αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΤΕΥΧΟΣ Νο 7

ΑΝΟΙΞΗ 94

Τιμη 500 δρχ.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:

ΣΩΤΗΡΗΣ ΓΚΟΡΙΤΣΑΣ

MARK ACHBAR

ΠΕΝΤΡΟ ΑΛΜΟΝΤΟΒΑΡ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΑΡΙΣΑΣ

αντι ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη Έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΧΡΟΝΟΣ Β', ΤΕΥΧΟΣ No 7
ΑΝΟΙΞΗ 94
Τιμή τεύχους 500 δρχ.
Τρίμηνη Έκδοση 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: Ανδρώνιτσιος Γιώργος, Ιωσηφίδης Συμεών, Φουρούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος
Σύμβουλος έκδοσης: Λαγκαδινός Νίκος
Νομικός σύμβουλος: Καρκαγιάς Γιάννης, τηλ. 3605437.
Φωτοσύνθεση: ΚΕΝΤΡΟ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ Μυκηνών 19, Καλλιθέα τηλ. 93 72 038.
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 επιστολές δεν δεχόμαστε.
Εμβάσματα και επιταγές: Ιωσηφίδης Συμεών, Γκούρα 152, 185 46 Πειραιάς, τηλ. 4633581.
Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:
Βιβλιοπωλεία: Εστία, Λυκόφρυν, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Πορεία, Πένες, Κέρος, Πατισσωτηρίου, Σοφάρις, Λογοθέτης, Λογέας, στην Αθήνα και Πασσαρίτης, Πρόσεις στη Θεσσαλονίκη.
Περίπτερα: Νομικής, Φυσικής - Χημείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάνιγγος, πλ. Συντάγματος.
Κινηματογράφοι: Αλφαβίλ, Αστή, Δυνατός, Σινέ Παράδεισος και στη Λέσχη Ενώσεως Ελλήνων Σαηνθετών.
Διανομή: Trust, Metropolis.
Για προηγούμενα τεύχη απευθυνθείτε στο περιοδικό αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, Γκούρα 152, τηλ: 4633581

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Σωτήρης Γκορίτσας 4
Mark Achbar 29
Πέντρο Αλμοντοβάρ 34

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Εξπρεσιονιστικός και νέος Γερμανικός Κινηματογράφος 13-28

ΘΕΜΑΤΑ

Το εικαστικό και κινηματογραφικό έργο του Andy Warhol 7
Ελληνικός Κινηματογράφος και χαμένες αγάπες 9
Ένα στούντιο στην Αθήνα 12
Η Λάρισα επιμένει κινηματογραφικά 32

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης 1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά 2
Βιβλιοκριτική 39
Βιβλιομανία 40

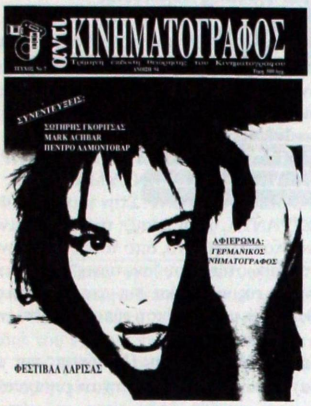
ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Αντίο Παλλακιδαμού 36
Οι καλύτερες προθέσεις 37
Νύχτα πρεμιέρας 37
Απ' το χιόνι...άνοιξη 38

Συνεργάτες: Ανδρώνης Διονύσης, Κοσκινιώτου Βασιλική, Κατηφόρη Ελένη, Κολοβός Νίκος, Τριανταφύλλου Σώτη, Σούμας Θόδωρος.

II-000000005443

Ποιά υποστήριξη του Ελληνικού Κινηματογράφου;



Φτάνοντας στο τέλος και αυτής της κινηματογραφικής σεζόν, μπορούμε να επιχειρήσουμε ένα σύντομο απολογισμό. Και οι επτά ελληνικές ταινίες που διαγωνίστηκαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το 1993, παίχτηκαν στις αίθουσες. Γεγονός πρωτόγνωρο για τα ελληνικά δεδομένα! Για πρώτη φορά μόνο δύο ταινίες από τις διαγωνισζόμενες στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης δεν βρήκαν αίθουσα να παιχτούν. Το αν μας άρεσαν, άλλες λιγότερο, άλλες περισσότερο, αυτό είναι ένα άλλο θέμα. Μπορούμε να είμαστε αισιόδοξοι; Κάτι άλλαξε στο κινηματογραφικό τοπίο στη χώρα μας;

Αν ορισμένοι είναι αισιόδοξοι, εμείς δεν είμαστε! Από τις έξι αυτές ταινίες οι δύο διανεμήθηκαν από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, κατ' ευθείαν, και παίχτηκαν σ' ένα μόνο κινηματογράφο, στο "Αστυ", για μια μόνο εβδομάδα. Πρόκειται για την ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ του Νίκου Γραμματικού και ΑΣΠΡΟ-ΚΟΚΚΙΝΟ του Γιάννη Παπαδάκη. Μία, Η ΑΥΛΗ ΜΕ ΤΑ ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ των Κώστα Ζυρίνη, Θανάση Σκρούμπελου και Μένιου Δίτσα, παίχτηκε σε τρεις αίθουσες, για Αθήνα και Πειραιά, και διανεμήθηκε απ' τους ίδιους τους σκηνοθέτες, αφού το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου αρνήθηκε να συμμετέχει στην διανομή! Τρεις ταινίες, το ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ του Σωτήρη Γκορίτσα, Ο ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ του Περικλή Χούρσογλου, και ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ του Πατρίς Βιβάνκο διανεμήθηκαν από μια εταιρία διανομής και μάλιστα οι δύο πρώτες παίχτηκαν συγχρόνως και - ευτυχώς - πήγαν καλά. Τέλος μια ταινία, ΟΝΕΙΡΕΥΟΜΑΙ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥ του Νίκου Παναγιωτόπουλου, η εταιρεία διανομής που την έφερε την έπαιξε μια εβδομάδα στο ΑΤΤΙΚΟΝ (ROSEBUD)!!! και για μια άλλη εβδομάδα εξορίστηκε σε συνοικιακό κινηματογράφο!

Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου φέτος ανακοίνωσε μια φιλόδοξη πολιτική προώθησης του ελληνικού κινηματογράφου που είχε δύο σκέλη: την ενίσχυση, οικονομικά, του κινηματογράφου "Αστυ" που λειτούργησε όμως σαν ένα "γκέτο" κουλτουριάρηδων και την προτροπή να παίζονται οι ελληνικές ταινίες όλο το χρόνο και όχι τις "νεκρές" περιόδους, σε εποχές δηλαδή μειωμένου ενδιαφέροντος. Δυστυχώς την προτροπή αυτή δεν την ακολούθησαν οι εταιρίες διανομής. Δύο απ' αυτές έφεραν ελληνικές ταινίες, τρεις μόνο, η μία δύο ταινίες και η άλλη μόνο μια. Αλήθεια πιστεύουν οι υπεύθυνοι του προγραμματισμού των εταιριών αυτών ότι προωθούν έτσι τον ελληνικό κινηματογράφο; Για πρώτη φορά η ετήσια κινηματογραφική παραγωγή ήταν αξιόλογη και ίσως γι' αυτό θα έπρεπε να την προωθήσουν διαφορετικά. Να σκύψουν με αγάπη πάνω απ' τις ελληνικές ταινίες και να τις διαφημίσουν στο ελληνικό κοινό. Ήταν μια ευκαιρία που δυστυχώς πήγε χαμένη.

Ο Αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ που απ' την αρχή δήλωσε ότι αγωνίζεται για την προώθηση του Ελληνικού κινηματογράφου, δεν μπορεί παρά να παρακολουθεί με αγανάκτηση αυτή την κατάσταση. Δεν μπορεί παρά να καταγγείλει την απαράδεκτη πολιτική των εταιριών διανομής απέναντι στον ελληνικό κινηματογράφο. Δεν μπορεί παρά να καταγγείλει ότι τη στιγμή που οι εταιρίες αυτές φέρνουν ανούσιες χολιγουντιανές ταινίες, αρνούνται να προωθήσουν ταινίες απ' την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Κάτι πρέπει να γίνει και μάλιστα γρήγορα. Ο ελληνικός κινηματογράφος βάλλεται από παντού, ανταγωνιζόμενος με άνισους όρους τις άλλες κινηματογραφίες, ας μην του δώσουμε τη χαριστική βολή.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

⇨ Όταν ο **Αγγελόπουλος** ήταν στο χωριό του Τονίνο Γκουέρα, του Ιταλού στενού του συνεργάτη και σεναριογράφου, του έφεραν ένα δώρο από το Ίδρυμα Μαντσού - μεγάλου Ιταλού γλύπτη. Μέσα είχε ένα γράμμα της κόρης του Μαντσού, που εξιστορούσε τα τελευταία χρόνια της ζωής του πατέρα της. Εκεί ανέφερε ότι ο Μαντσού έζησε με την εμμονή να σκαλίσει το **ΒΑΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ**, πιστεύοντας ότι μέσα του κλείνει όλη την ανθρώπινη περιπέτεια. Έτσι γεννήθηκε ο τίτλος της καινούργιας ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

☞ **Θόδωρος Αγγελόπουλος**: (Για την καινούργια ταινία του). "Είναι μια ταινία που προχωρά με αποκαλύψεις, με απρόβλεπτες καταστάσεις. Μαζί με τον ΘΙΑΣΟ είναι η πιο σύνθετη δουλειά που κάνω".

➨ Πολλούς ανθρώπους του κινηματογράφου χάσαμε το τρίμηνο που πέρασε. Αισθανόμαστε φτωχότεροι ή πλουσιότεροι; Αν έχουμε διδαχθεί απ' αυτούς: πλουσιότεροι, αν όχι φτωχότεροι. Μάλλον φτωχότεροι αισθανόμαστε όμως! **Ποιοί είναι οι αντικαταστάτες τους;** Ποιοί θα ακολουθήσουν το δρόμο τους;

⇨ Ας αρχίσουμε απ' την Ελλάδα. Ο θάνατος της **Μελίνας Μερκούρη** μας στέρησε τον αυθορμητισμό και την ειλικρίνεια. Εδώ φτωχότεροι. Απόδειξη; Αμέσως έτρεξαν όλοι να αυτοχησθούν φίλοι της, να πάρουν λίγη απ' την δόξα, να στολισθούν με ξένα στολίδια. Μετά άρχισαν οι προτάσεις: Το λιμάνι του Πειραιά να ονομαστεί Μελίνα Μερκούρη, η τάδε θεατρική σκηνή να ονομαστεί Σκηνή Μελίνα Μερκούρη και **ο κατάλογος είναι μακρύς.** Τελικά το όνομα και το βάπτισμα κτιρίων ή άλλων τόπων με το όνομά της καταναλώθηκε τόσο πολύ που κατάντησε αίσχος! Δεν συζητάω για την πολυτελέστατη κηδεία και τον τρόπο που μεταδόθηκε απ' τα ιδιωτικά κανάλια, που ιεροσυλούσαν την ίδια, εκείνη που τόσο άκρατα εκθείαζαν...

⇨ Η ανάσα θανάτου που τόσο τέλεια αποτυπώθηκε στις ταινίες του **Ντέρεκ Τζάρμαν**, ξέφυγε απ' αυτές και τον ακούμπησε. Αυτόν που τόσο είχε εντρυφήσει στη ζωή και στον θάνατο. Οι ταινίες του ήταν **απεικόνιση ενός διωγμένου.** Και αυτός διώχτηκε από τη ζωή, πάσχοντας από AIDS. Ο Τζάρμαν- που μπορούμε να τον πούμε **auteur** - ήταν αυτός που διέλυε την εικόνα και την έκανε κείμενο. Οι ταινίες του φαίνονταν αφρημένες, όμως μέσα στον ανεικονισμό τους, εκτόξευαν τα μηνύματά τους εκεί που έπρεπε.

➨ **Ποιός θα τους διαδεχθεί;** Ποιός θα είναι ο καινούργιος "Τζάρμαν"; Ο νέος υπουργός Πολιτισμού θα σταθεί στο ύψος της Μελίνας; Τα οράματά της θα είναι και δικά του; Η ζωή δεν είναι, πιστεύω, η παλινδρόμηση των ίδιων πραγμάτων. Ας υπάρξει η εξέλιξη και ας προχωρήσουμε σ' αυτό το δρόμο που άφησαν.

☞ **Ντέρεκ Τζάρμαν:** "Κανένας λαός δεν παρέλειψε σε κάποια στιγμή της ιστορίας του να δοκιμάσει να μαστιγωθεί, να χαρακωθεί ή να ανοίξει τις φλέβες του. Και οι μυστικοί της Ανατολής, όπως και της Δύσης, έκφρασαν την αγάπη τους για τον θεό χύνοντας τα ίδια αιμάτινα δάκρυα, αφήνοντας τα ίδια βέλη να διαπεράσουν την καρδιά τους".

⇨ Όχι, **τα κρατικά βραβεία** δεν διόρθωσαν τα πράγματα! Ίσα-ίσα **τα μπέρδεψαν περισσότερο.** Τρία βραβεία ποιότητας (6 εκατομ. το καθένα) δόθηκαν στις ταινίες ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ του Περικλή Χούρσογλου, ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ του Σωτήρη Γκορίτσα και από μισό Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ του Νίκου Γραμματικού και ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ του Παναγιώτη Καρκανεβάτου. Τα 6 εκατομ. βέβαια είναι ψίχουλα μπροστά στον προϋπολογισμό αυτών των ταινιών. Τουλάχιστον η **ηθική ικανοποίηση...**

➨ **Τα υπόλοιπα βραβεία μοιράστηκαν όπως στη Θεσσαλονίκη.** Εκτός από τη Διάκριση ποιότητας. Εκεί διακρίθηκαν οι ταινίες: ΕΝΑΣΤΡΟΣ ΘΟΛΟΣ, ΟΝΕΙΡΕΥΟΜΑΙ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥ, ΤΑ ΔΕΛΦΙΝΑΚΙΑ ΤΟΥ ΑΜΒΡΑΚΙΚΟΥ, ΑΣΠΡΟ-ΚΟΚΚΙΝΟ, Η ΑΥΛΗ ΜΕ ΤΑ ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΔΗΛΗΤΗΡΙΟ, ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ ΜΕ ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ, ΑΥΤΟΠΤΗΣ ΜΑΡΤΥΡΑΣ. Δηλαδή όλες...

⇨ **Αποκαταστάθηκε εν μέρει η αδικία του Φεστιβάλ Δράμας!** Πήρε το βραβείο και τα 3 εκατομ. δραχμές η ταινία του Λαμπρόπουλου και Χαραλαμπόπουλου ΤΗΝ ΩΡΑ ΠΟΥ ΚΟΠΗΚΕ Ο ΚΑΙΡΟΣ. Αυτό μάλιστα!

☞ **Πίτερ Γκριναγουέι:** "Οι ήρωές μου είναι ξαδέλφια του ευρωπαϊκού κινηματογράφου και ιδιαίτερα με έργα της περιόδου που ακολούθησε τη γαλλική Νουβέλ Βαγκ. Έχω στο νου μου τον Γκοντάρ, αλλά κυρίως τον Ρενέ που δημιούργησε έναν κινηματογραφικό στοχασμό. Οι ταινίες μου έχουν σχέση με τη ζωγραφική, μια τέχνη που γνώρισε πολλές καινοτομίες. Αντίθετα, ο κινηματογράφος είναι βαθύτατα συντηρητικός αφού χρησιμοποιεί, grosso mondo, το ίδιο λεξιλόγιο από το ξεκίνημά του έως σήμερα".

➨ Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου **κατήγγειλε τα συμβόλαια** που έχει υπογράψει με τέσσερις Έλληνες σκηνοθέτες. Πρόκειται για τον Στέλιο Παυλίδη (ΚΛΕΙΣΤΕΣ ΠΟΡΤΕΣ), τον Τάκη Σπυριδάκη (Ο ΚΗΠΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ), την Λάγια Γιούργου (ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ) και με τους Σαββάτη και Πάσσαρη (Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΕΠΙΣΤΡΕΦΕΙ). Υπήρχαν δυσκολίες, απ' ότι λένε, στην εκτέλεση της παραγωγής και τα χρήματα που έλειπαν, για να ολοκληρωθεί η παραγωγή ήταν πολλά. Δεν μπορούσε, άραγε, να βρεθεί μια συμβιβαστική λύση; Πάντως δεν είναι η πρώτη φορά που το κέντρο έρχεται σε ρήξη με τους σκηνοθέτες.

⇨ Για την απονομή των Όσκαρ μάθατε ασφαλώς. Δεν χρειάζεται να επαναλαμβάνουμε το ποιος πήρε βραβείο. **Αμφιβάλλουμε, όμως, αν υπάρχει κάποιος που να έμεινε έκπληκτος** από το γεγονός ότι ο Σπίλμπεργκ πήρε 7 Όσκαρ για την ΛΙΣΤΑ ΤΟΥ ΣΙΝΤΛΕΡ και 3 για το ΤΖΟΥΡΑΣΙΚ ΠΑΡΚ. Ο Σπίλμπεργκ στόχεψε καλά: Οι χρηματοδότες είναι εβραίοι, όπως κι αυτός, έπρεπε λοιπόν, να τους καλοπιάσει! Ένα έργο που χαϊδεύει τα αυτιά των εβραίων και θα βραβευθεί - όπως έγινε και θα πουληθεί στις τηλεοράσεις - όπως και θα γίνει.

☞ **Κριστόφ Κισλόφσκι:** " Όχι, δεν υπάρχει προσωπική ελευθερία. Κανείς δεν είναι ελεύθερος. Μπορείτε ν' αλλάξετε δουλειά; Ξέρετε τι θα σας συμβεί στο επόμενο βήμα; Η ελευθερία είναι μια φενάκη. Επινόηση των ανθρώπων. Η Ζιλί δεν είναι ελεύθερη. Νομίζει πως είναι, αλλά δεν είναι. Γι' αυτό στο τέλος παγιδεύεται".

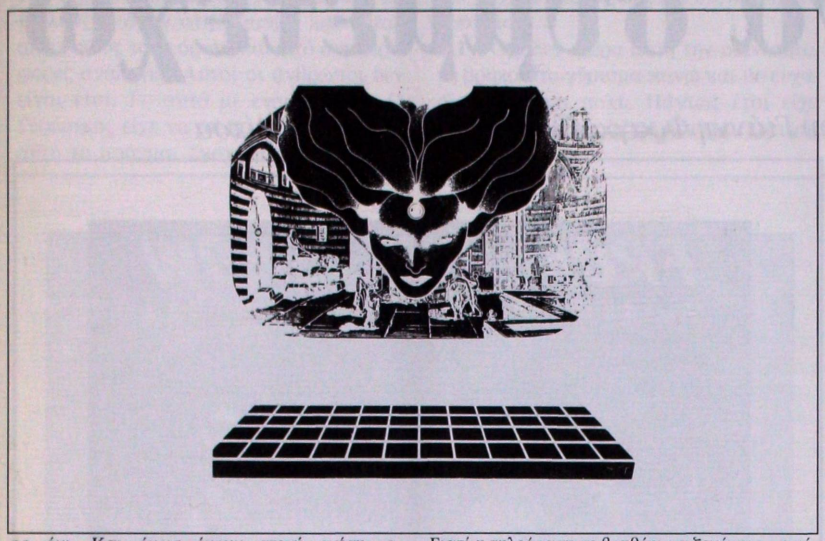
➨ Ο χωρισμός τους κράτησε μόνο πέντε μήνες! Πέντε μήνες πέρασαν που πέθανε ο Φεντερίκο Φελίνι και τον ακολούθησε η **Τζουλιέτα Μασίνα.** Έπαιξε σε 10 ταινίες, από τις οποίες οι 6 ήταν του Φελίνι: ΒΑΡΙΕΤΕ, ΜΠΙΤΟΝΕ, ΛΑ ΣΤΡΑΝΤΑ, ΟΙ ΝΥΧΤΕΣ ΤΗΣ ΚΑΜΠΙΡΑ, Η ΙΟΥΛΙΕΤΑ ΤΩΝ ΠΝΕΥΜΑΤΩΝ και ΤΖΙΝΤΖΕΡ ΚΑΙ ΦΡΕΝΤ. Στην ταινία του Φελίνι ΛΑ ΣΤΡΑΝΤΑ, αυτή έπαιζε την Τζελσομίνα και εκείνος τον Τζαμπανό, από τότε ενσάρκωνε στη ζωή την αθωότητα που "σκοτώνει" και με την ευαισθησία της ηρεμούσε τις φαντασιώσεις του πληθωρικού, μεσογειακού τύπου του Φελίνι.

☞ **Τσαρλς Μπουκόφσκι:** (Μιλώντας για τη γυναίκα) " Εγώ τις ονομάζω μηχανές παραπόνων! Όλα τους φταίνε όταν είναι με κάποιον... Αρχίζουν την γκρίνια, που φτάνει μέχρι την υστερία και τότε πραγματικά δε σε σώζει τίποτε. Εγώ σε τέτοιες περιπτώσεις βγαίνω έξω, μπαίνω στο αμάξι και φεύγω! Πάω οπουδήποτε. Να πιω ένα καφέ κάπου. Οπουδήποτε μακριά από γυναίκες! " Ένα απόσπασμα από τον αντικομφορμιστή συγγραφέα που πρόσφατα χάσαμε.

⇨ Ας επανέλθουμε στα Όσκαρ. Φαίνεται ότι οι εκλέκτορες της Ακαδημίας Κινηματογράφου των ΗΠΑ είναι παραπονιάρηδες. Δεν είναι λίγες φορές που βραβεύτηκε ο ανθρώπινος πόνος. Έτσι **ψυχοπαθείς**, (Άντονι Χόπκινς στο Η ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΑΜΝΩΝ ή Κάθι Μπέιτς στο MISERY), **παράλυτοι**, (Τζον Βόιτ στο ΓΥΡΙΣΜΟ), **διανοητικά καθυστερημένοι**, (Κλίφ Ρόμπερτσον στο ΤΣΑΡΛΙ ή Τζόαν Γουνγουόρντ στο ΤΑ ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΕΥΑΣ), **αλκοολικοί**, (Τόμας Μίτσελ στο Η ΑΜΑΞΑ ΤΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ, και πρόσφατα **μουγγός**, Χόλι Χάντερ στο ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ), **ή θύματα του AIDS,** (Τομ Χανκς στο ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑ),βραβεύονται. Μερικές φορές βραβεύουν και την ποιότητα, άλλες όχι.

☞ **Πωλ Νιούμαν:** "Όταν άρχισα να εργάζομαι στον κινηματογράφο, είχαμε συμβόλαια με τα στούντιο. Ήμασταν μια καλή, άνετη οικογένεια, βγαίναμε όλοι μαζί έξω, τρώγαμε παρέα... Σήμερα υπογράφονται συμβόλαια σύντομης διάρκειας, όλα γυρίζονται χωρίς να ακολουθούν τη ροή της υπόθεσης. Ο σωστός τρόπος γυρίσματος έχει σχεδόν εξαφανιστεί, με μεγάλο μέρος του χιούμορ και της συναδελφικότητας. Σήμερα όλα είναι πιο ακριβά, έχουν όλα μετατραπεί σε κέρδος. Έχει χαθεί η γοητεία από τον κινηματογράφο".

➨ Ξέρετε τον **Mad Max;** Ξέρετε το **Δημήτρη Μηλιώνη;** Τον πρώτο ναι - σίγουρα - τον δεύτε-



ρο όχι. Και όμως έχουν στενή σχέση: ο Μηλιώνης είναι ο σκηνοθέτης του Mad Max. Θα μας πείτε "και τι μ' αυτό;". Όμως ο Μηλιώνης στα σχέδιά του εχει να γυρίσει μια ταινία στα Κύθηρα που είναι ο τόπος καταγωγής του. Περιμένουμε για να δούμε τι θα βγει.

☞ **Δημήτρης Μαυρίκιος:** "Στο σινεμά ο σκηνοθέτης είναι μόνος του. Οι σχέσεις του με τους ηθοποιούς σπάνια γίνονται βαθιές, κι αυτό φαίνεται συχνά στο πανί. Στο θέατρο - αν έχει κάτι να δώσει - αγαπάει κι αγαπιέται, πράγμα που μετράει πολύ στο τελικό αποτέλεσμα. Ένας κακός σκηνοθέτης μειώνει την αξία ενός καλού ηθοποιού περισσότερο στο σινεμά παρά στο θέατρο. Ένας κακός ηθοποιός μειώνει την αξία ενός καλού σκηνοθέτη περισσότερο στο θέατρο παρά στο σινεμά".

➨ Ο Κερκυραίος σκηνοθέτης **Γιώργος Κοσμάτος** με την νέα του ταινία ΤΟΜΙ ΣΤΟΟΥΝ έκανε ακόμη μια επιτυχία. Εισέπραξε 15 δισ. δολλάρια στις εννέα εβδομάδες προβολής του γουέστερν που γύρισε. Ευχαρίστησε τον Μπερτολούτσι που τον βοήθησε να πάει στο Χόλυγουντ και δήλωσε ότι "αν κάποιος έχει θέληση στην Αμερική του δίνονται οι ευκαιρίες, ενώ στην Ευρώπη είναι δύσκολο να δουλέψεις". Όλα αυτά στην ιταλική εφημερίδα "Λα Ρεπούμπλικα". Μάλιστα!

⇨ Η ΛΙΣΤΑ ΤΟΥ ΣΙΝΤΛΕΡ ήταν έργο ωριμότητας, λέει **ο Σπίλμπεργκ.** Μια ανάγκη να ξαναβρεί τις ρίζες του. Μέχρι τώρα απαρνιόταν την εβραϊκή του καταγωγή, ενώ τώρα άρχισε να την αποδέχεται με περηφάνια. Και συμπλήρωσε ότι το Χόλιγουντ ήταν εχθρικό επειδή ανέκαθεν φοβόταν ότι το Ολοκαύτωμα δεν θα του απέφερε ούτε δολλάριο. Εσείς το πιστεύετε;

☞ **Εμίρ Κουστουρίτσα** (1): "Δεν την αντέχω την Αμερική. Οι άνθρωποι εκεί δεν ασχολούνται με τίποτα από όλα αυτά που μας γοήτευαν εμάς όταν ήμασταν παιδιά. Τώρα πια οι άνθρωποι εκεί έχουν τόσο πολύ αλλοτριωθεί που αγαπάνε οτιδήποτε τους βοηθάει να ξεχάσουν...Γι' αυτό στην Αμερική ο μόνος νικητής είναι η τηλεόραση. Γιατί η τηλεόραση σε βοηθάει να ξεχάσεις... από "που έρχεσαι", "που πας", "τι θέλεις"....Η τηλεόραση είναι... ο εκπρόσωπος της "αμνησίας" σου μέσα στο στενό σου δωμάτιο!".

☞ **Εμίρ Κουστουρίτσα** (2): "Χωρίς την πάλη με το πέρασμα του χρόνου η τέχνη είναι ανύπαρκτη! Γι' αυτό δεν πιστεύω πια σ' αυτό που παράγεται στο Χόλιγουντ. Γι' αυτούς που παράγουν εκεί το μόνο που έχει σημασία είναι ότι τους εξασφαλίζει δύναμη και εξουσία. Δεν τους ενδιαφέρει η κινηματογραφική τέχνη! Αυτό που γίνεται σήμερα στο Χόλιγουντ δεν αφορά τον κινηματογράφο! Αφορά μόνο την εξουσία, τη δύναμη και το χρήμα! Και αν πάμε και λίγο πιο παλιά, στο Χόλιγουντ της δεκαετίας του 50 και του 60, οι μεγάλοι δημιουργοί όπως ο Φριτς Λανγκ, ο Στέρνμπεργκ και όλοι οι άλλοι δεν ήταν Αμερικανοί. Στους Ευρωπαίους που μετανάστευσαν στην Αμερική οφείλει το Χόλιγουντ τα θαύματα εκείνης της εποχής! Αν σήμερα εξαιρέσεις τον Σκορτσέζε και τον Άλτμαν, ότι άλλο γίνεται είναι μόνο μόλυνση για την κινηματογραφική τέχνη στην Αμερική!".

➨ Όποιος θυμάται το ντοκιμαντέρ ΡΟLEMONTA του **Δημήτρη Μαυρίκιου** θα θυμάται ασφαλώς την έντονη πολιτική τοποθέτηση του σκηνοθέτη - που ζυγιζόταν προς τ' αριστερά - αλλά και την κομματικοποίησή του. Στο Φεστιβάλ της Δράμας θυμόμαστε καλά τι είχε πει ο ίδιος ο σκηνοθέτης για την κομματικοποίηση, και για την έμμεση λογοκρισία του Κόμματος - του ΚΚΕ. Με πρόσφατο όμως δημοσίευμά του ο σκηνοθέτης δεν αποκηρύσσει μόνο το εν λόγω ντοκιμαντέρ, αλλά και την "μαρξιστικότητα του κειμένου"! Επικαλούμενος βέβαια την κρίση των ιδεολογιών ... Έχουν αλλάξει, άραγε, τόσο πολύ οι κοινωνικές συνθήκες έτσι ώστε να ξεπεράσουν το κείμενο;

⇨ Στο **Φεστιβάλ της Λάρισας** φυσικά και πήγαμε. Μικρή αναφορά έχουμε σ' αυτό το τεύχος. Αυτό που παρατηρήσαμε είναι η συνεχής ανανέωση του Φεστιβάλ. Να οφείλεται στο καλλιτεχνικό αισθητήριο της καλλιτεχνικής διευθύντριάς του; Έχει βέβαια ακόμη περιθώρια για να εξελιχθεί. Οι ταινίες ήταν καλύτερες απ' τις περσινές. Περισσότερα όμως στην αναφορά μας στα παραλειπόμενα.

➨ Το **Φεστιβάλ του Βερολίνου** μας επιφύλλασε εκπλήξεις. Δύο Ρώσοι σκηνοθέτες μας έδειξαν ότι ο ρώσικος κινηματογράφος ανανεώνεται και έχει να μας πει ακόμη πολλά. Ο **Αλεξάντερ Σοκούροβ** (ΨΙΘΥΡΙΣΤΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ) που τον είδαμε αρχικά στο "Φόρουμ" και ο **Σεμιόν Αράνοβιτς** (Η ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΣΚΥΛΟΥ) που ασχολήθηκε με τα υπαρξιακά προβλήματα της Ρωσίας, μετά τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης. Η αποκάλυψη ήρθε με την ταινία ΣΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ, του **Τζιμ Σέρινταν**, που πήρε τη Χρυσή Άρκτο, και που αναφέρεται στον αντιτρομοκρατικό νόμο. Δύο Γάλλοι ο **Ζαν Ριβέτ** και ο **Αλαίν Ρενέ** έκαναν δύο ταινίες - έκπληξη το ΖΑΝ, Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ και SMOKING/NO SMOKING αντίστοιχα. Το δεύτερο ασχολείται με την οικογενειακή ζωή (ιδωμένη από μια ειρωνική ματιά) και το πρώτο με το μύθο της Ιωάννας της Λωραίνης, ανατρέποντας στοιχεία από αυτό το μύθο.

⇨ Τα Σεζάρ τα σάρωσε ο **Αλαίν Ρενέ** με το φιλμ SMOKING/NO SMOKING: βραβείο καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου, α' ανδρικού ρόλου και σκηνικών. Κάτι έμεινε για το ΖΕΡΜΙΝΑΛ του **Κλοντ Μπερί** (βραβείο φωτογραφίας και κουστουμιών), για τους ΕΠΙΣΚΕΠΤΕΣ (β' ανδρικού ρόλου) και καλύτερης ταινίας στο ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ της **Τζέιν Κάμπιον**

☞ **Γιώργος Πανουσόπουλος:** "Παράγουμε και οι Έλληνες ταινίες, παράγουν και οι Αμερικάνοι. Το κόστος των αμερικάνικων ταινιών είναι τεράστιο, των δικών μας ασήμαντο. Κι όμως και τα δύο προϊόντα βγαίνουν στην αγορά με την ίδια τιμή. Μου ζητάνε, λοιπόν, να ανταγωνιστώ εγώ την Κάντιλακ, ενώ παράγω παπάκι."

ΡΑΝΤΕΒΟΥ

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

δίνουν ραντεβού
με το αναγνωστικό τους κοινό.

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

για να συζητήσουμε
και να γνωριστούμε.

Θέλω να συμμετέχω

Μια συζήτηση του Γιάννη Φραγκούλη με το Σωτήρη Γκορίτσα

Συζητήσαμε με το Σωτήρη Γκορίτσα, με ευκαιρία την προβολή της ταινίας του "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ", για τον ελληνικό κινηματογράφο, για την ταινία του, για το πρόβλημα του σεναρίου και τους οικονομικούς περιορισμούς που μπαίνουν σ' αυτό. "Νομίζω ότι πρέπει να ανατραπεί μια κατάσταση που υπάρχει στον ελληνικό κινηματογράφο, χρειάζεται χρόνια και πολλές ταινίες για να μιλάμε για ένα καινούργιο κλίμα στον ελληνικό κινηματογράφο" τόνισε.

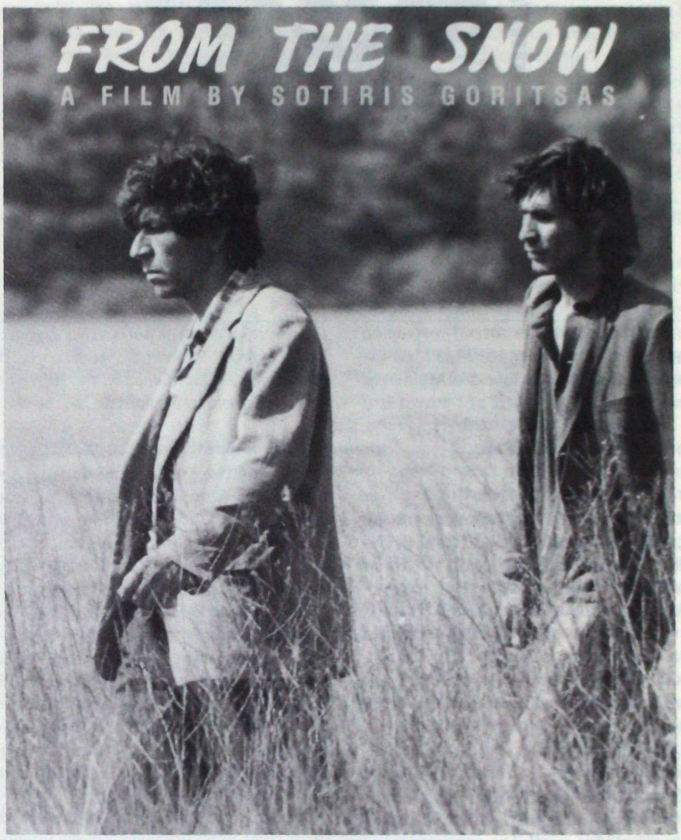
α.Κ.: *Η ταινία σου "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ" είναι ένα οδοιπορικό τριών αλβανών, ένα οδοιπορικό απ' την Αλβανία στην Αθήνα και από εκεί η επιστροφή των δύο εξ' αυτών στην Αλβανία. Σκοπός σου ήταν να κάνεις ένα ντοκιμαντέρ;*

Σ.Γ.: Με τους Αλβανούς δεν υπάρχει μια πραγματικότητα. Άλλοι έχουν καταφέρει να ενταχθούν, άλλοι όχι. Κυρίως όμως η ταινία αναφέρεται στο 1990, όταν άρχισε η μεγάλη έξοδος που μας βρήκε τελείως απροετοίμαστους εδώ. Τα γεγονότα, όπως μου τα έχουν αφηγηθεί, και όπως έχει φτιαχτεί το σενάριο, αφορούν την εποχή εκείνη, όπου τα πράγματα, όπως μου τα έλεγαν, ήταν πολύ χειρότερα απ' ότι στην ταινία. Τότε πέρναγαν παράνομα, τώρα περνούν νόμιμα. Αν έκανα ντοκυμαντέρ, θα με τράβαγε η πραγματικότητα σε πράγματα που είναι αδύνατον να ελέγξεις. Δεν ήταν αυτός ο στόχος μου να κάνω μια μαρτυρία για τα προβλήματα των βορειοηπειρωτών, ήθελα να ακουμπήσω εξίσου ή και περισσότερο το πρόβλημα της ελληνικής κοινωνίας όσον αφορά την αντιμετώπισή μας προς αυτούς, την δυνατότητα να τους καταλάβουμε, να συναντηθούμε και να το νιώσουμε, αυτούς και όλους όσους δεν είναι ενταγμένοι στον κοινωνικό κορμό της ελληνικής κοινωνίας.

ΔΕΝ ΚΑΤΑΓΓΕΛΩ ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ

α.Κ.: *Δηλαδή είναι μια κριτική αντιμετώπιση....*

Σ.Γ.: Μια κριτική, όχι μια καταγγελία, γιατί οι Έλληνες δεν είναι οι άγριοι που δέρνουν: καθορίζεται η συμπεριφορά τους από τα προβλήματά τους. Ένας οικοδόμος που χάνει τη δουλειά του έχει πρόβλημα, δεν τον ενδιαφέρει αν αυτός που του πήρε τη δουλειά του είναι Αλβανός ή Βορειοηπειρώτης, δεν μπορούμε να καταγγείλουμε το πρόβλημά του, εγώ δεν έχω καμμιά διάθεση να καταγγείλω το πρόβλημά του. Απλώς, το θέτω έχοντας αυτό το πρόβλημα αποκτά μια συμπεριφορά απέναντι στον ξένο...



α.Κ.: *Ανάλογα με τις κοινωνικές συνθήκες...*

Σ.Γ.: Ναι, προσπάθησα να μην έχω αρνητικούς και θετικούς χαρακτήρες μέσα. Όλοι οι άνθρωποι που παίζουν είναι και θετικοί και αρνητικοί και οι Βορειοηπειρώτες και οι Έλληνες, έχουν τους λόγους τους.

α.Κ.: *Στην ταινία σου παρατήρησα ότι δόθηκε ιδιαίτερο βάρος στις ανθρώπινες σχέσεις μεταξύ των Αλβανών και των Βορειοηπειρωτών και μεταξύ αυτών και των Ελλήνων. Βασίστηκες στις μαρτυρίες των Βορειοηπειρωτών;*

Σ.Γ.: Και από αυτό...

α.Κ.: *Πάντως δεν είναι μια περιγραφή.*

Σ.Γ: Δεν μ' ενδιαφέρει η περιγραφή, θέλω να έχω συμμετοχή, δεν θέλω να περιγράφω από απόσταση.

α.Κ.: *Η χρησιμοποίηση του Γεράσιμου Σκιαδαρέση σαν κεντρικού ήρωα της ταινίας ήταν ηθελημένη; Είχε ένα παίξιμο αποστασιοποιημένο.*

Σ.Γ.: Ο ρόλος του Γεράσιμου ήταν πάρα πολύ δύσκολος. Οι άνθρωποι αυτοί δεν έχουν μάθει να αντιδρούν με τους όρους και τους τρόπους που έχουμε μάθει εμείς. Αυτό που εμείς το ονομάζουμε ψυχρότητα, για αυτούς είναι η καθημερινότητά τους. Ζούνε μέσα σε συνθήκες όπου δεν υπάρχει το κλάμα με την έννοια του δικού μας κλάματος. Είναι τέτοια η ανάγκη της επιβίωσης και έχει σκληρύνει τους ανθρώπους, όπου σου μιλάνε για τα πιο τερατώδη πράγματα, ότι σκοτώθηκε ο αδελφός τους και στο λένε χωρίς ένα κομπιασμό στη φωνή.

ΜΕ ΤΟΝ ΠΙΟ ΦΥΣΙΚΟ ΤΡΟΠΟ

α.Κ.: *Με τον πιο φυσικό τρόπο.*

Σ.Γ.: Με τον πιο φυσικό τρόπο. Η αγωνία ενός ανθρώπου που πεινάει και θέλει να ε-

πιβιώσει, δεν επιτρέπει όλη αυτή τη σάλτσα του μελοδραματισμού που πολλοί θα ήθελαν να δουν στην ταινία, κρίνοντας από δικούς τους όρους και από συμπεριφορές ανάλογες. Αυτοί οι άνθρωποι δεν είναι έτσι. Γι' αυτό με ενδιαφέρουν. Ο Γεράσιμος είχε να ισορροπήσει μέσα απ' αυτό το πράγμα. Σκοτώθηκε ένας φίλος του...

α.Κ.: *Αυτοκτόνησε...*

Σ.Γ.: Όχι, σκοτώθηκε, ζαλίστηκε και έπεσε, εκεί έχει γίνει μια παρεξήγηση. Και μετά έπρεπε να συνεχίσει να ζει. Συνεπώς η πολυτέλεια του κλάματος και της συναισθηματικής ζωής είναι μια πολυτέλεια γι' αυτούς τους ανθρώπους.

α.Κ.: *Η διδασκαλία της ηθοποιίας του Γεράσιμου έγινε από εσένα ή σε συνεργασία με κάποιους που είχαν ζήσει αυτές τις καταστάσεις;*

Σ.Γ.: Πιο πολύ από εμένα. Εγώ μετέφερα στον Γεράσιμο την εμπειρία που είχα με αυτούς τους ανθρώπους. Δεν την είχε αυτός άμεσα. Παρόλα αυτά έβλεπα ότι θα τον έβαζα να πάει να αποκτήσει αυτή την εμπειρία, αν έβλεπα ότι δεν μπορώ να την μεταδώσω ή ότι δεν μπορεί να την καταλάβει. Αλλά εξαρχής είχε καταλάβει περισσότερα από αυτά που νόμιζε ότι έπρεπε να του εξηγήσω. Ήταν πιο πολύ μέσα! Με δύο κουβέντες που του έλεγα έπιανε ακριβώς αυτό το πράγμα, υπήρξε μια επαφή με βορειοηπειρώτες, αλλά δεν χρειάστηκε να ζήσει ένα μήνα εκεί κ.λ.π.

α.Κ.: *Είχα παρατηρήσει από το παίξιμό του στην ταινία ΔΟΝΟΥΣΑ την εκφραστικότητα στο βλέμμα του, επίσης στην ταινία σου δεν υπάρχει αυτή η πολυλογία. Μήπως αυτό ήταν ένας παραπάνω λόγος για να χρησιμοποιήσεις τον συγκεκριμένο ηθοποιό;*

Σ.Γ.: Όχι δεν ήξερα αυτή την ικανότητα, τη βρήκα στο γύρισμα πάνω και με ευχαρίστησε πάρα πολύ. Πάντως έτσι είχα δουλέψει το σενάριο και ήταν μια ευτυχής συγκυρία.

α.Κ.: *Τα γυρίσματα έγιναν σ' όλη την Ελλάδα; Πήγατε στην Αλβανία;*

Σ.Γ.: Έγιναν σ' όλη την Ελλάδα, έγιναν παντού. Όχι, στην Αλβανία δεν έχω πάει.

ΚΟΣΤΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

α.Κ.: *Το σενάριο έχει γίνει από κάποιες μαρτυρίες...*

Σ.Γ.: Από κάποιες μαρτυρίες και από ένα διήγημα του Σωτήρη Δημητρίου, που είναι Ηπειρώτης, από ένα χωριό, το τελευταίο πριν από τα σύνορα.

α.Κ.: *Ήταν ένα σπονδυλωτό σενάριο. Με την ευκαιρία αυτή θα ήθελα να μου πεις πως βλέπεις το σενάριο στην Ελλάδα.*

Σ.Γ.: Δεν μπορώ να μιλήσω γενικά για το σενάριο. Καθένας πρέπει να φέρνει την εμπειρία τη δικιά του. Το πρόβλημα με το δικό μου σενάριο είναι το κόστος παραγωγής. Δηλαδή όταν γράφεις ένα σενάριο ασκείς μια λογοκρισία στον εαυτό σου, ξέροντας ότι τα λεφτά που θα πάρεις δεν θα φτάνουν, και άλλα δεν πρόκειται να βρεθούν. Αυτό σε ωθεί να δεσμεύεις τις σκέψεις. Ώρες-ώρες αυτό λειτουργεί και είναι καλό, με μίνιμουμ πράγματα να μπορέσεις να αφηγηθείς κάτι. Αλλά κάποιες στιγμές δεν εξυπηρετεί αυτό το μίνιμουμ. Αν γράψω μια σκηνή με 60 ανθρώπους να κατεβαίνουν νύχτα ένα βουνό, το οποίο είναι πολύ ωραίο και έχει μια ατμόσφαιρα καλή. Ξέρω ότι αυτό από μόνο του στοιχίζει 3 εκατομμύρια, με τα εκτός έδρας, με τα νυκτερινά, με τα φώτα, με τους ανθρώπους και με το ρίσκο, με τον καιρό που μπορεί να χαλάσει και να ξαναγυριστεί η σκηνή, κόβεις, δεν γράφεις αυτή τη σκηνή. Γράφεις: "Μέρα, ένας κατεβαίνει το βουνό". Αυτό κάποιες στιγμές είναι δεσμευτικό. Κάπου υπάρχει και ο κίνδυνος: αυτό που δεν κοστίζει στο σινεμά είναι ο διάλογος, τα λόγια. ότι γίνεται στην τηλεόραση, ακατάσχετη φλυαρία, βλακείες, όλα τα πράγματα δηλώνονται δια του λόγου. Ο κίνδυνος είναι λοιπόν να γράφονται σενάρια όπως και αυτά για την τηλεόραση, έτσι σκοτώνεται ο κινηματογράφος: γιατί να πάει ο άλλος στο σινεμά, αφού έχει την τηλεόραση;

α.Κ.: *Δεν είσαι υπέρ του πολύλογου σεναρίου;*

Σ.Γ.: Εξαρτάται. Οι άνθρωποι με τους οποίους κάνω ταινίες, δεν είναι άνθρωποι της πόλης, διανοούμενοι, με ευφράδεια λόγου. Είναι άνθρωποι οι οποίοι είναι Έλληνες, κουτσομιλάνε τα ελληνικά. Αυτό υπαγορεύεται από τους χαρακτήρες, δεν το φτιάχνω εγώ επίτηδες. Τα δράματα δεν παίζονται με τα λόγια, είναι βουβά!

α.Κ.: *Μετά την ταινία την δικιά σου και αυτή του Περικλή Χούρσογλου, νομίζεις ότι ανοίγει ένας νέος δρόμος για τον ελληνικό κινηματογράφο;*

Σ.Γ.: Δεν νομίζω ότι είμαι εγώ σε θέση να το κρίνω αυτό, δεν έχω συνολική εποπτεία του ελληνικού κινηματογράφου. Αλλά θα πάρω το ρίσκο να πω ότι είναι νωρίς για να πούμε κάτι τέτοιο. Νομίζω ότι για να ανατραπεί μια κατάσταση που υπάρχει στον ελληνικό κινηματογράφο χρειάζονται χρόνια και πολλές ταινίες - για να μιλάμε για ένα καινούργιο κλίμα στον ελληνικό κινηματογράφο. Είναι μια αρχή. Ίσως να είναι η συνέχεια πραγμάτων που έχουν γίνει πιο πριν. Ίσως να βοηθήσουμε σ' αυτή την διεύθυνση, αλλά δε νομίζω ότι πρέπει να το βαφτίσουμε ότι άλλαξε το τοπίο του ελληνικού κινηματογράφου.

α.Κ.: *Θα ήθελα να κάνω μια παρατήρηση: Στην απονομή των βραβείων του περασμένου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, εσείς που πήρατε τα βραβεία, δείξατε ότι δεν υπάρχει ένα μίσος, μια έχθρα. Κάτι τέτοιο το είδαμε στο προπερασμένο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης...*

Σ.Γ.: Είμαστε φίλοι με τον Περικλή, δουλεύουμε μαζί σε κοινά πράγματα από την αρχή. Εγώ άρχισα να δουλεύω ντοκιμαντέρ στην ΕΡΤ, εκεί δούλευε και ο Περικλής. Είχαμε τις ίδιες αγωνίες, τα ίδια πράγματα μας άρεσαν, μας ενοχλού-

σαν στη δουλειά μας. Έχουμε κοινά: τα θέματα που μας απασχολούν, η αντιμετώπιση των πραγμάτων επίσης, οι ταινίες δε μοιάζουν.

α.Κ.: *Κατά τη γνώμη σου ποιό είναι το κυριότερο πρόβλημα που απασχολεί τον ελληνικό κινηματογράφο;*

Σ.Γ.: Αυτό είναι ένα ερώτημα που αφορά κάποιον που έχει μια συνολική ματιά. Εγώ δεν έχω. Κάνω την ταινία μου. Θα μπορούσε να απαντήσει ο υπουργός ή το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Εμείς δεν ξέρουμε καλά-καλά ποιο είναι το βάρος των ταινιών μας έξω, πώς να το ξέρουμε; Έχουν πάει οι ταινίες μας;

α.Κ.: *Γιατί δεν πάνε έξω;*

Σ.Γ.: Δεν ασχολείται κανείς για να τις πάει έξω. Η ταινία θεωρείται ότι τέλειωσε με το που παρήχθη. Δεν βγήκαν να πουληθούν, για να δοκιμάσουν τι βάρος έχουν στο Φεστιβάλ του Βερολίνου ή στην Τεχεράνη, ή στην τηλεόραση στη Σουηδία. Είναι πρόβλημα χρημάτων. Τα χρήματα φτάνουν μόνο για την παραγωγή και δεν περισσεύουν για τη διανομή. Δεν ξέρουμε τι ενοχλεί στις ταινίες μας, τι περιμένει ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος από εμάς.

α.Κ.: *Το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης θα μπορούσε να βοηθήσει σ' αυτή την κατεύθυνση;*

Σ.Γ.: Το ότι το έκαναν διεθνές μάλλον σ' αυτή την κατεύθυνση είναι ενταγμένο.

α.Κ.: *Έχει λειτουργήσει;*

Σ.Γ.: Έχει δύο χρονιές. Αυτό είναι προς απόδειξη.

