αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ Νο 6
ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1993 - 94
Τιμη 500 δρχ.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:
ΝΙΚΟΥ ΖΕΡΒΟΥ
ΤΣΕΝ ΚΑΪΓΚΕ
ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΙΝΙ
MICHELLE DROGUEZ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:
ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ - ΔΡΑΜΑΣ

ΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΑΝΤΥ ΓΟΥΟΡΧΟΛ
Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ
ΘΕΑΤΡΟ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΧΡΟΝΟΣ Α', ΤΕΥΧΟΣ No 6

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 93-94

Τιμή τεύχους 500 δρχ.

Τρίμηνη Εκδοση θεώρησης του κινηματογράφου

Γραφεία:
Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46
τηλ. 4633581, 9012987

Ιδιοκτήτης:
Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία "ΚΑΠΑ"

Εκδότης: Φραγκούλης Γιάννης

Διευθυντής: Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος

Συντακτική Επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιάννος, Ιωσηφίδης Συμεών, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος

Σύμβουλος έκδοσης: Λαγκαδιμός Νίκος

Νομικός σύμβουλος: Καρκανιάς Γιάννης, τηλ. 3605437.

Φωτοσύνθεση: ΚΕΝΤΡΟ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ Μυκηνών 19, Καλλιθέα τηλ. 9372038.

Εκτύπωση: "Διον. Πρίφτης και Υιοί" Ο.Ε., Ισαύρων 20, 114 71 Αθήνα, τηλ. 3625417

Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά περίπτωση το περιοδικό.

"anti-KINIMATOGRAFOS"

Edition for cinema, edited four times a year,
Goura 152, Pireas 185 46 GREECE,
tel. 01-4633581, 9012987.

"anti-KINIMATOGRAFOS"

Edition trimestrielle pour le cinema. Goura 152, Pireas 185 46 GRECE, tel. 01-4633581, 9012987.

Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 2000 δρχ, 1500 δρχ. για φοιτητές, 3000 δρχ. για Δημόσιο και Οργανισμούς.

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):
Κύπρος: 10$U.S.A, Ευρώπη: 15$U.S.A,
Αλλες χώρες: 20$ U.S.A.

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.
Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Απαγορεύεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων χωρίς την αναφορά στις πηγές. Μηνύσεις και απειλές δεν δεχόμαστε...

Εμβάσματα και επιταγές: Ιωσηφίδης Συμεών, Γκούρα 152, 185 46 Πειραιάς, τηλ. 4633581.

Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:
Βιβλιοπωλεία: Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελευθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Παπασωτηρίου, Σολάρις, Λογοθέτης, Αιγόκερως, στην Αθήνα και Παρατηρητής, Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.

Περίπτερα: Νομικής, Φυσικής - Χημείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάννιγγος, πλ. Ομονοίας.

Κινηματογράφοι: Αλφαβίλ, Άστυ, Δαναός, Σινέ Παράδεισος και στη Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.

Διακοπωλεία: Trust, Metropolis.

Για προηγούμενα τεύχη στα γραφεία του περιοδικού αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, Γκούρα 152, τηλ: 4633581

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Νίκου Ζερβού 4
Τσεν Κάιγκε 10
Michelle Driguez 16
Φεντερίκο Φελίνι 33

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Φεστιβάλ Δράμας 14
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 21

ΘΕΜΑΤΑ

Αγωνιστικός κινηματογράφος 7
Ερμηνεία του ηθοποιού θέατρο - κινηματογράφος 11
Άντυ Γουόρχολ: είναι τέχνη ο κινηματογράφος; 23
GATT και ευρωπαϊκός κινηματογράφος 29
Θρησκευτικός κινηματογράφος, μέρος Γ' 30
Ο André Bazin και το πλάνο ενότητα (plan-sequence) 34

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης 1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά 2
Βιβλιομανία 40

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Αυτό δεν είναι κριτική 36
Βουτιές στη ζωή 37
Αλενικές ιστορίες 37
Φόβοι και υστερίες 38
Το πεδίο της αίσθησης ή τα ξεβράσματα της θάλασσας 38
Η χημική ένωση της αλήθειας 39

Συνεργάτες: Ανδρώνης Διονύσης, Δημόπουλος Κώστας, Ευαγγελάτος Κώστας, Ζήλου Αλέκα, Κοσκινιώτου Βασιλική, Ξηρού Έφη.

ΙΙ-000000005439

Πού πάει ο Ελληνικός κινηματογράφος;

Που σπεύδει η Τέχνη των Ελλήνων την σήμερον;" Έτσι τιτλοφορούσε ο Στέφανος Κουμανούδης ένα φυλλάδιό του εκφράζοντας σε αυτό τις ιδέες και τις προσδοκίες του για το καλλιτεχνικό γίγνεσθαι στην Ελλάδα στα μέσα του περασμένου αιώνα. Έκτοτε το ερώτημα δεν έχασε την επικαιρότητά του, ιδίως αν το εξειδικεύσουμε σήμερα στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου.

Αν και η απάντηση του ερωτήματος "που πάει ο ελληνικός κινηματογράφος σήμερα" απαιτεί γνώση, κριτική, οξυδέρκεια και πολλές φορές παρρησία και διαίσθηση, αυτές οι αναγκαίες συνθήκες δεν εμπόδισαν αρκετούς να αποτολμήσουν κατά καιρούς να διαγράψουν κριτικά τις τρέχουσες τάσεις στον κινηματογράφο ή να ψυχανεμιστούν τις μελλοντικές εξελίξεις.

Ωστόσο είναι αλήθεια ότι η μεγάλη πλειονότητα από όσους θα έπρεπε -φύσει και θέσει- να έχουν Λόγο για τα κινηματογραφικά πράγματα στη χώρα μας, συνήθως δε μιλούν και πολύ περισσότερο αποφεύγουν κάθε ενεργό ανάμειξη σ'αυτά. Όσες φορές αναμείχθηκαν, στην κυριολεξία προσέκρουσαν στις άκαμπτες δομές μιας γραφειοκρατικής εξουσίας που, συν τοις άλλοις, μισεί θανάσιμα ό,τι το νέο.Όσες φορές, έστω, αποφάσισαν να μιλήσουν δημόσια, ο Λόγος τους αρθρώθηκε με στερεότητα και περιωπή, αλλά ούτε καν έφτασε στις παρυφές των στεγανών του αποδέκτη.

Έτσι δεν είναι καθόλου περίεργο ότι, στην πολιτιστική ζωή εν γένει και στον κινηματογράφο ειδικότερα, φαίνεται να κυριαρχούν, όσοι μπορούν να ελιχθούν σε σκοτεινούς διαδρόμους και θαλάμους. Οι πολυπράγμονες"δημιουργοί", που σπέρνουν λαϊκισμό και θερίζουν προσωπικά οφέλη, συχνά πείθουν για τη σπουδαιότητα του "έργου" που προσφέρουν -άλλο αν αυτό είναι διάτρητο αισθητικά, ηθικά και λογικά. Τι να πρωτοθαυμάσει κανείς;Την επιδεξιότητά τους στο να "πείθουν" ή την ανοχή (ενίοτε και αποδοχή) που αρμοδίως τους παρέχεται;

Βέβαια, οι "Ιερές Συμμαχίες", στις οποίες στηρίζονται, συχνά είτε καταρρέουν κάτω από το βάρος των ανομημάτων τους, είτε διαλύονται κατά την διανομή των ωφελημάτων. Ωστόσο η ζημιά γίνεται. Τα "τρωκτικά" του κινηματογράφου - και όχι μόνο- επιβιώνουν και αναπαράγουν τις "παρεούλες" τους. Κάθε τι που φαίνεται να απειλεί την στερεότητα του σαθρού οικοδομήματος που έχουν χτίσει είτε εξοβελίζεται είτε απομονώνεται είτε αποκτά την ταμπέλα του "γραφικού".

Αυτό που μας ενοχλεί δεν είναι απλά η σαπίλα του κινηματογραφικού κυκλώματος, όσο η λειτουργικότητά του. Η σήψη και η παρακμή αναπαράγονται στο διηνεκές του χρόνου, ενώ οι φωνές που συγκροτούν ένα πράγματι εναλλακτικό κινηματογραφικό λόγο παράγουν περιθωριακές και αδύναμες να αντιπαρατεθούν με αξιώσεις στο κυρίαρχο κατεστημένο. Κατ'αυτόν τον τρόπο ο φαύλος κύκλος αναπαράγεται, παρόλο που συνεχώς πυκνώνουν οι κινήσεις -τόσο ατομικές όσο και συλλογικές- που συγκλίνουν στο επιτακτικό αίτημα των καιρών: ο φαύλος κύκλος -και στα κινηματογραφικά πράγματα- πρέπει επιτέλους να σπάσει. Αρκεί να γίνει κοινή συνείδηση μια απλή αλήθεια: η υπέρβαση της σημερινής κινηματογραφικής παρακμής και η επαναθεμελίωση ενός εναλλακτικού κινηματογραφικού λόγου ή θα γίνει υπόθεση συλλογική ή δεν θα υπάρξει καθόλου.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

⇨ Τα κονδύλια που θα διατεθούν φέτος για τον πολιτισμό είναι λίγο λιγότερα από την περασμένη φορά. Το συνολικό ποσό είναι 5 δισ. 191 εκατομμύρια περίπου. Από αυτά μόνο 720 εκατομμύρια θα διατεθούν για τον κινηματογράφο, και αυτά από δύο διαφορετικούς κωδικούς, δηλαδή μόλις το 14% **του προϋπολογισμού του ΥΠ.ΠΟ** θα πάνε για τον κινηματογράφο! Δηλαδή για το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, για τις ταινίες, τις λέσχες, τα φεστιβάλ. Είναι μόλις το μισό του ποσού που παίρνει το Εθνικό θέατρο ή το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και περίπου ίσο με αυτό που παίρνει το Μέγαρο Μουσικής (που στο κάτω - κάτω της γραφής είναι ιδιωτική επιχείρηση). Η Μελίνα και το κύρος της μόνο δεν φτάνει. Πρέπει να βάλει και το κράτος το χέρι βαθιά στην τσέπη.

➡ Σε ευχάριστη ατμόσφαιρα έγινε η αβάν πρεμιέρ της ταινίας **ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ του Πατρίς Βιβάνκος**, την Πέμπτη 2 Δεκεμβρίου, στο "Αττικόν", στον Πειραιά. Ο Θανάσης Βέγγος, η Εύα Κοταμανίδου και ο Γιώργος Μοσχίδης κάτοικοι της ευρύτερης περιοχής Πειραιά, στην ταινία, όπως και στην αβάν πρεμιέρ έδωσαν όλο τον εαυτό τους. Ο Βιβάνκος έδωσε στην ταινία όλο του το πηγαίο χιούμορ και την ζεστασιά του. Μια ευχάριστη έκπληξη, όπως και οι άλλες ταινίες του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

⇨ **Η Ταινιοθήκη της Ελλάδας** άρχισε και συνεχίζει τις προβολές της. Το εισιτήριο χαμηλό, οι ταινίες κάτι παραπάνω από καλές. Γιορτάζοντας τα 100 χρόνια του κινηματογράφου πρόβαλλε τις ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΒΙΛΛΑΡ, του Ζοζέφ Χέπ, τον ΜΑΓΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ, του Αχιλλέα Μαδρά, την ΔΑΦΝΗ ΚΑΙ ΧΛΟΗ, του Ορέστη Λιάσκου, την ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ, του Αχιλλέα Μαδρά και άλλες παλιές ελληνικές ταινίες στις οποίες έχει γίνει ρεστορασιόν (έχουν αποκατασταθεί) από τους συντηρητές της Ταινιοθήκης. Εκτός από αυτές προβλήθηκαν ταινίες του Γκρίφιθ, του Τσάρλι Τσάπλιν, του Έρνστ Λιούμπιτς, του Τζων Φορντ, του Μπάστερ Κήτον, όλες αριστουργήματα που σπάνια μεταδίδονται από την τηλεόραση. Στην οδό Κανάρη 1 και Ακαδημίας μας περιμένουν.Οι προβολές αρχίζουν στις 8.00 μ.μ και το τηλέφωνο για περισσότερες πληροφορίες είναι 3612046.

☞ **Περικλής Χούρσογλου:** "Θάθελα να μην έχω το ίδιο φινάλε με τον Λευτέρη Δημακόπουλο, πιστεύω πως δεν έχασα τον στόχο μου, δεν ξεπουλήθηκα. Να ζεις τη ζωή σου με αξιοπρέπεια, να μην ξεπουλιέσαι, τώρα που λείπουν οι ιδεολογίες για να αποτελέσουν δικαιολογίες των πράξεών μας".

➡ **Ο Φεντερίκο Φελίνι** πέθανε αφήνοντας πίσω του ένα κενό. Ένα κενό γιατί δεν υπάρχουν οι συνεχιστές του έργου του. Τα οράματά του απαγορεύτηκαν γιατί δεν πουλούσε πλέον. Ο νόμος του χρήματος έδινε τα λεφτά του σε τηλεταινίες τρίτης κατηγορίας. Οι ιθύνοντες, αυτοί που τώρα "λυπήθηκαν πολύ", ήταν οι ηθικοί αυτουργοί. Εμείς αντί για εκτεταμένη αναφορά, που νομίζουμε ότι εκτός από κοινότυπη είναι και παρα κινδυνευμένη, δημοσιεύουμε μια συνέντευξη που δείχνει όλη τη δροσιά, το χιούμορ του και τη σοφία του. Έτσι λιτά λέμε "αντίο".

☞ **Νίκολας Εστεβέρια**: "Το Μεξικό ήταν μια χώρα με τεράστια κινηματογραφική αγορά, φημισμένους ηθοποιούς, άξιους σκηνοθέτες και σεναριογράφους. Σ' εμάς έλαχε να ζήσουμε την εποχή της παρακμής, αλλά αισθάνομαι ότι τώρα αρχίζει ν' ανοίγει ο δρόμος για τον κινηματογράφο μας, κυρίως έξω από το Μεξικό".

➡ Επιτέλους **ο "Ηνίοχος"** του Δαμιανού είναι στο μοντάζ (ένα τρέιλερ δέκα λεπτών είδαμε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης). Ανυπομονούμε να δούμε όλη την ταινία. **Ο Δαμιανός**, που έκανε αισθητή την παρουσία του με την λιτή εμφάνισή του στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, άξιζε καλύτερης τύχης από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

⇨ Οι Αθηναίοι έζησαν ακόμη μια φορά στη μαγεία του τρόμου, στην κατασκευασμένη μαγεία, made in Hollywood. Ο Σπήλμπεργκ έφερε μόνο εκατομμύρια στο χρηματιστήριο των αμερικάνικων ταινιών. Είναι το αγαπημένο παιδί του Χόλιγουντ, ένα παιδί που τεμαχίζει τα όνειρά μας. Φανταστικές, παράξενες και αποκρουστικές ιστορίες ξετυλίγονται στο πανί. Μήπως πρέπει να του γυρίσουμε την πλάτη;

☞ **Κάρλα Χιλς** (διαπραγματευτής της κυβέρνησης της Ουάσιγκτον στο πλαίσιο της **GATT**, πριν τον Μίκι Κάντορ): " Η ανισορροπία του εμπορικού ισοζυγίου στον εν λόγω τομέα, δεν οφείλεται σε σφάλμα της αμερικάνικης κυβέρνησης. Είναι απλό, οι θεατές στις Η.Π.Α. δεν ενδιαφέρονται για τις ξενόγλωσσες ταινίες που μάλιστα αναφέρονται σε μια βαρετή ιστορία την οποία δεν καταλαβαίνουν. Φτιάξτε ταινίες τόσο καλές όσο και τα τυριά σας και... θα πουλήσετε" (1).

☞ **Φρανσουά Μιτεράν** (στη σύσκεψη κορυφής γαλλόφωνων χωρών στο νησί του Αγίου Μαυρικίου): "θα ήταν καταστρεπτικό να βοηθήσουμε στο να κυριαρχήσει ένα μόνο πολιτιστικό μοντέλο. Αυτό που τα απολυταρχικά καθεστώτα δεν κατάφεραν, ο νόμος του χρήματος, με σύμμαχο την τεχνολογία, θα το καταφέρει; Οι πολιτιστικές δημιουργίες δεν μπορούν να εξομοιωθούν με τα κοινά εμπορικά προϊόντα".

☞ **Βασίλης Βαφέας**: "Αρνούμαι να μπω στον "χορό των εισιτηρίων". Κάνω άλλες δουλειές για να ζήσω, δεν περιμένω να τραφώ από τον κινηματογράφο και τις παραστάσεις μου. Ταλαιπωρήθηκα πολύ για να καταφέρω να κάνω αυτό που κάνω σήμερα. Δεν θα προδώσω λοιπόν ποτέ τις αρχές μου. Αυτό που τελειώνω θέλω να το υπογράφω με καμάρι. Δεν θα επιτρέψω ποτέ στον εαυτό μου να παραπονεθεί πως δεν είχα πολλά λεφτά, δεν μου άφησαν τον απαραίτητο χρόνο για να προετοιμαστώ κ.λ.π. Για το αποτέλεσμα της δουλειάς μου δεν ευθύνεται κανένας παρά μόνο εγώ. Γι' αυτό και σε όλες τις ταινίες μου αναλαμβάνω την ευθύνη του παραγωγού".

➡ **Η Κριτική Επιτροπή του Φεστιβάλ Δράμας** ήταν, για πρώτη φορά, η επιτροπή τσαμπουκά δων. **Ο Θανάσης Σκρούμπελος** δεν έδωσε το βραβείο στο ντοκιμαντέρ " από τσαμπουκά", ο δε **Βασίλης Βασιλικός** "δεν του αρέσει να του στήνουν παγίδες". Προσωρινά όμως παγίδες στήνουν αυτοί σε εμάς. Στην προσπάθειά τους να δικαιολογήσουν τα αδικαιολόγητα κόντεψαν να τινάξουν το Φεστιβάλ στον αέρα. Την ταινία που την προτίμησαν για αρκετά βραβεία δεν της έδωσαν το χρηματικό έπαθλο! Λίγη σοβαρότητα δεν έβλαπτε. Δυστυχώς ο κ. Βασιλικός κατάφερε να κάνει θέμα εκ του μη όντος. Και να φανταστείτε ότι ήταν το μόνο μελανό σημείο του Φεστιβάλ. Αλλά με Βασιλικό πρόεδρο της Κριτικής Επιτροπής και πάλι λάδι τη βγάλαμε.

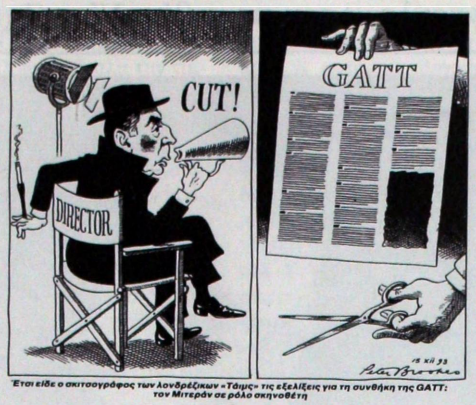
⇨ Κατά τα άλλα **το Φεστιβάλ Δράμας** ήταν απόλυτα πετυχημένο. Από νέους σκηνοθέτες καταφέραμε να ξεχωρίσουμε καμιά δεκαριά καλούς και ικανούς να ανεβάσουν την ποιότητα του ελληνικού κινηματογράφου. Οι σπουδαστικές, πλην λίγων εξαιρέσεων, απογοητευτικές, ενώ οι ταινίες φιξιόν μας έδωσαν κάποιες καλές και μας επέτρεψαν να ελπίζουμε. Η Οργανωτική Επιτροπή, και η Κινηματογραφική Λέσχη Δράμας συνακόλουθα, άψογη στην δουλειά της. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής έβαλε στόχους που αν τους φτάσει το Φεστιβάλ θα γίνει πολύ καλύτερο από αυτό της Θεσσαλονίκης.

➡ Ακούστηκε και αυτό στο Φεστιβάλ της Δράμας: Με τα βραβεία που έδωσαν προωθούν τις παραγωγές που γίνονται στο εξωτερικό. Υπονοούσαν ότι οι παραγωγές που βραβεύτηκαν και αυτές που ξεχώρισαν ήταν με κεφάλαια από το εξωτερικό. Προσωπικά πιστεύουμε ότι με τα ίδια λεφτά αυτοί που δεν έκαναν καλές ταινίες πάλι δεν θα έκαναν καλές ταινίες. Απλά θα ξόδευαν περισσότερα λεφτά.

⇨ Το " Άστυ" ήταν γεμάτο κάθε βράδυ όταν έπαιζε την ωραία καυγατζού. Τόσος κόσμος για μια τετράωρη γαλλική ταινία δεν είναι παρά ελπιδοφόρο μήνυμα. Δεν βοήθησε μόνο το πρόσφατα ανακαινισμένο " Άστυ", αλλά και η δίψα που είχε το κοινό για μια τέτοια ταινία. Και θα ακολουθήσουν και άλλες από τη "Rosebud",φυσικά.

☞ **Κριστόφ Κισλόφσκι (1):** "Δεν είναι πρόθεσή μου το παζλ. Υπάρχει απλώς γιατί κάποια πράγματα από αυτά που συμβαίνουν δεν μπορώ να τα εξηγήσω κι εγώ ο ίδιος. Δεν μπορώ να συνταιριάξω τα κομμάτια τους. Μ' αρέσει απλώς να στήνω παγίδες".

☞ **Κριστόφ Κισλόφσκι (2): "Στο ΔΕΚΑΛΟΓΟ** οι ήρωες ζούσαν στην ίδια περιοχή, στα ίδια διαμερίσματα και οι δρόμοι τους διασταυρώνονταν. Στην Τριλογία έχουμε κοινό άξονα, αλλά και τρεις διαφορετικές ταινίες, με τρία διαφορετικά καστ ηθοποιών. Δεν σημαίνει όμως πως δεν υπάρχει σύνδεση μεταξύ τους. Στο **ΜΠΛΕ**, η **Ζυλιέτ Μπινός** μπαίνει τυχαία σε μια αίθουσα δικαστηρίου, που ξαναβρίσκουμε στο **ΛΕΥΚΟ** Στη δεύτερη ταινία κάνει απλώς ένα πέρασμα. Κι εδώ πρέπει να πω πως δεν έχω ποτέ πληρώσει τόσα χρήματα για ένα απλό πέρασμα!".



Έτσι είδε ο σκιτσογράφος των Λονδρέζικων «Τάιμς» τις εξελίξεις για τη συνθήκη της GATT: τον Μιτεράν σε ρόλο σκηνοθέτη

➡ Ίδιες τεχνικές χρησιμοποίησε **ο Πίτερ Γκριναγουέι** για να γυρίσει την τελευταία ταινία του ΤΟ ΜΩΡΟ ΤΗΣ ΜΕΙΚΟΝ. Ίδια τεχνική, αλλά όχι και ίδια θέματα. Η ταινία του, λέει, αγγίζει καυτά θέματα της δεκαετίας του '90: την εκμετάλλευση των παιδιών, την προπαγάνδα και δημοσιότητα, την εικόνα και ψευδαίσθηση. Θα είναι ένα έργο "απρόσωπο", γιατί πιστεύει ότι η αποστασιοποίηση από τα γεγονότα θέτει το μυαλό του θεατή σε λειτουργία. Σύντομα θα την δούμε και στην Ελλάδα.

⇨ **Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.** 34ο Φεστιβάλ ή 2ο Διεθνές; Όπως προτιμάτε. Άλλωστε δεν αλλάζει και τίποτε. Στο Διεθνές τμήμα τρεις ελληνικές ταινίες προβλήθηκαν με αξιώσεις για να βραβευθούν. Στο Ελληνικό τμήμα οι ίδιες ταινίες προβλήθηκαν και ήταν φαβορί για τα βραβεία.

➡ Αλλά αυτό το ντοκιμαντέρ για τον Μέγα Αλέξανδρο, ήταν το κάτι άλλο. Αν μπορούσε να το δει ο **Μέγας Αλέξανδρος** θα κυνηγούσε ακόμη τον σκηνοθέτη. Τέτοια εθνικιστική σούπα δεν είχαμε ξαναδεί. Και να φανταστείτε ότι ήθελε να ήταν διαφωτιστικό. Η επιστημονική αντιδεοντολογία στο μεγαλείο της. Έλεος! Μην κατακρεουργείτε έτσι την ιστορία. Τι σας έφταιξε;

⇨ Αυτό που μου άρεσε ήταν τα ειδικά βραβεία. Αυτό για τα παιδάκια στην ταινία **ΤΑ ΔΕΛΦΙΝΑΚΙΑ ΤΟΥ ΑΜΒΡΑΚΙΚΟΥ** έδωσε και ένα πρόσχαρο τόνο στην τελετή απονομής. Αλλά τα άλλα; Για τους πρωταγωνιστές της ταινίας **ΘΑ ΦΥΓΩ;** (αυτό που ακούστηκε από την πλατεία της αίθουσας, όταν ανέβαινε μια κοπέλα να πάρει το βραβείο, "περιφερόμενος θίασος" δείχνει την αναίσχυντη εκμετάλλευση του ανθρώπινου πόνου), τι το ήθελαν; Βράβευσαν το πρόβλημα ή την ταινία; Γιατί η ταινία, και πολύ σωστά, δεν πήρε ούτε ένα βραβείο. Το άλλο ειδικό βραβείο στην ταινία **ΚΟΚΚΙΝΟ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ ΣΟΥ ΕΚΟΨΑ**, του **Δημήτρη Κολλάτου,** για τα αυτιστικά παιδιά (επιμονή αυτός ο άνθρωπος με αυτό το θέμα, ή έχει βρει ότι πουλάει ή του αρέσει) που συνοδεύτηκε από ένα λογίδριο του σκηνοθέτη περί παντός επιστητού, ήταν που τρίτωσε το κακό.

➡ **Ο Ζυλ Ντασσέν** έσωσε το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Οι ταινίες του έδωσαν μια άλλη πνοή. Ειδικά η υπέροχη **ΔΟΚΙΜΗ**, από τις σχετικά άγνωστες ταινίες του στο πλατύ κοινό, που ήταν και επίκαιρη (λόγω Πολυτεχνείου) αλλά και έδενε αρμονικά τον πολιτικό κινηματογράφο και την αισθητική, συγκίνησε τους θεατές.

☞ **Ντίνος Δημόπουλος:** "Υπήρξαν συνάδελφοί μου που βγήκαν αλώβητοι από τις Συμπληγάδες. Ούτε καν τις διέσχισαν. Ήταν πλούσιοι οι άνθρωποι. Πούλησαν σπίτια, είχαν φίλο υπουργό στην Κύπρο. Ας πούμε τον **Κούνδουρο** και τον **Κακογιάννη.** Εγώ δεν είχα σπίτια να πουλήσω και δεν απολογούμαι".

⇨Αρνητικό σημείο του **Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης** η παντελής απουσία των βραβευμένων ηθοποιών για να πάρουν τα βραβεία τους. Είχαν γράψει φαίνεται το Φεστιβάλ στα παλιότερα των υποδημάτων τους. Μήπως θα έπρεπε να τσεκαριστεί πρώτα ποιος έχει έρθει;

➡ Αλλά και οι ξένοι σκηνοθέτες μήπως ήρθαν στο λεγόμενο **Διεθνές Φεστιβάλ;** Όχι βέβαια εκτός από λίγους. Στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης θα πάνε; Εμείς όμως τους τιμούμε (ορισμένους με αφιερώματα). Οι περισσότεροι από αυτούς που ήρθαν πιστοποιήσαμε ότι έφυγαν πριν να αρχίσει η τελετή απονομής. Μια ακόμη ευγενική χειρονομία.

☞ **Σίμουρ Κασέλ:** "Το κοινό στις Ε.Π.Α. διψάει για διαφορετικό σινεμά. Είναι ένα κοινό υποτιμημένο. Αν υπήρχαν περισσότερες φιλόξενες αίθουσες, θα ήταν και οι εισπράξεις μεγαλύτερες. Όπως θα ήταν καλύτερη η κατάσταση αν υπήχε ανάμεσα στους ανεξάρτητους το παλιό πνεύμα συνεργασίας. Τρώγονται μεταξύ τους και χάνουν την ουσία. Δεν έχει σημασία να αρέσει η ταινία του ενός στον άλλο. Σημασία έχει να γυρίζονται όσο το δυνατόν περισσότερες παραγωγές".

⇨ Στην τελετή απονομής αίσθηση έκανε η ομόνοια των δύο πολυβραβευμένων ελλήνων σκηνοθετών του **Χούρσογλου** και του **Γκορίτσα.** Δεν είχαν τίποτε να μοιράσουν. Την διχόνοια δεν μπόρεσε να τους τη βάλει κανείς στο μυαλό τους. Μια καινούργια αρχή, πέρα κι έξω από τις παλιές λογικές του "ξέρεις ποιος είμαι εγώ; " ή "γιατί εσύ κι όχι εγώ; " και άλλα τέτοια που έδιναν στο Φεστιβάλ ένα γραφικό τόνο. Κάτι τέτοιο δοκιμάσαμε και πέρυσι από γνωστό και διακεκριμένο σκηνοθέτη. Η νέα γενιά πιστεύουμε ότι έχει ξεφύγει απ' όλα τα κόμπλεξ και τις ψυχώσεις των παρελθόντων ετών. Καιρός ήταν. Μόνο έτσι μπορεί να πάει εμπρός ο ελληνικός κινηματογράφος.

☞ **Βιμ Βέντερς:** " Ο κινηματογράφος έχει διατηρήσει τις ποικίλες λειτουργίες του, διαφοροποιημένες όμως. Το στόρι αποτελούσε βασικό στοιχείο για το κλασσικό σινεμά. Σήμερα εξακολουθεί να υπάρχει, παρ' ότι αρκετά συχνά οι ταινίες δεν αφηγούνται πραγματικά μια ιστορία αλλά κάτι που μοιάζει με ιστορία. Ο κινηματογράφος πάντα φρόντιζε για διασκέδαση. Σήμερα δεν νοιάζεται παρά μόνο γι' αυτό. Παλαιότερα πρόβαλλε συχνά ένα πολιτικό λόγο, έναν λόγο που διαχώριζε το Καλό από το Κακό, κάτι που θα μπορούσες να χρησιμοποιήσεις και εσύ ο ίδιος στις συγκρούσεις της καθημερινής σου ζωής. Όλες οι ταινίες του Φριτς Λανγκ ή του Τζων Φορντ μιλούν γι' αυτό. Αυτή η λειτουργία του κινηματογράφου έχει σχεδόν εκλείψει στις μέρες μας. Οι ταινίες διστάζουν πλέον να εμπλακούν σε τέτοια ζητήματα. Σήμερα δεν θέλουν ο κινηματογράφος να μιλά για τίποτε άλλο εκτός από τον κινηματογράφο".

➡ Ο ανακαινισμένος **"Απόλλων"** που προβάλλει καλές πλέον ταινίες, μετά από αρκετές περιπέτειες, βρήκε την λειτουργία του. Έγινε ένας κινηματογράφος όπου ευχάριστα μπορεί κανείς να παρακολουθήσει μια ταινία. Ας ελπίσουμε ότι δεν θα μεταλλαχτεί ξανά σε θέατρο ή σε χώρο συναυλιών.

ΡΑΝΤΕΒΟΥ

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

δίνουν ραντεβού
με το αναγνωστικό τους κοινό.

Θα σας περιμένουμε
κάθε ΣΑΒΒΑΤΟ
από τις 7.00μ.μ. έως τις 9.00μ.μ.
στην
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ,
Νοταρά 18β,

για να συζητήσουμε
και να γνωριστούμε.

ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΕΧΟΥΝ ΤΟ ΠΑΝΩ ΧΕΡΙ

Μια συζήτηση του Γιάννη Φραγκούλη με τον σκηνοθέτη Νίκο Ζερβό.

Συζητήσαμε με τον σκηνοθέτη Νίκο Ζερβό που πρόσφατα γύρισε την ταινία ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΔΗΛΗΤΗΡΙΟ, μια ταινία που φιλοδοξεί να κόψει εισιτήρια. Ο Νίκος Ζερβός, σκηνοθέτης της ταινίας ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ ΤΗΣ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΛΕΩΦΟΡΟΥ και των ταινιών ΣΟΥΒΛΙΣΤΕ ΤΟΥΣ και ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ ΤΩΝ ΕΞΑΡΧΕΙΩΝ, μεταξύ των άλλων, μας μίλησε για την καινούργια του ταινία, για το σκηνοθετικό του έργο και για τις δυσκολίες και εμπόδια που αντιμετώπισε, αλλά και για το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου. Η συζήτηση προσανατολίστηκε φυσικά και στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, "θέλουμε ένα σωστό Φεστιβάλ για τις ελληνικές ταινίες μεγάλου μήκους", τόνισε.

α.Κ Η πρώτη ταινία που είχες κάνει ήταν η ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.

Ν.Ζ. Ήταν μικρού μήκους ταινία. Πριν από αυτή υπήρχε το ΜΑΥΡΟ-ΑΣΠΡΟ, που κάναμε με τον Θανάση τον Ρεντζή, του οποίου ήταν επίσης η πρώτη ταινία. Η ΑΠΟΠΕΙΡΑ ήταν ένα ντοκιμαντέρ, είχε σαν δεύτερο τίτλο Η ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΕΡΓΑΤΡΙΑ, πραγματευόταν την σχέση εργατριών και κοινωνιολόγων και αποδείκνυε ότι οι κοινωνιολόγοι παίζουν το παιχνίδι της εργοδοσίας.

α.Κ Κοινωνιολόγοι με την έννοια του κοινωνικού λειτουργού;

Ν.Ζ. Ναι, αλλά σ' αυτή την ταινία ο κοινωνικός λειτουργός ήταν κοινωνιολόγος.

α.Κ. Πότε γυρίστηκε αυτή η ταινία;

Ν.Ζ. Το 1974. Ήταν μια απόπειρα για cinema direct. Κάμερα στο χέρι, μικρόφωνα στο χέρι, συνεντεύξεις και ήμουν επηρεασμένος τότε από ταινίες πολιτικές, cinema nuovo,τότε. Αυτή η ταινία δεν πήγε προς τα εκεί, αλλά ήθελε να καταδείξει τη σχέση μεταξύ εργοδοσίας-κοινωνιολογίας-εργατριών.

α.Κ. Η πηγή έμπνευσής σου ήταν ο πολιτικός κινηματογράφος;

Ν.Ζ. Ναι, όπως και το ΜΑΥΡΟ-ΑΣΠΡΟ που ανέφερα ήταν από τις λίγες πολιτικές ταινίες που γυρίστηκαν μέσα στη χούντα, το 1972. Το θέμα της ήταν ένας φοιτητής που αντί να αγωνιστεί όπως έκαναν οι άλλοι, και με αφορμή αυτό δείχναμε τα γεγονότα της Νομικής και άλλα, συμβιβαζόταν έκανε ένα πλούσιο γάμο και συμβιβαζόταν και στην δουλειά του. Παίχτηκε πετσοκομένη, με προβλήματα λογοκρισίας. Περνάγαμε όλοι τότε ένα στάδιο πολιτικοποίησης, πιστεύαμε ότι ο κινηματογράφος πρέπει να είναι μόνο πολιτικός και καθαρά πολιτικός. Από αυτή την παρεξήγηση, τώρα λέω ότι είναι παρεξήγηση, δεν μπορεί να είναι μόνο πολιτικός ο κινηματογράφος, εκτός αν το πάρουμε με την έννοια ότι όλα είναι πολιτικά, μόνο τότε. Δεν μπορεί να είναι στενά πολιτικός. Υπήρχαν ταινίες κακές που κατά την γνώμη μου υμνήθηκαν υπέρμετρα μόνο και μόνο λόγω ιδεολογίας.

α.Κ. Πιστεύεις ότι ο κινηματογράφος θα πρέπει να είναι ένα φίλτρο της πραγματικότητας, της ζωής και που θα πρέπει να δίνει και τα πολιτικά μηνύματα;

Ν.Ζ. Σίγουρα το πιστεύω, αλλά εννοούσα ότι δεν πιστεύω σ' ένα στενά πολιτικό κινηματογράφο. Στον στενά πολιτικό, με την γροθιά υψωμένη, που είναι παλιωμένος δεν περνάει και το μήνυμα. Μπορώ να θεωρήσω πιο πολιτική μια κοινωνική ταινία, μ' ένα ερωτικό θέμα, παρά μια άμεσα πολιτική ταινία που είναι αφελής.

α.Κ. Αποκηρύσσεις δηλαδή τον κομματικό κινηματογράφο;

Ν.Ζ. Τον αποκηρύσσω, ναι, τώρα τελείως.

α.Κ. Τότε τα κινηματογραφικά έργα είχαν μια δόση έντονης κομματικοποίησης;

Ν.Ζ. Υπήρχε, και πριν πέσει η Χούντα, μια έντονη κομματικοποίηση. Ήταν φυσικό. Επρεπε να εκφραστούν. Το λάθος όμως ήταν ότι υμνήθηκαν υπέρμετρα ταινίες μόνο για την ιδεολογία τους. Όμως δεν είναι μόνο η ιδεολογία, είναι και η φόρμα, το θέμα, το σενάριο, αυτά αγνοήθηκαν και υμνήθηκαν μόνο επειδή είχαν αριστερά συνθήματα.

α.Κ. Υπήρχε ένα είδος λογοκρισίας από κάποιο κομματικό μηχανισμό όσο αφορά τις ταινίες;

Ν.Ζ. Δεν μπορείς να το πεις λογοκρισία ακριβώς, αλλά υπήρχε ένας έλεγχος. Υπήρχαν κάποιοι που υπάκουαν σ' αυτό και άλλοι που δεν υπάκουαν. Υπήρχε μια αυτολογοκρισία των δημιουργών, οι οποί-

οι προσπαθούσαν να αρέσουν σε μια κομματική γραμμή. Από αυτό βγήκαν οι λαϊκίστικες ταινίες.

α.Κ. Μετά είχες γυρίσει την ταινία Ο ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ ΤΩΝ ΕΞΑΡΧΕΙΩΝ.

Ν.Ζ. Αρκετά μετά. Πρώτα έβγαλα την ταινία ΣΟΥΒΛΙΣΤΕ ΤΟΥΣ, μετά από την ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ ΣΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΛΕΩΦΟΡΟ. Δύο ταινίες που με τον τρόπο τους είναι πολιτικές. Η πρώτη είχε μια αναρχική διάθεση, μια αντίδραση στην κομματικοποίηση, είχε προκαλέσει αντιδράσεις η ταινία γιατί θεωρήθηκε ακραία τότε. Η δεύτερη μιλούσε για τον Μάη του '68, για μια χαμένη γενιά, που είχε χάσει τα όνειρα για αλλαγή, για την γενιά της αμφισβήτησης. Ο ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ είναι μια ταινία που την αγαπάω, την θεωρώ μια από τις καλύτερες ταινίες μου.

α.Κ. Ο ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ ΤΩΝ ΕΞΑΡΧΕΙΩΝ άντεξε στον χρόνο;

Ν.Ζ. Σήμερα ορισμένοι την θεωρούν cult. Μπορεί να την παίξει το "Αλφαβίλ" και να γεμίσει η αίθουσα. Είναι μια ταινία που έχει το κοινό της, που έγινε με τα χρόνια cult. Όταν την έκανα είχε αντιδράσεις φοβερές, με έβριζαν. Όμως είναι μια πολιτική σάτιρα των πάντων, με αναρχική διάθεση, έχοντας σαν αφορμή ένα μουσικό γκρουπ του Τζίμη Πανούση, τις "Μουσικές Ταξιαρχίες".

α.Κ. Εχω την εντύπωση ότι αυτές οι ταινίες δεν έχουν ένα σενάριο σπονδυλωτό.

Ν.Ζ. Σωστή εντύπωση έχεις. Έπαιρνα μια ιδέα, ένα κεντρικό σενάριο που το ξανασχεδιάζαμε μετά κατά την διάρκεια του γυρίσματος. Αυτό δεν με ενοχλεί καθόλου.

α.Κ. Είσαι ενάντια στο να υπάρχει ένα σενάριο σιδερένιο;

Ν.Ζ. Οχι δεν είμαι ενάντια. Τώρα έκανα μια ταινία τις ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΔΗΛΗΤΗΡΙΟ όπου το σενάριο δεν είναι δικό μου και το ακολούθησα αρκετά. Μπορεί να έβαλα ορισμένα δικά μου στοιχεία, αλλά σεβάστηκα το σενάριο απόλυτα. Είναι ένα είδος κινηματογράφου το αυτοσχεδιαστικό που το πρωτοξεκίνησε ο Γκοντάρ, με τον οποίο δεν συγκρίνομαι ούτε για αστείο.

α.Κ. Στις ταινίες σου μπορούσε να διακρίνει κάποιος μια αντιπαράθεση του κινηματογράφου σου με αυτόν του Αγγελόπουλου, με την σχολή Αγγελόπουλου. Γιατί υπήρχε αυτή η αντιπαράθεση;

Ν.Ζ. Πρώτα-πρώτα υπήρχε διαφορά στο είδος του κινηματογράφου. Οι ταινίες του Αγγελόπουλου ήταν αυτό που ήταν, να μην το αναλύσουμε τώρα, αργές υπερβολικά, έστω κι αν άρεσαν στους λάτρεις του, ενώ οι δικές μου γρήγορες ή τουλάχιστον είχαν ένα ρυθμό. Η άλλη ήταν ότι υπήρχε μια κόντρα και προσωπική με τον Αγγελόπουλο που ξεκίνησε όταν κάποτε ήθελα να αποκαλύψω μαζί με τον Λεωνίδα Χριστάκη και άλλους συναδέλφους, τότε είχαμε αποκαλύψει ότι κάποιες ταινίες του Αγγελόπουλου είχαν αρέσει και στην Χούντα, είχαν παιχτεί στη Χούντα σαν προπαγάνδα όπως οι ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36, για να φανεί η ανάγκη επιβολής δικτατορίας, δεν θέλω να πω ότι ο Αγγελόπουλος τις έκανε γι' αυτό, να εξηγούμαστε. Υπήρχαν κάποιες προσωπικές μου παρεμβάσεις στο αμφιθέατρο της Νομικής που παρουσίαζε ο Αγγελόπουλος τις ταινίες του και επακολουθούσε συζήτηση. Ήταν όλα αυτά. Είχα δεχτεί από την ομάδα του Αγγελόπουλου επιθέσεις και πρόσφατα με έβρισε σε μια συνέντευξή του χωρίς να έχω πει εγώ τίποτε.

α.Κ. Σε μια συνέντευξη ο Κώστας Ζυρίνης μας είχε πει ότι υπάρχει ένα δίπολο: "οι αντι-αγγελοπουλικοί" και "οι αγγελοπουλικοί", αλλά και οι δύο έχουν σαν πόλο αναφοράς τον Αγγελόπουλο.

Ν.Ζ. Κοίταξε, δέχομαι την άποψη του φίλου Κώστα, με την έννοια ότι κατακεραυνώνοντας κάποιον του κάνεις διαφήμιση, αλλά ορισμένα πράγματα δεν μπορείς να τα κρατάς κρυφά!

α.Κ. Στην τελευταία ταινία σου βλέπουμε ότι οι γυναίκες έχουν το πάνω χέρι. Πιστεύεις ότι αυτό συμβαίνει και στη ζωή;

Ν.Ζ. Στον ερωτισμό βέβαια. Είναι φανερό αυτό, δεν χρειάζεται φιλοσοφία. Αλλά και στη ζωή με την παρουσία τους επιβάλλονται, οι άντρες ζητάνε τις γυναίκες, σαν παρουσία στις εμφανίσεις τους, οι γυναίκες έχουν επιβληθεί και σωματικά και διανοητικά. Εδώ διαφωνώ μ' αυτά που λένε κάποιες φεμινίστριες.

α.Κ. Η πρωταγωνίστρια στην ταινία σου είχε μια έντονη σεξουαλική ζωή, μπορούσε να παρεξηγηθεί, να χαρακτηριστεί νυμφίδιο.

Ν.Ζ. Εδειξα τη γυναικεία συμπεριφορά περισσότερο μ' ένα σατυρικό τρόπο. Η Εβίτα, η πρωταγωνίστρια, είναι μια χαρά κοπέλα, τη βρίσκει. Δεν έχει ηθικοπλαστική τάση η ταινία: οι γυναίκες είναι φοβερές και έτσι τη βρίσκουν, οι άντρες είναι μίζεροι, θύματα και καλά να πάθουν, αυτό λέει η ταινία. Θα έλεγα με μια ακραία άποψη ότι η ταινία είναι φεμινιστική.

α.Κ. Δημιουργεί όμως την εντύπωση ότι η γυναίκα είναι νυμφίδιο, αυτό ήταν επίτηδες ή βγήκε τυχαία;

Ν.Ζ. Ήταν επίτηδες. Αυτή είναι η βασική γυναίκα δηλητήριο της ταινίας, δηλητήριο ο ερωτισμός της, δηλητήριο η πράξη της για τους άντρες, δηλητήριο για τον Σπύρο Παπαδόπουλο που ταλαιπωρεί σ' όλη την ταινία, γιατί αυτός δεν μπορεί να δεχτεί ότι θα έχει ελεύθερες σχέσεις όπως τις θέλει η γυναίκα, και αυτός υποφέρει και πεθαίνει, αλλά ποιός φταίει; Φταίει η ηθική που κουβαλάμε εμείς οι άντρες μέσα μας. Η γυναίκα θέλει να ζήσει τη ζωή της και καλά κάνει.

α.Κ. Ας πάμε τώρα στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Σε αυτή τη διοργάνωσή του δεν είσαι προσκεκλημένος, γιατί;

Ν.Ζ. Σε πολλά ήμουν προσκεκλημένος, αλλά από τότε που ανέλαβε ο Μισέλ Δημόπουλος για άγνωστους λόγους σταμάτησαν να με προσκαλούν. Μάλλον πέρσι με κάλεσαν, μαζί με άλλους συναδέλφους, παλιότερους από εμένα, για τρεις μέρες μόνο. Εγώ το θεώρησα προσβολή, πληρωμένο μόνο το ξενοδοχείο, ήταν γυφτιές δηλαδή. Αυτό το Φεστιβάλ εμείς το έχουμε στηρίξει, εγώ, ο Φέρρης, ο Τάσιος, ο Νικολαΐδης, ο Βεργίτσης, ο Ρεντζής, αυτή η γενιά. Εμείς είμαστε η ζωντάνια. Κατηγορήθηκα κάποτε ότι διηύθηνα τη γαλαρία, δεν διηύθυνα καμιά γαλαρία, απλά είμαι ένας ζωντανός άνθρωπος που αντιδρούσε. Ο Μισέλ Δημόπουλος πήγε να το κάνει διανοουμενίστικο και απέτυχε από προσέλευση κόσμου, από κλίμα.

α.Κ. Πέρυσι για πρώτη φορά το Φεστιβάλ έγινε για πρώτη φορά διεθνές. Πώς βλέπεις αυτή τη στροφή;

Ν.Ζ. Και εγώ συμφωνούσα για να γίνει διεθνές, όχι έτσι όμως είναι λάθος. Ξεχωριστά το διεθνές, την πρώτη βδομάδα, και ξεχωριστά το ελληνικό, μετά. Τα αφιερώματα διασκορπίζουν τον κόσμο. Η διεθνοποίηση αποδυνάμωσε το Φεστιβάλ, σκόρπισε το ήδη λίγο κοινό. Αν το δυνάμωναν και αν φτιάχναν μια αγορά, τότε ναι, αλλά η αγορά ταινιών είναι ανύπαρκτη. Να καλέσει αγοραστές, ακόμη και τα πιο μικρά Φεστιβάλ έχουν τέτοια αγορά. Ο Δημόπουλος ενδιαφέρθηκε για το γκλάμορους, να καλέσει επιφανείς ξένους και τριτοκοσμικές παράξενες ταινίες. Αν μερικές ταινίες πουλήθηκαν έξω δεν είναι θέμα Φεστιβάλ, τα κατάφεραν οι ίδιοι οι σκηνοθέτες με την βοήθεια πολλές φορές της Βούλας Γεωργακάκου του Κέντρου Κινηματογράφου, το τονίζω, που είχε δουλέψει πολύ για τον ελληνικό κινηματογράφο. Και κάτι άλλο για το Φεστιβάλ: είναι ταφόπλακα για τις ελληνικές ταινίες. Ενας λόγος που δεν την έστειλα είναι ότι θα χαρακτηριζόταν φεστιβαλική και ο κόσμος δεν θα πήγαινε να την δει επειδή θα είχε χαρακτηριστεί έτσι, αν και θα στεκόταν πολύ καλά στο Φεστιβάλ.

α.Κ. Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης υπάρχει κάποια προκριματική επιτροπή, όπως και παλιά, πως βλέπεις τη λειτουργία αυτής της επιτροπής;

Ν.Ζ. Οι προκριματικές επιτροπές είχαν αυτά τα κριτήρια, τα ψευτοδιανοουμενίστικα κατά τη γνώμη μου, έβλεπαν ταινίες λίγο τρελές, λίγο κωμωδίες, τις έκοβαν είναι φυσικό. Η ταινία του Περράκη ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ, που πήγε πολύ καλά στα εισιτήρια, κόπηκε και πήραν ανοησίες!

