αντι
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου
ΤΕΥΧΟΣ Νο 8 ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 94 Τιμη 500 δρχ.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ:

Ο ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ
εφ' όλης της ύλης

- ✔ ΠΕΝΤΡΟ ΑΛΜΟΝΤΟΒΑΡ
- ✔ ΖΑΝΓΚ ΓΙΜΟΥ
- ✔ ΚΟΥΡΔΙΚΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ
- ✔ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝ/ΦΟΣ
- ✔ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ
- ✔ ΤΑΙΝΙΟΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

Διαδρομές του γιουγκοσλάβικου και βουλγάρικου κινηματογράφου

anti ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΧΡΟΝΟΣ Β', ΤΕΥΧΟΣ No 8
ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 94
Τιμή τεύχους 500 δρχ.

Γραφεία:
Γκούρα 152, Πειραιάς 185 46
τηλ. 4633581, 9012987
Ιδιοκτήτης:
Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία
"ΚΑΠΑ"
Εκδότης: Φραγκούλης Γιάννης
Διευθυντής: Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος
Συντακτική Επιτροπή: Ανδριόπουλος Γιώργος, Ιωαηρίδης Συμεών, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος
Σύμβουλος έκδοσης: Λαγκαδινός Νίκος
Νομικός σύμβουλος: Καρκανιάς Γιάννης, τηλ. 3605437.
Φωτοσύνθεση: ΚΕΝΤΡΟ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ Μυκηνών 19, Καλλιθέα τηλ. 95 72 038.
Εκτύπωση: "Διον. Πρίφτης και Υιοί" Ο.Ε., Ιατρών 20, 114 71 Αθήνα, τηλ. 3625417
Οι απόψεις και οι γνώμες ενυπόγραφων άρθρων βαρύνουν τους υπογράφοντες και σε καμιά περίπτωση το περιοδικό.

"anti-KINIMATOGRAFOS"
Trimonthly cinema review,
Goura 152, Piraeus 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, 3000 δρχ. για Δημόσιο και Οργανισμούς.
Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):
Κύπρος: 10$U.S.A, Ευρώπη: 15$U.S.A,
Άλλες χώρες: 20$ U.S.A.
Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.
Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αρθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων αρκεί να αναφέρεται η πηγή.
Εμβάσματα και επιταγές: Ιωαηρίδης Συμεών, Γκούρα 152, 185 46 Πειραιάς, τηλ. 4633581.
Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:
Βιβλιοπωλεία: Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελεύθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Παπασωτηρίου, Σολάρις, Λογοθέτης, Αιγόκερως, στην Αθήνα και Παρατηρητής, Πράξις, στη Θεσσαλονίκη.
Περίπτερα: Νομικής, Φυσικού - Χημείου, πλ. Εξαρχείων, πλ. Κάνιγγος, πλ. Ομονοίας, Σταδίου, Ακαδημίας.
Κινηματογράφοι: Αλφαβίλ, Άστυ, Δανοίς, Σινέ Παράδεισος και στη Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σεναριογράφων.
Δισκοπωλεία: Metropolis.
Για προηγούμενα τεύχη στα γραφεία του περιοδικού anti-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, Γκούρα 152, τηλ: 4633581

ISSN 1106-3351

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης 1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά 2
Βινυλιομανία 30
Βιβλιορομία 40

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Θάνος Μικρούτσικος 4

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 14-21

Κινηματογράφος Μάρτυρας 14
Η κινηματογραφία της Novi Film 15
Ο φόβος του πολέμου 17
Η τρίτη γενιά 18
Αντάρτικες ταινίες 19
Η τσέχικη σχολή 20
Οι πρώτοι αγώνες 21
Αναδιοργάνωση 21

ΒΟΥΛΓΑΡΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 22-28

Ο Βουλγαρικός κινηματογράφος (1956-1964) 22
Βουλγαρία: οι διάττοντες αστέρες 24
Η επιστροφή του Καν Ασπαρούχ 25
Τα 25χρονα του Βουλγαρικού κινηματογράφου 26
Σύγχρονος Βουλγάρικος Κινηματογράφος 27

ΘΕΜΑΤΑ

Κούρδικος πολιτικός κινηματογράφος 10
Αναζητώντας το χαμένο "σινεφίλ" 12
Γυναίκες και κινηματογράφος 29
Ο κόσμος του Αλμοντοβάρ 33
Ζανγκ Γιμού 34

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

47ο Φεστιβάλ Καννών 31

ΣΕΝΑΡΙΟ

Ο Λύχνος 7

ΣΥΝΕΔΡΙΟ

8ο Συνέδριο Ο.Κ.Λ.Ε. 36

ΘΕΩΡΙΑ

Η μεθοδολογία του ύστερου κιν/φου 8

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Το πιάνο 37
Άνθρωπος δαγκώνει σκύλο 38
Ο εραστής της κομμώτριας 38
Η λίστα του Σίντλερ 39
Στιγμιότυπα 39

Συνεργάτες: Ανδρώνης Διονύσης, Κατσιαμάκας Ανέστης, Κολοβός Νίκος, Κοσκινιώτου Βασιλική, Κροκίδας Αριστοτέλης, Μπελέση Στέλλα, Ξηρού Εφη.

II-000000005444

Κινηματογράφος και μαζική κουλτούρα

"Για σας ο κινηματογράφος είναι ένα θέαμα. Για μένα είναι σχεδόν μια άποψη για τον κόσμο"

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΥ
(Περ. ΚΙΝΟ-ΦΟΤ, Αύγουστος 1922)

Μετά τις κρίσεις που χαρακτήρισαν τον καπιταλισμό από τα τέλη του 19ου ως τις αρχές του 20ου αιώνα, ενισχύθηκε η τάση διατήρησης της κατεστημένης τάξης πραγμάτων. Οι πρωταγωνιστές της τωρινής μοιρασιάς της εξουσίας και της ιδιοκτησίας εκμεταλλεύτηκαν τις σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις και επινόησαν αυτό που λέγεται "μαζική κουλτούρα" για να μπορούν να ασκούν έλεγχο στη συνείδηση των ανθρώπων. Τα προϊόντα της κουλτούρας αυτής είναι εμπορεύματα που επιβάλλονται με τη διαφήμιση και με τη μορφοποίηση νέων αισθητικών προτύπων, που δεν έχουν σχέση με την αισθητική και με την ομορφιά, αλλά με τα οικονομικά και άλλα συμφέροντα του βιομηχανικού και χρηματιστηριακού κεφαλαίου.

Από τα σπουδαιότερα γνωρίσματα της μαζικής κουλτούρας (εδώ συμπεριλαμβάνεται και ο κιν/φος) είναι η τυποποίηση, η ατέρμονη επανάληψη των ίδιων θεμάτων, μοτίβων και τεχνικών, η αναπαλαίωση παλιότερων θεμάτων και έργων, η "διασκευή" κλασικών, αυθεντικών έργων, η τεχνητή αναβίωση παλιών τεχνοτροπιών και μοδών, η αναίσχυντη εκμετάλλευση στοιχείων της λαϊκής κουλτούρας, η ψευδοατομίκευση και η υπερβολική χρήση κάθε είδους εφέ προς εντυπωσιασμό.

Ο κινηματογράφος ως σημαντικό στοιχείο της μαζικής κουλτούρας της εποχής μας δεν αποβλέπει πλέον στην υπέρβαση της κατεστημένης τάξης πραγμάτων ούτε προβάλλει την εικόνα ενός καλύτερου κόσμου. Δεν στοχεύει στην κατάδειξη των κοινωνικών αντιφάσεων ούτε επικαλείται ιδανικά που θα μπορούσαν δυνάμει να γίνουν πραγματικότητα. Αντίθετα ταυτίζεται απόλυτα με το υπάρχον, αναπαράγει τις κυρίαρχες ερμηνείες της πραγματικότητας και κολακεύει το ευνουχισμένο άτομο, εκμεταλλευόμενος όλες τις αδυναμίες του εγώ του, τις ανορθολογικές τάσεις του, τα νευρωτικά του συμπτώματα και τις ναρκισσιστικές άμυνές του.

Ο κιν/φος επινοήθηκε έτσι για να "γεμίσει" τον ελεύθερο χρόνο του ανθρώπου, το χρόνο που του αφήνει η άσκηση μιας ορθολογικοποιημένης και μηχανοποιημένης εργασίας και η συμμετοχή σε μια ανούσια διανθρώπινη συναλλαγή και επαφή. Αλλά αυτό ακριβώς το καταφύγιο - άσυλο του ελεύθερου χρόνου καταλήφθηκε από ανούσιες εικόνες, επιτυγχάνοντας έτσι τον εφησυχασμό, την εξουδετέρωση της οργής και της απελπισίας, την αδρανοποίηση της σκέψης και την αναπαραγωγή των παραδεδομένων αξιών και αναγκών.

Αυτός ο κινηματογράφος προσφέρει διασκέδαση, ψυχαγωγία, μ' άλλα λόγια φυγή από την πραγματικότητα και προετοιμασία για μια ακόμα εργάσιμη μέρα. Κοντολογίς δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά μια ασφαλιστική δικλείδα που εκτονώνει τις κρίσεις. Οι υπεύθυνοι της κατασκευής του φαντασιακού ευνουχίζουν την πραγματική ζωή, μη μπορώντας να την μεταδώσουν. Κατασκευάζουν ψεύτικα θέλγητρα και ξόανα φόβου για να μπορέσουν να εντυπωσιάσουν τις άθλιες πλατείες των θεατών. Έτσι το φιλοθεάμον κοινό της πλατείας από τη μια βομβαρδίζεται από τα σημαινόμενα των κυρίαρχων, ενώ από την άλλη οδηγείται συνειδητά στο να διοχετεύει τις συγκινήσεις του προς ψευδείς εχθρούς.

Η "κοινωνία του θεάματος", η δεσποτική επικοινωνία της κρίσης, σφίγγει το λαιμό κάθε θεατή υποχρεώνοντάς τον στην απομόνωση της πολυθρόνας του και σε μια αγχωτική αντίθεση: ή να συνθλιβεί στο φαντασιακό θάμπωμα μιας παραληρηματικής ζωής ή να εκραγεί μες τις πραγματικές κοινωνικές σχέσεις αναζητώντας συλλογικά τη γλώσσα μιας νέας επικοινωνίας στην κατεύθυνση μιας απελευθερωτικής προοπτικής.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

➨ Με επιτυχία πραγματοποιήθηκε στις 20/4 εκδήλωση στον κιν/φο ΠΑΛΛΑΣ της Ερμούπολης στη Σύρο, την οποία συνδιοργάνωσαν το περιοδικό μας και ο **Διδασκαλικός Σύλλογος Σύρου - Τήνου - Μυκόνου.** Θέμα της εκδήλωσης: "Παιδί και κιν/φος". Προβλήθηκε η ταινία, ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ του **Δήμου Αβδελιώδη** και επακολούθησε ενδιαφέρουσα συζήτηση με το σκηνοθέτη. Την εκδήλωση τίμησαν με την παρουσία τους πλήθος κόσμου, ο νομάρχης Κυκλάδων, εκπρόσωποι της Τ.Α καθώς και τα τοπικά Μ.Μ.Ε.

➪**Ο"Σινέ-Παράδεισος"**,του Κορυδαλλού έγινε πέντε χρόνων και φέτος το καλοκαίρι μας ξάφνιασε πάλι! Εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου με τις ταινίες ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ, του Σωτήρη Γκορίτσα, ΑΥΤΟΠΤΗΣ ΜΑΡΤΥΣ, του Μάρκου Χολέβα, ΖΩΗ ΧΑΡΙΣΑΜΕΝΗ, του Πατρίς Βιβάνκος, ΤΑ ΔΕΛΦΙΝΑΚΙΑ ΤΟΥ ΑΜΒΡΑΚΙΚΟΥ, του Ντίνου Δημόπουλου, ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, του Περικλή Χούρσογλου, ΟΝΕΙΡΕΥΟΜΑΙ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥ, του Νίκου Παναγιωτόπουλου και ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΔΗΛΗΤΗΡΙΟ, του Νίκου Ζερβού. Σχεδόν όλη η φετινή κινηματογραφική παραγωγή. Η επιτυχία των προβολών μας αναγκάζει να πιστέψουμε ότι ο ελληνικός κινηματογράφος πάσχει στην διαφήμισή του, στην προώθηση προς το κοινό.

➨Πέθανε ο "γρήγορος και ο καλός", ο **Χένρι Μαντσίνι**, στα 70 του χρόνια, στο σπίτι του, στο Μπέβερλι Χιλς, στην Καλιφόρνια. Την φήμη του "γρήγορου και καλού " την απόκτησε απ' την πολύχρονη συνεργασία του με την κινηματογραφική βιομηχανία. Τα τέσσερα Όσκαρ που κέρδισε για τη μουσική επένδυση σε διάφορες ταινίες δεν μπορούν να αποδώσουν την ποιότητά του σαν μουσικού. Ο κόσμος τον έκρινε και τον αποδέχτηκε απ' τις ταινίες ΡΟΖ ΠΑΝΘΗΡΑΣ, ΔΕΚΑ, ΠΡΩΙΝΟ ΣΤΟΥ ΤΙΦΑΝΙ, ΔΥΟ ΓΙΑ ΤΟ ΔΡΟΜΟ, ΜΕΡΕΣ ΚΡΑΣΙΩΝ ΚΑΙ ΛΟΥΛΟΥΔΙΩΝ και ΒΙΚΤΩΡ ΚΑΙ ΒΙΚΤΩΡΙΑ. Το θέμα της τελευταίας το ξαναδούλευε για μια διασκευή στη θεατρική σκηνή του Μπρόντγουεϊ, λίγο πριν πεθάνει.

☞ **Κώστας Γαβράς (1):** "Λέω τι θα κάνω εγώ εκεί; Και ύστερα σκέφτηκα, θα ακούω μουσική - κι αυτό μου άρεσε περισσότερο απ' όλα. Από εκεί κι έπειτα αυτό που θέλουμε, είναι να κάνουμε ένα θέαμα πρωτότυπο και καθόλου ακαδημαϊκό. Θα είναι μια διαδρομή, μια αναδρομή στην ελληνική μουσική και την ποίηση. Τώρα ο ρόλος μου είναι σαν πρωτοθεατής, και λέω αυτό μπορούμε να το κάνουμε έτσι, αυτό να το αλλάξουμε - και νομίζω ότι αυτή είναι η ουσιαστική σχέση" (για την σκηνοθετική του δουλειά στο θέαμα "Και με το φως και με τον θάνατο ακαταπαύστως").

☛ **Κώστας Γαβράς(2):** "Σε μια τηλεοπτική εκπομπή για τον Λεπέν, μια Κυριακή βράδι που την βλέπει πολύς κόσμος, με ρώτησαν τη γνώμη μου γι' αυτό και είπα" δεν καταλαβαίνω γιατί οι γάλλοι, 10-15% ψηφίζουν έναν άνθρωπο που έχει πίσω του τόσες κατσαρόλες. Κατσαρόλες πολιτικές, κατσαρόλες ιδιωτικές". Το ότι έθιξα την ιδιωτική του ζωή, και υπάρχει ένας καλός νόμος στη Γαλλία που το απαγορεύει, είχε σαν συνέπεια να καταδικαστώ και να πληρώσω 10.000 δολλάρια".

Επτά χρονιές απλόχερα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ από την Κιν/κή λέσχη"ΜΕΤΕΙΚΑΣΜΑ"

➨ Το καλοκαίρι πλέον δεν είναι μια "νεκρή" κινηματογραφική εποχή. Η εταιρία διανομής ταινιών **"Προοπτική"** συνεχίζει το πείραμα που είχε αρχίσει δύο χρόνια πριν. Φέτος όμως και σε θερινές αίθουσες φέρνει ταινίες πρώτης προβολής. Οι υπεύθυνοι λένε ότι δεν είναι μόνο η πληθώρα καλών ταινιών που υπήρχαν κατά τη διάρκεια όλης της χρονιάς, αλλά και η πίστη τους ότι το καλοκαίρι πρέπει να υπάρχουν ταινίες που δεν έχουν προβληθεί τον χειμώνα. Καλή επιτυχία ευχόμαστε και ελπίζουμε να συνεχιστεί αυτό και την επόμενη χρονιά.

➪ Ποιός έκανε λόγο για μη-στράτευση των καλλιτεχνών; Οι πρόσφατες ευρωεκλογές μας κάνουν να αμφιβάλλουμε για την καθολική τάση ιδιώτευσης των ανθρώπων της τέχνης. Ο σκηνοθέτης **Κώστας Σφήκας** συμμετείχε στο ψηφοδέλτιο της **"Αριστερής κίνησης κατά της Ε.Ο.Κ",** ενώ ο **Νίκος Κούνδουρος** και η **Εύα Κοταμανίδου** στρατεύθηκαν με τον **"Συνασπισμό"**!!!

☞ **Έντγκαρ Μορέν:** "Μπορούμε να εξετάσουμε τρία ετερογενή νοήματα της λέξης κουλτούρα. Εκείνο που αντιτίθεται στη φύση και ορίζει όλα όσα έμαθε η ανθρωπότητα, τα οποία δεν εγγράφονται στη γεννητική της μνήμη, αλλά αφομοιώνονται απ' την εγκεφαλική της μνήμη. Μιλάμε επίσης για κουλτούρα με την εθνογραφική έννοια, δηλαδή σε αντίθεση προς τη λέξη civilisation. Αυτή αναφέρεται σε αυτό που χαρακτηρίζει ειδικά ένα λαό, σε αυτό που είναι οι μύθοι του, οι ιεροτελεστίες του, οι πεποιθήσεις του, οι αξίες του ή η ταυτότητά του. Η λέξη κουλτούρα μπορεί επίσης να σημαίνει το γεγονός ότι κάποιος είναι καλλιεργημένος δηλαδή διαθέτει σχολική παιδεία, κατέχει τη γνώση της λογοτεχνίας, της ποίησης, της μουσικής σε αντίθεση με εκείνους που δεν είναι καλλιεργημένοι".

➨ **Φεστιβάλ Κανών** και οι προβλέψεις επαληθεύτηκαν. Βραβεία για όλα τα γούστα. Και στον Κουέντιν **Ταραντίνο**, αλλά και στον Ζανγκ **Γιμού** και Νικήτα **Μιχάλκοφ.** Οι αμερικανοί ξανάρχονται, αλλά οι ρώσοι και οι κινέζοι ακολουθούν πεισματικά το δρόμο της ποιότητας. Περισσότερα για τις Κάννες στις "μέσα" σελίδες.

➪ Εμείς στις Κάννες αντιπροσωπευθήκαμε με την ταινία του Σωτήρη Γκορίτσα **ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ.** Καλή, δε λέμε, μας άρεσε. Αλλά όχι και για Κάννες.

☛ **Δέσπω Διαμαντίδου:** "Ο Ολιβιέ είχε πει μια σοφή κουβέντα: "Το θέατρο είναι για τους μαραθωνοδρόμους!" Συμφωνώ. Στον κινηματογράφο μπορείς να γυρίσεις και να πεις: "Σταματήστε παιδιά...κουράστηκα!" Στο θέατρο, ποτέ. Χρειάζεται αντοχή. Εγώ έβλεπα τον εαυτό μου : τέλειωνε η "Τρελή του Σαγιό " και δεν μπορούσα να πάω ούτε στο ρεστοράν να φάω...".

➨ Εννεαμελές πλέον το διοικητικό συμβούλιο του **Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.** Ο υπουργός Πολιτισμού τήρησε τις υποσχέσεις που έδωσε και κατάργησε τα τέσσερα διοριζόμενα μέλη από το Υπουργείο Πολιτισμού. Η αύξηση είχει γίνει επί υπουργείας Άννας Ψαρούδας-Μπενάκη, από τρία σε επτά, ενώ έξι εκλέγονται, με σκοπό τον έλεγχο του Δ.Σ., προφανώς. Ο κινηματογραφικός κόσμος είχε επαναστατήσει. Τώρα δικαιώθηκε. Εμείς θα ευχηθούμε να δικαιωθεί και για την ελπίδα που τρέφει για τη νυν πολιτική ηγεσία του ΥΠ.ΠΟ. ότι θα "προχωρήσει " τα κινηματογραφικά πράγματα στη χώρα μας.

☞ **Κουέντιν Ταραντίνο:** "Το χιούμορ υπάρχει παντού. Ακόμη και σε μια σοβαρή κατάσταση όπως στην ταινία μου στη σκηνή με τους τρεις γκάνγκστερ, όταν το όπλο του ενός εκπυρσοκροτεί τυχαία σκοτώνοντας τον τρίτο, γεμίζοντας τα πρόσωπα, τα ρούχα τους αλλά και τα καθίσματα με αίματα και κρέας. Αυτά τα μικρά πράγματα είναι που με ενδιαφέρουν. Αυτά είναι που προκαλούν το γέλιο και που μ' αρέσει να τα βάζω στις ταινίες μου. Κι αν το κοινό δε γελάσει, τότε φοβάμαι πως έχει βαρεθεί".

☛ **Κορνήλιος Καστοριάδης:** "Η σημερινή κουλτούρα είναι σε πρώτη προσέγγιση ένα μηδενικό..."

➨ Παρήγορο και ελπιδοφόρο το γεγονός ότι οι **θερινοί κινηματογράφοι** γεμίζουν. Αν σκεφτεί κανείς ότι "παίζουν" με αντίπαλο το Μουντιάλ, τότε τα πράγματα είναι ακόμη πιο

καλά. Ο θερινός κινηματογράφος **"Ciné-Refresh"**, στην Δεξαμενή, είναι πάντα γεμάτος, το ίδιο ο **"Ζέφυρος"**, στα Πετράλωνα, το **"Θησείο"**, το **"Εκράν"** ή το **"Λιλά"**. Πέρασαν οι δύσκολες μέρες φαίνεται, αλλά και οι θερινές αίθουσες παίζουν καλές ταινίες και γι' αυτό τις προτιμά ο κόσμος.

➪ Τα πνευματικά τέκνα της Ελλάδας χάνονται το ένα μετά το άλλο, τον τελευταίο καιρό. Ο **Μάνος Χατζιδάκις** "έφυγε" μετά τη Μελίνα Μερκούρη. Η θεϊκή μουσική του που ακούστηκε σε πολλές ταινίες θα μας θυμίζει πάντα τον σοφό, καλόκαρδο, τολμηρό, διανοούμενο και μουσικό που κατάφερε να "παντρέψει" το λαϊκό τραγούδι με την κλασική μουσική. Η μουσική του Χατζιδάκι γύρισε μια νέα σελίδα στην ελληνική μουσική ιστορία. Θα ζει πάντα μέσα απ' τις νότες του και τις θεσπέσιες μελωδίες του.

☞ **Αλέξης Δαμιανός:** "Η τέχνη - ο κινηματογράφος, η ποίηση, όλα αυτά - όταν γίνει επάγγελμα, γίνεται πορνεία, όπως ο έρωτας που πληρώνεται".

➨ Αν κάποιος σας ρωτούσε ποιό είναι το πιο κινηματογραφόφιλο ζώο (όχι σινεφίλ) σίγουρα θα απαντούσατε ο γάτος του **"Άστυ"**. Αν και ηλικιωμένος, βλέπει υπομονετικά όλες τις ταινίες και στις βαρετές σκηνές περπατάει νωχελικά μπροστά στην οθόνη. Το πιο καταπληκτικό είναι ότι τρώει τις σελίδες των εφημερίδων όπου φιλοξενούνται οι κινηματογραφικές κριτικές!!

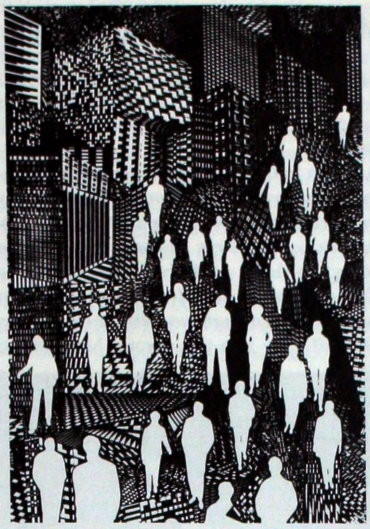
☛ **Λάουρα Μπέτι** (διευθύντρια του Ιδρύματος Παζολίνι στη Ρώμη): "Γουστάρω το γυμνό, αλλά σήμερα η τιμή της γυναίκας στην αγορά είναι πιο φτηνή από την τιμή της αγελάδας".

➪ Εκπομπές για τον κινηματογράφο στα ερτζιανά δεν υπάρχουν πολλές. Έτσι η εκπομπή του φίλου **Κώστα Μπλάθρα** απ' τον ραδιοφωνικό σταθμό της Εκκλησίας της Ελλάδος, στα **89,4 MHz**, ξεχωρίζει. Με χιούμορ, αλλά και σοβαρότητα αναλύει τις ταινίες, τα κινηματογραφικά δρώμενα ή ακόμη συζητά με ανθρώπους του κινηματογράφου, ένα χώρο που το γνωρίζει άλλωστε καλά, ως "μικρομηκάς" και ο ίδιος.

☞ **Σάρον Στόουν:** "Νομίζω πως ο κόσμος γενικά έδινε ανέκαθεν περισσότερες ευκαιρίες στους άνδρες. Ωστόσο τα τελευταία χρόνια περνάμε μια μεταφεμινιστική περίοδο, κατά την οποία οι δυνατότητες ανδρών και γυναικών ασκούνται παράλληλα. Και επειδή το Χόλιγουντ είναι ένα μέρος υψηλού προφίλ, αυτό γίνεται περισσότερο εκεί" (!!!)

☛ **Κάθλιν Τέρνερ:**"Η δουλειά μιας γυναίκας ηθοποιού στο Χόλιγουντ γίνεται ολοένα και πιο δύσκολη. Τα καλά, πρωτότυπα σενάρια είναι λιγοστά και όλοι στρέφονται προς τις μπίζνες, τα στούντιο ζητούν κάτι το δοκιμασμένο που θα φέρει χρήματα και δεν ενδιαφέρονται για χαρακτήρες που να μην είχαν επιτυχία πριν. Δεν είναι πια η δημιουργία μιας ταινίας που τους ενδιαφέρει αλλά η διαχείριση των χρημάτων. Έτσι δε βρίσκω εκεί δουλειά όπως παλιότερα".

➨ Και κάτι άλλο για τις **Κάννες:** πρόκειται για τους "δημοσιογράφους" ή καλύτερα για ψώνια που νομίζουν ότι είναι δημοσιογράφοι, αλλά



και για τα άλλα ψώνια, τις χαζοχαρούμενες στάρλετ, που περιμένουν τον μεγάλο παραγωγό. Αυταπάτες, θλίψη. Η άλλη όψη της λάμψης.

☞ **Παναγιώτης Παπαχατζής** (παραγωγός): "Τα κριτήρια (για να αναλάβει την παραγωγή μιας ταινίας) είναι καταρχήν επαγγελματικά. Χρειάζεται ένα καλογραμμένο και σωστά δομημένο σενάριο, που να αφορά και εμένα και τον κόσμο, όπως και άξιοι συντελεστές για να το υλοποιήσουν. Υπάρχει όμως και η παράμετρος της προσωπικής επαφής. Όχι ότι αναλαμβάνω ταινίες φίλων μου. Εκείνο που θέλω είναι νά'χω καλή προσωπική σχέση με τον σκηνοθέτη που θα συνεργαστώ. Με όσους δούλεψα ως τώρα γνωριζόμασταν από παλιά και ταιριάζαμε!"

☛ **Σταύρος Χασάπης:** "Το να κάνεις μια φωτογραφική διεκπεραίωση θα οδηγήσει σε μέτρια ή κακά αποτελέσματα. Ο φωτογράφος προτείνει και στη συνέχεια δημιουργεί την εικαστική πλευρά της εικόνας. Υπάρχει μια αμεσότητα στη συνεργασία η οποία ξεκινά απ' την αρχή. Δεν μπορούμε να λειτουργήσουμε αν δεν υπάρχει αυτός ο στενός δεσμός. Ο κινηματογράφος είναι μια ερωτική σχέση".

☞ **Αντρέι Βάιντα:** (1) " Ο κινηματογράφος σήμερα δεν "αποκαλύπτει". Οτιδήποτε συμβαίνει, μπορεί κανείς να το πληροφορηθεί διαβάζοντας εφημερίδες. Το κοινό αναζητεί απαντήσεις σ' ερωτήματα που συνδέονται περισσότερο με την ύπαρξη παρά με την πολιτική".

☛ **Αντρέι Βάιντα** (2): "Σκέφτομαι ότι οι σημερινοί θεατές βιώνουν αποκλειστικά και μόνο την καθημερινότητα. Αναρωτιέμαι αν μπορώ να γυρίσω μια ταινία που να τους προκαλέσει το ενδιαφέρον..."

➨ Στις μέρες μας η πραγματικότητα που διαμορφώνεται για το **ελληνικό ντοκυμαντέρ** δεν είναι και τόσο ευχάριστη. Χρόνο με το χρόνο η παραγωγή του παρουσιάζει σταθερή πτώση. Το 1987 η κρατική τηλεόραση διέθεσε 200 εκατ. δρχ για παραγωγή ντοκυμαντέρ, το 1990 έφτασε τα 410 εκατ. , το 1993 έπεσε στα 377 εκατ., ενώ σήμερα δεν υπάρχει προϋπολογισμός. Όσον αφορά το Ελληνικό Κέντρο Κιν/φου η χρηματοδότηση του ντοκυμαντέρ με τον τρόπο που γίνεται δείχνει αν μη τι άλλο την έλλειψη μιας ουσιαστικής αντιμετώπισης για την ανάκαμψη του είδους.

☞ **Γεράσιμος Βάκρος** (κριτικός κιν/φου): "Η τύχη της ελληνικής κινηματογραφίας μας, παραδίδεται με ιαχές νίκης στους ευρωπαίους εταίρους μας. Τα λαγωνικά της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, έχουν ήδη εξαπολυθεί για τη σύλληψη του "θηράματος", έτοιμα να κατασπαράξουν την πολιτιστική δημιουργία. Τουλάχιστον γνωρίζουμε ότι ο πολιτισμός μας, κάθε άλλο παρά αυτούς έχει φίλους. Αυτοί που τον αγάπησαν και συνεχίζουν να τον αγαπούν είναι όσοι βρίσκονται στην πρωτοπορία των κοινωνικών αγώνων".

➨ Εκατό χρόνια συμπληρώνονται φέτος από τη γέννηση του **Ζαν Ρενουάρ** και η Γαλλία ετοιμάζεται να τιμήσει δεόντως το σκηνοθέτη. Το αφιέρωμα με προβολές ταινιών του στο Φεστιβάλ Καννών αποτέλεσε μόνο μια μικρή πρόγευση των εκδηλώσεων που πρόκειται ν' ακολουθήσουν. Αριστουργηματικές ταινίες όπως η ΝΑΝΑ, ΓΕΥΜΑ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ, Η ΜΕΓΑΛΗ ΧΙΜΑΙΡΑ και Ο ΚΑΝΟΝΑΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ θα ξαναπροβληθούν ως ελάχιστος φόρος τιμής στο μεγάλο σκηνοθέτη.

➪ Το περιοδικό μας διαθέτει ειδικό πρόγραμμα που μπορεί να βοηθήσει τους σκηνοθέτες να κάνουν τον **προϋπολογισμό (budget)** της ταινίας τους. Όσοι θα ήθελαν να τους βοηθήσουμε ας επικοινωνήσουν μαζί μας.

➨ Ευχαριστούμε όσους έγραψαν καλά λόγια για το περιοδικό μας. Ειδικά τον **Μπάμπη Ακτσόγλου** στο **"Αθηνόραμα"** και το φίλο **Στράτο Κερσανίδη** που με τα καλά του λόγια από το περιοδικό **"Εξώστης"**, στη Θεσσαλονίκη, αποτύπωσε την πραγματικότητα έτσι ακριβώς όπως είναι. Εμείς θα τους διαβεβαιώσουμε ότι δεν θα απογοητεύσουμε τους αναγνώστες μας.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Πληροφορούμε τους αναγνώστες μας ότι το 1ο και 2ο τεύχος του περιοδικού έχουν σχεδόν εξαντληθεί.

Όσοι θέλουν να προμηθευτούν παλιά τεύχη να απευθυνθούν στη διεύθυνση: Γκούρα 152, Πειραιάς, τηλ. 46 33 581, 90 12 987

ΝΑ ΧΑΡΑΞΟΥΜΕ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ

Μια συζήτηση εφ' όλης της ύλης με τον Θάνο Μικρούτσικο.

α.Κ.: Ας ξεκινήσουμε από τον Θάνο Μικρούτσικο , τον μουσικό. Δανειζόμενος ένα στίχο από ένα τραγούδι που μελοποιήσατε, "η τέχνη είναι καθρέπτης να αντανακλά ή φακός να μεγενθύνει";

Θ.Μ.: Όχι, "η τέχνη δεν πρέπει να αντανακλά σαν τον καθρέπτη, αλλά σαν φακός να μεγενθύνει". Θα ήταν παράλογο να πω ότι η τέχνη μόνο σαν φακός μεγενθύνει, αλλά πάντως η τέχνη δεν μπορεί να αντανακλά, κάτι τέτοιο την κατεβάζει στο επίπεδο μιας αναπαραγωγής ενός ρεαλισμού, μιας τρέχουσας καθημερινής πραγματικότητας. Πιστεύω ότι ο καλλιτέχνης ζει μέσα στην κοινωνία, αφουγκράζεται την κοινωνία, μιλάει για τα πράγματα που τον απασχολούν και αυτά που απασχολούν τον δίπλα του, αλλά αυτό που φτιάχνει στο τέλος είναι κάτι που δεν καθρεφτίζει απλώς την κοινωνική πραγματικότητα, γιατί τότε η τέχνη ισοδυναμεί με μια καταγραφή της πραγματικότητας που δεν είναι σωστό. Πιο σωστό είναι η μεγένθυνση, αλλά υπάρχουν και άλλες πολλές διαστάσεις της τέχνης που δεν περιγράφονται σ' αυτό το κείμενο που έχω μελοποιήσει το 1982.

α.Κ.: Με την τέχνη μπορεί το κοινό να συνειδητοποιήσει πιο εύκολα ορισμένα προβλήματα που τον αφορούν;

Θ.Μ.: Θα το έλεγα λίγο διαφορετικά. Η μεγάλη τέχνη, γι' αυτή μιλάμε, αφορά το λαό, αφορά τον κόσμο από κει και πέρα το μεγάλο πρόβλημα του κατά πόσο αυτόματα μπορεί να την καταλάβει έχει να κάνει με άλλους παράγοντες παραδείγματος χάριν πρόβλημα παιδείας. Δηλαδή όταν ένα κοινό προσανατολίζεται από την παιδεία ή από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, επί πολλές δεκαετίες, σε μια άλλη κατεύθυνση, τότε είναι πολύ δύσκολο ένα μεγάλο καλλιτέχνη να τον καταλάβει αυτόματα. Χρειάζεται μια προπαίδεια, δηλαδή θα πρέπει να συντρέχουν κι άλλοι λόγοι για να κατανοήσει την τέχνη, πέρα αυτής καθ' αυτής της τέχνης, όπως είναι η παιδεία, η πληροφόρηση, τα Μαζικά Μέσα Ενημέρωσης. Όμως σε κάποιες περιπτώσεις όπως στη μουσική, που δεν έχουμε να κάνουμε όπως στη λογοτεχνία σε πρώτο επίπεδο κατανόησης, θα σας έλεγα ότι η μεγάλη μουσική, όταν παίζεται σε κατάλληλους χώρους και με γοητευτικό τρόπο, έχει αποδειχθεί ότι ξεπερνά τα όρια του κατά πόσο το ακροατήριο βρίσκεται σ' ένα υψηλό επίπεδο γνώσης, και μπορεί να το κατακτήσει. Τέτοια παραδείγματα στην καριέρα μου συνάντησα πολλά, ξέρω επίσης ότι υπάρχουν πολλά παραδείγματα στο εξωτερικό. Πάντως για να μπορέσουμε να ελέγξουμε την μεγάλη τέχνη και την δυνατότητά της ως προς το κοινό, θα πρέπει ταυτόχρονα να θεωρήσουμε ότι το πολύ ουσιαστικό είναι αυτό που ονομάζουμε παιδεία.

