσμου ξέρουμε ότι η μοναδική αξία που υπερέχει όλων των άλλων στην τέχνη είναι η απόλυτη και προσωπική έκφραση του δημιουργού, άρα μονόλογος). Και καλά να πιστεύεις τα παραπλήσια με μένα, θα πω ότι κάνεις εποικοδομητική ή τουλάχιστον καλοθέλητη κριτική, αλλά να πιστεύεις σε κάτι άλλο ή πόσο μάλλον να δηλώνεις ότι δεν πιστεύεις καν, τότε γιατί κύριε έρχεσαι και με προσβάλλεις; Άρα σε κάτι άλλο αποβλέπεις. Σε τι; Μια σκέψη; σ' αυτές τις απόψεις πιστεύουν οι πολλοί Έλληνες και άρα αν τις πολεμήσω, θα με πολεμήσουν, θα γίνω γνωστός, θα αποκτήσω φίλους που θα με συμπονέσουν, θα με υποστηρίξουν αυτοί που έχουν στα χέρια τους τα μέσα, θα πλουτίσω. Και γιατί αυτή η σκέψη πρώτη-πρώτη; Γιατί δυστυχώς στην Ελλάδα χρόνιο και μακροχρόνιο πρόβλημα της παι-

δείας της (και αυτής μέσω των πλατιών μέσων, εντός των οποίων και ο κινηματογράφος) είναι αυτό: τα πάντα για την εύκολη ανάδειξή μας, τα πάντα για τον απρόσκοπτο και εύκολο πλουτισμό μας". Αναφερόμαστε, δηλαδή, εν ολίγοις στις επιπτώσεις του υλισμού στον τόπο μας.

Και δεν λέγονται τα παραπάνω για να δικαιολογήσουν απρέπειες αδαών, αφώτιστων και φανατικών οπαδών, που από τη στιγμή που έγιναν οπαδοί και χούλιγκανς έπαψαν πλέον να είναι πιστοί, κράτησαν μόνο τους τύπους και έχασαν την ουσία μετατρέπόμενοι σε πρώτης τάξεως Φαρισαίοι, διαλύοντας στο πέρασμά τους στούντιο και σκηνικά, αίθουσες κινηματογράφων και πάνινες οθόνες και καθίσματα, διαλύοντας δε και εν μέρει την εικόνα, την οποία οφείλει να παρουσιάζει ο αληθινός πιστός: εγκράτεια και ταπεινότητα.

Είναι λοιπόν απαραίτητο να διεκρινίζουμε ακραίες θέσεις που δεν υποβοηθούν και δεν ταιριάζουν με την συνείδησή μας. Αυτήν την ελληνική συνείδηση που διαμορφώθηκε με τα έργα και τα λόγια των Μεγάλων Πατέρων της Εκκλησίας. Στα οποία θα αναφερθούμε και κατωτέρω.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

7. Α.Τσ. Μπακτιβεντάντα Σουάμι Πραμπουπάντα, Η Μπαγκαβάντ-Γκίντα, έτσι όπως είναι, Μτφρ. περιοδικού Επιστροφή στον Κρίσνα, Σρι Ισοπανισάντ, εκδ. Bhaktivedanta Book Trust, Αθήνα 1980, στίχος 8, σελ. 123.
8. Διδαχή και Διαθήκες της Εκκλησίας του Ιησού Χριστού των Αγίων των τελευταίων ημερών - Το Πολύτιμο Μαργαριτάρι, Salt Lake City, Utah, U.S.A. 1985, τμήμα 1:1-2.
9. Σύμφωνα με τις απόψεις των Ινδουιστών πρόκειται για τις διάφορες επιρροές που η υλική ενέργεια εξασκεί πάνω σ' όλα τα όντα και διακρίνονται σε τρεις: σαββαγκουνα (Αγαθότητα), ρατζο-γκουνα (Πάθος) και ταμο-γκουνα (Άγνοια).
10. Α.Τσ. Μπακτιβεντάντα Σουάμι Πραμπουπάντα, Η Μπαγκαβάντ-Γκίντα, έτσι όπως είναι, ένθ' ανωτ., στίχοι 14-15, σελ. 154.
11. Ένθ' ανωτ., στίχοι 17-19, σελ. 346.

ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ⁽¹⁾

Αλλά, επιβάλλεται στην παρούσα στιγμή, να μελετήσουμε τις σχέσεις, οι οποίες διέπουν, τόσο την θρησκευτικότητα, όσο και τις άλλες μορφές κοινωνικότητας σε σχέση με τον κινηματογράφο. Οι σχέσεις αυτές περιλαμβάνουν τόσο την πολιτική, όσο και την οικονομία.

Σύμφωνα με την άποψη του Claubert Rocha στο περιοδικό Cine Cubano: Ο αμερικάνικος κινηματογράφος χρησιμοποιώντας μ' επιδειξιότητα τα πρόσωπα - κλειδιά του μυθιστορήματος και του θεάτρου του παρασμένον αιώνα δημιουργήσε ήρωες που αντιστοιχούν στη δική του βίαιη και φιλάνθρωπη άποψη για τον "κόσμο της προόδου"⁽¹²⁾. Είναι μια αναφορά, που εκτός των σχέσεων οικονομικής εξάρτησης αναφέρεται και στους τρόπους με τους οποίους αυτή συντελείται. Και ανάμεσα σ' αυτούς παίζει μεγάλο ρόλο και η θρησκευτικότητα. Είτε εκδηλώνεται φιλάνθρωπα, είτε όχι.

Καταλαβαίνει λοιπόν κανείς, μ' αυτά τα δεδομένα, πως ο αμερικάνος πειρατής γίνεται κουρσάρος, και κρύβει τη μαύρη του σημαία και το ξύλινο πόδι του κάτω από την καθουσαστική στολή του ενάρτερου στρατιώτη, όταν οι λαοί, εξουθενωμένοι, εξεγείρονται ενάντια στη λεηλασία του. Και βέβαια αυτή την μεταμόρφωση την πετυχαίνει μιλώντας για τις μεγάλες ανθρώπινες αξίες. Να τι έγραψε το 1842 στη διάρκεια του πολέμου του όπιου, ο John Quincy Adams, που διετέλεσε πρόεδρος των Η.Π.Α.: Η ηθική υποχρέωση που έχουμε να προχωρήσουμε σε εμπορικές ανταλλαγές ανάμεσα στα έθνη στηρίζεται αποκλειστικά πάνω στη χριστιανική αρχή που απαιτεί να αγαπάμε τον διπλανό μας σαν τον εαυτό μας. Επειδή όμως η Κίνα δεν είναι ένα έθνος χριστιανικό, οι κάτοικοί της δεν αισθάνονται δεσμευμένοι απ' την χριστιανική επιταγή ν' αγαπούν τον διπλανό τους ως εαυτών. Το σύστημά της είναι επιθετικό και αντικοινωνικό. Η βασιική αρχή που διέπει το Κινέζικο Βασίλειο είναι αντιεμπορική. Δεν αναγνωρίζει την υποχρέωση να προχωρήσει σε εμπορικές ανταλλαγές με άλλα έθνη. Είναι καιρός λοιπόν να μπει ένα τέλος σ' αυτήν την τεράστια επίθεση που γίνεται ενάντια στους νόμους της ανθρώπινης φύσης και στο πρώτο από τα δικαιώματα όλων των εθνών⁽¹³⁾.

ΘΡΗΣΚΕΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Ο Christian Zimmer, προχωρά ακόμμη πιο πέρα από τους υπόλοιπους κριτικούς συγγραφείς του Κινηματογράφου. Αναγνωρίζει κοινά στοιχεία του κινηματογράφου και των θρησκειών και δεν διστάζει στο πρώτο μέρος του έργου του Κινηματογράφος και Πολιτική να ονομάσει το πρώτο του κεφάλαιο με τον τίτλο Η θρησκεία του θεά-



ματος. Θεωρεί λοιπόν ότι: Ο συχρητισμός των δύο όρων, κινηματογράφος και πολιτική, ήταν για πολύ καιρό κάτι το σκανδαλώδες. Τον απαγόρευε ένα ταμπού αποδεκτό από όλους, δηλαδή από εκείνους που έκαναν τα φιλμ, από εκείνους που τα κατανάλωναν και από εκείνους που μιλούσαν γι' αυτά. Από που βγήκε αυτό το ταμπού; φυσικά από μια θρησκεία, τη θρησκεία του θεάματος. Και πλατύτερα, από τη θρησκεία της ψυχαγωγίας και της κουλτούρας⁽¹⁴⁾.

Κάποιοι, από τους μεγάλους συντελεστές, της χρησιμοποίησης της θρησκευτικότητας στον κινηματογράφο, το υποδηλώνουν, ενίοτε και με συγκεκαλυμένο τρόπο, χαρακτηριστικώς το ως εξεπνάδα. Ο Charles Ford προέβαλλε στο έργο του Hollywood Story την παρακάτω άποψη του Μαρσέλ Καρνέ: Πίσω από τον αμερικάνικο κινηματογράφο, υπάρχει κάτι άλλο και όχι η δύναμη του δολλαριού, είτε το θέλουμε, είτε όχι υπάρχει εξεπνάδα. Εγώ βλέπω τα πράγματα διαφορετικά. Το ότι το Χόλλυγουντ ανακάλυψε κάποιες ιδιοφυείς μεθόδους κατασκευής, το ότι προσέελκυσε σεβαστά ταλέντα, κανένας δεν το αμφισβητεί⁽¹⁵⁾.

Δεν λείπουν βεβαίως και αυτοί οι οποιοί θεωρούν ότι το κακό έχει προχωρήσει πολύ: Δίχως να φτάσουμε στο σημείο να πούμε, πως όμοια με βρονκόλακα, το Χόλλυγουντ τράφηκε αποκλειστικά από ευρωπαϊκό αίμα, πρέπει ν' αναγνωρίσουμε πως αυτό το ξεξούμισμα εγκεφάλου του προμήθεψε κάμποσα στηρίγματα⁽¹⁶⁾. Και μάλιστα σε σημείο, που είναι αδύνατο να αντιστραφεί εύκολα: Και ενώ οι Αμερικανοί μας επιβάλλουν την μαζική κατανάλωση των ταϊνιών τους αρνούνται να διευκολύνουν την διανομή των δικών μας ταϊνιών στη χώρα τους⁽¹⁷⁾.

Και αγανακτούν επίσης με την ασύστολη χρήση των εννοιών του καλού και του κακού: Τα άρθρα που έχουν γραφτεί πάνω στις Χόλλυγουντιανές ταινίες, βρήθουν από συμβατικές φόρμουλες πάνω στο Καλό και στο Κακό, τον αταξικό ανθρωπισμό, την εξιδανικευμένη αξιοπρέπεια και γενικά από

μια φτηνή ηθικολογία πάνω στα προσωπικά συνειδησιακά ψευδοπροβλήματα⁽¹⁸⁾.

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΟΝΕΙΡΩΝ

Πολλές φορές στον κινηματογράφο οι θρησκευτικές και ηθικές απόψεις λαών έχουν παρουσιαστεί από δημιουργούς ταϊνιών που όχι μόνο δεν έχουν γνώση του θέματος από τα μέσα αλλά αντιθέτως έχουν ξεκάθαρη και αντίθετη άποψη από τις απόψεις αυτές. Άλλες πάλι φορές μέσα από την παρουσίαση κοινωνικών προβλημάτων επιχειρείται η χειραγώγηση των θεμάτων αυτών από τους ίδιους που τα δημιουργούν ή που τουλάχιστον συνδράμουν στην όξυνση αυτών. Πόσες φορές δεν το έχουμε δει αυτό πάνω σε θέματα όπως:

1. Η γενοκτονία των ινδιάνων.
2. Το δουλεμπόριο των νέγρων.
3. Ο δυτικός ή αμερικανικός επεκτατισμός.
4. Η καταγγελία του καπιταλισμού.
5. Ο γκαγκστερισμός - η Μαφία.
6. Η κρίση του δεύτερου ή και του τρίτου φύλλου.
7. Τα ναρκωτικά.
8. Πολέμους, όπως αυτούς του πρώτου, δεύτερου παγκοσμίου πολέμου, του Βιετνάμ, του Περσικού κόλπου κ.λ.π.
9. Η λεηλασία και η καταπίεση του Τρίτου Κόσμου.
10. Οι προσωπικές σχέσεις, η ζωή του ζευγαριού, οι ανθρώπινες σχέσεις και τα κοινωνικά συστήματα μέσα στα οποία αναπτύσσονται⁽¹⁹⁾.

Σύμφωνα πάλι με τον Hortense Powdermaker στο έργο του Το εργοστάσιο Ονειρών: η χόλλυγουντιανή ατμόσφαιρα των κρίσεων και του συνεχούς άγχους είναι ένα είδος υστερίας που εμποδίζει τον λαό να σκεφτεί και που δεν διαφέρει σε τίποτε απ' τον τρόπο που οι δικτάτορες εκμεταλλεύονται τους πολέμους και τις πολεμικές απειλές σαν συγχρησιακή βάση για να διατηρήσουν την εξουσία τους⁽²⁰⁾.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

12. Cine Cubano, τευχ. 40, σελ. 52-53 και Guy Hennebel, Ιστορία Κινηματογραφική και ταξική πάλι. Τόμος 1ος: Χόλλυγουντιανός Ιμπεριαλισμός, Τίτλος πρωτοτύπου: Quince ans du Cinema Montial Mefra. Άντα Κλαμπάτσια, εκδ. Περιοδικό Προοδευτικός Κινηματογράφος, Αθήνα 1981, σελ. 18.
13. Guy Hennebel, Ιστορία Κινηματογραφική και ταξική πάλι. Τόμος 1ος: Χόλλυγουντιανός Ιμπεριαλισμός, Τίτλος πρωτοτύπου: Quince ans du Cinema Montial Mefra. Άντα Κλαμπάτσια, εκδ. Περιοδικό Προοδευτικός Κινηματογράφος, Αθήνα 1981, σελ. 21.
14. Christian Zimmer, Κινηματογράφος και πολιτική, επιμέλεια Διαμαντής Λεβεντάκος, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1976, σελ. 15-16.
15. Guy Hennebel, Ιστορία Κινηματογραφική και ταξική πάλι. Τόμος 1ος: Χόλλυγουντιανός Ιμπεριαλισμός, ένθ' ανωτ., σελ. 23.
16. Ένθ' ανωτ., σελ. 24.
17. Ένθ' ανωτ., σελ. 28-29.
18. Ένθ' ανωτ., σελ. 45.
19. Ένθ' ανωτ., σελ. 48-52.
20. Ένθ' ανωτ., σελ. 37.

Η Τζέιν Κάμπιον

των εξόριστων αγγέλων και της επανακτηθείσας μουσικής

Το ΠΙΑΝΟ, η τρίτη μόλις μεγάλου μήκους ταινία της, κέρδισε τον Χρυσό Φοίνικα του φετινού φεστιβάλ των Καννών και η Τζέιν Κάμπιον είναι η πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης που τιμάται μ'αυτή τη διάκριση.

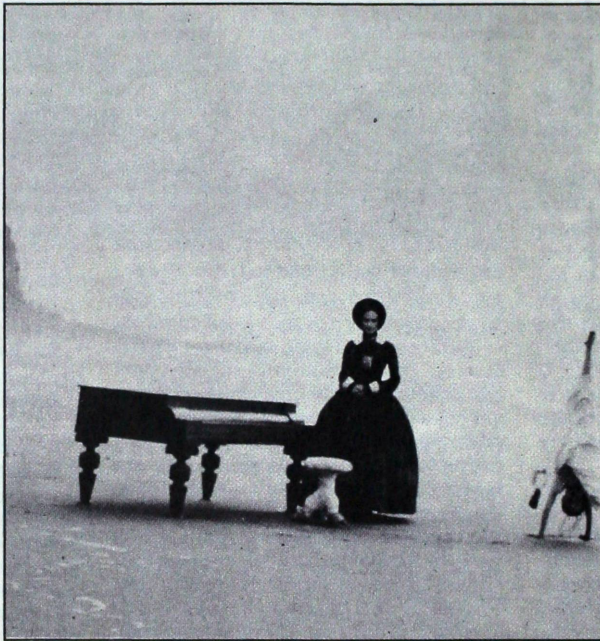
Πολλοί θα την θυμούνται απ'την προηγούμενη δουλειά της ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΤΟ ΤΡΑΠΕΖΙ ΜΟΥ, βασισμένη στο μυθιστόρημα της Τζάνετ Φρέιμ, ένα ποιητικό αριστούργημα, που κέρδισε τον Αργυρό Λέοντα στη Βενετία, ενώ η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της SWEETIE -άπαιχτη ακόμα στη χώρα μας- είχε επίσης προκαλέσει αίσθηση όταν πρωτοπροβλήθηκε. Ποιά είναι λοιπόν αυτή η μάγισσα των εικόνων, που όλα τα έργα της αποτελούν ισάριθμα αριστουργήματα;

"Γεννήθηκα στην Ουέλιγκτον, στη Νέα Ζηλανδία, λέει η σκηνοθέτης μιλώντας με τον Αλαίν Ριού του Νουβέλ Ομπσερβατέρ, αλλά φύγαμε αρκετά σύντομα για την Αυστραλία με τους γονείς μου, οι οποίοι ήταν τότε, ο πατέρας σκηνοθέτης του θεάτρου και η μητέρα ηθοποιός. Ζούσαν ήσυχα και ωραία, ροκανίζοντας την κληρονομιά της γιαγιάς, κι εγώ δεν τρελλαινόμωνα ιδιαίτερα για το επάγγελμά τους ..."

Η νεαρή Τζέιν Κάμπιον θα σπουδάσει στο Σίντνεϊ ανθρωπολογία, γιατί αυτή την εποχή δεν τρελλαινείται για τίποτε άλλο ιδιαίτερα, στη συνέχεια θα ριχτεί στην τέχνη με συγκρατημένο ενθουσιασμό και σύντομα στον κινηματογράφο, μ'ένα πάθος πιο ξεκάθαρο.

Το 1975 μπαίνει στη Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης του Σίντνεϊ, όπου και πραγματοποιεί την πρώτη της ταινία: ένα φιλμάκι μικρού μήκους, μια δουλειά εξαιρετικής ποιότητας κατά την κρίση των δημιουργών του, που ακόμα και σήμερα της δίνει το αίσθημα της απόλυτης ευτυχίας, παρά το γεγονός ότι εξακολουθεί να μην πείθει απολύτως κανέναν, όπως λέει η ίδια. Για

ένα διάστημα θα δουλέψει ως τρίτη βοηθός σκηνοθέτη, μια περίοδο που αποκαλεί φρικτή, καθώς δεν συμφωνούσε με τίποτα απ'όσα συνέβαιναν, απ'την οποία ωστόσο θ'αποκομίσει μια χρήσιμη εμπειρία: "Έμαθα ότι ο σκηνοθέτης οφείλει να έχει μεγάλη υπομονή



με τους βοηθούς του. Γιατί η δουλειά που κάνουν είναι απελπισμένη.

Η ΠΡΩΤΗ ΤΑΙΝΙΑ

Μόλις καταφέρει να αποσπάσει μια μικρή χρηματοδότηση, η Κάμπιον γυρίζει την πρώτη επίσημη μικρού μήκους ταινία της, το PEEL, μια παράδοξη, σκληρή ιστορία, που χάρη στον Πιέρ Ρισιάν, που εκείνη την εποχή περιοδεύει στην Αυστραλία προς αναζήτηση ταλέντων, θα φτάσει στις Κάννες και θα πάρει το Χρυσό Φοίνικα του φεστιβάλ μικρού μήκους. Από εκείνη τη στιγμή, δε σταμάτησα να κάνω ταινίες λέει. Πράγματι: το SWEETIE, το ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΤΟ ΤΡΑΠΕΖΙ ΜΟΥ, σήμερα το ΠΙΑΝΟ. Αυτό το τελευταίο, ξεκινά με μια απόβαση, που θυμίζει μάλλον ναυαγιο, σε μια παρθένα και εχθρική μεγαλειώδη ακτή. Η ηρωίδα είναι μια χήρα Αγγλίδα που φτάνει μαζί με την κόρη της

σ'αυτή την μακρινή ήπειρο της Αυστραλίας, όπου η οικογένειά της έχει κανονίσει ένα δεύτερο γάμο μ'έναν γεωργό. Η Άντσα είναι μουγκή, ή μάλλον για την ακρίβεια, αρνείται να μιλήσει, και κυρίως στον άντρα της, που είναι ένα κτήνος. Η δική της γλώσσα είναι το πιάνο της, που ο γεωργός θα εγκαταλείψει στην ακτή, αλλά θα της το δώσει πίσω ένας μεγαλομανής, σκοτεινός, ερωτευμένος γείτονάς της...

"Ήθελα να διηγηθώ μια ιστορία των αρχών του αποικισμού της Νέας Ζηλανδίας στη δεκαετία του 1850, λέει η Κάμπιον σε μια άλλη συνέντευξη της στον Φρανσουά Ζονκέ του περιοδικού Γκλόμπ. Ήθελα να φανταστώ και να αφηγηθώ. Να εφεύρω μια περιπέτεια που θα αναπτυσσόταν, που θα έφτανε σ'ένα αποκορύφωμα: το ότι θα μπορούσα να ελέγξω μια τέτοια δημιουργία, το βίωνα σαν πρόκληση προς τον ίδιο μου τον εαυτό (γέλια). Εγώ που όλο βιάζομαι να φτάσω στο τέλος των βιβλίων, που είμαι ανίκανη να διηγηθώ ένα ανέκδοτο ή μια αστεία ιστορία σ'ένα γεύμα, μάλιστα, και πάλι την ανάγκη δημιουργίας αυτού του δράματος εποχής

στον Αλαίν Ριού, η Κάμπιον λέει: Προσπάθησα να δημιουργήσω μέσα στην ηρωίδα μου εκείνα τα κύματα πάθους που αισθάνονταν τα πρόσωπα της Εμιλύ Μπροντέ. Η μυθοπλασία της Μπροντέ ήταν βίαιη, οριακή και όχι ημερομένη όπως η σημερινή. Απ'την άλλη όμως, της ήταν αδύνατο να προσεγγίσει ειλικρινά την σεξουαλική πλευρά των ηρώων της, κάτι που είναι δυνατό στις μέρες μας. Στη ζωή, το σώμα είναι ένα ναρκωτικό. Η επιθυμία της ερωτικής ικανοποίησης είναι ένα από τα ισχυρότερα κίνητρα...

Ωστόσο η ταινία της αποποιείται εντελώς τις συμβάσεις του κλασικού "δράματος εποχής". Γιατί; "Έχουμε την τάση να αποστειρώνουμε το παρελθόν για να το κάνουμε καθαρότερο, ομορφότερο, γλυκύτερο απ'το σήμερα. Εγώ υποστηρίζω ότι ο κόσμος ήταν πάντα ο ίδιος και χτες και σήμερα: οι άνθρωποι δούλευαν, βρωμίζονταν, έλουζαν ή δεν έλουζαν τα μαλλιά



τους (γέλια). Το να γυρίζεις μια ταινία ε-ποχής έχει ένα πλεονέκτημα, γιατί καθώς ο κόσμος έχει σταθεροποιησει την άποψη του για το παρελθόν, όπως για τον 19ο αιώνα π.χ. μπορείς να παίζεις μ'αυτές τις ιδέες, να τις αντικρούσεις και τέλος, να δώσεις πολύ περισσότερα.

Κοιτάξτε μια ταινία επιστημονικής φαντασίας σαν το ΑΛΙΕΝ! Το βρήσκα καταληκτικό που έδειξαν ένα γηρασμένο διαστημόπλοιο με τα κουρέλια κρεμασμένα στους τοίχους. Ήταν πολύ πιο οικείο και ανθρώπινο από το 2001: ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ. Όσο για τον παράξενο ρόλο των Μαορί στην ταινία, η Κάμπιον παρατηρεί: Αρχικά οι Μαορί ενθάρρυναν τους λευκούς αποικιστές γιατί ήθελαν να εμπορευθούν μαζί τους και πίστευαν ότι ήταν πιο δυνατοί, ότι ήταν τα αφεντικά. Αλλά θαμπώθηκαν από τα ρούχα των ευρωπαίων, τα εργαλεία τους, και βεβαίως τα όπλα τους, γιατί οι Μαορί δεν έπαιναν τον πόλεμο μεταξύ τους. Κατά κάποιο τρόπο αυτοκαταστράφηκαν - και σ'αυτό συνέβαλλαν οι ευρωπαίοι. Η Τζέιν Κάμπιον μπορεί να μην αισθάνε-

ται ενοχές, αφού η οικογένειά της δεν έχει σκοτώσει Μαορί, αλλά πιστεύει ότι πρέπει κάποτε να βγει στο φως όλη η αλήθεια για την φυλή των Μαορί.

ΒΑΡΥ ΚΛΗΡΟΔΟΤΗΜΑ

Το νάχεις γεννηθεί στη Νέα Ζηλανδία έχει ορισμένα πλεονεκτήματα, ομολογεί η Κάμπιον. Εκεί κάτω αγνοούμε το βάρος του παρελθόντος. Δεν μας απασχολεί. Κάνω τα πάντα, όπως μου έρχονται στο νου, χωρίς να θέτω ερωτήματα.

Στην Ευρώπη, οι σκηνοθέτες μου φαίνονται καταβλημένοι απ'το βαρύ κληροδότημα των προηγούμενων γενιών, που μια ζωή ολόκληρη δεν θάφτανε για να τους γνωρίσεις. Η ζωή στη Νέα Ζηλανδία έχει κι ένα σωρό μειονεκτήματα: Είναι μια κοινωνία λευκών, διαμαρτυρομένων, που δεν κάνει τίποτε σπουδαίο για να υποστηρίξει τα ίδια της τα μέλη. Κανείς δεν ενθουσιάζεται ποτέ για τις ιδέες κάποιου άλλου. Πρόκειται για το βασίλειο του όσον-με-αφορά. Στην τηλεόραση υπάρχει μια σατυρική εκπομπή με τον τίτλο: "Αυτό, είναι μόλις λιγάκι

ενδιαφέρον...

Το μάθημα του ΠΙΑΝΟΥ πάντως είναι τόσο που από μόνο του θα έχει να αφήσει πολλά στην μνήμη των αυριανών αυστραλών κινηματογραφιστών.

Η Τζέιν Κάμπιον η πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης που τιμάται με τον Χρυσό Φοίνικα των Καννών, είναι μια όμορφη, γελαστή -και αυτόν τον καιρό έγκυος- γυναίκα, που λατρεύει τις γυναίκες μυθιστοριογράφους του ρομαντικού κινήματος και πλέκει τις δικές της ιστορίες γύρω από κάποια κεντρικά γυναικεία πρόσωπα. Τι το ιδιαίτερο μπορεί να προσφέρουν στον κινηματογράφο οι γυναίκες σκηνοθέτες κατά την γνώμη της; Μεγαλύτερη οικειότητα με τα ενδότερα, τα προσωπικά, μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τις προσωπικές σχέσεις, λιγότερη βία πιθανότατα, μολονότι αυτή η ταινία είχε τη βίαιη πλευρά της (γέλια). Και μια καινούργια άποψη για την ερωτική σχέση.

Κοιτάζοντας όμως λίγο από πιο κοντά τις δικές της ηρωίδες, παρατηρούμε ότι πρόκειται πάντα μέχρι τώρα για πρόσωπα εξόριστα -ή και απελπισμένα- (η SWEETIE εξόριστη μέσα στην ίδια της



την οικογένεια, η ηρωίδα του ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΤΟ ΤΡΑΠΕΖΙ ΜΟΥ στον κόσμο των νορμάλ, και εδώ η Άντα, σ'ένα τόπο εχθρικό) γιατί; ...Ίσως γιατί μέσα μας, μοιραζόμαστε κάπου όλοι το συναίσθημα πως είμαστε ξένοι, πως είμαστε παρεξηγημένοι. Έλκομαι λοιπόν φυσικά περισσότερο από μια βαθιά ανασφάλεια, απ'ότι απ'τον ηρωισμό. Αλλά δεν νομίζω πως ενδιαφέρομαι κυρίως για τους διεστραμμένους, τους προβληματικούς και τους τρελούς. Το

βαθιά αντικοινωνικό πρόσωπο του ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΤΟ ΤΡΑΠΕΖΙ ΜΟΥ αντιπροσωπεύει το πιο ακραίο, το πιο απόμακρο και απελπισμένο μέρος του εαυτού μου. Όσο για την Άντα του ΠΙΑΝΟΥ, με γοητεύει η επιμονή της, η γνησιότητά της. Όλοι αυτοί οι χαρακτήρες τείνουν προς μια σωτηρία. Η Φλαννερί Ο'Κόννορ έλεγε πως έψαχνε για τα πρόσωπά της μια στιγμή χάριτος στη ζωή τους, για να μπορέσουν να πηδήξουν προς τα έξω και να δοκιμά-

σουν κάτι καινούργιο. Και εμένα με έλκει μια παρόμοια ιδέα: ότι σε μια στιγμή, στην καρδιά της τραγωδίας, μπορείς ν'αποκοπείς από εκεί, να πάρεις άλλο δρόμο.

Αποσπάσματα από συνεντεύξεις της Τζέιν Κάμπιον στον Alain Riou του *Nouvel Observateur*, 13-19 Μαΐου 1993 και στον Francois Jonquet του *Globe*, 19-25 Μαΐου 1993.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ

Κάλεσμα-πρόσκληση

Με πρωτοβουλία της **Σ.Ε.** του περιοδικού **αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ** ανοίγει από αυτό το τεύχος ένας ανοιχτός, δίχως προαπαιτούμενα, διάλογος για τα θεωρητικά ζητήματα της εβδομης τέχνης και τις προοπτικές της. Καλούνται να συμβάλλουν σ'αυτόν οι αναγνώστες μας με εισηγήσεις τους, ει δυνατόν βιβλιογραφικά τεκμηριωμένες. Οι παραπάνω εισηγήσεις θα αποτελέσουν τον κύριο άξονα γύρω από τον οποίο θα συνταχθεί ένα **ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΓΙΑ ΕΝΑ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΛΟΓΟ**. Προθεσμία λήξης αποστολής των εισηγήσεων, οι οποίες θα αποστέλλονται στα γραφεία του περιοδικού, ορίζεται η 31η Δεκεμβρίου 1993.

Ο κινηματογράφος είναι η τόλμη.
Ο κινηματογράφος είναι ένας αθλητής
Ο κινηματογράφος διαδίδει ιδέες.

Το Σινέ-Μάτι σαν σινε-ανάλυση.
Το Σινέ-Μάτι σαν θεωρία των διαστημάτων.
Το Σινέ-Μάτι σαν θεωρία της σχετικότητας στην οθόνη.

Βλαντίμιρ Μαγιακόφκι

Τζίγκα Βερτόφ

ΕΜΕΙΣ αναζητούμε μια κινηματογραφική γκάμα
ΕΜΕΙΣ πέφτουμε και ορθωνόμαστε παράλληλα με τον
ρυθμό των κινήσεων επιβράδυνσης και επιτάχυνσης, που τρέ-
χουν από μας, πλάι μας, καταπάνω μας, σε κύκλο, σε ευθεία,
σε έλλειψη δεξιά και αριστερά, με τα σημεία του συν και του
πλην, οι κινήσεις στραβώνουν, ισιάζουν διαιρούνται, κατα-
κερματίζονται, αυτοπολλαπλασιάζονται, διαπερνώντας αθό-
ρβα τον χώρο.

Σκίτσα σε κίνηση. Διαγράμματα σε κίνηση. Σχέδια του
μέλλοντος.

Η θεωρία της σχετικότητας στην οθόνη.

από το Μανιφέστο των Κινόκι

Ένας μεγάλος σκηνοθέτης πρέπει να 'ναι ικανός
να κινηματογραφήσει τον κήπο του Λουξεμβούρ-
γου και να δημιουργήσει μια μοναδική ταινία, πολύ
πιο εξωτική από μια τουριστική ταινία για τα νησιά
του Ειρηνικού. ΟΧΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ. Να το μυστικό
του ντοκιμαντέρ.

Άδωνις Κύρου

Η επαναστατική μορφή είναι προϊόν
σωστά εντοπισμένων τεχνικών μεθόδων
συγκεκριμενοποίησης της καινούργιας
αντίληψης και αντιμετώπισης για τα
πράγματα και τα φαινόμενα - της και-
νούργιας ταξικής ιδεολογίας- της κοινω-
νικής σημασίας, αλλά και της υλικоте-
χνικής ουσίας του κινηματογράφου.

Σεργκέι Αϊζενστάϊν

Ο δημιουργός ενός ντοκιμαντέρ, παρά την προτίμησή του
για την κινηματογραφική πιστότητα, μπορεί να προσεγγίζει τις
σκηνές που εκτυλίσσονται μπροστά στο φακό του μ'ένα ακατα-
νίκητο αίσθημα μέθεξης. Όσο η φαντασία του διεγείρεται από
τα συγκεκριμένα αντικείμενα, η ταινία του πραγματώνει, στις
περισσότερες περιπτώσεις, τις δυνατότητες του κινηματογρά-
φου. Έτσι, οι πιστές αναπαραγωγές της πραγματικότητας αντι-
καθίστανται από οπτικές διεισδύσεις ή ερμηνείες του ορατού
κόσμου.

Siegfried Krakauer

Αν η λογική και η φαντασία παύουν να απωθούνται
απ'το χώρο της τέχνης, θα πρέπει να δεχτούμε την
πιθανότητα μιας προπαγανδιστικής τέχνης;

Umberto Barbaro

Το είδος των ντοκιμαντέρ δεν μπορεί
παρά να είναι ένας κατά το μάλλον ή
ήττον αποτελεσματικός συμβιβασμός
μεταξύ των απαιτήσεων της δράσης κι
εκείνων του ρεπορτάζ. Κινηματογράφη-
ση είναι αυτό που αποσπάζει από το γε-
γονός όπου συγχρόνως απαιτείται η συμ-
μετοχή σου.

Αντρέ Μπαζζέν

ΑΠΟ ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Το ντοκιμαντέρ αναπαριστά, λιγότερο ή περισσότερο, πιστά την πραγματικότητα. Την πραγ-
ματικότητα που εκτείνεται μπροστά μας και που συνεχώς, αμείλικτα, μεταλλάσσεται ακολου-
θώντας τον βασικό νόμο της διαλεκτικής, τον νόμο της ποιοτικής εξέλιξης. Το ντοκιμαντέρ, λοιπόν,
είναι, ένα ενσταντανέ της συγκεκριμένης πραγματικότητας ή αυτή η νομοτελειακή εξέλιξή της
όπως περιγράψαμε παραπάνω; Ή μήπως τίποτε από όλα αυτά, αλλά αυτό που θέλει να μας δώσει
ο δημιουργός-σκηνοθέτης; Και πως ο σκηνοθέτης γίνεται δημιουργός της ταινίας-ντοκιμαντέρ;
Ποιά φίλτρα ενεργοποιούνται για να βγει αυτό το απόσταγμα που τελικά βλέπουμε στην οθόνη;
Ερωτήματα αμείλικτα που περιμένουν απάντηση. Σίγουρα ο σκηνοθέτης έχει κάποιες επιρροές
από το κοινωνικό του περιβάλλον και πολύ περισσότερο επιρροές από το πολιτικό περιβάλλον
του. Το ντοκιμαντέρ παλιό κινηματογραφικό είδος, εμφανίστηκε άμα τη γεννήσει του κινηματο-
γράφου, και σίγουρα έχει άμεση επιρροή στο πολιτικό γίνεσθαι της κοινωνίας. Τόσο αυτά που
συμβαίνουν πριν την σύλληψη του σαν ιδέα, όσο και μετά σαν θέαση, αποδεικνύουν ότι το
ντοκιμαντέρ είναι το κατ'εξοχήν πολιτικό είδος τέχνης από το Κίνο- Πράβδα του Βερτόφ μέχρι
τον Κινηματογράφο-Αλήθεια του Ρους και τις τελευταίες παραγωγές του National Geographic.

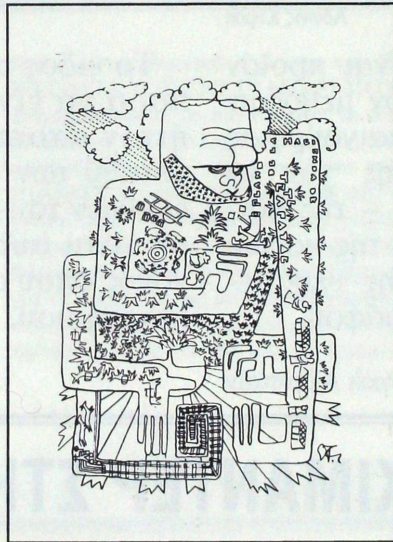
ΕΝΑ ΣΥΝΤΟΜΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

Αυτό το ιστορικό, υποχρεωμένο να απαντήσει στα πώς και στα γιατί, στο πώς γεννήθηκε το ντοκιμαντέρ και ποιος είναι ο λόγος ύπαρξής του, θα μπορούσε να αρχίσει κάπως έτσι: Πατέρας του ντοκιμαντέρ είναι... Όμως αυτή η πατερολογία θα ήταν εκτός από ανώφελη και επικίνδυνη. Το ντοκιμαντέρ, όπως και ο κινηματογράφος γενικά, είναι αποτέλεσμα μιας παράξενης σύλληψης: οι γονείς είναι πολλοί. Παλιό κινηματογραφικό είδος, όσο και η πρώτη κινηματογραφική ταινία, αφού οι αδελφοί Λυμμέρ οι πρώτες ταινίες που γύρισαν ήταν ντοκιμαντέρ γιατί περιείχαν το γύρω περιβάλλον τους, την οικογένειά τους, το εργοστάσιό τους. Το προσδιοριστικό επίθετο ντοκιμαντέρ μόλις το 1879 γίνεται αποδεκτό από το λεξικό Littré, εννοώντας το έχον χαρακτηρισμό ντοκουμέντου, και το 1906 απόκτησε κινηματογραφική σημασία, ενώ έγινε ουσιαστικό το 1914⁽¹⁾.