α.Κ. Συμφωνείς δηλαδή με την άποψη να πηγαίνουν όλες οι ταινίες και να μην γίνεται μια επιλογή.

Ν.Ζ. Αυτό το λέμε από χρόνια. Να πηγαίνουν οι ταινίες και να κρίνονται εκεί, από μια επιτροπή που όσο μπορεί να είναι αντικειμενική. Αυτό είναι το Φεστιβάλ. Έκοψαν μια ταινία, μια σάτυρα της τηλεόρασης, την TV OR

NOT TV του Γιάννη Παρασκευόπουλου. Την είδα την ταινία και νομίζω ήταν πάρα πολύ ενδιαφέρουσα. Ήταν λίγο πειραματικό. Δεν κατάλαβα όμως πως κόβεις μια ταινία που είναι και φεστιβαλική, δεν είναι εμπορική, που θα παιχτεί. Πέρασαν όλες οι ταινίες του Κέντρου και μια που δεν είναι του Κέντρου. Αυτά είναι λάθη χοντρά.

α.Κ. Το φεστιβάλ όμως είναι ήδη πολύ φορτωμένο, αν πήγαιναν όλες οι ταινίες...

Ν.Ζ. Μιλάμε για τρεις ταινίες. Είμαι ενάντια στα αφιερώματα. Γίνεται σαν cine-club.

α.Κ. Οι κριτικοί κινηματογράφου κατά πόσο έχουν βοηθήσει ή έχουν χαντακώσει τον ελληνικό κινηματογράφο;

Ν.Ζ. Και έχουν βοηθήσει και έχουν χαντακώσει. Έχουν μερίδιο ευθύνης για το χαντάκωμα αλλά και για την βοήθεια. Ισως από καλή διάθεση εξύμνησαν υπέρμετρα τις ταινίες του νέου "ποιοτικού" κινηματογράφου σε αντίθεση με του παλιού εμπορικού, που τώρα τις βλέπουμε συχνά, άρα είχε γίνει ένα λάθος τότε που τις χτύπαγαν. Δεν έγινε από κακή πρόθεση, μάλλον για να στηρίξουν τον νέο ελληνικό κινηματογράφο, αλλά είναι ένα λάθος. Οι θεατές πήγαιναν τις έβλεπαν, δεν καταλάβαιναν τίποτε σε ορισμένες δυσνόητες ταινίες, και μετά δεν ξαναπάταγαν στις αίθουσες. Το άλλο κακό ήταν ότι οι κριτικοί, οι δημοσιογράφοι δημιουργούν κλίκες μεταξύ τους, που υπάρχουν έτσι κι αλλιώς παντού, και που πλασσάρουν με το έτσι θέλω κάποιον είτε αξίζει είτε δεν αξίζει.

α.Κ. Κατά πόσο οι έλληνες κριτικοί θα μπορούσαν να διαπαιδαγωγήσουν το ελληνικό κοινό για τον νέο ελληνικό κινηματογράφο τότε;

Ν.Ζ. Όχι υμνώντας ότι βγαίνει, όχι το στυλ αργών πλάνων να λέμε αριστούργημα, να κάνουν μια κριτική ανάλυση, να ενημερώνουν και να κριτικάρουν συγχρόνως. Να μην είναι τόσο ανεκτικοί και τόσο υμνητές της κάθε ανοησίας που περιβάλλεται με το κάλλυμα της διανόησης.

α.Κ. Οι σκηνοθέτες τι μπορούν να κάνουν ενάντια σε ένα τέτοιο κίνημα κριτικής κινηματογράφου;

Ν.Ζ. Προσπαθήσαμε εδώ και αρκετά χρόνια να κτυπήσουμε αυτούς τους κριτικούς, στη δεκαετία του ' 70, συγκρουστήκαμε άγρια, μέχρι τα δικαστήρια είχαμε φτάσει ορισμένοι από εμάς και εγώ μ' αυτούς του ανθρώπους που είχαν τα πόστα και έγραφαν ότι ήθελαν. Αποτέλεσμα ήταν ότι ακουστήκαμε λίγο παραπάνω επειδή συγκρουστήκαμε και μας έθαψαν αγρίως μετά. Ο τρόπος να το χτυπήσεις είναι μόνο ένας: να λειτουργούν οι ταινίες σ' ένα κοινό, να έχουν το κοινό τους. Αν η δική μου βγεί και κάνει εισιτήρια τι με νοιάζει εμένα αν στο περιοδικό "Σινεμά" μου βάζουν τρεις βούλες ότι είναι κακή ταινία. Ασε τον Τζιότζιο να γράφει εξυπνάδες, το λέω γιατί γράφουν εξυπνάδες, ένα περιοδικό που θα μπορούσε να είναι χρήσιμο έχει καταντήσει περιοδικό της εξυπναδολογίας. Αρα το πολεμάς με την ταινία σου.

α.Κ. Η λογική της βούλας ή του αστερίσκου πρέπει να εξαλειφθεί;

Ν.Ζ. Σαφώς πρέπει να εξαλειφθεί, είναι γελοίο, είναι φαιδρό, είναι μια γελοία άποψη κριτικής.

α.Κ. Είναι φασιστικό;

Ν.Ζ. Αν κάτι είναι φασισμός είναι αυτό. Άλλο κριτική ανάλυση, που παίρνω ένα έργο το αναλύω και το εξηγώ και άλλο η βούλα. Είναι φασισμός του έτσι γουστάρω. Μια ομάδα διανοουμένων αυτοκηρύχθηκαν ειδήμονες και αποφασίζουν αν οι ταινίες είναι καλές ή κακές.

α.Κ. Αν όμως δεν υποστηρίζουν μια ταινία σου δεν θα πάει καλά.

Ν.Ζ. Δεν είναι σίγουρο. Τώρα πια δεν είναι σίγουρο. Κάποτε επηρέαζαν κάποιο κόσμο, τώρα πιστεύω ότι αυτό δεν συμβαίνει σ' αυτό τον βαθμό. Ο κόσμος έχει μάθει να διαβάζει και να εμπιστεύεται ή όχι. Παράδειγμα δεν πιστεύω ότι κανείς πια θα πάει να δει μια ταινία επειδή την στήριξε ο Δανίκας, θα πάει μάλλον στην αντίθετη ταινία. Ομως μπορεί να πάει σε μια ταινία που θα τον στείλει ο Μικελίδης, και λέω έναν που δεν είναι φίλος μου, ή ο Μπακογιαννόπουλος. Ο Μικελίδης έχει ένα στρωτό τρόπο γραψίματος. Αυτοί ξέρουν σινεμά, δεν κάνουν θεωρητικές αναλύσεις, άλλο η εφημερίδα και άλλο ένα θεωρητικό έντυπο. Αυτοί το έχουν καταλάβει και κάνουν δημοσιογραφική κριτική, είναι ένας άλλος τρόπος δύσκολης κριτικής.

α.Κ. Πως η πολιτεία μπορεί να βοηθήσει ουσιαστικά τον κινηματογράφο;

Ν.Ζ. Αυτή είναι σοβαρή ερώτηση. Το πρώτο είναι το περίφημο 1,5% που ψηφίστηκε αλλά δεν το βλέπω να εφαρμόζεται ακόμα. Μακάρι ο κ. Μικρούτσικος που έχει αναλάβει τα κινηματογραφικά να το εφαρμόσει. Αλλά αλίμονό μας αν αποφασίζουν αυτοί που είναι υπεύθυνοι για την αισθητική των σήριαλς που θα πηγαίνει το 1,5% από τα έσοδα των τηλεοπτικών καναλιών. Τότε χαθήκαμε, θα υπάρχει η ίδια σχιζοφρένεια με αυτή των σήριαλς. Να βρεθεί ένας τρόπος να αξιολογηθούν οι ταινίες.

α.Κ. Δηλαδή πηγαίνουμε πάλι στο Κέντρο;

Ν.Ζ. Πηγαίνουμε πάλι στο Κέντρο, το οποίο είναι χρήσιμο. Είναι ο δεύτερος τρόπος να βοηθηθεί ο ελληνικός κινηματογράφος, να δοθούν περισσότερα χρήματα στο Κέντρο, έχουν δοθεί πολύ λίγα απ' ότι ξέρω, κινδυνεύω να μου πουν ότι ευλογάω τα γένια μου αν πω "μπράβο" στον Βρεττάκο, αλλά ο Βρεττάκος δεν με ψήφισε ποτέ, δεν ευλογάω τα γένια μου. Λοιπόν μπράβο του γιατί επί προεδρίας του έγιναν κάποιες δουλειές με πολύ λίγα λεφτά. Πιο πολλά χρήματα στο Κέντρο και επιτέλους πιο σωστή επιλογή προσώπων, δηλαδή μην δούμε επιλογή προσώπων με κομματικά κριτήρια.

α.Κ. Εκτός από το Κέντρο ποιος άλλος θα μπορούσε να βοηθήσει;

Ν.Ζ. Αυτό είναι ο τρίτος τρόπος. Κάτι που εφαρμόζεται στο εξωτερικό: φοροαπαλλαγή σε μεγάλους επιχειρηματίες, όχι αναγκαστικά του κινηματογραφικού χώρου, ώστε να κίνει κίνητρο η παραγωγή μιας ταινίας. Απαλλάσεται τελείως το φόρο και γίνονται χορηγοί μερικών ταινιών. Θα έμπαιναν ορισμένοι για την φοροαπαλλαγή και για να ακουστούν οι ίδιοι. Και τέταρτος τρόπος ένα καλό Φεστιβάλ επιτέλους. Ένα σωστό Φεστιβάλ για τις ελληνικές ταινίες μεγάλου μήκους.

α.Κ. Το Κέντρο έχει κάνει μια προσπάθεια με το "Άστυ", ανακαινίζοντάς το και θέτοντας όρο να παιχτούν ελληνικές ταινίες στο μέσο της σαιζόν. Αυτό το βλέπεις σωστό;

Ν.Ζ. Είναι καλό για να βγουν ταινίες. Γιατί πολλές ταινίες δεν μπορούσαν να βρουν αίθουσα, πράγμα που ήταν άδικο. Το "Άστυ" μοιάζει όμως με γκετοποίηση, παλιά ήταν η "Αλκυονίδα". Εγώ θα προτιμούσα οι ταινίες που θα βγαίνουν να αντέχουν την μεγάλη διανομή. Για όσες δεν αντέχουν τη μεγάλη διανομή σωστό είναι να υπάρχει ένας τέτοιος κινηματογράφος. Βέβαια θα υπάρχει ένας κίνδυνος γκετοποίησης. Θα υπάρχει πάντως ένα κοινό εξειδικευμένο.

Διαδρομές του αγωνιστικού κινηματογράφου

Αν δεχτούμε την αλληλοσχέση κοινωνίας - τέχνης και ειδικότερα τη διαλεκτική σχέση ιδεολογίας - τέχνης, τότε θα ήταν μπορετό να ισχυριστούμε ότι κάθε έργο τέχνης είναι πολιτικό, ακόμα και αυτό που χαρακτηρίζεται "απολιτικό" είναι φορέας πολιτικοκοινωνικών κωδίκων. Εφόσον λοιπόν η ιδεολογία δεν έχει αποκλειστεί ποτέ από την "υψηλή" τέχνη, εύλογο είναι να υπάρχει μια ορισμένη μορφή τέχνης που είναι ενσυνείδητα και πρώτιστα πολιτικοποιημένη, προσπαθώντας να περάσει συγκεκριμένα ιδεολογικά μηνύματα σχετικά με κάποια ξεκάθαρη πολιτική θέση ή ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πρόβλημα (1).

Η μορφή αυτής της τέχνης είναι αυτή που ο Σαρτρ ονομάζει "art engage" (ή "commited art") στα αγγλικά. Ο ελληνικός όρος "στρατευμένη τέχνη" δεν αντιστοιχεί απόλυτα στη σημασιολογία των γαλλικών και αγγλικών όρων, γιατί τονίζει κατά κόρον την μαχητικότητα, η οποία είναι χαρακτηριστικό ενός κυρίως υπο-είδους στρατευμένης τέχνης, γνωστής ως "agit prop".

Αν εξειδικεύσουμε τη στρατευμένη τέχνη στον κινηματογράφο τότε θα κάνουμε λόγο για "αγωνιστικό" κινηματογράφο. Στην κατηγορία αυτή (αν δεχτούμε την κατηγοριοποίηση ως έννοια) περιλαμβάνονται ταινίες προπαγανδιστικού αγκιτατόρικου χαρακτήρα, ταινίες καταγραφής συγκεκριμένων κοινωνικοπολιτικών προβλημάτων, οι οποίες τόσο θεματικά όσο πολλές φορές και αισθητικά διαχωρίζονταν και αντιπαρατίθονταν με στον παραδοσιακό αστικό κινηματογράφο.

Αν ξεφύγουμε όμως από τη στενότητα που θέτει εννοιολογικά ο όρος "αγωνιστικός", δηλαδή τη μορφική παρουσίαση διαμέσου της καταγραφής ή περιγραφής ενός γίγνεσθαι, μιας κοινωνικής διαδικασίας (γεγονός που αντικειμενικά μας οδηγεί στον πραχτικισμό και στη φετιχοποίηση), και υπερβούμε την περιθωριακή εξ ορισμού ταυτότητά του, τότε ίσως να μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για "στρατευμένο" και πραγματικά "προοδευτικό" κινηματογράφο (2). Εναν κινηματογράφο δηλαδή, ο οποίος στόχο του έχει την δυναμική ανάπτυξη της συνείδησης, ενσωματώνοντας εναλλακτικά τη μερική κοινωνική δράση με τη γενικότερη προοπτική της κοινωνικής ρήξης και του σοσιαλιστικού μετασχηματισμού της κοινωνίας.

Συχνά ο "αγωνιστικός" κινηματογράφος συγχέεται ή συνδέεται με την έννοια της προπαγάνδας. Σκοπός μιας "αγωνιστικής" ταινίας είναι να ξεσηκώσει τους θεατές, να περάσει ξεκάθαρα μηνύματα που δεν επιδέχονται συζήτηση. Το προλεταριακό ή φοιτητικό κοινό, στο οποίο απευθύνεται κυρίως ο "αγωνιστικός" κινηματογράφος δημιουργεί ένα εύλογο ερώτημα σχετικά με την αποτελεσματικότητα της προπαγάνδας. Ενώ πρωταρχικός σκοπός της προπαγάνδας είναι να αφυπνίσει και να μεταστρέψει πολιτικά τους αντιφρονούντες ή τους αβέβαιους, καταλήγει ν' απευθύνεται σ' αυτούς που εκ προοιμίου ασπάζονται τις ιδέες του σκηνοθέτη ή της προβαλλόμενης ταινίας. Κατ' αυτό τον τρόπο η προπαγανδιστική χρήση της ταινίας χάνει το νόημά της αφού δεν έχει πια ευρεία απήχηση, παρά αρκείται να κεντρίζει μια περιορισμένη μερίδα ομοϊδεατών (3).

Οι στρατευμένες ταινίες (φιλμ πληροφόρησης, διαφώτισης και αγκιτάτσιας) αποτελούν ζωντανή μαρτυρία του αγώνα ενός κοινωνικού κινήματος. Συνήθως επιστρατεύουν μια πολιτική ιδεολογία, τον μαρξισμό στις διάφορες παραλλαγές του ή τον αναρχισμό, επιδιώκοντας τη διάδοση αυτής της ιδεολογίας και την απόδειξη της λειτουργικότητάς της στην πράξη (4).

Τα αγωνιστικά φιλμ απαντούν άμεσα στα ερωτήματα του σήμερα. Θέτουν επίκαιρα πολιτικά - ταξικά ζητήματα που απαιτούν άμεση λύση. Σχεδόν πάντα αυτοπεριορίζονται σε αιτήματα της στιγμής, στην προώθηση κάποιας τακτικής κατά χώρους. Η βασική αρχή είναι πάντα η ίδια: ν' ακουστούν οι φωνές εκείνων που φιμώθηκαν και λογοκρίθηκαν από την εξουσία, ν' αποδοθεί στις περιθωριακές, καταπιεσμένες και παράνομες γλώσσες η θέση τους. (5)

Στον αγωνιστικό κινηματογράφο περιλαμβάνονται ταινίες με προλεταριακό θέμα ή ταινίες για τις καταπιεσμένες μειονότητες και τους περιθωριακούς όλων των ειδών και παράλληλα μια οργάνωση του κινηματογραφικού συστήματος τελείως αποδεσμευμένη από την επίσημη ("παράλληλος" κινηματογράφος). Οι στρατευμένοι φιλμουργοί προσανατολίζονται σ' έναν ακτιβισμό που παίρνει την οξεία μορφή μιας μνησικακίας ενάντια στην τέχνη, προσδίδει στη δράση έναν εξτρεμισμό και καταλήγει μέσα απ' αυτόν στη μετάθεση στο αισθητικό επίπεδο της επαναστατικής θεωρίας, η οποία προτείνει τη βία σαν τη μόνη διέξοδο απέναντι στην ταξική κυριαρχία. (6)

Ο ακτιβισμός αυτός οδηγεί αρκετές φορές σ' αυτό που ονομάστηκε "θρυμματισμένος κινηματογράφος" ή "κινηματογράφος της αποδιάρθρωσης", (βλέπε Γκοντάρ). Παράλληλα άλλοι φιλμουργοί, εξίσου στρατευμένοι, χωρίς να καταφεύγουν σε λύσεις που κινδυνεύουν να οδηγήσουν σε μια τέχνη για τους λίγους, διαλέγουν να ξεπεράσουν, να προεκτείνουν και να παρακάμψουν κατά κάποιο τρόπο το ρόλο τους σαν δημιουργοί με το να ριχτούν αποφασιστικά στον πολιτικό αγώνα, με το να αντιμετωπίζουν τον κινηματογράφο σαν ένα μόνο μέρος της δραστηριότητάς τους, και με το να χρησιμοποιούν τις ταινίες τους σαν ένα μόνο από τα δυνατά μέσα στην υπηρεσία του αγώνα για την κοινωνική ανατροπή.

Όμως η διττή υπόσταση του "αγωνιστικού" κινηματογράφου ως τέχνης αφενός και πολιτικής προπαγάνδας αφετέρου, αποτέλεσε τον καθοριστικό παράγοντα μια μόνιμης εσωτερικής διάστασης, μιας αποφασιστικότητας του αγωνιστικού κινηματογράφου που ξεκίνησε ως "κινηματογράφος - αλήθεια" κατέληξε σύντομα στην εύκολη συνθηματολογία, στη γενίκευση, στο διδακτικό δογματισμό, στην κρίση της υπεριδεολογικοποίησης, στα φαινόμενα της απολυτότητας, της σχηματοποίησης και του μανιχαϊσμού. (7) Η αντιμετώπιση του μαρξισμού ως εργαλείο ανάλυσης των πάντων, ως ανοιχτός δρόμος για την πραγμάτωση της ουτοπίας. Αυτή ακριβώς η άκριτη αναγωγή όλων των δεδομένων στον ιδεολογικοπολιτικό καθορισμό, οδήγησε σε αδιέξοδα, σε αγκυλώσεις, σε σεχταρισμούς, σε εύκολες θριαμβολογίες και σε μια υπεραισιόδοξη αντίληψη για την τελική επικράτηση της επανάστασης.

Πέρα από την κρισιμότητα των κοινωνικοπολιτικών προβλημάτων, τη θεματική πολυμορφία και πολυπλοκότητα που έχουν να αντιμετωπίσουν οι στρατευμένοι φιλμουργοί στο έργο τους, βρίσκονται πάντα πρόσωπο με πρόσωπο με το αιώνιο ηθικό δίλημμα: ιδεολογία ή τέχνη; Ποτέ ως τώρα δε βρέθηκε ο χρυσός κανόνας για την τέλεια σχέση μεταξύ των δύο.

Όπως τονίζει και ο νεομαρξιστής Terry Eagleton στο τέλος του βιβλίου του "Κριτική και ιδεολογία" πάντοτε διέκρινε την "αμηχανία της μαρξιστικής παράδοσης όσον αφορά το ερώτημα της αισθητικής

ταβέρνα ο Πειναλέων
μαυρομιχαλη 152 αθηνα τηλ.6440945

αξίας". (8).

Επιστρέφοντας στις ρίζες της μαρξιστικής κριτικής, μπορούμε ν' αναφέρουμε ότι ο ίδιος ο Μαρξ είχε τις επιφυλάξεις του όσον αφορά την απόλυτη αξία της κοινωνικοοικονομικής του ερμηνείας, ιδίως στην περίπτωση της διαχρονικότητας της αρχαίας ελληνικής τέχνης και επικής ποίησης (9). Ο Μάο μάλιστα δήλωνε κατηγορηματικά για το ίδιο θέμα ότι "έργα τέχνης που στερούνται καλλιτεχνικής ποιότητας δεν έχουν καμιά δύναμη, άσχετα με το πόσο προοδευτικά είναι πολιτικά" (10).

Ανεξάρτητα όμως από τα προβλήματα θεωρητικής και αισθητικής υφής που αναπόφευγα ανακύπτουν, σε καμιά περίπτωση δεν μπορούμε να σβήσουμε με μια μονοκοντυλιά την προσφορά του αγωνιστικού κινηματογράφου στην εξέλιξη του κοινωνικού κινήματος. Ο στρατευμένος φιλμοκατασκευαστής αρνούμενος τις συνθήκες και τους όρους της κυρίαρχης ιδεολογίας προχωρεί στην πλέρια ρήξη του μ' αυτή, προσπαθώντας να δημιουργήσει μια "παράλληλη πορεία" μέσα στο σύστημα. Η αγωνιστική ταινία, ως ιδεολογικό όργανο έχει μεγάλες δυνατότητες. Για να αποχτήσει όμως το σωστό προορισμό της μέσα στο χώρο της ιδεολογικής πάλης, πρέπει να δομηθεί μέσω της ταξικής πάλης.

Όπως τονίζει και ο σκηνοθέτης αγωνιστικών ταινιών Σταύρος Νικολαίδης "στο ολοκληρωτικό σακάτεμα των επιθυμιών από τον ιμπεριαλισμό, το (αγωνιστικό) φιλμ πρέπει να στρατεύει τις επιθυμίες εναντίον του. Όχι "καλλιτεχνική" οργάνωση των επιθυμιών, αλλά βγάλσιμο από την απομόνωση με σκοπό να τις φέρουμε ακατέργαστες στην πάλη. Το φιλμ πρέπει να βοηθά τους εργαζόμενους στην έκφραση και διακύρηξη των επιθυμιών τους. Το φιλμ πρέπει να βοηθά τις επιθυμίες στην πορεία για την πραγμάτωσή τους. Επιδίωξή μας η καλλιτεχνική πρακτική να μην παραμείνει θεατής μπροστά στη διαρκή μετατροπή των ταξικών σχέσεων, αλλά ταυτόχρονα να εφαρμόζει και στον ίδιο τον εαυτό της, ανάλογες καλλιτεχνικές μετατροπές, έτσι ώστε να ασκεί και μορφικά την πάλη ενάντια στα σχήματα της κυρίαρχης ιδεολογίας". (11)

Αρκεί όμως να συνειδητοποιηθεί ότι η επαναστατική ιδεολογία δεν δημιουργείται από τις μηχανές, τα υλικά, τους κώδικες. Είναι προϊόν κοινωνικών σχέσεων και συνθηκών, κι είναι δυνατή η μεταβολή της μαζί μ' εκείνες. Συνεπώς ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει σημαντικό όπλο σε μια καθαρά επαναστατική διαδικασία, να συντελέσει όχι μόνο στην ανατροπή της κυρίαρχης ιδεολογίας και την υπονόμευση της άρχουσας τάξης, αλλά και στην παραγωγή ενός νέου κινηματογραφικού λεκτικού, στην ανεύρεση μιας άλλης γραφής. Μ' αυτό τον τρόπο η κάμερα γίνεται όπλο πολιτικού αγώνα για κοινωνικές - πολιτιστικές μεταβολές. (12)

Εύλογα όμως δημιουργείται το ερώτημα: κατά πόσο και σε ποιο βαθμό πέτυχε τους στόχους του ο κινηματογράφος, "η πιο σπουδαία απ' όλες τις τέχνες" σύμφωνα με τον Λένιν (13), και ειδικότερα ο αγωνιστικός κινηματογράφος;

Προτού όμως δώσουμε μια οριστική απάντηση στο παραπάνω, κρίνουμε σκόπιμο να κάνουμε μια - σύντομη αναγκαστικά - αναδρομή στην ιστορική εξέλιξη του αγωνιστικού κινηματογράφου, τόσο παγκόσμια όσο και στη χώρα μας.

Η πρώτη πολιτική ταινία εμφανίζεται ήδη το 1899, όταν γυρίζεται η ΥΠΟΘΕΣΗ ΝΤΡΕΫΦΟΥΣ του Ζωρζ Μελιές, η οποία θα παραμείνει απαγορεύμενη ως το 1950! Ο Ζαν Μιτρύ αναφέρει επίσης μια βρεττανική ταινία του 1906 με τίτλο ΚΕΝΤΡΙΣΜΑ ΓΙΑ ΑΝΑΡΧΙΑ, όπου παίρνει ξεκάθαρη θέση υπέρ των Ρώσων επαναστατών. (14)

Μεγάλη άνθιση γνώρισε το αγωνιστικό - προπαγανδιστικό φιλμ στη νεοσύστατη Ε.Σ.Σ.Δ, δημιουργώντας κινηματογραφικά αριστουργήματα, όπως ΑΠΕΡΓΙΑ, ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ, ΟΧΤΩΒΡΗΣ, ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ, ΜΑΝΑ, ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗΣ, ΤΟ ΟΠΛΟΣΤΑΣΙΟ, Η ΓΗ. Δημιουργήματα της ιστορικής τρόικας Αϊζενστάιν, Πουντόβκιν, Ντοβζένκο, που θα αποτελέσουν τίτλους σταθμούς στην εξέλιξη της έβδομης τέχνης. (15)

Το απροκάλυπτα προπαγανδιστικό φιλμ θα ανθίσει επίσης τόσο στη ναζιστική Γερμανία με τις πομπώδικες ταινίες της Λένι Ρίφενσταλ και του Βάλτερ Ρούτμαν. (16)

Μεταπολεμικά εμφανίζεται το ρεύμα του ιταλικού νεορεαλισμού, που συνδυάζει το πολιτικό και το κοινωνικό στοιχείο μέσα σε συνθήκες βαθειάς συνειδητοποίησης δημοκρατικής ελευθερίας και ιδεολογικών οραματισμών, που γέννησε το τέλος του πολέμου και οι άνεμοι ελπίδας που το συνόδευσαν. (17)

Το μεταπολεμικό ρεύμα δημοκρατικής παρέμβασης του πολιτικού κινηματογράφου, που ξεσκεπάζει και καταγγέλει σ' όλους τους τόνους τα άλυτα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, θα βρει την κορύφωσή του στο κίνημα της γαλλικής nouvelle vague με κύριο εκπρόσωπό της τον Ζαν Λυκ Γκοντάρ. Τα μέλη της ομάδας "Τζίγκα Βερτόφ" και οι γκωσιστές των περιοδικών "Cahiers du Cinema" και "Positif" θα θεωρητικοποιήσουν το πρόβλημα ενός προωθημένου πολιτικού κινηματογράφου, προτείνοντας την μετεξέλιξή του σε επαναστατικό. (18)

Η ώρα για την ανοδική πορεία του πολιτικού κινηματογράφου στην Ευρώπη σήμανε αμέσως μετά τον Μάη του '68. Βρισκόμαστε στην εποχή της πολιτικοποίησης της έβδομης τέχνης και των δημιουργών της, όπου η αριστερή πολιτική αμφισβήτηση και ο πολιτικός ριζοσπαστισμός κερδίζει συνεχώς έδαφος στην τέχνη. Εκτός από τον Γκοντάρ και τα αβανγκαρντίστικα θεωρητικοπολιτικά του κολάζ (ΟΛΑ ΠΑΝΕ ΚΑΛΑ, ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΑΝΕΜΟΣ, ΑΓΩΝΕΣ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ), ξεχώρισαν και οι Κρις Μαρκέρ και Γιόρενς Ιβάνς με τα περίτεχνα ντοκυμαντέρ τους (ΤΟ ΒΑΘΟΣ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΕΙΝΑΙ ΚΟΚΚΙΝΟ, 11 ΙΟΥΝΙΟΥ 1968, Η ΜΑΧΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΩΝ).

Στην Ιταλία μέσα από το μαχητικό φοιτητικό κίνημα ξεπετιούνται ομάδες όπως οι "Κόκκινες Σκιές", η "Unitefilm" και η ομάδα "Ελεύθερα Επίκαιρα", που επηρεάζονται από το Ι.Κ.Κ. Ξεχωρίζουν οι ταινίες ΣΤΑ ΟΠΛΑ ΦΑΣΙΣΤΕΣ, ΑΠΟΛΛΩΝ: ΕΝΑ ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ, ΜΑΚΡΙΑ ΠΟΡΕΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ.

Στις Ε.Π.Α δρα η ομάδα NEWSREEL και γυρίζονται ταινίες για το φοιτητικό κίνημα (ΦΡΑΟΥΛΕΣ ΚΑΙ ΑΙΜΑ), για τις μειονότητες, για το κίνημα των μαύρων

(ΑΝΤΖΕΛΑ ΝΤΑΙΗΒΙΣ, ΕΛΤΡΗΤΖ ΚΛΗΒΕΡ - Ο ΜΑΥΡΟΣ ΠΑΝΘΗΡΑΣ) και φυσικά αντιπολεμικές ταινίες λόγω Βιετνάμ.

Στον Τρίτο Κόσμο ξεχωρίζει η κουβανέζικη κινηματογραφική παραγωγή μετά την επικράτηση της επανάστασης (Η ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΤΑ ΧΑΣΑΠΟΜΑΧΑΙΡΑ, ΛΟΥΤΣΙΑ, ΤΣΕ ΓΚΕΒΑΡΑ, ΦΙΝΤΕΛ) καθώς και η αλγερινή (Ο ΚΑΡΒΟΥΝΙΑΡΗΣ). Παρόμοια άνθιση σημειώνεται και στη Λατινική Αμερική με το βραζιλιάνικο Cinema nuovo, στην Αργεντινή (ΨΗΦΟΣ+ΟΠΛΟ) και στη Χιλή (Η ΩΡΑ ΤΩΝ ΥΨΙΚΑΜΙΝΩΝ).

Στην Ελλάδα γυρίζεται ήδη το 1964 το ντοκυμαντέρ 100 ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ με αναφορές στο λαϊκό κίνημα και στο Γρηγόρη Λαμπράκη. Αργότερα τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, η πτώση της χούντας και η επίδραση του ευρωπαϊκού αγωνιστικού κινηματογράφου, δίνουν το έναυσμα για το γύρισμα των πρώτων καθαρά "αγωνιστικών" ελληνικών ταινιών. Διακρίνονται οι σκηνοθέτες Κώστας Ζυρίνης, Νίκος Ζερβός, Θανάσης Ρεντζής, Θόδωρος Μαραγκός, Μαρία Παπαλιού, Γιώργος Τυπάλδος, Μάγδα Νικολαΐδου κ.α. Από τις ταινίες θυμίζουμε τις: ΕΛΛΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ, ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ, ΝΕΟΣ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑΣ, ΣΤΕΓΗ ΠΑΤΡΙΔΟΣ, ΑΓΩΝΑΣ, ΠΑΙΔΕΙΑ, ΜΑΝΤΟΥΔΙ '76, ΝΟΕΜΒΡΗΣ, ΤΑΡΑΤΣΑ, ΚΥΠΡΟΣ Η ΑΛΛΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, ΑΣΠΡΟ - ΜΑΥΡΟ, ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ κ.α. Ορισμένες απ' αυτές παράνομα γυρισμένες, με πενιχρά μέσα, με προβλήματα λογοκρισίας και απαγόρευσης, με κωλύματα διανομής. Παρόλα αυτά συνάντησαν την ευνοϊκή υποδοχή τόσο του νεολαιίστικουφοιτητικού κοινού όσο και των εργατών. Αυτό αποδείχνει η μεγάλη προσέλευση θεατών σε φοιτητικές λέσχες, συλλόγους, δήμους, εργατικά κέντρα, συνεταιρισμούς, όπου δεν έλειπαν πολλές φορές και τα επεισόδια με την αστυνομία.

Τι απέγιναν όμως όλοι αυτοί οι φιλμουργοί; Οι περισσότεροι αποκήρυξαν τις αγωνιστικές ταινίες τους ως νεανικές "ανοησίες", άλλοι εργάστηκαν στο χώρο της διαφήμισης, άλλοι το γύρισαν στον εμπορικό κινηματογράφο, ενώ ελάχιστοι συνέχισαν στον ίδιο δρόμο.

Η ανυπαρξία του λαϊκού κινήματος, η ιδεολογική κρίση στο χώρο της ευρύτερης αριστεράς, η καθολική πλέον τάση ιδιώτευσης φαίνεται ότι επηρέασαν και το χώρο του κινηματογράφου, ιδίως του στρατευμένου. Η χολυγουντιανή φαντασμαγορία, το σταρ σύστεμ, οι υπερπαραγωγές, οι επιχορηγήσεις από την Ε.Ο.Κ συντέλεσαν τελικά στην ενσωμάτωση καθετί του προοδευτικού στο χώρο του κινηματογράφου.

Σίγουρα οι προοπτικές για τον αγωνιστικό κινηματογράφο δεν είναι ευοίωνες, παρόλο που δείγματά του συνεχίζουν να γυρίζονται ανά τον κόσμο, παρόλο που οι αστοί κριτικοί κινηματογράφου ομιλούν για το οριστικό τέλος όχι μόνο του αγωνιστικού αλλά γενικότερα του προοδευτικού κινηματογράφου ως άμεση συνέπεια του "τέλους των ιδεολογιών". Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια επιχειρείται ο απόλυτος έλεγχος της προλεταριακής μνήμης μέσω των μηχανισμών των media τα οποία λειτουργούν κύρια ως υπνο-εργαλεία αλλοτριωτικής αποπλάνησης. (19) Σε εποχές λοιπόν κοινωνικής βαρβαρότητας και καθολικής πλέον επίθεσης του κεφαλαίου ιδίως στο χώρο του εποικοδομήματος, προβάλλει πάλι επίκαιρη η πρόταση του 'Εκο περί "σημειολογικού ανταρτοπόλεμου"(20), ως αντίπαλου δέους στη "σημειολογική αντεπανάσταση" της κυρίαρχης τάξης.

Να γιατί η ύπαρξη αγωνιστικού κινηματογράφου σε συνάρτηση πάντα με την άνοδο του κοινωνικού κινήματος, πρέπει να θεωρείται στοιχείο εκ των ουκ άνευ για την κοινωνική ανατροπή, για τη ριζοσπαστική υπέρβαση του καπιταλισμού, για την κοινωνική απελευθέρωση, για την πραγμάτωση της ουτοπίας.

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1) ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΟΓΜΑΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΓΓΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (Ε. Σακελλαρίδου), περ. "ΔΡΩΜΕΝΑ", τ.13, Γενάρης 1990.

2) ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ Γ. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ,περ. "ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ", τ. 6, Φθινόπωρο 1979.

3) ΤΟ ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ (Ε.Μπέντλευ) , ΑΘΗΝΑ 1982, σελ. 53.

4) Η ΕΚΡΗΞΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΤΟΥ '70 (Θ.Σούμα), περιλαμβάνεται στο βιβλίο ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, έκδοση Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου 1991, σελ. 61.

5) ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ (Κ.Ζιμμέρ), ΕΞΑΝΤΑΣ 1976, σελ. 195.

6) Ο.π, σελ. 177.

7) Η ΕΚΡΗΞΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ, ο.π. σελ. 63.

8) CRITICISM AND IDEOLOGY (T. Eagleton) LONDON 1978, σελ.174.Παρόμοια άποψη υποστηρίζει ο Tonny Bennett στο βιβλίο του FORMALISM AND MARXISM (London 1979) και ιδιαίτερα στο κεφάλαιο "Marxism versus aesthetics".

9) THE GERMAN IDEOLOGY (K. Marx - F. Engels), NEW YORK 1970, σελ. 150.

10)QUOTATIONS FROM CHAIRMAN MAO TSETOUNG,εκδ. FOREIGN LANGUAGES PRESS, PEKING 1974, σελ. 302.Βλέπε επίσης το άρθρο Ο ΜΑΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ, περ. "ΑΝΤΙΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ", τ. 4, ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1993.

11)ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ (Σταύρου Νικολαΐδη), περ. "ΦΙΛΜ", τ. 3. 1974.

12) ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Νίκου Κολοβού) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1988, σελ. 152.

13) Περιοδικό "ΣΟΒΙΕΤΣΚΟΓΙΕ ΚΙΝΟ", τεύχος 1-2, Μόσχα, 1933.

14) ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΜΗ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΚΜΗ (Δημήτρη Χαρίτου), περιλαμβάνεται στο ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, ο.π. σελ. 75.

15) Αναλυτικότερα για την ιστορία του σοβιετικού κινηματογράφου βλέπε τα βιβλία ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ (1917-1932) (Αντώνη Βογιάζου) ΘΕΜΕΛΙΟ 1979 και την ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΩΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΦΙΛΜ (Λ.ΤΖΕΪ) ΕΞΑΝΤΑΣ 1980.

16) Αναλυτικότερα βλέπε το βιβλίο ARTE E FASCISMO IN ITALIA E IN GERMANIA (Συλλογικό), FELTRINELLI, Μιλάνο 1974.

17) Λεπτομερέστερα βλέπε το έργο ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ (Συλλογικό), έκδοση Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου.

18) ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΜΗ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΚΜΗ (Δ. Χαρίτου), ο.π, σελ. 77-78.

19) ΣΤΑΓΟΝΕΣ ΗΛΙΟΥ ΣΤΗ ΣΤΟΙΧΕΙΩΜΕΝΗ ΠΟΛΗ (Συλλογικό) CONVOY 1990.

20)Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ (U. ECO) ΜΑΛΛΙΑΡΗΣ-ΠΑΙΔΕΙΑ 1984, σελ. 23 - 34.

Η μεγάλη επιστροφή του Τσεν Κάιγκε

Ο σκηνοθέτης του ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ της κινέζικης ταινίας που μοιράστηκε το Χρυσό Φοίνικα στο τελευταίο φεστιβάλ των Καννών, συζητά με τον Φρανσουά Φορεστιέ του Nouvel Observateur και μιλώντας για το σινεμά, μιλά για τη ζωή του, που μοιάζει πραγματικά με σινεμά: Υπήρξε ερυθροφρουρός και κατήγγειλε τον πατέρα του ως αντεπαναστάτη. Στη συνέχεια, τον κατέλαβε η αμφιβολία. Το 1977 αποφάσισε να γίνει κινηματογραφιστής, για να καταλάβει τι είχε συμβεί στον ίδιο και στην Κίνα...

"Ενας άντρας μπορεί ν' αγαπήσει έναν άλλο άντρα;" είναι το ερώτημα του Τσεν Κάιγκε. Είναι ψηλός, ωχρός, κουρασμένος. Οι φράσεις του αφήνουν μεγάλα διαστήματα σιωπής. Αυτό το παιδί της Πολιτιστικής Επανάστασης έγινε σκηνοθέτης κατά τύχη και ο κινηματογράφος του, μιλά εξίσου για την τύχη που παίζει με τις τύχες των ανθρώπων...Στο ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ, δύο πιτσιρικάδες μαθαίνουν την όπερα και τη ζωή. Κι όταν η ιστορία, αυτή η μεγάλη, η πραγματική, τους ποδοπατά, καταφεύγουν στον έρωτα και στον έρωτα της μουσικής.

Η αθλιότητα τους θέλει να κυνηγούν την πολυτέλεια, ο μαοϊσμός τους θέλει να γυρίσουν πίσω στη φτώχεια. Η τέχνη όμως παραμένει, και οι δυο τους θα διαφυλάξουν τις αρχαίες παραδόσεις της κινέζικης όπερας.

Το ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ που αποτελεί συνέχεια του Η ΖΩΗ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΝΗΜΑ, είναι μια ταινία εκπληκτική: μια ολόκληρη τοιχογραφία τριών ωρών που διατρέχει την περίοδο από το 1920 έως το 1960, όπου εικόνες που θα' λεγες ότι έχουν ζωγραφιστεί στο μουσαμά περιγράφουν μια ρημαγμένη χώρα, έναν ναυαγισμένο λαό και δύο εξαίσιους ηθοποιούς. Ο Τσεν Κάιγκε μοιάζει μοιρασμένος στο δυο: έχει στην καρδιά του μέσα την Κίνα και την αγάπη για ελευθερία.

Νουβέλ Ομπσερβατέρ: Στο ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ είστε πολύ κριτικός απέναντι στην πρόσφατη ιστορία της Κίνας.

Τσεν Κάιγκε: Ναι. Και υπάρχει λόγος.

Ν.Ο: Πώς έγινε και επιτράπηκε η προβολή της ταινίας στην Κίνα;

Τ.Κ: Η στάση των αρχών είναι διφορούμενη. Η ταινία τους ενοχλεί, αλλά κανείς δεν τολμά να την απαγορεύσει. Εξάλλου ο σταρ Λέσλι Τσέουνγκ, είναι πολύ δημοφιλής. Επιπλέον , είναι δύσκολο να κόψουν σκηνές χωρίς να χαλάσουν το σύνολο.

Ν.Ο: Το θέμα της ομοφυλοφιλίας είναι σίγουρα καινούργιο στον κινεζικό κινηματογράφο.

Τ.Κ: Ναι.Ναι.

Ν.Ο: Πώς φτάσατε να κάνετε κινηματογράφο;

Τ.Κ: Είναι μια μεγάλη ιστορία. Η ίδια η ιστορία της ζωής μου. Ένας θεός μόνο ξέρει πόσο μακριά ήταν το μυαλό μου απ' τον κινηματογράφο όταν ήμουν νέος...

Ν.Ο: Πώς περάσατε τα χρόνια που είσαστε νέος;

Τ.Κ: Ο πατέρας μου ήταν παραγωγός. Εχει υπογράψει ένα μεγάλο αριθμό ταινιών. Η πιο διάσημη ήταν Ο ΗΛΙΟΣ ΤΗΣ ΝΕΟΤΗΤΑΣ που είχε κάποια επιτυχία στη δεκαετία του 50. Ο παππούς μου, πέθανε μέσα στη φτώχεια, πριν την κατοχή της Ιαπωνίας.

Ν.Ο: Εχετε κάποιες οικογενειακές ιστορίες, κάποια παράδοση;

Τ.Κ: Όχι. Η μητέρα κι ο πατέρας μου έφυγαν για να εγκατασταθούν στα απελευθερωμένα εδάφη το '48. Αλλά η οικογένεια της μητέρας μου πήγε στην Ταϊλάνδη.

Ν.Ο: Ποιό ήταν το πολιτιστικό σας περιβάλλον;

Τ.Κ: Την εποχή εκείνη, στη δεκαετία του 50, το Πεκίνο ήταν πολύ ενδιαφέρον: οι αρχαίες παραδόσεις είχαν ταιριάξει με τους νεωτερισμούς. Η αρχιτεκτονική ήταν ακόμα πολύ όμορφη. Σήμερα, δεν υπάρχει πια τίποτα. Τα υπέροχα εκείνα κάστρα έχουν καταστραφεί. Τώρα δεν έχει μείνει ούτε πέτρα... Άλλοτε, οι άνθρωποι σέβονταν ο ένας τον άλλον. Δεν ήταν πνευματώδεις χούλιγκανς όπως τώρα. Κάθε χρονιά, την 1η του χρόνου, πηγαίνω σ' ένα πάρκο, που βρίσκεται ψηλά, πάνω απ' την πόλη. Και θλίβομαι.

Ν.Ο: Πηγαίνατε να δείτε τον πατέρα σας που δούλευε;

Τ.Κ: Ναι Έπλητα φοβερά. Τίποτα δε συνέβαινε. Οι ηθοποιοί έκαναν πρόβες. Ηταν αργό. Είχα όμως την τύχη να δω ξένες ταινίες, που ήταν απαγορευμένες αλλά έρταναν στη χώρα για τους προνομιούχους. Ταινίες γαλλικές, ιταλικές, ποτέ αμερικανικές.

Ν.Ο: Πότε σκεφτήκατε να γίνετε σκηνοθέτης;

Τ.Κ: Πολύ μετά την Πολιτιστική Επανάσταση. Αυτή άρχισε το 1966. Πήγαινα τότε σχολείο. Όταν ο Λαϊκός Στρατός έκανε την εμφάνισή του, προσπάθησα να ενταχθώ μαζί τους. Ήθελα να συμμετάσχω σε μια ομάδα, να μην είμαι πια ένας έφηβος μόνος. Φοβόμουνα. Οι ερυθροφρουροί δε με ήθελαν γιατί ο πατέρας μου ήταν μέλος του Κουομιτάνγκ...Ήμουν γιος ενός εχθρού. Εγώ έμαθα το "Κόκκινο Βιβλιαράκι" απ' έξω, όπως όλος ο κόσμος, συμμετείχα στις εκδηλώσεις. Τελικά με δέχτηκαν. Έπειτα οι ερυθροφρουροί μπήκαν στο σπίτι μας και υποχρέωσαν τη μάνα μου, που ήταν άρρωστη, να μείνει όρθια σε μια γωνιά για τέσσερις ώρες. Όταν της πρόσφεραν μια καρέκλα, αρνήθηκε. Δεν την υπερασπίστηκα, και αυτό με θύμωσε με τον ίδιο μου τον εαυτό. Ήμουν χωρισμένος στα δυο: πώς μπορούσα να δείχνω αγάπη για τους γονείς μου, και ταυτόχρονα να είμαι στην υπηρεσία του λαού; Σαν σκηνοθέτης τώρα, έχω μια ευθύνη: πρέπει να πω τι έχω κάνει, πως κατέδωσα τον πατέρα μου....Υποφέρω γι' αυτό, κι αυτός ο πόνος υπάρχει μέσα στο ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ

Ν.Ο: Ποιά υπήρξε η δυσκολότερη στιγμή της Πολιτιστικής Επανάστασης για σας;

Τ.Κ: Χτύπησα ανθρώπους. Σκεφτόμουν ότι ήταν αστείο. Ημουν 15 χρονών. Αισθάνθηκα ένοχος, αλλά και ευχαριστημένος μαζί. Ένιωθα κάποια δύναμη. Μετά με έστειλαν στην επαρχία για να δουλέψω, στα 16 μου. Στο Γιουνάν πολύ μακριά απ' το Πεκίνο. Για δύο χρόνια φύτευα καουτσουκόδεντρα. Ήμουν περήφανος που συντελούσα στην ανάπτυξη της Κίνας. Σιγά-σιγά άρχισε να με κυριεύει η αμφιβολία...Το '68 μπήκα στο στρατό, γιατί ήταν ο μόνος τρόπος να γυρίσω στο Πεκίνο. Με στείλανε στο Λάος. Για να πολεμήσω τους αμερικανούς στρατιώτες.

Ν.Ο: Η Πολιτιστική Επανάσταση υπήρξε μια θετική δύναμη;

Τ.Κ: Όχι. Ήταν μια φοβερή περίοδος. Πρέπει να βγάλουμε διδάγματα απ' αυτή. Για να μην ξαναγυρίσει ποτέ. Σήμερα στην Κίνα, μιλάμε μόνο για χρήματα. Κι ίσως από αντίδραση ακριβώς σ' αυτή την νοοτροπία ορίζω τον εαυτό μου ως εργάτη του πολιτισμού μάλλον παρά ως σκηνοθέτη. Πρέπει να ανυψώσουμε το επίπεδο της συνείδησης του κόσμου.

Ν.Ο: Και ο πατέρας σας;

Τ.Κ: Με συγχώρεσε. Του επιτέθηκα, τον κατέδωσα σαν αντεπαναστάτη. Δημοσίως. Και όμως, όταν έφευγα για το Γιουνάν τον είδα να κλαίει στην αποβάθρα του σταθμού. Είναι μια εικόνα που δε θα ξεχάσω ποτέ. Τότε ανακάλυψα ότι τον αγαπούσα...Όταν γύρισα, δοκίμασα ν' αρχίσω σπουδές. Το 1977, ένας φίλος μου είπε: δοκίμασε στην Ακαδημία του Κινηματογράφου. Δοκίμασα, την πρώτη μέρα εμφανίστηκε ένας καθηγητής και μας είπε: "Είναι δέκα χρόνια τώρα που αυτή η σχολή έμεινε κλειστή. Δεν ξέρω τι να σας διδάξω. Αλλά θα προσπαθήσω....Πηγαίνετε να δείτε ταινίες, πηγαίνετε να δείτε ταινίες." Είδα ταινίες, κι ανάμεσά τους και τις ταινίες του πατέρα μου. Ανακάλυψα τον Τζον Φορντ και τον Τζον Χιούστον.

Ν.Ο: Η δουλειά σας βασίζεται στην ενοχή;

Τ.Κ: Κατά έναν τρόπο, ναι. Βγάζω από αυτή μια ορισμένη ενέργεια, μια δύναμη. Βγαίνει απ' το πιο βαθύ μέρος του εαυτού μου.