α.Κ.: *Ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος γιατί είχε ορθοποδήσει; Φταίει το σενάριο;*

Σ.Γ.: Εννοείς το ότι έκοβε εισιτήρια; Ποιός παλιός ελληνικός κινηματογράφος;

α.Κ.: *Ναι, ο κινηματογράφος του Τζαβέλλα, του Σακελλάριου.*

Σ.Γ.: Είναι γνωστό ότι η τηλεόραση έχει αλλάξει το τοπίο. Μετά, η εποχή αυτή δεν έχει καμιά σχέση με την άλλη. Οι εξαιρέσεις του παλιού ελληνικού κινηματογράφου - οι 10 ταινίες που συνεχώς αναφέρουμε και που δεν είναι μόνο αυτές ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος - είχαν μια άμεση σχέση με τα προβλήματα που αντιμετώπιζε η κοινωνία τότε. Μετέφεραν εκείνα τα προβλήματα κάτι που είναι πιο δύσκολο να το πετύχεις σήμερα, η κοινωνία είναι πιο πολύπλοκη, πιο κατακερματισμένη σήμερα.

ΝΑ ΤΙΣ ΒΛΕΠΕΙ Ο ΚΟΣΜΟΣ

α.Κ.: *Μήπως μια λύση θα ήταν να καταπιαστούμε με εξειδικευμένα προβλήματα της εποχής μας;*

Σ.Γ.: Αυτό είναι το θέμα. Αλλά ποιό είναι το εξειδικευμένο θέμα; Από την άλλη δεν πρέπει να ψάχνουμε για μια ντιρεκτίβα. Πρέπει να γίνονται ταινίες, μέσα από αυτές βρίσκεται ο δρόμος για τον ελληνικό κινηματογράφο. Και βέβαια να τις βλέπει ο κόσμος, να τις δοκιμάζει, να τις απορρίπτει.

α.Κ.: *Υπάρχει κάποια πρόταση που αφορά τα κονδύλια του Κέντρου. Να μην χρηματοδοτούνται πολλές, να χρηματοδοτούνται τρεις.*

Σ.Γ.: Διαφωνώ με αυτό. Ποιός θα αποφασίσει για το ποιες είναι αυτές οι τρεις από τις 20; Ποιός θα είναι αυτός; Υπάρχει θέμα εξουσίας, απόφασης.

α.Κ.: *Και ποιος θα ελέγχει αυτούς.*

Σ.Γ.: Κατ' επέκταση, ναι. Μπορεί να βγει ένας τρομερός οπαδός των νέων κινηματογραφιστών και να απαγορέψει στους παλιούς να κάνουν κινηματογράφο ή το αντίστροφο. Το Κέντρο έκανε σωστή πολιτική με το πρόγραμμα "Νέα ματιά", μόνο που δεν είναι Low Budget είναι No Budget, τα χρήματα είναι δεσμευτικά γιατί ένας νέος θεωρείται ότι μπορεί να κάνει ταινίες με λίγα χρήματα. Ίσα-ίσα, ο νέος δεν έχει την εμπειρία που χρειάζεται για να κάνει μια ταινία ακριβή, με λίγα χρήματα, αυτή την έχει ο παλιός, ο νέος είναι πιο επιρρεπής, στο λάθος, στο να φύγει από τον προϋπολογισμό του.

α.Κ.: *Ποιά είναι τα καινούργια σου σχέδια;*

Σ.Γ.: Έχω ένα σενάριο που το έχω μισογράψει, αλλά είναι πολύ νωρίς για να πω τίποτα. Θέλω να ψάξω να βρω πώς αυτή η ταινία θα κάνει ένα κύκλο μετά την παραγωγή και για κάποιους μήνες θα ασχοληθώ μ' αυτό.

α.Κ.: *Ψάχνεις για χρηματοδότηση απ' την ΕΟΚ;*

Σ.Γ.: Και από εκεί. Αλλά ακούω ότι αυτό είναι χρονοβόρο, δεν θέλω να περιμένω 8 χρόνια για να κάνω ταινία, θα έχει ξεφουσκώσει. Πρέπει να έχει μια ορμή. Η ταινία πρέπει να γίνεται όταν πρέπει.

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.

Το εικαστικό και κινηματογραφικό έργο του Andy Warhol

Ο Andy Warhol ήτανε ο πρώτος καλλιτέχνης που συμφιλίωσε και ανάμιξε τις αισθητικές αρχές δύο ανταγωνιστικών ρευμάτων της δεκαετίας του ' 60: τον Μινιμαλισμό και την Pop Art. Ήταν δηλαδή ο πρώτος που εισήγαγε στους πίνακές του, Pop τεχνοτροπίας, την επανάληψη, την παραλλαγή στο ίδιο θέμα και την γραμμοποίηση (sealité). Αυτοί οι πίνακές του αναπαριστάνουν εμπορικά προϊόντα μαζικής κατανάλωσης ή χαρακτηριστικά σύμβολα της μαζικής κουλτούρας.

"Στις ταινίες της πρώτης περιόδου, ο Warhol χρησιμοποιούσε τις αισθητικές αρχές των σεριγραφιών του, ειδικά την αρχή της επανάληψης των όμοιων εικόνων ανά τέσσερις. Το φιλμ υπακούει σ' αυτή την αρχή από τεχνικές καταβολές: η κινούμενη εικόνα αποτελείται από ένα δεδομένο αριθμό αυτόνομων φωτογραφιών (ή καλύτερα "φωτογραμμάτων") που ο θεατής αντιλαμβάνεται μόνο από τη στιγμή που η μια συνδυάζεται με τις επόμενές της. Αυτό συμβαίνει γιατί το ανθρώπινο μάτι είναι πολύ αργό να αντιληφθεί την κίνηση, το ξετύλιγμα της ταινίας εικόνα προς εικόνα. Η τεχνική αυτή, σε σύγκριση με την ακινησία των εικόνων των πίνακών του, βοήθησε το Warhol να τονίσει το φαινόμενο της επανάληψης των κινηματογραφικών του εικόνων επειδή έστηνε μπροστά από την κάμερά του ακίνητα θέματα. Έτσι, στις ταινίες του ο καλλιτέχνης έδινε μια έμφαση στον τρόπο κατανόησης του φαινομένου της επανάληψης από τα αισθητήρια όργανα γιατί στην κινούμενη εικόνα (το φιλμ) το εφφέ της ακινησίας αποδίδει ένα συναίσθημα δυναμισμού: η διάρκεια δεν μειώνεται ποτέ."

ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΜΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Έτσι, κατά τη διάρκεια της πρώτης του κινηματογραφικής περιόδου, αυτή που αργότερα ονομάστηκε "δομική" ή και "στρουκτουραλιστική", ο καλλιτέχνης σκηνοθετεί ταινίες ενός μόνο πλάνου-ενότητας, όπου το θέμα είναι θεωρητικά ακίνητο. Αυτή η πρόταση συγγενεύει με την αρχή της επανάληψης μιας εικόνας "επ' άπειρο" ή με την αρχή της ελαφράς παραλλαγής. Είναι η αντίληψη που δημιούργησε ορισμένες σεριγραφίες όπως τη "ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΕΝΟΣ ΛΕΥΚΟΥ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟΥ" (WHITE CAR CRASH). Η ταινία "ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ" (EMPIRE), ακόμα κι αν διαρκεί οκτώ ώρες, στην ουσία είναι στατική, όπως και το θέμα της: το πασίγνωστο κτίριο της Νέας Υόρκης "Empire State Building". Οι υπόλοιπες ταινίες αυτής της πρώτης περιόδου, όπως π.χ. το "ΦΑΕ" (EAT) πειραματίζονται περισσότερο με την αίσθηση του εσωτερικού παλμού προερχομένου από τη διαλεκτική εναλλαγή ακίνητων/κινούμενων θεμάτων. Αυτή η μέθοδος παραπέμπει άμεσα στις υπόλοιπες σεριγραφίες του όπως τη "Mick Jagger" όπου η διακριτική μετακίνηση της εικόνας του γνωστού τραγουδιστή είναι φανερή. Η ταινία "ΦΑΕ" περιγράφει έναν άνδρα κατά τη διάρκεια ενός γεύματος. Η κλίση του κεφαλιού του αλλάζει διακριτικά εξαιτίας του ανοιγοκλεισίματος του στόματός του.

Η κοινοτυπία των εικαστικών/κινηματογραφικών του θεμάτων δεν πηγάζει από την αποδοχή αυτής ακριβώς της κοινοτυπίας αλλά από μία επιθυμία να ανακατευτούν οι εντυπώσεις των θεατών. Γι' αυτό το λόγο η κοινοτυπία των θεμάτων άλλοτε φαίνεται να εγκωμιάζεται κι άλλοτε φαίνεται να κατακρίνεται με τρόπο ειρωνικό. Αυτό το διφορούμενο χαρακτηρίζει και τους δύο τομείς της δημιουργίας του Warhol και φανερώνει την αινιγματική τάση της υφολογίας του. Οι σειρές των μικρών κουτιών "Bullo" ή "Campbell" αποτελούνται από προϊόντα κατασκευασμένα με τρόπο βιομηχανικό, προϊόντα που διανέμονται κάθε μέρα στις υπεραγορές. Κατ' αναλογία υπάρχει και το παράδειγμα της ταινίας "ΜΟΝΑΧΙΚΟΙ ΚΑΟΥ-ΜΠΟΥΣ" (LONESOME COW-BOYS). Γυρίστηκε το 1968 αλλά το κεντρικό της θέμα (η κρυφή ομοφυλοφιλία των Cow-boys) είναι σχετικά κοινότυπο εφόσον το συναντάμε και στην ταινία "Ο ΠΑΡΑΝΟΜΟΣ" (THE OUTLAW) του Howard Hawks το 1941. Μέσα από την κοινοτυπία του θέματος, που τονίζεται ακόμα περισσότερο με την επίμονη επανάληψή του, ο καλλιτέχνης δίνει έμφαση στην πρακτική του χρησιμότητα. Το μετατρέπει σε μεταφορικό σημείο της βιομηχανικής/μοντέρνας κοινωνίας η οποία ικανοποιεί τις ανάγκες μας με τρόπο αυτόματο. Οι κονσέρβες "Campbell" μετατρέπονται σε έργα τέχνης χάρη στην ιδιότητά τους να παραπέμπουν, υποσυνείδητα άλλους καλλιτεχνικούς τομείς όπως ο γραφισμός, η εκτύπωση, το off-set.

Από την άλλη πλευρά η κριτική στάση απέναντι στο θέμα της αναπαράστασης φανερώνεται τακτικά και συνδυάζεται με την προκλητική τάση του καλλιτέχνη να ειρωνεύεται το αστικό κοινό του, τον αστό θεατή του. Έτσι, οι κονσέρβες "Campbell" (αν τις ερμηνεύαμε με τρόπο απλοϊκό, δηλαδή πιο σύμφωνο με το συναίσθημα που αποκομίζει ο μέσος θεατής) εξασκούν ταυτόχρονα μια ειρωνία για τον αμερικάνικο/αστικό τρόπο ζωής εφόσον παραπέμπουν έντονα, μέσω της μαζικής τους επανάληψης, στην καταναλωτική διάρροια από την οποία εμπνέονται. Παρομοίως, η σεριγραφία "Marilyn", εκτός από εγκώμιο του χαριτωμένου χαμόγελου της ηθοποιού MONROE, είναι και μια ειρωνία του κινηματογραφόφιλου αστικού κοινού που ποθεί να τραφεί με μυθολογίες. Γι' αυτό άλλωστε το λόγο οι παραπάνω σεριγραφίες εκθέτονται στα μουσεία δίπλα-δίπλα. Η ταινία "ΜΟΝΑΧΙΚΟΙ ΚΑΟΥ-ΜΠΟΥΣ", επίσης, αναπτύσσει το κοινότυπο κεντρικό του θέμα με τέτοιο τρόπο ώστε το εγκώμιο και η γελοιοποίηση των χολυγουντιανών στερεοτύπων να συγχωνεύονται σ' αυτή τη χονδροειδή και ευτράπελη φάρσα. Δεν πρέπει να παραλείψουμε το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης στις συνεντεύξεις του ποτέ δεν αρνήθηκε την πρόκληση που απορρέει από τα έργα του αλλά, αντιθέτα, επέμενε, όπως ε-

ξάλλου έκαναν παλιότερα οι συνάδελφοί του ντανταϊστές, να ειρωνεύεται την καλλιτεχνική χειρονομία αλλά και τον εαυτό του. "Δεν θέλησα ποτέ να γίνω ζωγράφος. Ήθελα μονάχα να γίνω χορευτής με κλακέτες"(2)

Η απόσταση από την πραγματικότητα χαρακτηρίζει επίσης το έργο του Warhol. Στη ζωγραφική "πρέπει η πραγματικότητα να μεταμορφωθεί σε ζωγραφιά. Μόνο μετά θα μπορούμε να επέμβουμε σ' αυτή τη ζωγραφιά αναδημιουργώντας την. Έτσι, ο ρεαλισμός έγκειται στην αντιγραφή μιας ήδη υπάρχουσας αντιγραφής της πραγματικότητας. Το αληθοφανές, λες από φόβο να έρθουμε σ' επαφή μαζί του, απομακρύνεται. Άμα δούμε τον πίνακα "Η Παρθένος" του Raphael τροποποιημένο από τον Warhol θα συμφωνούσαμε ότι ο ρεαλισμός του δεν στηρίζεται στην αντιγραφή αλλά στην αντιγραφή της αντιγραφής: με ένα μολύβι κι ένα ταμπόν ο Warhol απομιμείται τον Raphael, αντιγράφει αυτό που έχει ήδη αντιγραφεί κάπου αλλού. Δεν διστάζει καθόλου να ξανασχεδιάσει μ' ένα αφελή τρόπο τις γραμμές του αρχικού σχεδίου και να ονομάσει αυτή την αντιγραφή αριστούργημα." (3)

Η αποστασιοποίηση από την πραγματικότητα στις ταινίες του καλλιτέχνη ερμηνεύεται όχι μόνο από αυτή τη διαφάνεια του κινηματογραφικού μέσου μπροστά στο αληθοφανές και την αντιγραφή του αλλά από την υπερεμφάνισή του επίσης. "Ο κιν/φος του Warhol είναι ένας παράξενος καθρέφτης. Πρόκειται για μια γυάλινη επιφάνεια. Οι ζωγράφοι που σέβονται την προοπτική της Αναγέννησης μας έκαναν να παραβλέπουμε το υλικό φορέα του πίνακα μέσα από την μεταφορική χρήση του ως παράθυρο. Η υλική διάσταση δηλαδή του πίνακα δεν είχε καμμία θέση στο έργο τους όπου δέσποζε η αναπαράσταση. Αυτή όμως η διαφάνεια, έπρεπε, παράλληλα, να φαίνεται αληθινή. Μία σημαντική μερίδα της μοντέρνας τέχνης (καθώς και του πειραματικού κιν/φου) προσπάθησε να αντιστρέψει αυτή τη λογική προσπαθώντας να φανερώσει την κρυμμένη αυτή υλικότητα. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να μετασχηματιστεί ο πίνακας σε κάθετο τοίχο που το βλέμμα των θεατών κοιτάζει χωρίς όμως να μπορέσει να τον διαπεράσει. Ο Warhol παραλλάσει αυτή την αντίληψη. Η διαφάνεια των έργων του υπερεκτίθεται. Γίνεται τόσο εμφανής που στο τέλος μετατρέπεται σε αδιαπέραστη επιφάνεια εξαιτίας αυτής της διαφάνειάς της." (4).

ΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΝΑ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΖΟΥΝ

Η αντικειμενικότητα του Warhol έγκειται στην ταύτιση του υποκειμένου με το αντικείμενο στις ταινίες του και στις ζωγραφιές του, ακολουθώντας την αρχή της "μη - επέμβασης". Σχετικά με την ταύτιση του υποκειμένου με το αντικείμενο, αρκεί να αναφέρουμε το παράδειγμα της σεριγραφίας του "Χαρτονομίσματα των δύο δολλαρίων" (Two Dollar Bills) και της ταινίας του "ΥΠΝΟΣ" (SLEEP). Στην πρώτη, η αποσπασματοποίηση γίνεται τόσο μονότονη που το αναπαριστώμενο θέμα δεν διατηρεί καμία αξία. Άμα προσπαθήσουμε να συγκεντρωθούμε στο περιεχόμενο του έργου, το σημαινόμενο, θα βαρεθούμε και, όπως είναι επόμενο, θα εστιάσουμε την προσοχή μας στο σημαίνον, δηλαδή την υλική πλευρά του έργου, και στο πολύπλοκο τρόπο που αυτό είναι φτιαγμένο. "Ο καλλιτέχνης μεγενθύνει φωτογραφίες, τις τυπώνει σε μία μεταξωτή επιφάνεια καλυμένη από ένα φωτοευπαθές υλικό που την φορτώνει μελάνι με τη βοήθεια ενός κυλίνδρου. Όταν σχηματιστούν οι πλευρές εκείνες που εκτεθήκανε στο φως, το μελάνι απλώνεται σε όλες τις υπόλοιπες." (5)

Στην ταινία "ΥΠΝΟΣ" όπου φαίνεται ένας άνθρωπος να κοιμάται επί έξι ώρες, το ακίνητο θέμα λειτουργεί σαν υποκείμενο τόσο όσο και το σημαίνον, δηλαδή η υλική διάρθρωση της κινηματογραφικής ταινίας: λευκές αμόρσες, χρωματισμένες ενότητες, τα σημάδια του υαλογράφου με τον οποίο έγινε το montage, κολλητικές ταινίες καθώς και μουντζούρες. Σπρώχνοντας στο πιο ακραίο σημείο τις αναζητήσεις των σχέσεων που συνδέουν το πρωτότυπο σχέδιο και τη μηχανική του αναπαραγωγή σε πολλά πανομοιότυπα αντίγραφα ο καλλιτέχνης εγκατέλειψε τελείως τη ζωγραφική με καβαλέτο για να εφαρμόσει τη μέθοδο της "τυπογραφίας". Κάτι διαφορετικό, που δεν παύει όμως να έχει σχέση με αυτή την πρακτική, εφάρμοσε και στον κινηματογράφο. Η κάμερα, σαν αυτόνομη μηχανή, κάνει λήψη εικόνων ολομόναχη. Ο Warhol την θέτει σε λειτουργία κι έπειτα στρέφει την προσοχή του σε άλλες ασχολίες (π.χ. μία τηλεφωνική συνομιλία). Το γύρισμα τελειώνει όταν τελειώσει και το φιλμ. "Είναι τόσο εύκολο να σκηνοθετήσεις μια ταινία. Αφήνεις τη μηχανή να δουλεύει μόνη της και το φιλμ φτιάχνεται μόνο του." (6)

Μια διαφορετική εκδοχή της "μη-επέμβασης" στο γύρισμα των ταινιών έγκειται στη σκόπιμη επιλογή να αφήνονται οι ηθοποιοί μόνοι τους ν' αυτοσχεδιάζουν. Ο σκηνοθέτες μάλιστα υιοθετεί μια ψυχρή στάση απέναντί τους εφόσον αναπαράγει τις χειρονομίες και τα λόγια τους χωρίς να τα κρίνει. "Καταργώντας κάθε συναίσθημα από τις εικόνες του, ο Warhol ακολουθεί την κλασσική παράδοση, αυτή που αποφεύγει το αφήγημα καθώς και την ψυχολογική λεπτομέρεια. Δεν ερμηνεύει ποτέ αλλά όλες οι ερμηνείες μπορούν να συνδυαστούν στο έργο του. Από τη στιγμή που ο πίνακάς του ολοκληρώθηκε, ο Warhol βρίσκεται ήδη αλλού. Δεν απομένει τίποτε άλλο παρά μόνο ένα ανώνυμο φετίχ που καθρεφτίζει το μηχανικό μας περιβάλλον χωρίς ίχνος δράματος." (7)

Αδειάζοντας τα έργα του από κάθε ίχνος συναισθήματος, ο καλλιτέχνης δημιουργεί μία τέχνη της επιφάνειας, στερημένη από κάθε είδος εσωτερικότητας.

"Ο κόσμος δεν σημαίνει τίποτα. Δεν χρειάζεται να τον ερμηνεύσει κανείς αλλά μόνο να τον διαπεράσει με το βλέμμα του. Ούτε τις εικόνες του Warhol δεν χρειάζεται να ερμηνεύσει κανείς. Δεν έχουν κανένα βάθος (χωροχρονικό, νοηματικό ή ψυχολογικό)." (8)

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1)Klaus Honnef: "Andy Warhol. De l' art comme commerce", Εκδόσεις Taschen, Γενεύη 1990, σελ. 81.

2) Andy Warhol,"Cahiers du Cinéma" n 205,Παρίσι, Οκτώβρης 1968.

3) Iannis Katsahnias: "Et l' image but", Cahiers du Cinema n 433, Παρίσι, Ιούνης 1990, σελ.79.

4) Patrick de Haas, στο "Andy Warhol, Cinéma", Εκδόσεις Carré, Παρίσι, 1990, σελ. 17.

5) Iannis Katsahnias, op cit, σελ.78

6) Patrick de Haas, op.cit, σελ.19

7) Otto Hahn "Avant - garde: théoue et provocations", Εκδόσεις Chambons, Nimes, 1992, σελ.125

8) Patrick de Haas, op.cit. σελ.25.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΧΑΜΕΝΕΣ ΑΓΑΠΕΣ

Διεκδικώντας, λόγω των πυκνάριθμων αναλύσεων, θεωρήσεων, τοποθετήσεων, ή ακόμα αναζητήσεων για το πεδίο του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, μια περισσότερο επιστημονική γραφή, συντάσσω ένα πρακτικό διάγραμμα μελέτης της ανελικτικής (;) πορείας που δρομολογεί από τα τέλη της περασμένης δεκαετίας , εκτιμώντας την αλλαγή τακτικής και γραφής που διήλθε αυτή την τελευταία πενταετία κι αισθανόμενος ότι λειτουργεί κάποιος υπομηχανισμός (άγνωστης κατεύθυνσης ή προέλευσης) που είναι διορατό ότι έχει τη δυνατότητα, έστω και τώρα,να του δώσει το φιλί της ζωής. Ένα θεματικό όσο και έντονα κριτικό review που θα ενδώσει στον ίδιο τον κινηματογράφο την ικανότητα μέτρησης αυτογνωσίας και στον αναγνώστη/θεατή τον οπτικό απολογισμό man to man επαφής (και σκέψης). Η όλη πανοπτικότητα αυτής της αναδρομής ωστόσο, δε θα μπορεί, ούτε θα επιθυμεί να αποκρύψει ορισμένες ατέλειες (ατεκμηρίωτων σχολίων σε μια ταινία ή αδέξιων χειρισμών σε μια ανάπτυξη για παράδειγμα), όμως η διαίσθηση αυτής της "γραφικής" προσέγγισης υποσημειώνω πως είναι δόκιμη, ερασιτεχνική και πέρα για πέρα πειραματίζουσα.

Το 1989 ξεκινά με τον πιο ανωφελή τρόπο: "ΓΑΜΟΣ ΣΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ" του Βασίλη Κεσίσογλου και "ΤΡΕΛΑΔΙΚΟ ΠΟΛΥΤΕΛΕΙΑΣ" του Κώστα Καραγιάννη. Ο πρώτος σκηνοθέτης αξιοποιεί ένα δικό του σενάριο που θα ήταν παρωχημένο και στα τέλη της δεκαετίας του ' 60 ενώ ο δεύτερος, στην τελευταία κινηματογραφική του σκηνοθεσία, στέκει αμήχανος ακόμα και στον εξαντλημένο (υποκριτικά ή μη) Στάθη Ψάλτη. Ο Χρήστος Βακαλόπουλος επίσης στην τελευταία ολοκληρωμένη σκηνοθετική του προσέγγιση φαίνεται αποδιοργανωμένος και αβάσιμος σεναριακά. Το "ΟΛΓΑ ΡΟΜΠΑΡΝΤΣ" δε δομεί τις ιδέες του κι ο σκηνοθέτης, γνώστης αυτού του μειονεκτήματος, προσφεύγει σε επικίνδυνες οδούς, όπως είναι αυτή του αταίριαστου αστείου. Ο Πατρίς Βιβάνκος στο "ΞΕΝΙΑ" έχει ακριβώς αντεστραμένες υπεκφυγές. Οι εικόνες του φεύγουν μακριά, μοιάζουν αχανείς και δυσπρόσιτες, ενώ το σεναριακό υλικό χειρίζεται με μια ευαισθησία και ποικιλία των μεσογειακών πολιτιστικών ιδιωμάτων. Στρωτό ρόουντ-μούβι. Ο Νίκος Αντωνάκος, ρίχνοντας μια πεταχτή ματιά στο συρτάρι του, επαναβρίσκει τον προβληματισμό του "ΔΕΞΙΟΤΕΡΑ ΤΗΣ ΔΕΞΙΑΣ". Το τελικό σκριπτ τέλειωσε στα μέσα του 1978, και, έντεκα χρόνια μετά εικονογραφείται με αδιαφορία (είτε θέλει είτε όχι, αφού αφηγείται τα ποικίλα πολιτικά σχήματα την περίοδο της χούντας). Εντύπωση μου έκανε η υποδειγματική ερμηνεία του Γεράσιμου Σκιαδαρέση καθώς και του νεοεισελθώντα στο πανί Γιώργου Νινιού.

Φτωχό κι ανίκανο έτος κινηματογράφου το 1989, δίκαια συγκέντρωσε ελάχιστο κοινό κι ενδιαφέρον.

ΑΚΑΤΑΝΙΚΗΤΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ

Μπορεί μια σταχυολόγηση του 1989 να μη συμπεραίνει τα αναμενόμενα, το 1990 όμως ξεκινάει με το συντηρητικό αλλά φροντισμένο "ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΗ ΧΟΥΡΜΑΔΙΑ". Ο Σταύρος Τσιώλης με το "ΑΚΑΤΑΝΙΚΗΤΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ" πάντα πίσω του, με βάση μια υποτυπώδη σεναριακή ιδέα καταγράφει ένα επαρχιακό ρόουντ που δοκιμάζει τη φιλία δύο ανδρών στη σκηνογραφία της Πελοποννήσου. Ωστόσο, η ταινία παραμένει μικρού βεληνεκούς και η βράβευσή της στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ως "καλύτερη ταινία" και "α' ανδρικού" έδειξε τη μετριότητα της εγχώριας σκηνοθεσίας.

Ο Νίκος Νικολαΐδης, με τους τόσους θαυμαστές, και τα τόσο ατυχή θέματα που επιλέγει, δοκιμάζει το "ΣΙΓΚΑΠΟΥΡ ΣΛΙΝΓΚ", ένα καθόλα τραβηγμένο από τα μαλλιά εγχείρημα. Ανακατεύοντας σε ένα περίεργο πείραμα το Σαντ, το Μπατάιγ, το Ζενέ, τον Πρέμιγκερ, τον Οσίμα, το Μπόροβζικ, την Καβάνι και το Γκρίναγουει, ο ακραίος σκηνοθέτης κάνει την πιο νοσηρή ταινία από καταβολής του κινηματογράφου (του ελληνικού), με μοναδικό σκοπό να παίξει το παιχνίδι της πρόκλησης για την πρόκληση, που εντέλει δεν οδηγεί πουθενά. Όση κινηματογραφική μαεστρία κι αν υπάρχει σε τούτο το όργιο της ουρολαγνείας, της αγάπης για τον εμετό, του σαδομαζοχισμού των "σαλονιών" - που φτάνει στα όρια του σκληρού πορνό - το φιλμ κουράζει από το πρώτο κιόλας τέταρτο της ώρας με τη μονοτονία κι επαναληπτικότητα των καταστάσεών του ή με το βλακώδες σενάριο που το διέπει. Στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης βραβείο "καλύτερης σκηνοθεσίας", "καλύτερης φωτογραφίας" και "α' γυναικείου ρόλου"...

Το "ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΥΣΤΡΑΛΙΑ" της Λουκίας Ρικάκη χρηματοδοτήθηκε από την Ε.Ο.Κ. και από ξένους φορείς μέσων ενημέρωσης (τηλεοπτικά δίκτυα). Πρώτο θετικό αυτό. Έχοντας σαν κύριο θέμα ένα αληθινό περιστατικό που συνέβη πριν ελάχιστα χρόνια, η κατεξοχήν παραγωγός Ρικάκη, κάνει μια ταινία περιπλάνησης στον παιδόκοσμο μιας ιστορίας...Χωρίς να έχει τις ανησυχίες και τις φιλοδοξίες ενός Αγγελόπουλου, καταφέρνει να ολοκληρώσει τις προθέσεις της εισβάλοντας σε ένα "αδιαπραγμάτευτο" ταξίδι. Μένει φυσικά να σημειώσω, πέρα από τις αξιοπρόσεχτες κινηματογραφικές φορτίσεις που δίνονται, πως αναρωτιέμαι αν η πραγμάτωση ενός τέτοιου θέματος ενδιαφέρει ένα ήδη προκατειλημένο με τον κινηματογράφο κοινό.

Ξεκινώντας από μια ενδιαφέρουσα ιδέα, ο Τάσος Μπουλμέτης στην πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία "ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ ΟΝΕΙΡΩΝ", κατορθώνει να δομήσει ένα πειστικό οργουελικό κλίμα που θυμίζει το "ΜΠΡΑΖΙΛ" του Τέρι Γκίλιαμ, (μακάρι να το θύμιζε ακόμα περισσότερο). Αξιοποιώντας τις εκφραστικές δυνατότητες του βίντεο, παίζοντας με την εναλλαγή μαυρόασπρου και χρωματιστού και φιλμάροντας με έναν ανορθόδοξο τρόπο ένα κατά τα άλλα ρεαλιστικό - καθημερινό - ντεκόρ, δημιουργεί μια ατμόσφαιρα μυστηρίου που ταυτόχρονα παραπέμπει σε ένα μελλοντικό χώρο - χρόνο, χωρίς την παρουσία ειδικών εφέ ή στοιχείου εντυπωσιασμού. Ως εδώ τα πάντα είναι άρτια και ο Μπουλμέτης ένα ταλέντο με βάσεις. Από κάποιο όμως σημείο και ύστερα το σενάριο μπλέκεται: διαπνέεται από μια υπερβολική φιλολογία, ενώ ο προσανατολισμός των δρωμένων προς την κατεύθυνση του νουάρ δε δικαιώνεται πλήρως. Φαίνεται πως ο σκηνοθέτης στην αδυναμία του να αφομοιώσει στο έπακρο το "ΜΠΡΑΖΙΛ", βάζει τον αυτόματο οδηγό με πορεία προς το Λος Άντζελες (Ρίντλει Σκοτ, "ΜΠΛΕΙΝΤ ΡΑΝΕΡΣ"). Εκεί, παρά τους φωτισμένους δρόμους χάνεται οριστικά. Ίσως πάντως το σενάριο να λειτουργούσε σε ένα γύρισμα πενηντάλεπτης τηλεταινίας.

ΛΑΪΚΕΣ ΡΙΖΕΣ

Ο εγωκεντρισμός, η εσωστρέφεια και όλα τα συναφή χαρακτηρολογικά λεξάκια, "έδιωξαν" τον αθώο θεατή από την οθόνη του σινεμά. Ο Βασίλης Αλεξάκης, γνωρίζοντας αυτό το γεγονός, στο φιλμ "ΑΘΗΝΑΙΟΙ", συμμορφώνει τον κινηματογράφο στις "λαϊκές του ρίζες". Οι αθηναίοι της παραφροσύνης, της ατσαλοσύνης, της αλλοφρο-

σύνης. Σε τέτοιου είδους σάτυρες ενεδρεύει πάγια ο κίνδυνος της αποσπασματικής αφηγηματικότητας, της απουσίας ενός κεντρικού λεκτικού ιστού ή της χαλάρωσης του αρχικού θέματος: λογικό είναι να μην έχουμε απαιτήσεις από ένα σκηνοθέτη με θητεία στη "γραπτή τέχνη". Ο σεβασμός ας ελπίσουμε ότι θα επέλθει σύντομα (Θόδωρος Μαραγκός).

Η σεζόν 1990-1991, δυστυχώς αρχίζει με ένα εξαιρετικά άνισο φιλμ. Το "ΑΝΤΕ ΓΕΙΑ" του Γιώργου Τσεμπερόπουλου έχει υιοθετήσει μια παλιομοδίτικη γραφή, μια σκηνοθεσία τηλεοπτικών προδιαγραφών και κατ' επέκταση μια καταδικασμένη εμπορικότητα. Δεν αρκούν ούτε μερικά βραβειάκια (κρατικά), ούτε μερικές χαριτωμένες αφισούλες για να σηματοδοτήσουν την πολυπόθητη έναρξη διαλόγου κινηματογράφου - κοινού. Του κοινού η απάντηση δόθηκε: άντε γεια (2000 εισιτήρια).

Η Γκαίη Αγγελή, εφόσον απορρίφθηκε από το διαγωνιστικό τμήμα του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, απέσυρε την ταινία της κι από το πληροφοριακό. Το φιλμ "ΜΟΙΡΑ" τρύπωσε παραδόξως στις αίθουσες και επιβεβαίωσε ότι από τον ελληνικό κινηματογράφο δε λείπουν οι φιλοδοξίες, λείπει η επουράνια μετουσίωσή τους σε κινηματογραφικές φόρμες. Το φιλμ κινείται ανάμεσα στον κόσμο της πραγματικότητας και του φανταστικού επικεντρώνοντας την προσοχή του (και την προβληματική του) στην εννοιολογία της μνήμης, η οποία στο σημερινό κόσμο καταντάει αρχειακό υλικό, που αποθηκεύεται ψυχρά σε μια δισκέτα ενός κομπιούτερ. Όμως η όλη συνέχεια αποκτά φιλολογίζουσα διάσταση και η ταινία ανελίσσεται με αναλυσιδοτελείς εκφάνσεις.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΖΟΥΣΑ

Μια ελληνική ρόουντ - μούβι στην οποία συναντάμε όλες τις αρετές του κινηματογράφου του είδους: ένταση γραφής, πλήρης εμφάσεις ευαισθησίας, καταγραφή καίριων ζητημάτων, λυρισμό στην εικόνα, λιτότητα και ουσιαστικότητα έκφρασης. Κι όμως το εκπληκτικό "ΠΕΡΑΣΜΑ" της Βασιλικής Ηλιοπούλου υποσυνείδητα παγιδεύεται στην ίδια τη σκηνοθεσία του. Από κάποιο σημείο και μετά μοιάζει να βάζει σε μια παράταξη όλες τις αδυναμίες του - που από τη μέση της διάρκειας κι έπειτα φαντάζουν αναρίθμητες. Το παράδοξο δε, είναι πως αυτές οι αδυναμίες μοιάζουν γνήσια υποδιαίστερα των συνολικών αδυναμιών του ελληνικού κινηματογράφου. Βουλιαγμένοι στο αέναο κενό διάλογοι, δραματουργία αναπτυσσόμενη άνευρα, σκηνοθεσία ερασιτεχνίζουσα και τρεναρισμένη αφήγηση που στο τέλος χάνει τον αρχικό σκοπό της. Πάντως το αποτέλεσμα δεν είναι αδιάφορο, αλλά το κοινό δε συγχωρά (800 εισιτήρια). Κρίμα, γιατί εξαιτίας αυτού, η σκηνοθέτιδα θα κάνει πολύ καιρό ακόμα για να επιστρέψει στην κάμερα.

Επίκαιρος (ο κινηματογράφος όμως διαφέρει από αυτό το προφασιακό σύμπτωμα) είναι ο Τάσος Ψαράς στο φιλμ "Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ". Επιχειρεί να δώσει το πιστεύω της κοινωνίας η οποία επιμένει να ζει στην αυταπάτη και την υποκρισία. Εδώ, αν υπήρχε μια περισσότερο δυναμική σκηνοθετική κάλυψη θα μιλούσαμε για μια έντιμη δουλειά επικεντρωμένη στη μιζέρια της συμβατής πραγματικότητας. Δυστυχώς όμως, το σενάριο δεν αντέχει τη λειτουργική εικόνα και ειδικά προς το τέλος μπάζει από παντού. Μέτρια υποδοχή στις αίθουσες, παρόλο τον εκκεντρισμό του σεναρίου.

Με το "ΗΣΥΧΕΣ ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ" ο Παντελής Βούλγαρης κάνει μια αναδρομή (από τις ωραιότερες που έχουν γίνει) στον ίδιο τον κινηματογράφο του. Τον κινηματογράφο του ύφους (και του ήθους) της απλότητας, όχι μόνο στη γραφή και δόμηση του στόρι, αλλά, και στο δημιουργικό πλησίασμα στους ήρωες. Ο σκηνοθέτης σκύβει με τον πιο ευλαβικό τρόπο και αγγίζει το κοινό του μέσω της άρτιας χρήσης της μυθοπλασίας. Τρεις παράλληλες ιστορίες που η μια δεν εφάπτεται με την άλλη και η αγριεμένη μοίρα των ανθρώπων που τους καταδικάζει στη μοναξιά (του καλλιτέχνη για παράδειγμα). Αν και η τρίτη ιστορία θέτει το αναλλοίωτο ζήτημα του ελλειπτικού σεναρίου, η προσπάθεια του Βούλγαρη είναι πέρα για πέρα σεμνή, δείχνει κρυστάλλινα τις προθέσεις της, δίχως αποκρούσεις και υστεροβουλικές ροπές, διαπραγματεύεται την καθημερινότητα με μια ποιητικίζουσα διάθεση, και να, που εντέλει ευαισθητοποιεί. Έξοχες οι ερμηνείες του Θανάση Βέγγου και της Αλέκας Παΐζη.

Ο Δημήτρης Παναγιωτάτος, ενταγμένος μορφικά στο βιβλίο του "πορνογραφικός κινηματογράφος: ένας ακόμα μηχανισμός καταπίεσης", προσφεύγει σε "εύκολους" δρόμους χρησιμοποιώντας τη φαντασία του, την επιστημονική φαντασία και τις μοντερνίστικες ελλειπτικές ερωτικές σχέσεις. Λέει ο ίδιος σε δημοσιευμένο κείμενό του: "όταν ο ερωτισμός συναντά την επιστημονική φαντασία, γεννιέται το πιο παράξενο αισθηματικό παιχνίδι μέσα στο χρόνο". Αναγνωστικά όχι μόνο μένω σύμφωνος με το παραπάνω σχόλιο, αλλά, υπεργοητεύομαι από το μυστήριο της επεξηγηματικότητάς του. Κινηματογραφικά δυστυχώς, το φραστικό θα ταίριαζε καλύτερα σε έναν Νίκολας Ρεγκ. Ο Παναγιωτάτος με απογοήτευσε: στατική διάρθρωση της διήγησης, ανεπαφικό μοντάρισμα των ερωτικών σκηνών, αμελή κάδρα και ανεπαρκείς ερμηνείες. Η ταινία προβλήθηκε στο επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα του φεστιβάλ του Αβοριάζ, με μέτρια φυσικά υποδοχή.

Το φιλμ "Ο ΔΡΑΠΕΤΗΣ" του Λευτέρη Ξανθόπουλου έχει μια άρτια δραματουργική ανάπτυξη και μια μέτρια μελοδραματική ανέλιξη. Εξηγώντας δύο ταυτόχρονους και ταυτισμένους θανάτους (του ήρωά του και του θέατρου σκιών) ο σκηνοθέτης προσκολλάται, καταδικάζει και τους ρόλους σε χάρτινους. Αν λάβουμε ως δεσπόζον φαινόμενο το παραπάνω σε συναρμογή με τη θεατρινίστικη φιγούρα του Κώστα Καζάκου, μένει μόνο το τονισμός της μουσικής του Νίκου Κηπουργού που διαφεύγει του μπερντέ. Βραβεία "φωτογραφίας" και "μουσικής" στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ικανοποιητική παρουσία στις αίθουσες (9000 εισιτήρια).

Οι ήρωες του Θόδωρου Αγγελόπουλου έγιναν εξαιρετικά σύγχρονοι. Από την αρχή

της τριλογίας της σιωπής και ύστερα, φαίνονται φορτωμένοι με τις υπαρξιακές τους αναζητήσεις που συμμαζεύονται σε καίριες περιόδους. Ο σκηνοθέτης από κάποιο σημείο και μετά είχε το δίλημμα της διαλογής δύο δρόμων: της προκείμενης ενασχόλησης με την αποδόμηση μιας πολυγραμμικής κοινωνίας που εκκολάπτει θέματα διαρκούσας προβληματικής και της Θεϊκής υποσυνείδητης ανησυχίας γύρω από ατομοκεντρείς στοχασμούς (ανυπαρξία Θεού). Της μετακλασσικής υποστήριξης ενός Κισλόφσκι ή της ασύγχρονης φιλοσοφίας ενός Μπέργκμαν. Η απόφαση έγειρε, κάπως υπερβολικά στην μέθοδο άρθρωσης γλώσσας. Τα χρώματα της σκουριάς θα ακολουθούν για αρκετό διάστημα το δημιουργό. Τα δεδομένα ενός σύγχρονου ατόμου δεν είναι μεταφυσικά. Ούτε κισλοφσκικά. (Θόδωρος Αγγελόπουλος " ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ").

"ΤΑ ΚΟΡΑΚΙΑ"

Η αίθουσα **ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ** συμμερίζοντας τη μαυρίλα του ελληνικού κινηματογράφου, ξεκινάει το 1992 με το φιλμ "ΚΟΡΑΚΙΑ" του Τάκη Σπετσιώτη. (Επειδή ακούγεται κακώς παράξενα ο τίτλος πληροφορώ πως η ταινία διασκευάζει το θαυμάσιο διήγημα του Εμμανουήλ Ροΐδη, "ΤΟ ΠΑΡΑΠΟΝΟ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΘΑΦΤΟΥ"). Είναι σχεδόν αδιανόητο να υποστηρίξεις αισθητικώς ένα βιβλίο του Ροΐδη. Ο σκηνοθέτης, παρά τις ποιητικές αφηγήσεις του - που εδραιώνονται από υποδειγματικές ερμηνείες - σκοντάφτει στο μελό της αποσύνθεσης μιας οικογένειας, ενώ παράλληλα αδυνατεί να μεταδώσει το σκωπτικό ύφος του διηγήματος. Κάκιστη υποδοχή στις αίθουσες (500 εισιτήρια)

Ο Θανάσης Σκρούμπελος έχει μια τάση να αντλεί τα θέματά του από τον υπόκοσμο. Σε πλήρη αντίθεση όμως με το Φασμπίντερ δε διαθέτει τις συνιστώσες εκείνες που θα δικαιολογούσαν τον κυνισμό των εικονογραφημένων συμβάντων. Το φιλμ "Ο ΤΖΟΝΙ ΚΕΛΝ, ΚΥΡΙΑ ΜΟΥ" έχει "διαστημικούς διαλόγους", άνευρη σκηνοθεσία κι άκαρπη - σε όλα τα πλάνα - φωτογραφία. Μαζί με αυτό το ξεπερασμένο, γι' αυτό και ξεχασμένο, φιλμ, στην **Αλκυονίδα**, προβλήθηκε και η μικρού μήκους ταινία του Μένιου Δίτσα "ΝΥΧΤΕΡΙΝΗ ΕΞΟΔΟΣ" που είχε ανάλογες αδυναμίες.

Η "ΙΣΗΜΕΡΙΑ" του εκ Παρισίων θεατράνθρωπου Νίκου Κορνήλιου, είναι ένα πολύγλωσσο φιλμ, με ποικίλα και πολυσημικά νοήματα. Προσωπικά, ένιωσα καθυστερημένος όταν διαπίστωνα τις ελλείψεις που μου άφηναν οι αλληγορικές εικόνες του δημιουργού. Στην ουσία όμως, παρακολούθησα ένα φιλμ ανούσιο, με τους ήρωες σε ένα διαρκές περπάτημα και το σκηνοθετικό μάτι αδέξιο να ολοκληρώσει την όποια οπτική. Αναφέρω ενδεικτικά μια παρουσίαση του ίδιου του Κορνήλιου: "πέντε πρόσωπα - που θα μπορούσαν να είναι ένα - συγκλίνουν πρόσκαιρα στο χώρο μιας ανασκαφής τις μέρες της φθινοπωρινής ισημερίας. Δίπλα στις αρχαίες πέτρες θα επαναλάβουν για άλλη μια φορά - τη δική τους τη σημερινή - το προπατορικό αμάρτημα". Προβλήθηκε αποκλειστικά στην "Αλκυονίδα" (400 εισιτήρια).

ΨΥΧΩΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Πέρα από τα όποια - δικαιολογημένα ή μη - προβλήματα που συνάντησε το φιλμ "ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΖΕΣΤΗΣ" της Φρίντας Λιάππα, εξέδωσε ένα παράδειγμα ελληνικού ανεξάρτητου σινεμά (έστω και με τη χρηματοδότηση του κέντρου). Η ταινία καταπιάνεται με ένα θέμα που δεν αφορά κανένα, αλλά, με μια αισθητική που

πρέπει να προσεχθεί από τους σύγχρονους σκηνοθέτες. Η πιστή καταγραφή της αρρωστημένης ζωής σε ένα χαώδες - όπως και το σενάριο - ελληνικό νησί, είναι το όλο στιλιζάρισμα της ταινίας. Οι ήρωες πεθαίνουν μέσα στην ανία τους ενώ ο ήλιος είναι παρών σε όλες τις σκηνές. Οι θάνατοι είναι αποκρουστικοί, τα πτώματα λιώνουν, αφρίζουν κάνοντας έρωτα. Από τις πιο ψυχωτικές ταινίες της χρονιάς (χαρακτηριστική η σκηνή ενός φόνου στα μάτια ενός μικρού παιδιού καταδικάστηκε ολοκληρωτικά κι άφησε το εγχείρημα να περπατήσει στις αίθουσες).

Ο Νίκος Γραμματικός με την "ΚΛΕΙΣΤΗ ΣΤΡΟΦΗ" άνοιξε δρόμους στην ελληνική κινηματογραφία. Αληθινή έκπληξη τούτο το αμερικανόφερτο ρόουντ-μούβι, είναι μικρής εμβέλειας και εκμεταλλεύεται αυτό το μειονέκτημά του, αφού κινηματογραφείται με μικρούς αφηγηματικούς χρόνους, έξοχη ερασιτεχνίζουσα φωτογραφία και κάδρα που σε αφήνουν άφωνο. Ο σκηνοθέτης δομεί την ιστορία του - που είναι προσχηματική - σε έναν τόπο που προηγουμένως έχει δομηθεί ο ίδιος: το λεκανοπέδιο της Αττικής. Από τα πιο συνεφίλ ελληνικά φιλμαρίσματα, το έργο δεν πήγε όπως περίμενε (5000 εισιτήρια σε **Απόλλων** και **Δαναό**). Επίσης βραβεία "α' ανδρικού" και "πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη" στη Θεσσαλονίκη.

Η ελληνική κινηματογραφική σκηνή ξέχωρα της πληθώρας κρίσεων που διαθέτει, αντιμετωπίζει και ζήτημα επιλογής θεμάτων (είδη). Έτσι, σπάνια θα δει ένας σύγχρονος θεατής ιστορική (ή γενικότερα "εποχής") ταινία. Μια τέτοια προσπάθεια θα ήταν οικονομικό ρίσκο - αν και θα αποκτούσε κι άλλες δυσπραγίες - είτε για το μέγεθος της παραγωγής, είτε για το μέγεθος αποδοχής ενός δυσχώνευτου προϊόντος. Ο Γιώργος Σταμπουλόπουλος σκηνοθετώντας το "ΔΥΟ ΗΛΙΟΙ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ", μάλλον αγνόησε κάποια κριτήρια. Το φιλμ αναφέρεται στην καταδίωξη του παγανισμού από την εκκλησία και το κράτος στο Βυζάντιο (4ος αι.μ.χ). Οι δραματουργικές ικανότητες του σκηνοθέτη δε μπορούν σε καμιά περίπτωση (και σε καμιά σκηνή) να συνοδεύσουν την πεμπτουσία αυτού του υπερφιλόδοξου θεματικού στάτους. Επόμενο είναι λοιπόν το φιλμ, παρά τις όποιες προθέσεις, να παραδοθεί πριν καν ξεκινήσει. (Μόνο στο **Έμπασσυ**, 3000 εισιτήρια).

Το φιλμ του Δημήτρη Σπύρου "Ο ΨΥΛΛΟΣ" έχει το εξής εντυπωσιακό: είναι ένα έξοχο φιλμ, γυρίστηκε κάτω από αντίξοες συνθήκες, προβλήθηκε στο πληροφοριακό τμήμα - απορριπτόμενο από το διαγωνιστικό εννοείται - του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έχοντας τρεις δημοσιογράφους για θεατρικό κοινό, και, τέλος - μια λεπτομέρεια - βραβεύτηκε με ειδικό τιμητικό στο Βερολίνο, με ειδική διάκριση στο Σικάγο, με βραβείο βαλκανίου σκηνοθέτη στο Μπέλφαστ ενώ είχε τρομερές εισπράξεις στο εξωτερικό. Το φιλμ, στη χώρα μας προβλήθηκε τυχαία δυο ημέρες στην αίθουσα του **Άστυ**, και, βρίσκομαι εγώ εδώ συντάσσοντας ένα διάγραμμα των ελληνικών ταινιών κάνοντας κριτική... Μου εύχομαι εις ανώτερα.

Το ελληνικό σινεμά και η διακωμώδηση της φρικαλέας Αθήνας. Μάλλον το "ΠΑΝΩ ΚΑΤΩ ΚΑΙ ΠΛΑΓΙΩΣ" του Μιχάλη Κακογιάννη, είναι μια ταινία άλλου σκηνοθέτη, με άλλο θέμα, άλλους ηθοποιούς και σίγουρα αναζητά κοινό της δεκαετίας του ' 60. Έτσι εξηγώ εγώ το παραπάνω σενάριο.