α.Κ.: Τα τελευταία χρόνια έχουμε παρατηρήσει στον χώρο της μουσικής ότι υπάρχουν συνθέτες που έχουν κάνει σπουδές στα μαθηματικά, και μάλιστα στα ανώτερα, όπως ο Ιάνης Ξενάκης, η Ελένη Καραΐνδρου, ο Γιώργος Κουρουπός. Πιστεύετε ότι υπάρχει μια στενή σχέση μαθηματικών και μουσικής;

Θ.Μ.: Έχουν υπό μια έννοια. Μην πάει ο νους σας στο τραγούδι. Το τραγούδι είναι μια έμπνευση, μια στιγμή, μια θεία στιγμή θα έλεγα, δεν έχει τόσο να κάνει με τα μαθηματικά. Η λεγόμενη σοβαρή μουσική έχει να κάνει με τα μαθηματικά επειδή ένα μουσικό έργο μεγάλο είναι φτιαγμένο μέσα από δομές. Ένας που είναι μαθηματικός, που έχει μέσα του την διάθεση να βρίσκει τις πιο κομψές λύσεις, όπως μας έλεγαν οι δάσκαλοί μας στη γεωμετρία, απ' ότι θυμάμαι, εκεί βοηθιέται πάρα πολύ στη μουσική των μεγάλων όγκων, των μεγάλων ορχηστρών, της μεγάλης διάρκειας εκεί υπάρχει σχέση μαθηματικών και μουσικής.

ΠΑΡΑΛΙΑΚΑ ΚΕΝΤΡΑ

α.Κ.: Παρατηρείται στην ελληνική κοινωνία, ιδίως τα τελευταία χρόνια, το κοινό που πηγαίνει στην Όπερα ή στο Ηρώδειο, να πηγαίνει και στα παραλιακά κέντρα, στα σκυλάδικα. Πώς θα μπορούσατε να σχολιάσετε αυτό το φαινόμενο;

Θ.Μ. Είναι και σωστό και λάθος αυτό που λέτε. Όντως για ένα μέρος του κοινού ισχύει αυτό που λέτε. Υπάρχει το ψευδές σκέλος: πηγαίνουν εκεί επειδή είναι ίσως της μόδας ή πηγαίνουν στην Όπερα ή στην κλασική μουσική για να επιβεβαιώσουν περισσότερο τη συνοχή τους ως κοινωνικής τάξης ευμάρειας, όπως σ' ένα γκαλά φιλανθρωπικό που ακούγονται άριες, όπερες. Κατά βάση εκείνο που τους ανήκει είναι τα σκυλάδικα. Όμως δεν είναι αυτή η μεγάλη πλειοψηφία. Αναφέρομαι αν θέλετε στο Μέγαρο Μουσικής, το οποίο την τελευταία χρονιά, από όσο ξέρω, έφερε μέσα 330.000 εισόδους, που σημαίνει τουλάχιστον πάνω από 150.000 ανθρώπους. Η μεγάλη πλειοψηφία από αυτούς πηγαίνει επειδή θέλει να πάει ή επειδή πήγε στην αρχή από περιέργεια, της άρεσε και έμεινε. Ένα μικρό κομμάτι είναι αυτό που εννοείτε και σ' αυτό το κομμάτι η αναφορά μου είναι αυτή που σας είπα.

α.Κ.: Μέσα από τη θητεία σας σε διάφορους οργανισμούς, όπως είναι το Μέγαρο της Μουσικής ή το Φεστιβάλ της Πάτρας, πώς βλέπετε την αντίδραση του κοινού στις μουσικές προτάσεις που γίνονται απ' αυτά τα σχήματα;

Θ.Μ.: Αν κρίνω από το Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας, που έγινε σε μια επαρχιακή πόλη και σε μια περίοδο πολύ χειρότερη, με την έννοια ότι τον τελευταίο καιρό ακούμε πολύ περισσότερο για κλασική μουσική, τότε πολύ λιγότερο, θα σας έλεγα ότι είχαν τεράστια επιτυχία γιατί το μυστικό είναι το εξής, θα το τονίσω και πάλι: η μεγάλη τέχνη ανήκει στον λαό, αρκεί να παίζεται σε κατάλληλους χώρους, με κατάλληλη οργάνωση και με γοητευτικό τρόπο. Αν θέλεις να το συνοδεύσω με την παρουσία μου στο υπουργείο Πολιτισμού, αυτό είναι και ένα μυστικό μιας πολιτικής η οποία πρέπει αν όχι μέσα σε μια

χρονιά, σε δύο, τρεις χρονιές, να οργανώσει τα πράγματα με τέτοιο τρόπο, να σταματήσουν τα πανηγυράκια και τα Φεστιβάλ αμφίβολης ποιότητας, διότι μ' αυτό τον τρόπο υποτιμούμε τον κόσμο, ενώ μπορεί να δεχτεί το σημαντικό, αρκεί να το οργανώσουμε διαφορετικά.

ΕΝΤΑΓΜΕΝΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΙΣΤΕΡΑ

α.Κ.: Ας έρθουμε στον πολιτικό Θάνο Μικρούτσικο. Γιατί ασχοληθήκατε με την πολιτική;

Θ.Μ.: Δεν ασχολήθηκα, αν εννοείτε την υπουργοποίησή μου, με την πολιτική τώρα, ασχολούμαι από πολύ μικρός, από το γυμνάσιο, ήμουν το 1963, εντάχθηκα στη Νεολαία Λαμπράκη, είμαι πολιτικοποιημένος απ' όσο θυμάμαι τον εαυτό μου, στη δεκαετία του ' 70 ήμουν ενταγμένος στην Αριστερά και σε συγκεκριμένο σχήμα της, συνεπώς δεν ασχολήθηκα με την πολιτική από την μια μέρα στην άλλη, θα έλεγα ότι παλιότερα ασχολιόμουν πολύ πιο έντονα και μαχητικά. Από το 1977 μέχρι σήμερα αρνούμαι να θέσω υποψηφιότητα για βουλευτής, αυτό το αρνήθηκα και τελευταία, δηλαδή η πρόταση του προέδρου ήταν να είμαι εκλόγιμος στο ψηφοδέλτιο επικρατείας, ανταπάντησα δωδέκατος, όχι διότι υποτιμώ τα ζητήματα της Βουλής, αλλά διότι θεωρώ το ρόλο μου πολύ διαφορετικό από το ρόλο του βουλευτή και να τρέχω καθημερινά στο Κοινοβούλιο. Θεωρώ ότι είμαι μουσικός, ότι είμαι πολιτιστικός παράγοντας και μόνο μέσα από αυτή τη διαδικασία μπορώ να λειτουργήσω. Σαν πολιτικός, στην καθημερινή βάση, νομίζω υπάρχουν πολύ καλύτεροι από εμένα.

α.Κ.: Πιστεύετε ότι αλληλοαποκλείονται τέχνη και πολιτική;

Θ.Μ.: Όχι κατ' ανάγκη αν αποφασίσεις να στραφείς σε μια από τις δύο. Αν θέλεις να διατηρήσεις και τις δύο... Το περισσότερο που μπορώ να κάνω εγώ, απ' αυτή τη θέση που έχω εδώ, είναι να ασχολούμαι με ζητήματα πολιτισμού από το πρωί μέχρι το βράδι. Αυτό δεν σημαίνει ότι είμαι άμοιρος πολιτικής, θεωρώ ότι είμαι πολιτικοποιημένος, αλλά αν αποφάσιζα να γίνω βουλευτής θα έπρεπε να αποχαιρετήσω τη μουσική αν ήθελα να είμαι καλός βουλευτής.

α.Κ.: Θα ήθελα να μας μιλήσετε για την κατάσταση που παραλάβατε όταν ήρθατε στο υπουργείο Πολιτισμού.

Θ.Μ.: Κατ' αρχής η ανοργανωσιά του κάθε τομέα, όλοι οι τομείς ανοργάνωτοι. Παράδειγμα ο τομέας του βιβλίου, που δεν είναι ο χειρότερος. Βρήκα για το βιβλίο κάποιους κωδικούς άθλιους, χαμηλούς, ύψους 30 εκατομμυρίων δραχμών, δηλαδή το ελληνικό κράτος θα πρέπει να ασχοληθεί με το βιβλίο δίνοντας μόνο 30 εκατομμύρια δραχμές, τραγικό πράγμα. Βρήκα κάποιες επιτροπές με ανθρώπους, σαν μέσο όρο, χαμηλού επιπέδου, μου θύμισαν, οι περισσότεροι απ' αυτούς τη δεκαετία του ' 50. Βρήκα να έχουν αγοραστεί βιβλία χωρίς καμία φιλοσοφία, βιβλία ημετέρων κατά βάση και το κυριότερο και αθλιέστερο ότι αυτά είχαν πεταχτεί, ούτε καν στιβαχτεί σε δύο αποθήκες. Στη μια τα βρήκαμε γιατί ήταν κλειστές οι τρύπες, στην άλλη ήταν 5.000 βιβλία, και σύμφωνα με όσα μας είπε μια κυρία που ήταν φύλακας εκεί, τα έφαγαν τα ποντίκια. Ο κινηματογράφος δεν λειτουργούσε καθόλου, σύμβουλος κινηματογραφίας επί 20 μήνες δεν είχε μπει, Διοικητικό Συμβούλιο στο Ελληνικό Κέντρο κινηματογράφου δεν υπήρχε από τον Ιούνιο, η υπουργός κ. Μπακογιάννη είχε να δει παράγοντες 10 μήνες, ασχολιόταν με το ποιος θα ήταν ο διάδοχος στη Νέα Δημοκρατία. Το καλοκαίρι είχαν δώσει 665 εκατομμύρια για συναυλίες τύπου Ρόμπερτ Ουίλιαμς, Περικλή Περάκη, Τέρρυ Χρυσού κ.λ.π. Από 10 Σεπτεμβρίου έως 7 Οκτωβρίου, δηλαδή στη διάρκεια της προεκλογικής περιόδου, υπέγραψε αποφάσεις 3 δισεκατομμυρίων 150 εκατομμυρίων η κ. Μπακογιάννη κυρίως σε εκκλησίες, πολιτιστικούς συλλόγους μαϊμούδες, για βρύσες, για καμπαναριά, δηλαδή

βρήκα ότι πιο άθλιο θα μπορούσε να υπάρχει και δεν βρήκα τίποτα. Τυπικά δεν βρήκαμε τίποτα γιατί είχαν πάρει και τα αρχεία!

α.Κ.: Σε μια παλιότερη συνέντευξη τύπου που είχατε δώσει, είχε εκπονηθεί ένα πρόγραμμα για το βιβλίο, ένα πρόγραμμα πιλότος...

Θ.Μ.: Όχι ακριβώς εκπονηθεί. Η άποψή μου για κάθε τομέα, και για το βιβλίο μια και το αναφέρατε, είναι ότι επιτέλους πρέπει να διατυπωθούν εθνικές πολιτικές. Είτε είναι ο Μικρούτσικος, είτε κάποιος άλλος, να ξέρουμε τα επόμενα χρόνια ποια πολιτική ακολουθούμε. Όρισα λοιπόν μια ομάδα εργασίας από σημαντικά άτομα, από δουλευτάδες και με γνώση, οι οποίοι θα δουν όλους τους ανθρώπους του χώρου και θα προσπαθήσουν να διατυπώσουν ένα βιβλίο, να γράψουν ένα βιβλίο, τι πρέπει να γίνει και να το ιεραρχήσουν, γιατί δεν είναι μόνο τι πρέπει να γίνει, πρέπει να γίνει μια καταγραφή με μια συγκεκριμένη φιλοσοφία για την ανάπτυξη του βιβλίου και της ανάγνωσης. Από κει και πέρα καθήκον του υπουργού είναι να πάρει όλα αυτά τα οποία βγαίνουν από όλους τους φορείς και από την ομάδα εργασίας, τους διανοούμενους, τους λογοτέχνες και να τα ιεραρχήσει και να πει: σε μια δεκατετία πρέπει να γίνουν όλα, άρα σε μια πενταετία πρέπει να γίνουν εκείνα, άρα σε μια διετία πρέπει να γίνουν αυτά, άρα του χρόνου πρέπει να γίνουν αυτά. Δεν θέλω μια αποσπασματική πολιτική. Θέλω μια φιλοσοφία συγκεκριμένη και αυτά που θα γίνουν να εντάσσονται σ' αυτή τη φιλοσοφία.

α.Κ.: Στο πρόγραμμα-πιλότος για το βιβλίο...

Θ.Μ.: Παρόλα αυτά για να μην μείνουμε "κενοί" το 1994, είπαμε μια σειρά πράγματα που μπορούμε να κάνουμε, σας ανέφερα δυο βασικά. Υπάρχουν κι άλλα. Μια μεγάλη καμπάνια μιας εβδομάδας έγινε τον Απρίλιο με τίτλο "Μ' ένα βιβλίο πετάω", ήταν για τα παιδιά, με συνεργασία 30 φορέων, Πανεπιστημίου, ΓΣΕΕ κ.λ.π., που γέμισε την Αθήνα για μια βδομάδα με το παιδί και το βιβλίο. Το δεύτερο που κάνουμε είναι πιλοτικά προγράμματα βιβλιοθηκών με τη συνεργασία άλλων υπουργών, όπως τα πιλοτικά προγράμματα για τις φυλακές, που ήδη ξεκίνησε, με συνεργασία του υπουργείου Δικαιοσύνης, ξεκινάμε με τη φυλακή ανηλίκων στην Κασαβέτεια. Το πρόβλημά μας δεν είναι να φτιάξουμε μια βιβλιοθήκη που θα λειτουργήσει την πρώτη μέρα που θα πάνε τα κανάλια και οι δημοσιογράφοι και μετά θα μπει λουκέτο, αλλά να βάλουμε ανθρώπους να δουλεύουν καθημερινά.

ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΗ ΝΕΟΛΑΙΑ

α.Κ.: Παράλληλα έχουν εκπονηθεί προγράμματα για την στρατευμένη νεολαία και τη νεολαία των μεταναστών και το βιβλίο...

Θ.Μ.: Πιλοτικά προγράμματα είναι βεβαίως και η συνεργασία με το υπουργείο Εθνικής Άμυνας, σε σχέση και με τα προγράμματα της εθνικής άμυνας, βέβαια την προτεραιότητα εκεί την έχει ο υπουργός Εθνικής Άμυνας, απλώς συνεργαζόμαστε μαζί του και με το υφυπουργείο Αποδήμου Ελληνισμού υπάρχει μια συνεργασία γενικότερη, όχι μόνο για το βιβλίο, αλλά και με την Γραμματεία Νέας Γενιάς, με την οποία συνεργαστήκαμε για το πρόγραμμα "Μ' ένα βιβλίο πετάω". Για τον απόδημο ελληνισμό θα έχουμε γενικότερα προγράμματα που θα αφορούν την παιδεία, την ελληνική γλώσσα και τα βιβλία, ξεκινάμε ήδη με συνεργασία του υφυπουργείου Απόδημου Ελληνισμού, με γοργό ρυθμό, και μάλιστα θα χρηματοδοτηθούμε από ένα-δυο προγράμματα της ΕΟΚ.

α.Κ.: Μιλώντας για την ΕΟΚ, μπορείτε να μας μιλήσετε για τη διαμάχη μεταξύ Ευρώπης και Ηνωμένων Πολιτειών, για θέματα πολιτισμού, για τη GATT; Ποιά είναι η γνώμη σας;

Θ.Μ.: Στη σημερινή Ευρώπη χαλαρώνουν τα όρια και τα σύνορα. Αυτό σημαίνει μια κοινή ευρωπαϊκή συνείδηση. Λένε ότι εμείς τη δώσαμε πρώτοι. Είτε τη δώσαμε πρώτοι ή όχι, εγώ πιστεύω ότι τη δώσαμε πρώτοι, εντού-

τοις μιλάμε για μια κοινή ευρωπαϊκή συνείδηση, το δικό μας θα γίνει δικό τους και το δικό τους δικό μας. Εγώ έτσι κι αλλιώς βλέπω την παράδοση δυναμικά και όχι στατικά, δεν είμαι τόσο υπέρ της φουστανέλας, για να μην παρεξηγηθώ, δεν την υποτιμώ, εννοώ όμως ότι παράλληλα με τη φουστανέλα στην παράδοσή μας ενσωματώνεται δυναμικά το χτες - η φουστανέλα ήταν προχτές - χτες κάτι υπήρξε, ενσωματώνεται στην παράδοση. Μέσα όμως σ' αυτή την ενωμένη Ευρώπη με την κοινή ευρωπαϊκή συνείδηση πιστεύω πρέπει να διατηρήσουμε τις ιδιαιτερότητές μας. Και εδώ είμαστε πολλοί δυνατοί. Ίσως είναι το πεδίο όπου είμαστε δυνατότεροι απ' ότιδήποτε.

ΕΘΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

α.Κ.: Το υπουργείο Πολιτισμού θα παίξει ένα ουσιαστικό ρόλο λοιπόν.

Θ.Μ.: Το υπουργείο Πολιτισμού θα έχει μεγάλη σημασία τα επόμενα χρόνια, αρκεί να μπορεί να διατυπώσει εθνικές πολιτικές που σας έλεγα, διότι δεν μπορείς να κάνεις προβολή της χώρας στο εξωτερικό, αν δεν έχει εθνικό πολιτισμό στη χώρα σου. Η ανυπαρξία τέτοιων πολιτικών δημιουργεί αποκοπή, θα είναι αποσπασματική και αυτοσχεδιαστική και η προβολή προς τα έξω. Τώρα για την GATT. Όλη η Ευρώπη, και η Ελλάδα, δέχεται μια επίθεση από την αμερικάνικη βιομηχανία, το είδαμε και με τα οπτικοακουστικά που καταφέραμε και πήραμε μια ανάσα, δεν πιστεύω ότι είναι μια οριστική νίκη, αλλά είναι μια ανάσα. Άρα ειδικότερα στα οπτικοακουστικά και γενικότερα στα πολιτιστικά προϊόντα, η επόμενη πενταετία είναι κρίσιμη. Η αμερικάνικη βιομηχανία δεν "παίζεται" τουλάχιστον από την ευρωπαϊκή, μπορεί από τη γιαπωνέζικη, αλλά όχι από την ευρωπαϊκή. Πρέπει λοιπόν όχι να γίνουμε κρατιστές, αλλά να εξαντλήσουμε της δυνατότητες βοήθειας στην κουλτούρα την ελληνική και γενικότερα την ευρωπαϊκή γιατί αλλιώς η δύναμη της εικόνας και της αμερικάνικης βιομηχανίας είναι τόσο μεγάλη που το ανθρώπινο γένος θα πάθει ζημιά. Το πιστεύω τόσο πολύ φανατικά αυτό.

α.Κ.: Πολλοί καλλιτέχνες, και στη χώρα μας, μίλησαν για την "καθ' ημάς Ανατολή"...

Θ.Μ.: Ορισμένοι καλοπροαίρετοι που υποστήριξαν ότι είμαστε υπερβολικοί όταν θέτουμε τα πράγματα έτσι, έχουν κάποιο δίκιο, γιατί μπορεί αυτή η άποψη να σε οδηγήσει σε σωβινισμούς. Επειδή εγώ δεν είμαι υπέρ του "καθ' ημάς Ανατολή", αλλά υπέρ της δυναμικής παράδοσης που ενσωματώνει στοιχεία. Άρα τέτοιος κίνδυνος δεν υπάρχει, δεν είναι ότι η ελληνική μουσική παράδοση αρχίζει και τελειώνει με το βυζαντινό τραγούδι και το δημοτικό, εγώ βάζω και το ρεμπέτικο, και να ξέρετε σε τριάντα χρόνια θεωρώ ότι ο Χατζιδάκης και ο Θεοδωράκης που δεν είναι το "καθ' ημάς Ανατολή", που είναι έντεχνο και με δυτικά στοιχεία, θα είναι μέρος της παράδοσης. Από μένα λοιπόν δεν υπάρχει τέτοιος κίνδυνος. Μιλάω γιατί φοβάμαι αυτό που επιβάλλεται εμπορευματοποιημένα από την Αμερική. Δεν είμαι εναντίον κάθε μορφής αμερικάνικης τέχνης, είμαι εναντίον της εμπορευματοποιημένης γιατί αυτή μας επιβάλλεται. Δεν μας επιβλήθηκε ποτέ ο Ντέρεκ Τζάρμους, ποιός τον ξέρει; Τώρα που πέθανε τον μάθαμε!

α.Κ.: Το υπουργείο Πολιτισμού πώς σκέφτεται να ενισχύσει τον ελληνικό κινηματογράφο;

Θ.Μ.: Τον ενίσχυσε ήδη διπλάσια από πέρσι και ξεπερνώντας κατά πολύ τα περιθώρια του προϋπολογισμού. Αυτό που έκανα ήταν δίκοπο μαχαίρι, αλλά στην κρίσιμη στιγμή είμασταν υποχρεωμένοι να στηρίξουμε τον κινηματογράφο οικονομικά διότι την ίδια στιγμή γινόταν η όλη ιστορία για την GATT και το υπουργείο έπρεπε να μην ήταν μίζερο, αλλά να βοηθήσει τον κινηματογράφο. Από 1,2 δισεκατομμύρια που έδωσε πέρσι το κράτος για τον κινηματογράφο, η δική μου πρόταση ήταν 2,5 δισεκατομμύρια. Αυτό ήταν πάρα πολύ σημαντικό. Πολύ σημαντικά είναι, και έχω πρόθεση να τα κάνω, επιμέρους θέματα αρκεί να με βοηθήσουν οι άνθρωποι του κινηματογράφου. Πρέπει να έχουμε μόνιμες αντιπροσωπείες γιατί εκεί παίζεται το παιχνίδι στο όργανα της ΕΟΚ, ενώ μέχρι τώρα δεν υπήρχε η δυνατότητα παρέμβασης. Να μου δώσει ο κινηματογραφικός χώρος όλα εκείνα τα απαραίτητα στοιχεία για να μπορέσει ν' αλλάξει ο προοδευτικός για την εποχή του νόμος του '86 σ' ένα σύγχρονο νόμο που θα μας πάει στο 2000. Και ν' αρχίσει να μπει ένα πρόγραμμα για τη διάσωση των κινηματογραφικών αιθουσών, κάτι που είναι πολύ σημαντικό, αλλά αυτό είναι για το '95.

α.Κ.: Θα υπάρχει κάποια συνεργασία με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου σ' αυτή την προσπάθεια;

Θ.Μ.: Βεβαίως. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου εποπτεύεται, παίρνει τα χρήματά του από το υπουργείο Πολιτισμού. Ουσιαστικά έχει την αυτονομία του αλλά ταυτίζεται από πλευράς σκοπών και στόχων με το ΥΠ.ΠΟ. Με αυτή την έννοια όταν βάλουμε μπροστά και θα ξέρω τι δυνατότητες έχω για χρηματοδότηση σ' αυτό τον τομέα θα συνεργαστούμε πολύ σταθερά με το Κέντρο. Θα είναι άξονας της πολιτικής μας για τον επόμενο χρόνο.

α.Κ.: Στην υπόθεση του κινηματογράφου παίζουν ρόλο οι κινηματογραφικές λέσχες. Την περασμένη τετραετία είδαμε να παίρνουν χρήματα κάποιες λέσχες-φαντάσματα. Οι επιχορηγήσεις που θα δώσει το ΥΠ.ΠΟ με ποιά λογική θα κινηθούν;

Θ.Μ.: Δεν νομίζω ότι θα χρηματοδοτήσουμε πάρα πολύ τις λέσχες, γιατί μέσα στα 2,5 δισεκατομμύρια εκείνο που περισσεύει σαν μερίδιο δεν είναι τίποτε ιδιαίτερο. Αυτό το μικρό ποσό θα δοθεί πολύ δημοκρατικά και αξιοκρατικά, αφήνω τους ειδικούς να μιλήσουν. Ξέρετε είναι ο ειδικός σύμβουλος κινηματογραφίας, ο πρόεδρος της ΟΚΛΕ, θα βρούμε ένα τρόπο. Αλλά ειδικά με τις λέσχες είναι ένα δεύτερο ζήτημα, που θέλω να ασχοληθώ το '95. Δεν είναι δυνατόν μέσα σ' ένα κράτος που δεν έκανε ποτέ τίποτε... Δυστυχώς σε κάθε τομέα χρειάζονται εκατό πράγματα, είμαι υποχρεωμένος και λόγω των οικονομικών δυνατοτήτων να κάνω ιεραρχήσεις.

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

α.Κ.: Ερχόμαστε στο 1,5 %. Τα έσοδα από τις διαφημίσεις στα κανάλια που θα πηγαίνουν στον κινηματογράφο.

Θ.Μ.: Αυτά τα λεφτά όπως ξέρετε τα χειρίζονται τα ίδια τα κανάλια. Το θέμα είναι να τα πιέσεις να πάνε προς την σωστή κατεύθυνση. Έχουμε μια επιτροπή δυναμικών ανθρώπων η οποία πρέπει να παλαίψει οι ταινίες που κάνουν τα κανάλια, από αυτό το 1,5% να είναι ταινίες που κατά μέσον όρο να είναι καλές. Δηλαδή θα είναι δώρο άδωρο αν οι ταινίες που θα γίνουν θα είναι χειρότερες από τα σίριαλ ή τις σαπουνόπερες, δεν έχει νόημα. Πιστεύω ότι με την πίεση της επιτροπής και την πολιτική πίεση τη δικιά μας, νομίζω τα κανάλια θα αποφασίσουν σ' αυτό τον τομέα να παίξουν ένα ρόλο καλύτερο απ' ότι παίζουν μέχρι τώρα.

α.Κ.: Σ' αυτή την επιτροπή θα συμμετάσχουν φορείς όπως η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών;

Θ.Μ.: Όχι. Σ' αυτή την επιτροπή μπήκαν πέντε άνθρωποι με επικεφαλής το Γιάννη Μπακογιαννόπουλο που είναι ειδικός σύμβουλος κινηματογραφίας, ο Νίκος Κούνδουρος, ο Νίκος Δούκας, είναι άνθρωποι του κινηματογράφου σε κάθε τομέα, που είναι άνθρωποι δυναμικοί. Παίζει ρόλο ο "τσαμπουκάς" σ' αυτό το θέμα με τα κανάλια.

α.Κ.: Μιλήσατε προηγουμένως για θέματα προπαίδειας. Θα ξεκινήσει μια συνεργασία με το υπουργείο Παιδείας;

Θ.Μ.: Ναι, και νομίζω ότι είναι μια ιδέα της Μελίνας Μερκούρη που την είχε ξεκινήσει με τον κ. Φατούρο, έκανε μια σύσκεψη με δεκαπέντε διανοούμενους και καλλιτέχνες. Ελπίζω αυτή η επιτροπή να συνεχίσει γιατί πιστεύω ότι αν αυτό γίνει προγραμματισμένα και μόνο αυτό αν γινόταν στο υπουργείο Πολιστισμού θα ήταν ένα πολύ μεγάλο έργο.

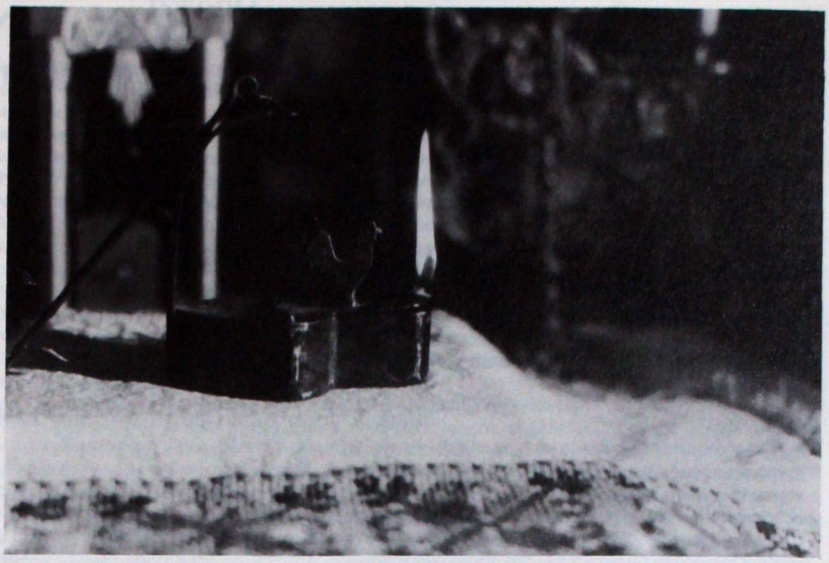
α.Κ.: Πιστεύετε ότι η τέχνη πρέπει να μπει σαν μάθημα στο σχολείο από το δημοτικό;

Θ.Μ.: Μάθημα, αλλά μάθημα γοητευτικό. Δεν είμαι ο αρμόδιος, δεν μπορώ να ξέρω πώς πρέπει να γίνεται η παρουσίαση και δεν πρέπει να βιαστούμε αν δεν θέλουμε να τα κάνουμε "μούσκεμα". Θα έλεγα ότι πρέπει να δουλέψουν δύο χρόνια, να το βάλουν στην Α' δημοτικού, μετά στην επόμενη χρονιά κ.λ.π. και να ολοκληρωθεί αρκεί να πηγαίνει βήμα προς βήμα. Στην αρχή θα έχει τη μορφή εμπειρίας και μετά θεωρίας, αρκεί να γίνεται με γοητευτικό τρόπο. Μπορούμε να πάρουμε στοιχεία από το εξωτερικό, αρκεί να τα φτιάξουμε με το δικό μας τρόπο.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ:
ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

Ο ΛΥΧΝΟΣ

Το κείμενο που ακολουθεί αποτελεί το σενάριο της ομώνυμης ταινίας μικρού μήκους του Διονύση Ανδρώνη. Η ταινία θα διαγωνιστεί στο φετινό φεστιβάλ Δράμας.



1η ΕΝΟΤΗΤΑ

Σκηνή 1

Εξωτερικό - μέρα - άποψη της εκκλησίας.

Η εκκλησία φαίνεται ερημική σε κάποια απόμερη πλευρά του χωριού.

Σκηνή 2

Εξωτερικό - μέρα - δρόμος που οδηγεί μέχρι την εκκλησία.

Μια γυναίκα περπατάει στο δρόμο με κατεύθυνση προς την εκκλησία.

Σκηνή 3

Εξωτερικό - μέρα - άλλη άποψη της εκκλησίας.

Από την καινούργια θέση αυτή βλέπουμε σε πρώτο πλάνο ένα νεαρό ζευγάρι ξαπλωμένο στα χόρτα ενός κτήματος να φιλιέται και να σφιχταγκαλιάζεται. Στο βάθος βλέπουμε τη γυναίκα που πλησιάζει στην εκκλησία.

Σκηνή 4

Εξωτερικό - μέρα - μπροστά στην εκκλησία.

Η γυναίκα βγάζει τα κλειδιά κι ανοίγει την πόρτα.

Σκηνή 5

Εσωτερικό - μέρα - μέσα στην εκκλησία.

Η γυναίκα αρχίζει να τακτοποιεί τα πράγματα που είναι ανάστατα από την τελευταία λειτουργία. Ξεσκονίζει τα ψαλτήρια και γυαλίζει τα τζάμια των εικόνων. Ακούγεται για πρώτη φορά η πρόταση "Είμαι πιο λαμπρός από τον ήλιο" κι η γυναίκα ξαφνιάζεται. Είναι όμως συγκρατημένη και δεν ταράζεται. Κοιτάζει το λύχνο καχύποπτα. Αυτός επαναλαμβάνει τα λόγια του. Η γυναίκα κουνάει το κεφάλι της με θαυμασμό.

Σκηνή 6

Εξωτερικό - μέρα - δρόμος που οδηγεί προς το χωριό.

Η γυναίκα τρέχει αργά και πλαδαρά προς το χωριό φωνάζοντας: "Είναι θαύμα! θαύμα!".

Σκηνή 7

Εσωτερικό - μέρα - μέσα στην εκκλησία

Γύρω από το λύχνο είναι μαζεμένος πολύς κόσμος. Όλες οι ηλικίες των χωριανών έχουν έρθει περίεργοι να μάθουν αν είναι αλήθεια η καινούργια φήμη αυτή. Άντρες, γυναίκες κοιτάζονται μεταξύ τους. Μερικά βλέμματα είναι ανήσυχα, άλλα βαριεστημένα, άλλα δύσπιστα. Ο λύχνος σπάει τη σιωπή επεμβαίνοντας: "Είμαι πιο λαμπρός από τον ήλιο".

2η ΕΝΟΤΗΤΑ

Σκηνή 8

Εξωτερικό - μέρα - αυλή του σπιτιού μιας οικογένειας χωρικών.

Μια τετραμελής οικογένεια χωρικών είναι στρωμένη στο μεσημεριανό τραπέζι: ο πατέρας, η μητέρα, η κόρη, ο γιος.

Πατέρας: Είδατε τι γράφει η εφημερίδα;

Μητέρα: Όχι. Τί γράφει;

Πατέρας: Έγινε θαύμα μέσα στην Αγία Άννα. Ένας λύχνος μίλησε. Οι υπόλοιποι χασκογελάνε μόλις το ακούνε.

Γιος: "Να γινότανε ένα θαύμα και για μας και να' πεφτε λίγη βροχή, καλύτερα θά' τανε!..."

Σκηνή 9

Εσωτερικό - μέρα - μέσα στην εκκλησία

Ο παπάς λειτουργεί τους πιστούς. Οι ψάλτες έχουν ξεχαστεί στο τραγούδι τους. Δυο γυναίκες σιγοψιθυρίζουν κάτι διακριτικά:

Η μία: Τί ευχήθηκες στο λύχνο;

Η άλλη: Να γίνει ο γιος μου βουλευτής.

Παραδίπλα δύο άντρες αποκαλύπτουν τις δικές τους ευχές.

Ο ένας: Εγώ ευχήθηκα να μεγαλώσει η σύνταξή μου

Ο άλλος: Κι εγώ η αμοιβή της κόρης μου.

Παραδίπλα δύο κοπέλλες μιλάνε για τις δικές τους:

Η μία: Εγώ ζήτησα να παντρευτώ ένα πλούσιο επιχειρηματία

Η άλλη: Μόνο;

Η προηγούμενη: Να είναι κι ελκυστικός...

Παραδίπλα δύο αγόρια:

Το ένα: Εγώ για γκόμενες ευχήθηκα. Λεφτά έχουμε.

Ο παπάς κι οι ψάλτες έχουνε σωπάσει όταν ο λύχνος ξαναμιλάει. Λέει τα ίδια λόγια.

Όλοι τότε οι πιστοί κάνουν το σταυρό τους.

3η ΕΝΟΤΗΤΑ

Σκηνή 10

Εξωτερικό - μέρα - χωράφι χωρικών

Ο πατέρας μιλάει στο γιο του καθώς εργάζονται.

"Αν αυτό το φθινόπωρο δε βρέξει όπως δεν έβρεξε καθόλου πέρσι, το χωράφι θα καταστραφεί...

Σκηνή 11

Εξωτερικό - μέρα - άποψη της εκκλησίας από απέναντι οικόπεδο.

Σε πρώτο πλάνο βλέπουμε το ίδιο ζευγάρι ξαπλωμένο στα χόρτα του οικοπέδου. Χαϊδεύονται και φιλιούνται.

Στο βάθος φαίνεται η εκκλησία κι ακούγεται σιγανά η λειτουργία.

Σκηνή 12

Εσωτερικό - μέρα - μέσα στην εκκλησία

Ο κόσμος παρακολουθεί με κατάνυξη.

Σκηνή 13

Εξωτερικό - μέρα - μέσα στην εκκλησία

Ένα παράθυρο υπερυψωμένο είναι ανοιχτό. Από τους πιστούς που στέκονται όρθιοι κάτω από το παράθυρο καταλαβαίνουμε ότι ο αέρας μπήκε μέσα στην εκκλησία. Χάιδεψε τις τρίχες των μαλλιών τους.