Ν.Ο: Αυτή η ενοχή είναι πάντοτε παρούσα;

Τ.Κ: Ναι. Αλλά τώρα γνωρίζω τις δυνατότητές μου, ξέρω μέχρι που μπορώ να πάω. Είμαι απόλυτα κυριευμένος απ' τον κινηματογράφο. Επιθυμώ να γυρίζω ταινίες διαρκώς. Ονειρεύομαι τον κινηματογράφο, τα πρόσωπα που δεν έχουν ακόμα δει το φως. Ονειρεύομαι...

Le nouvel Observateur (21/27-10-93)

Για την απόδοση:
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Θέατρο - κινηματογράφος

Ο ηθοποιός είναι ένα στοιχείο πρωταρχικής σημασίας, μια και η επιτυχία του θεάματος βασίζεται στην αποτελεσματικότητα της δουλειάς του, αλλά ταυτόχρονα είναι ένα στοιχείο παθητικό και ουδέτερο, μια και κάθε ατομική πρωτοβουλία του είναι αυστηρά απαγορευμένη".

Α. ΑΡΤΩ

Στο Αρχαίο ελληνικό ΘΕΑΤΡΟ ο ηθοποιός στόχευε στην καθαρή απαγγελία δηλαδή, ιδιαίτερη σημασία είχε ο λόγος (ορθοφωνία) σαν κείμενο.

Αργότερα, πολύ αργότερα ο DIDEROT στο "παράδοξο του ΗΘΟΠΟΙΟΥ" μίλησε για την ΗΘΟΠΟΙΙΑ (ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ) "ανοίγοντας" έτσι ένα μεγάλο κεφάλαιο για το ΘΕΑΤΡΟ κι αργότερα για τον κινηματογράφο: ο Diderot απαιτούσε από τους ηθοποιούς βαθιά σπουδή και "τεχνικές" ικανότητες (έλεγχος των εκφραστικών μέσων) και όχι απλά κι αυθόρμητα ξεσπάσματα. Μίλησε για τη μίμηση και την αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ο μεγάλος ηθοποιός, έλεγε: πρέπει να παίζει όλους τους ρόλους χωρίς να τους προσαρμόζει στα μέτρα του, χωρίς να παρασύρεται από συγκινήσεις και πάθη.

Κάποιοι αναγνώρισαν τον Diderot σαν πρόδρομο του Μπρεχτ.

Ο Graig υπερβάλλοντας, μίλησε για την "υπερμαριονέτα" που θα αντικαθιστούσε τους ηθοποιούς.

"Απόλυτη έλλειψη συγκίνησης". Την άποψη αυτή υιοθέτησαν οι σκηνοθέτες του κινηματογράφου. Ο ηθοποιός έλεγε ο Rudolf ARNHEIM το 1932 " πρέπει να χρησιμοποιείται σαν ένα εξάρτημα που επιλέγει κάποιος και το τοποθετεί στην κατάλληλη θέση".

Ο Πιραντέλο ισχυρίζεται βέβαια, ότι αυτή η άποψη για τον ηθοποιό ταιριάζει στον κινηματογραφο, γιατί ο ηθοποιός αισθάνεται σαν εξόριστος όχι μόνο από τη σκηνή αλλά και από το ίδιο του το ίδιο του το πρόσωπο". Δεν ισχύει όμως το ίδιο με τη λειτουργία του ηθοποιού στο θέατρο. Γιατί η αίγλη του ηθοποιού στο θέατρο συνδέεται με το "εδώ" με την παρουσία του, με το ίδιο το σώμα του και την ψυχή του."Δεν υπάρχει ομοίωμα, δεν υπάρχει εικόνα που τρεμοσβήνει στο πανί για να χαθεί στη συνέχεια στη σιωπή". Τα λόγια του Πιραντέλο μας συνδέουν με τον "Αγιο Ηθοποιό" του GROTOWSKI που μετά το '60 επηρέασε σημαντικά τη θεατρική "έκφραση" σ' όλο τον κόσμο.

Πολύ πριν το '60 όμως ο Αντρέ Αντουάν είχε εντοπίσει πολλούς από τους κινδύνους της Υποκριτικής ΤΕΧΝΗΣ. Μίλησε για τον κίνδυνο του εφέ, που παγιδεύουν τον Ηθοποιό. Την προσοχή που απαιτεί ο ρόλος. Για το σύνολο του έργου. Κι ακόμα για τη συμμετοχή του θεατή.

Ο Ηθοποιός καλείται να επιτύχει τη συνοχή του "όλου". "Ένα αυτάρκες και ομοιογενές όλον" τόνιζε αργότερα ο KRESCA.Ο Ηθοποιός λοιπόν αντιμετωπίζοντας την κάθε λεπτομέρεια σαν ένα μέρος του συνόλου πλάθει σταδιακά τον ρόλο του καταφέρνοντας να εκφράσει κάτι από την ανθρώπινη κατάσταση. Φθάνουμε σταδιακά στην αφύπνιση του υποσυνείδητου και το ΜΑΓΙΚΟ ΑΝ του ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ που ψιθυρίζουν χιλιάδες μαθητές στις δραματικές σχολές ο ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ με την ψυχοτεχνική του αναφέρεται: στην προσωπική συγκινησιακή μνήμη του ηθοποιού, στη θέληση, την παρατηρητικότητα, την επιμέλεια, την αίσθηση ρυθμού και σ' εκείνη τη δημιουργική διαδικασία της επαναβίωσης του ρόλου (μέσα από την ταύτιση και τους αυτοσχεδιασμούς) που οδηγούν τελικά τον ηθοποιό στην τέλεια αναπαράσταση. Ο Ηθοποιός ζει στη σκηνή μια "επαναλαμβανόμενη" εμπειρία όχι μια "πρωταρχική" έλεγε ο ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ: πρέπει λοιπόν να είναι ικανός να βγάλει το αποτύπωμα μιας περασμένης εμπειρίας και να το κάνει να ανταποκρίνεται το προκαθορισμένο σκηνικό ερέθισμα, τη στιγμή που το χρειάζεται. Ο ΦΑΧΤΑΝΓΚΟΦ μαθητής του ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ το 1911-1918 προχώρησε το σύστημα του Δασκάλου μέχρι τα άκρα.

Σε μια παράστασή του ο ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ κατέκρινε το παίξιμο των ηθοποιών λέγοντας ότι παίζουν "σαν να είναι βυθισμένοι σε έκσταση" πράγμα που θεωρούσε παρεκτροπή.

Ήδη έχει αρχίσει να αναθεωρεί τις από-

ψεις του για την ταύτιση. Δήλωνε ότι ο ηθοποιός δεν πρέπει να αποδέχεται τελείως το χαρακτήρα, πρέπει να τον καταλαβαίνει και στην ανάγκη να είναι κριτικός απέναντί του.

Έτσι φθάνουμε στον επικό ηθοποιό του ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ που δεν σημαίνει τίποτα άλλο από τη διαδικασία της μη ταύτισής του με τη μορφή που παριστάνει.

"Ο Ηθοποιός γίνεται κύριος του προσώπου που πρόκειται να αποδώσει ακολουθώντας κριτικά τις ποικίλες εξωτερικεύσεις του καθώς κι εκείνων που συγκρούεται μαζί τους και όλων των άλλων προσώπων του έργου" είναι γεγονός ότι οι μιμητές του Μπρεχτ οδήγησαν τους

ηθοποιούς τους σε παραστάσεις χωρίς καμμά εσωτερικότητα, μα μονάχα διδακτικές ή χρήσιμες για κάποιες πολιτικές σκοπιμότητες. Ο ίδιος ο Μπρεχτ το 1960 από τις δικές τους εμπειρίες σημειώνει το εξής. Σπαρακτική αντίφαση: να ζήσει ο ηθοποιός το ρόλο του ή να τον παραστήσει, να ταυτιστεί με το πρόσωπο ή να το δείξει. Πραγματικά πνεύματα λίγο ανεπτυγμένα δώσανε στην αντίφαση ανάμεσα στο παίζω (δείχνω) και στο ζω (ταυτίζομαι) την ερμηνεία ότι ο ηθοποιός διαλέγει ή το ένα ή το άλλο. Σάμπως το "Μικρό όργανο" να συμβούλευε μόνο να παίζεις. Στην πραγματικότητα πρόκειται για δύο προτσές ανταγωνιστικά που ενώνονται στη δουλειά του Ηθοποιού. Οι πιο αυθεντικές ενέργειες γεννιούνται από την πάλη και την ένταση αυτών των δύο αντιφάσεων, όπως κι από το βάθος τους.

Το "μικρό όργανο" είναι εν μέρει υπεύθυνο γι' αυτή την παρεξήγηση παρασύρει συχνά σε πλάνη από το γεγονός πως υπογράμμισε ίσως με περισσότερη ανυπομονησία και πολύ αποκλειστικά την κύρια όψη της αντίφασης".

M.M

Μετά το '60 παράλληλα με το Επικό ΘΕΑΤΡΟ, το ΘΕΑΤΡΟ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ, το ΘΕΑΤΡΟ ΔΡΟΜΟΥ κ.λ.π. δημιουργείται το τελετουργικό θέατρο και το ΘΕΑΤΡΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ. Το 1959 οι ΓΕΡΖΥ ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ στο ΟΠΟΛΕ της ΠΟΛΩΝΙΑΣ και στη συνέχεια στο ΒΡΟΤΣΛΑΒ αρχίζει την έρευνά του για το ΘΕΑΤΡΟ και τον Ηθοποιό. Μέσα από τον ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ, τον ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ, τον ΟΣΤΕΡΒΑ και το ΘΕΑΤΡΟ της ΑΝΑΤΟΛΗΣ (ΝΟ-ΚΑΤΑΚΑΛΙ) συνθέτει τη Δική του "παρτιτούρα" για την ΕΡΜΗΝΕΙΑ του ΗΘΟΠΟΙΟΥ. Δια μέσου του "αρνητικού δρόμου" φθάνει στην ψυχοσωματική ολοκλήρωση του ΗΘΟΠΟΙΟΥ στον ΑΓΙΟ ΗΘΟΠΟΙΟ. Δεν κυνηγά το πρόσωπο που υποδύεται, αγγίζει την αυθεντικότητα και δημιουργεί με την πράξη της ερμηνείας του μια ισχυρή ενεργειακή έκρηξη. Χωρίς προσποίηση, χωρίς τεχνάσματα, ξεριζώνει τη μάσκα του και προσφέρεται στο κοινό.

Παίζουμε τόσο καλά θέατρο στη ζωή... στο θέατρο δεν χρειάζεται να το κάνουμε επαναλάμβανε συχνά ο Γκροτόφσκι. Ο Ηθοποιός έλεγε ο Γκροτόφσκι έχει σαν αποστολή να βιώσει και να ενσαρκώσει τα "αρχέτυπα". Αυτή την έρευνα της ψυχοσωματικής απογύμνωσης, μέχρι την τελική φώτιση, ολοκλήρωσε ο συνεργάτης του Ηθοποιός ΡΙΣΑΡΝΤ ΤΣΙΣΛΑΚ με τη δημιουργία του στο ρόλο του "Αλύγιστου Πρίγκηπα".

Μετά τη Διάλυση του Laboratorium ο ΤΣΙΣΛΑΚ συνέχισε τη διαδρομή του στο δρόμο του θεάτρου, δίνοντας μαθήματα ηθοποιίας, ανεβάζοντας παραστάσεις. Ο δρόμος του τον έφερε κοντά στον Π. Μπρουκ και τα τελευταία χρόνια της ζωής του ερχόταν συχνά στην Ελλάδα για σεμινάρια. "Αναφέρομαι στη δημιουργία του ηθοποιού έλεγε το 1986 σε μια συνέντευξη. "Προσπαθήσαμε κανείς να μην είναι μαριονέτα". Μια αγαπημένη μου φράση του Μιχαήλ Αγγελου έχει πολύ μεγάλη σημασία για μένα " Σε κάθε πέτρα είναι κρυμμένο το γλυπτό". Το πρόβλημα είναι πως θα δουλέψεις, πως θα πετάξεις κάθε τι περιττό. Πρέπει να πέσετε χίλιες φορές για να βγείτε από τον Λαβύρινθο, για να βρείτε το "μικρό λουλούδι" που ονομάζεται ερμηνεία".

Σημαντική δουλειά για τον ηθοποιό έγινε σε πολλές ομάδες θεατρικές τα τελευταία 30 χρόνια.

Αναφέρω ακόμα την έρευνα του E.BARBA μαθητή του ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ και ιδρυτή του ODIN THEATER στη ΔΑΝΙΑ (1965).

"Οπως ένα δοχείο όπου τα πιο ανόμοια μέταλλα ρευστοποιούνται, άρχισα και προσπαθώ να ανακατέψω μέσα μου τις πιο ανόμοιες και γόνιμες επιδράσεις που είχα αποκτήσει μέχρι τότε. Ηθελα να προσαρμόσω το υλικό αυτό σε ότι εγώ θεωρούσα ως ιδανική τεχνική τελειότητα στο θέμα της καλλιτεχνικής δουλειάς πως εμείς το ονομάσαμε "σύνθεση".

E. BARBA

Μέσα από ασκήσεις που επαναλαμβανόταν χρόνια στο εργαστήριο του ODIN, οι ηθοποιοί φθάνουν στην κατάσταση της ολοκληρωτικής παρουσίας, μια κατάσταση στην οποία ο ηθοποιός ξαναβρίσκει τη δημιουργική στιγμή του αυτοσχεδιασμού, ελέγχοντας ταυτόχρονα τα εκφραστικά του μέσα.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Στον κινηματογράφο εμφανίζονται νέες δυσκολίες. Το γκρουπάρισμα των σκηνών και το κομμάτιασμα του ρόλου σε πλάνα κάνει το έργο του ηθοποιού ακόμα πιο δύσκολο. Καλείται να ερμηνεύει τεμάχια του ρόλου. Μια κίνηση του χεριού του πρέπει να "συνδυαστεί" με μια κίνηση του βλέμματός του που πιθανά θα γυριστεί σ' έναν άλλο χώρο μετά από ένα μήνα. Χωρίς τις πρόβες των ηθοποιών και με την ταχύτητα που κινούνται οι παραγωγές για να μην ξοδεύονται χρήματα, ο ηθοποιός καλείται να κομματιάζεται και να ανανεώνεται καθημερινά. Μοιάζει λίγο με σχιζοφρένεια αυτό το δύσκολο " έργο ".

Δεν είναι τυχαία λοιπόν η τυποποίηση των ρόλων και η δημιουργία των περιβόητων "τύπων" του σινεμά.

Με τη μηχανοποίηση των κινήσεων και τις συγκεκριμένες ματιές δε λύνεται βέβαια το πρόβλημα της ερμηνείας. Ο ηθοποιός πρέπει να καταφέρνει, παρά το κομμάτιασμα των πλάνων, να διατηρεί μέσα του ενοποιημένο το κινηματογραφικό πρόσωπο που καλείται να ερμηνεύσει. Η φαντασία και η ευαισθησία αλλά και η αντίληψη παίζουν εδώ σημαντικό ρόλο.

Ενώ όμως στον ηθοποιό του θεάτρου πρέπει η φωνή του ν' ακούγεται στο κοινό και οι χειρονομίες του να φαίνονται, γιατί έτσι δημιουργούνται οι εντάσεις οι αναγκαίες για το ρόλο, στον ηθοποιό του κιν/φου όχι μόνο δεν είναι αναγκαίο να λειτουργεί έτσι, αλλά είναι και άσχημο. Τα μικρόφωνα έχουν τη δυνατότητα να πιάνουν και τις λεπτότερες αποχρώσεις της φωνής, ενώ ένα GROS PLAN φθάνει για να δείξει ο ηθοποιός τη συγκίνησή του ή όχι. Η φωνή του είναι φυσική. Η φυσικότητα της καθημερινής ομιλίας.

Ακόμα η CAMERA διαλέγει τις γωνίες της και έτσι δημιουργείται μια ζωντάνια απ' τα κοντινά στα γενικά πλάνα κ.λ.π.

Στο θέατρο υπάρχουν κυρίως σχέσεις ανάμεσα στους ηθοποιούς - συγκρούσεις -. Στον κιν/φο όμως, πολλές φορές ο ηθοποιός συγκρούεται με την πραγματικότητα ή με την ίδια τη φύση. Απ' αυτήν την άποψη μοιάζει με "ήρωα" μυθιστορήματος - και όχι με "δραματικό χαρακτήρα" θεατρικού έργου. "Η τέχνη του ηθοποιού είναι να βάζει συναισθήματα στην έκφρασή του και την κίνηση. Μοντέλα ασυναίσθητα εκφραστικά (και όχι συνειδητά ανέκφραστα). Η εκτοξευτική δύναμη του ματιού". R. BRESSON.

Ακόμα κάτι σημαντικό για τον ηθοποιό του θεάτρου είναι το κοινό. Εμπνέεται από αυτό και έχει σχέση μαζί του. Ενώ ο ηθοποιός του κιν/φου παίζει μπροστά στην CAMERA. "Για έναν ηθοποιό η κινηματογραφική μηχανή είναι το μάτι του κοινού". R. BRESSON. Εδώ πάλι χρειάζεται η δημιουργική φαντασία. Μεγάλη σημασία για τον ηθοποιό έχει η σχέση του με το σκηνοθέτη και στις δύο περιπτώσεις. Ακόμα ο ηθοποιός του κινηματογράφου δεν έχει τα περιθώρια για βελτίωση μέσα απ' την επανάληψη των παραστάσεων. Όμως έχει τη δυνατότητα διόρθωσης και επανάληψης ενός πλάνου που δεν τα έχει ο ηθοποιός του θεάτρου.

- Οι διάλογοι λειτουργούν διαφορετικά.
- Όπως και το μακιγιάζ.

Το STAR SYSTEM καθιερώνει είδη συμπεριφοράς.

"ΑΠΟΤΥΧΙΑ του CINEMA: Χλευαστική δυσαναλογία μεταξύ των απέραντων πιθανοτήτων και του αποτελέσματος: STAR SYSTEM" (R. BRESSON)

Ε. ΞΗΡΟΥ

ΔΡΑΜΑ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Η απάντηση στην ερώτηση "πως λειτούργησε ένα ακόμη φεστιβάλ κινηματογράφου" συνδέεται άμεσα με το δεύτερο ζήτημα της επιλογής μιας συγκεκριμένης μεθοδολογίας. Η κίνηση προς τα πίσω ή προς τα μπροστά δε σημαίνει ούτε μια μουσειακά και παραδοσιακά φιλολογική προσέγγιση των κοινωνικών φαινομένων, ούτε μια απευθείας μεσολάβηση και πρόσκρουση στην ανέλιξη των υπαρκτών, διαμορφωμένων συνθηκών του "τσαγμένου τώρα". Από την άλλη πλευρά, είναι δύσκολο να πει κανείς ότι οι σταθερές, οι δομές και η δυναμική της εξέλιξης αυτών των περασμένων κοινωνικών φαινομένων, εξακολουθούν να επιβιώνουν αυτούσιες και αναλλοίωτες στη νεώτερη εποχή. Πως πρέπει να αντι-δράσει η καταραμένη κινηματογραφόπολη;

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ 6 -12 Σεπτέμβρη 1993
Επιμέλεια: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 5 - 14 Νοέμβρη 1993
Επιμέλεια: ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ - ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΠΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑ

Το Σεπτέμβρη η Δράμα ζούσε στους ρυθμούς της κινηματογραφικής ζωής. Από τις 6 έως τις 12 Σεπτεμβρίου το Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους έγινε για έβδομη φορά στη Δράμα. Πιστεύουμε ότι το Φεστιβάλ αυτό είναι ο τόπος συνάντησης των νέων σκηνοθετών, αλλά ακόμη περισσότερο είναι ο τόπος γέννησης καινούργιων ιδεών μέσα από τις συζητήσεις, τα αφιερώματα, τις επαφές με τους κινηματογραφιστές του εξωτερικού.

Η Δράμα εδώ και επτά χρόνια παίζει το πιο σοβαρό ρόλο στον κινηματογραφικό κόσμο. Από τότε που μαζεύτηκαν οι πρώτοι μικρομηκάδες και έφτιαξαν αυτό το Φεστιβάλ με ηρωικές πράξεις τότε, μέχρι σήμερα που το Φεστιβάλ έχει μεγαλώσει και αρχίζει να βρίσκει το δρόμο του πέρασε η πλειοψηφία των ελλήνων σκηνοθετών, από την κινηματογραφούπολη, έστω για λίγες μέρες, της Δράμας. Γιατί όμως ταινίες μικρού μήκους; Πρώτα-πρώτα γιατί είναι πιο φτηνή η παραγωγή τους. Όλοι ξέρουμε ότι στην Ελλάδα αυτά τα πράγματα γίνονται πρόχειρα και κατά συνέπεια θα έχουμε και μίζερα αποτελέσματα. Οι μικρομηκάδες δεν βοηθούνται σχεδόν από κανένα με αποτέλεσμα η ταινία που μερικές φορές δεν βλέπεται να μην είναι απόρροια της ικανότητάς τους, αλλά της αδιαφορίας της Πολιτείας.

" Το Φεστιβάλ της Δράμας αποτελεί πλέον θεσμό για τα κινηματογραφικά πράγματα της χώρας μας. Η φήμη του έχει ξεπεράσει τα σύνορα της Ελλάδας και το γεγονό αυτό ανοίγει νέους ορίζοντες που η Οργανωτική Επιτροπή, σε συνεργασία με την Πολιτεία και όλους αυτούς του ανθρώπους που το αγαπούν πρέπει να διερευνήσει", τόνισε ο Δήμαρχος Δράμας Μαργαρότης Τζίμας στον σύντομο χαιρετισμό του. Και συνέχεισε, "θα ήθελα να τονίσω το ενδιαφέρον της Πολιτείας και ιδιαίτερα της Υπουργού Πολιτισμού Ντόρας Μπακογιάννη που χρηματοδότησε και φέτος το Φεστιβάλ, ενώ μοιράζεται μαζί μας τη φιλοδοξία για την ανάδειξη της πόλης μας σε κινηματογραφούπολη με την ένταξη του σχετικού προγράμματος στο πακέτο Ντελόρ ΙΙ".

Ομως η Υπουργός Πολιτισμού της προηγούμενης κυβέρνησης δεν καταδέχτηκε να έρθει στο Φεστιβάλ. Και δεν ήταν μόνο αυτό. Στην αρχή, πριν την έναρξη του Φεστιβάλ είχε ακουστεί κάτι για μεταφορά του στην Αθήνα και μετά ήρθε η περικοπή της χρηματοδότησης με αποτέλεσμα να μην μπορεί η Οργανωτική Επιρτοπή να προσκαλέσει όσους όφειλε να προσκαλέσει. Παρόλα αυτά η κ. Μπακογιάννη δήλωσε για το φεστιβάλ: "Όλο και περισσότερο πληθαίνουν οι κινηματογραφικές προτάσεις, που συγκροτούν πειστικό φιλμικό λόγο και συνδυάζουν την επίκαιρη προβληματική του εκφραστικού αυτού μέσου με μια αισθητική ανανεωμένη, που ξέρει να αναζητά, να δημιουργεί αλλά και να αυτοαμφισβητείται. Και είναι ιδιαιτέρως ευχάριστο, όταν οι προτάσεις αυτές προέρχονται από νέους κινηματογραφιστές, αποφασισμένους, παρά τις δυσκολίες της εγχώριας αγορά, να εγκαταλείψουν τα όποια κλισέ μας κληροδότησε το παρελθόν ή τις εύκολες λύσεις που καθημερινά προπαγανδίζει η τηλεοπτική βιομηχανία, προκειμένου να δώσουν με τις δημιουργίες τους μια ικανή θέση της Ελλάδας στα ευρωπαϊκά forum με τη μικρού μήκους ταινία". Και συμπληρώνει η κ. Μπακογιάννη, "ο κινηματογράφος ήταν και οφείλει να παραμείνει, ως εκφραστικό μέσο, πολυτελές στη λιτότητά του και προσωπικό, παρά την επικοινωνιακή του δύναμη. Γι' αυτό ακριβώς το Υπουργείο Πολιτισμού πιστεύει στην υπόθεση του ελληνικού κινηματογράφου και μάλιστα ως σημείο αιχμής μιας φιλόδοξης πολιτιστικής πολιτικής. Πιστεύει στο μέλλον του γιατί πιστεύει στο παρόν του. Το 7ο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας και οι νέοι κινηματογραφιστές - "μικρομηκάδες"- που το πλαισιώνουν, σκιαγραφούν έμπρακτα αυτό ακριβώς το παρόν της ελληνικής κινηματογραφίας αλλά και το μέλλον που προσδοκούμε".

Ευτυχώς-ή ατυχώς- το Φεστιβάλ συνέπεσε με την προεκλογική περίοδο, πράγμα που σημαίνει ότι, ίσως για πρώτη φορά, οι πολιτικοί άφησαν ανενόχλητους τους μικρομηκάδες να κάνουν τη δουλειά τους. Χωρίς πολιτικές φανφάρες και μεγαλοστομίες το φεστιβάλ κύλησε μια χαρά. Η γιορτή του κινηματογράφου ήταν πράγματι γιορτή. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του φεστιβάλ Αλέξης Δερμεντζόγλου, κριτικός κινηματογράφου, θεωρεί σταθμούς της φετεινής διοργάνωσης "την παρουσίαση όλων των ελληνικών ταινιών μικρού μήκους, δίχως πρόκριση από καμιά επιτροπή, κάτι που δεν είναι απλά δίκαιο αλλά συναντά ιδίως τις ρίζες, τις επαγγελίες και τις καινοτομίες του θεσμού, όταν αυτός ξεκίνησε το 1978. Την ιδιαίτερα υπερτροφική οικονομική συμμετοχή του Δήμου, κάτι που αποδεικνύει την παγιωμένη διάθεσή του να προστατεύσει το φεστιβάλ από τυχόν συρρίκνωση της ακτινοβολίας του. Την συνέχιση και επέκταση και άλλων πολιτιστικών εκδηλώσεων που σταθερά μετατρέπουν-την εβδομάδα του φεστιβάλ- την πόλη σ' ένα χώρο υψηλής ψυχαγωγίας ποικίλων επιλογών και νέων ευκαιριών. Την υπερτροφία και την υψηλή ποιοτική αναβάθμιση της εφημερίδας του Φεστιβάλ που πέρα από τα άλλα δίνει την ευκαιρία στους δημιουργούς να έχουν έναν χώρο όπου το έργο και οι επιδιώξεις τους θα φωτίζονται εκτεταμένα".

Από την Οργανωτική Επιτροπή δεν έχουμε κανένα παράπονο. Θα πρέπει να σημειώσουμε ωστόσο τις τεχνικές ατέλειες που παρατηρήθηκαν αυτή τη φορά, πράγμα που ήταν φυσικό αφού μια κινηματογραφική μηχανή προβολής υπήρχε μόνο για να προβληθούν όλες οι ταινίες μικρού μήκους, σχεδόν χωρίς σταματημό. Θα πρέπει λοιπόν την επόμενη φορά να προβλεφθεί η αγορά μιας, τουλάχιστον, ακόμη μηχανής προβολής για να μην υπάρχουν αυτά τα προβλήματα. Ο τεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Καννών και σύμβουλος για τεχνικά θέματα του Υπουργείου Πολιτισμού της Γαλλίας, μας είπε ότι και στις Κάννες υπάρχουν τα ίδια μηχανήματα, με την διαφορά όμως ότι έχουν τέσσερις μηχανές έτσι ώστε αν παρατηρηθεί μια βλάβη δεν γίνεται αντιληπτή.

Οι ταινίες που προβλήθηκαν ήταν οι περισσότερες σπουδαστικές. Λίγες ήταν ιδιωτικές παραγωγές ή συμπαραγωγές με κάποιους οργανισμούς. Υπήρχε λοιπόν το πρόβλημα, το πως δηλαδή θα ανταγωνισθούν οι σπουδαστικές ταινίες τις ιδιωτικές ή μη παραγωγές. Αλλά το άλλο μεγάλο πρόβλημα ήταν ότι το βραβείο που έπρεπε να δωθεί σε κάποια, και σπουδαστική, ταινία θα ισοδυναμούσε, όσον αφορά τις σπουδαστικές, με κρίση των δασκάλων στις κινηματογραφικές σχολές. Η κριτική επιτροπή αρνήθηκε να πέσει σ' αυτή την παγίδα μη δίνοντας σ' αυτές τις ταινίες βραβείο. Αυτό που εμείς πιστοποιήσαμε ήταν ότι οι σπουδαστικές ταινίες ήταν κατά πολύ κατώτερες από τις υπόλοιπες, στη μεγάλη τους πλειοψηφία, όχι μόνο από τεχνικής απόψεως αλλά και από αισθητικής και σεναρίου. Είδαμε αρκετές φορές ταινίες να τελειώνουν στη "μέση" τους, αφήνοντας την ιστορία ατέλειωτη. Αλλες πάλι φορές η ιστορία ήταν σχεδόν ανύπαρκτη και το παίξιμο των ηθοποιών, ούτε αυτό, μπορούσε να σώσει τα προσχήματα.

Από τις ταινίες μικρού μήκους θα ξεχωρίσουμε τις Ο ΝΟΜΟΣ ΤΟΥ ΜΕΡΦΥ του Δημοσθένη Δημάδη, ΤΟ ΕΝΑ ΒΛΕΦΑΡΟ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΑΛΛΟ του Πολύκαρπου Ζαλώνη, Ο ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΑΙ Η ΤΑΣΙΑ ΠΑΝΤΡΕΥΟΝΤΑΙ του Αλέξη Καρδαρά, Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ του Βασίλη Λουλέ, Ο ΣΚΥΛΟΣ του Γιάννη Ξανθόπουλου, ΚΡΥΜΜΕΝΟΙ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΦΟΒΟ του Οδυσσέα Ρούσκα, ΤΑ ΣΚΥΛΙΑ ΓΛΥΦΟΥΝ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ του Νίκου Τριανταφυλλίδη, ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΤΟΥ ΠΑΤΕΡΑ ΜΟΥ του Φίλιππου Τσίτου, ΟΙΝΟΣ ΕΥΦΡΑΙΝΕΙ ΚΑΡΔΙΑΝ του Νίκου Φαρούπου και την THE LONG WINTER του Κώστα Φούντα. Από τις σπουδαστικές ταινίες θα ξεχωρίσουμε τις ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ του

Ακη Γεωργίου, Η ΕΥΤΥΧΙΑ ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΗ του Ηλία Γιαννακάκη, ΗΜΕΡΑ ΔΟΥΛΕΙΑΣ του Ιωσήφ Νανάκη και την ΦΡΑΟΥΛΕΣ του Λευτέρη Χαρίτου. Από τα ελληνικά ντοκιμαντέρ θα ξεχωρίσουμε τα Η ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙΑ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ του Γιώργου Κουρμουζά και ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ... των Θάνου Λαμπρόπουλου και Στέλιου Χαραλαμπόπουλου.

Η κριτική επιτροπή λειτούργησε κατά κανόνα καλά. Όμως δεν δόθηκαν δύο βραβεία. Δεν δόθηκε το βραβείο τηλεοπτικής ταινίας επειδή αρνήθηκαν να ξεχωρίσουν το τηλεοπτικό από το κινηματογραφικό προϊόν. Και πολύ σωστά αφού η παραγωγή ενός κινηματογραφικού έργου βραβεύεται και όχι η εκτέλεσή της, αν δηλαδή παιχτεί στις αίθουσες ή αν μεταδοθεί από τους τηλεοπτικούς δέκτες.

Όμως δεν δόθηκε επίσης το βραβείο ντοκιμαντέρ με την δικαιολογία ότι κανένα από τα ντοκιμαντέρ δεν πληρούσε τις αισθητικές απαιτήσεις της επιτροπής. Κατ' αρχήν δεν μας διευκρινίστηκε ποιες είναι αυτές οι αισθητικές απαιτήσεις της επιτροπής. Αλλά από την άλλη όλο το κοινό, όπως και εμείς, πιστοποιήσαμε ότι ένα από αυτά τα ντοκιμαντέρ ήταν τεχνικά άρτιο, αν και δεν μπόρεσε να ξεφύγει από την κλασσική φόρμα των ντοκιμαντέρ, ενώ το ντοκιμαντέρ ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ... των Θάνου Λαμπρόπουλου και Στέλιου Χαραλαμπόπουλου πληρούσε όλες τις προδιαγραφές του καλού ντοκιμαντέρ (σωστή χρήση της πλοκής, καλό τεχνικό επίπεδο, κοινωνικό προβληματισμό που τον έφτανε κάπου δίνοντας ένα τέλος) παρόλο που καταπιάστηκε με ένα δύσκολο θέμα (της διχοτόμησης της Κύπρου) λόγω της επικαιρότητάς του και της άμεσης συναισθηματικής φόρτισης που δίνει. Το ντοκιμαντέρ αυτό πήρε 5 διάφορα βραβεία! Το χειρότερο όμως είναι ότι δόθηκε το χρηματικό έπαθλο και η ανάθεση της παραγωγής στις ταινίες μυθοπλασίας αντί να μείνει για του χρόνου και να δοθεί στο ντοκιμαντέρ που τυχόν θα βραβευθεί την επόμενη χρονιά.

Εκτός από το διαγωνιστικό τμήμα υπήρχαν και τα αφιερώματα. Οι βραβευμένες ταινίες του φεστιβάλ του Clermont Ferrand,της Γαλλίας, ξεχωρίσαμε ΤΗΝ ΛΑΜΠΑ της Ζοέλ Μπουβιέ, το ΦΙΛΜ ΚΟΝΣΕΡΒΑ του Ζ. Ράντεβ και τις ΜΕΡΕΣ ΑΝΑΜΟΝΗΣ του Στέβεν Οκαζάκι. Το αφιέρωμα στην Κινηματογραφική Ακαδημία του Κιέβου που ιδρύθηκε το 1961 και εδρεύει στη Μονή της Λαύρας, την κοιτίδα του πολιτισμού τριών εθνοτήτων: Ρώσων, Ουκρανών και Λευκορώσων. Στην παρουσίαση επιλεγμένων ταινιών από την Αλγερία θα ξεχωρίσουμε την ΑΚΤΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΑΛΜΠΕΡΤ ΚΑΜΥ των Ανρί Κουλέβ και Βόπο Τογιάνι και το ΦΑΤΙΜΑ ΕΛ ΑΜΑΡΙΑ των Νάντια Σεραμπί και Μαλέκ Λαγκουνέ. Το αφιέρωμα στην μεξικάνικη κινηματογραφία που από το 1960 και 1970 με την ίδρυση του πανεπιστημιακού κινηματογραφικού κέντρου σπουδών CUEC και της κρατικής σχολή κινηματογράφου CCC παράγει αξιόλογες ταινίες που τελευταία διακρίνονται στο εξωτερικό (Μόντρεαλ, Βενετία, Τόκυο, Κάννες). Το αφιέρωμα στο ρώσικο κινούμενο σχέδιο απ' όπου ξεχωρίσαμε τις ταινίες AYTISM του Σεργκέι Αϊνουντίλοφ, το LIVING BLUES της Ι. Σολόντοβα και το SNICHI του Α. Καράεφ. Οι σερβικές ταινίες μικρού μήκους έκαναν αίσθηση με την δύναμη της αφήγησής του ειδικά τα ντοκιμαντέρ Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΔΑΣΟΥΣ του Πέτερ Λάλοβιτς που μας έδειξε την δύναμη της εικόνας, όπου τα λόγια ήταν περιττά, η εικόνα μιλούσε από μόνη της, ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΟΛΕΜΙΣΤΩΝ του Μπράνκο Μιλόσεβιτς που μας αφηγήθηκε τη συγκλονιστική ιστορία των ακρωτηριασμένων πολεμιστών, αλλά και οι ταινίες μυθοπλασίας όπως ο ΝΤΓΙΟΥΡΙΚΑ Ο ΧΩΡΙΚΟΣ του Βλάτκο Γκίλιτς εμπνευσμένη από ένα πραγματικό γεγονός της κατοχής των Γερμανών κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Τέλος ο Δημήτρης Μαυρίκιος προλόγισε την ταινία του POLEMONTA (1975) που αναφέρεται στον ελληνισμό της Κάτω Ιταλίας. Ο Μαυρίκιος σήμερα αποδοκιμάζει την ταινία του επειδή, όπως είπε ο ίδιος, περιέχει στοιχεία που είχαν επιβληθεί από κάποιο κομματικό μηχανισμό τότε, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποδοκιμάζει έτσι την αριστερή ιδεολογία και την εντρύφηση σ' αυτό το θέμα.

Με δύο λόγια το 7ο φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους πέτυχε τον σκοπό του. Η συνάντηση των κινηματογραφιστών από σχεδόν όλο τον κόσμο προβλημάτισε και πιστεύουμε ότι θα είναι αφορμή για τους Ελληνες κινηματογραφιστές να ανεβάσουν το ποιοτικό επίπεδο των ταινιών τους. Η Οργανωτική επιτροπή πέτυχε να διοργανώσει ένα καλό φεστιβάλ και να αφήσει άριστες εντυπώσεις στο κοινό της Δράμας και στους καλεσμένους. Η κριτική επιτροπή σε μεγάλο βαθμό πέτυχε τον στόχο της να βραβεύσει δηλαδή τις καλύτερες ταινίες.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

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 έβδομης 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 30η Ιουνίου 1994.

ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ ΜΕ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ο Γιάννης Φραγκούλης συνομιλεί με την Michelle Driguez

Συναντήσαμε την Michelle Driguez, εκπρόσωπο του Μεσογειακού φεστιβάλ του Μονπελιέ στο Φεστιβάλ της Δράμας και συζητήσαμε για το Φεστιβάλ του Μονπελιέ, άγνωστο σε μας μέχρι τώρα. "Το Φεστιβάλ του Μονπελιέ" μας είπε," είναι ένα εξειδικευμένο Φεστιβάλ και δέχεται ταινίες που προέρχονται από τις Μεσογειακές χώρες, ταινίες μεγάλου και μικρού μήκους. Οι ταινίες μικρού μήκους αποκτούν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί υπόκεινται σ' ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο παραγωγής. Από τις ταινίες μικρού μήκους προήλθαν πολλοί σκηνοθέτες που έκαναν επιτυχίες στις ταινίες μεγάλου μήκους"." Το φεστιβάλ της Δράμας", μας είπε ότι το βλέπει "πιο μεγάλο απ' ότι τις προηγούμενες φορές, με πιο πολλές ταινίες και μ' ένα αξιόλογο κατάλογο". Επίσης μας ζήτησε να την ενημερώσουμε αν ξέρουμε για κάποια ταινία αξιόλογη που θα μπορούσε να δεχτεί το φεστιβάλ του Μονπελιέ.

α.Κ :Μιλήστε μας για το Μεσογειακό Φεστιβάλ του Μονπελιέ.

M.D:Το Φεστιβάλ του Μονπελιέ διοργανώνεται εδώ και 15 χρόνια. Η αρχή έγινε με το Cine-Club του Ζαν Βιγκό, από μια ομάδα κινηματογραφόφιλων, που είναι το πιο παλιό Cine-Club του Μονπελιέ και όλης της γύρω περιοχής. Και εγώ συμμετείχα σ' αυτό το Club.Είμαστε όλοι παθιασμένοι, όλοι μεσογειακοί τύποι, όλοι παθιασμένοι με τη Μεσόγειο, και καταγόμαστε από τον Νότο της Γαλλίας. Αλλά όλοι είμαστε ερωτευμένοι με τον κινηματογράφο, ανάμεσα στα άλλα με τον ιταλικό κινηματογράφο. Πιστοποιήσαμε ότι ο ιταλικός κινηματογράφος, αυτό που λέμε εμείς ιταλικές κωμωδίες, δεν προβαλόταν όπως θα έπρεπε, οι ταινίες δεν διανέμονταν σωστά, μπορούσε κανείς να δει ιταλικές ταινίες κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού σε ορισμένες αίθουσες. Αποφασίσαμε λοιπόν να οργανώσουμε μια εβδομάδα ιταλικού κινηματογράφου, δουλεύοντας εθελοντικά. Πιστεύαμε ότι έτσι δίναμε μια ακόμη δυνατότητα στον ιταλικό κινηματογράφο, είχαμε μια καλή επαφή με ένα αιθουσάρχη, προβάλλαμε ένα ιταλικό φιλμ κάθε μέρα κατά τη διάρκεια ενός πενθήμερου, φωτοτυπήσαμε ένα μικρό πρόγραμμα, έτσι αρχίσαμε.

α.Κ: Πως αναπτύχθηκε το Μεσογειακό Φεστιβάλ του Μονπελιέ κατόπιν και ποιος είναι ο χαρακτήρας του;

M.D:Κατόπιν το πρόγραμμα με τις ιταλικές ταινίες μεγάλωσε, και σκεφτήκαμε ότι θα ήταν καλό να δουλέψουμε και προς την κατεύθυνση να φέρνουμε εκτός από ιταλικά φιλμ και ταινίες άλλων μεσογειακών χωρών. Μετά από δύο-τρία χρόνια προσκαλέσαμε τον Σάιν, τον αιγύπτιο σκηνοθέτη και μετά από αυτό το Φεστιβάλ μεγάλωσε, μεγάλωσε το πρόγραμμά του, έγιναν πιο συχνές οι διοργανώσεις του και τα υλικά του μέσα αυξήθηκαν. Επρεπε να μισθώσουμε ένα, μετά δύο πρόσωπα, κατόπιν τρία, και τώρα είμαστε ένα μεγάλο Φεστιβάλ μ' ένα πρόγραμμα που διαρκεί δέκα μέρες, οι προβολές γίνονται σε δύο ή τρεις αίθουσες της πόλης από τις δέκα το πρωί έως το βράδυ χωρίς διακοπή και παρουσιάζουμε εκατόν είκοσι-εκατό τριάντα φιλμ. Ο σκοπός μας είναι να προβάλλουμε τον μεσογειακό κινηματογράφο.

α.Κ: Υπάρχουν κάποια αφιερώματα του Φεστιβάλ του Μονπελιέ σε κάποια κινηματογραφική σχολή;

M.D:Υπάρχουν διάφοροι τομείς. Υπάρχουν τα αφιερώματα στον παλιό κινηματογράφο. Αυτή τη χρονιά θα έχουμε ένα αφιέρωμα στον νεορεαλισμό, πριν από δύο χρόνια είχαμε ένα αφιέρωμα στους μαρξιστές κινηματογραφιστές, πέρσι για τους ιδεαλιστές. Αυτή τη χρονιά θα έχουμε τους άγνωστους νεορεαλιστές κινηματογραφιστές. Υπάρχουν επίσης και αφιερώματα σε κινηματογραφιστές και σε κινηματογραφίες, στα μεγάλα σχέδια των κινηματογραφιών που πρέπει να ανακαλύψουμε, υπάρχει επίσης και ένας τομέας στον βουβό κινηματογράφο των μεσογειακών χωρών και ο διαγωνισμός των ταινιών μικρού και μεγάλου μήκους των μεσογειακών χωρών με τις πρόσφατες παραγωγές και ένας τομέας όπου προβάλλονται ταινίες από άλλες χώρες στο πληροφοριακό τμήμα.

α.Κ: Το Φεστιβάλ του Μονπελιέ δεν είναι εξειδικευμένο μόνο στις ταινίες μικρού μήκους.

M.D: Ναι, στη Γαλλία και στην Ευρώπη υπάρχουν πάρα πολλά Φεστιβάλ. Εδώ π.χ. στη Δράμα έρχονται οι κινηματογραφιστές που έχουν παράγει ταινίες μικρού μήκους μόνο. Το Κλερμόν Φερράντ είναι το Φεστιβάλ της Ευρώπης το κατ' εξοχήν για τις ταινίες μικρού μήκους. Στο Μονπελιέ έχουμε για προτεραιότητα τις ταινίες μεγάλου μήκους, αλλά παρουσιάζουμε και ται-

νίες μεγάλου και μικρού μήκους συγχρόνως. Δηλαδή στον ίδιο χώρο, σε μεγάλες και καλές αίθουσες, με σύγχρονα μέσα προβολής, για τα φιλμ που διαγωνίζονται έχουμε σύστημα υποτιτλισμού ηλεκτρονικό. Οι ταινίες μικρού μήκους παρουσιάζονται με τις ίδιες συνθήκες, στις ίδιες αίθουσες, συγχρόνως με τις μεγάλου μήκους, κρίνονται από την ίδια κριτική επιτροπή και παρουσιάζονται στον ίδιο κατάλογο. Το σημαντικό είναι ότι οι σκηνοθέτες των ταινιών μικρού μήκους συναντούν αυτούς του μεγάλου μήκους και το κοινό που έρχεται για τις ταινίες μεγάλου μήκους έρχεται επίσης και για τις μικρού μήκους. Τώρα θα έχουμε μια αίθουσα 500 θέσεων μόνο για τις ταινίες μικρού μήκους.

α.Κ: Τι ενδιαφέρον βρίσκεται στις ταινίες μικρού μήκους, σε προσωπικό επίπεδο;

M.D: Κατ' αρχή είναι μια χρονική διάρκεια ιδιαίτερη, είναι λοιπόν ένας τρόπος έκφρασης ειδικός, προσπαθείς να πετύχεις κάτι σε δέκα λεπτά και να έχεις τα ίδια αποτελέσματα με μια ταινία μιας ώρας και μισής. Υπάρχει λοιπόν μια πρωτοτυπία στις ταινίες μικρού μήκους γιατί είναι η διάρκεια που σε αναγκάζει να διηγηθείς έτσι μια ιστορία. πολύ συχνά περνάς από τις ταινίες μικρού μήκους πριν να κάνεις ταινίες μεγάλου μήκους, λοιπόν σε σκηνοθέτες ταινιών μικρού μήκους μπορείς να βρεις μέλλοντες σκηνοθέτες μεγάλου μήκους.

α.Κ: Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι σκηνοθέτες των ταινιών μικρού μήκους θα είναι οι auteurs του αύριο;

M.D: Ναι, υπάρχουν κάποιες χαρακτηριστικές περιπτώσεις στη Γαλλία. Σκηνοθέτες που έκαναν στην αρχή ταινίες μικρού μήκους, ο Φουτέζ παραδείγματος χάριν έκανε ταινίες μικρού μήκους που βραβεύονταν σ' όλα τα Φεστιβάλ. Αργότερα πέρασαν στις μεγάλου μήκους ταινίες, όπως η ομάδα που έκανε την ταινία DELICATESSEN, ο Καρό και ο Ζενέ, ταινία που έκανε αίσθηση σ' όλες τις αίθουσες. Υπάρχουν πολλές τέτοιες περιπτώσεις.

α.Κ: Οι κινηματογραφίες των μεσογειακών χωρών ευνοούν την παραγωγή ταινιών μικρού μήκους;

M.D: Οταν δουλεύεις πάνω στον μεσογειακό κινηματογράφο, ξέρεις ότι υπάρχουν κινηματογραφίες που δεν μπορείς όμως να τις αξιολογήσεις. Στη Συρία π.χ υπάρχουν από καιρού προς καιρό ταινίες συριακές, αλλά δεν υπάρχει συριακή κινηματογραφία: μόλις τώρα πάει να φτιαχτεί. Πολλές μεσογειακές χώρες έχουν οικονομικά και πολιτικά προβλήματα και είναι πολύ δύσκολο να κάνεις κινηματογράφο σ' αυτές τις χώρες, τότε πολύ συχνά κάνεις ταινίες μικρού μήκους, γιατί δεν μπορείς να κάνεις μεγάλου μήκους, από οικονομικής απόψεως είναι πιο εύκολο.

α.Κ: Πως είδατε το Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους της Δράμας, από οργανωτικής , και από αισθητικής πλευράς;

M.D: Ερχομαι εδώ και δύο χρόνια στη Δράμα. Αυτή τη χρονιά νομίζω ότι το Φεστιβάλ μεγάλωσε, υπάρχουν περισσότερα φιλμ που προβλήθηκαν, υπάρχει ένας πιο καλαίσθητος κατάλογος, καλύτερης ποιότητας. Υπάρχει αρκετό κοινό που παρακολουθεί τις ταινίες, αλλά αυτό που είναι λυπηρό είναι ότι το ελληνικό κοινό παρακολουθεί μόνο τις ελληνικές ταινίες και δεν έρχονται να δουν τα φιλμ των άλλων χωρών. Είναι κρίμα. Νομίζω ότι δεν έχουν λίγη περιέργεια. Στις μεξικάνικες ταινίες όλη η αίθουσα ήταν κενή. Είναι κρίμα. Εγώ ήρθα εδώ γιατί θέλω να έχω μια ιδέα για το σύνολο της παραγωγής των ταινιών μικρού μήκους της Ελλάδας.

α.Κ: Διαλέξατε ελληνικές ταινίες μικρού μήκους για να παρουσιαστούν στο Φεστιβάλ του Μονπελιέ;

M.D: Βεβαίως.

α.Κ: Με ποια κριτήρια κάνατε αυτή την εκλογή;

M.D: Για μας στο Μονπελιέ υπάρχουν δύο κριτήρια: η ποιότητα των ταινιών και πρέπει να υπάρχει κάτι σχετικό με την Μεσόγειο. Είναι τα δύο ουσιαστικά κριτήρια.