Η Αγγελική Αντωνίου είναι μια περίπου νέα σκηνοθέτιδα που δουλεύει κύρια στη Γερμανία. Η ταινία της "ΔΟΝΟΥΣΑ", είναι μια αρκετά μελετημένη, και οπτικά και θεωρητικά, αποκρυπτογράφηση της απαισιοδοξίας της ελληνικής επαρχίας. Ομολογώ, πως με συνεπήρε η όλη σκηνοθετική ματιά, η διεύθυνση των ηθοποιών, όπως και η φωτογραφική κάλυψη, αλλά η σκηνοθέτιδα - χωρίς να γνωρίζω τις θεματικές που απορ-

ροφά ο νέος γερμανικός κινηματογράφος - σε καμιά περίπτωση δεν τεκμηριώνει ένα στην ουσία ανίσχυρο σενάριο. Το ελληνικό κοινό είναι αλλού, το αγγίζουν άλλα γεγονότα και κόβει το εισιτήριο κάτω από άλλες προοπτικές. Με αυτή την έννοια η Αντωνίου είναι εκτός τόπου (και χρόνου). Η ταινία προβλήθηκε σε πέντε αίθουσες (4000 εισιτήρια). Επίσης το βραβείο "β' ανδρικού" στο Δημήτρη Πουλικάκο (φεστιβάλ Θεσσαλονίκης).

Θα ήταν κάπως υπερβολικό να χρησιμοποιήσω τα ίδια λόγια με το "ΠΑΝΩ, ΚΑΤΩ ΚΑΙ ΠΛΑΓΙΩΣ" για το "ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ" των Χρήστου Βακαλόπουλου και Σταύρου Τσιώλη. Αν και βρίσκω το εγχείρημα, άλλη μια άσκοπη ματιά - αυτή τη φορά κωμική - στο ντεκόρ της ελληνικής επαρχίας, το φιλμ παρουσιάζει έναν βαθύ ανθρωπισμό, μια απευθείας αίσθηση των ιδιωμάτων των πελοποννησίων και μια ρεαλιστικά αρμόζουσα ειρωνική σκεπτική. Όλα αυτά φυσικά λειτουργούν αλλοπρόσαλα, δίχως κάποια ίχνη κινηματογραφοφιλικού ενδιαφέροντος, αλλά η ταινία "πήγε" στις αίθουσες. Προτιμώ να βλέπω τις προηγούμενες δουλειές του PLAY IT AGAIN Χρήστου. Βραβεία "σκηνοθεσίας" και "σεναρίου" στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

ΛΥΡΙΚΗ ΕΥΑΙΣΘΗΣΙΑ

Η Τώνια Μαρκετάκη προσπάθησε να αποδώσει ορισμένα στάδια της μετενσάρκωσης για πρώτη φορά στο ελληνικό σινεμά. Σκηνοθετώντας το "ΚΡΥΣΤΑΛΛΙΝΕΣ ΝΥΧΤΕΣ", το σενάριο της Μαλβίνας Κάραλη, ανακαλύπτει μυστήριες εκδηλώσεις της ανθρώπινης ύπαρξης, μεταδίδοντας τάσεις οριακού μεταφυσικού και ακραίας παραψυχολογίας. Η αξιοποίηση της Τώνια Μαρκετάκη κρατά σε ασφαλή απόσταση όλες τις σταθερές της αφήγησης - και καλά κάνει - οδεύοντας σε σίγουρα εδάφη. Σα θεατής δεν ένοιωσα τίποτα, διότι προτιμώ μια στρωτή και δραματουργική ανάπτυξη παρά τούτο το σωρό κοφτών εξηγήσεων για θεωρίες που μπορεί να είναι, υποκειμενικά, ελάσσονος ενδιαφέροντος. Όχι αδιάφορο - κυρίως για τη λυρική ευαισθησία του - φιλμ, μέτρια η υποδοχή του από το κοινό.

Ο Γιώργος Καρυπίδης στο φιλμ "ΤΟ ΠΕΘΑΜΕΝΟ ΛΙΚΕΡ" αφηγείται ένα μακάβριο ερωτικό παιχνίδι. Μόνο που από τις εναρκτήριες σκηνές στο παιχνίδι αυτό παίζει σε τηλεοπτικές προδιαγραφές. Δε μιλάω για άνευρη προσέγγιση στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Γιάννη Ξανθούλη, ούτε για μια ακαδημαΐζουσα διασκευή, απλά το ντεκορατικό ή μουσικό μέρος δεν αρκούν για να δώσει ο σκηνοθέτης μια καθαρά κινηματογραφική προσέγγιση. Αποκλειστικά στο **Ιντεάλ.**

Η "ΦΑΝΟΥΡΟΠΙΤΑ" του Δημήτρη Γιατζουτζάκη μια μεσαίου μήκους ταινία και μεσαίας εμβέλειας δημιουργία. Ο πρωτοεμφανιζόμενος σκηνοθέτης, στην προσπάθειά του να κεντρίσει, μπλέκει το χιούμορ με το ντοκιμαντέρ. Εντάξει, υπέροχο και αποδεχτό να πειραματίζεσαι με το "μέσο" σινεμά, αλλά πρέπει σαν πειραματιστής να το γνωρίζεις κιόλας. Αποκλειστικά στο **Άστυ** χωρίς ιδιαίτερη προσέλευση.

Το "ΟΝΕΙΡΟ ΙΙ" του Φρέντι Βιανέλλη ιστορεί τη σχέση πατέρα-γιου με φόντο το άθλημα της ιστιοπλοΐας. Η ταινία σε μυεί όντως στην παραδοξότητα της θαλάσσιας φύσης, αλλά είναι δικαιολογημένο αυτό για μια ελληνική ταινία μυθοπλασίας διάρκειας πενήντα λεπτών; Προβολή σε δυο αίθουσες.

Ο Νίκος Κούνδουρος, συνεχίζοντας το ταξίδι του στην ιστορία, απέσπασε την πλειονότητα των διακρίσεων στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το "Μπάιρον, η μπαλάντα ενός δαιμονισμένου" εντυπωσιάζει εικαστικά, διαθέτει ένα συγκροτημένο σενάριο, και εκπληκτικές ερμηνείες. Η αισθητική του φόρμα δε, γοητεύει και προσκρούει σε ένα σκουριασμένο από το νερό Μεσολόγγι. Εδώ, τα πάντα είναι δαιμονικά, όπως ο ίδιος ο ήρωας. Γερασμένη, με την καλή έννοια ταινία, σε βάζει με τη μια στη φράση του Εμμανουήλ Ροΐδη, "ο Μπάιρον, καταστάς μισάνθρωπος και φιλέλλην, ήλθε στο Μεσολόγγι για να πεθάνει μέσα εις την λάσπην και τους βάλτους".

Με αυτό το σχόλιο (διάγραμμα), έστω των πέντε τελευταίων χρόνων, θέλω να αντιληφθώ και να εξοικειωθώ με τη μέθοδο παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου. Διαβλέπω τη μορφή μέσω της περιγραφής, τη λειτουργική μέσω της ανάλυσης, την αισθητική μέσω της αφήγησης του χωροχρόνου ή του μοντάζ και τέλος την αποδοχή μέσω της προσέλευσης κοινού (αριθμολογία). Δίνεται η δυναμική, να δούμε τις συμπεριφορές των μελετητών, των θεατών, των τεχνικών ή των αιθουσαρχών. Φαντάζομαι σωρούς ερωτημάτων για το πάγιο - και παγωμένο - ψάξιμο του προβλήματος μιας σύγχρονης κινηματογραφικής σκέψης που θα εισέλθει, όχι μέσω προγραμμάτων, ψηφιακών κειμένων και βιντεοεναλλαγών εικόνας (όπως οι "ογκώδεις" βλακωδίες της κομπιούτερ-αρτ), αλλά από την έμμεση θέαση, την αφομοίωση μιας ευκίνητης αναγνωσιμότητας και το πλεύρισμα του ενδιαφέροντος τελικά στο ίδιο το φιλμικό αντικείμενο. Αν δε γίνουν κατανοήσιμα τα προαναφερθέντα ή αν δε βγει συγκεκριμένο πλαίσιο αντίληψης βάση των προγραμμένων (και σε πρακτικό επίπεδο εννοείται), ο θεατής θα κλείσει τον κύκλο που έχει αχνά προδιαγράψει, θα εκτελέσει την καταδικαστική στροφή του, και το χειρότερο, θα συνεχίσει να είναι ένας θεατής μιας ψυχαγωγούσας τέχνης.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Ένα στούντιο στην Αθήνα

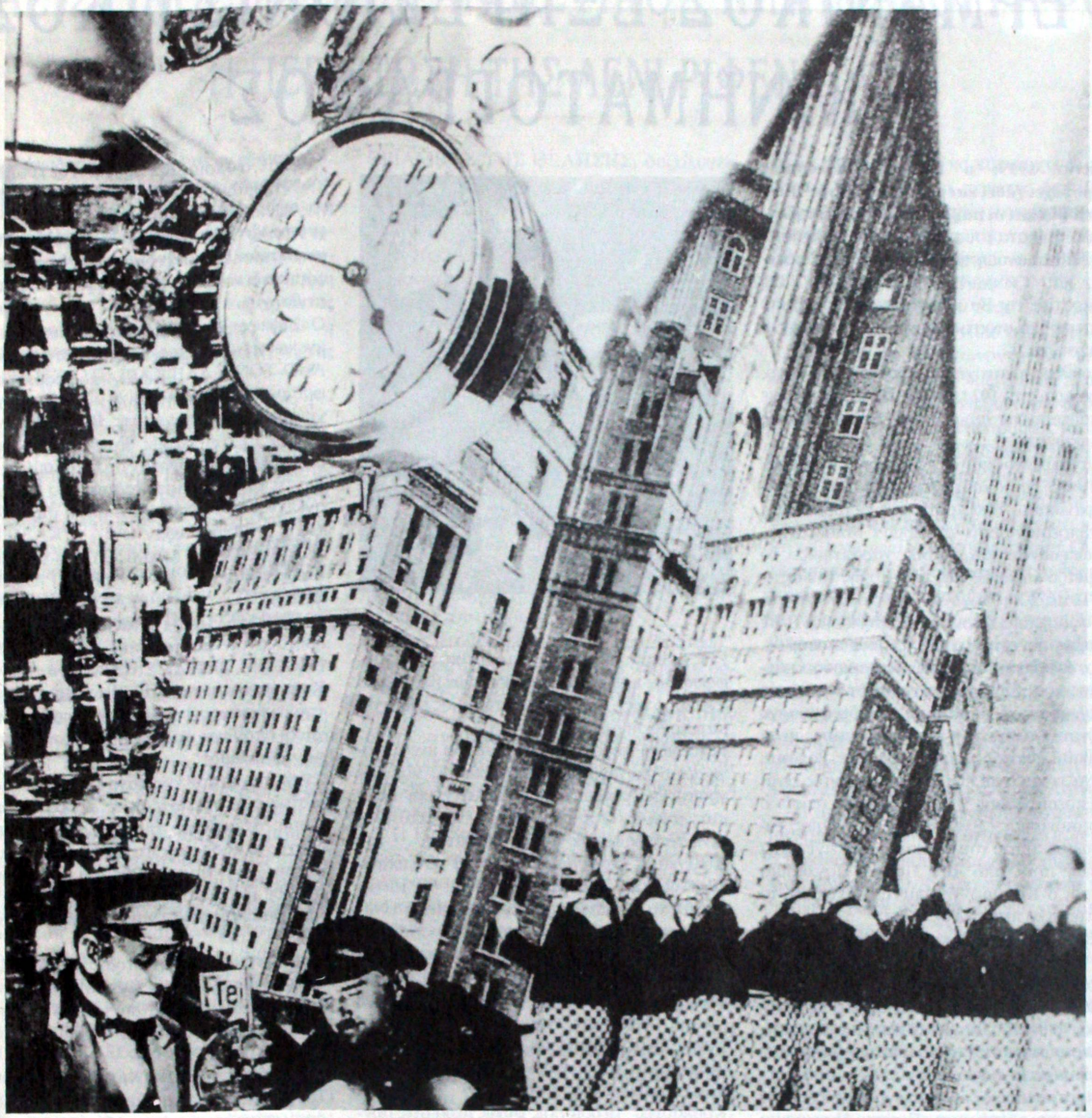
Από το 1985 υπάρχει η αστική μη κερδοσκοπική κινηματογραφική εταιρεία με την επωνυμία **"Studio - παράλληλο κύκλωμα"**. Ουσιαστικά λειτουργεί από το 1986 όταν ο Καψάσκης κληροδότησε 200 ταινίες και μια πλούσια βιβλιοθήκη.

Από το 1986 η εταιρεία **"Studio - παράλληλο κύκλωμα"** μεγάλωσε και περιμένει τους κινηματογραφόφιλους ερευνητές να τους βοηθήσει να συμβουλευθούν τα βιβλία και τα περιοδικά. όλα ξενόγλωσσα, για να τα χρησιμοποιήσουν στη βιβλιογραφία τους. Όπως μας είπαν οι υπεύθυνοι της εταιρείας, πρέπει να γίνει μια προσυνεννόηση πριν να έρθουν όσοι θέλουν να χρησιμοποιήσουν τη βιβλιοθήκη. Στην οδό **Κλεισόβης 12**, όπου είναι η έδρα της εταιρείας, στον 4ο όροφο μπορεί κανείς να βρει, εκτός από τα σημαντικά βιβλία, και υπέροχες ταινίες για να νοικιάσει και να τις προβάλει.

Έτσι η εταιρεία απευθύνεται κυρίως στις κινηματογραφικές λέσχες μ' ένα πλούσιο κατάλογο ταινιών. Θα αναφέρουμε μερικές: Η ΤΡΙΚΥΜΙΑ (1980) του Ντέρεκ Τζάρμαν, με τον Χήθκοτ Γουίλιαμς και την Τόγια Ουίλκοζ, ΤΗΝ ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ (1981) του Τζων Κάρπεντερ, με τον Κερτ Ράσσελ, Λη Βαν Κληφ, ΑΟΥΤΣΑΪΝΤΕΡΣ - ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΕΣ ΧΩΡΙΣ ΑΥΡΙΟ (1983) του Φράνσις Φορντ Κόπολα με τον Τόμας Χάουελ, Ρομπ Λόου, Ματ Ντίλλον, το ΜΥΣΤΗΡΙΟ ΜΕ ΤΙΣ 12 ΚΑΡΕΚΛΕΣ (1970) του Μελ Μπρουκς, ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΦΟΒΟΥ (1980) του Τζων Χιούστον, με την Σουζήν Χόγκαν, ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ (1984) του Σέρτζιο Λεόνε, με τον Ρόμπερτ ντε Νίρο και τον Τζέιμς Γουντς, ΑΤΕΛΕΙΩΤΗ ΑΓΑΠΗ (1981) του Φράνκο Τζεφιρέλλι, με την Μπρουκ Σιλντς, το ΚΑΥΓΑΤΖΗΣ του Φασμπίντερ, την ΧΡΟΝΙΑ ΜΕ ΤΑ 13 ΦΕΓΓΑΡΙΑ, τον ΕΛΛΗΝΑ ΓΕΙΤΟΝΑ, ΤΑ ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΦΟΝ ΚΑΝΤ, του ίδιου (μαζί με άλλες 11 ταινίες του Φασμπίντερ), ΦΙΤΖΚΑΡΑΛΝΤΟ του Βέρνερ Χέρζοκ, ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΦΑΓΟΠΟΤΙ του Μάρκο Φερρέρι, την ΠΡΟΒΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ του Φεντερίκο Φελίνι, ΤΑ ΦΡΟΥΤΑ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ του Σούτζι Τεραγιάμα, ΚΟΛΟΡΑΝΤΟ του Νίκολας Ραίη, ΓΕΙΑ ΣΟΥ ΜΑΜΑ ΑΜΕΡΙΚΗ του Μπράιαν ντε Πάλμα, ΔΑΝΤΩΝ του Αντρέι Βάιντα, ΑΠΕΡΓΙΑ του Σεργκέι Αΐζεστάιν, ΣΤΙΣ ΣΚΙΕΣ ΤΩΝ ΞΕΧΑΣΜΕΝΩΝ ΠΡΟΓΟΝΩΝ του Σεργκέι Παρατζάνωφ, ΕΒΔΟΜΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, Ο ΤΟΙΧΟΣ του Γιλμάζ Γκιουνέι (καθώς και άλλες επτά ταινίες του), ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΜΕΤΡΟ του Φρανσουά Τρυφφώ.

Ο κατάλογος είναι μακρύς. Θα μπορούσε κανείς να γεμίσει αρκετές σελίδες μόνο με τους τίτλους των ταινιών. Με το **"Studio - παράλληλο κύκλωμα"** μπορείτε να επικοινωνείτε στο τηλέφωνο **3635033** ή στο **fax 3624521** ή ακόμη στη διεύθυνσή του **Κλεισόβης 12, 106 77 Αθήνα.**

ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Στον νέο γερμανικό κινηματογράφο διαφαίνονται όλες οι καλλιτεχνικές τάσεις του παγκόσμιου κινηματογράφου. Μετά απ' το ναζιστικό κινηματογράφο, που είναι σημαντικός για δύο λόγους, επειδή συνδυάστηκε το καλλιτεχνικό ρεύμα του εξπρεσιονισμού και η προπαγάνδα του χιτλερικού καθεστώτος, έχουμε μια άνθιση με το Φασμπίντερ, το Βέντερς, αλλά και τους σκηνοθέτες της πρώην Ανατολικής Γερμανίας, της DEFA. Η Λένι Ρίφενσταλ, ίσως η πιο σημαντική γυναίκα σκηνοθέτης, συνδύαζε το πολιτικό-προπαγανδιστικό μήνυμα με την αισθητική του εξπρεσιονισμού για να φτιάξει εκπληκτικά ντοκιμαντέρ. Αργότερα ο Ράινερ-Βέρνερ Φασμπίντερ κατάφερε να κάνει εκπληκτικές ταινίες διαπραγματευόμενος τις ανησυχίες και τα ψυχολογικά προβλήματα των γερμανών. Μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο ιδρύεται η κινηματογραφική εταιρία DEFA, στην πρώην Ανατολική Γερμανία, δημιουργεί αριστουργήματα, μέσα και έξω από το πνεύμα του καθεστώτος. Στο αφιέρωμα αυτό προσπαθούμε να αναφέρουμε όλες τις τάσεις του γερμανικού κινηματογράφου και τις περιόδους ακμής και παρακμής του. Ευχαριστούμε τέλος την κα Σοφία Μιχαηλίδου, υπεύθυνη του πολιτιστικού τμήματος του Ινστιτούτου Γκαίτε, για την αμέριστη βοήθειά της.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Γερμανία 1919: ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος έχει χαθεί και μαζί του θάφτηκε η αυτοκρατορία και οι παραδοσιακές αξίες της.

Μεγάλα τμήματα του πληθυσμού είχαν περιπέσει σε βαθειά αναζήτηση του εγώ τους. Η πολιτική και κοινωνική κατάσταση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης δεν ήταν σταθερή: η εργατική και στρατιωτική εξέγερση του 1918 είχε αποτύχει.

Ακολούθησε η κατοχή της περιοχής του Ρουρ. Τα χρόνια ως το 1924, οπότε σταθεροποιήθηκε η κατάσταση, τα χαρακτήρισε ο πληθωρισμός και η φτώχεια.

Οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες αντέδρασαν σ' αυτή την κρίση με πεσιμισμό και οράματα αφανισμού. Ένας από τους εκπροσώπους του εξπρεσιονισμού, ο Χέρμαν Μπαρ, αντιπροσωπεύοντας και άλλους, χαρακτηρίζει το βαρόμετρο της διάθεσης της εποχής του ως εξής: "Ποτέ άλλη εποχή δεν συγκλονίστηκε από τόση φρίκη, από τέτοιο θανάσιμο τρόμο. Ποτέ ο κόσμος δεν ήταν τόσο νεκρικά σιωπηλός. Ποτέ ο άνθρωπος δεν ήταν τόσο μικρός. Ο άνθρωπος κραυγάζει για τη σωτηρία της ψυχής του, όλη η εποχή γίνεται μια μοναδική κραυγή κινδύνου. Και η τέχνη κραυγάζει επίσης μέσα στο βαθύ σκοτάδι, κραυγάζει για βοήθεια, κραυγάζει και αναζητά το πνεύμα: αυτός είναι ο Εξπρεσιονισμός".(1) Τί ήταν όμως ο Εξπρεσιονισμός; Ένας άλλος σπουδαίος εκπρόσωπος αυτού του ρεύματος που είχε αρχίσει ήδη πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Κασιμίρ Έντσμιντ, διατύπωσε το καλλιτεχνικό πιστεύω ως εξής:

"Ο εξπρεσιονιστής καλλιτέχνης δημιουργεί ένα δικό του κόσμο, ο οποίος αντίκειται στον υπάρχοντα αντικειμενικό κόσμο".(2)

Παράλληλα με τις εικαστικές τέχνες, τη λογοτεχνία, το θέατρο, αρχιτεκτονική και μουσική, ο εξπρεσιονισμός βρήκε ιδιαίτερη έκφραση στον Κινηματογράφο.

Ο εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος έζησε την έκρηξή του μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο σαν μια διαμαρτυρία ενάντια στις κλισαρισμένες επιφανειακές υπερπαραγωγές. Είναι μια ομολογία πίστης για την ικανότητά του να διαμορφώνει εκ νέου φύση και κοινωνία και να διαφωτίζει την κατεστραμμένη μεταπολεμική κοινωνία. Προπαντός όμως μια πολύ εκφραστική αισθητική θα πρέπει να κάνει ορατό το ρήγμα με την παράδοση: καταργείται η συνηθισμένη προοπτική, μορφές και κτίρια διαχωρίζονται με εντυπωσιακή σκηνοθέτηση του φωτός δημιουργούνται αντιθέσεις στο σκιόφως γεμάτες μυστήριο, που με τεχνητό τρόπο παραμορφώνουν τον εξωτερικό κόσμο. Οι ηθοποιοί παίζουν με στυλιζαρισμένες κινήσεις, επιτηδευμένες πόζες και παράδοξο μακιγιάζ.

"Η παραμόρφωση των αντικειμένων αποτελεί κυρίαρχο παράγοντα της εξπρεσιονιστικής τέχνης η οποία μέσα στην εκφραστική παραμόρφωση των κινήσεων των ηθοποιών βρίσκει το αντίβαρό της", σημειώνει η ιστορικός του κινηματογράφου Λόττε Χ. Άισνερ.

Για πρώτη φορά στην ιστορία του κινηματογράφου σκηνογράφοι, αρχιτέκτονες και ζωγράφοι καθορίζουν την καλλιτεχνική δομή μιας ταινίας. Ο Χέρμαν Βαρμ, ένας από τους κινηματογραφικούς αρχιτέκτονες του Καλιγκάρι, περιέγραψε την αρχή των σκηνικών της ταινίας με τα εξής λόγια: "Η ταινία πρέπει να γίνεται χαρακτικό! Η ταινία είναι ένα ξαναζωνταμένο σχέδιο!". Οι σκηνοθέτες κινηματογράφου και οι συνεργάτες τους εργάζονταν αποκλειστικά σε στούντιο. Η επιστροφή στο στούντιο ήταν σε αρμονία με τη γενική επιστροφή των καλλιτεχνών στο βασίλειο της ψυχής. Οι προσόψεις και οι χώροι των αρχιτεκτόνων των ταινιών δεν ήταν μόνο σκηνικά, αλλά εκδήλωναν κατά τον Ζήγκφρηντ Κρακάουερ "τη δομή της ψυχής μέσα στις συνθήκες του χώρου".

Ένας σκηνογράφος, ο καθηγητής Ερνστ Στερν, χαρακτήρισε τη φύση σαν "εμπόδιο" για τους καλλιτέχνες και μ' αυτό τόνισε περισσότερο το σημαντικό ρόλο της κινηματογραφικής αρχιτεκτονικής και σκηνογραφίας σαν καθοριστικά στοιχεία για τη δραματουργία του έργου. Οι σπουδαιότεροι εξπρεσιονιστές σκηνοθέτες ήταν ο Καρλ Γκρουν, Φριτς Λανγκ, Πάουλ Λένι, Φ.Β. Νουρνάου, Λούλου Πικ, Άρθουρ Ρόμπινσον και Ρόμπερτ Βήνε.

Πολλά χρωστάμε στη Λόττε Χ. Άισνερ, η οποία επεξεργάστηκε τη στενή σχέση του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου με τη λογοτεχνία του γερμανικού ρομαντισμού.

Αυτή στις φανταστικές ταινίες τρόμου του εξπρεσιονισμού βλέπει μια πνευματική συγγένεια με τον ποιητή του ρομαντισμού Ε.Τ.Α Χόφμαν, ο οποίος δεν προτιμούσε τίποτε άλλο από "τρομακτικές ιστορίες με στοιχειά, μάγισσες και κοντορεβιθούληδες".

Η Άισνερ διερωτάται, αν η παράξενη ευχαρίστηση που είχαν οι Γερμανοί για τρομαχτικά οράματα δεν εκδήλωνε μια άκρατη επιθυμία για πειθαρχία.

Ο Ζήγκφρηντ Κρακάουερ αργότερα συμπύκνωσε τις ιδέες της Άισνερ στην ταινία του ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ ΣΤΟ ΧΙΤΛΕΡ, που εκπορεύεται από τη βασική αρχή, ότι το γερμανικό φιλμ της εποχής της Βαϊμάρης αντανακλούσε τις αυταρχικές θέσεις του έθνους του, που αργότερα οδήγησαν στο φασισμό.

Για τις εξπρεσιονιστικές ταινίες ο Κρακάουερ ανέπτυξε μια τυπολογία, όπου συγκαταλέγει τις ταινίες-τυράννων (ΚΑΛΙΓΚΑΡΙ, ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ, ΜΑΜΠΟΥΖΕ) τις ταινίες - πεπρωμένου (Ο ΚΟΥΡΑΣΜΕΝΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ, ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΚΕΡΙΝΩΝ ΟΜΟΙΩΜΑΤΩΝ), τις ταινίες οι οποίες αμφισβητούς την παντοδυναμία του κράτους (Ο ΓΚΟΛΕΜ, ΣΚΙΕΣ). Στις ταινίες αυτές για τον Κρακάουερ πραγματοποιείται η αντιπαράθεση της γερμανικής ψυχής με την τυραννία και το χάος, όπου και πάλι υποτάσσεται σ' αυτή την παντοδυναμία.

Στην ιστορία του κινηματογράφου ο εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος πρόσφερε πολλά. Αυτός ανακάλυψε τη μεγαλούπολη σαν ένα σύγχρονο κόσμο της φαντασίας και είναι πρόδρομος της φανταστικής ταινίας. Αυτός έστρωσε το δρόμο για καινούργιες απαιτήσεις ποιότητας της δομής και των σκηνικών της ταινίας.

Η ακμή του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου υπήρξε μεταξύ 1919 - 1924. Με τη σχετική πολιτική σταθεροποίηση από το 1924 στράφηκε σε μεγαλόσχημα ιστορικά φιλμ, όπως ο ΦΡΙΔΕΡΙΚΟΣ ΡΕΞ.

Οι ταινίες του εξπρεσιονισμού απέκτησαν πολλούς ένθερμους θαυμαστές, όπως στη Γαλλία, όπου επικράτησε η έννοια *Καλιγκαρισμός*, αλλά και πολλούς θανάσιμους εχθρούς.

Ο Ρούντολφ Λέονχαρντ, ένας από τους συνιδρυτές του γερμανικού εξπρεσιονισμού μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, έγραψε το 1947:

"Αυτός που θα έγραφε σήμερα εξπρεσιονιστικά, θα ήταν ένας τέλειος τρελός. Αυτός που δεν το έκανε αυτό τότε, δεν έζησε σωστά και σε βάθος την εποχή του".(3)

B.SPENGLER - ΑΞΙΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Χέρμαν Μπαρ, Εξπρεσιονισμός, Μόναχο 1920, σ. 111
2. Καζιμίρ Έντσμιντ, Πρώιμα μανιφέστα, εποχές του Εξπρεσιονισμού, Αμβούργο, 1957, σελ. 32.
3. Ο Ρούντολφ Λέονχαρντ αφηγείται, Βερολίνο (DDR)1955, σελ. 13.

ΝΑΖΙΣΤΙΚΟΣ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΙΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΛΕΝΙ ΡΙΦΕΝΣΤΑΛ

Η άνοδος του Χίτλερ στην εξουσία, όπως ήταν αναμενόμενο, επέφερε σημαντικές αλλαγές και στο χώρο της τέχνης. Ο Γκαίμπελς, μόλις ανέλαβε υπουργός προπαγάνδας, φρόντισε να κάνει γνωστό σ' όλους τους καλλιτέχνες ότι η επίσημη γραμμή του κυβερνώντος Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος, ήταν η πλέρια υποταγή της τέχνης στις ανάγκες της ναζιστικής προπαγάνδας.

Ο κινηματογράφος δεν μπορούσε, βέβαια, να μην εμπλακεί στη δίνη των εξελίξεων. Ως η λαϊκότερη μορφή τέχνης, υπήρξε για τους ναζί ιθύνοντες ένα από τα κυριότερα μέσα προπαγάνδας. Ενώ οι σημαντικότεροι γερμανοί σκηνοθέτες, τεχνικοί και ηθοποιοί είχαν αναγκαστεί να εγκαταλείψουν την πατρίδα τους, η κινηματογραφική παραγωγή ανατέθηκε σε μετριότητες όπως οι Φ. Βέσλερ, Χ. Στάινχοφ, Β. Λιμπενάγιερ, Ε. Βάσνεκ, Β. Χάρλαν κ.α.

Ανάμεσά τους ξεχώρισε η Λένι Ρίφενσταλ, που είναι η μόνη γνωστή σκηνοθέτιδα της εποχής. Πρώην χορεύτρια και ηθοποιός έγινε σύντομα ευνοούμενη του Χίτλερ. Η ίδια δίνει ένα πορτραίτο του Χίτλερ: "Πιστεύεται πως ο Χίτλερ είναι τρελ ός, αιμοβόρος και φανατικός. Θάπρεπε να τον δείτε τη νύχτα, στο μπαλκόνι μου, να θαυμάζει τον έναστρο ουρανό, μιλώντας για τον Βάγκνερ χωρίς ν' αναφέρει λέξη για την πολιτική ή ακόμα όταν εξηγεί πως βλέπει την εξέλιξη του γερμανικού κινηματογράφου. Όταν συγκινείται από κάτι τα μάτια του βουρκώνουν, αλλά δεν συζητά ποτέ. Παρ' όλα αυτά, εμένα με ακούει όταν του εκθέτω τα κινηματογραφικά μου σχέδια..." (1)

Η Ρίφενσταλ ξεκινά την καριέρα της το 1926 ως ερμηνεύτρια των "ταινιών του βουνού", που σκηνοθετεί ο Άρνολντ Φανκ (ΤΟ ΙΕΡΟ ΟΡΟΣ, ΟΙ ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΙ ΤΟΥ ΟΡΟΥΣ, ΤΑ ΟΡΗ ΣΤΙΣ ΦΛΟΓΕΣ, ή το ΓΑΛΑΖΙΟ ΦΩΣ όπου η Ρίφενσταλ έγραψε το σενάριο της ταινίας). Το έκτο συνέδριο του ναζιστικού κόμματος στη Νυρεμβέργη το 1934 θα δώσει στη Ρίφενσταλ το υλικό για το ντοκυμαντέρ Ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΗΣ ΘΕΛΗΣΗΣ(1936). Η ταινία παραμένει γνωστή σ' ένα μικρό κύκλο για τον απλούστατο λόγο ότι είναι επικίνδυνη: στην πρώτη κιόλας σκηνή το αεροπλάνο του Χίτλερ κατεβαίνει από τα σύννεφα μπροστά στα πλήθη που παραληρούν. Ο Φύρερ θεοποιείται με δεξιοτεχνία, ενώ οι υπνωτισμένες μάζες δείχνονται με μια σατανική παρωδία του ιδεολογικού μοντάζ του Αϊζενστάιν.(2) Στο εκπληκτικότερο ίσως ντοκυμαντέρ στην ιστορία του κινηματογράφου Ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΗΣ ΘΕΛΗΣΗΣ, δοξολογείται κυριολεκτικά ο χαρισματικός ηγέτης. Ο Χίτλερ εμφανίζεται ως ένα είδος μηχανοκίνητου Ζίγκφριντ, ενός κελτικού Αχιλλέα που κατεβαίνει με αεροπλάνο από τον συννεφιασμένο ουρανό της Νυρεμβέργης (ένα πραγματικά εξπρεσσιονιστικό ποίημα) για να σώσει το γερμανικό έθνος διώχνοντας τη βαριά σκιά της ήττας που σκοτεινιάζει το βάθρο του γερμανικού αετού.

Παίζοντας μ' όλες τις δυνατές αποχρώσεις του μαύρου, η κάμερα της Ρίφενσταλ κινείται στην πόλη και στα στρατόπεδα της ναζιστικής νεολαίας επιδιώκοντας να μπει συμβολικά στην αδιάστατη αμφιλύκη του χρόνου, όπου η μοίρα, η φυλή, ο σκοπός και το όραμα είναι το απόλυτο ον, σιδερένιο, άκαμπτο, ακύμαντο και γαλήνιο, πιο μεγάλο από τη θάλασσα του θεού, πιο μακρινό από τη ματιά του ανθρώπου.

Ό,τι ατομικό, ό,τι μικρό, ό,τι "νοσηρό", λιώνει μες στις τεράστιες αλλά απόλυτα οργανωμένες μάζες: ένας αρχηγός, ένας λαός, ένα έθνος, ένας σκοπός. Ποτέ άλλοτε στην ανθρώπινη ιστορία δεν κατάφερε κανείς να κάνει ορατό το απόλυτο. Βλέποντας την ταινία της Ρίφενσταλ, έχεις την αίσθηση ότι η σκηνοθέτιδα το έχει "αγγίξει" (3)

Η Ρίφενσταλ χρησιμοποιεί όλα τα στοιχεία του γερμανικού κινηματογράφου, τις φωτοσκιάσεις, τους αινιγματικούς χώρους, τις απρόσωπες σκηνές πλήθους, κατορθώνοντας να εξιδανικεύσει την πραγματικότητα με την κίνηση της μηχανής της στα μνημειώδη εκείνα κοντρ-πλονζέ των Αρίων, ταπεινωμένα σχεδόν μπροστά σ' αυτή την έκρηξη του "αληθινού". Πρόκειται για μια ταινία άνιση και μεγαλόστομη, που στο μεγαλύτερο μέρος της αποτελείται από παρελάσεις και λόγους. Συνιστά μ' αυτά τα δύο μέρη, σχεδόν άθελά της, ένα χαρακτηριστικό ντοκουμέντο πάνω σε δυο όψεις του καθεστώτος που εξυμνούσε: σκηνοθετημένη επιφάνεια, εσωτερική βαρβαρότητα. (4)

Πρόκειται για ένα ντοκυμαντέρ όπου παρατηρείται τέλεια αντιστοιχία μεταξύ ιδεολογίας και θεάματος, κι αυτό ακριβώς είναι και ο ορισμός της προπαγανδιστικής ταινίας: απόλυτη υποταγή μιας φόρμας σε μια ιδέα, σε μια μόνη ιδέα, υποταγή που επιφέρει απόλυτη σύγχιση ανάμεσα σ' αυτά τα δύο, σε τέτοιο βαθμό που να μη μπορούμε πια να διακρίνουμε ότι η ιδέα προϋπήρχε της μορφής, σύγχιση που τελικά δίνει την απατηλή εντύπωση σύμπτωσης του ωραίου με το αληθινό. (5)

Οι Ολυμπιακοί Αγώνες του Βερολίνου (1936) επιτρέπουν στην Ρίφενσταλ να αποδείξει ότι είναι άξια να κυριαρχήσει στα τεράστια τεχνικά μέσα που της διατίθενται. Σαράντα πέντε οπερατέρ κινηματογραφούν όλους τους αγώνες και της προμηθεύουν το υλικό για δυο ταινίες με το γενικό τίτλο ΟΛΥΜΠΙΑΔΑ: ΟΙ ΘΕΟΙ ΤΟΥ ΣΤΑΔΙΟΥ (1938), κερδίζοντας έτσι το κύπελλο Μουσολίνι στη Μπιεννάλε της Βενετίας.

Στην ταινία αποθεώνονται οι "υπεράνθρωποι" αθλητές των ναζί με τα πλαστικά κορμιά, χωρίς όμως να κάνουν υποφερτή την ταινία, η οποία είναι σαφώς κατώτερη από το ΘΡΙΑΜΒΟ ΤΗΣ ΘΕΛΗΣΗΣ. Το πλήθος στην ταινία παραμένει πάντα θολό και ασαφές, ενώ γίνεται κατάχρηση κοντινών πλάνων με σκοπό να αποκτήσει κάθε αντικείμενο μεγαλοπρεπή διάσταση. Οι αθλητές χάνουν τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους και μεταμορφώνονται σε αγάλματα, όπου η αίσθηση της σάρκας χάνεται. Τα ολόγυμνα σώματά τους τρέχουν θριαμβευτικά μπροστά από την κάμερα της Ρίφενσταλ, μεταδίδοντάς μας "την ίδια αίσθηση κενότητας και ανίας που νιώθουμε με τα κολοσσιαία αγάλματα που φιλοτέχνησε ο Άρνολντ Μπέκερ, ο πιο σημαντικός γλύπτης του Τρίτου Ράιχ, παρατηρεί η Λόττε Άισνερ. (6)

Παρόλα αυτά, η ταινία θ' αποτελέσει σημαντική εμπορική επιτυχία και η Ρίφενσταλ θ' αρχίσει το γύρισμα μιας κολοσσιαίας "ταινίας βουνού". Ο Χίτλερ προσωπικά της υπόσχεται κάθε δυνατή βοήθεια στο μεγαλεπήβολο σχέδιό της. Όμως η συνθηκολόγηση της Γερμανίας και η πτώση του Χίτλερ, εμπόδισαν την Ηγερία του να τελειώσει το έργο της. Ενδιαφέρον τέλος παρουσιάζουν τα απομνημονεύματά της, τα οποία τα εξέδωσε η ίδια πρόσφατα, όπου εξιστορεί τα γεγονότα του κινηματογραφικού (και όχι μόνο) βίου της. (7)

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1) ΝΑΖΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ (L. Richard) ΑΣΤΕΡΙ 1980, σελ.204

2) ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Κ. Ρήντερ) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1985, σελ. 99

3) Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΗ (Α. Βιστωνίτη) περ. ΑΝΤΙ, τ. 509 (11/12/92)

4) ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Ζ.Σαντούλ) ΦΕΞΗΣ 1960, σελ. 285

5) ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ (Κ. Ζιμιέρ) ΕΞΑΝΤΑΣ 1980, σελ. 139

6) Η ΔΑΙΜΟΝΙΚΗ ΟΘΟΝΗ (Λ. Άισνερ) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1985, σελ.53

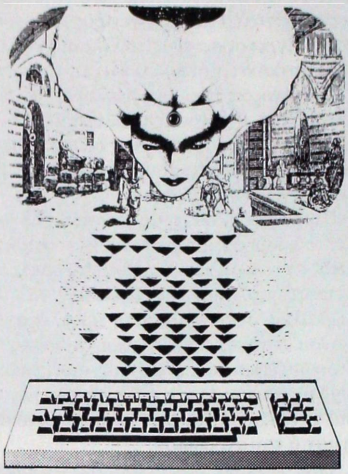
7) Αποσπάσματα από τα απομνημονεύματα της Ρίφενσταλ δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό "01" (τεύχος 2, Γενάρης 1994).

ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ με το φασισμό

Η ταινία του Βόλφγκανγκ Στάουντε (Wolfgang Staudte), "ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ ΕΙΝΑΙ ΑΝΑΜΕΣΑ ΜΑΣ" (1946), ήταν το πρώτο φιλμ της νεοσύστατης στην Ανατολική Γερμανία DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) και γενικά η πρώτη μεταπολεμική γερμανική ταινία. Οι άνθρωποι στη Γερμανία, και εκτός αυτής, την περίμεναν με ανυπομονησία: Πώς θα έβλεπαν οι ίδιοι οι Γερμανοί τον εαυτό τους μετά τη νίκη του αντιχιτλερικού συνασπισμού; Πώς θα αντιδρούσε σ' αυτή την εποχή ένας γερμανός σκηνοθέτης μετά από χρόνια γκαιμπελικής πολιτιστικής πολιτικής και κυριαρχίας των ταινιών της UFA; Ας μην ξεχνάμε ότι ο Στάουντε είχε και ο ίδιος δουλέψει για την UFA. Το πρώτο μεταπολεμικό φιλμ μπορούσε να πετύχει, να αποτύχει ή να εξοργίσει. Το αποτέλεσμα ήταν εκπληκτικό, αφού δημιουργήθηκε ένα φιλμ με διαρκή καλλιτεχνική δύναμη, πράγμα που αποτέλεσε μια σημαντική στιγμή της γερμανικής κινηματογραφικής ιστορίας.

Ο Στάουντε μας μιλάει για έναν γιατρό που επιστρέφει ψυχικό ερείπιο από τον πόλεμο, απελπισμένος και γεμάτος ενοχές και ο οποίος δεν είναι σε θέση να ασκήσει το επάγγελμά του. Προσπαθεί να κάνει εγχειρήσεις αλλά οι προσπάθειές του καταλήγουν σε σοκ, επειδή του θυμίζουν την ημέρα που δεν μπόρεσε να αντιταχθεί στην δολοφονία γυναικών και παιδιών στην Πολωνία. Όταν συναντάει τον λοχαγό που ήταν τότε επικεφαλής των επιχειρήσεων, παρατηρεί ότι αυτός δεν νιώθει καμμία ευθύνη, γιατί πιστεύει πως στον πόλεμο είχε κάνει το καθήκον του και πως και τώρα το ίδιο κάνει: Έχει ένα εργοστάσιο στο οποίο κατασκευάζει κατσαρόλες από ατσαλένια κράνη.

Ο γιατρός, στην απελπισία του, σκοπεύει, αν δεν υπάρχει άλλη δικαιοσύνη, να δικάσει ο ίδιος και να εκτελέσει τον λοχαγό. Ζητάει εξιλέωση στο όνομα των εκατομμυρίων δολοφονημένων αθώων ανθρώπων. Μια νέα γυναίκα, η Σουζάνε Βάλνερ, που μόλις έχει επιστρέψει από το στρατόπεδο συγκεντρώσεως, ερωτεύεται τον γιατρό και μόλις που κατορθώνει να τον αποτρέψει από την πράξη του. Η ένταση μεταξύ αποδοχής της ενοχής και άρνησης κάθε συνυπευθυνότητας καθορίζει την ταινία, όπως επίσης και το ερώτημα: Μπορεί να ξανακερδηθεί η ανθρωπιά; Το



θέμα του Βόλφγκανγκ Στάουντε είναι η αποδοχή, η συνειδητοποίηση, το οδυνηρό βίωμα της γερμανικής ευθύνης, η προσπάθεια για μια ολοκληρωτική ηθική αυτοαπελευθέρωση, για μια ευαισθητοποίηση της συνείδησης των Γερμανών με την ευρύτερη έννοια. Ο Στάουντε ταυτίζεται ανεπιφύλακτα με την βαθειά κρίση του ήρωά του και η αλληγορική μορφή της ταινίας περιγράφει με συνέπεια την ψυχική του κατάσταση. Ζει σε έναν κόσμο ακραίας εξωτερικής καταστροφής, την οποία όμως ο σκηνοθέτης δεν αποδίδει σαν ντοκιμαντέρ, επειδή όλα αυτά τα κατεστραμμένα σπίτια, οι δρόμοι, τα νεκροταφεία και τα καφε-μπαρ υπάρχουν βέβαια, παίρνουν όμως, πέρ' απ' αυτό, μια συμβολική έννοια. Περιγράφουν ένα "τοπίο της Αποκάλυψης" (Ρολφ Ρίχτερ) που καθιστά ορατό τον εσωτερικό σπαραγμό του ανθρώπου. Ο Στάουντε αναφέρεται σε εμπειρίες του εξπρεσιονιστικού γερμανικού φιλμ. Έλεγε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων: "Σ' αυτό το φιλμ, που διαδραματίζεται στον κόσμο που ζούμε, στον κόσμο που πρέπει να προσανατολιστούμε, δεν θέλουμε να φωτογραφίσουμε την εξωτερική πραγματικότητα... Οι σχέσεις του ανθρώπου με τον τωρινό του περίγυρο, ο κόσμος των συναισθημάτων του μέσα στο πολιτικό παρασκήνιο - αυτό είναι το κύριο θέμα αυτής της ταινίας, που δεν είναι πολιτική αλλά από την αρχή ως το τέλος ψυχολογική." Με την μοίρα αυτού του γιατρού μπόρεσε να ταυτιστεί ένα μεγάλο μέρος του γερμανικού κοινού (μέχρι το 1951 το είχαν δει 5 εκατομμύρια θεατές.)

Η επιτυχία έκανε ορατή μια σύμπνοια που υπήρχε τότε στη Γερμανία. Αναζητούσαν μια διέξοδο από την ηθική και ψυχολογική κρίση που είχαν δημιουργήσει η πολιτική και στρατιωτική ήττα.

Η έκκληση όμως σ' αυτό το φιλμ παραπέμπει επίσης και σε μια όχι και τόσο εκπληρωμένη ελπίδα. Επειδή η προσδοκώμενη από τον Στάουντε ορμή και ακρίβεια της επεξεργασίας δεν εμφανίστηκε, η συνδρομή των κριτικών ήρθε μάλλον διστακτική και αποδυναμωμένη, παραφορτωμένη από τις πραγματιστικές απαιτήσεις της μεταπολεμικής εποχής και από τα δεδομένα του ψυχρού πολέμου. Ο Στάουντε εξακολουθεί να παρακολουθεί αυτό το ουσιώδες γερμανικό θέμα, ακόμα και όταν στη δεκαετία του 50 παύει να εργάζεται για την DEFA. Προσπαθεί να αντισταθεί στην τάση για λήθη και παραμερισμό της ιστορίας με φιλμ όπως το "ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΑ" (ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT") (1959), "KIRMES" (1960), "ΠΑΡΤΙΔΑ ΚΥΡΙΩΝ" ("HERRENPARTIE") (1964). Προσπαθεί να διατηρήσει στη συνείδηση του κοινού την έντονη σχέση μεταξύ ιστορίας και παρόντος όμως εκείνη τη γενική ταύτιση με το κοινό, που υπήρχε στο "ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ ΕΙΝΑΙ ΑΝΑΜΕΣΑ ΜΑΣ", δεν μπορεί πια να την πετύχει.

ΔΙΑΛΟΓΙΣΜΟΣ ΠΕΡΙ ΑΝΤΙΦΑΣΙΣΜΟΥ

Για την DEFA εκείνο το πρωτόλειο είχε την σημασία παραδείγματος. Θεμελίωσε μια θεματική γραμμή, την οποία μπορούμε να περιγράψουμε ως την καλλιτεχνική ζωτική αρτηρία του κινηματογράφου της DEFA και η οποία παρέμεινε ουσιώδης μέχρι το οριστικό τέλος των ταινιών της DEFA. Οι σκηνοθέτες διαφορετικών γενεών και προελεύσεων, με διαφορετικές πολιτικές, κοσμοθεωρητικές και καλλιτεχνικές απόψεις είδαν στον αντιφασισμό μια από τις βάσεις των αντιλήψεών τους για τη ζωή. Ο αντιφασισμός ήταν το νοητικό σημείο αναφοράς, όπου οι μη κομμουνιστές, σαν τον Βόλφγκανγκ Στάουντε, τον Έριχ Ένγκελ, τον Άρτουρ Πόλ, τον Φαλκ Χάρνακ συναντούσαν τους κομμουνιστές σαν τον Σλάταν Ντούντοβ, τον Κουρτ Μέτζιχ, τον Φρήντριχ Βολφ, έτσι που στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 40 δημιουργήθηκε από το αντιφασιστικό φιλμ της DEFA μια αξιοσημείωτη και πολύμορφη σχολή.

Η ίδρυση των δύο γερμανικών κρατών

και η περίπλοκη εξέλιξη της διεθνούς μεταπολεμικής πολιτικής επηρέασε την εξέλιξη του κινηματογράφου στην Ανατολική Γερμανία, σφράγισε και άλλαξε ριζικά τα θέματα και έδωσε επίσης στον διαλογισμό περί αντιφασισμού νέους τόνους. Βέβαια ο αντιφασισμός εξακολούθησε να παραμένει ένα από τα ουσιωδέστερα σημεία συνάντησης των διανοουμένων της ΛΔΓ. Ταυτόχρονα όμως στην επίσημη άποψη το περιεχόμενό του περιοριζόταν συνεχώς στην αντίσταση που έκαναν οι κομμουνιστές, η οποία παρουσιαζόταν αυτονόητα και αλλαζονικά ως η ωριμότερη μορφή του. Η πολλαπλότητα και η διαφορετικότητα των αντιστασιακών κινημάτων , ακόμα και αυτών των κομμουνιστικών, έμπαινε όλο και περισσότερο στο προσκήνιο. Η έννοια του αντιφασισμού μεταβαλλόταν συνεχώς σε φορέα επίσημης πολιτικής και έχανε σε δημιουργικότητα, αν και υπήρχαν, όχι μόνο στη λογοτεχνία και στο σινεμά αλλά και στη λογοτεχνία των απομνημονευμάτων και σε πειραματικές εργασίες, ατομικές προσπάθειες διαφύλαξης της δημοκρατικής σύμπνοιας του αντιφασισμού και παρουσίασής του ως ενός σημαντικού φαινομένου της γερμανικής ιστορίας. Έπιαναν λοιπόν το αντιφασιστικό θέμα όχι μόνο για απολογητικούς λόγους, για να εμφανίσουν την ΛΔΓ ως κληρονόμο και ολοκήρωση μιας προπάντων κομμουνιστικής αντίστασης, ούτε μόνο για να ασχοληθούν με ιστορίες που βρίσκονταν εκτός των πεδίων τριβής του παρόντος αλλά ακριβώς - και αυτό το έκαναν οι σπουδαιότεροι σκηνοθέτες και συγγραφείς - για να διαμαρτυρηθούν ενάντια στην ισοπέδωση και στην επίσημη παραχάραξη και για να διαφυλάξουν μια διαφοροποιημένη ιστορική εικόνα. Έτσι σύντομα υπήρχαν και τα δύο στα φιλμ της DEFA, οι επίσημες παρουσιάσεις και οι περισσότερο ή λιγότερο προσωπικοί ισχυρισμοί των κινηματογραφιστών, που επέμεναν στην αυθεντικότητα των εμπειριών και των απόψεών τους και στην διαφορετική θέαση της ιστορίας. Αυτό ισχύει για όλο το διάστημα ύπαρξης της ΛΔΓ και για σκηνοθέτες και συγγραφείς κάθε γενιάς. Πολεμούσαν μ' αυτά τα φιλμ συνεχώς ενάντια σε μια στενοκέφαλη αντίληψη της πραγματικότητας, όπως ήταν ορατή παντού στην επίσημη πλευρά της ΛΔΓ και επέμεναν στα ιδανικά και τις ουτοπίες τους για την ανθρώπινη συμπεριφορά. Τα πρώτα αντιφασιστικά φιλμ είχαν θέσει ένα μέτρο που απαιτούσε, επιπλέον, όχι μόνο να ξανασκεφθεί κανείς το θέμα αλλά και να προχωρήσει σε νέους δρόμους για τη διαμόρφωσή του. Έγινε αποφασιστική δουλειά πάνω στην απόδοση τραγικών, κωμικοτραγικών, σατιρικών και ντοκυμαντερίστικων φορμών, έτσι που ακριβώς σ' αυτά τα φιλμ μπορεί να γίνει αντιληπτή μια αξιοπρόσεκτη καλλιτεχνική πολλαπλότητα.