Ο λύχνος σβήνει. Ο κόσμος εκπλήσσεται. Σαστίζει. Όλοι προφέρουν επιφωνήματα κατάπληξης: "Ιιι! " "Ααα!..." "Εεε..!".

Σκηνή 15

Εξωτερικό - μέρα - άποψη της εκκλησίας

Η εικόνα σβήνει αργά με τη θέα αυτή της εκκλησίας.

Ακολουθεί στο τέλος η μακέττα με τα λόγια του Αισώπου:

"Λύχνε φώτιζε και σώπαινε. Των άστρων η λάμψη δε χάνεται ποτέ!".

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ

ΧΡΟΝΙΚΟ

Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΥΣΤΕΡΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

και η διαδικασία προσέγγισής της...

Το Δοκίμιο που ακολουθεί αποτελεί την εισαγωγή ενός Μανιφέστου, του πρώτου που αναγράφεται στο περιοδικό αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ. Πρόκειται για ένα δημοσίευμα που εντάσσεται στο πλαίσιο "Μανιφέστο για έναν πρωτοπορειακό κινηματογραφικό λόγο" που είχε προ-υποσχεθεί από το έντυπο. Πιστεύουμε ότι έτσι ανοίγεται ένας συνεχής, διαρκής κι ανήσυχος τρόπος κινηματογραφολογικής αναζήτησης κι επικοινωνίας με το αναγνωστικό κοινό, κάτι που διαμορφώνει το ιδεώδες ενός εκδοτικού εγχειρήματος, όπως αυτό του αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.

Είναι σχεδόν αδιαπραγμάτευτο, πως η ανεπαρκής νοηματική η οποία αναδεικνύεται από θεατές που πιστεύουν ή επηρεάζονται από τους υποτιθέμενους μηχανισμούς προπαγάνδας, διογκώνεται όλο και εντονότερα. Ο κινηματογράφος κάτω απ' αυτή τη διάθεση οπτικής, υποβαθμίζεται ως ένα μίζερο μέσο οπτικοακουστικής προώθησης συμφερούντων ζητημάτων που ανάγονται στην πορεία των πολιτικών ή μη διαδικασιών, ενώ η πηγή του ως τέχνη αυτοαποκτά ισχνή σημασιολογία. Ωστόσο, και ο κριτικός λόγος, ημερήσιος ή περιοδικός, θα πρέπει σα γνήσιος υποκινητής και κατά συνέπεια διαμορφωτήριος μοχλός των ημερών, να υπερεξουσιάσει τις πιο πάνω αναφορές διεκδικώντας επιτέλους τη θέση του ως αναντίρρητα λυτρωτικού ερευνητή. Κινηματογράφος και κριτικός λόγος θα επιμεληθούν ένα πρωτοποριακό μανιφέστο, που άξονα θα έχει την τήρηση των κανόνων, δηλαδή τη διαφύλαξη της ακεραιότητάς τους ως σύγχρονες προοδευτικές κι εξελίξιμες μορφές τέχνης. Από την κατανόηση αυτού του σχεδίου θα επέλθει η προσφυγή - στο μελλοντικό πλαίσιο - σε ιδιάζοντες κινηματογραφικούς σχηματισμούς.

ΧΡΟΝΙΚΑ ΣΤΑΔΙΑ

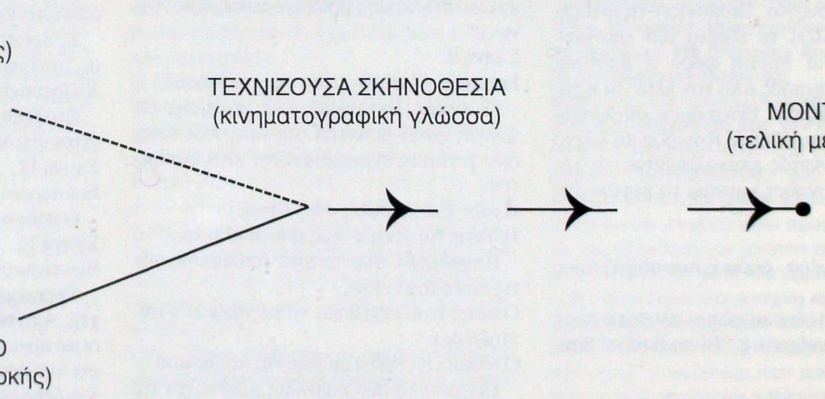
και προβλήματα της κινηματογραφικής...υπόθεσης

Η υπόθεση είναι το στοιχείο εκείνο του φιλμ που ορίζεται πιο δύσκολα. Αυτό, όχι αναμφίβολα, αλλά προσδιοριστικά. Ιστορία, αφήγηση, θέμα, πλοκή, σενάριο, υπόθεση είναι λέξεις που μπορούν να υπονοούν μια είδηση του ημερήσιου τύπου, ένα κλασσικό έργο της λογοτεχνίας, μια παιδική ανάμνηση, μια κοινωνιολογική έρευνα, μια φιλοσοφική σκέψη ή μια ονειρική έμμονη ιδέα. Αν θελήσουμε να κάνουμε μια διάκριση ανάμεσα στους πολύ συγγενικούς όρους υπόθεση, σενάριο, τεχνίζουσα σκηνοθεσία μπορούμε να πούμε ότι το πρώτο είναι η έκθεση μιας κατάστασης, το δεύτερο η ανάλυση και το τρίτο η μεταφορά αυτής της ανάλυσης σε όρους της κινηματογραφικής γλώσσας. Η σκηνοθεσία είναι η συγκεκριμενοποίηση αυτής της μεταφοράς και το μοντάζ (η μέθοδος) η κριτική επιλογή αυτής της συγκεκριμενοποίησης. Αστραπιαία διαφαίνεται ότι από τα διάφορα στοιχεία ενός φιλμ, το θέμα αποβαίνει σε α-κινηματογράφημα είναι το λιγότερο κινηματογραφικό: δίχως αυτό να ερμηνεύεται πως αυτοαποκτά λογοτεχνίζοντα χαρακτήρα ή μετατρέπεται σε άλλο είδος (θεατρικό έργο). Στο θέατρο η δράση προχωρεί με το διάλογο, ένα καθαρά λογοτεχνικό στοιχείο. Στον κινηματογράφο ο διάλογος μπορεί να προχωρήσει το μύθο μα τις πιο πολλές φορές αυτός είναι αυτάρκης γιατί περιγράφεται με ολόκληρη την αφήγηση.

Η υπόθεση είναι μια διαρκής διαδοχή καταστάσεων απ' όπου μπορεί να λείπει ολότελα ο διάλογος ή να ενυπάρχει μόνο σποραδικά ενώ οι τυχόν (δήθεν) αρετές της λογοτεχνικής περιγραφής θα περάσουν απαρατήρητες αφού τελικά η δράση στην τελική μορφή της θα έχει περιγραφεί με μέσα εντελώς διαφορετικά όπως είναι η εικόνα και ο λόγος.

Το αισθητικά υποστηριγμένο (μορφή ύφους) χάνει το περιεχόμενο.

Ο Χόρχε-Λουί Μπόρχες είχε συντάξει ένα πρωτότυπο σενάριο ειδικά για τον κινηματογράφο , με θέμα τους COMPADRITOS. Το θέμα αυτό στη λογοτεχνική μορφή του ενέχει τις αρετές που έκαναν τον Μπόρχες συγγραφέα διεθνούς εμβέλειας. Στην κινηματογραφική του μορφή όμως οι ιδιότητες αυτές πιθανόν να λείπουν γιατί όταν βλέπουμε πάνω στην οθόνη ένα διήγημα που έγινε ταινία το βλέπουμε περιγραμμένο, μεταγραμμένο, αφηγημένο από το σκηνοθέτη και όχι από το σεναριογράφο. Είναι η περίπτωση του φιλμικού εγχειρήματος ΚΑΙ ΟΙ ΔΗΜΙΟΙ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ που σεναριοποίησε ο Μπέρτολτ



Μπρεχτ και "ταινιοποίησε" ο Φριτς Λανγκ χωρίς το παραμικρό μπρεχτικό στοιχείο. Έτσι το όνομα του Μπρεχτ αναφέρεται στα ζενερικ της ταινίας μόνο για την πατρότητα της ιδέας (μια ιδέα του...).

Όλα αυτά οδηγούν στη διαπίστωση του άμεσου βασικού προβλήματος: αυτός που μιλά, που λέει κάτι στο φιλμ είναι ο σκηνοθέτης, αυτός είναι ο δημιουργός των μορφών που ύστερα με την προβολή τους στην οθόνη μεταμορφώνονται σε σημαίνον υλικό. Λέει ο Σάμουελ Φούλερ: "η κεντρική ιδέα είναι μια σειρά από τράβελινγκ". Είναι γεγονός η προτεραιότητα και αποκλειστικότητα της σκηνοθεσίας ως μέσο κινηματογραφικής έκφρασης. Στον κινηματογράφο - όπως και στη μουσική - , περισσότερο απ' ότι στις άλλες τέχνες το θέμα, το περιεχόμενο, η κεντρική ιδέα, το μήνυμα, η σημασία, το νόημα γίνονται από το ύφος. Η πρώτη ύλη ενός φιλμ δεν είναι η πλοκή του αλλά η παρουσία πραγματικότητας που η υπάρχουσα πλοκή ανακινεί. Το θέμα είναι μια απτή έναρξη. Δεν είναι ούτε άχρηστο ούτε σημαντικό, είναι μόνο το καθαρά αναγκαίο. Μορφές του καναδέζικου κινηματογράφου της μεγάλης φάσης 1925-1945, έδειχναν ότι οι ταινίες έφταναν στο σκηνοθέτη με θέμα ήδη διαλεγμένο, σκηνοθετικές οδηγίες έτοιμες και προκαθορισμένο κάστινγκ. Εκείνος ανεπηρέαστος αφομοίωνε στο ύφος του όλα αυτά τα στοιχεία και στο τέλος μια τελείως ξένη ιστορία φαινόταν, σα να ήταν γραμμένη κι εμπνευσμένη από αυτόν. Όλα αυτά δημιούργησαν μια αντίληψη του κινηματογράφου σύμφωνα με την οποία η δράση δε θεωρείται πια μια αφηγηματική πρόοδος αλλά η υλική μετακίνηση του ηθοποιού-ήρωα στο κάδρο. Η δράση ήταν η κίνηση και η κίνηση ήταν το νόημα του πλάνου: το φιλμ ήταν μια διαδοχή κινήσεων. Προσοχή: η Τζιν Σίμπεργκ (Πατρίτσια) επαναλαμβάνοντας τη χαρακτηριστική κίνηση του Ζαν-Πωλ Μπελμοντό (Μις) στο φινάλε του ΜΕ ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΝΑΣΑ του Ζαν-Λικ Γκοντάρ, εκφράζει το ανώτερο επίπεδο της ερωτικής πραγμάτωσης, σαν ενσάρκωση των αρετών του άλλου μετά από τον συνειδητά προκαλεσμένο φυσικό θάνατό του. Υπάρχουν κι άλλα παραδείγματα, χιλιάδες. Πρόκειται για τον κινηματογράφο της φυσικής δράσης. Και του δέρματος.

Η πραγματικότητα βρίσκεται στα φυσικά της φαινόμενα, στα εξωτερικά της φαινόμενα και ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που αποκαλύπτει και μεταδίδει τις συγκινήσεις και τα αισθήματα που υποβόσκουν σ' αυτά και σ' εμάς. Ο σκηνοθέτης είναι ο εξιλαστήρ αυτής της πράξης συμπάθειας.
Πυθία που δέχεται και ιερέας που αποκρυπτογραφεί το μεγάλο μυστήριο της πραγματικότητας.

ΙΣΤΟΡΙΑ;

(η γλώσσα της σκηνοθεσίας)

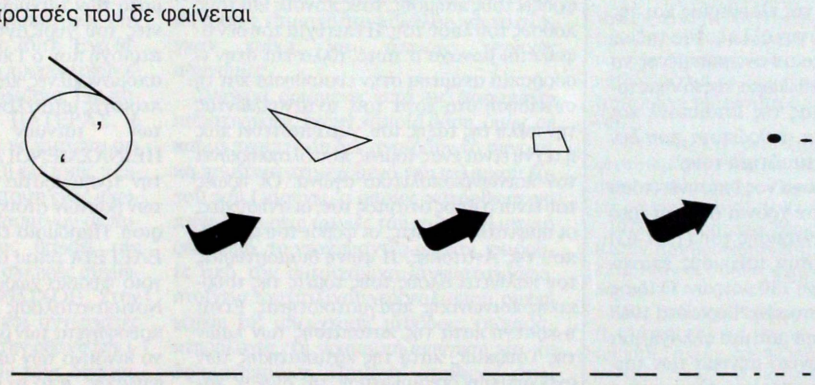
Αυτή η αισθαντική αντίληψη που γίνεται από ερεθισμούς των αισθήσεων, συγκινήσεις και αισθήματα αντιστοιχούσε τέλεια στο επίπεδο που είχε φτάσει η κινηματογραφική έκφραση. Και η εξέλιξή της. Υποχρέωνε το σκηνοθέτη να βρει ή να επινοήσει τα μέσα που θα αποδίδουν συγκεκριμένα την αίσθησή του για τον κόσμο. Ο κινηματογράφος δημιούργησε τους όρους των διαφόρων απαντήσεων που δόθηκαν σ' αυτό το ζήτημα.

Όταν εξαντλήθηκαν οι μορφικές αναζητήσεις και υλοποιήθηκε η τέλεια ταύτιση του ύφους με τον καλλιτέχνη, αποκαλύφτηκε μια νέα διάσταση του σκηνοθέτη: η διάσταση του δημιουργού. Δεν κρινόταν πια ο καλλιτέχνης με την οξύτητα ή την ορθότητα της κρίσης του πάνω σε αυτή την πραγματικότητα. Χωρίς να πάψει να είναι σωματικός ο κινηματογράφος έγινε και ηθικός, χωρίς να πάψει να είναι αισθητικός έγινε και στοχαστικός.

Για τη διαλεκτική είναι συναρπαστική η διαπίστωση ενός φαινομένου της εξέλιξης: όταν φτάσει στο απώτερο σημείο από την αφετηρία του, το προτσές επαναλαμβάνει τα πρώτα του βήματα αλλά σε ένα επίπεδο τόσο ανώτερο που δυσκολευόμαστε να το αναγνωρίσουμε. Ας σκεφτούμε λίγο. Όταν οι αδελφοί Λιμιέρ κινηματογραφούσαν την έξοδο των εργατών ή τον ερχομό μιας ατμομηχανής ο κινηματογράφος αποκάλυπτε την ικανότητά του να καταγράφει την πραγματικότητα. Γυρίζοντας έναν κηπουρό που δεινοπαθούσε από ένα ζωηρό παιδάκι και την ποτιστική συσκευή του, ανακάλυψαν πως η μηχανή εκτός από την καταγραφή της πραγματικότητας "κάνει" και την αφήγηση μιας ιστορίας: να πως καθιερώθηκε η σχέση ανάμεσα στην υπόθεση και το φιλμ. Αλλά η δυνατότητα της αφήγησης ανέδειξε την αναγκαιότητα μιας γλώσσας. Η αναζήτηση αυτής της γλώσσας αποτελεί την ιστορία της κινηματογραφικής τέχνης που καθορίζει τον τρόπο της αφήγησης. Το νόημα του φιλμ οφείλεται στη γλώσσα, στη χρηστική της μορφοποίηση που υποβάλλει ο σκηνοθέτης. Το σπουδαίο δεν ήταν το τι θα πει αλλά το ότι επιτέλους... θα κατορθώσει να μιλήσει. Όταν έγινε αυτό η ταινία βρέθηκε πάλι μπροστά στην υπόθεση αλλά χωρίς την προηγούμενη άγνοια: είχε πια τη συνείδηση ότι μπορεί αλλά και ότι ξέρει να αφηγηθεί μια ιστορία. Η κατάκτηση μιας γλώσσας δημιούργησε την αναγκαιότητα της χρήσης της. Και κάτι άσχετο... τότε ήταν που ο Ροσελίνι δημιούργησε το "ΡΩΜΗ, ΑΝΟΧΥΡΩΤΗ ΠΟΛΗ".

Ακριβώς μετά από τα εκατό αυτά χρόνια ανάπτυξης των προαναφερθέντων συνιστωσών του κινηματογράφου, αναδύεται ο γραπτός λόγος, σα σημείο που παρ-ακολουθεί την πορεία του "αντικειμένου" που θα περιγράψει και περιμένει να χτυπήσει την κατάλληλη στιγμή. Ο γραπτός λόγος του κινηματογράφου καθώς και προοδευτικά οι χρονικότητες που αυτός χτυπάει, θέλουν πολύ χαρτί για να μελετηθούν. Ένας λοιπόν από τους κυρίους που με απασχολούν είναι ο Αντρέ Μπαζέν, που ξεκίνησε δικαιολογημένα τις μελέτες του από το κρίσιμο αυτό σημείο της οριστικής εισόδου της έβδομης τέχνης και διέκρινε δύο τάσεις στις δεκαετίες από το 1920 ως το 1940: τους σκηνοθέτες που πιστεύουν στην εικόνα και εκείνους που πιστεύουν στην πραγματικότητα. Στους τελευταίους κατατάσσω (ή μάλλον κατατάσσονται) ο Ρόμπερτ Π. Φλάερτι, ο Φρίντριχ Βίλχελμ Μουρνάου, και ο Έριχ Φον Στρόχαϊμ. Οι άλλοι βρίσκονται στην πρώτη κατηγορία. Η πίστη τους στην εικόνα εκδηλώνεται από το φορτίο εκφραστικότητας που προσδίδει η αναπαράσταση στο παριστώμενο αντικείμενο. Αυτή η διαδικασία της φόρτισης συνεπάγεται την παραμόρφωση της πραγματικότητας. Πλαστικά η παραμόρφωση παίρνει τη μορφή ενός εξπρεσιονισμού της εικόνας, που κερδίζεται με το φωτισμό τη σύνθεση και τα σκηνικά. Αφηγηματικά, γίνεται με τα τεχνάσματα του μοντάζ που δημιουργούν μια αίσθηση "που οι εικόνες δεν περιέχουν αντικείμενα, προέρχεται αποκλειστικά από τη σχέση μεταξύ τους".

Από τους τρεις σκηνοθέτες που προανέφερα, ο Μπαζέν ξέρει καλά ότι μόνο ο Στρόχαϊμ μπορεί να θεωρηθεί ρεαλιστής. Ο Φλάερτι βρισκόταν πολύ κοντά στην ανθρωπολογία, ο Μουρνάου πολύ κοντά στο ρομαντισμό. Ο Στροχάιμ είναι μια φοβερή εξαίρεση και ο αναχρονιστικός ρεαλισμός του δεν αντιστοιχεί στην εποχή του. Αν το έργο ΑΠΛΗΣΤΙΑ γινόταν σήμερα θα του χρειαζόταν η ίδια ακριβώς γλώσσα με την προσθήκη του λόγου και των θορύβων. Και όλα μας δείχνουν ότι μετά τα εξήντα περίπου χρόνια η δράση αυτή θα μπορεί να επαναληφθεί με λιγοστές αλλαγές. Αν προσπαθήσει να καταλάβει κανείς τη μουσική του μεταμινιμαλισμού ξεκινώντας από τα έργα του Τζον Κέιτζ, δύσκολα θα μπορούσε να κατανοήσει τις νότες του Βιμ Μέρτενς. Το ίδιο θα γινόταν αν κάποιος προσπαθούσε να καταλάβει τον Αντονιόνι ξεκινώντας από τον Στροχάιμ. Από ιστορική άποψη βλέπουμε ωστόσο καθαρά ότι ο κινηματογράφος στην ανήσυχη αναζήτηση της μορφής του πίστεψε τόσο στην εικόνα - και φυσικά πιστεύοντάς την, παραμόρφωνε την πραγματικότητα -, που στο τέλος ήταν πραγματική και η έκφραση αυτής της παραμόρφωσης. Έτσι, ο γύψος των τοπίων που στήνονται στη σκηνογραφία και οι παραμορφωμένες κολόνες καθώς και τα δάπεδα που περιπλανιέται ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΕΙΝ είναι κι αυτά αναμφίβολη πραγματικότητα. Στο σημείο αυτό και μόνο η πρωτοβουλία μιας ματιάς στην ίδια την πραγματικότητα, όπως παρουσιάζεται σε όλο τον κόσμο, θα αποτελούσε επανάσταση. Πράγματι, όταν ο Λουκίνο Βισκόντι μετέφερε στην Ιταλία μια ιστορία με απιστίες και φόνους (Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΠΑΝΤΑ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ) αλλά την κινηματογράφησε μέσα σε θε-



ατρικούς χώρους η φασιστική λογοκρισία απαγόρεψε το έργο. Η ακαταστασία των σωρών από άπλυτα πιάτα μαζί με τη σκληρή ομορφιά της Κλάρα Καλαμάι, θεωρήθηκε ανατρεπτική. Και έτσι ήταν.

Οι νηφάλιοι στοχαστές έχουν την τάση να ταυτίζουν τη βλακεία με το φασισμό. Αλλά οι αγροίκοι υπαλληλίσκοι της λογοκρισίας κατανόησαν εξαιρετικά γρήγορα ότι η πραγματικότητα δεν είναι ανώδυνη. Πάλλεται και δονείται από ένα ισχυρό εσωτερικό ρεύμα που ονομάζεται ιστορία. Ένας άνθρωπος κλεισμένος σε ένα δωμάτιο μπορεί να θεωρεί πραγματική την υποκειμενική αντίληψη των πραγμάτων. Αν όμως βγει στο δρόμο το όραμα αυτό συσχετίζεται με την καθαυτή ύπαρξη των πραγμάτων έξω από το κεφάλι του και με διαφορετικές απόψεις. Στο δρόμο τα αλογάκια έχουν χρώμα αλόγου και φέρνουν μια μορφή πολέμου, όχι αυτή που εξωραΐζει η τέχνη αλλά εκείνη που σκορπάει αίμα, δυστυχία και θάνατο. Η πραγματικότητα αμφισβητεί τα πάντα και χωρίς να αποκλείει τίποτα προκαλεί τη συμμετοχή.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Κούρδικος πολιτικός κινηματογράφος

Η περίπτωση του Γιλμάζ Γκιουνέι

Η αναφορά στη ζωή και το έργο ενός συμβόλου του παγκόσμιου αγωνιστικού κινηματογράφου είναι σίγουρα μια δύσκολη υπόθεση. Κι αυτό γιατί στην περίπτωση του Γιλμάζ Γκιουνέι έχουμε να κάνουμε τόσο με μια πολυσχιδή προσωπικότητα (εφόσον ασχολήθηκε ταυτόχρονα με την ηθοποιία, το σενάριο, την σκηνοθεσία, τη λογοτεχνία και την πολιτική) όσο και με μια σημαίνουσα προσωπικότητα της κούρδικης αριστεράς.

Ο Γκιουνέι, γόνος κούρδων αγροτών, γνωρίζει από τα παιδικά του χρόνια τόσο τη μιζέρια όσο και την εθνική- πολιτική καταπίεση των εκάστοτε κυβερνώντων στρατοκρατών. Αργότερα καταπιάνεται με διάφορες χειρωνακτικές δουλειές, όμως δε στεριώνει πουθενά. Η σχέση του με τον κινηματογράφο ξεκινά όταν δούλευε ως υπάλληλος σ' ένα γραφείο διανομής ταινιών. Με τον καιρό γίνεται κομπάρσος και μετέπειτα πρωταγωνιστής σε ταινίες μελοδράματος. Ο ίδιος λέει: " Η πρώτη φάση των ταινιών, μέχρι το 1961, που συμμετείχα ως βοηθός, συνεργάτης στο σενάριο και ηθοποιός, ήταν ταινίες του λαού, που αφηγούνταν τα προβλήματα του και μετέδιδαν λαϊκίστικα αισθήματα, αλλά δεν ήταν σε καμιά περίπτωση ταινίες με κάποια ισχύ πολιτική".

Ο Γκιουνέι με τον καιρό αναδείχθηκε ως ο πιο δημοφιλής ηθοποιός της Τουρκίας. Παρόλα αυτά ένιωθε διχασμένος:"Από τη μια είχα τα ιδανικά της ελευθερίας και της δικαιοσύνης και από την άλλη ζούσα τη ζωή ενός διάσημου ηθοποιού αναγκασμένος να κινούμαι μέσα στο κύκλωμα της κινηματογραφικής βιομηχανίας της Ισταμπούλ και να συναναστρέφομαι ανθρώπους που δεν φημίζονταν για την τιμιότητά τους".

Ο ήδη πολιτικοποιημένος Γκιουνέι (τόσο από τα φοιτητικά του χρόνια όσο και από την εμπειρία της φυλάκισής του (1961-63) όταν συναναστρεφόταν τούρκους επαναστάτες) έκανε στροφή 180 μοιρών. Ο ίδιος δηλώνει γι' αυτή τη στροφή:"Γύρω στα 1965 άρχισε σιγά-σιγά μέσα μου μια αλλαγή, μια μεταβολή. Το κοινωνικό μήνυμα των ταινιών μου άρχισε να υπερέχει όλο και πιο πολύ. Υποχρεώθηκα να αρνηθώ ορισμένες αξίες που είχα μέχρι τότε, να αρνηθώ επίσης το συμβιβασμό και τη μετριότητα".

Για τους παραπάνω λόγους ο Γκιουνέι διοχετεύει τα έσοδά του - από την πρότερη καριέρα του ως ηθοποιός - στη δική του εταιρία παραγωγής ταινιών. Συνολικά θα γυρίσει 18 ταινίες, από τις οποίες, όσες δεν απαγορεύτηκαν εντελώς, προβλήθηκαν περικομμένες από τη λογοκρισία.

Ο Γκιουνέι, μέσα από τις ταινίες του, εκφράζει τους καημούς, τους πόνους και τους πόθους του λαού του. Η επιτυχία του δεν οφείλεται μονάχα σ' αυτό, αλλά και στην ισορροπία ανάμεσα στην ευαισθησία και τη συνείδηση στα έργα του, αντανακλώντας την πάλη της τάξης του, γιατί πιστεύει πως ή τέχνη είναι ένας τομέας που ολοκληρώνει τον κοινωνικοπολιτικό αγώνα. Οι ήρωές του είναι ο ίδιος ο εαυτός του, οι ανησυχίες, οι αμφιταλαντεύσεις, οι φόβοι του ανθρώπου της Ανατολής. Η φωνή διαμαρτυρίας του καλύπτει όλους τους τομείς της τούρκικης κοινωνικής πραγματικότητας. Είναι η κραυγή κατά της καταπίεσης των λαών της Τουρκίας, κατά της καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, της δίωξης κάθε ελεύθερης και προοδευτικής σκέψης. Είναι γροθιά στο φασισμό, στους ντόπιους και ξένους εκφραστές του.

Οι ταινίες του έχουν σαν κεντρικό πυρήνα την κοινωνική επίκριση - πάντοτε από ταξική σκοπιά - και παρά τις τεχνικές ατέλειες, που πολλές φορές παρουσιάζουν, κατορθώνουν με τη συναισθηματική δύναμη και με μια ανεξάντλητη ζωντάνια, να κερδίσουν το θεατή.

Ας σταθούμε όμως περισσότερο στα θέματα των ταινιών του. Οι πιο πολλές ταινίες του γυρίζονται στο Κουρδιστάν μια περιοχή που ο Γκιουνέι γνωρίζει καλά. Οι απομονωμένες και εγκαταλειμμένες αυτές περιοχές αποτελούν το φόντο σχεδόν όλων των ταινιών του. Η ταινία ΠΕΙΝΑΣΜΕΝΟΙ ΛΥΚΟΙ έχει σαν θέμα της την τρομοκρατία που ασκεί ένας ληστής των βουνών στους κατοίκους κάποιου χωριού. Παρόμοιο είναι το θέμα της ταινίας ΕΛΕΓΕΙΑ όπου ο φακός εστιάζει στον άγριο φυσικό χώρο των λαθρεμπόρων της Νοτιοανατολικής Τουρκίας, τη ζωή στα κρυσφήγετα των βουνών και τον καθημερινό κίνδυνο των αποσπασμάτων της χωροφυλακής. Από το Κουρδιστάν είναι επίσης ο κεντρικός ήρωας της ταινίας ΣΕΥΓΙΤ ΧΑΝ, ο οποίος λόγω φτώχειας αναγκάζεται να μεταναστεύσει.

Ο Γκιουνέι παρατηρεί με κριτικό μάτι τις αξίες της τουρκικής αγροτικής κοινωνίας, μιας κοινωνίας τριτοκοσμικής, που συνδυάζει την οικονομική, πολιτική, εθνική και πολιτισμική καταπίεση. Ο φακός επικεντρώνεται στην κυρίαρχη αντίθεση της σύγ-

χρονης Τουρκίας: από τη μια μεριά η καπιταλιστική ανάπτυξη και ο εκσυγχρονισμός δυτικού τύπου, από την άλλη το βάθεμα του χάσματος με τις προκαπιταλιστικές - σχεδόν ημιφεουδαρχικές - δομές της Ανατολίας. Μια αντίθεση - αντίφαση που περιγράφεται θαυμάσια στην ταινία Ο ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ, όπου γίνεται σύγκριση ενός κουρδικού χωριού με τη μεγαλοαστική τάξη της "ευρωπαϊκής" Ισταμπούλ. Το ίδιο συμβαίνει στην ταινία ΤΟ ΚΟΠΑΔΙ όπου αναλύονται οι κοινωνικές σχέσεις μιας πατριαρχικής πρωτόγονης κοινωνίας και συνάμα καταδείχνεται με απλότητα η ουσία του καπιταλισμού.

Άλλα θέματα των ταινιών του Γκιουνέι είναι η μετανάστευση τόσο εσωτερική (ΕΛΠΙΔΑ, ΣΕΥΓΙΤ ΧΑΝ) όσο και εξωτερική (Ο ΠΑΤΕΡΑΣ), η ανεργία (Ο ΕΧΘΡΟΣ, ΤΑΡΑΧΗ, Ο ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ), η μίζερη ζωή του προλεταριάτου (ΕΛΠΙΔΑ, ΤΑΡΑΧΗ, ΟΙ ΦΤΩΧΟΙ).

Ιδιαίτερη θέση στη θεματογραφία του Γκιουνέι κατέχει η πολύμορφη καταπίεση της γυναίκας. Για παράδειγμα στην ταινία ΣΕΥΓΙΤ ΧΑΝ δύο άντρες διεκδικούν μια γυναίκα σε μια μονομαχία που έχει σαν αποτέλεσμα το θάνατο της γυναίκας, μιας και ο στόχος - ένα καλυμένο κεφάλι που προεξείχε από το χώμα - ήταν ή ίδια. Στην ταινία ΤΑΡΑΧΗ ένας φτωχός βαμβακοεργάτης αναγκάζεται - λόγω οικονομικών δυσκολιών - να πουλήσει την ίδια του την κόρη προκειμένου να εξασφαλίσει μερικά χρήματα, ενώ στην ταινία Ο ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ ο πολιτικοποιημένος ήρωας αρνείται τις ερωτικές προκλήσεις μιας "διεφθαρμένης" αστής.

Τέλος δεν πρέπει να παραλείψουμε ένα άλλο κεντρικό μοτίβο του φιλμικού έργου του Γκιουνέι: αυτό της φυλακής και των συνθηκών διαβίωσης μέσα σ' αυτή. Ένα θέμα που ο σκηνοθέτης - λόγω προσωπικών εμπειριών - το χειρίζεται θαυμάσια. Για παράδειγμα στην ταινία Ο ΠΑΤΕΡΑΣ, ο κεντρικός ήρωας καταλήγει να πιστεύει ότι δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ φυλακής ή ξενιτιάς. Παρόμοια είναι η άποψη ενός φτωχού φυλακισμένου καταδικασμένου σε πολυετή φυλάκιση, ο οποίος θεωρεί την φυλακή ως καταφύγιο στις σκληρές συνθήκες του έξω κόσμου (ΟΙ ΦΤΩΧΟΙ). Στην ταινία ΔΙΑΚΟΠΕΣ οι στενοί συνεργάτες του Γκιουνέι μεταφέρουν στην οθόνη την ιστορία δέκα καταδίκων που τους δίνεται, για μια βδομάδα, η άδεια να περάσουν κοντά στις οικογένειές τους τις μέρες των θρησκευτικών γιορτών.Όμως η κατεξοχήν εικόνα της φυλακής δίνεται στην τελευταία ταινία του Γκιουνέι Ο ΤΟΙΧΟΣ, με την οποία συμμετείχε - δίχως εθνικότητα - στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Καννών (1983). Πρόκειται για τον τοίχο της φυλακής, τον τοίχο της Τουρκίας, τον τοίχο της δικτατορίας του Εβρέν. Πίσω από τον ΤΟΙΧΟ κρύβονται πολλές πτέρυγες όπου στενάζουν χωριστά αλλά και ενωμένοι οι γυναίκες, τα παιδιά, οι ποινικοί και πολιτικοί κρατούμενοι. Πάνω από τον ΤΟΙΧΟ οι έγκλειστοι βλέπουν ακόμα τα πουλιά να πετάνε ελεύθερα. Σημεία ελπιδοφόρα που κάνουν την παρουσία τους περισσότερο έντονη από τις κραυγές εκείνων που βασανίζονταν. Με την αναφορά μας στην ταινία αυτή (την οποία ο σκηνοθέτης θεωρεί ως την πιο αντιπροσωπευτική του) θα κλείσουμε τον κύκλο της θεματικής των ταινιών του.

Όσον αφορά την τεχνική του Γκιουνέι σίγουρα έχουμε να προσθέσουμε αρκετά. Κατ' αρχήν να ξεχωρίσουμε δύο κατ' εξοχήν πρακτικές του: τη χαρακτηρολογία και τη δραματοποίηση, που εξυπηρετούν μια ιδεολογική πρόθεση χαραγμένη εξαρχής και με σαφήνεια. Ο Γκιουνέι δεν κρύβει την ιδεολογία του, ούτε προσπαθεί να περάσει "υπόγεια" τα πολιτικά του μηνύματα. Προτιμά την ευθεία οδό, την κατά μέτωπο ιδεολογική αντιπαράθεση δίχως προσχήματα ή ενδοιασμούς "καλλιτεχνικής" φύσης. Οι όποιες τεχνικές αδυναμίες των ταινιών του αντισταθμίζονται από το ιδιαίτερο βάρος του περιεχομένου (του πολιτικού μηνύματος), το οποίο τελικά κερδίζει τους θεατές. Ο πρωτογονισμός, η ορμή, η δύναμη, η αυθεντικότητα, η σκληράδα των ταινιών του καθηλώνουν τόσο το κοινό όσο και τους κριτικούς. Παρόλα αυτά δεν έλειψαν και οι περιπτώσεις κριτικών, οι οποίοι κατηγόρησαν τον Γκιουνέι για απλοϊκό διδακτισμό, λαϊκισμό, μελοδραματισμό, υπερβολική χρήση "σοσιαλιστικού ρεαλισμού", κραυγαλέο ιδεολογικό κήρυγμα, "παβλοφική" εκμετάλλευση των αντανακλαστικών των θεατών, αδύναμη σεναριακή γραφή, επιμονή στο φολκλόρ και το σλόγκαν καθώς και άπειρες τεχνικές αδυναμίες.

Σίγουρα ορισμένες από τις παραπάνω παρατηρήσεις έχουν κάποια βάση, όμως σε καμιά περίπτωση δεν αναιρούν το συνολικό ποιοτικό περιεχόμενο του φιλμικού έργου του Γκιουνέι, ο οποίος κατόρθωσε να παντρέψει στις ταινίες του το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, το ντοκυμαντέρ-φιξιόν, επιρροές από τον αμερικάνικο κινηματογράφο, στοιχεία του ιταλικού νεορεαλισμού, συχνή χρήση της μπρεχτικής μεθόδου, τη χαρακτηρολογία, τη γραμμική αφήγηση και τη δραματοποίηση. Πάντοτε σταθερός στην πίστη του ότι οι κοινωνικοί αγώνες και η πρωτοποριακή-στρατευμένη τέχνη βάδιζαν δίπλα-δίπλα δημιούργησε ταινίες που συνέτειναν σ' έναν κινηματογράφο, ο οποίος - σύμφωνα με το λόγια του - "δεν πρέπει να απομακρύνει το θεατή από τη ζωή, αλλά απεναντίας να τον σπρώχνει στη ζωή και να του θυμίζει την πραγματικότητα".