α.Κ: Είπατε η ποιότητα των ταινιών. Εννοείτε το σενάριο, την αισθητική, ή την φωτογραφία;

M.D: Είναι όλα αυτά. Όλα τα στοιχεία που κάνουν ένα καλό φιλμ. Βεβαίως η ποιότητα του σεναρίου.

α.Κ: Στο Μονπελιέ παρουσιάζονται ταινίες απ' όλες τις χώρες της Μεσογείου και ακόμη αυτές που δεν μπορούν να μπουν στο εμπορικό κύκλωμα;

M.D: Απ' όλες τις χώρες του Μεσογείου. Προσπαθούμε προφανώς να δείξουμε ταινίες που δεν έχουν την τύχη να μπουν στο εμπορικό κύκλωμα. Αυτό είναι ένα κεντρικό σημείο, να δείξουμε και αυτές τις ταινίες στο κοινό. Δεχόμαστε και προβάλλουμε ταινίες από την Αίγυπτο, την Γιουγκοσλαβία, την Συρία, από την Ισπανία και από την Ιταλία, προσπαθούμε λοιπόν να δείξουμε το σύνολο της παραγωγής.

α.Κ: Στο Μονπελιέ υπάρχει μια αγορά ταινιών;

M.D: Δεν υπάρχει μια αγορά ταινιών, αλλά διοργανώνουμε επαγγελματικές διημερίδες και εκεί οι επαγγελματίες ανακαλύπτουν με το κοινό ταινίες που δεν θα είχαν ποτέ την ευκαιρία να δουν και που είναι πολύ ενδιαφέρουσες. Ο Τύπος επίσης ανακαλύπτει αυτές τις ταινίες και έτσι υπάρχει μια πιο πλατιά μετάδοση τους. Κατά τη διάρκεια των επαγγελματικών διημερίδων οργανώνουμε μια επιχορήγηση για τις ταινίες που βρίσκονται στο στάδιο της προετοιμασίας. Δηλαδή παίρνουμε σχέδια παραγωγής που είναι πολύ προχωρημένα και που είναι έτοιμα να πραγματοποιηθούν, υπάρχει μια επιτροπή που κρίνει τα σχέδια που υποβάλλονται και το πρόγραμμα αυτό χρηματοδοτείται από το Κοινοτικό ταμείο.

α.Κ: Στο Φεστιβάλ του Μονπελιέ προβάλλονται και συναγωνίζονται και ντοκιμαντέρ;

M.D: Οχι στο Μονπελιέ δεν υπάρχει παρά φιλμ μυθοπλασίας. Οπως σου είπα στη Γαλλία υπάρχουν πάρα πολλά Φεστιβάλ. Στη Μασσαλία υπάρχει ένα πολύ καλό Φεστιβάλ που είναι εξειδικευμένο για τα ντοκιμαντέρ. Εμείς από την αρχή δεν έχουμε παρά ταινίες μυθοπλασίας.

α.Κ: Γνωρίζετε ότι υπάρχει και στην Ελλάδα ένα Φεστιβάλ που είναι εξειδικευμένο στις μεσογειακές ταινίες και που διεξήχθη για πρώτη φορά πέρυσι στη Λάρισα. Έχετε επαφές με αυτό το Φεστιβάλ;

M.D: Το γνωρίζουμε γιατί λάβαμε τις μπροσούρες του. Είναι εδώ. Θα συναντηθούμε. Αν θέλεις όταν κάνεις αυτή τη δουλειά, να διοργανώνεις Φεστιβάλ δεν έχεις ανταγωνιστικές σχέσεις με άλλους που κάνουν την ίδια δουλειά. Αντίθετα υπάρχει ένα δίκτυο όπου όλοι έχουμε σχέσεις λίγο-πολύ στενές με ανθρώπους που γνωρίζουν σκηνοθέτες σε άλλες χώρες. Δουλεύουμε έτσι. Εχουμε φίλους σε όλες τις μεσογειακές χώρες, σε ταινιοθήκες, είναι αυτοί που μας λένε "πρέπει να δείτε αυτό ή εκείνο" κ.λ.π. Ενημερωνόμαστε έτσι για τις παραγωγές της κάθε χώρας.

Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:

Βιβλιοπωλεία: Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Παπασωτηρίου, Σολάρις, Λογοθέτης, Αιγόκερως, στην Αθήνα και Παρατηρητής, Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.

Περίπτερα: Νομικής, Φυσικής-Χημείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάνιγγος, πλ. Ομονοίας.

Κινηματογράφοι: Αλφαβίλ, Άστυ, Δαναός, Σινέ Παράδεισος και στη Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.

Δισκοπωλεία: Trust, Metropolis.

Ο νόμος του Μέρφυ

Ενας disk-jokey σ' ένα ραδιοφωνικό σταθμό "κρατάει" μια νυχτερινή εκπομπή. Νύχτα είναι και του επιτρέπει να αμπελοφιλοσοφεί λίγο. Παράλληλα κάνει και κάποιες παρουσιάσεις βιβλίων που του στέλνουν. Αυτή τη νύχτα θα παρουσιάσει ένα βιβλίο που λέγεται "Ο νόμος του Μέρφυ", ένα βιβλίο που τον ταρακουνεί, χωρίς να θέλει ο ίδιος να το δείξει. Θα διαβάσει ένα απόσπασμα και μετά με μια νωχελική κίνηση θα το πετάξει στο καλάθι των σκουπιδιών. Όμως η απαισιοδοξία που το βιβλίο μεταδίδει, θα φωλιάσει μέσα του και αφού βάλει ένα δίσκο να παίζει θα πάει στο σπίτι του και μετά θα αυτοκτονήσει.

Αυτή είναι με λίγα λόγια η υπόθεση της ταινίας μικρού μήκους του Δημοσθένη Δημάδη, μια ταινία που έστεκε στα πόδια της. Είχε αρχή, μέση και τέλος με αυτή τη σειρά, δεν κούραζε. Αυτά τα κύρια χαρακτηριστικά για ένα πρωτοεμφανιζόμενο σκηνοθέτη είναι κάτι παραπάνω από πολλά. Ο Δημάδης σπούδασε στο Ε.Μ.Π. και στη Σχολή Σταυράκου πριν να πάει να σπουδάσει κινηματογράφο στο Columbia College.Στην ταινία του δίνει με ξεκάθαρες γραμμές την ψυχολογία του αλλοτριωμένου, από το άγχος της πόλης, ατόμου, θέμα που θα το δούμε σε πολλές ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους από εδώ και στο εξής. Το βιβλίο για τον Δημάδη ανταποκρίνεται στην πραγματική κατάσταση, και αυτό φαίνεται από το αποτέλεσμα. Ο πρώτος που το αποδεικνύει είναι ο ίδιος ο Disk- jokey, το θύμα και ο θύτης.

Έχει όμως το δικαίωμα να προβεί σε αυτή την ενέργεια; Είναι ηθικό, από θρησκευτικής, αλλά πολύ περισσότερο από μαρξιστικής-κοινωνιολογικής πλευράς; Πρέπει να αντιδράσει έτσι ή να προσπαθήσει ν' αλλάξει τον κόσμο; Ο Δημάδης μας λέει ξεκάθαρα ότι αυτή η ενέργειά του ήταν η κατάληληη αντίδραση στο αλαλούμ της κοινωνίας και στην ασυνεννοησία της. Δεν μπορούμε παρά να το δεχτούμε, φέρνοντας στο νου μια άλλη αυτοκτονία ενός θεωρητικού του μαρξισμού, κοινωνιολόγου και οικονομολόγου, στη δεκαετία του 70 στη Γαλλία. Ο Δημάδης με αυτή την ταινία του έβαλε τις προδιαγραφές για μια καλή καριέρα, που περνάει από το δρόμο της ανανέωσης του ελληνικού κινηματογράφου.

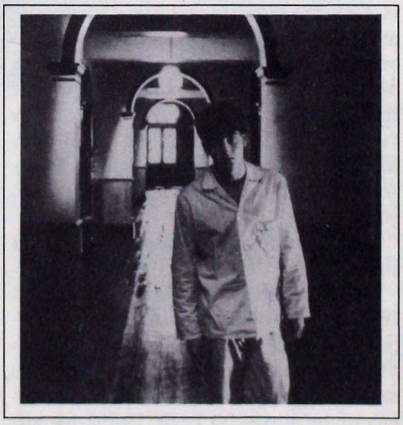
Σκηνοθεσία : Δημοσθένης Δημάδης
Σενάριο: Δημοσθένης Δημάδης
Παραγωγή: Δημοσθένης Δημάδης
Φωτογραφία:Βαγγέλης Κατριτζιδάκης
Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου
Ηχος: Δημήτρης Αθανασόπουλος
Πρωταγωνιστούν:Γιώργος Νινιός, Γιάννης Αναστασάκης, Μαρία Κεχαγιόγλου, Κυριάκος Βελισσάρης
Διάρκεια:15 λεπτά/16mm/έγχρωμο

The long winter

Αυτή είναι η δεύτερη από τις πιο σημαντικές ταινίες που παρουσιάστηκαν στο Φεστιβάλ της Δράμας. Ο Κώστας Φούντας (δεν ξέρουμε αν έχει σχέση με τον γνωστό ηθοποιό) έκανε μια αξιόλογη ταινία που πιθανότατα είναι η πτυχιακή του στο National Film and Television School, στην Αγγλία, όπου πήγε να σπουδάσει όταν τέλειωσε τις σπουδές του στη Σχολή Σταυράκου.

Ο Φούντας ασχολείται με ένα ευαίσθητο θέμα: τον έρωτα που γεννιέται ανάμεσα σε δύο παιδιά, εφήβους, σ' ένα νοσοκομείο, από τα οποία το ένα είναι καταδικασμένο να πεθάνει από φυματίωση. Ο μικρός ήρωας βρίσκει το χρόνο για να πάει να συντροφέψει την αγαπημένη του στη σάλα του νοσοκομείου, αλλά και στην κάμαρά της, όπου σχεδόν κάνουν έρωτα. Ο ερωτισμός εκδηλώνεται με ένα ωραίο τρόπο που δεν σοκάρει, αλλά αντίθετα δείχνει όλη τη δύναμή του. Αργότερα θα του πουν ότι αυτές οι στιγμές αγάπης κράτησαν λίγο παραπάνω στη ζωή την κοπέλα, δημιουργώντας της μια ευχάριστη ατμόσφαιρα. Ο έρωτας "σπάει" τη γκρίζα και μελαγχολική ατμόσφαιρα του χειμώνα. Αντίθετα φέρνει πρόσκαιρα την άνοιξη στο δωμάτιο των δύο αγαπημένων.

Η στιγμή που αποχωρίζονται, όταν ο θάνατος παίρνει από τα χέρια την κοπέλα που αγαπά, αποτυπώνεται στο σελυλόιντ με ένα όμορφο και επικό τρόπο, που τίποτα δεν έχει να ζηλέψει από τα κλασσικά φιλμ. Ο Φούντας έκανε μια στρωτή, σπονδυλωτή ταινία δείχνωντας ότι μπορεί να καταπιαστεί και να φέρει σε πέρας οποιοδήποτε θέμα με επιτυχία. Η ιστορία μας θύμιζε τα μυθιστορήματα του μεσοπολέμου, τον ρομαντισμό τους, τις μικρές αδιέξοδες ιστορίες πάνω στις οποίες δομείται η συνολική ιστορία της ταινίας. Ο τσακωμός των δύο φίλων, οι αντιζηλίες, οι μικρές κυριακάτικες επισκέψεις που ανοίγουν περισσότερες πληγές παρά κλείνουν, που αφήνουν μετά τη βαρύγδουπη μοναξιά του νοσοκομείου, τους αυστηρούς κανονισμός του νοσηλευτικού ιδρύματος, όλα αυτά μας θυμίζουν μια ταινία εποχής, μια παλιά καλή ταινία.



Ο Φούντας όμως δεν θα πέσει στην παγίδα να κάνει δηλαδή ένα καλοφτιαγμένο μελό, αλλά θα οδηγήσει τους ήρωές του μέσα από ένα δύσκολο μονοπάτι. Θα πρέπει να παραβούν τους κανονισμούς του νοσοκομείου προκειμένου να ζήσουν τη ζωή τους; Τελικά θα αποφασίσουν πως ναι. Θα διαλέξουν τη ζωή από το συντηρητικό τρόπο διαβίωσης. Και ο μικρός με το πείσμα του θα αναγκάσει τη διοίκηση του ιδρύματος να παραδεχτεί αυτή του την πράξη και να τον βοηθήσει στη μεταφορά. Ο Φούντας επίσης δεν δείχνει τον ήρωά του ανώριμο, κλαψιάρη. Αντίθετα: αντιμετωπίζει με θάρρος την μετά θάνατον κατάσταση με μια ωριμότητα που ξαφνιάζει.

Ο Φούντας γνώστης του μοντάζ και της σκηνοθεσίας, αφού είχε δουλέψει ως βοηθός σκηνοθέτη και μοντέρ θα κάνει μια ταινία που στέκεται στα πόδια της γρήγορη εκεί που χρειάζεται, αργή για να δείξει τον συναισθηματικό κόσμο με μια πολύ καλή φωτογραφία και αξιόλογες ερμηνείες. Ακόμα μια αξιόλογη, ανάμεσα σε πολλές άλλες, ταινία.

Σκηνοθεσία : Κώστας Φούντας
Σενάριο: Κώστας Φούντας, Mark Preston
Παραγωγή: Κώστας Φούντας, Tony Centurion, N..F.T.S.
Φωτογραφία:Tobias Dodt, Peter Phwaites
Μοντάζ: Maggie Choyce
Ηχος: Boris Stout
Μουσική: Dorminik Scherrer
Πρωταγωνιστούν: Luke de Locey, Jonathan Avery, Estelle Igier
Διάρκεια: 36 λεπτά/16mm/έγχρωμο

Τελικά ο καιρός κόπηκε

"Εγώ είχα μια κούκλα. Περπατούσε, μιλούσε και τραγουδούσε. Ηταν ξανθή, είχε γαλανά μάτια, κόκκινα χείλη και φορούσε γαλάζιο φόρεμα. Την αγαπούσα πολύ, την είχαμε καθισμένη στο σαλόνι. Οταν την είχα είμουνα σχεδόν τριών χρονών. Οταν γίνηκα τριάμισι χρονών ήρθαν οι τούρκοι και μου την πήραν. Πόσο λυπήθηκα, που πήραν οι Τούρκοι την κούκλα μου! Δεν την ξεχνώ, όπως δεν ξεχνώ και το χωριό μου Μόρφου".

Μαρίνα Τσαππή
Ε' Δημ. Σχολείο Πάφου

Ο Τάσος και η Κατερίνα γεννήθηκαν μετά από όλα αυτά. Και ψάχνουν. Ψάχνουν την ιστορία τους: τι έγινε και κατάντησαν σε αυτή την κατάσταση; Οι τούρκοι είναι δίπλα τους. λίγα μέτρα πιο πέρα είναι η πράσινη γραμμή. Ο Τάσος το πρωί δουλεύει σ' ένα σιδεράδικο και το βράδι φυλάει τη σκοπιά στη γραμμή που χωρίζει την Κύπρο στα δύο. Παρατηρεί την κίνηση των εχθρών, αλλά δεν μπορεί να μην κοιτάξει και την όμορφη κοπέλα που δουλεύει όλο το βράδι. Ετσι κι αλλιώς και αυτή τον παρατηρεί: νομίζει ότι είναι ο χαμένος αδελφός της.

Το ντοκιμαντέρ των Θάνου Λαμπρόπουλου και Στέλιου Χαραλαμπόπουλου ερευνά μαζί με την νεώτερη γενιά των κύπριων προσφύγων την ιστορία, το παρελθόν, ρίχνοντας και κάποιες κλεφτές ματιές στο παρόν στην τωρινή ζωή τους που αμείλικτη βαδίζει μπροστά τραβώντας στον ρυθμό της τον κυπριακό λαό. Ενα ντοκιμαντέρ που ξεφεύγει από τα όρια του κλασικισμού, γιατί ανακατεύει με όμορφο τρόπο την μυθοπλασία με το ντοκουμέντο κάνοντας ένα όμορφο μίγμα όπου μέσα χωρά η φαντασία, η πραγματικότητα και η διαπίστωση. Οι ερμηνευτές είναι ηθοποιοί ή κάποιοι τυχαίοι άνθρωποι; Δεν μπορεί κανείς να το ξεχωρίσει. Η μυθοπλασία μπλέκεται με το ντοκουμέντο κάνοντας μια άλλη δημιουργία και οι ηθοποιοί με τους άλλους ανθρώπους δείχνοντάς μας ότι η ζωή είναι ένα ωραίο θέαμα, ο κινηματογράφος, και ότι ο κινηματογράφος είναι ζωή.

Μαζί με τον Τάσο παρασυρόμαστε σ' ένα συνεχές ψάξιμο της ιστορίας. Οι σκηνοθέτες αποφεύγουν τα πολλά φλας-μπακ, προτιμώντας να μιλούν για το παρελθόν και να δείχνουν το παρόν. Κάνουν έτσι μια αντίστιξη που δίνει στο ντοκιμαντέρ ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ... τη διαλεκτική δύναμη όμοια με αυτή των ταινιών της παλιάς ρώσικης σχολής, έτσι όπως εκφράστηκε από τον Αϊζενστάιν και τον Βερτώφ. Ο τρόπος όμως διήγησης δεν είναι ξένος από τον ελληνικό τρόπο γραφής. Η ταινία έτσι δεν ξεκόβεται από την ελληνική πραγματικότητα, αλλά βαδίζει στα μονοπάτια που χάραξαν οι δάσκαλοι του κινηματογράφου σεβόμενοι τον στρωτό και ορθολογιστικό τρόπο σκέψης των ελλήνων. Η διήγηση της ιστορίας δεν είναι χωρίς ψυχή. Η εικόνα μιλάει μόνη της, τόσο που πολλές φορές η φωνή είναι περιττή. Η φωνή off που χρησιμοποιεί ο Χαραλαμπόπουλος και ο Λαμπρόπουλος δίνει μια μεγάλη εκφραστική δύναμη: οι δύο άντρες που δεν γνωρίζονται, αλλά επικοινωνούν με την σκέψη, σκέφτονται τα ίδια πράγματα, άρα το ψάξιμο της ιστορίας είναι υπόθεση όλου του κυπριακού λαού.

Οι στημένες συνεντεύξεις χρησιμοποιούνται με το σταγονόμετρο και η αραιή χρησιμοποίησή τους μας μπάζει στο κλίμα του ντοκιμαντέρ χωρίς να μας κουράζει και να μας θυμίζει στρογγυλό τραπέζι ή κουβεντούλα στην τηλεόραση. Οι σκηνοθέτες θα μας δώσουν με λίγα λόγια το ιστορικό της διχοτόμησης, αλλά θα τονίσουν το δράμα των κυπρίων μετά τη διχοτόμηση, όπως επίσης και τη δύναμη της θέλησής τους να ξαναφτιάξουν τη ζωή τους, χωρίς να σταματούν να ρίχνουν ματιές προς τα πίσω. Οι νέοι πρέπει να μάθουν, άρα πρέπει να ρωτήσουν τους γέρους τι έγινε και να ορίσουν την πορεία τους με σημείο αναφοράς την ιστορία τους. Και όλα αυτά γιατί "τίποτα δεν έχει τελειώσει ακόμα...".

Ίσως τα δράμα των Κυπρίων είναι ότι δεν μπορούν να αποχωριστούν από το παρελθόν τους.Όλα γύρω τους τους θυμίζουν την πρόσφατη ιστορία: ο περαστικός που μοιάζει με τον αγαπημένο αδελφό που "μάλλον θα ζει", η μακρόσυρτη φωνή του μουεζίνη, η ντουφεκιά που κόβει την νυχτιά στα δύο, το κλάμα της μάνας, οι φωτογραφίες, τα γλέντια (που ήταν διαφορετικά τότε), όλα. Δεν είναι λοιπόν δυνατόν να αποκοπούν από την αέναη πορεία προς τα πίσω, τη νοητή, που σημαδεύει την πορεία τους προς τα μπρος, την πραγματική, βάζοντας ορισμένα επιταχτικά καθήκοντα. Αυτούς τους προβληματισμούς το ντοκιμαντέρ του Χαραλαμπόπουλου και του Λαμπρόπουλου τους σεβάστηκε και μας τους έδειξε με τον συναισθηματικό φόρτο που τους πρέπει.

Είναι κρίμα που δεν βραβεύτηκε, που δεν πήρε το βραβείο του ντοκιμαντέρ, γιατί εκτός του ότι ήταν το καλύτερο από αυτά που προβλήθηκαν στο διαγωνιστικό τμήμα της Δράμας, αλλά και της Θεσσαλονίκης όπως αποδείχτηκε αργότερα, ήταν πολύ καλύτερο από ορισμένα που μας δείχνει η τηλεόραση και αντάξιο πολλών ξένων παραγωγών.

Σκηνοθεσία: Θάνος Λαμπρόπουλος, Στέλιος Χαραλαμπόπουλος
Σενάριο: Βαγγέλης Παπαδάκης
Παραγωγή: Περίπλους, E.T.1, Cyprus Film Board, R.A.I.
Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιοπούλου
Ηχος: Ντίνος Κίττου
Μουσική: Βάσος Αργυρίδης
Πρωταγωνιστούν: Γιώργος Τσιάκκος, Χριστίνα Παυλίδου
Διάρκεια: 52 λεπτά/Super 16/έγχρωμο.

Οίνος ευφραίνει καρδίαν...

Μια ευχάριστη έκπληξη του Φεστιβάλ της Δράμας. Η ταινία ΟΙΝΟΣ ΕΥΦΡΑΙΝΕΙ ΚΑΡΔΙΑΝ, δείχνει μόνο και μόνο από τον τίτλο ότι πρόκειται για μια σάτιρα.Όμως όχι μια σάτιρα που θα αυτοσαρκάζεται. Ο Νίκος Φαρούπος έκανε μια δροσερή ταινία περιπέτειας όπου δείχνει με ωραίο τρόπο την ζωή των "αλητών", αυτών που αρνιούνται τον τρόπο διαβίωσης της κοινωνίας μας, αλλά το ρίχνουν όλο στην πλάκα, στη διασκέδαση, στις μικροαπολαύσεις, προσπαθώντας να περάσουν όσο το δυνατό πιο καλά τη ζωή τους.

Όταν βρίσκουν, κατά τύχη μια κούτα γεμάτη από πεντοχίλιαρα, δεν σκέφτονται πολύ, τα χαλούν σε καταναλωτικά αγαθά, ντύνονται καλά, τρώνε, πίνουν, γλεντούν και ζουν μια ζωή που ποτέ δεν είχαν ονειρευτεί. Θα ζήσουν για λίγο στο όνειρο, διασκεδάζοντας με πόρνες, και θα προσπαθήσουν τελικά να μπουν στην καλή κοινωνία. Αυτό θα φανεί ότι είναι αδύνατο. Οι ληστές θα τους βρούν, για να πάρουν πίσω τα λεφτά τους. Ένα κυνηγητό θα αρχίσει και θα τελειώσει στην αυλή και υπαίθριο σπίτι των δύο αιωνίως μεθυσμένων πρωταγωνιστών, όπου θα βρουν τελικά το θησαυρό που έχει "μεταμορφωθεί" σε μια ολόκληρη κάβα, σε άπειρα μπουκάλια κρασί που θα τους κρατήσουν συντροφιά για πάρα πολύ καιρό.

Ο Φαρούπος θα κάνει μια ταινία ψυχολογική, προσεγμένη στο σενάριο και μ' ένα σιδερένιο μοντάζ. Ο σκηνοθέτης έχει σπουδάσει κοινωνική ψυχολογία και κινηματογράφο. Εχει δουλέψει και στο παρελθόν ως σεναριογράφος σε οπτικές σειρές και κινηματογραφικές παραγωγές.

Σκηνοθεσία : Νίκος Φαρούπος
Σενάριο: Νίκος Φαρούπος
Παραγωγή: E.K.K., Νίκος Φαρούπος
Φωτογραφία:Γιώργος Αργυροηλιόπουλος
Μοντάζ: Γιάννα Σπυροπούλου
Ηχος: Γιάννης Χαραλαμπίδης
Μουσική: Νίκος Σινιόρος
Σκηνικά: Άννα Μαχαιριανάκη
Πρωταγωνιστούν: Περικλής Καρακωνσταντόγλου, Δημήτρης Βέλλιος, Γιώργος Σουξές
Διάρκεια:27 λεπτά/35mm/έγχρωμο

Παραλειπόμενα του Φεστιβάλ

- Ο κινηματογράφος "Αστέρια" μας φιλοξένησε για μία εβδομάδα. Το ευγενικό προσωπικό ήταν πάντα εξυπηρετικό. Αν δεν υπήρχαν και τα τεχνικά προβλήματα, τότε θα μπορούσαμε να πούμε ότι το Φεστιβάλ ήταν τέλειο.

-Μελανό σημείο η διακοπή για μισή τουλάχιστον ημέρα των προβολών. Έπρεπε να είχε προβλεφθεί αυτό το πρόβλημα. Ας ελπίσουμε ότι του χρόνου θα υπάρχει και άλλη μηχανή προβολής για να μην υπάρξει ξανά τέτοιο τεχνικό κώλυμμα.

- Το Υπουργείο Πολιτισμού άφαντο κατά τη διάρκεια των εργασιών του Φεστιβάλ. Το ενδιαφέρον της κυρίας Μπακογιάννη έμεινε μόνο στα χαρτιά.

- Βλέπετε υπήρχε και η προεκλογική περίοδος. Μια ακόμη δικαιολογία για τους πολιτικούς για να μην πατήσουν το πόδι τους στη Δράμα. Τουλάχιστον ευχαριστηθήκαμε απερίσκεπτοι τις ταινίες.

- Δεν θα λέγαμε ότι είμαστε ιδιαίτερα ευχαριστημένοι από τις ελληνικές ταινίες.

- Δεν μιλάμε βέβαια για τις σπουδαστικές, αλλά για τις ιδιωτικές παραγωγές. Πολλές από αυτές δημιουργούσαν την απορία γιατί έγιναν. Λίγες άξιζαν και μας αποζημίωσαν και με το παραπάνω.

- Οι σπουδαστικές ταινίες ήταν ο καθρέπτης της κινηματογραφικής παιδείας της Ελλάδας. Πολλές άφηναν την ιστορία στη μέση, ενώ άλλες δεν το έκαναν αυτό γιατί απλούστατα...δεν είχαν ιστορία.

- Πρέπει κάποτε να προβληματίσει το μέγα θέμα της κινηματογραφικής παιδείας μας. Έτσι θα φτιάξουμε την ελληνική κινηματογραφία; Οι σπουδαστικές ταινίες που στέκονταν είχαν γυριστεί στο εξωτερικό!.

- Οι σέρβικες ταινίες, λόγω και του επίκαιρου προβλήματος της Σερβίας, μας ευχαρίστησαν. Τα ντοκιμαντέρ τους χτύπαγαν κατ' ευθείαν στο κέντρο, χωρίς πολυλογίες περιέγραφαν το πρόβλημα.

- Ο σέρβος εκπρόσωπος, που καταχειροκροτήθηκε, ευχαρίστησε για την αλληλεγγύη του ελληνικού λαού και υποσχέθηκε να καλέσει τις βραβευμένες ταινίες στο Φεστιβάλ που διεξάγεται στην χώρα του τον Μάρτιο. Μια καλή αρχή πολιτιστικών ανταλλαγών που πολύ θα μας οφελήσει.

- Μια ελληνική ταινία πως θα την χαρακτηρίζαμε σκληρό ή μαλακό πορνό;

- Το δραμινό κοινό αγκάλιασε από την πρώτη μέρα το Φεστιβάλ. Κόπηκαν τόσα εισιτήρια που έκαναν ρεκόρ όπως είπε ο Αλέξης Δερμεντζόγλου, καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ.

- Το σκέφτεται ο καλλιτεχνικός διευθυντής να κάνει το επόμενο Φεστιβάλ διεθνές. Ναι, αλλά πως; Πιστεύουμε πως όχι όπως αυτό της Θεσσαλονίκης.

- Η κινηματογραφική λέσχη Δράμας ήταν, όπως κάθε χρονιά ο πυρήνας του Φεστιβάλ. Χωρίς αυτή σχεδόν τίποτα δεν θα γινόταν. Αξίζει στα μέλη της ένα μπράβο.

- Ακούστηκαν φήμες για μεταφορά του Φεστιβάλ από τη Δράμα σε άλλη πόλη. Ελπίζουμε η καινούργια ηγεσία του Υπουργείου Πολιτισμού να ακολουθήσει

άλλο μοτίβο απ' ότι η προηγούμενη.

- Η κριτική επιτροπή είχε την ιδανική σύνθεση. Αλλά μια ερώτηση: γιατί ο Βασίλης Βασιλικός; Μήπως επειδή κατάγεται από τη Θάσο; Νομίζουμε ότι ήταν ο κύριος υπεύθυνος του μικρού προβλήματος που ανέκυψε χωρίς λόγο.

- Καλή ιδέα η εκδρομή στο σπήλαιο του Μαρρά. Είδαμε τον υπέροχο διάκοσμό του. Αλλά και η συνεστίαση σε παραπλήσιο εξοχικό κέντρο δεν ήταν άσχημη ιδέα. Γιατί "οίνος ευφραίνει καρδία" (σύμφωνα με την ομώνυμη ταινία που προβλήθηκε και άρεσε)!

- Η συναυλία εγχόρδων ήταν κάτι το ανεκτίμητο. Οι υπέροχες παραδοσιακές φορεσιές, αλλά και η θεσπέσια μουσική αρμονία μας μετέφερε σε κάποιο άλλο κόσμο.

- Οι δημοσιογράφοι των εφημερίδων μεγάλης κυκλοφορίας ήρθαν ως συνήθως την τελευταία μέρα. Φαίνεται δεν έχουν καταλάβει ότι εκεί στη Δράμα γράφεται το μέλλον της ελληνικής κινηματογραφίας.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ 1993

1) 1ο βραβείο ταινιών με υπόθεση: στον Νίκο Τριανταφυλλίδη για την ταινία ΤΑ ΣΚΥΛΙΑ ΓΛΥΦΟΥΝ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ και ανάθεση από την Εκπαιδευτική Τηλεόραση (4 εκατ. δραχμές).

2) Τιμητική διάκριση: στον Φίλιππο Τσίτο για την ταινία ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΤΟΥ ΠΑΤΕΡΑ ΜΟΥ και ανάθεση ωριαίου πολιτιστικού προγράμματος.

3) Τιμητική διάκριση ταινίας με υπόθεση: στη Ναταλία Κωστοπούλου για την ταινία ΑΥΤΗ ΕΙΝΑΙ Η ΔΙΑΦΟΡΑ και ανάθεση του Ε.Κ.Κ. 1 εκατ. δραχμές.

4) Τιμητική διάκριση: στον Θάνο Λαμπρόπουλο και Στέλιο Χαραλαμπόπουλο για την ταινία ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ...

5) Σενάριο: στον Νίκο Φαρούπο για την ταινία ΟΙΝΟΣ ΕΥΦΡΑΙΝΕΙ ΚΑΡΔΙΑ.

6) Σκηνογραφία: στην ταινία ΜΑΚΡΥΣ ΧΕΙΜΩΝΑΣ.

7) Μουσική: στον Μπλέιν Ρέινιγκερ για την ταινία ΤΑ ΣΚΥΛΙΑ ΓΛΥΦΟΥΝ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ.

8) Μουσική: στον Αργυρίδη Βάσο για την ταινία ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ...

9) Μοντάζ: στον Γιώργο Τριανταφύλλου για τη συνολική προσφορά του.

10)Φωτογραφία: στη Μαριλένα Ξάνθου για την ταινία Ο ΑΝΘΡΩΠΑΚΟΣ.

11)Ήχος: στον Θανάση Αρβανίτη για την συνολική προσφορά του.

12)Ηχοληψία: στον Ντίνο Κίττου για την ταινία ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ...

13)1ος ανδρικός ρόλος: στον Θανασούλη Παναγιώτη για την ταινία ΤΑ ΣΚΥΛΙΑ ΓΛΥΦΟΥΝ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ.

14)1ος γυναικείος ρόλος: στη Ναταλί Στάινμπαρτ για την ταινία ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΤΟΥ ΠΑΤΕΡΑ ΜΟΥ.

15) Διάκριση ανδρικού ρόλου: στον Χρήστο Τσάγκα για την ταινία Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ.

16) Διάκριση γυναικείου ρόλου: στη Μάνια Παπαδημητρίου για την ταινία Ο ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΑΙ Η ΤΑΣΙΑ ΠΑΝΤΡΕΥΟΝΤΑΙ.

17) Βραβείο σπουδαστικής ταινίας: στον Λευτέρη Χαρίτο για την ταινία ΦΡΑΟΥΛΕΣ.

18) Διάκριση σπουδαστικής ταινίας: στο Νίκο Λέρο για την ταινία ΡΑΝΤΕΒΟΥ.

19)Βραβείο τηλεοπτικής ταινίας: δεν δόθηκε με το σκεπτικό ότι αρνούνται να ξεχωρίσουν το τηλεοπτικό από το κινηματογραφικό προϊόν.

20) Βραβείο ντοκιμαντέρ: δεν δόθηκε γιατί κανένα δεν πληρούσε τις αισθητικές απαιτήσεις της επιτροπής. Δόθηκε: το χρηματικό έπαθλο στην ταινία ΝΟΜΟΣ ΤΟΥ ΜΕΡΦΥ και η ανάθεση παραγωγής στην ταινία Ο ΑΝΘΡΩΠΑΚΟΣ, εκ μεταφοράς στις ταινίες φιξιόν.

21) Έπαθλο Λάμπρου Λιαρόπουλου: από την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών στην ταινία ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ... και 500χιλ. δραχμές από τον ΑΝΤ1 και επεξεργασία στα εργαστήρια Σκλαβή.

22)Βραβεία Ενωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου Τηλεόρασης: στην ταινία ΦΡΑΟΥΛΕΣ, στον σπουδαστικό τομέα, στην ταινία ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ.... στα ντοκιμαντέρ και στην ταινία Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ για τις ταινίες με υπόθεση.

34ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου (2ο Διεθνές)

Θεσσαλονίκη 5-14/11/1993

Διάγραμμα

Θα σημειώσουμε τα μέρη/τμήματα διεξαγωγής του φεστιβάλ, αρχικά, έτσι ώστε να υπάρχει επίγνωση της πλατιάς οπωσδήποτε εκδήλωσης και κατά συνέπεια της γενικής οργάνωσης.

α) Διεθνής διαγωνισμός.
β) Ελληνικός διαγωνισμός.
γ) Ταινίες εκτός συναγωνισμού, (ελληνικές παραγωγές).
δ) Νέοι ορίζοντες.
ε) Αναφορά στο έργο του Ζυλ Ντασέν.
στ) Αναφορά στο έργο του Ντέιβιντ Κρονεμπεργκ.
ζ) Πληροφοριακό τμήμα, (ελληνικές παραγωγές).
η) Πρώτες προβολές.
θ) Ειδικό αφιέρωμα.
ι) Ειδικό πρόγραμμα.
ια) Ειδικές προβολές.
ιβ) Πρώτα βήματα, (έτσι ξεκίνησαν).
ιγ) Τμήμα - επανάληψη.
ιδ) VIDEO SCREENINGS.

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

Παρασκευή 5-11-1993

Ομιλίες γύρω από την έναρξη του φεστιβάλ.. Γνώριμες συνταγές τακτικής, αναμάσηση λόγου, έμμεσες καλύψεις της διοργάνωσης. Αναφέρουμε τον πρόεδρο Μιχάλη Δημόπουλο και τον υφυπουργό πολιτισμού Θάνο Μικρούτσικο. Προβολή των ταινιών ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ του Ζυλ Ντασέν (1959) και ROCKY HORROR PICTURE SHOW του Τζιμ Σάρμαν (1975). Μέτριος ενθουσιασμός, κυρίως για τις μεταδόσεις των φιλμς. Καμιά αλλαγή με σύγκριση με την περσινή "αρχή" (εδώ, ίσως μοναδική διαφορά της φετινής έναρξης είναι η έλλειψη διακεκριμένων στελεχών της διεθνούς κινηματογραφίας. Έτσι δεν ενυπάρχει διάθεση σύγχρονης κρίσης και μόνο η διεθνής κριτική επιτροπή διαθέτει ξένους παράγοντες/συντελεστές στη σύνθεσή της...Ευνόητο είναι να αλληλοκατανοηθεί ως δοσμένη η κρίση της συνέχειας.

Σάββατο 6-11-1993

Προβολές κατά τμήματα: α. 3 ταινίες. β. 2 ταινίες. γ. -. δ. 6 ταινίες ε. 5 ταινίες στ. Ι ταινία ζ. Ι ταινία. η. Ι ταινία. θ. Ι ταινία. ι.-. ια. Ι ταινία. ιβ. 2 ταινίες. ιγ. 2 ταινίες. ιδ. 2 ταινίες.

Σύνολο 27 φιλμς.

Ξεχωρίζουμε δύο νευρώδη φιλμς, για διαφορετικούς λόγους: το ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ του Περικλή Χουρσογλου (α,β) και το M. BUTTERFLY του Ντέιβιντ Κρόνεμπεργκ (στ).

Κυριακή 7-11-1993

Προβολές κατά τμήματα: α. 2 ταινίες. β. 2 ταινίες. γ. -. δ. 8 ταινίες. ε. 3 ταινίες. στ. 2 ταινίες. η.-. θ.-. ι.-. ια. Ι ταινία. ιβ. 2 ταινίες. ιγ. 2 ταινίες. ιδ. 2 ταινίες.

Σύνολο 26 φιλμς.

Το ντοκιμαντέρ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΟΝΤΑΣ ΣΥΝΑΙΝΕΣΗ / ΝΟΑΜ ΤΣΟΜΣΚΙ των Πήτερ Ουιντόνικ και Μαρκ Αχμπάρ (δ), ήταν ένα τρίωρο μάθημα ενημέρωσης. Σωστός ρυθμός, έξοχοι διάλογοι που άγγιζαν τις σημειολογικές τάσεις της νεότερης κοινωνίας, καθώς και μια γλωσσολογική ανάπτυξη/ντοκουμέντο του αριστερού διανοητή: είναι η εξήγηση για τα πέντε χρόνια εργασίας (όχι απαραίτητα κινηματογραφικής) που χρειάστηκαν για να ολοκληρωθεί η ταινία.

Το φιλμ του Νίκου Γραμματικού Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ (α,β), είχε βαρύνουσα σημασία για αρκετούς λόγους. Δύο από αυτούς ήταν, η συμμετοχή του σε δύο τμήματα (α,β) και το στόρι που καταπιάνεται: το τελευταίο αφηγείται, μερικές φορές πολύ πειστικά, τους κώδικες του νουάρ. Εντύπωση μας έκαναν οι κινηματογραφοφιλικές ιδιορρυθμίες του σκηνοθέτη, και, ο σεβασμός στους δύσβατους κι απομακρυσμένους νόμους του είδους. Κι όμως, το σενάριο άφηνε πληθώρα κενών ενώ η μοντερνίστικη αντίληψη του ήχου ή δεν κατανοήθηκε ή "άφησε" έντονες διαφωνίες (εδώ να σημειώσουμε την "πρωτάκουστη" για τα δεδομένα του φεστιβάλ κάκιστη ποιότητα ακρόασης στην αίθουσα "ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΝ").

Μεταμεσονύχτια: ΟΙ ΜΟΝΑΧΙΚΟΙ ΚΑΟΥΜΠΟΙΣ (δ) του Άντι Γουόρχολ, δυσκόλεψαν. Η ταινία εκτροσωπώντας το νεώτερο αμερικάνικο αντεργκράουντ, δε βρήκε το ανάλογο κοινό ώστε να παραθέσει τις οπωσδήποτε πρωτοπόρες λήψεις της. Σάτιρα του ανδρισμού της δύσης, παρωδία του γουέστερν, ελεύθερος διαλογισμός, έντονη κατάδειξη της διαφημιστικής τέχνης και ένα ακατέργαστο μοντάζ: η αισθητική του σκηνοθέτη το 1968 και η άνοδος του καλτ στις Η.Π.Α.

Δευτέρα 8-11-93

Προβολές κατά τμήματα: α. 2 ταινίες. β. 2 ταινίες. γ.-. δ. 5 ταινίες. ε. 2 ταινίες. στ. 1 ταινία. ζ. 1 ταινία. η. 1 ταινία. θ.-. ι.-. ια.2 ταινίες. ιβ. 2 ταινίες. ιγ. 5 ταινίες. ιδ. 2 ταινίες.

Σύνολο 25 φιλμς.

Η τεράστια γνώση γύρω απ' τις τεχνικές δυνατότητες του κινηματογράφου (πολλαπλές οθόνες, διπλοτυπίες, θετικό και αρνητικό σελιλόιντ, πρωτοποριακή κίνηση της μηχανής), στάθηκε ικανή για να τεκμηριώσει τις ευφυείς ιδέες της Στέλλας Θεοδωράκη στο ντοκιμαντέρ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΣΤΟ ΠΟΛΛΑΠΛΟ (β). Ομως, και γενικότερα, το γύρισμα της πολυάριθμης θέασης αντικειμένων, η προχωρημένη οπτική πληροφόρησης, το ποιητικό σύγγραμμα της φορμαλιστικής αισθητικής συρρίκνωσης εναντίον της αυτής καθεαυτής εικόνας και ακόμα πιο πέρα, η χρήση του ντοκιμαντερίζοντος φιλμικού υλικού, απωθεί, αποδιώχνει το μέσο θεατή, τον σπρώχνει στο φιξιόν. Οσο λοιπόν ολοκληρωμένη κι αν φαίνεται η ταινία της Θεοδωράκη, ποια θα είναι η παραπέρα καριέρα της ταινίας και της δικιάς της; Το φεστιβάλ απάντησε με τον ακριβέστερο τρόπο.

Τρίτη 9-11-93

Προβολές κατά τμήματα: α. 1 ταινία. β. 2 ταινίες. γ.-. δ. 6ταινίες. ε.1 ταινία. στ. 2 ταινίες. ζ. -. η. -. θ.1 ταινία ι.-. ια.2 ταινίες. ιβ.4 ταινίες. ιγ. 6 ταινίες. ιδ. 1 ταινία.

Σύνολο 26 φιλμς.

Ο κινηματογράφος του Τζιμ Τζάρμους (και πλατύτερα της σχολής Τζάρμους) χαρακτηρίζεται ως ο πλέον ανεξάρτητος εμπορικός κινηματογράφος την Η.Π.Α. Ειδικότερα μετά το ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ εντάχθηκε σε ένα γνωστό κύκλωμα σκηνοθετών (βλ. Χόλιγουντ). Το ΑΝ ΤΑ ΓΟΥΡΟΥΝΙΑ ΕΙΧΑΝ ΦΤΕΡΑ (α) της Σάρα Ντάιβερ, στέκεται αντίθετο με το ύφος του αμερικάνου κινηματογραφιστή. Η γερμανογαλλική αυτή "αμερικάνικη" ταινία έχει κάτι ξεχωριστό (πέρα από την έξοχη είσοδο των ειδικών εφέ και την αξιοποίηση ενός μύθου - σεναρίου): δείχνει ακριβώς, άμεσα τη σκέψη της νεοϋορκέζας διανοούμενης. Μια ανάλυση που "μπερδεύει" το σινεμά του φανταστικού (τζαζ) με το καθημερινό.

Το φιλμ του Πατρίς Βιβάνκος ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ (β), είναι μια ιστορία για το τέλος μιας παρέας, μια ιστορία με εναλλασσόμενους θανάτους, θανάτους αναζήτησης, νοσταλγίας, μελαγχολίας κι εντέλει νεκρικής αποξένωσης. Οσο καλά στέκεται ο σκηνοθέτης στα σόλο των ερμηνειών του (εκπληκτικός ο Θανάσης Βέγγος), τόσο χάνεται στον ειρμό των χωρών: η κάμερα αντιδρά τουριστικά σε αυτό το σημείο αφήνοντας το θεατή στο υπερβολικό του σεναρίου. Απ' τις πιο αξιοποιημένες αφηγηματικά ταινίες.

Τετάρτη 10-11-93

Προβολές κατά τμήματα: α. 2 ταινίες. β. 2 ταινίες. γ.-. δ. 5 ταινίες. ε.1 ταινία. στ. -. ζ. 1 ταινία. η. 1 ταινία. θ.-. ι.-. ια.1ταινία. ιβ.4 ταινίες. ιγ. 8 ταινίες. ιδ. 1 ταινία.

Σύνολο 26 φιλμς.

Η ταινία Η ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ (δ) του Μανουέλ ντε Ολιβέιρα είναι ένα φιλμικό εγχείρημα τρίωρης διάρκειας και συνθέτου πορτρέτου: της κοιλάδας που α-

ναφέρεται, της Έμα και του κόσμου που περιβάλλει τα δύο προηγούμενα. Φιλμ γερασμένο όπως ο σκηνοθέτης: αναδεικνύει "την εξέχουσα μορφή", τον έρωτα...Τον μετουσιώνει διηγηματικά όχι εικονοληπτικά. Δεν ενδιαφέρεται για τη ροή, την εξέλιξη...Αργή ταινία, ελάχιστη αποδοχή απ' τους θεατές, ομαλό μοντάζ: από τις σημαντικότερες ταινίες των "νέων οριζόντων" που αποτυπώνει το σύνολο των τακτικών ενός μεγάλου κινηματογραφιστή (ο Ολιβέιρα στην ταινία είναι σεναριογράφος, συμπαραγωγός και μοντέρ).

Πέμπτη 11-11-1993

Προβολές κατά τμήματα: α. 3 ταινίες. β. 2 ταινίες. γ.-. δ. 5 ταινίες. ε.1 ταινία. στ. 2 ταινίες. ζ. -. η. -. θ.-. ι.-. ια.-. ιβ.2 ταινίες. ιγ. 10 ταινίες. ιδ. 2 ταινίες.
Σύνολο 27 φιλμς.

Πέρα απ' τις δεδομένες αρετές του και προφανώς φιλοδοξίες του (ανεξάρτητη παραγωγή, πρωτότυπο σενάριο, υποκειμενικά κριτήρια οπτικής) το φιλμικό σπονδυλωτό δοκίμιο Η ΑΥΛΗ ΜΕ ΤΑ ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ των Μένιου Δίτσα, Κώστα Ζυρίνη και Θανάση Σκρούμπελου καταλήγει αντίθετα από τον σοβαρότερο στόχο του: την αποδοχή του από κάποιον αριθμό θεατών. Οι δημιουργοί της ταινίας παρεξηγούν με ένα ρεκόρ κακεκτυπίας τα όρια της ελευθερίας της έκφρασης. Μοιάζουν με μικρά παιδάρια που όταν τους δοθούν οι "χρυσές ευκαιρίες" δρουν βλακωδώς. Αν, ο ορισμός, του ανεξάρτητου κινηματογράφου διαχειρίζεται με ανάλογο τρόπο, τότε οι τρεις σκηνοθέτες δεν έχουν κάνει την απαραίτητη βόλτα από τη ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΚΑΤΑΦΡΟΝΕΜΕΝΩΝ του Ακίρα Κουροσάβα ούτε καν σεβάστηκαν τον περιθωριακό αναρχισμό ενός Έτορε Σκόλα. Αρα η σκέψη κριτικής στο έργο τους δεν αξιώνεται ως γραπτός λόγος ανάλυσης (σύτε στοιχειώδους). Κατά τα άλλα συμμετέχουν στο διαγωνιστικό (β).

Ο Σωτήρης Γκορίτσας στο δεύτερο φιλμ του ενεργητικού του (ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ-α,β-) έκανε την πιο συγκροτημένη ταινία του φεστιβάλ. Πρόκειται για ένα συμπαγές σενάριο που διηγείται το χρονικό τριών βορειοηπειρωτών που προς αναζήτηση δουλειάς (και πατρίδας) καταφεύγουν στην Αθήνα. Απλότητα σκηνοθετικού ύφους (σεβασμός του πατέρα Αντονιόνι), σφιχτή αίσθηση χρόνου, σενάριο που κάποιες φορές μαγνητίζει με τη δύναμή του (εδώ να σημειώσω και τις συχνές κοιλιές του σεναρίου αφού σε κάποια διαστήματα βγαίνει εκτός ιστορίας ή απλά καλύπτει το χρόνο) και ιδανικές ερμηνείες. Διορατό είναι πως ο σκηνοθέτης ήταν γνώστης του τι θα "γυρίσει" έχοντας συγκεκριμένες ιδέες στο μυαλό του, πράγμα που δηλώνει έκδηλα την απουσία του στο σύνολο της εγχώριας παραγωγής. Εδώ οφείλεται και η πρωτόγνωρη άνεση του Γκορίτσα σε ένα είδος προσωπικής γραφής παρά την ελάχιστη κινηματογραφική του θητεία. Στη χειρότερη περίπτωση, μαι ταινία με ύπαρξη συνοχής και ατευθείας προσδιορισμού του θέματος της (χωρίς τις δυσάρεστες εμπλοκές πολιτικών και γενικότερα κραυγαλαίων τοποθετήσεων).