ERIKA RICHTER
(μτφ. Γιώργος Κόττης)

ΟΙ ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ DEFA

Οι άντρες είναι όλοι άνω των πενήντα. Το φθινόπωρο του 1989 ξαναβρίσκουν τις ταινίες που είχαν γυρίσει γύρω στα τριάντα τους. Όλοι σχεδόν τις βλέπουν για πρώτη φορά μετά από 24 χρόνια. Συγκίνηση μετά την προβολή, δάκρυα. Θυμούνται το ξεκίνημα της επαγγελματικής τους σταδιοδρομίας, τα ιδανικά τους. Οι ταινίες τους, τα χαμένα παιδιά τους.

Απαγορευμένες ταινίες. Θεωρούνταν για καιρό κατεστραμμένες. Σκηνοθέτες, σεναριογράφοι, εικονολήπτες, δραματουργοί, ακόμα και ηθοποιοί, επιστήμονες από το χώρο του κινηματογράφου και διευθυντές κρατικών υπηρεσιών τιμωρήθηκαν: Επιπλήξεις, απολύσεις, επιστροφή αμοιβών, απαγόρευση εξάσκησης επαγγέματος στη DEFA, απαγόρευση εισόδου στα στούντιο, λογοδότηση ενώπιον της Κεντρικής Επιτροπής του Κόμματος, απειλές.

Το πλήθος των κατασταλτικών μέτρων που ακολούθησαν την Ολομέλεια της Κεντρικής Επιτροπής του Κόμματος το Δεκέμβριο του 1965 κατάφερε ένα ισχυρό πλήγμα στην κουλτούρα του εθνικού κινηματογράφου με μακροχρόνιες συνέπειες. Το ήμισυ σχεδόν μιας ετήσιας παραγωγής αφανίστηκε ολότελα, άλλες ταινίες διασώθηκαν στην κινηματογραφική οθόνη σε μια υποτυπώδη της αρχικής τους μορφής. Η λογοκρισία εξελίχθηκε σε αυτολογοκρισία. Η αρχή έγινε με "ΤΟ ΚΟΥΝΕΛΙ ΕΙΜΑΙ ΕΓΩ" του επώνυμου σκηνοθέτη Κουρτ Μέτσιγκ. Συγκλονισμένος και πληγωμένος αντέδρασε φοβισμένα με μια δήλωση που υπονοούσε μετάνοια. Μετά απ' αυτήν την αυτοκατηγορία ο πρόεδρος του κρατικού συμβουλίου, Βάλτερ Ούλμπριχτ, έγραψε μια επιστολή προς τον Μέτσιγκ, η οποία δημοσιεύθηκε στις 23 Ιανουαρίου 1966 στη "Νέα Γερμανία" κι αποτελεί ντουκουμέντο για την αυθαιρεσία της εξουσίας:

"Κάποιοι καλλιτέχνες απολαμβάνουν την αμφισβήτηση των πάντων σαν νάταν ναρκωτικό...Όταν κάποιες ομάδες φοιτητών διέπραξαν αποχρουστικά έκτροπα κι όταν ακόμα κάποιοι νέοι, επηρεασμένοι από τη δυτική υποκουλτούρα, σταμάτησαν να πλένονται, εκφράστηκαν έντονες διαμαρτυρίες εκ μέρους του λαού...Πιστεύουν οι καλλιτέχνες ότι με κραυγαλέο νατουραλισμό, με πιστή αντιγραφή και αράδιασμα αρνητικών συμπεριφορών αναμεμειγμένων με άγαρμπο σεξουαλισμό θα μπορούσαν να δημιουργήσουν σοσιαλιστική Τέχνη;"

Αυτό ήταν το ύφος που χρησιμοποιήθηκε. Μόνο καταδίκη, μόνο δυσφήμηση, μόνο κακοβουλία.

Κοινή στρατηγική από μεριάς των ανθρώπων του κινηματογράφου δεν υπήρχε τότε, όπως δεν υπήρχε και κάποιο πρόγραμμα κριτικής τοποθέτησης. Τα ερωτήματά τους ξεπήδησαν όλα μαζί της ίδια στιγμή απλά επειδή είχαν ωριμάσει, επειδή είχε φθάσει η κατάλληλη στιγμή. Ήθελαν να εκφράσουν την ανησυχία τους για την αυθαιρεσία της εξουσίας, την αναρμοδιότητα, το κυνήγι της καριέρας, τη συστολή των δημοκρατικών παλμών ενώπιον του σταλινισμού.

Τις απαγορευμένες ταινίες δεν τις γνώριζε τότε σχεδόν κανείς. Τρεις μόνον απ' αυτές προβλήθηκαν στον κλειστό κύκλο της αρχηγίας του κόμματος και αντιμετωπίστηκαν εν τω μεταξύ υπάρχουν και τα τεκμήρια - ως εχθροί του κόμματος με σάρκα και οστά. Το μήνυμα αυτών των ταινιών δεν έφθασε καν ως τους απλούς πολίτες της χώρας, κανένας θεατής δεν είχε τη δυνατότητα να πληροφορηθεί για την ύπαρξή τους. Από δω και πέρα και για πολύ καιρό, στο κλίμα του υποχρεωτικού απολογισμού, της σύγχυσης, του φόβου, της καταπτόησης, της ήδη αφανισμένης ή απειλούμενης αλληλεγγύης, δημιουργήθηκαν εντελώς διαφορετικές ταινίες.

Οι συνέπειες γίνονται αισθητές μέχρι και το τέλος της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Παρεμβάσεις στον κινηματογράφο γίνονταν πάντα. Αφαίρεση μεμονωμένων προτάσεων ή σκηνών, αλλαγή του τέλους των ταινιών. Η εκστρατεία όμως της 11ης Ολομέλειας ενάντια σ' αυτές τις ταινίες και η εξαφάνισή τους από το κινηματογραφικό γίγνεσθαι αποτελεί παράδειγμα άνευ προηγουμένου.

Το αίτημα για την επαναφορά τους τέθηκε επανειλημμένα και επανειλημμένα απορρίφθηκε. Μέχρι το φθινόπωρο του 1989. Οι ταινίες είχαν διασωθεί στα αρχεία χάρη σε θαραλέους υπαλλήλους και χάρη στις κυρίες του μοντάζ που είχαν φυλάξει το υλικό. Έτσι μετά την αλλαγή στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας, οι σκηνοθέτες μπόρεσαν να τις ανακατασκευάσουν. Οι ταινίες αυτές είχαν απαγορευθεί σε διάφορα στάδια της επεξεργασίας τους: Η ταινία "ΙΧΝΗ ΑΠΟ ΠΕΤΡΕΣ", επί παραδείγματι, προβλήθηκε για πολύ μικρό χρονικό διάστημα στους κινηματογράφους. Άλλες, όπως "ΤΟ ΚΟΥΝΕΛΙ ΕΙΜΑΙ ΕΓΩ", ζήτησε να τις δει η κεντρική επιτροπή και παρόλο που τις ανέλαβε η DEFA και ενέκρινε το Υπουργείο Πολιτισμού δεν επετράπη η προβολή τους στους κινηματογράφους. Η "ΚΑΡΛΑ" απαγορεύθηκε στο στάδιο του συγχρονισμού, "ΒΕΡΟΛΙΝΟ, ΝΑ ΕΔΩ ΠΙΟ ΠΕΡΑ" πριν από το μιξάζ, η ταινία "ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΙ ΤΟ 45" ήταν μισομονταρισμένη, ενώ η "ΟΤΑΝ ΘΑ ΜΕΓΑΛΩΣΕΙΣ, ΑΓΑΠΗΤΕ ΑΔΑΜ" είχε πετσοκοπεί σε τέτοιο βαθμό που ο σκηνοθέτης μόνο συμβολικά κατάφερε να εντάξει τα εξαφανισμένα κομμάτια στην ταινία: Φωτογράφισε τις σελίδες από το σενάριο και τις συνδύασε με τα διασωθέντα μέρη της ταινίας.

Τίποτα δεν μπορεί να αναπληρώσει για τους κινηματογραφιστές την απήχηση που θα είχαν οι ταινίες στην εποχή τους, είναι κάτι που έχει χαθεί. Η απαγόρευση της ταινίας του κόστισε στον διεθνώς αναγνωρισμένο ντοκουμεντερίστα Γιούργκεν Μπέτχεερ όλη του τη δύναμη ούτων ώστε ποτέ πια να μην επιχειρήσει και μια δεύτερη. Όλες αυτές οι εμπειρίες σήμαιναν για τον Ούλριχ Πλέντζνταρφ την κατάρρευση κάθε συνοχής. Ο Φρανκ Μπάγερ, ο σκηνοθέτης που δέχθηκε το βαρύτερο πλήγμα, τιμωρήθηκε με την απαγόρευση εξάσκησης του επαγγέλματος. Αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το Βερολίνο και γύρισε την επόμενη ταινία του μόνον το 1974.

Ο Γκύντερ Στάνκε ήταν για δυο χρόνια άνεργος και κατάφερε αργότερα να στεριώσει στον τομέα της ψυχαγωγίας αλλάζοντας το στυλ του σ' ένα εξίσου πολλά υποσχόμενο. Ο Γκύντερ Οστ δεν εργάστηκε ποτέ ξανά ως εικονολήπτης, αρρώστησε και μεταπήδησε κατόπιν στον τεχνικό-οργανωτικό τομέα.

Κατά την έκφραση του Βόλφγκανγκ Κόλχαζε: "Δεν απαγορεύθηκαν μόνον οι ταινίες, γκρεμίστηκαν και τα κίνητρα των συγκεκριμένων ανθρώπων. Κάποιοι κατάφεραν να τα αναστηλώσουν, άλλοι κουβαλούν ακόμα το βάρος των ερωτημάτων που ποτέ δεν συζητήθηκαν διεξοδικά."

ΡΕΓΚΙΝΕ ΣΙΛΒΕΣΤΕΡ

ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑΚΟΥ ΘΑΥΜΑΤΟΣ

ΣΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΙΟΥ ΤΟΞΟΥ (Γιουβε Φρίσνερ, 1979), ένας δεκαεπτάχρονος Βερολινέζος περνάει απ' την ανεργία στην εγκληματικότητα, ενώ το αποξηραμένο αστικό όνειρο εισβάλλει στις οθόνες με *ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΗΛΙΚΙΑΣ* (Νόρμπερτ Κούκελμαν 1979), όπου η ποιότητα της ζωής δεν ανταποκρίνεται στο μύθο του γερμανικού θαύματος. Ο Πέτερ Φράτσερ, που είχε γυρίσει με τον Ούντο Λίντενμπεργκ τον *ΚΑΙΡΟ ΤΟΥ ΠΑΝΙΚΟΥ* την ίδια παράξενα γόνιμη χρονιά, αναλύει με απεγνωσμένη οξύτητα, την κατάσταση της βερολινέζικης νεολαίας, που ζει αγκιστρωμένη σε μια παλιά πόλη και σ' ένα παλιό μύθο - εκείνο του κλασικού ροκ' ν' ρολ. Η ταινία *ΝΥΧΤΑ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ* (1980) αποτελεί το τυπικό δείγμα του νέου γερμανικού κινηματογράφου, που αναπτύσσεται εντός των τειχών, προβάλλοντας μια αξιοθρήνητη πραγματικότητα από πορνομάγαζα και ουρητήρια (*ΧΩΡΙΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ*, Ούλρικε Ότινγκερ, 1979), μια κάθοδο στην κόλαση της μεγαλόπολης και μαζί μια περιπλάνηση στην άκρη της μοναξιάς. Το *Desperado City* του Βαντίμ Γκλόβνα (1980) ανήκει ακόμα σ' αυτή την εκτεταμένη ομάδα ταινιών γύρω απ' τη σύγχρονη γερμανική πόλη, υπόδειγμα του "μαύρου" κινηματογράφου, που φωτίζεται απ' τις χλωμές επιγραφές νέον - κάτι ανάμεσα στην αισθητική του εξπρεσιονισμού και τις σημερινές επιταγές του υπερρεαλισμού: στο *DESPERADO CITY*, οι νεαροί ήρωες ονειρεύονται τη φυγή στην Αμερική, μέσα σ' ένα Αμβούργο πορνείας και ομοφυλοφιλίας. Οι πόλεις της Ομοσπονδιακής Γερμανίας δεν έχουν εδώ τη θέση των "σταθμών" στο ταξίδι του Βέντερς: είναι καταραμένοι τόποι απ' όπου δεν μπορείς να ξεφύγεις - παγίδες του συστήματος παραγωγής - κατανάλωσης (*ΣΟΥΠΕΡΜΑΡΚΕΤ*, Ρόλαντ Κλικ, 1973) χωρίς νύχτες για να θυμάσαι και μέρες για να ξεχνάς. Το Βερολίνο του Καρλ Σένκελ (*ΚΡΥΟ ΣΑΝ ΤΟΝ ΠΑΓΟ, 1980*), νυχτερινό κι αδιάφορο, κλιμακώνει τη βία ενάντια σ' ένα φυγάδα, ενώ, το Ντίσελντορφ των Μούσα και Τρίνι Τρίμποπ (*ΑΝΘΡΩΠΟΚΤΟΝΙΑ*, 1981) μοιάζει σαν λαϊκιστική έκφραση της κουλτούρας πανκ: κάτω από μια επιθετική ηχητική μπάντα, εικόνες ενός σφαγείου και μιας μηχανιστικής, αποβλακωτικής και ρουτινιέρικης ντισκοτέκ διαδέχονται η μια την άλλη. Το Βερολίνο εικονογραφείται με πρόφαση τη νεανική εγκληματικότητα και τη νυχτερινή περιπλάνηση, που συγχέονται και διαλύονται μπροστά στο φανταστικό σύμβολο της πόλης, το τραμ του Άλφρεντ Μπέρενς (*ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΕΖΙΚΟΥ ΤΡΑΜ*, 1981). Η συλλογική ταινία *ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΝΕΟΝ* (1981) προσεγγίζει τη βερολινέζικη νύχτα, τη μοιρασμένη ανάμεσα στο σεξ και το έγκλημα, τη ντίσκο και το ροκ, την αγωνία και την προσδοκία για τη μέρα που θα ξημερώσει.

Η πόλη βρίσκεται στο κέντρο της σκέψης σ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 60, που τελειώνει με την αποκάλυψη του Φασμπίντερ και του Βέντερς, που ωριμάζουν μαζί με μια ολόκληρη γενιά σκηνοθετών και που θ' ασχοληθούν, λίγο ή πολύ, με το ζήτημα της πόλης. Η δεκαετία του 70, εποχή που διαταράσσει τις βεβαιότητες, αρχίζει με το *ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ* του Βέντερς, μια ταινία γυρισμένη στο υγρό Μόναχο - και κλείνει με την εμφάνιση του Τόμας Μπραχ, που γυρίζει το *ΣΙΔΕΡΕΝΙΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ* (1981), μια ιστορία του Βερολίνου, με πρωταγωνιστές τα μέλη μιας νεανικής συμμορίας που επιβάλλουν το νόμο της ζούγκλας στις ανήσυχες μέρες του 1948. Το χριστουγεννιάτικο Βερολίνο, φωτογραφημένο σε μαυρόασπρο από τον Κόνραντ Κοτόβσκι, είναι το ντεκόρ της δεύτερης ταινίας μεγάλου μήκους του Μπραχ με τον τίτλο *ΝΤΟΜΙΝΟ* (1982): Στο Ντόμινο, η κομματιασμένη πόλη ξεδιπλώνεται σε απέραντα χιονισμένα τοπία, όπου οι άνεργοι ξεκινάνε για μια περιπέτεια, κάτω απ' τα ζεστά φώτα των δρόμων, το μοναδικό "θερμό" στοιχείο στο χώρο.

Ο νέος γερμανικός κινηματογράφος ακολουθεί τρεις γραμμές, διασχίζοντας τις πόλεις: το Μόναχο (Φλέσμαν, Χέρτζογκ, Πέτερσεν, Τρότα, Μίκαελ, Βερχόφεν), το Βερολίνο (Χάντερ, Λόμελ, Σμιτ, Βιλούσκι) και το Αμβούργο (Νέκες, Σόμερ, Βιμπόρνι, Κραχτ), πόλεις που καταγγέλουν τη μεταπολεμική ιστορία. Ακολουθεί ακόμα τρεις γραμμές μέσα στο χρόνο, που σημαδεύουν τη γωνία λήψης του ζητήματος της πόλης: είναι η γραμμή του "μανιφέστου του Ομπερχάουζεν" (1962), σαν τον Αλεξάντερ Κλούγκε, η γραμμή των auteurs(μια τεθλασμένη)και η γραμμή της γενιάς της Γιούτα Μπρούκνερ, του Πέτερ Χάντκε και του Ρόλαντ Κλικ. Συχνά η άποψη για την πόλη είναι μιζεραμπιλιστική, φτηνή μπροστά στη σκανδαλοθηρία και τον τρόμο του κοινού, όπως στην *ΚΡΙΣΤΙΑΝΕ Φ.* του Ούλριχ Έντελ (1981), όπου η παιδική πορνεία και τα ναρκωτικά φαίνονται αβανταδόρικο θέμα για μια γερή δόση ηθικολογίας. Ή, όπως στα αστικά δράματα του Ρόμπερτ βαν Άκερεν, όπου η πόλη βάφεται με τα χρώματα του καμπαρέ. Ο Άκερεν μοιάζει παραφωνία ανάμεσα στους "στρατευμένους" του "φτωχού" σινεμά, καθώς διατηρεί μια θεατρική αντίληψη για το χώρο: όσο για την πλειοψηφία των σύγχρονων Γερμανών σκηνοθετών, δεν είναι τυχαίο που έχουν βρει στις Ηνωμένες Πολιτείες την απόλυτη σαγήνη της απεραντοσύνης. Μετά τον Ρούντολφ Τομέ και τον Βέντερς, ο Πέρσι Άντλον, ο Βαντίμ Γκλόβνα, ο Ρόζα φον Πράουνχάιμ, ο Γιούλι Λόμελ και ο Ρόλαντ Κλικ ανακάλυψαν την αμερικάνικη πόλη και την αμερικάνικη απόσταση, ένα καινούργιο μέγεθος, ανύπαρκτο στον οικιστικό γαλαξία της μεταπολεμικής Γερμανίας. Της "άρρωστης" Γερμανίας, όπως λέει ο Φλέσμαν στην ταινία του *Η ΑΡΡΩΣΤΕΙΑ ΤΟΥ ΑΜΒΟΥΡΓΟΥ*, (1978), αλλά και της Γερμανίας του ονείρου, όπως λέει ο Σάαφ στην *ΠΟΛΗ ΤΩΝ ΟΝΕΙΡΩΝ* (Traumstadt, 1973). Και τι ειρωνεία:Traumstadt, θα μπορούσε να σημαίνει πόλη του τραύματος.

ΣΩΤΗ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Το παραπάνω κείμενο είναι απόσπασμα από το βιβλίο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΠΟΛΕΙΣ (Σ. Τριανταφύλλου) Εκδ. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ 1990.

Ο ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΤΕΡΝΜΠΕΡΓΚ

Ο Στένμπεργκ είναι ο θεμελιωτής του κινηματογράφου του έρωτα και της επιθυμίας. Μαζί με τον Έριχ Φον Στροχάιμ γίνεται ο εξερευνητής, ο σκηνοθέτης- πρόδρομος της προβληματικής πάνω στη σχέση κινηματογράφου και ερωτισμού. Ολόκληρο σχεδόν το έργο του (1928 - 1957) δονείται από έναν εκρηκτικό ερωτισμό και η επιθυμία βρίσκεται σε συνεχή κίνηση, στα πλαίσια μιας μαγικής αισθητικής λεπτότητας που παράλληλα στηρίζεται σε "σημεία" (με τη σημειολογική έννοια) ψυχοσεξουαλικής υφής. Στην ιστορία του κινηματογράφου υπήρξε ο σκηνοθέτης εκείνος του οποίου η συνεργασία με μια γυναίκα, τη Μαρλένε Ντίτριχ, κατάκτησε και οικοδόμησε, ένα τελείως ξεχωριστό ψυχολογικό-ερωτικό νόημα. Το έργο του προσέκρουσε στην ηθική της κοινωνίας του και αποκορύφωμα τούτης της σύγκρουσης υπήρξε η μοίρα του *THE DEVIL IS A WOMAN* (1935). Η λογοκρισία κατάστρεψε κόπιες (όπως άλλωστε έκοψε τις τολμηρές ερωτικές σκηνές των ταινιών του Στροχάιμ που τελικά καταστράφηκαν...) Δυστυχώς στη χώρα μας γνωρίζουμε πολύ καλύτερα τους επιγόνους από τους πρωτοπόρους...(1)

Όπως όλα τα μεγάλα έργα *Ο ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ* (1930) επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις. Καταρχήν, ενδεικτικά της οπτικής του Στέρνμπεργκ για την ποθούμενη γυναίκα είναι τα λόγια του μεθυστικού τραγουδιού της Λόλας-Μαρλένε: Ζει μόνο για την αγάπη, από το κεφάλι μέχρι τα πόδια είναι ερωτευμένη, δεν είναι δικό της το φταίξιμο αν οι άντρες που την πλησιάζουν πολύ, καίγονται όπως τα έντομα από τη φωτιά που τα έλκει. Είναι καταστροφική γιατί ο έρωτας είναι επικίνδυνος.

Τον κατηγόρησαν - πολύ εύκολα είναι αλήθεια - για ανδροκρατική άποψη γύρω από το θέμα γυναίκα βαμπ. Ξεχνώντας πως στον Στέρνμπεργκ ο άντρας και η γυναίκα που διαρρηγνύουν τις κυρίαρχες ηθικές συμβάσεις για να σμίζουν ερωτικά, γνωρίζουν και οι δυο την οδύνη (*Ο ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ*, ΜΑΡΟΚΟ (1930), *THE DEVIL IS A WOMAN* κλπ.) και πως ένας ορισμένος τύπος γυναίκας επιβάλλεται στον άνδρα. Η ματιά του στερνμπεργκιανού κινηματογράφου ως προς τη γυναίκα και ειδικότερα ως προς τη "μοιραία γυναίκα" είναι απόλυτα προσωπική. Στον *ΓΑΛΑΖΙΟ ΑΓΓΕΛΟ* συνυπάρχουν μια οπτική μαζοχική (που αποζητά τη γυναικεία κυριαρχία) και η τοποθέτηση της γυναίκας στη θέση του αντικειμένου της αντρικής επιθυμίας. Έτσι η προβληματική του Στέρνμπεργκ για τη γυναίκα βαμπ κάθε άλλο παρά απλοϊκή και μονοεπίπεδη είναι: Ο άντρας και σκηνοθέτης γίνεται τόσο θύτης της γυναίκας (οι γυναίκες μετατρέπονται σε παιχνίδι της αρσενικής επιθυμίας και ιδιαίτερα η ηθοποιός και σύζυγός του) όσο και θύμα (γιατί οι ηρωίδες του (τον) εξουσιάζουν απόλυτα, η μεν Λόλα τον Ούνρατ, η δε Μαρλένε τον Στέρνμπεργκ) (2). Μ' αυτό τον τρόπο έχουμε την "περιστρεφόμενη" διαλεκτική κύριος/υποτακτικός, ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, τον σκηνοθέτη και την ηθοποιό, τον σύζυγο και τη σύζυγο. Άλλωστε ισχύει και η ακόλουθη μεταφορά: όπως ο καθηγητής Ούνρατ καθηλώνεται στην πέρα για πέρα μειονεκτική θέση εκείνου που κοιτάζει την ερωτική πολιορκία της γυναίκας του από τους άλλους, με τον ίδιο τρόπο και ο Στέρνμπεργκ (αυτο)τοποθετείται - ως προς το θεατή - σε αντίστοιχη κατάσταση ως προς τη δική του γυναίκα. Όπως ο Μαζόχ ή ο Πιέρ Κλοσσόφσκι, ο Στέρνμπεργκ δεν μπορεί παρά να ανέχεται παθητικά τη διέγερση των επιθυμιών του θεατή για τη γυναίκα του, την οποία χαϊδεύουν τα ξένα μάτια. Πραγματικά τούτη η διαλεκτική της αναμέτρησης, φέρνει στο νου το παιχνίδι εξουσίας έτσι όπως παίζεται στο έργο του Μαζόχ (ιδιαίτερα στην "ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΜΕ ΤΗ ΓΟΥΝΑ"). Ποιός κινεί στην πραγματικότητα τα νήματα αυτού του παιχνιδιού; η δεσποτική γυναίκα ή ο άντρας που της επιβάλλει τις επιθυμίες διαφέντευσής του και τη σκηνοθεσία τους; (βλ. την "Παρουσίαση του Σασέρ Μαζόχ" από τον Gilles Deleuze). Στον Στέρνμπεργκ υπερισχύει μάλλον ο δεύτερος πόλος γιατί το έργο είναι έντονα αντρικό και η γυναίκα (του) μεταβάλλεται σε αντικείμενο του βλέμματος της κάμερας.

Πέρα από άλλες ομοιότητες, Ο *ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ* είναι εξίσου σκληρός και αδυσώπητος με τα έργα του Μαζόχ (έχουμε στο νου μας πάλι την "ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΜΕ ΤΗ ΓΟΥΝΑ"). Και στα δύο συγκεκριμένα έργα οι ορμές που κινητοποιούν τα πρόσωπα είναι ομοειδείς. Οι ρόλοι ντύνονται με τον "ηθικό μαζοχισμό" (χωρίς άμεση, σωματική βία). Ας θυμηθούμε το νούμερο στο καμπαρέ με τα αυγά που σπάνε στο κεφάλι του πρώην καθηγητή, όπως και τα βήματα που κάνει την ίδια στιγμή για να βλέπει καλύτερα τη γυναίκα του να φιλιέται με κάποιον άλλο: Εικόνες θαυμάσιες του μαζοχιστικού σύμπαντος. Το ίδιο και η μίμηση του πετεινού, την οποία επιδεικνύει στο ξεκαρδισμένο κοινό, γελοιοποιώντας τον εαυτό του ("ζωομιμικός μαζοχισμός", βλ. το βιβλίο του Hirschfeld "Ο ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΣ ΜΑΖΟΧΙΣΜΟΣ").

Προς το τέλος του *ΓΑΛΑΖΙΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ* παρεμβαίνει εντονότερα το στοιχείο της ηθικότητας, του μοραλισμού (μοτίβο διάσπαρτο σε όλο το φιλμ όχι μόνο αναφορικά με το χαρακτήρα του ήρωα και το αυστηρό περιβάλλον του αλλά έντονα παρόν ακόμα και στις ψαλμωδίες και κωδωνοκρουσίες που φτάνουν μέχρι την τάξη του καθηγητή). Αυτό το στοιχείο πέρα από το ότι κάνει την αντανάκλαση της κυρίαρχης ηθικής του κοινωνικού περιβάλλοντος πιο αντιπροσωπευτική, δυναμώνει παράλληλα τον βαθιά τραγικό χαρακτήρα της ταινίας. Παίζει όμως κι ένα πρόσθετο ρόλο. Το φιλμ γίνεται ακόμα πιο αισθησιακό λόγω της αντιπαράθεσης της σεμνότητας στην ελευθεριότητα. Η ανηθικότητα και η ηθικότητα αποκτούν την πλήρη σημασία τους μόνο η μία σε σχέση με την άλλη. Η Λόλα δε θα φαινόταν τόσο λάγνα αν ο Ούνρατ δεν ήταν τό-

σο λεπτός, ηθικός και διακριτικός. Ο τραγικός χαρακτήρας του Γαλάζιου άγγελου σύνίσταται στην πτώση του καθηγητή στο βούρκο της ανηθικότητας, δηλαδή στον κόσμο των ηδονών - στο βρώμισμά του και στην μετατροπή του σε απόρριμα (3): πασαλείβεται με την πούδρα της Λόλας και σαν κλόουν μπλαστρώνεται με μπογιές και σπασμένα ωμά αυγά.

Η ερωτική φόρτιση, εκτός των προηγούμενων - μαζοχισμός, παρουσία ηθικού πόλου, τραγικότητα - οξύνεται και από το πως φιλμάρεται το σώμα της Μαρλένε Ντήτριχ, λιγότερο ή περισσότερο αποκαλυμμένο, ανάλογα με το ντύσιμο και τις στάσεις της, τις θέσεις της (ψηλά στη σκάλα) ή τις θέσεις της κάμερας (ο Ούνρατ κι εμείς μαζί του, κάτω από το τραπέζι και κάτω από τους γοφούς της Λόλα).

Η δομή της μυθοπλασίας είναι κυκλική: Το σχολείο, το σπίτι του καθηγητή, η επίσκεψή του στο καμπαρέ, η διαδρομή του στην πόλη, το "κοκορίκο" που κραυγάζει, οι φωτογραφίες της Λόλα στα χέρια του, οι κωδωνοκρουσίες, είναι πράγματα που επαναλαμβάνονται δύο (ή και περισσότερες) φορές στην ενέλιξη του μύθου, αλλά τη δεύτερη φορά με διαμετρικά αντίθετο τρόπο απ' ό,τι την πρώτη. Στην αρχή συμβαδίζουν με την αφέλεια και την αθωότητα κατόπιν έχουν σχέση με την σαρκική τέρψη ή την ηθική πτώση. Υπάρχουν δηλαδή δομές επαναφοράς στο ήδη διαφοροποιημένο (το παρελθόν υπάρχει αλλαγμένο), ο κύκλος κλείνει, ο βίος του καθηγητή συμπληρώνεται και τελειώνει. Μόνο η λάμψη της θείας γυναίκας εξακολουθεί να ζει και να πυροπλεί τους κανόνες της κοινωνίας.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Ο ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ* στην Ελλάδα προβλήθηκε στην τηλεόραση και σ' εβδομάδα του *Σύγχρονου Κινηματογράφου*. Στην τηλεόραση έχουν παιχτεί το *SHANGAI GESTURE* (1941) - βλ. κριτική του Νίκου Λυγγούρη στον *Σύγχρονο Κινηματογράφο* 76, Νο 9/10 - και το *Macao* (1952). Στις αίθουσες παλιότερα κυκλοφόρησε το *JET PILOT* (1957), κύκνειο άσμα του Στέρνμπεργκ.

2. Ο Στέρνμπεργκ είναι μαγνητισμένος από τη Ντήτριχ. Το σημαντικότερο μέρος του έργου του (επτά ταινίες) την έχουν για επίκεντρο και την υμνούν.

3. Ο Μπατάιγ θεωρητικοποίησε τη σχέση του ιερού, της θρησκείας με το βέβηλο και το βρώμικο και με τον ερωτισμό. Οι δεσμοί αυτοί πραγματώνονται αριστουργηματικά και ακραία στο πεζογράφημά του " Η ιστορία του ματιού" όπου οι ερωτομανείς ήρωές του αναγκάζουν τον ιερέα να ουρήσει στο δισκοπότηρο και να εκσπερματώσει στην όστια.

4. Το παραπάνω κείμενο είναι απόσπασμα από το βιβλίο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ/ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ (Θ.Σούμα) εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1983

Η Νέα γενιά των Γερμανών φιλμουργών

Η γερμανική κινηματογραφία έφτασε σε ένα παράδοξο στάδιο κινδύνου. Μετά τη νέα ποιότητα των Κλούγκε, Βέντερς και Φασμπίντερ, υπήρξε μια τάση να προβάλλεται η πνευματική αντίληψη περισσότερο από το βίωμα των αισθήσεων. Βασανιστικές ιστορίες δωματίου και δακρύβρεχτα, όλο απελπισία έργα μετέβαλαν τον όρο "Σύγχρονος Γερμανικός κινηματογράφος" στη μορφή "Χαρακτηριστικά Σύγχρονος Γερμανικός Κινηματογράφος". Στο γερμανικό κοινό εδραιώνεται μια στάση εντελώς αρνητική απέναντι στις γερμανικές παραγωγές. Αυτήν την τάση έχουν να αντιμετωπίσουν οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι, σ' αυτήν είναι υποχρεωμένοι να εκτεθούν.

Παράδοξη είναι αυτή η κατάσταση κυρίως επειδή οι τελευταίες καλλιτεχνικές και εμπορικές επιτυχίες ("ΤΟ ΥΠΟΒΡΥΧΙΟ" και "Η ΑΤΕΛΕΙΩΤΗ ΙΣΤΟΡΙΑ" του Βόλφγκανγκ Πέτερσεν, "ΠΑΡΙΣΙ, ΤΕΞΑΣ" του Βιμ Βέντερς, "ΠΑΤΡΙΔΑ" του Έντγκαρ Ράιτς) δεν επηρέασαν σχεδόν καθόλου αυτή τη γνώμη. Παράδοξη είναι επιπλέον αυτή η κατάσταση επειδή παραγωγές, που παρακολουθούνται με προσοχή και ενδιαφέρον στο εξωτερικό, ελάχιστη ανταπόκριση βρίσκουν στο εσωτερικό.

Ορισμένοι κριτικοί υποστηρίζουν την άποψη, πως η ρίζα όλου του κακού βρίσκεται στο σύστημα ενίσχυσης της νέας παραγωγής. Οι δαπάνες παραγωγής μιας ταινίας έχουν αυξηθεί τόσο υπερβολικά, ώστε μονάχα σπάνια να καλύπτονται από τα έσοδα της προβολής της στην Ομοσπονδιακή Γερμανία. Από την άλλη πλευρά πάλι, η γερμανική κινηματογραφία έχει από παράδοση λίγες πιθανότητες εξαγωγής. Αυτό αληθεύει σήμερα όπως αλήθευε και στη δεκαετία του ' 20, εποχή που σήμερα κρίνεται ως η πιο σημαντική καλλιτεχνικά φάση της. Για να υποστηριχτεί η παραγωγή καλλιτεχνικών ταινιών και να διατηρηθεί η πνευματική ταυτότητα του γερμανικού κινηματογράφου δημιουργήθηκαν στην Ομοσπονδιακή Γερμανία πολλές ευκαιρίες για την πραγμάτωση μιας παραγωγής. Το Ίδρυμα Προώθησης του Κινηματογράφου προωθεί σε μεγάλη κλίμακα προγράμματα ανεξάρτητα και συμπαραγωγής με την τηλεόραση, η Διεύθυνση κινηματογράφου του Ομοσπονδιακού Υπουργείου Εσωτερικών και το Συμβούλιο του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου προσφέρουν οικονομική κάλυψη στα πιο διαφορετικά είδη (ταινίες με υπόθεση, ντοκυμανταίρ, ταινίες για παιδιά, ταινίες μικρής διάρκειας και, κυρίως, ταινίες - πρωτόλεια). Πρόσθετες ενισχύσεις είναι δυνατόν να ζητηθούν από τις πόλεις του Αμβούργου και του Βερολίνου καθώς και από τα ομόσπονδα κρατίδια της Βαυαρίας και της Βόρειας Ρηνανίας - Βεστφαλίας με αυτά τα μέσα μπορούν μάλιστα να χρηματοδοτηθούν πλήρως μικρότερα προγράμματα.

Αυτό το σύστημα ενίσχυσης είναι ένα από τα πιο αποτελεσματικά στον κόσμο, αν όχι και το καλύτερο. Το σκοπό του, δηλ. να διατηρήσει το δημιουργικό δυναμικό, τον εκπληρώνει σίγουρα. Έχει όμως και μιαν αντίθετη πλευρά. Οι πολιτικά προκλητικές ταινίες και οι αισθητικοί πειραματισμοί λιγοστεύουν, οι ταινίες γίνονται πιο ήπιες και εσωστρεφείς. Οι επιτροπές που αποφασίζουν τη διάθεση των χρημάτων είναι ανεξάρτητες. Δεν ασκούν καμιά λογοκρισία. αλλά, φυσικά, προωθούν μονάχα τις ταινίες εκείνες, που τους φαίνονται ενδιαφέρουσες. Έτσι ο ανεξάρτητος κινηματογράφος αντιμετωπίζει μεγαλύτερες δυσκολίες: Ποιός θα ήθελε να συμμετάσχει οικονομικά σε μια ταινία, την οποία έχει απορρίψει όλη η κρίση των εμπειρογνωμόνων των επιτροπών; Στο πρόγραμμα αυτό το "ΚΟΛΠ" είναι ένα από τα σχέδια που αποκλείστηκαν από την παροχή ενίσχυσης. Ήταν αδέσμευτη παραγωγή και στο σύνολό της μπορεί κάλλιστα να συναγωνιστεί πολλές από τις προκριθείσες ταινίες. Επίσης καμιά ενίσχυση δεν έλαβε ο Ρόμπερ φον Άκερεν για το σενάριό του "Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙΓΕΤΑΙ" - ταινία που έγινε μεγάλη γερμανική και διεθνής επιτυχία. Ίσως λοιπόν η ελπίδα της γερμανικής κινηματογραφίας να βρίσκεται ακριβώς σ' αυτό: ν' αποσυνδέεται ηθελημένα από την αρωγή, όσο αυτό είναι δυνατό, και να προβάλλει τη δική της μοίρα σαν διορθωτικό στοιχείο των αντιλήψεων.

Οι ταινίες - πρωτόλεια αντιμετωπίζουν, φυσικά, ιδιαίτερες δυσκολίες. Από τη μια πλευρά, οι συγγραφείς είναι υποχρεωμένοι να πείσουν τους παραγωγούς για τις δυνατότητές τους, κυρίως με τη δύναμη της δραματουργικής του πρότασης. Από την άλλη, όντας σχετικά άγνωστοι, πρέπει να δημιουργήσουν πρώτα κάποιο όνομα μεταξύ του κοινού. Οι κινηματογραφιστές που παρουσιάζονται σ' αυτό το πρόγραμμα έχουν ήδη πετύχει κάτι τέτοιο: Όλες τους οι ταινίες κυκλοφορούν και παίζονται στους κινηματογράφους. Πάντως τα πρωτόλεια αποτελούν επίσης μεγάλη ευκαιρία για ένα κοινό με πολιτιστικά ενδιαφέροντα. Ανοίγουν τους ορίζοντες προς νέα ταλέντα, που δεν έχουν απολιθωθεί στη ρουτίνα, ενώ ταυτόχρονα οδηγούν στη μελλοντική εξέλιξη της γερμανικής κινηματογραφίας.

ΑΙΤΗΣΕΙΣ ΧΑΡΙΤΟΣ

Για μεγάλο χρονικό διάστημα θεωρούνταν δεδομένο ότι οι κινηματογραφικές σχολές του Βερολίνου και του Μονάχου αντιπροσώπευαν δύο διαφορετικές τάσεις του γερμανικού κινηματογράφου. Το Μόναχο ήταν για τους αισθητικούς και ευαίσθητους σαν τον Βέντερς, ενώ, αντίθετα, από το Βερολίνο ξεκινούσαν μάλλον οι πολιτικές, ντοκυμαντερίστικες και ρεαλιστικές ταινίες. Ο Λουτς Κόνερμαν, απόφοιτος της Ανωτάτης Σχολής Τηλεόρασης και Κινηματογράφου του Μονάχου, και ο Ούβε Σράντερ, από τη Γερμανική Ακαδημία Κινηματογράφου και Τηλεόρασης του Βερολίνου, παρουσιάζουν μια εκπληκτική προσέγγιση καλλιτεχνικών ενδιαφερόντων. Τα "ΑΟΥΦΝΤΕΡΜΑΟΥΕΡ" και "ΝΥΦΗ ΤΩΝ ΞΕΝΩΝ" εισάγουν στη ζωή των αποδιωγμένων και λησμονημένων, των ανέργων και των καταδίκων. Και οι δυο ταινίες δεν αρκούνται μόνο στην απλή παρουσίαση των χαμένων υπάρξεων, μας κάνουν και να συμπάσχουμε για την επώδυνη σύγκρουσή τους με την κοινωνία. Τα τραύματα, που μόνοι τους ο Πάουλ κι ο Άλμπερτ άνοιξαν, διαμόρφωσαν τη συμπεριφορά τους απέναντι στα πράγματα και τους ανθρώπους. Σε καταστάσεις επιφανειακά ταυτόσημες η απόσταση από μια "φυσιολογική" συμπεριφορά γίνεται αισθητή. Για παράδειγμα το άνοιγμα μιας κονσέρβας: ο Πάουλ το μετατρέπει σε πραγματική καταστροφή, δεν ελέγχει πια ούτε τις πιο απλές καθημερινές ασχολίες, ο Άλμπερτ πάλι δεν ξέρει καν τα εργαλεία, ο σύγχρονος κόσμος είναι και παραμένει κλειστός για κείνον. Το πολυκατάστημα είναι για τον Πάουλ τόπος μαρτυρίου, διάψευσης των υποσχέσεων και ελπίδων της ζωής του. Ο Άλμπερτ βρίσκει την αυτονόητη πολυτέλεια των εκθεμάτων ξένη και τρομαχτική. Κοινή είναι και στους δυο τους η ελπίδα για μια πιο αξιοπρεπή, μιαν ανθρώπινη ύπαρξη. Αλλά η ταύτισή τους με άλλους ανθρώπους, που διαφαίνεται στιγμές-στιγμές, καταλήγει στην ίδια απογοήτευση. Ο Πάουλ κι ο Άλμπερτ νιώθουν τα όρια ανοχής μιας υλικά πλούσιας κοινωνίας σαν την αιτία της απομόνωσής τους. Ο Κόνερμαν στο τέλος προβάλλει τη διεύθυνση του Άλμπερτ πάνω στο Τείχος, περιλαμβάνοντας έτσι το θεατή στην ίδια την αντιπαράθεση. Ο Ούβε Σράντερ, αντίθετα, καθορίζει μια κατάσταση: Ο Πάουλ, καλεσμένος να πιει ένα ποτήρι σε μια ξένη γαμήλια γιορτή, δεν κατορθώνει να προσαρμοστεί στην οικογένεια των αλλοδαπών. Με τη ζωή του σε ερείπια, απομένει ένας ξένος μέσα στην ίδια του την πατρίδα.

ΣΑΝ ΚΟΜΗΤΗΣ

Με μια εικόνα σαν εκείνη της "ΝΥΦΗΣ ΤΩΝ ΞΕΝΩΝ" τελειώνει το "ΚΑΤΕΥΘΕΙΑΝ ΣΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ". Η Άννα Μπλούμε, με το κλεμένο παιδί της στην αγκαλιά, κάθεται μέσα στο λεωφορείο ανάμεσα σε Τούρκους. Η σκηνή επισφραγίζει μια εξέλιξη, κατά την οποία η Άννα για πρώτη φορά πήρε μια ελεύθερη απόφαση, όταν σκότωσε τον εραστή της Άρμιν. Χωρίς κλάψες και ηθικά διδάγματα η Ντόρις Ντέριε εξωθεί στα άκρα μια θεμελιακή σύγκρουση μεταξύ γυναίκας και άντρα και την οδηγεί σε ένα πικρό αλλά δίκαιο τέλος. Εξαρτημένη από τον Άρμιν, η Άννα για μεγάλο διάστημα δεν έχει άλλη δυνατότητα έκφρασης από την εκπλήρωση των επιθυμιών και αντιλήψεων του εραστή της. Η εξέλιξή της είναι προς τα εμπρός, ενώ εκείνος διαρκώς υπαναχωρεί από τις αρχικές του δηλώσεις. Αγοράζει την Άννα με τα μπλε μαλλιά για να δώσει στη ζωή του κάποια λάμψη. Θέλει να δημιουργήσει έτσι μια ευκαιρία για τον εαυτό του να μεταβληθεί σε κάτι διαφορετικό από αυτό που είναι. Ύπουλα όμως αλλάζει τους κανόνες του παιχνιδιού επειδή ο άγνωστος, εκείνος που θα μπορούσε να γίνει, τον τρομάζει. Καταπολεμάει με κάθε μέσον την κίνηση, που ο ίδιος θέλησε να αρχίσει. "Θέλω", λέει στο τέλος, "να μη γίνω αυτό που είμαι". Η Άννα εκδικείται για την απάτη, που δεν εξαλείφεται με χρήματα και απειλές. Η αποφασιστική τοποθέτηση και η δραματουργική ικανότητα, με τις οποίες η Ντόρις Νταίρριε ανατέμνει την άτεγκτη σκληρότητα του άντρα, καθορίζοντάς την ως αδυναμία, την τοποθετεί ανάμεσα στα πολύ μεγάλα ταλέντα της γυναικείας κινηματογραφικής παραγωγής.

Η ΓΕΥΣΗ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ

Σαράντα χρόνια μετά τη συνθηκολόγηση της Γερμανίας στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η πρώτη μεταπολεμική περίοδος αποτελεί το θέμα πολυάριθμων ντοκυμαντέρ, τηλεοπτικών και κινηματογραφικών ταινιών. Η Μαριάνε Ρόζενμπαουμ τοποθετεί στο επίκεντρο της ταινίας της "Η ΕΙΡΗΝΗ ΤΗΣ ΜΕΝΤΑΣ" τον κόσμο της μικρής Μαριάννε. Ο πόλεμος δεν είναι για μικρά παιδιά, πληροφορείται από τον πατέρα της η Μαριάννε. Για τα παιδιά το παιχνίδι μίμησης των μεγάλων οδηγεί στην κατανόηση και στην αφομοίωση ανεξήγητων γεγονότων. Η αεροπορική επιδρομή είναι για τα παιδιά ένα ανοιχτό τραύμα, που δεν παύει να υπάρχει απλώς και μόνο επειδή τελείωσε ο πόλεμος. Όταν ένα αεροπλάνο πετάει πάνω από κάποιο χωράφι, τα παιδιά πεφτουν κάτω. Ίσως γίνεται πάλι πόλεμος. Μήπως οι μεγάλοι δεν φοβούνται πάλι τους Ρώσους; Όταν ο πατέρας "ξεκαθαρίζει" τα σχολικά βιβλία, σχίζοντας τη φωτογραφία του Χίτλερ και επικολλώντας σελίδες, κάνει και η Μαριάννε το ίδιο με το παιδικό της βιβλίο. "Όλα αυτά", εξηγεί στους φίλους της, "χρειάστηκε να τα αφαιρέσω". Ενώ τα παιδιά μιμούνται παίζοντας την ανεξήγητη στάση και τις ακατανόητες πράξεις των μεγάλων, τα αναπάντητα ερωτήματα των παιδιών προς τους γονείς τους απευθύνονται στο θεατή, ο οποίος μέσω των παιδικών βιωμάτων ξαναζεί σχεδόν φυσικά την εποχή του πολέμου και το διάστημα που ακολούθησε.

Πιθανόν να πρέπει να έχει μεγαλώσει κανείς στην Κάτω Βαυαρία, ή τουλάχιστον σε περιοχή καθολικών, για να μπορέσει να παρακολουθήσει απόλυτα τους περιορισμούς της καθολικής σεξουαλικής ηθικής, τον αντικομμουνισμό και τη σχολική καταπίεση. Ο καθένας όμως μπορεί να καταλάβει, πώς η Μαριάννε, παίζοντας μπάλα, οδηγεί στο πλησίασμα νικητών και ηττημένων, πώς εξελίσσεται η τραυματική εμπειρία της από τη σύλληψη του Δρα. Σάμπερνακ ως τον Μίστερ Φρίντεν και πώς η απόλαυση, που αντιπροσωπεύει η γεύση της αμερικάνικης τσίκλας με μέντα, αντιπαρατίθεται στην απαγόρευση των απολαύσεων από μέρους της εκκλησίας.

Η Αμερική και οι Αμερικανοί στο "Η ΕΙΡΗΝΗ ΤΗΣ ΜΕΝΤΑΣ" καθώς και στο "ΚΟΛΠ" είναι συνώνυμα της ελευθερίας και της ευημερίας. Το "ΚΟΛΠ" γυρίστηκε την ίδια εποχή με την περιώνυμη τηλεοπτική σειρά "ΠΑΤΡΙΔΑ" του Έντγκαρ Ράιτς και, πραγματικά, το τοπίο στο "ΚΟΛΠ" παίζει ανάλογο δραματουργικό ρόλο. Είναι το σπίτι που γνωρίζει κανείς, είναι το κοινό παρελθόν και το σίγουρο παρόν. Ο Κολπ δεν μπορεί να διανοηθεί ότι είναι δυνατόν να ζήσει σε μέρος άλλο από αυτό, κι όμως χωρίς να το ξέρει η προσωπικότητά του έχει κιόλας διασπαστεί. Ντυμένος Αμερικανός ξανακυριεύει τον τόπο, τον εκμεταλλεύεται αντί να τον σέβεται. Ο θάνατός του είναι λοιπόν μια εκδίκηση για αυτή την απάτη.