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

1937: Ο Γκιουνέι (πραγματικό όνομα Γ. Πουτούν) γεννιέται σ' ένα μικρό χωριό στην Νοτιοανατολική Τουρκία, κοντά στα Άδανα από κούρδους γονείς.

1954: Έρχεται για πρώτη φορά σ' επαφή με τις σοσιαλιστικές ιδέες διαβάζοντας ποιήματα του Ναζίμ Χικμέτ.

1955: Αφού άλλαξε πολλές δουλειές (νεροκουβαλητής, εργάτης γης, μαθητευόμενος χασάπης κ.α.) σπουδάζει νομικά στο πανεπιστήμιο της Άγκυρας και οικονομία στο πανεπιστήμιο της Ισταμπούλ.

1957: Αρχίζει να γράφει σε εφημερίδες. Από το πρώτο του κείμενο καταδικάστηκε σε φυλάκιση 2 χρόνων και παράλληλα του απαγόρευσαν το διορισμό του στο δημόσιο.

1958: Στρέφεται στον εμπορικό κινηματογράφο "μελό", στην αρχή σαν κομπάρσος και αργότερα ως πρωταγωνιστής και σεναριογράφος, κερδίζοντας την αγάπη του τούρκικου κοινού και τον τίτλο του "άσχημου βασιλιά". Συνολικά πρωταγωνίστησε σε 62 ταινίες, έγραψε τα σενάρια 34 ταινιών και σκηνοθέτησε 20 ταινίες.

1961: Η έκδοση του βιβλίου του "Εξίσωση γ' βαθμού μ' έναν άγνωστο" έγινε η αιτία να του αποδοθεί από τις τούρκικες αρχές η κατηγορία της "κομμουνιστικής προπαγάνδας" και τελικά να φυλακιστεί για 18 μήνες.

1963: Μετά την αποφυλάκισή του ασχολείται ξανά με τον κινηματογράφο καθώς και με την λογοτεχνία. Γράφει το διήγημα "Πέθαναν με το κεφάλι χαμηλά" το οποίο αργότερα θα τιμηθεί με το βραβείο Λογοτεχνίας.

1968: Ιδρύει την δική του εταιρεία παραγωγής ταινιών "Γκιουνέι φιλμ" με σαφή ιδεολογικό προσανατολισμό.

1972: Στις 12 Μάρτη ο Γκιουνέι συλλαμβάνεται και φυλακίζεται ξανά για δυο χρόνια, γιατί βοήθησε μέλη επαναστατικών οργανώσεων να δραπετεύσουν από τη φυλακή. Αποφυλακίζεται σύντομα όμως χάρη στην αμνηστία που προσφέρει η νέα κεντροαριστερή κυβέρνηση Ετζεβίτ.

1974: Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας του ΤΑΡΑΧΗ κατηγορείται, μ' αφορμή ένα καυγά σ' ένα καφενείο, για το φόνο ενός εισαγγελέα. Υστερα από συνοπτική διαδικασία καταδικάζεται σε 24 χρόνια καταναγκαστικά έργα, ποινή που αργότερα μειώνεται σε 18 χρόνια.

1974-1981: Ενώ βρίσκεται στη φυλακή γράφει ασταμάτητα σενάρια, τα οποία μεταφέρουν στον κινηματογράφο - ύστερα από σχολαστικές οδηγίες του - οι στενοί συνεργάτες του.

1978: Υστερα από διαμαρτυρία του Ηλία Καζάν, που βρισκόταν τότε στην Τουρκία, καλυτέρεψαν οι συνθήκες κράτησης και διαβίωσής του.

1981: Το Νοέμβρη ο Γκιουνέι δραπετεύει από τη φυλακή και καταφεύγει με την οικογένειά του στη Γαλλία, όπου ζητάει και του δίνεται πολιτικό άσυλο. Ο Γκιουνέι δηλώνει: "Σε τέτοια εποχή δεν υπήρχε τίποτε να κάνω στην Τουρκία. Για να μπορέσω να συμμετέχω στον αγώνα των καταπιεσμένων λαών και εθνών, για να αγωνίζομαι ενάντια στο φασισμό, φεύγω για λίγο καιρό στο εξωτερικό". Γι' αυτές του τις δηλώσεις του αφαιρείται από την τούρκικη κυβέρνηση η ιθαγένεια.

1984: Ενώ ετοιμαζόταν ν' αρχίσει το γύρισμα μιας νέας ταινίας, με ελληνικό θέμα, ο Γκιουνέι πεθαίνει σε ηλικία μόλις 47 ετών, από καρκίνο του στομάχου, που τον βασάνιζε χρόνια.

Αναζητώντας το χαμένο "σινεφίλ"

Κάποτε, πριν από κάποιες μέρες, ένας φίλος με ρώτησε, αλήθεια τί σημαίνει η λέξη "σινεφίλ".

Προσπάθησα να του εξηγήσω ότι ίσως είναι μια σύντμηση της λέξης κινηματογραφόφιλος.

Στην χώρα μας πολλές ιδέες τις οικειοποιούμαστε εύκολα, έτσι κυριαρχεί, λανθασμένα κατά τη γνώμη μου η άποψη "εφόσον βλέπω πολλές ταινίες δεν είμαι απλά ένας θεατής αλλά ένας φίλος του κινηματογράφου".

Ο Θεατής πιο γνήσιος στην έννοια εικόνα διαλέγει κάποιες ώρες το χρόνο για να δεχθεί ενεργά τον ορισμό του Επίκουρου για την εικόνα: "το άμεσον υποκείμενον των κατ' αίσθησιν αντιλήψεων και κατά το σχήμα και κατά το χρώμα όμοια προς τα πραγματικά αντικείμενα" (Εγκυκλ. Ελευθερ).

Ίσως η έννοια σινεφίλ, να συμβολίζει κάποιο στοιχείο πνευματικής ανόδου σε σχέση με τους άλλους. Τώρα στην εποχή μας η πνευματική άνοδος είναι εξομοιωμένη με την εικόνα.

Όταν βλέπω κάποιες "ποιοτικές" ταινίες ή παρακολουθώ κάποια εξειδικευμένα προγράμματα στο SEVEN X (εύστοχα η Λιάνα Κανέλλη το είχε αποκαλέσει το ΚΚΕ εσωτερικού των καναλιών) έχω "ξεφύγει" κάπως από τους άλλους, ίσως γιατί την έννοια εικόνα τη θεωρούμε απλά στοιχείο του πνεύματος και όχι στοιχείο μνήμης.

Ανέκαθεν στην Ελλάδα χωρίζαμε τους ανθρώπους σε δυο κατηγορίες και ο χώρος του κινηματογράφου δεν αποτελεί εξαίρεση.

Από τη μια μεριά η Αριστερά με την Αλκυονίδα, το Στούντιο, την Ταινιοθήκη είχε δημιουργήσει έναν αυστηρό "κατάλογο" επιλογών και απόψεων αλλά και τρόπου αντιμετώπισης ταινιών. Από την άλλη το ευρύ κοινό με τις παραδοσιακές επιλογές ταινιών.

Όμως, η πτώση της Αριστεράς παρέσυρε και σε μαρασμό αυτόν τον αυστηρό διαχωρισμό, οι ατέλειωτες συζητήσεις για ποιοτικό ή όχι κινηματογράφο παίδευαν μέχρι αλλοτρίωσης τους θεατές της 7ης τέχνης.

Ο μαρασμός του ευρωπαϊκού κινηματογράφου παρά την προσωρινή δροσιά του αγγλικού σινεμά και την εμπορικότητα του γαλλικού και η ταυτόχρονη ισοπεδωτική επιβολή του αμερικάνικου μπερδεύει τους όρους ποιοτικό κινηματογράφο και σινεφίλ.

Η σύγχιση που υπήρχε για τις ταινίες ευρωπαίων σκηνοθετών που κατέφυγαν στις ΗΠΑ ακόμα εξακολουθεί: Σε ποια κατηγορία θα τις εντάξουμε; Έχει ιστορική συνέχεια αυτή η ταινία με τις προηγούμενες;

Έτσι κάπου προς τα τέλη της δεκαετίας του '80, ο σινεφίλ γέμισε με ανασφάλειες, η Αλκυονίδα μαράζωσε, η Ταινιοθήκη περιορίστηκε σε δωμάτιο νεοκλασσικού, το Στούντιο στηρίζεται πια σε αφιερώματα εφημερίδας.

Έτσι η μακρινή Κίνα την περασμένη χρονιά με τις έξοχες ταινίες περιέσωσαν τη χαμένη τιμή των σινεφίλ, που την προτίμησαν από τη θαυμάσια ελληνική ταινία ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ, των 15 χιλιάδων περίπου εισιτηρίων.

Οι εποχές άλλαξαν ίσως ο σινεφίλ να ονειρεύεται το επάγγελμα του μέλλοντος "καταναλωτής εικόνων" μια κατανάλωση όπως οι άλλες προερχόμενη κι αυτή από διαδόσεις φήμες και προκαταλήψεις.

Ας μην ξεχνάμε ότι ο Κλιντ Ίστγουντ και όλες του οι ταινίες μέχρι τους ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟΥΣ με μικρή εξαίρεση το ΜΠΕΡΝΤ ο σινεφίλ τις αντιμετώπιζε με σκεπτικισμό, και τώρα μαζί με το εννοιολογικό τέλος του γουέστερν ήλθε και το τέλος αυτής της προκατάληψης.

Ο σινεφίλ εννοήθηκε σαν "εικονολάγνος" που δεν γνωρίζω αν θα γίνει ποτέ εικονοπλάστης. Έτσι οι γνώσεις του περιορίζονται στην εμπειρία του βλέμματος και όχι στην μεγάλη πηγή της γνώσης την εμπειρία του Λόγου.

Ο Λόγος στην εποχή μας έχει οπισθοχωρήσει μπροστά στην εξουσία της εικόνας. η βιβλιογραφία στην Ελλάδα για τον κινηματογράφο είναι ανύπαρκτη, η ΟΘΟΝΗ κλείνει κι αυτή και οι συζητήσεις θυμίζουν μνημόσυνα.

Ίσως θεωρούμε ποιοτικό ακόμα το καλόν, αλλά για τους αρχαίους ήταν "ο πληρών παν το επιθυμητόν" αυτό άραγε δεν είναι ο κινηματογράφος; Να εκπληρώνει δηλαδή τις επιθυμίες μας ανεξαρτήτως κόστους.

Λογικό είναι κι ο σινεφίλ να αισθάνεται προδομένος αλλά χρειάζεται και κουράγιο για να αναφωνήσουμε: "ναι είναι αλήθεια ξεχάστηκα με ΤΟΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΩΝ ΜΟΪΚΑΝΩΝ" και να μην εισπράξουμε ένα βλέμμα αμηχανίας και απογοήτευσης.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΚΡΟΚΙΔΑΣ

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑΜΑΖ ΓΚΙΟΥΝΕΙ

1968 Η ΑΡΡΑΒΩΝΙΑΣΤΙΚΙΑ ΤΗΣ ΓΗΣ (SEYYIT HAN).

1969 ΠΕΙΝΑΣΜΕΝΟΙ ΛΥΚΟΙ (Ac Kurtlar) BIRCIRKIN ADAM.

1970 ΕΛΠΙΔΑ (UMUT), η ταινία προβλήθηκε το 1971 στο Φεστιβάλ Βενετίας.

1971 ΟΙ ΑΠΕΛΠΙΣΜΕΝΟΙ (UMUT SUZLAR).

ΕΛΕΓΕΙΑ (AGIT), η ταινία προβλήθηκε το 1972 στο Φεστιβάλ Βενετίας.

Ο ΠΑΤΕΡΑΣ (BABA),βασισμένη σε μια νουβέλα του Μπεκίρ Γιλντίς.

ACI

YARIN SON GUNDUR

KACAKLAR

1974 Ο ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ (ARCADAS)

ΤΑΡΑΧΗ (ENDISE), τη σκηνοθεσία ολοκλήρωσε ο Σερίφ Γκερέν.

1972-75 ΟΙ ΦΤΩΧΟΙ (ZAVALLIBAR), σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη Ατίφ Γιλμάζ.

1978 ΤΟ ΚΟΠΑΔΙ (SURU), σκηνοθεσία Ζεκί Οκτέν, βραβευμένη στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο.

1979 Ο ΕΧΘΡΟΣ (DUSMAN), σκηνοθεσία Ζεκί Οκτέν.

1980 ΔΙΑΚΟΠΕΣ (HOLIDAY), σκηνοθεσία Σερίφ Γκερέν.

1982 Ο ΔΡΟΜΟΣ (YOL), σκηνοθεσία Σερίφ Γκερέν, Χρυσός Φοίνικας στο Φεστιβάλ Καννών.

1983 Ο ΤΟΙΧΟΣ (DUVAR),η ταινία προβλήθηκε στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Καννών.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η παραπάνω φιλμογραφία περιλαμβάνει μόνο τις ταινίες που αναγνωρίζει ο Γιλμάζ Γκιουνέι και αφήνει απέξω ένα μεγάλο αριθμό ταινιών του, που τις αισθανόταν ξένες προς το έργο του, ταινίες εμπορικές και κατά παραγγελία.

2. Στις ταινίες όπου τη σκηνοθεσία ανέλαβαν στενοί συνεργάτες του Γκιουνέι, δούλευαν με βάση τα σενάρια και τις λεπτομερείς σκηνοθετικές οδηγίες του φυλακισμένου Γκιουνέι.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Γιλμάζ Γκιουνέι (Ν. Φενέκ Μικελίδη) λήμμα στην εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, τόμος 18, Πάπυρος 1984.

2. Γιλμάζ Γκιουνέι - Αφιέρωμα στο έργο του στα πλαίσια του 31ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βερολίνου, (Π. Καρακάση), περ. "Σύγχρονος Κινηματογράφος", τ. 28-29, Μάης 1981.

3. Λεξικό ταινιών, (Β. Ραφαηλίδη), τ.1, Αιγόκερως 1983.

4. Γιλμάζ Γκιουνέι (Αφιέρωμα), περ. "Ελευθερία στην Τουρκία και το Κουρδιστάν",τ.2, Μάης 1992.

5. Σάλπα ο βρωμιάρης, (Γ.Γκιουνέι), ΘΕΩΡΙΑ 1985.

6. Ορίζοντες του τούρκικου κινηματογράφου (Συζήτηση του Γ. Γκιουνέι με τον Γ. Μπιζούρα), περ. "Κινηματογραφικά Τετράδια", τ.10, Ιούνης 1983.

7. The tragedy of the turkish left (A. Samin),περ. New Left Review, τ. 126.

8.Ο σύντροφος (κριτικό κείμενο του Νίκου Σαββάτη), περ. "Σύγχρονος Κινηματογράφος", τ. 28-29, Μάης 1981.

9. Ελπίδα (κριτικό σημείωμα του Βασίλη Ραφαηλίδη), εφημ. Βήμα (19-1-82).

10. Ο Τοίχος (κριτικό σημείωμα του Γιώργου Μπιζούρα), περ. "Κινηματογραφικά Τετράδια", τ.10, Ιούνης 1983.

11. Γιλμάζ Γκιουνέι (Γ. Μπράμου), περ. "Δεκαπενθήμερος πολίτης", τ.23, 21-9-84.

ΒΟΥΛΓΑΡΙΚΟΣ ΚΑΙ ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Οι εθνικές κινηματογραφίες και η παραγωγή τους δεν αφήνουν ασυγκίνητους τους κινηματογραφόφιλους που ασχολούνται σοβαρά με τον κινηματογράφο και τους ερευνητές. Η κινηματογραφική παραγωγή μιας συγκεκριμένης χώρας έχει να κάνει με τα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά δρώμενα, καθώς και με τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν στις περιόδους παραγωγής των ταινιών αυτών. Αυτοί οι παράγοντες διαμορφώνουν τις ιδέες που "κινούνται" στο κοινωνικό σύνολο. Αυτές οι ιδέες επηρεάζουν τους κινηματογραφιστές, είναι μια απ' τις πηγές έμπνευσής τους, και επηρεάζονται απ' τις ταινίες, αφού η κοινωνία λαμβάνει κάποια μηνύματα και τα επεξεργάζεται. Είναι λοιπόν φανερό ότι οι εθνικές κινηματογραφίες είναι ως κάποιο βαθμό το είδωλο της ιστορίας, πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής, των διάφορων χωρών. Τα Βαλκάνια έχουν να επιδείξουν μια σημαντική κινηματογραφική παραγωγή. Είναι όμως λυπηρό ότι το εύρος αυτής της παραγωγής είναι άγνωστο στο ελληνικό κοινό. Η ανάλυση ή ακόμη και η ολοκληρωμένη ιστορική αναφορά σε αυτές αν έχει γίνει στην Ελλάδα, έγινε αποσπασματικά. Το περιοδικό μας αρχίζει με δύο χώρες, τη Γιουγκοσλαβία και τη Βουλγαρία, μια ιστορική αναφορά που περιέχει όμως μια πρώτη ανάλυση αυτών των κινηματογραφιών. Σκοπός μας είναι αυτό το αφιέρωμα να αποτελέσει την αρχή ενός προβληματισμού των αναγνωστών πάνω στη βουλγάρικη και γιουγκοσλάβικη κινηματογραφία.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΚΕΙΜΕΝΩΝ: ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ, ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΩΝΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ

Ευχαριστούμε την εταιρία "Στούντιο - Παράλληλο Κύκλωμα" γιά την παραχώρηση των φωτογραφιών του αφιερώματος

Κινηματογράφος Μάρτυρας

Ο Εμίρ Κοστουρίτσα έδωσε το 1985 στον γιουγκοσλάβικο κινηματογράφο τη διεθνή φήμη που είχε χάσει κερδίζοντας τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών με την ταινία Ο ΜΠΑΜΠΑΣ ΠΑΕΙ ΤΑΞΙΑΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ. Θυμόμαστε ότι, στις Κάννες πάλι, το 1967 το ΔΕΝ ΣΥΝΑΝΤΗΣΑ ΠΑΡΑ ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟΥΣ ΤΣΙΓΓΑΝΟΥΣ του Αλεχάνταρ Πέτροβιτς, κέρδισε το ειδικό βραβείο της κριτικής επιτροπής και ότι το 1971 το W.R. ή ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ, του Ντούσαν Μακαβέγιεφ, δημιούργησε ένα μικρό σκάνδαλο.

Εκτός από το ταλέντο και το μπρίο του Εμίρ Κουστουρίτσα, το βραβείο των Καννών το 1985 τίμησε και μια κινηματογραφία ζωντανή δέκα χρόνια πριν με την άφιξη ενός νέου κύματος νέων σκηνοθετών. Πέντε μεταξύ απ' αυτούς - ο Ράικο Γκρλιτς, ο Σντριαν Καράνοβιτς, ο Γκόραν Μάρκοβιτς, ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς και ο Λόρνταν Ζαφράνοβιτς - έβγαιναν από την περίφημη σχολή της Πράγας, όπου έξησαν τον αναβρασμό της "Άνοιξης της Πράγας". Οι άλλοι έρχονταν στο μεγαλύτερο μέρος τους, από το Ινστιτούτο των Δραματικών Σπουδών του Βελιγραδίου, όπως ο Σλόμπονταν Σίγιαν, ο Μπράνκο Μπάλετιτς και ο Ντούσαν Κοβάτσεβιτς. Όλοι ισχυρίζονταν ότι τα πνευματικά παιδιά των κινηματογραφιστών που τέθηκαν στο περιθώριο την εποχή του "μαύρου κύματος" (1), ξαναβρίσκοντας τον αντικονφορμισμό και τον κριτικό ρεαλισμό της δεκαετίας του 60.

Με καυστική ειρωνία έκαναν προφανή την πλάνη και τον αναχρονισμό ενός σοσιαλιστικού συστήματος χωρίς ουσία, όπου οι γραφειοκράτες διέφθειραν, οι σχεδιαστές λίγο ευσυνείδητοι και οι αριβίστες κάθε είδους καθόριζαν το παιχνίδι. Προσγειωμένοι στην κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της χώρας, οι ταινίες τους είχαν ένα χιούμορ σαρκαστικό και μια εκπληκτική όρεξη για ζωή. Ήταν επίσης μέρος ενός πολιτιστικού πλούτου βαλκανικό και μεσογειακό. Για όλες αυτές τις αιτίες το γιουγκοσλάβικο κοινό τους δέχτηκε όμορφα και ξαναβρήκε το γούστο του κινηματογράφου και την αγάπη για τον κινηματογράφο του. Αυτή η θεματική και μορφική ανανέωση στιγμάτισε τους "παλιότερους"που γύριζαν ταινίες με καινούργια θεώρηση. Είναι η περίπτωση του Ζίβογιν Πάβλοβιτς (ΣΤΟ ΕΠΑΝΙΔΕΙΝ, ΣΤΟΝ ΕΠΟΜΕΝΟ ΠΟΛΕΜΟ, 1980), του Μάτιαζ Κλόπτσιτς (ΒΑΣΑΝΑ, 1979 και η ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ, 1985), του Φάντιλ Χάντζιτς (Ο ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ, 1979), του Μπόρο Ντράσκοβιτς (Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΟΜΟΡΦΗ, 1985) και πολλών άλλων... Οι πιο νέοι, αυτοί που γεννήθηκαν μετά από το 1950, ρίχτηκαν στην παραγωγή. Μερικοί έξέπληξαν, ιδίως ο Εμίρ Κουστουρίτσα του οποίου το ΘΥΜΑΣΑΙ ΤΗΝ ΝΤΟΛΥ ΜΠΕΛΛ; ήταν μια κωμωδία πολύ γοητευτική. Διπλωματούχος της Σχολής της Πράγας έχει, όπως η "ομάδα της Πράγας" την ίδια συνήθεια να ξεσκεπάζει την πρόσφατη ιστορία και το ίδιο πάθος να αφοσιώνεται στα ατομικά πεπρωμένα. Είναι, όπως ο Ράικο Γκρλιτς, ένας εξαίρετος αλχημιστής του "κεντρουρωπαϊκού" χιούμορ που, απ' το τραγικό μέχρι το πιο μελαγχολικό, κάνει να αναβλύζει το γέλιο και να απελευθερώνει το πάθος.

Έτσι, στο μέσο της δεκαετίας του 80, ο γιουγκοσλάβικος κινηματογράφος βρίσκεται στην ακμή του. Ο Χρυσός Φοίνικας δημιούργησε μια ευφορία και μέθη. Ονειρεύονται βεβαίως μεγάλες ταινίες, αλλά και μεγάλες επιτυχίες, και πολλά σχέδια παίρνουν σάρκα και οστά...

Όπως και νάχει το πράγμα ο ενθουσιασμός διήρκεσε λίγο, γιατί το εφέ "Χρυσός Φοίνικας", όσο και να στιγμάτισε, δεν ανέτρεψε την πολυπλοκότητα, το βάρος της γιουγκοσλάβικης κινηματογραφίας και δεν συνέπεσε με μια καλή οικονομική κατάσταση. Βλέποντας το Φεστιβάλ της Πούλα, όπου πολλές γιουγκοσλάβικες ταινίες μεγάλου μήκους εκείνης της χρονιάς παρουσιάζονται, μπορούμε να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα. Καταρχήν μια αύξηση της παραγωγής: 38 φιλμ για το 1988, δηλαδή το διπλάσιο απ' ότι το 1987 και σχεδόν το διπλάσιο της μέσης ετήσιας παραγωγής, που είναι 20. Σε οικονομικό μαρασμό δεν έγιναν ποτέ τόσες ταινίες. Άμεσο αποτέλεσμα: μια μείωση της ποιότητας. Εάν τα μισά φιλμ του 1986 και του 1987 ασχολούνται με ενδιαφέροντα θέματα, υπό μια γωνία πρωτότυπη και είναι προσεγμένες παραγωγές, δεν μπορεί κανείς να πει το ίδιο για τις ταινίες του 1988. Δέκα μόνο αξίζουν να ονομάζονται "ταινίες", τόσο είναι έντονη η τηλεοπτική γραφή. Η διάρκεια των φιλμ μεγαλώνει για να ταιριάζει με τα τηλεοπτικά προγράμματα και τους τηλεοπτικούς χρόνους.

Το πιο αξιόπιστο παράδειγμα είναι η ταινία GREMBLAY του Άντουν Βρντόλιακ που διηγείται, ακολουθώντας το περίφημο διήγημα του κροάτη συγγραφέα Μίροσλαβ Κρλέζα, "Ο οίκος των Γκρέμπλαιη", τη ζωή μιας οικογένειας σπουδαίων τραπεζιτών στις αρχές του αιώνα. Ο αυξημένος αριθμός των ταινιών που δεν υπηρετούν την κινηματογραφική τέχνη τροφοδοτεί την τηλεόραση. Φαίνεται έφτασε ο χρόνος, όπως και αλλού, για τις παραγωγές που εκτελούνται ταχέως, με το λιγότερο κόστος, και είναι πολύ χρήγορα κερδοφόρες.

Απ' την άλλη, στη δεκαετία του 80, η χώρα, παραγωγός λίγων ταινιών, δεν χρησιμοποιεί όλους τους κινηματογραφιστές της των οποίων ο αριθμός υπολογίζεται σε μια εκατοντάδα περίπου. Χοντρικά το κέρδος είναι ότι οι τριαντάρηδες και οι σαραντάρηδες δουλεύουν με τους μεγαλύτερους που είναι ακόμη δραστήριοι και όπως αυτοί παίρνουν στοιχεία από την γενιά των εικοσιπεντάρηδων. Μόνο επτά σκηνοθέτες, ο Λόρνταν Ζαφράνοβιτς, ο Άντον Τομάσικ, ο Τούγκο Στίγκλιτς, ο Ζέλιμιρ Ζίλνικ, ο Μπόστιαν Χλάντνικ, ο Ζόραν Τάντιτς και ο Αντρέι Στόγιαν, είχαν την τύχη να γυρίσουν ένα φιλμ κάθε δύο χρόνια. Δεν είναι οι καλύτεροι, αλλά ίσως οι πιο καπάτσοι. Για τους άλλους το διάστημα είναι μεταξύ τριών ή τεσσάρων χρόνων. Ένα πράγμα είναι σίγουρο: με αυτόν τον ανταγωνισμό, οι γυναίκες είναι πολύ λίγες. Σε τρία χρόνια 2,52% των ταινιών μεγάλου μήκους, δηλαδή τρία φιλμ μόνο, τα έκαναν γυναίκες που έχουν όλα πάει στην τηλεόραση: η Βέσνα Λιούμπιτς, η Σουάντα Κάπιτς στο Σεράγεβο, η Τζορντάνα Μποσκόβ στο Βελιγράδι και στο Νόβισαντ(2).

Εξαιτίας της ελαχιστοποίησης του κόστους της παραγωγής η Γιουγκοσλαβία προσέλκυσε τις συμπαραγωγές με το εξωτερικό, περισσότερο από σαράντα το 1986. Είναι ένα σωσίβιο για πολλούς σκηνοθέτες που δουλεύουν επίσης για την τηλεόραση και μένουν έτσι στη χώρα.

Προσεκτικοί όσον αφορά την ενιαία ευρωπαϊκή αγορά του 1993, θορυβημένοι από των ερχομό των δορυφόρων, οι επαγγελματίες του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και του νέου οπτικοακουστικού ήθελαν, στη δεκαετία του 80, την αναδιοργάνωση ενός διαλυμένου συστήματος, ούτε πατροναρισμένου εντελώς από το κράτος, ούτε ιδιωτικό, ούτε ακριβώς αυτοδιαχειριζόμενου. Όλα αυτά για να ενωθούν με τις "μικρές χώρες", με τις χώρες των "μικρών γλωσσών", για να διατηρήσουν μια πολιτιστική ταυτότητα και να μείνουν ελεύθεροι χωρίς να πεθάνουν (3).

Ο κινηματογράφος εκείνης της εποχής μιλούσε για τα πάντα. Η ιστορία της δεκαετίας του '50 ήταν θλιβερή, αλλά την προσσέγγιζαν υπό μια γωνία δύσκολη, με επίπονες συμβάσεις. Τι κι αν ήταν μεταξύ Ουστάσι και ανταρτών όπως στο ΚΡΙΣΤΟΦΟΡΟ του Αντρέι Μλακάρ, μεταξύ τιτοϊκών και ανταρτών της Κομινφόρμ όπως στο Η ΚΑΛΗ ΧΡΟΝΙΑ 49 του Στολ Ποπόβ ή μεταξύ ορθόδοξων και διασπαστών όπως στο "Η ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ" του Κρστο Πάπιτς. Πολλά φιλμ επηρεάζονταν από την επικαιρότητα και διηγόντουσαν τη διάψευση των ελπίδων βλέποντας την ανεργία και τον οικονομικό μαρασμό.

Το 1988, για πρώτη φορά, οι αναταραχές του Κοσυφοπεδίου μεταφέρθηκαν στην οθόνη: ΧΩΡΙΣ ΤΙΤΛΟ ΤΕΛΕΙΟ του Σντριαν Καράνοβιτς και ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΔΙΠΛΑ ΣΤΙΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΟΥ ΤΡΑΙΝΟΥ του Ζάρκο Ντραγκόγιεβιτς, μιλούσαν για καταστάσεις που ζούσαν οι Σέρβοι του Κοσυφοπεδίου όταν παντρεύονταν Αλβανίδες. Έτσι αυτός ο κινηματογράφος είχε επαφή με την πραγματικότητα, λίγα θέματα αξιόλογα του διέφευγαν, με τον τρόπο που ήταν ο αναγγέλων την κρίση (4) που θα κατέστρεφε τραγικά την Γιουγκοσλαβία.

ANNE KIEFFER

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1.Περιορισμός που επεβλήθη στους αυθάδεις και αμφισβητίες κινηματογραφιστές εξαιτίας μιας ιδεολογικής και πολιτικής σκλήρυνσης από το 1970 έως το 1975. Εάν ο Πουρίσα Ντζιόρντεβιτς, ο Μάτιαζ Κλόπτσιτς, ο Ζιβογίν Πάβλοβιτς, παρένειναν παρόλα αυτά στη χώρα, ο Ντούσαν Μακαβέγιεφ και ο Αλεξάνταρ Πέτροβιτς αποφάσισαν να δουλέψουν στο εξωτερικό.

2. Υπενθυμίζουμε την ανεκτίμητη εργασία για να γνωρίσετε τον γιουγκοσλάβικο κινηματογράφο του Ζόραν Τάσιτς και του Ζαν-Λουπ Πασέκ "Le Cinema yougoslave" ("Ο γιουγκοσλάβικος κινηματογράφος") col. "Cinema/Pluriel", Centre George Pompidou,Παρίσι 1986.

3. Περιοδικό Filmograf No 34, Άνοιξη 1986, Ινστιτούτο Κινηματογράφου του Βελιγραδίου, "Το γιουγκοσλάβικο φιλμ στα 1985".

4. Το άρθρο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Monde Diplomatique, στην έκδοση Maniere de voir No 17, τον Φεβρουάριο του 1993.

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ NOVI FILM

Τέτοιο είναι το παρασκήνιο στο οποίο ξετυλίχτηκε η ιστορία τη "Novi Film", ο νέος κινηματογράφος, η πιο μεγάλη επιτυχία της νέας κινηματογραφικής γιουγκοσλάβικης βιομηχανίας: προηγήθηκε, στην πραγματικότητα, μια περίοδος από προσωπικές ταινίες, ταινίες που υπεραμύνονταν το δικαίωμα της υποκειμενικής μεταφοράς της ζωής του ανθρώπου και της κοινωνίας και στις ελεύθερες ερμηνείες που αφήνουν να αναπτυχθούν τα αισθήματα και οι σκέψεις των θεατών.

Το 1964 ο Κόκαν Ρακόνιακ γύρισε την πρώτη του ταινία της οποίας ο κεντρικός ήρωας ήταν ένα "αρνητικό πρόσωπο", και γρήγορα ακολούθησε η δεύτερη ΤΟ ΚΛΑΞΟΝ (KLAKSON),1965, που έδειχνε τις μάταιες προσπάθειες μιας ομάδας πολιτών να αντέξουν τη μοναξιά και την αλλοτρίωση. Το 1969, λίγο πριν τον πρόωρο θάνατό του, σκηνοθέτησε ΟΙ ΕΓΚΛΕΙΣΤΟΙ(ZAZIDANI),μια ταινία οπτικά συναρπαστική, με δυναμικό μοντάζ, που αναφέρεται στη ζωή στη φυλακή, εμπλουτισμένο με πολιτικές προεκτάσεις.

Το 1964 ο Βλάνταν Σλιεπτσέβιτς πραγματοποίησε και αυτός την πρώτη του ταινία, επηρεασμένη απ' το ντοκιμαντέρ Η ΑΛΗΘΙΝΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ (PRAVO STANJE STRAVI), μια ανάλυση της συζυγικής απιστίας. Ο ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΟΜΕΝΟΣ (STICENIK), 1966, μια ρεαλιστική καταγγελία της γραφειοκρατικής σήψης, επιβεβαίωσε το ταλέντο του.

Ο ντοκιμαντερίστας Άντε Μπαμπάγια γύρισε το 1967 την καλύτερή του ταινία δραματουργικής πλοκής Η ΔΟΥΛΕΙΑ (ΒΡΕΖΑ) πάνω στους τραγικούς έρωτες ενός χωρικού, μ' ένα γραφικό βλέμμα επηρεασμένο από τα αφηρημένα έργα ζωγραφικής της Κροατίας.

Ο σεναριογράφος Ζβόνιμιρ Μπέρκοβιτς ξεκίνησε με την ταινία ΡΟΝΤΟ (RONDO), 1966,μια ιστορία μ' ένα ερωτικό τρίγωνο, δουλεμένη σαν μια μεταφορά λογοτεχνική και κινηματογραφική ενός φινάλε μιας σονάτας του Μότζαρτ και όπου ξαναβρίσκαμε την επιρροή των φορμαλιστών κινηματογραφιστών του Ζάγκρεμπ. Ο Μπέρκοβιτς περίμενε πέντε χρόνια για να γυρίσει την επόμενη ταινία του ΡΑΝΤΕΒΟΥ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΟΥ ΑΤΥΧΗΜΑΤΟΣ (PUTOVANJE NA MJESTO NESTRECE).

MIMICA

Ο Βάτροσλαβ Μίμιτσα, ένας από τους ιδρυτές της σχολής της σκηνοθεσίας του Ζάγκρεμπ, επανέρχεται στη μυθοπλασία με την ταινία Ο ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΣΤΟ ΝΗΣΙ ΒΙΣΒΙΣ (PROMETEJ SA OTOKA VISEVISE),1964, στην οποία ένας άντρας ξαναγύρισε στους τόπους όπου πολέμησε. Η οδύσσειά του ήταν γεμάτη μελαγχολία, λύπη και διάψευση ελπίδων. Η ταινία προσδιόριζε μια συγκεκριμένη εποχή για δύο λόγους: απ' την μια ο πόλεμος περιγράφηκε από ένα μέλος μιας γενιάς που πέρασε τα νιάτα της στα βουνά, με το ντουφέκι στο χέρι, που αφιέρωσε τα καλύτερά της χρόνια για την οικοδόμηση μιας νέας ζωής και που άρχισε να κοιτάζει πίσω και να κάνει απολογισμό, όχι χωρίς μελαγχολία και πίκρα. Απ' την άλλη ήταν η πρώτη φορά σε γιουγκοσλάβικη ταινία που το θέμα και η αφήγηση ήταν ένα, όπου η πλοκή γεννιόταν απ' την φόρμα και το αντίστροφο.