Παρασκευή 12-11-1993

Προβολές κατά τμήματα: α. 2 ταινίες. β. 2 ταινίες. γ.-. δ. 3 ταινίες. ε.-. στ. 1 ταινία. ζ. -. η. 2 ταινίες. θ.-. ι.-. ια.-. ιβ.-. ιγ. 13 ταινίες. ιδ. 2 ταινίες.
Σύνολο 25 φιλμς.

Η φιλμική διερεύνηση του Νίκου Αναγνωστόπουλου "ΣΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ ΚΟΙΜΑΤΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ" (β), σε επίπεδο ντοκιμαντέρ, χρειάστηκε μέσα σε άλλες και τις εξής συνθήκες γυρίσματος: για μεγάλο χρονικό διάστημα ολόκληρο το συνεργείο έτρωγε ρύζι, έπινε μολυσμένο νερό, η θερμοκρασία άγγιζε τους πενήντα δύο βαθμούς ενώ η κοντινότερη πόλη απείχε γύρω στα 5 χιλιόμετρα. Αν και θίγει ορισμένα θεμελειώδη ζητήματα (διατηρεί τον πολιτιστικό παράγοντα η Ελλάδα; τον αντιμετωπίζει με το δέοντα τρόπο; γνωρίζει τους τόπους που δέχθηκαν επιρροές από τον Μέγα Αλέξανδρο;), η υπερβολική συνεντευξιακή ύλη και το τηλεοπτικό μπάσιμό της, κάνει το φιλμ να περνά απαρατήρητο. Και είναι κρίμα ο επιφανειακός τρόπος επιβολής της σκηνοθεσίας να θάβει το ντοκουμέντο/θέμα.

Ο Τσεν Κάιγκε, στην πέμπτη ταινία του, επιλέγει την όπερα για να διηγηθεί την ιστορία των τελευταίων πενήντα ετών (1925-1977) της Κίνας. Πρόκειται για μια ιστορία με πλήθος μεταλλαγών, που κάνει το λυρικό θέατρο να εξελίσσεται καταπίνοντας τους ερμηνευτές του. Ομολογώ πως έμεινα άφωνος με τη δεξιοτεχνία του σαραντεπτάχρονου κινέζου, με τις μεθόδους που καταγράφει τους παραλλήλους ιστορία-τέχνη, όμως το μεγαλείο του φιλμ εννοείται σε επιμέρους τμήματα: η δύσκολη, γεμάτη κινηματογραφικούς ιδιωματισμούς γραφή περιγράφεται απρόσιτη στο δυτικό βλέμμα. Και πως να μη συμβαίνει αυτό όταν και μόνο ο ήχος (μουσική) διατερνά λέξεις/σήματα που δεν εκλαμβάνονται με την αμεσότητα που εκ γενετής επιθυμεί η ταινία. Το ίδιο και η εικαστική συνέπεια των εικόνων που εναρμονίζονται με αυτόν. Ο θεατής μένει ανήμπορος να παρ-ακολουθήσει τους διασκελισμούς του Κάιγκε κι όσο η ταινία διαρκεί αυτή η ανημπόρια αυξάνεται, πλαταίνει κι εντέλει μετονομάζεται σε αναπηρία, την ίδια στιγμή που το φιλμ αισθάνεσαι ότι έχει ήδη απογειωθεί. Απεγνωσμένες προσπάθειες σε ωθούν σε γοργές αποκωδικοποιήσεις και οι αντιδράσεις χτυπούν ακαριαία τα πλάνα (μόνο έτσι διαβάζεται, αποσπασματικά, το φιλμ). Φιλμ, "ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ" (η).

Σε οποιαδήποτε χρονική περίοδο ομολογουμένως, δεν υπάρχει καλτ αφιέρωμα που να αγνοεί τους ήρωες του ERASERHEAD (δ) του Ντέιβιντ Λιντς. Ο Λιντς ιστορεί , σε ένα σκληρό κοντράστ εικόνων, την περιγραφή ενός ανθρώπου, που εμπλέκεται στα πλοκάμια μιας μυστηριώδους "οικογενειακής υπόθεσης". Το φιλμ εντυπωσίασε: αργό, χωρίς διαλόγους, με τεράστια προσοχή στα ειδικά εφέ (και τα ηχητικά και τα οπτικά τα επιμελήθηκε ο σκηνοθέτης) και το βλέμμα των ηρώων να αποχαυνώνει. Ο ύποπτος κόσμος του Ντέιβιντ Λιντς δίνει εδώ διαρκή παρουσία. Το στυλ, και, η αρρωστημένη αισθητική παραθέτονται από τις πρώτες σκηνές (όταν ο θεατής, κάτω από τους βιομηχανοποιημένους ήχους και τα προκύπτοντα κενά σχήματα ανακαλύπτει τα πρόσωπα). Τα πάντα κινούνται με αυτή τη βάση. Η φόρμα του σεναρίου (ιστορία), δένεται με τη φόρμα των εικόνων, και, το αποτέλεσμα (παρά τις αδυναμίες των εναλασσόμενων υπερβολών) είναι η μαυρόασπρη φρίκη.

Η πόλη κινηματογραφείται σα βιομηχανούπολη. Του μέλλοντος; ή μήπως είναι η αχαλίνωτη φαντασία του σκηνοθέτη; Ταινία ομιχλώδης, με συχνές ηχητικές παρεμβάσεις εργοστασίων, σκιώδης και υπόγεια. Επειδή ο σκηνοθέτης είδε "στραβά" το γερμανικό εξπρεσιονισμό, παρανοεί και μέσα στην παράνοιά του βγάζει τέρατα - όπως η γερμανική σχολή ξερνούσε ιδέες.

Από τις πιο πρωτοποριακές ταινίες, που η μετέπειτα θέασή της και οπτική επεξεργασία της τη μονοδρόμησε στον πιο αντιπροσωπευτικό ορισμό του καλτ κινηματογράφου.

Σάββατο 13-11-1993

Προβολές κατά τμήματα: α. 1ταινία. β. 2 ταινίες. γ.1 ταινία. δ. 4 ταινίες. ε.3 ταινίες. στ. 1 ταινία. ζ. -. η. -. θ.-. ι.-. ια.1 ταινία. ιβ. 2 ταινίες. ιγ. 12 ταινίες. ιδ. 2 ταινίες.
Σύνολο 29 φιλμς.

Κυριακή 14-11-1993

Προβολές κατά τμήματα: α. -. β.-. γ.-. δ. 1 ταινία. ε. 2ταινίες. στ. 2 ταινίες. ζ. -. η. -. θ.-. ι.-. ια.προβολή βραβευμένων μικρού μήκους ταινιών, Δράμα 1993, στην αίθουσα "μακεδονικόν". ιβ. -. ιγ. 10 ταινίες. ιδ. -.
Τελετή απονομής βραβείων, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών.
Σύνολο 15 φιλμς.

Τελετή λήξης - Απονομή διακρίσεων

Διατερνώντας το σύνολο της τελετής, θα εμμείνω στην παγωμένη σημείωση των βραβεύσεων, αφού ούτε το περιεχόμενο της πρώτης στάθηκε άξιο σχολίων ούτε φυσικά η δράση των αφιερωμάτων που περιείχαν αρκετή δόση δημοσιοσχετίστικης γκλαμούρ επιδερμικότητας - που πέφτουν οι Κάννες;

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

** Τα γράμματα α,β,γ κ.λ.π συμβολίζουν σαν κώδικες τα τμήματα - μέρη του Φεστιβάλ.*

α. Με την έρευνα και τον πειραματισμό πάνω στη μορφή και τα μέσα της έκφρασης με αποτέλεσμα τη διεύρυνση της φόρμας, που θα μονοδρομήσει μέσα από προσωπικές γραφές.

β. Με την αποδέσμευση από τον ενιαίο τρόπο αναπαράστασης και τελείωσης που καθόριζαν οι σπανταρισμένες κινηματογραφικές προοπτικές του Φίνου.

γ. Με την έκφραση να είναι αυτόνομη, να μην καθορίζεται περισσότερο από την καλλιτεχνική πρακτική (αισθητική), αλλά από το θέμα (ιστορία).

Στο φεστιβάλ, το σενάριο στις εγχώριες, ηρωικές ή μη παραγωγές, ερμήνευσε με τον καλύτερο τρόπο το ρόλο του προσχηματικού στοιχείου. Όχι του καθοριστικού. Ακόμα εδώ είναι ο ελληνικός κινηματογράφος;

ΑΝΤΥ ΓΟΥΟΡΧΟΛ:

Είναι τέχνη ο κινηματογράφος;

Με αφορμή το "ΜΟΝΑΧΙΚΟΙ ΚΑΟΥΜΠΟΙΣ" (1) σαν την πιο αμφισβητούμενη ταινία της 34ης κινηματογραφικής διοργάνωσης.

Το 1963 ήταν μια χρονιά έντονης δραστηριότητας όχι μόνο για τον Γουόρχολ αλλά και για ολόκληρη την κίνηση του ανεξάρτητου κινηματογράφου στη Νέα Υόρκη. Το κέντρο τους ήταν η Λέσχη των κινηματογραφιστών στο θέατρο Gramersy Arts στους 27 δρόμους και η κοπερατίβα των κιν/φιστών στη Λεωφόρο Παρκ. Πρόχειρες προβολές είχαν αρχίσει να γίνονται κάθε βράδι στην κοπερατίβα, όχι τόσο ολοκληρωμένων ταινιών όσο των φιλμς που ερχόντουσαν κατ' ευθείαν από τα εργαστήρια εμφάνισης. Όταν άρχισαν να γίνονται γνωστές οι προβολές αυτές, δημιουργήθηκε ένα σταθερό ακροατήριο κυρίως από κινηματογραφιστές, πρωταγωνιστές των ταινιών, φίλοι τους και φίλοι φίλων. Σε κάποια στιγμή ο Γουόρχολ έγινε ένας αφανής θεατής αυτών των προβολών, παρακολουθώντας κάθε βράδι τη δουλειά του Αμερικάνικου Ανεξάρτητου Φιλμ. Ο Τζόνας Μέκας θυμάται ότι νωρίς στα 1963 κάποιος τον πλησίασε στο τέλος μιας προβολής και του είπε ότι "Σύντομα ο Άντυ θα αρχίσει να φτιάχνει ταινίες. Έρχεται κάθε βράδυ εδώ και βλέπει όλες αυτές τις ταινίες". Ο γαλήνιος Μέκας, στο έπακρον απορροφημένος στο ρόλο του σαν ποιητής του κιν/φου, φιλόσοφος, και οργανωτής της όλης δραστηριότητας, δεν είχε ποτέ του παρατηρήσει αυτό το φημισμένο πρόσωπο με τα ασημένια μαλλιά να φτάνει ήσυχα λίγο πριν αρχίσει κάθε προβολή.

" Άντυ; Ποιός είναι ο Άντυ; Ποιός απ' όλους είναι ο Άντυ;". Σύντομα όμως ο Γουόρχολ άρχισε να έρχεται με τα δικά του φιλμ για προβολή - κομμάτια από το φιλμ KISS,που ο Μέκας άρχισε να προβάλλει "σαν ένα σήριαλ", ένα νέο κομμάτι κάθε βδομάδα. Το Νοέμβρη του 1963 ήδη - ο μήνας που φτιάχτηκε το φιλμ EAT - ο Γουόρχολ ήταν σύμφωνα με το Μέκας, ένας μεγάλος κιν/στής που η κάθε νέα του δουλειά αναμένονταν με ενθουσιασμό. Τα φιλμς SLEEP και KISS προβλήθηκαν δημόσια για να αρχίσει η όλη φασαρία γύρω απ' αυτά και ειδικά με το πρώτο που διαρκούσε έξι ολόκληρες ώρες. Στη δεύτερη προβολή του SLEEP στη λέσχη ήταν παρών και ο ίδιος ο Γουόρχολ. Ο Μέκας τον χαιρέτησε με ένα σχοινί, τον οδήγησε σ' ένα κάθισμα στη δεύτερη σειρά καθισμάτων από το τέλος και τον έδεσε. Στο μέσο περίπου του φιλμ, όταν ο Μέκας στράφηκε πίσω για να βεβαιωθεί ότι ο Γουόρχολ ήταν ακόμα εκεί, αυτός είχε φύγει.

Στην πραγματικότητα ο Γουόρχολ είχε αρχίσει να φτιάχνει το SLEEP πριν από το KISS, αν και το τελευταίο προβλήθηκε πρώτο. Όσοι δεν έχουν δει το SLEEP (μ' άλλα λόγια, όλοι σχεδόν) έχουν την εντύπωση ότι η διαβόητη ακίνητη κάμερα του Γουόρχολ παραμένει σταθερά ακίνητη και για τις έξι ώρες, σαν ένας ανόητος φρουρός που παρατηρεί έναν άντρα να κοιμάται. Η αλήθεια είναι ότι το SLEEP αποτελείται από αρκετά διαφορετικά πλάνα ενός νυσταλέου γυμνού. Έγιναν πολλά γυρίσματα, στο διάστημα αρκετών βδομάδων ο ποιητής της πρωτοπορίας Τζων Τζιόρνο (είναι αυτός που έκανε τον κοιμισμένο) επέστρεψε αρκετές φορές στο ίδιο μέρος για να βγάλει τα ρούχα του και να πάρει την ήρεμη στάση του πάνω στον καναπέ.

Ο Άνταμς Σίτνεϋ, που γνωρίζει ολόκληρη την κίνηση του πρωτοποριακού φιλμ όσο κανείς άλλος, περιγράφει ως εξής τις ειδικές εντυπώσεις του SLEEP στη μνημειώδη σπουδή του THE VISINARY FILMMAKERS:

Ο Γουόρχολ είναι ο επινοητής του ακίνητου κάδρου, όπου στο φιλμ του SLEEP έξι πλάνα διαρκούν περισσότερο
από έξι ώρες. Για να πετύχει αυτή τη χρονική παράταση τύπωσε πολλές φορές τα ίδια κομμάτια φιλμ (τύπωμα λούπας) που συνήθως ήταν διάρκεια 2 3/4 λεπτών και πάγωσε (freeze frame) τη φωτογραφία της κεφαλής του άντρα που κοιμάται. Αυτή η μέθοδος του παγώματος του καρέ υπογραμμίζει τον κόκκο και το επίπεδο της εικόνας όπως ακριβώς συμβαίνει και με την επαναφωτογράφηση της οθόνης.
Στο SLEEP όμως, όπως και στα άλλα φιλμ KISS, EAT και THE THIRTEEN MOST BEAUTIFUL WOMEN, το φιλμάρισμα έχει γίνει με τον ίδιο βασικό τρόπο. Έστηναν μια Bolex με μοτέρ που έπαιρνε φιλμ 30 μέτρων, άναβαν μια κυρίως λάμπα και άρχιζαν την κάμερα μέχρι που το φιλμ είχε τελειώσει. Δεν υπήρχε ποτέ κίνηση της κάμερας και πολύ σπάνια κανένα ζουμ (υπάρχει ένα μόνο στο KISS και δύο ή τρία στο SLEEP). Το μοντάζ δεν ήταν παρά το κόλλημα του ενός μετά το άλλο όλων αυτών των κομματιών των 30 μ., μαζί με το ξέφτισμα που παρατηρείται πάντα στο τέλος κάθε ρολού φιλμ και των κολλήσεων. Ήταν μ' αυτό τον τρόπο που το "σήριαλ" KISS (ένα νέο κομμάτι να προβάλλεται κάθε βδομάδα στη λέσχη, σαν το MERRIE MELODIES) έγινε τελικά " ένα φιλμ μεγάλου μήκους". Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο φτιάχτηκαν και τα φιλμ THE THIRTEEN MOST BEAUTIFUL WOMEN, THE THIRTEEN MOST BEAUTIFUL BOYS, και FIFTY FANTASTICS AND FIFTY PERSONALITIES. Η τεχνική με όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που αναφέρει ο Σίντεϋ είναι ή ίδια και στο SLEEP, το αποτέλεσμα όμως στο SLEEP είναι διαφορετικό. Στο φιλμ KISS και στα φιλμ πορτραίτα, σε κάθε νέο επεισόδιο (που είναι και ξαναγέμισμα της μηχανής με φιλμ) παρουσιάζονται και νέα "αστέρια", στο SLEEP υπάρχει μόνο μια αλλαγή στη γωνία λήψης του ίδιου αντικειμένου. Περισσότερο από μια σειρά, είναι μια σειριακή κατασκευή. Σε μια συνέντευξη το 1965 ο Γουόρχολ αναφέρει ότι " το φιλμ άρχισε με κάποιον να κοιμάται και όλο και μεγάλωσε σε διάρκεια. Φιλμάρισα πράγματι όλες τις ώρες του φιλμ σε πραγματικό χρόνο, όμως παραποίησα (παραποίησα;) το τελικό φιλμ για να του δώσω μια καλύτερη μορφή". Σε κάθε νέο ρόλο φιλμ, ο Γουόρχολ διάλεγε νέα θέση για την κάμερα: ένα γκροπλάνο της κοιλιάς, ένα κοντινό πλάνο άπό τα γόνατα (με το σώμα προς το βάθος του κάδρου),ένα γκρο-πλάνο του προσώπου, μετά ένα αργό ζουμ στο πρόσωπο από πάνω και στη συνέχεια τα ίδια πάλι. Στο μοντάρισμα του φιλμ κάθε πλάνο χρησιμοποιήθηκε δυο φορές για να φτιαχτεί αυτή η φιλμική δομή που ο Γουόρχολ εκφράζει στο "για μια καλύτερη δομή".

Κάθε ένα από τα πλάνα του SLEEP είναι ένα εντυπωσιακό παράδειγμα αυτού του αλησμόνητου εικονογραφικού στυλ του Γουόρχολ και όταν μονταριστούν μαζί συνιστούν μια δουλειά με τέτοια πλούσια αρχιτεκτονική που δεν υπάρχει σε κανένα από τα άλλα του φιλμ Το SLEEP είναι μια σειριακή σύνθεση σύμφωνα με την παράδοση του Ντυσάμπ - μια παράδοση που υπογραμμίζει το παράδοξο της κίνησης και της ακινησίας. Πρόκειται για μια προσπάθεια να αντιληφθούμε την κίνηση σαν ακινησία, την ακινησία σαν κίνηση. Πρόκειται για μια επινόηση του Ντυσάμπ να στρέψει την κριτική ενάντια σ' όλες τις τέχνες ντροπιάζοντάς τες σαν το θύμα αυτού του παράδοξου. Η συνηθισμένη κριτική κατά της τέχνης γενικά προέρχεται από την προοπτική της πραγματικότητας, κατηγορείται ότι έχει προδώσει και διαστρέψει την αίσθηση του πραγματικού. Η φημισμένη όμως πολεμική του Ντυσάμπ (με επίδραση σ' ένα πολύ μεγαλύτερο χώρο της διανόησης και της τέχνης απ' ότι μπορώ να αναφέρω εδώ) δε πήγαζε έξω από την τέχνη για χάρη του πραγματικού. Το αντίθετο συνέβη. Η κριτική ειρωνία του Ντυσάμπ πηγάζει μέσα από την τέχνη, μέσα από τα ίδια τα παράδοξα που προκαλεί, μέσα από μια ιδιότροπη και ασυνήθιστη σύμπλεξη μαζί τους. Πάνω απ' όλα ολόκληρη

η πολεμική του φαίνεται να κυριαρχείται από μια πικρόχολη, σταθερά υπό έλεγχο και βαθειά δίψα για σιωπή. Για ακινησία. Αυτή η πολεμική δεν είναι σταυροφορία, είναι η εξάσκηση μιας ποθούμενης ανάγκης. Το αποτέλεσμα είναι ότι αυτή η κριτική παύει πια να λειτουργεί σαν κριτική και γίνεται ένα μέσο αντιμετώπισης του προβλήματος της ύπαρξης, η απόρριψη της "τέχνης" όχι σαν μια ανακούφιση από ένα βάρος, αλλά σαν ένα μέσο επιστράτευσης αυτής της ίδιας "τέχνης" σαν μια κύρια επινόηση για την αντιμετώπιση του δυσμεταχείριστου. Η ηθική της απάθειας γεννήθηκε, όμως η κριτική του ατάραχου καλλιτέχνη για τις ανεπάρκειες της τέχνης μακρυά από το να είναι απορριπτική, ζητά να επεκτείνει την τέχνη - έστω και με σαρκασμό, αν αυτό χρειάζεται - στο επίπεδο της σταθερότητας και της χρησιμότητας της ηθικής. Τίποτα πιο ανήσυχο, φυσικά, από μια θρησκεία της αισθητικής. Πρέπει όμως να βρεθούν κάποια μέσα για τη προστασία των φτωχών, εξαντλημένων και κατανικημένων αντιλήψεων από τον νεοφανή και βίαιο ωκεανό που περιβάλλει το Γεγονός και την αλληλοαντίδραση, από το απαιτητικό και αμείλικτο Πραγματικό. Κάποιο μέσο πρέπει να βρεθεί για την προστασία της υπαρξιακής απομόνωσης και της ησυχίας του εαυτού που έχει πιαστεί σε μια παγίδα απελπισίας καθώς επιθυμεί ταυτόχρονα την απόλυτη δράση και την απόλυτη ακινησία. Ένα μέσο διαφορετικό από την αυτοκτονία ή το φόνο.

Αυτό το παράδοξο της ακινησίας και της κίνησης, που φαίνεται ταυτόχρονα να ικανοποιεί και να περιπαίζει αυτό που ικανοποιεί, και που κατέχει κεντρική θέση στη δουλειά του Ντυσάμπ στα πρώτα χρόνια της καριέρας του (θάλεγα ότι αποτελεί ουσιαστικά το μεταφορικό παράδειγμα όλης της δουλειά του), παρουσιάζει αυτή την ιδιομορφία από όποια προοπτική και να το προσεγγίσουμε και στο τέλος πάντοτε ευνοεί την ακινησία. Στη συγχώνευση αυτής της άψογης σύλληψης, η ακινησία είναι το κυρίαρχο στοιχείο ενώ η κίνηση το υποστατικό. Μια παθητική δύναμη πάντοτε ελέγχει στο τέλος το έργο και την αντίληψή μας γι' αυτό. "Μια έκρηξη σ' ένα ξυλοκέραμο εργοστάσιο" αποκάλεσε κάποιος το έργο του Ντυσάμπ NUDE DESCENDING A STAIRCASE, σαν μια φιλμαρισμένη έκρηξη που προβάλλεται αντίστροφα, καταρρέει προς την ακινησία και προς μια πρωτότυπη τάξη, όχι αυτή της ακινησίας της γυμνής αλλά αυτή της επιφάνειας του ίδου του πίνακα. Το διαχωριστικό παράδοξο της κίνησης και της ακινησίας του Ντυσάμπ σταθερά - αν και πάντοτε μεταφορικά - κινείται προς τη στάση, προς την υπόσταση για να είμαι ακριβής. Κι αυτή η υπόσταση απευθύνεται στην ευαισθησία του καιρού μας - και μέσα από τον Ντυσάμπ και μέσα από τον πιο φημισμένο ζωντανό κληρονόμο του - μ' ένα τρόπο που δεν είναι περιθωριακός αλλά κεντρικός στη γραφή αυτού του βιβλίου.

Η σάρκα γίνεται φιλμική. Οι ερωτευμένοι (KISS) είναι σε γκρο-πλάνο στην οθόνη, εμείς όμως οι θεατές καθόμαστε σε μια απόσταση από την οθόνη. Αυτό ακριβώς μετασχηματίζει την αισθητή παρουσία της κάμερας - και ενώ όλη την ώρα ακούμε το θόρυβο της μηχανής προβολής πίσω μας - σε μια μεταφορά για την απομονωμένη συνείδηση. Αλλά και για την φιλμική τέχνη επίσης.

Αυτή η μεταφορά είναι ένα πρίσμα με τις πλευρές του στη συνείδηση και στο πραγματικό χώρο της αίθουσας που βλέπουμε στο φιλμ. Σ' αυτό το γκρο-πλάνο στην οθόνη ενυπάρχει ένας συγκεκριμένος χώρος: η απόσταση ανάμεσα στην κάμερα και στους πραγματικούς ερωτευμένους που φιλμαρίστηκαν. Στο μεταξύ, οι θεατές κάθονται στην αίθουσα, αποκλεισμένοι από την αφηγηματική φαντασία της άμεσης ταύτισης, αισθάνονται ότι βρίσκονται σε πραγματικό χώρο και κοιτάζουν.

Τα πιο δυναμικά από τα βουβά φιλμ του Γουόρχολ, κυριαρχούνται από την ίδια ηδονοβλεπτική αισθητική, η εμφάνιση όμως της οποίας αλλάζει κάπως από φιλμ σε φιλμ. Στο SLEEP το άτονο, ακίνητο κάδρο αλλάζει από τη μια εικονογραφική αισθητικότητα στην άλλη, από την εικόνα του στήθους που αναπνέει, σ' ένα γενικό πλάνο του σχεδόν γυμνού σώματος, σ' ένα γκρο-πλάνο του ανέκφρασου προσώπου που κοιμάται - μετωπικά και σε προφίλ - και ξανά από την αρχή. Στο KISS όμως σχεδόν κάθε πλάνο έχει καδραριστεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο: το στάνταρντ γκρο-πλάνο του φιλιού και το φοντού ανσαινέ. Και στο SLEEP και στο KISS το φως χρησιμοποιείται για να συγκεντρώσει την ηδονοβλεπτική έρευνα πάνω στην κίνηση - ή μάλλον, πάνω στην ακινησία - καθώς κυλάει ο χρόνος. Στο ΕΑΤ έχουμε την εμφάνιση ενός εντελώς διαφορετικού φωτογραφικού στυλ. Τρώγοντας το συνεχώς ανανεούμενο μανιτάρι - όπως οι τροφές στο Η ΩΡΑΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΤΗΝΟΣ - ο Ρόμπερτ Ιντιάνα έχει φωτιστεί έτσι όπως σαν ακίνητη φωτογραφία και μάλιστα μ' ένα κλασσικά συνηθισμένο τρόπο φωτισμού, πλούσιο κοντράστ, διαβαθμίσεις μαύρου και άσπρου που φαίνονται να περιλούονται στη φωτογραφική ακτινοβολία του ηλιακού φωτός που μπαίνει από ένα παράθυρο - ακριβώς όπως η τέχνη της Γαλλικής προσωπογραφίας που ήταν της μόδας στις δεκαετίες του 1940 και 1950, όπως για παράδειγμα ο Cartier - Bresson. Αν και εντυπωσιακή, η εικόνα υπαινίσσεται ξανά ένα κλασσικό αισθητισμό, ένα είδος φωτογραφικής διακόσμησης.

Ο Ιντιάνα κάθεται σε μια ξύλινη καρέκλα, φοράει ένα καπέλλο, ενώ το πρόσωπό του είναι ήρεμο, ανοιχτό, αδιάφορο. Κατά διαστήματα φαίνεται να αποκρίνεται σιωπηρά σε κάτι που πρέπει να είναι άνθρωποι εκτός του κάδρου και να του μιλούν. Άλλες φορές, τρώγοντας το μανιτάρι του, παρατηρεί με στοχαστική και μελαγχολική ανία έξω από το παράθυρο, το παράθυρο που φαίνεται να είναι η πηγή όλου αυτού του υπέροχου ηλιακού φωτός. Οι κινήσεις της κάμερας στερούνται ενδιαφέροντος: ζουμ στο χέρι του - χωρίς όμως να αποκαλύπτει την άμορφη μάζα που μασάει - μετά πίσω στη θέση που ήταν αρχικά και ξανά ζουμ σε προφίλ. Αυτό το μελετημένο προφίλ, με το λυπητερό προς τα έξω βλέμμα του.

Το φιλμ ΕΑΤ ήταν το πρώτο φιλμ/πορτρέτο του Γουόρχολ που βγήκε στη διανομή (2), για να το ακολουθήσει ύστερα από επτά μήνες το φιλμ HENRY GELDAZAHLER, ένα πορτρέτο ενός εφόρου μουσείου. Στο ΕΑΤ η στοχαστική διαχώριση ανάμεσα στο υποκείμενο, στην κάμερα και στον θεατή είναι απλή, χωρίς να περιπλέκεται από τα σαρκικά, αισθησιακά παράδοξα που χαρακτηρίζουν τα πρώτα φιλμ. Σε σύγκριση μ' αυτά, το ΕΑΤ είναι μια κατώτερη δουλειά. Είναι ένα πορτραίτο, και σαν τέτοιο μαζεύει ένα είδος αργής δύναμης επιπρόσθετο στη δική του ορμή. Η στοχαστική αυτάρκεια του Ιντιάνα - η ύπαρξή του, ή ίδια του η σάρκα φαίνεται να τρέφεται απ' αυτή την αυτάρκεια - είναι η ίδια το αντικείμενο του στοχασμού του. Φιλμικά, όμως, το φιλμ δεν προσθέτει τίποτα σ' αυτά που έχουν γίνει στο παρελθόν. Το ΕΑΤ είναι η εικόνα ενός ανθρώπου που απλώς επιτρέπει στον εαυτό του να υπάρχει.

Μέσα στην ηδονοβλεπτική δομή που έχω προτείνει η αποστατικοποιημένη ακρίβεια της κάμερας μπορεί να καταγράφει τους τροπισμούς της ζωής και της απόκρισης, ευαίσθητη και στην πιο μικρή αποκάλυψη του Ατόμου στο πρόσωπο. Κι όμως κι αυτό καλύπτεται από ένα παράδοξο: η βαθειά απόσταση του ανθρώπου που κοιμάται από μας, η αφοσίωση των ερωτευμένων στους εαυτούς τους, η γαλήνια ευχαρίστηση του Ιντιάνα - όλα βρίσκουν τους εαυτούς τους στις αποστάσεις της σιωπής, σε μια διακοσμητική διαχώριση του χρόνου, στην εγγύτητα και στην απομάκρυνση του φιλμ και όλα αναμειγνύονται σε μια εμπειρία του Ατόμου που αποκαλύπτεται και αποσύρεται ταυτόχρονα.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Σημείωση

1) Στο φιλμ "LOMESOME COWBOYS" δεν αναφέρομαι. Άλλωστε θα επακολουθήσει κείμενο που θα εξετάζει την ταινία διεξοδικότερα. Επίσης, το κείμενο είναι αποσπασματικό. Παραλάσσει τη μελέτη "Άντι Γουόρχολ" του Stephen Koch. Το ολοκληρωμένο έργο του Koch έχει μεταφραστεί και προεκδοθεί από τον Μάκη Μωραίτη.

*2) *Το φιλμ προβλήθηκε την Τρίτη 9-11-93 στα πλαίσια του 34ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (Νέοι Ορίζοντες), Αίθουσα Παλλάς.*

34ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

(Ολοήμερες κινηματογραφικές διαδρομές μεταξύ Ε.Μ.Σ - ΠΑΛΛΑΣ - ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΝ - ΒΑΚΟΥΡΑ Περίπτερα 2 & 8 της HELEXPO και μετά ΜΥΛΟΣ) (1)

Στο 34ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης υπήρξαν πολλές και καλές ταινίες. Είναι δεδομένο ότι στις περιορισμένες σελίδες του περιοδικού δεν υπάρχει αρκετός χώρος για να χωρέσουν όλες. Προσπαθήσαμε να συμπεριλάβουμε όσες μας προβλημάτισαν περισσότερο. Δυστυχώς και πάλι δεν το κατορθώσαμε. Έτσι, θα περιοριστούμε εδώ σε κάποιες πρώτες καταγραφές και ελπίζουμε στο προσεχές μέλλον να έχουμε ακόμα περισσότερες αναφορές σε καλές και ποιοτικές ταινίες. Ας μην ξεχνάμε ότι μόνο η απλή καταγραφή του επίσημου οδηγού που κυκλοφόρησε η Οργανωτική Επιτροπή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έχει 186 σελίδες.

Χωρίς να αναφερθούμε στο ποικίλλο έντυπο υλικό που πέρασε από το γραφείο τύπου (2) και στην πλειάδα των βιβλίων που κυκλοφόρησαν στο 34ο Φεστιβάλ, αφιερωμένα σε μεγάλες μορφές του Ελληνικού και ξένου κινηματογράφου. Αναφέρουμε επιγραμματικά μόνο:

-ΑΛΕΞΗΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ του Γιάννη Σολδάτου, σελ. 160, εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα 1993.

-ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΔΑΝΑΛΗΣ, επιμέλεια Βασίλης Κεχαγιάς, σελ.16, εκδ. Type Shop, Θεσσαλονίκη 1993.

-ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΑΣ, επιμέλεια Λευτέρης Ξανθόπουλος, σελ. 96, εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα 1993.

-ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ, επιμέλεια Βασίλης Κεχαγιάς, σελ. 16, εκδ. Type Shop, Θεσσαλονίκη 1993.

-ΓΚΡΕΓΚΟΡΙ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ, επιμέλεια Νίνος Φενέκ Μικελίδης και Δημήτρης Κολιοδήμος, σελ. 32, εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα 1993

-DAVID CRONENBERG, επιμέλεια Δημήτρης Κολιοδήμος, σελ. 112, εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα 1993.

-JULES DASSIN, επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, σελ. 96, εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα 1993.

Ας δούμε όμως καλύτερα, κάποιες από τις ταινίες που προβλήθηκαν, πάντοτε πιστοί στις αρχές τις συντακτικής επιτροπής: α) τις ταινίες τις οποίες σχολιάζουμε τις έχουμε πάντα δει και β) ποτέ δεν προβάλουμε μια αρνητική κριτική, όταν στη θέση της μπορεί να υπάρχει μια θετική!

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

(Διάρκεια 107', 35mm, έγχρωμη, Ελλάδα 1993).

Ο Περικλής Χούρσογλου άξιος μαθητής του Παντελή Βούλγαρη, του Γιώργου Πανουσόπουλου, του Αλέξη Δαμιανού, του Τάκη Παπαγιαννίδη, του Ανδρέα Θωμόπουλου και της σχολής Σταυράκου θα μεταφέρει την παθιασμένη διαδρομή μιας γενιάς στο προσκήνιο. Η πολιτική και ο έρωτας των πρώτων χρόνων μιας φοιτητικής ζωής θα μετατραπούν σε ωχαδελφισμό και βόλεμα, στην αλλοτρίωση, τη μισαλλοδοξία και τον καθωσπρεπισμό μιας τυποποιημένης αστικής καινοδοξίας που δεν θα διστάσει να θυσιάσει την πρώτη αγνή και άδολη ζωή απέναντι σε μια καθημερινή και οικονομισιάρικη, μίζερη ζωή. Διορατικός και πέρα από τα συνηθισμένα εύστοχος ο Περικλής Χούρσογλου όχι απλά θα καταγράψει την πανεπιστημιακή κοινότητα τότε και τώρα, όχι μόνο θα πειραματιστεί πρωτότυπα με τη φοιτητική ζωή με βάθος πλάνου την ιστορία και τους αγώνες του Πολυτεχνείου, αλλά θα προχωρήσει πιο πέρα στην σύγκριση δύο μορφών κοινωνίας σε αντιθετική και οξυμένη σύγκριση. Η πρώτη μορφή η κοινωνία της Ελλάδας, σε διαχρονικά μοτίβα (μεταπολεμική περίοδος, χούντα - Πολυτεχνείο, σήμερα) στην πόλη και το χωριό - την επαρχία. Και η δεύτερη μορφή η Ελληνική κοινωνία σε σύγκριση με το εξωτερικό. Η πρώτη ζωή ενός πολιτικοποιημένου φοιτητή που διαθέτει αρχές και τιμιότητα, που σώζει την ανθρώπινη ζωή, που θα δείξει γεναιοδωρία σε μια φουκαριάρα γυναίκα που τον φοβάται σαν ξένο φοιτητή των μεταπτυχιακών σπουδών από τη μια, και η κούφια και τυπική - μικροαστική ζωή και συμπεριφορά, του σήμερα. Η ταινία του Περικλή μας έβγαλε έξω από το αυλάκι της καθημερινότητας και μας θύμισε πόσα πράγματα ζήσαμε και ζούμε σε ένα σύγχρονο αλαλούμ που θέλουμε σώνει και καλά να ονομάζουμε ελληνική κοινωνία. Γιατί δεν είναι τελικά το ότι δεν υπάρχουν κανόνες και αρχές συμπεριφοράς σήμερα, είναι το ότι δεν ξέρουμε τελικά μέσα στην πληθώρα αληθινών και ψεύτικων - κάλπικων στοιχείων τι πραγματικά θέλουμε. Ως μονάδες μιας αυτοβιογραφούμενης κοινωνίας, ή σαν κοινωνία ομαδικώς. Έξοχες οι ερμηνείες του Νίκου Γεωργάκη, της Μαρίας Σκουλά, του Νίκου Ορφανού και του Μαν. Μαυροματάκη, απέδωσαν στην εντέλεια την σύγχρονη πραγματικότητα. Ο κινηματογράφος έπαψε να είναι στην περίπτωση αυτή παρωδία της αλήθειας. Έγινε αφετηρία και σταθμός για το ξεπέρασμα της κοινωνικής κρίσης και απραξίας. Έδειξαν όλοι τους, σκηνοθέτης και συμμετέχοντες ότι δεν ζουν στην κοινωνία για να την καταγράφουν απλώς, σε μερικά μέτρα σελιλόιντ, αλλά για να την βιώνουν και να προτείνουν νέες σταθερές. Ποιός θα το περίμενε από μια βιογραφική ταινία να περαστούν τόσα μηνύματα μαζί. Μια ζωή ή πολλές μαζί;

Τη φωτογραφία επιμελήθηκε ο Σταμάτης Γιαννούλης και τη μουσική ο Γιώργος Παπαδάκης.

Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ

(ΔΙΆΡΚΕΙΑ 110' , 35 mm, έγχρωμη, Ελλάδα 1993)

Ο Νίκος Γραμματικός μετά από το ΜΑΚΡΟΘΕΝ (1987), την ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΗ ΖΩΝΗ (1988), την ταινία ΑΒΑΞ (1989), την ΚΛΕΙΣΤΗ ΣΤΡΟΦΗ (1991), και το τηλεοπτικό ντοκυμαντέρ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ - ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ (1991), συνεχίζει την αξιόλογη δουλειά του με την ταινία Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ. Η σκηνοθεσία του λιτή, αλλά συγχρόνως βαθυστόχαστη, οδηγεί σε μια νέα μορφή σκηνοθετικής - μαθηματικής λογικής, εκεί όπου υπάρχει αιτία και αιτιατό, όπου υπάρχει αρχή και συνεπαγωγή και τα πάντα δομούνται πάνω σε ένα ιεραρχημένο και πρωτότυπο σύστημα. Ο Νίκος Γραμματικός δημιουργώντας το κάθε φιλμ του χτίζει λιθάρι το λιθάρι ένα νέο προσωπικό εποικοδόμημα, που τείνει να γίνει νέα κινηματογραφική σχολή στην Ελλάδα. Το κοινό του ήταν εκεί, στη Θεσσαλονίκη έτοιμο να τον αποθεώσει. Και το έκανε. Παρά τα προβλήματα ήχου κατά τη διάρκεια της πρώτης προβολής, Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ, απέδειξε ότι στην Ελλάδα επιβιώνουν οι δυνατοί και τολμηροί. Ο Γιώργος Γιαννόπουλος, ο Άκης Σακελλαρίου, η Μπέτυ Αρβανίτη (που διατηρεί ακέραια πάντα τη γοητεία της), και ο Μηνάς Χατζησάββας θα δώσουν σάρκα και οστά σε ένα ψυχογράφημα μιας Ελλάδας που σέρνεται παρά τη θέλησή της σε μια κοινωνία που ούτε ονειρεύτηκε, ούτε και θέλει. Σε μια κοινωνία στυλ Σικάγο, στυλ Νέας Υόρκης, όπου τα σκοτεινά οικονομικά συμφέροντα οδηγούν σε επαγγελματίες δολοφόνους, που έναντι αδράς αμοιβής, θα δολοφονήσουν εν ψυχρώ. Δύο συγκάτοικοι, ο Νίκος και ο Κώστας, άσσοι στη σκοποβολή θα οδηγηθούν μέσω του Αντρέα, διαμεσολαβητή και ατζέντη υποψήφιων δολοφόνων και τη βοήθεια πάντα μιας όμορφης γυναίκας της Δάφνης, μέσα από τα μπαρ, τα μηχανάκια και τη δαιμονισμένη μουσική του συγκροτήματος "Τρύπες" στο να αποδείξουν ότι ο Νίκος Γραμματικός ξέρει καλά, μα πάρα πολύ καλά την σύγχρονη ελληνική κοινωνία, με την ξενομανία της και την αγωνία της για γρήγορο και εύκολο πλουτισμό. Το αρκετά βαθυστόχαστο σενάριο έγραψαν ο ίδιος και ο Αχιλλέας Κυριακίδης. Την όμορφη φωτογραφία υπογράφει ο Κωστής Γκίκας και στην μουσική ο Κυριάκος Σφέτσας και οι "Τρύπες"...

ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ

(Διάρκεια 101', 35mm,έγχρωμη, Ελλάδα 1993)

Ο Πατρίς Βιβάνκος μεταφέρει ένα μήνυμα που είναι διαχρονικό πάντα στην Ελλάδα: "σκοτώνουν τα άλογα όταν γεράσουν". Του αλλάζει μόνο, μέσα από ένα πανοραμικό αφ' ενός ταξίδι, πραγματικό αφετέρου, την περιοχή όπου αυτό συμβαίνει. Ο Θανάσης Βέγγος σε έξοχη δραματική ερμηνεία δηλώνει ευθαρσώς στη διάρκεια της ταινίας: "χίλιες φορές να πεθάνω στην Κολομβία παρά στο Γηροκομείο". Η επιλογή του τρόπου θανάτου μας είναι πάντα δικιά μας υπόθεση; Η ελευθερία στην επιλογή του θανάτου μας είναι υπόθεση άλλων; Δεν αποφασίζουμε τελικά τίποτε. Αφού "η ζωή στην Ελλάδα μας πληγώνει όπου και αν πάμε" ας πάμε οπουδήποτε αλλού εκτός Ελλάδας. Η Μαλβίνα Κάραλη (πολυεδρική και στην έδρα της όπως πάντα), η Αν Τερόν και ο Πατρίς Βιβάνκος έγραψαν το σενάριο. Ο Θανάσης Βέγγος, ο Γιώργος Μοσχίδης, η Εύα Κοταμανίδου, ο Μπάμπης Γιωτόπουλος, ο Γιώργος

Βελέντζας και η Βαρβάρα Δούκα χάρισαν τη λάμψη τους. Έξοχη επίσης η μουσική του Δημήτρη Παπαδημητρίου και η φωτογραφία του Αλέξη Γρίβα. Η ταινία ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ, αποτελεί σημαντικό σταθμό στην αξιόλογη κινηματογραφική πορεία του Πατρίς Βιβάνκο, που έχει έξοχη τεχνική λήψεων και υψηλά στάνταρ αισθητικής. Δεν είναι μόνο οι χαρακτήρες που χορεύουν ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, ανάμεσα στο φευγαλέο πάνω στα κύματα βαρκάκι, είναι και η βαθιά γνώση των πραγμάτων που μετασχηματίζεται σε παιχνίδισμα φευγαλέων εικόνων μπρος σε μια απάνθρωπη ζωή. Η ζούγκλα είναι παντού. Και η ζωή στην ζούγκλα είναι σκληρή. Είναι απάνθρωπη. Είναι όμως δοσμένη απ' το Θεό και είναι χαρισάμενη....

ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΣΤΟ ΠΟΛΛΑΠΛΟ

(Διάρκεια 82', 16mm, έγχρωμο ντοκυμαντέρ, Ελλάδα 1993)

Η Στέλλα Θεοδωράκη μετά από τα φιλμ PLUMERIA RUBRA (1988), ΠΛΑΣΤΙΚΟ (1989), ΜΟΔΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ (1991), ΕΙΔΩΛΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ-ΑΓΟΡΕΣ (1992) έφερε τη νέα της όμορφη δουλειά στο φως της δημοσιότητας. Το ντοκυμαντέρ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΣΤΟ ΠΟΛΛΑΠΛΟ, είναι:

-χρόνος & χρήμα
-χρώμα & αίσθηση
-αισθητική & διαίσθηση
-αντίληψη & συμπεριφορά
-θέση & αντίθεση που γίνεται σύνθεση.

Σε σενάριο δικό της, με αφηγητή το Γιώργο Μιχαλακόπουλο, φωτογραφία του Ηλία Κωνσταντόπουλου και μουσική του Πέτρου Κορέλη η Στέλλα Θεοδωράκη μετουσιώνει την απλότητα του μοναδικού στην πολυπλοκότητα του πολλαπλού, οδηγώντας μας μέσω του ήλιου και της θάλασσας στην ρομποτική τεχνολογία. Εύθραυστη η ισορροπία μας μέσα στην φύση και την κοινωνία.

ΜΙΚΡΟ ΜΟΥ ΚΑΣΤΕΛΛΟΡΙΖΟ

(Διάρκεια 80', 16mm, έγχρωμο ντοκυμαντέρ, Ελλάδα 1993).

Θες λίγο το πολύ διάσπαρτο πρόγραμμα του Φεστιβάλ που μας ανάγκαζε να τρέχουμε από κινηματογράφο σε κινηματογράφο, θες το λίγο κινηματογραφόφιλο κοινό της Ελλάδας, θες το ότι στην Ελλάδα προτιμούν οτιδήποτε άλλο εκτός από το να βλέπουν ντοκυμαντέρ, βρεθήκαμε στην αίθουσα της Ε.Μ.Σ στην επίσημη πρεμιέρα του ντοκυμαντέρ του Νίκου Καρακώστα ΜΙΚΡΟ ΜΟΥ ΚΑΣΤΕΛΛΟΡΙΖΟ, τόσοι λίγοι. Τόσο δραματικά λίγοι. Και σκεφθήκαμε όλους εκείνους τους μεγαλόσχημους ανά την ελληνική επικράτεια, που δηλώνουν ευθαρσώς ότι προβληματίζονται για τις χαμένες πατρίδες, για την απειλή στο Αιγαίο, για...χίλια δυο. Και σκεφθήκαμε τελικά ότι είμαστε τυχεροί, όχι μόνο για όσα είδαμε, αλλά ότι είμαστε σαν άλλες εποχές προνομιούχοι να απολαμβάνουμε δημιουργίες για λίγους. Σαν να είμασταν δίπλα στον Σωκράτη, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, όταν μιλούσαν στους μαθητές τους. Σαν να γυρνάγαμε τα πέλαγα μαζί με τον Οδυσσέα, σαν να ταξιδεύαμε μαζί με τον Μέγα Αλέξανδρο, σε χώρες μακρινές, σαν να ακούγαμε λόγους του Ιουστινιανού, του Λέοντα του 6ου του Σοφού, και σαν να ακούγαμε παραγγελιά μόνο για μας στην καμαρούλα του Βασίλη Τσιτσάνη. Έτσι, όπως ακριβώς γνωρίζαμε το Καστελλόριζο, σαν μια ανάμνηση παλιά, μέσα από την οπτική γωνιά του Νίκου Καρακώστα, λογοτέχνη, ποιητή και πεζογράφου, με την φωνή του Ζαχαρία Ρόχα την μουσική του Πέτρου Φρονίστα και Νίκου Μοσχονά και τις φωτογραφίες του Προκόπη Δάφνου, του Μάκη Λυκούση, του Νίκου Γραμματικόπουλου και του Γιώργου Αντωνάκη. Μια ανάμνηση καθάρια και ζωντανή. Από βάθους καρδιάς σε ευχαριστούμε Νίκο Καρακώστα, γιατί εσύ και όλοι οι άλλοι σαν εσένα είναι αυτοί που πραγματικά γράφουν ιστορία διασώζοντας εδώ και εκεί, αυτό που πραγματικά είμαστε, αυτό που πραγματικά μένει.

Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΜΕΝΕΙ ΣΤΗ ΛΕΡΟ

(Διάρκεια 116', 35mm, έγχρωμη, Ελλάδα 1993).