Η ετυμολογία του όρου ντοκιμαντέρ μας δίνει τις πρώτες λαβές να ξεκινήσουμε: το ντοκιμαντέρ σαν κινηματογραφικό, και κατ'επέκταση, και καλλιτεχνικό είδος γίνεται αποδεκτό το 1914 και οριστικά το 1930, από τον Τζων Γκίρσον. Οι Λυμμέρ και αργότερα ο Μελιές έκαναν ντοκιμαντέρ χωρίς να έχουν συνειδητοποιήσει ή καλύτερα χωρίς να έχουν σχηματίσει στο μυαλό τους τι κάνουν: πίστευαν ότι κάνουν κάποιες κινηματογραφικές προσπάθειες. Έπρεπε να έρθουν δύο πρόσωπα για να αναδείξουν το ντοκιμαντέρ σαν κινηματογραφικό είδος ισάξιο και πολλές φορές ανώτερο από ορισμένες ταινίες. Ο Ρόμπερτ Φλάερτν και ο Τζίγκα Βερτόφ, ο καθένας από την μεριά του, ανέδειξαν το ντοκιμαντέρ σαν κινηματογραφικό είδος κοινωνικής ανάλυσης και καταγγελίας. Ο Φλάερτν ήξερε να περιμένει υπομονετικά για να τραβήξει το θέμα του όπως εκείνος ήθελε. Τα υποκείμενα της κινηματογραφικής του παρουσίασης ήταν κυρίως η φύση με φόντο τον άνθρωπο, δηλαδή ο άνθρωπος δεν ήταν παρά ένα μέρος του σκηνοικού. Ο Βερτόφ αντίθετα είχε ως κύριο θέμα της κινηματογραφικής του προσέγγισης τα κοινωνικά σύνολα και τις διεργασίες που γίνονται μέσα σε αυτά.

Ο Φλάερτν, Ιρλανδός στην καταγωγή, όταν γύρισε το πρώτο του ντοκιμαντέρ, μόνο αυτό δεν είχε στο μυαλό του. Η εταιρεία γουναρικών Ρεβιγιόν

του παρήγγειλε μια διαφημιστική ταινία. Ο ΝΑΝΟΥΚ, όπως ονομάστηκε κατόπιν αυτή η ταινία, κάθε άλλο παρά διαφημιστική ήταν. Ήταν η πρώτη αφηγηματική ταινία ντοκιμαντέρ που έβαζε μέσα τον ανθρώπινο παράγοντα. Αλλά αν ο Φλάερτν έκανε μια αφηγηματική ταινία, αντίθετα ο Βερτόφ, δύο χρόνια πριν τον Φλάερτν, έκανε το πρώτο του ντοκιμαντέρ με τίτλο: Η ΕΠΕΤΕΙΟΣ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ, τριών ηρών προβολής περίπου. Ο Βερτόφ, ρώσος στην καταγωγή, κουβαλούσε μέσα του τις φουτουριστικές του γνώσεις από την



ποίηση, έτσι ο κινηματογράφος του δεν διηγείται, αλλά αναπλάθει μια πραγματικότητα, όπως ο δημιουργός την φαντάζεται. Αργότερα θα δούμε ότι αυτή η φαντασία δεν απέχει πολύ απ'την πραγματικότητα. Το γεγονός είναι ότι το ντοκιμαντέρ σαν κινηματογραφικό είδος συμβαδίζει με τα άλλα κινηματογραφικά είδη αντλώντας συμπεράσματα από τις άλλες πειραματικές ή μη ταινίες.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ

Ντοκιμαντέρ θα γυρίσουν φουτουριστές σκηνοθέτες, αλλά και σουρεαλιστές όπως ο Μπ. Χάανσντρα την ταινία ΤΑ ΠΑΝΤΑ ΠΕΙ ή ο Χένρυ Στορκ το ΝΗΣΙ ΤΟΥ ΠΑΣΧΑ (1935). Οι ιταλοί

νεορεαλιστές προσέγγισαν και αυτοί το ντοκιμαντέρ, ο Τζ. Τσιακοπέτι με την ΣΚΥΛΙΣΙΑ ΖΩΗ (1962) είναι μια περίπτωση. Αυτό μας αποδεικνύει ότι το ντοκιμαντέρ δεν είναι ξεκομμένο, αλλά παρακολουθεί την ιστορική εξέλιξη της κινηματογραφικής παραγωγής. Προς το παρόν θα σταθούμε στο ότι το ντοκιμαντέρ έχει ένα άξονα: στην μια άκρη του είναι τα αφηγηματικά ντοκιμαντέρ και στην άλλη τα μη αφηγηματικά. Στην ενδιάμεση περιοχή βρίσκεται το αμάλγαμα των δύο διαφορετικών παραγωγών.

Όμως σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει, σ'αυτό το σημείο να κάνουμε την διάκριση μυθοπλαστικού ντοκιμαντέρ (fiction) και καθαρά αφηγηματικού, με την έννοια του ρεπορτάζ. Αφηγηματικά ντοκιμαντέρ είναι αυτά του Φλάερτν ο οποίος ήταν ένας ποιητής της κάμερας, ένας ελλάσων ποιητής, που έδειχνε τις χαρές και τα δράματα των ανθρώπων αλλά πάντα επιφανειακά, θαυμάσιες φωτογραφίες και τέλεια τεχνική που δεν θα εμψύχισαν ποτέ ψυχή σε κάποια ιστορία που την στερείται⁽²⁾.

Στο μη αφηγηματικό ντοκιμαντέρ θα ξεχωρίσουμε από την αρχή τον Βερτόφ και το κίνημά του, που κάνει πράξη τις φουτουριστικές διακηρύξεις για τον κινηματογράφο, όπως εκφράστηκαν στο Μανιφέστο του 1916. Ο κινηματογράφος πρέπει να είναι "ελεύθερος από τις παραδόσεις, να είναι ουσιαστικά οπτικός, να αποσπαστεί από την πραγματικότητα, το όμορφο και το σοβαρό, πρέπει να γίνει άσχημος, εκφραστικός, συνθετικός, δυναμικός, ελεύθερος από τις λέξεις, να φτάσει την πολλαπλή εκφραστικότητα"⁽³⁾. Ανάμεσα στα δύο αυτά είδη θα διακρίνουμε χιλιάδες συνδυασμούς που θα μας δώσουν περισσότερο ή λιγότερο ενδιαφέροντα ντοκιμαντέρ. Κατά τον Κρακαυέρ⁽⁴⁾ η μέριμνα του κινηματογραφιστή για την απροκάλυπτη περιγραφή (που αναπόφευκτα συνεπάγεται την άμεση φωτογράφιση) μπορεί να υποχρεώνει στην εσωτερική ανάγκη του να απεικονίσει την πραγματικότητα στο φως των απόψεων και των οραματισμών του. Όσο η φαντασία διεγείρεται από τα συγκεκριμένα αντικείμενα, η ταινία του πραγματώνει, στις περισσότερες περιπτώσεις τις δυνατότητες του κινηματογράφου. Έτσι οι πιστές αναπαραγωγές της παραγματικότητας αντικαθίστανται από οπτικές διεισδύσεις ή ερμηνείες του ορατού κόσμου. Ενώ, όταν το οπτικό στοιχείο είναι η κύρια πηγή των μηνυμάτων που μεταδίδονται, τότε αυτό που έχει σημασία είναι η ειλικρίνεια και ακριβώς ο χαρακτήρας των εικόνων ως στιγμιότυπων τις κάνει να φαίνονται αυθεντικά ντοκουμέντα.

Που όμως το ντοκιμαντέρ λαμβάνει την μορφή της πολιτικής ταινίας; Η κάθε κινηματογραφική παραγωγή, και το ντοκιμαντέρ συναντούν δύο φορές την πολιτική: Πριν να εκτελεσθεί η παραγωγή και μετά την εκτέλεσή της, στην

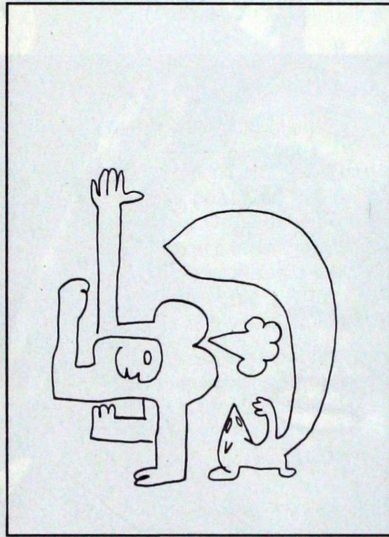
θέαση. Πριν να εκτελεσθεί η παραγωγή, το ντοκιμαντέρ, σαν ιδέα και σχέδιο παραγωγής περνά από ορισμένα στάδια πολιτικής διαδικασίας. Στο καπιταλιστικό σύστημα, αλλά και σε κάθε πολιτικό σύστημα που δεν εφαρμόζει την ισότητα στην κοινωνία και την απόλυτη ελευθερία, η διανοητική εργασία συνεπάγεται τον έλεγχο και την εφαρμογή μιας γνώσης και ενός λόγου (κατευθείαν επενδυμένων στην κυρίαρχη ιδεολογία ή καθιερωμένων με βάση τις κυρίαρχες ιδεολογικές μορφές) από τις οποίες αποκλείονται οι λαϊκές μάζες⁽⁵⁾. Όταν λέμε ότι αποκλείονται οι λαϊκές μάζες, εννοούμε ότι η ανάθεση των διανοητικών εργασιών γίνεται σχεδόν κατά παραγγελία σε άτομα που βρίσκονται στην νομικλατούρα του εν λόγω συστήματος και που είναι εύκολο να τα ελέγξει ο κρατικός μηχανισμός. Έτσι η διάνοηση όταν παίζει αυτόν τον αντιδραστικό ρόλο τότε είναι σύμβουλος των ηγεμόνων και πότε, ή ταυτόχρονα, επηρεάζει τις μάζες εκ των άνω, πάνω από τις δικές της οργανώσεις και διαμέσου των κρατικών μηχανισμών⁽⁶⁾. Και ο κινηματογράφος, το ντοκιμαντέρ εν προκειμένω, παίζει αυτόν τον ρόλο, σαν Μέσο Μαζικής Επικοινωνίας, παίζει δηλαδή τον ρόλο του μέσου που διακωλύει τον υπάρχοντα κοινωνικό καταμερισμό, όταν λειτουργεί όπως παραπάνω αναφέρθηκε.

Βλέπουμε λοιπόν ότι ο σχεδιασμός ενός ντοκιμαντέρ δεν είναι ποτέ τυχαίος. Η εξουσία ελέγχει την κάθε παραγωγή έτσι ώστε τα μηνύματα που θα περάσουν να μην λειτουργήσουν αρνητικά για το υπάρχον status quo. Αυτό το παρατηρούμε στις λεγόμενες δυτικές δημοκρατίες, όπως και στις χώρες του πρώην υπαρκτού σοσιαλισμού. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι αυτή είναι η πρώτη μορφή λογοκρισίας, που συναντάμε, στην κινηματογραφική παραγωγή. Ας μην ξεχνάμε ότι τα πρώτα ντοκιμαντέρ γυρίστηκαν μετά από παραγγελία της άρχουσας τάξης. Στη δεύτερη φάση, μετά την παραγωγή, παρατηρείται η δεύτερη μορφή λογοκρισίας, η άμεση λογοκρισία που γίνεται από κρατικές υπηρεσίες καθ'όλα νόμιμες, αφού το ίδιο το Κράτος φρόντισε να τις επενδύσει μ'ένα νομικό πλαίσιο. Θα θυμηθούμε τον κώδικα Χαίξη, στην Αμερική, και παρόμοια συστήματα σε άλλες χώρες. Έτσι κάθε κινηματογραφική παραγωγή περνάει δύο φορές από το φίλτρο της κρατικής λογοκρισίας πριν να γίνει ταινία για να την δει το κοινό.

ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Μια ταινία πότε είναι πολιτική; Πότε παίζει τον ρόλο του συντηρητικού της κυρίαρχης τάξης και πότε του καταλύτη της εξέγερσης που θα φέρει την ανατροπή αυτής της τάξης; Πότε δηλαδή ο κινηματογράφος γίνεται επαναστατικός; Ας κάνουμε μια πρώτη θεώρηση.

Ένα φιλμ είναι πολιτικό σε σχέση με την ιστορική στιγμή της εμφάνισής του. Η Ιστορία στην περίπτωση αυτή παίζει τον ρόλο της πολιτικής επανάγνωσης. Έτσι ένα πολιτικό φιλμ μπορεί να καταλήξει σε ιδεολογικό, όταν η πολιτική κατάσταση έχει εξελιχθεί στην κατεύθυνση που το φιλμ έδειχνε ή όταν με τον καιρό καταντήσει να επιβληθεί, να επισημοποιηθεί κατά κάποιο τρόπο. Αντίθετα ένα ιδεολογικό φιλμ μπορεί να αποδειχθεί πραγματικά πολιτικό, όταν ο ιστορικός εκ των υστέρων το χρησιμοποιήσει για να κρίνει μια δοσμένη περίοδο και την ιδεολογία που επικρατούσε τότε⁽⁷⁾. Το φιλμ λοιπόν καταναλώνεται και χάνει με τον καιρό την πολιτική ή ιδεολογική αξία του, ή την επαρκά, σύμφωνα με την διαλεκτική της πολιτισμικής αυτής λειτουργίας. Έτσι ένα φιλμ του Βερτόφ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΧΑΜΕΡΑ π.χ. δεν έχει παρά ιδεολογική χροιά στις μέρες μας. Αντίθετα το μοναδικό, ντοκιμαντέρ του Αϊζενστάιν I QUE VIVA MEXICO μπορεί να χαρακτηριστεί ακόμη πολιτικό, αφού οι κοινωνικές αυτές καταστάσεις που περιγράφονται σ'αυτό δεν έχουν α-



κόμη ανατραπεί. Αντίθετα τα ντοκιμαντέρ του Φλάεργου δεν είχαν ποτέ πολιτικό χαρακτήρα αφού η κοινωνική ανάλυση σ'αυτά ήταν ανύπαρκτη.

ΣΤΗΡΙΓΜΑ ΣΤΟ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑ

Το ντοκιμαντέρ καταναλώνεται πολύ λίγο στις κινηματογραφικές αίθουσες. Κυρίως μπορεί να το δει κανείς σε κινηματογραφικές λέσχες ή στην τηλεόραση. Η θέαση του στις κινηματογραφικές λέσχες μπορεί να δίνει την ψευδαίσθηση ότι είναι πρωτοποριακό καλλιτεχνικό είδος, πράγμα που δεν συμβαίνει πάντα όπως δείξαμε, οδηγώντας τον θεατή σε λάθος δρόμο και δίνοντας την εντύπωση ενός λαϊκισμού. Η

θέαση του στην τηλεόραση μπορεί αντίθετα να αποκινηματογραφοποιησει δημιουργώντας την εντύπωση στον θεατή ότι βλέπει τηλεόραση και όχι κινηματογράφο. Όταν κάποιος κάθεται μπροστά στην οθόνη έχουμε την παραγωγή μιας νέας εμπειρίας το αρχικό τυχαίο όπως το ονόμασε ο Κοέν Σεάτ⁽⁸⁾. Βρίσκεται μπροστά σε μια λευκή επιφάνεια και τη στιγμή που τα φώτα σβήνουν, έχει όλες τις δυνάμεις του σε επιφυλακή, περιμένοντας κάτι που δεν ξέρει ακόμη τι είναι, το οποίο επιθυμείται και αποκατά αξία από την δική του ένταση. Από τη στιγμή που διαγράφεται η εικόνα και εξελίσσεται ο λόγος υπάρχουν διάφορες δυνατότητες ψυχολογικής εμπλοκής, που κυμαίνονται από την πιο ολοκληρωτική κριτική αποξένωση, στην κριτική θεώρηση της πρόσληψης, στην απροσδόκητη εγκατάλειψη σε μια ανεύθυνη διαφυγή μέχρι τη συμμετοχή, τη σαγήνη, την κανονική ύπωση. Στην τηλεόραση αυτά τα ψυχολογικά φαινόμενα εντείνονται. Ας θυμηθούμε τις βιαίες αντιδράσεις του κοινού που είδε την εκπομπή Τα παιδιά της Μήδειας, του Vladimiro Cajoli. Έτσι το μήνυμα περνάει όπως προβλέπεται, δηλαδή μπαίνει στο μυαλό του ακροατή και δημιουργεί αντανάκλαστικά, που κανονικά πρέπει να έχουν προβλεφθεί, και που έχουν σχεδιασθεί έτσι για να στηρίξουν κάποιο ιδεολογικό οικοδόμημα, που όπως προαναφέραμε διατηρεί το status quo. Το ντοκιμαντέρ καταναλώνεται κατά το πλείστον έτσι.

Δεν είναι λοιπόν τυχαίο γιατί τα σύγχρονα ντοκιμαντέρ, με ελάχιστες εξαιρέσεις, λειτουργούν έτσι, αφού δεν έχουν ψυχή, περιγράφουν, δεν αναλύουν, δεν είναι το επαναστατικό είδος που ήταν κάποτε. Ο κινηματογράφος αυτή η πελώρια παγίδα από σκατά, έγραφε το σύνθημα σ'ένα τοίχο του Καρπε Λατέν. Και αν κάποιος θα την καθαρίσει, αυτό θα είναι ο λαός. Αυτό το κείμενο φιλοδοξεί να προβληματίσει για τον ρόλο του ντοκιμαντέρ και όχι να δείξει λύσεις, πράγμα που θα ήταν λάθος γιατί θα έκρυβε μέσα του ένα άκρως ιδεαλισμό. Ορισμένα κείμενα που θα ακολουθήσουν θα κάνουν πιο φανερό τον πολιτικό ρόλο του ντοκιμαντέρ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

1. Το ντοκιμαντέρ, Ζωρζ Σαντούλ, σ. 27, εκδόσεις Αιγόκερως 1985.
2. Ο σουρεαλισμός στον κινηματογράφο, Άδωνις Κύρου, σ. 50, εκδόσεις Κάλβος 1976.
3. Ο φουτουρισμός, ο κινηματογράφος και ο Μαγιακόφσκι, σ. 10, εκδόσεις Αιγόκερως.
4. Θεωρία του κινηματογράφου, Siegfried Kraeuer, σ. 294-295, εκδόσεις Κάλβος 1983.
5. Το Κράτος, η Εξουσία, ο Σοσιαλισμός, Νίκος Πουλαντζάς, σ. 79, εκδόσεις Θεμέλιο 1978.6. ο.π., σ. 87.
6. Κινηματογράφος και πολιτική, Christian Zimner, σ. 291, εκδόσεις Εξάντας 1976.
8. Κήνησρες και θεράποντες, Ουμπέρτο Έκο, σ. 409, εκδόσεις Γνώση 1989.

ΝΑ ΞΥΠΝΑΜΕ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΣΦΡΑΓΙΣΜΕΝΑ ΜΕΣΑ ΜΑΣ

Ο Γιάννης Φραγκούλης συζητά με τον Μενέλαο Καραμαγκιώλη

Με τον Μενέλαο Καραμαγκιώλη, σκηνοθέτη του ντοκιμαντέρ ROM, συζητήσαμε για το χαρακτήρα που θα έπρεπε να έχουν τα ντοκιμαντέρ για να λειτουργούν σαν αφορμή συνειδητοποίησης του κοινού των προβλημάτων που βιώνει, για τον ακαδημαϊκό και λαϊκίστικο χαρακτήρα που έχουν πολλές φορές τα ντοκιμαντέρ, για το πότε το ντοκιμαντέρ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πολιτική ταινία, για την σύζευξη ντοκιμαντέρ και ταινία μυθοπλασίας, για την καινούργιά του ταινία που ετοιμάζει.

α.Κ. Πριν από το ROM είχας κάνει άλλα ντοκιμαντέρ;

Μ.Κ. Είχα κάνει άλλα τέσσερα ντοκιμαντέρ. Τα τρία ήταν μικρού μήκους της Ε.Ρ.Τ., το ένα ήταν Ο ΑΛΦΕΙΟΣ, το άλλο λεγόταν ΧΑΙΡΕ ΜΑΡΙΑ και το άλλο Ο ΚΟΛΟΣΣΟΣ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ.

α.Κ. Αυτά ήταν εθνογραφικά;

Μ.Κ. Όχι ακριβώς. Είχαν όλα ένα σενάριο, δηλαδή για τον ΑΛΦΕΙΟ υπήρχε μια φήμη, ένας αρχαίος θεός που ερωτεύτηκε μια θεά η οποία δεν ανταποκρίθηκε, η οποία πήγε στη Σικελία και αυτός έγινε ποτάμι που περνά κάτω από το Ιόνιο και πάει στην Σικελία. Φτιάξαμε ένα σενάριο, ένα παιδάκι που παίζει μπάλα, του πέφτει η μπάλα στο ποτάμι, την βλέπουμε σε διάφορα μέρη του ποταμού, κάποια στιγμή χώνεται στο Ιόνιο και ελπίζουμε να φτάσει στην Σικελία. Όλα αυτά είχαν μια αντίστιξη παρελθόντος-παρόντος. Ο Κολοσσός της Ρόδου είναι κάτι που δεν ξέρουμε ούτε πως, ούτε που υπήρξε. Αυτό που μοιάζει εθνογραφικό ήταν μια αφορμή για να ψάξουμε το σήμερα, αυτό τον χώρο.

Αυτά τα θέματα, τα ιστορικά, μπορείς να τα δεις ενημερωτικά, αλλά και σαν ένα έναυσμα να ανακαλύψεις το

πλέγμα των σημερινών σχέσεων, την πραγματικότητα την σημερινή. Μετά είχα κάνει ένα τέταρτο μεγάλο μήκους με θέμα τα βιομηχανικά κτίρια στη Λέσβο, τέλη 19ου, αρχές 20ου αιώνα, το ΕΛΛΙΑΣ ΑΙΓΛΗ.

α.Κ. Και το ROM που διαπραγματεύεται τα προβλήματα των τσιγγάνων, την ζωή τους.

Μ.Κ. Δεν είναι τα προβλήματα. Το ROM ήταν μια ανάγκη να ειπωθεί κάτι για τους τσιγγάνους. Οι τσιγγάνοι είναι ένα απαραίτητο συστατικό του κοινωνικού βίου στην Ελλάδα που έχει αγνοηθεί κινηματογραφικά. Παίζουν ρόλο μόνο

κάποιες λύσεις για τα προβλήματα των τσιγγάνων που εντόπιζε;

Μ.Κ. Όχι. Θα ήταν ανόητο να κάνει κάτι τέτοιο. Οι λύσεις δρομολογούνται από μόνες τους ή από τους άμεσα ενδιαφερομένους και την καθημερινή ζωή τους. Δηλαδή αυτοί οι άνθρωποι που κατάφεραν και ζουν εννιά αιώνες εκτός πάτριου εδάφους, διατηρώντας την γλώσσα τους, την εθνική τους ιδιαιτερότητα, αρχίζουν και τα χάνουν στα τέλη του 20ου αιώνα. Το πιο πιθανό είναι να μεταφερθούν εκτός κοινωνίας, στους πένητες, όπου δεν θα έχουν πλέον φυλετικές ιδιαιτερότητες. Στα τέλη του 20ου αιώνα οι τσιγγάνοι ενσωματώνονται με μας, πολλοί τρέπονται να

πουν ότι είναι τσιγγάνοι, μακιγιάρουν το χρώμα τους, η ταινία λοιπόν δεν θα μπορούσε να βγάλει κάποιες λύσεις, είδε τις πιθανότητες, ψέλισε μήπως αυτοί οι άνθρωποι που άντεξαν εννιά αιώνες και πού έχουν μια πολύ ειδική σχέση με την φυλετική τους ιδιαιτερότητα, μήπως την διατηρήσουν κότντρα σε όλες τις προφητείες και τις δυσοιωνες προβλέψεις.

ΖΩΝΤΑΝΗ ΤΑΙΝΙΑ

α.Κ. Πριν να γυριστεί το ντοκιμαντέρ είχας έλθει σε συνεννόηση με τους τσιγγάνους για να κάνεις μια διερεύνηση,

ποιά είναι τα προβλήματά τους, για να γυρίσεις την ταινία;

Μ.Κ. Η ομάδα που γύρισε την ταινία έζησε μαζί τους ένα μεγάλο χρόνο έρευνας και συμβίωσης για να μπορέσει, ειςχωρώντας με την αδιάκριτη κινηματογραφική μηχανή στους χώρους τους να τους κάνει να μην στηθούν στον φακό, αλλά να αφήσουν να κυλήσει η ζωή τους φυσιολογικά. Βέβαια, επειδή ο φακός εξασκεί μια πολύ ειδική γοητεία και έλξη, στηθήκαν κάποιες στιγμές και αυτό το χρησιμοποιήσαμε σαν εφέ της ταινίας.



Από την ταινία ROM

κομπάρσων, δεν ήταν ποτέ πρωταγωνιστές. Ήταν μια ταινία που έγιναν πρωταγωνιστές

α.Κ. Από την ταινία προέκυπταν τα προβλήματα των τσιγγάνων...

Μ.Κ. ...είπαμε τα πάντα. Τι είναι τσιγγάνοι, και από που έρχονται, τι ρόλο παίζουν στην Ελλάδα, πως ζουν στην Ελλάδα και πως μοιάζει να είναι το μέλλον τους. Προσπάθησε να αναχνεύσει όλο αυτό το πράγμα: από το παραμυθένιο παρελθόν έως το αμελικτο σήμερα που ζουν.

α.Κ. Από το ντοκιμαντέρ έβγαιναν

Στα γυρίσματα όμως ανατράπηκαν όλα τα σεναριακά σχήματα που είχαμε προετοιμάσει. Πήραν την ταινία και την έκαναν δική τους. Το ντοκιμαντέρ έγινε σαν τη ζωή τους. Οι τσιγγάνοι έχουν μια ιδιαιτερότητα, ζουν στο μεταίχμιό ενός σκληρού ρεαλισμού και ενός ανεξάντλητου παραμυθιού, κάθε τόσο το ένα μπαίνει μέσα στο άλλο και έτσι δεν ξέρεις ποιο είναι το ψέμμα και ποιά η αλήθεια και έτσι σώζονται

και δραπετεύουν αυτοί οι άνθρωποι. Η φαντασία καλύπτει κάποιες ανάγκες. Όλα αυτά όμως κουβαλούν και τον κίνδυνο που θα είχε και η ταινία: τον κίνδυνο της ωραιοποίησης, πολλοί μάλιστα της το έψεξαν. Όλο αυτό το σχήμα δεν αναιρεί τη σκληρή ζωή που ζούνε, ούτε λέει ότι καλά ζούνε: παρατήστε τους. Η ταινία τους παρακολουθούσε, μαγεύοταν, αλλά από την άλλη έβλεπε ότι ήταν ξυπόλητοι, το πόσο δύσκολο είναι να ζουν πλάι στους νεοέλληνες, κατέγραφε τις διακρίσεις. **α.Κ.** Μετά το τέλος της ταινίας παρατήρησε ποιές ήταν οι αντιδράσεις του κοινού και των κριτικών;

Μ.Κ. Οι επιδράσεις ήταν πολλαπλές. Υπήρξαν άνθρωποι που λάτρευαν την ταινία, που είδαν με άλλο μάτι τους τσιγγάνους, άλλοι που θεώρησαν ότι προδίδει τους τσιγγάνους. Γενικά νομίζω ότι η ταινία αυτή μας έκανε πιο οικείο το ζήτημα των τσιγγάνων. Υπάρχουν πολλά υπόγεια ρεύματα που μπορεί να δραστηριοποιηθούν, αλλά επειδή ακριβώς είναι υπόγεια, παρασηνιακά, με λαθραίες διόδους, αν τα ονομάσεις τα διαλύεις.

α.Κ. Αλλά για πρώτη φορά οι τσιγγάνοι ήρθαν στο προσκήνιο λίγο πιο σοβαρά.

Μ.Κ. Ακριβώς. Είναι η πρώτη ταινία-ντοκιμαντέρ που τους είδε πρωταγωνιστές και όχι κομπάρσους. Είχε λοιπόν την υποχρέωση να μιλήσει και για την ιστορία τους. Αλλά και να καταγράψει το αμειλικτο παρόν τους.

α.Κ. Κι έδωσε έτσι στο θέμα μια πολιτικό-κοινωνική διάσταση;

Μ.Κ. Η ταινία, όπως κάθε ταινία, δεν έχει από μόνη της κάποιες καθαρά πολιτικές φιλοδοξίες και σκοπούς. Το θέμα είναι να δίνει εναύσματα και ερεθίσματα ώστε ο θεατής να σχηματίζει αντίστοιχη γνώμη για ότι πραγματεύεται η ταινία. Ουσιαστικά μια ταινία ανοίγει ένα διάλογο. Άλλο να έχει κάποια κοινωνικά-πολιτικά

αποτελέσματα, στο τέλος, όταν προβάλλεται.

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ

α.Κ. Η ταινία πήγε και στα Φεστιβάλ, τι υποδοχή της έκανε το κοινό; **Μ.Κ.** Εκτός από το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, όπου έχει πάρει κάποια βραβεία, έχει πάει στο Φεστιβάλ του Μπωμπού, στο Παρίσι, του Σαν Σεμπαστιάν, του Άμστερνταμ, σε κά-



Από την ταινία POM

ποια φεστιβάλ στην Αμερική, σε Αιγυπτιακό, σε Ινδικό Φεστιβάλ. Το κοινό την δέχτηκε ενθουσιωδώς. Οι δικοί μας τσιγγάνοι διατηρούν κάποιες διατερότητες και εμφανισιακές και στους κωδικούς τους, που οι δικοί τους τις έχουν χάσει, γιατί έχουν ενσωματωθεί στον κοινωνικό περίγυρο.

α.Κ. Πιστεύεις ότι το ντοκιμαντέρ είναι ένα κινηματογραφικό είδος που λειτουργεί εκπαιδευτικά ή προπαγανδιστικά;

Μ.Κ. Θα μπορούσε να λειτουργεί και εκπαιδευτικά και προπαγανδιστικά στον βαθμό που λειτουργούν έτσι όλες οι ταινίες. Μια αποτυπωμένη πραγματικότητα και μονταρισμένη με την μουσική τον λόγο κ.λ.π. λειτουργεί έτσι, αλλά δεν θα πρέπει να λειτουργεί μόνο μ'αυτό τον τρόπο. Ο πρώτος της στόχος πρέπει να είναι η ανασύνθεση μιας πραγματικότητας, δηλαδή ούτε ωραιοποιημένη, ούτε παραποιημένη και αυτό είναι πολύ βασικό. Το ντοκιμαντέρ αποτυπώνει μια παραγωγικότητα που αδυνατούμε να συλλάβουμε γιατί δεν έχουμε χιλιάδες αισθητήρια ανοιχτά γύρω γύρω και την ξαναδείχνει μ'ένα τρόπο ενδιαφέροντα στην οθόνη. Πολλές φορές μας δείχνει μια πραγματικότητα που γνωρίζουμε πάρα πολύ καλά, μας δείχνει ιδιαίτερες πτυχές της που είτε δεν έχουμε προσέξει, είτε είναι κρυμμένες, είτε αδιαφορούμε γι'αυτές, είτε δεν τολμάμε να τις αντικρύσουμε

κατάματα.

α.Κ. Δηλαδή, το βασικό είναι η ματιά που θα περάσει μέσα από τον δημιουργό, η πραγματικότητα φιλτραρισμένη άμα θέλεις.

Μ.Κ. Είναι μια ανασύνθεση του περιβάλλοντος. Όλη η ομάδα που δημιουργεί την ταινία παίζει ρόλο. Ο σκηνοθέτης, ο μοντέρ, ο φωτογράφος, ο μουσικός, όλοι αυτοί οφείλουν να ενσωματωθούν στο θέμα, και όχι να ενσωματώσουν το θέμα στα δικά τους δεδομένα. Στο αποτέλεσμα, στην οθόνη διαφαίνεται και η κοινωνική πραγματικότητα της συγκεκριμένης εποχής. Μόνο έτσι μπορούμε να πούμε ότι το ντοκιμαντέρ είναι πολιτική ταινία. Αν καταφέρει να αποδώσει την εποχή μ'ένα τρόπο εύστοχο, αποκτά μια διαχρονικότητα, σαν ντοκουμέντο και σαν εφαρμογή καινούργιων εκφραστικών μεθόδων. Γι'αυτό οι ταινίες που έχουν σαν πρώτο στόχο και μόνο τον πολιτικό, προπαγανδιστικό σκοπό, περιθωριοποιούνται.

α.Κ. Νομίζω ότι αυτός είναι ο βασικός εκπαιδευτικός τρόπος του ντοκιμαντέρ, να προβάλλει, δηλαδή, μ'ένα ωραίο τρόπο τα θέματα, να περνάει τα μηνύματά του, έτσι ώστε να το βλέπουν στο διηγενές με τον ίδιο τρόπο και να ενημερώνει για το τι έγινε τότε.

Μ.Κ. Εμένα με στεναχωρούν πολύ οι λέξεις εκπαιδευτικός, προπαγανδιστικός, πολιτικός, αλλά αυτό που λες είναι ο στόχος: να αναπαραγάγεις στο διηγενές μια πραγματικότητα που δεν θα έχουν προλάβει να την δουν και η οποία θα καταφέρει να τους συγκινήσει, δεν θα έχει μόνο γραφική και φολκλορική διάσταση, αλλά θα είναι ζωντανή, έτσι κι αν παρήλθε. Τώρα βέβαια είναι παρακινδυνευμένο να μιλάς για το διηγενές μ'ένα υλικό που έχει όπως όλα τα πράγματα ημερομηνία λήξης και αντακταστρέφεται. Μιλώ για το φίμ.

Η ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΟΣ

α.Κ. Το ROM είχε, πιστεύω, επηρεαστεί στο μοντάζ από το ιδεολογικό μοντάζ του Αϊξενστάιν που μιλάγε στην ψυχή του θεατή. Πιστεύεις ότι χρησιμοποιώντας τις μεθόδους της ρωσικής σχολής, μπορεί να φτιάξεις ένα ντοκιμαντέρ που να κρατήσει περισσότερο χρόνο απ'τί τ'άλλα;

Μ.Κ. Οι νόμοι του Αϊξενστάιν είναι κλασικοί, αξεπέραστοι. Αλλά δεν υπάρχουν κανόνες σ'αυτά. Συνήθως κανείς χρησιμοποιεί τις μεθόδους που του επιβάλλει το ίδιο το θέμα. Η διάρκεια του αποτελέσματος μέσα στο χρόνο είναι κάτι που ξεφεύγει από τα χέρια μας και που οφείλεται σε πολύ

ειδικές συνθήκες. Όλων η φιλοδοξία μας είναι η διάρκεια, αλλά και η λειτουργικότητα συγχρονικά, την στιγμή που γίνεται. Αυτό είναι κάτι που δεν μπορώ να το απαντήσω, θα μπορούσα να στο απαντήσω σαν θεατής ένα αιώνα μετά. Αυτό που με χαροποιεί είναι ότι το ROM έχει αυτονομηθεί από εμένα, λίγο συνδέουν το όνομά μου με την ταινία. Ο σκηνοθέτης από την στιγμή που τελειώνει μια ταινία είναι δούλος της επόμενης που θα φτιάξει.

α.Κ. Τώρα ετοιμάζεις μια καινούργια ταινία. Πάνω σε ποιά θέμα θα είναι αυτή;

Μ.Κ. Είναι μια ερωτική ταινία. Ο στόχος αυτής της ταινίας είναι να μιλήσουμε για το πολύ οριακό σημείο που βρίσκεται η νεοελληνική πραγματικότητα, αλλά μέσα από μια ερωτική ιστορία, μ'ένα τρόπο λίγο θρίλερ, λίγο φιλμ νουάρ. Είναι μια ταινία όπου διεκδικούμε το παρόν μας, και επειδή η κορύφωση ενός έρωτα είναι η αφορμή να ξεσπάσει και η όποια σχέση μας με τη ζωή, βρισκόμαστε μπροστά στην κορύφωση ενός έρωτα.

α.Κ. Οι πρωταγωνιστές βρίσκονται μπρος σ'ένα σταυροδρόμι...

Μ.Κ. ...οι πρωταγωνιστές βιώνουν μια σχέση. Είναι ένα τρίο όπου βιώνεται μια ερωτική σχέση που έφτασε στα όριά της.

α.Κ. Είχες πει προηγουμένως ότι βλέπεις μέσα σ'αυτή την ταινία ένα ντοκιμαντεριστικό χαρακτήρα.

Μ.Κ. Όλες οι ταινίες έχουν μέσα τους ένα ντοκιμαντέρ.