Το "ΚΟΛΠ", σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό

από τις άλλες ταινίες αυτού του προγράμματος, παρακολουθεί την εξέλιξη του αμερικανικού και γερμανικού στυλ. Η σκηνοθεσία της πτώσης του Κολπ καθρεφτίζει τις εμπειρίες των νέων γερμανών κινηματογραφιστών από τον αμερικάνικο κινηματογράφο, η κυκλική διαδρομή κατά τη διάρκεια του χορού στην αίθουσα είναι μια προσφιλής αναφορά στις μεγάλες ταινίες του Φασμπιντερ. Έτσι τοπίο και είδος του φιλμ παρουσιάζουν δύο όψεις, ενώ ο Κολπ εμφανίζεται ερμαφρόδιτος, ανάμεσα σε μια μορφή ρεαλιστική και σε μια φιγούρα μυθική κάποιου χαμένου ήρωα της μεγαλούπολης.

Η ΕΠΙΓΕΙΑ ΚΟΛΑΣΗ

Οι κινηματογραφιστές της πρώτης γενιάς του Σύγχρονου Γερμανικού Κινηματογράφου προσπάθησαν να ακολουθήσουν μια γλώσσα εικόνων, που ίδρυσαν ο Φριτς Λάνγκ και ο Φ.Β. Μούρναου κατά τη δεκαετία του '20. Σαν κάτι αυτονόητο ο Πάτρικ Ροτ συνεχίζει αυτή τη γραμμή με την ταινία του "ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ" (THE KILLERS), που γύρισε στις Η.Π.Α. Μας οδηγεί στην ανελέητη σκοτεινή ζωή των απόκληρων της πόλης, στις περιθωριακές υπάρξεις της κοινωνίας, με πολύ πιο ακραία τοποθέτηση από τη "ΝΥΦΗ ΤΩΝ ΞΕΝΩΝ" ή το " ΑΟΥΦΝΤΕΡΜΑΟΥΕΡ". Οι μορφές του Ροτ είναι καταραμένοι, που δεν ανήκουν ούτε στους ζωντανούς ούτε στους νεκρούς. Σχεδόν κατ' ανάγκη, μέσα σ' αυτό το ενδιάμεσο βασίλειο, τελείως φυσιολογικοί άνθρωποι γίνονται υπηρέτες του Κακού, στις μαγικές φωτοσκιάσεις της νύχτας διακρίνουμε σ' αυτούς τη σκοτεινή πλευρά της ευημερίας. Ανάλογη με το πέρασμα από το πολυκατάστημα που προαναφέρθηκε, είναι εδώ η διαδρομή στις λεωφόρους, αλλά, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στα παραπάνω ημι-ντοκυμαντέρ, αυτή η θέα δεν προκαλεί καμιά αντίδραση στο κύριο πρόσωπο τον Χάρι. Καθώς ο Χάρι κι ο Μπιλ, μετά το διπλό φόνο και το βιασμό, απομακρύνονται από τον τόπο του εγκλήματος, παρατηρεί ύστερα από λίγο ο Χάρι: "Μου φαίνεται σαν να μη συνέβη τίποτα από όλα αυτά". Αυτή η απόλυτη άρνηση κάθε συγκίνησης, το ανώφελο και παράλογο κάθε ανθρώπινης προσέγγισης είναι εκείνα που κάνουν την παρακολούθηση του φιλμ τρομαχτική ως το κόκκαλο. Ίσως θα πρέπει, όπως έκανα εγώ, να δει κανείς το φιλμ στις οχτώ το πρωί, μετά το πρόγευμα. Ορκίζομαι πως κανείς δεν θα ξεχάσει ποτέ του αυτή την εντύπωση του τρόμου. Η συγκέντρωση σε ειδικά κινηματογραφικά στοιχεία - όπως βλέμματα και χειρονομίες, φως και σκιά, θόρυβοι και άψυχα αντικείμενα - σε συνάρτηση με τους σύντομους, λακωνικούς διαλόγους, οδηγεί σε μια αποτρόπαιη πραγματικότητα, που δεν προσφέρει άλλη λύση από το θάνατο.

Στο "ΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ" οι άνθρωποι κοιτάζουν το θάνατο κατάματα. Το "ΠΗΔΗΜΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ" του Μπέννο Τράουτμαν γεννάει τη σκέψη πως πρέπει να αξιωθεί κανείς το θάνατο. Ο βασανιστικός δισταγμός του ανθρώπου, αν θα πηδήξει από το παράθυρο, παραγεμίζεται με παράλογες ιστορίες, για το πώς συμπεριφέρονται οι άνθρωποι. Ο καθένας σ' αυτή την ταινία έχει τις δικές του μπερδεμένες θεωρίες, ο καθένας υπόκειται σε κάποιον ακαθόριστο καταναγκασμό και προβάλλει τις προσωπικές του νευρώσεις. Κλεισμένη στο δικό της κόσμο η γλώσσα δεν χρησιμεύει πια για επικοινωνία, παρά μόνο προσθέτει κι άλλη εκνευριστική σύγχιση.

Ο Μπένο Τράουτμαν γύρισε την ταινία του στο Tiergarten, άλλοτε συνοικία των διπλωματών στο Βερολίνο. Οι πρεσβείες είναι σήμερα κλειστές και η περιοχή σχεδόν νεκρωμένη. Οι μορφές του Τράουτμαν είναι οι φύλακες του θανάτου. Η κακορίζικα ακατανόητη κουβέντα τους προκαλεί ερωτηματικά, που οδηγούν μόνιμα στον ίδιο μοιραίο φαύλο κύκλο των παράλογων συλλογισμών. Η παράδοση του πνευματικού λογοτεχνικού κινηματογράφου έφτασε με το "ΠΗΔΗΜΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ" στο οριστικό της τέλος. Τα πρόσωπα δεν έχουν διαπλασμένους, ιστορικά αντιληπτούς χαρακτήρες, προέρχονται από το χάος και εξαφανίζονται στο χάος. Το πήδημα προς το θάνατο αποτελεί την ύστατη νοσταλγία για την αλήθεια.

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τα τελευταία χρόνια οι δημιουργοί ταινιών κάνουν όλο και πιο πολύ την ιστορία του κινηματογράφου θέμα των φιλμ τους. Ο Χάιντερ Στάντλερ στη "ΓΡΟΘΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΓΚ ΚΟΝΓΚ" οδηγεί αυτή τη γοητεία μέσα από την ιστορία του ίδιου του μέσου, ως τη διακωμώδηση, αποφεύγοντας έτσι τον κίνδυνο της αυτάρεσκης ενδοσκόπησης, που απειλεί πολλές ταινίες του είδους. Με τη μορφή του ρεπορτάζ ο Στάντλερ παρουσιάζει ένα πάνθεον κινηματογραφιστών, που στα πλαίσια της γερμανικής παραγωγής έχουν κάποιαν σημασία. Ο Βέρνερ Γκράσμαν, στο ρόλο του μηχανικού προβολής Άκρεβα, είναι ο εκπρόσωπος του κινηματογραφικού προγράμματος, ο Βιμ Βέντερς ένας γερμανός σκηνοθέτης με διεθνή φήμη, ο Φραντς Ζάιτς ένας ευυπόληπτος παραγωγός της παλιάς σχολής. Παράλληλα "Η ΓΡΟΘΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΓΚ ΚΟΝΓΚ" καθρεφτίζει τα τελευταία συμβάντα στον τομέα του γερμανικού Τύπου. Με τις ενέργειες του πλαστογράφου, που οδηγούν το δημοσιογράφο Μάτις στην επιτυχία, υπονοείται και ο Τύπος εκείνος, που προσπάθησε με πλαστά ημερολόγια του Χίτλερ να αλλάξει τη γερμανική ιστορία. Η γροθιά του Κινγκ Κονγκ, το θρυλικό εκείνο - αλλά ειδικά κατασκευασμένο για το φιλμ του Στάντλερ - σκηνικό στοιχείο, παρουσιάστηκε μάλιστα στη "Μπερλινάλε" 1985 μαζί με πρωτότυπα κομμάτια από το παλιό φιλμ. Παρόλο που αναφερόταν ως εξάρτημα του καινούργιου φιλμ, οι περισσότεροι θεατές το πέρασαν για πρωτότυπο κομμάτι του "ΚΙΝΓΚ ΚΟΝΓΚ". Εκ των υστέρων επιβεβαιώθηκε η θεωρία του Στάντλερ ότι το πλαστό φτάνει να παρουσιαστεί με έξυπνο τρόπο και θα ξεπεράσει το πρωτότυπο σε πρωτοτυπία.

Ο Κρίστοφ Σλίνγκενζηφ ασχολείται διαφορετικά με την ιστορία του κινηματογράφου παίζει στην "TUNGUSKA" με τις βαθμίδες εξέλιξής της από άποψη μορφής και περιεχομένου. Οι επιστήμονες του κινηματογράφου, όλοι τους τρελλοί, πειραματίζονται μέσα σε ένα μαγεμένο δάσος, όπου ανθούν τα κινηματογραφικά όνειρα. Οι μπερδεμένες θεωρίες τους μεταφέρουν το θεατή σε ένα κόσμο, όπου το πάνω γίνεται κάτω και το δεξιό αριστερό, με άλλα λόγια τίποτα δεν είναι στη συνηθισμένη του θέση. Όποιος μπει μια φορά στο μαγεμένο δάσος μένει παγιδευμένος για όλη του τη ζωή. Ένας θέλει να αποδράσει - δεν τα καταφέρνει. Καθώς γυρίζει απελπισμένος στους επιστήμονες, ένας από αυτούς λέει: "Τα καταφέραμε για άλλη μια φορά". Ο Σλίνγκενζηφ, σε ένα είδος προλόγου, παρουσιάζει - επίσης ειρωνικά - τον κινηματογράφο ως ένα είδος νεύρωσης. Εξίσου καλά θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει το "TUNGUSKA" ως μια παρουσίαση έκστασης. Στο "ΣΥΝΘΕΣΗ ΣΕ ΓΑΛΑΖΙΟ" του Όσκαρ Φίσινγκερ οι επιστήμονες φτάνουν σε τέλειο παραλογισμό αλλά το ζευγάρι που έπεσε στα χέρια τους δεν νιώθει να απειλείται. Το "TUNGUSKA" είναι το όνειρο ενός φιλμ, μια συνεχώς μεταβαλλόμενη, αλλά καλομελετημένη διευθέτηση σχημάτων και θεμάτων, ένα θεότρελο ταξίδι μέσα στον κόσμο των αισθήσεων. Σοβαρό και φαιδρό ταυτόχρονα, συγκεχυμένο και ανάλαφρο, αυτό το κινηματογραφικό παραμύθι είναι πάντως και εφιάλτης.

Παρόλη την ιδιαιτερότητα της κάθε ταινίας χωριστά, το πρόγραμμα καταδείχνει κοινά ενδιαφέροντα των κινηματογραφιστών και και κινηματογραφιστριών. Είναι όλοι τους ευαίσθητοι στα κοινωνικά προβλήματα, με τις ιστορίες τους περιγράφουν κοινωνικές καταστάσεις και έχουν συνείδηση της ιστορικότητας και των εκφραστικών μορφών του κινηματογράφου. Δεν επιδιώκουν καθαρή ψυχαγωγία, αφήνουν τις εύκολες διεξόδους, ενώ με την υπόθεση μεταφέρουν πάντοτε ένα μήνυμα. Το γεγονός ότι το τελευταίο καμιά φορά υπερκαλύπτει την πλοκή, κάνει την υπόθεση εν μέρει άκαμπτη και βαριά. Το καθαρό μελόδραμα, ο αφηγηματικός κινηματογράφος όπως τον έπλασε στο Χόλιγουντ και τον αναβίωσε ο Φάσμπιντερ στις καλύτερες ταινίες του, έχει μικρή εκπροσώπηση αυτή τη στιγμή στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας. Ακόμη και αν οι προβαλλόμενες εδώ ταινίες δεν ακολουθούν αυτό το δρόμο, μπορούν πάντως, με βάση τον αποδεδειγμένο τους επαγγελματισμό και την ευαισθησία τους, να διεκδικήσουν σίγουρα το ενδιαφέρον μας και την κριτική μας περιέργεια για μελλοντικά έργα.

Μετάφραση: ΡΙΤΑ ΣΤΑΜΟΥ

Μεταπολεμικές ταινίες μικρού μήκους.

Στις πρώτες γερμανικές ταινίες μικρού μήκους παρουσιάζεται το τι μπόρεσε να διατηρηθεί από την αισθητική ποιότητα της παράδοσης της Βαϊμάρης μέσα στον εθνικοσοσιαλισμό: με υπέροχο λυρισμό επιχειρεί ο Πέτερ Πάβας στο "ΑΝΘΡΩΠΟΙ, ΠΟΛΕΙΣ, ΣΙΔΗΡΟΤΡΟΧΙΕΣ" τα πρώτα βήματα στην τεχνική του μοντάζ.

Από την οπτική γωνία αυτού που επέζησε, παρακολουθεί την απελευθερωμένη Γερμανία μέσα στα συντρίμια της. Η ιστορία του σκηνοθέτη Peter Pawas είναι ταυτόχρονα ένα παράδειγμα για το πόσο λίγο επηρέασε η παράδοση της Βαϊμάρης τα μεταπολεμικά χρόνια. Επειδή η δημοκρατία στα πρώτα βήματά της ασχολείται ουσιαστικά με την οικονομική αναδημιουργία και οι ταινίες της δεκαετίας του πενήντα ανατρέχουν σε προσωπικό αισθητικό και οικονομικό επίπεδο στο παρελθόν της UFA, η παραγωγή των ταινιών μικρού μήκους αυτής της εποχής περιορίζεται σε φιλμ πολιτιστικού και διδακτικού περιεχομένου.

Ταχύτατα σε συνδυασμό με υψηλό τεχνολογικό εξοπλισμό εξελίχθηκε αυτή την εποχή το βιομηχανικό φιλμ για ευνόητους λόγους.

Αρκετά αργότερα, σε συνδιασμό με τη μεταβολή της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας στη δεκαετία του εξήντα, πραγματοποιήθηκε μια κριτική διαμάχη με τη νοοτροπία του οικονομικού θαύματος. Τυπικό παράδειγμα ταινίας ντοκυμανταίρ που εκφράζει αυτή την αντίθεση είναι το " **ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΙΛΑΔΑ ALTMÜHL"** (1961), καθώς και το **"MÜLHEIM/RUHR"** του Πέτερ Νεστλέρ ή ακόμα και η ταινία" **Η ΔΟΥΛΕΙΑ ΚΑΙ Η ΠΡΑΞΗ ΕΠΑΙΝΟΥΝ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ"** του Χορστ Χερτζ..

Για την εξέλιξη του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου η σπουδαιότητα της ταινίας μικρού μήκους ήταν καθοριστική. Δεν υπήρξε σχεδόν κανένας από τους μετέπειτα γνωστούς σκηνοθέτες, που να μην είχε αρχίσει τη δημιουργία του με αυτό το κινηματογραφικό είδος: Ράινερ Βέρνερ Φασπίντερ, Ούλα Στεκλ, Αλεξάντερ Κλούγκε, Ζαν Μαρί Στράουμπ, Χέλμα Ζάντερς Μπραμς κ.α.

Επανειλλημένα το βλέμμα πέφτει στο εθνικοσοσιαλιστικό παρελθόν για να το "επεξεργαστεί", όπως στην ταινία **"ΚΤΗΝΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΠΕΤΡΑ"** ή στο **"MACHORKA MUFF"**. Υποδειγματική δουλειά για ταινίες με πολιτική θεματολογία, οι οποίες όμως χρησιμοποιούν μη συμβατικούς τρόπους παρουσίασης είναι το **"ΜΙΚΡΗ ΕΚΔΡΟΜΗ ΣΤΟ ENKENBACH"** του Αλεξάντερ Φον Μπερσβορντ-Βαλλράμπε, μια από τις ελάχιστες αναλύσεις για τα επακόλουθα της τρομοκρατίας στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας.

KAROLA GRAMANN

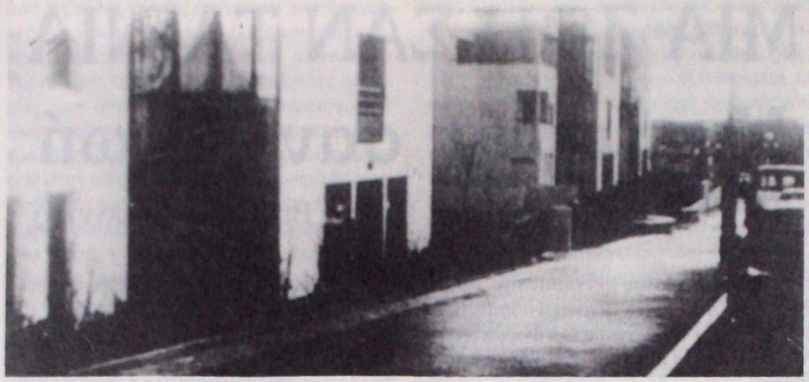
ΜΙΑ ΖΩΗ ΣΑΝ ΤΑΙΝΙΑ

Μια ταινία σαν τη ζωή

Βιογραφία - Φιλμογραφία Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ

1945 Στις 31 Μαΐου γεννιέται στο Μπατ Βέρισχοφεν ο Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ.
1951 Ο γάμος των γονιών του Φασμπίντερ, Λιζελότε και δρ Χέλμουτ Φασμπίντερ, διαλύεται.
1964 Μετά από τη φοίτησή του στη σχολή του Ρούντολφ Στάινερ και στο γυμνάσιο του Μονάχου και του Άουγκεμπουργκ, τελειώνει η σχολική του πορεία χωρίς απολυτήριο.
1965 Γυρίζει το πρώτο μικρού μήκους φιλμ του: "Ο ΑΛΗΤΗΣ". Ο Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ συναντά την Ιρμ Χέρμαν.

1966 Δεύτερο φιλμ μικρού μήκους: "ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΧΑΟΣ". Φοιτά για δύο μήνες στη δραματική σχολή "Στούντιο Φριντλ Λέονταρντ" του Μονάχου, όπου γνωρίζει τη Χάνα Σιγκούλα.
1967 Ο Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ παίζει, δίπλα στον Ούλι Λόμελ και τον Πέτερ Σατέλ, στην τηλεοπτική ταινία του Πάουλ Βάζιλ "ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΟΥ ΤΟΝΙ". Ο πρώτος του ρόλος (αγγελιοφόρος) με το "θέατρο της Δράσης" του Μονάχου στην "ΑΝΤΙΓΟΝΗ" (σκηνοθεσία Πέερ Ράμπεν). Πρώτη του θεατρική σκηνοθεσία (μαζί με την Ούρσουλα Στρετς, την Κριστίν Πέτερσον και τον Πέερ Ράμπεν) για το "Θέατρο της Δράσης": "ΛΕΟΝΤΙΟΣ ΚΑΙ ΛΕΝΑ" του Μπίχνερ. Σκηνοθετεί, για το ίδιο θέατρο, τους "ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΕΣ" του Φέρντιναντ Μρούκνερ.
1968 Παίζει στο φιλμ του Ζαν-Μαρί Στράουμπ "Ο ΜΝΗΣΤΗΡΑΣ, Η ΘΕΑΤΡΙΝΑ ΚΙ Ο ΠΡΟΑΓΩΓΟΣ". Σκηνοθετεί μαζί με τον Πέερ Ράμπεν στο "θέατρο της Δράσης" το "ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΟΣ ΧΑΡΗ Η ΙΝΓΚΟΛΣΤΑΤ" (διασκευή του έργου "ΣΚΑΠΑΝΕΙΣ ΣΤΗΝ ΙΝΓΚΟΛΣΤΑΤ" της Μαριλουίζε Φλάισερ) τον "ΕΛΛΗΝΑ ΓΕΙΤΟΝΑ" (δικό του) και το "ΑΛΕΞ ΤΣΕΖΑΡ ΧΑΑΡΜΑΝ" (ομαδικό). Καταστρέφεται το "θέατρο της Δράσης" απ' τον Χορστ Σένλαΐν. Ιδρύεται το "Αντιθέατρο" απ' τους: Φασμπίντερ, Ιρμ Χέρμαν, Πέερ Ράμπεν, Κουρτ Ράαμπ κ.α. Πρώτη σκηνοθεσία για το "Αντιθέατρο" (στην Ακαδημία Καλών Τεχνών): "ΠΩΣ ΞΟΡΚΙΖΕΤΑΙ ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΜΟΚΙΝΠΟΤ" του Πέτερ Βάις. Σκηνοθεσίες και συνσκηνοθεσίες για το "Αντιθέατρο": "ΟΡΓΙΑ ΙΜΠΙ" (διασκευή του έργου του Α. Ζαρίλ), "ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ" του Γκαίτε, "ΑΙΑΣ" του Σοφοκλή, "Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ" του Φασμπίντερ.
1969 Παίζει στα έργα: "ΣΥΝΑΓΕΡΜΟΣ" του Ντίτερ Λέμελ, "ΜΠΑΑΛ" του Φόλκερ Σλέντορφ, " Ο ΑΛ ΚΑΠΟΝΕ ΣΤΑ ΓΕΡΜΑΝΙΚΑ ΔΑΣΗ" του Φραντς Πέτερ Βιρτ, "ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΜΕΧΡΙ ΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΦΟΡΑ" του Κ. Κέμπερλε. Σκηνοθεσίες στο "Αντιθέατρο": "ΟΠΕΡΑ ΤΟΥ ΖΗΤΙΑΝΟΥ" (διασκευή του έργου του Γκεν), "PRE-PARADISE SORRY NOW" (δικό του) και "ΑΝΑΡΧΙΑ ΣΤΗ ΒΡΕΜΗ" (δικό του). Γυρίζει το "ΑΓΑΠΗ ΠΙΟ ΚΡΥΑ ΑΠ' ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ" (πρεμιέρα στην Μπερλινάλε την ίδια χρονιά) και τον "ΕΛΛΗΝΑ ΓΕΙΤΟΝΑ" (πρεμιέρα στο φεστιβάλ του Μανχάιμ επίσης την ίδια χρονιά). Σκηνοθετεί στο θέατρο της Βρέμης το "ΚΑΦΕΝΕΙΟ" του Γκολντόνι. Γυρίζει τους "ΘΕΟΥΣ ΤΗΣ ΠΑΝΟΥΚΛΑΣ" και το "ΓΙΑΤΙ ΕΠΙΑΣΕ ΑΜΟΚ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟ Ρ;". Σκηνοθετεί για το "Αντιθέατρο" το "ΛΥΚΑΝΘΡΩΠΟ", στο Βερολίνο. Παίρνει το ευαγγελικό βραβείο και το βραβείο Fipresci για τον "ΕΛΛΗΝΑ ΓΕΙΤΟΝΑ".
1970 Γυρίζει τα έργα: "ΡΙΟ ΝΤΑΣ ΜΟΡΤΕΣ", "ΚΑΦΕΝΕΙΟ", "WHITY", "ΤΑΞΙΔΙ ΓΙΑ ΤΟ ΝΙΚΛΑΣΧΑΟΥΖΕΡ", "Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ", "ΦΥΛΑΧΤΕΙΤΕ ΑΠΟ ΜΙΑ ΙΕΡΗ ΠΟΡ-



ΝΗ", "ΣΚΑΠΑΝΕΙΣ ΣΤΗΝ ΊΝΓΚΟΛΣΤΑΤ". Πρεμιέρες: Οι "ΘΕΟΙ ΤΗΣ ΠΑΝΟΥΚΛΑΣ" στη Βιενάλε της Βιέννης, το "ΓΙΑΤΙ ΕΠΙΑΣΕ ΑΜΟΚ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟ Ρ; " στην Μπερλινάλε και ο "ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ" στο Μανχάιμ. Μεταδίδεται απ' την τηλεόραση το "ΚΑΦΕΝΕΙΟ" και το "ΤΑΞΙΔΙ ΓΙΑ ΤΟ ΝΙΚΛΑΣΧΑΟΥΖΕΡ". Ραδιοφωνικά: "PRE-PARADISE SORRY NOW", "ΣΤΑ ΟΛΟΛΕΥΚΑ". Θέατρο: Σκηνοθετεί το "ΦΟΥΕΝΤΕ ΟΒΕΧΟΥΝΑ" στη Βρέμη. Παντρεύεται την Ίνγκριντ Κάβεν. Παίζει στα φιλμ: "ΜΑΤΙΑΣ ΚΝΑΙΣΛ" του Ρ. Χάουφ, "Ο ΞΑΦΝΙΚΟΣ ΠΛΟΥΤΟΣ ΤΩΝ ΦΤΩΧΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΤΟΥ ΚΟΜΠΑΧ" του Φ. Σλέντορφ, "SUPERGIRL" του Ρ. Τομέ.

1971 Θέατρο: Σκηνοθετεί στη Βρέμη τους "ΣΚΑΠΑΝΕΙΣ ΣΤΗΝ ΊΝΓΚΟΛΣΤΑΤ" της Φλάισερ, στη Νυρεμβέργη το "ΑΙΜΑ ΣΤΟΝ ΛΑΙΜΟ ΤΗΣ ΓΑΤΑΣ" (δικό του) με το "Αντιθέατρο", στη Φρανκφούρτη τα "ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΦΟΝ ΚΑΝΤ" (δικό του) και στη Βρέμη την "ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΣΤΗ ΒΡΕΜΗ" (δικό του). Γυρίζει τον "ΕΜΠΟΡΟ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΕΠΟΧΩΝ". Πρεμιέρα του "WHITY" στην Μπερλινάλε και του "ΦΥΛΑΧΤΕΙΤΕ ΑΠΟ ΜΙΑ ΙΕΡΗ ΠΟΡΝΗ" στην Μπιενάλε της Βενετίας. Συμμετέχει στην ίδρυση της εταιρίας παραγωγής και διανομής ταινιών Filmverlag der Autoren.

1972 Γυρίζει τα έργα: "ΤΑ ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΦΟΝ ΚΑΝΤ", "ΠΕΡΑΣΜΑ ΘΗΡΑΜΑΤΩΝ", "ΤΟ ΟΚΤΑΩΡΟ ΔΕΝ ΚΑΝΕΙ ΜΙΑ ΜΕΡΑ", "ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΣΤΗ ΒΡΕΜΗ". Αρχίζει να γυρίζει την "ΕΦΗ ΜΠΡΙΣΤ" που την τελειώνει το 1974. Πρεμιέρες: "ΤΑ ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΦΟΝ ΚΑΝΤ" στην Μπερλινάλε και το "ΠΕΡΑΣΜΑ ΘΗΡΑΜΑΤΩΝ" στο Μόναχο. Μεταδίδονται απ' την τηλεόραση τα έργα: "ΦΥΛΑΧΤΕΙΤΕ ΑΠΟ ΜΙΑ ΙΕΡΗ ΠΟΡΝΗ", "Ο ΕΜΠΟΡΟΣ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΕΠΟΧΩΝ", "ΘΕΟΙ ΤΗΣ ΠΑΝΟΥΚΛΑΣ", "Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ", "ΤΟ ΟΚΤΑΩΡΟ ΔΕΝ ΚΑΝΕΙ ΜΙΑ ΜΕΡΑ", "ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΣΤΗ ΒΡΕΜΗ". Σκηνοθετεί στο Μπόχουμ το θεατρικό έργο "ΛΙΛΙΟΜ". Ραδιόφωνο: "ΚΑΝΕΙΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΚΑΝΕΙΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΚΑΚΟΣ". Χωρίζει με την Ίνγκριτ Κάβεν.

1973 Γυρίζει τα έργα: "ΚΟΣΜΟΣ Σ' ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ", "ΝΟΡΑ ΧΕΛΜΕΡ", "ΜΑΡΘΑ", "Ο ΦΟΒΟΣ ΤΡΩΕΙ ΤΑ ΣΩΘΙΚΑ". Παίζει στο φιλμ του Ούλι Λόμελ "Η ΤΡΥΦΕΡΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΛΥΚΩΝ" στο οποίο είναι και παραγωγός. Σκηνοθετεί στο θέατρο την "ΜΠΙΜΠΙ" (στο Μπόχουμ) και την "ΕΝΤΑ ΓΚΑΜΠΛΕΡ" (στο Βερολίνο). Πρεμιέρα της "ΤΡΥΦΕΡΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΛΥΚΩΝ" στην Μπιενάλε. Μεταδίδονται απ' την τηλεόραση τα έργα: "ΤΟ ΟΚΤΑΩΡΟ ΔΕΝ ΚΑΝΕΙ ΜΙΑ ΜΕΡΑ", "ΚΟΣΜΟΣ Σ' ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ", "ΤΑ ΠΙΚΡΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑ ΦΟΝ ΚΑΝΤ".

1974 Στις 20 Ιουλίου γνωρίζει τον Άρμιν Μάιερ. Θεατρικές σκηνοθεσίες στο ΤΑΤ (Τέατερ αμ Τουρμ) της Φρανκφούρτης: "ΟΙ ΑΦΡΟΝΕΣ ΕΚΛΕΙΠΟΥΝ", "ΖΕΡΜΙΝΑΛ", "ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΤΖΟΥΛΙΑ", "ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ". Παίζει στο φιλμ του Λ.Λάμπερτ "1 ΜΠΕΡΛΙΝ-ΧΑΡΛΕΜ". Γυρίζει τα έργα: "ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ", "ΣΑΝ ΕΝΑ ΠΟΥΛΙ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΣΥΡΜΑ". Πρεμιέρες: "Ο ΦΟΒΟΣ ΤΡΩΕΙ ΤΑ ΣΩΘΙΚΑ" στο Μόναχο και "Έφη ΜΠΡΙΣΤ" στην Μπερλινάλε. Μεταδίδονται απ' την τηλεόραση τα έργα: ΝΟΡΑ ΧΕΛΜΕΡ, ΜΑΡΘΑ.

1975 Γυρίζει τα έργα: "ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ ΚΪΣΤΕΡ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ", "ΦΟΒΟΣ ΣΤΟ ΦΟΒΟ", "ΔΙΑΒΟΛΟΥ ΓΕΝΝΑ" (πρώτο μέρος), "ΣΚΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ" (σκηνοθεσία του Ντάνιελ Σμιτ), "ΘΕΛΩ ΜΟΝΟ ΝΑ Μ' ΑΓΑΠΑΤΕ". Παραιτείται απ' το Τεάτερ αμ Τουρμ. Πρεμιέρα του "ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ ΤΗΣ ΤΥΧΗΣ". Μεταδίδονται απ' την τηλεόραση τα έργα: "ΣΑΝ ΕΝΑ ΠΟΥΛΙ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΣΥΡΜΑ", "ΦΟΒΟΣ ΣΤΟ ΦΟΒΟ".

1976 Γυρίζει τα έργα: "ΔΙΑΒΟΛΟΥ ΓΕΝΝΑ" (δεύτερο μέρος), "ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΡΟΥΛΕΤΑ", "Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΣΤΑΘΜΑΡΧΗ". Πρεμιέρες: "ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ ΚΡΙΣΤΕΡΣ ΣΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟ" στο Βερολίνο, "ΔΙΑΒΟΛΟΥ ΓΕΝΝΑ" στο Μανχάιμ, "ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΡΟΥΛΕΤΑ" στο φεστιβάλ του Παρισιού. Μεταδίδεται απ' την τηλεόραση το "ΘΕΛΩ ΜΟΝΟ ΝΑ Μ' ΑΓΑΠΑΤΕ". Απορρίπτεται απ' την επιτροπή χρηματοδότησης το σενάριο "Η ΓΗ ΕΙΝΑΙ ΜΗ ΚΑΤΟΙΚΗΣΙΜΗ ΟΠΩΣ ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ". Εκδίδεται απ' τον οίκο Σούρκαμπ το θεατρικό έργο του "ΤΑ ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ, Η ΠΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ". Παίζει στο φιλμ του Ούλι Λόμελ "ΑΝΤΟΛΦ ΚΑΙ ΜΑΡΛΕΝΕ". Σκηνοθετεί στο θέατρο το έργο "ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ".

1977 Γυρίζει τα έργα: "ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΗ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ", "ΑΠΟΓΝΩΣΗ - ΕΝΑ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΦΩΣ", "Η ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ". Πουλά τις μετοχές του απ' το Filmverlag der Autoren. Παίζει στο φιλμ του Χ. Κόσταρντ "Ο ΜΙΚΡΟΣ ΓΚΟΝΤΑΡ". Η WDR απορρίπτει την πρότασή του να γυρίσει το "ΔΟΥΝΑΙ ΚΑΙ ΛΑΒΕΙΝ" του Γκ. Φράιταγκ.

1978 Γυρίζει τα έργα: "Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΜΠΡΑΟΥΝ", "Ο ΧΡΟΝΟΣ ΜΕ ΤΑ 13 ΦΕΓΓΑΡΙΑ", "Η ΤΡΙΤΗ ΓΕΝΙΑ". Πρεμιέρες: "Η ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ" στην Μπερλινάλε, "ΑΠΟΓΝΩΣΗ" στις Κάννες, "Ο ΧΡΟΝΟΣ ΜΕ ΤΑ 13 ΦΕΓΓΑΡΙΑ" στη Φρανκφούρτη. Γυρίζει σαν παραγωγός την ταινία του Κ. Χόχοφ "ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΟΥ ΧΑΜΕΝΟΥ". Αυτοκτονεί ο Άρμιν Μάιερ.

1979 Γυρίζει τα έργα: "Η ΤΡΙΤΗ ΓΕΝΙΑ", "ΜΠΕΡΛΙΝ- ΑΛΕΞΑΝΤΕΡΠΛΑΤΣ". Πρεμιέρες: "Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΜΠΡΑΟΥΝ" στην Μπερλινάλε, "Η ΤΡΙΤΗ ΓΕΝΙΑ" στις Κάννες. Παίρνει το βραβείο Βισκόντι.

1980 Γυρίζει τη "ΛΙΛΗ ΜΑΡΛΕΝ". Μεταδίδεται απ' την τηλεόραση το "ΜΠΕΡΛΙΝ ΑΛΕΞΑΝΤΕΡΠΛΑΤΣ".

1981 Πρεμιέρα της "ΛΙΛΗ ΜΑΡΛΕΝ" στο Μόναχο. Γυρίζει τη "ΛΟΛΑ" και τη "ΒΕΡΟΝΙΚΑ ΦΟΣ". Πρωταγωνιστεί στο έργο του Β. Γκρεμ "ΚΑΜΙΚΑΖΙ". Πρεμιέρα της "ΛΟΛΑ" στο Βερολίνο.

1982 Γυρίζει τον "ΚΕΡΕΛ". Χρυσή άρκτος για τη "ΒΕΡΟΝΙΚΑ ΦΟΣ" στην Μπερλινάλε. Στις 10 Ιουνίου βρίσκουν νεκρό τον Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, στο διαμέρισμά του στο Μόναχο. Στις 16.6.1982 κηδεύεται στο Νέο Νότιο νεκροταφείο του Πέρλαχ στο Μόναχο. Πρεμιέρα του "ΚΕΡΕΛ" το Σεπτέμβριο στις Κάννες.

Βραβεία και διακρίσεις

Ευαγγελικό Βραβείο κινηματογράφου 1969
Βραβείο Fipresci 1969, 1974
Βραβείο Λουκίνο Βισκόντι 1979
Γερμανικό βραβείο κινηματογράφου 1970,1971,1972,1978,1979,1982
Βραβείο του διεθνούς καθολικού γραφείου 1974 Κάννες.
Βραβείο Ότο Ντιμπέλιους 1974
Αργυρή Άρκτος 1979
Χρυσή Άρκτος 1982

ΧΡΟΝΙΚΟ

Νέος Γερμανικός Κινηματογράφος
Η κυριαρχία της ανομοιογένειας

Είναι λίγο δύσκολο να προσεγγίσει κανείς την κατάσταση του γερμανικού κινηματογράφου. Ακόμα και οι σύγχρονοι ιστορικοί (;) έχουν κάποιες δυσκολίες να τοποθετηθούν με εγκυρότητα μέσα στις περίπλοκες δομές του γερμανικού σινεμά, το οποίο δε θα πρέπει να συγχέεται με τη γερμανική κινηματογραφική βιομηχανία. Η ασύγχορδη αυτή κατάσταση έχει οδηγήσει σε ένα δίλημμα που αφορά τη συνέχεια τη ύπαρξης της γερμανικής φιλμικής γραφής. Εδώ και αρκετά χρόνια ο γερμανικός κινηματογράφος είναι το πιο αξιοπερίεργο φαινόμενο της διεθνούς σκηνής, γιατί είναι το πιο πολυνοηματικό και διαρκές σινεμά. Κι όμως ο γερμανικός κινηματογράφος είναι ένας τέλεια αποτυχημένος κινηματογράφος, πολύ περισσότερο στα νεώτερα χρόνια, η αποτυχία του είναι συνεχής. Θα προσπαθήσω να ορίσω βάση των παραπάνω φράσεων την περίπτωση του γερμανικού κινηματογράφου.

Εδώ και μερικά χρόνια ο γερμανικός κινηματογράφος αναδεικνύει συνέχεια νέους σκηνοθέτες, νέους δημιουργούς. Ο πλήρης κατάλογός τους περιλαμβάνει τεράστιο αριθμό ονομάτων. Κατάλογος που κάθε χρόνο μεγαλώνει (όπως είναι γνωστό αναδεικνύονται ετησίως τρία ή τέσσερα υποσχόμενα ονόματα από τις σχολές). Όμως κάθε χρόνο διακρίνουμε την εξαφάνιση αρκετών ονομάτων, εξαφάνιση που γίνεται μόλις αισθητή γιατί είναι σιωπηλή. Τούτη η κατανάλωση φαντασίας κι ευρηματικότητας έχει κάτι το τερατώδες. Ενώ οι σκηνοθέτες εκφράζουν το δημιουργικό τους σθένος με εικόνες και ήχους, οι δημιουργίες τους δίνονται σε εξευτελιστική τιμή. Μόνο μια μικρή μερίδα ταινιών καταφέρνει να φτάσει σε επαφή με το κοινό (αίθουσα). Μόνο μια ελάχιστη μειοψηφία καλύπτει τα έξοδα παραγωγής. Η Γερμανία μπορεί να είναι η χώρα με τον πιο πλούσιο κινηματογράφο, αυτό όμως δεν την εμποδίζει να είναι η πιο φτωχή από τις χώρες που έχουν απλά κινηματογράφο...

Η εξήγηση της παραπάνω αντίθεσης μας δίνει ταυτοχρόνως και το κλειδί των αιτιών που τη γέννησαν και τη διατηρούν ζωντανή. Στη Γερμανία, για να εξειδικευτούμε, δεν είναι εύκολη υπόθεση να κάνεις μια ταινία. Είναι όμως πιο εύκολο να κάνεις παρά να την προβάλεις στους κινηματογράφους...Έτσι γυρίζονται ταινίες που δεν αγγίζουν έστω και στο ελάχιστο το θέμα διανομή. Το γεγονός όμως ότι μπορούν να γίνουν φιλμ χωρίς αναγκαστικά να προβληθούν στις αίθουσες, είναι μια από τις αιτίες που έκαναν να είναι ο γερμανικός κινηματογράφος (ο σύγχρονος εννοείται) το πιο φανταστικό φαινόμενο στη διεθνή σκηνή της έβδομης τέχνης.

Ο γερμανικός κινηματογράφος είναι ένα φανταστικό φαινόμενο, στα πλαίσια του ότι ένα μεγάλο μέρος του παραμένει ένα φάντασμα για τις γερμανικές αίθουσες και το κοινό. Στη Γαλλία, αρκετά συνειδητοποιημένα, μίλησαν κάποια χρόνια για μια νουβέλ-βαγκ της οποίας αναπόσπαστα μέλη ήταν ο Ρομέρ, ο Ριβέτ, ο Τριφό...Όμως, στο άμεσο μέλλον, αυτά τα αναπόσπαστα μέλη του κινήματος παρέμειναν αναπόσπαστα μέρη του σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου. Απλά πράγματα: νουβέλ-βαγκ και γαλλικός κινηματογράφος μετουσιώθηκαν σε μια φράση, εθνική κινηματογραφία της Γαλλίας. Απεναντίας, εδώ και πολλά χρόνια (πάνω από είκοσι), μιλάνε για ένα νέο ή νεαρό γερμανικό κινηματογράφο, λες και πρόκειται για κάτι που έχει την ίδια απαράλλαχτη επικαιρότητα. Ο όρος διατήρησε την εμπορευματική του αξία (ακόμη και αρνητικά: χρησιμεύει τόσο για να διαβάλλει όσο και να πληροφορήσει) και βλέπουμε για παράδειγμα τον Αλεξάντερ Κλούγκε, που είναι ηλικιωμένος, έχει κάνει εδώ και είκοσι χρόνια πάνω από δώδεκα ταινίες (μεγάλου μήκους) κι έχει δείξει μια σημαντική δραστηριότητα στο χώρο του πολιτικού κινηματογράφου, να περνά για τον άνθρωπο του "νέου γερμανικού κινηματογράφου".

Η κινηματογραφική συνείδηση στη Γερμανία δεν πήρε ποτέ σοβαρά τον κινηματογράφο, το νέο γερμανικό σινεμά: δεν το ενσωμάτωσε ποτέ μέσα στα πλαίσια του "φυσικού" κινηματογράφου. Ενώ στη Γαλλία οι γαλλικές ταινίες κάνουν παραπάνω από τις μισές εισπράξεις στις αίθουσες, στη Γερμανία οι γερμανικές ταινίες μόλις φτάνουν το 10 % των συνολικών εισπράξεων. Το 1977 μάλιστα ήταν ακριβώς 4%, έστω κι αν ήταν χρόνια ταινιών όπως: "Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΦΙΛΟΣ" του Βιμ Βέντερς, "Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΠΡΟΥΝΟ" του Βέρνερ Χέρτσογκ, "ΑΠΟΓΝΩΣΗ" του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ. Επίσης την ίδια χρονιά ξεκινούν με μικρού μήκους ταινίες η Έλκε Σάντερ και η Μάργκαρετ Φον Τρότα.

Κάτι άλλο που χαρακτηρίζει το φανταστικό του ύφους του γερμανικού κινηματογράφου είναι το ότι αδιάκοπα ξερνά νέα τα-

λέντα. Κι επειδή τα πρώτα έργα των νεαρών σκηνοθετών έχουν μια αδιαφιλονίκητη αυθεντικότητα, ο γερμανικός κινηματογράφος είναι τελείως ετερογενής και διαφορετικός στις μεταξύ του ταινίες. Εδώ έγκειται η λάμψη του, αλλά και η μιζέρια του, διότι δεν είναι ένα σώμα που αναπτύσσεται οργανικά και με ομοιογενή τρόπο. Δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου κοινά σημεία, και πέρα από ελάχιστες εξαιρέσεις δε δημιούργησε νέα είδη. (Μοναδικό είδος κινηματογράφου ήταν το **"ΝΕΟ ΑΓΡΟΤΙΚΟ ΦΙΛΜ"** ή **"ΑΝΤΙ-ΦΙΛΜ"**). Ο κινηματογράφος της Γερμανίας είναι ένα κλειστό πεδίο μοναχικών σκηνοθετών. Απομονωμένοι οι κινηματογραφιστές, μπορεί να γράφουν σενάρια, δεν τα γράφουν όμως λαμβάνοντας υπόψη τους το γερμανικό σινεμά σα σύνολο. Αυτό το σύστημα ευνοεί τους "μεγάλους μοναχικούς" όπως είναι οι Βέρνερ Χέρτσογκ, Αλεξάντερ Κλούγκε, Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, οι οποίοι φωτίζουν την όλη σκηνή. Εδώ, τα πάντα βαδίζουν έντρομα στην έκδηλη αβεβαιότητα. Το κοινό σημείο των γερμανικών ταινιών είναι τελικά το ότι δεν έχουν τίποτα το κοινό...Κάθε ταινία είναι υποχρεωμένη να ανοίξει από μόνη της τους ορίζοντές της και να αυτοκατακτήσει μόνη της το μέλλον της. Πράγμα που κάνει τις ταινίες να είναι πολύ τρωτές στην κριτική, στην αρνητική γνώμη που διαδίδεται από στόμα σε στόμα στους δειλούς διανομείς και στους κακώς προσκείμενους αιθουσάρχες. Μια αμερικανική υπερπαραγωγή μπορεί να χτυπηθεί από την κριτική χωρίς αυτό να εμποδίσει το κοινό να την πλησιάσει. Μια γερμανική ταινία όμως μπορεί να δεχθεί ένα αποτελειωτικό χτύπημα στο ξεκίνημά της, από μια ή δυο κριτικές που θα δημοσιευθούν σε κάποια εφημερίδα με μεγάλο αναγνωστικό κοινό: η ταινία μένει στην αφετηρία, το κοινό είναι μακριά...

Ο γερμανικός κινηματογράφος δεν είναι (και δε θάναι) σε θέση να αναπτύξει ένα μακρόχρονο είδος/ύφος ή να γίνει ο ίδιος κάτι το συγκροτημένο. Του λείπει κάτι το καθοριστικό: η έλξη του κόσμου, που θέλει να ανακαλύπτει σε κάθε τι το νέο, αυτό που ήδη γνωρίζει (κι αυτό γιατί έχει την ανάγκη να επιβεβαιώνεται σαν ένα κοινό εν προσμονή, που δεν πήγε χαμένη η προηγούμενη εμπειρία του). Τούτο το ηλίθιο μυστικό της μαζικής παραγωγής και διανομής - όχι μόνο των ταινιών - φαίνεται να το αγνοεί ο γερμανικός κινηματογράφος. Όχι βέβαια χωρίς επιπτώσεις. Ο γερμανικός κινηματογράφος - που παραδόξως δεν υπάρχει με την αυστηρή έννοια του όρου, γιατί με τις λέξεις αυτές δεν ορίζουμε το σύνολο του γερμανικού σινεμά - δεν μπόρεσε να συγκροτήσει ένα κοινό. Μερικοί σκηνοθέτες το κατάφεραν αλλά μόνο για τον εαυτό τους. Και για να λέμε την αλήθεια, αυτό που τράβηξαν ήταν περισσότερο μια ομάδα τρελαμένων σινεφίλ παρά ένα σταθερό κοινό.

Το μεγαλείο και η αθλιότητα του σύγχρονου γερμανικού κινηματογράφου συνδέονται άμεσα. Είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος που δεν έχει οικονομικά περιθώρια για τους λόγους που λίγο πιο πάνω εξήγησα. Όταν το 1962 στο φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους του Ομπερχάουζεν, είκοσι έξι νέοι σκηνοθέτες, παραγωγοί, σεναρίστες και οπερατέρ, διακήρυταν ότι ο "παλιός κινηματογράφος" πέθανε και δήλωναν για τον εαυτό τους ότι θα δημιουργήσουν το "νέο γερμανικό κινηματογράφο", ήταν ακόμα δυνατό να σκέπτονται ότι μπορούν να απαιτήσουν μια θέση μέσα στις υπάρχουσες δομές της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Δεν έγινε δυστυχώς τίποτα τέτοιο. Ο επαγγελματικός κινηματογράφος τους έθαψε ζωντανούς αφού τους ήπιε το αίμα.

Πρακτικά τα τελευταία χρόνια κανένα μεγάλο σχέδιο του γερμανικού κινηματογράφου δεν είδε το φως, χωρίς τη συμμετοχή της τηλεόρασης. Επειδή όμως οι επιτροπές και οι παραγωγοί ("καλλιτεχνικοί διευθυντές") στην τηλεόραση δεν αποτελούνται γενικά από φιλμ-μέικερς, η απόφασή τους εξαρτάται από την παρουσίαση του σεναρίου. Έτσι βλέπου με να ευνοούνται τα σενάρια που είναι σε θέση να πείσουν τις επιτροπές και που τις πιο πολλές φορές εμπνέονται από τη λογοτεχνία. Σενάρια που ενδιαφέρονται πριν απ' όλα να αρέσουν σε όσο γίνεται περισσότερες επιτροπές και που κατά συνέπεια δε χαρακτηρίζονται από κάποιο θεματικό ή σκηνοθετικό ύφος, δε ρισκάρουν και εξυπακούεται δε μετέχουν σε κάποια διεργασία ανανέωσης της κινηματογραφικής γλώσσας. Τούτη η αναζήτηση "ακίνδυνων" θεμάτων έκανε για ένα ορισμένο διάστημα τους σεναρίστες του νέου γερμανικού κινηματογράφου να στραφούν προς σίγουρες και αναγνωρισμένες πηγές της λογοτεχνίας. Οι χρονιές του 1977 -78 αφθονούν σε ταινίες με λογοτεχνικό θέμα. Τα σύγχρονα θέματα των προβληματισμών μιας κοινωνίας έχουν εκτοπισθεί. Αυτό που προσπαθώ να δώσω, είναι ότι αντικαθιστώντας το φιλμ - στούντιο που βεβαίως φέρει τη σφραγίδα της βιομηχανικής παραγωγής, έκανε την εμφάνισή του το φιλμ των επιτροπών, φαινομενικά απελευθερωμένο από τις επιταγές της παραγωγής, στην πραγματικότητα όμως συχνά δειλό και μη οδηγώντας σε τίποτα. Είναι εύκολο να πω πιο από τα δυο αυτά φαινόμενα είναι χειρότερο για την κινηματογραφική κουλτούρα μιας χώρας. Τα κινηματογραφικά στούντιο φέρουν την ευθύνη των ταινιών που χρηματοδοτούν και παράγουν. Μπορούμε λοιπόν να επικαλεσθούμε τις ευθύνες τους. Όμως οι διάφορες επιτροπές αυθαιρετούν πίσω από την ανωνυμία των "αποφάσεων" που παίρνονται με πλειοψηφία.