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Θανάση Ρακιντζή είναι σίγουρα από τις πιο ωραίες ταινίες που συναντήσαμε σ' αυτό το Φεστιβάλ. Μεστή σε νοήματα και περιεχόμενο, δείχνει τόσο την δυναμική που κρύβει μέσα της μια ταινία, όταν έχει ολοκληρωμένο σενάριο, δουλειά του Θανάση Σκρούμπελου, όσο και την κινηματογραφική αρτιότητα του σκηνοθέτη της Θανάση Ρακιντζή. Δεν είναι οι βασανισμένοι άνθρωποι, οι απόκληροι της ζωής που παραπεταμένοι σαν άδεια τσουβάλια, στέκουν αμίλητοι. Είναι τα κενά από αγάπη σώματα και ψυχές, είναι τα αδιέξοδα γονικών αμαρτημάτων, είναι το αδιέξοδο μιας κοινωνίας που αργοσαπίζει μέσα σε μια ζωή καθωσπρεπισμού, έχοντας ξεχάσει ότι σημασία δεν έχει το να ζεις καλοζωισμένα αλλά να ζεις με το καλό. Δεν είναι οι ματιές που καταγράφονται είναι τα νοήματα που έχουν αυτές οι ματιές που σε κάνουν να μπαίνεις σε βαθύ προβληματισμό αλλά και σε οδηγούν σε σκέψεις παράλληλες μ' αυτές της Αριάδνης. Σήμερα είναι η Αριάδνη και οι φίλοι της που μένουν στη Λέρο. Αύριο, αν υπάρξει αύριο, θα μένει όλη η Ελλάδα στη Λέρο. Πάντοτε υπήρχαν στον τόπο μας άνθρωποι σαν το Θανάση Ρακιντζή που μας έκρουαν το καμπανάκι του κινδύνου. Δεν είναι η αδιαφορία και η αποξένωση για μας η λύση. Ας προσπαθήσουμε όσοι είδαμε αυτήν την ταινία να μεταφέρουμε το νόημα της ανθρωπιάς που πάνω απ' όλα θέτουν ο Θανάσης Ρακιντζής και ο Θανάσης Σκρούμπελος μαζί με τους Γιάννη Θωμά, Βάσο Ανρονίδη, Θωμά Κινδύνη, Γιώργο Μωρογιάννη, Στέλιο Παύλου και την Ελευθερία Ρήγου. Μαζί με όλη τη Λέρο. Ας κρατήσουμε τη φωτογραφία του Σάκη Μανιάτη στο μυαλό μας και την θεσπέσια μουσική του Νίκου Κυπουργού ζωντανή στ' αυτιά μας και ας αποφύγουμε να κάνουμε πράξη τα λόγια του μάντη Τειρεσία "τυφλοί τα ώτα τε τον νουν"...

Οι ξένες συμμετοχές στο 34ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ήταν επίσης αρκετά αναβαθμισμένες:

ΑΝ ΤΑ ΓΟΥΡΟΥΝΙΑ ΕΙΧΑΝ ΦΤΕΡΑ

(WHEN PIGS FLY, διάρκεια 94', 35mm, έγχρωμη, Γερμανία - Η.Π.Α. 1993).

Η δεύτερη ταινία της Sara Driver μετά το SLEEPWALK (1986), έρχεται να ταρακουνήσει το καθιερωμένο αμερικανικό μοντέλλο κινηματογραφικής παραγωγής των μεταψυχεδελικών και ονειρικών ταινιών. Με τόλμη περισσή, χαρακτηριστική ανθρώπου που τόλμησε και τα έβαλε με το σύγχρονο κινηματογραφικό κατεστημένο των Η.Π.Α. και ενώ αυτό κλείνει τις πόρτες του, η Sara Driver δεν θα διστάσει να στραφεί στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Σε μια Ιρλανδο-αμερικάνικη συνοικία, δίπλα στις βιομηχανίες εκτυλίσσονται οι σκηνές του φιλμ. Στην αποθήκη ενός μπαρ-τρώγλης μια παλιά κουνιστή πολυθρόνα είναι φορέας δυο αδικοσκοτωμένων φαντασμάτων, που δέσμια του χώρου όπου τελεύτησαν το βίο τους, ζητούν τη δικαίωσή τους. Το ένα, η δολοφονημένη γυναίκα του μπάρμαν, θα οδηγήσει μέσα από μια σειρά γεγονότων και εμφανίσεων στους υπόλοιπους ανύποπτους πρωταγωνιστές, στην τιμωρία του δολοφόνου μπάρμαν. Η όλη ταινία είναι ένα καλοστημένο κωμικό και ταυτόχρονα προβληματισμένο παραμύθι, όπως η ίδια η Sara θα πει στην ομιλία της στην αίθουσα του Ε.Μ.Σ. λίγο πριν από την επίσημη ελληνική πρεμιέρα, στην διάρκεια του Φεστιβάλ. Τα τρικ που χρησιμοποιήθηκαν ήταν πολύ αποδοτικά στο όλο σκηνικό, αν μάλιστα αναλογιστεί κανείς το κόστος που είχαν σε σύγκριση με τις ταινίες του Σπήλμπεργκ.

Η ταινία ΑΝ ΤΑ ΓΟΥΡΟΥΝΙΑ ΕΙΧΑΝ ΦΤΕΡΑ, αν και έχει παραπλανητικό για την ελληνική γλώσσα τίτλο, βλέπεται ευχάριστα από αυτούς που τους αρέσουν τα φιλμς με φαντάσματα και παραδοξολογίες. Το σενάριο μετέγραψε ο Ray Dobbins πάνω σε ιστορία δικιά του και της Sara Driver. Παίζουν οι Alfred Molina, Marianne Faithful, Rafhael Bela και Saymoyr Cassel. Την διεύθυνση της φωτογραφίας, η οποία είναι αρκετά καλή είχε ο Robbie Muller ενώ η μουσική είναι του Joe Strummer.

ΚΑΛΙΦΟΡΝΙΑ

(KALIFORNIA, διάρκεια 118', 35mm, έγχρωμη, Η.Π.Α. 1993).

Ο πρώην κατάδικος Έρλυ Γκρέις (Brad Pitt), παραμένει ένας στυγερός δολοφόνος που δεν ξεχνά, όποτε του το επιτρέπουν οι συνθήκες, να κάνει αυτό που ξέρει καλύτερα: να δολοφονεί. Μαζί με τη φίλη του θα αναγκαστεί μέσα από τις εξαθλιωμένες συνθήκες που παιρνούν όλοι οι άνεργοι της Αμερικής να ονειρευτεί έναν τόπο Επαγγελίας. Την Καλιφόρνια. Μαζί με έναν συγγραφέα αστυνομικών συμβάντων που θέλει να γράψει ένα βιβλίο για τους μεγαλύτερους εγκληματίες (serial Killers) και τη φωτογράφο φίλη του θα ξεκινήσουν μαζί την διαδρομή για να μοιραστούν τα έξοδα, και να φτάσουν στον προορισμό τους ε-

πισκεπτώμενοι μέρη όπου έχουν γίνει δολοφονίες. Ο σκηνοθέτης Dominic Sena, που πρωτοεμφανίζεται σαν σκηνοθέτης μεγάλου μήκους ταινίας, στο road-movie του θα χρησιμοποιήσει το μαύρο χιούμορ και τον σεξουαλισμό σαν εισαγωγή σε μια πιο βαθυστόχαστη κοινωνική μελέτη των ορίων της ανθρώπινης λογικής αφ' ενός απέναντι στην επιβίωση: σκοτώνω για να ζω ή ζω σκοτώνοντας και αφ' ετέρου για να καταγράψει την σκληρή πραγματικότητα που συναντά ο κάθε αμερικανός στις διαδρομές από τις μικρές επαρχιακές πόλεις προς τα μεγάλα αστικά κέντρα. Ο Dominic Sena (1), άρτιος τεχνικά, επικουρούμενος από την πείρα που αποκόμισε σκηνοθετώντας διαφημίσεις και βίντεο-κλιπ, τολμά στην πρώτη κιόλας μεγάλη του δουλειά, να ιχνηλατήσει, έστω και με αργούς ρυθμούς, πάνω σε οξύτατα προβλήματα της αμερικάνικης ζωής. Το σενάριο της ταινίας είναι του Tim Metcalfe. Παίζουν οι Brad Pitt, Juliette Lewis, David Duchovny, και Michelle Forbes. Η διεύθυνση της φωτογραφίας είναι του Bojan Bezelli. Η ταινία βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στο Διεθνές Διαγωνιστικό τμήμα με το βραβείο του καλύτερου Σεναρίου.

ΣΤΗ ΜΕΣΗ ΤΟΥ ΠΟΥΘΕΝΑ

(EN MEDIO DE LA NADA, διάρκεια 93', 35mm,έγχρωμη, Μεξικό 1993).

Η σύγχρονη μεξικανική επαρχία είναι πλέον εξαμερικανισμένη; Στην ουσία αυτό διαπραγματεύεται η ταινία του Hugo Rodriguez ΣΤΟ ΜΕΣΟ ΤΟΥ ΠΟΥΘΕΝΑ σε σενάριο δικό του και της Marina Stavenhagen. Ο πρώην συνδικαλιστής ανθρακωρύχος Χοακίν θα απομονωθεί μετά από ένα επεισόδιο σε καφέ-βενζινάδικο, όπου θα ζει μια μονότονη αλλά ήσυχη ζωή. Η επίσκεψη ενός καταδιωκόμενου ζευγαριού, μια μικρή ομάδα εκτός νόμου, θα οξύνει το κλίμα. Τη λύση θα δώσει ο ανθρακωρύχος. Θα είναι μια βίαιη, εν αμύνη, λύση. Δείγμα μιας μικρής κοινωνίας που ενώ αποκτά τα χαρακτηριστικά της τραχιάς βορειο-αμερικάνικης επαρχίας δεν χάνει, ακόμη, τον μεξικάνικα παραδοσιακό τρόπο ζωής. Η φωτογραφία είναι του Guillermo Granillo και η μουσική του Eduardo Gamboa. Παίζουν οι Manuel Ojeda, Blanca Guerra, Guillermo Garscia Cantu, Gabriela Roel, Juan Ibarra, Emilio Cortes, Alonso Echanove, Ignacio Guadalupe, Dario T. Pie, Daniel Gimenez Cacho και Jorge Russek.

Κ. ΜΠΑΤΕΡΦΛΑΪ

(M. BUTTERFLY, Διάρκεια 102', 35mm, έγχρωμη, Κίνα, Καναδάς, Ουγγαρία, Γαλλία 1993).

Η ταινία του Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ Κ. ΜΠΑΤΕΡΦΛΑΪ είναι η "ιστορία ενός ομοφυλόφιλου πάθους" όπως λέει ο Δημήτρης Κολιοδήμος στο βιβλίο-αφιέρωμα στον σκηνοθέτη. Και όπως λέει και ο ίδιος ο Κρόνενμπεργκ "δεν έχει καμιά σημασία αν είσαι ομοφυλόφιλος ή κανονικός, για τους ανθρώπους η σεξουαλικότητα δεν είναι παρά μια επινόηση, ένα μύθευμα, ένα ψέμα". Αν και δε νομίζουμε ότι συμφωνεί η ελληνική κοινωνία μαζί του, θα λέγαμε ότι ο Κρόνενμπεργκ δικαιώνει και με αυτήν την ταινία του τη φήμη του που άρχεται με την ταινία TRANSFER (1966), FROM THE DRAIN (1967), STEREO (1969), ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ - CRIMES OF THE FUTURE (1970), ΑΝΑΤΡΙΧΙΛΕΣ - SHIVERS - THEY CAME FRON WITHIN - THE PARASITE MURDERS - FRISSONS (1974), ΛΥΣΣΑΣΜΕΝΕΣ ΣΤΑ ΝΥΧΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ - Η ΜΑΝΙΑΚΗ - ΟΙ ΛΥΣΣΑΣΜΕΝΟΙ RABID - RAGE (1976), ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΘΑΝΑΤΟΥ - FAST COMPANY (1978), ΟΙ ΝΕΟΣΣΟΙ - THE BROOD (1979), ΣΚΑΝΝΕΡΣ, Η ΝΥΧΤΑ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΤΡΟΜΟΥ - SCANNERS (1980), VIDEOTROME (1982), ΝΕΚΡΗ ΖΩΝΗ - THE DEAD ZONE (1993), Η ΜΥΓΑ -THE FLY (1986), ΟΙ ΔΙΧΑΣΜΕΝΟΙ - DEAD RINGERS (1988), ΓΥΜΝΟ ΓΕΥΜΑ - NAKED LUNCH (1991). Θαυμάσια σκηνικά και τοπία, ωραία εικόνα, έξυπνοι προβληματισμοί. (3)

ΝΟΑΜ ΤΣΟΜΣΚΥ: ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΟΝΤΑΣ ΣΥΝΑΙΝΕΣΗ

(MANUFACTURING CONSENT: NOAM CHOMSKY, Διάρκεια 165', 16mm,έγχρωμο πολιτικό ντοκυμαντέρ, Καναδάς 1992).

Ο Peter Wintonick και ο Mark Achbar είναι οι σκηνοθέτες του πολιτικού ντοκυμαντέρ NOAMCHOMSKY, ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΣΥΝΑΙΝΕΣΗ. Το φιλμ διαρκεί 165 λεπτά, και χρειάζεται μεγάλη αντοχή. Όχι μόνο λόγω χρόνου αλλά και λόγω της έντονης διαμαρτυρίας που κατακλύζει το θεατή. Είναι ένα φιλμ, που βασισμένο πάνω στη ζωή του γλωσσολόγου και ριζοσπάστη σύγχρονου αμερικανού φιλοσόφου Νόαμ Τσόμσκυ τσακίζει κυριολεκτικά τα παραδεδομένα ηθικά και κοινωνικά πρότυπα της αμερικάνικης ζωής. Που καταγγέλει το σάπιο σύστημα των MEDIA των Ε.Π.Α αλλά και της υφηλίου. Που χρειάζεται γερά νεύρα και στομάχι για να παρακολουθήσουμε το πως πόλεμοι και βία επικροτούνται χάριν οικονομικών και κοινωνικών σκοπιμοτήτων, που πρόσωπα ανίκανα ανάγονται στο STAR SYSTEM. Είναι μια οξύτατη κραυγή ενάντια στο σύστημα των Μ.Μ.Ε που κατασκευάζουν τη συναίνεση: Μέσα σε λίγο χρόνο ο προσκλεκλημένος μιας εκπομπής ανάμεσα σε διαφημίσεις είναι αναγκασμένος, τι άλλο: να πει κοινοτυπίες. Η ουσία χάνεται, η συνέντευξη κατασκευάζεται, η συναίνεση κατασκευάζεται. Το φιλμ προβλήθηκε αρχικώς στον Καναδά όπου στεγάζονται και οι δημιουργοί του. Είναι δεύτερη σε προβολές και εισιτήρια ταινία για το 1993 και είναι κυριολεκτικά ένας καταπέλτης, ένα ατέλειωτο μοντάζ μιας αγωνιστικής ζωής και παρουσίας. Δεν θα επεκταθούμε άλλο εδώ γιατί σύνομα θα αναφερθούμε στην δημιουργία αυτή. Ήδη στο επόμενο τεύχος θα δημοσιεύσουμε την συνέντευξη (4) που μας παραχώρησε ο ένας από τους σκηνοθέτες, ο Mark Achbar. Αυτά σε πρώτα γενικά πλάνα, τα σημεία που εντοπίσαμε στο 34ο Φεστιβάλ. Απολαμβάνοντας όλη η αποστολή (5), καλές ταινίες την ημέρα και μετά ζωντανό πρόγραμμα, τη νύχτα στο ΜΥΛΟ, και την όμορφη Θεσσαλονίκη, ανάμεσα στις κούκλες και τα σκηνικά του Ντέηβιντ Κρόνενμπεργκ.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ- ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Η διοργάνωση, υπό την εποπτεία του Μιχάλη Δημόπουλου, θεωρείται από την πλευρά μας σχετικά ικανοποιητική, αν και κάποιες ελληνικότατες κακοδαιμονίες μπορούσαν να αποφευχθούν: π.χ να μην υπάρχουν αυτά τα τεχνικά προβλήματα την ώρα της προβολής. Αγανακτήσαμε να βλέπουμε πετσοκομμένες ταινίες σαν τον ΛΕΥΤΕΡΗ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟ στην Ε.Μ.Σ., ΝΟΑΜ ΤΣΟΜΣΚΥ: ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΟΝΤΑΣ ΣΥΝΑΙΝΕΣΗ στο ΠΑΛΛΑΣ, ή με ελλειπή ηχητική κάλυψη όπως στην ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ στο ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ. Θα υπάρξουν ποτέ δεύτερες ή τρίτες μηχανές, δεύτερη ή τρίτη μπομπίνα;

Πάντως έγιναν φιλότιμες προσπάθειες στην διοργάνωση και οφείλουμε να το αναγνωρίσουμε. Από του χρόνου, όμως καλύτερη δουλειά. Ας το'χεις υπόψιν σου φίλε Θάνε Μικρούτσικε, που έχεις ευαισθησίες και τις έδειξες την πρώτη κιόλας μέρα.

(2) Ευχαριστούμε θερμότατα για την άψογη συνεργασία τους τον υπεύθυνο Επικοινωνίας Μπάμπη Κολώνια, την υπεύθυνη του Γραφείου τύπου Ντορέττα Αδαμάκη, τον Αντώνη Κιούκα, την Θάλεια Καλαφατά, την Μαρία Οικονόμου, τον Παύλο Φιλίππου και τον Ξενάκη που έκτισε στην πράξη το περίπτερο 2 της Α.Ε.Θ.

(3) Το σενάριο είναι του David Henry Huang η φωτογραφία του Peter Suschitzky και η μουσική του Howard Shore. Έπαιξαν: Jeremy Irons, John Lone, Barbara Sukowa, Ian Richardson, Annabel Leventon, Shizuko Hoshi, Richard Mc Millan, Vermon Dobtcheff.

(4) Ευχαριστούμε το διευθυντή του τμήματος ΝΕΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ, Δημήτρη Εϊπίδη για τη φιλική του στάση και τη συνεννόηση με τον Mark Acbar και τη Μαίρη Κιτρόεφ του μεταφραστικού που μας βοήθησε στη διάρκεια των συνεντεύξεων.

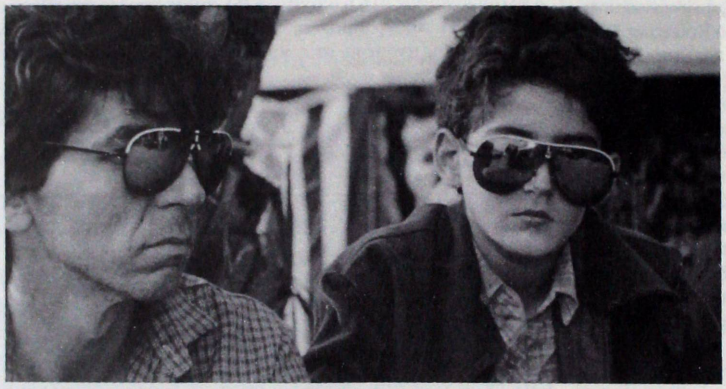
(5) Με την δμελή αντιπροσωπεία μας από Αθήνα και Θεσσαλονίκη μαζί, διασκεδάσαμε και ζήσαμε όμορφες κινηματογραφικές και άλλες στιγμές.

Απ' το χιόνι

"ήρθε ο Θωμάς στο χωριό και μου 'πε για τα τέσσερα νεκρά.
Του Θανάση Κότση λέει του 'χε πάρει η ριπή όλο το πίσω
μέρος του κεφαλιού. Ο Θωμάς κι εγώ το πήραμε απόφαση.
Απόψε φεύγουμε για Ελλάδα.
Πού πηγαίνουμε;
Στην πατρίδα λέω εγώ.
Στο χαμό λέει ο Θωμάς και γελάει...." (1).

Το σενάριο κατά πού πέφτει;

Η ταινία του Σωτήρη Γκορίτσα "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ", εν τέλει, συγκεντρώνει μερικές λανθασμένες προοπτικές λύσης για την ανεπαρκή διάθεση αφηγηματικών ρυθμών, στη μο-



ναδική πραγματικότητα της ελληνικής σεναριογραφίας. Αυτές οι προοπτικές, μπορεί να παρουσιάζονται επιμέρους επίκαιρες και να διατρέχουν τις ρέουσες αλήθειες, ωστόσο παγώνουν στο κλισέ των απαθών εικόνων. Συνδέονται από μια στάση παγίου σχεδιαγράμματος και μακετοποίησης των συμβάντων. Απουσιάζει η ενστικτώδης αντίδραση, δηλαδή, η βιολογική εμπάθεια με τη διήγηση να καταφεύγει σε οδούς φραστικής βιαιότητας και σαφούς επιπεδότητας. Επομένως, αδρανούς αντιμετώπισης.

Τα παραπάνω θέματα διέπονται από μια πολεμόχαρη στάση κατά της δρομολόγησης των αφηγηματικών ζητημάτων κι έτσι προάγουν το πρόβλημα της συναρμολόγησης των λέξεων από άλλη σκοπιά. Η γλωσσική κενότητα δεν έχει να κάνει εδώ με τις συνήθεις προτάσεις ελλειπτικότητας των διαλόγων.

Οι ανακαλύψεις που προαναφέρθηκαν, και που δεν απασχολούν πολύ το θεατή ώστε να επισημανθούν, περιτυλίγουν με έναν αρκετά ανελιπή τρόπο, την άσκηση ύφους της μεταφοράς στην οθόνη του ομότιτλου μυθιστορήματος από όπου προήλθε η ταινία. Χαρακτηριστικό είναι, πως από τις σκηνές της έναρξης, διαπιστώνεται πως το σεναριακό χάσμα δεν έγκειται στην ιδέα αυτή καθ' εαυτή (και αυτό είναι ευνόητο από τη μυθιστορηματική προϋπαρξη), αλλά όλες οι αντιρρήσεις συρρικνώνονται στην αναποτελεσματική τακτική διεύρυνσης του χαρακτήρα ηρώων. Έτσι η μέθοδος του "σκελετού" του στόρι, παραμένει ομοιότυπη: η πορεία τριών νέων βορειοηπειρωτών και η άτσαλη γνωριμία τους με τη νεοελληνική κοινωνία... Ο σεναριογράφος Γκορίτσας στέκεται εδώ. Σχηματοποιεί μια αποσχηματοποιημένη δέσμη προβληματισμών. Προσπαθεί να υψωθεί σαν ένας μέγας δημαγωγός, που με τον πιο λιτό σχολιασμό συγχωνεύει την πεμπτουσία των αδικημάτων ενός συνόλου. Δυστυχώς όμως, ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι είναι παρατηρητής τριών χαρακτήρων κι όχι ενός μοντέλου-ζητήματος που κινείται προς διάφορες φορές.

Ο υποκρύπτων αυτός τρόπος εκφοράς δε συγκινεί γενικολογεί νεκρώνοντας τον ουσιαστικό και υπολογίζοντα παράγοντα που θίγει. Στην ουσία το φιλμ νοιάζεται για τη διαδικασία τελείωσής του, παρακολουθείται χωρίς δυσκολία, αλλά μόνο αυτό. Όλοι φταίμε για την κατάντια της κοινωνίας; Όλοι φταίμε για την έλλειψη παιδείας που μας διακρίνει; Όλοι φταίμε για το ρατσισμό που ομολογουμένως επικρατεί; Ναι, αλλά ο κινηματογράφος έχει σκοπό την αποκρυπτογράφηση των πληροφοριών που προβάλλονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ή είναι μια μορφή διηγηματικής ανάδειξης της μοίρας που κατατρέχει τους ήρωές του; Μάλλον το δεύτερο αφού τέτοιου είδους θέματα δεν αποζητούν ένα "μέσο όρο", αλλά κρίνονται ατομικά. Ο λανθάνων ντοκιμαντερίζων τρόπος προσέγγισης κινδυνεύει από ρεαλιστικός να υπονομαστεί σε αφηρημένα μυθοπλαστικός.

Τίτλος: "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ". **Σκηνοθεσία:** Σωτήρης Γκορίτσας. **Σενάριο:** Σωτήρης Γκορίτσας. **Φωτογραφία:** Σταμάτης Γιαννούλης. **Μουσική:** Νίκος Κυπουργός. **Μοντάζ:** Τάκης Κουμουνδούρος. **Ερμηνείες:** Γεράσιμος Γκιαδαρέσης, Βασίλης Ελευθεριάδης.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ.

Τα βραβεία

Διεθνές διαγωνιστικό μέρος (α):

- οι ειδικές διακρίσεις:

Χρυσός Αλέξανδρος, "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ" του Σωτήρη Γκορίτσα.

Αργυρός Αλέξανδρος, "ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ" του Περικλή Χούρσογλου & "σκοτάδι στο Ταλίν" του Ιλκα Γιαρβιλατούρι (Φινλανδία).

- τα βραβεία:

Καλύτερης ταινίας, "ΔΕΚΑ-ΟΧΤΩ" του Πινγκ Χο (Ταιβάν).

Σκηνοθεσίας, "ΓΙΑ ΤΟ ΚΕΦΙ ΤΟΥ" η Νινγκ Γινγκ (Κίνα)

Σεναρίου, "ΚΑΛΙΦΟΡΝΙΑ" ο Τιμ Μέντχαλτ (Η.Π.Α)

Α' ανδρικού ρόλου, "ΓΙΑ ΤΟ ΚΕΦΙ ΤΟΥ" ο Ζονγκ Λουό (κίνα).

Α' γυναικείου ρόλου, "ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ", η Μαρία Σκουλά.

Ελληνικό διαγωνιστικό μέρος (β):

- οι ειδικές διακρίσεις:

Διάκριση των μικρών πρωταγωνιστών της ταινίας "ΤΑ ΔΕΛΦΙΝΑΚΙΑ ΤΟΥ ΑΜΒΡΑΚΙΚΟΥ" του Ντίνου Δημόπουλου.

Διάκριση για τους συνεργάτες/πρωταγωνιστές της ταινίας "ΘΑ ΦΥΓΩ" της Γιάννας Τριανταφύλλη.

Διάκριση για το θέμα της ταινίας "ΚΟΚΚΙΝΟ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ ΣΟΥ ΕΚΟΨΑ" του Δημήτρη Κολλάτου.

- Τα βραβεία:

Καλύτερης ταινίας: "ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ" του Περικλή Χούρσογλου & "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ" του Σωτήρη Γκορίτσα.

Σκηνοθεσίας: "ΕΝΑΣΤΡΟΣ ΘΟΛΟΣ" ο Κώστας Αριστόπουλος.

Σεναρίου: "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ" ο Σωτήρης Γκορίτσας (από μυθιστόρημα του Σωτήρη Δημητρίου).

Πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη: "ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ" ο Περικλής Χούρσογλου.

Φωτογραφίας, "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ" - "ΕΝΑΣΤΡΟΣ ΘΟΛΟΣ" - "ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ" ο Σταμάτης Γιαννούλης.

Ντοκιμαντέρ, "ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΣΤΟ ΠΟΛΛΑΠΛΟ", η Στέλλα Θεοδωράκη.

Α' ανδρικού ρόλου, "Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ", ο Ακης Σακελλαρίου.

Β' ανδρικού ρόλου, "ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ" ο Γιώργος Βελέντζας.

Α' γυναικείου ρόλου, "ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ" η Εύα Κοταμανίδου.

Β' γυναικείου ρόλου, "Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ" η Μπέτυ Λιβανού.

Μοντάζ, "ΕΝΑΣΤΡΟΣ ΘΟΛΟΣ" η Δέσπω Μαρουλάκου.

Μακιγιάζ, "ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ" η Φανή Αλεξάκη.

Ενδυματολογίας, "ΕΝΑΣΤΡΟΣ ΘΟΛΟΣ" η Αναστασία Αρσένη.

Ηχοληψίας, "ΑΣΠΡΟ-ΚΟΚΚΙΝΟ" ο Δημήτρης Γαλανόπουλος & "ΤΑ ΔΕΛΦΙΝΑΚΙΑ ΤΟΥ ΑΜΒΡΑΚΙΚΟΥ" ο Αργύρης Λαζαρίδης.

Μουσικής, "ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ" ο Δημήτρης Παπαδημητρίου.

Σκηνογραφίας, "ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ" - "ΕΝΑΣΤΡΟΣ ΘΟΛΟΣ" η Αναστασία Αρσένη.

Τιμητικές Βραβεύσεις:

Βραβείο Ομοσπονδίας Κριτικών Κινηματογράφου στις ταινίες,

"ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ" του Σωτήρη Γκορίτσα &

"ΔΕΚΑ-ΟΧΤΩ" του Πινγκ Χο.

Βραβείο ΕΤΕΚΤΣ στην ταινία "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ" του Σωτήρη Γκορίτσα.

Βραβείο ΠΕΚΚ στην ταινία "ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ" του Περικλή Χούρσογλου.

Αναμνηστική πλακέτα στον Δήμαρχο Θεσσαλονίκης κ. Κοσμόπουλο για την συμβολή του στη διοργάνωση του Φεστιβάλ.

GATT ΚΑΙ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Στις μέρες μας εμφανίστηκε γύρω από το χώρο του κινηματογράφου και γενικότερα το χώρο του πολιτισμού μια νέα λέξη, η GATT. Τι σημαίνει λοιπόν αυτή η καινούργια λέξη, που μπήκε έτσι αυθαίρετα στο καθημερινό γλωσσάρι μας;

GATT είναι τ' αρχικά της συμφωνίας για την ελεύθερη διακίνηση εμπορευμάτων και υπηρεσιών ανάμεσα στην Ευρώπη και στην Αμερική. Η αρχική συμφωνία είχε υπογραφεί μετά τον πόλεμο και τώρα έρχεται ή ώρα της δεύτερης αναθεώρησής της.

Ανάμεσα στα άλλα θέματα που πρέπει να συζητηθούν, έχει μπει και το θέμα των οπτικοακουστικών προϊόντων. Έτσι έχουν δημιουργηθεί δύο μέτωπα. Από τη μια μεριά το αμερικάνικο μέτωπο που ζητάει να θεωρηθούν τα οπτικοακουστικά προϊόντα ως καθαρώς εμπορικά προϊόντα και να ενταχθούν στη συμφωνία. Από την άλλη μεριά το ευρωπαϊκό μέτωπο που τα θεωρεί προϊόντα τέχνης και πολιτισμού και ζητάει να εξαιρεθούν από τη συμφωνία.

Το πρόβλημα ξεκίνησε αρχικά στα τέλη του 1992, όταν μετά τις συγκρούσεις για τ' αγροτικά, τον άνθρακα και τα ηλεκτρονικά ο Τζακ Βαλέντι ζήτησε ν' απελευθερωθεί και η διακίνηση των οπτικοακουστικών προϊόντων. Μέχρι τότε δεν υπήρχε οξύτατο πρόβλημα για τα οπτικοακουστικά προϊόντα. Σ' αυτές τις διαπραγματεύσεις συμμετείχε ο ίδιος, ως εκπρόσωπος της Motion Pictures of America, δηλαδή της ομοσπονδίας των αμερικανικών βιομηχανιών κινηματογράφου - τηλεόρασης, που επενδύουν 5 δισ. δολλάρια ετησίως για ν' αποκομίσουν τεράστια κέρδη, πολλά των οποίων προέρχονται από την Ευρώπη.

Είναι ενδεικτικό ότι από το 1960 που εισβάλλει το Χόλιγουντ στην Ευρώπη, οι ευρωπαϊκές ταινίες μειώνονται στο 50% και οι επενδύσεις στο 30%. Σήμερα το 90% των ταινιών που προβάλλονται είναι αμερικάνικες και το ίδιο ισχύει για το 65% του προγράμματος fiction των ευρωπαϊκών τηλεοράσεων, ιδιωτικών ή κρατικών. Το 1992 οι αμερικανικές εξαγωγές σε οπτικοακουστικό υλικό ανήλθαν σε 3,5 δισ. δολλάρια και οι ευρωπαϊκές εξαγωγές σε 350 εκατ. δολλάρια. Μ' ένα λόγο, Δαβίδ εναντίον Γολιάθ.

Για ν' αντιμετωπισθεί αυτή η κατάσταση η Ευρώπη προσπαθεί να βοηθήσει με διάφορους τρόπους το χώρο και αυτό είναι που εμποδίζει τ' αμερικάνικα σχέδια, που θέλουν όλη την πίττα για τον εαυτό τους. Έτσι ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος ενισχύεται είτε από ευρωπαϊκά προγράμματα, όπως το Media, είτε με χρηματοδότηση από τις εθνικές κινηματογραφίες, π.χ Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Εδώ λοιπόν είναι το πρόβλημα των αμερικάνων, που θέλουν να εξασθενήσουν ακόμη περισσότερο οι ευρωπαϊκές παραγωγές για να τις εξαφανίσουν.

Έτσι λοιπόν αν και δεν υπήρχε πρόβλημα κάποιοι ευρωπαίοι υπουργοί πολιτισμού έκαναν το λάθος και δέχτηκαν να μπει το θέμα στις συζητήσεις. Άλλο που δεν ήθελαν και οι αμερικάνοι! Αρπαξαν την ευκαιρία και να που τώρα έχει δημιουργηθεί αυτό το τεράστιο ζήτημα.

Τώρα οι περισσότεροι ευρωπαίοι ζητούν

να εξαιρεθούν από τη συμφωνία GATT τα οπτικοακουστικά μέσα. Για το λόγο αυτό γίνονται συνεχείς κινητοποιήσεις των ανθρώπων της τέχνης. Είδαμε αυτό τον καιρό καλλιτέχνες, όπως ο Ζεράρ Ντεπαρντιέ, ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ και άλλοι να διαδηλώνουν στο Παρίσι και στο Στρασβούργο. Επίσης είδαμε σ' αυτή την προσπάθεια να συμπαραστέκεται και ο πρόσφατα αποθανών Φελλίνι. Σε σύντομο διάστημα μαζεύονται 4.000 υπογραφές ανθρώπων της τέχνης, που ζητούν από την Ευρωπαϊκή Κοινότητα την εξαίρεση των οπτικοακουστικών προϊόντων από τη συμφωνία GATT.

Ο Γάλλος υπουργός πολιτισμού κ. Ζακ Τουμπόν δηλώνει ότι θα πολεμήσει αυτή την "αγγλοσαξωνική πολιτιστική επιδρομή". Η ελληνίδα υπουργός Μελίνα Μερκούρη θεωρεί το ζήτημα πρωταρχικό και μπαίνει στον αγώνα. Ακολουθούν οι Ισπανοί και οι γαλλόφωνοι Βέλγοι. Οι Γερμανοί συμφωνούν αν και έχουν κάποιες επιφυλάξεις. Οι Ιταλοί δεν είναι αντίθετοι αν και δείχνουν να ενοχλούνται γιατί το θέμα έχει "γαλλοποιηθεί", όπως λένε. Τέλος οι Δανοί πιστεύουν ότι θα μπορέσει η εθνική τους κινηματογραφία ν' αντέξει τον ανταγωνισμό και οι Ολλανδοί και οι Αγγλοι ουσιαστικά είναι θα λέγαμε υπέρ αυτής της συμφωνίας.

"Εδώ γίνεται πόλεμος καθώς η οπτικοακουστική βιομηχανία έως το 2.000 μ.Χ θα είναι η μεγαλύτερη βιομηχανία στον κόσμο", λέει ο Βέντερς. "Ο αγώνας είναι άνισος τη στιγμή που μετά την εξαγωγή πολεμικών προϊόντων, δεύτερη σε δύναμη εξαγωγική βιομηχανία για τους αμερικάνους είναι τα οπτικοακουστικά προϊόντα", λέει ο Θ. Αγγελόπουλος και ο Αντρέι Κοντσαλόφσκι συμπληρώνει χαρακτηριστικά: " Η αμερικανική αγορά, που θέλει να θεωρούνται τα οπτικοακουστικά προϊόντα μόνο ως εμπορικά έχει κλειστή νοοτροπία για τα προγράμματα".

Στην πόλη Μονς του Βελγίου συναντήθηκαν πρόσφατα 22 Ευρωπαίοι σκηνοθέτες, μεταξύ τους και Έλληνες και αποφάσισαν ν' αντιταχθούν δυναμικά στη συμφωνία GATT. Οι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες είπαν ότι θα οδηγήσουν την Ε.Ο.Κ στο Ευρωπαϊκό Δικαστήριο αν δεν εγγυηθεί " την ελεύθερη έκφραση και προβολή του πολιτισμού μας" στις διαπραγματεύσεις. Ενώ παράλληλα έγινε συνάντηση ευρωπαίων σκηνοθετών με τον πρόεδρο της Ε.Ο.Κ κ. Ζακ Ντελόρ και τον αρμόδιο επίτροπο για το θέμα κ. Λιόν Μπριτάν.

Θεωρούμε ότι το ζήτημα δεν είναι απλό και μας αφορά όλους διότι τα οπτικοακουστικά είναι μέρος του πολιτισμού μας. Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος από την εποχή των αδερφών Lumiere μέχρι σήμερα είναι ένα τεράστιο πολιτιστικό αγαθό, που πρέπει όμως να συνεχίσει να ζει. Μπορεί οι αμερικάνοι να βλέπουν μόνο το οικονομικό συμφέρον τους, μα εμείς έχουμε υποχρέωση να υποστηρίξουμε τον πολιτισμό μας.

Τις καταστροφικές συνέπειες που θα υπάρξουν, αν ενταχθούν τα οπτικοακουστικά στη συμφωνία GATT τις αναφέρει χαρακτηριστικά σε συνέντευξή του ο έλληνας σκηνοθέτης και πρωτοπόρος Κώστας Φέρρης. Λέει λοιπόν ο Φέρρης: "Αν εντάξουμε το οπτικοακουστικό στη GATT και θεωρηθεί σαν παροχή υπηρεσιών ή σαν εμπορικό προϊόν, θα επικρατήσει ο νόμος του δυνατότερου. Σε λίγα χρόνια ή σε λίγες δεκαετίες η Ευρώπη θα μιλάει μόνο αμερικάνικα, ούτε καν εγγλέζικα και θα καταστραφούν και θα χαθούν οι πολιτισμοί της Ευρώπης αρχίζοντας από την ίδια τη γλώσσα και φτάνοντας στον επιμέρους πολιτισμό. Αφήνω τον κινηματογράφο, όπου κανένας επιχειρηματίας δεν θα ενδιαφέρεται να παίξει το "ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ" του Αϊζενστάιν".

ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

(Μέρος Γ')

Οι μέθοδοι του να κατασκευάζεις όνειρα που περιέχουν και θρησκευτικές προεκτάσεις, και όχι μόνο, στη λογική του να κατευθύνεις τελικώς, μέσω του κινηματογράφου, τις πλατιές μάζες στις δικές σου σκοπιμότητες είναι πολλές:

1. Ο εξωραϊσμός-το λουστράρισμα- της πραγματικότητας.

2. Η διαιώνιση του αμερικανικού ή άλλου εθνικιστικού ονείρου.

3. Η έμμονη παρουσίαση του ατομικισμού και του υλισμού.

4. Η αρεστή παρουσίαση των στερήσεων.

5. Η ιδεολογική σύγχιση.

6. Η χειραγώγηση των συναισθημάτων.

7. Η πλαστογράφηση της ιστορίας.

8. Η αισθητική της ψευδαίσθησης.

9. Η καταπίεση της γυναίκας.

10. Ο ρατσισμός.

11. Ο εθισμός στη βία.

12. Η αφέλεια και η αληθοφάνεια των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων.

13. Το χάσμα ανάμεσα στην θεματολογία του παραγωγού και στα σύγχρονα προβλήματα του λαού (21).

Και είναι οι μέθοδοι αυτοί τόσο καλά ραφιναρισμένοι και συγκαλυμμένοι, που δεν είναι και τόσο εύκολο τελικώς, να τους συνειδητοποιεί κανείς: "Εφ' όσον το κοινό δεν συνειδητοποιεί την τεχνητή, μηχανική πλευρά του θεάματος, η εξέλιξη και η τελειοποίηση αυτής της πλευράς είναι λογικό να ενισχύει και να βαθαίνει την πίστη του κοινού ότι το θέαμα είναι αντανάκλαση του κόσμου, είδωλο του αληθινού. Αυτό ακριβώς, έκανε ο κινηματογράφος, ενισχύοντας έτσι τη διάδοση της κυριαρχούσας ιδεολογίας, της ιδεολογίας που έτσι κι αλλιώς διοχετεύεται μέσα από τον καθημερινό και τον εβδομαδιαίο τύπο, μέσα από τη φτηνή παραφιλολογία και από τις εκδόσεις τις αφιερωμένες στις διακοπές, μέσα από τη διαφήμιση κ.λ.π. Ετσι γεννήθηκε η θρησκεία του Θεάματος"(22).

"Οσο για το "δογματικό" περιεχόμενο της θρησκείας του θεάματος, μπορούμε να διακρίνουμε σ' αυτό τις παρακάτω τρεις βασικές έννοιες: αναγκαιότητα, αθωότητα, νομιμότητα. Και πρώτα πρώτα η αναγκαιότητα. Η μεταφυσική αναγκαιότητα, της ψυχαγωγίας, της ψευδαισθήσεως. Ο Μπρεχτ έλεγε ότι "οι άνθρωποι που δεν πλήττουν δεν έχουν ανάγκη από ψευδαισθήσεις". Πράγμα που σημαίνει ότι η πλήξη δεν είναι κάτι μοιραίο, αλλά συνδέεται με τη μορφή της κοινωνίας, με τη μορφή του πολιτισμού. Κατά συνέπεια, η ψευδαίσθηση δεν είναι μια μεταφυσική ανάγκη της ανθρώπινης φύσης. Η πλήξη στις σύγχρονες βιομηχανικές κοινωνίες είναι συλλογική, "πολιτισμικό, αλλά και πολιτικό φαινόμενο", και δεν έχει καμιά σχέση με την ατομική πλήξη του περασμένου αιώνα, είτε λαϊκού χαρακτήρα ήταν αυτή (Μαντάμ Μποβαρύ), είτε αριστοκρατικού (Σατωμπριάν)" (23).

"Αλλά οι λέξεις τα λένε πολύ καθαρά: το ζήτημα είναι να γεμίσουμε ένα κ ε ν ό (το κενό του χρόνου) με ένα χ ώ ρ ο (το χώρο των εικόνων). Ένα χώρο, όπου συνωθούνται πράγματα αδιαπέραστα, δυσδιάκριτα, αδιάφορα. Επομένως και η ηδονή (αν υπάρχει καθόλου ηδονή) δε θα είναι ούτε αυτή συγκεκριμένη, δε θα έχει δικά της χαρακτηριστικά. Η ποσότητα θριαμβεύει οριστικά πάνω στην ποιότητα. Ο Φελλίνι παραδείγματος χάρη, πίστεψε ότι θα έδινε στην έννοια ψυχαγωγία τις αληθινές της διαστάσεις με το να εντάξει τα τρία τελευταία του φιλμ, ΣΑΤΥΡΙΚΟ (1969), ΟΙ ΚΛΟΟΥΝ (1970), και ΦΕΛΛΙΝΙ - ΡΟΜΑ (1971), σε μια πένθιμη ατμόσφαιρα, σκέψη άλλωστε φυσική για ένα χριστιανό που έχει χάσει την πίστη του και το μόνο που του μένει είναι ο φόβος του θανάτου. Αληθινές διαστάσεις θεωρούνται εδώ οι μεταφυσικές ιδιότητες. Σύμφωνα με τη φιλοσοφία του Πασκάλ δεν υπάρχει ψυχαγωγία που να μην έχει, μέσα στην τρέλα της, μέσα στη φρενίτιδά της, μια γεύση παρακμής, μια γεύση μούχλας. Έτσι ο Φελλίνι κατάφερε άθελά του να δείξει πως η ιουδαιο-χριστιανική ιδεολογία βοηθάει την ιδεολογία της καταναλωτικής κοινωνίας να δυναμώσει αυτή την ιδέα της αναγκαιότητας της ψυχαγωγίας" (24).

Εννίοτε, η αίσθηση ότι τα πάντα είναι τόσο πολύπλοκα και ανεξέλεγκτα, αναγκάζει μερικούς να τα "βάλουν" με αυτούς, που θεωρούν ότι είναι οι αρμόδιοι για την προστασία του κοινού από τις επιλογές των παραγόντων του κινηματογράφου. Ετσι τελικώς απευθύνουν μομφή στην εκκλησία, θεωρώντας ότι, αφού αυτή δεν παρεμβαίνει

έχει και την ευθύνη:"Η εκκλησία, απόλυτα ξεκομμένη από την πραγματικότητα, δεν έχει να προσφέρει στα μέλη της τίποτα άλλο από ένα θέαμα που είναι ίσως το θέαμα της δικιάς της αγωνίας" (25). Διευκρινίζουμε, βεβαίως, ότι η άποψη αυτή αφορά την εκκλησία της κοινωνίας στην οποία ζει και αναφέρεται ο Christian Zimmer.

Ο τρόπος με τον οποίο το εκάστοτε κοινωνικό σύστημα ελέγχει τον κινηματογράφο είναι πολύμορφος, αλλά αυτό δεν μεταβάλλει την κατάσταση. Υπάρχει τελικά έλεγχος του κινηματογράφου από το σύστημα; Ναι υπάρχει: "Κατά τα άλλα, δηλαδή κατά βάση, τον κινηματογράφο τον έχει οικειοποιηθεί το σύστημα για τα καλά. Οπως επισημάναμε ήδη, γρήγορα σταμάτησαν οι επιθέσεις εναντίον του και εκείνοι που τις εκτοξεύανε άρχισαν να τον επαινούν ανοιχτά. Αν είχαν συνεχιστεί με κάποια οξύτητα, με κάποιο πείσμα, θα ήταν απόδειξη ότι ο κινηματογράφος είναι πραγματική μια νέα και ισχυρή δύναμη, που η εξουσία δεν την ελέγχει κι ακόμα κι απ' αυτή την επίσημη ομολογία η ταινία θα αποκτούσε ακόμα μεγαλύτερη δύναμη και τόλμη. Τελικά ο κινηματογράφος αφοπλίστηκε από την επίσημη κουλτούρα, που τον οικειοποιήθηκε συσκοτίζοντας το οικονομικό ζεύγος παραγωγή - κατανάλωση και βάζοντας στη θέση του το ζεύγος αυθεντική τέχνη - τέχνη μαζών" (26).

Δεν λείπουν σαφώς από την πραγματικότητα, και οι σκληρές εκείνες μορφές με τις οποίες επιχειρεί ο σκηνοθέτης να προκαλέσει την κοινωνία και να την ευαισθητοποιήσει, πάντοτε σύμφωνα με την δική του άποψη, από τις επικίνδυνες και χαλαρωμένης ηθικής καταστάσεις: " Που μπορούμε τέλος να κατατάξουμε ένα φιλμουργό σαν τον Πιερ-Πάολο Παζολίνι, που το όνειρό του είναι ένας κινηματογράφος του απόλυτου νοήματος, αλλά ταυτόχρονα και της απόλυτης ποίησης (κινηματογράφος της ποίησης); Στο ΘΕΩΡΗΜΑ (1969), όπως και στο ΧΟΙΡΟΣΤΑΣΙΟ (1970), ο λόγος κρατά μια σπουδαία θέση, είτε πρόκειται για την προκλητική φράση που επαναλαμβάνει ο Κλεμεντί στο ΧΟΙΡΟΣΤΑΣΙΟ "Σκότωσα τον πατέρα μου, έφαγα ανθρώπινη σάρκα και τρέμω από χαρά", είτε πρόκειται γι' αυτό το είδος του Θεϊκού λόγου που ενσαρκώνει ο Τέρενς Σταμπ στο ΘΕΩΡΗΜΑ (27).

Η θρησκευτικότητα παρουσιάζεται στον κινηματογράφο ταυτόχρονα με την έναρξή του και το συνοδεύει ασταμάτητα από τότε σε όλη του την ιστορική διαδρομή:

"Ο Ζορζ Μελιές, πρόεδρος του Διεθνούς Συνεδρίου των κινηματογραφιστών (1909), στο πιο φημισμένο του έργο Voyage sur la lune, ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ (1892), συνδύαζε την επιστημονική φαντασία του Ιουλίου Βερν με τα σύγχρονα θεατρικά στοιχεία της εποχής του και ένα καθησυχαστικό ανθρωπομορφισμό. Τα παραμύθια του, οι επιστημονικές φαντασιώσεις και οι περίπατοί του στο γοτθικό γκροτέσκο, όπως στα φιλμ του 400 visages du diable, ΤΑ ΤΕΤΡΑΚΟΣΙΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ (1906), 20.000 ΛΕΥΓΕΣ ΥΠΟ ΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑ (1906), ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΗΣ ΜΑΓΧΗΣ (1907), Η ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΟΥ (1912), οδηγούν στο συμπέρασμα της έντονης υπερφυσικής και μεταφυσικής ανησυχίας της εποχής του (28). Αν, όπως, ακόμη και από τους τίτλους των ταινιών καταλαβαίνει κανείς, δεν υπάρχουν επιρροές της θρησκευτικότητας στον από τους πρώτους σκηνοθέτες Ζορζ Μελιές, τότε δεν υπάρχουν επιρροές αυτής σε κανέναν, όπου γης, σκηνοθέτη. Ακόμη και στο σοβιετικό κινηματογράφο, τον αθεϊστικό, όπως χαρακτηρίσθηκε, από πολλούς, υπάρχουν όπως προείπαμε, επιρροές της θρησκευτικότητας:

"Ετσι το έδαφος ήταν πρόσφορο για την ανάπτυξη του σοβιετικού κινηματογράφου αρκετά πριν την επανάσταση του 1917. Καθοριστικής σημασίας ήταν τα πειράματα του σκηνοθέτη και δασκάλου Λεβ Κουλέσοφ στη συναρμολόγηση της μυθοπλασίας και της μετάδοσης της συγκίνησης, μια γνωσιολογική περιοχή που είχε ερευνηθεί ελάχιστα, ως τότε, εκτός από την περίπτωση του Γκρίφιθ. Το πως ήταν συνδεδεμένα τα στοιχεία της ταινίας έγινε το ίδιο σημαντικό με τα ίδια τα στοιχεία. Το πιο σπουδαίο από τα πειράματα του Κουλέσοφ ήταν εκείνο που κατέληξε στη σύζευξη των πλάνων: για παράδειγμα όταν το κοντινό πλάνο ενός πιάτου με σούπα ακολουθούσε το κοντινό πλάνο ενός προσώπου, η διαδοχή των σκηνών σήμαινε πείνα, ενώ ένα φέρετρο σήμαινε θλίψη για την απώλεια ενός αγαπημένου" (29). Τώρα, κατά πόσο το σύμβολο του φερέτρου, είναι από μόνο του, σύμβολο του θανάτου, και ο θάνατος ως έννοια, επιδέχεται ανάλυση ως έννοια καθαρά θρησκευτική, αυτό είναι κάτι που λίγοι το καταννοούν με την πρώτη ματιά.