α.Κ. Σαν αναφορά;

Μ.Κ. Όχι μόνο. Πέρα από τα πολύ απλά ντοκιμαντέρ που επιμένουν να μας πουν τι είναι αυτό, αλλά και οι ειδήσεις με τα χιλιάδες ντοκιμαντεράκια που έχουν καλύψει αυτή την πλευρά, υπάρχει και μια άλλη πτυχή του ντοκιμαντέρ που πληροφορείς κάποια πράγματα μέσα από φξιόν ιστορίες με πιο υπόγειους τρόπους, δηλαδή μέσα από μια ενδιαφέρουσα ιστορία μυθοπλασίας βλέπεις και τον περίγυρο και τα αίτια, αλλά όχι δασκαλιστικά, διδακτικά, αλλά τα εισπράττεις μέσα από τις διάφορες εκφράσεις της ιστορίας που έχεις μπροστά σου. **α.Κ.** Μ'ένα πιο προσοιτό τρόπο, δηλαδή.

Μ.Κ. Ναι, συνήθως το αφομοιώνει καλύτερα ο θεατής και τα εισπράττει και πιο πειστικά. Όπως και κάθε τι που διδάσκεται μ'ένα τρόπο κλασικό είναι κουραστικό, αλλά με παραδείγματα το αφομοιώνουμε πιο γρήγορα. Με αυτή την έννοια κάθε ταινία κρύβει ένα ντοκιμαντέρ μέσα της.

α.Κ. Η ταινία προβληματίζει τον θεατή για την κατάσταση όπου ζει, για τα προβλήματά του;

Μ.Κ. Φιλοδοξία είναι να ταυτιστεί ο αποδέκτης, ο θεατής με αυτό που βλέπει, έτσι ώστε να το παρακολουθήσει με περισσότερο ενδιαφέρον. Το θέμα είναι να μην τον ταυτίσεις με λαϊκίστικες πρακτικές και



Από την ταινία ROM

μικροκοιλία, ούτε να τον κολακέψεις, το θέμα είναι να μπει μέσα στην ταινία από την αρχή της. Αν ήταν δυνατό όπως στη ταινία του Γούντνυ Άλλεν να περνάει μέσα στην οθόνη και να ξαναβγαίνει όποτε θέλει από αυτή και να ξανακάθεται στην αίθουσα προβολής. Αυτό όποτε επιτυγχάνεται έχει καταπληκτικά αποτελέσματα. Αλλά δεν πρέπει να γαργαλάς τα ταπεινά ένστικτα του θεατή, πρέπει και να του ξυπνάς και πράγματα σφραγισμένα, κλειστά και ξεχασμένα πολλές φορές.

α.Κ. Εννοείς το γαργάλημα που γίνεται στα σήριαλς;

Μ.Κ. Εγώ θα έλεγα για το γαργάλημα που κάνουν οι σαπουνόπερες, που ξυπνάνε το μικροαστικό που κρύβει ο καθένας μέσα του, ή σε κάποιες ταινίες βίας που ξυπνάνε κάποια βίαια αποθωμένα μας. Νομίζω ότι μια ταινία πρέπει να καταφέρνει να ξυπνήσει κοιμισμένες αισθήσεις που η καθημερινότητα μας κάνει να περιθωριοποιήσουμε. Να ξυπνάει ένας εαυτός μας που πολλές φορές ή τον έχουμε βάλει στην πάντα λόγω χιλιάδων προβλημάτων, είτε δεν έχει χώρο και χρόνο να κινηθεί. Το σινεμά είναι καλό να λειτουργεί σαν εφελητήριο για να ανακαλύπτουμε το μέτρο των δυνατοτήτων μας. Αλλά το θέμα είναι επίσης μια ταινία να μην περιφρονεί τον θεατή και να μην τον αναγκάζει ή να φύγει ή να την αποδεχτεί άκριτα.

ΛΑΙΚΙΣΜΟΣ Ή ΑΚΑΔΗΜΑΙΣΜΟΣ;

α.Κ. Πρέπει να σεβεται τον θεατή δηλαδή.

Μ.Κ. Να τον σεβεται. Όμως και εδώ υπάρχει ένας κίνδυνος να υποπέσει στον λαϊκισμό. Δεν είναι τυχαίο ότι ο θεατής και στην μια περίπτωση και στην άλλη την φτύνει την ταινία που αν δεν τον περιφρονεί τον κολακεύει.

α.Κ. Αυτό υπάρχει πολύ έντονο στα

ντοκιμαντέρ. Μέσα από μια αναφορά να πέσει σε μια λαϊκίστικη πρακτική.

Μ.Κ. Παλιά τα ντοκιμαντέρ υπέφεραν από τον ακαδημαϊσμό. Τώρα τελευταία με κάποιες περιεργες εκπομπές της τηλεόρασης, υποφέρουν από τον λαϊκισμό και την αδιακρισία του φακού που εισβάλλει σε κάθε χώρο, στην προσωπική ζωή. Αυτές όμως είναι απεγνωσμένες προσπάθειες ορισμένων ανθρώπων να κάνουν ντοκιμαντέρ, κολακεύουν κάποια ταπεινά ένστικτα και μοιραία δεν θα έχουν διάρκεια. Τα ντοκιμαντέρ που δεν έχουν ακαδημαϊκό χαρακτήρα και που δεν πάσχουν από χρόνο και πολύ μεγάλη απήχηση σχετικά με τα κακά παραδείγματα που μιλήσαμε πριν, τα οποία έχουν μια απήχηση για εκείνη την ώρα και μετά δεν τα θυμάται κανείς.

α.Κ. Ο φακός όμως μερικές φορές πρέπει να εισέλθει αδιάκριτα σε κάποιον ιδιωτικό χώρο;

Μ.Κ. Το τι θα πει ιδιωτικός χώρος είναι ένα μεγάλο θέμα και το αν μπει ο φακός ή όχι κρίνεται κατά περίπτωση. Μια ταινία για τους τσιγγάνους που μπαίνει στο τσαντήρι τους, στην κρεβατοκάμαρά τους το ίδιο αδιάκριτη μπορεί να είναι. Αλλά εδώ κρίνεται ποιός είναι ο τρόπος που έγινε αυτό, ποιά είναι η σχέση του φακού με αυτούς τους ανθρώπους, ποιο το αποτέλεσμα, και πως παρουσιάζεται στον θεατή. Αλλά υπάρχουν και ιδιωτικοί χώροι που πρέπει να παραβιαστούν όταν έχουν κάτι το δυσάρεστο. Αν το αποτυπώσεις μπορεί κάποιος, που θα το δει, να σωθεί, να ενεργοποιηθεί μιλώ για το ντοκιμαντέρ καταγγελία, όπως το ντοκιμαντέρ για τα ναρκωτικά ή για την αρχαιοκαπηλία. Αλλά ας γίνει και λίγο κοινή συνείδηση ο αποτροπιασμός για τους αδιάκριτους φακούς που δεν σεβονται πένθη, αρρώστιες, και κάθε είδους προσωπικές στιγμές.

Ο ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ

Το απόσπασμα αυτό από το κείμενο του Φλάεργου περιγράφει τις επιδράσεις που είχε η προβολή μέρους της ταινίας ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ στους ιθαγενείς.

Μ'όση πύχη θα μπορούσα νάχω, η πρώτη ταινία που ήθελα να γυρίσω ήταν το κυνήγι του θαλάσσιου ίππου. Απ'το Νανούκ, είχα ακούσει για το νησί των θαλάσσιων ίππων, πούναι ένα μικρό νησάκι ανοικτά στη θάλασσα, απρόσιτο στους εσκιμώους κατά την περίοδο που παγώνει η επιφάνεια μια και είναι αρκετά μακριά, ώστε να μην φαίνεται από την στεριά.

Όταν όμως αποφάσισα να κάνω το ταξίδι όλη η περιοχή ενδιαφέρθηκε. Ξεκινήσαμε με μια βάρκα ανοικτής θαλάσσης 25 ποδιών εφοδιασμένη μ'ένα πανί τύπου λεγκ-ο-μούντν. Φτάσαμε τελικά στο νησί μια μέρα κατά το βραδάκι κι αράξαμε πάνω σε μια χαμηλή απλωσιά από συμπαγή βράχο και αγκωνάρια. Είχαμε αποφασίσει να πάμε για ύπνο, όταν ξαφνικά από τον Νανούκ ξέφυγε η κραυγή ιβούικ, ιβούικ, τότε η φωνή μιας αγέλης θαλάσσιων ίππων αντήχησε στον αέρα σαν απάντηση. Τις επόμενες δύο μέρες κάναμε ταξίδια πριν τους βρούμε τελικά, μια αγέλη από είκοσι, να κοιμούνται χωμένοι μες στην άμμο της ακτής. Πίσω από μια μικρή έξαρση του εδάφους έσθησα τη μηχανή κι ο Νανούκ, αφού συναρμολόγησε το καμάκι του, άρχισε να σέρνεται

σιγά-σιγά πάνω στην ακτή. Όταν ο Νανούκ βρέθηκε σχεδόν ανάμεσα τους, διάλεξε το μεγαλύτερο αρσενικό, σήκωσε γρήγορα το καμάκι του και μ'όλη τη δύναμη το κάρφωσε πάνω του.

Γεμίσαμε το πλεούμενό μας με κρέας ίππου και φίλντισι. Ένα ευτυχισμένο πλήρωμα με πήγε στον σταθμό, όπου ο Νανούκ και οι φίλοι του καλωσορίστηκαν και δοξάστηκαν πολύ. Χωρίς να χάσω καιρό εμφάνισα και τύπωσα την ταινία. Εκείνη η πάλη με τον θαλάσσιο ίππο ήταν η πρώτη ταινία που έβλεπαν οι εσκιμώοι και στην γλώσσα του εμπορίου, ήταν ένα χτύπημα.

Το κοινό -που είχε γεμίσει ασφυκτικά την κουζίνα του σταθμού όπου έγινε η προβολή- ξέχασε τελείως πως εκείνο που έβλεπε ήταν μια ταινία. Γ'αυτούς ο ίππος ήταν αληθινός και ζωντανός. Οι ψιλές φωνές των γυναικών και των παιδιών ανακατεύονταν με τις κραυγές των αντρών, οι οποίες προειδοποιούσαν και συμβούλευαν τον Νανούκ και το πλήρωμά του καθώς η ταινία ξετυλιγόταν στην οθόνη. Η φήμη της ταινίας απλώθηκε σ'όλη την περιοχή. Κι'όλο τον χρόνο πούμενα εκεί κάθε οικογένεια που ερχόταν περιπλανημένη στον σταθμό με παρακαλούσε να της δείξω το Ιβούικ Αγκί.

Μετά από αυτό δεν χρειάστηκε πολύ και οι εσκιμώοι μου κατάλαβαν την πρακτική πλευρά του κινηματογράφου.

Γρήγορα εγκατέλειψαν την παλιά τους συμπεριφορά του γέλιου και της καλόκαρδης γελιοποίησης απέναντι στον Ανγκερκάκ, τον άσπρο αφέντη δηλαδή που ζητούσε να τους φωτογραφήσει, το κοινότερο πράγμα στον κόσμο! Από τότε ήταν όλοι μαζί μου. Όταν τον Δεκέμβριο το χιόνι άρχισε να απλώνεται βαρύτερα πάνω στη γη οι εσκιμώοι εγκατέλειψαν τις καλύβες τους από δέρματα φώκιας κι ένα χωριό από χιονένια ιγκλού ξεφύτρωσε γύρω από το χειμωνιάτικο μου πόστο. Με χοντρά τετράγωνα κομμάτια πάγου μου περίκλεισαν την μικρή μου καλύβα μέχρι την στέγη. Ήταν τόσο χοντρά το τείχος, πού μοιάζε με φρούριο. Η κουζίνα μου ήταν ο τόπος συναντήσεώς τους, πάνω στην σόμπα μου υπήρχε πάντα ένας κουβάς των πέντε γαλονιών με τσάι και στο βαρέλι υπήρχαν γαλέτες. Το μικρό μου γραμμόφωνο ήταν επίσης μια κοινή περιουσία. Ο Καρούζο, ο Φάρραο, ο Ρικάρντο Μάρτιν, ο Μαρκ Κόρμικ εκτελούσαν το καθήκον τους εναλλάξ με τον Χάρρυ Λώντερ, τον Άλ Τζόνσον και την ορχήστρα τζαζ Κίνγκ. Ο Καρούζο στον πρόλογο των Παλιάτσων με το τραγικό τέλος του, φαινόταν σε αυτούς ο πιο κωμικός δίσκος της σειράς. Τους έπιασαν τότε βροντερά γέλια, που κυλιούνταν στο πάτωμα.

ΡΟΜΠΕΡΤ ΦΛΑΕΡΤΥ

Μέσα από αυτά τα αποσπάσματα του άρθρου του Πουντόφκιν(1) δίνεται μια εικόνα για δύο είδη ντοκιμαντέρ: τα επίκαιρα και τα επιστημονικά ντοκιμαντέρ, δύο συγγενή είδη. Ο Πουντόφκιν μας δίνει μια ιδέα για το πως θα έπρεπε να γυριστούν για να είναι πιο αποτελεσματικά, κάνει όμως και υποδείξεις για το πως η προπαγάνδα μέσα από αυτά θα γίνει πιο αποτελεσματική.

Από τις ταινίες επικαιρών λείπει το στοιχείο της ανάλυσης. Το γυρισμά τους δεν έχει τη σαφήνεια που δίνει το μοντάζ στην καλλιτεχνική ταινία. Ένα κάρδο επικαίρων χρειάζεται πάντα επεξήγηση. Το μοντάζ της καλλιτεχνικής ταινίας είναι η οργάνωση του γυρισμένου υλικού με τέτοιο τρόπο που να συγκροτείται από τα γυρισμένα κομμάτια στην οθόνη η εικόνα ενός γεγονότος που στο σύνολό του δεν υπήρξε. Για πρώτη φορά έδειξε σωστά τα επίκαιρα η Ε. Σουμπ(2), επειδή το μοντάζ της, που συνίσταται σε μια σωστή επιλογή ακέραιων κομματιών, αποτελεί υπόδειγμα σωστού μοντάζ των επικαιρών.

Υπάρχουν στοιχεία που μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι το χωριό το ενδιαφέρει περισσότερο να βλέπει όχι τη δική του ζωή, αλλά την περισσότερο ξένη γι'αυτό ζωή της πόλης, με όλη την ποικιλία των σπουδαιότερων πολιτιστικών και οικονομικών τομέων της. Δείχνοντας στον αγρότη τη ζωή της πόλης και, με την ευκαιρία, την ανάπτυξη και την πρόοδο της εκβιομηχανισής μας, είναι σαν να τραβάμε το χωριό στη γενική οικονομική οικοδόμηση της χώρας. Το πραγματικό υλικό των ταινιών επικαιρών πρέπει να χρησιμοποιείται σαν βάση για την κατασκευή πολύ απλουστευμένων, διδακτικών ταινιών που να μπορούν όχι μόνο να ικανοποιήσουν την περιέργεια του θεατή του χωριού, αλλά και να τον σπρώχνουν στον σωστό δρόμο ανάπτυξης.

Την επιστημονική ταινία είτε την κάνουν τώρα με τις μεθόδους της καλλιτεχνικής, είτε (από φόβο μήπως υποκαταστήσουν το επιστημονικό πείραμα με τη σκηνοθεσία) τη γυρίζουν όπως

και τα επίκαιρα. Στην τελευταία περίπτωση ο θεατής τοποθετείται στη θέση ενός παρατηρητή που είναι καθηλωμένος σε μια μονάχα οπτική γωνία. Η κάμερα δεν παρακολουθεί την διαδοχή των διαφόρων στιγμών του επιστημονικού γεγονότος, χάνει την ικανότητα να αποτυπώνει τη λογική εξέλιξη του πειράματος. Στο γύρισμα με τη μέθοδο των επικαιρών χάνεται η δυνατότητα για μια διεξοδική, διαφωτιστική επίδειξη του γεγονότος. Είμαστε υποχρεωμένοι να δείχνουμε το πείραμα απλώς όπως γυρίστηκε στο σύνολό του, χωρίς μονταζική επεξεργασία. Και γι'αυτό χάνει, βέβαια, τη σαφήνιά του.

ΒΕΒΟΛΟΝΤ ΙΑΡΙΟΝΟΒΙΤΣ ΠΟΥΝΤΟΦΚΙΝ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Το κείμενο αυτό του Πουντόφκιν γράφτηκε στο περιοδικό "Σοβέτακος Κινο", 1927, τεύχος 8-9.
2. Εσθήρ Σουμπ (1894-1959), σκηνοθέτις ταινιών ντοκιμαντέρ. Ιδιαίτερα γνωστό είναι το έργο της Η ΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΔΥΝΑΣΤΕΙΑΣ ΤΩΝ ΡΟΜΑΝΟΦ.

ΤΑΙΝΙΕΣ ΕΠΙΚΑΙΡΩΝ

Ο Αντρέ Μπαζέν διερευνά τον χώρο του αναπαραστατικού ντοκιμαντέρ, με αφηρημένη μια ταινία θα κρίνει τον χαρακτήρα αυτών των ντοκιμαντέρ και τα αίτια της αποτυχίας τους.

Το αναπαραστατικό ντοκιμαντέρ πέθανε! Να δώσουμε ένα παράδειγμα a contrario, αφορά ένα αγγλικό φιλμ το SCOTT OF THE ANTARCTIC όπου αναπαριστούν την τραγωδία του πλοίαρχου Σκοτ, το 1911-1912. Η αποστολή του πλοίαρχου Σκοτ, σημαδεύει, ίσως την πρώτη -άτυχη- απόπειρα, σύγχρονης επιστημονικής περιπέτειας. Εκεί όπου ο Α-μούνδσεν πέτυχε, ο Σκοτ απέτυχε, επειδή θέλησε να εγκαταλείψει τις παραδοσιακές και εμπειρικές τεχνικές των πολικών ταξιδιών. Για πρώτη, επίσης, φορά, κατέστη γνωστή, μια σήμερα καθημερινή τακτική: το οργανικά προγραμματισμένο σε μια αποστολή, κινηματογραφικό ρεπορτάζ: το μέλος της αποστολής, ο οπερατέρ Πότινγκ, ο οποίος έτσι γύρισε το πρώτο φιλμ πολικών εξερευνησεων (τα χέρια του πάγωσαν στους -30* καθώς πάσχιζε να φορτώσει την κάμερα χωρίς γάντια). Ο Πότινγκ δεν είχε ακολουθήσει τον Σκοτ στην μακρά πορεία προς τον Πόλο, αλλά απ' την διαδρομή από το πλοίο, τις προτοιμασίες, τη ζωή στη βάση, την τελική εξόρμηση και το τραγικό τέλος της αποστολής, κατόρθωσε να δημοσιογήσει, μια συγκλονιστική μαρτυρία, ένα αρχέτυπο: το WITH CAPTAIN SCOTT IN THE NORTH POLE.

Παρά την συμπάθεια που μας εμπνέει η περηφάνεια των άγγλων για τον πλοίαρχο Σκοτ καθώς και η προσπάθειά τους να του α-

ΗΘΙΚΗ ΠΡΟΣΚΟΠΩΝ

ποδώσουν τις οφειλόμενες τιμές, είμαι υποχρεωμένος να ομολογήσω, ότι δεν είδα ίσως ποτέ ανιαρότερη ταινία απ' το SCOTT OF THE ANTARCTIC, έργο που θα πρέπει να κόστισε όσο και μια γνήσια πολιική εξερεύνηση. Τόσο πλούτος και μέσα κινητοποιήθηκαν για την τελειότερη δυνατή απόδοση και της ελάχιστης λεπτομέρειας, ενώ συγχρόνως παρακολούθουμε εν έτει '47-'48 αριστουργηματικό τεχνικό έργο. Αλλά κι η δουλειά του στούντιο δεν υπολείπεται διόλου σε τρυκάς, με τις τελειότερες χρήσεις μικρογραφίας και μιτασίον. Κι όλα αυτά γιατί; Για να μιμηθούν το αμίμητο. Για να αναπαραστήσουν αυτό που ζεις μια και μοναδική φορά: τον κίνδυνο, την περιπέτεια, τον θάνατο. Η ρίζα του κακού βρίσκεται στο σενάριο, εφόσον η άποψη που εκεί επικρατεί απέκλειε κάθε δυνατότητα επανόρθωσης. Η ζωή κι ο θάνατος του πλοίαρχου Σκοτ αναπαριστώνται με τον πλέον ακαδημαϊκό τρόπο. Αν δε το φιλμικό αυτό αποτέλεσμα κριθεί από τη φιλοσοφική σκοπιά, μας αποκαλύπτει μια ηθική προσκόπων, γαλουχημένων απ' το πνεύμα των "εθνικών ιδανικών". Η αποτυχία όμως δεν οφείλεται σ' αυτό, όσο στον τεχνικό της αναχρονισμό κι όπου χυλαίνει για δύο κυρίως λόγους: Ο πρώτος

αφορά το θέμα των γνώσεων του κοινού σχετικά με μια πολιτική εξερεύνηση, όπου μη λαμβάνοντας υπόψη ότι οι γνώσεις αυτές δεν ξεπερνούν το επίπεδο των ρεπορτάζ εφημερίδων, ραδιοφώνου, τηλεόρασης και κινηματογράφου, κατασκεύασαν ένα φιλμ, που απ' την προσληπτικότητα του θεατή του απέχει όσο ένα διάλωμα ανατοικών σπουδών απ' το ενδεικτικό του δημοτικού σχολείου.

Κατά δεύτερο και σημαντικότερο λόγο υστερεί σε σύγκριση με το αντικειμενικό κινηματογραφικό ρεπορτάζ που επικράτησε, κυρίως μεταπολεμικά και αποκατέστησε ότι ακριβώς προσδιδούμε απ' αυτό το είδος. Μ' όλη τη θεματική και ρομαντική του γοητεία, ο εξωτισμός έδωσε πλέον τη θέση του στη γυμνότητα της αίσθησης, όπου, ότι ακριβώς επικρατεί, επιβάλλεται να είναι: το γεγονός για το γεγονός.

ΑΝΤΡΕ ΜΠΑΖΕΝ



Αν η προπαγάνδα δυτικού τύπου γίνεται έτσι όπως ο Αντρέ Μπαζέν περιγράφει στο πιο πάνω κείμενο, στηριγμένη σε εθνικά ιδεώδη και άλλες διαχρονικές και παραδεικτικές αξίες, στον χώρο του πρώην υπαρκτού σοσιαλισμού τα πράγματα δεν είναι εντελώς διαφορετικά(1). Η προπαγάνδα φαίνεται είναι παγκόσμιο φαινόμενο, άλλο αν όλοι δεν την παραδέχονται...

Το ακροατήριο, με την αυστηρή σημασία της λέξης, δεν υπάρχει έξω από την σχέση του με την πηγή της πληροφόρησης, συμπειλαμβανομένης και της προπαγανδιστικής πληροφόρησης. Σαν ειδική κοινότητα ανθρώπων, το ακροατήριο σχηματίζεται γύρω από αυτή την πηγή και βρίσκεται σε ιδιαίτερες σχέσεις μ' αυτήν. Ο σχηματισμός του ακροατηρίου, είναι ένα από τα κυριότερα καθήκοντα της προπαγάνδας. Την ύπαρξή του ακροατηρίου, μπορούμε να την εξετάσουμε σαν μια ορισμένη επιτυχία, σαν αποτέλεσμα της οργάνωσης της προπαγανδιστικής διαδικασίας.

Ο άνθρωπος έχοντας συγκεκριμένη ανάγκη της μάς ή της άλλης πληροφόρησης, δείχνει ενδιαφέρον για το περιεχόμενο και την πηγή της. Ακριβώς η παρουσία των κοινών ενδιαφερόντων των διαφόρων ανθρώπων, αποτελεί τον αντικειμενικό όρο σχηματισμού του ακροατηρίου. Το ακροατήριο είναι μια προσωρινή κοινότητα των ανθρώπων, που εμφανίζεται λόγω της συγκεκριμένης πηγής πληροφόρησης και έρχεται σε καθορισμένες σχέσεις με την πηγή αυτή και με βάση αυτές τις σχέσεις, αποκτά ειδικά ενδιαφέροντα, που επιτρέπουν να το ξεχωρίσουμε από άλλες κοινότητες ανθρώπων.

Είναι σπουδαίο να ξεχωρίσουμε τα κοινωνικά ενδιαφέροντα από τα ενδιαφέροντα

ΣΥΝΤΑΓΗ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ

του ακροατηρίου (π.χ. το ενδιαφέρον για ανάγνωση). Τα πρώτα χαρακτηρίζουν την προσωπικότητα καθ'εαυτή, έξω από τη σχέση με τη συγκεκριμένη πηγή της πληροφόρησης.

Ο άνθρωπος έχει πολλά ενδιαφέροντα και τα ικανοποιεί με διαφορετικούς τρόπους. Όμως, όταν έρχεται λίγο ή πολύ σε επαφή με την πηγή της πληροφόρησης, γίνεται καταναλωτής της και αυτή του η ιδιότητα εμφανίζεται μέσα από το ενδιαφέρον του σαν ακροατής. Τα ενδιαφέροντα του ακροατή, καθορίζονται από τα κοινωνικά ενδιαφέροντα και με την σειρά τους επιδρούν σε αυτά.

Οι σχέσεις του ακροατηρίου με την πηγή της πληροφόρησης αναπτύσσονται, αλλάζουν και παίρνουν διάφορες μορφές κι επίσης μπορούν να επαναληφθούν. Στα μέτρα των ακροατών, των θεατών και των αναγνωστών, σημαντική αξία έχει όχι μόνο το περιεχόμενο της πληροφόρησης, αλλά κι ο φορέας της. Η δημοτικότητα του προπαγανδιστή ή το κύρος της εφημερίδας παίζουν ειδικό ρόλο.

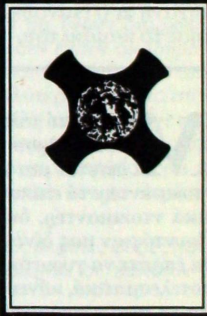
Εδώ συναντάμε ένα ακόμη ουσιαστικό στοιχείο στον χαρακτηρισμό του ακροατηρίου σαν ειδικής κοινότητας ανθρώπων. Η γνώμη του ακροατηρίου δεν είναι κιόλας κοινή γνώμη κι η κάθε κρίση του ακροατηρίου δεν γίνεται γεγονός της κοινωνικής συνείδησης. Η γνώμη του ακροατηρίου και η κοινή γνώμη διαφέρουν στο περιεχόμενό τους και στη δομή τους. Η γνώμη του ακροατηρίου περιέχει και την σχέση με την

πηγή της πληροφόρησης τη στιγμή που η κοινή γνώμη, από τότε που διαμορφώνεται, λειτουργεί αυτόνομα και ανεξάρτητα από τους τρόπους της διαμόρφωσής της.

Όπως έχει κιόλας σημειωθεί, ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την πληροφόρηση βασίζόμενος στην προηγούμενη πείρα του. Αλλά κατά τη "σύλληψη" του συγκεκριμένου περιεχομένου, δεν συμμετέχει όλη η πείρα, ούτε και όλη η συσσωρευμένη στη διάρκεια της ζωής πληροφόρηση, αλλά μόνο το μέρος εκείνο που έχει ή μπορεί να έχει σχέση με το δοσμένο περιεχόμενο. Έτσι, διαβάζοντας ένα άρθρο για την τέχνη, επιστρατεύουμε τις γνώσεις μας, τις εικόνες και τις παραστάσεις που συνδέονται μ' αυτόν τον τομέα του ανθρώπινου πολιτισμού.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Το κείμενο αυτό είναι συλλογικό και περιλαμβάνεται στο βιβλίο Η κομμουνιστική προπαγάνδα, εκδόσεις Μνήμη 1979, γραμμένο από την Ακαδημία Κοινωνικών Επιστημών της Ε.Σ.Σ.Δ. και την Ανωτάτη Κομματική Σχολή του Κ.Κ.Σ.Ε.



Η ΠΟΙΗΣΗ ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

Ο λιβερρή είναι η τύχη αυτού του κινηματογραφικού είδους: επιδεικνύει την πλήξη του από το Πρόγευμα του μωρού μέχρι τη μόρφωση των καλογήρων στα Κάτω Πυρηνάια. Ισοδυναμεί με την υποχρέωση που θα είχε κάθε αναγνώστης ενός μυθιστορήματος του Γκαστόν Λερού να διαβάσει το Εγχειρίδιο του τέλειου ψαρά της πετονιάς. Και το μαρτύριο των μουσικών σορτ(1), στα οποία ένας φουκαράς ιδρώνει μπροστά σε καμιά δεκαριά ομοιούς του, προσπαθώντας να κάνει το φτωχό παιδευαστικό χαμόγελό του όσο πιο κινηματογραφικό θα μπορούσε να γίνει...

Γιατί αυτό που συχνά φαίνεται να μας προσελκύει σε μια ταινία εξερεύνησης, είναι μόνο ένας φτηνός εξωτισμός. Ο γνήσιος εξωτισμός (η λέξη της στην πρώτη της σημασία εννοούσε ότι βρίσκεται έξω από την καθημερινή ζωή) δεν είναι το γεωγραφικά μακρινό. Ένας μεγάλος σκηνοθέτης πρέπει να είναι ικανός να κινηματογραφήσει τον κήπο του Λουξεμβούργου και να δημιουργήσει μια μοναδική ταινία, πολύ πιο εξωτική από μια τουριστική ταινία για τα νησιά του Ειρηνικού. Η κατασκευή των μικρών καλυβιών στο χορτάρι στη Μάυρη Αφρική παρουσιάζει ενδιαφέρον μόνο για τους αρχιτέκτονες. Η ηθική, κοινωνική και μαγική σημασία των καλυβιών αυτών παρουσιάζει γενικό ενδιαφέρον, ακριβώς αυτό που πρέπει να προσφέρει ο κινηματογράφος που δεν είναι παιδαγωγικός.

Η έλξη της περιπέτειας, ο ανθρώπινος μόχθος, είναι θέματα με μεγάλο ενδιαφέρον για την οθόνη. Δυστυχώς στις περισσότερες περιπτώσεις, η περιπέτεια (κινηματογραφική ή όχι) παραμένει καθαρά εξωτερική κι ο μόχθος σεβρίεται για χαμηλούς σκοπούς όπως η προσωπική δόξα, το εμπορικό κέρδος ή το φύτεμα μιας σημαίας σ'ένα ακρωτήρι. Καμιά φορά οι σκοποί αυτοί αποκαλύπτουν την ασήμαντη και γελοία όψη τους, χάρη στη κάμερα που τους αποτύπωσε, και τότε απομένει ο μεγάλος πόνος των ανθρώπων, που είναι λεία μιας αμελιτικής φύσης. Αυτή ήταν η περίπτωση των πρώτων σοβάρων ντοκουμέντων για τις πολιτικές αποστολές. Η ΑΙΩΝΙΑ ΣΙΩΠΗ, ρεπορτάζ του Χ. Ζ. Ποντινύ για την αποστολή του Σκωτ στον Νότιο Πόλο (που παρουσιάστηκε το 1922), απογύμνωσε την τραγική μοίρα αυτού του ανθρώπου που απότυχε, πληρώνοντας με την ζωή του την ήττα του. Όταν ο Σκωτ, ύστερα από πολυάριθμες περιπέτειες, έφτασε στον Πόλο, βρήκε φυτεμένη εκεί την νορβηγική σημαία του συναγωνιστή του Άμιουνοεν. Θα μπορούσε να βγάλει κανείς πολύ άφθονα συμπεράσματα απ'την ιστορία αυτών των δύο ανθρώπων, που ήταν για σκοπό της ζωής τους να φυτεύουν ένα κουρέλι στους χέρσους πάγους, όμως αυτή η ταινία (που δεν έδειχνε το τραγικό τέλος του Σκωτ και την απόλυτη ματαιότητα της γελοιάς θυσίας του) χρησιμοποιήθηκε κατά τον πόλεμο του 1914-18 για σκοπούς προπαγάνδας, που ανεβάζαν -φαίνεται- το ηθικό των αγγλικών μονάδων. Τόσο είναι αληθινό ότι μ'ένα πομπρό μοντάζ μπορεί να κάνουν ακόμα και τις πιο συνταραχτικές κινηματογραφικές εικόνες να πουν ψέμματα.

Δεκάδες άλλες ταινίες αφηγήθηκαν τις περιπέτειες των πολιικών αποστολών (Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΣΑΚΑΕΤΟΝ, Η ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΑΜΟΥΝΣΔΕΝ, Η ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΜΠΕΡΝΤ ΣΤΟΝ ΝΟΤΙΟ ΠΟΛΟ, ΒΟΡΡΑΣ 70° 20', ΓΡΟΙΛΑΝΔΙΑ του Μ. Ισακ κ.λ.π.) αν και καλά σκηνοθετημένες πολλές φορές



μπορούν να συναρπάσουν μόνο τους οπαδούς του ρεπορτάζ.

Φυλές με ονόματα που ηχούν παράξενα μας έφερναν τις πνοές του θαυμάσιου ανέμου που λούζει τα πραγματικά ταξίδια: οι Οουκοϊκόγιου κι οι Οουκάμπα της Κεντρικής Αφρικής, οι Μπαγκάντα οι Καβρίντο (η τροφή τους αποτελείται από άσπρα μυρμήγκια), οι Ουαμπούτοι ή Πυγμαίοι της Ουγκάντα (Η ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΒΑΝΤΕΜΠΕΡΓΚ, 1923), οι νέγρες στο οροπέδιο Μπαμπίρα (ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΚΥΝΗΓΙΑ ΤΗΣ ΑΦΡΙΚΗΣ ΤΟΥ ΞΗΜΕΡΙΝΟΥ), οι Οκάνια κι οι Μπόρο της περιοχής του Αμαζονίου (ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΑΓΝΩΣΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ του μαρκήσιου ντε Βαβρέν, 1925), οι Αλακαλούφ, κάτοικοι του ακραίου νότου (Η ΓΗ ΤΟΥ ΠΥΡΟΣ του Πωλ Κάστελμαν, 1925).

Χάρη στον κινηματογράφο, ανατριχιάσαμε βλέποντας τις φετιχιστικές λειτουργίες των φυλών του βέλγικου Κογκό (Η ΜΑΥΡΗ ΚΡΟΥΑΖΙΕΡΑ, του Λ. Πουαρέ, 1926), τους ιερούς χορούς του μυστηριώδους Λάσσα (ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΘΙΒΕΤ του Σάιφερ, 1938), όπου οι ιερείς κυνηγούν με παράξενες χειρονομίες τα κακά πνεύματα. Η ζωή των Χιβάρος, κυνηγών κεφαλών της Νότιας Αμερικής δεν έχει πια μυστικά για μας. Η φοβερή τελετή του τζαν-τζα με τον αποκεφαλισμό του νικημένου εχθρού, η τεχνική της εκδοράς του κρανίου κι οι οργιαστικές γιορτές που την συνοδεύουν, μας περιγράφονται στην ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΑΓΝΩΣΤΗΣ ΝΟΤΙΑΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ απ'τον μαρκήσιο ντε Βαβρέν, ενώ ο Άλαιν Γκέερμπραντ έφερε απ'τον Αμαζόνιο (ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΠΟΥ ΟΝΟΜΑΖΟΝΤΑΙ ΑΓΡΙΟΙ, 1950) τις άγριες εικόνες της μύησης νέων αγοριών. Ο Ζαν Ρους πέτυχε να κινηματογραφήσει τους ΧΟΡΟΥΣ ΤΗΣ ΚΑΤΑΚΤΗΣΗΣ στην εκβολή του Νίγηρα (1950) κι οι Αντρέ Πωλ Αντουάν και Ρομπέρ Λυζόν είχαν περιπέτειες κοντά ΣΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΦΑΓΟΥΣ (1928) των Νέων Εβριδών, ενώ ο Ντρακουλίκ έφερε απ'το ΜΠΑΛΙ, ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΘΕΩΝ (1950) σκηνές πρωτόγονης μαγείας και την απίστευτη τελετή της απο-

τέφρωσης των νεκρών.

Στην καλύτερη ταινία του ΟΙ ΤΡΕΛΟΙ ΚΥΡΙΟΙ (1956), ο Ρους μας αποκάλυψε τελετουργίες των μαύρων της Άκρα, που απολάμβαναν ενστιχτώδικα τον πιο επαναστατικό σουρεαλισμό. Εδώ η μαγεία συγχωνεύεται με την καθημερινή πραγματικότητα και οι κακτημένοι εξομωμένοι με τους καταπιεστές τους. Έτσι ο κυβερνήτης, η γυναίκα του κυβερνήτη, ο αστυνομικός κ.λ.π. αφρίζουν μπροστά μας και θυσιάζουν ζώα. Το αίμα ρέει μπροστά σ'ένα κλουβί, ενώ σε κάποιο θρησκευτικό σύμβολο είναι καρφωμένη η αφίσα μιας ταινίας του Φαίρμπανξ. (Στη συνέχεια ο Ρους αλοίμονο! ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο-αλήθεια και βυθίστηκε χαρούμενα σ'αυτό το λασπερό τέλμα, όπου ούτε ο κινηματογράφος, ούτε η αλήθεια βρίσκουν άκρη.)

Η επαφή μ'αυτές τις άγνωστες ανθρώπινες δυνάμεις, ασφαλώς θα μας πλουτίσει. Το περιορισμένο πεδίο του πολιτισμένου κατακάτ' έτσι νέους τρόπους γνώσης και απ'αυτούς τους λαούς, όπου η ποίηση αποτελεί μέρος της ζωής, όπου το άγνωστο παίζει τον ίδιο μεγάλο ρόλο με το γνωστό, οφείλουμε να αντλήσουμε θεμελιακά στοιχεία για την απελευθέρωσή μας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Αποσπάσματα δημοσιεύουμε από το βιβλίο του Άδωνι Κύρου Ο σουρεαλισμός στον κινηματογράφο, εκδόσεις Κάλβος 1976, όπου ο συγγραφέας διαπραγματεύεται και το ντοκιμαντέρ. Πιστεύουμε ότι μπορεί κανείς να βγάλει χρήσιμα συμπεράσματα και για ορισμένα σύγχρονα ντοκιμαντέρ, όπως αυτά του National Geographic ή ορισμένα ντοκιμαντέρ του Νέστορα Μάτσα για παράδειγμα.

ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ

Μια αναφορά στις πολιτικές ταινίες και στον χαρακτήρα τους.

Η ταινία του Γουίλιαμ Κλάιν **ΤΟ ΠΑΝΑΦΡΙΚΑΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ** (1971) παρουσιάζει με τέλειο τρόπο αυτές τις αλήθειες⁽¹⁾, ότι δηλαδή η αισθητική μορφή παύει να εκπληρώνει την λειτουργία της σα μέσω εξουδετέρωσης της βίας, ο-μάδας, παύει να εξασφαλίζει την τάξη και την ανακούφιση της έντασης ανάμεσα στην κατάφαση και την άρνηση, ένταση που η δυτική πολιτισμική επανάσταση μάταια προσπαθεί να διατηρήσει ζωντανή⁽²⁾, με αποτέλεσμα να προκαλέσει τις οργισμένες διαμαρτυρίες της αστικής κριτικής, ακριβώς γιατί εμφανίζει την επανάσταση στενά συνδεδεμένη με την κουλτούρα. Κι αυτό γιατί το φεστιβάλ, το πρώτο του είδους του, ήταν, είτε το θέλου-με είτε όχι, ένα πολιτικό γεγονός. Κατη-γορώντας την αποικιοκρατία με βίαιες ει-κόνες και λόγια (υπενθύμιση των κατα-κτητικών πολέμων, δηλώσεις αρχηγών των κινημάτων απελευθέρωσης), ο δη-μιουργός δεν έκανε τίποτε άλλο παρά να διασαφηνίσει τη σημασία των γεγονότων. Δεν έκανε τίποτε άλλο παρά να υπενθυμί-σει, μετά τον Αλαίν Ρενέ και τον Κρίς Μαρκέρ (των οποίων η ταινία **Τ'ΑΓΑΛ-ΜΑΤΑ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ ΚΙ' ΑΥΤΑ** (1952) ήταν απαγορευμένη για πολύ καιρό) ότι η αποικιοκρατία έχει δύο πρόσωπα, το ένα δολοφονικό και το άλλο αβλαβές, αλλά ότι ο σκοπός της είναι ένας και μοναδικός, εί-τε πρόκειται για φυσική εξόντωση, είτε για καταστροφή της ταυτότητας και της πνευματικής ύπαρξης ενός λαού.

Η αποικιοκρατία σ' αυτό το σημείο εξάλ-λου δε διαφέρει καθόλου από κάθε άλλη καταπίεση, που φροντίζει πάντα να δι-καιώνει τη βία της, μ' ένα ιδεολογικό λόγο ο οποίος εξωτερικά δείχνει απόλυτα καθη-συχαστικός. Ο Πιέρ Μπουρντιέ γράφει πάνω σ' αυτό το θέμα: Ξέρουμε ότι οι σχέ-σεις βίας δεν εμφανίζονται ποτέ σαν τέ-τοιες, αλλά ότι πάντα συνοδεύονται από ένα λόγο που αποβλέπει στο να νομιμοποιήσει τη βία αυτού που την ασκεί, μπορούμε μά-λιστα να πούμε ότι το χαρακτηριστικό κά-θε σχέσης βίας είναι ότι αποκτά όλη της τη δύναμη όταν κρύβεται⁽³⁾. Ο Μάρκο Λέτο στην πρώτη του ταινία **Ο ΠΑΡΑΘΕΡΙ-ΣΜΟΣ** (1973) περιέγραψε με ενδιαφέρο-να τρόπο τον ύπουλο και σιωπηλό αγώνα που διαξάγει ο φασισμός για να απορ-ροφήσει έναν επαναστάτη διανοούμενο δια μέσου της κουλτούρας, της τέχνης και της ταξικής ιδεολογίας.

Η απορρόφηση είναι με λίγα λόγια ένας άλλος τρόπος θανάτου και καταστροφής ε-νός λαού, αποκόβοντάς τον από το του παρελθόν, τις παραδόσεις και την Ιστορία του. Το **ΠΑΝΑΦΡΙΚΑΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙ-ΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ** ενσαρκώνει την προσπά-θεια ενός λαού, μιας οράσης, να αντισταθεί στην αρπαγή, στο ξεριζώμα και στην απο-στέριση. Η κουλτούρα σ' αυτή την περίπτωση



αποκτά το πιο πλήρες και ζωντανό της περιε-χόμενο γιατί κουλτούρα είναι αυτό που κάνει ακριβώς μια ανθρωπινή κοινότητα να υπάρ-χει με δική της ταυτότητα.

Η κουλτούρα αφορά τον άνθρωπο ολόκλη-ρο, σ' όλες του τις πλευρές και μ' όλες του τις ανάγκες, τόσο το σώμα του όσο και το πνεύμα του, ενώ η αστική κουλτούρα δε θέλει να βλέπει παρά μόνο το πνεύμα. Ο Γουίλιαμ Κλάιν φωτίζει αυτή την αλήθεια με την σημα-σία που δίνει στους χορούς, στη σωματική έκφραση, στη φροντίδα για την διακόσμηση του δέρματος και στα κοινά γέφυμα. Αλλη-λεγγύη, αδερφικότητα, συναντήσεις, ανταλ-λαγές, όλ' αυτά υπωνοούνται εξίσου στη λέ-ξη πολιτισμικό. 'Όσο για τη λέξη "φεστιβάλ" παίρνει την αληθινή της σημασία που είναι συγκέντρωση. Συγκέντρωση, ανασυγκρότη-ση δυνάμεων για την αντίσταση, τόσο στην κρυμμένη βία της απορρόφησης, όσο και στην ανοιχτή βία της ένοπλης επίθεσης.

Οι κινηματογράφοι της Λατινικής Αμε-ρικής φαίνεται ότι έχουν ξεπεράσει πια αυτό το σημείο κι έχουν μπει στο στάδιο του αγώνα με συγκεκριμένους στόχους και το στάδιο της σκέψης πάνω στη βία. Ο χιλιανός κινηματο-γράφος που, όπως κι ο αργεντινός, παρου-σίασε στα χρόνια πριν και μετά την εκλογή του Αγιέντε, τον ίδιο διπλό χαρακτήρα σκέ-ψης και γενναίο ψυχού εθνικισμού πρέπει να ιδωθεί σήμερα, 'Εξαιτίας των γεγονότων, από μια εντελώς διαφορετική οπτική. Η επικαι-ρότητα την οποία αντανακλούσε με τόσο α-κριβή πιστότητα έχει γίνει πια μια πραγματι-κότητα θαμμένη κάτω από αιματοβαμμένα ερείπια. **ΨΗΦΟΣ+ΟΠΛΟ** (1972) και **ΜΕ-ΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΧΗΓΟΥ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ** (1973) του 'Ελβιο Σότο, **Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΔΕΝ ΦΤΑΝΕΙ ΠΙΑ** (1967) του 'Αλντο Φράνσινα που παρου-σιάζει με καθαρή και απλή μορφή, αν και ίσως λίγο σχηματικά, την εξέλιξη του κλήρου της Λατινικής Αμερικής, **ΤΙ ΝΑ ΚΑΝΟΥΜΕ** (1972) ομαδικό έργο, **Ο ΠΡΩΤΟΣ ΧΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΕΝΤΕ** (1972) του Πατρίτσιο Γκουζιαν. Αυτές οι ταινίες αποτελούν πια πολιτικά ντοκουμέντα από τα πιο ενδιαφέρο-να, ιστορικά στοιχεία που φωτίζουν την τρα-γωδία του χιλιανού λαού. Δεν υπάρχει ουσια-στικό θέμα με το οποίο να μην καταπίεστηκε αυτός ο κινηματογράφος: οικιακή αράχνη της μεγαλοαστικής τάξης (οι ταινίες του 'Αλντο

Φράνσινα), καταγγελία των Ηνωμένων Πολι-τειών (η ταινία **ΤΙ ΝΑ ΚΑΝΟΥΜΕ**, που δεί-χνει πως μέσω των Σωματών Ειρήνης η Ουά-σιγκτον έμπασε πράκτορες στη Χιλή), το πρό-βλημα της εξουδετέρωσης της τρομοκρατίας της δεξιάς μέσα στα πλαίσια της νομιμότητας (**ΨΗΦΟΣ+ΟΠΛΟ**), το πρόβλημα των σχέ-σεων ανάμεσα στη τάξη από τη μια, και τις απαιτήσεις της επανάστασης και της αντιμε-τώπισης της φασιστικής συννομοσίας από την άλλη (**ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΧΗ-ΓΟΥ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ**), τις ελπίδες που γέννησαν οι κρατικοποιήσεις και η επιστροφή της γης στους αγρότες (**Ο ΠΡΩΤΟΣ ΧΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΕΝΤΕ**). Και κάτι ακόμα που κάνει την περίπτωση αυτού του κινηματογράφου ιδιαίτερα σπαρακτική: το ότι ακριβώς πρόβλεψε όλα τα στάδια της μηχανορραφίας της δεξιάς (όπως δείχνει και ο 'Ελβιο Σότο).

Η σπουδαιότητα και ο παραδειγματικός χαρακτήρας των γεγονότων της Χιλής επι-βεβαιώθηκε από τον μεγάλο αριθμό των ταινιών, μυθιστορηματικών ή ντοκιμαντέρ που προκάλεσαν μέσα σε πολύ μικρό χρο-νικό διάστημα. Συνεντεύξεις, λόγιοι, συνα-ντήσεις, ιστορικές στιγμές, σχεδόν όλα έ-χουν καταγραφεί: ο Αλβάρο Κοβάσεβιτς κι-νηματογράφησε τις συνομιλίες του Αγιέντε με τον Φιντέλ Κάστρο στο Σαντιάγο, σε μια άλλη ταινία μεσαίου μήκους ο χιλιανός πρόεδρος μιλώντας στον Ρεζί Νεμπρέ (ανε-κτίμητο ντοκουμέντο που σου σφίγγει τη καρδιά) εκφράζει τα συναισθήματά του για τον στρατό που, όπως λέει, δεν πρέπει να τον φοβάται γιατί δεν μοιάζει με τους άλ-λους στρατούς της Λατινικής Αμερικής... 'Όπως για παράδειγμα με τον στρατό της Βολιβίας τον οποίο βλέπουμε στην άσκηση του καταπιεστικού του ρόλου στην ταινία **ΤΟ ΑΙΜΑ ΤΟΥ ΚΟΝΔΟΡΑ** (1969) στην ο-ποία ο Χόρχε Σανχίνες περιγράφει την μα-κριά αγωνία της εξουδετέρωσης ενός ινδιάν-ου, ο οποίος επιτέθηκε στα μέλη των Σω-μάτων Ειρήνης που είχαν έρθει για να στεί-ρουν τις γυναίκες της φυλής του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Το κείμενο αυτό είναι απόσπασμα από το βιβλίο του Cristian Zimmer Κινηματογράφος και πολιτική, εκδόσεις Εξάντας 1976.
2. Herbert Marcuse, Contre-Revolution et Revolte, Combats, Seuil, Παρίσι 1973.

ΕΙΝΑΙ ΕΝΑΣ ΜΥΘΟΣ

Ο μύθος είναι ντοκιμαντέρ

Ο κινηματογράφος σαν αναπαραγωγή της πραγματικότητας, βρίσκεται εκεί. Για αυτό είναι ενδιαφέρον... Ήμουν πάντα γοητευμένος με το ντοκιμαντέρ και απ'την αρχή, υπερασπίστηκα τους μεγάλους ντοκιμαντερίστες: όχι βέβαια τον Γκίρσον, όμως τον Φλάεργτυ, τον Ρους ακόμα και τον Ταζιέφ(1)...

...Για μένα η κινηματογραφική εικόνα, είναι ένας γεωγραφικός χάρτης, μια πυξίδα, μια συνταγή (ο πατέρας μου ήταν γιατρός)...Εξάλλου το μεγαλύτερο μέρος του καθαρού κέρδους της Kodak προέρχεται από τις ακτινογραφίες. Από την ανάλυση της αρρώστιας. Δεν κινηματογραφεί την ευτυχία...

...Αν υπάρχει επικοινωνία δεν υπάρχει ανάγκη να μιλάς, ούτε να κάνεις μουσική, ούτε να γυρίζεις ταινίες. Ο κινηματογράφος γεννιέται τη στιγμή που υπάρχει έλλειψη επικοινωνίας... Ένα δρομολόγιο μπορεί να χρησιμεύσει στο να γνωρίσεις τον σταθμό που πρέπει να πας για να ταξιδέψεις στην Βενετία. Αν όμως είσαι στη Βενετία δεν πας να δεις τα δρομολόγια για να ταξιδέψεις στη Βενετία μια και εκεί βρίσκεσαι.

Για μένα, μια κάμερα, είναι ένα μέσο επικοινωνίας και η μεγάλη μου διαμάχη με τους τεχνικούς είναι αυτό, μια και γι'αυτούς δεν είναι μέσο επικοινωνίας, προφανώς, όταν είσαι μόνος, όταν πρέπει να στοιμωχθείς ίσως υπερέβαλα... Σήμερα η πλήξη οφείλεται στο ότι είμαι ίσα με το λαϊκό, και στο ότι θα ήθελα περισσότερο να ζήσω, και αυτό το καταφέρνω λιγότερο...

...Εγώ δεν μιλώ σε κανέναν και αν δεν τους έκανα ερωτήσεις, θα ήμουν πολύ μόνος. Επομένως, τελικά, τον βρίσκω καλό, τον κινηματογράφο. Σου επιτρέπει να απευθυνθείς στους ανθρώπους. Κάποιες στιγμές, το ντοκιμαντέρ σου επιτρέπει να μιλήσεις διαφορετικά στους ανθρώπους από ότι σε μια ταινία μυθοπλασίας, που το μόνο που μπορείς να πεις σ'ένα τεχνικό είναι: Θέλεις να κάνεις τη φωτογραφία στην ταινία μου; ή σ'έναν ηθοποιό: Θέλεις να παίζεις τον Ζυλιέν Σορέλ;...

...Ναι, (τα παιδιά) είναι όπως οι άνεργοι ή οι άνθρωποι κάτω του βασικού μισθού, στους οποίους υπέβαλα ερωτήσεις στο ΕΞΙ ΦΟΡΕΣ ΔΥΟ. Οι μόνοι που απαντούν, που έχουν ανάγκη από διάλογο, οι μόνοι που δέχονται να παίξουν μαζί μου άνευ

αμοιβής, είναι οι άνθρωποι που πληρώνονται κάτω του βασικού μισθού. Πάνω του βασικού, έχει τελειώσει, είναι η γλώσσα, αν το θέλετε, είναι η εκπομπή Apostrophes, "Les Nouvelles Litteraires" ή ο Βερνέιγ ή ο Σιράκ δεν έχει άλλωστε σημασία.

Υπάρχουν άνεργοι επίσης. Ένα στέλεχος μπορεί να μιλήσει, αλλά μόνο όταν βρίσκεται σε κατάσταση ανεργίας. Ο βασικός μισθός είναι ο κανόνας, ο κανόνας της ασφάλειας. Έξω από τον κανόνα υπάρχουν ακόμα οι άρρωστοι, αυτό που λέμε τρελοί, με τους οποίους μιλήσα στο ΕΞΙ ΦΟΡΕΣ ΔΥΟ κι ύστερα υπάρχουν τα παιδιά. Δεν μου έμειναν λοιπόν παρά τα παιδιά. Η Αν Μαρί Μελβίλ βρήκε τον πραγματικό τίτλο της σειράς: Η κίνηση 260 χιλιάδων σαντίμ προς ένα αγοράκι κι ένα κοριτσάκι. 260 χιλιάδες σαντίμ είναι ο προϋπολογισμός της σειράς.

...Η αλήθεια βγαίνει από το στόμα των παιδιών, δεν είναι εγώ αυτός που το ανακάλυψα. Λοιπόν η λέξη αλήθεια, έρχεται. Ας πούμε ότι η αλήθεια περνάει, ότι βγαίνει...Αλλά προς ποιά κατεύθυνση πηγαίνει; Ίσως επιστρέφει. Προσπαθώ να μάθω. Αλλά περνάει από εκεί. Για μια στιγμή περνάει εκεί.

...Λειτουργήσα σαν διευθυντής τηλεόρασης, δηλαδή κάνοντας ένα δίκτυο προγραμμάτων. Και στη συνέχεια άρχισα να κάνω σειρά πλάνων... Ήταν σαν ένας κώδικας του οποίου βρέεις ορισμένες λέξεις, πρέπει όμως να ξεεις τη λογική.

Υπήρχε επίσης η λογική του βιβλίου από το οποίο εμπνεύστηκα Ο γύρος της Γαλλίας από δύο παιδιά, που είναι ένα συνοθύλευμα αρκετά οργανωμένο από ανθρώπους που περνούν από το ένα μέρος στο άλλο και που συναντούν ανάλογα προβλήματα...Είναι για αυτό άλλωστε που το βιβλίο είχε τέτοια επιτυχία στην εποχή του. Το δέχτηκαν πιθανά σαν μια τηλεοπτική σειρά. Είναι ένα βιβλίο με εικόνες που έχει μια ρομαντική δομή, όντας συγχρόνως αρκετά ελεύθερο.

Η άλλου είδους λογική ήταν αυτή της ημέρας... Η ημέρα ενός εργατή, η ημέρα λοιπόν ενός μαθητή, μια και η παιδική εργασία στις δυτικές χώρες είναι το σχολείο. Αρχίζουμε τη νύχτα, όμως η νύχτα, είναι ακριβώς πριν να αρχίσει η ημέρα, και προχωρούμε στο ρυθμό του

προγράμματος των δύο παιδιών, μέχρι τη δύση του ήλιου...

...Η ΓΑΛΛΙΑ ΓΥΡΟΣ ΠΑΡΑΚΑΜΠΗΤΗΡΙΟΣ είναι ζωγραφική. Όταν ο Μαρσέλ Ζυλιέν παρήγγειλε τη σειρά, άφησε να εννοηθεί ότι θα προσπαθούσαμε να κάνουμε συγχρόνως μυθιστόρημα και ζωγραφική, κάτι που πιστεύω ότι μπορεί σήμερα να καταφέρουν σήμερα η αλληλοδιαδοχή των εικόνων. Σεζάν με μέσα του Μαλω.

...Η καλύτερη φιλοσοφία με τη μορφή μουσικής δωματίου...Είμαι φιλόσοφος και μερικές φορές υποφέρω από την περιφρόνηση που μπορούν να έχουν για μένα οι φιλόσοφοι και οι επιστήμονες. Πιστεύω ότι έκανα δύο ή τρεις επιστημονικές ανακαλύψεις. Αλλά δεν μεταφράστηκαν σε λογοτεχνική μορφή. Στο ΓΥΡΟΣ ΠΑΡΑΚΑΜΠΗΤΗΡΙΟΣ π.χ. ανακάλυψα την προέλευση του γραμματος Α...

...Αν θέλετε εγώ βρίσκομαι σε μια περίοδο που μου αρέσει να κάνω έρευνες και ύστερα να δείχνω αυτό που ανακάλυψα σαν ένας εξερευνητής. Και κατόπιν να χρησιμοποιώ αυτό το υλικό για να δημιουργώ τα μπαλέτα μου, τις όπερες μου, τα μυθιστορηματά μου...

Η τηλεόραση θα ήταν ιδανική για την παραγωγή σεναρίων αλλά θα μπορούσα να πω, in vivo, για να ζήσει το σενάριο να γίνει...Και στη συνέχεια από αυτό δημιουργεί κανείς ένα έργο κάτω από μια συγκεκριμένη μορφή τριακοσίων σελίδων ή μιάνμισης ώρας, ή τεσσάρων ωρών.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Αυτό το κείμενο είναι απόσπασμα από την συνέντευξη που πήρε ο Κλωντ Ζαν Φίλιπ από τον Ζαν Εδικ Γκοντάγ για το Les Nouvelles Litteraires, 30 Μαΐου 1980. Μέσα από αυτό το κείμενο ο Γκοντάγ μιλάει για το ντοκιμαντέρ γενικά, το οποίο το βλέπει σαν ένα είδος επικοινωνίας με κάποιες ιδιαιτερότητες σχετικά με τα άλλα κινηματογραφικά είδη, με αφορμή τις ταινίες του ΕΞΙ ΦΟΡΕΣ ΔΥΟ και ΓΑΛΛΙΑ, ΓΥΡΟΣ, ΠΑΡΑΚΑΜΠΗΤΗΡΙΑ, ΔΥΟ ΠΑΙΔΙΑ.

ΝΕΟΜΟΡΦΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Λίγα λόγια για τον Τζίγκα Βερτόφ

Πολλοί από τους καλλιτέχνες που ζήτησαν μια νέα μορφολογική βάση για τον κινηματογράφο εξέφρασαν μια άμεση αντίθεση με το θεατρικό και αφηγηματικό υπόβαθρό του. Κανένας όμως -για μένα- κινηματογραφιστής της νεώτερης περιόδου δεν κατανόησε το πρόβλημα τόσο καθαρά όσο ο ρώσος Τζίγκα Βερτόφ, και πολλοί λίγοι έχουν εκφράσει από τότε αυτή την αντίθεση με τόση ένταση και τόσο ταλέντο όσο αυτός. **Επισήμανση: ο Βερτόφ δεν ήταν ένας ακαδημαϊκός θεωρητικός, αλλά με μια πολεμική τακτική θέλησε να εξαλείψει το χάσμα ανάμεσα στην θεωρία και την πρακτική. Πριν την Οκτωβριανή επανάσταση είχε σπουδάσει στο Ψυχο-Νευρολογικό Ινστιτούτο της Μόσχας κι αυτή η λεπτομέρεια είναι σημαντική τόσο για τα γραφτά του όσο και για την κατοπινή μορφή του μοντάζ του.**

Γεννημένος το 1896, ο Βερτόφ ενηλικιώθηκε με το ξέσπασμα της επανάστασης. Στη Μόσχα, ο Μαγιακόφσκι, σαν ένας φουτουριστής ποιητής δεν ήταν κάτι που θα μπορούσε να αποφυγεί κανείς και ο Βερτόφ, που ήθελε κι αυτός για ένα διάστημα να γίνει ποιητής, υιοθέτησε το δημόσιο επιθετικό στίλ του Μαγιακόφσκι, όπως επίσης και τη γλαφυρή γραφή του. Αυτός που εισήγαγε τον Βερτόφ στον κινηματογράφο ήταν ο Αλεξάντερ Λέμπεργκ, γιός ενός -μάλλον άγνωστου- οπερατέ. Μέσα σε εφτά μήνες από την αρχή της επανάστασης των Μπολσεβίκων, ο Βερτόφ έγινε γραμματέας της επιτροπής Σκόμπλεφ (ο γνωστό κέντρο παραγωγής ταινιών) και ήταν απ'τους πρώτους που βοήθησαν στο ξεκίνημα της νέας παραγωγής: τότε άρχισαν να φτιάχνονται οι πρώτες εβδομαδιαίες ταινίες. Μαζί με μια ομάδα που την αποτελούσαν οι οπερατέ Γκιμπέρ, Τισέ, Έρμολφ και ο οπερατέ Ελιζαμπέτα Σβίλοβα (αργότερα σύζυγός του), είχε γίνει το κέντρο όλων των εγχειρημάτων μέχρι τον Ιούλιο του 1918.

Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι ο Λένιν είδε αυτή τη δουλειά σαν εξαιρετικά σημαντική: σε μια περίοδο που υπήρχε έλλειψη φιλμ και μηχανημάτων, ο Βερτόφ, μέχρι το 1919, είχε γυρίσει πενήντα εβδομαδιαίες ταινίες ντοκιμαντέρ (μικρού μήκους) και τρεις μεγάλες ταινίες με υλικό γενικής μορφής. Το 1922 αρχίζει την άλλη σειρά ντοκιμαντέρ με τίτλο Κίνοπράβδα (κινηματογράφος αλήθεια). Ο ρόλος ήταν επίσης σημαντικός στη δημιουργία του κινηματογραφικού εργαστηρίου πάνω στο ατζίτ-τρένο του προέδρου Καλίνιν (1920). Πρόκειται για ένα εργαστήρι με κάμερες, μηχανήματα για εμφάνιση του φιλμ, μοντάζ και προβολής ταινιών σε διάφορες περιοχές της ρώσικης επαρχίας.

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ

Στη Ρωσία, όπως κι αλλού, κυριαρχούσε στον κινηματογράφο η δραματική εικόνα που είχε τις ρίζες της στη λογοτεχνία και το θέατρο. Στις πρώτες του μέρες, ο κινηματογράφος έγινε δημοφιλής με ένα τρόπο σαν αυτό του music hall ή του θεάτρου και οι πρώτες ταινίες μικρού μήκους ήταν παραγωγές ατόμων που είχαν εργασθεί σ'αυτά. Πρόκειται για φιλμάκια με απλά διασκεδαστικά επεισόδια κάθε είδους. Το βασικό τους κοινό, ήταν η εργατική τάξη της συνοικίας και για ένα διάστημα οι ρίζες παραγωγής των ταινιών αυτών βρισκότουσαν σ'αυτό το τμήμα της κοινωνίας. Ταινίες με καλύτερη ποιότητα και με μεγαλύτερη φυσικά διάρκεια εμφανίστηκαν αμέσως μόλις οι επιχειρηματίες εισέβαλαν στον χώρο του κινηματογράφου. Στη σταδιακή του πορεία ο κινηματογράφος επέβαλλε μια ορισμένη κοινωνική λειτουργία

και με τις φόρμες του προξένησε μια ορισμένη ψυχολογική αντίδραση στους θεατές. Αν και οι ρίζες των θεμάτων του εξακολουθούσαν να είναι οι φαντασίες κι οι φιλοδοξίες της εργατικής τάξης, ο χειρισμός τους τώρα ήταν κάτω από τον έλεγχο των μεγάλων παραγωγών που παρείχαν τα χρήματα.

Αυτοί οι παραγωγοί έκαναν τώρα ταινίες που περιόριζαν την φαντασία του κοινού με διάφορους τρόπους, ώστε να μην αποτελεί αυτή απειλή για την τότε κοινωνική κατάσταση -μια λειτουργία που εκτελεί τώρα η τηλεόραση σκοτώνοντάς μας. Αργά και βασανιστικά.

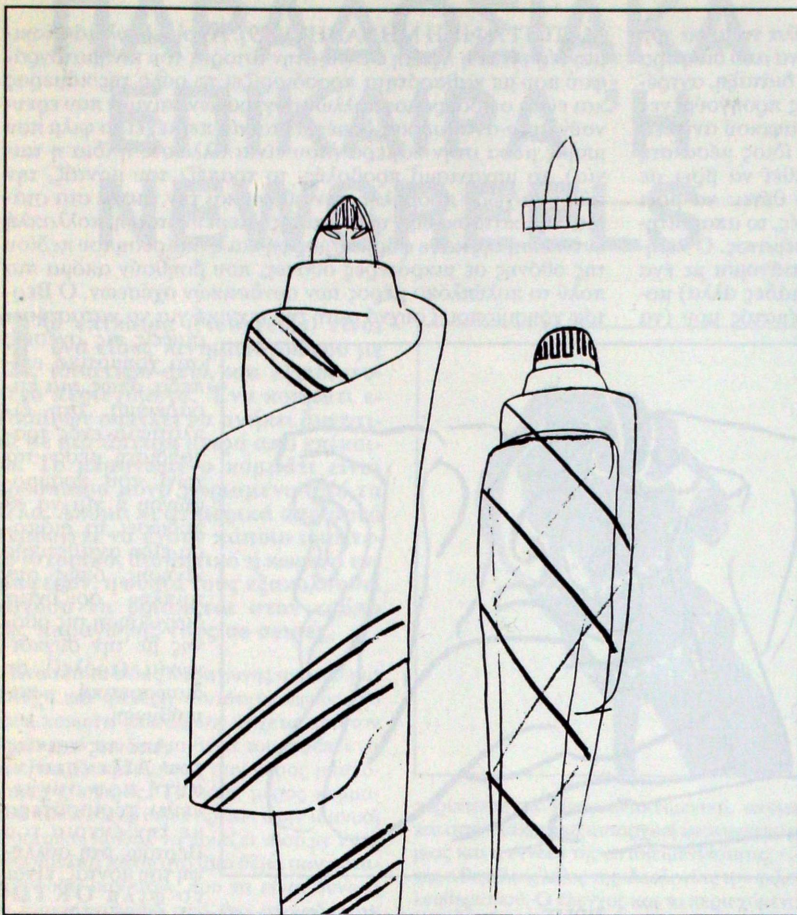
Μπορεί να ειπωθεί ότι κάθε κοινωνία είναι καταπιεστική, ειδικά όσον αφορά την επιθετική συμπεριφορά. Ο εμπορικός κινηματογράφος, που έχει σα βάση των θεμάτων του τις φαντασίες, τους φόβους, τις δήθεν φιλοδοξίες και τις εντάσεις της κοινωνίας, προωθεί ορισμένες κινηματογραφικές συνήθειες που έχουν σκοπό να προξενήσουν μια λαϊκή, αποδοχή της ρέουσας (υπάρχουσας) κοινωνικής κατάστασης. Άλλοι θεωρητικοί παρατήρησαν κάτι τέτοιο στο σχετικά λιτό επίπεδο της πλοκής (σενάριο, αφήγηση), στη δραματική ανέλιξη των ανόμοιων θεμάτων των ταινιών. Σε ένα άλλο σημείο (επίπεδο) πρόσεξα -κι αποζητώ την ανάλογη προσοχή- τα εξής: όχι μόνο πρέπει να δούμε την αντιδραστική φύση του "μηνύματος" του φιλμ -το κοινωνικό νόημα που ενυπάρχει στη δραματική όξυνση του θέματος στο τελίωμα της ταινίας- αλλά πρέπει επίσης να σκεφτούμε και τον τρόπο αντίληψης και ανταπόκρισης που προκαλεί η κατασκευή της φόρμας του φιλμ.

ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΕΠΕΙΕΣ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ

Από πολλές σκέψεις, η μορφική δομή του ψευδαισθητικού κινηματογράφου επιδρά περισσότερο απ'ότι επιδρούν οι ίδιες οι ιστορίες του. Μια αναρχική ιστορία που προκαλεί μια ουσιαστικά παθητική ανταπόκριση στο θεατή, μπορεί να επιφέρει μια τέτοια αντιδραστική κοινωνική επίδραση όσο μια ιστορία που δεν έχει καμία επαναστατική φιλοδοξία. Στο θέατρο, αυτό το πρόβλημα εκφράστηκε για πρώτη φορά, και πολύ καθαρά από τον Μπέρτολτ Μπρεχτ. Στον κινηματογράφο, η συνείδηση για τις πολιτικές συνέπειες της φόρμας παρουσιάζεται για πρώτη φορά και με θαυμαστή σαφήνεια στα γραφεία του Βερτόφ και της ομάδας Κινηματογράφος-Μάτι.

Έγραψε ο Βερτόφ τον Απρίλιο του 1920:

- α. Οι δραματικές ταινίες είναι το όπιο των μαζών.
- β. Κάτο οι αθάνατοι βασιλιάδες και βασιλίσσες της οθόνης! Ζήτω οι συνθησθεμένοι άνθρωποι που κινηματογραφούνται στην καθημερινή τους ζωή κι εργασία!
- γ. Κάτω η αστική φαντασία και τα παραμύθια της! Ζήτω η καθημερινή ζωή!
- δ. Το δράμα στις ταινίες και η θρησκεία είναι θανατηφόρα όπλα στα χέρια των βρομοκαπιταλιστών. Μόνο όταν βλέπουμε την επαναστατική καθημερινή ζωή μας μπορούμε να χτυπήσουμε το χέρι του εχθρού.
- ε. Το σύγχρονο καλλιτεχνικό δράμα είναι ένα λείψανο του παλιού κόσμου. Είναι μια προσπάθεια να ριξουν την επαναστατική μας πραγματικότητα σε αντιδραστικές φόρμες.
- Το 1924 δείχνει ότι έχει συνειδητοποιήσει την αντιδραστική επίδραση του παραδοσιακού αφηγηματικού κινηματογράφου και, κατά συνέπεια, τη σχέση ανάμεσα στη πολιτική και στον τρόπο αντίληψης του θεατή.
- Αν θέλουμε να εκτιμήσουμε σωστά την επίδραση των ταινιών πάνω στους θεατές, πρέπει πρώτα να συμφωνήσουμε σε δύο πράγματα:
 - α. τελικά για ποιό κοινό μιλάμε;
 - β. σε ποιά επίδραση αναφερόμαστε;
- Γι'αυτόν που πηγαίνει συχνά στον κινηματογράφο, η συνθησθεμένη ταινία φιξιών, επιδρά όπως το απλό τσιγάρο στον καπνιστή. Μεθωμένος από την φιλμονοκτονία, ο θεατής ρουφά την οθόνη και η ουσία της του καταπραίνει τα νεύρα.



Είχε γράψει ο Βερτόφ:

Τον μεθάει και του προτείνει διάφορα πράγματα -η βασική μέθοδος της ταινίας φιξιών μοιάζει με τη θρησκευτική επιρροή και μπορεί να διατηρήσει τον θεατή σε μια μόνιμη κατάσταση ασυνείδητης υπερδιέγερσης... Τα μουζικαλς, οι θεατρικές και κινηματο-θεατρικές παραστάσεις επενεργούν στο υποσυνείδητο του θεατή (ή του ακροατή), διαστρεβλώνουν την διαμαρτυρούμενη συνείδησή του με κάθε δυνατό τρόπο.

Συνείδηση ή υποσυνείδηση; Έχουμε ξεσηκωθεί ενάντια στη σύμπραξη σκηνοθέτη- διασκεδαστή με το κοινό που υποτάχτηκε σε αυτή τη διασκέδαση. Αυτός που έχει συνείδηση μπορεί από μόνος του να πολεμήσει τις μαγικές υποβολές του είδους. Αυτός που έχει συνείδηση μπορεί από μόνος του να χτίσει μέσα του σταθερές πεποιθήσεις και απόψεις. Χρειαζόμαστε ένα συνειδητό λαό. Όχι μια ασυνείδητη μάζα έτοιμη να υποταχθεί σε κάθε υποβολή.

Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για την σφοδρότητα με την οποία ο Βερτόφ και το σύνολό του (κινηματογράφος-μάτι) αντιμετώπισαν την κυρίαρχη κινηματογραφική κοουλτούρα και τις φόρμες της. Ο σοβιετικός φιλμοουργός ήταν σίγουρος ότι ο κινηματογράφος είχε, μέχρι τότε, υποκύψει σε μια καθαρά αντιδραστική θεματολογία και είχε κατανοήσει ότι αυτό είχε μολύνει τη γλώσσα και τη φόρμα του κινηματογράφου, όπως επίσης και την αντίληψη του θεατή. Προσοχή εδώ: γνώριζε ότι ο στόχος του ήταν καθαρά πρακτικός -να επιβάλει μια νέα, δυναμική φόρμα- και γι'αυτό έπρεπε να πειραματιστεί με τα μέσα και τις λειτουργίες του κινηματογράφου. Και κάτι άλλο:ο Βερτόφ αγνοούσε τις ομοιόμορφες προσπάθειες της εποχής (Γαλλία, Ιταλία, Γερμανία ⁽¹⁾).

Αν και στην αρχή ο Βερτόφ έθεσε σαν εναλλακτικές λύσεις το ντοκυμαντέρ ή τα κινηματογραφικά επίκαιρα, η δική του εξέλιξη που τον οδήγησε στην ταινία Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ (1929) και μια προσεκτική ματιά στα θεωρητικά γραφτά του, δείχνουν ότι η κινηματογραφική του προσέγγιση δεν ήταν απλά της αντίθεσης ανάμεσα στην ταινία με βάση την επικαιρότητα και στην ταινία φιξιών. Η ένταση με την οποία ανέπτυξε τη θεωρητική του σκέψη, δεν πρέπει να εννοηθεί ότι συνεπάγεται δογματισμό στην πρακτική εφαρμογή της, γιατί ο πειραματισμός ήταν απαραίτητος για να δημιουργηθούν καινούργιες φόρμες. Ανάμεσα στα 1922 και 1925, ενώ είχε τον έλεγχο της Κινοπράβδα οργάνωσε επίσης ένα άλλο μεγάλο εγχείρημα με κινηματογραφικά επίκαιρα, το Γκοσμινοκαλένταρ και χρησιμοποίησε την Κινοπράβδα, για να πειραματίζεται περισσότερο η ομάδα κινηματογράφος-μάτι.

ΜΙΑ ΝΕΑ ΑΝΤΙΛΗΨΗ

Επειδή εναντιώθηκε με πάθος στην αντίληψη ότι το σενάριο ήταν η βάση μιας ταινίας και καθώς με ένταση προώθησε την δική του αντίληψη για την απροσδόκητη κινηματογράφηση της ζωής, δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι η προσοχή του στράφηκε αποκλειστικά σχεδόν στο μοντάζ. Ο κινηματογράφος-μάτι ποτέ δεν αντιμετώπισε την κινηματογραφική μηχανή σαν ένα υποκατάστατο του ανθρώπινου ματιού, αλλά σαν ένα μηχανισμό με τις δικές του ικανότητες, που μπορεί να επεκτείνονται ή να δημιουργήσουν από την αρχή μια νέα

αντίληψη. Λέει ο Βερτόφ: ο κινηματογράφος-μάτι δεν θεωρεί αυτές τις τεχνικές επινοήσεις απλά τρικ ή ειδικά εφέ, αλλά στοιχεία μιας τεχνικής που πρέπει να χρησιμοποιηθεί από όλους.