Στο καλύτερο φιλμ του Μίμιτσα ΔΕΥΤΕΡΑ Ή ΤΡΙΤΗ (PONDELJAK ILI UTORAK),1966, ένας δημοσιογράφος ονειρευόταν να δραπετεύσει από τη μονοτονία της δουλειάς και η ονειροπόληση του έδιναν στην ταινία τη φόρμα και το στιλ της. Στο ΚΑΓΙΑ, ΘΑ ΣΕ ΣΚΟΤΩΣΩ (KAJA UBIT CU TE),1967, η ατμόσφαιρα και , ακόμη η πλοκή που κάνουν να επικρατήσει ο τρόμος σε μια μικρή πόλη της Δαλματίας, δημιουργούνται από το στιλ των οπτικών στοιχείων, απ' τους ζωγραφιστούς τοίχους, απ' τα στενά δρομάκια, απ' τα μαύρα πουκάμισα των φασιστών της περιοχής. Στην συμπαραγωγή με την Τσεχοσλοβακία ΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ (DOGADAJ),1969, η συσσώρευση, σχεδόν με μανία, λεπτομερειών συνέθετε την τραγική ιστορία ενός παππού και του εγγονού του που τους επετέθηκαν ληστές στον εμπορικό δρόμο. Οι ληστές σκότωσαν το γέρο και κατόπιν τσακώνονταν για το παιδί - έπρεπε να το σκοτώσουν επίσης - και κατέληξαν να αλληλοεξοντωθούν. Η πλοκή και η κινηματογραφική φόρμα είναι στις ταινίες του Μίμιτσα τόσο ενιαίες που όλα γίνονται σαν το δράμα να ήταν αποτέλεσμα μιας επέκτασης της αισθητικής που δημιουργήθηκε απ' την κάμερα. Ο ΘΡΕΜΜΕΝΟΣ (HRANJENIK),1971, πρότεινε επίσης μια φιλοσοφική μεταφορά, όπου το στρατόπεδο συγκέντρωσης, επισκιασμένο από σύννεφα κίτρινα, πράσινα και μαύρα, δεν ήταν παρά η εικόνα ενός κόσμου στον οποίο τα πρόσωπα αφημένα στην τύχη τους προσπαθούν χωρίς ανάπαυλα να κατακτήσουν λίγη ελευεθρία.

DJORDJEVIC

Η ποίηση του Πούρισα Ντιόρντιεβιτς είναι άλλου είδους, πιο καλλιτεχνική, θρεμμένη από τις επαφές με τους σουρεαλιστές, αλλά βρίσκει και αυτή τις καταγωγές της μέσα από βλέμματα εστιασμένα στον πόλεμο των ανταρτών και την μεταπολεμική εποχή. Η πεμπτουσία του έργου του Ντιόρντιεβιτς είναι η τετραλογία ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ (DEVOJKA), 1965, ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ (SAN), 1966, ΤΟ ΠΡΩΙΝΟ (JUTRO), 1967, και ΜΕΣΗΜΕΡΙ (PODNE), 1968. Ένα τραγικό επεισόδιο του πολέμου ακολουθείται από ένα ποιητικό στοχασμό πάνω στις μάχες των ανταρτών, από μια μελαγχολική περιγραφή μιας αυγής όταν επικρατούσε ειρήνη και τέλος από ένα στοχασμό, κατά τη διάρκεια του φεγγαρόφωτου, για το σπάσιμο των δεσμών με τη Μόσχα. Αυτό το τελευταίο φιλμ τίθεται κατά μέρος γιατί ο Ντιόρντιεβιτς δεν μπόρεσε να ξεδιπλώσει το χρώμα της ποιητικής του, το ενιαίο στιλ πάντως κράτησε σ' όλη τη διάρκεια του κύκλου. Ο Ντιόρντιεβιτς κατάφερε να μεταχειριστεί το ίδιο υλικό - η τραγική πραγματικότητα του πολέμου των ανταρτών - μ' ένα τρόπο μεταφορικό, ποιητικό και σχεδόν ντοκιμαντερίστικο αποφεύγοντας τη δυσαναλογία. Τα ερωτήματα που τίθενται είναι τα ίδια που πλανώνται πάνω σ' όλη τη Γιουγκοσλαβία: οι άνθρωποι τραγουδούν την ελευθερία με τον ίδιο τρόπο όταν είναι ελεύθεροι και όταν την ονειρεύονται κατά τη διάρκεια του πολέμου;

Στο επόμενο φιλμ του ΔΙΑΣΧΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗ ΧΩΡΑ (1969), ο Ντιόρντιεβιτς άλλαξε θέμα, αλλά όχι λεξιλόγιο. Περιέγραψε, δανειζόμενος πολλές απόψεις, μια τρομερή και μάταιη τάση να κάνει να κυριαρχήσει η πρακτική του αθλητισμού ένα σώμα κενό από αγάπη για τη φύση. ΟΙ ΠΟΔΗΛΑΤΕΣ (BICIKLISTI), 1970, έδειξαν μια επιστροφή στα χρόνια του πολέμου, αλλά η επιρροή του κωμικού, αφηρημένου, που η νέα γενιά έφερνε ήταν φανερή. Ο Ντιόρντιεβιτς έκανε το 1975 με το ΠΑΒΛΕ ΠΑΒΛΟΒΙΤΣ ένα ταμπλώ όπου επικρατούσε η καταστροφή στην γιουσκοσλάβικη οικονομία, μια επιστροφή που έγινε εν τω μεταξύ πολύ συμβατική.

PETROVIC

Ο Αλεξάνταρ Πέτροβιτς θα παραμείνει κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου μια από τις κυρίαρχες φιγούρες της "Novi Film", όχι μόνο για τις ταινίες του, αλλά επίσης για το δυναμισμό του που θα εκδηλωθεί επίσης μέσα από τις δραστηριότητές του ως δημοσιογράφος, Πρόεδρος του συνδικάτου των κινηματογραφιστών, ως διευθυντής του Στούντιο του Βελιγραδίου και ως καθηγητής της Σχολής του κινηματογράφου. ΤΡΙΑ (TRI),1965, μια ταινία με αυτόνομα επεισόδια επηρεασμένη απ' τα διηγήματα του Άντονι Ισάκοβιτς, ήταν ένα έργο της ωριμότητας. Τρεις συναντήσεις με το θάνατο άφησαν χωρίς απάντηση το ερώτημα: Πρέπει να σκοτώνουμε ή να συγχωρούμε; Ορισμένοι κριτικοί θεώρησαν το ΤΡΕΙΣ ως την καλύτερη ταινία του Πέτροβιτς, αλλά αυτή που είχε τη μεγαλύτερη επιτυχία στην

Γιουγκοσλαβία, όπως και στο εξωτερικό, ήταν χωρίς αμφιβολία η ΣΥΝΑΝΤΗΣΑ ΚΑΙ ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟΥΣ ΤΣΙΓΓΑΝΟΥΣ (SKUPLJACI PERIA),1967, στην οποία χρησιμοποίησε ηθελημένα μια διηγηματική, πολύ απλής μορφής υποβοηθούμενη από εικόνες ενός αδιάψευστου ρεαλισμού εκμεταλλευόμενος, πάντα, την απλοϊκή τραγωδία των τσιγγάνων της Βοϊβοδίνας σαν μια μεταφορά της ζωής και του σύγχρονου κόσμου. Όλο και περισσότερο ο Πέτροβιτς ενδιαφέρεται γι' αυτή τη ζώνη όπου η πραγματικότητα και το όνειρο, η ζωή και η προέκτασή της στον κόσμο των φαντασιώσεων συναντιώνται. Έτσι δεν είναι περίεργο ότι έψαξε τις επιδράσεις του για τις δύο επόμενες ταινίες του στο έργο των δύο συγγραφέων, των ιδιαίτερα συνειδητοποιημένων σ' αυτή τη διπλή διάσταση της ζωής και του κόσμου: τον Ντοστογιέφσκι και τον Μπουλγκάκοφ. Στην ταινία ΒΡΕΧΕΙ ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ ΜΟΥ (BICE SKRO PROPAST SVETA),1969, ο Πέτροβιτς πάντρεψε στοιχεία δανεισμένα από ένα επεισόδιο της επικαιρότητας και απ' την σοβιετική κατοχή στην Τσεχοσλοβακία. Με φόντο μια χορωδία τσιγγάνων που τραγουδούν το τέλος του κόσμου, ο Πέτροβιτς, μ' ένα στιλ σ' αυτό της αφηρημένης τέχνης, έδειχνε το "πανταχού παρών" του κακού, της άγνοιας και του κυνισμού. Η ταινία ωστόσο έμεινε πολύ "ανοιχτή", όπως και στην περίπτωση της Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΚΑΙ Η ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ (MAJSTOR I MARGARITA), 1972. Η φιλόδοξη προσπάθεια να κάνει την προσαρμογή του διηγήματος του Μπουλγκάκοφ χωρίς να θυσιάσει καμιά απ' τις ιδέες του και χωρίς να καταστρέψει το φανταστικό και το γκροτέσκο των μεταφορών του ρεαλισμού της ανασυγκρότησης της Μόσχας στη δεκαετία του 20, έδωσε άνισα αποτελέσματα.

PAVLOVIC

Διηγηματογράφος, μυθιστοριογράφος, ονομαστός ερασιτέχνης κινηματογραφιστής, ο Ζιβοΐν Πάβλοβιτς έγινε, από την είσοδό του μόλις στο χώρο του κινηματογράφου, ο πρωταίτιος και συγχρόνως το αντικείμενο των συγκρούσεων από τις οποίες γεννήθηκε και αναπτύχθηκε ο "Νέος Κινηματογράφος". Το στιλ του είναι ένας ποιητικός νατουραλισμός, το αντικείμενό του είναι η απομυθοποίηση της πραγματικότητας. Οι ήρωές του βγαίνουν από μια ντοστογιεφσκική Γιουγκοσλαβία. "Πώς γίνεται, αναρωτιέται, ένας ρώσος, ο Λεβ Νικολάγιεβιτς (Τολστόι) να απευθύνεται σ' εμάς από τον φανταστικό κόσμο των μύθων, ενώ ένας άλλος ο Φεντόρ (Ντοστογιέφσκι) να μας γοητεύει πάντα με τη φιλαλήθειά του;". Ο Ντοστογιέφσκι είναι η πηγή της δεύτερης ταινίας μεγάλου μήκους του Πάβλοβιτς, Ο ΔΙΠΛΟΣ (SOVRAZNIK),1965. Αμέσως μετά, ωστόσο, ο Πάβλοβιτς θα στραφεί συνεργαζόμενος με δύο δημοσιογράφους, τον Μίχιτς και τον Κοζομάρα, προς τα θέματα της επικαιρότητας και την περιγραφή της γιουγκοσλάβικης κοινωνικής πραγματικότητας: έτσι ΤΟ ΞΥΠΝΗΜΑ ΤΩΝ ΠΟΝΤΙΚΩΝ (PUDJEN JE PACOVA), 1966, μια καταγγελία των συνθηκών ζωής στις τρώγλες του Βελιγραδίου και ΟΤΑΝ ΘΑ ΕΙΜΑΙ ΝΕΚΡΟΣ ΚΑΙ ΜΕΛΑΝΟΣ (KAD BUDEN MRTAV I BEO), 1967, για τα ανθρώπινα "υπο-προϊόντα" της βιομηχανοποίησης. Η ΕΝΕΔΡΑ (ZASEDA), 1969, πρότεινε μια πικρή θεώρηση της περιόδου αμέσως μετά τον πόλεμο, "όταν Στάλιν ήταν Θεός". Ο ήρωας της ταινίας συμμετείχε, στο όνομα της επανάστασης, σ' ένα ανεξιχνίαστο έγκλημα πριν να σκοτωθεί κι αυτός. Ο Πάβλοβιτς ήταν ο σεναριογράφος της ΕΝΕΔΡΑΣ και της επόμενης ταινίας του ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΣΤΑΧΙΑ (RDECE KLASJE), 1971, που ξαναζωντάνεψε την εποχή της απο-

τυχίας της κολεκτιβοποίησης μόλις μετά απ' τον πόλεμο και όπου ο σκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά το χρώμα, επέτυχε νέα ποιητικά εφέ. Το 1974 γύρισε στη Σλοβενία ΤΟ ΠΕΤΑΓΜΑ ΤΟΥ ΠΕΘΑΜΕΝΟΥ ΠΟΥΛΙΟΥ (LET MRTVE PTICE), η ιστορία ενός χωριού του οποίου οι πατριαρχικές αξίες χάνονταν κάτω από το βάρος της σύγχρονης ηθικής.

Ο μόνος απ' τους πιονέρους του "Νέου Κινηματογράφου", ο Μπόστιαν Χλάντνικ δεν δικαίωσε εντελώς τις ελπίδες που έκανε να γεννηθούν. Μετά από τις επιθέσεις των οποίων Ο ΠΥΡΓΟΣ ΣΤΗΝ ΑΜΜΟ ήταν το αποτέλεσμα, γύρισε δύο ταινίες στην Δυτική Γερμανία, το ΕΡΩΤΙΚΟΝ, 1963, και το ΜΑΙ BRITT, 1964.Οι επόμενες ταινίες του γυρισμένες στο στούντιο της Viba Film της Σλοβενίας, είχαν ένα αισθητισμό που έχασε γρήγορα τις αξίες του, και οι αστυνομικές κωμωδίες Η ΚΡΑΥΓΗ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ (SONCNI KRIK), 1968, ΜΑΣΚΑΡΑΤΑ (MASKARADA), 1971, και ΟΤΑΝ ΕΡΧΕΤΑΙ ΤΟ ΛΙΟΝΤΑΡΙ (KO PRIDE LEV), 1972, ακολουθούσαν, έχοντας έναν έντονο ερωτισμό, τον ίδιο δρόμο.

MAKAVEJEF

Ο Ντούσαν Μακαβέγιεφ ήταν χωρίς αμφιβολία το πρόσωπο το πιο αρχέγονο του "Νέου Κινηματογράφου". Όταν γύρισε το 1965, την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΠΟΥΛΙ (COVEK NIJE TICA) είχε στο ενεργητικό του πολλά εξαιρετικά ντοκιμαντέρ, από τα οποία η ΠΑΡΩΔΙΑ, ειρωνικό σχόλιο πάνω στον εορτασμό της 1ης Μάη, και πολλά πειραματικά φιλμ δείχνοντας έναν δρόμο που ακολούθησε από τον ερασιτεχνικό κινηματογράφο έως τη Σχολή του κινηματογράφου. Η ντοκιμαντερίστικη, ειρωνική ματιά ξαναέρχεται στην πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, μυθοπλασίας, αλλά η αντιψυχολογική μορφή της ταινίας ήταν κάτι το εντελώς καινούργιο και μπορούμε να πούμε, το ανεπανάληπτο στο γιουγκοσλάβικο κινηματογράφο. Η κοινωνική πραγματικότητα φαίνεται να μην ήταν για τον Μακαβέγιεφ παρά ένα φόντο μπρος στο οποίο διαδραματιζόταν μια ερωτική σχέση ανάμεσα σ' ένα μηχανικό, μέλος του Κόμματος, και μια νεαρή κομμώτρια, αλλά μ' αυτή την πρόφαση ο σκηνοθέτης έκανε σχόλια αποστασιοποιημένα και ειρωνικά στην γιουγκοσλάβικη κοινωνία και σε ορισμένα ταμπού της. Ισχύουν τα ίδια για τα επόμενα φιλμ του. Το νήμα που συνέδεσε, το ΜΙΑ ΥΠΟΘΕΣΗ ΑΓΑΠΗΣ (LJUBAVNI SLUCAJ ILI TRAGEDIA SLUZBENICE P.T.T.), 1967, με την κοινωνική πραγματικότητα ήταν καλοσυντηρημένο, επρόκειτο επίσης για μια ερωτική σχέση που τελικά κατέστρεψε τον παρτενέρ της, μέσα σ' ένα αδιάφορο κόσμο. Αλλά αντίθετα με τον Πάβλοβιτς, ο Μακαβέγιεφ δεν κατηγορούσε ούτε κατέκρινε. Τον αρκούσε να πιστοποιεί και να "παίζει" βιρτουόζικα με τα μελαγχολικά θέματα και πρόσωπά του. Η ταινία του ΑΘΩΟΣ ΧΩΡΙΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ (NEVINOST BEZ ZASTITE), 1968, ήταν ένα παιχνίδι χωρίς ιδιαίτερη σημασία, ο θρίαμβος της καλλιτέχνιδας ως homo ludens, ένα κολάζ που παρέθετε αποσπάσματα απ' το πρώτο ηχητικό γιουγκοσλάβικο φιλμ, απ' τα επίκαιρα των ναζί και από συζητήσεις του 1968, ένας κύκλος απ' όπου απελευθερώνονταν in extremis ένα ιδεολογικό μήνυμα, πολύ ειρωνικό. Με αυτή την έννοια το ΑΘΩΟΣ ΧΩΡΙΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ήταν πρόδρομος της πιο προβοκατόρικης ταινίας W.R Ή ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ (W.R. - MISTERIJE ORGANIZMA), 1971. Το σουρεαλιστικό κολάζ συμπεριλάμβανε αυτή τη φορά μια γκροτέσκο άποψη απ' την θεωρία του οργασμού του Βίλχελμ Ράιχ ("Ο οργασμός του ανθρώπου μπορεί να ανακτάται απ' την κοινωνία με τα συστήματά της, με τους ελέγχους της, με τις απόψεις της και με την σύγχισή της"), μια ερωτική κριτική της επανάστασης ("Στον ελεύθερο έρωτα η επανάσταση του Οκτώβρη απέτυχε") και του σταλινισμού ("Ο Στάλιν είναι μια φιγούρα τρομερά πορνογραφική"). Μέσα από εικόνες, σεξουαλικά σύμβολα, και από καταδόσεις του εκφυλισμού της επανάστασης ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ πήγαινε πιο μακριά από οποιοδήποτε φιλμ των ανατολικών χωρών και ήταν μια καλλιτεχνική επιτυχία χωρίς προηγούμενο. Δεν διανεμήθηκε ποτέ στην Γιουγκοσλαβία και ο Μακαβέγιεφ έπρεπε να πάει να γυρίσει στο εξωτερικό την επόμενη ταινία του SWEET MOVIE, 1974, μια άλλη παραβολή, πικρή και ωμή (και λιγότερο επιτυχημένη) πάνω στην σύγχρονη κοινωνία, βασισμένη σε μια αισθητική της ασχήμιας και της απώθησης.

Ο φόβος του πολέμου

Οι σπόροι που είχαν σπαρθεί από τον Fiados Novakavic,τον Cosic και τον Bergstrom άρχισαν να αποδίδουν καρπούς. Το παρελθόν έπαιρνε σιγά-σιγά μια τραγική και ανθρώπινη διάσταση.Τα θέματα, επηρρεασμένα από τον πόλεμο, γέννησαν έναν ψυχολογικό ρεαλισμό ενός νέου είδους και ένα νέο κινηματογραφικό στιλ που αντιπροσωπεύεται από τον France Stiglic, τον Branko Bauer, τον Vladimir Pogacic και τον Stole Jankovic.

Ο Stiglic γύρισε το 1956 στην γενέτειρά του την Σλοβενία την ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ (DOLINA MIRU), μια λυρική ιστορία πάνω σε εγκαταλελειμένα παιδιά που τα μεταφέρει σε σίγουρο τόπο ένας αμερικάνος αεροπόρος, ένας μαύρος, του οποίου το αεροπλάνο έχει χτυπηθεί. Το θέμα του ΕΝΑΤΟΥ ΚΥΚΛΟΥ (DEVETI KRUG), 1960, που διαδραματίζεται στο κατεχόμενο Ζάγκρεμπ, θυμίζει την ιστορία της Άννας Φρανκ, που είχε απασχολήσει ήδη εκείνες τις χρονιές τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, και είναι μια ταινία που θεωρείται πετυχημένη. Το 1961 ο Stiglic γύρισε, πάλι στο Triglav film, στη Λουμπλιάνα, την ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΜΙΑΣ ΤΡΟΜΠΕΤΑΣ ΚΑΙ ΕΝΟΣ ΣΥΝΝΕΦΟΥ (BALADA O TROBENTI IN OBLAKU), σύμφωνα με ένα διήγημα του Σλοβένου συγγραφέα Cyril Kosmac. Το φιλμ διηγείται, μ' ένα στιλ ποιητικό και οξύ, την ιστορία ενός χωρικού που θυσιάζεται για να σώσει μια ομάδα ανταρτών εγκλωβισμένων στο βουνό.

Πάντα στη Σλοβενία ο Igor Pretnar (1924-78) γύρισε ένα από τα πιο σημαντικά φιλμ αυτής της περιόδου, το βαθιά υπαρξιακό ΠΕΝΤΕ ΛΕΠΤΑ ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ (PET MINUT RAJA), 1959, αφιερωμένο στουςφημισμένους "Himmelfahrtskommandos" στρατολογημένους από τους Γερμανούς αναμεταξύ των φυλακισμένων για να εξουδετερώνουν τις βόμβες που δεν έχουν εκραγεί. ΤΑ ΤΡΙΑ ΤΕΤΑΡΤΑ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ (TRI CETRTINE SONCE), 1959, του J.Babic, βασισμένο στο σενάριο του σλοβάκου συγγραφέα Ladislav Lahola, διηγιόταν την δύσκολη προσαρμογή των ανθρώπων, ενωμένων κατά τον πόλεμο, στην ειρηνική εποχή αφού συμμετέχουν σε διαφορετικές εθνότητες. Μετά από ένα καλό αγροτικό δράμα ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΚΑΙ Η ΒΕΛΑΝΙΔΙΑ (DEVOJKA I HRAST), 1955 ο Kreso Golik έκανε μια καινούργια επιτυχία με την ταινία ΚΑΛΑ, 1958, την ιστορία ενός σκύλου που φαγώθηκε κατά τον πόλεμο.

Ο Branko Bauer γύρισε το 1956, στα στούντιο Jardan της Κροατίας το ΜΗΝ ΞΑΝΑΓΥΡΙΖΕΙΣ ΓΙΕ ΜΟΥ (NE OKRECE SE, SINE) που περιέγραφε την ιστορία του γιου ενός αντάρτη που σκοτώθηκε στη μάχη. Ο σέρβος κινηματογραφιστής Stole Jankovic άρχισε με επιτυχία με την ταινία Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΔΙΑΜΕΣΟΥ ΤΩΝ ΚΛΑΔΙΩΝ (KROZ GRANJIE NEBO), 1958, νατουραλιστική περιγραφή των οδύνων των μαχών των ανταρτών. Το 1963 ο Jankovic γύρισε το ΡΑΝΤΟΠΟΛΙΕ, ένα χρονικό που επιχειρεί να αναστήσει ένα χωριό ισοπεδωμένο από τους ναζί, "το χωριό των μαύρων κορακιών στις άκρες του βουνού", όπου μόνο οι γυναίκες επέζησαν.

Ο Vladimir Pogacic, κροάτης που ζούσε στο Βελιγράδι, γύρισε κατ' αρχήν ταινίες με θέμα την Απελευθέρωση, όπως ΟΙ ΜΙΚΡΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ (VELIKI I MALI), 1956,ψυχολογικό δράμα ιδωμένο μέσα από

τα μάτια ενός παιδιού, πάνω σ' ένα άνθρωπο αναγκασμένο να κρύβεται στο Βελιγράδι κατά τον πόλεμο. Στην ταινία Ο ΜΟΝΟΣ (SAM), 1959, μια άλλη προσπάθεια για να περιγράψει τον αγώνα των ανταρτών, η ιστορική διήγηση επισκιάζεται από την μυθολογία του πολέμου και από τα ανεκδοτικά στοιχεία. Ο Pogacic ήταν ο πρώτος που υπερέβη την αποστροφή των σύγχρονων θεμάτων. Με το δεύτερο επεισόδιο με τίτλο "Ντοκ" της ταινίας ΣΑΒΒΑΤΟ ΒΡΑΔΥ (SUBOTOM UVECE), 1957, επιχείρησε μια νεορεαλιστική προσέγγιση, μέσα από ακραίες αναπτύξεις του θέματος, χωρίς να κάνει ένα δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ (λίγο αργότερα ο Pogacic έγινε διευθυντής των Κινηματογραφικών Αρχείων του Βελιγραδίου).

Το πιο δημοφιλές απ' τις ταινίες που βασίζονται σε σύγχρονα θέματα ήταν το Η-8, 1958, το πρώτο φιλμ του Nicola Tanhofer, επηρεασμένο από ένα πραγματικό γεγονός - μια εκδρομή που τελειώνει με ένα ατύχημα - και στο οποίο ο Tanhofer θα χρησιμοποιήσει την μεγάλη εμπειρία του ως οπερατέρ και μοντέρ. Κανείς θα φανταζόταν ότι βγαίνουμε από τον κύκλο των ταινιών για τον πόλεμο. Αλλά η ανάπτυξη του γιουγκοσλάβικου κινηματογράφου ακολούθησε άλλες κατευθύνσεις και ο Tanhofer ήταν ένας απ' τους κινηματογραφιστές που δεν τήρησαν τις υποσχέσεις της πρώτης τους ταινίας.

Ξένοι κινηματογραφιστές ερχόντουσαν στην Γιουγκοσλαβία, όχι μόνο για οικονομικούς λόγους, αλλά για να γυρίσουν φιλμ που δεν μπορούσαν να κάνουν στις χώρες τους. Έτσι ο Κλωντ Ωταν-Λαρά ήρθε για να γυρίσει το ΔΕΝ ΘΑ ΣΚΟΤΩΣΕΙΣ ΚΑΝΕΝΑΝ, 1961, ο Χέλμουτ Κώυτνερ την αντιφασιστική και ειρηνιστική ταινία του Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΓΕΦΥΡΑ, 1954, ο Γκιουζέπε ντε Σάντις την ταινία Η ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΠΟΥ ΔΙΑΡΚΟΥΣΕ ΕΝΑ ΧΡΟΝΟ, 1958, και ο Γκίγιο Ποντεκόρβο το ΕΝΑΣ ΚΑΠΟΙΟΣ ΣΚΑΡΣΙΟ, 1958. Οι δυο ιταλοί κινηματογραφιστές προσπαθούσαν, χωρίς μεγάλη επιτυχία, να συνεχίσουν τον ιταλικό νεορεαλισμό. Δεν ήταν παρά το 1959 που ένας βοηθός του ντε Σίκα, ο Veljko Vulajic, γύρισε ένα γιουγκοσλάβικο νεορεαλιστικό φιλμ, το ΤΡΑΙΝΟ ΧΩΡΙΣ ΩΡΑΡΙΟ (VLAK BEZ VOZNOG REDA) , στο οποίο ανέφερε την εσωτερική μετανάστευση των κατοίκων της Δαλματίας, άγονης και υποανάπτυκτης περιοχής, προς τον πιο εύφορο βορά. Το επόμενο φιλμ του Bulajic, το ΜΙΑ ΠΟΛΗ ΣΕ ΑΝΑΒΡΑΣΜΟ (UZAVRELI GRAD), 1961, ακολουθούσε την παράδοση, τις νεορεαλιστικές ταινίες πάνω στα πάθη των σοσιαλιστών της Ζένικα, καθώς και τις ταινίες των Jovan Zivanovic και Milos Stefanovic. Οι δύο ταινίες που είχαν για θέμα την κατασκευή ενός χυτήριου στη Ζένικα και τον τρόπο που το εργοστάσιο επιδρούσε στη ζωή των κατοίκων, δεν έδινε ούτε το ένα ούτε το άλλο τη σωστή διάσταση του προβλήματος της εκβιομηχανοποίησης και ο Bulajic θα ακολουθήσει ένα δρόμο που θα τον απομακρύνει από το σημαντικό ρεύμα του γιουγκοσλάβικου κινηματογράφου και θα τον οδηγήσει σε ταινίες-θεάματα πάνω στον ηρωισμό των μαχών των ανταρτών όπως ΟΙ ΚΟΚΚΙΝΟΙ ΔΙΑΒΟΛΟΙ ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΟΥΣ SS (KOZARA), 1962, ή Η ΜΑΧΗ ΤΗΣ ΝΕΡΕΤΒΑ (BITKA NA NERETVI), 1969.

Η ΤΡΙΤΗ ΓΕΝΙΑ

Στο πλευρό του Μακαβέγιεφ μια τρίτη, μεταπολεμική γενικά κινηματογραφιστών αναδείχθηκε και βρέθηκε στην πρώτη γραμμή. Ενώ αυτή των Μιμίτσα, Πέτροβιτς, Πάβλοβιτς, Ντιόρντεβιτς και άλλων γύριζει στο παρελθόν τους, η νέα γενιά θεωρούσε τον πόλεμο και τις αρχές του γιουγκοσλάβικου σοσιαλισμού αρχαία ιστορία. Γι' αυτήν, αυτή η περίοδος ήταν ο χρόνος που δημιουργιόταν, δεν αισθανόταν υπεύθυνη και την έβλεπε με την ασέβεια που οποιαδήποτε νέα γενιά τρέφει για την ιστορία των πατεράδων της.

Η νέα γενιά μπήκε απ' την πόρτα που άφησαν ανοικτή οι πιονέροι του "Νέου Κινηματογράφου" σε μια περίοδο ανάπτυξης της Δημοκρατίας και του γιουγκοσλάβικου πολιτισμού, γιατί η λογοτεχνία, το θέατρο και οι καλές τέχνες βάδιζαν γρήγορα πίσω απ' τον κινηματογράφο. Αλλά η εξέγερση των φοιτητών, η κατοχή των Σοβιετικών στην Τσεχοσλοβακία, τα οικονομικά προβλήματα, οι εντάσεις ανάμεσα στις διάφορες εθνότητες απαίτησαν τον σχεδιασμό μιας νέας πολιτικής, δυνάμωσαν, προοδευτικά, την θέση των κριτικών του πολιτιστικού ριζοσπαστισμού. Το 1969 η κριτική επιτροπή του Εθνικού Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Πούλα δεν είχε ακόμη ανακοινώσει τα βραβεία όταν η Borba, το κεντρικό όργανο του Κομμουνιστικού Κόμματος της Γιουγκοσλαβίας, δημοσίευσε ένα άρθρο οκτώ σελίδων με τίτλο "Το μαύρο κύμα του κινηματογράφου μας", και σύννεφα απειλητικά άρχισαν να συγκεντρώνονται. Οι επιθέσεις στράφηκαν ανάμεσα σ' άλλα στην πρώτη ταινία του Ζελιμίρ Ζιλίνικ (1942) ΠΡΟΩΡΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ (RANI RADOVI), 1969, που διαπνεόταν από ένα σκεπτικό γκονταρικό και από φαρμακερό λίβελλο πολιτικό, γεμάτο από την ηχώ της φοιτητικής εξέγερσης, και όπου ετίθεντο, με βία αλλά και με μια αυτο-ειρωνία αιχμηρή, ερωτήματα ενδεικτικά για τη σχέση ανάμεσα στα ανακοινωθέντα ιδεώδη και την κοινωνική πρακτική. Ο Γκόρνταν Μίχιτς (1938) και ο Λιομπίζα Κοζομάρα (1935-1984), γνωστοί ήδη ως σεναριογράφοι, γύρισαν το πρώτο τους φιλμ μεγάλου μήκους ΤΑ ΚΟΡΑΚΙΑ (VRANE), 1969, περιγραφή αντικειμενική, μακριά από κάθε ιδεολογία και ποιητική, οι πιο σκοτεινές απόψεις του "κόσμου που μας περιτριγυρίζει". Η πλοκή, που φαινόταν να είναι αστυνομική, έμπαινε σ' ένα κόσμο σχεδόν γκροτέσκο, στην καταστροφή των ηρώων. Αφού έδειξαν την καλλιτεχνική τους ωρίμανση με την πρώτη τους ταινία, οι δύο κινηματογραφιστές γύρισαν το ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΥΠΟΚΡΙΤΩΝ (BUBASINTER), 1972.

Βασισμένη σ' ένα μυθιστόρημα και σ' ένα θεατρικό έργο ενός απ' τους κυριότερους σύγχρονους συγγραφείς, του Μπόρο Κόλιτς, η ταινία Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΜΟΥ ΣΤΗΝ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ (ULOGA MOJE PORODISE U SVETSKO REVOLYCIJI), 1971, του ντοκυμαντερίστα του Σεράγιεβο Μπάτα Τσέντζιτς (1931), ήταν πιο ιδεολογική. Ήταν μια σατυρική παρωδία της φρενιτώδους περιόδου μετά απ' την απελευθέρωση, πολύ επηρεασμένη από το στιλ του καμπαρέ, του θεάτρου και των ταινιών του Γκοντάρ, αλλά εμποτισμένη επίσης μ' ένα χιούμορ και μια ειρωνία πιο γιουγκοσλάβικη. Ο Τσέντζιτς είχε δείξει ήδη ότι δεν ήταν κονφορμιστής με την πρώτη του ταινία ΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ ΠΑΙΔΙΑ (MALI VOJNICI), 1968, μια ιστορία ενός ορφανού απ' τον πόλεμο με τους γερμανούς που ζούσε σ' ένα ορφανοτροφείο στη Γιουγκοσλαβία και μια καταγγελία του σωβινισμού που γεννήθηκε απ' τον πόλεμο. Αλλά η μεγάλη του επιτυχία ήταν η ΣΚΗΝΕΣ ΑΠ' ΤΗ ΖΩΗ ΕΝΟΣ ΕΡΓΑΤΗ ΣΤΟ ΣΟΚ (SLIKE IZ ZIVOTA UDARWIKA),1972, που ήταν επίσης μια επιστροφή στη μεταπολεμική εποχή με ενθουσιώδη και αφελή πρόσωπα που προοδευτικά σπρώχτηκαν στο περιθώριο της κοινωνίας. Η επιτυχία της ταινίας προερχόταν από ένα μίγμα μελαγχολικής συμπάθειας για τον ήρωα και από ένα συναίσθημα γκροτέσκο και κοινωνικής ειρωνείας.

Στη Σλοβενία ο Ματιάζ Κλόπτσιτς αναδείχθηκε ως ο κληρονόμος του Στίγκλιτς για τον λυρισμό και του Κλάντνικ για τον πειραματισμό στο στιλ, βρίσκονται πάντως ένα διηγηματικό προσωπικό στιλ με την προσωπική έννοια για την φόρμα και με την αγάπη του για τη γενέθλια πόλη του, τη Λουμπλιάνα, που θα αναφερθεί σε πολλά φιλμ του που αναφέρονται στο παρόν όπως ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΙΣΧΥΕΙ (ZGOBDA KI JE NI), 1966 και ΠΑΝΩ ΣΕ ΦΤΕΡΑ ΑΠΟ ΧΑΡΤΙ (NA PAPIRNATIH AVIONIH),1968, ή στο παρελθόν όπως Η ΓΙΟΡΤΗ ΤΩΝ ΠΕΘΑΜΕΝΩΝ (SEDMINA),1968, που φέρει και τον τίτλο ΚΑΛΗΜΕΡΑ ΜΑΡΙΑ (POZDRAVI MARIJU).Ο Κλόπτσιτς θα απομακρυνθεί πάντως απ' τη Λουμπλιάνα για να πραγματοποιήσει, για τον σύγχρονο κόσμο, ένα φορμαλιστικό φιλμ, μεταφορικό και αντι-ιδεολογικό το ΟΞΥΓΟΝΟ, 1971. Κατόπιν θα κάνει μια ταινία βασισμένη σ' ένα σλοβένικο θεατρικό έργο του Ιβάν Τεβκάρ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ (CVETJE V JESENI), 1973, ενός μεγάλου εικονικού πλούτου και μια αισθητική μεταφορά στον κόσμο των μπουρδέλων, αλλά χωρίς την ένταση του Ζενέ, Ο ΦΟΒΟΣ (STRAH), 1975.