Οι θρησκευτικές επιρροές, και οι θρησκευτικοί συμβολισμοί παρουσιάζονται ακόμη και σε έργα που είναι αφιερωμένα στην Οκτωβριανή Επανάσταση. "Ο Τζέι Λέιντα περιγράφοντας την πρώτη ταινία του Βσέβολοντ Πουντόβκιν, Η ΜΑΝΑ, 1926, γράφει ότι δεν είναι κινηματογραφημένη, αλλά "χτισμένη". Η ΜΑΝΑ είναι βασισμένη στο ομώμυνο βιβλίο του Μαξίμ Γκόρκι. ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗΣ, 1927, του Βσέβολοντ Πουντόβκιν φτιαγμένο, όπως και το OCTIABR (ΟΚΤΩΒΡΗΣ), 1927, του Σ. Αϊζενστάιν για τη δέκατη επέτειο της Ρωσικής επανάστασης (30) αν και πολλοί θεωρούν ότι δεν έχει σχέση με τη θρησκευτικότητα, παραδόξως έχει. Και μάλιστα αναγνωρίζεται αυτό από τους ίδιους τους σοβιετικούς δημιουργούς:

"Από όλα τα φιλμ του Αϊζενστάιν, ο ΙΒΑΝ Ο ΤΡΟΜΕΡΟΣ, 1943-1948, είναι το μόνο που δεν κάνει χρήση της σύγκρουσης των εικόνων, που υπήρξε ο ακρογωνιαίος λίθος του μοντάζ κατά Αϊζενστάιν. Εδώ κάθε πλάνο μοιάζει με μια στατική εικόνα, σαν μια αγιογραφία, όπως συμβαίνει άλλωστε στην κυριολεξία στις σκηνές του καθεδρικού ναού" (31).

Ο ίδιος ο Σεργέι Μ. Αϊζενστάιν θα δηλώσει το 1945:

"Το γύρισμα του ΘΩΡΗΚΤΟΥ ΠΟΤΕΜΚΙΝ μας είχε κάνει να νοιώσουμε την αληθινή μέθη της δημιουργίας. Οποιος έχει γνωρίσει για μια φορά αυτή την έκσταση, δεν θα την απαρνηθεί ποτέ" (32).

Ενώ για την ταινία του Ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΝΙΕΒΦΣΚΥ, αναφέρεται ως εξής:

"Οι άνθρωποι, που μέσα σε λίγους μήνες έχτισαν αυτή τη μητρόπολη δεν ήταν ούτε εικόνες, ούτε μικρογραφίες, ούτε αγάλματα, ούτε στάμνες αλλά άνθρωποι σαν εσάς και εμένα. Δεν είναι πια οι πέτρες που μας μιλούν και διηγούνται την ιστορία τους μα οι ίδιοι αυτοί οι άνθρωποι που τις συγκέντρωσαν, τις πελέκησαν, τις κουβάλησαν. Με την αγάπη τους για την πατρίδα και το μίσος τους στον εχθρό είναι συγγενικοί, στενά συγγενικοί με το σοβιετικό άνθρωπο των ημερών μας. Αρχαϊσμός, μίμηση, στεγνή πολυμάθεια κάνουν γρήγορα τόπο σ' εκείνο που θ' αφήσει το πατριωτικό λάιτ μοτίβ της ταινίας, ν' αναπτυχθεί ανεμπόδιστα. Από εδώ ξεκινώντας θα μπορέσουμε να αποκρυπτογραφήσουμε το χαρακτηριστικό του ήρωά μας, που μας βάζει περισσότερο σ' αμηχανία: θα γίνει νοητή η αγιοσύνη του;(33) Βέβαια η πρώτη μας τάση θα ήταν ν' αγνοήσουμε αυτόν τον τίτλο και να στείλουμε πίσω στους παπάδες το φωτοστέφανο. Απλοϊκή η λύση ...Βάλαμε τα δυνατά μας να ξεδιαλύνουμε την "αγιοσύνη" και θαρρώ πως καταλήξαμε στη σωστή ερμηνεία. Τι ήταν, που έκανε τον Αλέξανδρο άξιο γι' αυτό τον τίτλο - όχι μόνο με την έννοια των εκκλησιαστικών κανόνων, αλλά σύμφωνα με την αντίληψη που σχηματίζει για τον τίτλο ο λαός; - ο Αντρέι Μπογκολούμσκιν τον πήρε επειδή μαρτύρησε. Ομως ποτέ κανείς δεν δολοφόνησε τον Αλέξανδρο.Τότε; Ας ξεκαθαρίσουμε πρώτα τι σημαίνει στην παραγματικότητα αυτός ο τίτλος του αγίου. Μέσα στις συνθήκες εκείνης της εποχής, όχι άλλο πράγμα, παρά την ανώτερη αναγνώριση αξίας που μπορούσε ν' αποδοθεί σ' έναν άνθρωπο, όταν οι αρετές του υπερβάλλανε τα πλαίσια των πιο μεγάλων αξιολογήσεων που ήταν τότε γνωστές, όταν ο άνθρωπος αυτός ήταν παραπάνω από "τολμηρός", "ανδρείος" και "σοφός". Ενας άγιος! Ομως καθόλου δεν πρόκειται εδώ για τη σύμφωνη με τον εκκλησιαστικό κανόνα έννοια μιας φόρμουλας, που πάνω της σπεκουλάρισε για αιώ-

νες η Εκκλησία. Πρόκειται γι' αυτό το μίγμα λαϊκής αγάπης και σεβασμού που εξακολουθούν να περιβάλλουν τη μορφή του Αλέξανδρου. Αν τη δούμε απ' αυτή τη σκοπιά, η απονομή του τίτλου του αγίου στον Αλέξανδρο παίρνει το βαθύ νόημα μιας αποδεικτικής μαρτυρίας πως η σκέψη αυτού του ανθρώπου έβλεπε πολύ μακρύτερα και πλατύτερα από την πράξη, πως το μεγαλοφυές αυτό άτομο, ο πολύ παλιός αυτός στρατηλάτης οραματιζόταν καθαρά μια μεγάλη ενοποιημένη Ρωσία" (34).

Δεν έχει και τόσο μεγάλη σημασία, αν ο Σεργκέι Αϊζενστάιν, θεωρεί ότι ο άγιος στον οποίο αφιερώνει την ταινία του όλη, είναι μόνο λαϊκός ήρωας και όχι και άξιο τέκνο της Εκκλησίας όπως ο ίδιος επιμένει. Η μεγάλη νίκη της Εκκλησίας εδώ είναι ότι κατόρθωσε να μετατρέψει τον σημαντικότερο από τους Σοβιετικούς δημιουργούς σε έμμεσο φορέα των θέσεών της. Πολλοί είδαν το φιλμ, λίγοι κατάλαβαν ότι τελικώς ακόμη και χλευάζοντας την εκκλησία, πάλι εις αυτήν αναφέρεσαι, και ότι τελικώς έστω και μέσω του αντιθρησκευτικού κινηματογράφου, πάλι υπάρχει η θρησκευτικότητα.

Αρκετές φορές στην μακρόχρονη πορεία του κινηματογράφου, η θρησκευτικότητα, μεταβάλλει μορφή, και από απόψεις καθαρά δογματικές, υπεισέρχεται σε τοπικιστικές και ιδιόμορφες περί μυστηρίων αντιλήψεις. Στην Γερμανία το DER MUDE TOD (Ο ΚΟΥΡΑΣΜΕΝΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ), 1921, του Φριτς Λανγκ (που παίχτηκε με τον τίτλο ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ) δείχνει το θάνατο να λέει τρεις ιστορίες σε μια κοπέλα που προσπαθεί να συμβιβαστεί μαζί του για να σώσει τη ζωή του αγαπημένου της. Πρόκειται για μια παραβολή που τοποθετείται διαδοχικά στο Ισλάμ, τη μεσαιωνική Ιταλία και την Κίνα και εξηγεί την ανελέητη κατάρα του θανάτου. Η ροπή προς τις δαιμονικές δυνάμεις που ξεπερνούν τον ανθρώπινο έλεγχο είναι έκδηλη και στο DIE NIBELUNGEN (ΝΙΜΠΕΛΟΥΓΚΕΝ), 1924, που διηγείται το θρύλο του Ζίγκφρηντ, στο DR MABUSE DER SPIELER (ΔΡ. ΜΑΜΠΟΥΖΕ), 1922, με την απελπισία και την ανασφάλεια της πληθωριστικής εποχής, στο METROPOLIS (ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ), 1926, με την φανταστική πόλη του μέλλοντος. Όπως επίσης και στην ταινία του Φ.Β Μουρνάου NOSFERATU, EINE SYMPHONY DES GRAUENS (ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ, ΜΙΑ ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΡΟΜΟΥ), 1922, διασκευή μιας ιστορίας του Δράκουλα (35) και στην ταινία του Μαρσέλ Καρνέ LE VISITEURS DU SOIR (ΟΙ ΕΠΙΣΚΕΠΤΕΣ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ), 1942, όπου ο Διάβολος επισκέπτεται ένα πλούσιο μεσαιωνικό κάστρο. Ταινία, όπου η μοιρολατρεία αντικαθίσταται από την μεσαιωνική αλληγορία της ελπίδας (36).

Αλλοτε πάλι η θρησκευτικότητα παίρνει το χαρακτήρα της ιστορικής αναφοράς σε καταστάσεις, που έχουν πάρει με το πέρασμα του χρόνου μυθικές διαστάσεις, αν και συνήθως οι ταινίες αυτής της κατηγορίας έχουν διηγηματικό χαρακτήρα, το ιστορικό πλαίσιο, αλλά και το θρησκευτικό φόντο δεν απουσιάζουν, όπως παρατηρούμε στην ταινία του Καρλ Θ. Ντράγιερ LA PASSION DE JEANNE D' ARC (ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΗΣ ZAN NT' APK), 1928 (37), στο υπερθέαμα του ιταλικού κινηματογράφου τα QUO VADIS (ΚΒΟ ΒΑΝΤΙΣ), 1913, και THE LAST DAYS OF POMPEI (ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΜΕΡΕΣ ΤΗΣ ΠΟΜΠΗΙΑΣ), 1913, (38) αλλά και ταινίες, όπως του Αμπελ Γκανς, LUCRECE BORGIA, ΛΟΥΚΡΗΤΙΑ ΒΟΡΓΙΑ, 1935, του Φριτς Λανγκ, Μ. Ο ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟΣ, 1932, και του Κινγκ Βιντόρ, ΑΛΛΗΛΟΥΙΑ, 1929.

Αν και με αφελή τρόπο, μερικές φορές, η χρήση των εννοιών που υπάρχουν μέσα στην Αγία Γραφή, συνηθίζεται από παλιά, και μάλιστα στα εδάφια αυτά των Γραφών, που συνήθως δεν είναι εύκολο να κατανοηθούν όπως βλέπουμε στην ταινία του Ρεξ Ινγκραμ THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (ΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΙΠΠΟΤΕΣ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ), 1921. Αλλοτε πάλι, ξεφεύγουν από την άμεση αναφορά για να δείξουν, την θρησκευτικότητα, λόγου χάρη, του ισλαμικού κόσμου, μέσα από έργα που περιγράφουν την ζωή των αράβων ηγετών, των σεϊχηδων , με ταινίες όπως THE SEIH,(Ο ΣΕΙΧΗΣ) του Τζορτζ Μέφορντ, 1921 και την επίσης ομώνυμη ταινία THE SEIH,(Ο ΣΕΙΧΗΣ) του Τζορτζ Φιτζμόρις, 1925, (39).

Περισσότερο, όμως σημαντικές, και για λόγους ιστορικούς είναι οι ταινίες που αναφέρονται με ντοκυμανταιρίστικη καταγραφή στις παραδόσεις και τις συνήθειες λαών και εθνοτήτων. Γιατί εκεί η θρησκευτικότητα καταγράφεται στην πρωταρχική της μορφή. Οπως ακριβώς, δηλαδή, βιώνεται. Στον τομέα αυτό ξεχώρισε στις αρχές της δεκαετίας του '20 ο Ρόμπερτ Φλάερτι. Ο Ρόμπερτ Φλάερτι γύρισε ταινίες, όπως το NANOOK OF THE NORTH(Ο ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ), 1922 με τη μορφή περισσότερο καταγραφής της ζωής και των συνηθειών του κατοίκου της Αρκτικής, και το MOANA, 1926 με μυητικές τελετές των Σαμοάνων (40).

Αν και με λιγότερη αναφορά στη θρησκευτικότητα, στην πρώτη ματιά, η διάθεση του ανθρώπου, του απομονωμένου ναυτικού μέσα σε ένα καράβι, για βοήθεια από το θείο, νοείται σχεδόν πάντοτε και δη αυτονόητα. Όπως στην ταινία του Ζαν Βιγκό L' ATALANTE (Η ΑΤΑΛΑΝΤΗ, Η ΜΑΟΥΝΑ ΠΟΥ ΠΕΡΝΑ), 1934 ανάμεσα στις σκηνές της ζωής πάνω στο καράβι, στη μεγάλη πόλη και το ναυτιλιακό γραφείο υπάρχει και η σκηνή έξω από την εκκλησία (41). Σημαντικές βεβαίως είναι οι καταστάσεις επίσης έξω από τη θάλασσα.

Η χρησιμοποίηση, ως φόντο, των διαφόρων θρησκευτικών γιορτών και γεγονότων, όπως τα Χριστούγεννα ή το Πάσχα είναι από τις πιο διαδεδομένες μορφές θρησκευτικότητας. Σ' αυτές τις περιπτώσεις το ζητούμενο δεν είναι η προβολή θρησκευτικών εννοιών, αλλά η εναρμόνιση του θεατή με μια από την αρχή δωσμένη ηθική και θρησκευτική κατάσταση. Είναι Χριστούγεννα άρα η ηθική του πρωταγωνιστή ή της πρωταγωνίστριας πρέπει να είναι προσαρμοσμένη με την ηθική που απαιτούν οι γιορτές, ή ακόμη και αν είναι αντίθετη αυτό θα καταγραφεί ως ειδικό σημείο αντιθέσεως στα παραδεδομένα ήθη και έθιμα. Αλλά και αυτό υποδηλώνει πάλι θέση και στάση απέναντι στην θρησκευτικότητα. Δεν έχει αυτό καθ' εαυτό σημασία η αρνητική ή θετική στάση, όσο το ότι είναι στάση. Αυτό το βλέπουμε και στο φιλμ του Ζαν Ρενουάρ LE CRIME DE MONSIEUR LANGE (ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΛΑΝΖ), 1935, όπου οργανώνει πρωτότυπα την σκηνή του χριστουγεννιάτικου συμποσίου μετά την εξαφάνιση του Μπαταλά, του διευθυντή ενός εκδοτικού οίκου φτηνών βιβλίων, που εξαφανίζεται μαζί με τις εισπράξεις(42).

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

21. Ενθ' ανωτ., σελ 41-18

22. Christian Zimmer, "Κινηματογράφος και πολιτική", ένθ' ανωτ., σελ. 17.

23. Ενθ' ανωτ., σελ 17-18

24. Ενθ' ανωτ., σελ 18-19

25. Ενθ' ανωτ., σελ 19

26. Ενθ' ανωτ., σελ 81-82

27. Ενθ' ανωτ., σελ 283.

28. Κηθ Ρήντερ, "Ιστορία του Παγκοσμίου Κινηματογράφου", μτφρ.Σώτη Τριανταφύλλου, εκδ. "Αιγόκερως", Αθήνα 1985, σελ. 12-13.

29. Ενθ' ανωτ., σελ 32-33

30. Ενθ' ανωτ., σελ. 38-39

31. Ενθ' ανωτ., σελ. 147.

32. Σεργκέι Μ. Αϊζενστάιν, "Οι σκέψεις μου για τον Κινηματογράφο", μτφρ. Αντώνη Θ. Μοσχοβάκη, εκδ. "Μορφές", Αθήνα, σελ.21

33. Οπως είναι γνωστό ο Αλέξανδρος Νέβσκυ, πρίγκηπας του Νόβγκοροντ, έχει ανακηρυχθεί άγιος από την Εκκλησία της Ρωσίας.

34. Σεργκέι Μ. Αϊζενστάιν, "Οι σκέψεις μου για τον Κινηματογράφο", ενθ' ανωτ., σελ. 46.

35. Κηθ Ρήντερ, "Ιστορία του Παγκοσμίου Κινηματογράφου", ένθ ανωτ., σελ. 46-48.

36.Ενθ' ανωτ., σελ 142

37.Ενθ' ανωτ., σελ 56

38.Ενθ' ανωτ., σελ 57

39.Ενθ' ανωτ., σελ 68

40.Ενθ' ανωτ., σελ 74

41.Ενθ' ανωτ., σελ 87

42.Ενθ' ανωτ., σελ 90-91.

ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΛΙΝΙ:

Μου λείπει ο εαυτός μου

Η Lieta Tornabuoni συνομιλεί με τον Federico Fellini λίγες μέρες πριν πέσει σε κατάσταση κώματος. Η συνέντευξη αναδημοσιεύτηκε στην Guardian, 20 Οκτωβρίου 1993, απ' όπου έγινε και η μετάφραση.

Λ.Τ - Γιατί θέλετε να γυρίσετε σπίτι σας;

Φ.Φ -Έχω μείνει στο νοσοκομείο για μήνες και δεν αντέχω ούτε λεπτό περισσότερο. Είμαι έτοιμος να δραπετεύσω με το καροτσάκι μου και να ρίξω τον εαυτό μου στις ρόδες ενός φορτηγού. Θέλω να δω τη Giulietta και τους φίλους μου. Θέλω να πάω εκεί όπου ανήκω, εκεί που είναι τα βιβλία μου, το τηλέφωνό μου. Θέλω να δω τις εναλλαγές του φωτός μέσα στο δωμάτιό μου καθώς η μέρα κυλά, να αφουγκραστώ τους ήχους του σπιτιού, να ακούσω το χτύπημα του ταχυδρόμου. Θέλω να πείσω τον εαυτό μου ότι η ζωή δεν διεκόπη απότομα εκείνο το αυγουστιάτικο απόγευμα, όταν έπαθα καρδιακή προσβολή. Θέλω να ξέρω ότι μπορώ να ξαναρχίσω. Η Ρώμη μου θυμίζει ένα χώρο που μπορώ να αποκαλέσω " δικό μου " , όπου μπορώ να μετακινηθώ με απόλυτη οικειότητα. Δεν ξέρω όμως πώς θα είναι υπό την παρούσα κατάσταση. Αλλά αισθάνομαι ότι μπορώ να πάω: μου είναι επείγον να γυρίσω πίσω. Δεν σκέφτομαι καθόλου την δουλειά.

Λ.Τ - Ο Luchino Visconti σκηνοθέτησε το L' Innocente πάνω σε καροτσάκι.

Φ.Φ - Το ξέρω, το ξέρω. Όλοι μου το λένε αυτό. Αλλά ο Visconti ήταν αγωνιστής, πολεμιστής, ένας σωστός πρίγκιπας. Οι δυσκολίες και τα εμπόδια τον προκαλούσαν συνεχώς να δώσει μάχες. Εγώ όμως είμαι από το Rimini, απογοητεύομαι υποτακτικά και είμαι και τεμπέλης. Ειλικρινά δεν έχω ιδέα για το τι θα γίνει με τη ζωή μου. Γνωρίζω ότι στην Ρώμη θα εξαρτώμαι από κάποιον άντρα που θα με μεταφέρει παντού, που θα με βοηθά να μπαίνω στο αυτοκίνητο.

Κάποια εποχή εθεωρείτο φυσικό να υπάρχει κάποιος ανάπηρος μέσα στο σπίτι, ήταν μέρος της επίπλωσης. Μιλούσε κανείς γι' αυτόν χωρίς συναίσθημα: " Πώς είναι σήμερα; Δεν κοιμήθηκε καλά χθες βράδυ. Σήμερα το πρωί ήθελε τα αυγά του σφιχτά!. " Θέλω να πάω σπίτι. Αυτό θα με βοηθήσει να γειάνω.

Λ.Τ - Πώς αισθανόσασταν στο νοσοκομείο όταν έπρεπε να υπακούσετε σε διαταγές, συνηθισμένος στο αντίθετο;

Φ.Φ - Μου είναι πολύ φυσικό να δίνω εγώ τις διαταγές, να οργανώνω, να επιλέγω, να παίρνω τις αποφάσεις. Πραγματικά σιχαινόμουν τη συνεχή εξάρτησή μου από τους ανθρώπους και τα πράγματα. Το σώμα μου διολισθαίνει όλο και περισσότερο προς την παιδικότητά μου. Αυτό το φυσικό περιβάλλον είναι εντελώς ξένο προς εμένα γιατί πάντοτε ένιωθα απογειωμένος από τη σάρκα μου: ήταν ο μόνος τρόπος να αποδράσω από τα φασιστικά γυμνάσια και από την καθολική διδασκαλία. Αν ήμουν ο Σούπερμαν, θα μπορούσα να επέμβω σ' όλες αυτές τις φοβερές αδικίες.

Λ.Τ - Θέλετε να είσαστε με την Giulietta στις 30 Οκτωβρίου, την χρυσή επέτειο των γάμων σας;

Φ.Φ - Δεν θυμάμαι καθόλου τις επετείους. Όταν ζεις μαζί με κάποιον για 50 χρόνια, η όλη συνύπαρξη σου φαντάζει τόσο φυσική που δεν χρειάζεσαι γιορτές. Αλλά την ίδια στιγμή είναι απίστευτο, σχεδόν μη αληθινό.

Λ.Τ - Πώς θα οργανώσετε τις μέρες σας;

Φ.Φ - Θα προσπαθήσω να βελτιώσω την κατάσταση της υγείας μου. Θα με βοηθήσουν γιατροί και θεραπευτές από δύο κλινικές.

Λ.Τ - Έχετε αυτοπεποίθηση ή είσαστε εντελώς αδιάφορος;

Φ.Φ - Δεν είμαι αδιάφορος. Έχω εμπιστοσύνη στην καλή μου τύχη.

Λ.Τ - Τι σας λείπει πιο πολύ;

Φ.Φ - Μου λείπει ο εαυτός μου. Αυτό που ήμουν πριν.

Λ.Τ - Έχετε σκεφτεί το θάνατο;

Φ.Φ- Δεν γνωρίζω πώς να έχω τόσο εξελιγμένες σκέψεις, πώς να σκέφτομαι αφηρημένες έννοιες όπως ο θάνατος, η απόδραση , η απάρνηση. Πιστεύω πως πολύ λίγοι ανήμποροι άνθρωποι σκέφτονται το θάνατο.

Στο νοσοκομείο σίγουρα δε διασκέδασα. Δεν μετακινήθηκα καθόλου, δεν θύμωσα. Εξοργιζόμουν όταν αντίκρυζα τραυματισμένα νεαρά αγόρια: η σαββατιάτικη βόλτα τους θα τα άφηνε ανάπηρα για όλη τους τη ζωή. Αυτό το παράλογο είναι δύσκολο να το αποδεχτεί κανείς. Ήθελα να φιλμάρω όσα έβλεπα για να αποτρέψω να συμβαίνουν παρόμοια στο μέλλον. Έγινα έξω φρενών όταν έμαθα ότι το ιατρικό προσωπικό, άνθρωποι που κάνουν μια υπεράνθρωπη δουλειά, ήρωες σκληρής εργασίας, αληθινοί άγιοι, αυτοί οι ιεραπόστολοι στην υπηρεσία των πασχόντων - παίρνουν μισθούς πείνας, γιατί το σύστημα υγείας είναι ελεεινό: οι πολιτικοί το έχουν κατακλέψει και τα συνδικάτα έχουν διαφθαρεί. Ασφυκτιώ με το καθεστώς διακυβέρνησης της Ιταλίας. Δεν παίρνω κομματική θέση αλλά αυτά που έζησα τους τελευταίους μήνες με εξόργισαν. Νιώθω σαν τον Δον Κιχώτη, πρέπει να δράσω, να κάνω επιτέλους κάτι.

Λ.Τ - Έχετε αλλάξει;

Φ.Φ - Ο μάλλον ιδιόρρυθμος χαρακτήρας μου δεν έχει αλλάξει. Είναι πάντα πρόθυμος να παρατηρεί και να απορροφά το καθετί, να κοιτάζει και να μαθαίνει. Η σχέση μου με το σώμα έχει αλλάξει. Πριν το θεωρούσα υπηρέτη που έπρεπε να υπακούει, να λειτουργεί, να μου προσφέρει ευχαρίστηση. Στην αρρώστια όμως καταλαβαίνεις ότι δεν είσαι το αφεντικό. Ισχύει το αντίθετο: το σώμα σε κρατά αιχμάλωτο. Η σχέση μου με τον πόνο δεν έχει μεταβληθεί. Αν και ανήκω στη γενιά η οποία γαλουχήθηκε από την καθολική Εκκλησία και τον φασισμό να θεωρεί τον πόνο ως πεπρωμένο - είμαστε γεννημένοι για να υποφέρουμε - ή να τον θεωρούμε ως απόδειξη αξιοπρέπειας. Το όλο θέμα με έκανε ανυπόμονο, με αποδιοργάνωνε.

Λ.Τ - Τι σας στενοχωρεί πιο πολύ;

Φ.Φ - Η μοναξιά. Η βοήθεια που δεν ήταν παρούσα εκείνο το αυγουστιάτικο απόγευμα, όταν έπαθα την καρδιακή προσβολή στο Rimini.

Πάντοτε πίστευα ότι καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής μου υπήρξα αρκετά τυχερός να λαμβάνω σημαντικά μηνύματα και να τα καταλαβαίνω. Αλλά έκανα λάθος. Πέντε ή έξι μήνες πριν είχα ένα όνειρο που το ερμήνευσα ως πρόσκληση για δουλειά. Μόνο όταν αρρώστησα κατάλαβα πόσο με αγαπούσαν. Δε μπορεί να συμβαίνει αυτό μόνο εξαιτίας των ταινιών μου. Πρέπει να έκανα κάτι άλλο αλλά δεν θυμάμαι τι.

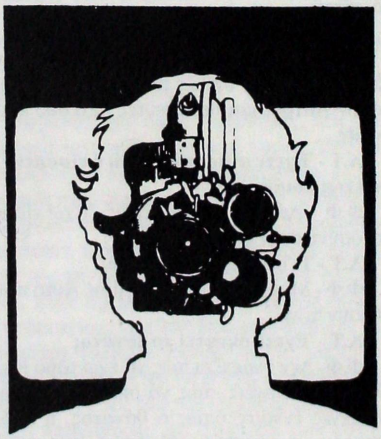
Απόδοση:**ΑΛΕΚΑ ΖΗΛΟΥ**

Ο André BAZIN και το πλάνο ενότητα (plan-séquence)

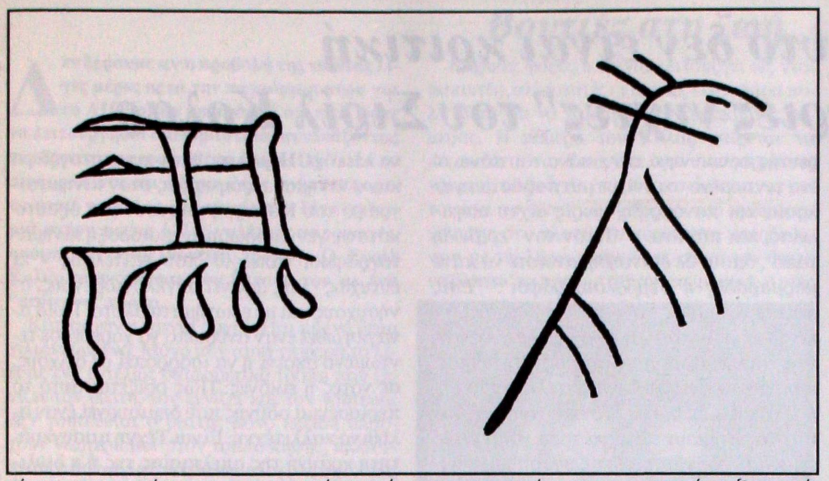
Εχοντας την πρόθεση, μέσα στα πλαίσια των θεωρητικών αναζητήσεων του περιοδικού μας, να θίξουμε την προβληματική της συρραφής των πλάνων (δηλαδή του montage), γνωρίζοντας επίσης την τεράστια έκταση του θέματος, προτείνουμε στο τελευταίο τεύχος μας, αυτό που κρατάτε στα χέρια σας, ένα σχετικό κείμενο που αφενός μεν συγκεκριμενοποιεί τα δεδομένα περιορίζοντάς τα σε μία διμερή σχέση, αφετέρου δε θέτει σαν αντικείμενό του ένα θέμα εκπαιδευτικό (αν όχι πληροφοριακό): την άμεση ή έμμεση υπεράσπιση του πλάνου - ενότητα (plan - séquence) από τον θεμελιωτή του σύγχρονου κινηματογραφικού συντακτικού, τον André BAZIN. Οι σπουδαστές ή φοιτητές της κινηματογραφικής θεωρίας ή πρακτικής είναι φυσικό να διακρίνουνε στο κείμενο αυτό μία επανάληψη των γνώσεων που θά'χουνε αποκομίσει από τα σεμινάριά τους. Όμως η μεγαλύτερη μερίδα των κινηματογραφόφιλων θα ήθελε κι αυτή με τη σειρά της να πληροφορηθεί για ένα θέμα που τείνει να ξεχαστεί από τους σκηνοθέτες της χώρας μας, ιδιαίτερα τους νέους.

Ο André BAZIN έχει υπερασπιστεί με τρόπο συστηματικό το πλάνο - ενότητα (plan - séquence) κι αυτό γιατί, ως υπέρμαχος του ρεαλισμού στον κινηματογράφο, διέκρινε σ' αυτή τη σκηνοθετική πρακτική περισσότερη αυθεντικότητα και πιστότητα στον πραγματικό κόσμο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το ότι πρόσφατα έχει θεωρηθεί σαν πρωτοπόρος και "προάγγελος" των ριζοσπαστικών θεωρητικών προτάσεων του πειραματικού κινηματογράφου. "Πρέπει να τονίσουμε ότι αυτοί οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους μπορούμε ν' αφήσουμε το χρόνο να κυλά χωρίς να επεμβαίνουμε, εντάσσονται στο κινηματογραφικό ρεύμα που τράβηξε την προσοχή του BAZIN και που τείνει να ελαχιστοποιεί το montage" (1). Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο BAZIN στηρίζει την θεωρία του πειραματικού κινηματογράφου, εφόσον αυτή απορρίπτει τις περισσότερες φορές τον ρεαλισμό, είναι χρήσιμο να φανερώσουμε τις συγγένειές τους εφόσον αυτές είναι ρητές. Ένας άλλος θεωρητικός του κινηματογράφου, ο Barthéleny AMENGUAL, έγραψε πρόσφατα: "Ωστόσο ο BAZIN μπορεί να θεωρηθεί και σαν προφήτης του πειραματικού κινηματογράφου εφόσον έθεσε τον θεατή σε μια ενεργητική θέση απέναντι στην οθόνη κι εφόσον αποχώρησε το χώρο και τη διάρκεια από τις δεσμευτικές απαιτήσεις του αφηγήματος". (2). Θα προσπαθήσουμε κι εμείς με τη σειρά μας να δούμε πως διατύπωσε τις πρωτοποριακές του αρχές ως προς το montage και την άμεση ή έμμεση υπεράσπιση του πλάνου-ενότητα.

Είναι γεγονός ότι το ακαδημαϊκό montage στηρίζεται στην χρονική έλλειψη, δηλαδή στην κατάργηση όλων των αδύνατων χρόνων του προφιλμικού κειμένου. Πολλές φορές μάλιστα η αίσθηση του χρόνου τείνει να εξαλειφθεί από εκείνες τις ταινίες που μας καθηλώνουν στην καταιγιστική δράση τους. Το πλάνο-ενότητα όμως, σαν σκηνοθετική πρακτική που έγκειται στην ένωση μιας ή περισσότερων σκηνών μέσα σ' ένα μοναδικό πλάνο, είναι φυσικό να στηρίζεται επάνω στους δυνατούς ή αδύναμους χρόνους του φιλμικού κειμένου. Δηλαδή είναι φυσικό να καθιστά ένα φιλμικό χρόνο του οποίου η αναλογία ανάμεσα στον πραγματικό χρόνο του γυρίσματος και τον πραγματικό χρόνο της προβολής να είναι απόλυτη: Ένας χρόνος αληθινής αντιστοιχίας ανάμεσα στις πράξεις, τα δρώμενα και την αναπαράστασή τους. Ένα παράδειγμα "μή - ελλειπτικής" χρονικότητας αποτελεί και μία ενότητα της ταινίας του ROSSELINI "Φόβος" (1954) όπου η Ingmar BERGMAN μέσα από μονοπλάνα μεγάλης διάρκειας διασχίζει τις αχανείς εκτάσεις ενός εργοστασίου. Χρησιμοποιώντας μία χρονική διάρκεια όσο γίνεται πιο σύμφωνη με την αρχική της αυθεντικής πράξης, ο σκηνοθέτης καταφέρνει να μας μεταδώσει ένα συναίσθημα αγωνίας περιγράφοντάς μας μία μοιραία διαδρομή: η ηρωίδα έχει αποφασίσει ν' αυτοκτονήσει. Το δραματικό ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη περίπτωση έγκειται στο ότι "ο σκηνοθέτης θέλει να δώσει την εντύπωση αργού κυλίσματος χρόνου, απραξίας, πλήξης, ακόμα κι ανησυχίας και γενικότερα, το συναίσθημα πως κάτι θα συμβεί: αρκετά μεγάλα και φαινομενικά άδεια από κάθε δράση πλάνα αποδίδουν πράγματι μία τέτοια εντύπωση" (3) Βέβαια, το παραπάνω παράδειγμα δεν αφορά άμεσα το πλάνο - ενότητα αλλά δίνει μία ιδέα για το τι εστί " μη - ελλειπτική χρονικότητα". Αυτού του είδους η χρονικότητα, μπορεί να συνδυαστεί τέλεια με το πλάνο - ενότητα προκειμένου να υπάρχει περισσότερη ακρίβεια, προκειμένου " να συμμαζευτούν τα διασκορπισμένα στοιχεία της ταινίας" (4) και προκειμένου, επίσης, να αποδωθεί ρεαλισμός. Στην ταινία "Louisiana Story" (1948) του FLAHERTY ο σκηνοθέτης παρουσιάζει ένα πλάνο - ενότητα στο οποίο ένας κροκόδειλος ενεδρεύει και πλησιάζει αργά έναν ερωδιό επάνω στα κλαδιά ενός κορμού. Όταν θα τον πλησιάσει διακριτικά, θα του επιτεθεί και θα τον φάει. Εκτός από αποτύπωση και καταγραφή ενός κομματιού πραγματικότητας, το πλάνο - ενότητα σε θέτει σε μια θέση αναμονής μιας πράξης που ο σκηνοθέτης τείνει διαρκώς να αναβάλει και που μόνο ο τελικός χρόνος της κινηματογραφημένης αυτής ενότητας θα φανερώσει. Δεν είναι τυχαίο το ότι αυτή η μέθοδος χρησιμοποιήθηκε συχνά από το documentaire εφόσον, εκτός από τις δραματικές της δυνατότητες, προφυλάσσει τη γνησιότητα των πράξεων.



Με το πλάνο - ενότητα καταπολεμάται η ψευδαίσθηση συνέχειας ανάμεσα στις συνδέσεις των διαφορετικών πλάνων. Το πλάνο - ενότητα καταργεί το ακαδημαϊκό montage εφόσον το πρώτο αποτελείται από ένα μοναδικό, ακέραιο απόσπασμα της ταινίας. Αυτό σημαίνει ότι εφόσον δεν υπάρχει συρραφή διαφορετικών κομματιών στα πλαίσια μιας ενότητας, καταργείται κάθε έννοια εξωτερικού ρυθμού, αυτός που εξαρτάται από τη διάρκεια κάθε πλάνου ξεχωριστά, για να διασωθεί μονάχα ο εσωτερικός ρυθμός, αυτός που εξαρτάται από τη συνέχεια των πράξεων ή των χειρονομιών στα πλαίσια του κάθε πλάνου (στη συγκεκριμένη περίπτωση πλάνου - ενότητας) ξεχωριστά. Η ψευδαίσθηση συνέχειας ανάμεσα σε δύο πλάνα που περιγράφουνε δύο διαφορετικές στιγμές της ίδιας πράξης αντικαθιστάται από την αληθινή και αδιαίρετη πράξη. Είτε αυτή είναι καδραρισμένη από κοντά είτε αυτή είναι καδραρισμένη από μακριά, μέσα στα χρονικά πλαίσια του πλάνου - ενότητα, κάθε χειρονομία, κάθε



κίνηση συγχωνεύεται με τις προηγούμενες ή τις επόμενές τους και αντί να χάνεται μέσα στο "χείμαρρο" του ακαδημαϊκού montage, αντίθετα αποθηκεύεται στη μνήμη μας πιο εύκολα. Η κινηματογράφηση χωρίς επέμβαση στην αυτοτέλεια και την ακεραιότητα μιας πράξης ή χειρονομίας (κάτι το οποίο το ακαδημαϊκό montage δεν σέβεται) είναι φανερό ότι βοηθά να διασωθεί η ψευδαίσθηση πραγματικότητας (ρεαλισμός), εφόσον μας προσφέρει μια θέαση των γεγονότων παρόμοια μ' αυτή ενός εξωτερικού παρατηρητή (περιφερόμενου ή μη). Στην ταινία ΘΗΛΕΙΑ (1948) του HITCHCOCK ο εσωτερικός ρυθμός δημιουργείται από την αλληλοδιαδοχή των διαφορετικών δράσεων κατά τη διάρκεια αυτού του μοναδικού plan - séquence που επεκτείνεται σ' όλη την ταινία. Ακόμα κι αν υπάρχει αναπαράσταση και μυθοπλασία, ο ρεαλισμός διασώζεται από την μέριμνα του σκηνοθέτη να μην τεμαχιστούν τα δρώμενα.

Εκτός όμως από την χρονική ενότητα που εξασφαλίζει το plan - séquence, η ομοιογένεια του χώρου είναι άλλος ένας λόγος για τον οποίο ο BAZIN το υπερασπίζει. Μιλώντας για την ταινία " Όταν οι αετοί δεν θα ξαναπετάξουν", δεν μπορεί να μην ξεχωρίσει το πλάνο - ενότητα όπου τα μέλη της οικογένειας έρχονται αντιμέτωπα με μία λιονταρίνα. "Βλέπουμε, μέσα στο ίδιο πλάνο, τον πατέρα να λέει στο γιο να ακινητοποιηθεί (το ίδιο κάνει και το θηρίο σε κάποια μικρή απόσταση), να αφήσει κάτω το λιονταράκι που κρατούσε στα χέρια του και να προχωρήσει αργά - αργά, διακριτικά. Η λιονταρίνα λοιπόν πλησιάζει και μαζεύει το βλαστάρι της ενώ οι γονείς τρέχουνε να μαζέψουνε το γιο τους...Αυτό το πλάνο - ενότητα μπορεί να διατηρούσε το ίδιο νόημα αν ήτανε επεξεργασμένο με ακαδημαϊκό montage. Η σκηνή όμως δεν θα ξετυλιγότανε ποτέ με τόσο μεγάλη αυθεντικότητα. Δεν θα υπήρχε διαφορά ανάμεσα στην παραπάνω ενότητα και το κεφάλαιο ενός μυθιστορήματος που περιγράφει την ίδια ιστορία. Η τελική όμως κινηματογράφιση μας μεταφέρει ξαφνικά στην κορυφή του συναισθήματος. Ο ρεαλισμός σ' αυτό το παράδειγμα έγκειται στην ομοιογένεια του χώρου". (5)

Η αντικειμενικότητα της ματιάς του σκηνοθέτη και του θεατή είναι άλλο ένα αισθητικό απόκτημα χάρη στο πλάνο - ενότητα. Το ακαδημαϊκό κινηματογραφικό κείμενο αρέσκεται να ταυτίζει τη ματιά του θεατή μ' αυτή του πρωταγωνιστή χρησιμοποιώντας υποκειμενικά πλάνα και συνδυάζοντάς τα με άλλα πλάνα όπου η κάμερα, βρισκόμενη σε ουδέτερη θέση, περιγράφει τις πράξεις του δεύτερου. Με άλλα λόγια, το ακαδημαϊκό κινηματογραφικό κείμενο τείνει να μας κάνει να ξεχάσουμε το ρόλο μας ως θεατές και να μας "μεταφέρει" συνειδησιακά στο χώρο του δράματος ταυτίζοντάς μας με κάποιο πρόσωπο ιστορίας. Το montage, το εργαλείο με το οποίο χτίζεται η δομή της ιστορίας, πολλές φορές στοχεύει να φορτίσει συναισθηματικά τον θεατή κάνοντάς τον να συμμερίζεται τα ίδια συναισθήματα με τον πρωταγωνιστή. Το πλάνο - ενότητα όμως αφού παραπέμπει σε μία θέαση των πραγμάτων "εκ του μακρόθεν" (κάτι το οποίο επηρέασε πολλούς σκηνοθέτες σαν τον Andy WARHOL) είναι επόμενο να αποσκοπεί σε μια κάπως πιο αντικειμενική θέαση των δρώμενων. Είναι αυτό που ξεχώρισε ο André BAZIN για τον ιταλικό νεορεαλισμό όταν είπε: " Ο νεορεαλισμός δεν είναι πάνω απ' όλα μια ανθρωπιστική άποψη κι έπειτα ένα ύφος σκηνοθεσίας; Αυτό το ύφος δεν ορίζεται ουσιαστικά σαν μια εξαφάνιση μπροστά στην πραγματικότητα;... Η παρέα του ROSSELINI και του DE SICA αποτελείται από σκηνοθέτες λιγότερο θεαματικούς που στοχεύουνε, ακόμα κι αυτοί, να ελαχιστοποιήσουνε το montage και να μεταφέρουνε στην οθόνη την αληθινή ροή του χρόνου. Ο ZAVATTINI δεν ονειρεύεται παρά να κινηματογραφήσει 90 λεπτά από τη ζωή ενός ανθρώπου στον οποίο δεν συμβαίνει τίποτα!"(6)

" Ο κινηματογράφος επανασυνδέεται εδώ και δέκα χρόνια με την τάση των ταινιών του MURNAU και του STROHEIM που είχε εξαφανιστεί από το 1930 μέχρι το 1940. Δεν αρκείται μόνο στο να την συνεχίζει αλλά και στο να προσφέρει μια ρεαλιστική αναγέννηση του λόγου των ταινιών του. Αυτός γίνεται πάλι ικανός να παραστήσει την αληθινή διάρκεια των δρωμένων, τη διάρκεια που το ακαδημαϊκό κινηματογραφικό κείμενο αντικαθιστούσε ύπουλα και δόλια με μία χρονικότητα αφηρημένη.

Οι κατακτήσεις όμως του μοντάζ, όχι μόνο δεν απορρίπτονται οριστικά, αλλά αντιθέτως αποκτούν ουσιαστικούς συσχετισμούς κι ένα νόημα. Η επιπλέον αφαίρεση επιδιώκεται πάντοτε σε συνδυασμό με τον αυξανόμενο ρεαλισμό της ταινίας. Με άλλους όρους, ξανατονίζουμε, ότι την εποχή του βωβού, ο σκηνοθέτης, μέσω του μοντάζ υπονοούσε εκφραζόμενες έννοιες, το 1938 ο σκηνοθέτης, μέσω του ντεκουπάζ περιέγραφε. Τέλος, σήμερα, μπορούμε να πούμε ότι ο σκηνοθέτης γράφει κατευθείαν κινηματογράφο. Η εικόνα, η πλαστική της δομή, η οργάνωσή της μέσ' το χρόνο, επειδή ακριβώς βασίζεται σ' ένα μεγαλύτερο ρεαλισμό, διαθέτει πολύ περισσότερα μέσα για να διεισδύσει και να μεταβάλλει εκ των έσω την πραγματικότητα. Ο κινηματογραφιστής, δεν ανταγωνίζεται πια τον ζωγράφο ή τον δραματουργό, επιτέλους, έγινε ίσος με τον μυθιστοριογράφο. (7)

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

Σημειώσεις

(1) Dominique NOGUEZ "Το εγκώμιο του πειραματικού κινηματογράφου" (Eloge du cinéma expérimental, Editions du Centre Pompidou, 1979, Paris, p.137).

(2) Από το "Dictionnaire du Cinema", Editionw Larousse, Paris, 1986, p.53.

(3) Marcel MARTIN " Η γλώσσα του κινηματογράφου", (Μετάφραση Ε. ΧΑΤΖΙΚΟΥ) Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984, σελ.96.

(4) André BAZIN "Qu' est - ce que le cinéma", Editions du Cerb, PARIS, p. 60.

(5) ibid, p.58

(6) ibid, p.78

(7) ibid, p. 80

Αυτό δεν είναι κριτική
Για τις "Άγριες νύχτες" του Σιρίλ Κολάρ

"Είχα πάντα την αίσθηση ότι διασχίζω τη ζωή όπως ένας αμερικάνος τουρίστας που προσπαθεί να δει όσες περισσότερες πόλεις μπορεί..." λέει ο Σιρίλ Κολάρ με το που πηδάει στην οθόνη κρατώντας την κάμερα: το εργαλείο με το οποίο θα καταγράψει, σαν ρεπόρτερ στο πεδίο δράσης, κάτι απ' την αγριότητα και τον κίνδυνο της ζωής του είναι εδώ. Γιατί η ταινία θα είναι αυτοβιογραφική. Και όχι μόνο αυτό, αλλά θα υποταχθεί στους ρυθμούς του δημιουργού της: θα είναι ερωτική, ορμητική, ασθμαίνουσα. Θα τρέχει με την ταχύτητα μιας κόκκινης Φίατ και με τον ίλιγγο μιας ακόρεστης σεξουαλικής δίψας, που δε νοιάζεται από ποια πηγή θ' αντλήσει, ούτε από πόσο

κοντά θ' αγγίξει το θάνατο, προκειμένου να καταβροχθίσει τη ζωή. Μια ήρεμη απειλή την διατρέχει, όπως η απειλή που μαντεύουμε ότι κυκλώνει έναν φωτορεπόρτερ που έχει εισχωρήσει σε απαγορευμένο τοπίο.

Ο Σιρίλ Κολάρ, ο εραστής και ο καλλιτέχνης με τα πολλά πρόσωπα, μοιάζει να προσπαθεί εδώ να τα συνθέσει σε ένα, αυτό που απλά δέχτηκε να παίξει και να πληγωθεί με όλους τους ρόλους. *"Μα ποιος είσαι τελικά;"* ρωτά ο Σάμυ. Απαντώντας του, ο Ζαν απαντά και σε μας, όπως και στον ίδιο του τον εαυτό: *"Εγώ είμαι"*. Στιγμή κρίσιμη αναγνώρισης. Για όνομά του όμως εδώ, θα διαλέξει το όνομα ενός άλλου καταραμένου προγόνου του, με μια φράση του οποίου, μας εισάγει πια στη δική του, σκοτεινή δραματουργία: "Μου φαίνεται πως μονάχα η βία μπορεί ν' αποτελειώσει την κτηνωδία της ανθρωπότητας" πρόκειται για τον **Ζαν Ζενέ**. Ποιός θυμάται τον εξαίσια ερωτικό κι επικίνδυνο χορό του **"Σχοινοβάτη"** του; Ο Σιρίλ Κολάρ είναι αυτός ο μοναχικός χορευτής που κυνηγά την εικόνα του πάνω σ' ένα τεντωμένο σκοινί, σε μια παράσταση ακραία και πανάκριβη, χωρίς δίχτυ ασφαλείας, και πάντοτε σ' αυτόν τον *"ερεβώδη τόπο"*, όπου *"δε διανοήθηκαν ποτέ να πάνε μαρμαράδες ή συμβολαιογράφοι"*: *"Εσύ, πρέπει να μάθεις να χορεύεις υπέροχα, οι κινήσεις σου να είναι άψογες, ώστε να φανείς στο κοινό σου πολύτιμος, μοναδικός, έτσι, όταν ετοιμάζεσαι να εκτελέσεις το άλμα θανάτου, οι θεατές θ' ανησυχούν, σχεδόν θ' αγανακτήσουν που ένα τόσο γοητευτικό πλάσμα διακινδυνεύει τη ζωή του"* συμβουλεύει ο Ζενέ το χορευτή του, και λίγο πιο κάτω αναρωτιέται *"Ποιός φυσιολογικός, γνωστικός άνθρωπος περπατά πάνω σε συρματόσκοινο ή εκφράζεται με στίχους; Αδιανόητο. Άντρας; Γυναίκα; Σίγουρα τέρας"(1). "Είσαι τέρας!"* κατηγορεί και η Λόρα κλαίγοντας τον Ζαν, και το ίδιο ίσως προσάπτει και ο Ζαν στον αληθινό εαυτό του πίσω απ' την κάμερα.