Πριν μελετήσουμε το πως η σκεπτική του Βερτόφ για το μοντάζ αποτελεί την κύρια μορφολογική συνεισφορά του στον κινηματογράφο, θα ήθελα να ερευνησω, λίγο μακρύτερα τη συνδετική σχέση ανάμεσα στον πειραματισμό του Βερτόφ και σε αυτόν των άλλων ευρωπαίων της ίδιας περιόδου. Ο ίδιος αναφέρει τα νέα είδη των ταινιών της ομάδας κινοπράβδα ...ταινίες επιθεωρησιακές, ταινίες σκιαγραφικές, ποιητικές ταινίες έκαναν την εμφάνισή τους... Σημαντική δουλειά έγινε στη χρήση των νέων μεθόδων για υπότιτλους, μεταμορφώνοντας τους τίτλους σε εικονογραφικές μονάδες ισοδύναμες με την εικόνα.... Η αναφορά του στις ταινίες, σε συνδυασμό με το ότι θα έδινε τα πάντα αν ήταν δικό του το φιλμ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΠΟΥ ΚΟΙΜΑΤΑΙ (1925) του Ρενέ Κλερ, βεβαιώνει ότι είχε σίγουρα εντυπωσιασθεί σε βάθος από τη δουλειά των πειραματιστών που ήδη ανέφερα. Για να μη θυμίσω ΤΟ ΜΗΧΑΝΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ του Λεγγέρ (δεν θυμάμαι χρόνο παραγωγής).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Λεγγέρ, όχι μόνο δεν έβλεπε την δουλειά του να βρίσκεται σε σύγκρουση με τον ρεαλισμό, αλλά απεναντίας θεωρούσε ότι ήταν ένας καινούργιος ρεαλισμός. Στην πραγματικότητα, η δουλειά που διαβεβαιώνει τα βασικά υλικά και τις μεθόδους του μέσου έκφρασής της, βρίσκεται πιο κοντά στον όρο ρεαλιστική από αυτή τη δουλειά που τα αρνείται για να υποκριθεί γι'αυτό και δίκαια της έχει αποδοθεί ο όρος ψευδαισθητική. Επανερχομαι στον Τζίγκα Βερτόφ:

Ο Κινηματογράφος-μάτι χρησιμοποιεί όλα τα μέσα του μοντάζ περιγράφοντας ταυτόχρονα φαινόμενα από διάφορα μέρη της γης, σε μια, ή και όχι, χρονολογική διάταξη, αντρέποντας -αν χρειάζεται- τις συνήθειες και τις προηγούμενες θεωρίες για την κατασκευή του κινηματογραφικού αντικειμένου. Ο κινηματογράφος-μάτι ρίχνεται ο ίδιος μέσα στη φαινομενική αταξία της ζωής και προσπαθεί να βρει σε αυτήν της απαντήσεις στα ερωτήματα που θέτει: να βρει ανάμεσα σε μια μάζα πιθανοτήτων το ακριβές, το απαραίτητο γεγονός που θα λύσει το πρόβλημα του θέματος. Ο κινηματογράφος-μάτι είναι: μοντάζ -όταν καταπιάνομαι με ένα θέμα (ένα θέμα που έχει διαλεχθεί από χιλιάδες άλλα) μοντάζ - όταν προσέχω την ανάπτυξη του θέματός μου (να

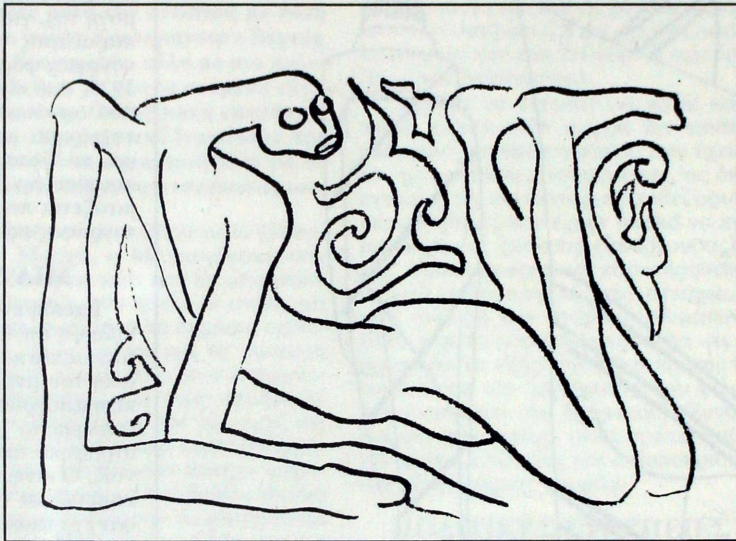
κάνω την κατάλληλη επιλογή από χιλιάδες παρατηρήσεις) μοντάζ -όταν αποφασίζω για το πως θα παρουσιασθεί το υλικό (να διαλέξω ανάμεσα σε χιλιάδες πιθανούς συνδυασμούς αυτόν που φαίνεται ο πιο κατάλληλος, έχοντας πάντα στο μυαλό τη φύση του φιλομαρισμένου υλικού ή τις απαιτήσεις του θέματος). Στην περίπτωση που ο Βερτόφ δίνει την εντύπωση ότι το μόνο που τον ενδιέφερε ήταν η συμβολική και η σημαντική αίσθηση των σχέσεων και ότι αυτή η ιδέα του θέματος είναι λογοτεχνική, η συνέχεια του αποσπάσματος δείχνει ότι δεν υπάρχει τέτοια συνηθισμένη διαχώριση της σημαντικής από την υλική υπόσταση των εικόων του.

Ο κινηματογράφος-μάτι απαιτεί η κατασκευή του φιλμ να βασίζεται στα διαλείμματα της κίνησης ανάμεσα σε διαφορετικά επίπεδα, στη σωστή σχέση αυτών των διαλειμμάτων μεταξύ τους και στην κίνηση μιας οπτικής εντύπωσης προς μια άλλη...

ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΑΙΣΘΗΣΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ

Όταν κατανοήσουμε την μέθοδο του Βερτόφ στην κατασκευή μιας πραγματικότητας -κινηματογραφικής- μια φιλική κατανόηση που πηγάζει από την άμεση άρθρωση του υλικού -είναι δυνατόν να δούμε την βασική διαφορά ανάμεσα στη δική του αντίληψη για το μοντάζ και σ'αυτή της άλλης μεγάλης ρώσικης σχολής του μοντάζ, που πηγάζει κυρίως από τον Αϊζενστάιν. Αν και η αντίληψη της σύγκρουσης και ο παραλληλισμός της με τη διαλεκτική σκέψη, όπως αρθρώθηκε από τον Αϊζενστάιν, επέδρασε θετικά στην ευαισθησία του Βερτόφ, και αν και στους δύο βρίσκουμε μια δυναμική αίσθηση της κίνησης μέσα από το μοντάζ, ο βασικός σκοπός του Αϊζενστάιν ήταν η δημιουργία μιας εκφραστικής αφήγησης. Σε σχέση με αυτό, οι επινοήσεις του στο μοντάζ ήταν μόνο ένα μέσα προς αυτό το στόχο. Άρα ιδωμένος με το προγραμμαμένο πλάνο, ο Αϊζενστάιν, δεν έχει καμία πρωτοποριακή αντίληψη στον κινηματογράφο. Αντίθετα: για τον Βερτόφ, το μοντάζ είναι μια δομική λειτουργία, μια μέθοδος χτισίματος του υλικού της φιλικής σκέψης -της συλλογής του καρ- που καταλήγει στη δόμηση της ίδιας της εμπειρίας. Η ενεργητική μεθόδός του σ κ έ ψ η μ έ σ α από το μ ο ν τ ά ζ είναι η σπονδυλική στήλη μιας ταινίας και εντυχώς (για μας) δεν έμεινε μια θεωρητική συλλογιστική αλλά γίχκε στην πρακτική με το Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗ-

ΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ (1929). Αυτή η δουλειά-ντοκιμαντέρ είναι η πρώτη ταινία στην ιστορία του κινηματογράφου που με καθαρότητα προσδιορίζει το ρόλο της κάμερας και είναι ο πρόδρομος πολλών σύγχρονων ταινιών που ερευνούν αυτο-αναφορικές δομές. Η ταινία περιέχει το φιλμ που μπήκε μέσα στην κάμερα (που είναι άλλωστε η ίδια η ταινία), το μηχανισμό προβολής, το τραπέζι του μοντάζ, την αίθουσα/χώρο προβολής, την οθόνη και την ταινία στα στάδια της κατασκευής της. Επίσης διερευνάται η πολλαπλή εντύπωση της κάθε φόρμας/μορφή και η διαίρεση του πεδίου της οθόνης σε μικρότερες οθόνες, που βοηθούν ακόμα πιο πολύ το πολύπλοκο μέρος των συνδυετικών σχέσεων. Ο Βερτόφ χρησιμοποιεί συχνά αυτή την τεχνική για να καταστήσει



σαφείς τις σχέσεις στο χηματικό επίπεδο, όπως, για παράδειγμα, στη διπλοτυπία ενός τραγουδιού μέσα στο χωνί του γραμμοφώνου ή για να αποδώσει τα διάφορα είδη αντιθετικής κίνησης, όπως στη τριπλή οριζόντια διαχώριση της οθόνης με την συγκοινωνία (τροχέι) σε διαφορετική κατεύθυνση.

Από τις ταινίες του Αϊζενστάιν, αυτή που συγγενεύει περισσότερο με την έννοια του Βερτόφ, στη σύλληψη του μοντάζ, είναι το φιλμ Ο ΚΤΩ-

ΒΡΗΣ που φτιάχτηκε εννιά μήνες νωρίτερα. Διευκρινίζω: παρά το ότι θεωρώ αυτή την ταινία σαν το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της αντίληψης του Αϊζενστάιν για το μοντάζ και σα μια δουλειά που είναι δομημένη προς ένα ενεργητικό τρόπο αντίληψης απ' το θεατή, ακόμα κι εδώ, πιστεύω ότι δεν μπόρεσε να ξεφύγει από μια φόρμα που δεν κάνει τίποτα από το να χειρίζεται όπως θέλει το θεατή. Ακριβώς καπιταλιστικός κινηματογράφος.

Ο Βερτόφ, για να επανέλθω και να τελειώσω, που αργότερα κατηγορήθηκε για φορμαλισμό καθώς ο σταλινικός εθνικισμός κυριάρχησε, δε μπόρεσε να αναπτύξει περισσότερο τις θεμελιώδεις αρχές του. Με την παρακμή του Αϊζενστάιν, η ταινία-ντοκιμαντέρ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ (1929) είναι κορυφαία στιγμή του σοβιετικού κινηματογράφου. Μαζί με τα θεωρητικά γραφτά του Τζίγκα Βερτόφ αποτελεί τη βάση για τη μελέτη αλληλοεπίδρασης ανάμεσα στο μορφολογικό νεωτερισμό και στη ριζοσπαστική πολιτική.

Το 1954 πεθαίνει. Το μοντάζ μένει στα κείμενα.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Ο Βερτόφ και η ομάδα δε γνώριζαν τις πειραματικές εργασίες. Άρα δεν υπήρχαν επιδράσεις και επιρροές. Τα νέα ήταν μακρινά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Δανειζομαι και παραλάσσω συνεχώς απόψεις του Malcom le Grise. Απ'την αρχή της θεωρίας.

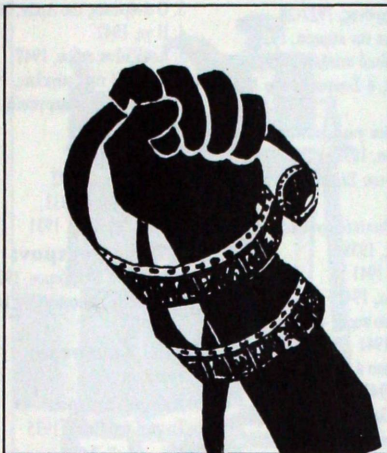
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΑ ΕΠΙΚΑΙΡΑ Ή NEWSREELS

Τα επίκαιρα (Newsreels) είναι ένα είδος κινηματογράφου με ιδιαίτερο στυλ και εξειδικευμένο περιεχόμενο. Ένα κομμάτι επικαίρων οφείλει να ανήκει δυναμικά σε μια άπειρη σειρά από επίκαιρα. Το μεμονωμένο κομμάτι είναι πρόσκαιρο μόνο χωρισμένο από τα άλλα. Ακόμα κι αν μερικά από αυτά συμβαίνει να έχουν κάποιο ιδιαίτερο ιστορικό, αισθητικό ή κωμικό ενδιαφέρον, η ουσία τους εξακολουθεί ωστόσο να βρίσκεται στον τρόπο της παραγωγής τους σε σειρές.

Ένα τέτοιο είδος παραγωγής απαιτεί μια συνεχή και φανερή ταυτότητα ύφους. Το κάθε κομμάτι επικαίρων, άσχετα από τον δημιουργό του και το θέμα του, πρέπει να αναγνωρίζεται αμέσως σαν μέρος μιας ορισμένης σειράς. Το κάθε μέρος κομματιού πάνω σ' ένα θέμα πρέπει στην ιδανική περίπτωση πρέπει να μοιάζει τόσο με τ' άλλα κομμάτια πάνω στο ίδιο θέμα σαν κατασκευή και σαν στυλ, που να είναι δυνατό να αντικατασταθεί από ένα οποιαδήποτε άλλο μέρος. Η ατομικότητα δεν έχει θέση στην κατασκευή των επικαίρων. Ο τρόπος προσέγγισης του θέματος, η σύνθεση, το μοντάζ κ.λπ., όλα είναι προκαθορισμένα από τα πριν. Τα επίκαιρα είναι ομαδικά φιλμ που γίνονται από ανθρώπους με κοινή σκοπιά. Η πολιτική του δημιουργού δεν έχει εδώ θέση, γιατί οι βασικές αποφάσεις σχετικά με το περιεχόμενο και το στυλ παίρνονται μαζί με την απόφαση για το γύρισμα μιας σειράς πάνω σ' ένα θέμα. Αν ποτέ γίνει αλλαγή σε σχέση με μια ολόκληρη σειρά, είναι αποτέλεσμα της ανάγκης για προσαρμογή σ' ένα πιο μοντέρνο τρόπο παρουσίασης, πράγμα που δεν αλλοιώνει τις βασικές αρχές της παραγωγής.

ΕΝΣΥΝΕΙΔΗΤΑ ΠΟΛΙΤΙΚΑ

Τα επίκαιρα υπάρχουν για να πληροφορήσει και ανταποκριθεί πάνω στα πραγματικά γεγονότα αυτού του κόσμου. Η πληροφορία βέβαια δεν είναι ποτέ καθαρή, όπως άλλωστε δεν είναι και οι φορείς τους, οι άνθρωποι. Τα επίκαιρα είναι μέρος του τεράστιου και περίπλοκου συστήματος πληροφοριοδότησης, ο έλεγχος του οποίου βρίσκεται από ανέκαθεν στα χέρια της κυρίαρχης τάξης και το περιεχόμενο του οποίου προσδιορίζεται από την ιδεολογία αυτής της τάξης. Τα επίκαιρα, κατά συνέπεια, δεν μπορούν σε καμιά



περίπτωση να είναι αντικειμενικά, ακόμα και στην διακριτικά αυταρχική κοινωνία μας, μιας και η έννοια της αντικειμενικότητας είναι ο θεμελιώδης λίθος της ιδεολογίας του φιλελευθερισμού. Ο έλεγχος και το περιεχόμενο των επικαίρων, όπως και κάθε άλλου τμήματος του συστήματος της πληροφοριοδότησης, είναι ζήτημα πολιτικής. Και κατά κάποια έννοια όλα τα φιλμ είναι πολιτικά, αλλά τα επίκαιρα είναι ενσυνείδητα πολιτικά, μιας και το βασικό τους μέλημα είναι η πολιτική πληροφορία. Βέβαια η αλλοίωση του μηνύματος, ή ο θόρυβος, είναι ενδημικός σε κάθε σύστημα πληροφοριοδότησης. Εκτός από αυτές τεχνικές και επιστημονικές φύσης, η καλύτερη αιτία θορύβου στο σύστημα μετάδοσης της πολιτικής πληροφορίας είναι η ιδεολογία.

Υπάρχουν τουλάχιστον τρία στάδια αλλοίωσης στη διάδοση τέτοιων πληροφοριών. Το πιο φανερό έγκειται στην εκλογή πληροφοριών που θα μεταδοθούν και στη σύνθεσή τους. Είναι αδύνατο να μεταδοθούν όλα τα υπάρχοντα νέα, μιας και κάθε μέσο μετάδοσης έχει τα φυσικά όρια χρόνου, χώρου ή και των δύο. Η εκλογή ανάμεσα στο τι θα περιληφθεί προσδιορίζεται βασικά από το δεσπόζον αξιολογικό κριτήριο μιας κοινωνίας. Το δεύτερο στάδιο αλλοίωσης έγκειται στην ερμηνεία των μεταδιδόμενων πληροφοριών. Το Β.Β.Κ. π.χ., πολύ σπάνια θα εξετάσει λεπτομερειακά τις απαιτήσεις των εργατών, που έχουν κατέβει σε απεργία. Για κάποιους ακτανόητους λόγους, κάτι τέτοια θέματα βρίσκονται πέρα από την ικανότητα του βρετανικού κοινού να τα συλλάβει. Αντίθετα, προβάλλονται εικόνες που δείχνουν τους ερ-

γάτες σε σύγχυση, ή σε διαφωνία μεταξύ τους, ή ακόμα κάποιον συνδικαλιστή να απαντά απολογούμενος σε κατηγορίες σχετικά με τις δυσμενείς συνέπειες της απεργίας στην εθνική οικονομία. Ενώ δε συσκοτίζουν την πραγματική φύση της αντίθεσης μεταξύ των απεργούτων εργατών και των αφεντικών τους, απ' την άλλη μεριά ρίχνουν όλο το βάρος της εκπομπής στις πιθανές συνέπειες της απεργίας στις εξαγωγές και στη στεργλίνα.

Ένας φίλος μου οικονομολόγος λέει πως οι δύο μεγάλοι μύθοι της δεκαετίας που περνάει είναι ο σύγχρονος οργασμός και οι εξαγωγές... Το τρίτο, λιγότερο φανερό, αλλά πιθανώς πιο αποτελεσματικό είδος αλλοίωσης έγκειται στον τρόπο παρουσίασης της ερμηνευμένης πληροφορίας. Οι εκφωνητές της τηλεόρασης είναι η προσωποποίηση αυτού του είδους της υποσυνείδητης παρεμβολής. Αυτοί οι άνθρωποι, χωρίς να βιάται οι ήρωες της κοινωνίας μας, είναι ωστόσο τα πρότυπα εχεφροσύνης, καθαρότητας και νηφαλιότητας. Δεν θα δείτε ποτέ ένα νεαρό χίππη να διαβάζει τα νέα στη τηλεόραση. Ένα άλλο είδος αλλοίωσης κατά την παρουσίαση, αν και αυτό ισχύει μόνο για την τηλεόραση, είναι η χρήση κινηματογραφικών επικαίρων στα ζωντανά προγράμματα ειδήσεων, λες κι αυτό το είδος παρουσίασης είναι πιο πραγματικό, και για αυτό και πιο αληθινό, απ' ότι το κείμενο του εκφωνητή, ενώ στην πραγματικότητα συμβαίνει το αντίθετο.

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΑΛΟΣ

Με τέτοια εργαλεία στη διάθεσή τους τα Μέσα Επικοινωνίας έχουν τη δυνατότητα να αλλοιώνουν και να διαστρέφουν, συνειδητά και ασυνείδητα, την πληροφορία που μεταδίδουν, έτσι ώστε να μη θέσει σε αμφισβόλια τις θεμελιακές αρχές της κυρίαρχης κουλτούρας. Γι' αυτό το λόγο τα επαναστασιακά πολιτικά κινήματα, που αμφισβητούν τις βασικότερες πεποιθήσεις της κοινωνίας μας, διαπιστώνουν στο τέλος πως οι θέσεις τους έχουν αλλοιωθεί, γελιοποιηθεί και καταργηθεί από ένα σύστημα του οποίου ο υποτιθέμενος ρόλος είναι απλώς να πληροφορεί.

Αν ένα τέτοιο πολιτικό κίνημα ενδιαφέρεται, όπως συνήθως συμβαίνει, να παρουσιάσει τις απόψεις του, που σημαίνει τη δική του επιλογή γεγονότων, είναι υποχρεωμένο να δημιουργήσει το δικό του δίκτυο μετάδοσης πληροφοριών. Δεν αποτελεί έκληψη λοιπόν που οι νεαροί αγωνιστές μιας γενιάς που μεγάλωσε με την τηλεόραση και της οποίας τα ιδανικά γαλουχήθηκαν από τον κινηματογράφο, αποφάσισαν να χρησιμοποιήσουν το φιλμ μαζί με τα άλλα πιο παραδοσιακά μέσα πληροφορησης, την τυπωμένη και προφορική λέξη. Το είδος δε του κινηματογράφου που διάλεξαν, τόσο χάρη στα πρακτικά του προτερήματα, όσο και στην αξία του σαν εικόνα, είναι το wsteeel, το πιο σημαντικό και το πιο διαδομένο είδος κινηματογράφου, το οποίο στην πραγματικότητα είναι ο ιδεολογικός αντίπαλος των παραδοσιακών επικαίρων.

ΣΑΙΜΟΝ ΧΑΡΤΟΓΚ

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Δημοσιεύουμε επιλεκτικά ορισμένα ντοκιμαντέρ:

Α' Ξένα ντοκιμαντέρ:

Τζίγκα Βερτόφ:

1. Η επέτειος της επανάστασης, 11/1919
2. Οι μάχες μπροστά στο Τσαρίτσι, 1920
3. Ο Στάροστε όλων των ρώσων, Καλίνιν, 1920
4. Η εκταφή των λειψάνων του Σερζ Ραντονεζκι, 1920
5. Η δίκη Μιρονόφ, 1920
6. Ο διοικητής της XIII Στρατιάς Κοζέβνικωφ, 1921
7. Το τραίνο της Κεντρικής Επιτροπής, 1921
8. Το ατιόπλοιο καθοδηγητής Κόκκινου Α-στέρι, 1920-21
9. Η ιστορία του εμφύλιου πολέμου, 1922
10. Η δίκη Σ. Ε., 1922
11. ag-Ουνβέρμαγκ, 1922
12. Κινηματογράφος-Αθήνα, 1922
13. Σινέ-Αθήνα του Οχτώβρη-Χτες, Σήμερα, Αύριο, 1923
14. Πέντε χρόνια αγώνες και νίκες, 1923
15. Κίνο-Πράβδα Νο 14, 1923
16. Σινέ ημερολόγιο, 1923
17. Κίνο-Πράβδα Νο 15, 1923
18. Κατασκευή της Πανσοβιετικής Έκθεσης, 1923
19. Εγκαίνια της Έκθεσης, 1923
20. Η Πανσοβιετική Έκθεση, 1923
21. Κίνο-Πράβδα Νο 16, Η αθήνα της άνοιξης, 1924
22. Κίνο-Πράβδα Νο 18, Ταξίδι του Σινέ-Μάτι στη διαδρομή Μαύρη Θάλασσα-Αρκτικός Ωκεανός-Μόσχα, 1924
23. Κίνο-Πράβδα Νο 20, Σινέ-Αθήνα των πονιέρων, 1924
24. Σήμερα, 1924
25. Οι γκριμάτσες του Παρισίου ή το χρυσό ρούβλι, 1924
26. Τα σοβιετικά παιχνίδια, 1924
27. Χιουμουρέσκ, 1924
28. Σινέ-Μάτι, Η ζωή στο απρόοπτο, 1924
29. Το λενινιστικό σινέ ημερολόγιο, 1924
30. Ο χρόνος χωρίς τον Ήλιτο, 1924
31. Ζήτω ο αέρας, 1924

32. Λενινιστική Σινέ-Αθήνα, 1925
33. Ο Λένιν ζει στη καρδιά του αγρότη, 1925
34. Ράδιο Σινέ-Αθήνα, 1925
35. Η έβδομη επέτειος του κόκκινου στρατού, 1925
36. Πρωτομαγιά, 1925
37. Ο στόλος της Βαλτικής, 1925
38. Εμπρός Σοβιέτ. 1926
39. Το έκτο μέρος του κόσμου, 1926
40. Ο ενδέκατος χρόνος, 1927-28
41. Ο άνθρωπος με την κάμερα, 1929
42. Προς τον παιδικό σταθμό, 1929
43. Ενθουσιασμός ή Συμφωνία του Ντονμπάς, 1930
44. Τρία τραγούδια για τον Λένιν, 1934
45. Η ναουρίστρα, 1937
46. Η ανάμνηση του Σέργιου Ορντζονικίτζε, 1937
47. Δόξα στις σοβιετικές ηρωίδες, 1938
48. Τρεις ηρωίδες, 1938
49. Το ύψωμα Α, 1941
50. Αίμα για αίμα, 1941
51. Στη γραμμή του πυρός -οι οπασατέρες των επικαίων, 1941
52. Εσύ, στο μέτωπο ή στο μέτωπο του Καζακχστάν, 1942-43
53. Στο βουνό Άλα-Τάου, 1944
54. Η σοβιετική τέχνη, 1944
55. Ο όρκος της νεολαίας, 1947

Μαρκήσιου ντε Βαβρέν:

Στο κέντρο της άγνωστης Αμερικής, 1925

Πολ Καστελμάν:

Η γη του πυρός, 1925

Ζεύγος Τζόνσον:

Μπαμπούνα, 1935

Σγκουντίρις:

Άμμο θανάτου, 1945

Μπουρντελέν:

Ο δράκοντας του Κόμοντο, 1955

Ρομπέρ Ενρίκο:

Θαυματοποιία, 1960

Α. Πουαρέ:

Η μαύρη κρουαζιέρα, 1926

Σάιφερ:

Τα μυστήρια του Θιβέτ, 1938

Αλαίν Γκέερμπραντ:

Οι άνθρωποι που ονομάζονται άγριοι, 1950

Αντρέ Πολ Αντουάν:

Στους ανθρωποφάγους, 1928

Ζαν Ρους:

1. Οι τρελοί κύριοι, 1956
2. Εγώ ένας μαύρος
3. Η ανθρόπινη πυραμίδα
4. Χρονικό ενός καλοκαιριού
5. Κυνήγι του υποποτάμου

Ρόμπερτ Φλάεττ:

1. Ναουόκ του Βορρά, 1921
2. Μοάνα, 1926
3. Ο άνθρωπος του Αράν, 1934
4. Η γη, 1942
5. Λουίζιάννα στόρυ, 1948
6. Το παιδί της ζούγκλας, 1937
7. Ταμπού, με συνεργασία με τον Μουρνάου, 1931

Βαν Ντάυκ:

1. Λευκές σκιές, 192
2. Οι εακμώοι, 1933
3. Τρέπντερ Χορν, 1931

Βάλτε Ρούτμαν:

1. Μελωδία του κόσμου, 1929
2. Βερολίνο, συμφωνία της Μεγαλούπολης, 1927

Μπ. Χάανστρα:

Τα πάντα ρει

Χένου Στορκ:

Το νησί του Πάσχ, 1935

Σίντενβ Μάγιερς:

Το άγριο μάτι, 1959
Τζ. Τζιακοπέτι:
Σκυλία Ζωή, 1962

Α. Ρουζβελτ:

Κρις, 1931

Σεργκέι Αϊζενσταϊν:

Que Viva Mexico

Αλαίν Ρενάι:

Επίσκεψη στο Λυσιέν Κουτώ, 1947
Επίσκεψη στο Φελιξ Λαμπις, 1947
Επίσκεψη στο Χανς Χάρτουγκ, 1947
Επίσκεψη στο Σεζάρ Ντομέλα, 1947
Επίσκεψη στο Όσκαρ Ντομίγκεζ, 1947
Πορτραίτο του Ανρύ Γκετζ, 1947
Βαν Γκογκ, 1948 Μαλφραϊ, 1948
Ο κήποι του Παρισίου, 1948
Πύργοι της Γαλλίας, 1948

Γκογκέν, 1950

Γκουέρνικα, 1951

Και τα αγάλματα πεθαίνουν, 1953

National Geographic:

Σημαντική, σε ποσότητα, παραγωγή ωριαίων ντοκιμαντέρ που προβάλλονται στις τηλεοράσεις όλου του κόσμου.

Β' Ελληνικά ντοκιμαντέρ:

Ροβήρου Μανθούλη:

1. Το πράσινο χωράφι, 1965
2. Φράγμα 11, 1965
3. Η πιο μεγάλη δύναμη, 1963
4. Σκιάθος, 1963

Μάνος Κασσιμάτης:

Πήλιον, 1965

Ρούσος Κούνδουρος:

Αλουμίνιον της Ελλάδος, 1965

Βασίλης Μάρος:

Και ο Ορφείας τραγουδά, 1965

Νέστωρας Μάτσας:

1. Ο άγιος της Σκιάθου, 1965
2. Το παραμύθι ενός ζωγράφου, 1963

Νίκος Καβουκίδης:

Ηλεία, η γη θεών και ανθρώπων, 1963

Παναγιώτης Κουτρομπουσίσης:

Από μουζούκικα σε μουζούκικα, 1962

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος:

Ο Ντασέν στην Κρήτη, 1956

Βασίλης Μάρος:

1. Η Αθήνα χορεύει ροκ εντ ρολ, 1957
2. Κάτω από τους ουρανοζύστες, 1958
3. Η Κατίνα Παζιούνη και το αρχαίο θέατρο, 1959

Πολ Σκλάβος:

Κύπρος '72, 1972

Θόδωρος Αδαμόπουλος:

Τα κάστρα, 1972

Λίλα Κουρκουλάκου:

Αθήνα πόλις αιώνιου Απριλίου, 1972

Λεωνίδας Αντωνιάκης:

Το φαράγγι της Σαμαριάς, 1971

Φώτος Λαμπρινός:

Άρης Βελουχιώτης, 1981

ΓΙΑ ΝΑ ΓΝΩΡΙΖΕΤΕ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ

1. Ζωρζ Σαντούλ, Το ντοκιμαντέρ, εκδόσεις Αιγόκερως 1985.
2. Γιάννης Σολδάτος, Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, τόμοι Α-ΣΤ, εκδόσεις Αιγόκερως 1992.
3. Στάθης Βαλούκας, Λεξικό σκηνοθετών, εκδόσεις Αιγόκερως 1989.
4. Συλλογικό, Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν, εκδόσεις Κάλβος 1967.
5. Άδωνις Κύρου, Ο σουρεαλισμός στον κινηματογράφο, εκδόσεις Κάλβος 1976.
6. Αντρέ Μπαζέν, Τι είναι κινηματογράφος, τόμος 1, εκδόσεις Αιγόκερως 1988.

7. Κηθ Ρήντερ, Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, εκδόσεις Αιγόκερως 1985.
8. Ζωρζ Σαντούλ, Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, εκδόσεις Φέξη 1955.
9. Ουμπέρτο Έκο, Κήνησορες και θεράποντες, εκδόσεις Γνώση 1989.
10. Siegfried Kraacauer, Θεωρία του κινηματογράφου, εκδόσεις Κάλβος 1983.
11. Peter Wollen, Η σημειολογία του κινηματογράφου, εκδόσεις Κάλβος 1981.
12. Μαρσέλ Μαρτέν, Η γλώσσα του κινηματογράφου, εκδόσεις Κάλβος 1984.

13. Γιούρι Λότμαν, Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου, εκδόσεις Θεωρία 1982.
14. John Fiske, Εισαγωγή στην επικοινωνία, εκδόσεις Επικοινωνία και Κουλτούρα 1992.
15. Αντώνης Βογιαζός, Σοσιαλισμός και κουλτούρα, εκδόσεις Θεμέλιο 1979.
16. Christian Zimmer, Κινηματογράφος και πολιτική, εκδόσεις Εξάντας 1976.
17. Νίκος Πουλιαντζής, Το κράτος, η εξουσία, ο σοσιαλισμός, εκδόσεις Θεμέλιο 1978
18. Ακαδημία Κοινωνικών Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ., Η κομμουνιστική προπαγάνδα, εκδόσεις Νήμηη 1979.

ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ

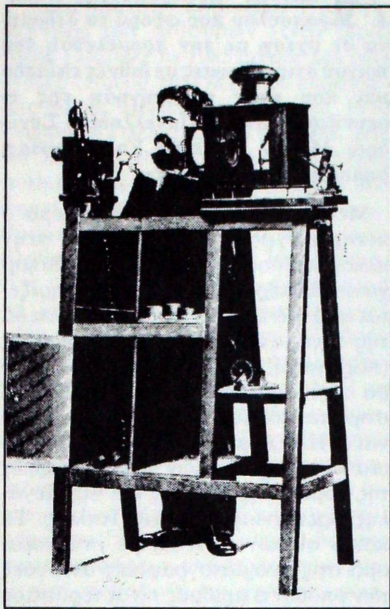
Με την τρίτη το μεγάλο μήκους ταινία ο Σφήκας επεκτείνει την-δομική έρευνα επιμένοντας στην μονάδα μέσα από την μοναδικότητα της φιλικής κατασκευής. Αυτή τη φορά αυτή η μοναδική μορφή δεν είναι πρωτογενής. Δεν περιορίζεται σε ένα μόνο μέρος (όπως στο MONTELO) αλλά σε περισσότερους τόπους. Η κάμερα επιχειρεί, μ' ένα μονοπλάνο των δύο ωρών, ένα τράβελινγκ που περνάει εξήμισι φορές μπροστά από τα ίδια γλυπτά ντεκόρ. Αυτά τα ντεκόρ παριστάνουν πελώριους βράχους, βουνά με μυτερές κορυφές και εκκλησίες. Χριστιανικά σύμβολα όπως αγάλματα βιβλικών προσώπων τοποθετούνται σε διαφορετικά μέρη. Αυτά τα πρόσωπα είναι μεταφραστές: οι αναπαραστάσεις τους που είναι σαν *ableaux vivants*, έχουν για μοντέλο τα γλυπτά και τις εικονογραφίες των βυζαντινών. Η παρουσία τους μαρτυρεί ένα στυλ πολύ σοβαρό και είναι σύμφωνη με την τραχύτητα, την οξύτητα και την σοβαρότητα των βραχοειδών ντεκόρ. Σ' αυτό το σύνολο τα χριστιανικά σύμβολα συνυπάρχουν με τα ελληνικά αγάλματα (ακρωτηριασμένα ή ολόκληρα) που τονίζουν την αρχή των καιρών. Κατά βάθος σ' αυτή τη σεναριακή κυκλική δομή, δεν βλέπουμε τίποτε, δεν υπάρχει τίποτε παρά το βαθύ μαύρο: το χάος.

Η λειτουργία αυτής αντιμετώπισης και αυτού του κυκλικού τράβελινγκ εξηγείται αρκετά από τον Σάββα. Ο Σφήκας θα προσθέσει ότι οι εξήμισι κύκλοι που επιχειρεί η κάμερα γύρω από τα ίδια ντεκόρ αντιπροσωπεύουν τις εξήμισι ιστορικές περιόδους⁽¹⁾ που το φιλμ παρουσιάζει. Ο Σφήκας μας εισάγει σ' ένα άλλο είδος μετρικού συμβολισμού: η ταινία του αποκτά μια συμβολική σημασία της αριθμητικής και της ιστορίας που αντιπαράθετα με τον παλιό μινιμαλιστικό κινηματογράφο, ακόμη και αν χρησιμοποιεί την αρχή του της επανάληψης και της συνέχειας.

Ο Σφήκας μέσα από αυτό το συνεχές και κυκλικό σύστημα επιχειρεί να αποδώσει την διαλεκτική έννοια του προτοσές της ανάπτυξης της ιστορίας, όπου λαοί και πολιτισμοί διαδέχονται ο ένας τον άλλο αδιακόπως, αναπτυσσόμενοι και καταστρεφόμενοι. Η ταινία η ίδια είναι ένα σύμβολο του μυστικισμού που εμποτίζει την εξουσία και περιορίζει κάθε ανανέωση⁽²⁾. Σύμφωνα με το λεξικό *micro-Robert* μυστικιστικό είναι το σχετικό με το θρησκευτικό μυστήριο, με μια κρυμμένη πίστη, πλάνο από κάθε αίτιο⁽³⁾. Ο Σφήκας τείνει να μας αποδείξει την ένωση και την σχέση, τις βαθιές συγγένειες της εξουσίας και της θρησκείας όχι από πρακτικής απόψεως βλέποντας μια ένωση ανθρώπου και θεότητας⁽⁴⁾, αλλά σαν ιστορικό, μονότονο παράγοντα. Οι πολιτισμοί πεθαίνουν και γεννιούνται χωρίς σκοπό. Ο παγανισμός διαλύεται μπρος στο χάος: Η μυθολογία του ουρανού που κατεβαίνει στη γη διαλύεται κάτω από τις επενέργειες των καριτών της κοσμικής ύλης... Οι εξήμισι γύροι είναι αναγκαίοι για την πραγματοποίηση της προσωρινής τάξης της δημιουργίας-σε-εικόνες του κόσμου ανάμεσα σε δύο λεπτά του χάους. Ο ορίζοντας του φιλμ είναι λοιπόν το σύμπαν το ίδιο⁽⁵⁾. Ο παγανισμός θα αντικατασταθεί μ' ένα νέο πολιτικό δημιουργημένο από τον θεατή σ' ένα χρονικό διάστημα που τείνει στο άπειρο χωρίς σε μια ακραία βραδύτητα του μοναδικού

τράβελινγκ, χωρίς τη διαστολή του φιλικού χρόνου και χωρίς στην εντύπωση ότι δεν είδαμε όλο το φιλμ αλλά ένα μικρό κομμάτι ενός χρόνου μη-ελλειπτικού.