Συμπατριώτης του Κλόπτσιτς, ο Ράικο Ραγκλ, έκανε μια καλή αρχή με το ΠΕΘΑΜΕΝΟ ΠΛΟΙΟ (MRTVA LADJA), 1972, και δεν ήταν ο μόνος. Ο Βόσνιος Μπόρου Ντράσκοβιτς σκιαγράφησε στο ΩΡΟΣΚΟΠΙΟ (HOROSKOP), 1969,ένα πίνακα εντυπωσιακό από το κενό και τους άπραγους βίους, αυτούς των νέων που περνούν τη μέρα τους στο σιδηροδρομικό σταθμό μιας μικρής πόλης και των οποίων η ενεργητικότητα, αφού είναι άνεργοι, ξοδεύεται στην παράλογη βία. Η δεύτερη ταινία του Ντράσκοβιτς ΝΟΚ-ΑΟΥΤ (NOKAUT), 1971, σκηνοθετήθηκε μόνο για να απαντήσει στην ιδέα του Μακαβέγιεφ της "ταινίας πραγματικά επαναστατικής", είναι μια φορμαλιστική άσκηση οπτικά γοητευτική.

Πολύ επηρεασμένος απ' την τσεχοσλοβάκικη σχολή, το πρώτο φιλμ του Μπράνκο Ιβάντα (1941), απ' το Ζάγκρεμπ, ΚΕΝΤΡΟΜΟΛΟΣ (GRAVITACIJA),1968, είναι μια έκθεση πορτρέτων συγχρόνων του απ' τη Γιουγκοσλαβία και απ' την υπόλοιπη Ευρώπη, από νέους χωρίς ιδανικά και φιλοδοξίες που προσαρμόζονται στις υπάρχουσες συνθήκες.

Ο Κροάτης κριτικός Αντε Πέτερλιτς σκηνοθέτησε το πρώτο του φιλμ το 1972, ΜΙΑ ΚΑΝΟΝΙΚΗ ΖΩΗ (SLUCAJNI ZIVOT). Αλλά το σπουδαίο γεγονός ήταν η είσοδος στα στούντιο Jardan του Ζάγκρεμπ του σπουδαίου ντοκιμαντερίστα Κρστο Πάπιτς (1933). Η τρίτη του μεγάλη μήκους ταινία ΟΙ ΧΕΙΡΟΠΕΔΕΣ(LISICE),1970, δράμα με πολιτικά επεισόδια σε μια κοινωνία χωρικών τη δεκαετία του 40, γυρισμένο στα ίδια μέρη των γεγονότων, ήταν μια απ' τις καλύτερες ταινίες απ' την αρχή της δεκαετίας του 70 που γνώρισε μια διεθνή καριέρα. Ο Πάπιτς κρατήθηκε στην πρώτη γραμμή με την επόμενη ταινία του Η ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΟΥ ΑΜΛΕΤ ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ (HMLET U MRDUST DONJOJ), 1973, παρωδία βασισμένη στο ανέβασμα του ομώνυμου έργου από ερασιτέχνες σ' ένα κροάτικο χωριό που μεταμορφώθηκε σε δραματική κραυγή της κατάχρησης της εξουσίας.

Στο Βελιγράδι οι φορμαλιστικές αναζητήσεις του Μίμιτσα και του Μπέρκοβιτς βρήκαν ανταγωνιστή τον Μίλος Ραντιβοζέβιτς (1939), μαθητής του Πέτροβιτς στην Σχολή Κινηματογράφου. Η ΤΡΕΛΛΑ (BUBE U GLAVI),1970, μια ταινία για τις δυσκολίες επικοινωνίας στην σύγχρονη κοινωνία ενός νέου ζευγαριού που καταλήγει τελικά σε ψυχιατρική κλινική. Ο Ραντιβοζέβιτς συνέχισε να αναπτύσσει το στιλ του και τα θέματά του στο ΧΩΡΙΣ ΛΟΓΙΑ (BEZ),1972, και στη ΔΙΑΘΗΚΗ (TESTAMENT),1975,στηριζόμενος στα προτερήματα ενός μοναδικού ηθοποιού.

Ο Ζντράβκο Ράντιτς (1925) γύρισε μια σέρβικη Κάρμεν στο ΙΧΝΗ ΜΙΑΣ ΜΕΛΑΧΡΟΙΝΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ (TRAGOVI CRNE DEVOJKY),1972, σε σενάριο του Ζ. Πάβλοβιτς.

Για να ολοκληρώσουμε αυτόν τον πίνακα της χρυσής εποχής του γιουγκοσλάβικου κινηματογράφου θα πρέπει να αναφέρουμε τη δραστηριότητα των οπερατέρ Τόμισλαβ Πίντερ, Αλεξάνταρ Πέτκοβιτς, Μίλορανντ Ντζάζιτς-Φάντο, Φράνο Βοντόπιβετς, Μιχαήλο Πόποβιτς, Μπράνκο Πέρακ, Τζάνεζ Καλίσνικ και από τους πιο νέους Κάρπο Ασίμοβιτς-Γκοντίνα, Ογκνιεν Μιλίσεβιτς και Ιβίκα Ραϊκόβιτς. Χωρίς αυτούς ο "Νέος Κινηματογράφος" δεν θα υπήρχε.

Αντάρτικες ταινίες

Οι πρώτες γιουγκοσλαβικές ταινίες είναι περισσότερο προϊόντα καλής θέλησης, ενθουσιασμού και καρτερίας παρά καλλιτεχνικών κριτηρίων. Ό,τι υπήρξε για τον πολωνικό κιν/φο η γενοκτονία της δεκαετίας του σαράντα, στάθηκε για τον γιουγκοσλαβικό ο πόλεμος ανάμεσα στους αντάρτες και τους γερμανούς ναζί: όχι μονάχα ένα ρεπερτόριο θεμάτων αλλά το κλειδί της σκέψης και του συναισθήματος ενός λαού του οποίου η πλειοψηφία ταύτιζε τους όρους "έθνος", "επανάσταση" και "σοσιαλισμός". Αυτό που, στις υπόλοιπες ανατολικοευρωπαϊκές χώρες, θεωρήθηκε σαν, λίγο ως πολύ, μια ξενόφερτη ιδεολογία και σαν το αποτέλεσμα μιας σοβιετικής επιρροής, στη Γιουγκοσλαβία αντιμετωπίστηκε σαν το αποτέλεσμα της εθνικής εμπειρίας. Αν αυτή η εμπειρία οδήγησε το πνεύμα στους δρόμους του "σοσιαλιστικού ρεαλισμού", το απέτρεψε στο τέλος από τις σταλινικές/ζνταγκοφικές λοξοδρομήσεις.

Οι γιουγκοσλάβοι σκηνοθέτες άντλησαν το θέμα των περισσότερων ταινιών τους από την προσωπική τους εμπειρία ως αντάρτες. Αυτές οι ταινίες ήταν στην αρχή αδέξιες, αφελείς και μελοδραματικές, με τα χρόνια όμως ο γιουγκοσλαβικός κιν/φος ωρίμασε. Οι "παραδοσιακές" ταινίες, στις οποίες φαινόταν το παρελθόν σαν ένα μεγάλο ηρωικό έπος, σεβόντουσαν με σχολαστικότητα τους καθιερωμένους αφηγηματικούς κανόνες. Όλες τους οι αρετές καλύπταν μόνο τη θεματική. Τα πάντα ήταν σταθερά και ρητά. Ο δημιουργός χανόταν πίσω από το νόημα της ταινίας.

Στην περίοδο 1945-47, 67 περίπου ντοκυμανταίρ γυρίστηκαν. Τα περισσότερα είχαν σαν θέμα την ανακατασκευή της δημοκρατίας. Το πρώτο, με τίτλο ΖΑΖΕΝΟΒΑΤΣ (JASENOVAC) του 1945, γυρισμένο σ' ένα ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης, ήταν το έργο του Gustav Gavrin (1906-1976). Ο Nikola Popovic(1907-1967), γνωστός ηθοποιός, αντάρτης στη διάρκεια του πολέμου, αναφέρθηκε με την ταινία του ΒΕΛΙΓΡΑΔΙ (BEOGRAD, 1945) στην ιστορία της περίφημης πρωτεύουσας από το 1938 μέχρι την απελευθέρωση. Ο Rados Novakovic (1915-1980) φοιτητής της δραματικής Ακαδημίας πριν τον πόλεμο, για να καταλήξει να γίνει αντάρτης κατά τη διάρκεια της τετραετίας 1940-44, συνέλεξε ντοκουμέντα για τις αστυνομικές βαρβαρότητες κατά τη διάρκεια της κατοχής. Το αποτέλεσμα ήτανε να σκνοθετήσει την ταινία ΣΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ (U IME NARODA, 1946). Ο Sime Simatovic (γεννηθείς το 1919)(1) γύρισε την ταινία Η ΜΕΡΑ ΤΗΣ ΝΙΚΗΣ ΣΤΟ ΖΑΓΚΡΕΜΠ (DAN POBJEDE U ZAGREBU, 1947) ένα ντοκυμαντέρ αφιερωμένο στη φρουρά του Ζάγκρεμπ με την ευκαιρία του εορτασμού της πρώτης επετείου της νίκης Ο Purica Djordjevic (γεννηθείς το 1924), κατάδικος πολέμου που δραπέτευσε, αντάρτης, ανταποκριτής της μάχης, σκηνοθέτησε με την πρώτη ταινία του το πορτραίτο του Γραμματέα της Διεθνούς, του βούλγαρου Georgi Dimitrov (έτσι είναι και ο τίτλος της ομώνυμης ταινίας του του 1947). Ο Fedor Janzekovic (γεν. το 1913) παρουσίασε το πρόγραμμα αναβάθμισης των μαιευτηρίων που πρόσφερε η καινούργια κυβέρνηση, στην ταινία του ΝΕΑ ΓΕΝΙΑ (NOVA MLADOST, 1947). Ο France Stiglic, δημοσιογράφος και ηθοποιός, (γεννηθείς το 1919 γύρισε το 1946 ένα ρεπορτάζ με θέμα την ανέγερση ενός οικοδομικού τετραγώνου από νέους ανθρώπους στη Σλοβενία. Ο τίτλος του είναι ΟΙ ΝΕΟΙ ΧΤΙΖΟΥΝ (MLADIMA GRADI).

Τον Απρίλη του 1947 παίχτηκε στις αίθουσες η πρώτη ταινία μυθοπλασίας (fiction), η περίφημη SLAVICA. Ο σκηνοθέτης της Vjekoslav Afric (1906-1980) ήταν πρώτα ηθοποιός στο Εθνικό Θέατρο του Ζάγκρεμπ, έπειτα έγινε αντάρτης και μέλος του Θεάτρου Εθνικής Αναγέννησης. Υπήρξε επίσης και διευθυντής της Κινηματογραφικής Ακαδημίας. Το 1946 έγινε βοηθός του Antam Room στη συμπαραγωγή της ταινίας ΣΤΑ ΒΟΥΝΑ ΤΗΣ ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑΣ (U PLANINAMA JUGOSLAVIJE) Κατά τη διάρκεια του γυρίσματος αυτής της ταινίας έγραψε το πρώτο επεισόδιο της SLAVICA. Διηγόταν μια περιπέτεια της αντάρτικης εμπειρίας του: η Σλάβικα, μία νεαρή εργάτρια, σκοτώθηκε σε μια επιχείρηση ένοπλης επίθεσης της ομάδας της κατά των Ιταλών κατακτητών, κοντά στο χωριό όπου ο σκηνοθέτης Afric είχε γεννηθεί, κάπου στη δαλματική όχθη. Η αυθεντικότητα των δαλματικών τοπίων αντιστάθμιζε το μελοδραματικό χαρακτήρα της δράσης καθώς και το θεατρικό παίξιμο των ηθοποιών. Η ΣΛΑΒΙΚΑ παραμένει η καλύτερη ταινία του Afric , ακόμα κι αν δε συγκρίνεται με τις κατοπινές ταινίες νεότερων σκηνοθετών περισσότερο μορφωμένων. Το 1952 ο Afric σκηνοθέτησε δύο τελευταίες ταινίες, για να πάψει αμέσως μετά το όνομά του να φαίνεται στους τίτλους.

Η παραγωγή χρειάστηκε οκτώ χρόνια για να φτάσει τον αριθμό των δεκατεσσάρων ταινιών το χρόνο. Από τις τριάντα οκτώ ταινίες που γυρίστηκαν στην περίοδο από το 1947 μέχρι το 1954, οι περισσότερες είναι ταινίες αντίστασης που απόκτησαν σιγά-σιγά το χαρακτήρα "θρίλερ" ή "ταινιών δράσης". Τα πρώτα χρόνια βλέπαμε να διαμορφώνεται μία έλξη προς το πάθος και την μνημειακότητα. Απόδειξη αποτελούν οι περίφημες συνθέσεις των κάδρων, εμπνευσμένων από τον ρώσικο κινηματογράφο. Στη δεύτερη ταινία μυθοπλασίας που γυρίστηκε μετά τον πόλεμο, Ο ΛΑΟΣ ΑΥΤΟΣ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΖΗΣΕΙ (ZIVJECE OVAJ NAROD, 1947) του Nikola Popovic, οι μορφολογικές αναζητήσεις είχαν σαν αποτέλεσμα να υπερτεθεί μία τεχνητή δομή στην απλούστατη ιστορία δύο ερωτευμένων νέων χωρισμένων από τον πόλεμο. Στο τέλος της ταινίας βλέπαμε τον Τίτο ν' απευθύνεται στο λαό που "πρέπει να ζήσει".

Της ίδιας αντίληψης, η ταινία ΣΤΟ ΚΤΗΜΑ ΤΟΥ (NA SVOJI ZEMLJI, 1948) του France Stiglic, αφιερωμένη στους αγώνες απελευθέρωσης της Σλοβενίας, ήταν εξαιρετική.

Ο σκηνοθέτης συνδύαζε την αίσθηση πληρότητας του κινηματογραφικού λόγου με την επιθυμία πλαισιοθέτησης της ιστορίας του σ' έναν αυθεντικό χώρο. Ο πόλεμος στάθηκε για τον Stiglic μια βασική εμπειρία που θα του έμελλε να εμβαθύνει τα επόμενα χρόνια.

Δύο από τους παραγωγικούς σκηνοθέτες της Γιουγκοσλαβίας, ο Rados Novakovic και ο Vojislav Nanovik (1922-1983), ξεκίνησαν με ταινίες αντίστασης. Η ιστορία της

ταινίας ΑΘΑΝΑΤΑ ΝΙΑΤΑ (BESMRTNA MLADOST, 1948) του δεύτερου, εκτυλίσσεται στο Βελιγράδι της κατοχής ενώ οι ήρωες της ταινίας Ο ΝΕΑΡΟΣ ΜΙΤΑ (DECAU MITA,1951) του Novakovic είναι παιδιάστρατιώτες μιας στρατιάς ανταρτών. Ο Novakovic είχε ήδη διακριθεί με την πρώτη του ταινία, Η ΤΣΙΓΓΑΝΑ (SOFKA, 1945), η οποία ήταν μια προσαρμογή ενός κλασσικού μυθιστορήματος γραμμένου από τον Bora Stankovic στο τέλος του τελευταίου αιώνα και η οποία διηγόταν την ιστορία μιας νεαρής κοπέλας που πουλήθηκε για γάμο από τους γονείς της. Παραμένει ακόμα και σήμερα η καλύτερή του.

Η λογοτεχνία έγινε η δεύτερη πηγή έμπνευσης αυτού του νεοσύστατου κινηματογράφου που χρειαζόταν νέους σεναριογράφους καθώς και έμπειρους τεχνικούς. Οι κιν/κές προσαρμογές δεν στάθηκαν ικανές να συναγωνιστούν σε ποιότητα τα αρχικά έργα, μυθιστορήματα ή θεατρικά. Η απώλεια εμπειρίας από τους νέους σκηνοθέτες ήταν πολύ πιο εμφανής στις δικές τους ταινίες παρά σ' αυτές με θέμα την αντίσταση. Αυτή ήταν η περίπτωση της πρώτης ταινίας του Purisa Djordjevic με τίτλο ΕΝΑ ΠΑΙΔΙ ΤΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ (OPSTINSKO DETE, 1953), μια προσαρμογή του μυθιστορήματος του Branislav Nusic, ή της πρώτης ταινίας μυθοπλασίας του Fedor Hanzekovic με τίτλο Ο ΜΑΘΗΤΗΣ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΜΠΡΝΕ (BAKONJA FRA BRNE,1951),μια προσαρμογή ενός διηγήματος γραμμένου στα 1892 από τον κροάτη συγγραφέα Simo Matavulj. Η ιστορία είχε σα θέμα τη μετατροπή ενός φτωχού χωριάτη σε λαίμαργο καλόγερο. Η ατμόσφαιρα της ταινίας αυτής ανήκε περισσότερο στην Αναγέννηση. Αν ο Djordjevic δεν κατείχε τον απαραίτητο ενθουσιασμό για να αποδώσει σωστά ένα θέμα τόσο απομακρυσμένο από τις σύγχρονες ανησυχίες, ο Hanzekovic, αντιθέτως, κατάφερε σχετικά καλά να δραματοποιήσει το κλασσικό αφηγηματικό υλικό.

Σε αντίθεση με τους περισσότερους συνάδελφούς του, ο Vladimir Pogacic (γεννηθείς το 1919), ένας από τους λίγους γιουγκοσλάβους σκηνοθέτες αφοσιωμένους στην ιστορία και τη θεωρία του κιν/φου, ανέπτυξε κυρίως σύγχρονα θέματα. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΥ (PRIEA O FABRICI, 1949), ήτανε ένα απόσπασμα από την ταραγμένη, λόγω σαμποτάζ, ζωή ενός εργοστασίου. Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΕΡΑ (PSLEDNJI DAN, 1951) εξιστορούσε τις απόπειρες παλιών μελών της Γκεστάπο να αποσταθεροποιήσουν το νέο κράτος. Αυτές οι δύο ταινίες μοιάζουν σε πολλά σημεία με τις ταινίες των υπόλοιπων ανατολικοευρωπαϊκών κρατών. Είναι σχηματικές και στιγματισμένες από μία ψευδή αισιοδοξία: συνδυάζουν την πραγματικότητα και αυτό που θα θέλαμε να είναι.

Στην ταραγμένη ατμόσφαιρα των χρόνων απ' το 67 έως το 71 που ο Ράικο Γκρλιτς (1947), ο Σιτρίαν Καράνοβιτς (1945), ο Γκόραν Μάρκοβιτς (1946), ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς (1947) και ο Λόρνταν Ζαφράνοβιτς (1944) που έκαναν τις σπουδές τους στο F.A.M.U., στην Πράγα, ενώ ο μικρότερος Εμίρ Κουστουρίτσα (1954) βγήκε απ' την ίδια μήτρα λίγα χρόνια πιο αργότερα. Ο Πέγκα Πόποβιτς και ο Βίλκο Φίλατς, οι καλύτεροι οπερατέρ της νέας γενιάς, έκαναν επίσης τις σπουδές τους στην Πράγα. Αυτοί οι κινηματογραφιστές κατάφεραν να βγάλουν τον γιουγκοσλάβικο κινηματογράφο από το μαρσμό που είχε πέσει στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 70. Αλλά οι νέες ωθήσεις των πρώτων ταινιών κατάφεραν να κουνήσουν τα στάσιμα ύδατα, προσπάθειες που το 1985 έδωσαν καρπό με το θρίαμβο του Κουστουρίτσα στις Κάννες και, λίγο πιο αργά, μια μεγάλη προβολή 105 ταινιών απ' την Γιουγκοσλαβία, στο Παρίσι.

Η ΤΣΕΧΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

Κανένας απ' τους παλιούς μαθητές του F.A.M.U. δεν ήταν άξιος συνεχιστής των φημισμένων δασκάλων τους, τσέχων. Αλλά όλοι κληρονόμησαν την τάση για απόδοση της λεπτομέρειας, μιας νέας δραματουργίας του σεναρίου, μιας έμφυτης ποίησης της πραγματικότητας, όχι ωραιοποιημένης, των σχέσεων του αστείου και του τραγικού, της συλλογικής εργασίας (έτσι ο Γκρλιτς και ο Καράνοβιτς έκαναν πολλές ταινίες μαζί) και της ανάγκης μιας μόνιμης και δημιουργικής επαφής του κινηματογράφου με τις άλλες καλλιτεχνικές δημιουργίες. Αυτή η οξεία έννοια της σύγχρονης κινηματογραφικής ματιάς και της παράδοσης του ευρωπαϊκού κινηματογράφου ήξεραν να το συνδυάσουν με το αισθητικό βαλκανικό μοντέλο, την "αισθητική της ασχήμιας". Κατόπιν, μ' ένα είδος σύνθεσης δύο κόσμων, δύο εμπειριών, δύο βλεμμάτων, διηγήθηκαν αυθεντικές γιουγκοσλάβικες ιστορίες γεμάτες από νατουραλισμό σκληρό και ωμό, ενός χιούμορ και μιας ποίησης σουρεαλιστικής του αφηρημένου. Αυτές οι μήτρες της "τσέχικης σχολής" δημιούργησαν ένα έργο επίσης πρωτότυπο και βαθιά γιουγκοσλάβικο γιατί ήξεραν να μεταφράζουν την εμπειρία τους, αφού είχαν ζήσει μια άλλη εμπειρία.

ΕΝΑΣ ΦΥΛΑΚΑΣ ΤΗΣ ΠΛΑΖ ΤΟ ΧΕΙΜΩΝΑ (CURVAR PLAZE U ZIMSKOM PERIODU), 1976, η ταινία του Πασκάλιεβιτς, μελαγχολική ιστορία μιας αγάπης στο περιθώριο της κοινωνίας, ακολουθήθηκε αμέσως από τρία φιλμ που εξετάζουν μια μεγάλη απογοήτευση, Η ΜΥΡΩΔΙΑ ΤΩΝ ΛΟΥΛΟΥΔΙΩΝ ΣΤΑ ΧΩΡΑΦΙΑ (MIRIW POLJSKOG SVECA), 1977, του Καράνοβιτς, ΕΙΔΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ (SPECEJALNO VOSPITANJE),1977, του Μάρκοβιτς και ΜΠΡΑΒΟ ΜΑΕΣΤΡΟ, 1978, του Γκρλιτς, τις αναταραχές κατά τις χρονιές του πολέμου στο Ντουμπρόβνικ, Η ΚΑΤΟΧΗ ΣΕ 26 ΕΙΚΟΝΕΣ (OKUPACIJA U 26 SLIKA), 1978 του Ζαφράνοβιτς. Αυτοί οι πέντε σκηνοθέτες έδειξαν την αρχή μιας νέας σελίδας στην ιστορία του γιουγκοσλάβικου κινηματογράφου.

Δεν ήταν ωστόσο μια σελίδα ρόδινη, δεν υπήρχαν παρά επιτυχίες. Η δύσκολη οικονομική κατάσταση της χώρας, τα επείγοντα προβλήματα παραγωγής και διανομής, οι απραγματοποίητες ιδέες, όλα αυτά σημάδεψαν τα επόμενα φιλμς των πέντε σκηνοθετών από τους οποίους καθένας διάλεξε τον δρόμο του. Δεσμευμένος απ' την πρώτη του επιτυχία ο Πασκάλιεβιτς γύρισε δύο άλλα φιλμ με το ίδιο ύφος. Ο ΣΚΥΛΟΣ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΣΕ ΤΑ ΤΡΑΙΝΑ (PAS KOJI JE VOLEO VOZOVE), 1977 και ΟΙ ΜΕΡΕΣ ΠΕΡΑΣΑΝ (ZEMALJSKI PANI TEKU), 1979, αλλά ήταν επίσης ο πρώτος που συνάντησε σοβαρά προβλήματα παραγωγής. Ο Γκρλιτς γύρισε το ΔΕΝ ΑΓΑΠΑΜΕ ΠΑΡΑ ΜΟΝΟ ΜΙΑ ΦΟΡΑ (SAMO JEDNOM SE LJUBI), 1981 και ο Καράνοβιτς γύρισε το 1980 την καλύτερή του ταινία μέχρι σήμερα Η ΚΟΡΩΝΑ ΤΟΥ ΠΕΤΡΙΓΙΑ (PETRIJIN VENAC) πάνω στη μοίρα ενός σέρβου χωριάτη. Ο Μάρκοβιτς έκανε μια ειρωνική κωμωδία, μια λυπητερή απογοήτευση Η ΕΘΝΙΚΗ ΤΑΞΗ (NACIONALNA KLASA), 1980, κατόπιν ένα λίβελλο ενάντια στη γραφειοκρατία και την στενότητα του ανθρώπινου πνεύματος με φόντο μια μεγάλη επιδημία, ΒΑΡΙΟΛΑ ΒΕΡΑ, 1982 και ιδίως μια "ταινία της τρομερής σοσιαλιστικής πολιτικής" όπου το κεντρικό πρόσωπο ήταν ένα είδος Σαλιέρι γιουγκοσλάβου, ΗΔΗ ΕΙΔΩΜΕΝΟ (VEC VIDJENE), 1987. Τέλος ο Ζαφράνοβιτς έμεινε πιστός στα ιστορικά θέματα, ξεχωρίζουμε την ταινία του Η ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ (PAO ITALIZE), 1986 και μια επική με φόντο τη σύγχρονη ιστορία της Κροατίας, ΟΙ ΒΡΑΔΥΝΕΣ ΚΑΜΠΑΝΕΣ (VECERNZA ZVOWA), 1986.

ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΑΓΩΝΕΣ

Οι πρώτες ταινίες μεγάλου μήκους στη Γιουγκοσλαβία δημιουργήθηκαν τη στιγμή που, έπειτα από μια σύντομη περίοδο ελευθερίας στη δημιουργία (αμέσως μετά τον πόλεμο), το Κόμμα υιοθετούσε μία άκαμπτη γραμμή.

Το 1946, ο μεγάλος κροάτης συγγραφέας Miroslav Krleza δημοσίευσε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού Républika (Δημοκρατία) ένα άρθρο που επιδοκίμαζε την ανάγκη κριτικής αντιμετώπισης της υπάρχουσας πραγματικότητας, καθώς και της συνολικής καλλιτεχνικής ανεξαρτησίας. Αυτή η στάση, υιοθετημένη από τους υπερρεαλιστές Vuco, Davico και μερικούς ακόμα, ήρθε σε ρήξη με τις απόψεις των οπαδών της παράδοσης. Αν και ο σταλινικός σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν επιβλήθηκε ποτέ από τις γιουγκοσλαβικές αρχές, η τοπική του εκδοχή - ο εθνικός ρεαλισμός - κληρονόμησε απ' αυτόν πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία, ανάμεσά τους ο δογματισμός και η έλλειψη ανοχής. Η γοητεία των παραδόσεων επέζησε παρά τη ρήξη με τη Σοβιετική Ένωση του 1948 ή την αποβολή της Γιουγκοσλαβίας από το Kominform. Η χώρα βρέθηκε σε μια δύσκολη εσωτερική και διεθνή κατάσταση και το πνεύμα σε ένα στενό έλεγχο. Πολλοί συγγραφείς αναγκάστηκαν να σωπάσουν.

Παρόλα αυτά, από την αρχή της δεκαετίας του πενήντα, η εσωτερική και η εξωτερική κατάσταση σταθεροποιήθηκε. Εκτελέστηκαν μεγάλης έκτασης αναμορφωτικά έργα, βασισμένα στην αρχή της αυτοδιαχείρισης σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής δραστηριότητας. Η αντίθεση στον "εθνικό ρεαλισμό" μπόρεσε να εκδηλωθεί με μια καινούργια ορμή. Κάθε μία δημοκρατία ξεχωριστά εξωτερίκευσε ένα είδος συλλογικού μονολόγου, απαιτώντας την ελευθερία της καλλιτεχνικής εργασίας, την τοποθέτηση της γιουγκοσλαβικής κουλτούρας στο ρεύμα της παγκόσμιας εξέλιξης και την ισότητα για όλες τις τάσεις, απ' τον λαϊκισμό μέχρι την πρωτοπορία. Η τέχνη και το πνεύμα, όπως αυτό συνέβη στο παρελθόν, έγιναν ένα σημαντικό εργαλείο δημοκρατικοποίησης της κοινωνίας. Η ποίηση και η ζωγραφική μπήκαν στο κέντρο της αμφισβήτησης και, πολύ περισσότερο από την πράξη, οι νέες τους τάσεις έμελλε να επηρεάσουν τον κινηματογράφο. Η μυθική πραγματικότητα, προσαρμοσμένη στα μέτρα των αρχών, εξαφανίστηκε από τις οθόνες για να αντικατασταθεί σταδιακά από την απλή ανθρώπινη πραγματικότητα: ο άνθρωπος, κουρασμένος απ' τον πόλεμο, μερικές φορές κυνικός, πάντοτε περιορισμένος στον εαυτό του, αναζητεί την προσέγγισή του με τον κόσμο και τη ζωή. Ένα βιβλίο - κλειδί αυτής της περιόδου, το "Από άνθρωπο σε άνθρωπο" του Davico, είναι ένα ποίημα με θέμα την αντίθεση ανάμεσα στο επαναστατικό όνειρο της προ-πολεμικής περιόδου και την καθημερινή πραγματικότητα του σοσιαλισμού. Αποκλείστηκε από την διανομή λίγο μετά την δημοσίευσή του το 1953. Λίγο μετά την καταδίκη του συγγραφέα Milovan Djilas ("Η νέα τάξη") από την Κεντρική επιτροπή, τον Ιανουάριο του 1954, το Κόμμα καθιέρωσε την πολιτική της επιβολής δεσμεύσεων στους καλλιτέχνες. Όμως δεν ήταν πλέον δυνατό να επιβληθεί μια αληθινή δικτατορία ικανή να στερήσει το λόγο στους αντιφρονούντες. Οι συζητήσεις συνεχίστηκαν παρά τις επίμονες προειδοποιήσεις των υπαλλήλων του Κόμματος. Στα τέλη του 1954 ο Eduard Kardelj, ο νούμερο δύο γιουγκοσλάβος πολίτης, ανακήρυξε την ελευθερία της δημιουργίας. Η επιρροή της έμελλε να εκδηλωθεί με διαφορετικές βαθμίδες κατά τη διάρκεια πολλών χρόνων.

Αναδιοργάνωση

Στην αρχή της δεκαετίας του πενήντα, η κιν/κή βιομηχανία, όπως και οι υπόλοιπες πτυχές της γιουγκοσλαβικής οικονομίας, αναδιοργανώθηκε με βάση την αρχή της αποκέντρωσης και της αυτοδιαχείρισης. Κάθε κιν/κή επιχείρηση μετατράπηκε σε μονάδα αυτόνομης παραγωγής, οικονομικά ανεξάρτητης, με την δική της διαχείριση και τον δικό της προϋπολογισμό. Το κράτος σταμάτησε να ασκεί έλεγχο ή να μοιράζει επιχορηγήσεις. Τα ελείμματα καλύφτηκαν με τα επιδόματα των κρατικών φεστιβάλ, με τις τεχνικές ασκήσεις των ξένων εταιριών, με τα κέρδη των συμπαραγωγών κ.λ.π. Η επιτροπή για τον κιν/φο καταργήθηκε και όλες οι δραστηριότητες παραγωγής, κατασκευής ή διανομής περιήλθαν στα κιν/κα κέντρα των αυτόνομων δημοκρατιών. Πολλοί σκηνοθέτες έπαψαν να εργάζονται σαν υπάλληλοι των κιν/κών studio και έγιναν ανεξάρτητοι καλλιτέχνες - επαγγελματίες, εργαζόμενοι με συμβόλαιο για τις διάφορες μονάδες παραγωγής. Η νομοθεσία για τον κιν/φο του 1956 αναγνώρισε το δικαίωμα σε κάθε μία από τις έξι δημοκρατίες να αναπτύξει την αυτόνομη κινηματογραφική της παραγωγή.

Τις σημαντικότερες ταινίες των αρχών της δεκαετίας του πενήντα, τις σκηνοθέτησε ο Rados Novakovic. Ο ΗΛΙΟΣ ΕΙΝΑΙ ΜΑΚΡΙΑ (DALENO JE SUNCE, 1953),προσαρμογή ενός μυθιστορήματος του Dobrica Cosic, έπαιξε ένα αξιομνημόνευτο ρόλο στις συζητήσεις ανάμεσα στους οπαδούς της παράδοσης και τους μοντερνιστές. Ο Cosic ήταν ο πρώτος που διάλεξε να μιλήσει για τη μοίρα του ανθρώπου με μια πικρή απογοήτευση, ο πρώτος που αρνήθηκε το μύθο της αγνότητας του απελευθερωτικού πολέμου. Ήταν ο πρώτος που διατύπωσε την άποψη ότι αυτή η αγνότητα εξολόθρευσε πολλούς αγωνιστές που είχαν την πρόθεση να της αφιερώσουν όλες τους τις δυνάμεις. Ο χωριάτης Gvorden,πχ. τουφεκίζεται από τους αντάρτες επειδή αρνείται να υποβληθεί στους κανόνες της παράλογης πειθαρχίας. Πεθαίνει προκαλώντας την ίδια απόγνωση στους φονιάδες του.

Έπειτα από δύο χρόνια, ο Novakovic, σκηνοθέτησε μια νορβηγική - γιουγκοσλαβική παραγωγή, σε συνεργασία με τον Kaare Bergstrom, την ταινία ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΔΡΟΜΟΣ (KRVAVI PUT, 1955). Σ' αυτή φαίνεται μία ομάδα γιουγκοσλάβων κατάδικων πολέμου που δραπετεύουν και προσπαθούν να επιζήσουν στο κρύο και το χιόνι της Νορβηγίας. Ο ρεαλισμός των ενοτήτων εκείνων που εκτυλίσσονται στο στρατόπεδο των φυλακισμένων εκφράζει με διακριτικότητα την απανθρωπιά των καταστάσεων καθώς και το παράλογο της ανθρώπινης υπόστασης. Κάτι τέτοιο αποτελεί υπερβολικά κοινότυπη επανάληψη ενός στερεότυπου. Δεν αποσκοπεί ούτε καν στην επιβεβαίωση της ύπαρξης αδελφοσύνης ανάμεσα στο γιουγκοσλαβικό και το νορβηγικό λαό. Οι άνδρες που βλέπουμε στην οθόνη έχασαν, τους στέρησαν καλύτερα, τα βαθύτερο όραμά τους. Πληγώθηκαν απ' την πραγματικότητα τόσο πολύ ώστε αυτή τους άφησε ανεξίτηλα σημάδια πάνω τους, ίδια μ' αυτά των ζώων.

Η νεότερη γιουγκοσλαβική λογοτεχνία, το θέατρο, οι εικαστικές τέχνες, καθώς κι ο κιν/φος, διαφοροποιήθηκαν από τα παλαιότερα έργα κυρίως ως προς τον τρόπο που θεώρησαν την ανθρώπινη μοίρα. Δεν επρόκειτο πλέον περί αφηρημένων καταστάσεων, προσαρμοσμένων κακήν κακώς στον πραγματικό κόσμο. Η εσωτερική πραγματικότητα αντιμετωπίστηκε από τότε σαν μια μοναδική αυθεντική πραγματικότητα. Αυτή η μετάβαση από τον αφηρημένο ιδεαλισμό σημάδεψε την κουλτούρα του μεταπολέμου στις υπόλοιπες ανατολικοευρωπαϊκές χώρες. Όμως, στη Γιουγκοσλαβία συνοδεύτηκε με την εξάπλωση της παραδοσιακής αφήγησης σε μια πληθώρα ελεύθερα τοποθετημένων ενοτήτων, καθώς και με την εξαφάνιση του επικού συμβολισμού. Τις πολυσήμαντες ιστορίες αντικατάστησαν οι αναλύσεις των ψυχολογικών καταστάσεων. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο εξέλιξης των δομών και των αξιών της γιουγκοσλαβικής κουλτούρας, διαφάνηκε το ίδιο ξεκίνημα μ' αυτό της αναμόρφωσης που εκδηλώθηκε τη δεκαετία του πενήντα στην Ουγγαρία, την Πολωνία και την Τσεχοσλοβακία.