Ο Σιρίλ Κολάρ όμως δεν προλαβαίνει ν' αλλάξει ζωή, απ' τη στιγμή που η αρρώστια του εκδηλώνεται και προδιαγράφει το σύντομο τέλος του μονάχα βιάζεται να κινηματογραφήσει το σενάριο της πρώτης και τελευταίας μεγάλου μήκους ταινίας του, που ίσως ακριβώς επειδή σοκάρει, δεν είχε δεχτεί κανείς να τη γυρίσει. Και κινηματογραφεί με την ίδια σφοδρότητα, με το ίδιο ακατέργαστο, πολύμορφο πάθος και την ίδια απελπισμένη επιτακτικότητα που έχουν ορίσει τη ζωή του. Με τον ίδιο τρόπο δηλαδή που έχει μάθει να δίνεται σε όλα όσα μπορεί ν' αγαπήσει, με τον ίδιο τρόπο που έχει μάθει να' ναι ελεύθερος και να ψάχνει - *"γιατί όταν σταματήσεις να ψάχνεις, πεθαίνεις"*-, και που δεν έχει μάθει να διαλέγει ή να λέει όχι. Η ζωή μες στον κινηματογράφο και ο κινηματογράφος μες στον κινηματογράφο του Κολάρ, φτιάχνουν μια δραστικότατη, γενναιόδωρη κι αισιόδοξη κινηματογραφική εμπειρία που επιτέλους - κι ευτυχώς - μας αφήνει συγκλονισμένους, ανήσυχους και με ερωτήματα άλυτα: Ποιά ανάγκη ωθεί έναν άνθρωπο να χορεύει σε τεντωμένο σκοινί ή να ισορροπεί σε στίχους, σε νότες ή εικόνες: Πώς ορίζεται αυτό το περίσσευμα οδύνης που δημιουργεί έναν αληθινό καλλιτέχνη; Είναι Τέχνη η ασυγκράτητη κραυγή της απελπισίας της ή η διυλισμένη από αναίμακτους κώδικες έκφρασή της; Ή μήπως την ανάγκη της Τέχνης την συμπληρώνουν και τα δύο μαζί στον αέναο κύκλο της; Γιατί πληρώνει με σκοτάδι ό,τι κερδίζει σε φως; Και η σχέση της με τη ζωή; Μου θυμίζει αυτό το αγαπημένο πρόσωπο στο οποίο όταν γυρίζεις, *"νιώθεις ξανά καθαρός"*. Μπορεί να κερδίζει ένα ακέραιο νόημα όταν είναι αξεδιάλυτα δεμένη με τη ζωή και συγκινεί γιατί είναι τραγική; Αλλά υπάρχει τέχνη μή αυτοβιογραφική;

Θυμάμαι τον τραγικό και μεγαλειώδη αυτοέλεγχο στο βλέμμα του **Βαν Γκογκ** στην **"Αυτοπροσωπογραφία με δεμένο αυτί"** το οποίο πρωτύτερα είχε ακρωτηριάσει. Σκέφτομαι πως έτσι κι αλλιώς, κάθε ευαίσθητη μοναξιά που δένει καρπό, κλείνεται μέσα του κι αυτοπαρατηρείται. Κάθε τέχνη είναι και αυτοβιογραφική, κάθε κριτική είναι και αυτοκριτική. Σκέφτομαι τον Σιρίλ Κολάρ να ζει όσο περισσότερες άγριες νύχτες μπορεί, με την κάμερα να γράφει, για να τις πολλαπλασιάσει στο διηνεκές σε κάθε προβολή τους πάνω σε μια οθόνη.

Σκέφτομαι μ' ευγνωμοσύνη το όμορφο πρόσωπό του να διαψεύδει το Θάνατο - *"Είμαι στη ζωή"* δηλώνει μια για πάντα -, όμορφο, σαν τον εξαίσιο κίνδυνο μιας αθόρυβης επανάστασης που προβάλλει μες στη φιλήσυχη, αναπαυόμενη πόλη.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Ζαν Ζενέ ***" Ο Σχοινοβάτης"****, μτφ. Χριστόφορος Λιοντάκης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1986*

Η ταινία του Σιρίλ Κολάρ ***"Αγριες Νύχτες"*** *έχει τιμηθεί με τέσσερα Σεζάρ στην πατρίδα της, μεταξύ των οποίων το Σεζάρ καλύτερης σκηνοθεσίας και το Σεζάρ καλύτερης πρώτης ταινίας. Ο Κολάρ είχε ήδη πεθάνει στις 5 Μαρτίου 1993, από AIDS,στα 35 του χρόνια.*

Στον γαλλικό τίτλο ***"Les nuits fauves"****, το fauves για την ακρίβεια, σημαίνει αγρίμια, θηρία, που δεν έχουν ή δεν μπορούν να δαμαστούν.*

Βουτιές στη ζωή

Δεν ξέρουμε αν η προβολή της ταινίας λίγες μέρες μετά την παγκόσμια μέρα για το AIDS ήταν επίτηδες ή όχι έτσι ώστε να λειτουργήσει διαφημιστικά, συνδυάζοντας τον θάνατο του σκηνοθέτη από AIDS, αλλά το σίγουρο είναι ότι είδαμε μια ταινία διαφορετική από τις άλλες, μια ταινία που δεν είχε καμιά σχέση με τις άλλες γαλλικές παραγωγές, ακόμη και παρελθόντων χρόνων. Ο Συρίλ Κολάρ σκηνοθέτησε τον θάνατό του με ένα "περίεργο" τρόπο.

Κατ' αρχήν η ταινία ασχολείται με ένα θέμα χιλιοειπωμένο. Μόνο που αυτή τη φορά το λέει με ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο που ξενίζει τον θεατή, τον ξενίζει και τον γοητεύει. Δεν γοητεύεται ο θεατής μόνο επειδή υπάρχουν νεωτερισμοί στον τρόπο λήψης, αλλά επειδή ο αφηγηματικός κινηματογράφος σπάει, θρυμματίζεται και δίνει τη θέση του στο αίσθημα. Οι νύχτες του Παρισιού επιτέλους για πρώτη φορά παρουσιάζονται έτσι όπως είναι. Η νύχτα είναι έρωτας. Μέσα σε αυτό τον έρωτα δεν έχει σημασία το κορμί, αλλά η ηδονή, το ρούφηγμα, με λαίμαργο τρόπο, της ζωής, η επικοινωνία δύο ανθρώπων. Για πρώτη ίσως φορά μια ταινία που αναφέρεται σε ομοφυλόφιλους δεν σοκάρει, παρόλο ότι δείχνει 2 σκηνές πιο τολμηρές από ότι μερικές άλλες. Ο Κολάρ δεν κινηματογραφεί το ερωτικό χάδι, αλλά τη δόνηση των κορμιών. Και αυτή η δόνηση δεν μπορεί να σοκάρει.

Μερικές φορές η ταινία λειτουργεί ως ντοκιμαντέρ, αλλά αυτές οι σκηνές είναι πάρα πολύ λίγες για να χαλάσουν την ποίηση της κάμερας. Η κάμερα του Κολάρ χαίρεται να περπατάει, να διασχίζει την απαγορευτική γραμμή, να δείχνει δηλαδή το γύρισμα, να μεταφέρει το θεατή στον κόσμο του κινηματογράφου, στο πλατό. Τα γυρίσματα μπερδεύονται με τις λήψεις κάνοντας ικανό τον θεατή να βλέπει "τα πράγματα" αντικειμενικά. Αυτές

οι τεχνικές που μας θυμίζουν Κασσαβέτη, και που έχουν έρθει στην μόδα τον τελευταίο καιρό, εδώ αποκτούν δύναμη αφήγησης. Ο Κολάρ έτσι δίνει όχι μια όψη της πραγματικότητας, αλλά πολλές όψεις της κάνοντας τον κινηματογράφο πιο πλουραλιστικό, πιο πλούσιο. Εδώ ακριβώς διαφοροποιείται από τον γαλλικό κινηματογράφο. Η σκηνοθεσία είναι η τελευταία που ενδιαφέρει εδώ τον σκηνοθέτη, γιατί αυτός αφήνει τα σώματα να παρασύρουν τους ηθοποιούς και αυτοί να γίνουν φορείς της σκηνοθεσίας.

Δεν θα ήταν φρόνιμο να κάνουμε μια αναφορά στο σενάριο της ταινίας, αφού σενάριο αν και υπήρχε ο ίδιος ο σκηνοθέτης το χρησιμοποίησε ως πρόφαση για να γυρίσει μια ταινία ατμοσφαιρική περισσότερο. Ίσως μια αναφορά πεζή σε ένα ερωτικό τρίγωνο να αποπροσανατόλιζε την εικόνα που ο ίδιος ο Κολάρ ήθελε να δώσει. Εδώ η εικόνα δημιουργεί, αναπλάθει το κείμενο, αρνείται το σενάριο, επικοινωνεί διαφορετικά με τον θεατή, συνεργάζεται μαζί του για να φτιάξουν, να συναρμολογήσουν το κείμενο, ένα άλλο κείμενο, πλούσιο σε αισθήματα και φτωχό σε κανόνες. Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Σιρίλ Κολάρ χαρακτηρίζεται από πάθος για ζωή, από την δύναμη του έρωτα, από την αμφισβήτηση των νορμών και των κανόνων, από το δημιουργικό πνεύμα. Είναι μια ποιητική ταινία από ένα σκηνοθέτη πολυτάλαντο ποιητή σημείων και σημαινόμενων, που σημαδεύει τον σύγχρονο γαλλικό κινηματογράφο.

ΚΩΣΤΑΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Σκηνοθεσία: Συρίλ Κολάρ
Σενάριο: Συρίλ Κολάρ
Πρωταγωνιστούν: Συρίλ Κολάρ, Ρομάν Μπορανζέ, Κάρλος Λοπέζ, Μαρία Σνάιντερ.

Αλενικές ιστορίες

ΜΑΝΧΑΤΑΝ, (1979) - ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΕΙΣ ΦΟΝΟΙ ΣΤΟ ΜΑΝΧΑΤΑΝ, (1993).

Ο κινηματογραφιστής Γούντι Αλεν με έχει ανησυχήσει τα πρόσφατα χρόνια. Ξεπερνώντας τα προσωπικά του εμπόδια και εξαντλώντας τις νευρώδεις ιδέες του, ο εβραίος φιλμ-μέικερ κατορθώνει τα ακατόρθωτα: στο "ΑΛΙΣ" (1990), διατηρεί το χαμηλότονο και γεμάτο μελαγχολία ύφος των προηγούμενων ταινιών του, στο "ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΙΑ" (1991), δίνει την πιο φορμαλιστική αμερικάνικη απάντηση στον Μπέργκμαν, ενώ, στο "ΣΚΙΕΣ ΣΤΗΝ ΟΜΙΧΛΗ" (1992), "κατεβάζει" με τον πιο εφιαλτικό τρόπο (την κωμωδία), τον Μουρναου του σκληρού κοντράστ. Το "ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΕΙΣ ΦΟΝΟΙ ΣΤΟ ΜΑΝΧΑΤΑΝ", τελευταία σκηνοθεσία του, μοιάζει να χάνεται μέσα στους ξεκρέμαστους διαλόγους του, να απαναλαμβάνεται σχηματοποιώντας τα πάντα ή απλά είναι ένα φιλμ που λεπτό με λεπτό αναζητά δικαιολογίες ύπαρξης. Εχοντας την πλήρη επίγνωση των όσων αναφέρθηκαν (ή μήπως όλα όσα έγραψα σαν αρνητικά συμμετέχουν εκούσια;), ο Άλεν συνθέτει μια σεκάνς που ο φιλμικός ρυθμός της καθώς και οι κινηματογραφοφιλικές αναφορές της σου δίνουν τη δυνατότητα διαφορετικής αντιμετώπισης (και αναθεώρησης) των αρχικών συλλογισμών που προϋπάρχουν: η κάμερα συνεχίζει να μαστίζεται από τη γρήγορη τροχιά των ηρώων του (ο σκηνοθέτης στον κεντρικό ρόλο δε ακινητοποιείται έχει ρόδες "άγχους" στα πόδια), ενώ ντεκόρ, ιστορία και φωτογραφία παραπέμπουν έμμονα στον Όρσον Ουέλς του "Ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΕΙΝ" (1941).

Είναι δικαιολογημένο να διερωτηθώ, αν ο κινηματογράφος είναι ένα πλατύ σε διάρκεια σύνολο κινήσεων ή αν ένας υποσυνολικός στην ουσία διηγηματικός κύκλος κινεί τις προ-κινήσεις και τις μετα-κινήσεις του δοσμένου φιλμικού χρόνου αυτού του κινηματογράφου. Κάτι τέτοιο γίνεται εδώ: οι μηχανισμοί της ταινίας παύουν αν αποκωδικοποιούνται χρησιμοποιώντας το χρόνο σαν περίγραμμα ο θεατής έρχεται σε επαφή με το σενάριο στην χρονοδιάρκεια μιας ολιγόλεπτης, σαφώς ασύλληπτης, σκηνής. Ο ήρωας/σκηνοθέτης καδράρει τον εαυτό του σε μια αίθουσα όπου προβάλλεται το "Ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΕΙΝ", ενώ η έκβαση του στόρι συμπίπτει με αυτή της ταινίας του Ουέλς. Ο φόβος του προσώπου του ήρωα εντείνεται όταν ο δεύτερος ήρωας πίσω από την κάμερα, τον εμπλέκει με μια δεξιοτεχνία ιδιοφυούς τεχνικής, στην δυναμική της ταινίας που προβάλλεται στη φιλμική μεγάλη οθόνη. Εμείς είμαστε θεατές δυο ηρώων που θέλουν να ξεφύγουν. Ποιος είναι ο πραγματικός; Ο έγχρωμος φυσικά, ο απρόμαυρος δεν λαμβάνει μέρος στην "πραγματική" αφήγηση...Ναι, αλλά ο πρώτος μοιάζει να προσποιείται, στο κάτω-κάτω σατυρίζει ή παρωδεί, ενώ ο δεύτερος είναι θρυλικά γνωστός κι αποδεκτός ως πραγματικός. Ποιος είναι ο πραγματικός λοιπόν; Ποιος είναι ο πραγματικός κινηματογράφος; Αυτός που δρα αναπολώντας/καρτουνοποιώντας το παρελθόν με τον καλύτερο τρόπο, όπως στην αιώνια περίπτωση του νεοϋορκέζου διανοούμενου Γούντι Αλεν, ή ο πλέον κλασσικός, (από ποιους; ποιος τον ιδιοποιείται και συνεπακόλουθα τον χαρακτηρίζει;) που καθορίζει και θεματικοποιεί τις νεώτερες τάσεις;

Οπως και να 'χει το "ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΕΙΣ ΦΟΝΟΙ ΣΤΟ ΜΑΝΧΑΤΑΝ" είναι ένα σύγχρονο θρίλερ που φέρνει τον Γούντι Αλεν πιο κοντά στον κινηματογράφο του. Είναι ένα κινηματογράφος που εφευρίσκει μονίμως τον δημιουργό του.

Ταινία: MANHATAN MURDER MYSTERY ("μυστηριώδεις φόνοι στο Μανχάταν").
Σκηνοθεσία: Γούντι Αλεν. Σενάριο: Μάρσαλ Μπρίκμαν-Γούντι Άλεν.
Ερμηνείες: Γούντι Άλεν - Νταιάν Κίτον - Άλαν Άλντα - Αντζέλικα Χιούστον.
Φωτογραφία: Κάρλο ντι Πάλμα. **Σκηνογραφία:** Σάντο Λοκουάντο. **Μοντάζ:** Σούζαν Μορς. **Παραγωγή:** Ρόμπερτ Γκρίνχατ.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Φόβοι και υστερίες

Ο Ζαν Κλοντ Λοζόν, το 1987, άνοιγε το "Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών" με την ταινία του UN ZOO LA NUIT. Είχε μόλις 33 χρόνια και ήταν η πρώτη του ταινία. Πέντε χρόνια αργότερα, το 1992, έκλεινε το επίσημο πρόγραμμα των Καννών με την δεύτερη ταινία του ΛΕΟΛΟ. Εμείς είδαμε την δεύτερη ταινία του ένα χρόνο αργότερα, στον ανακαινισμένο "Άστυ". Μια αυτοβιογραφική ταινία, κατά πάσα πιθανότητα, που ήρθε από το Κεμπέκ, τη γαλλόφωνη περιοχή του Καναδά.

- Το όνομα του πρωταγωνιστή Λεό Λοζόν είναι σχεδόν ίδιο με αυτό του σκηνοθέτη, του Ζαν Κλοντ Λοζόν. Δεν μπορούμε όμως να μιλήσουμε για άλλες ομοιότητες αφού δεν γνωρίζουμε παρά ελάχιστες λεπτομέρειες για τον σκηνοθέτη, εκτός από το ότι δούλεψε σαν πιλότος αεροπλάνων, ναυαγοσώστης στις Βερμούδες, οδηγός στα χιονισμένα βουνά της Βρετανικής Κολομβίας και διαφημιστής στο Κεμπέκ. Στην δεύτερη ταινία του περιγράφει μια κατάσταση που ελάχιστα διαφέρει από την πραγματικότητα. Ο ήρωας, ο μικρός Λεό Λοζόν, φοβάται να μη μοιάσει με την υπόλοιπη οικογένειά του. Σιχαίνεται και απεχθάνεται τον τρόπο που ζουν οι γύρω του και για τρόπο άμυνας έχει βρει την ονειροπόληση: ονειρεύεται ότι κατάγεται από την μακρινή Ιταλία, ότι έχει γεννηθεί από ένα σπόρο που μεταφέρθηκε πάνω σε μια ντομάτα και έφτασε στο Μόντρεαλ, πράγμα που τον αναγκάζει να αλλάξει το όνομά του σε Λεολό Λοζόνε, για να φέρνει στο ιταλικό. Θαυμάζει την όμορφη γειτόνισσά του, με την οποία είναι κρυφά ερωτευμένος, και η οποία είναι φυσικά...ιταλίδα.

Δυστυχώς όμως ο παππούς του χρησιμοποιεί την γειτόνισα για να του ικανοποιεί τις πιο ποταπές επιθυμίες του. Ο Λεολό βλέπει αυτή την κατάσταση και γι' αυτό μισεί τον παππού του, με αποκορύφωμα να προσπαθήσει να τον σκοτώσει. Μισεί όμως και τον πατέρα του που έχει μια έμμονη ιδέα ότι πρέπει κάθε βράδυ να δίνει στα παιδιά του ένα χαπάκι ευκύλιο γιατί η υγεία, λέει, προέρχεται από το συχνό χέσιμο! Ο Λεολό αρνείται και αντιστέκεται: πολλές φορές παραπλανεί τον πατέρα του για να βρει την ησυχία του. Η μητέρα του συμφωνεί με τον άντρα της. Τα αδέλφια του είναι μισότρελα, εκτός από τον μεγάλο αδελφό του που θα γίνει δυνατός όταν θα τον κτυπήσει κάποιος αλήτης, τότε που θα του φωλιάσει ο φόβος για τη βία.

Όλη η οικογένεια ζει μέσα σ' ένα φόβο και σε μια υστερία. Η αδελφή του πιστεύει ότι της πήραν το μωρό της, ο αδελφός του φοβάται να αμυνθεί όταν τον χτυπούν, ο παππούς του είναι υστερικός με τις περιποιήσεις, οι γονείς του φοβούνται για την υγεία των παιδιών τους και ο Λεολό φοβάται μην τους μοιάσει. Όμως όλα δείχνουν ότι θα ακολουθήσει τελικά τον ίδιο δρόμο. Το γράψιμο δεν τον σώζει αφού μέσα από αυτό προσπαθεί να ξεφύγει από το απεχθές περιβάλλον που ζει δημιουργώντας ένα δικό του φανταστικό κόσμο. Ο Λεολό δεν μπορεί να ξεφύγει: η κοινωνία που τον περιτριγυρίζει είναι άρρωστη, ο καθένας δεν σκέφτεται παρά πως θα καλυτερέψει τις προσωπικές του συνθήκες διαβίωσης.

Ο Ζαν Κλοντ Λοζόν θα μας δείξει όλη αυτή τη κατάσταση μέσα από κωμικοτραγικές καταστάσεις, όπου η βία έχει γίνει ένα με τη ζωή, γι' αυτό δεν ενοχλεί, δεν ξενίζει. Ο ήρωάς του πάσχει από τις ασθένειες του καιρού του: υπέρμετρη φαντασιοπληξία, οιδιπόδεια συμπλέγματα, τάσεις αυτοκτονίας. Αναρωτιέται λοιπόν κανείς είναι μια αυτοβιογραφική ταινία ή μια περιγραφή της καναδέζικης κοινωνίας, μια σάτιρα άμα θέλετε. Οταν ο Λεολό μπαίνει στο ψυχιατρείο δεν αντιπροσωπεύει του συμπατριώτες του που ζουν στην ίδια κατάσταση χωρίς να το έχουν συνειδητοποιήσει: Δεν μας αναφέρει ο Ζαν Κλοντ Λοζόν τον κίνδυνο που αντιμετωπίζει ο άνθρωπος της μεγαλούπολης; Μια σουρεαλιστική, καυστική σάτιρα της εποχής μας λοιπόν.

Σκηνοθεσία: Ζαν Κλοντ Λοζόν
Σενάριο: Ζαν Κλοντ Λοζόν
Πρωταγωνιστούν: Ζινέτ Ρενό, Πιερ Μπουργκώ, Μαξίμ Κολέν.

ΚΩΣΤΑΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Το πεδίο της αίσθησης ή τα ξεβράσματα της θάλασσας

Η Τζέιν Κάμπιον και οι ηρωίδες της. Σε συνέχεια. Η Άντα του ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ, συνεχίζει την πορεία της Τζάνετ του ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΤΟ ΤΡΑΠΕΖΙ ΜΟΥ, η οποία είναι ο άμεσος αντίκτυπος της Κέι του SWEETIE. Στο τέλος θα συνδέσουμε το σύνολο των ταινιών (διάρκεια), και, θα παρακολουθήσουμε την πανοπτικότητα της δημιουργού, χωρίς το υποτιθέμενο και κάποιες φορές προβλεπόμενο " συνεχίζεται " του τέλους!

Στο ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ η Τζέιν Κάμπιον καταθέτει τη διαρκώς εξελισσόμενη βιρτουοζιτέ της σκηνοθεσίας της. Ενα πάγιο και παγωμένο ύφος που έστεκε σαν υποθετικό φαινόμενο στις προηγούμενες ταινίες: είναι η μοναδική εξήγηση του ανύποπτου της σκηνοθέτιδος. Η ταινία έχει δύο σκέλη:

α) Το ξέβρασμα της Θάλασσας. Οι χαρακτήρες (μυστήριοι σαν το τοπίο), συναρμολογούνται μέσα στην ισχυρή προσωπικότητα μιας αχανούς ακτής. Οι λειτουργίες τους είναι ακαθόριστες, μοιάζουν με λειτουργίες γνωριμίας. Γνωριμίας με τους τοπικούς ιθαγενείς Μαορί αλλά και με την έκβαση της αγριάδας του χώρου. Εδώ τα πάντα μετέχουν στην παράνοια της προσαρμοστικότητας. Η κάμερα - διαβήτης εισβάλλει. Η προδιαγεγραμμένη μοίρα της - στα μάτια της κτίσης - είναι οι σελίδες της Έμιλι Μπροντέ. Κοινό σημείο αναφοράς το πιάνο. Κηλίδα αντίδρασης, όπως αντιδραστική είναι η τέχνη, σε έναν απέραντο και ομοιογενή κόσμο. Σε " περάσματα " τέτοιου είδους η λήψη της Κάμπιον αγγίζει την αβάν - γκάρντ του κλασσικού εικονογραφημένου. Τίποτα δε διαγράφεται σαν τουριστικό. Κανένα σχόλιο θαυμασμού για το εκστασιακό του τοπίου: ο θεατής είναι ο άμεσος απο-δέκτης, άρα το υπάρχον μέσο αντίληψης των πλάνων. Αφού κατανοήσει την αλφάβητο των σκηνών της εξωτερικής λήψης με τις θέσεις/σημεία των ερμηνειών, θα αυτο-οδηγηθεί στο ντεκόρ του εσωτερικού (του χώρου ή του ψυχισμού).

β) Το πεδίο της αίσθησης. Οι χαρακτήρες (μυστήριοι σαν το τοπίο), συναριθμούνται αφήνοντας πίσω τους τη θάλασσα και το πιάνο. Γυμνοί, θα αντιμετωπισθούν, θα λύσουν τις διαφορές των κόσμων τους, δίχως τους εξωγενείς επηρρεασμούς των εξωτικών καθαρισμάτων. Ενα άλαλο πλάσμα ζητά ότι ακριβώς έχουν όλοι οι υπόλοιποι: τη φωνή του (το πιάνο). Και τα δάχτυλά του για να την αρθρώσει. Η δύναμη της αγάπης προσθέτει το πρώτο στοιχείο, το υπέρογκο μίσος αφαιρεί το δεύτερο. Ο θεατής μένει άφωνος, έχει τα ίδια βιολογικά προβλήματα με την ηρωίδα, έχει χάσει τη φωνή του... Μόνο που δεν ενδιαφέρεται να την επαναποκτήσει, έχει διατηρήσει την οπτική του, αυτός μόνο για αυτό νοιάζεται. Όσο αποδεικνύεται το κλείσιμο των ατόμων, τόσο η κατάθεση των συναισθημάτων γίνεται εντονότερη, κρούει τις πύλες του οριακού. Η ανέλιξη των συγκρούσεων με το μέρος ενός θετικού τέλους, τάσσεται μέσω της φυγής. Η δημιουργός εφευρίσκει μια τρισιφανή κατάληξη. Η Άντα εφευρίσκει σιδερένια δάχτυλα. Ο θεατής επαναπαύεται, απ' τις μανιώδικες νότες του Μάικλ Νίμαν και από τον ακραίο γκριζοαγχωτισμό του Στιούαρτ Ντράιμπουργ.

Πρόκειται για ένα σπάνιο δείγμα εικαστικής και φυσικής ομορφιάς, για ένα δίωρο μάθημα κινηματογράφου του δημιουργού.

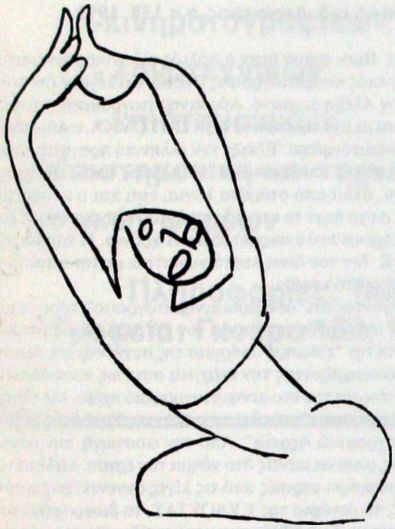
Ταινία: THE PIANO - (Μαθήματα πιάνου).
Σκηνοθεσία: Τζέιν Κάμπιον.
Σενάριο: Τζέιν Κάμπιον.
Ερμηνείες: Χόλι Χάντερ, Χάρβεϊ Κάιτελ, Σαμ Νιλ.
Φωτογραφία: Στιούαρτ Ντράιμπουργκ.
Μουσική: Μάικλ Νίμαν.
Μοντάζ: Βερόνικα Τζάνετ.
Παραγωγή: Τζαν Τσάπμαν.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Η χημική ένωση της αλήθειας

"Δεν μπορούμε να βάλουμε όρια στην τέχνη"

Τον Ζακ Ριβέτ τον πρωτοσυναντάμε, ως αναγνώστες της ιστορίας του κινηματογράφου, οι νεότεροι, στο Cine - Club du Quartier Latin με τον Ρομέρ και τον Φρεσέλ. Αυτό το κλαμπ ήταν ο πρόγονος των Cahiers, ήταν ο τόπος συνάντησης του Γκοντάρ και του Τρυφώ με τους τρεις προαναφερόμενους. " Ο Ρομέρ είχε μια άποψη " δεξιά " που θα έπρεπε να ενοχλούσε τον Μπαζέν που εμφανιζόταν λαϊκιστής. Ο Ριβέτ αντιπροσώπευε ένα είδος κινηματογραφικής τρομοκρατίας. Εγώ ακολουθούσα, αυτοί πάντα προηγούντο " , λέ-



ει ο Ζαν - Λυκ Γκοντάρ σε μια συνέντευξη στον Αλαίν Μπεργαλά. " Για μένα ο Ριβέτ ήταν θεωρητικός, ο Ρομέρ ο πιο βαθύς " , συνεχίζει ο γάλλος σκηνοθέτης στην ίδια συνέντευξη.

Την τελευταία ταινία του θεωρητικού Ριβέτ είχα την τύχη να την παρακολουθήσω στον πρόσφατα ανακαινισμένο κινηματογράφο " Άστυ " και μάλιστα δύο φορές: μια με τους άλλους δημοσιογράφους και μια με το κοινό. Την πρώτη φορά φεύγοντας από τη θέαση είχα κάποια κενά, κενά που αναπόφευκτα κάποιος θα έχει γιατί είναι αδύνατο να καταλάβει την ανάλυση του Ριβέτ περί τέχνης και αλήθειας με την πρώτη φορά. Την δεύτερη φορά ορισμένα από αυτά τα κενά επουλώθηκαν. Αλλά όχι όλα. Ο Ριβέτ, ο θεωρητικός, έκανε ένα οπτικό δοκίμιο για τις σχέσεις του δημιουργού, του μοντέλου και της πραγματικότητας, όντας δημιουργός, αναλυτής της πραγματικότητας και του κινηματογραφικού περιβάλλοντος (ιδεών και πράξεων) αυτός ο ίδιος. Μας εξέπληξε, δεν μας κούρασε. Μας μόρφωσε, μας προβλημάτισε. Δεν χάσαμε τον χρόνο μας βλέποντας μια ακόμη ταινία.

Έσπασε επιτέλους η ρήση γνωστού έλληνα πολιτικού αναλυτή και πρώην κριτικού κινηματογράφου, ότι όλα τα φιλμ είναι ίδια. Όλα τα φιλμ δεν ήταν ίδια. Τώρα ο Ριβέτ βάζει στον κινηματογράφο μια άλλη διάσταση. Ή μάλλον βάζει τον κινηματογράφο σ' ένα άλλο δρόμο με προσεχτικούς ελιγμούς για να μην χαλάσουν οι ισορροπίες και έτσι να δημιουργηθούν όλες οι χημικές αντιδράσεις ανάμεσα στον ιό της προβληματικής και τα κακώς κείμενα. Άλλωστε η ολοκλήρωση του έργου του ζωγράφου δεν είναι παρά το προϊόν μιας χημικής αντίδρασης, όπου ο ζωγράφος και το μοντέλο διασπώνται σε μικρά κομμάτια και ανασυντίθενται σ' ένα ολοκληρωμένο έργο. Αυτή η άποψη του Ριβέτ, λίγο ιδεαλιστική είναι η αλήθεια, διαπνέει όλο το φιλμ. Εχουμε την εντύπωση ότι το ατελιέ του ζωγράφου δεν είναι παρά ένας τεράστιος δοκιμαστικός σωλήνας.

Ο Μισέλ Πικολί και η Εμμανουέλ Μπεάρ πρωταγωνιστούν σ' ένα έργο με εντυπωσιακά ανεβοκατεβάσματα. Η υπόθεση είναι απλή. Είναι η ραχοκοκαλιά της ταινίας. Ο Νικολά και η Μαριάν, ένα νεαρό ζευγάρι, θα πάνε στον γαλλικό νότο για να συναντήσουν τον διάσημο γάλλο ζωγράφο Φρενοφέρ. Ο Νικολά, ζωγράφος και ο ίδιος, ενδιαφέρεται να τον συναντήσει πράγμα που θα το κατορθώσει με την μεσολάβηση ενός κοινού φίλου του Μπαλταζά Παρμπτύς. Ενδιαφέρεται περισσότερο για το έργο του παρά για τον ίδιο τον ζωγράφο, όπως θα δηλώσει ευθαρσώς. Ο Φρενοφέρ όμως δεν ενδιαφέρεται παρά για ένα έργο την " Ωραία Καυγατζού ", έργο που έχει αφήσει ατελείωτο, μετά από μια εβδομάδα εξαντλητικών ωρών εργασίας με την τωρινή γυναίκα και πρότινος μοντέλο του. Η " Ωραία Καυγατζού " τίτλος μυθιστορήματος μιας καναδής λογοτέχνιδας, είναι και ο τίτλος της ταινίας του Ριβέτ.

Η Μαριάν θα δεχτεί να ποζάρει για τον Φρενοφέρ για να επιχειρήσει ξανά να ζωγραφήσει την " Ωραία Καυγατζού " . Ο Νικολά θα το προτείνει σε αυτή, πράγμα που θα το δεχτεί, στην αρχή άσχημα και στην συνέχεια θα παθιαστεί από αυτή την ενασχόληση, σε σημείο που θα αρνηθεί να ακολουθήσει τον Νικολά στο Παρίσι πριν τελειώσει ο πίνακας. Ο πίνακας θα τελειώσει σιγά - σιγά. Θα αρχήσει με σκιτσάρισμα, θα γίνουν κάποιες συζητήσεις μεταξύ του μοντέλου και του ζωγράφου που θα ανεβάσουν την όξυνση των ήδη άσχημων σχέσεων μοντέλου - ζωγράφου. Η Μαριάν θα τον δει κατ' αρχή σαν ιδιόρρυθμο και μετά σαν ιδιοφυία, σαν μάγο. Ο Φρενοφέρ θα μας δηλώσει ότι στην ζωγραφική ψάχνει την αλήθεια και η γυναίκα του η Λιζ θα προειδοποιήσει την Μαριάν ότι δεν θα την προστατέψει από την αλήθεια, από τις επιδράσεις της σε αυτή. Και αυτό είναι αλήθεια. Ο Φρενοφέρ δεν ζωγραφίζει τον πίνακα, όχι αυτός, αλλά τα δάχτυλά του καθοδηγούνται από το μυαλό του, δηλαδή από τις σχέσεις του με το μοντέλο, πράγμα που σημαίνει ότι το πνεύμα του μοντέλου και του ζωγράφου θα κάνουν το έργο. Πρέπει ο ζωγράφος και το μοντέλο να κομματιστούν και αν το θεωρήσουν ανάγκη να ξαναβρούν τα κομμάτια τους. Αν θέλουν. Αλλά ποια κομμάτια; Είναι σίγουροι ότι το παζλ που θα φτιάξουν θα είναι ίδιο με την προηγούμενη εικόνα;

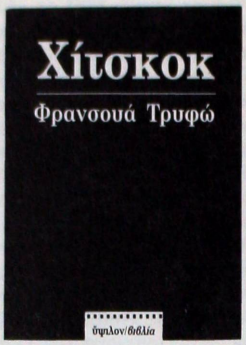
Η πραγματικότητα είναι πικρή. Δεν μπορούμε να την αντικρύσουμε χωρίς να πληγωθούμε. Αυτό είναι αλήθεια. Αλλά πρέπει να την αντικρύσουμε; Ο Ριβέτ μας λέει ότι αυτό δεν είναι προτιμητέο. Έτσι ο Φρενοφέρ θα εντοιχίσει το έργο που πλήγωσε την Μαριάν και θα φτιάξει ένα καινούργιο. Όλα έτσι θα τελειώσουν καλά. Όμως δεν θα μπορούσα να συμφωνήσω με την αντίληψη του Ριβέτ που προτιμάει να κλειδώσει τον απαγορευμένο " καρπό " για να μην μπει στον πειρασμό κανένας. Έτσι όμως κανείς δεν μπορεί να αγιάσει, κανείς δεν μπορεί να δοκιμαστεί, να βάλει σε δοκιμασία τις άμυνές του, να βάλει την ιδεολογία του κόντρα σε μια άλλη, για να δει ποια θα είναι η νικήτρια. Να βγει έτσι πιο δυνατός, πιο πλούσιος σε γνώσεις, να έχει γνωρίσει και άλλες Ιθάκες. Νομίζω ότι εδώ ο Ριβέτ είναι επηρεασμένος από ένα ιδεαλισμό, μερικές φορές προφανή στους δημιουργούς του Νέου Κύματος, ένα ιδεαλισμό που θα πρέπει να μας προβληματίσει. Θα ήταν προτιμότερο να βλέπαμε έργο, όχι από απλή περιέργεια, αλλά γιατί έτσι θα συμμετείχαμε και εμείς στην ολοκλήρωσή του και ,το κυριότερο, στον κύκλο της ζωής του. Ο κάθε θεατής θα ήταν πομπός και δέκτης, δέκτης ενός άλλου έργου που θα κάνει ένα μαραθώνιο ταξίδι και θα καταλήξει στον ίδιο τον δημιουργό με την μορφή ενός άλλου έργου.

Η ΩΡΑΙΑ ΚΑΥΓΑΤΖΟΥ μας άρεσε, δεν μας κούρασε, παρά τη μεγάλη διάρκειά της. Προσωπικά πιστεύω ότι και άλλος χρόνος μπορεί να ήταν αναγκαίος. Ο Ζακ Ριβέτ ίσως έκανε το καλύτερο έργο της τελευταίας δεκαετίας. Ο κριτικός κινηματογράφου κατάφερε να κάνει με την τελευταία του ταινία ένα έργο σταθμό για τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Πιστεύω ότι και οι άλλοι σκηνοθέτες θα αναγκαστούν να τοποθετηθούν σε αυτό το έργο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Ζακ Ριβέτ
ΣΕΝΑΡΙΟ: Ζακ Ριβέτ, Πασκάλ Μπονιτσέρ, Κριστίν Λοράν
ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΟΥΝ: Μισέλ Πικολί, Τζέην Μπίρκιν, Εμμανουέλ Μπεάρ, Ντένβιντ Μπερστάιν και το χέρι ..... του ζωγράφου Μπερνάρ Ντιφούρ.

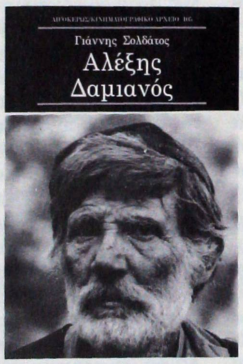
ΒΙΒΛΙΟΜΑΝΙΑ



"Χίτσκοκ", Φρανσουά Τρυφώ, μτφ. Γιάννης Ιωαννίδης, επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, εκδ. Ύψιλον, σ.σ. 303,1986.

Το βιβλίο αυτό που έγραψε ο Φρανσουά Τρυφώ σε μια δεκαπενταετία περίπου,(το άρχισε το 1966 και το τελείωσε το 1983), είναι ένα δοκίμιο πάνω στο έργο του Άλφρεντ Χίτσκοκ. Θα πρέπει να πούμε ότι ο Χίτσκοκ, και πολύ περισσότερο το έργο του εκτιμήθηκε πολύ από τους κριτικούς του περιοδικού "Cahiers du Cinema", με το οποίο συνεργαζόταν ο Φρανσουά Τρυφώ. Πολλοί θα έχουν διαβάσει τα άρθρα του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ που με πάθος υπερασπιζόταν τον Χίτσκοκ και το έργο του. Ο Τρυφώ δεν πήγαινε πίσω. "Ο ΣΙΩΠΗΛΟΣ ΜΑΡΤΥΣ δεν είναι μια ταινία πάνω στο Βίλατζ. Είναι μια ταινία πάνω στον κινηματογράφο και τον κινηματογράφο τον γνωρίζω", ήταν η απάντηση του Φρανσουά Τρυφώ σε ένα αμερικάνο κριτικό που του είπε ότι επειδή δεν γνώριζε το Βίλατζ (συνοικία της Νέας Υόρκης) γι' αυτό του άρεσε η ταινία του Χίτσκοκ. Τότε ο Τρυφώ προβληματίστηκε και αποφάσισε να γράψει ένα βιβλίο για τον Χίτσκοκ με απώτερο σκοπό να μεταπείσει τους αμερικάνους συναδέλφους του. Έτσι γεννήθηκε αυτό το βιβλίο.

Η μελέτη του Τρυφώ πάνω στον Χίτσκοκ μπορεί να μην είναι εντελώς υποκειμενική (λόγω του πάθους του προς τον σκηνοθέτη), αλλά δίνει πολλά στοιχεία στον αναγνώστη για να καταλάβει και για να αγαπήσει το έργο του Χίτσκοκ. Ένα έργο που "θα εξακολουθήσει να ζει όπως τα ρολόγια στους καρπούς των νεκρών στρατιωτών", μεταφέροντας τα λόγια του Ζαν Κοκτώ για τον Προυστ.



"Αλέξης Δαμιανός", Γιάννης Σολδάτος, εκδ. Αιγόκερως, σ.σ 158, 1993.

Ο Δαμιανός είναι το σημείο στον άξονα. Πριν αυτόν ήταν ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος (ΠΕΚ) και μετά αυτόν ο νέος ελληνικός κινηματογράφος (ΝΕΚ). Θα λέγαμε ότι πολλές ταινίες έχουν σαν σημείο αναφοράς τον Αλέξη Δαμιανό. Δύο κινηματογραφικές ταινίες, τη ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ και τη ΕΥΔΟΚΙΑ και με μια τηλεταινία ΤΟΝ ΠΑΤΟΥΧΑ, ο Δαμιανός κατάφερε να στιγματίσει τον ελληνικό κινηματογράφο. Έδειξε την ελληνική πραγματικότητα ατόφια έτσι όπως ήταν, χωρίς σάλτσες, χωρίς υπονοούμενα. Έτσι όπως είναι "ατόφιος" ο Δαμιανός, όπως δεν ξέρει από μισόλογα, αλλά από σταράτα λόγια, έτσι και ο κινηματογράφος του είναι αληθινός, πραγματικός. Αυτό ήταν το στίγμα του Δαμιανού: όχι στους λακέδες και στους θεράποντες. Και αυτό πλήρωσε πολύ ακριβά εδώ και χρόνια. Η ταινία του ΗΝΙΟΧΟΣ μισοτελειωμένη, γιατί το Ε.Κ.Κ δεν του δίνει λεφτά γυρίστηκε με την αυταπάρνηση του δημιουργού που αρνήθηκε να σκύψει το κεφάλι.

Όσο ταπεινός κι αν είναι ο Δαμιανός λέγοντας ότι "δεν ξέρω κινηματογράφο", τόσο οι μετοχές του ανεβαίνουν. Το 1985 η Π.Ε.Κ.Κ ανεκήρυξε την ταινία του ΕΥΔΟΚΙΑ ως την καλύτερη ταινία όλων των εποχών και με αυτή την "τολμηρή" ενέργειά της συγκέντρωσε όλα τα πυρά των συναδέλφων του Δαμιανού, χαρακτηρίζοντας την ενέργεια αυτή ως απαράδεκτη. Όμως ο Δαμιανός απτόητος συνεχίζει την πορεία του στο κινηματογραφικό πεδίο. Με αυτόν "τον Παπαδιαμάντη του ελληνικού κινηματογράφου" ασχολείται ο Γιάννης Σολδάτος με μια προσεγμένη έκδοση, στη σειρά "Κινηματογραφικά Αρχεία". Από την εισαγωγή, την οποία προδημοσιεύσαμε στο προηγούμενο τεύχος, μπαίνει κανείς στο νόημα του έργου. Μελετά τις τρεις ταινίες, αλλά και τους ρόλους του, αναφέρει μερικές από τις λίγες συνεντεύξεις που ο Δαμιανός έδωσε, ορισμένες φωτογραφίες, το σενάριο της ΕΥΔΟΚΙΑΣ, το βιογραφικό του σκηνοθέτη και τους συντελεστές των έργων του. Ένα βιβλίο που κατατοπίζει τον αναγνώστη για το έργο του Δαμιανού.

"Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939-1992)", Αλίντα Δημητρίου, εκδ. Καστανιώτη, σ.σ. 286, 1993.

Πόσες ταινίες μικρού μήκους έχουν γυριστεί στην Ελλάδα; Μια ερώτηση που μέχρι τώρα δεν είχε απάντηση. Ένα βιβλίο-ευρετήριο από την ειδική και βαθιά γνώστρια των ταινιών μικρού μήκους, απαραίτητο για τον κινηματογραφιστή, τον ερευνητή, τον δημοσιογράφο και για αυτόν που θέλει να είναι γνώστης της κινηματογραφικής παραγωγής των ταινιών μικρού μήκους. "Κύριο στοιχείο της ταινίας μικρού μήκους", αναφέρει η συγγραφέας, "είναι ο ρόλος που μπορεί να παίξει στην ανάπτυξη του κινηματογράφου και του πολιτισμού. Πλουτίζει τομείς της κινηματογραφίας που δεν καλύπτει η ταινία μεγάλου μήκους: πειραματικό κινηματογράφο, ντοκιμαντέρ ως δοκίμιο ή κοινωνική κριτική, κινούμενα σχέδια, περιγραφικό ρεπορτάζ, διαφημίσεις...Ακόμα σαν καλλιτεχνική έκφραση είναι αναγκαία στο βαθμό που το διήγημα είναι απαραίτητο κομμάτι της λογοτεχνίας. Ιδιαίτερα αυτή την εποχή της κρίσης αξιών που οι προτάσεις των δημιουργών λιγοστεύουν, φτωχαίνουν, συρρικνώνονται".

Τι προοπτικές, όμως υπάρχουν; "Το πρόβλημά της είναι να πολιτικογραφηθεί, τόσο στη συνείδηση του κοινού, όσο και των ειδημόνων, σαν πολιτιστικό προϊόν και όχι υποπροϊόν όπως χαρακτηρίζεται σήμερα. Και περισσότερο βλέπω το αποτέλεσμα να προέρχεται όχι από την επίλυση του προβλήματος παραγωγή - διανομή, όσο από τις προτάσεις των ίδιων των δημιουργών. Μονάχα αν παίξει τον ρόλο της πρωτοπορίας στις σημερινές κοινωνικές συνθήκες, που καθηλώνουν και αδρανοποιούν τις συνειδήσεις, θα βγει από το αδιέξοδο και θα γράψει ιστορία, ακριβώς όπως έγινε στην πρώτη περίοδο της εμφάνισής της", καταλήγει η συγγραφέας. Στο βιβλίο της υπάρχουν όλες οι ταινίες (τίτλος, συντελεστές, χρονολογία, υπόθεση, Φεστιβάλ που προβλήθηκε και βραβεία) κατά αλφαβητική σειρά σκηνοθετών, αλλά και ένας κατάλογος ταινιών αλφαβητικά που παραπέμπει στις σελίδες, όπου αναφέρονται οι ταινίες, καθώς και ένας χρονολογικός κατάλογος των ταινιών.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

Κ.Α.Π.Α

ΚΕΝΤΡΟ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΩΝ

Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρία

✓Εκπόνηση πολιτιστικών προγραμμάτων

✓Εκπόνηση επιμορφωτικών προγραμμάτων

✓Παραγωγή ταινιών - ντοκιμαντέρ

✓Εκδοση και διανομή βιβλίων

-κινηματογραφικών

- λογοτεχνικών

- επιστημονικών

✓Επιστημονική και τεχνική στήριξη πολιτιστικών φορέων

Πληροφορίες: Τηλ. 4633581

Γραφεία: Γκούρα 152, 185 46 Πειραιάς

Θέσεις

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΚΡΙΤΙΚΗ
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΗΣ ΤΩΝ ΤΑΞΕΩΝ

Περί Πολιτικής

Της Σύνταξης: Κρατικός παρεμβατισμός με ειδικές ανάγκες

Ηλίας Ιωακείμογλου: Ο πόλεμος συνεχίζεται (Η συγκυρία μετά τις εκλογές της 10.10.93)

Δημήτρης Δημούλης: Πολιτικότητα – Πολιτική – Ταξική Πολιτική. Σημειώσεις και απορίες

Δημήτρης Κατσορίδας: Σημειώσεις για την εργατική τάξη στην Ελλάδα σήμερα

Ανέστης Ταρπάγκος: Η αντικαπιταλιστική στρατηγική στο πεδίο ενοποίησης-διαφοροποίησης της σύγχρονης εργατικής τάξης

Απόστολος Χατζηπαρασκευαΐδης: Σημειώσεις για την ιστορία της «δυόμισυ» Διεθνούς

Γιάννης Μηλιός: Σχετικά με την κριτική παρουσίαση του «Πλούτου των Εθνών» από τον I. Rubin

Isaac I. Rubin: Η συμβολή του Adam Smith στην οικονομική επιστήμη (Μέρος Α')

Αλφαβητικό και Θεματικό ευρετήριο «Θέσεων» 1993

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ-ΜΑΡΤΙΟΣ 1994 **46**

AMERICAN CIGARETTE COMPANY (OVERSEAS) LTD.

Το Υπουργείο Υγείας προειδοποιεί:

ΤΟ ΚΑΠΝΙΣΜΑ ΒΛΑΠΤΕΙ ΣΟΒΑΡΑ ΤΗΝ ΥΓΕΙΑ.