Είναι μια καθαρή προσωρινότητα που μας



δίνει αυτό το φιλμ, ένας χρόνος που συντονίζεται με την σταθερή ταχύτητα της ριζής. Το φως πάει και έρχεται με τον δικό του ρυθμό, εξαφανιζόμενο στο τέλος μ' ένα τρόπο συμμετρικό σχετικά μ' αυτό της αρχής.

Γιατί αυτή η μετακίνηση του χρόνου; Είναι για να γίνει γνωστό στον θεατή η μαθηματική αδράνεα, δηλαδή η αλλαγή των νοούμενων (χρονικών ή διαστημικών) μιας μονάδας μέτρησης που διαφοροποιούνται ελάχιστα από το μηδέν⁽⁶⁾. Ο κινηματογραφιστής εισάγει τον θεατή σ' ένα χρόνο του βλέμματος, οδηγώντας τον⁽⁷⁾ στο σημείο του Αρχιμήδη, αυτό το υποθετικό σημείο του διαστήματος, απ' όπου κατά την ελληνική φιλοσοφία, είναι δυνατό να σηκώσουμε την γη, ή ακόμα να την απελευθερώσουμε από απεικονίσεις από τις οποίες διαπλάθει τα εμπόδια της⁽⁷⁾.

Όταν οι βιβλικοί μύθοι που παρουσιάζονται από τα *ableaux vivants* είναι πολυάριθμοι, σύμφωνα με τον Σφήκα η σκηνή όπου ο Χριστός φτιάχνει μόνος του τα άκανθινο στεφάνι του είναι μια σκηνή που φανερώνει την μυστικιστική δολιότητα στην οποία ο πιστός υπόκειται. Υπάρχει επίσης ο μύθος της κόμησης της Θεοτόκου. Ο Σάββας Μιχαήλ υπογραμμίζει ότι κατά την σύνταξη των αρχαγγέλων, κάποιος προσπαθεί να ακουμπήσει το σώμα της Θεοτόκου, αλλά ο αρχάγγελος Μιχαήλ ελεμπαίνει και του κόβει το χέρι με την ρομφαία του. Στην ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ η ιδέα γεννήθηκε από αυτή την θρησκευτική εικόνα. Υπάρχουν και άλλα κίνητρα, όπως π.χ. οι ασκητές, ο Άγιος Γεώργιος που σκοτώνει με

το κοντάρι του τον δράκο. Η σκηνή που οι γυναίκες περιμένουν η Θεοτόκος να τους προσφέρει τροφή είναι μια σκηνή που έχει σχέση με τις εικόνες της γιορτής του Δεκαπενταγούστου. Βεβαίως ορισμένες βιβλικές σκηνές γυρίστηκαν με ελεύθερη διασκευή: όπως π.χ. η σκηνή με τα φιδιά που είναι μια παραλλαγή της σκηνής με τα γουρούνια. Ο Χριστός που οδηγεί τον σάσια του στη σκηνή είναι ένα μετώνυμο του ηθοποιού που ετοιμάζει τον ρόλο του.

Η άνοδος της πνευματικής ζωής του βυζαντινού πολιτισμού και της τέχνης του είναι άμεσα επαγόμενο από το ελληνικό πνεύμα. Γι' αυτό θα πούμε χωρίς διαταγμό ότι η βυζαντινή τέχνη, παρά τον υπεκφυγικό χαρακτήρα της και την φυσιολατρική και αντι-κλασική έκφρασή της, είναι μια ελληνική τέχνη. Εάν τρέφεται από κάποιο δυισμό, αυτό δεν συμβαίνει μόνο επειδή έχει παραχθεί από την Ανατολή και τον Ελληνισμό συγχρόνως, αλλά επειδή ο Ελληνισμός τράφηκε ο ίδιος από ένα δυισμό που του ανήκει. Ο Ιωνισμός και ο δωρισμός είναι οι μάρτυρες γι' αυτό της αρχαίας εποχής: απόδειξη ότι στην τέχνη όπως και στη ζωή, όλα τα πράγματα οφείλονται στα δυτικά στοιχεία αρσενικά και θηλυκά που εκφράζουν, κατά τις εποχές αντίθετα από τα διονυσιακά και τα απολονιακά, το υποκείμενο και το αντικείμενο, το φυσιολατρικό και το πλαστικό. Ο δυισμός είναι συγγενής με το ελληνικό πνεύμα και γι' αυτό είναι σταθερά ορατός στο Βυζάντιο επίσης. Δημιουργεί την αναγκαία αντίθεση για την σύνθεση, κατά την διάρκεια όλη την Αυτοκρατορία και την τέχνη της⁽⁸⁾. Το αντικείμενο μιας σχεδόν ανεπαίσθητης κίνησης εγγράφεται στο φιλμ με σημαίνοντα πλαστική-ζωγραφική ή γλυπτική-βυζαντινή αγιογραφία που είναι το φιλικό τοπίο. Δίνοντας για αντικείμενο το έργο των γλυπτών και των ζωγράφων του Βυζαντίου, η ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ διαθέτει ένα τεράστιο πλαστικό ενδιαφέρον που δεν σταματά να αυξάνεται κατά την διάρκεια αυτού του ασταμάτητου παραλληλου τράβελινγκ⁽⁹⁾.

Αυτή η δυστική τάση της βυζαντινής τέχνης είναι ένα σήμα της δυστικής φιλοσοφικής τάσης του φιλμ: υλιστικό και ιδεαλιστικό. Η πρώτη τάση πανταχού παρούσα στον Σφήκα συνοδεύεται από ένα ιδεαλισμό που είναι η αντίθετη άποψη του. Αυτός ο ιδεαλισμός τείνει στην κυριαρχία του Θεού (συμβολισμένη από το Μάτι). Η σύνθεση του πλάνου τοποθετεί αυτό το μάτι στο πιο ψηλό κομμάτι του ντεκόρ. Αλλά δεν μαρτυρεί μια αδυναμία του υλισμού αφού το πλάνο αρχίζει και τελειώνει με την ύλη (το χάος) και δεν τελειώνει με το πνεύμα (το μάτι). Η εικονική μορφή της ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ, προέρχεται από την εσωτερική της αντίθεση: την διαλεκτική της. Μην ξεχνάμε ότι πρόκειται για την αλληγορία του σύγχρονου κόσμου διαμέσου των εικόνων του τέλους της αρχαίας εποχής και της εμφάνισης του Χριστιανισμού. Γι' αυτό βρούμε πλαστικά ελληνικά αρχαία σύμβολα από τη μια και εικονικές χριστιανικές μορφές από την άλλη. Αυτές οι τελευταίες είναι αντιθετικές επίσης γιατί: είναι ανατολικές και βυζαντινές, ή δυτικές, ή αναγεννησιακές,

ή μαπαρόκ⁽¹⁰⁾.

Ο πειραματισμός του Σφήκα με την βυζαντινή τέχνη στηρίζεται στην επιθυμία να παρουσιάσει το καθαρά καλλιτεχνικό της τέχνης θέτοντας κατ'αρχήν στο φιλμ τον πλούτο και την πολλαπλότητα της βυζαντινής τέχνης (της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής) και της οποίας τα έργα γίνονται πρωταγωνιστές στο φιλμ. Μας δηλώνει ακόμη μια φορά ότι αυτές οι τέχνες είναι οι πιο ουσιαστικές αφού είναι οι πιο παλιές και ο κινηματογράφος δεν κάνει τίποτε άλλο από το να αναπαράγει την σύνθεσή τους. Είναι μια πηγή έμπνευσης: διάλεξε έργα ζωγραφικής που έχουν σχέση με την γλυπτική. Παραδείγματα χάριν, η περίφημη εικόνα του Αγίου Γεωργίου που είναι έτοιμος να σκοτώσει τον δράκο, είναι ένα θέμα που επέξεργάστηκε και στην γλυπτική, και που έγινε έργο που κινείται μηχανικά από τον τρίτο γύρο της κάμερας. Άλλο παράδειγμα, όλοι οι βιβλικοί μύθοι γίνονται ανθρωπίνες αναπαραστάσεις στο όριο της κίνησης και της ακινησίας, και όχι στατικές εικόνες. Με αυτό τον τρόπο ο Σφήκας δημιούργησε ένα αληθινό ποίημα μορφών, διεγείροντάς μας με μια προσωπική και ενθουσιαστική μουσική.

Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ είναι μια οπτική συμφωνία που γίνεται ορατόριο μέσα από μια αντιπαράθεση εικόνας και ήχου. Το παράλληλο σφύριγμα που ακούγεται κατά την διάρκεια του φιλμ είναι έμπνευση του Σφήκα και έρχεται να προστεθεί στις άλλες μουσικές εκφράσεις των τεσσάρων συνθετών του φιλμ (Λουίτζι Νόννο, Γιάννη Χρήστου, Κριστόφ Πεντερέκι, Ένγκαρ Βαρζέε). Ιδίως ο Πεντερέκι που χρησιμοποιεί την ομιλία ή το ψιθύρισμα, τα γέλια, τις φωνές, τις σκηνές του πλήθους στις συνθέσεις του. Αυτό το σφύριγμα συμφωνεί τέλεια με τις δημιουργικές προθέσεις του για την λειτουργία μιας κάποιας οργανικής ατμόσφαιρας. Αυτά τα περάσματα επικαλούνται τον μυστηριακό και εσωτερικό χαρακτήρα του αντικειμένου (π.χ. μια τελετή μαγείας) και αντανακλούν ακριβώς τις προθέσεις του Σφήκα για την φιλική του γραφή. Αυτό είναι οι μουσικές που συμφωνούν με τις στιγμές έντασης του φιλμ που είναι διάφορες. Η ένταση και η χροιά της μουσικής διαφέρει κατά την εκτέλεση, πιστοποιεί την θέληση του Σφήκα να εκφρασθεί με συμπληρωματικούς αισθητικούς τρόπους και να παίξει με περισσότερα επίπεδα στο ηχητικό διάστημα προσθέτοντας άλλους παράμετρους σ'αυτό το εξαιρετικά συνθετικό έργο.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Στο περιοδικό Οόνη, τ. 27, σ. 50, Οκτώβριος/Νοέμβριος 1986.
2. Thomas Bodinas, aissances avec Costas Sficas, Brochure, σ. 4.
3. Mikro-Robert, Dictionnaire du francais primordial, t. II, σ. 696.
4. ο.π.
5. Χρήστος Βακαλόπουλος, Η παγίδα του βλέμματος σε δεύτερη θέαση, σ. 219, εκδ. Αλεξάνδρεια 1988.
6. Βασίλης Ραφαηλίδης, Αλληγορία, ο σαδισμός μιας ελλάσας τέχνης, εφ. Έθνος, 9/11/86.
7. Χρήστος Βακαλόπουλος, Η παγίδα του βλέμματος σε δεύτερη θέαση, σ. 219, εκδ. Αλεξάνδρεια 1988.
8. P. A. Michels, hétique de l'art byzantin, p. 279, ed. Flammarion, Paris 1959.
9. Μαρία Παπαδοπούλου, Αλληγορία.
10. Σάββας Μιχαήλ, στο εισαγωγικό σημείωμα.

ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ ΤΗΣ ΜΑΖΙΚΗΣ ΨΥΧΑΓΩΓΙΑΣ

Αποσπάσματα της συγκριτικής ανάλυσης της Χρυσάνθης Σωτηροπούλου που αφορά τα δεδομένα σε σχέση με την προσέλευση του κοινού στις αίθουσες σε διεθνές επίπεδο και που ήταν η εισήγηση της ερευνητριάς στο Β' Πανελλαδικό Συνέδριο Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, δημοσιεύουμε παρακάτω.

Μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο ο κινηματογράφος εξελίσσεται στην πλέον κερδοφόρα πολιτιστική βιομηχανία. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από μια έκρηξη σε όλα τα επίπεδα της κινηματογραφικής διαδικασίας (παραγωγή, διανομή, αίθουσα). Η χώρα που ουσιαστικά πρωταγωνιστεί στην παγκόσμια αγορά θεάματος είναι οι Η.Π.Α. με αξιοσημείωτη παρουσία των Ευρωπαϊκών χωρών, κυρίως της Σοβιετικής Ένωσης και της Μεγάλης Βρετανίας, Γαλλίας, Ιταλίας. Το κοινό συγκεντρώνεται με ενθουσιασμό στις κινηματογραφικές αίθουσες των οποίων ο αριθμός είναι τεράστιος (20.068 στις Η.Π.Α. το 1984, 5.646 στη Γαλλία, 4.692 στη Μεγ. Βρετανία). Τα εισιτήρια που πραγματοποιούνται είναι τα περισσότερα από κάθε άλλη περίοδο. Ο κινηματογράφος αποτελεί για τους εξασθενημένους οικονομικά θεατές ένα προσφιλές είδος ψυχαγωγίας. Εξ άλλου η περίοδος αυτή είναι από τις πλέον σημαντικές και από καλλιτεχνική άποψη. Κινηματογραφικά ρεύματα όπως ο νεορεαλισμός αλλά και σημαντικοί δημιουργοί κάνουν την εμφάνισή τους αυτή την περίοδο.

Η εμφάνιση της τηλεόρασης και η ραγδαία εξάπλωση του νέου μέσου που συγκεντρώνει όπως ήταν φυσικό το ενδιαφέρον των καταναλωτών προκαλεί έντονες αντιδράσεις στη συμπεριφορά του κοινού όσον αφορά τη θέαση των ταινιών στην κινηματογραφική αίθουσα. Η εμφανέστερη αντίδραση εμφανίζεται με την κατακόρυφη πτώση του αριθμού των εισιτηρίων κυρίως στις Η.Π.Α. τη δεκαετία του 1950 αλλά και στις υπόλοιπες χώρες μέχρι το 1970. Συγκεκριμένα από 4680 εκ. το 1948, το 1970 οι θεατές είναι 920 εκ. στις Η.Π.Α. Στην Ιαπωνία μειώθηκαν στο 1/3 μέσα στην πενταετία 1960-1965, ενώ αντίστοιχη θεαματική πτώση παρατηρείται και στην

Μεγ. Βρετανία, Δυτ. Γερμανία κ.α. Είναι εμφανές ότι η καταναλωτική συμπεριφορά του κοινού γνώρισε μια σημαντική στροφή και μάλιστα σε βαθμό ρήξης με την κινηματογραφική αίθουσα για ένα μεγάλο μέρος από αυτό. Παρ'όλα αυτά, αξιοσημείωτο είναι ότι οι ρυθμοί μείωσης των θεατών από ένα χρονικό διάστημα και μετά παύουν να είναι εξίσου έντονοι και απογοητευτικοί όσο στην αρχή εμφάνισης της τηλεόρασης. Συγκεκριμένα τη δεκαετία του 1970-80 παρατηρούνται τάσεις σταθεροποίησης σε χώρες όπως η Γαλλία και η Δυτ. Γερμανία, σχετικής ανόδου δε στις Η.Π.Α. Αυτό σημαίνει ότι ένα κομμάτι του κοινού εξακολουθεί να μένει πιστό στην θέαση ταινιών μέσα από τις κινηματογραφικές αίθουσες. Βέβαια σε μερικές χώρες η μείωση συνεχίζεται (Ιταλία, Ισπανία, Μεγ. Βρετανία). Η εικόνα αυτή διατηρείται και την επόμενη δεκαετία. Ιδιαίτερα αξιοσημείωτη είναι η στροφή του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες που παρατηρείται στις Η.Π.Α. Το 1988 ο αριθμός των εισιτηρίων είναι μεγαλύτερος από τον αντίστοιχο του 1965. Αλλά και στις ευρωπαϊκές χώρες οι αυξομειώσεις που παρατηρούνται είναι μικρές, γεγονός που επιβεβαιώνει την αντίσταση του κοινού στην εξαφάνιση της αίθουσας σαν τρόπο θέασης των κινηματογραφικών ταινιών. Η αντίσταση αυτή είναι εντονότερη στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Στην Σοβιετική Ένωση το 1985 πραγματοποιείται ο μεγαλύτερος αριθμός εισιτηρίων (4.244 εκ.). Έντονες αυξητικές τάσεις εμφανίζονται στην άλλη μεγάλη πολιτιστική βιομηχανία την Ινδία (4.920 εκ. το 1988).

ΟΙ ΚΡΑΤΙΚΟΙ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΙ

Οι αλλαγές που επήλθαν στην προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες είχαν αλληλοεπίδραση τόσο στην παραγωγή των ταινιών όσο και στον αριθμό των αιθουσών. Όσον αφορά τον αριθμό των παραγόμενων ταινιών παρατηρούμε ότι η μείωση δεν ήταν τόσο έντονη όσο αυτή των εισιτηρίων. Βέβαια το γεγονός αυ-

τό οφείλεται από τη μια πλευρά στην ενίσχυση που έλαβε η παραγωγή από τους κρατικούς προϋπολογισμούς και από την άλλη στο ότι οι νέες αγορές που ανοίγονται για την εξάπλωση της τηλεόρασης αποτελούν σημαντική πηγή εσόδων για τους παραγωγούς ταινιών.

Οι διάφοροι τρόποι προστασίας και ενίσχυσης του εθνικού προϊόντος που χαρακτηρίζεται πολιτιστικό αγαθό βοηθούν στην πραγματοποίηση ταινιών κυρώς μέσω κρατικών οργανισμών αλλά και δανειοδοτικών φορέων. Δεν είναι τυχαίο ότι η παραγωγή, μέσα σε μια εικοσαετία έντονων ανακατατάξεων, παραμένει ισχυρή στη Γαλλία, Δυτ. Γερμανία, Μεγ. Βρετανία παρά τις όποιες αυξομειώσεις που εμφανίζονται. Σταθερή επίσης παραμένει και η παραγωγή στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης καθώς και η χρηματοδότηση των ταινιών είναι εξασφαλισμένη από κρατικά κεφάλαια. Στις Η.Π.Α. παρατηρείται αύξηση των παραγόμενων ταινιών (330 ταινίες το 1985 έναντι 191 το 1965).

Είναι εμφανές ότι η κινηματογραφική ταινία παρά την οικονομική κρίση που μαστιάζει την κινηματογραφική αίθουσα έχει βρει άλλες πηγές χρηματοδότησης και προώθησης της σχέσης της με το πλατύ κοινό. Τόσο η τηλεόραση όσο και το video δημιουργούν νέες αγορές και συνεισφέρουν οικονομικά με τη μορφή συμπαραγωγών για την ολοκλήρωση μιας παραγωγής.

Όσον αφορά όμως την αίθουσα η επίδραση από την απομάκρυνση του κοινού απ' αυτή είχε άμεσα οικονομικά αποτελέσματα. Ο αριθμός των αιθουσών μειώθηκε σημαντικά με την εμφάνιση της κρίσης. Συγκεκριμένα στη Δυτ. Γερμανία από 6.239 αίθουσες το 1955 λειτουργούν 3.094 το 1975, στην Μεγ. Βρετανία από 4.483 το 1955 μένουν 1.529 το 1970, το ίδιο διάστημα στην Ιαπωνία από 7.600, 3.246, στην δε Ιταλία από 5.902, 4.372. Η μείωση είναι πολύ μικρότερη στις Η.Π.Α. για να αντιστραφεί πλήρως η κατάσταση και να παρατηρείται συνεχής αύξηση από το 1975 και μετά. Το 1988 ο αριθμός των αιθουσών (24.250) είναι ο μεγαλύτερος που είχε ποτέ η χώρα.

Η στρόφη αυτή του κοινού στις αίθουσες και μάλιστα στη χώρα που εί-

ναι η μητρόπολη του θεάματος για όλα τα οπτικοακουστικά μέσα και κυριαρχεί στην παγκόσμια αγορά όχι μόνο μέσω των κινηματογραφικών ταινιών αλλά και των τηλεοπτικών προγραμμάτων και όλου του φάσματος του multimedia, είναι ίσως το πλέον αξιοσημείωτο φαινόμενο της δεκαετίας.

Αλλά και στην Σοβιετική Ένωση ο αριθμός των αιθουσών είναι τεράστιος (142.400 το 1985) όπως και στις Ινδίες (10.000 το 1981). Οι ευρωπαϊκές χώρες εμφανίζουν μετά το 1970 (κυρίως η Γαλλία, Δυτ. Γερμανία, Κάτω Χώρες) τάσεις πρώτα σταθεροποίησης και μετά μικρής ανόδου. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθούμε στην προσπάθεια που καταβλήθηκε τόσο από τους επιχειρηματίες όσο και από την κρατική πλευρά να εκσυγχρονισθούν οι υπάρχουσες αίθουσες όσο και να δημιουργηθούν νέοι χώροι που να πληρούν τις αυξημένες προϋποθέσεις που απαιτεί το κοινό που έμεινε πιστό στην κινηματογραφική αίθουσα. Συγκεκριμένα δόθηκαν ενισχύσεις υπό την μορφή επιδοτήσεων για την ανανέωση του τεχνολογικού εξοπλισμού και την συμμόρφωση στις νέες συνθήκες θέασης που προσφέρει η ανάπτυξη της τεχνολογίας στον τομέα του ήχου και εικόνας. Η διαμόρφωση των χώρων έγινε με τέτοιο τρόπο που να ικανοποιεί τον τακτικό θεατή. Στη Γαλλία εμφανίστηκαν πολυαίθουσες που συμπεριλαμβάνουν συγκροτήματα μιας έως και έξι αιθουσών διαφόρων διαστάσεων και χωρικοτήτων. Παράλληλα δραστηριοποιήθηκαν οι Δήμοι και διάφοροι φορείς της Τοπικής Αυτοδιοίκησης, πνευματικά κέντρα, πολιτιστικοί σύλλογοι. Στην Ιταλία ένας μεγάλος αριθμός ανήκει σε Δήμους. Στην Γαλλία εμφανίζονται οι αίθουσες τέχνης των οποίων το πρόγραμμα είναι αυστηρά καλλιτεχνικό και ανεξάρτητο από τους αμειλικτους νόμους της αγοράς. Εξ'άλλου ένας μεγάλος αριθμός κινηματογραφικών λεισχών λειτουργούν σε ολόκληρη την Ευρώπη. Στην Γαλλία υπολογίζονται γύρω στις 11.000. Ας σημειωθεί ότι οι φορείς αυτοί προβάλλουν κυρίως σε αίθουσες 16 mm.

Είναι εμφανές ότι η κρίση που εμφανίσθη με την εξάπλωση της τηλεόρασης έπληξε κύρια την θέαση ταινιών στις κινηματογραφικές αίθουσες. Το αποτέλεσμα αυτής της κρίσης ήταν το κλείσιμο ενός μεγάλου αριθμού αιθουσών κυρίως τις δεκαετίες 1950, 1960. Από ένα σημείο και μετά τόσο η σταθεροποίηση του κοινού που

έμεινε πιστό στην αίθουσα όσο και η ενίσχυση που δόθηκε στους κρατικούς φορείς για τον εκσυγχρονισμό του εξοπλισμού των αιθουσών οδήγησε σε σταθεροποίηση του αριθμού των.

ΑΥΞΗΣΗ ΤΩΝ ΕΣΟΔΩΝ

Συνεχίζοντας τη διερεύνηση των επιπτώσεων από την εξάπλωση των νέων Μ.Μ.Ε. θα ασχοληθούμε με τις αλλαγές που επήλθαν στα έσοδα από τα εισιτήρια. Οι συνεχείς αναπροσαρμογές της τιμής του εισιτηρίου οδήγησαν σε αύξηση παρά μείωση των εσόδων. Η τιμή του εισιτηρίου τριπλασιάστηκε σε όλες τις χώρες την δεκαετία 1970-80.

Όπως προκύπτει και από την λεπτομερή ανάλυση των εισπράξεων από εισιτήρια στην Γαλλία από 163 εκ. δολάρια το 1973 φτάνουμε στα 640. Στην Δυτ. Γερμανία από 150 εκ. δολάρια ανέρχονται σε 461. Ακόμη και στην Μεγ. Βρετανία που η κρίση όσον αφορά την μείωση των εισιτηρίων είναι εντονότερη τα έσοδα αυξάνονται από 148 εκ. δολάρια το 1970 σε 340 το 1980. Αξιοσημείωτη είναι και η αύξηση σε μικρές αγορές όπως οι Κάτω Χώρες. Εκεί όμως της αύξησης είναι θεαματικότερη είναι στις Η.Π.Α. όπου τα έσοδα διπλασιάζονται μέσα σε μια δεκαετία. Το 1975 είναι 2.114 εκ. δολάρια και το 1988 είναι 4.460 εκ. δολάρια. Αν αναλογισθεί κανείς ότι τα έσοδα αυτά είναι μόνο από την διανομή των ταινιών στις κινηματογραφικές αίθουσες γίνεται φανερό πόσο σημαντικό ρόλο παίζει ο κινηματογράφος στην αλυσίδα των οπτικοακουστικών μέσων στις Η.Π.Α. και μάλιστα στην πλέον ουσιαστική του εκδοχή αυτής της θέασης σε μεγάλη οθόνη στις σκοτεινές αίθουσες. Το φαινόμενο αυτό αποδεικνύει ως υπερβολικούς τους φόβους όλων εκείνων των θεωρητικών που με την εμφάνιση της τηλεόρασης και του video θεώρησαν ότι η κινηματογραφική ταινία θα πάψει να καταναλώνεται στις αίθουσες και θα απορροφηθεί μέσα στις μικρές οθόνες των σπιτιών. Εξ'άλλου για να αποφευχθεί αυτό το φαινόμενο θεσμοθετήθηκαν νόμοι προστασίας του κινηματογραφικού προϊόντος σαν πολιτιστικού φαινομένου και εκφραστή της πολιτιστικής ταυτότητας των λαών. Οι οικονομικοί πόροι που διετεθήκαν σε κρατικούς οργανισμούς για την προστασία και ανάπτυξη της πολιτιστικής δραστηριότητας γύρω από τον κινηματογράφο προσετέθηκαν από χρήματα των ιδιωτών παραγωγών.

Παράλληλα ενισχύεται η διανομή των εθνικών ταινιών μέσα στη χώρα ενώ δημιουργούνται οργανισμοί για την πρόωθηση των ταινιών σε διεθνή φεστιβάλ και αγορές. Ενισχύονται οικονομικά οι πολιτιστικές δραστηριότητες που οργανώνονται σε Δήμους, κινηματογραφικές λέσχες, συλλόγους και μεμονωμένες ομάδες εργαζομένων, φοιτητών κ.α. Επίσης στις περισσότερες χώρες υπάρχει για τις ταινίες τους άμεση επιστροφή του φόρου που παρακρατείται στο εισιτήριο, ενώ σ' άλλες έχει μειωθεί πολύ ο αντίστοιχος φόρος. Τα ποσά που διατίθενται είναι πάρα πολλά. Στην Γαλλία για το σύνολο των κινηματογραφικών δραστηριοτήτων το 1989 εκδόθηκαν 207 εκ. φράγκα.

Πρέπει επίσης να ληφθεί υπ' όψη ότι με την εξάπλωση της TV και του video δημιουργήθηκε μια νέα τεράστια αγορά, άρα και πηγή εσόδων για τις ταινίες. Ο αριθμός των ταινιών που προβάλλονται στα τηλεοπτικά κανάλια αυξάνει ιλιγγιωδώς. Το 1988 2.000 ταινίες παίζονται στην Δυτ. Γερμανία και άλλες τόσες στην Μεγ. Βρετανία στα κανάλια. Οι λόγοι που επιβάλλουν αυτή την επιλογή είναι καθαρά εμπορικοί καθώς οι ταινίες αποτελούν το αγαπημένο θέαμα για τους θεατές της τηλεόρασης οι οποίοι με μηδαμινό κόστος έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν πολλές συγχρόνως. Συνηθισμένοι χρόνια να καταναλώνουν ταινίες στις κινηματογραφικές αίθουσες συνεχίζουν να τις προτιμούν και στα τηλεοπτικά κανάλια χαρίζοντάς τους μεγάλη ακροατικότητα. Παράλληλα η ραγδαία αύξηση του αριθμού των καναλιών (κρατικών και μη) σ' ολόκληρο τον κόσμο δημιουργεί νέες σημαντικές αγορές ταινιών καθώς δημιουργούνται χιλιάδες ώρες που πρέπει να καλυφθούν με προγράμματα και μάλιστα αγαπημένα στο κοινό. Οι ταινίες αποτελούν για τα κανάλια μια εύκολη λύση καθώς έχουν και ακροατικότητα αλλά και κοστίζουν στην ουσία φτηνά αν συγκριθούν με το κόστος παραγωγής προγράμματος ανάλογης χρονικής διάρκειας. Εξ' άλλου οι ταινίες φέρνουν σημαντικά έσοδα λόγω του διαφημιστικού ενδιαφέροντος που παρατηρείται κατά την ώρα της προβολής τους. Στην Γαλλία έρευνα διαπιστώνει ότι το 84,7% των ερωτηθέντων βλέπουν κινηματογραφικές ταινίες στην τηλεόραση, απ' αυτούς ένα 41% βλέπει 3-5 ταινίες την εβδομάδα, ενώ το 23% βλέπει πάνω από πέντε. Η ταχύτερη εξάπλωση και των ιδιωτικών καναλιών αύξησε ακό-

μα περισσότερο την αγορά ταινιών. Στην Ιταλία το 1988 παίχθηκαν στο σύνολο των καναλιών 5.400 ταινίες. Απ' αυτές 2.945 είναι αμερικάνικες, 311 αγγλικές, 1.600 ιταλικές. Είναι εμφανές ότι η αγορά αυτή κυριαρχείται από τις αμερικάνικες ταινίες. Οι μεγάλες εταιρείες πολύ σωστά και αποτελεσματικά οργανωμένες επιβάλλουν καλύτερες τιμές γιατί τις πωλούν πακέτο.

Δεν είναι τυχαίο ότι το 1/3 των εσόδων των αμερικάνικων πολυεθνικών (MPAA) προέρχεται από τις πωλήσεις σε τηλεοπτικά κανάλια.

Άρα λοιπόν σε καθαρά οικονομικό επίπεδο η ραγδαία εξάπλωση της τηλεόρασης όσον αφορά τα έσοδα από τις ταινίες, δεν υπήρξε αρνητική. Η απομάκρυνση όμως κάποιων θεατών εντελώς από τις κινηματογραφικές αίθουσες είχε αρνητική αποτελέσματα και μάλιστα όχι τόσο οικονομικό επίπεδο όσο στην κοινωνική και πολιτιστική διάσταση του κινηματογράφου. Η θέαση στη TV δεν μπορεί να συγκριθεί με την εμπειρία της σκοτεινής αίθουσας. Εξ' άλλου είναι εντελώς διαφορετική η φιλοσοφία ενός τηλεοπτικού προγραμματισμού από την συνειδητή επιλογή της ταινίας που παρακολουθεί κάποιος σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Η σχέση του θεατή με την κινηματογραφική ταινία ουσιαστικά ολοκληρώνεται μόνο μέσα στην αίθουσα.

ΜΕΣΟ ΠΡΟΩΘΗΣΗΣ

Παράλληλα όμως η τηλεόραση δημιούργησε νέες δυνατότητες επικοινωνίας του κοινού με τον κινηματογράφο. Η προβολή τόσο μεγάλου αριθμού ταινιών έδωσε την ευκαιρία σε πολύ μεγαλύτερες αριθμητικά ομάδες να έρθουν σε επαφή με κινηματογραφικές ταινίες. Άρα εκτός από πηγή εσόδων η τηλεόραση έγινε και μέσο προώθησης. Οι εκπομπές για τον κινηματογράφο καλύπτουν ένα μεγάλο τμήμα της πληροφόρησης και έτσι οι θεατές ενημερώνονται πάνω στα ρεύματα, τους ηθοποιούς, τους σκηνοθέτες, την ιστορία κ.α.

Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι η ίδια η τηλεόραση αποφάσισε να μετάσχει ενεργά στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών. Στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης τα τηλεοπτικά κανάλια συμμετέχουν σαν συμπαραγωγοί σε ταινίες. Μεγάλοι σκηνοθέτες όπως ο Φελλίνι, οι Ταβιά-

νι, ο Όλμι χρηματοδοτήθηκαν από την RAI, αλλά και νέοι δημιουργοί βοηθήθηκαν στα πρώτα τους βήματα κυρίως στην Μεγ. Βρετανία από το Channel 4 και BBC, στην Δυτ. Γερμανία από την ZDF αλλά και στην Γαλλία από διάφορα κανάλια.

Είναι εμφανές ότι η έκρηξη στον οπτικοακουστικό χώρο όχι μόνο δεν σταμάτησε την κινηματογραφική δημιουργία αλλά πολλές φορές την ενίσχυσε. Το ζήτημα είναι να βρεθούν οι τρόποι εκείνοι που τα καλλιτεχνικά προϊόντα να έρθουν σε επαφή με το ευρύτερο κοινό. Τα μέσα που έχουμε σήμερα στην διάθεσή μας το επιτρέπουν αρκεί να επικρατήσει η πολυφωνία και όχι η ομοιομορφία της μαζικής ψυχαγωγίας. Οι προοπτικές είναι πολλές αρκεί η χρήση των μέσων να μην κυριαρχείται αποκλειστικά από την επιδίωξη κέρδους.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ



ΝΑΖΙΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

(1933-1945)

Η άνοδος του Χίτλερ στην εξουσία, έθεσε κάθε τομέα της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής κάτω από την κυριαρχία των φασιστικών ιδεών. Για την επιβολή της ναζιστικής ιδεολογίας πάνω στο κοινωνικό σύνολο επιστρατεύτηκαν όλα τα δυνατά μέσα: από την ωμή κατασταλτική βία του κράτους μέχρι την καλλιτεχνική δημιουργία. Ειδικά για την τέχνη το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα έδειξε ιδιαίτερη προσοχή, σε αντίθεση με προηγούμενες κυβερνήσεις. Κι αυτό γιατί κατανοήθηκε από πολύ νωρίς η χρησιμοποίηση της τέχνης ως κύριου προπαγανδιστικού μέσου της ναζιστικής ιδεολογίας.

Στις 13 Μάρτη 1933 ο Γκαίμπελς αναλαμβάνει υπουργός Προπαγάνδας συμπυκνώνοντας ως εξής την επίσημη άποψη για την τέχνη: Στο νέο Κράτος, η ελευθερία της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι εξασφαλισμένη. Η ελευθερία αυτή λειτουργεί μέσα στο ξεκάθαρο περιγράμμα που καθορίζουν οι ανάγκες μας και οι εθνικές μας ευθύνες. Όμως τα όρια αυτά καθορίζονται από την πολιτική και όχι από την τέχνη (...). Όσο για την Εθνικοσοσιαλιστική Γερμανία, αυτή ζητά μια τέχνη που θάναι και πάλι μια γερμανική τέχνη και που σαν όλες τις δημιουργικές αξίες ενός λαού πρέπει νάναι και θάναι αιώνια.

Μέσα σ'αυτά τα ασφικτικά πλαίσια χαράχτηκε και η επίσημη ναζιστική πολιτική για τον κινηματογράφο. Στις 14/7/33 ιδρύεται το Επιμελητήριο του Κινηματογράφου ως υποπάρτημα του Επιμελητηρίου της Κουλτούρας. Ο Κάρλ Μπέλλινγκ, εκπρόσωπος του ναζιστικού κόμματος στο τμήμα κινηματογράφου θέτει ως στόχο την άμεση υποταγή της εβδομης τέχνης στις εθνικοσοσιαλιστικές ιδέες: Το κινηματογραφικό πρόγραμμα του κόμματος, όπως το ελεξεργάστηκε κατά την περίοδο του αγώνα του για την εξουσία, απαιτεί τη δημιουργία ενός καινούριου κινηματογραφικού στυλ, μ'άλλα λόγια την διεύδυση των εθνικοσοσιαλιστικών ιδεών μέσα στην κινηματογραφική παραγωγή. Έχουμε την απαίτηση το εθνικοσοσιαλιστικό πνεύμα να κυριαρχήσει πάνω στην κινηματογραφική δημιουργία.

Τα δεδομένα αυτά ολοκληρώθηκαν μ'ένα διάταγμα της 1/11/33 που όριζε συγκεκριμένα πως όσοι σχετίζονταν με την παραγωγή, την αναπαραγωγή, τη διανομή ή τη διαφύλαξη των πολιτιστικών αγαθών, ήταν υποχρεωμένοι να εγγραφούν σ'ένα από τα ειδικά επιμελητήρια κουλτούρας. Ο Γκαίμπελς δήλωσε ότι συγκεντρώνοντας όλους τους δημιουργούς εξασφάλισε στην κουλ-



Η Α. Ρίφενσταλ συνομιλεί με τον Χίτλερ

τούρα έναν ομοιογενή χαρακτήρα. Για την είσοδο ενός υποψηφίου μέλους σ'ένα από τα ειδικά επιμελητήρια κουλτούρας απαραίτητη ήταν η συμπλήρωση ενός λεπτομερέστατου ερωτηματολογίου. Ύστερα από αυτό άρχιζε μια έρευνα γύρω από το άτομο του. Σύμφωνα με τον ισχύοντα νόμο η αίτηση εγγραφής σ'ένα ειδικό επιμελητήριο μπορούσε να απορριφθεί ή κάποιο από τα μέλη του να αποκλειστεί αν τα γεγονότα απόδειχναν πως το συγκεκριμένο άτομο δεν διέθετε τις απαραίτητες ικανότητες για την εξάσκηση του επαγγέλματός του. Για παράδειγμα ένας σκηνοθέτης που είχε απορριφθεί δεν ήταν μορετό να γυρίσει δική του ταινία. Μ'αυτό τον τρόπο καθιερώθηκε η απόλυτη λογοκρισία.