Ακόμα εδώ κάτω στην Ελλάδα μιλάμε για "νεαρό" (άντε και νέο) γερμανικό κινηματογράφο;

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.

- Πίτερ Τζάνσεν, "ο νέος γερμανικός κινηματογράφος".
- Πρόγραμμα φεστιβάλ γερμανικού κινηματογράφου σε γαλλικές πόλεις. (1980)
- Η "τέχνη που σώζει από τη γερμανική αθλιότητα". Αποσπάσματα από το δελτίο της ομότιτλης εκδήλωσης του ινστιτούτου Γκαίτε. Μετάφραση, Έρση Παπαχρυσάνθου.
- Από το περιοδικό "πόζιτιβ" αποσπάσματα της συνέντευξης του Χανς-Γίργκεν Ζίμπερμπεργκ (1977)
- FILMFORDERUNGSANTALT, οργανισμός που προσπαθεί να βοηθήσει την κυρίαρχη παραγωγή. Αποσπάσματα από προγραμματικά κείμενα.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ

1)VIDEO ART (1976-1990) THE GERMAN CONTRIBUTION, GOETHE INSTITUTE, MUNICH 1991
2) DER DEUTSCHE AVANT - GARDE FILM DER 20er JAHRE (W. SHOBERT) GOETHE INSTITUTE, MUNCHEN 1989
3) NEW GERMAN FILM (TIMOTHY CORRIGAN) UNIVERSITY OF TEXAS PRESS, 1988
4) THEATER UND FILM IN DRITTEN RECH (J.WULF) SIGBERT MOHN VERLAG, GUTERSLOH, 1963
5)NATIONALSOZIALISTCHE FILMPOLITIK (G. ALBRECHT) FERDINAND ENKE VERLAG, STUTTGARD, 1969
6) DIE KUNSTPOLITIK DES NATIONALSOZIALISMUS (H. BRENNER) ROWOHLT VERLAG, HAMBURG, 1963
7) DIE KUNST IM DRITTEN REICH (R. MULLER) HEYNE VERLAG, MUNCHEN, 1976
8) FILM UND KAPITAL (J. SPIKER) VOLKER SPIESS, BERLIN, 1976
9) ARTE E FASCISMO IN ITALIA E IN GERMANIA (πρακτικά συμποσίου) FELTRINELLI, MILANO, 1974
10) ΝΑΖΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ (L. RICHARD) ΑΣΤΕΡΙ 1980
11) FROM CALIGARY TO HITLER (S. KRACAUER) PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1966
12) CAPITAL AND CULTURE - GERMAN CINEMA (1933-45) (J. PETLEY) BFI, 1979
13) GEORGE WILHELM PABST (A. BARTHELEMY) SEGHERS, PARIS 1966
14) SLATAN DUDOW (Y. AUBRY) supplement a l' avant Scene - Cinema No 107
15) LA CINEMA NAZI 1933-1945 (R. WINTZEN) CASTERMAN, PARIS
16) THE CONQUEST OF EUROPE ON THE SCREEN: THE NAZI NEWSREAL 1939 - 40 (S. KRAKAUER) περ. SOCIAL RESEARCH, T. 10
17) WERNER NEKES (A.ΣΕΛΙΓΚΕΡ) ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΓΚΑΙΤΕ ΑΘΗΝΩΝ 1988
18) PETER LILIENTHAL (K. EDER) GOETHE INSTITUT, MUNCHEN 1984
19) YOUTH IN GERMAN FILM (N. KUCKELMANN) GOETHE INSTITUT, MUNCHEN 1981
20) THE THIRD REICH IN FILMS IN THE FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY (B. FISCHLI), GOETHE INSTITUT, MUNCHEN 1982
21) FILMAUSBILDUNG AN DEUTSCHEN HOCHSCHULEN (O. PETZKE) GOETHE INSTITUT, MUNCHEN 1989
22) DEFA'S ANTIFASCIST FILMS (E. RICHTER) GOETHE INSTITUT, MUNCHEN 1992
23) RECENT GERMAN FILMS FROM THE NEW GENERATION (H. PFLAUM) GOETHE INSTITUT, MUNCHEN 1991
24) THE FORBIDDEN FILMS (R. SYLVESTER) GOETHE INSTITUT, MUNCHEN 1992
25) RAINER WERNER FASSBINDER (Συλλογικό)GOETHE INSTITUT, ATHEN 1980
26) ΝΑΖΙΣΤΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ (Δ. ΜΕΤΑΞΑ) περ. ΕΨΙΛΟΝ, Τ.109 (9/5/93)
27) ΤΟ ΘΛΙΒΕΡΟ ΞΕΠΟΥΛΗΜΑ ΤΩΝ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΤΗΣ DEFA(Α. ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗ) περ. ΑΝΤΙΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ.1, ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 1992
28) Η Γ.Λ.Δ ΑΥΤΟΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΤΑΙ (Συλλογικό) ΒΕΡΟΛΙΝΟ 1989
29) DEFA: ΤΑ 40ΧΡΟΝΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ, περ. ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ Γ.Λ.Δ, τ.9 (1986)
30) ΕΝΑ ΚΑΠΟΙΟ ΜΕΛΛΟΝ ΓΙΑ ΤΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΤΗΣ DEFA (Γ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ) εφημ. ΕΠΟΧΗ (31/5/92)
31) ΞΑΝΑΖΩΝΤΑΝΕΥΟΥΝ ΤΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΜΠΑΜΠΕΛΣΜΠΕΡΓΚ, εφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ (21/6/92)
32) ΠΟΙΟΣ ΦΟΒΑΤΑΙ ΤΗΝ ΚΑΤΑΡΙΝΑ ΜΠΛΟΥΜ; (Γ. ΒΟΤΣΗ) περ. ΑΝΤΙΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 3, ΑΝΟΙΞΗ 1993
33) ΤΟ ΒΙΝΤΕΟ ΩΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ (Συνέντευξη με τον Ούβε Ρητ), περ. ΑΝΤΙΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 3, ΑΝΟΙΞΗ 1993
34) ΝΑΖΙΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 1933-1945 (Α. ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ) περ. ΑΝΤΙΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 5, ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 1993
35) ΜΙΛΩΝΤΑΣ ΓΙΑ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ (Β.ΒΕΝΤΕΡΣ) περ. ΟΘΟΝΗ, τ. 47, ΟΚΤΩΒΡΗΣ 1993
36) ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΒΕΡΝΕΡ ΝΕΚΕΣ, περ. ΣΙΝΕΜΑ, τ.3, ΑΠΡΙΛΗΣ 1979
37) Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΗ (Α. ΒΙΣΤΩΝΙΤΗ), περ. ΑΝΤΙ, τ. 509 (11/12/92)
38) Η ΔΑΙΜΟΝΙΚΗ ΟΘΟΝΗ (Λ. ΑΙΣΝΕΡ) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1985
39) ΛΕΝΙ ΡΙΦΕΝΣΤΑΛ (Κ. ΤΕΡΖΗ) περ. "01", τ.2, ΓΕΝΑΡΗΣ 1994
40) Ο ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ (Γ. ΦΟΝ ΣΤΕΡΝΜΠΕΡΓΚ) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1985
41) ΡΑΙΝΕΡ ΒΕΡΝΕΡ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ (Α. ΤΑΡΝΑΝΑΣ) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1984
42) ΣΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑΚΟΥ ΘΑΥΜΑΤΟΣ (Σ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ) περιλαμβάνεται στο βιβλίο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΠΟΛΕΙΣ, ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ 1990
43) Ο ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΡΑΥΓΕΣ ΩΣ ΤΟΥΣ ΨΙΘΥΡΟΥΣ (Σ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ) περιλαμβάνεται στο βιβλίο ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΚΙΝ/ΦΟΥ (1975-1992) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1992
44) Ο ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ ΣΤΗ ΣΚΙΑ ΤΗΣ ΜΗΤΕΡΑΣ ΡΩΣΙΑΣ (Σ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ) περιλαμβάνεται στο βιβλίο ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΚΙΝ/ΦΟΥ (1975-1992) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1992
45) ΤΑΙΝΙΕΣ ΝΕΩΝ ΓΕΡΜΑΝΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ (μτφ. ΡΙΤΑ ΣΤΑΜΟΥ) GOETHE INSTITUT ATHEN 1985
46) ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ - ΑΓΑΠΗ ΠΙΟ ΚΡΥΑ ΚΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ (Π. ΡΑΑΜΠ - Κ. ΠΕΤΕΡΣ) ΚΑΚΤΟΣ 1992
47) ΜΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΛΗ (W.WENDERS - H. KOLLHOFF) ΑΝΕΠΙΚΑΙΡΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ 1993
48) ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΤΟ ΤΡΑΠΕΖΙ ΜΑΣ (Συνέντευξη Βιμ Βέντερς) περ. ΣΙΝΕΜΑ, τ. 41, Δεκέμβρης 1993
49) MOTION PICTURES (B.ΒΕΝΤΕΡΣ) ΣΕΛΑΣ 1987
50) ΔΙΔΑΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝ/ΦΟΥ (Χ. ΡΙΧΤΕΡ) περ. ΦΙΛΜ, τ.9 (1976)
51) ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ - Αναδρομή στο έργο του (Συλλογικό) ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 1971
52) ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ ΚΑΙ ΜΕΙΖΟΝ ΒΕΡΟΛΙΝΟ (Π. ΣΡΑΙΝΤΕΡ) περ. FILMKRITIK, τ. 12 (1965)
53) ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΛΑΝΓΚ (Ζ. ΡΙΒΕΤ), περ. CAHIERS DU CINEMA, (JUNE 1964)
54) ΓΙΑ ΤΟ ΣΤΥΛ ΤΟΥ Φ. ΛΑΝΓΚ (Λ. ΑΙΣΝΕΡ), περ. CINEASTE, Νοέμβρης 1953
55) ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ (Ζ. ΜΟΥΛΛΕ) εκδ. ΣΕΓΚΕΡ, ΠΑΡΙΣΙ 1963
56) ΤΟ Ν' ΑΓΑΠΑΣ ΤΟΝ ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ (Φ. ΤΡΥΦΦΩ) περ. CAHIERS DU CINEMA,Γενάρης 1955
57) ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ (Ρ. ΣΠΑ) περ. CINEMAGAZINE, Φλεβάρης 1928
58) Η ΑΜΕΡΙΚΗ ΤΟΥ ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ (ΓΚ. ΛΑΜΠΕΡΤ), περ SIGHT AND SOUND (1955)
59) ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΑΝΓΚ (ΚΛ. ΣΑΜΠΡΟΛ), περ. CAHIERS DU CINEMA, Δεκέμβρης 1955

60) Ο ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ ΣΗΜΕΡΑ (Φ. ΜΠΡΥΝΕΛ), περ. EXPRESS, Μάης 1961
61) ΤΟ ΣΤΥΛ ΤΟΥ ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ (Ζ. ΦΡΑΝΖΥ) ,περ. CINEMATOGRAPHE, Μάρτης 1937
62) ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΚΑΙ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΦΙΛΜ ΤΟΥ ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ (Μ.ΠΕΡΕΖ), περ. SECANS (1954)
63) 50 ΧΡΟΝΙΑ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝ/ΦΟΥ (Φ. ΒΟΛΛΕΜΠΕΡΓΚ) ΛΟΝΔΙΝΟ 1948
64) ΧΙΤΛΕΡ (J. COMMOLI) ,περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ, τ. 31, Γενάρης 1982
65) ΜΕΤΩΠΙΚΗ ΠΡΟΒΟΛΗ (Χ.Γ. ΖΥΜΠΕΜΠΕΡΓΚ), περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ, τ. 31, Γενάρης 1982
66) ΟΙ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΑΝΤΡΑ ΚΑΙ Η ΨΥΧΗ ΤΟΥ (Ρ. Β. ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ) περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 32 (1983ε)
67) ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ Ρ. Β. ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ, περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 33-34, Απρίλης 1983
68) ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (Ρ. ΦΟΝ ΠΡΑΟΥΝΧΑΙΜ), περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 33-34, Απρίλης 1983
69) ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΓΙΟΖΕΦ ΦΟΝ ΣΤΕΡΝΜΠΕΡΓΚ, περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 36, Καλοκαίρι 1984
70) ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΒΕΡΝΕΡ ΣΡΑΙΤΕΡ, περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ , τ. 5, Μάρτης 1975
71) ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ 1973-74 (Μ. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ), περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ , τ. 1, Αύγουστος 1974
72) ΦΕΣΤΙΦΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ 1984 (Θ. ΓΑΤΣΙΟΥ), περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ, τ. 36, Καλοκαίρι 1984
73) ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ, περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ, τ. 11, Σεπτέμβρης 1976
74) Η ΒΙΕΝΕΖΙΚΗ ΝΥΧΤΑ (Μια εξομολόγηση του Φριτς Λανγκ) Μέρος Β΄ , περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 12, Δεκέμβρης 1976
75) ΣΥΝΤΟΜΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ, περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 12, Δεκέμβρης 1976
76) ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΩΝ ΖΑΝ - ΜΑΡΙ ΣΤΡΑΟΥΜΠ ΚΑΙ ΝΤΑΝΙΕΛ ΥΓΙΕ (Ν. ΣΑΒΒΑΤΗ), περ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 12, Δεκέμβρης 1976
77) ΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΦΙΛΜ (S. KRACAUER), περ. ΣΙΝΕΜΑ, τ. 4, Ιούλης 1979
78) Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΠΟΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗΣ ΣΤΑ ΦΙΛΜ ΤΟΥ ΒΕΡΝΕΡ ΝΕΚΕΣ (Μ. ΜΩΡΑΙΤΗ), περ. ΣΙΝΕΜΑ, τ. 4, Ιούλης 1979
79) Η ΔΙΑΛΕΞΗ (Β. ΝΕΚΕΣ), περ. ΣΙΝΕΜΑ, τ. 4, Ιούλης 1979
80) Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ (Δυτική Γερμανία) (S. DWOSKIN), περ. ΣΙΝΕΜΑ, τ. 7, Γενάρης 1980
81) Ο ΜΠΡΕΧΤ ΚΑΙ ΤΟ ΦΙΛΜ (M. WALSH), περ. ΣΙΝΕΜΑ, τ, 9-10, Οκτώβρης 1980
82) ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΣΤΡΑΟΥΜΠ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ "ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ" (Ε. BENNETT), περ. ΣΙΝΕΜΑ, τ. 9-10, Οκτώβρης 1980
83) ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Α. ΤΥΡΟΥ), περ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, τ. 10, ΙΟΥΝΗΣ 1983
84) Ο ΝΕΟΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ (P. JANSEN), περ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, τ. 10, ΙΟΥΝΗΣ 1983
85) ΓΙΑ ΕΝΑ ΦΤΩΧΟ ΚΙΝ/ΦΟ (Συζήτηση με τον Βιμ Βέντερς) περ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, τ. 10, ΙΟΥΝΗΣ 1983
86) ΣΧΟΛΙΑ ΠΑΝΩ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΧΕΡΤΣΟΓΚ (ΜΠ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ) περ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, τ . 10, ΙΟΥΝΗΣ 1983
87) ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ ΤΟΥ ΒΕΡΝΕΡ ΧΕΡΤΣΟΓΚ (Π. ΜΑΝΑΣΣΗ) περ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, τ. 10, ΙΟΥΝΗΣ 1983
88) ΧΑΝΣ - ΓΥΡΓΚΕΝ ΖΥΜΠΕΝΜΠΕΡΓΚ (ΜΠ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ), περ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, τ. 10, ΙΟΥΝΗΣ 1983
89) ΒΟΛΚΕΡ ΣΛΕΝΤΟΡΦ (Α. ΤΥΡΟΥ), περ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, τ. 10, ΙΟΥΝΗΣ 1983
90) ΧΙΤΛΕΡ, ΕΝΑ ΦΙΛΜ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ (ΜΠ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ) περ, ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, τ. 6, Δεκέμβρης 1982
91) ΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΦΙΛΜ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ ' 70 (Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΥ), περ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ, τ. 2-3, Ιούλης 1981
92) ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ (Β. ΣΕΙΤΑΝΙΔΗΣ) ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1987
93) ΤΑ ΟΝΕΙΡΑ, ΟΙ ΠΑΡΑΙΣΘΗΣΕΙΣ ΚΑΙ Η ΤΡΕΛΑ ΤΗΣ ΖΟΥΓΚΛΑΣ (συνέντευξη Βέρνερ Χέρτζοκ), περ. CINE 7, τ.2, Απρίλης 1987
94) Ο ΕΚΠΤΩΤΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΝΑΧΙΚΗΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ (συνέντευξη Βιμ Βέντερς), περ. CINE 7, τ.8, Δεκέμβρης 1987
95) ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ HERBERT ACHTERNBUSCH, περ. ΜΕΤΕΙΚΑΣΜΑ, τ. 1, ΝΟΕΜΒΡΗΣ 1980
96) ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ULRIKE OTTINGER, περ. ΜΟΥΣΙΔΩΡΑ, Χειμώνας 1984-85
97) ΜΙΑ ΝΕΟΦΑΣΙΣΤΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ: ΧΙΤΛΕΡ, περ. ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 1, Απρίλης 1978
98) ΒΕΡΝΕΡ ΧΕΡΤΖΟΚ: ΤΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΕΝΟΣ "ΕΥΑΙΣΘΗΤΟΠΟΙΟΥ" (Σ. ΝΙΚΟΛΑΙΔΗ) περ. ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τ. 10-11, Απρίλης 1981
99) JUNGE DEUTCHE FILM (G. HENNEBELLE), περιλαμβάνεται στο βιβλίο ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΙΝ/ΦΟΥ ΚΑΙ ΤΑΞΙΚΗ ΠΑΛΗ, εκδ. ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 1982.

ΣΤΟ
ΜΠΑΡΑΚΙ
ΤΟΥ
ΒΑΣΙΛΗ

Live music

ΚΑΘΕ ΒΡΑΔΥΝΩΣ ΓΙΝΕΤΑΙ ΤΗΣ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ

ΤΟ ΜΠΑΡΑΚΙ - ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ 98 - ΤΗΛ 36 15 345 - ΤΟ ΜΠΑΡΑΚΙ

Κατασκευάζοντας τη συναίνεση.

Ο Γιώργος Ανδριόπουλος και ο Σίμος Ιωσηφίδης συνομιλούν με τον Mark Achbar.

Όπως είπαμε στο προηγούμενο τεύχος μας (1), το 165 λεπτών ντοκυμανταίρ των Mark Achbar (2) και Peter Wintonick (3) MANUFACTURING CONSENT: NOAM CHOMSKY AND THE MEDIA (ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΣΥΝΑΙΝΕΣΗ, Ο NOAM ΤΟΜΣΚΥ ΚΑΙ ΤΑ Μ.Μ.Ε) (4), αποτελεί μια οξύτατη κριτική απέναντι στο κατεστημένο, που κατασκευάζει τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης (Μ.Μ.Ε.), τα οποία κατασκευάζουν τις συνεντεύξεις, που κατασκευάζουν και αυτές με τη σειρά τους την συναίνεση.

Τι γίνεται λοιπόν στα ραδιοτηλεοπτικά κανάλια, όταν ο χρόνος της συνέντευξης που παραχωρείται σ' ένα πρόσωπο, ανάμεσα στις διαφημίσεις, δεν επαρκεί παρά για να πει το πρόσωπο αυτό τις συνηθισμένες κοινοτυπίες που συνηθίζονται; Πού οδηγεί τελικά το σύστημα αυτό την κατάσταση; Πώς χειραγωγεί ανθρώπους και καταστάσεις και σε τι τελικά τους εξωθεί;

α.Κ. Το MANUFACTURING CONSENT είναι η πρώτη σας καθαρά κοινωνιολογική - πολιτική - ρεπορταζιακή δουλειά;

Μ.Α. Όχι, έχω κάνει κι άλλες μικρότερες δουλειές. Αλλά αυτό είναι το πρώτο σημαντικό φιλμ για το οποίο είμαι εγώ αυτός που το κοινό "θα του πετάξει ντομάτες"!

α.Κ. Γνωρίζουμε ότι προηγουμένως έχετε μια μεγάλη θητεία σε έργα όπως το DANGER-BAY, οικογενειακή σειρά για το C.B.C και την Disney, το SPEED YOUR WINGS για το C.B.C. την ταινία PARTNERS IN DEVELOPMENT για το Canadian International Development Agency...

Μ.Α. Σωστά...

α.Κ. ...και την τηλεταινία παραγωγής H.B.O., WHEN WE FIRST MET.

Μ.Α. Ναι.

α.Κ. Θα θέλαμε να μας πείτε και κάποιες άλλες στιγμές απ' τις δραστηριότητές σας.

Μ.Α. Λοιπόν υπάρχουν μερικές άλλες μικρότερες παραγωγές που δεν προχώρησαν αρκετά γιατί έπαιρνα μέρος στο ειρηνιστικό και αντιπυρηνικό κίνημα. Υπάρχει ένα μικρό φιλμ που αναφέρεται στην εμφάνιση ενός εξωγήινου ο οποίος ήρθε στο Central Park της Νέας Υόρκης για να διαμαρτυρηθεί ενάντια στα πυρηνικά όπλα και έχω συμβάλλει και σε άλλες παραγωγές όπως το φιλμ του Peter Wintonick, THE JOURNEY. Αυτό το φιλμ είχε διάρκεια 14,5 ώρες και αναφερόταν σε ότι είχε σχέση με τα πυρηνικά και ιδιαίτερα στην στάση των Μ.Μ.Ε. που προσπάθησαν να κρατήσουν τον κόσμο στην άγνοια για τέτοια θέματα. Γι' αυτόν τον λόγο έδωσα μεγαλύτερη σημασία σε τέτοιου είδους παραγωγές, όπως ήταν κι αυτή ενός βιβλίου με παρόμοιο θέμα: "At work in the fields of the Bomb" (5).Αυτό το βιβλίο ήταν μια δουλειά που έκανα μαζί με το φίλο μου Robert Del Tredici' s,που είναι φωτορεπορτέρ-δημοσιογράφος. Για περίπου ενάμισυ χρόνο δούλεψα μαζί του για το βιβλίο. Ταξίδεψε σ' όλες τις Ηνωμένες Πολιτείες για να ερευνήσει για όλα τα εργοστάσια βομβών και πραγματικά κατάφερε να διεισδύσει σε ορισμένα απ' αυτά και να περιγράψει τη διαδικασία παραγωγής των πυρηνικών όπλων και τις συνέπειες πάνω σε πολλούς εργαζομένους των πυρηνικών όπλων και τις συνέπειες που έχουν αυτά πάνω στους ανθρώπους και στο περιβάλλον. Πρόκειται για μια τεράστια περιβαλλοντική καταστροφή και για σκληρές συνέπειες πάνω σε πολλούς εργαζομένους των πυρηνικών εργοστασίων, πολλοί από τους οποίους κρατούνται στην άγνοια για τις συνέπειες της ραδιενέργειας. Αυτά τα φιλμ ουσιαστικά κατά ένα παράδοξο τρόπο με οδήγησαν στον Noam Chomsky. Ήταν στα μέσα της δεκαετίας του '80 όταν είδα σ' ένα πόστερ που αναφερόταν ενάντια σ' έναν νέο παγκόσμιο πόλεμο και που το είχε σχεδιάσει αυτός ο τύπος που λεγόταν Noam Chomsky. Είχα και εγώ ένα τέτοιο μικρό δημοσιογραφικό κασετόφωνο, σαν το δικό σου και μαγνητοφώνησα τη συνέντευξη του ανθρώπου αυτού για τον οποίο τότε δεν ήξερα και πολλά: μόνο το όνομά του. Εντυπωσιάστηκα πολύ από αυτά που είπε και για μένα η άποψή του αντιπροσώπευε αυτό "συγκλόνισμα από βάθους καρδιάς". Έτσι πήγα στο σπίτι και άκουσα πολλές φορές την κασέτα μέχρι που φθάρθηκε. Μετά από δύο χρόνια, το 1987, ο Noam Chomsky ήρθε ξανά στο Μόντρεαλ. Καθόμουν εκεί με ένα φίλο μου και αποφάσισα ότι ήταν η ώρα να κάνω κάτι γι' αυτόν τον άνθρωπο για τον οποίον ενημερονόμουν σ' αυτά τα δυο χρόνια που ήταν δυσεύρετος.

α.Κ. Όταν ξεκινούσατε αυτή τη βιογραφική αναφορά στον Noam Chomsky με τον σκηνοθέτη σας Peter Wintonick είχατε κάποιο κεντρικό κορμό, κάποιο σκελετό του σεναρίου ήδη έτοιμο; Κατά πόσο τελικά το αρχικό σενάριο ανατράπηκε από τις γραπτές και προφορικές πληροφορίες για τον Noam Chomsky, και κατά πόσο ο ίδιος Noam Chomsky παρενέβει σε αυτό;

Μ.Α. Ξεκίνησα με μια πολύ απλή ιδέα όπως και στα φιλμ SWIMMING IN CAMBODIA και MY DINNER WITH ANDRE αλλά σύντομα ανακάλυψα μετά από λεπτομερή ανάλυση ότι θα μπορούσα να κινηματογραφήσω μια διάλεξη ή να συνδυάσω στοιχεία από δύο διαλέξεις. Σύντομα όμως συνειδητοποίησα ότι το στυλ της ομιλίας ξεκινά με αναφορά σε κάποια ιδέα, μετά γίνονται κάποιες παρενθέσεις και ξαναγυρνάμε στην αρχική ιδέα και ούτω καθεξής. Πράγμα που σημαίνει ότι είναι πολύπλοκη και με πολλά στοιχεία. Ήθελα επίσης να πω ότι μια διάλεξη ήταν πολύ λίγη για μένα και θέλαμε να υπάρξει μια διερεύνηση και να δρομολογήσουμε τον τρόπο σκέψης του Chomsky, έτσι ώστε οι άνθρωποι να δουν και να καταλάβουν το φιλμ. Επίσης αισθανθήκαμε ότι δε θα ήταν δίκαιο ούτε για το κοινό ούτε για τον Chomsky να δουν την ανάλυσή του για τα Μ.Μ.Ε χωρίς να έχουμε δώσει το κατάλληλο περιεχόμενο. Έτσι θελήσαμε να δώσουμε βιογραφικές πληροφορίες για τη ζωή

του και για το πως έγινε ότι έγινε. Επιπροσθέτως, θελήσαμε να δώσουμε έμφαση στο να κάνουμε την ταινία προσιτή και ενδιαφέρουσα για παρακολούθηση. Ψάξαμε επί ενάμισυ χρόνο αρχεία και χρησιμοποιήσαμε εικόνες και ήχους από 185 διαφορετικές πηγές. Θελήσαμε επίσης να ακούσουμε τις φωνές των κριτικών του και τις φωνές άλλων ανθρώπων που εργάζονταν παράλληλα με τα ενδιαφέροντά του. Έτσι, μ' αυτόν τον τρόπο, μοντάροντας το φιλμ αντί να μικραίνει συνεχώς μεγάλωνε (γέλια)....

α.Κ. Εργαστήκατε ως ανεξάρτητος επαγγελματίας. Θα θέλατε να μας πείτε τις δυσκολίες που αντιμετωπίσατε από τις καλά οργανωμένες και πατρονάρισμένες πολυεθνικές εταιρίες του κινηματογραφικού χώρου, τόσο στον τόπο σας όσο και όπου αλλού επιχειρήσατε να επικοινωνήσετε;

Μ.Α. Εννοείτε οικονομικές δυσκολίες;

α.Κ. Όχι, ρωτάμε αν υπήρξαν δυσκολίες στη διανομή της ταινίας ή αποκλεισμός.

Μ.Α. Το κοινό υποστήριξε την ταινία γενικά. Από τα πέντε χρόνια, όμως που χρειαστήκαμε για την ταινία, τα δύο ήταν για να μαζέψουμε τα χρήματα που χρειαζόμασταν. Χτυπήσαμε λοιπόν πολλές πόρτες, που παρέμειναν κλειστές...ξέρετε! Κάναμε προτάσεις...έμοιαζαν με αυτό το πακέτο των 40 σελίδων (δείχνει το έντυπο που είχαν φτιάξει για την ενίσχυση του Κέντρου τους), ήταν τόσες πολλές που έπρεπε να τις μειώσουμε στο τέλος. Τις στείλαμε σε 4.000 ιδρύματα, φιλανθρωπικές οργανώσεις, χολυγουντιανούς παραγωγούς, σε όλα τα είδη ιδρυμάτων, σε όλους τους δημόσιους τηλεοπτικούς σταθμούς του κόσμου, με πολύ λίγες θετικές ανταποκρίσεις. Θα το έλεγα λοιπόν αυτό "αντίσταση" κατά κάποιο τρόπο. Στον Καναδά είμασταν πολύ τυχεροί, γιατί υπήρξαν κάποια ιδρύματα που τελικά μας έσωσαν. Υπάρχει μια λίστα εδώ....κάποιοι μας έδωσαν 16.000 $ για αρχή, κάποιοι άλλοι 10.000$....

α.Κ. Βλέπουμε ότι οι απλοί άνθρωποι βοήθησαν. Πώς έδρασαν όμως απέναντί σας οι μεγάλες πολυεθνικές εταιρίες, οι χολυγουντιανοί παραγωγοί και το star system;

Μ.Α. Δεν ενδιαφέρθηκαν! Στην πραγματικότητα όμως δεν πηγαίνεις σε ένα μεγάλο στούντιο με μια ιδέα ενός τέτοιου φιλμ.

α.Κ. Νομίζετε ότι τα λεπτομερή στοιχεία που παραθέτετε στην ταινία και η σε βάθος ανάλυση είναι στοιχεία που θα σας εξασφαλίσουν ακροαματικότητα και σε επόμενες ταινίες σας;

Μ.Α. Δεν ξέρω. Στην πραγματικότητα αυτό που εγγυάται η ακροαματικότητα είναι το πόσο ενδιαφέρουσα είναι η ταινία και πόσο καλά την κάνει κανείς. Είχαμε αξιοσημείωτη επιτυχία σ' αυτή την ταινία και από άποψη ακροαματικότητας και από οικονομική άποψη. Κατά μέσο όρο μια καναδέζικη δραματική ταινία αναπτύσσεται μεταξύ 40.000 ως 100.000 $. Η ταινία μας είναι ήδη στις 800.000 $. Θεωρείται δε ως η πιο επιτυχημένη παραγωγή ντοκυμαντέρ για την καναδική ιστορία. Κι αυτό θα μου δώσει τη δυνατότητα να κάνω κι άλλο φιλμ. Αλλά δεν ξέρω ακόμα τι θα κάνει τον κόσμο να έλθει για να το δει.

α.Κ. Ο καθηγητής Noam Chomsky αποτελεί για σας μια φωτισμένη μορφή, μια ευφυία αντίστοιχη με τον Αϊνστάιν, όπως λέτε στην ταινία; Εσείς που τον ζήσατε από κοντά τι αισθάνεσθε;

Μ.Α. Δεν έχω πολλά που να μπορώ να τον συγκρίνω! Σύμφωνα με την άποψή μου είναι ευφυής. Ειλικρινά όμως νομίζω ότι η δική μου γνώμη δεν έχει σημασία. Υπάρχουν όμως στις βιβλιοθήκες κάποιοι κατάλογοι προτιμήσεως, στους οποίους καταγράφονται κατόπιν ψηφοφορίας σε ακαδημαϊκά έγγραφα, ποιοι είναι οι καλύτεροι επιστήμονες, κοινωνιολόγοι, ανθρωπιστές, καλλιτέχνες κ.λ.π. Ο Chomsky είναι λοιπόν ο No 1 στις προτιμήσεις εν ζωή συγγραφέας και είναι στο διαχρονικό top 10 των προτιμήσεων το No 8, ανάμεσα στον Αριστοτέλη, τον Πλάτωνα, τον Φρόυντ, την Βίβλο. Αυτό λοιπόν είναι μια ένδειξη της υπόστασής του, της πνευματικής του υπόστασης. Στο δεύτερο σκέλος της ερώτησης είναι πολύ εύκολο άτομο και είναι πολύ ευχάριστο να είσαι μαζί του. Δεν προσποιείται και δεν είναι συγκαταβατικός.

α.Κ. Είναι ειρηνιστής;

Μ.Α. Δεν νομίζω ότι είναι ειρηνιστής. Πιστεύει στο δικαίωμα της αυτοάμυνας. Είναι όμως ανθρωπιστής και είναι και πολύ ανθρώπινος ο ίδιος, ταπεινός, αλλά φανερά έξυπνος. Έτσι μου αρέσει να είμαι δίπλα του. Είναι πολύ έντιμο ανθρώπινο πλάσμα.

α.Κ. Φαίνεται ότι υπάρχει κάποιος υπαινιγμός στο φιλμ για τη δημιουργία ενός νέου κέντρου που θα συντονίζει τα Μ.Μ.Ε. σε μια νέα προοπτική. Ισχύει πράγματι αυτό;

ΝΟΑΜ ΤΣΟΜΣΚΥ: ΕΝΑ ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Γεννημένος στη Φιλαδέλφεια της Πενσυλβανίας στις 7 Δεκεμβρίου 1928, ο Νόαμ Τσόμσκυ είναι ένας διεθνώς αναγνωρισμένος γλωσσολόγος, συγγραφέας και πολιτικός φιλόσοφος. Είναι καθηγητής Γλωσσολογίας στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο της Μασσαχουσέτης, ένας φίλος της Αμερικανικής Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών, ένα μέλος της Εθνικής Ακαδημίας Τεχνών και έχει λάβει 10 τιμητικές διακρίσεις από πανεπιστήμια σε όλο τον κόσμο. Στην Ισπανία βραβεύτηκε το 1988 με το βραβείο Kyoto για βασικές επιστήμες το οποίο σε πρεστίζ και χρηματική αξία ($ 350.000) έχει εξομοιωθεί με το βραβείο Νόμπελ.

Αναθρεμένος σε μία κατώτερης-μέσης τάξης Εβραϊκή οικογένεια, οι γονείς του Chomsky ήταν δάσκαλοι σε εβραϊκό σχολείο. Πριν γίνει 2 χρονών, τον έστειλαν σ' ένα πειραματικό - προοδευτικό σχολείο όπου παρέμεινε μέχρι που έγινε 12 χρονών. Το σχολείο του πέρασε τη λογική ότι "ο καθένας έκανε κάτι σημαντικό".

Θυμάται μια παιδική ζωή αφιερωμένη στα διάβασμα, γύρω από μια σόφα, συχνά δανειζόμενος με μιας, μια δωδεκάδα βιβλία από τη βιβλιοθήκη.

Καθώς η πρώιμη παιδεία του δεν του ενθάρρυνε τη λογική του συναγωνισμού δεν είχε κατανοήσει ότι ήταν καλός μαθητής μέχρις ότου πήγε σ' ένα ακαδημαϊκό, κολλεγιακών αρχών Γυμνάσιο.

Στη Νέα Υόρκη στα τέλη της δεκαετίας του 30, συμμετέχοντας σε ένα πρόγραμμα βοήθειας των ατόμων με ειδικές ανάγκες ο Τσόμσκυ είχε πάρει την εντολή να τρέξει δίπλα σε μία απ' τις εξόδους του υπόγειου σιδηρόδρομου. Δυστυχώς, ακολούθησε τη διαδρομή που δε χρησιμοποίησε κανείς.

Αλλά το κιόσκι αυτής της διοργάνωσης αν κι απέτυχε οικονομικά έγινε ένα ζωντανό, ραγδαίο φιλοσοφικό σαλόνι όπου ο νεαρός Νόαμ θα δούλευε τη νύχτα κι έτσι θα έπαιρνε μέρος σε πνευματικά πλούσιες ανταλλαγές που λάβαιναν χώρα εκεί.

Το πρώτο του άρθρο ήταν ένα συντακτικό άρθρο στη σχολική του εφημερίδα, για την πτώση της Βαρκελώνης, γραμμένο λίγες εβδομάδες μετά τα 10 του γενέθλια.

Ο Chomsky παρακολούθησε το Πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια, ζώντας στο σπίτι και διδάσκοντας εβραϊκά για να πληρώνει τα δίδακτρα. Εκεί συνάντησε τον Zelig Harris, που θα γινόταν ο καθοδηγητής του. Ένα άτομο με τεράστιας εμβέλειας ενδιαφέροντα, ο Chomsky τον περιγράφει σαν "ένα άτομο ασυνήθιστης εξυπνάδας κι αυθεντικότητας" - που τύχαινε να είναι ένας απ' τις ηγετικές φυσιογνωμίες στη μοντέρνα Γλωσσολογία.

Υποβάλλοντας ένα κεφάλαιο του βιβλίου του "Η λογική δομή της Γλωσσολογικής Θεωρίας", ο Chomsky έλαβε το Ph.D. από το U.Penn το 1955. Η σπουδαιότητα του έργου δεν είχε αναγνωριστεί πλήρως τότε και παρέμεινε αδημοσίευτο μέχρι 20 χρόνια αργότερα.

Όταν ο Chomsky μπήκε στο πεδίο της Γλωσσολογίας, απαρνήθηκε τα κυρίαρχα πιστεύω. Η έρευνά του για τις πρωταρχικές γλωσσολογικές δομές έφερε επανάσταση στο χώρο και επηρέασε τη μελέτη μεγάλης γκάμας κλάδων ιδιαίτερα στην ψυχολογία, τη φιλοσοφία και την τεχνική πληροφόρηση.

Η πνευματική εμβέλεια του Chomsky φαίνεται στις διαστάσεις των γραπτών του - από τις σφαιρικές αναλύσεις για τον πόλεμο και την ειρήνη μέχρι τα πολύπλοκα προβλήματα της ανθρώπινης ευφυίας και δημιουργικότητας. Έχει γράψει πάνω από 30 βιβλία και ένα μεγάλο αριθμό άρθρων.

Η τρέχουσα βιβλιογραφία του (η τρίτη που έχει εκδοθεί μέχρι τώρα) περιέχει πάνω από 700 θέματα. Πάνω απ' το μισό έργο του αναφέρεται σε πολιτικά θέματα. Σύμφωνα με τους κατάλογους προτίμησης στις τέχνες, στον ανθρωπισμό και στις κοινωνικές επιστήμες ο Chomsky είναι ο πιο δημοφιλής ζωντανός συγγραφέας.

Μ.Α. Είναι καλό αν σχηματίσατε αυτήν την εντύπωση. Νομίζουμε ότι υπάρχει, ήδη ένα είδος ανεπίσημου δικτύου.

α.Κ. Σχηματίσαμε αυτή την εντύπωση, επειδή συχνά ο καθηγητής Noam Chomsky αναφερόταν, για κάποιες πληροφορίες, σε αρκετές διαφορετικές πηγές (θρησκευτικά κέντρα, ραδιοφωνικούς σταθμούς κ.λ.π.)....

Μ.Α. Πράγματι, ο Chomsky ενθάρρυνε τους ανθρώπους να δουλεύουν μαζί για να δημιουργούν "εναλλακτικά ινστιτούτα" και νομίζω ότι έχετε δίκιο, πάνω σ' αυτό. Ό,τι δηλαδή χρειαζόμαστε "εναλλακτικά ινστιτούτα". Γίνεται και μια αναφορά μέσα στο φιλμ σχετικά με το CNN που έχει αυτό που λέμε "institutional memory" , που σημαίνει ότι μπορείς να διδαχτείς απ' τα λάθη σου και να φτιάξεις τη δική σου ιστορία. Χρειάζονται πηγές όμως για να το κάνεις αυτό. Αν όμως είμαστε μικρά ινστιτούτα και αρχίσουμε κάτι και μετά κάνουμε λάθη και πρέπει να αρχίσουμε ξανά κάτι άλλο δεν είναι εύκολο να συνεχίσουμε και δεν υπάρχει "institutional memory". Έτσι αντί να πηγαίνουν μπροστά τα μικρά ινστιτούτα, γυρίζουν πίσω. Και είναι σημαντικό γι' αυτά τα ινστιτούτα να μην έχουν σαν κεντρικό κίνητρο το κέρδος.

α.Κ. Πληροφοριακά σας λέμε ότι το περιοδικό μας, ο " ΑΝΤΙ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ", εκδίδεται από μη κερδοσκοπικό οργανισμό. Χωρίς να λειτουργεί το εμπορικό κίνητρο. Σκοπός μας είναι η ενημέρωση και όχι το κέρδος.

Μ.Α Νομίζω ότι αυτή είναι η μεγάλη διαφορά. Και η εταιρία μας είναι μη κερδοσκοπική.

α.Κ. Προγραμματίζετε να ξανασυνεργαστείτε με τον σκηνοθέτη σας Peter Wintonick; Πώς είναι η συνεργασία σας;

Μ.Α. Είναι μια ενδιαφέρουσα σχέση. Ένα είδος "γάμου", που έχουμε αντικαταστήσει τη χαρά του σεξ με τη χαρά της δημιουργίας φιλμ. Ξεκινήσαμε γύρω στο 1984-85. Δουλεύαμε και οι δύο σε ένα φιλμ του Peter Wintonick ανεξάρτητα ο ένας απ' τον άλλο. Οι αρχικές προσπάθειες του Peter απέτυχαν, ενώ οι δικές μου πέτυχαν και αποφασίσαμε να συνεργαστούμε. Υπάρχει μια ιστορία για την σχέση μας (χρονολογίες συνάντησης κ.λ.π). Αλλά όσον αφορά τη σχέση μας υπάρχει ένας σεβασμός που έχει ο ένας για τις ικανότητες του άλλου κι έχουμε παρόμοιες ικανότητες, αφού προερχόμαστε και οι δυο από την ίδια σχολή κινηματογραφιστών που έχει τη φιλοσοφία ότι ο καθένας πρέπει να κάνει σ' ένα γκρουπ όλες τις δουλειές που χρειάζεται να κάνει, από μόνος του. Έτσι και οι δυο μας κινηματογραφούμε, κάνουμε τον ήχο, την έκδοση, είμαστε και οι δύο παραγωγοί και ερευνητές, ηχολήπτες...τα πάντα. Προσπαθούμε, όχι βέβαια συνειδητά, να αφήσουμε το "εγώ" μας στην άκρη και όταν το κάνεις αυτό είσαι πολύ πιο ελεύθερος να δημιουργήσεις και έτσι για μας ίσχυε το "αφού εσύ κάνεις αυτή τη δουλειά (π.χ τα γραφικά), εγώ θα κάνω την άλλη (π.χ. σκηνοθεσία μιας σκηνής)κ.ο.κ.

α.Κ. Η ταινία "EAST TIMOR: BETRAYED BUT NOT BEATEN" ,είναι ένας αγώνας για την προάσπιση του λαού του Timor απ' τη γενοκτονία. Θα θέλατε να μας πείτε κάτι γι' αυτό σε συνδυασμό με την αντιστοιχία που υπάρχει σε διάφορες περιοχές της Μεσογείου, όπως λόγου χάρη στην κατοχή της Κύπρου από την Τουρκία ή στη γενοκτονία που πραγματοποιεί το ίδιο αυτό κράτος σε βάρος του αρμένικου και του κούρδικου λαού;

Μ.Α. Νομίζω ότι υπάρχουν πολλές περιπτώσεις φοβερής πίεσης των λαών, όπως είπατε και εσείς. Σ' αυτές εμείς ακολουθούμε βασικά την agenta (= το πρόγραμμα) του Chomsky. Ένα από τα αγαπημένα του παραδείγματα για να δείξει πως δουλεύουν τα media, ήταν το Timor. Έχει όμως ασχοληθεί και έχει αναλύσει προβλήματα άλλων περιοχών ιδιαίτερα δε της Κεντρικής Αμερικής. Τον Chomsky τον απασχολούν πιο πολύ θέματα για τα οποία νιώθει υπεύθυνος σαν αμερικανός πολίτης. Θα έπρεπε επίσης να αναφέρω τη Μέση Ανατολή και το Ισραήλ σαν περιοχές που συγκεντρώνουν την προσοχή του. Πιο πολύ λοιπόν ασχολείται με θέματα για τα οποία νιώθει ότι η Αμερική είναι υπεύθυνη και που σαν πολίτης των Η.Π.Α αισθάνεται ότι μπορεί να καταχρίνει κανείς.

α.Κ. Τι σκέφτεστε να κάνετε στο προσεχές μέλλον;

Μ.Α. Κάνω ένα βιβλίο, συνοδευτικό του φιλμ, που πρόκειται να γίνει σε έκδοση και σε βίντεο για εκπαιδευτικά ιδρύματα στις Η.Π.Α. Ασχολούμαστε δηλ. ακόμη με την ταινία.

α.Κ. Κατά πόσο συναντήσατε δυσκολίες στο μοντάζ συνδυάζοντας την εναλλαγή εικόνων και αφηγήσεων; Το κοινό μέχρι πιο σημείο θα κατανοήσει - εκτιμήσει αυτές τις τεχνικές δυσκολίες και τον πενταετή αγώνα για τη δημιουργία του φιλμ;

Μ.Α. Δεν με νοιάζει αν θα ξέρουν ή δεν θα ξέρουν πόσο καιρός και κατά πόσο εργαστήκαμε. Η ταινία θα πρέπει να δείχνει σαν να έγινε αβίαστα. Ωστόσο, νομίζω ότι η ποικιλία των εικόνων, η τεράστια διάρκεια και ο όγκος των διαφορετικών πηγών έκαναν τον κόσμο να αναρωτηθεί πόσο καιρό μας πήρε να γίνει η ταινία. Άνθρωποι που βλέπουν τηλεόραση, όπως η μητέρα μου μπορεί να νομίζουν ότι το φιλμ έγινε έτσι "στον αέρα". Πολλοί άνθρωποι το βλέπουν για μια ώρα και δεν μπορούν να καταλάβουν τη διαφορά, αν δηλ. χρειάστηκαν 12 λεπτά ή 12 χρόνια για να γίνει η ταινία.

α.Κ. Τελικά, τι σας πήρε περισσότερο χρόνο, η έρευνα ή το μοντάζ;

Μ.Α. Δυο χρόνια χρειάστηκαν για το μοντάζ, αλλά εκτός από την έρευνα και το μοντάζ πρέπει να λάβουμε υπόψη μας και το χρόνο που χρειάστηκε για να μαζευτούν τα χρήματα για το φιλμ.

α.Κ. Είστε υπέρ του αφηγηματικού κινηματογράφου;

Μ.Α. Υπάρχουν πολύ καλές αφηγηματικές ταινίες, όπως υπάρχουν και πολύ καλές ταινίες ντοκυμαντέρ. Όπως ξέρετε "υπάρχουν και τα μήλα και τα πορτοκάλια". Εγώ έχω μια κλίση στα ντοκυμαντέρ.

α.Κ. Σε σημείο του φιλμ, αναφερόμενοι στην εφημερίδα New York Times, που δεν σας άφησε να πάρετε εικόνα, παρά μόνο ήχο, καίτοι, χιουμοριστικά δοσμένο ήταν άμεσο και δυνατό το νόημα. Παρουσιάζετε κατευθείαν τα μηνύματα όπως τα δεχόσαστε;

Μ.Α. Προσπαθούμε όσο μπορούμε να χρησιμοποιούμε το χιούμορ. Νομίζουμε ότι το χιούμορ διευρύνει τον ανθρώπινο νου. Μπορούμε λοιπόν να αφήσουμε την "αριστερή" προπαγάνδα στην άκρη...(γέλια) (6)...

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στο προηγούμενο τεύχος μας, σας προαναγγείλαμε την παρούσα συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε στη διάρκεια του 34ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Σε αυτό το τεύχος σας αποδεικνύουμε ότι είμαστε πάντοτε συνεπείς με τις υποσχέσεις μας.
2. Ο Mark Achbar από το 1975 έχει ασχοληθεί σε ποικίλους τομείς με πάνω από 50 ταινίες, βίντεο και βιβλία. Το 1986 προτάθηκε για το βραβείο Gemini (Best Writing) με την σάτιρα "The Canadian Conspiracy".
3. Ο Peter Wintonick έχει πάνω από δύο δεκαετίες ενασχόλησης με τον κινηματογράφο. Συνεργάτης του εθνικού κινηματογραφικού περιοδικού "CINEMA CANADA". Προγραμματιστής στο Διεθνές Φεστιβάλ Νέου Σινεμά και βίντεο του Μόντρεαλ. Από τους πρωτοπόρους του "κινηματογράφου κοινωνικής δράσης". Καθηγητής πανεπιστημιακού επιπέδου με αντικείμενο την "Ιστορία του Κινηματογράφου".
4. Σκηνοθεσία: Mark Achbar και Peter Wintonick.

   Φωτογραφία: Mark Achbar, Peter Wintonick, Nobert Bunge, Kip Durrin, Savas Kalogeras, Antonin Lhotsky, Francis Miquet, Barry Perles, Ken Reeves, Bill Snider, Kirk Tougas.

   Μοντάζ: Peter Wintonick

   Μουσική: Carl Schultz

   Παραγωγός: Mark Achbar, Peter Wintonick

   Παραγωγή: National Film Board of Canada και Necessary Illusions Productions (Mark Achbar/Francis Miquet/Peter Wintonick) 10 Pine West, Suite 315, Montreal, Quebec, Canada H2W 1P9, Tel (514) 287-7337, Fax (514) 287-7620.

   Διάρκεια: 165'

   Λοιπά στοιχεία: έγχρωμη, 16 mm
5. "Δουλεύοντας στα πεδία βολής".
6. Ο Mark Achbar έκλεισε την συζήτησή μας θυμίζοντάς μας με κινηματογραφικό τρόπο να μην ξεχάσουμε το πως θα γίνει το κλείσιμο της συνέντευξης: "και μετά αυτοί γέλασαν..." μας είπε.