Μία έκπληξη:
ΒΟΥΛΓΑΡΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (1956-1964)

Το Πρώτο Ξεμούδιασμα

Μέχρι το 1956, η Βουλγαρία και η Ρουμανία επέμεναν στο δρόμο του Στάλιν. Στη Βουλγαρία, ο θρυλικός σχεδόν Γκεόργκι Ντιμιτρόφ πέθανε το 1950, έξι μήνες μόνο μετά τη δίκη και εκτέλεση του φίλου του στο αντάρτικο και αρχηγού της κομμουνιστικής αντίστασης Τράιτσκο Κοστόφ, που είχε κατηγορηθεί για προδοσία. Ο διάδοχός του Βούλκο Τσερβενκόφ, ήταν αποφασισμένος να κάνει τις ελάχιστες υποχωρήσεις σε αυτούς που διεκδικούσαν τη δημοκρατικοποίηση της κοινωνίας. Εγκατέλειψε την εξουσία το 1956 και αντικαταστάθηκε απ' τον Τοντόρ Ζίβκοφ, νεότερο και λιγότερο προσκολλημένο στο παρελθόν.

Το 1956 ήταν η χρονιά των πρώτων αντιδράσεων στον ιδεολογικό κονφορμισμό. Βιβλία λιγότερο δογματικά έκαναν την εμφάνισή τους στα βιβλιοπωλεία, ταινίες λιγότερο κονφορμιστικές άρχισαν να παράγονται, ο μονότονος τόνος του ενθουσιασμού έδωσε τη θέση του στη λογοτεχνία στη διάφανη έκφραση της απογοήτευσης, της κριτικής, των ερωτημάτων πάνω στην πορεία της χώρας. Ο Εμίλ Μάνοφ, για παράδειγμα, στο μυθιστόρημά του "Μια περίπτωση αναξιοπιστίας" ασκούσε κριτική στο σύστημα μέσω της προσωπογράφησης ενός παλιού κομμουνιστή, ο οποίος, απελπισμένος από όλα όσα είδε, βυθίζεται στον αλκοολισμό και εντέλει στην τρέλα. Το 1956, είναι επίσης η χρονιά που γυρίστηκε βασισμένο στο έργο του Τοντόρ Γκουένοβ, Ο ΦΟΒΟΣ, η ιστορία ενός ανθρώπου με φοβερή φιλοδοξία, που φτάνει στο ανώτατο αξίωμα. Η λογοτεχνία άρχισε ν' αναρωτάται σχετικά με την ουσία της εθνικής ταυτότητας, κάτι που δεν είχε ξαναγίνει ποτέ σ' αυτή τη χώρα, η οποία ως χώρα-έθνος υπήρχε μόνο εδώ και κάποιες δεκαετίες. Η εξερεύνηση αυτή του εθνικού χαρακτήρα έδωσε γέννηση σε δυο πνευματικές τάσεις: για την πρώτη, ο βουλγάρικος πολιτισμός είχε σημαδευτεί κατά τρόπο σημαντικό από την κρατική παράδοση - μ' άλλα λόγια, δεν περιείχε μόνο σλαβικά και πρωτοβουλγαρικά στοιχεία - και η δυνατότητα μιας πνευματικής αναγέννησης βρισκόταν στην αναζήτηση μιας επιστροφής στις διαφορετικές της τοπικές ρίζες. Για τη δεύτερη, όχι λιγότερο δραστήριας και της οποίας οι υποστηρικτές χαρακτηρίζονταν "κοσμοπολίτες", η ανεμία της εθνικής ζωής οφειλόταν κατά κύριο λόγο στην απομόνωση της Βουλγαρίας. Μετά τα γεγονότα στην Πολωνία και την Ουγγαρία, τα δύο κινήματα κατηγορήθηκαν για ρεβιζιονισμό, και καταστάλθηκαν προτού καν μπορέσει ν' αναπτυχθεί αν όχι μια αντιπαράθεση, έστω μια πραγματική πόλωση.

Το 1957, ο Τσερβένκο διορίστηκε υπουργός πολιτισμού και παιδείας και εμπιστεύθηκε στον πιο σκληροπυρηνικό απ' όλους τους πολιτιστικούς λειτουργούς, στον Τοντόρ Παβλόφ, την αποστολή της εκκαθάρισης κάθε στοιχείου που μπορούσε να θυμίζει, ακόμα και στο ελάχιστο, την πολιτιστική ζύμωση της Πολωνίας, της Ουγγαρίας ή της Γιουγκοσλαβίας. Τον Απρίλιο του 1958, ο Ζίβκοφ κήρυξε την επιστροφή στο μοναδικό πολιτιστικό μοντέλο, και καταδίκασε σ' έναν λόγο του στην Ένωση των συγγραφέων "κάθε καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό αυθορμητισμό" σαν "ξένο προς το κόμμα μας και στον μαρξισμόλενινισμό μας". Οχτώ μέλη του προεδρείου της Ένωσης παραιτήθηκαν, κι ανάμεσά τους, ο Εμίλ Μανόφ, ο δραματουργός Ορλίν Βασίλεφ (σεναριογράφος των πρώτων ταινιών της δεκαετίας του 50) και ο ποιητής Βαλέρι Πετρόφ, μία από τις κυρίαρχες μορφές της μεταπολεμικής βουλγαρικής λογοτεχνίας.

ΟΙ ΑΛΛΟΙ ΝΕΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

Το θέμα της αντιφασιστικής αντίστασης, ιδωμένο σαν μια προσωπική, σημαντική εμπειρία, επανέρχεται διαρκώς στον βουλγαρικό κινηματογράφο. Ο πόλεμος εμφανίζεται σαν μια μύηση, μια είσοδο στην ενηλικίωση, μια πρώιμη ανακάλυψη, ενώ φέρει ωστόσο πάντα την ελπίδα, και τις τραγικές όψεις της ζωής.

Από τις αντιφασιστικές ταινίες πρέπει να ξεχωρίσουμε εκείνες της πρώτης σκηνοθέτιδας των βαλκανικών χωρών, της Μπίνκα Ζελιάσκοβα (1923). Το ΟΤΑΝ ΕΙΜΑΣΤΕ ΝΕΟΙ (1960), πάνω σ' ένα σενάριο του Κρίστο Γκάνεφ (1924), διηγείται την ιστορία ενός δύσκολου έρωτα σε μια πόλη που λυμαίνεται ο πόλεμος. Μαρτυρά τη δύναμη των οπτικών και συναισθηματικών αναμνήσεων που άφησε ο πόλεμος στο μυαλό των μελών αυτής της γενιάς. Στο ΟΤΑΝ ΕΙΜΑΣΤΕ ΝΕΟΙ, οι αναμνήσεις αυτές μεταμορφώνονται σε εικόνες υποβλητικές, διαποτισμένες από όνειρο, συντεθημένες από την Ζελιάσκοβα στο ύφος της σύγχρονης βουλγαρικής ζωγραφικής.

Η σκηνοθέτης εγκαταλείπει από την αρχή κάθε δραματική πλοκή, αναζητώντας πρώτα απ' όλα ν' αποδώσει μια ατμόσφαιρα κορεσμένη από την παρουσία του θανάτου. Η συγκινησιακή ένταση των τελικών σκηνών στη φυλακή είναι μοναδική στον βουλγαρικό κινηματογράφο, χωρίς ωστόσο να στηρίζονται σε οποιαδήποτε δραματική επιμονή, παρά αντλώντας κυρίως τη δύναμή της από μια αφοπλιστική λυρικο-ποιητική μορφή αυθορμητισμού, αμεσότητας και ομολογημένης υποκειμενικότητας. Η Ζελιάζκοβα δέχθηκε και αυτή κριτική εν αντιθέσει με τον Βαλτσάνοφ που προσπάθησε πάντα να υπερπηδήσει τα εμπόδια, αυτή έμεινε αδρανής για έξι χρόνια.

Το 1963, ο Γκάνεφ γύρισε ένα ντοκυμαντέρ πάνω στην Αλγερία με τον τίτλο Η ΓΙΟΡΤΗ ΤΗΣ ΕΛΠΙΔΑΣ, ένα ποιητικό δοκίμιο πάνω στον πόλεμο και την ελευθερία, μεγάλης ευαισθησίας. Έπειτα σώπασε κι αυτός.

Ούτε ένας από τους σκηνοθέτες αυτής της γενιάς, που είχαν όλοι τους αφιερώσει ένα κομμάτι της νεότητάς τους στον πόλεμο, δεν είχε τη δυνατότητα να εκφράσει τη δύναμη και το ταλέντο του, ούτε καν ο Κρίστο Πίστοφ (1927) που είχε σπουδάσει στο V.G.I.K της Μόσχας και υπήρξε ο βοηθός του Λεβ Άρνχταμ για το ΜΑΘΗΜΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ - Ο ΦΤΩΧΟΣ ΔΡΟΜΟΣ (1960), και το ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΘΑΝΑΤΟΣ (1962) σημάδεψαν τον ύστατο προμαχώνα μιας γλώσσας συμβολικής και εξπρεσιονιστικής - που βαπτίστηκε "εκφραστικός ρεαλισμός" - στο σύγχρονο βουλγαρικό κινηματογράφο. Εάν Ο ΦΤΩΧΟΣ ΔΡΟΜΟΣ - του οποίου η πλοκή θύμιζε ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΑΘΗΜΑ του Βαλτσάνοφ - είναι ίσως πιο αδύναμη απ' τις αντιφασιστικές ταινίες της ανερχόμενης γενιάς, το ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΘΑΝΑΤΟΣ ήταν την εποχή εκείνη, μια από τις σημαντικότερες ταινίες που γυρίστηκαν ποτέ στην Ανατολική Ευρώπη. Βασισμένη σε ένα μυθιστόρημα του Τοντόρ Μόνοφ, ήταν μια ιστορία έρωτα, δουλειάς και καθημερινού ηρωισμού σ' ένα εργοτάξιο. Για πρώτη φορά σε μια βουλγαρική ταινία, οι εργάτες ήταν άνθρωποι από σάρκα και αίμα, με τις αμφιβολίες τους, τις ανησυχίες και τις αδυναμίες τους, που περνούσαν ώρες ολόκληρες μοναξιάς πάνω από ένα ποτήρι φτηνού αλκοόλ και που δεν είχαν και πολλές ψευδαισθήσεις για τον εαυτό τους ούτε για τους άλλους. Η απεικόνιση αυτή του περιβάλλοντος των εργατών, το οποίο είχε μέχρι τότε εξιδανικευθεί, πέρα από κάθε σχέση με την πραγματικότητα, δέχτηκε δριμύτατη κριτική, περισσότερη και από τις ταινίες του Βαλτσάνοφ. Ο Πίσκοφ δεν

ξαναγύρισε πριν το 1966, χρονιά που μαζί με τη γυναίκα του Ιρίνα Αχτάτσεβα πραγματοποίησε ένα δειλά μη-κονφορμιστικό φιλμ για τους νεαρούς εργάτες, το ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΡΩΙ.

Το 1962, μετά την ομιλία του Κρούτσεφ κατά του "φορμαλισμού στην τέχνη", ο Τοντόρ Ζίβκοφ έβγαλε και εκείνος έναν λόγο στον οποίο κατηγορούσε τους καλλιτέχνες, κι ιδιαίτερα αυτούς της νέας γενιάς, ότι αντέγραφαν τα δυτικά πρότυπα και αμάρταναν μέσα στην παρακμή και τον πεσιμισμό. Ωστόσο, μολονότι αναφέρθηκαν ονόματα και πάρθηκαν διοικητικά μέτρα, ένας ορισμένος αριθμός συγγραφέων υιοθέτησαν τη στάση μιας μετριοπαθούς αντίστασης. Επικεφαλής του μπήκε ο Εμίλ Μανόφ, το μυθιστόρημα του οποίου "Η Φυγή της Γαλάτειας " δέχτηκε επίθεση για τις "παρακμιακές ιδέες του" όπως το θεατρικό του ΤΟ ΛΑΘΟΣ ΤΟΥ ΑΒΕΛ κατηγορήθηκε για "σοβαρά πολιτικά λάθη". Κανένα από τα σημαντικά έργα του Μανόφ δεν μεταφέρθηκε στην οθόνη. Το καλύτερο από τα φιλμ που γυρίστηκαν πάνω σε δικά του σενάρια, το ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ (1962), υπήρξε εξίσου η καλύτερη δουλειά του παραγωγού του Ντούτσο Μουντρόφ (1920).

Ως φοιτητής στη Μόσχα, ο Μουντρόφ είχε συνεργαστεί το 1952 με τον Νικόλα Κοραμπόφ (1928) σ' ένα ντοκιμαντέρ για τον ποιητή Νικόλα Βαπτσάροφ. Επιστρέφοντας στη Βουλγαρία, γύρισε μια συμβατική ρεαλιστική - σοσιαλιστική ταινία, ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΝΤΙΜΙΤΡΟΒΓΚΡΑΝΤ (1956), πάντα με τον Κοράμποφ, έπειτα μόνος του το 1957 μια ιστορία της Αντίστασης, τον ΑΡΧΗΓΟ ΕΝΟΤΗΤΑΣ. Στο ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ, ο Μουντρόφ απομακρυνόταν απ' τη δογματική και συμβατική γραμμή των πρώτων του έργων και ενδιαφερόταν λιγότερο για τη δραματική πλοκή και περισσότερο για την ψυχολογική ατμόσφαιρα που βασίλευε στο κελί όπου μια ομάδα πολιτικών κρατουμένων περνούσαν λίγες μέρες πριν την εκτέλεσή τους.

Η εστίαση έτσι της προσοχής στην ατμόσφαιρα και την ψυχολογία ήταν κάτι καινούργιο στο βουλγαρικό κινηματογράφο, παραδοσιακά κυρίως ρεαλιστικό. Η νέα αυτή προσέγγιση υπήρξε ωστόσο χαρακτηριστική της γενιάς των σκηνοθετών και σεναριογράφων που ξεκίνησαν γύρω στο 1956 κι εξηγεί ίσως τη δυσφορία που προκάλεσαν οι ταινίες τους. Ο Τοντόρ Αντρέικοφ, δημοσιογράφος και ιστορικός του βουλγαρικού κινηματογράφου, έγραφε σχετικά με το φιλμ ΣΤΟ ΝΗΣΑΚΙ: "Υπήρχε στην ταινία μια αισθητική έκρηξη τέτοιας δύναμης, που πολλοί, κλονισμένοι από την τόλμη του, εντελώς αποπροσανατολισμένοι, επικαλέστηκαν τα κριτήρια του δογματισμού για να αποδείξουν ότι περιείχε σοβαρά λάθη" ("Φιλμ", Βαρσοβία, Αύγουστος 1968). Η ίδια παρατήρηση ισχύει αναμφίβολα και για άλλες πρωτοποριακές ταινίες της ίδιας περιόδου, ιδιαίτερα για τις ταινίες του Λούμπομιρ Σαρλανίεφ (1931 - 1979), που είχε σπουδάσει στο Ινστιτούτο Θεάτρου και στο V.G.I.K.

ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

Σε μια ταινία "κοινωνικής συνείδησης" σαν το ΧΡΟΝΙΚΟ ΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ, πάνω σε ένα διήγημα του Τοντόρ Μόνοφ (1962) όπως και στην ΑΛΥΣΙΔΑ (1964) πάνω σε ένα σενάριο του Βαγκενστάιν (σεναριογράφου των ΑΣΤΡΩΝ) Ο Σαρλαντίεφ πετυχαίνει μια ποιητική απόδοση καταστάσεων κρίσης που γεννά η αναγκαιότητα μιας υπαρξιακής επιλογής. Ο πρωταγωνιστής της ΑΛΥΣΙΔΑΣ, ένας διωκόμενος αντιστασιακός, περνάει μια σειρά ψυχολογικών κρίσεων που εκδηλώνονται κυρίως με μια δυσπιστία ως προς τους ανθρώπους, αλλά τελικά καταφέρνει να νικήσει τις αμφιβολίες που τον τυραννούν και να σώσει τη ζωή του. Στο ΧΡΟΝΙΚΟ ΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ ο Τοντόρ Μόνοφ προσπαθούσε να εκφράσει τις σύγχρονες όψεις των συγκρούσεων ανάμεσα στα άτομα. Η περιγραφή του περιβάλλοντος - εδώ ένα τεράστιο εργοτάξιο - ταίριαζε απόλυτα με την εκδίπλωση των ψυχολογικών συγκρούσεων και αντιστρόφως. Μέσα σ' ένα είδος αδιάκοπου μουρμουρητού, κάποιες φωνές, ακόμα και στην Βουλγαρία, υπαινίσσονταν ότι ο σοσιαλισμός δεν είχε εξαλείψει την αλλοτρίωση και η απελπισία ήταν αντιληπτή. Παρά το γεγονός ότι το ΧΡΟΝΙΚΟ ΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ τελείωνε, όπως όφειλε, με μια νότα αισιοδοξίας, η ταινία είχε την ίδια τύχη με το έργο του Βαλτσάνοφ.

Μετά το 1962, το πρώτο κύμα του ανεξάρτητου βουλγαρικού σινεμά, υποκείμενο σε μια διαρκή πολιτική κριτική, άρχισε να υποχωρεί και οι δημιουργοί του να σωπαίνουν. Η περίπτωση του ΜΙΑ ΑΠΙΣΤΕΥΤΗ ΙΣΤΟΡΙΑ (1962) περιγράφει λαμπρά τα αποτελέσματα της εκστρατείας κατά των νέων τάσεων. Απόπειρα σατυρικής κωμωδίας - αρκετά μετριοπαθούς ωστόσο για την εποχή που γυρίστηκε - το ΜΙΑ ΑΠΙΣΤΕΥΤΗ ΙΣΤΟΡΙΑ βγήκε μόλις το 1964-1965. Χρειάστηκε όλο αυτό το διάστημα για ν' αποφασιστεί αν η κριτική της υποκρισίας, του οπορτουνισμού κ.λ.π. στην οποία επιδίδονταν οι δημιουργοί της ταινίας, ήταν απαδεκτή ή όχι. Σκηνοθετημένη από τον Βλαντιμίρ Γιάντσεφ (1930) πάνω σ' ένα σενάριο του Ραντσϊα Ραλίνε, το ΜΙΑ ΑΠΙΣΤΕΥΤΗ ΙΣΤΟΡΙΑ διηγείται πώς ένα άρθρο σε μια εφημερίδα που επιτίθεται σε ένα φανταστικό πρόσωπο σπέρνει τον πανικό ανάμεσα σε σημαντικές προσωπικότητες που πιστεύουν όλες ότι είναι ο στόχος του. Ο Ρανγκουέλ Βαλτσάνοφ, περισσότερο γνωστός ως σκηνοθέτης, ερμήνευε τον βασικό ρόλο (η καριέρα του ως ηθοποιού είχε ξεκινήσει το 1951 με τον ρόλο του αντιστασιακού στο ΣΗΜΑ ΚΙΝΔΥΝΟΥ του Jandov). Θα προσπαθήσει να συμμορφωθεί με τη νέα τάση με την ταινία του Ο ΕΠΙΘΕΩΡΗΤΗΣ ΚΑΙ Η ΝΥΧΤΑ (1963) μια καλοφτιαγμένη αστυνομική ταινία, εστιασμένη στην ψυχολογία ενός ντετέκτιβ και της οποίας το σενάριο ήταν το έργο ενός νεαρού ταλαντούχου συγγραφέα, του Μπογκομίλ Ράινοφ. Μέσα στις συγκυρίες της εποχής όμως, η φιλοδοξία του να κερδίσει το παιχνίδι, στο πρόσωπο του επιθεωρητή, το πορτρέτο του σύγχρονου ανθρώπου δεν μπορούσε παρά να μείνει στο στάδιο της πρόθεσης.

Στις αρχές της δεκαετίας του εξήντα, ο βουλγαρικός κινηματογράφος παρήγαγε, στα σχετικώς καλά εξοπλισμένα στούντιό του, γύρω στις δέκα μεγάλου μήκους περιπέτειες και εκατό με εκατόν πενήντα μικρού μήκους ταινίες το χρόνο. Για να ξανακερδηθεί το κοινό το κουρασμένο από τα σοσιαλιστικά δράματα και τις πολεμικές ταινίες, γυρίζονταν περισσότερες αστυνομικές ταινίες και κωμωδίες, που απευθύνονταν στην πλειοψηφία τους, σ' ένα λαϊκό κοινό προσφέροντάς του μια απλή διασκέδαση και δεν προορίζονταν να βγουν από την εθνική αγορά. Στην κατηγορία αυτή, οι ταινίες που είχαν τη μεγαλύτερη επιτυχία ήταν δύο αστυνομικές ταινίες του Αντόν Μαρίνοβιτς, του πιο παραγωγικού από τους βούλγαρους σκηνοθέτες, ΤΟ ΧΡΥΣΟ ΔΟΝΤΙ (1962) και Η ΝΥΧΤΑ ΤΟΥ ΔΕΚΑΤΡΙΑ (1962), και οι κωμωδίες του Γιάντσεφ ΤΟ ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΝΟΥΜΕΡΟ 13 (1958) και το ΝΑ' ΣΑΙ ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΗ, ΑΝΝΙ (1964) το ΚΑΠΝΟΣ (1962), μεταφορά μεγάλου προϋπολογισμού του μυθιστορήματος του Ντιμιτίρ Ντίμοφ, έπρεπε να είναι το λάβαρο της βουλγαρικής παραγωγής, αλλά η φαντασία του σκηνοθέτη Νικόλα Κοράμποφ, δεν είχε την ευκαιρία να εκφραστεί παρά μόνο σε μερικές σκηνές, στην αυθεντικότητα των οποίων συνέβαλε πολύ και η δουλειά του διευθυντή φωτογραφίας Βούλο Ράντεφ.

Ο Κοράμποφ περιέγραφε την κοινωνική καταπίεση που δέσποζε στη Βουλγαρία πριν τον πόλεμο και έπειτα τους αγώνες της αντίστασης στο συμβατικό ύφος των ιστορικών τοιχογραφιών σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η ταινία ξεχείλιζε από τυπικά πρόσωπα, τον κτηνώδη αγροφύλακα, τον μεθύστακα καπιταλιστή, τον πράκτορα απ' το εξωτερικό με το μουστάκι απ' τη μια, την αγγελικά νέα με τα χρυσά μαλλιά, τους αποφασισμένους απεργούς και τον παραδειγματικό "θετικό ήρωα" απ' την άλλη. Στο εθνικό φεστιβάλ της Βάρνας του 1963, ο ΚΑΠΝΟΣ κέρδισε το μεγάλο βραβείο, ενώ το ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΘΑΝΑΤΟΣ θεωρήθηκε ταινία περιθωριακή.

ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ: ΟΙ ΔΙΑΤΤΟΝΤΕΣ ΑΣΤΕΡΕΣ

Μια χαμένη γενιά.

Μετά από μια μακρά περίοδο νάρκης, τα πρώτα σημάδια μιας λιγότερο αυταρχικής πολιτιστικής πολιτικής άρχισαν να εμφανίζονται στη Βουλγαρία, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του εξήντα. Ένα τεύχος του Λογοτεχνικού Μετώπου της 18ης Ιανουαρίου 1968 ζητούσε από τους κριτικούς του κράτους να πάψουν να μεταχειρίζονται τους καλλιτέχνες όπως "μια νταντά μεταχειρίζεται τα καθυστερημένα παιδιά". Ωστόσο οι Βαλτσάνοφ, Ζελιάζκοβα, Γκάνεφ, Πίσκοφ και άλλοι, μέλη μιας πραγματικά "χαμένης γενιάς" δεν μπορούσαν να ανακτήσουν τα δέκα χρόνια που έχασαν, πόσο μάλλον όταν μια καινούργια γενιά τους διεκδικούσε τις πρώτες θέσεις. Το 1967, η δεύτερη ταινία της Ζελιάζκοβα ΤΟ ΑΙΧΜΑΛΩΤΟ ΑΕΡΟΣΤΑΤΟ (1966) δεν επιλέγη καν για το φεστιβάλ βουλγαρικών ταινιών της Βάρνα, το βραβείο του οποίου πήγε εκείνη τη χρονιά σε μια μέτρια ταινία κατασκοπίας του Ράντεφ, την ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΗ ΝΥΧΤΑ (1966), και δεν προβλήθηκε ούτε σε μια από τις "εβδομάδες βουλγαρικής ταινίας", που οργανώθηκαν αρκετές στη χώρα. Ήταν ωστόσο - μαζί με το ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙ - η καλύτερη βουλγαρική ταινία του τέλους της δεκαετίας, και πάντως καλύτερη από την ΑΠΟΣΤΑΣΗ (1967) που όμως είχε καλύτερη υποδοχή.

Η άποψη του πολέμου που παρουσίαζε η Ζελιάλκοβα στο ΑΙΧΜΑΛΩΤΟ ΑΕΡΟΣΤΑΤΟ απείχε πολύ από την ορθόδοξη: επιχειρούσε, μ' έναν αρκετά επιθετικό τρόπο, ν' απομυθοποιήσει τον πατριωτικό ηρωισμό, κάτι που έδινε στην ταινία μια εντελώς ιδιαίτερη σημασία μέσα σ' έναν κινηματογράφο που είχε στηριχθεί σε αντιφασιστικά θέματα. Επίσης ήταν η πρώτη φορά που ένα ζήτημα "εθνικού χαρακτήρα" προσεγγίζονταν μ' έναν απότομο και κατά συνέπεια εντελώς ασυνήθιστο τρόπο.

Η ταινία ήταν βασισμένη σ' ένα σύντομο διήγημα του Γιόρνταν Ραντίτσκοφ, περίπτωση μοναδική στη βουλγαρική λογοτεχνία με την άρνησή του της μεγαλοστομίας και του συναισθηματισμού, με την πλούσια και γεμάτη φαντασία γλώσσα του, με το μαύρο χιούμορ και την σουρεαλιστική του ματιά. Το ΑΙΧΜΑΛΩΤΟ ΑΕΡΟΣΤΑΤΟ είναι ένα όραμα, ένα παραμύθι, μια μεταφορά που αποκαλύπτει σε τι ηθική κατάπτωση μπορεί να οδηγήσει ένα απολυταρχικό καθεστώς: Στη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου πολέμου, ένα στρατιωτικό αερόστατο προσγειώνεται σ' ένα χωριό των μετόπισθεν. Για τις χωρικές, το αερόστατο αντιπροσωπεύει δεκάδες μέτρα μεταξιού για να φτιάξουν ρούχα. Οργανώνουν λοιπόν μια αποστολή για να το πάρουν, αλλά δεν είναι οι μόνες: οι χωροφύλακες αναζητούν μια αντάρτισσα, της οποίας η αιχμαλωσία θα μπορέσει να τους εξασφαλίσει ένα καλό αντίτιμο. Οι χωριάτες, απειλούμενοι με αντίποινα γιατί έκλεψαν αντικείμενο που ανήκε στο στρατό, δίνουν τη γυναίκα στους χωροφύλακες, έπειτα, με διαταγή των τελευταίων την τουφεκίζουν πριν να ριχτούν ο ένας πάνω στον άλλο με τα μπαστούνια. Η Ζελιάζκοβα διηγήθηκε τον παράξενο σατιρικό και τραγικό αυτό μύθο με μια πολύ βέβαιη αίσθηση του τοπικού χρώματος και μεγάλη μαεστρία στα οπτικά εφέ.

Ωστόσο, την επόμενη ταινία της τη γύρισε έξι χρόνια αργότερα. ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΤΟΥΣ ΛΟΓΙΑ (1972), της οποίας είχε γράψει και το σενάριο, ήταν η ιστορία έξι γυναικών έγκλειστων στο κελί των καταδικασμένων σε θάνατο. Όλες τους είναι μέλη της αντίστασης και η καθεμιά μπορεί να σωθεί προδίδοντας τις υπόλοιπες. Όμως μετά από τόσα χρόνια, και μετά από μια τόσο μακρόχρονη σιωπή, ο αγώνας κατά του φασισμού δεν ήταν πια "μεγάλο" θέμα για την Ζελιάζκοβα και ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΤΟΥΣ ΛΟΓΙΑ δεν ήταν σχεδόν παρά μια συλλογή "αποφθεγμάτων" από τα αριστουργήματα του παγκόσμιου κινηματογράφου. Πολλές ήταν οι σκηνές που έμοιαζαν υπερβολικές, και το σύνολο μάλλον κρύο και διανοουμενίστικο.

Ανίκανος να περιμένει στη σιγή όπως η Ζελιάζκοβα, ο Βαλτσάνοφ γύρισε όσες ταινίες μπόρεσε, για να βρεθεί σύντομα στην περιφέρεια της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ο ΕΠΙΘΕΩΡΗΤΗΣ ΚΑΙ Η ΝΥΧΤΑ και Η ΛΥΚΑΙΝΑ (1965) απογοήτευσαν. Στην ΛΥΚΑΙΝΑ, ο Βαλτσάνοφ προσπαθούσε να εκθέσει κοινωνικά προβλήματα και την επίδρασή τους στη νοοτροπία των νέων. Στο πρόσωπο της ηρωίδας, της Λύκαινας, κατηγορούσε τον αιώνα και τα δόγματά του, αλλά δεν μπόρεσε ν' αποφύγει την παγίδα των κοινοτοπιών και του σχηματικού. Απλοποίησε υπέρμετρα την περιγραφή του αναμορφωτηρίου και των σχέσεων της Λύκαινας και των φίλων της με το περιβάλλον τους, και κυρίως, έδωσε στην ταινία ένα τέλος απατηλά αισιόδοξο, βάζοντας την Λύκαινα στο τέλος να βρίσκει, μετά από μια αποτυχημένη απόπειρα απόδρασης, ένα πρόσωπο το οποίο μπορούσε να εμπιστευθεί: τον διευθυντή του αναμορφωτηρίου.

Το 1967, ο Βαλτσάνοφ επιβιβάστηκε σ' ένα πλοίο του εμπορικού ναυτικού της χώρας του, μαζί με τον οπερατέρ του Κολάροφ. Με το υλικό που γύρισε στη διάρκεια του ταξιδιού, έφτιαξε το ΤΑΞΙΔΙ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΔΥΟ ΟΧΘΕΣ (1967), στο οποίο ξανάβρισκε τον λυρικό τόνο των πρώτων του ταινιών. Ανάμεσα στις εικόνες των παραδοξοτήτων του σύγχρονου πολιτισμού, άστραφταν οι ορματικές εκλάμψεις ενός ποιητή του κινηματογράφου. Παρότι όμως η κατάσταση στη Βουλγαρία ξεμπλοκαρίστηκε κάπως, ο Βαλτσάνοφ συνέχισε να συναντά δυσκολίες. Το σενάριο της ταινίας ΤΑ ΓΥΑΛΙΣΜΕΝΑ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ, έστρεψε διάφορες υποψίες στην κατεύθυνση του κινηματογράφου. Στη συνέχεια, η Τσεχοσλοβακία του 1968 φάνηκε να προσφέρει δυνατότητες και ο Βαλτσάνοφ πήγε εκεί την άνοιξη, ενώ όμως τελείωνε τον ΑΙΣΩΠΟ, στις αρχές του 1969, ξαναβρέθηκε σε μια χώρα υπό την κατοχή του σοβιετικού στρατού. Ο Βαλτσάνοφ είχε συλλάβει τη βιογραφία του θρυλικού μυθοποιού σαν τη βιογραφία ενός ανθρώπου παθιασμένου με την ελευθερία, ενός ποιητή που πιάστηκε στην παγίδα των ισχυρών που αισθάνονται να απειλούνται από μια δημοκρατική σκέψη, και ο οποίος τελικά εγκαταλείπεται ακόμα και από τη γυναίκα του. Ενδιαφέρον για την ατμόσφαιρα και τις ιδέες του, ο ΑΙΣΩΠΟΣ δεν έχει την τυπική αυθεντικότητα των πρώτων ταινιών του Βαλτσάνοφ. Ο ίδιος γύρισε ακόμα στην Τσεχοσλοβακία ένα ψυχολογικό δράμα του οποίου είχε γράψει και το σενάριο, την ΤΥΧΗ (1970), έναν ποιητικό στοχασμό πάνω στη ζωή και το θάνατο, όπου οι σκηνές της αληθινής ζωής εναλλάσονταν με τις αναμνήσεις και τα όνειρα, παρουσιασμένες σαν την ιστορία ενός ανθρώπου που κρύβεται πίσω από μια μάσκα, και ο οποίος, μη μπορώντας να κάνει τη συνείδησή του να σωπάσει, πέφτει από το παράθυρο.

Το 1971, ένας νέος διευθυντής διορίστηκε επικεφαλής της βουλγαρικής κινηματογραφίας. Η Ζελιάζκοβα και ο Πίσκοφ μπόρεσαν να ξαναρχίσουν να δουλεύουν και ο Βαλτσάνοφ ονομάστηκε "πεπειραμένος καλλιτέχνης της Λαϊκής δημοκρατίας της Βουλγαρίας". Ωστόσο δεν ήταν ΤΑ ΓΥΑΛΙΣΜΕΝΑ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ η ταινία που γύρισε τότε, αλλά μια μουσική κωμωδία με τον τίτλο ΦΥΓΗ ΣΤΟ ΡΟΠΟΤΑΜΟ (1973).

Πολλοί δημιουργοί των πρώτων αυθεντικών έργων του βουλγαρικού κινηματογράφου είχαν παρόμοια τύχη. Ύστερα από έξι χρόνια σιωπής, ο Κρίστο Πίσκοφ με την Ιρίνα Ακτάσεβα γύρισαν το ΣΑΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙ (1972) μια ταινία αυτοβιογραφική πάνω στην επαναστατημένη νεολαία και η οποία δεν απέφυγε τη μεγαλοστομία κατά την περιγραφή της απογοήτευσης που ακολούθησε. Όπως στον ΦΤΩΧΟ ΔΡΟΜΟ, επρόκειτο για την ιστορία ενός νεαρού έρωτα με φόντο την ιστορική πραγματικότητα, του έλειπε όμως ο τρυφερά προσωπικός τόνος και η δροσιά της έκφρασης της πρώτης ταινίας του Πίσκοφ.

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΚΑΝ ΑΣΠΑΡΟΥΧ

Το ενδιαφέρον που προκάλεσε ο βουλγαρικός κινηματογράφος στον παγκόσμιο κινηματογραφικό χώρο υπήρξε απρόσμενο όσο κι εφήμερο. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του ογδόντα, η βουλγαρική παραγωγή δεν διέφερε και πολύ από αυτό που υπήρξε πριν τη γενιά των Βαλτσάνοφ, Ζελιάζκοβα και Κρίστοφ: όσο κι αν αυξήθηκε η παραγωγή ταινιών (έφτασε τις 25 μεγάλου μήκους το χρόνο) και αν βελτιώθηκε το τεχνικό επίπεδο, οι δημιουργίες των καλύτερων σκηνοθετών δεν παύουν να δείχνουν πόσο πολύ αποκόπηκε η Βουλγαρία από το κυρίαρχο ρεύμα της παγκόσμιας κουλτούρας.

Το 1981, η Βουλγαρία επιχείρησε να γιορτάσει τα χίλια τριακόσια χρόνια από την ίδρυση του Βουλγαρικού κράτους (το έτος 681 ο Καν Ασπαρούχ ένωσε τους Πρωτοβούλγαρους και τους Σλάβους στα πλαίσια ενός ανεξάρτητου κρατικού σχηματισμού). Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 70, όλη η ενέργεια μιας σημαντικής μερίδας της βουλγαρικής κινηματογραφίας τέθηκε σε κίνηση για την παραγωγή μιας ταινίας σε τρία μέρη, διάρκειας έξι ωρών, με τον τίτλο Ο ΚΑΝ ΑΣΠΑΡΟΥΧ (1981) και την οποία ο Τοντόρ Ζίβκοφ, που κυριαρχεί στην Βουλγαρία από το 1956, χαρακτηρίζει ως την "μεγαλύτερη παραγωγή του βουλγαρικού κινηματογράφου". Η Warner Brothers έκοψε την ταινία για να την συμπτύξει σε μιάμιση ώρα και την παρουσίασε σαν μια αμερικανο-βουλγαρική παραγωγή με τον τίτλο Η ΔΟΞΑ ΤΟΥ ΚΑΝ ΑΣΠΑΡΟΥΧ. Τη σκηνοθεσία είχε κάνει ο Λούντμιλ Στάικοφ, ένας επαγγελματίας και επιδέξιος υπάλληλος που ξεκίνησε την καριέρα του το 1973 με την ταινία ΣΤΟΡΓΗ και ο οποίος έγινε γενικός διευθυντής της βουλγαρικής κινηματογραφίας το 1986.