ΑΥΤΟΞΕΟΡΙΑ

Ειδικά στον χώρο του κινηματογράφου, αρκετοί σκηνοθέτες, ηθοποιοί και τεχνικοί αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την χώρα τους. Οι πιο ισχυρές προσωπικότητες του γερμανικού κινηματογράφου, δημοκρατικοί και εβραίοι οι πιο πολλοί, θα εγκαταλείψουν το Ράιχ πριν ακόμα αρχίσουν οι διώξεις. Όλοι εκείνοι που δημιούργησαν επί 15 χρόνια το μεγαλείο του γερμανικού κινηματογράφου έπαυαν θέλοντας ή μη να εργάζονται στα γερμανικά στούντιο. Πολλές φορές οι αποχωρήσεις φτάνουν το ποσοστό του 80%. Η Λεονίτ Σαγκάν έπειτα από το γύρισμα της ταινίας της ΠΑΡΘΕΝΕΣ ΜΕ ΣΤΟΛΗ θ'αναγκαστεί να εγκαταλείψει τη χώρα της και να βρει καταφύγιο στην Αγγλία. Στην ίδια χώρα κατέφυγε και ο Ντυπόν, ενώ ο Παμπστ έπειτα από το γύρισμα της ταινίας του Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ ΟΡΥΧΕΙΟΥ (1932) καταφεύγει στη Γαλλία. Άλλα μεγάλα ονόματα του γερμανικού κινηματογράφου όπως ο Φ. Λανγκ, ο Π. Λόρε, η Μ. Νήτριντ και ο Γ. Στέρνμπεργκ αυτοεξορίζονται στις Ε.Π.Α.

Εν τω μεταξύ επιτυγχάνεται η συγκεντροποίηση της κινηματογραφικής παραγωγής από την UFA, ενώ επικεφαλής της εταιρείας αναλαμβάνει ο μεγαλοβιομήχανος Χούγκενμπεργκ και πρόεδρος της διοικούσας επιτροπής τοποθετείται ο Καρλ Φράιλιχ, δημοφιλής σκηνοθέτης του κινηματογράφου. Ο δόκτωρ Γκαϊμπελς, γνωστός κινηματογραφόφιλος θαυμάζει το ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ του Αϊζενστάιν και απαιτεί την εθνικοσοσιαλιστική εκδοχή της ταινίας. Όμως η ταινία ΧΑΝΣ ΒΕΣΤΜΑΡ του Φ. Βέσλερ, βασισμένη στη βιογραφία ενός χιτλερικού ήρωα, δεν αποτελούσε παρά ένα κακέκτυπο του σοβιετικού αριστουργήματος. Παρόλα αυτά οι προλαγανδιστικές ταινίες συνεχίζουν να γυρίζονται από μέτριους σκηνοθέτες: BRUDENDES DEUTSCHLAND του Γ. Χάουσερ, S.A MANU BRAND του Φ. Σάιτς, HITLERZUNG QUEX του Χ. Στάνιχοφ. Όπως τονίζει και ο Α. Μπαζέν, ο ναζιστικός κινηματογράφος στρατολόγησε πολλές μετριότητες που κατάγγελλαν το Κάιμμερσπιλ ή τον εξηρησιονισμό ως μορφές της εκφυλισμένης τέχνης και γύριζαν για τον Χούγκενμπεργκ πομπώδεια ιστορικά κατασκευάσματα όπως το ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΦΛΑΟΥΤΟ του Σαν Σουσί. Με το κυρίαρχο ρεύμα ενώθηκαν και οι σκηνοθέτες των ταινιών του βουνού: Άρνολντ Φανκ, Λούις Τρένγκερ και Λένι Ρίφενσταλ.

Η τελευταία θα μείνει στην ιστορία του κινηματογράφου για το γύρισμα του ντοκι-



μαντέρ Ο ΘΩΡΙΑΜΒΟΣ ΤΗΣ ΘΕΛΗΗΣΗΣ (1936) με αφορμή το συνέδριο του ναζιστικού κόμματος στη Νυρεμβέργη το 1934. Η ταινία της Ρίφενσταλ βασίζεται σε μια αισθητική του μοντάζ η οποία αντέγραφε τις θεωρίες του κινηματογράφου-μάτι του σοβιετικού Τζίγκα Βερτόφ. Στην πρώτη κιόλας σκηνή το αεροπλάνο του Χίτλερ κατεβαίνει από τα σύννεφα και προσγειώνεται, ενώ οι μάζες παραληρούν για την έλευση του Μεσοία τους. Ήταν εύκολο για την Ρίφενσταλ να επωφεληθεί από την θεαματική τέχνη του Γ' Ράιχ, από τη στρατιωτικοποίηση των μαζών και την ένταξη τους σε γεωμετρικά σχήματα, σε μια αρχιτεκτονική ανάπτυξη που θυμίζει τους ΝΙΜΠΕΛΟΥΝΓΚΕΝ του Φ. Λανγκ.

Άλλωστε ο εξηρησιονιστικός γερμανικός κινηματογράφος είχε ήδη δώσει μια φανταστική αλλά εξίσου πολιτική, προαικίδωση του ναζιστικού φαινομένου. Ταινίες όπως ο ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ ΔΡ. ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ (1919) του Νόιμπερτ Βίνε, ΜΑΜΠΟΥΖΕ Ο ΠΑΙΚΤΗΣ (1922) του Φριτς Λανγκ, ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ ΜΙΑ ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΡΟΜΟΥ του Φρήντριχ Μουρνάου, είναι ενσαρκώσεις του νοσηρού ονείρου που έμελλε να εγκαταλειφθεί ο γερμανικός λαός. Τυραννία ή αναρχία, καρπός της ανθρωπίνης ελευθερίας; Αυτό το δίλημμα βάζουν προειδοποιητικά αυτές οι ταινίες καθώς και άλλες σαν το Μ (1931) του Φριτς Λανγκ, που θέτει το ίδιο ζήτημα πιο διακριτικά.

Η δεύτερη ταινία της Ρίφενσταλ ΟΙ ΘΕΟΙ ΤΟΥ ΣΤΑΔΙΟΥ (1938), αισθητά καλύτερη από την προηγούμενη, καταπιάνεται με τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου (1936). Όλο το κακό γούστο της σκηνοθεσίας εκδηλώνεται σε μια ουβερτούρα, όπου εναλλάσσονται, με φοντύ ανσενέ, οι γυμνοί αθλητές με τα λαδωμένα σώματα. Τεράστια υλικά μέσα, δύο χρόνια δουλειάς στο μοντάζ πολλών χιλιομέτρων φιλμ ταινίας, που είχαν γυρίσει δεκάδες οπερατέρ, κατάφεραν σε ορισμένα επεισόδια, ν'αποδώσουν την αποθέωση της δύναμης των αρίων ή μη αθλητών. Το γιγάντιο αυτό ντοκιμαντέρ αποτέλεσε μια τεράστια εμπορική

επιτυχία, παρόλα αυτά η καλλιτεχνική του αξία παραμένει αμφισβητήσιμη.

Πέρα από τα μεγαλόστομα αυτά ντοκιμαντέρ, τα τεράστια υλικά μέσα των γερμανικών στούντιο υπογράμμισαν την ανεπάρεχθεια των γερμανών σκηνοθετών. Αυτό συνέβη για παράδειγμα με τον Χανς Στάνιχοφ, που ανακάτεψε το βιενέζικο βαλς με τα πειράματα του δόκτορος Κωχ (Ο ΗΡΩΙΚΟΣ ΑΓΩΝΑΣ) ή υιοθετούσε απλά την αισθητική του γκρινιόλ όταν έβαλε να συζητούν ο Τσάμπερλαιν με τη Βασίλισσα Βικτωρία (Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΚΡΟΥΤΚΕΡ). Το ίδιο έγινε και με τον Φάιτ Χάρλαν που εξυμνούσε την αφιλοκέρδεια των εθνικοσοσιαλιστών βιομηχάνων με την βοήθεια του Ε. Γιάννιγκς και της Τέαφον Χάρμπεου (ΛΥΚΟΦΩΣ). Από τη θεματολογία του ναζιστικού κινηματογράφου δεν έλειψε ο αποκοροστικός αντισημιτισμός (Ο ΕΒΡΑΙΟΣ ΣΥΣ του Φ. Χάρλαν, 1940), ο ακραιφνής αντικομμουνισμός (Ο ΝΕΑΡΟΣ ΧΙΤΛΕΡΙΚΟΣ ΚΒΕΣ του Χανς Στάνιχοφ, 1933), ο αντιβρετανισμός (ΟΙ ΡΟΤΣΙΑΝΤΣ του Έρικ Βάσνεκ, 1940 και ΚΟΛΙΜΠΕΡΓΚ του Φ. Χάρλαν, 1944/45).

Από την πληθώρα των μέτριων χιτλερικών σκηνοθετών θα ξεχωρίσει ο Φάιτ Χάρλαν, ο οποίος θα δώσει αργότερα ένα από τα πρώτα δείγματα του έγχρωμου κινηματογράφου με τη μέθοδο Αγκρακόλντορ, την ΧΡΥΣΗ ΠΟΛΗ (1942) και ο Χανς Στάνιχοφ με την ταινία του ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΟ ΚΟΡΑΚΙ. Ενώ το 1941 με έκπληξη θα δούμε τον Παμπστ να επιστρέφει στην πατρίδα του γυρίζοντας το ΚΩΜΕΝΤΙΑΤΕΝ (1941) και τον ΠΑΡΑΚΕΛΣΟ (1943), ταινίες απλώς καλές. Ο Γκουστάβ Ουσίνσκι θα γυρίσει το ΣΤΑΘΜΑΡΧ Βασισμένο στο έργο του Πούσκιν με πρωταγωνιστή τον Χαίριχ Γκεόργκε.

ΣΤΙΣ ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΕΣ ΧΩΡΕΣ

Η ναζιστική προπαγάνδα όμως δε στηριζόταν αποκλειστικά στις ταινίες της UFA όσο στα επίκαιρα που προβάλλονταν στις κατεχόμενες χώρες. Πρόκειται για επίκαιρα που μονότονα πανηγυρίζουν για τα κατορθώματα της Βέρμαχτ, της Λουφτβάφφε και της Κρι-

γκμαρίνε, μεταδίδουν τους ύμνους της Νέας Ευρώπης και αποθεώνουν τις πολεμικές αρετές των αρίων στρατιωτών, ακολουθώντας το δόγμα του Γκαίμπελς: Μας χρειάζονται πραγματικά συγκλονιστικές, πατριωτικές ταινίες. Η προβολή των γερμανικών επικαιρών στις κατεχόμενες χώρες, όπως για παράδειγμα το διθυραμβικό πολεμικό ντοκιμαντέρ ΝΙΚΗ ΣΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΜΕΤΩΠΟ, επιτυγχάνουν να παρασύρουν τους θεατές αυθόρμητα -χάρη σε ψυχολογικούς μηχανισμούς που ήταν αμφοβόλοι αν θα τους συνειδητοποιούσαν- στην παράταξη των νικητών αρίων. Η πλήρης απουσία προφορικών σχολίων μεγάλου ακόμα περισσότερο τη σαγηνευτική δύναμη των εικόνων και τις έκανε ακόμα καταλληλότερες να διεγείρουν στο θεατή οργανικές αντιπάθειες ή συμπάθειες, συγκεκριμένους φόβους και αόριστες προσδοκίες. Η επίγνωση του ότι οι εικόνες αυτές ήταν αυθεντικές απάλλασαν αυτόματα το θεατή από κάθε ενδοιασμό που ίσως να είχε αρχικά για την εγκυρότητά τους.

Εκτός όμως από τις καθαρά προπαγανδιστικές ταινίες, ντοκιμαντέρ και ελίκαιρα, γυρίζονταν και ψυχαγωγικές ταινίες σύμφωνα με εντολή του Γκαίμπελς, ο οποίος τόνιζε: Σε μια τόσο λαϊκή τέχνη όπως ο κινηματογράφος, η ψυχαγωγική σκοπιμότητα έχει δευτερεύουσα σημασία. Η φαινομενική ψυχαγωγία δεν είναι παρά μια παγίδα. Χάρη σ' αυτή μπορούμε να επιβάλλουμε ευκολότερα τη μόρφωση και την ιδεολογική γραμμή που θέλουμε, εφόσον η καλύτερη προπαγάνδα είναι εκείνη που διαποτίζει μ' ένα σχεδόν αδιόρατο τρόπο. Έτσι εκτός από τις αμιγώς ναζιστικές ταινίες γυρίστηκαν ιστορικές ταινίες, μελό και μουσικά (τα τελευταία ήταν και η ιδιαίτερη προτίμηση του Φύρερ), μας και οι ιθύνοντες της γερμανικής κινηματογραφικής παραγωγής συνειδητοποιήσαν ότι ο καθαρά προπαγανδιστικός-προσηλυτιστικός κινηματογράφος ελάχιστη επίδραση έχει στο κοινό και γίνεται πολύ ψυχρά αποδεκτός στις κατεχόμενες χώρες.

Παραχωρείται έτσι κάποια ελευθερία στους παραγωγούς και σκηνοθέτες. Έτσι ο Β. Στάνουτε αρχίζει τη καριέρα του το 1943 με το ΑΚΡΟΒΑΤ ΣΗΟΝ, ενώ ο Γιόζεφ φον Μπακν γυρίζει σε σενάριο του Έρικ Καϊσνερ τις ΚΑΤΑΠΛΗΚΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΒΑΡΩΝΟΥ ΜΥΝΧΑΟΥ-ΖΕΝ (1942). Από τους νέους σκηνοθέτες ξεχώρισε ο Χέλμουτ Κόντνερ με τις ταινίες του ΡΟΜΑΝΤΟΣ ΣΕ ΕΛΛΑΣΣΟΝΑ (1943) και Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ (1944), ενώ αίσθηση προκαλέσε και η ιστορική ταινία του Βόλφραγκ Λιμπενάγιερ ΜΠΙΣΚΑΡΚ (1940).

ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΕΠΙΤΥΧΙΑ

Ανεξάρτητα όμως από την ποιότητα ή μη των ναζιστικών ταινιών, ένα είναι σίγουρο: η εμπορική επιτυχία των ταινιών αυτών. Σύμφωνα με στατιστικά στοιχεία του 1938, η Γερμανία πραγματοποίησε 350 εκατομμύρια εισιτήρια στις αίθουσές της, αν και οι γερμανικές ταινίες από 156 που είχαν φτάσει το 1932 έπεσαν στις 114. Επίσης κατά τη διάρκεια του πολέμου δεν μειώθηκε αισθητά η κινηματογραφική παραγωγή, εφόσον γυρίστηκαν συνολικά 500 ταινίες (δυσάφαινε από τις αντίστοιχες γαλλικές), ενώ σύμφωνα με στατιστικές του Γερμανικού Ινστιτούτου Βιομηχανικών Ερευνών ο αριθμός των εισιτηρίων στις

κινηματογραφικές αίθουσες έφτασε το 1942 τα 1062 εκατομμύρια.

Αναφορικά με την καλλιτεχνική αξία αυτών των ταινιών οι απόψεις διίστανται. Υπάρχουν μελετητές όπως ο Ράιμοντ Μπαρτ ο οποίος υπερεκτιμά την ποιότητα των ναζιστικών ταινιών: Η μέση ποιότητα της ναζιστικής παραγωγής είναι σχεδόν αυτή του Χόλλυγουντ. Αρκεί να δει κανείς το μοντάζ των καμιατιών του Έρβιν Λάιζερ DEUTSCHLAND ERWACHE για να εντυπωσιαστεί από την ασηπρότητα, την ποιότητα της σκηνοθεσίας, οι Χανς Στάνχοφ, Καρλ Ρίττερ, Βάιτ Χάρλαν ήταν άνθρωποι που ηξέσαν να κάνουν κινηματογράφο. Είχαν την ικανότητα, το νεύρο ενός Φορντ ή ενός Βιντόρ. Και τα συνεργεία, οι τεχνικοί, που αποτελούνταν από παλιούς επαγγελματιές, ηξέσαν και μπορούσαν να βρουν τη σωστή λύση.

Αν εξαιρέσουμε όμως την τεχνική αρτιότητα των ναζιστικών ταινιών, θα συμφωνούσαμε με τον Κριστιάν Ζιμέρ ότι τελικά η προπαγανδιστική ταινία αποτελεί άρνηση της τέχνης στο βαθμό που αυτή αντι να δώσει το λόγο στις φόρμες και να τις αφήσει να παράγουν το νόημά τους, στη βάση της σύμπτωσης



τους με την ιστορική στιγμή, βάζει a priori ένα υπερβατικό αμετακίνητο νόημα, που απλά και μόνο κατεβαίνει μέσα στις φόρμες για να ενσαρκωθεί, να γίνει ορατό και συγκεκριμένο. Με λίγα λόγια, η τέχνη υποκαθίσταται από τη θερησκεία και η έκφραση από την ενσάρκωση.

Κατ' αυτό τον τρόπο ο ναζιστικός κινηματογράφος, χάνοντας τους ταλαντούχους δημιουργούς της δεκαετίας του '20, παρέμεινε μια αδυνατισμένη σκιά του παλιού γερμανικού κινηματογράφου, παραδομένος στην μετριότητα και την επαναλαμβανόμενη μεγαλομανία της εξουσίας και των υποτακτικών της.

Η συνθηκολόγηση της Γερμανίας το 1945 σηματοδότησε και το τέλος της ναζιστικής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τα στούντιο της UFA πέρασαν στον έλεγχο των συμμαχικών κατοχικών δυνάμεων και μόλις το 1946 δόθηκαν οι πρώτες άδειες σε δυτικογερμανικές εταιρείες για την παραγωγή ταινιών, ενώ η νεοσύστατη Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας τράβηξε το δικό της δρόμο με την ίδρυση της DEFA, στην οποία αναφερθήκαμε στο 1ο τεύχος του περιοδικού μας. Από τότε απαγορεύτηκε και η προβολή των ναζιστικών ταινιών, οι οποίες δεν αποτελούν παρά έ-

να κομμάτι του παρελθόντος, παρόλο που οι ανακυκλώσεις αυτού του παρελθόντος αγγίζουν πολλές φορές και το παρόν. Άλλωστε όπως τόνιζε ο Καρλ Μαξ στη η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη: Η παράδοση όλων των νεκρών γενεών πιέζει μ' όλο της το βάρος πάνω στο νου του ζωντανών.

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΙΔΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

1. Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, Ζωρζ Σαντολ, Φέξης 1960
2. Ο Κινηματογράφος, Ζ. Σαρανσολ, Α' τόμος, Πάπυρος, ΧΧ.
3. Ναζισμός και κουλτούρα, Α. Ρίτσαρντ, Αστέρη 1980.
4. Κινηματογράφος και πολιτική, Κριστιάν Ζιμέρ, Εξάντας 1976
5. Ναζιστικό σινεμά, Δ. Μεταξά, περ. ΕΨΙΛΙΟΝ, τ.109, 9/5/93
6. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, H. Brenner, Rowohlt Verlag, Hamburg 1963
7. Theater und film im Dritten Reich, J. Wolf, Silbert Mohn Verlag, Gutersloh 1964
8. Nationalsozialistische Filmpolitik, G. Albrecht, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1969
9. Film und Kapital - der Weg der Deutschen Filmwirtschaft Zum Nationalsozialistischen Einheitskonzern, J. Spiker, Volker Spiess, Berlin 1976
10. Le cinema nazi (1933-1945), R. Wintren, Casterman, Paris
11. De Caligari a Hitler, S. Krakauer, Age d'Homme, Geneve 1973
12. Arte e fascismo in Italia e in Germania (Συλλογικό), Feltrinelli, Milano 1974
13. The conquest of Europe on the screen: the nazi newsreal 1939-40, S. Krakauer, περ. Social Research, τ.10

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΝΑΖΙΣΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

- 31/1/33 Άνοδος Χίτλερ στην εξουσία.
- 13/3/33 Διορισμός του Γκαίμπελς στο υπουργείο Προπαγάνδας.
- 6/6/33 Διάταγμα του υπουργείου Προπαγάνδας που αποκλείει τους εβραίους και τους ξένους από την κινηματογραφική βιομηχανία: μονάχα οι καθορισμένοι γερμανοί μπορούν να εργάζονται στον κινηματογράφο.
- 15/11/33 Επίσημη Ίδρυση του Επιμελητηρίου της Κουλτούρας.
- 16/12/34 Νόμος που ρυθμίζει την οργάνωση της κινηματογραφικής παραγωγής
- 1/7/35 Τροποποίηση του νόμου περί κινηματογράφου: Η απαγόρευση ενός φιλμ δεν εξαρτάται πια από μια επιτροπή λογοκρισίας, αλλά απευθείας από τον ίδιο τον υπουργό Προπαγάνδας. Σαν δικαιολογία επικαλέστηκαν το γεγονός ότι η επιτροπή λογοκρισίας ήταν αργή.
- 3/7/35 Διάταξη σύμφωνα με την οποία όλα τα βουβά και ομιλούντα φιλμ που γυρίστηκαν πριν τον Γενάρη του 1933 θα προβόλλανται μόνο με την άδεια μιας επιτροπής λογοκρισίας.
- 26/11/36 Ο Γκαίμπελς θέτει σε απαγόρευση τη παρδοσιακή κριτική της τέχνης.
- 30/1/37 Θεσπίζεται το εθνικό βραβείο φιλμ που απονέμεται την 1η Μάη στα καλύτερα φιλμ της χρονιάς.
- 18/3/38 Διάταξη που προβλέπει την ίδρυση μιας Σχολής Κινηματογράφου (Deutsche Film Akademie) που υπάγεται στη δικαιοδοσία του υπουργείου Προπαγάνδας. Η Σχολή ανοίγει στο Μπάμπελσμπεργκ την 1η Νοέμβρη του 1938.
- 14/1/38 Απαγορεύεται στους εβραίους να παίρνουν μέρος στην γερμανική πολιτιστική ζωή, δηλ. να πηγαίνουν θέατρο, κινηματογράφο κ.λπ.
- 10/1/42 Γενική εθνικοποίηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας στη Γερμανία. Ίδρυση της UFI.
- 8/5/45 Η Γερμανία συνθηκολογεί. Ο έλεγχος των γερμανικών στούντιο περνά στις συμμαχικές δυνάμεις.

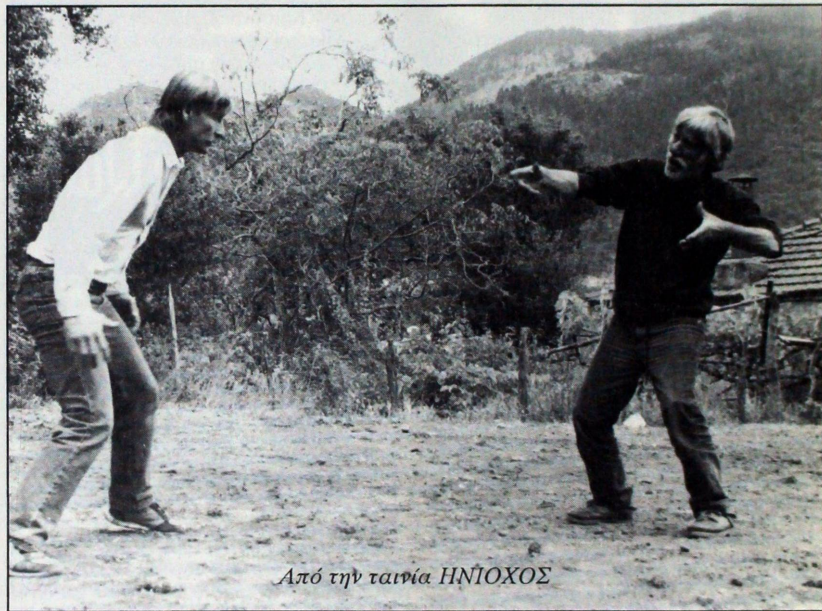
ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΩΝ ΜΥΘΩΝ

Το κείμενο που ακολουθεί είναι η εισαγωγή του βιβλίου "Αλέξης Δαμιανός" του Γιάννη Σολδάτου που θα κυκλοφορήσει σύντομα από τις εκδόσεις "Αιγόκερως", και θα πρωτοπαρουσιαστεί στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και το οποίο ευγενικά μας το παραχώρησε ο συγγραφέας.

Μέχρι το πλοίο, Ευδοκία, Αλέξης Δαμιανός: Στην ταπεινή κινηματογραφική μας φυλή, με το πενιχρό της εισόδημα, την ταπεινή ιστορία και το πενιχρό μαρτυρολόγιο, σ' αυτά τα τρία σημεία επενδύσαμε για πάνω από δύο δεκαετίες, εκεί που ψάχναμε σε ποιό Θεό να πιστέψουμε. Ο Κούνδουρος είχε διαγράψει μια πορεία τρομερού παιδιού και σε πείσμα όλων παρέμεινε για πάντα εφηβος, εφηβικά μεγαλόστομος στην κοινωνική του συμπεριφορά, στις ταινίες του ως το ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ και ως το ΜΠΑΥΡΟΝ, πάντα πολύτιμο πολιτιστικό κεφάλαιο του τόπου. Οι μετοχές του Κακογιάννη έπεσαν αισθητά. Ο Κανελλόπουλος βούλιαξε στο ρομαντισμό και τη μοανξιά του. Οι νέοι είναι άστατοι και το παιχνίδι δεν τους βοηθάει στην μυθοποίησή τους. Κυρίαρχος του παιχνιδιού μας για τις δεκαετίες του '70 και του '80 παραμένει ο Αγγελόπουλος. Μοντέρνος στα πρώτα του βήματα, ιδεολογικά επίκαιρος, φορμαλικά αισθητικός, συσπειρώνει αρχικά τους διανοούμενους και στη συνέχεια κατακτάει μια επίζηλη, για τους εδώ συναδελφούς του, θέση στη διεθνή Κινηματογραφική Ιστορία. Οι μιμητές του είναι οκ ολίγοι. Και αυτός εκεί, μοναδικός, με τα ίδια πάντα κινηματογραφικά του δοκίμια, της ίδιας πάντα μεγάλης αξίας. Όμως το παιχνίδι μοιάζει ανισόροπο, όσο και αν ο Βουλγαρής, ο Παναγιωτόπουλος, ο Νικολαΐδης, ο Φέρρης, ο Θέος, ο Τορνές... στήνουν κατά καιρούς αντίβαρα. Η σκιά του Αγγελόπουλου είναι βαριά, λείπει ο αντιβαρός του μύθος: Ο σοφός γέρον του κινηματογράφου μας, ο Παπαδιαμάντης του, ο Τσαρούχης του... Αυτός που στο έργο του θα συνδυαστεί η υψηλή τέχνη και η λαϊκή φόρμα. Και τότε κάπου εκεί στο πέραςμα από τη δεκαετία του '70, σ' αυτή του '80, οι ρέκτες της κινηματογραφικής μας τέχνης θα επενδύσουν σ' ένα σπουδαίο μιν, παραγνωρισμένο δε, σκηνοθέτη, που έχει πια αποσυρθεί από τον κινηματογραφικό στίβο. Είναι ο Αλέξης Δαμιανός, που αυτή την εποχή καλιεργεί το χωράφι του στη Βόρεια Ευρώπη. Το έργο και η προσωπικότητά του επαναποθετούνται. Μένουν στην άκρη η ερμηνεία του στον ΠΑΡΑΣΕΝΟ ΤΑΞΙΔΙΩΤΗ, αυτή που τον έκανε γνωστό στο πλατό κοινό, οι ατυχείς περιπέτειές του με την τηλεόραση και με την μεταφορά σ' αυτήν του ΠΑΤΟΥΧΑ, και έρχεται σε πρώτο πλάνο η ΕΥΔΟΚΙΑ και μαζί της το ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ.

Η αναγνώριση της ΕΥΔΟΚΙΑΣ παίρνει ό-

λο και μεγαλύτερες διαστάσεις για να φτάσουμε στα 1985 όπου σ' ένα αφιέρωμα στον ελληνικό κινηματογράφο που οργανώνει η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου την ανακηρύχουν σαν την καλύτερη ταινία όλων των εποχών. Τούτη η "τολμηρή" πράξη τον κριτικών προκάλεσε την άμεση αντίδραση των άλλων σκηνοθετών που τόσο μεμονωμένα, όσο και μέσω της Ε.Ε.Σ. κατηγορούν την Π.Ε.Κ.Κ. για απαράδεκτες διαδικασίες. Όμως ο μύθος του Δαμιανού και



Από την ταινία ΗΝΙΟΧΟΣ

του έργου του έχει πια φτιαχτεί. Έχει γίνει σημείο ανφοράς. Το έργο του αναρτήθηκε στις περζήλες θέσεις του ελληνικού κινηματογράφου και ο ίδιος μνημοεύεται με τις σπουδαίες φυσιογνωμίες του τόπου. Αν και αποτραβηγμένος από τον κινηματογραφικό μας χώρο, παραμένει ζωντανός και ονειρεύεται να κάνει ταινία. Κάποιοι περιμένουν πιστεύοντας σ' αυτή την κίνηση, κάποιοι τη φοβούνται. Την φοβούνται αυτοί που προαισθάνονται τυχόν στραβόπατημα του Δαμιανού, ανάξιο του μύθου του, τη φοβούνται και αυτοί που βλέπουν τον Δαμιανό να ξαναπαίρνει στα χωράφια τους, ενώ τον είθελαν αποτραβηγμένο και τιμημένο από την Ιστορία.

Στο μεταξύ ο Δαμιανός δουλεύει το χωράφι του και την ιδέα του ΗΝΙΟΧΟΥ. "Αποφάσισα να βγάλω σ' αυτό το έργο αυτό τον τρόπο και την αγάπη που έχω για τον τόπο", λέει ο ίδιος κι ακόμα: "Ο ΗΝΙΟΧΟΣ δεν είναι πια ένας αγωνιστής του αγώνα, της άμιλλας". Ο Δαμιανός αποφασίζει να αφήσει στην άκρη τις πίκρες του για την μη αναγνώριση την εποχή τους των πρώτων του

ταινιών και να ξαναμπει στον αγώνα. Και χρειάστηκε πολύ αγώνας για να φτάσει ο ΗΝΙΟΧΟΣ στην ολοκλήρωσή του. Ο κόσμος συντρέπει τους μύθους που βρίσκονται κλεισμένοι στα βιβλία ή κρεμασμένοι στα κάδρα του τοίχου. Αυτούς τους αγαπάει με όλες τις ιδιορρυθμίες τους, με το δικό τους μοντέλο δημιουργίας. Όταν όμως ο μύθος κατεβαίνει στην αγορά εκεί γίνεται έρμαιο των νόμων της, υπόχρεος των λογιστικών της διαδικασιών. Οι προύπολογισμοί και οι ισολογισμοί του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και της Ε.Ρ.Τ. είναι υποχρεωτικά σεβαστοί από όλους, ορθολογικά δομημένοι και ίσως δεν γίνεται διαφορετικά. Όμως τούτη η λογική γεννάει το παράλογο. Αφήνει χώρο στους επιτήδειους, στους λλογιστικά σκεπτόμενους, στους "συνεπείς" στις χρονικές και οικονομικές υποχρεώσεις τους. Μοιάζουν δημόσιοι υπάλληλοι και νομισμοί. Και ο καλλιτέχνης που δεν μπορεί

να δεσμεύσει σ' αυτά τα λογιστικά πλαίσια το χρόνο του, την έμπνευσή του, τον τρόπο που έμαθε να δουλεύει, τι γίνεται; Αν είναι ασήμαντος εξοστρακίζεται. Και αν είναι όνομα με ειδικό βάρος μετατρέπεται σε ε-παίτη.

Από τη στιγμή που ο Δαμιανός αναγνωρίστηκε διατηρήσιμο μνημείο του πολιτισμού μας θάπρεπε κάποιοι να φροντίσουν και να τον διευκολύνουν στο να παράγει έργο. Όμως από το 1980 ως το 1990 ο ΗΝΙΟΧΟΣ άγεται και φέρεται χωρίς κανέναν δημόσιο οργανισμό να τον παίρνει στα σοβαρά. Και όταν ο Δαμιανός αποφασίζει να μπει στη παραγωγή και όπου τον βγάλε, οι πιστοί του αλαλάζουν από χαρά, ενώ στην πορεία θα αποσύρουν την όποια χείρα βοηθείας εκτός ελαχίστου. Οι υπόλοιποι περιμένουν να χειροκροτήσουν το μεγάλο έργο, και έτσι γίνεται πάντα. Κάποτε ο Ε.Κ.Κ. και η Ε.Ρ.Τ. θα του εγκρίνουν ένα ασήμαντο για το γχείρημά του ποσό που για να το πάρει θα πρέπει να υποβληθεί σε εξευτελιστικό λογιστικό έλεγχο και σε ακόμα εξευτελιστικότερο καλλιτεχνικό!!!

Γιατί ο Καρπάθιος είναι τόσο απεχθής

Αλήθεια που συνίσταται το τρομακτικό στοιχείο της φιογούρας του αιμοδιψή Κόμη; Μήπως ο Δράκουλας περιθωριοποιείται για λόγους που δεν αφορούν μόνο τις αφύσικες ανάγκες του; Σ'ένα πρώτο επίπεδο παρατηρήσης υπάρχει η ιδιαίτερη φυσιολογία του που δεν του επιτρέπει την έκθεση στον Ήλιο καθώς και η ακατάσχετη δίψα για αίμα. Όμως τελικά υπάρχει ένα βαθύτερο σημαίνον αποκρουστικότητα όπως φανέρωσε (άθελα της ίσως) η ταινία του Coppola. Ουσιαστικά μέσα από την εκκλησιαστικής ανηθικότητας σεκάνς των αθάνατων ερωμένων ο Δράκουλας αποκαλύπτεται ένας εραστής που έχοντας ξεπεράσει την ανθρώπινη διάρκεια υποφέρει από μια τοπιστική αυθεντικότητα, υποδύμενος σε κάθε του ζήτημα έναν άνθρωπο που πραγματικά "πάσχει", ερωτευόμενος πάμπολλες φορές στο απεριόριστης διάρκειας είναι του. Τα αισθήματά του είναι αγνά αλλά στραπατσάρονται από μια μοντερνιστική νοοτροπία της περατότητας (Foucault) των δικαίων του που αδυνατεί να κατανοήσει μια πέραν της ζωής σαρκικότητα δηλ. ουσιαστικά μια αλληλουχία εν-σάρκων ζώων.

Ο Coppola δίνοντας βαρύτητα στο ερωτικό στοιχείο βεβαιώνει για το ειλικρινές αίσθημα του Κόμη και ταυτόχρονα ανασκευάζει τον ανθρώπινο φθόνο: δεν τους φταίει η αιωνιότητα του Δράκουλα. Οι συνεχείς αυθεντικότητες (ερωτικές στη συγκεκριμένη περίπτωση) που ξεκινούν με την πριγκίπισσα, συνεχίζουν με τις παλαιές ερωμένες και φτάνουν στην Λούσι και την Μίνα ξεπερνώντας την ανθρώπινη διάρκεια, χτυπούν ανε-

λέητα το περατοκρατικό κατεστημένο, ο ερωτάς γίνεται ο δίοδος προς ερμηνευτικό κλονισμό όλων των ανθρώπινων αξιών που απεγνωσμένα βιάζουν μια φιλοσοφική καθέρωση της διάρκειας έμπροσθεν του βέβαιου γεγονότος του θανάτου/διακοπής.

Ο Δράκουλας προσφέρει μια αποκρουστική αγάπη που αντικαθιστά την



πνευματική της υπόσταση με τη σαρκική. Η αγάπη θεωρεί την άβραστη αξία γιατί ξεπερνώντας την ζωή αποκτά πνευματική υφή (υπό την υπόθεση της αφθαρσίας του πνεύματος) που εναρμονίζεται με το ρομαντικό background του Stoker. Ο Κόμη έχει τη δυνατότητα να προσφέρει κι άλλη σάρκα στο αίσθημα του πέραν της μιάς ζωής κι έτσι πετυχαίνει ένα σαρκικό καθαγιασμό της αγάπης σε μια απεριόριστη αναβολή πνευματοκρατίας. Ουσιαστικά ο Δράκουλας μολύνει βιταλιστικά το αν-

θρώπινο μυαλό με την υπόθεση της υλιστικής υπέρβασης του θανάτου.

Η αντίδραση είναι άμεση. Δεν αρκεί το καλέμι και το σφυρί.

Ο Κόμη πίνει αίμα και ζει τη νύχτα: μια εξόφθαλμη προσπάθεια να τον τοποθετήσουν αντιποδικά, να τον κάνουν δικό τους, πλάσμα του επιστημονικοκρατούμενου κόσμου όπου η μαθηματική συμμετρία προσφέρει μια ανάγνωση του Άλλου. Το άλλο είναι το κακό, το μαύρο στο άσπρο, το υποχθόνιο στο φανερό. Κάθε τρίτη ποιότητα απορρίπτεται τη στιγμή που συμβάλλει σε μια άρρητη συμμετρία.