Η ΛΑΡΙΣΑ ΕΠΙΜΕΝΕΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

Το 2ο Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών έγινε στη Λάρισα, και μπορούμε να πούμε ότι τουλάχιστον κέρδισε το στοίχημα με τον χρόνο, όπως και με την ποιότητα. Σαφώς καλύτερο από το περσινό, φαίνεται ότι τίθενται σιγά - σιγά τα θεμέλια για ένα νέο θεσμό, για ένα νέο Φεστιβάλ με μια πρωτόγνωρη δυναμική. Το Φεστιβάλ αυτό δέχεται μόνο ταινίες μικρού μήκους και γι' αυτό ίσως υπήρξε, όπως και πέρσι, μια ένταση γιατί αδικαιολόγητα πίστευαν κάποιοι ότι προσπαθεί να συναγωνιστεί το Φεστιβάλ Μικρού Μήκους της Δράμας.Μια εντύπωση που δημιούργησε κάποια προβλήματα στον ελληνικό χώρο.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά. Οι αναγνώστες μας θα θυμούνται ότι στο αφιέρωμα στο Φεστιβάλ της Λάρισας που είχαμε στο 4ο τεύχος, σταθήκαμε αντικειμενικοί, δείχνοντας τα λάθη και τις παραλείψεις εκεί που υπήρχαν. Έτσι θα κάνουμε και τώρα. Σαν ένα σύντομο απολογισμό, θα πούμε ότι πολλά λάθη της περσινής διοργάνωσης διορθώθηκαν και φάνηκε ότι υπήρξε μια φροντίδα για να φτάσει στην τελειότητα η διοργάνωση από την δεύτερη μόλις χρονιά.

Οι προφεστιβαλικές εκδηλώσεις άρχισαν από τη Δευτέρα 14 Μαρτίου, όταν προβλήθηκαν οι ταινίες ΔΑΦΝΙΣ ΚΑΙ ΧΛΟΗ του Ορέστη Λάσκου, ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΒΙΛΑΡ του Ζόζεφ Χεπ (όπως γράφει το πρόγραμμα, αν και η γνώμη μας είναι ότι ο σκηνοθέτης και ηθοποιός είναι ο Νίκος Σφακιανός ή Βιλάρ) και ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΑΠΙΛΑ του Στέλιου Τατασόπουλου. Η εκδήλωση αυτή έγινε σε συνεργασία με την Ταινιοθήκη της Ελλάδας, με την ευκαιρία του εορτασμού των 100 χρόνων απ' την γέννηση του κινηματογράφου. Την Τρίτη 15 Μαρτίου προβλήθηκε η ταινία ΛΟΥΛΟΥ του Γκέοργκ Πάμπστ , με συνοδεία ζωντανής μουσικής από το συγκρότημα του Σάκη Παπαδημητρίου.

Την Τετάρτη έγιναν δύο προβολές ταινιών, πρόσφατες παραγωγές και οι δύο, των οποίων το σενάριο βασιζόταν σε ήδη δημοσιευμένα λογοτεχνικά έργα. Πρόκειται για το ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ του Σωτήρη Γκορίτσα, με βάση το μυθιστόρημα του Σωτήρη Δημητρίου, και το ΟΝΕΙΡΕΥΟΜΑΙ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥ του Νίκου Παναγιωτόπουλου, βασισμένο στο ομότιτλο έργο του Δημήτρη Νόλλα. Προλόγισε ο κριτικός κινηματογράφου Τάσος Γουδέλης. Η εκδήλωση είχε θέμα: "Κινηματογράφος και λογοτεχνία". Την Πέμπτη 17 Μαρτίου, τελευταία μέρα των προφεστιβαλικών εκδηλώσεων, έδωσε συναυλία η Τάνια Τσανακλίδου με τραγούδια από τον ευρωπαϊκό και ελληνικό κινηματογράφο.

Οι Φεστιβαλικές εκδηλώσεις άρχισαν την Παρασκευή 18 Μαρτίου με την προβολή των ταινιών που συμμετείχαν στο **Πανόραμα**. Πρέπει να σημειώσουμε, για να μην υπάρχουν παρεξηγήσεις, ότι οι ταινίες που συμμετείχαν στο **Πανόραμα** δεν σήμαινε ότι ήταν χαμηλότερου επιπέδου από τις διαγωνιζόμενες, αλλά είτε προέρχονταν από μη μεσογειακές χώρες, είτε εντάχθηκαν ηθελημένα εκεί. Οι ταινίες που συμμετείχαν εδώ ήταν ΠΕΡΠΑΤΩΝΤΑΣ ΑΡΓΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ του Άντρια Μπόσαντ, μια εξαίρετη ταινία, από την Αυστραλία, που διηγείται τον αγώνα για την επιβίωση τριών γενιών γυναικών, τις δυσκολίες που συναντούν, καθώς και τα υπαρξιακά τους προβλήματα, ΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑ του Μάρτιν Άρνολντ(Αυστρία) ένα ενδιαφέρον κινηματογραφικό πείραμα μινιμαλιστικού κινηματογράφου, το ROBOCHICK του Ρούντολφ Μέστακ(Βέλγιο) μια ευχάριστη κωμωδία με θέμα της ένα αυγό που δε θέλει να φαγωθεί, με βαθιές επιρροές από τις βουβές ταινίες και με κεντρικό άξονα το αυγό που αντιστέκεται ώσπου επιστρέφει στη φωλιά του, παρατίθενται τα διαπροσωπικά προβλήματα στην οικογένεια που διαδραματίζεται το γεγονός, μια ταινία-έκπληξη από την Βουλγαρία, ΔΙΑΖΥΓΙΑ του Γκέοργκι Στόεβ, μια σατυρική άποψη πάνω στα διαζύγια, που θύμιζε τις καλύτερες στιγμές του βωβού κινηματογράφου, η ταινία Ο ΕΡΓΑΤΗΣ του Στέφαν Πούχνερ (Γερμανία), ήταν μια πετυχημένη προσπάθεια να δείξει την αλλοτρίωση και το ξεζούμισμα της εργατικής δύναμης, όπως περιγράφεται σε εδάφια του "Κεφαλαίου" του Μαρξ. Ο ΜΑΥΡΟΣ ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ, μια ταινία του Πέπε Ντανκάρ, από τη Γερμανία, κατακραυγή στον ρατσισμό και ΟΙ ΕΛΙΕΣ του Δημήτρη Κολλάτου, ακολούθησαν. ΤΑ ΣΚΥΛΙΑ ΓΛΕΙΦΟΥΝ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ, μια ταινία του Νίκου Τριανταφυλλίδη που είχε προβληθεί και φέτος στη Δράμα και ΤΟ ΞΕΦΩΤΟ του Αλέξη Μπίστικα - μια υπέροχη ταινία γύρω από το τι συμβαίνει σε ένα ξέφωτο, δομημένη με αριστουργηματικό τρόπο - έκλεισαν τις ελληνικές συμμετοχές. Από την Αμερική είχαμε τις ταινίες ΜΑΜΑ SAID του Μάικλ Κοστάντζα, μια μέτρια ταινία γύρω από την εκτέλεση του ομώνυμου τραγουδιού, η ταινία ΧΡΕΟΣ του Μπρούνο ντε Αλμέιντα, συμπαραγωγή με την Πορτογαλία, ήταν μια ταινία χωρίς κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ενώ η άλλη αμερικάνικη ΠΑΡΕ ΤΗΝ ΑΝΑΣΑ ΜΟΥ του Άντριου Σία, μια αναπαράσταση του θανάτου, παρουσίαζε κάποιο ενδιαφέρον. Ο ΔΡΑΠΕΤΗΣ τουΧουάν Κάρλος ντε Λάκα, που παρακολουθούσε ένα άντρα καταδιωκόμενο από τους εφιάλτες του από το Μεξικό ήταν μια σπονδυλωτή, στρωτή ταινία. Από την Νέα Ζηλανδία είχαμε τρεις ταινίες Ο ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΗΣ του Σέιν Λόουντερ, ένα δείγμα σινεμά-βεριτέ που προσπαθεί να αναλύσει το φαινόμενο της τρομαρατίας από τα έσω, δεν πέτυχε αυτό που ήθελε. Αντίθετα η ταινία ΛΕΝΝΥ ΜΙΝΙΟΥΤ του Γκλένυ Στάντριγκ, το πρώτο φιλμ μιας σειράς οκτώ ταινιών, ακουμπά τον σκοπό του. Η τρίτη νεοζηλανδέζικη ταινία ΤΟ ΕΠΑΘΛΟ ΠΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΑΕΙ του Γκραντ Λάχουντ, ήταν μια χιουμοριστική ταινία που κατάφερε να μας διασκεδάσει χωρίς κομπασμούς και περιττά στοιχεία.

Στο **διαγωνιστικό τμήμα** συμμετείχαν 25 ταινίες, από τις οποίες οι 4 ήταν ελληνικές. Θα ξεχωρίσουμε την αλγερινή Η ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΗ του Ελ Χαντί Γκελάλ που βασίστηκε στο βιασμό μιας 15χρονης από μια περίπολο Γάλλων αλεξιπτωτιστών, με αποτέλεσμα να βρεθεί αντιμέτωπη με την τοπική κοινωνία και τη μητέρα της. Το θύμα είναι θύμα της συντηρητικής κοινωνίας της Αλγερίας, αλλά και του σωβινισμού των Γάλλων κατακτητών. Παρόμοιο θέμα είχε η ταινία Ο ΧΟΡΟΣ του Ομάρ Λάντγκαμ (Γαλλία-Τυνησία), όμως αυτή τη φορά ο σκηνοθέτης καταδίκαζε την κτηνωδία και τον φασισμό των εβραίων κατακτητών στα κατεχόμενα εδάφη, στους παλαιστίνιους. Με το ισραηλινό-παλαιστινιακό πρόβλημα ασχολήθηκε και η ισραηλινή ταινία ΟΙ ΚΑΛΟΙ ΓΕΙΤΟΝΕΣ του Ζβι Σέλινγκερ, αλλά με μια αφελή ματιά.

Η ταινία ΤΟ ΓΟΥΡΟΥΝΙ του Ντενίς Καρτέ διαπραγματεύεται τον τελετουργικό εθιμοτυπικό θάνατο του γουρουνιού και το συνδυάζει με την καλλιτεχνική απεικόνιση του γουρουνιού, κάνοντας μια προσπάθεια να συνδέσει το γουρούνι με τον ανθρώπινο οργανισμό. Η επίσης γαλλική ταινία ΑΠΕΦΥΓΕ ΤΗ ΝΥΧΤΑ του Πατρίκ

ΜΗΧΑΝΟΥΡΓΕΙΟ - ΤΟΡΝΟΣ
ΧΑΡ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΠΙΣΚΕΥΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΩΝ ΠΡΟΒΟΛΗΣ

ΣΩΝΙΕΡΟΥ 9 - ΠΛ.ΒΑΘΗΣ ΤΗΛ. 52 27 476

Μπρουνί ήταν ένα αριστούργημα φουτουριστικής ταινίας, με θέμα την πάλη του ανθρώπου με τα αισθήματά του και με τα δρώμενα στην κοινωνία γύρω του. Μια απαισιόδοξη άποψη, που δείχνει τον άνθρωπο τελικά να υποκύπτει στον αέναο αγώνα με τον εαυτό του, που όμως έχει μια μεγάλη δόση αλήθειας. Η ταινία ΕΛΕΝΗ, απ' την Γαλλία επίσης, του Αλεξαντρ Περιγκό, ήταν μια κινηματογραφική παρουσίαση της εκτέλεσης ενός μουσικού κομματιού του Ιάννη Ξενάκη. Με υπέροχη φωτογραφία και καλό παίξιμο, δεν κατάφερε αυτό που ήθελε, γιατί το πολύλογο παίξιμο αδυνάτισε τη δομή της. Η γαλλική ταινία ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΕΠΙΘΕΣΗ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ του Ερβέ Ρενώ, ήταν μια κοινή εξιστόρηση ενός αληθοφανούς συμβάντος, χωρίς ίχνος καλλιτεχνικού στοιχείου - εκείνου του αδιευκρίνιστου, του φανταστικού - μας απογοήτευσε. Το ίδιο η ελληνο-γαλλική ταινία ΟΙ ΠΑΠΑΡΟΥΝΕΣ ΤΗΣ ΑΚΡΟΠΟΛΗΣ της Μαρί-Ζαν Τομασί, μια προσωπική ιστορία, δυναμωμένη από τις συνεντεύξεις με το Θόδωρο Αγγελόπουλο και τον Αλέξη Μπίστικα, δεν κατάφερε να μην πέσει στην παγίδα του συναισθηματισμού και να αποφύγει τα αυστηρά προσωπικά στοιχεία που αδυνάτησαν το μήνυμα της ταινίας.

Αντίθετα οι ελληνική ταινία Ο ΝΟΜΟΣ ΤΟΥ ΜΕΡΦΥ του Δημοσθένη Δημάδη μας διηγήθηκε μια ιστορία αληθοφανή, βάζοντας όμως μέσα προσωπικά στοιχεία που έδιναν στην ταινία μια οικουμενική αξία. Η ταινία ΦΡΑΟΥΛΕΣ του Λευτέρη Χαρίτου ήταν μια ερωτική ιστορία που ο σκηνοθέτης την είδε από μια γωνία διαφορετική από την συνηθισμένη συναισθηματική άποψη, δίνοντας της μια γεύση από δροσιά. Η πολύ καλή ταινία της Χαράς Πετειναράκη ΚΟΚΚΙΝΗ ΚΛΩΣΤΗ ΔΕΜΕΝΗ ήταν η διήγηση των παιδικών χρόνων μιας κοπέλας, μια διήγηση που έμοιαζε με ένα παραμύθι ευχάριστο και δροσερό. Ευχόμαστε στην σκηνοθέτιδα να βρει η ταινίας της το δρόμο που της αξίζει. Η αφελέστατη ταινία ΒΡΕΙΤΕ ΤΗ ΔΙΑΦΟΡΑ της Ναταλίας Κωστοπούλου ήταν μια υπερφίαλη σύγκριση του αγγλικού με τον ελληνικό πολιτισμό, με κριτήρια καθαρά εθνικίστικα. Τέλος οι ταινίες ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ! ΡΥΘΜΟΙ ΑΠΟΜΑΚΡΗΣ ΠΟΛΗΣ του Νταν Γκεβά και ΟΙ ΓΑΛΑΖΙΕΣ ΠΕΤΡΕΣ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ του Ναμπίλ Αγιούκ κινήθηκαν στον συναισθηματικό τομέα, αλλά πολύ σωστά. Η πρώτη έδειξε τις αντιξοότητες, προερχόμενες από τις διαφορετικές θρησκείες, στην Ιερουσαλήμ, μέσα από τα μάτια ενός εργαζόμενου νέου. Μέσα από τα μάτια ενός παιδιού, η δεύτερη, φαίνεται η βαναυσότητα της σύγχρονης κοινωνίας που θέλει να σκοτώσει το όνειρο μή αποδεχόμενη μια άλλη άποψη.

Το αφιέρωμα στον Κακογιάννη έκλεισε τις διεργασίες του Φεστιβάλ. Προβλήθηκε η ταινία του ΣΤΕΛΛΑ, όπου για πρώτη φορά έπαιξε στον κινηματογράφο η Μελίνα Μερκούρη, που πήγε στο εξωτερικό και έδειξε το καλό πρόσωπο του ελληνικού κινηματογράφου. Δόθηκε τιμητικό βραβείο στον έλληνα σκηνοθέτη που για αρκετά χρόνια έμεινε αγνοημένος από τους έλληνες κριτικούς.

Βέβαια και σε αυτό το Φεστιβάλ δεν έλειψαν τα λάθη και οι παραλήψεις. Τα τεχνικά λάθη περιορίστηκαν στο ελάχιστο, και , αντίθετα με άλλα φεστιβάλ, δεν χάσαμε χρόνο περιμένοντας να διορθωθούν τα μηχανήματα. Δεν υπήρχε όμως σύνδεση με τις διάφορες αντιπροσωπείες, κάποια υπηρεσία που να ενημερώνει τους δημοσιογράφους και τους συμμετέχοντες ποιοί είναι πού. Σωστή η ενημέρωση μέσω του οδηγού του Φεστιβάλ για τα στοιχεία των σκηνοθετών, πράγμα που βοηθά την αγορά των φιλμ. Παρατηρήσαμε επίσης ότι υπήρξε μια τάση να χάσει το Φεστιβάλ τον νεανικό και ζωντανό του χαρακτήρα που είχε πέρσι. Η οργανωτική επιτροπή έκανε πολύ καλά τη δουλειά της, η φιλοξενία ήταν τέλεια και κανείς δεν έμεινε παραπονεμένος. Οφείλουμε όμως να σημειώσουμε την απουσία πρόσφατων ελληνικών ταινιών μικρού μήκους, που να παρουσιάζονται για πρώτη φορά δηλαδή. Ίσως χρειάζεται περισσότερη διαφήμιση για να αποκτήσει το Φεστιβάλ την φήμη που έχει ήδη αποκτήσει στο εξωτερικό.

Φέτος οι ελληνικές ταινίες ήταν ισάξιες με τις ξένες, πράγμα που μας δίνει μια αισιοδοξία. Ας προσεχθεί επίσης ότι η Κριτική Επιτροπή που βγήκε με κλήρωση από το κοινό, δεν λειτούργησε τόσο καλά όπως πέρσι, διότι πολλά μέλη της δεν ήταν στη θέση να ξέρουν τις τεχνικές λεπτομέρειες και να κρίνουν πιο σωστά. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι ξέφυγε από τον δρόμο της. Να ευχηθούμε στην οργανωτική επιτροπή του Φεστιβάλ και στην καλλιτεχνική του διευθύντρια, Στέλλα Μπελέση, "κάθε πέρσι και χειρότερα", δηλαδή μια διαρκή άνοδο της ποιότητάς του.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Παραλειπόμενα του Φεστιβάλ

- Οι ταινίες **καλτ** φέτος δεν ήταν άσχημες, αν εξαιρέσουμε την ταινία Ο ΑΚΗΣ ΑΥΤΟΚΤΟΝΕΙ ΑΠΟΨΕ 8 ΜΕ 10, οι άλλες ήταν αρκετά καλές. Ειδικά αυτή ΝΟΥΑΡ ΕΤΣΙ ΕΜΟΙΑΖΕ ΤΟΥΛΑΧΙΣΤΟΝ, μπορεί να μην χαρακτηριζόταν καλτ.
- Ένας μόνο μπορούσε να δώσει ζωή στο Φεστιβάλ ο Μπάρμπης Βοζαλής. Πρόταση: του χρόνου να αναλάβει τα ειδικά χάπενινγκ. Δεν θα χάσουμε!
- Η εκδρομή στα **Μετέωρα** πολύ καλή, αλλά δυστυχώς λίγη. Δεν είδαμε σχεδόν τίποτα. Το τοπίο επιβλητικό, μάγεψε όλους τους ξένους, και εμάς.
- Ο **Δημήτρης Κολλάτος** αυτή τη φορά δεν τα είπε άσχημα. Η ταινία του ήταν καλή και αυτός στάθηκε στο ύψος των περιστάσεων.
- Η ταινία του **Γκουσγκούνη** λίγο πολύ τολμηρή για το Φεστιβάλ.
- Οι δημοσιογράφοι των μεγάλων εφημερίδων, και ειδικά οι μεγάλες βεντέτες, πάλι έλλειψαν. Μόνο στη Θεσσαλονίκη θέλουν να πηγαίνουν; Γιατί **σνομπάρουν** τα άλλα δύο Φεστιβάλ; Δεν έχουν καταλάβει ότι εκεί φαίνονται τα καινούργια ταλέντα; Ή δεν τους ενδιαφέρει;
- Βέβαια τα **"μέτρα Παπαθεμελή"** μας τα χάλασαν λίγο. Δεν μπορέσαμε να διασκεδάσουμε όπως πέρσι. Η επίσημη τελετή λήξης του Φεστιβάλ τέλειωσε πολύ αργά και δεν μας έμεινε καθόλου χρόνος να διασκεδάσουμε.
- Το **αφιέρωμα** στη Μελίνα καλό, αλλά, δυστυχώς είχε καταναλωθεί πολύ τον τελευταίο καιρό και έτσι έχασε λίγο από συναισθηματική φόρτιση. Φυσικά δεν φταίει το Φεστιβάλ, αλλά ο κάθε τυχάρπαστος που εκμεταλλεύτηκε την ευκαιρία!
- Το **μεταφραστικό** τμήμα άψογο φέτος. Μόνο πρόβλημα ότι ορισμένοι σκηνοθέτες δεν έδωσαν τους διαλόγους, με αποτέλεσμα να μην καταλαβαίνουμε τίποτα..
- Η **Έφη Βενιακάκη** που παρουσίασε το Φεστιβάλ της Λάρισας ήταν σεμνή, σωστή ότι έπρεπε. Να καθιερωθεί!
- Μάθαμε ότι ο Μιχάλης Κακογιάννης θα κάνει **Όπερα**. Ελπίζουμε και του ευχόμαστε να έχει επιτυχία. Όπως επίσης και στην ταινία του για το Βυζάντιο με ξένα κεφάλαια.
- Εκείνο που δεν καταλάβαμε είναι η απέχθειά του στους έλληνες **κριτικούς**. Γιατί; Με αυτή την έχθρα δεν μπορεί να υπάρξει συνεργασία. Έτσι δεν είναι;

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Κριτική επιτροπή κοινού:
ΧΡΥΣΟΣ ΙΠΠΟΣ: "ΑΠΕΦΥΓΕ ΤΗ ΝΥΧΤΑ" του Πατρίκ Μπρουνί
ΑΡΓΥΡΟΣ ΙΠΠΟΣ: "ΑΡΕΝΑ" του Νικολά Κους
ΧΑΛΚΙΝΟΣ ΙΠΠΟΣ: "ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΒΑΛΕΝΤΙΝΟ" του Ζαν-Φρανσουά Σιρόν
ΕΥΦΗΜΗ ΜΝΕΙΑ: "ΜΥΡΙΟΝΥΜΟΣ" του Κιάρα Παβόνι
ΕΥΦΗΜΗ ΜΝΕΙΑ: "ΤΟ ΓΟΥΡΟΥΝΙ" του Ντενίς Καρτέ

Κριτική Επιτροπή Νεολαίας
ΚΑΛΥΤΕΡΗ ΤΑΙΝΙΑ: "ΜΥΡΙΟΝΥΜΟΣ" του Κιάρα Παβόνι
ΒΡΑΒΕΙΟ KODAK: "ΦΡΑΟΥΛΕΣ" του Λευτέρη Χαρίτου
ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΔΙΑΚΡΙΣΗ: "ΑΡΕΝΑ" του Νικολά Κους

Ε.Τ.Ε.Κ.Τ.
ΒΡΑΒΕΙΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ: "ΣΤΕΛΛΑ ΠΛΑΖ" της Ελιζαμπέτ Προυβόστ
ΒΡΑΒΕΙΟ ΗΧΟΛΗΨΙΑΣ: "ΑΡΕΝΑ" του Νικολά Κους
ΒΡΑΒΕΙΟ ΜΟΝΤΑΖ: "ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΒΑΛΕΝΤΙΝΟ" του Ζαν-Φρανσουά Σιρόν

Ε.Ε.Σ.
ΒΡΑΒΕΙΟ: "ΑΠΕΦΥΓΕ ΤΗ ΝΥΧΤΑ" του Πατρίκ Μπρουνί

ΣΥΝΤΑΚΤΕΣ - ΚΡΙΤΙΚΟΙ
1η ΔΙΑΚΡΙΣΗ: "ΑΡΕΝΑ" του Νικολά Κους
2η ΔΙΑΚΡΙΣΗ: " Ο ΝΟΜΟΣ ΤΟΥ ΜΕΡΦΥ" του Δημοσθένη Δημάδη
3η ΔΙΑΚΡΙΣΗ: "ΕΛΕΝΗ" του Αλεξάντρ Περιγκό.

Πέντρο Αλμοντοβάρ

ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΗ ΣΤΑ ΠΡΟΘΥΡΑ ΝΕΥΡΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ

Μια συζήτηση με τον Fransois Jonquet

Globe Hebdo: Πώς γεννήθηκε το ΚΙΚΑ;

Πέντρο Αλμοδοβάρ: Απ' την επιθυμία μου ν' αλλάξω ιδέες. Δεν είμαι ευχαριστημένος με τη ζωή που κάνω τελευταία. Λίγα πράγματα με ερεθίζουν, λίγοι άνθρωποι με ξαφνιάζουν και, ίσως επειδή έχω γίνει δημόσιο πρόσωπο, η πραγματικότητα φτάνει ως εμένα διαστρεβλωμένη. Έχω την εντύπωση ότι ζω σα φυλακισμένος. Είναι φοβερό, σαν αργός θάνατος από ασφυξία. Το δούλεμα μιας καινούργιας ταινίας αντιπροσωπεύει, για μένα, ένα σωσίβιο. Με παρασύρει σε ένα άλλο σύμπαν.

G.H.: Το πέρασμα από έναν αντεργκράουντ κινηματογράφο σ' έναν κινηματογράφο για το μεγάλο κοινό, είναι μια στροφή δύσκολη να διαπραγματευθεί;

Π.Α.: Αισθάνομαι μια πίεση, ναι. Προσπαθώ να την κρατώ σε απόσταση, παραμένοντας μέσα σε λογικούς προϋπολογισμούς. Είναι το τίμημα της ανεξαρτησίας μου.

G.H.: Η πτώχευση της επικοινωνίας ανάμεσα στα άτομα, στις πόλεις, είναι το κύριο θέμα της ταινίας. Το ΚΙΚΑ είναι το πιο απαισιόδοξο έργο σας;

Π.Α.: Το ΜΑΤΑΝΤΟΡ το ξεπερνά σε απαισιοδοξία, μ' εκείνη την ταινία είχα προσπαθήσει να περάσω την ιδέα ότι όλα πληρώνονται με το ακριβότερο τίμημα, κυρίως στον έρωτα. Στο ΚΙΚΑ, το θέμα των σημερινών πόλεων βρίσκεται πράγματι στο κέντρο της ταινίας. Ο αγώνας του καθένα να επιβιώσει σ' αυτές, μέσα στην επιθετικότητα, την εχθρότητα και τη βία. Για να επιπλεύσεις σε αυτή την καχεξία, χρειάζεται, πιστεύω, να είσαι προικισμένος με μια βασική αθωότητα. Ο χαρακτήρας μου, η Κίκα, έχει αυτή την αθωότητα. Εγώ, όχι. Θα ήθελα να φτιάξω μια ταινία πιο αισιόδοξη αλλά, άθελά μου, της κοινώνησα κάτι το πολύ σκοτεινό που ανταποκρίνεται σε αυτό που είμαι. Δεν είσαι κυρίαρχος της γραφής σου, λειτουργείς σαν ένα μέντιουμ. Κι έπειτα, είμαι σίγουρος ότι μια αυτοκτονική δύναμη με σπρώχνει προς το κενό. Γνώρισα τέτοια επιτυχία, που ασυναίσθητα, αναζητώ την απόλυτη μιζέρια. Να διαλέξω τον πιο δύσκολο δρόμο, να κάνω ένα "κολάζ" μες στο οποίο δε θα δίνονται όλα τα κλειδιά στο κοινό. Ναι, έχω ανάγκη, σαν καλλιτέχνης, το ρίσκο.

G.H.: Πώς γράφετε το σενάριο στις ταινίες σας; Έχετε κάποια μέθοδο;

Π.Α.: Ναι, έχω μια μέθοδο αλλά εμπειρική. Το γράψιμο είναι μια μακριά διαδικασία, που δεν είναι ποτέ γραμμική. Μου έρχονται ιδέες διαρκώς στο μυαλό, τις σημειώνω και προσπαθώ να τις βάλω σε τάξη για να φτιάξουν μια ιστορία. Γενικά, ξεκινώ αυτή τη δουλειά κατά τη διάρκεια του μοντάζ μιας άλλης ταινίας, και μετά, κατά τη διάρκεια των εβδομάδων που γίνεται η διακίνησή της. Μελετώ την τύχη των χαρακτήρων μου σε ποικίλες κατευθύνσεις. Όλα μένουν ανοιχτά. Βρίσκομαι σαν μέσα σ' ένα τροπικό δάσος, ανάμεσα σε δέντρα, κλαδιά, φυτά, όπου διαπλέκονται άπειροι δρόμοι, σε πλήρη σύγχιση. Κάποια στιγμή, ένα προαίσθημα μου δείχνει ποιον δρόμο να πάρω. Σιγά σιγά χαράζω τα βασικά πρόσωπα, φαντάζομαι τον κόσμο μες στον οποίο ζουν και στη συνέχεια, αρχίζω να δημιουργώ τα δευτερεύοντα πρόσωπα. Αυτή τη στιγμή μόνο, και όχι νωρίτερα, σκέφτομαι τη διανομή των ρόλων. Προσαρμόζω τότε τη φαντασίωσή μου στους ηθοποιούς. Έπειτα, τελειοποιώ το σενάριο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Είναι ένα πολύ προσωπικό σύστημα, αποτελούμενο από μια ποικιλία μικρών δοκιμών. Γυρίζω την ταινία μου καθώς την μοντάρω κάθε βράδι. Νομίζω πως είμαι ο μόνος σκηνοθέτης που δουλεύει μ' αυτό τον τρόπο. Ζω τη γένεση μιας ταινίας σα μια μεγάλη περιπέτεια: τα πάντα μπορούν να συμβούν, ετοιμάζομαι για κάθε ενδεχόμενο, για τον κίνδυνο, τον έρωτα, την επιβίωση.

G.H.: Το ΚΙΚΑ δεν είχε καλή υποδοχή από τους Ισπανούς κριτικούς. Γιατί κατά τη γνώμη σας;

Π.Α.: Ήταν η σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι, γιατί οι Ισπανοί κατέχουν όλα τα κλειδιά για να καταλάβουν. Αλλά έχουν μια πραγματική αποστροφή για την επιτυχία. Δεν λέω πως οι ταινίες μου είναι τέλειες, αλλά οι κριτικοί δεν κάνουν τίποτα άλλο, παρά να μιλάνε για μένα, για το άτομό μου, ποτέ για την ταινία σαν κινηματογραφικό γεγονός. Στην πραγματικότητα, ενοχλώ τα ισπανικά μίντια με τον εντελώς προσωπικό μου κινηματογράφο, τον πραγματικά ελεύθερο. Δεν καταφέρνουν να βρουν τις ιδέες, τις λέξεις για να μιλήσουν γι' αυτόν. Η έξοδος του ΚΙΚΑ υπήρξε ένα ευθαρσές λυντσάρισμα, που χάλασε σημαντικά την ατμόσφαιρα. Ευτυχώς, το κοινό αντέδρασε υπέροχα. Στην **El Pais**, την εφημερίδα που εκδήλωσε τη μεγαλύτερη βία εναντίον μου, οι αναγνώστες με εξέλεξαν, σε μια δημοσκόπηση στο τέλος της χρονιάς, σαν τον αγαπημένο τους σκηνοθέτη, το ΚΙΚΑ σαν την καλύτερη ταινία και τη Βερόνικα Φορκέ σαν την καλύτερη ηθοποιό! Υπάρχει ένα θεαματικό διαζύγιο ανάμεσα στο κοινό και την κριτική.

G.H.: Το σύμπαν της μπαρόκ αισθητικής μες το οποίο βυθίζετε τους χαρακτήρες σας είναι ένα στοιχείο της αφήγησης. Ποιές είναι οι εικαστικές σας επιρροές;

Π.Α.: Το post-punk, το trush, αποτελούν μέρος της προσωπικής μου ιστορίας. Τα έζησα αυτά τα κινήματα. Η ποπ, ο ψυχεδελισμός με επηρρέασαν επίσης πολύ. Αντιστοιχούν στην εποχή που μεγάλωσα. Έχω, ας πούμε, γεννηθεί εκεί μέσα. Το σύνολό τους συνθέτει ένα μείγμα πολύ μπαρόκ, υπερβολικό, κεκορεσμένο μάλιστα. Κάπως σαν τα φώτα στα νησιά της Καραϊβικής. Πήγα πριν λίγο καιρό στην

Κούβα και ανακάλυψα ότι η παλέτα των αγαπημένων μου χρωμάτων υπήρχε ήδη εκεί, σε φυσική κατάσταση!

G.H.: Ποιά είναι η συνεισφορά σας στη σύλληψη των ντεκόρ...

Π.Α.: Περνώ τον χρόνο μου συλλέγοντας αντικείμενα που τα ξετρυπώνω δεξιά κι αριστερά, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια των ταξιδιών μου. Το μόνο πρόβλημα μετά, είναι να βρω τα πρόσωπα που ταιριάζουν με τα αντικείμενά μου (γέλια)...Αγοράζω τα πάντα, οτιδήποτε: πραματάκια από ιταλικό κρύσταλλο, μπιμπελό που ούτε οι τουρίστες δεν τα πλησιάζουν, και που είναι πραγματικά έργα τέχνης του κιτς, δαχτυλίδια από διαφανές πλαστικό, βάζα, κουτιά... κουβάλησα από την Ακτή του Ελεφαντοστού κάτι επιγραφές βαμμένες στο χέρι από μπαρμπέρηδες, κομμωτές... Από τον Άγιο Δομήνικο, κάτι μαραφέτια από υλικό που πλάθεται. Όλα αυτά τα βρίσκεις μες το ντεκόρ του ΚΙΚΑ. Μ' αρέσει ν' ανακατεύω τα πολύ ακριβά αντικείμενα (σαν τις πολυθρόνες του Φρανκ Γκέρι στο ΔΕΣΕ ΜΕ) με πράγματα πολύ φτηνιάρικα που τ' αγοράζω στους πάγκους. Ένα αντικείμενο μπορεί να κατευθύνει το γράψιμο του σεναρίου, τον προσδιορισμό ενός χαρακτήρα, μια διάθεση...

G.H.: Γιατί διαλέξατε τον Ζαν-Πολ Γκοτιέ για το σχεδιασμό των τρελλών κοστουμιών της Βικτόρια Αμπρίλ;

Π.Α.: Η παρουσιάστρια του reality-show που ερμηνεύει η Βικτόρια Αμπρίλ ενσαρκώνει μια ιδέα περισσότερο παρά ένα πρόσωπο. Ήθελα να κάνω μια άσκηση αφαίρεσης πάνω στο πρόγραμμα της τηλεόρασης και πάνω στο πρόσωπο. Η ιδέα ήταν να μετατρέψω την τραγωδία σε σόου. Η Βικτόρια έπρεπε να δίνει την εντύπωση ότι έβγαινε μονίμως από μια καταστροφή. Όλο αυτό έπρεπε να διοχετευθεί με χιούμορ και ο Ζαν-Πολ Γκοτιέ δεν τα πάει άσχημα σ' αυτό! Από όλα τα άτομα του "εξω-κινηματογραφικού χώρου" που συνεργάστηκα (μουσικούς, ζωγράφους) ο Ζαν-Πολ ήταν ο πιο δημιουργικός. Με καταλάβαινε σε σημείο να προλαβαίνει τις ίδιες μου τις επιθυμίες.

G.H.: Πώς δουλεύετε με τους ηθοποιούς σας;

Π.Α.: Τους περιβάλλω με όλη μου την αγάπη, προσπαθώ να τους δώσω τη μεγαλύτερη δυνατή ασφάλεια. Τους αγγίζω, τους φιλάω πολύ, έχω μια πολύ αισθησιακή σχέση μαζί τους. Τα γυρίσματά μου έχουν άλλωστε τη φήμη ενός χώρου όπου υπάρχει πολύ πήδημα...Εγώ δεν παίρνω χαμπάρι τίποτα, σαν τους κερατωμένους συζύγους! Οργανώνω πάντα κατά τη διάρκεια του γυρίσματος μερικές γιορτούλες, και μου λένε μετά, ότι ο τάδε τα ξανάφτιαξε με την τάδε, όλος ο κόσμος το κάνει εκτός από μένα!(γέλια). Ένας σκηνοθέτης δεν πρέπει να κοιμάται με αυτούς με τους οποίους δουλεύει, εκτός και αν γράφει αυτό που συμβαίνει εκείνη τη στιγμή στην ίδια του τη ζωή μαζί με την ηθοποιό του, όπως συμβαίνει με τον Γούντυ Άλλεν τον Τζον Κασαβέτη ή τον Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

G.H.: Πώς ζει σήμερα η Ισπανία των Ολυμπιακών αγώνων και της παγκόσμιας έκθεσης, αφού παρήλθαν οι γιορτές;

Π.Α.: Μες την κατάθλιψη. Ένα χάλι, που ήταν απολύτως προβλέψιμο: το σχέδιο ήταν υπερβολικά φιλόδοξο. Οι συνέπειες δεν έχουν εκδηλωθεί ακόμα. Ο λαός είχε αποκλειστεί απ' το μεγάλο μέρος της γιορτής ενώ οι πολιτικοί και η κυβέρνηση παρέλαυναν. Τετρακόσια χρόνια μετά την κατάκτηση της Νοτίου Αμερικής, η προσέγγιση με τις πρώην αποικίες δεν έλαβε χώρα, η Ισπανία δεν τους ζήτησε συγγνώμη και δεν έκανε μια κίνηση για να τις βοηθήσει. Το κράτος δεν έχει πια ούτε φράγκο. Η οικονομική ύφεση ήρθε εξαιτίας των σοσιαλιστών. Πολύ φοβάμαι ότι στις επόμενες εκλογές η χώρα θα ψηφίσει δεξιά για να τους τιμωρήσει. Να μια καταστροφή που ίσως βρίσκεται μπρος τη μύτη μας, τη στιγμή που η χώρα δεν είναι, κατά βάση, δεξιά.

G.H.: Η "μοβιντά" ανήκει στο παρελθόν;

Π.Α.: Η έκρηξη δημιουργικότητας που έγινε πριν δώδεκα χρόνια, δεν υπάρχει πια. Αυτό δεν εμποδίζει τη Μαδρίτη να' ναι μια διασκεδαστική, ζωντανή πόλη. Ο δήμος διοικείται από ένα δεξιό συμβούλιο. Είναι το χειρότερο πράγμα που μπορούσε να συμβεί σ' αυτή την πόλη! Σήμερα, για παράδειγμα, προσπαθούν να εξοντώσουν τη νυχτερινή ζωή.

G.H.: Τι γίνεται με τη Μαντόνα;

Π.Α.: Ήθελε να γυρίσει μια ταινία μαζί μου. Μένει να βρούμε μια καλή ιστορία. Πάνω σ' αυτό, δεν έχει γίνει ακόμα τίποτα.

G.H.: Πώς τοποθετείτε το ΚΙΚΑ μέσα στο έργο σας;

Π.Α.: Είναι η δέκατη ταινία μου, αποτελεί το τέλος ενός κύκλου. Έχω την αίσθηση ότι ορισμένα απ' τα θέματά μου εξαντλούνται. Ψάχνω έναν καινούργιο δρόμο.

G.H.: Εδώ και καιρό σκεφτόσαστε να προσαρμόσετε τον Τένεσι Ουίλιαμς, μήπως έφτασε η στιγμή;

Π.Α.: Πώς το ξέρετε; Μιλάω πολύ! Είναι ένα παλιό σχέδιο, ναι. Αλλά η σεξουαλικότητα έχει αλλάξει βαθιά τα τελευταία σαράντα χρόνια. Η καταπίεση που περιγράφει, δεν υπάρχει πια. Έτσι είναι δύσκολο να αποδόσει κανείς ως σύγχρονα τα διηγήματά του. Μια θεατρική ομάδα της Μαδρίτης εργάζεται αυτό τον καιρό για να προσαρμόσει ένα θεατρικό του Ουίλιαμς. Θα μπορούσα ίσως να βασιστώ στη δουλειά τους για μια επόμενη ταινία μου...

G.H.: Ο πάπας είναι πάντα το μαύρο σας πρόβατο;

Π.Α.: Πως μπορεί να μιλάει για προφυλακτικά όταν έχει δώσει όρκο αγνότητας; Είναι εγκληματικό! Είναι σαν να μαζεύονται μερικοί γκόμενοι μεταξύ τους για ν' αποφασίσουν αν τα κορίτσια μπορούν να κάνουν έκτρωση... Αυτός ο πάπας είναι ένας κίνδυνος για τη χριστιανική ανθρωπότητα!

G.H.: Τι απεχθάνεσθε πιο πολύ στον κόσμο;

Π.Α.: Τις βάτες, το τζόκιν, τις ανδρικές τσάντες και τους πρώην - τοξικομανείς που γράφουν τα απομνημονεύματά τους...

Μετάφραση: **ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ**

Globe Hebdo 19 - 25/1/94

Φιλμογραφία Pedro Almodovar

1. Η ΠΕΠΙ, Η ΛΟΥΤΣΙ, Η ΜΠΟΜ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΤΗΣ ΓΕΙΤΟΝΙΑΣ (1980) με τους: Κάρμεν Μάουρα, Ολβίδο Γκαρά, Έβα Σίβα, Κίτι Μάρβεν.

2. Ο ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ ΤΩΝ ΠΑΘΩΝ (1982) με τους: Σεσίλια Ροθ, Ιμανόλ Αρίας, Φανί Μακναμάρα, Αντόνιο Μπαντέρας.

3. ΜΕΣ ΤΑ ΣΚΟΤΑΔΙΑ (1983) με τους: Κριστίνα Πασκουάλ, Τζουλιέτα Σεράνο, Κάρμεν Μάουρα, Χους Λαμπρεάβε, Αντόνιο Μπαντέρας

4. ΤΙ ΕΧΩ ΚΑΝΕΙ ΓΙΑ ΝΑ ΤΑ ΤΡΑΒΑΩ ΟΛΑ ΑΥΤΑ; (1984) με τους Κάρμεν Μάουρα, Χους Λαμπρεάβε, Βερόνικα Φορκέ, Αγκοστίν Αλβοδοβάρ

5. ΜΑΤΑΝΤΟΡ (1985-86) με τους: Ασούμπτα Σέρνα, Αντόνιο Μπαντέρας, Κάρμεν Μάουρα, Βερόνικα Φορκέ.

6. Ο ΝΟΜΟΣ ΤΟΥ ΠΟΘΟΥ (1986) με τους: Κάρμεν Μάουρα, Αντόνιο Μπαντέρας, Μιγκουέλ Μολινά, Μπίμπι Άντερσεν, Αγκοστίν Αλμοδόβαρ

7. ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΑ ΠΡΟΘΥΡΑ ΝΕΥΡΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ (1987) με τους: Κάρμεν Μάουρα, Φερνάντο Γκουιλέν, Αντόνιο Μπαντέρας, Ρόσι ντε Πάλμα, Λόλες Λεόν

8. ΔΕΣΕ ΜΕ! (1988) με τους: Βικτόρια Αμπρίλ, Μαρίζα Παρέδες, Μιγκουέλ Μποζέ, Μπίμπι Άντερσεν, Θεοντόρ Ατκίνε

10. ΚΙΚΑ (1993) με τους: Βικτόρια Αμπρίλ, Πέτερ Κογιότ, Βερόνικα Φορκέ, Ρόσι ντε Πάλμα, Μπίμπι Άντερσεν, Αγκοστίν Αλμοδοβάρ.

ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ

Ο Χρυσός Φοίνικας του Φεστιβάλ Καννών 1993 μοιράστηκε σε δύο ταινίες: την "ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ" του Κινέζου Chen Kaige και την "ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ" της Νεοζηλανδέζας Jane Campion. Από την έναρξη του Φεστιβάλ, πριν καλά καλά προβληθούν οι δύο αυτές ταινίες, ο κόσμος είτε από διαίσθηση είτε ακολουθώντας τις διάφορες δημοσιογραφικές προγνώσεις, έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον γι' αυτές τις δύο ταινίες και, όπως ήταν αναμενόμενο, το ενδιαφέρον αυτό δικαιώθηκε.

Η ταινία "ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ" είναι μια αναγέννηση για τον κινηματογράφο του δημιουργού διότι, με την τρίωρη χρονική της διάρκεια, μας πρόσφερε ένα έξοχο δείγμα επικού κινηματογράφου εμπλουτισμένου με στοιχεία συμφωνίας χρωμάτων. Πρόκειται για μια επική ταινία εφόσον η μεγάλη της διάρκεια συνδυάζεται με την εξιστόρηση όλων των περιπετειών δύο κεντρικών χαρακτήρων κατά τη διάρκεια μιας δεδομένης, εκτεταμένης περιόδου της ιστορίας της σύγχρονης Κίνας. Οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες Dieyi/Douzi και Xiaolou/Shitou διασχίζουν την πεντηκονταετία που χωρίζει το 1924 μέχρι το 1977 και η εστίαση της μυθοπλασίας στα πρόσωπά τους, καθιστώντας τους πρωταγωνιστές λειτουργεί σαν ευκαιρία για να περιγραφεί με λεπτομέρεια το πολιτικό - ιστορικό φόντο της Κίνας, με όλες τις κοινωνικές και ηθογραφικές συνιστώσες του. Το τελικό αποτέλεσμα παραπέμπει στα γνωστά επικά κείμενα της αρχαιότητας όπου οι διάφοροι μυθικοί ήρωες διαπράττοντας ένα μεγάλο αριθμό φανταστικών ηρωικών πράξεων και υπομένοντας ένα σωρό κακουχίες, συναντώντας δε μυθολογικά πρόσωπα στην πορεία τους, μας παρουσιάζουν ιστορικά ντοκουμέντα για μια μεγάλη χρονική περίοδο. Όμως, το "ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ" είναι κάθε άλλο παρά "ιστορική" ταινία, αν εκλάβουμε αυτόν τον όρο κυριολεκτικά. Μάλλον πρόκειται για ταινία - σύνθεση διαφορετικών θεμάτων και ειδών κινηματογραφικών.

Είτε θέλοντας να αναφερθεί στην ταραγμένη ιστορία της Κίνας κατά τη διάρκεια αυτής της δεδομένης πεντηκονταετίας, είτε θέλοντας ν' αναφερθεί στην ιστορία της θρυλικής "Όπερας του Πεκίνου", είτε στη σημασία της υποκριτικής χειρονομίας, είτε στην χρυμμένη αλήθεια του ομοφυλοφιλικού έρωτα, είτε στην κωδικοποίηση των χρωμάτων που συνοδεύουν μια θεατρική παράσταση, είτε στην πολιτιστική κρίση που συνοδεύει κάθε πολιτική κρίση, ο Chen Kaige μας πρόσφερε μια ταινία πληθωρική, που συγγενεύει άμεσα με την αισθητική της baroque αρχιτεκτονικής όπου τα στοιχεία της μάζας και της αφθονίας, ιδιαίτερα στο ανθρωπομορφικό επίπεδο, στοχεύουν ν' αποδώσουν ένα συναίσθημα πληρότητας και πολυτέλειας. Αυτό το συναίσθημα δημιουργεί περίεργες εντυπώσεις όταν συνδυάζεται με τον κινέζικο εξωτισμό, δηλαδή με τις εικόνες όπου τονίζεται η διαφορετικότητα του περιβάλλοντος. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο κινέζικος εξωτισμός χαρακτηρίζεται από τις μορφές, τους όγκους και τα χρώματα των κτιρίων καθώς και από τις στυλιζαρισμένες χειρονομίες, ατάκες ή χρήσεις των ενδυμάτων και του μακιγιάζ κατά τη διάρκεια της παράστασης του θεατρικού έργου μέσα στην ταινία. Είναι δε αυτό το θεατρικό έργο που δανείζει τον τίτλο του στην ταινία για να μας κάνει να καταλάβουμε ότι, ακόμα κι αν αυτό δεν γίνεται εύκολα αντιληπτό, ο ίδιος βαθμός υπερβολής τα χαρακτηρίζει.

Για ν' αναφερθούμε κάπως σύντομα στο έθιμο της Όπερας του Πεκίνου να ενσαρκώνονται οι γυναικείοι ρόλοι από άνδρες, θα πρέπει να πούμε ότι αυτή η τάση προέρχεται από μακρόχρονη παράδοση κι ότι πολλοί ηθοποιοί, σαν τον Mei Lanfang του οποίου ορισμένοι παραλληλισμοί είναι εμφανείς, είχανε ειδικευτεί σε γυναικείους ρόλους. Ο Mei Lanfang ήταν ο δημιουργός του έργου "ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ" και είναι ένας από τους ηθοποιούς εκείνους που έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στο τραγούδι επί της θεατρικής σκηνής. Ο Leslie Cheung, ενσαρκώνοντας το ρόλο της παλλακίδας, κάνει μια έμμεση νύξη στο διάσημο αυτό θεατράνθρωπο που έτυχε να είναι σχετικά σύγχρονός του και που, έχοντάς μια καριέρα τραγουδιστή στο ενεργητικό του, παραπέμπει ευκολότερα στις ικανότητες του προκάτοχού του. Απ' την άλλη δε, ο Mei Lanfang είχε κι αυτός μια αντιφατική εμπειρία διωγμού και συμφιλίωσης με τους Ιάπωνες κατακτητές του 1937.

Μέχρι τον 17ο αιώνα οι θίασοι της Κινέζικης όπερας αποτελούνται από άνδρες και γυναίκες. Το 1664 όμως ψηφίζεται ένας νέος νόμος που απαγορεύει αυτή την συνύπαρξη επί της σκηνής για να διασωθούν τα χρηστά ήθη. Το κοινό όμως δεν θα πάψει να ταυτίζει τους θεατρίνους με την ανηθικότητα και τον έκλυτο βίο, ίσως επειδή ανάμεσα στις γυναίκες ηθοποιούς παρατηρήθηκαν πολλές φορές πράξεις εξαγοράς του έρωτά τους από κάποιο πλούσιο μαικήνα. Έτσι προήλθανε οι παλλακίδες που θα θεωρηθούν απειλή για την ευπρέπεια και την αρετή και, εφόσον το φαινόμενό τους άρχιζε να παίρνει μεγάλες διαστάσεις, οι νομοθέτες θα οδηγηθούν στη σταδιακή κατάργηση των γυναικών από το θέατρο και την όπερα. Η Cong Li στο ρόλο της μαιτρέσας του ανδρικού χαρακτήρα Shitous θα κατηγορηθεί από τους στασιαστές της "Πνευματικής Επανάστασης" σαν πόρνη, μόνο και μόνο επειδή είχε εξασκήσει αυτό το αμαρτωλό επάγγελμα για ένα φεγγάρι, και αυτό θα μας κάνει να θυμηθούμε τις ρίζες αυτής της νοοτροπίας.