Όμως η Μίνα υποκύπτει και κει που φαίνεται το πράγμα να παίρνει επικίνδυνη τροπή ο Coppola σκοτώνει τον πρωταγωνιστή του επιβραβεύοντας την ανθρώπινη αγάπη. Ο φόβος της απόρριψής της περιθωριακής απόφραξης τον κάνουν να αλιωνώνει αφελέστατα την ιδιαίτερη αγάπη του αιμοδιψούς πλέον ζευγαριού σε ένα εναγνώστο πια αίσθημα που ο θάνατος φέρνει την λύτρωση/άνοιγμα στη Ρομαντική υπόσχεση ευτυχίας στην άλλη (Πνευματοκρατούμενη) ζωή. Ίσως μαζί με τον θάνατο του Cyborg στο TERMINATOR 2 να αποτελούν τα μοναδικά δείγματα θανάτου χωρίς μετά, δύο αποκλειστικών σαρκικών οντοτήτων. Πλάσματα αιώνιας σάρκας που αδιαφορούν για το αιώνιο πνεύμα. Άλλωστε αυτό το βισακικό τέλος δεν πείθει κανέναν τη στιγμή που έστω και επιφανειακά συνειδητοποιούμε την ανωτερότητα του Κόμη Δράκουλα κι ειδικά σ'αυτή την ταινία που δεν είναι πλέον το κλασικό αποκρουστικό τέρας αλλά ένας matcho κύριος γεμάτος δύναμη και γοητεία.

ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΡΜΕΝΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Βεβαίως ο σκηνοθέτης ακολούθησε τα γραφόμενα του Stoker όπως περιμέναμε να ξεφύγει από τις ρομαντικές εμμονές του συγγραφέα δίνοντας μας έναν αέρα "βρώμικης" ανανέωσης στον χιλιοειπωμένο μύθο του Κόμη.

ΛΕΣΧΗ"Η ΔΙΑΘΗΚΗ ΤΟΥ ΟΡΦΕΑ"

Η Κινηματογραφική Λέσχη Η διαθήκη του Ορφέα που βρίσκεται στην οδό Νοταρά 18β, σ'ένα ωραίο νεοκλασικό σπίτι, διοργανώνει διαλέξεις, σεμινάρια και προβολές κινηματογραφικών ταινιών κατά την διάρκεια όλης της χρονιάς. Σε μια ζεστή ατμόσφαιρα μπορεί κανείς να δει τις ταινίες που παίχτηκαν στο Φεστιβάλ Δράμας και στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά και κάποιες παλιές ταινίες ανεκτίμητης αισθητικής αξίας που δεν μπορεί να τις παρακολουθήσει παρά σε τέτοιες κινηματογραφικές λέσχες. Επίσης όταν η Λέσχη είναι ανοιχτή λειτουργεί ένα μικρό μπαράκι που ενδείκνυται για κουβέντα γύρω από τα κινηματογραφικά δρώμενα, ενώ η μουσική δημιουργεί μια όμορφη ατμόσφαιρα. Θα παρουσιάσουμε τον προγραμματισμό, των μηνών Οκτώβρη, Νοέμβρη, Δεκέμβρη, της δουλειάς των παιδιών που ανήκουν στον Όμιλο Νέων Δημιουργών.

ΟΚΤΩΒΡΗΣ

Σεμινάριο του Δήμου Θεού: 4/10 Θεμελιώσεων των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, 6/10 Άρθρωση κινηματογράφου-ηλεκτρονικής, 7/10 Ιστορία του κινηματογράφου, αφηγηματικές

μήτρες, 12/10 Μοντάζ σαν αφηγηματική μέθοδος, 13/10 Ντεκουπάζ-στρατηγική του σημαίνοντος, 14/10 Αναπαράσταση και εικόνα, τα σεμινάρια θα γίνονται από τις 4.30μμ έως τις 9.00μμ.

Διάλεξη του Βασίλη Ραφαηλίδη με θέμα Κινηματογράφος-Πολιτική, 15/10, 8.30μμ.

Ταινίες μικρού μήκους του Φεστιβάλ Δράμας 16 και 17 Οκτωβρίου.

Σεμινάριο, με θέμα Διεύθυνση Φωτογραφίας στο σινεμά, εισηγητής Οδυσσέας Παυλόπουλος, 23 και 24/10 από τις 7.00μμ έως τις 10.00μμ.

Διάλεξη του Φώτη Τερζάκη με θέμα Ανθρωπολογία της μουσικής, 29 Οκτωβρίου.

ΝΟΕΜΒΡΗΣ

Σεμινάριο του Οδυσσέα Παυλόπουλου με θέμα Φωτισμός στον κινηματογράφο, 6 και 7/11 από τις 7.00μμ έως τις 10.00μμ.

Διάλεξη του Φώτη Τερζάκη με θέμα Εισαγωγή στη σχολή της Φρανκφούρτης, αισθητική θεωρία, 12/11 στις 8.30μμ.

Προβολή των ταινιών του Μεταπολεμικού Γερμανικού Κινηματογράφου, 13 και 14/11, ώρα έναρξης 8.00μμ.

Σεμινάριο της Άννας Βιχ με θέμα Στατική φωτογραφία, 20 και 21/11, από τις 7.00μμ έως τις 10.00μμ.

Διάλεξη του Φώτη Τερζάκη με θέμα Αισθητική θεωρία της σχολής της Φρανκφούρτης, 26/11, ώρα έναρξης 8.30μμ.

Προβολή των βραβευμένων ταινιών μικρού μήκους των Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και Δράμας, 27 και 28 Νοεμβρίου.

ΔΕΚΕΜΒΡΗΣ

Σεμινάριο του Κώστα Σκιαδά με θέμα Ήχος-κινηματογράφος, 4 και 5/12, από τις 7.00μμ έως τις 10.00μμ.

Διάλεξη του Μενέλαου Χριστόπουλου με θέμα Λοχαίο δράμα, 10/12, 8.30μμ.

Σεμινάριο με θέμα Ο κινηματογράφος συναντά το θέατρο, θεατρικά σχήματα Kabuki, Odin κ.λπ., 11 και 12 Δεκεμβρίου.

Σεμινάριο του Γιώργου Αλαχούζου με θέμα al effe, 18 και 19/12, από τις 7.00μμ έως τις 10.00μμ.

Για περισσότερες πληροφορίες επισκεφτείτε με τα τηλέφωνα 7242555 και 7246983

Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΚΑΘΑΡΜΑ

Ο αναφερθώ στο φιλμ του Ζαν-Μαρί Πουαρέ (ίσως και του Κριστιάν Κλαβιέ) ΟΙ ΕΠΙΣΚΕΠΤΕΣ (1993). Όχι γιατί αγνοώ ή δεν έχω παρακολουθήσει την υπόλοιπη παραγωγή, αλλά διότι το παραπάνω εγχείρημα συμμαζεύει κάποιες πρωτότυπες χρήσεις του νεότερου κινηματογράφου (κωμωδία).

Γιος του παραγωγού Αλαίν Πουαρέ, ο Ζαν-Μαρί, προσέφυγε σχετικά εύκολα στον κινηματογράφο... Καταξιωμένος φωτογράφος αρχικά, εντάχθηκε στο σκηνοθετικό χώρο το 1974 σαν ηλεκτρολόγος του Ζεράρ Ουρί ή βοηθός εικονολήπτη του Κλοντ-Οταν Λαρά. Αποκηρύσσει μερικές δουλειές του νέου (;) γαλλικού κινηματογράφου, και, ως αντιδρασία, γράφει το πρώτο του σενάριο και σκηνοθετεί μαζί με το LES PETITS CALINS (1977). Και από εδώ και κάτω έχουμε την ενδιαφέρουσα συνεργασία του με την ομάδα/σχολή ΣΠΑΕΝΤΙΤ (1980). Το 1986 αυτοσχεδιάζει το άκρως χονδροειδές σε χιούμορ - ειδικά στη χρήση της εικόνας- Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΘΑΡΜΑ.

Ο Πουρέ βοηθούμενος από τον Κλαβιέ ολοκληρωτικά στο σενάριο αξιοποιεί ή καλύτερα εμβραθύνει τις προβληματικές των ερμηνειών του χρόνων: μια τακτική ντελίριο, με πλήθος γκαγκ ευρημάτων που λειτουργούν αστραπιαία με μια βιντεοκλίπ



μονταζική αρχή. Τα πλάνα εναλλάσσονται ακαριαία, η φωτογραφία ακολουθεί μόνο τη μουσική και οι ερμηνείες μοιάζουν με τους θεατές: χαμένες.

Αν το κείμενο -το γραπτό- κινηματογραφείται σε μια φιλική διάκριση τεσσάρων ωρών, εδώ έχουμε ένα φλας μόνον ενενήντα δύο λεπτών. Τα πάντα εξαντλούνται εκκωφαντικά. Όπως σε αμερικάνικη κωμωδία των 90' (άλλωστε το γκλάμουρ των ανθρώπων των Η.Π.Α έδρασε

αφού πάθησαν τα δικαιώματα για ένα ρημίκ βασισμένο ακριβώς στο ίδιο σενάριο). Δεν υπάρχει ομάδα Σπλεντίτ εδώ. Η δομή είναι άνιση (σε όλη την ταινία). Ο υποτιθέμενος αξιοπερίεργος αναρχισμός μετουσιώνεται σε σκιστάκια άκαρπα, ανυπόφορα και εντελώς εξασθενημένα.

Ο Πουρέ με το φιλμάκι αυτό έκοψε εκπληκτικό αριθμό εισιτηρίων. Δεν το περίμενε. Η Γαλλία ενδιαφέρεται για την ιστορία της; Ή μήπως της αρέσει να αναπολεί μέσω της κωμωδίας;

Ειδική μνεία αξίζει η μουσική του Ερίκ Λεβί. Όπως και η ερμηνεία της Βαλερί Λαμερσιέ. Επίσης η πλοκή των ειδικών εφέ είναι καλή, καταφέρνει παρόλη τη συχρότητά της να μην κουράζει. Τα λεκτικά αβαντάζ θάβονται από τους υπότιτλους.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΟΙ ΕΠΙΣΚΕΠΤΕΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Ζαν-Μαρί Πουαρέ

ΣΕΝΑΡΙΟ: Ζαν-Μαρί Πουαρέ, Κριστιάν Κλαβιέ

ΜΟΥΣΙΚΗ: Ερίκ Λεβί

ΕΡΜΗΝΕΙΑ: Ζαν Ρενό, Κριστιάν Κλαβιέ, Βαλερί Λαμερσιέ

ΜΗΝ ΚΙΝΗΘΕΙΣ, ΠΕΘΑΝΕ, ΑΝΑΣΤΗΣΟΥ

Το 1947, σε μια περίοδο σταλινισμού, το Σουτσάν, ένα μικρό χωριό στην Άπω Ανατολή, μεταμορφώνεται σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Με αφορμή αυτό το γεγονός ο Κανιέφσκι, εκπρόσωπος της νέας γενιάς των σοβιετικών σκηνοθετών αναπλάθει ένα κόσμο, τον όποιο τον γνώρισε και ο ίδιος αρκετά καλά: τον καταναγκασμό του σταλινισμού και την απανθρωπιά του σταλινικού συστήματος διακυβέρνησης.

Η υπόθεση είναι απλή. Ο Βαλέρια και η Γκάλια, δύο παιδιά 12 χρονών, ζουν στο Σουτσάν, δίπλα από τους πολιτικούς κρατούμενους και τους Ιάπωνες αιχμαλώτους. Οι γονείς τους δουλεύουν κάτω από ένα σύστημα αυστηρής επιτήρησης και ζουν κάτω από εξαθλιωτικές συνθήκες διαβίωσης. Ο τρόμος, η πείνα, ο φόβος για τον συνάνθρωπο (μήπως είναι αχάριος;) είναι έντονος. Τα παιδιά από το σχολείο μαθαίνουν την καταπίεση, την περιορισμένη ελευθερία και την αποξένωση από το κοινωνικό περιβάλλον που οδηγεί στην ιδιώτευση. Όλες αυτές οι κοινωνικές καταστάσεις γίνονται γνωστές σε μας μέσα από τα αθώα μάτια των δύο αυτών παιδιών.

Η ταινία του Κανιέφσκι έρχεται να απανηθεί, λίγο καθυστερημένα, στις πρώιμες ταινίες των σοβιετικών και ειδικά στην ταινία "Ο πρώτος δάσκαλος" του Αντρέι Μι-

χάλκοφ-Κοντσαλόφσκι, που πάνω-κάτω στο ίδιο χρονικό διάστημα αναφέρονται. Ο Κανιέφσκι, γνώστης και ο ίδιος των καταναγκαστικών συστημάτων ενός απάνθρωπου σοσιαλισμού της γραφειοκρατίας ή της ελίτ του κόμμουν, κάνει μια ακριβή περιγραφή της κοινωνικής κατάστασης εκείνης της εποχής. Εντύπωση έκανε ο διαλεκτικός τρόπος που αναλύει την κοινωνική αποξένωση των κατοίκων, αιτία της τρέλας και του μεθυσισμού, αφού η ανάληψη τροφής ήταν κυρίαρχο πρόβλημα και αυτό έπρεπε πρώτα να λύσουν και μετά να βοηθήσουν τον συνάνθρωπο. Αυτή η αντίληψη, αναγκαία για να επιβιώσει κανείς, γίνεται φανερή και στα παιδιά, στα οποία η βία παίζει σημαντικό ρόλο, λειτουργεί κάτι σαν σημείο αναφοράς. Αυτή την πεποίθηση το σχολείο δεν μπορεί να την καταστρέψει, αντίθετα την δυναμώνει εφαρμόζοντας περισσότερο μια κομματική, παρά μια κοινωνική διαπαιδαγώγηση.

Ο Βαλέρια και η Γκάλια γνωρίζουν τον πρώτο έρωτά τους κάτω από αντίξοες κοινωνικές συνθήκες, ο έρωτας, λοιπόν, αυτός δεν μπορεί παρά να είναι βίαιος, με πισωγυρίσματα και κατά κύριο λόγο λανθάνον. Χρησιμοποιούν την βία για να μπουν στους κώδικες επικοινωνίας, λένε ένα γλυκόλογο μετά από μια βρισιά, συμπιεφρόνεται όπως οι μεγάλοι, μόνο που τελικά βοηθάει ο ένας τον άλλο. Έτσι ο Κανιέφσκι θέλει να δείξει τον κόσμο

στην ιδανική-ιδεαλιστική μορφή που όλοι θα επιθυμούσαμε να έχει, και που δεν έχει για συγκεκριμένους λόγους, φέρνει δηλαδή σε αντιπαράθεση τον ιδεαλισμό με τον ρεαλισμό, και αυτό δεν φαίνεται μόνο στην υπόθεση, αλλά και στο μοντάζ της ταινίας του. Θα λέγαμε ότι το μοντάζ του Κανιέφσκι δεν έχει τίποτα να ζηλέψει από αυτό του Αϊζενστάιν, λειτουργώντας ιδεολογικά συγκινεί τον θεατή παρουσιάζοντας τον πράγμια ρεαλιστικά, περιγράφοντας του τη ζωή.

Ο σκηνοθέτης δεν κλείνει την ταινία του με ένα όμορφο τέλος -που δεν θα ταίριαζε σε μια άσχημη κοινωνία- αλλά βάζει τα δύο παιδιά να πεθάνουν, θύματα μιας παραλόγης βίας. Για να δείξει όμως ότι δεν έχει κάνει τίποτε άλλο από μια περιγραφή μιας πραγματικότητας, σπάει τους κινηματογραφικούς κώδικες και τελειώνει έτσι όπως είχε αρχίσει: ο ίδιος ο σκηνοθέτης ακούγεται να δίνει οδηγίες στην ηθοποιό, πως θα παίζει, τι θα κάνει ακριβώς. Έτσι θέλει να μας δείξει ότι η κινηματογραφική τέχνη είναι μια πιστή αναπαράσταση της ζωής που διέπεται και αυτή από ανταρχνικούς νόμους όπως ακριβώς η πραγματική ζωή. Η συγκινητική ταινία του Κανιέφσκι "Μην κινηθείς, πέθανε, αναστήσου", εξάισια στην φωτογραφία και στο σενάριο πιστεύουμε ότι δείχνει τον δρόμο του νέου σοβιετικού κινηματογράφου.

Γιάννης Φραγκούλης

Με αφορμή την ταινία του Νίκου Γραμματικού **ΚΛΕΙΣΤΗ ΣΤΡΟΦΗ**, που τελευταία προβλήθηκε στους θερινούς κινηματογράφους θα ασχοληθούμε με τα επιθανάτια κελύσματα του ελληνικού κινηματογράφου. Θα πρέπει να δηλώσω απ'την αρχή ότι με κανένα τρόπο η ταινία του Νίκου Γραμματικού δεν είναι τυπικό παράδειγμα του ελληνικού κινηματογράφου. Ίσως θα μπορούσε κανείς να το πει αν ονομάσουμε ελληνικό κινηματογράφο τα άτεχνα δημιουργήματα που τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότερο εμφανίζονται.

Η ταινία του Γραμματικού ήταν μια στροφή, και μάλιστα κλειστή, με κίνδυνο ντελαπαρίσματος του κινηματογραφικού οχήματός του, μια στροφή στον αδιέξοδο δρόμο της ελληνικής κινηματογραφίας. Αλλά ως πάρομε τα πράγματα με την σειρά. Οι προθέσεις μου πριν να δω την ταινία ήταν θετικές. Πίστευα ότι θα δω μια καλή δουλειά από ένα καλό συνάδελφο, δεδομένο ότι οι εκπομπές του στο Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας είναι και ποιοτικές και εξαιρετικά ενδιαφέρουσες. Από τα πρώτα κιόλας λεπτά η ταινία απομάκρυνε τον θεατή από την κινηματογραφική αίθουσα με καταστροφικές συνέπειες όπως θα δούμε παρακάτω για τον ελληνικό κινηματογράφο. Φάνηκε και εδώ ότι η (κινηματογραφική) θεωρία με την (κινηματογραφική) πράξη απέχουν παρασάγγες και χρειάζεται πολύ προσοχή να αντιστοιχισθούν. Τα πλάνα του Γραμματικού αρκετά αργά κουράζουν τον θεατή, όχι γιατί δεν είναι συνηθισμένοι σ'αυτά, αλλά γιατί πολλές φορές είναι ανόητα τοποθετημένα στους συγκεκριμένους χρόνους. Το αργό πλάνο, που θα έπρεπε να λειτουργεί σαν αντίστιξη γρήγορης-αργής κίνησης με σκοπό να δείξει στον θεατή κάτι το σημαντικό στην πλοκή του έργου, κάτι που θα πέσει να του αφιερώσει περισσότερη προσοχή και περισσότερο χρόνο παρατήρησης, αυτό το αργό πλάνο υπήρχε χωρίς κανένα λόγο σπαζώντας έτσι την αντιστικτική λειτουργία του.

Η ταινία **ΚΛΕΙΣΤΗ ΣΤΡΟΦΗ**, φιλοδοξεί να είναι μια ταινία δρόμου (road movie), που όμως δεν έχει την αφηγηματική δύναμη των τυπικών τουλάχιστον ταινιών τέτοιου είδους. Η δράση εξελίσσεται κάπου στην Ελλάδα και αφορά ένα μικρολοποδύτη που κλέβει αυτοκίνητα, χρησιμοποιώντας για δόλωμα μια πόρνη, για να τα πουλήσει αργότερα για να ζήσει. Θα μας δείξει όλες τις αντιξοότητες της ζωής του, την σχέση του με τους φίλους του και με μια γυναίκα που φαίνεται ότι θέλει να τον βοηθήσει, αλλά στο τέλος επιθυμεί να τον χρησιμοποιήσει για να του φορτώσει τον φόνο του άντρα της. Ο Γραμματικός θα μας δείξει τις αντιξοότητες αυτής της ζωής, το πόσο δύσκολο είναι να βρεθούν οι πραγματικοί φίλοι, τους κινδύνους που αντιμετωπίζουν αυτοί οι άνθρωποι. Το ότι τελικά ο πρωταγωνιστής θα σκοτωθεί σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα και θα πεθάνει αβοήθητος είναι, θα μπορούσε να πει κανείς, ένα λογικό και αξιοπρεπές τέλος. Τουλάχιστον ο Γραμματικός δεν έπεσε στην παγίδα να φτιάξει ένα μελό.

Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, ή ΝΕΚ, όπως συνηθίζεται να ονομάζεται, μας έχει συνηθίσει σε τέτοια έργα. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτοί οι σκηνοθέτες προ-



ΚΛΕΙΣΤΗ ΣΤΡΟΦΗ

σπαθούν να μιμηθούν κάποιον πρότυπο, κατά πλειοψηφία τον Αγγελόπουλο ή τον Γκοντάρ, χωρίς να έχουν κατανοήσει τον τρόπο σκηνοθεσίας αυτών των δημιουργών. Το αργό μοντάζ, απελπιστικά αργό, γίνεται ευχάριστο και ευπρόσδεκτο εκεί όπου είναι αναγκαίο. Στην ταινία **ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ** ή **ΚΥΝΗΓΟΙ** του Αγγελόπουλου, για να αναφέρουμε ένα τυπικό δείγμα, το αργό πλάνο τονίζει τον προβληματισμό, την δύσκολη ώρα των αποφάσεων, τις δύσκολες καταστάσεις. Στην ταινία **ΑΡΣΕΝΙΚΟ ΘΗΛΥΚΟ** του Γκοντάρ το αργό και ενδεικτικό πλάνο θέλει να μας βάλει μέσα στην ψυχολογία του ηθοποιού, διατηρώντας την εικόνα του λίγο δευτερόλεπτα παραπάνω, όπως ο ίδιος ο Γκοντάρ επισημαίνει. Αυτός ο τρόπος σκηνοθεσίας, άμεσα επηρεασμένος από τις σκηνοθετικές δουλειές του Μπέργκμαν και του Ντράγιερ, καταλήγει σ'ένα στρουκτουραλισμό της εικόνας αν δεν χρησιμοποιηθεί σωστά, σαν αντίστιξη δηλαδή. Αυτή είναι ακριβώς η περίπτωση των ελληνικών μιμήσεων αυτών των έργων. Η ταινία **ΚΛΕΙΣΤΗ ΣΤΡΟΦΗ** αποτελεί ένα τυπικό παράδειγμα.

Εκτός από το αδύναμο μοντάζ, θα παρατηρήσουμε το επίσης αδύναμο σενάριο. Μόνο η καλή μουσική, ιδανική για road movie, μας θυμίζει κάτι από ταινία. Η μουσική όμως αλλά και η υπέροχη φωτογραφία είναι πρακτικά και θεωρητικά αδύνατες να αντικαταστήσουν τα άλλα φιλικά μέρη. Έτσι η ταινία του Γραμματικού δεν θα καταφέρει να πείσει τον θεατή ότι βλέπει μια αξιόλογη ταινία και σε αυτό το σημείο εντάσσεται στο γενικότερο κλίμα των ελληνικών παραγωγών αυτής της χρονιάς. Ένας κατάλογος παραγωγών που δεν θα μπορούσαν να αντιπροσωπεύσουν την χώρα μας επέβη στα διεθνή φεστιβάλ, και δεν θα μπορούσε να γίνει αυτό εφικτό αν δεν καταφέρει η ελληνική κινηματογρα-

φία να φτιάξει ταινίες που να εμπνέουν εμπιστοσύνη στον έλληνα θεατή. Δεν είναι τυχαίο ότι από τους οκτώ θεατές που παρακολουθούσαν στον, εξαιρετο, θερινό κινηματογράφο "Ταράτσα" οι δύο έφυγαν λίγο πριν το τέλος του πρώτου μέρους.

Αυτή εδώ η στήλη σε καμιά περίπτωση δεν θα υποστηρίξει άκριτα κάθε ελληνική ταινία, δίνοντας χάρη σε κάθε ελληνική άτεχνη ταινία. Θα υποστηρίξει και θα εγκωμιάσει κάθε ελληνική ταινία που θα σέβεται τον έλληνα θεατή και θα προσπαθεί να ανταποκριθεί στο καλλιτεχνικό γούστο του, προσπαθώντας να το ανεβάσει συγχρόνως. Μέχρι τότε δεν θα πάψει να διακηρύσσει ότι ο ελληνικός κινηματογράφος δεν είναι αυτές οι ταινίες που διώχουν το κοινό, αλλά αυτές που το προβληματίζουν, το μορφώνουν, το ενημερώνουν, το σέβονται. Ευτυχώς ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος έχει να επιδείξει αρκετά παραδείγματα από εξαιρετες ταινίες. Οι ταινίες του Αγγελόπουλου και μέσα από τα αριστουργήματά του θα θυμηθούμε την **ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ**, τον **ΘΙΑΣΟ**, τους **ΚΥΝΗΓΟΥΣ** και τον **ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟ**. Αλλά και άλλους έλληνες σκηνοθέτες όπως ο Τάσος Ψαράς με το **ΚΑΡΑΒΑΝ ΣΑΡΑΙ**, ή το **ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ** του Νίκου Περάκη ή το **ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ** του Κώστα Φέρρη, για να αναφέρουμε ορισμένα έργα.

Αναμένουμε με ανυπομονησία την καινούργια ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, και ειδικά τον **ΗΝΙΟΧΟ** του Αλέξη Δαμιανού, ελπίζοντας ότι θα πάψουμε πλέον να κάνουμε αρνητικό απολογισμό και να δούμε φως στον χώρο της ελληνικής κινηματογραφίας. Μέχρι τότε θα καταδικάζουμε απερίφραστα αυτές τις δυσφημιστικές ταινίες για το ελληνικό κινηματογράφο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

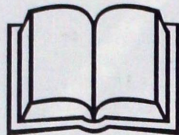


Ο κινηματογράφος, (R. Platt), μπφ. Άριεμη Θεοδωρίδου, εκδ. Δελιθανάση 1992, σ.σ. 64.

Πρόκειται για ένα βιβλίο που απευθύνεται κυρίως σε παιδιά (και όχι μόνο). Σε συνεργασία με το Μουσείο Κινοούμενης Εικόνας του Λονδίνου και με άφιξη εικονογράφησης, ο συγγραφέας παρουσιάζει σε αδρές γραμμές τη μαγική ιστορία του κινηματογράφου, από το δειλό ξεκίνημα μέχρι την ιλιγγιώδη εξέλιξη και τα ειδικά εφφέ. Η λιτότητα των συνοδευτικών κειμένων και η ευγλωτία των εικόνων αποτελούν το ατού της έκδοσης αυτής.

Όλα τα πρωινά του κόσμου, Π. Κινιάρ, μπφ. Ρ. Κόχουτι, εκδ. Καστανιώτης 1992, σ.σ. 117.

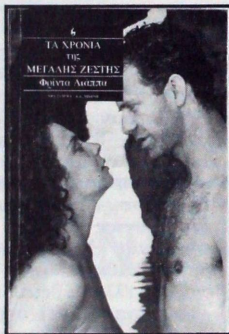
Γραμμένη με μια λιτότητα και μιας κομψότητας αντάξιων της κλασικής λογοτεχνίας του 17ου αιώνα, στον οποίο διαδραματίζεται, η νουβέλα αυτή μας μεταφέρει στο κλίμα μιας εποχής που από κάθε άποψη θα μπορούσε να θεωρηθεί ο Χρυσός Αιώνας του γαλλικού πολιτισμού. Πρόκειται για ένα έργο όπου ο έρωτας και η μουσική είναι ταυτόχρονα το πάθος και το απόλυτο στο οποίο τείνουν ο πατέρας και οι δύο του κόρες. Είναι η ιστορία ενός δισκάλου μουσικής, που μόνο με τη μουσική μπορεί να εκφραστεί, που έξω απ'αυτή δεν μπορεί καν να δώσει έννοια στη ζωή, τον έρωτα, το θάνατο. Μια μουσική που όχι μόνο αντικαθιστά τα λόγια, αλλά δεν είναιμπορετό να μεταδοθεί, παρά μόνο σ'αυτούς που είναι ικανοί να την ακούσουν. Ο συγγραφέας δίνει τα βασικά στοιχεία και καλεί τον αναγνώστη να συμπληρώσει τις εικόνες και τις έννοιες, να γεμίσει με τη δική του φαντασία τα ηθελημένα κενά και τις σιωπές, ν'αφήσει να πλημμυρίσει τ'αυτά του η μουσική που αναβλύζει από το κείμενο, δίχως καν να χρειαστεί ν'ακούσει τις συνθέσεις του Σαιντ-Κολόμπ και του μαθητή του Μαρέν Μαράι.



Κινοούμενες εικόνες, Μπανι Σούλμπεργκ, μπφ. Γ.Κοβαλένκο, εκδ. Χατζηνικολή 1992, σ.σ. 525.

Ο συγγραφέας μεγάλωσε στο Χόλιγουντ όταν ο τόπος αυτός ήταν μια εξοχή γεμάτη πορτοκαλιές. Ο πατέρας του υπήρξε συνδιοργαντής της Παρκαμάουντ και έτσι ο μικρός Μπανι έζησε από κοντά όλο το παρασκήνιο του κινηματογραφικού κόσμου.

Τα χρόνια της μεγάλης ζέσης, Φρίνια Λιάππα, εκδ. Νέα Σύνορα 1992, σ.σ. 156.



Πρόκειται για το σενάριο της ομώνυμης ταινίας, η οποία σόκαρε μια μερίδα της νεοελληνικής κοινωνίας. Η Ηλέκτρα μια μοναχική και δυναμική γυναίκα έχει βάλει σκοπό της ζωής της ν'ανακαλύψει με ποιό τρόπο πέθανε η μητέρα της, με ποιό τρόπο εξαφανίστηκε ο πατέρας της και ταυτόχρονα να ανακαλύψει το δικό της παρελθόν, μια που δεν ξέρει τίποτε γ'αυτό... Το θέμα του χρόνου και της μνήμης διατρέχουν υπόγεια το βιβλίο. Κυρίαρχα θέματα διαπραγματεύσεως: η αιώνια φύση και το φθαρτό σώμα, ο πολιτισμός που έχει αφήσει τα σημάδια του αλλά δεν υπάρχει πια, η αγάπη σαν υπόσχεση μιας άλλης αρμονίας.

Μυθιστοριογράφος και σεναριογράφος μεγάλων επιτυχιών όπως το ΤΙ ΚΥΝΗΓΑΕΙ ΤΟΝ ΣΑΜΙ και ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ ο Μπάνι Σούλμπεργκ αφηγείται τις αναμνήσεις του με τρόπο γλαφυρό. Ζούσαμε μες τις πορτοκαλιές, γράφει, αλλά στην πραγματικότητα ήταν φαρμακερά δέντρα.

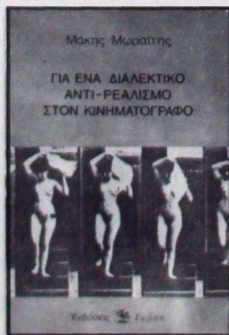
Επάγγελμα: ερασιέχνης σκηνοθέτης, Ν. Παναγιωτόπουλος, εκδ. Αυγόκερος 1992, σ.σ. 175.

Η συγκέντρωση των συνεντεύξεων και των κειμένων του σκηνοθέτη των ΤΕΜΠΕΛΗΔΩΝ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΗΣ ΚΟΙΛΑΔΑΣ, του ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ και του ΒΑΡΙΕΤΕ αναδεικνύουν τις απόψεις του καλλιτέχνη που δηλώνει Δεν πιστεύω στους σκηνοθέτες που ψιχνούν ένα ενδιαφέρον θέμα. Η ίδια η ταινία είναι το θέμα... ή Οι θεατές πηγαίνουν στον κινηματογράφο σαν καταναλωτές, ενώ το σωστό θα ήταν να πηγαίνουν σαν εξερευνητές.



Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό στον κινηματογράφο, Μάκης Μωραΐτης, εκδ. Γνώση 1982, σ.σ. 131.

Το σύντομο αυτό δοκίμιο είναι περισσότερο το αποτέλεσμα μιας έρευνας πάνω σ'ένα θέμα που με απασχολούσε καιρό τώρα, και λιγότερο η έκφραση πρωτότυπων θεωρητικών αρχών πάνω στον κινηματογράφο. Έτσι ο Μάκης Μωραΐτης καθορίζει τον χαρακτήρα του βιβλίου του. Από τον τίτλο μόνο καταλαβαίνουμε ότι ο συγγραφέας προσπαθεί να κάνει μια μαρξιστική ανάλυση της κινηματογραφικής παραγωγής, όπως λέει και ο ίδιος από τα τέλη της δεκαετίας του '60 παρατηρείται σε διάφορες χώρες - Αγγλία, Γερμανία, Αμερική, Γαλλία κ.α. - ένα ενυό φάσμα θεωρητικής και πρακτικής δουλειάς, το οποίο με έμφαση επιχειρεί να επανατοποθετήσει τον κινηματογράφο πάνω σε υλιστικές αρχές, σε φιλικές υλιστικές αρχές στη διαδικασία της παραγωγής. Ο Μωραΐτης προσπαθεί να δείξει πως η πορεία της εξέλιξης του κινηματογράφου στηρίχθηκε σε συγκεκριμένες αισθητικές αρχές που επίμονα προσπάθησαν να αποκηρύξουν κάθε στοιχείο ή ένδειξη που θα μπορούσε να αποκαλύψει την υλική του φύση, τις διαδικασίες της υλικής παραγωγής κάθε κινηματογραφικής ταινίας.



Η δεύτερη πλευρά της έρευνας του Μωραΐτη είναι μια διατριβή για τον πρωτοποριακό κινηματογράφο που ήταν πάντοτε απομυθοποιητικός/αποδιαρθρωτικός των δομών του κυρίαρχου κινηματογράφου εξαιτίας της ακατάπαστα ερευνητικής του προσπάθειας, γ'αυτό άλλωστε επιδέχεται τον τίτλο πρωτοποριακός. Θα μας θυμίσει επίσης ότι κυρίαρχος κινηματογράφος είναι αυτός που αναπαράγει τις κυρίαρχες ιδεολογίες της κοινωνίας του, ενώ σύμφωνα με τον Noel Burch ο κυρίαρχος κινηματογράφος είναι το σώμα εκείνο των κινηματογραφικών ταινιών που υπάγεται ουσιαστικά στα συμφέροντα της κυρίαρχης τάξης και συνεπώς είναι διαποτισμένο σε κάθε του επίπεδο από την ιδεολογία της. Ο Μωραΐτης, τέλος, εξετάζει τον αφηγηματικό κινηματογράφο σαν απόδοση (ντοκιμαντέρ) ή σαν κατασκευάσμα (ταινίες μυθολογίας) σε σχέση με την εικόνα και τον θεατή.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

SPLATTERZINE

δρχ. 500



ακαταλληλο για ανηλικους

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ

Αύγουστος - Οκτώβριος 1993
τεύχος 123

Τό πραξικόπημα πού δέν έγινε • **Άγ. Έλεφάντη**, «Όσα είπαμε παλιά ισχύουν» • **Δ. Παπαδημητρόπουλου**, Για τόν καλό, τόν κακό καί τόν άσχημο • **Γ. Μαργαρίτη**, Πιλαλά σαν άλογο • **Άγ. Έλεφάντη**, Άλλοτε καί τώρα: τά ίδια • **Άρ. Μπαλτά**, Συνασπισμό δά γηφίσω παρ' όλ' αυτά • **Γ. Μαργαρίτη**, Οι άποκλίνουσες διαδρομές του εύρωπαϊκού κεφαλαίου • **Άν. Πανταζόπουλου**, Πολιτικό σύστημα: άπό τήν πλευρά του έθνικου • **Ζ. Πρυνεντύ**, Δελτία ταυτότητας: όταν οι πολίτες άπειλούνται μέ διακρίσεις • **Άν. Πανταζόπουλου**, Μέση Άνατολή: οι «συμβιβασμένοι» Παλαιστίνιοι • **Άλ. ντε Λιμπερά**, Μιά διπλή άμνησία τρέφει τό λόγο τής ξενοφοβίας • **Άν. Νέγκρι**, Οι μαρξιστές καί ό Νίτσε: μία παράδοση προσέγγιση • **Άπ. Χατζηπαρασκευαΐδη**, Σημειώσεις για τήν ιδεολογική χρήση τής ιστορίας • **Λ. Καζαντζάκη**, Ό «πολιτικός» Πικάσσο • **Δ. Κυρτάτα**, Τίς άξιος άνοΐζει τό βιβλίον; • **Άγ. Έλεφάντης**, Για τό βιβλίο *Άπό τήν ήπα στην έξέγερση*, του Γ. Μαργαρίτη.



ΜΙΑ ΜΟΝΑΔΙΚΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΑΡΓΟΣΒΗΝΕΙ

... φεγγάρι μη δακρύξεις...

Ας αντισταθούμε συμμετέχοντας.

Θερινά Σινεμά: Βραδιές καλοκαιριού,
τ' αστέρια, η πανσέληνος...
Ανασαίνουμε βαθιά «μ' αγιόκλημα και γιασεμιά».
Τα μάτια μας λάμπουν στο μισοσκόταδο.
Θερινά Σινεμά: Οι σκιές, το αεράκι.
Γερμένοι σε μια αγκαλιά αγαπημένη...



Καμιά άλλη σκέψη, μονάχα όνειρα και
αναμνήσεις, τραγούδια για το φεγγάρι.
Ένα παραμύθι που συνεχίζεται...

Τα θερινά σινεμά είναι μια αξία ζωής
και πρέπει να μείνουν έτσι.
Τώρα, που αυτή η μοναδική μας πολιτιστική
έκφραση κινδυνεύει,
ας αντισταθούμε συμμετέχοντας.

 **Kronenbourg**

Θα είναι πάντα εμείς...