Αυτή η οριστική νομοθετική απόφαση των προγόνων θα οδηγήσει ένα σωρό άνδρες ηθοποιούς να ενσαρκώσουν συστηματικά γυναικείους ρόλους, καθώς επίσης ν' αρχίσουν ν' αναπτύσσουν μια ομοφυλοφιλική συμπεριφορά, σαν αποτέλεσμα σταδιακής ταύτισης με τον ρόλο τους. Η παλλακίδα της ταινίας ενσαρκώνεται από τον Leslie Cheung σε δύο διαφορετικές εκδοχές. Πρώτα, σε επίπεδο μυθοπλαστικό όταν ερωτοτροπεί μ' έναν πλούσιο μαικήνα, τον αφέντη Yuan, σαν αντίδραση προς τον έρωτα του παιδικού του εραστή Xiaobou με την πόρνη Juxian. Έπειτα, σε επίπεδο ενδομυθοπλαστικό όταν ερωτοτροπεί με τον βασιλιά Chu που ενσαρκώνεται από τον Xiabou στην σκηνή της όπερας, όταν ένας θηλυκός ρόλος ενσαρκώνεται από έναν άνδρα σαν τον Dieyi, ο εκθηλυσμός είναι αναπόφευκτος, χωρίς αυτό να στηρίζεται πάντα σε ομοφυλοφιλικές ορμές. Ο Dieyi μάλλον ανταποκρίνεται στο πάθος του για ηθοποιία έτσι ώστε να αποδέχεται ανεπιφύλακτα και ενθουσιωδώς τον κάθε ρόλο και , γιατί όχι, το ρόλο της γυναίκας. Ίσως γι' αυτό το λόγο να μην κορυφωθεί το πάθος του ομοφυλοφιλικού του δεσμού με τον Xiaobou,εφόσον γι' αυτούς τους τους δύο, όπως και για κάθε αξιόλογο καλλιτέχνη, το πάθος για την τέχνη τους προέχει ακόμα κι από τον αληθινό έρωτα. Ίσως αυτός να είναι κι ο λόγος για τον οποίο οι δύο αυτοί άντρες θα αγαπηθούν μόνο επί σκηνής. Ο σκηνοθέτης Chen Kaige, σχολιάζοντας το νόημα της ταινίας είχε πει κατά τη διάρκεια μιας συνέντευξης: "Μπορεί κανείς να πεθάνει για κάποιον άλλο; Ναι. Ένας άνδρας μπορεί να πεθάνει για μια γυναίκα. Το αντίθετο επίσης είναι δυνατό...Ένας άνδρας μπορεί ποτέ να πεθάνει από αγάπη για έναν άλλο άνδρα; Αυτή η θυσία θα ειδωθεί με τον ίδιο τρόπο, σαν να πρόκειται για ένα ετεροφυλοφιλικό ζευγάρι; Μπορούμε να συμπεριφερόμαστε στη ζωή όπως και στη σκηνή ενός θεάτρου; Θεωρούμε ιδιοφυείς εκείνους που αναπλάθουν τη ζωή πάνω στη σκηνή του θεάτρου. Όμως, θεωρούμε τρελλούς εκείνους που διατηρούν τον ίδιο ρόλο στο θέατρο και στη ζωή. Αυτή ακριβώς είναι η υποκρισία μας. Υποκρινόμαστε ότι αγαπάμε το θέατρο αλλά αρνούμαστε ότι η ζωή του μοιάζει. Τι να σκεφτεί κανείς λοιπόν για κάποιον άνδρα που δεν μπορεί ν' αγαπήσει κάποιον άλλο άνδρα παρά μόνο στη σκηνή; Ίσως ότι δεν έχει άλλη επιλογή. Γι' αυτό τον ηθοποιό, η σκηνή του θεάτρου ταυτίζεται με τη ζωή του. Δηλαδή, μπορεί επί της σκηνής να παίξει το ρόλο της γυναίκας και να νιώσει ότι αγαπιέται σαν γυναίκα. Ακόμα κι αν είναι άνδρας...Από εδώ πηγάζει η ερώτησή μου: Μπορεί, τελικά, ένας άνδρας ν' αγαπήσει έναν άλλο άνδρα; Έψαξα για πιθανές απαντήσεις σ' αυτή την ιστορία διαδοχικής αποπλάνησης κι απάτης."

Σε αντίθεση με τον Αγγελόπουλο που στον επικό "Θίασο" κατέδειξε ένα τμήμα της σύγχρονης ιστορίας μας σε συνδυασμό με την ιστορία μιας παράστασης που δεν κατάφερε ποτέ να ολοκληρωθεί, όπως πάνω-κάτω συνέβηκε και με τον Chen KAIGE αυτής της ταινίας, η χρονική δομή εδώ είναι πολύ πιο απλή. Η χρονική αφήγηση ακολουθεί ένα υφάδι λογικής ακολουθίας (αν εξαιρέσει κανείς την πρώτη σκηνή που εκτυλίσσεται το 1977 και που κάνει ολόκληρη την υπόλοιπη ταινία να μοιάζει με flash - back) και επομένως, δεν υπάρχει καμιά μεταφορική χρήση της χρονικότητας της ταινίας. Αντιθέτως όμως, η μεταφορική διάσταση αφορά τη χρήση των χρωμάτων, τόσο στο θέατρο όσο και στη "ζωή" (εφόσον αυτό βοηθάει στο να ελαττώσουμε τις διαφορές τους). Έτσι, τα χρώματα της ταινίας, ιδιαίτερα του μακιγιάζ, τονίζουνε τα χαρακτηριστικά του προσώπου που καλείται να ενσαρκώσει ένας ηθοποιός, στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Xiaobou και ο Dieyi. Το κόκκινο χρώμα συμβολίζει την ευθύτητα του χαρακτήρα, το άσπρο το δόλο αλλά και τη δεξιοτεχνία, το μαύρο συμβολίζει την εντιμότητα, το μπλε την τόλμη ή και την αυθάδεια, το κίτρινο την εξυπνάδα και το καφέ τον ενοχλητικό χαρακτήρα. Αυτές οι κωδικοποιήσεις των χρωμάτων αποδίδουν στην ταινία μια ιδιαίτερη χάρη που προέρχεται από το γεγονός ότι ο θεατής καλείται να διερευνήσει στην περίεργη σχέση που συνδέει τα χρώματα μεταξύ τους, μέσα σ' όλη αυτή την αφθονία τους ή έκρηξη ακόμα, τον δραματουργικό τους ρόλο. Όμως, όσο κι αν προσπαθήσουμε να εμβαθύνουμε στην έμπνευση των δημιουργών, η αποκωδικοποίηση θα παραμείνει αδύνατη.

Εκτός από τη δυσκολία εμπέδωσης και εξάσκησης μιας τέχνης, που ήταν εξ' άλλου το θέμα μιας παλαιότερης ταινίας του Kaige, της "ΖΩΗ ΑΠΟ ΜΙΑ ΚΛΩΣΤΗ", και που τονίζεται ιδιαίτερα στην πρώτη ενότητα, αυτή της μαθητείας κατά τη διάρκεια της εφηβίας, το κυρίως θέμα της ταινίας "ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ" πρέπει ν' αναζητηθεί στην ηθική ευθύνη ενός καλλιτέχνη απέναντι στον εαυτό του πρώτα κι έπειτα απέναντι στο κοινό του. Ο Dieyi θ' αυτοκτονήσει στο τέλος της ταινίας για να μας καταδείξει ότι θέλησε να κάνει στη "ζωή" αυτό που έκανε και στο θέατρο, την ίδια τελικά πράξη. Δηλαδή, θα κατορθώσει να εξομοιώσει την πίστα του θεάτρου με τη ζωή του, ανταποκρινόμενος στην εσωτερική του ανάγκη να ταυτιστεί με το ρόλο του ή τον χαρακτήρα που υποκρίνεται. Βέβαια, η αληθινή δεξιοτεχνία του Chen Kaige έγκειται στο γεγονός ότι συνδύασε όμορφα την αποστασιοποίηση της θεατρικής παράστασης με τον ρεαλισμό της "ζωής" για να μας δώσει να καταλάβουμε ότι τα όρια είναι στην ουσία πολύ κοντινά ανάμεσα σ' αυτές τις δύο "πρακτικές" κι ότι, όπως ο Dieyi της παράστασης, μια πράξη, είτε αυτή γίνεται με τρόπο μη - αληθοφανή, είτε αυτή γίνεται με τρόπο αληθοφανή, διατηρεί το βαθύ της νόημα απαράλλακτο.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΠΡΟΘΕΣΕΙΣ

Ο σουηδός Billie AUGUST παρουσίασε την καινούργια ταινία του "ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΠΡΟΘΕΣΕΙΣ". Έχοντας αποκτήσει μεγάλη επιτυχία με τις προηγούμενες ταινίες του "ΖΑΠΑ" και "ΠΕΛΕ, Ο ΚΑΤΑΚΤΗΤΗΣ", αυτή τη φορά του έμελλε να συνεργαστεί με τον Ingmar BERGMAN ο οποίος έγραψε το σενάριο. Μέσα από την τρίωρη διάρκειά της η ταινία αφηγείται την ιστορία αγάπης μιας όμορφης κοπέλλας προερχόμενης από μία πολύ εύπορη οικογένεια κι ενός φτωχού επαρχιώτη φοιτητή της θεολογίας. Όντας κάπως επίπεδη και απλή η ταινία αποκτούσε ένταση από την ποιότητα των εικόνων της, την εικαστική της υπόσταση που θύμιζε έντονα ακαδημαϊκή σχολή.

Προσφέροντάς μας το πορτρέτο δύο διαφορετικών οικογενειών εμπλουτισμένο από διάφορα επιμέρους θέματα (η θρησκεία, η κατάσταση των εργατών, η θέση της γυναίκας), ο σκηνοθέτης μας μετέφερε το κλίμα μιας εποχής και μιας περιοχής (η δεκαετία του σαράντα στη σουηδική επαρχία).

Περιγράφοντας την αυστηρότητα του ταξικού συστήματος αναφέρθηκε σ' όλα τα είδη της αγάπης που αυτό υποστηρίζει. "Είναι μια οραματική ιστορία γεμάτη βία, μα πάνω απ΄ όλα μια ιστορία αγάπης ανάμεσα σ' έναν άνδρα και μια γυναίκα, ανάμεσα στους γονείς και τα παιδιά, στο Θεό". Η ταινία αυτή απόκτησε το χρυσό φοίνικα και το βραβείο γυναικείας ερμηνείας για την Pemilla OSTEGREN-AUGUST.

Η έλλειψη δραματικής έντασης δεν σημαίνει έλλειψη μυθοπλαστικών ευρημάτων ή διηγήσεων αλλά, μάλλον, έλλειψη συναισθηματικών εξάρσεων των ηρώων καθώς και αποφυγή των επικρίσεων των πράξεών τους μέσω των διαλόγων ή μέσω των ενδοαφηγηματικών

σχολίων. Δηλαδή, η ταινία αυτή προκειμένου να τονίσει την "αντικειμενικότητα" των προθέσεων του σκηνοθέτη, αναγκάστηκε μέσα από τις διαδοχικές αλλαγές κατεύθυνσης της ιστορίας, που συν τοις άλλοις δεν ήτανε λίγες, να υιοθετήσει ένα υποκριτικό παιχνίδι ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό όπου όλη η δραματικότητα και κρισιμότητα των καταστάσεων αναδύεται από το ήπιο κλίμα των εκφράσεων, των χειρονομιών και των διαλόγων των ηρώων. Όσο κι αν ακούγεται αντιφατικό αυτό σε κάποιο θεατή εθισμένο στην παγίδα της μελοδραματικής έξαρσης, αποτελεί την μεγάλη αξία της ταινίας. Έτσι, ακόμα κι αν υπάρχουν παραπομπές στον Stunberg, το διάσημο αυτό δραματουργό συμπατριώτη του AUGUST, οι ηθοποιοί δεν ακολουθούν κάποια υποκριτική μέθοδο θεατρική, είτε αυτό σημαίνει υπερβολική είτε αυτό σημαίνει στυλιζαρισμένη. Αντιθέτως, το παίξιμό τους χαρακτηρίζεται από ένα ιδιότροπο ρεαλισμό που μέσα από τη διακριτικότητα του ύφους, στοχεύει να καλλιεργήσει στους θεατές ένα περίεργο συνδυασμό συγκίνησης και ουδετερότητας.

Η εικαστική τελειότητα της ταινίας είναι το στοιχείο εκείνο που έρχεται να προσφέρει την ιδιαίτερη εκείνη ένταση μέσα από την πληθώρα των χρωμάτων που λειτουργούν σαν μεταφορές των συναισθημάτων. Αυτή η αντίστιξη τονίζει την ομορφιά της ταινίας, στην αμεσότητα των εικόνων της και με το συναίσθημα του Υψηλού ή Μεγαλοπρεπούς (sublime) που απορρέει από την παραπάνω υφολογία της δραματικής ουδετερότητας.

Το Υψηλό είναι ένα στοιχείο που υπερβαίνει το Ωραίο. Τίθεται υπεράνω αυτού. Δεν αναζητά να προκαλέσει την αίσθηση του Ωραίου ή την αποστροφή του Άσχημου αλλά θεωρεί τα διάφορα δεδομένα με την κυριολεκτική τους αξία, π.χ. τον Χρόνο ως Χρόνο. Ίσως γι' αυτό το λόγο το συναίσθημα της βαρύτητας του χρόνου ήτανε τόσο έντονο σ' αυτή την ταινία όπου μερικές φορές η γραφή της έτεινε να καταργήσει τις χρονικές ελλείψεις.

Μερικές φορές η επιμονή να αποδωθεί το συναίσθημα του Ωραίου μας αναγκάζει να υποπέσουμε στην ευτέλεια του αισθητισμού. Γι' αυτό όμως το λόγο, ο AUGUST προσφεύγει τακτικά στο Υψηλό κατορθώνοντας να υπερβεί την στιγμιαία ευχαρίστηση και να προσφέρει μια ταινία για τη ζωή και το θάνατο του ανθρώπου.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΝΥΧΤΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ

Μια άλλη προσέγγιση

Αναμφισβήτητα αυτή η ταινία του Κασσαβέτη είναι μια ταινία "ζωντανής εμπειρίας" για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Α. Ταρκόφσκι (1). Στη μικρή ανάλυση που ακολουθεί θα προσπαθήσουμε μια διαφορετική προσέγγιση εστιάζοντας την αιτία της "κρίσης" της Μυρτλ (Τζίνα Ρουλαντς) στην έλλειψη της ανθρώπινης επικοινωνίας, στην ανάγκη για προσωπική επαφή, για αυθεντική συνάντηση του "άλλου" σε αντίθεση με την κυρίαρχη άποψη που συνήθως τονίζει την αναζήτηση της ταυτότητας, τα αδιέξοδα της ηλικίας και τους ασφυκτικούς περιορισμούς της κοινωνίας.

Παραθέτουμε ενδεικτικά τις σημειώσεις του Φρέντερικ Ρισάρ: "Πρέπει ν' ανακαλύψει ή καλύτερα να κατακτήσει μια ταυτότητα. Πρέπει να αγωνιστεί για να ξαναβρεί το χαμένο της εαυτό που έσβησε μαζί με τα νιάτα της και το νεαρό θύμα της θύμισε την ύπαρξή του (2)....Η κατάκτηση της ταυτότητας συνοδεύεται από την κατάκτηση της ελευθερίας. Ο θεατρικός αυτοσχεδιασμός ανοίγει αυτή την προοπτική....(3) Η ζωή στην κοινωνία είναι για τον Κασσαβέτη το αποτέλεσμα ενός απαράδεκτου και αφόρητου συμβιβασμού αφού η κοινωνία δεν προσφέρει κανένα ρόλο για σένα, παρά μόνο για τους άλλους" (4).

Υπάρχει ένας παραλληλισμός ανάμεσα στο έργο που η Μυρτλ παίζει στη σκηνή και την πραγματική της ζωή, όχι μόνο στο μυαλό της αλλά και στην πραγματικότητα της ταινίας. Το κοινό σημείο είναι η μοναξιά στη ζωή της ηρωίδας του θεατρικού έργου και της ηθοποιού Μυρτλ στην καθημερινή της ζωή. Εκείνο στο οποίο αντιτίθεται η πρωταγωνίστρια είναι η έκβαση του έργου που συγχέει με την έκβαση της προσωπικής της ζωής. Το έργο είναι "χωρίς ελπίδα" λέει κάπου στη συγγραφέα του θεατρικού κι αυτό είναι που τη φέρνει σε απόγνωση, που την κάνει ανίκανη να παίξει. Γιατί αν παίξει το έργο όπως το θέλει η συγγραφέας του, είναι σα να δέχεται αυτό το "τίποτα" που χαρακτηρίζει τη ζωή της ηρωίδας για τη δική της ζωή. Εκείνο που της λείπει κι εκείνο στο οποίο "ελπίζει" είναι η ουσιαστική επικοινωνία, η αίσθηση της ανθρώπινης επαφής.

Είναι ιδιαίτερα εύστοχο αυτό που γράφει ο συγγραφέας παρουσιάζοντας τέλεια τις πραγματικές σχέσεις της Μυρτλ και του Μάνι, (Μπεν Γκατζάρα), σκηνοθέτη του έργου, που προς στιγμή, φαίνεται να είναι ο κοντινότερος φίλος της: " Σε κάποια στιγμή της ταινίας ο Μάνι και η Μυρτλ περνούν μαζί τη νύχτα - το επόμενο όμως πρωί τους βλέπουμε να μπαίνουν στην σκηνή για την πρόβα από δύο διαμετρικά αντίθετα σημεία και η κάμερα τους παίρνει από εντελώς διαφορετικές γωνίες" (5)

Η αντίδραση της Μυρτλ στην απαισιόδοξη λύση του έργου είναι ο αυτοσχεδιασμός πάνω στη σκηνή που δεν εκφράζει άλλο από την προσπάθεια επικοινωνίας με το κοινό.

Η κρίση δεν ξεσπά ακριβώς με το θάνατο της κοπέλας. Αυτό είναι το προοίμιο που συνίσταται από το σοκ της αδιαφορίας των οικείων της, μπροστά στο θάνατο ενός ανθρώπου, και θέτει σε κίνηση ερωτήματα σχετικά με τη στάση τους απέναντι σ' αυτή την ίδια. Ουσιαστικά η κρίση αρχίζει όταν, στην προσπάθεια προσέγγισης του πρώην εραστή της και συμπρωταγωνιστή της Μωρίς (Τζ. Κασσαβέτης), αντιμετωπίζει την άρνηση και μάλιστα τη στιγμή μετά το μοιραίο ατύχημα, όταν αναζητά την τρυφερότητα, την αίσθηση ότι τη νοιάζονται. Ο Μωρίς της δηλώνει ψυχρά ότι γι' αυτόν είναι πια μόνο μια επαγγελματίας, λέξη κλειδί για την τελική αντιστροφή της συμπεριφοράς του πάνω στη σκηνή!

Το ξαναζωντάνεμα της κοπέλας στη φαντασία της Μυρτλ πρέπει μάλλον να το συσχετίσουμε με τις υστερικές εκδηλώσεις αγάπης της θαυμάστριας, παρά με τη μικρή της ηλικία κι όσα αυτή συνεπάγεται. Όπως και η λύτρωση δεν έρχεται όταν "δολοφονεί" τη νεανική φαντασίωσή της αλλά όταν ο Μωρίς παύει να την αντιμετωπίζει σαν "επαγγελματία συνάδελφο" και γίνεται συνένοχός της πάνω στη σκηνή, σ' ένα πανηγύρι αληθινής έκφρασης, αυθεντικού διαλόγου που έφερε το γέλιο και σα μήνυμα την "ελπίδα" . Ο Μωρίς δεχόμενος πάνω στη σκηνή την πρόταση που του έκανε η Μυρτλ έξω από την πόρτα του το προηγούμενο βράδι, αποδέχεται την ίδια και μέσα από το κοινό τους αυτοσχεδιασμό επικοινωνεί μαζί της κι οι δυο τους με το κοινό που τους αποθεώνει. Τελικά η αγάπη είναι αυτή που λυτρώνει! Δεν είναι τυχαία η φράση στα λόγια της πρωταγωνίστριας "όλοι θέλουν ν' αγαπηθούν" στην αρχή ακόμα της ταινίας ούτε και το υστερικό ξέσπασμα της θαυμάστριας που επαναλαμβάνει με λόγια και φιλιά ότι την αγαπά, ακριβώς πριν το ξέσπασμα της κρίσης της Μυρτλ. Η αληθινή επικοινωνία, η αγάπη είναι η "ελπίδα" η χαρά της ζωής απέναντι στη μοναξιά, το κενό, το "τίποτα" της ανθρώπινης ζωής.

ΕΛΕΝΗ ΚΑΤΗΦΟΡΗ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ταρκόφσκι Α, "Σμιλεύοντας το χρόνο", σ. 87, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1987
2. Ρισάρ Φρεντερικ, "Νύχτα πρεμιέρας", σ. 69, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1992
3. Ρισάρ Φρέντερικ, "Νύχτα πρεμιέρας", σ. 70, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1992
4. Ρισάρ Φρέντερικ, "Νύχτα πρεμιέρας", σ. 70, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1992
5. Σώτη Τριανταφύλλου, "Τζων Κασσαβέτης", σ. 75, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1986

Απ' το χιόνι...Άνοιξη

Για την ταινία "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ" του Σωτήρη Γκορίτσα γράψαμε λίγα λόγια και στο προηγούμενο τεύχος, στα πλαίσια του αφιερώματος στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Γνωρίζετε λοιπόν ότι αυτή η ταινία του σχεδόν νέου σκηνοθέτη κέρδισε αρκετά βραβεία, όπως και το κορυφαίο βραβείο της καλύτερης ταινίας, εξ' ημισείας με την ταινία του Περικλή Χούρσογλου "ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ", όπως επίσης γνωρίζετε ότι μπορεί οι δύο σκηνοθέτες να πήραν το βραβείο από μισό, αλλά ο φθόνος δεν φώλιασε στην καρδιά τους. Το ήθος αυτό, πρωτόγνωρο για έλληνες σκηνοθέτες, χαρακτηρίζει τη νέα γενιά των ελλήνων σκηνοθετών, αφήνει έξω τα προσωπικά μίση και παραχωρεί έδαφος για την καλλιτεχνική δημιουργία.

Η ταινία "ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ" ήταν μια ευχάριστη έκπληξη. Καταπιάνεται με ένα κοινότυπο θέμα και το χρησιμοποιεί με τέτοια μαεστρία που του δίνει μια νέα μορφή, μια νέα πνοή. Το σενάριο καταπιάνεται μ' ένα θέμα χιλιοειπωμένο, τουλάχιστον από τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας: με το θέμα των αλβανών λαθρομεταναστών. Ο φακός του Γκορίτσα ακολουθεί τον πρωταγωνιστή από την Αλβανία μέχρι την Αθήνα και από εκεί στην επιστροφή στην Αλβανία. Ένα οδοιπορικό ενός βορειοηπειρώτη, ένα οδοιπορικό μιας πληγωμένης περηφάνιας, μιας καταρρακωμένης αξιοπρέπειας. Ο πρωταγωνιστής με μια ομάδα Αλβανών και βορειοηπειρωτών αφού "σπάνε" τα κρατικά κτίρια γιατί "αφού έφυγε το χαλινάρι, έφυγε και ο φόβος", προσπαθούν να φύγουν για την Ελλάδα για να βρουν την πατρίδα ή το χαμό όπως έλεγε ο ένας από αυτούς. Ρήση που τελικά στάθηκε προφητική. Οι δυσκολίες φάνηκαν από τα αλβανικά σύνορα και μαζί και οι απώλειες, αλλά συνεχίστηκαν και στο ελληνικό έδαφος. Η Ελλάδα τους υποδέχτηκε δείχνοντάς τους τις "αρετές" του καπιταλισμού. Η εκμετάλλευση από ένα αγρότη, κοντά στην Κακαβιά, έγινε καταρράκωση της αξιοπρέπειάς τους από την αστυνομία στα διάφορα μπλόκα που είχε στήσει για να τους εμποδίσει να κατηφορίσουν στην Αθήνα.

Το ψώνισμα νεαρών αλβανίδων από την Κακαβιά για τα πορνεία της Νότιας Ελλάδας, το "φτύσιμο" από τους Έλληνες στους βορειοηπειρώτες συνεχίζεται και στην Αθήνα όπου πάνε για να βρουν μια καλύτερη τύχη. Η ομάδα προς το παρόν χάνεται (ο ένας καταφέρνει να περάσει τα μπλόκα εύκολα, ο άλλος χάνεται στο ποτάμι και τελικά μετά από περιπέτειες θα φτάσει στην Αθήνα και ο μικρός αφού το σκάσει από την οικογένεια που τον φιλοξένησε θα κατασταλάξει στην πρωτεύουσα). Όταν τελικά θα σμίξουν στην Αθήνα θα αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες και τα αδιέξοδα. Ο Γκορίτσας θα μας δείξει ανάγλυφα την συμπεριφορά των Ελλήνων στους λαθρομετανάστες συμπατριώτες τους που χαρακτηρίζεται από μια έκδηλη τάση εκμετάλλευσης, ειρωνίας και αδιαφορίας. Το κράτος, με κύριο εκπρόσωπό του την αστυνομία, δεν συμπεριφέρεται καλύτερα όπως όφειλε, αφού αυτό τους "κάλεσε" να έρθουν. Τριγυρίζουν εδώ και εκεί, και βρίσκουν παντού την κόλαση πρόσωπο της απρόσωπης Αθήνας. Κοιμούνται στην αρχή σε ένα ξενοδοχείο, αλλά μετά όπου βρουν αφού τα λεφτά έχουν τελειώσει. Μια πόρνη, στην οποία καταφεύγει ένας από αυτούς για να βρει το φίλο του, και ένας ομοφυλόφιλος θα τους δείξουν το πραγματικό πρόσωπο της αθηναϊκής κοινωνίας: ότι χρειάζεται το προσέχει και ότι δεν το έχει ανάγκη το πετά σαν στημένη λεμονόκουπα.

Αφού τριγυρίζουν για να βρούν δουλειά και αφού καταλήγουν πάντα στο ίδιο μέρος, στα πρόχειρα καταλύματα, έχουν να διαλέξουν ανάμεσα στην αυτοκτονία και την επιστροφή. Ο ένας διαλέγει το πρώτο και οι άλλοι δύο θα επιστρέψουν στην Αλβανία, ολοκληρώνοντας έτσι μια μάταιη περιπλάνηση, ενός ουτοπικού ταξιδιού για να βρουν την ευτυχία. Ιστορία γνωστή σε όλους, αλλά εδώ ειπωμένη με άλλο τρόπο, ειδωμένη από "μέσα". Το σενάριο του Γκορίτσα στερείται από πολυλογία, από περιττά στοιχεία, αφού στηρίζεται στην εικόνα που μιλάει στην καρδιά και στον νου του κάθε θεατή. Όχι, ο Γκορίτσας δεν προσπαθεί να ανεβάσει την ψυχολογική φόρτιση για να κρατήσει το ενδιαφέρον του θεατή αμείωτο. Το καταφέρνει αυτό με το μεστό λόγο του, με τα ουσιώδη μηνύματα που αφήνει να περάσουν, με την καλή μεταχείριση της κάμερας. Η υποκειμενική κάμερα, αυτή δηλαδή που μας δείχνει, αυτό που βλέπει ο πρωταγωνιστής, χρησιμοποιείται με μαεστρία και φειδώ. Η αλλαγή των χρωμάτων στην εικόνα όταν ο ηθοποιός βάζει γυαλιά ηλίου, είναι ένα από τα τρικ που ο σκηνοθέτης επιννοεί για να κεντρίζει το ενδιαφέρον. Η σιωπή πολλές φορές είναι ομιλία και μάλιστα πιο καλή, πιο ουσιώδης από το λόγο, και χρησιμοποιείται αρκετές φορές εκεί που πρέπει από τον δημιουργό. Η ηθοποιία είναι άρτια, από τις λίγες φορές που ελληνική ταινία "εκμεταλλεύεται" τόσο καλά τις δυνατότητες των συντελεστών της. Θα ξεχωρίσουμε τον υπέροχο Γεράσιμο Σκιαδαρέση, γνωστό από την ταινία της Αγγελικής Αντωνίου ΔΟΝΟΥΣΑ, που έδωσε ρεσιτάλ ερμηνείας.

Θα μείνουμε για λίγο ακόμη στο δραματικό μέρος της ταινίας, για να πούμε ότι τα κοινά στοιχεία με ντοκιμαντέρ ήταν έκδηλα. Αναφερόμαστε στα ντοκιμαντέρ του Ζαν Ρους, και ειδικά του ΕΓΩ, ΕΝΑΣ ΜΑΥΡΟΣ, από το οποίο ο Γκορίτσας πρέπει να έχει πάρει πολλά στοιχεία. Υπάρχει όμως μια διαφορά, ενώ ο Ρους κάνει το ντοκιμαντέρ ταινία φιξιόν, ο Γκορίτσα κάνει το αντίστροφο: κάνει τη φιξιόν απόδοση της πραγματικότητας. Μπορεί κανείς λοιπόν να καταλάβει την λεπτή και αδιόρατη διαφορά ταινίας φιξιόν και ντοκιμαντέρ. Η ταινία ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ δεν κουράζει τον θεατή γιατί αντλεί από την καθημερινή πραγματικότητα τα θέματά της, με αποτέλεσμα να έχει ένα μεστό, ουσιαστικό λόγο. Παίρνει την πραγματικότητα και την αναλύει. Αυτός άλλωστε είναι και ο ρόλος του κινηματογράφου.

Θα λέγαμε ότι ο Γκορίτσας είναι από τους πρώτους έλληνες σκηνοθέτες που άρχισαν να ασχολούνται με τα καθημερινά προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας, απαλλαγμένοι από τα κόμπλεξ της παλιότερης γενιάς, μπορούν να αναζητήσουν κάποιες λύσεις ή στην χειρότερη περίπτωση να μας δείξουν το δρόμο. Σίγουρα όμως μας δείχνουν τον δρόμο του νέου ελληνικού κινηματογράφου που έχει μέσα του τον σπόρο της ανάπτυξης του κινηματογραφικού μας λόγου. Ελπίζουμε τέτοιες ταινίες όπως του Γκορίτσα να είναι η αρχή ενός υγιούς ελληνικού κινηματογράφου.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Σωτήρης Γκορίτσας
ΣΕΝΑΡΙΟ: Σωτήρης Γκορίτσας
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: Σταμάτης Γιαννούλης
ΜΟΝΤΑΖ: Τάκης Κουμουνδούρος
ΜΟΥΣΙΚΗ: Νίκος Κηπουργός
ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΟΥΝ: Γεράσιμος Σκιαδαρέσης, Βασίλης Ελευθεριάδης, Αντώνης Μανωλάς, Μάνια Παπαδημητρίου, Στέλιος Παύλου.

Αλίντα Δημητρίου: Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939-1992) Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1993, σελ. 286

Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939-1992)

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Η Αλίντα Δημητρίου το 1976 φρόντισε να συντάξει ένα μικρό οδηγό για την ταινία μικρού μήκους με τίτλο "Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους" (εκδ. περιοδικού ΦΙΛΜ). Πέρασαν είκοσι χρόνια και έγραψε απ' την αρχή ένα ευμέγεθες χρηστικό βιβλίο με το ίδιο αντικείμενο αλλά μείζονα πληρότητα. Το είδος αυτό ταινιών ανθεί στην Ελλάδα καθ' όλες τις εποχές του έτους, αλλά μένει αθέατο. Για λόγους που εντοπίζει η συγγραφέας στο εισαγωγικό της κείμενο, και αφορούν την ελλείπουσα "αυτονόμησή" του και την πλημμελέστατη "διανομή" του. Η αξία χρήσης της ταινίας μικρού μήκους δεν συγχωνεύεται μ' εκείνην της ταινίας μεγάλου μήκους. Γιατί αποτελεί ιστορικό είδος κι αυτή. Έχει μία αυτοτέλεια δομική, μορφική και λειτουργική. Μπορεί να καλύψει μεγάλη κλίμακα θεμάτων, που έχουν σχέση με τη μυθοπλασία, αλλά κυρίως με τον επιστημονικό ή εκπαιδευτικό κινηματογράφο, την πολυμερή και ξέουσα καθημερινή επικαιρότητα, την ιστορία των επιφανών και των "κοινών ανθρώπων". Ιδιαίτερα αυτών των τελευταίων. Ακόμη, με τον ανεξάντλητο θησαυρό των κινούμενων σχεδίων, την ορμητική και αμελή έμπνευση των πειραματιστών. Η ταινία μικρού μήκους (SHORT, ορθότερα SHORT SUBJECT FILM ή COURT MÉTRAGE) είναι στον κινηματογράφο είδος ανάλογο με το διήγημα στην λογοτεχνία, όπως παρατηρεί σωστά η συγγραφέας. Με τη μινιατούρα στη ζωγραφική, με το τραγούδι στη μουσική. Η θεωρία του κινηματογράφου (π.χ. KRISTIN THOMPSON γενικά, PAM COOK για το ντοκυμαντέρ) εδραζόμενη σ' αυτή την αναλογία δανείστηκε εύστοχες διακρίσεις ταυτότητας απ' τη θεωρία της λογοτεχνίας. Το διήγημα, όπως το όρισε ο ΡΟΕ, δομείται πάνω σε μια "ενότητα αποτελέσματος ή εντύπωσης". Σ' αυτήν την "ενότητα" πρέπει να φτάσει ο συγγραφέας με τη μεγαλύτερη δυνατή οικονομία αφηγηματικών τρόπων. Με ολιγάριθμους χαρακτήρες, με κεντρομόλα τάση προς το δεσπόζον επεισόδιο, θέμα, πρόσωπο/ήρωα, επιχείρημα. Αντίθετα, το μυθιστόρημα μπορεί να παραγάγει περισσότερα αποτελέσματα. Με "έναν σωρευτικό συνδυασμό στοιχείων του αφηγηματικού". Χωρίς να υπόκειται σε περιορισμούς τρόπων και μέσων. Οι διακρίσεις αυτές αφορούν, την αφηγηματική δομή των δύο λογοτεχνικών ειδών. Ανάλογες παρατηρήσεις είναι δυνατές γύρω απ' την μορφική οικονομία και τη λειτουργικότητα των δύο ειδών. Όλα αυτά μπορούν να χρησιμοποιηθούν προκειμένου να περιγραφεί η διαφορά μεταξύ ταινίας μικρού μήκους και ταινίας μεγάλου μήκους.

Κανένας δεν διανοήθηκε να θεωρήσει το διήγημα π.χ. ως υποδεέστερο εξάρτημα ή αναιμικό υπόλειμμα του μυθιστορήματος. Τα διηγήματα του ίδιου του ΡΟΕ ή του Τσέχωφ δεν υστερούν ως λογοτεχνικό είδος επειδή ο Μέλβιλλ έγραψε τον "Μπόμπυ Ντικ" ή το Τολστόι την "Άννα Καρένινα". Οι "ΡΥΘΜΟΙ ΜΙΑΣ ΠΟΛΗΣ" του Βάλτερ Ρούτμαν ή το "ΒΑΛΠΑΡΕΙΖΟ" του Γιόρις Ιβανς, που είναι ταινίες μικρού μήκους, έχουν μιλήσει εύγλωττα και πυκνά για δύο πολύμορφες πόλεις όπως το Βερολίνο (η πρώτη) και το ακραίο λιμάνι της Χιλής (η δεύτερη). Καμία ταινία μεγάλου μήκους, από όσες γνωρίζει ο γράφων δεν επιχείρησε κάτι αντίστοιχο. Η "ΓΚΟΥΕΡΝΙΚΑ" του Αλαίν Ρεναί, άλλη ταινία μικρού μήκους κι αυτή, αποδιάρθρωσε και ανέπλασε τον πίνακα του Πικάσο, μέσω του κινηματογραφικού λεκτικού. Μια ταινία μεγάλου μήκους πάνω στο ίδιο θέμα, είναι πολύ πιθανό ότι θα εξέπιπτε σ' έναν ανιαρό πλατυασμό.

Η άποψη της συγγραφέως για την "αυτονόμηση" της ταινίας μικρού μήκους ως πρόβλημα και λύση ορθή. Το ίδιο βάσιμη είναι και η δεύτερη άποψή της για τη διανομή της. Γιατί το είδος έχει ατυχήσει στην Ελλάδα, και στον κλάδο αυτό. Για εκμετάλλευση δεν γίνεται καν λόγος αφού η οργανωμένη κινηματογραφική παραγωγή δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ για το προϊόν αυτό. Αποτέλεσε έτσι το χρονικό ή ψυχαγωγικό συμπλήρωμα κάποιου προγράμματος αίθουσας, ή ένα ανεκτό άθυρμα στην ακάθεκτη ροή του τηλεοπτικού θεάματος. Μπορεί όμως να βρει το δικό της κοινό και ένα χώρο/χρόνο προβολής διάφορο από εκείνον που καλύπτουν κυριαρχικά οι ταινίες μεγάλου μήκους (FEATURES, LONG MÉTRAGES) στην αίθουσα ή στην τηλεοπτική οθόνη. Εξάλλου απ' το τέλος της δεκαετίας του ' 50 έχει σχεδόν εξαφανιστεί η πρακτική της σύζευξής της με την ταινία μεγάλου μήκους σε ένα κοινό πρόγραμμα αίθουσας. Θα ήταν αλυσιτελής αναχρονισμός να υπολογίζει κανείς σε μία τέτοιου είδους διανομή. Είναι πρόσφορη για συζήτηση όμως η ιδέα της χρησιμοποίησής της ως μέσου για την άσκηση νέων κινηματογραφιστών, εργαλείο αρχειοθέτησης και καταγραφής γεγονότων, ως εποπτικό μέσο διδασκαλίας και επιστημονικής ενημέρωσης, ως εφαλτήριο πρωτοποριακής εργασίας. Για να βρει έτσι έναν λειτουργικό ρόλο "στην ανάπτυξη του κινηματογράφου και του πολιτισμού", όπως λέει η συγγραφέας. Μ' άλλα λόγια η ταινία μικρού μήκους δεν είναι ένα ιστορικό είδος ταινιών μόνο, αλλά ένα ενεργό ακόμη κινηματογραφικό πεδίο δημιουργίας με ανοιχτό μέλλον προς πολλές κατευθύνσεις.

Ο μελετητής κι ο κινηματογραφόφιλος, ο άνθρωπος του "συναφιού" και ο εμψυχωτής φιλμικών εκδηλώσεων, θα βρει στο βιβλίο της Αλίντας Δημητρίου τις ταινίες μικρού μήκους που γυρίστηκαν από το 1939 ως το 1992. Τους δημιουργούς κατ' αλφαβητική σειρά. Τα στοιχεία ταυτότητας της κάθε ταινίας, ένα σχόλιο όπου χρειαζόταν. Ένα βιβλίο πληροφοριοδότης, σύμβουλος και ερεθιστής θεατών με πολυποίκιλα ενδιαφέροντα.

ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΜΑΝΙΑ

ΑΧΙΛΛΕΑΣ
ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ
Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ
ΕΠΙ ΤΗΣ ΟΘΟΝΗΣ

Ύψιλον / βιβλία

" Η συνέχεια επί της Οθόνης", Αχιλλέας Κυριακίδης, σ. 149, εκδ. Ύψιλον 1985/1986.

"Υποψιάζομαι πως αυτός ο ερασιτέχνης κύριος που μου ζήτησε να γράψω δύο τρία λόγια για να προλογίσω το βιβλίο του, ανήκει σ' εκείνη την κατηγορία θαυμαστών μου που μ' εκτιμούν περισσότερο για τους προλόγους μου. Τι θρασύτατη αγένεια! Είναι σαν να λες σε μια αγχωτική οικοδέσποινα πως η ευτυχέστερη στιγμή του δείπνου ήταν το φουά-γκρά. Παραδέχομαι πάντως, εδώ που τα λέμε, πως δεν μ' έχουν άδικα κατηγορήσει για τον μακροσκελέστατο πρόλογο στην ιστορία του κινηματογράφου". Ο ερασιτέχνης κύριος ήταν ο Αχιλλέας Κυριακίδης και ο προλογίζων ήταν ο Άλφρεντ Χίτσκοκ - που αναφέρεται μάλλον στην ταινία του ΨΥΧΩ - και που δεν έχει γράψει (ευτυχώς) μακροσκελή πρόλογο!

Από τον συγγραφέα παρατίθενται 13 κείμενα φαινομενικά ανεξάρτητα μεταξύ τους, που αναφέρονται σε διάφορους σκηνοθέτες και έργα τους. Ο Αχιλλέας Κυριακίδης, μ' ένα λογοτεχνικό ύφος, καταφέρνει να αναφέρεται σε μεγάλους σκηνοθέτες, χωρίς να κουράζει τον αναγνώστη που μπορεί να το διαβάσει σαν ένα μυθιστόρημα - φιλοσοφικού περιεχομένου - και στο τέλος του να του μείνει κάτι. Σίγουρα κλείνοντας το βιβλίο **"Η συνέχεια επί της οθόνης"** έχεις καταλάβει περίπου τι είναι ο κινηματογράφος. Όπως ο Φρεντ Μπάτον "Με τον καιρό ο κινηματογράφος γίνεται μια έμμονη ιδέα που σε καταδιώκει...".

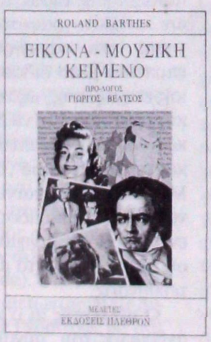
Syd Field
ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ
Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ
(Οι βάσεις της σεναριογραφίας)
καλβος

"Το σενάριο, η τέχνη και η τεχνική", Syd Field, σ.266, εκδ. Κάλβος 1982

Με το βιβλίο αυτό ο Syd Field προσπαθεί να βάλει τις βάσεις της σεναριογραφίας. Τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο. Ο Field δεν σταματάει στο θεωρητικό επίπεδο. Συγγραφέας - παραγωγός ο ίδιος και αργότερα επικεφαλής του σεναριογραφικού τμήματος στην **Σινεμομπίλ Σύστεμ**, ξέρει το σενάριο και θεωρητικά και πρακτικά. Κατά καιρούς διατέλεσε δάσκαλος σε κινηματογραφικές σχολές. Αυτή η εμπειρία του τον βοήθησε να γράψει ένα βιβλίο ειδικά πάνω στο σενάριο.

Με την πρώτη ματιά το βιβλίο αυτό μοιάζει με τα αμερικάνικα βιβλία του τύπου "Πώς να μάθετε τέννις" ή "Μαθαίνοντας να χορεύετε". Αλλά ο αναγνώστης γρήγορα καταλαβαίνει το λάθος του. Ο Field παραθέτει τους κανόνες της καλής σεναριογραφίας, αλλά σαν καλός γνώστης τους, μας προτρέπει να τους παραβούμε. Προσοχή όμως: η παραβίαση προϋποθέτει την εκμάθησή τους. όπως και με τις παραβιάσεις καταφέρνει κανείς να αποκτήσει το δικό του στυλ.

Στην ερώτηση " τι είναι εκείνο που κάνει ένα σενάριο καλό" ο Field απαντάει: Το σενάριο το καταλαβαίνεις απ' την πρώτη σελίδα, το ύφος, ο τρόπος που εξελίσσεται ο μύθος, ο δραματικός ρυθμός κι η ένταση, ο τρόπος που εμφανίζεται ο βασικός ήρωας, ο κύριος άξονας ή η προβληματική του. Ένα σενάριο έχει να κάνει με ένα ή πολλά πρόσωπα που δρούνε σε ορισμένο χώρο. Το σενάριο αποτελείται από μια σειρά κοινά εννοιολογικά συστατικά κοντινά στο είδος, τα οποία εκφράζονται δραματικά μέσα από μια ορισμένη δομή με αρχή, μέση και τέλος. Απλά πράγματα. Τελειώνοντας το βιβλίο ο αναγνώστης βοηθιέται να γράψει ένα σενάριο δικής του επιλογής, με εμπιστοσύνη και σιγουριά στα δικά του εκφραστικά μέσα, βέβαιος για το τι κάνει, γνωρίζοντας ότι "το γράψιμο είναι μια προσωπική ευθύνη ή την αναλαμβάνεις ή όχι".


ROLAND BARTHES
ΕΙΚΟΝΑ - ΜΟΥΣΙΚΗ
ΚΕΙΜΕΝΟ
ΠΡΟ-ΛΟΓΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΑΤΣΟΣ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΛΕΘΡΟΝ

"Εικόνα - μουσική - κείμενο", Roland Barthes, σ. 198, εκδ. Πλέθρον 1988.

Ο Roland Barthes είναι ένας από τους κορυφαίους κοινωνιολόγους, σημειολόγους και γλωσσολόγους. Με τα έργα του έχει επηρρεάσει πολλούς δημιουργούς, καλλιτέχνες και τεχνίτες του λόγου. Στο βιβλίο αυτό ασχολείται με το μήνυμα που δίνει η εικόνα, η μουσική και το κείμενο. Με το λιτό του, ευκολοκατανόητο τρόπο γραφής ο Barthes κάνει προσιτή στον κάθε αναγνώστη την σημειολογική θεωρία της επικοινωνίας. Επηρρεασμένος απ' τον Σοσύρ, αλλά περισσότερο απ' τον Τζάκομπσον, ο Barthes προχωρεί σε μια βαθιά ανάλυση, με καθαρά επιστημονικό τρόπο, του επικοινωνιακού χώρου.

Εξετάζει τον λόγο που μπορεί να είναι κινηματογραφικός, τηλεοπτικός, θεατρικός, γραπτός ή εικονικός μόνο, κατά ενότητες. Εξετάζει το φωτογραφικό μήνυμα, την πηγή μετάδοσής του, τον χώρο λήψης, τον δίαυλο της μετάδοσης από δύο διαφορετικές πλευρές: την κοινωνιολογική και την διμηκή μελέτη του μηνύματος. Ο Barthes μας δηλώνει ότι αν οι δύο αυτές μελέτες ενωθούν σε μια, τότε η μελέτη του φωτογραφικού μηνύματος θα έχει ολοκληρωθεί. Ρίχνοντας όμως ο συγγραφέας μια πιο διεισδυτική ματιά, θα παρατηρήσει ότι η ρητορική της εικόνας έχει δύο πόλους: την συμπύκνωση στο επίπεδο των συμβόλων και τη συνταγματική ροή στο επίπεδο της καταδήλωσης.

Με τον ίδιο διεισδυτικό, αναλυτικό τρόπο, ο Roland Barthes θα αναλύσει το φωτόγραμμα, αναλύοντας ορισμένα φωτογράμματα του Αΐζενστάιν και του Ρομ. Θα προχωρήσει στο θέατρο για να βρει τους συνδετικούς κρίκους της εικόνας και του λόγου (και των συνδέσεων των διαφόρων μερών αυτών, του μοντάζ) για να φτάσει στο αφήγημα. Το αφήγημα θα το αναλύσει πιο λεπτομερώς για να το κομματιάσει και να δείξει τι κρύβεται πίσω από μια αφηγηματική μορφή, ποιους κανόνες μπορούμε να ανακαλύψουμε.

Τέλος ο Barthes θα βάλει το νυστέρι του στη μουσική. Σε τι χρησιμεύει να συνθέτει κανείς; αν είναι να περιορίζει το προϊόν μέσα στους τέσσερις τοίχους μιας συναυλίας ή τη μοναξιά μιας ραδιοφωνικής λήψης; Μπορεί να είναι κάποτε η συναυλία ένα εργαστήρι από το οποίο κανένα όνειρο δεν θα υπερχείλιζε, αναρωτιέται. Η ανικανότητα της σύνοψης του έργου του Barthes σ' ένα τόσο μικρό χώρο, είναι προφανής. Το βιβλίο "Εικόνα - μουσική - κείμενο" προβληματίζει τον αναγνώστη, έτσι ώστε να είναι ικανός μετά να κάνει μια άλλη ανάγνωση του οπτικού, εικονικού ή γλωσσικού κειμένου.

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

Όψεις της καπιταλιστικής αναδιάρθρωσης

Editorial

Γιάννης Μηλιός: Από τη «στροφή στην τεχνική εκπαίδευση» στη «γενίκευση της συνεχούς κατάρτισης» (Καπιταλιστική αναδιάρθρωση και εκπαιδευτική διαδικασία)

Ανέστης Ταρπάγκος: Κοινωνικές τάξεις και πολιτικές στρατηγικές στον ελληνικό κατασκευαστικό καπιταλισμό. Μέρος Α'

Ηλίας Ιωακείμογλου: Ο πόλεμος συνεχίζεται (Η συγκυρία μετά τις εκλογές της 10.10.93). Μέρος Β'

Θόδωρος Σταυρόπουλος: Πολυφωνία, δημοκρατία και πολιτιστική δημιουργία

Τάσος Κυπριανίδης: Η δικτατορία της αστικής τάξης (Σημειώσεις για τις εξελίξεις στη Ρωσία). Μέρος Α'

Μιχάλης Βακαλούλης: «Μετα»-καπιταλισμός ή «μετα»-μοντέρνος καπιταλισμός: (Βασικές δομές και παράγοντες νεωτερισμού)

Isaac I. Rubin: Η συμβολή του Adam Smith στην οικονομική επιστήμη. Μέρος Β'

ΑΠΡΙΛΙΟΣ-ΙΟΥΝΙΟΣ 1994 **47**

Θεμιστοκλέους & Μεθώνης - Εξάρχεια
☎ 36.41.848

ταβέρνα ο Πειναλέων

μαυρομιχαλη 152 αθηνα τηλ.6440945

Το Υπουργείο Υγείας προειδοποιεί:

ΤΟ ΚΑΠΝΙΣΜΑ ΒΛΑΠΤΕΙ ΣΟΒΑΡΑ ΤΗΝ ΥΓΕΙΑ.