Τα πέντε χρόνια της κυριαρχίας του Νικολάι Νένοφ, προκατόχου του Στάικοφ, υπήρξαν από τα πιο ζοφερά του βουλγαρικού κινηματογράφου: κατάφερε, όλη αυτή την περίοδο, να αποκάνει στην ουσία ό,τι ενδιαφέρον μπορούσε να υπάρχει σ' αυτή την ταπεινή παραγωγή και να σπαθίζει αμέσως κάθε απόπειρα αδέσμευτης σκέψης. Πίστη υπήρχε μόνο στο αναθεωρημένο και ελεγμένο παρελθόν. Εκτός από τον ΑΣΠΑΡΟΥΧ, ταινίες γυρίστηκαν για τον Βορίς Α' (σε δύο μέρη, σκηνοθεσία του Μπορισλάβ Καράλιεφ), για τον Κωνσταντίνο το Φιλόσοφο (σκηνοθεσία του Γκεόργκι Στοϊάνοφ) και για τον Γκεόργκι Ντιμιτρόφ, μια παραγωγή του Χαουάν Αντόνιο Μπάρντεμ.

Φράχτηκε ο δρόμος σε δύο κυρίως σκηνοθέτες των οποίων το εκπληκτικό ταλέντο είχε εκδηλωθεί ήδη από τις πρώτες τους ταινίες: στον Κρίστο Κρίστοφ και τον Ιβάν Τερζιέφ (1934). Η απαγόρευση της ταινίας του Τερζιέφ ΕΝΑ ΧΩΡΙΟΥΔΑΚΙ (1979), και τα μέτρα που πάρθηκαν εναντίον του σκηνοθέτη έβαλαν τέλος στις προσπάθειες του βουλγαρικού κινηματογράφου να εκφραστεί, όπως οι γείτονές του πολωνοί και ούγγροι, την περίοδο του σταλινισμού. Η ταινία ΕΝΑ ΧΩΡΙΟΥΔΑΚΙ εκτυλίσσεται στη Βουλγαρία της δεκαετίας του '50, στην επαρχία και έθεσε ουσιαστικά το ερώτημα πώς μπορεί κανείς να μείνει τίμιος μέσα σ' ένα σύστημα που εξωθεί στην ατιμία.

Μερικές από τις πιο αυθεντικές ταινίες αυτής της εποχής είχαν τον ίδιο σεναριογράφο, τον Κονσταντίν Παβλόφ, έναν φημισμένο και διωκόμενο σατυρικό ποιητή. Εκτός από το ΕΝΑ ΧΩΡΙΟΥΔΑΚΙ, έγραψε το σημαντικό ΜΑΖΙΚΟ ΘΑΥΜΑ (1981), σκηνοθετημένη από τον Ιβάν Παβλόφ και την ΛΕΥΚΗ ΜΑΓΕΙΑ (1982) του Ιβάν Αντόνοφ, που περιέγραφαν και αυτές την πρόσφατη επαρχιακή πραγματικότητα με τη μορφή της παραβολής.

Η ταινία ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΡΙΑΝΤΑ ΤΡΙΩΝ ΕΤΩΝ (1981) όπου ο Κρίστοφ έριχνε μια κριτική ματιά στη σύγχρονη Βουλγαρία, απαγορεύτηκε και αυτή. Στην "αγνότητα" του γυναικείου προσώπου που ερχόταν σε αντιπαράθεση με ένα βάρβαρο καριερισμό, ο Κρίστοφ έβλεπε την υπόσχεση μιας ζωής διαφορετικής από το πρότυπο που εγκρινόταν "άνωθεν" και κατάφερε να αναπλάσει, μέσα από τις σχέσεις της ηρωίδας του με τον εξωτερικό κόσμο, τις δυσκολίες μιας κοινωνίας όπου η υπευθυνότητα δεν έχει πια πέραση. Στην προηγούμενη ταινία του Κρίστοφ το ΦΡΑΓΜΑ (1979) μια γυναίκα και πάλι έδινε φτερά στον πρωταγωνιστή της ταινίας και τον απελευθέρωνε απ' την αγχόνη των προσωπικών του αδυναμιών.

Το 1976, ο Γκεόργκι Μουλγκέροφ, ένας απ' τους πιο ταλαντούχους ευρωπαίους σκηνοθέτες της γενιάς του και συνοδοιπόρος του Κρίστοφ απ' το ξεκίνημά του ακόμα, γύρισε την πρώτη ταινία για τον σταλινισμό που προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες - ούτε Ο ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΗΣ ούτε η αξιόλογη ταινία των Ζελιάζκοβα και Γκάνεφ Η ΖΩΗ ΤΟΥΣ ΚΥΛΟΥΣΕ ΗΣΥΧΑ (1957) δεν κατάφεραν να βγουν στο φως.

Στην καυστική κωμωδία του ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ο Ντουλγκέροφ διηγούνταν στην πραγματικότητα την ιστορία ενός περιθωριακού που προσπαθούσε, σαν το Σβάικ, να περάσει ανάμεσα απ' τους βρόγχους αυτού του δικτυού που είναι η εξουσία του τρόμου. Η επόμενη ταινία του, ΑΝΤΑΛΛΑΓΗ (1978) τοποθετημένη επίσης στην σταλινική περίοδο, ξαναχάραζε την ιστορία, λιγότερο επιτυχή αυτή τη φορά, ενός δημοσιογράφου που ξεκαθάριζε τους λογαριασμούς του με το χαμένο του παρελθόν. Το ενδιαφέρον της ταινίας οφειλόταν κυρίως στην ανάμειξη των παιγμένων σκηνών με τις αυθεντικές εικόνες ντοκυμαντέρ απ' τον καιρό της σταλινικής Βουλγαρίας. Στην επόμενη ταινία του, ο Ντουλγκέροφ κατέφευγε απευθείας στη μεταφορά και κωδικοποιούσε ακόμη περισσότερο την υπόθεση: το ΜΕΤΡΟ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΤΡΟ (1981) ήταν εκ πρώτης όψεως μια ιστορική ταινία για την απελευθέρωση της Μακεδονίας από τον τουρκικό ζυγό, αλλά στην πραγματικό-

τητα, ο Ντουλγκέροφ συνέχιζε κι εδώ τον λόγο του για την αναγκαιότητα της ελευθερίας, για το δικαίωμα ενός μικρού λαού στον αυτοκαθορισμό και για το καθήκον τού αγώνα εναντίον της καταπίεσης απ' το εξωτερικό. Έξω από τη Βουλγαρία, οι κριτικοί προέσαπταν συχνά στις ταινίες του Ντουλγκέροφ τον ερμητισμό τους, ο οποίος όμως δεν ήταν παρά το τίμημα προκειμένου να μπορέσει να εκφράσει μια καλλιτεχνική αλήθεια σ' ένα σύστημα πολιτιστικού απολυταρχισμού.

Το 1979, ο Ρανγκουέλ Βαλτσάνοφ ολοκλήρωσε τελικά ΤΑ ΓΥΑΛΙΣΜΕΝΑ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ, ένα σπαραξικάρδιο, εσωτερικευμένο προσωπικό αφήγημα, όπου η πραγματικότητα κοιταζόταν μέσα από το πρίσμα μιας απόμακρης παιδικής ηλικίας. Η αναβολή της ολοκλήρωσης της ταινίας από χρόνο σε χρόνο έκανε τη σκέψη του Βαλτσάνοφ να χάσει σε αμεσότητα και το ύφος του, άλλοτε πρωτοπόρο, ήταν πια μόνο μια ακόμα μαρτυρία του βαθμού του επαρχιωτισμού στον οποίο είχε φτάσει το βουλγαρικό σινεμά. Οι υπέρμετρα φιλοσοφικοί διάλογοι και οι υπέρμετρα στυλιζαρισμένες σκηνές χαρακτηρίζουν και τις επόμενες ταινίες του Βαλτσάνοφ, με πρώτη την ΝΑ ΦΥΓΟΥΜΕ, ΝΑ ΠΑΜΕ ΠΟΥ; μια ενδιαφέρουσα αλλά υπερβολικά φιλολογική απόπειρα ενός ποιητικού και μεταφορικού δοξασμού του μη-κονφορμισμού.

Η αδιαφορία του μεγάλου κοινού ήταν η τύχη που περίμενε τις δύο ταινίες που γύρισε η Μπίνκα Ζελιάζκοβα στα τέλη της δεκαετίας του 70, Η ΠΙΣΙΝΑ (1977) και το ΜΕΓΑΛΟ ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΜΠΑΝΙΟ (1983), στις οποίες η σκηνοθέτης εξακολουθούσε τον μονόλογό της πάνω στο θέμα της ηθικής αδυναμίας της βουλγαρικής κοινωνίας. Μια άλλη ενδιαφέρουσα ταινία της ίδιας εποχής, ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΜΟΥ, ΑΓΑΠΗΜΕΝΕ ΜΟΥ (1986) του Εντουάρ Ζαχάριεφ, που προσπαθούσε ν' αναλύσει τις σχέσεις ενός παντρεμένου ζευγαριού, έξω από το κοινωνικό περιβάλλον αυτή τη φορά, καταγόταν από την ίδια τάση του υπέρμετρου μοραλισμού που χαρακτήριζε την τέχνη, και ιδιαίτερα το θέατρο της Βουλγαρίας. Επιλεγμένο σε πολλά διεθνή φεστιβάλ, το ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ (1983) του Βεσελίνε Μπράνεφ (1932) ήταν εμπνευσμένο από ένα προπολεμικό διήγημα και περιέγραφε την καταστροφή του ατόμου από την κοινωνία, μια διάφανη παραπομπή στη σύγχρονη πραγματικότητα. Ο Μπράνεφ χρησιμοποίησε το ίδιο μέσον και στην επόμενη ταινία του, ΔΟΛΟΦΟΝΙΕΣ (1987).

Ο μικρός αριθμός των σκηνοθετών που αξίζει ν' αναφερθούν στη λίστα των αυθεντικών δημιουργών στη δεκαετία του 70 και του 80 μαρτυρά την ατμόσφαιρα που βασίλευε τότε στο βουλγαρικό κινηματογράφο.

ΤΑ 25ΧΡΟΝΑ
του βουλγαρικού κινηματογράφου

Το 1969, ο βουλγαρικός κινηματογράφος γιόρτασε τον εντυπωσιακό απολογισμό του πρώτου του τετάρτου του αιώνα: από το 1944, είχε παράγει 130 μεγάλου μήκους ταινίες και πάνω από 2.000 ντοκυμαντέρ.

Όπως η Γιουγκοσλαβία - και στη Δυτική Ευρώπη, η Ισπανία - η Βουλγαρία είχε προσελκύσει παραγωγούς απ' τις καπιταλιστικές χώρες χάρη στο χαμηλό κόστος των τεχνικών υπηρεσιών και την ομορφιά του τοπίου της. Η Βουλγαρία συμμετείχε ως το 1969 σε δεκαπέντε συμπαραγωγές που χρησιμοποίησαν τα τοπία, τους κομπάρσους και τους κατώτερους τεχνικούς που η χώρα προσέφερε σε καλή τιμή. Ο αυστριακός παραγωγός Γκέοργκ Μαρίσκα για παράδειγμα, γύρισε εκεί την ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΤΩΝ ΙΝΚΑ (1966), μια βουλγαρο-γερμανο-ιταλο-ισπανο-περουβιανή συμπαραγωγή, η Λιλιάνα Καβάνι το ΓΚΑΛΙΛΕΟ ΓΚΑΛΙΛΕΪ (1967) και ο Κάρλο Λιτζάνι, Η ΔΑΣΚΑΛΑ ΑΠΟ ΤΟ ΓΚΡΑΜΙΝΙΑ (1968), πάνω σε ένα διήγημα του Τζιοβάνι Βέργκα.

Παραδοσιακά, οι συμπαραγωγές με την Σοβιετική Ένωση πρόσφεραν στους Βούλγαρους καλλιτέχνες και τεχνικούς τη δυνατότητα να μάθουν το επάγγελμά τους. Η πιο φιλόδοξη από αυτές τις συμπαραγωγές, στα τέλη της δεκαετίας του 60 ήταν μια ταινία αφιερωμένη σ' έναν απ' τους βούλγαρους συνεργάτες του Λένιν στη σύνταξη μιας προεπαναστατικής εφημερίδας με τον τίτλο Ζαγκουμπάνσκι. Η ταινία, σκηνοθετημένη από τον Βλαντιμίρ Γιάντσεφ ονομαζόταν Η ΠΡΩΤΗ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ (1968).

Γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 70, μια διαφορετική άποψη της ιστορίας άρχισε να εμφανίζεται στις ταινίες των κινηματογραφιστών της νέας γενιάς. Το κυριότερο χαρακτηριστικό της ήταν ότι αποκάλυπτε μια ατμόσφαιρα καταπίεσης και γενικευμένης βίας. Οι ταινίες αυτές, που έτειναν να αδειάσουν από κάθε ηθικότητα, εξέπληξαν με την οπτική τους σύνθεση που εμπνεόταν από τις δυνατές αντιθέσεις φωτός και σκιάς του βουλγαρικού τοπίου, και από την επίδραση του μοντέρνου κινηματογράφου. Τα σχηματικά σενάρια, οι υπερβολικά δραματικοί διάλογοι, άρχισαν να σπανίζουν. Οι καλύτερες ταινίες ωστόσο αξακολούθησαν να είναι μεταφορές λογοτεχνικών έργων και οι βούλγαροι κινηματογραφιστές δεν υπέκυψαν με την ίδια προθυμία των άλλων σοσιαλιστικών χωρών στον πειρασμό του "κινηματογράφου του δημιουργού" - στρέφονταν όμως όλο και συχνότερα σε νέους, ελάχιστα γνωστούς ακόμα λογοτέχνες, όπως τον Νικόλα Χαΐτοφ. Ο κινηματογράφος συνέχισε να διατηρεί στενές σχέσεις με το θέατρο: καθώς μάλιστα δεν υπήρχε ακόμα σχολή κινηματογράφου στη Βουλγαρία, πολλοί κινηματογραφιστές προέρχονταν από το Ινστιτούτο του θεάτρου, περνώντας εναλλακτικά από την θεατρική σκηνοθεσία στην σκηνοθεσία του σινεμά.

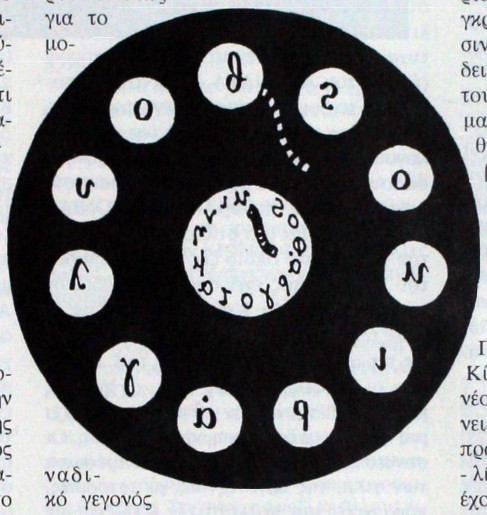
Το 1970, με δεκαπέντε χρόνια καθυστέρηση έναντι της Πολωνίας και δέκα έναντι της Ουγγαρίας, η Βουλγαρία διέλυσε την κεντρική διεύθυνση του κινηματογράφου και ίδρυσε τρεις αυτόνομες ομάδες παραγωγής.

Σύγχρονος Βουλγάρικος Κινηματογράφος

Με τον Γκρίσα Οστρόφσκι και τον Τοντόρ Στογιάνοφ, ο νέος βουλγάρικος κινηματογράφος, γύρω στο 1965, υιοθετεί τις "χαμένες" του παραμέτρους. Τελειωτικά και ασυζήτητα. Η ουσιαστικότητα της δεδομένης ακμής όμως, διέρχεται από το 1972 και ύστερα. Από το 1965 μέχρι και το τέλος της δεκαετίας, ο κινηματογράφος της Βουλγαρίας έχει μια αμήχανη αδυναμία, μια έμμεση τακτική αναξιοποίητης ιδιοσυγκρασίας.

Οι θεματικές ποικιλίες το 1973 αμβλύνονται και οι σκηνοθέτες εκκινούν έναν προσανατολισμό: τεχνικό και επόμενα αισθητικό. Συμπερασματικά, αυξάνεται και η παραγωγή ταινιών. Τα στούντιο της Σόφιας διπλασιάζονται. Ενδεικτικά το 1975 η ετήσια παραγωγή αγγίζει τις 16 ταινίες. Για ένα κρατίδιο του βαλκάνιου κύκλου, μικρής πληθυσμιακής και χωρικής έκτασης ο αριθμός φαίνεται κάτι περισσότερο από ενδιαφέρων αρκεί να αναλογιστεί κάποιος τη χωροχρονική αντιστοιχία του εθνικού κινηματογράφου της Δυτικής Γερμανίας που ο γράφων κάλυψε πρόσφατα από το ίδιο έντυπο (αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, τεύχος αριθμός 7, στα πλαίσια αφιερώματος). Ανάλογο είναι και το ενδιαφέρον του βουλγάρικου κοινού. Γνωρίζοντας ορισμένα στατιστικά στοιχεία, το 1977 και το 1978, οι βούλγαροι έρχονται τρίτοι μετά τους σοβιετικούς και φυσικά τους λιβανέζους στην παρακολούθηση ταινιών πρώτης, δεύτερης ή και τρίτης προβολής. Αυτό σημαίνει πως το εθνικό φιλμ, η εγχώρια βουλγάρικη παραγωγή και θεματολογία "υποχρεώνει" το μέσο θεατή να μπει στη σκοτοδίνη της αίθουσας. Για να μην ανακατευτούν και αποπροσαρμοστούν οι προτάσεις μου θα αναφέρω μια σκέψη του βούλγαρου εθνοκινηματογραφολόγου Νεντέλκο Μίλεφ: "ο νεώτερος βουλγάρικος κινηματογράφος έχει φτάσει σε μια ποιότητα τόσο στο επίπεδο του περιεχομένου όσο και στο επίπεδο της φόρμας. Στο επίπεδο της φόρμας δεν υπάρχει μόνο μια πολλαπλότητα ώριμων, ατομικών δημιουργικών καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων, υπάρχει επίσης μια γενικά πιο ουσιαστική, ελευθερότερη και συνθετότερη συναναστροφή με νέες φιλμικές δομές. Ακόμα και μέχρι τις πιο απλές φόρμες μιας χρονολογικής ταξινόμησης γεγονότων, γίνονται προσπάθειες για επιπλέον διαστάσεις: συγκρίσεις με το παρελθόν, σκέψεις για το μέλλον. Συνθετότερες φιλμικές δομές ενεργούν με τις κατηγορίες του χρόνου και του χώρου για να αφήσουν να περάσει μια γενικεύουσα ιστορική σκέψη καθώς και για να αποσαφηνίσουν με ένα πλουσιότροπο μηχανισμό, τις βασικές σχέσεις ανάμεσα σε διαφορετικές εμφανίσεις μέσω ειδικών φιλμικών μέσων".

[Από που αντλώ τη βεβαιότητα για τη μορφή γραφής που πλευρίζει τούτο το κείμενο καθώς και για την αισιοδοξία μου για το βουλγάρικο κινηματογράφο δε θα επιχειρήσω προς το παρόν να εξιχνιάσω. Ας προσπαθήσω, ας δοκιμάσω τον εγωισμό μου, να μην κάνω την παιδαριώδη ως ηλίθια πρόσθεση ενός ακόμα αρρωστημένου κρίκου σε αυτή την αλυσίδα των εξουσιαστικών λόγων που φαίνονται να αδιαφορούν εντελώς για το μο-



ναδικό γεγονός της υποκειμενικότητάς τους. Ο λόγος άλλωστε της μορφής "πληροφόρηση-αντικειμενικότητα" είναι μια πολυατομική παγίδα που μονοδρομεί σε σχηματοποιήσεις. Και λίγο θέλουν τα γραπτά να υπαγορεύσουν στους γράφοντες τον κατά συνέχεια τρόπο σκέψης τους. Ειδικά όταν πρόκειται για μια περιοδική επανάληψη κρίσεων, εξ ανάγκης η σκέψη αιχμαλωτίζεται στα περιθώρια του απαιτούμενου γραπτού λόγου παρόλο που παραδέχομαι ότι δε μπορεί παρά να συμμετέχει στην περίπτωση μας και η επιθυμία της γραφής. Αλλά πόσες φορές δεν είναι μια επιθυμία ομοίωμα στην αναπαραγωγή της πολιτικής σκηνής, στη διαδοχή της ραδιοτηλεόρασης στο ρόλο της υπηρεσίας στην εξουσία της άποψης, της μιας, της απόλυτης, την "ενημερωτικής"; Οι πληροφορίες είναι καλοδεχούμενες αλλά όχι οι κρίσεις να πλασάρονται σαν πληροφορίες. Με όλα αυτά θέλω να υπενθυμίσω την υποκειμενικότητα της γραφής και, κυρίως, όσον αφορά τη δική μου θέση, να διευκρινίσω πως ότι ακολουθεί κρίνεται από τη δική μου βεβαιότητα την οποία, όπως πάντα, δε θα στηρίξω σε κριτήρια πειστικά για να την παρατάξω σαν αντικειμενικότητα. Και βεβαίως δε θεωρώ άσκοπη και κατά συνέπεια εκτός θέματος αυτή την παρεμβολή.]

Το Εθνικό Βουλγάρικο Κινηματογραφικό Κίνημα, (κάτι σαν κινηματογραφική λέσχη με πολλαπλές εκδηλώσεις) κάνει συνεχείς έρευνες πάνω στο τι ζητά το κοινό κύρια από τα σενάρια. Τα αποτελέσματα, τουλάχιστο μέχρι τώρα, λαμβάνονται σοβαρά υπ' όψιν και περίπου προκαθορίζουν το άμεσο μέλλον της εγχώριας παραγωγής. Βουτιέται στην ιδιοσυγκρασία του κοινού θεατή το βουλγαρικό σινεμά για να βαδίσει και πάλι σε ομιχλώδεις στοές που θα του διαθέσουν την ίδια του τη μοίρα. Άλλωστε, κάθε εθνικής κινηματογραφίας η πορεία είναι συνεπακόλουθη: περιπλέκεται σε δύσβατους, σχεδόν άβατους διαδρόμους και βρίσκει ή εφευρίσκει ένα φαντασιομανές τέλος (έχω κάνει σειρά σκέψεων μέσα από το ίδιο έντυπο, αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, αρ. 1, τίτλος "Οι κρίσεις στις εθνικές κινηματογραφίες", σελ. 20). Το φιλμ ΕΝΑΣ ΝΕΟΣ ΓΙΝΕΤΑΙ ΑΝΤΡΑΣ (1974) του Λιουντμίλ Κίρκοφ, διαπραγματεύεται τη ζωή ενός νέου που ζει σε μια επαρχιακή πόλη κι ονειρεύεται να γίνει δημοσιογράφος στην πρωτεύουσα. Κι αυτός απογοητεύεται λίγο - λίγο από τη ζωή. Οι άνθρωποι της πόλης έχουν ένα μονομανές ενδιαφέρον: τη "ζωή" τους. Έτσι μηνυματολογείται το "θεματικό πεδίο" της ταινίας - τουλάχιστο έτσι εγώ το συμπέρανα.

Το 1976, ο Λιουντμίλ Κίρκοφ φτιάχνει ένα είδος συνέχειας: το ΜΗ ΦΥΓΕΙΣ. Ο ίδιος νεαρός, ο Ραν, πηγαίνει στην ιδιαίτερή του πατρίδα, τη Σόφια, σα διευθυντής σχολείου στο οποίο μέχρι πριν λίγα χρόνια ήταν μαθητής. Ο νεαρός ήρωας προσπαθεί να αλλάξει τον κόσμο... Τον τρόπο ζωής του, τον τρόπο σκέψης του, τον τρόπο συμπεριφοράς του. Ο οπορτουνισμός όμως φανερώνεται δυνατότερος. Τίποτα βέβαια δεν αλλάζει. Όλα παραμένουν όπως ήταν. Μόνο ο Ραν γίνεται όλο και πιο δυσαρεστημένος, όλο και πιο θλιμένος. Αποφασίζει να εγκαταλείψει την πόλη. Πηγαίνει δάσκαλος σε ένα μικρό χωριό. Το φιλμ εδώ τελειώνει.

Από την πόλη στην ύπαιθρο: Σύγχρονος Βουλγάρικος κινηματογράφος

Τα φιλμ αυτά όμως, όσο κι αν έθιγαν σπουδαία προβλήματα, ήταν ικανά να πλησιάσουν τους ρυθμούς της σημερινής νεολαίας; Μάλλον όχι, αν αναλογιστούμε ότι στη Βουλγαρία εισάγονταν - τουλάχιστο μέχρι και το 1989 - κι άλλες ευρωπαϊκές ταινίες. Σιγά μην πήγαινε ένας νέος άνθρωπος σε ένα "αγροτικό" εγχώριο φιλμ αφήνοντας τις "ματιές" του νεώτερου αγγλικού σινεμά... Έτσι στο κέντρο του φιλμικού ενδιαφέροντος μπήκε απρόσμενα ένα διαφορετικό κοινωνικό θέμα: η οριστική φυγή από την ύπαιθρο. Όλα τα φιλμ που προβλήθηκαν στο εθνικό φεστιβάλ της Βάρνα το 1979, ασχολιόντουσαν με την περίφημη φυγή, από την ύπαιθρο στην πόλη. Η φυγή αυτή ήταν αποτέλεσμα μιας γρήγορης βιομηχανικής εξέλιξης. Φυσικά, κι άλλες χώρες, δυτικές και σοσιαλιστικές, γνώρισαν αυτό το φαινόμενο (λιγότερο η Ελλάδα, μιας και στράφηκε σχεδόν μονομιάς στις υπαρξιακές αδυναμίες του σημερινού μεσοαστού - νέος ελληνικός κινηματογράφος). Το χτίσιμο πολυάριθμων βιομηχανικών συγκροτημάτων και η συνδεδεμένη με αυτά δημιουργία καινούριων θέσεων εργασίας - είναι οι λέξεις κλειδιά. Και στη Βουλγαρία αποδείχτηκε η ζωή στον πόλη για τους κατοίκους του χωριού, σαν ελκυστικότερη, λόγω των ασύγκριτα περισσότερων δυνατοτήτων. Απ' την άλλη μεριά μια μεταρρύθμιση στην αγροτική οικονομία (η δημιουργία αγροτοβιομηχανικών συγκροτημάτων, στα οποία είναι προσκολλημένα τρία ως πέντε χωριά που διοικούνται κεντρικά) απελευθέρωσε ένα μεγάλο εργατικό συναμικό. Το πρόβλημα της φυγής είναι έτσι από οικονομική άποψη, στο δρόμο για τη λύση του. Η φυγή όμως απ' την ύπαιθρο, δημιούργησε κι άλλα προβλήματα εκτός από οικονομικά: κοινωνικά, ψυχολογικά, ηθικά. Πολυάριθμοι νέοι κάτοικοι πόλεων, που κατοικούν σε τεχνοκρατικά διαμερίσματα με κεντρική θέρμανση, συνεχίζουν να αισθάνονται σαν αγρότες, στενοχωριούνται μέσα στον αλλαγμένο κοινωνικό περίγυρο και νοσταλγούν την επαρχία. Γύρω από αυτά τα προβλήματα στρέφονται μια σειρά από φιλμ των τελευταίων ετών: ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ και ΔΕΝΤΡΟ ΧΩΡΙΣ ΡΙΖΕΣ (1975) του Χρίστο Χριστόφ, Ο ΧΩΡΙΑΤΗΣ ΜΕ ΤΟ ΠΟΔΗΛΑΤΟ (1977) του Λουντμιλ Κιρκοφ και το ΑΘΑΝΑΤΑ ΧΡΟΝΙΑ (1979) του Άσεν Σοπόφ. Επίσης το εκπληκτικό ΤΟ ΚΕΡΑΤΟ ΤΗΣ ΚΑΤΣΙΚΑΣ (1974) του Μετόντι Αντόνοφ.

Για να εντοπίσω και τη συνεισφορά ή ακόμα και σημασία της νεότερης βουλγαρικής κριτικής γραφής, μεταφέρω ένα απόσπασμα της κορυφαίας Ίσκρα Ντιμίτροβα, που αυτή την εποχή, 1979, έγραφε στο θαυμάσιο κινηματογραφικό περιοδικό "Οι οδοί του βουλγάρικου σινεμά": "η έμφυτη γνώση, η ενεργητικότητα ενός βούλγαρου αγρότη, έχουν εδώ αποξενωθεί από την αρχική τους βάση" (σ.σ. αναφέρεται σε κριτικό σχόλιο πάνω στο φιλμ του ανεξάρτητου σκηνοθέτη Άσεν Σοπόφ ΑΘΑΝΑΤΑ ΧΡΟΝΙΑ (1979), που αν τελικώς είμαι γνώστης ήταν και το τελευταίο του). Συνεχίζει η θαυμάσια Ντιμίτροβα, "μεταμορφώνονται σ' ένα αβυσσαλέο πάθος να κατακτήσουν το νέο περιβάλλον, την πόλη. Ο ήρωας χτίζει την κοινωνική του αυτοπεπεποίθηση πάνω στο γεγονός, ότι η κοινωνία ήταν που του προσέφερε την πρόοδο. Και η κοινωνία δε ζήτησε τίποτα σαν τίμημα για αυτή την πρόοδο. Το αποτέλεσμα είναι ότι δεν αισθάνεται υποχρεωμένος στην κοινωνία, αλλά πιστεύει πως η τελευταία είναι υποχρεωμένη σε αυτόν... Με αυτό τον τρόπο οδηγήθηκε η διαδικασία μιας φυσικής προόδου σε μερικές αρκετά επικίνδυνες συνέπειες.

Οι ήρωες των νεότερων φιλμ, είναι πιο στενά συνδεδεμένοι με τη χώρα και τις πολιτιστικές της παραδόσεις, από ποτέ. Όχι τυχαία θυμάται συνέχεια ο Ιβάν Εφριτόροφ (ήρωας του ΑΘΑΝΑΤΑ ΧΡΟΝΙΑ) το παρελθόν, το δικό του παρατημένο παρελθόν, του πατέρα του, του παππού του. Το συλλογικό παρελθόν της χώρας είναι παρόν μέσα του. Αυτός είναι προϊόν του. Ο δασοφύλακας (και πάλι στο ΑΘΑΝΑΤΑ ΧΡΟΝΙΑ), αντιπροσωπεύει μια συλλογική βιογραφία του χωριού στο οποίο ζει. Κάθε περίοδος του παρελθόντος έχει αφήσει σημάδια σε αυτή τη βιογραφία. Κάθε ένας από τους ήρωες των ταινιών που ανέφερα ενσωματώνει τις αναμνήσεις της χώρας του. Η ζωή του, οι σκέψεις, οι ιδέες τους, οι πράξεις που προσθέτουν στον εθνικό χαρακτήρα μια καινούρια διάσταση, νέες εμπειρίες. Οι συνθέσεις των ηρώων με τα άλλα πρόσωπα των φιλμ, της λογοτεχνίας, με ιστορικές, κοινωνικές και πολιτιστικές εξελίξεις, με το παρελθόν - όλα αυτά βοηθούν στο να σχηματίσουν συνθετικά έναν εθνικό χαρακτήρα. Μια εθνική κινηματογραφία...

Κομμουνιστικό Κόμμα Βουλγαρίας (ΚΚΒ)

Ο σύγχρονος βουλγάρικος κινηματογράφος αντιμετωπίζει και αντικρούει σχεδόν τις ίδιες προβληματικές σταθερές των λοιπών βαλκανικών χωρών - και κινηματογραφιών. Μόνιμη ρήξη εξουσίας / ιδεολογίας, παραγωγής / θεωρίας - κινηματογραφικής. Το Κομμουνιστικό Κόμμα Βουλγαρίας τη δεκαετία του '60 δεν προβαίνει στην παραμικρή στήριξη του κινηματογράφου. Οι βούλγαροι σκηνοθέτες (μερικά διάσημα ονόματα είναι: Τοντόρ Ντινόφ, Μπίνκα Σελιάσκοβα, Ιβάν Τερζιέφ, Βάλο Ράντεφ, Γκρίσα Οστρόφσκι, Τοντόρ Στογιάνοφ, Μπορίσλαφ Σαράλιεφ, Ράγκελ Βαλτσάνοφ, Γκεόργκι Μισέφ, Χρίστο Γκάνεφ, Ντιμίτερ Ντίνοφ, Ζαχάρι Σαντόφ, Ματόντι Κοτριτσκιέβα, Γιάνι Στορτόφ), γύρισαν κάποια δείγματα κάτω από την αντιξοότητα αυτή. Εκλείπουν οι λέσχες. Και οι αίθουσες φυσικά. Μια ή δυο που υπάρχουν στην πλατεία της Σόφιας προβάλλουν στημένες ταινίες. Και προβλέπουν στημένες ταινίες. Ο βούλγαρος θεατής εννοείται ως ένας μέθυσος μαθητής μιας πανίσχυρης προπαγανδιστικής ιδεοκίνησης και η μοναδική του επαφή με το οπτικοακουστικό σύστημα διακρίνεται από μηδενική έως τηλεοπτική. (Αυτή η τελευταία μέθοδος ανάγνωσης, αντίληψης κι εντέλει κατανόησης του κινηματογράφου μπορεί να επικριθεί και ως ηλιθιομανής καταστροφή δεδομένου ότι στοχεύει άθελά της στον αφοπλιστικό αποπροσανατολισμό του θεατή και τελικά στην στικτή του αλληλοσχέση με το φιλμικό αντικείμενο). Ο κινηματογράφος της Βουλγαρίας, κάτω από αυτές τις συνθήκες αδυνατεί να ολοκληρώσει έναν κύκλο, να γίνει πόλος έλξης καλλιτεχνών με ανησυχίες και πριμοδοτεί ένα σινεμά δάνειο, απρόσωπο, ανίερο "μέσο" έκφρασης. Λοιπόν, από το 1948 κρατικοποιείται η Εθνική βιομηχανία Κινηματογράφου με όλους τους τομείς της. Λέει ο Ζαχάρι Σαντόφ, για να μην πω εγώ και σκεπάσω, πιθανόν άσκοπα, άλλες πέντε σελίδες, "εκτός από ενθουσιασμό, εκτός απ' το συναίσθημα του να βρίσκεσαι στο ύψος των καιρών, δεν είχαμε για μερικά χρόνια παρά μερικές σαραβαλιασμένες κάμερες μάρκας ΚΙΝΑΜΟ, όπως και δυο ARRIFLEX, για τις οποίες τσακωνόντουσαν διαρκώς οι οπερατέρ. Είχαμε την υποχρέωση και την υπευθυνότητα να παράγουμε κάθε εβδομάδα κινηματογραφικά επίκαιρα. Διαθέταμε όμως μόνο ένα πρωτόγονο εργαστήριο με ξύλινα τελάρα και μερικές λεκάνες, κι ακόμα ένα για το μουσείο κατάλληλο "τεχνικό θαύμα", το πρώτο μαγνητόφωνο των πιονέρων Παραλαπάνοφ και Ποπόφ. Ο λαός έπρεπε να βλέπει και να ακούει τι συμβαίνει στη χώρα. Κι όμως πόσες φορές αυτό κρεμόταν σε μια λεπτή κλωστή...".

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ - ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Από βουλγάρους σκηνοθέτες και κριτικούς που αναφέρεται το κείμενο.
- MARIA RATSCHEWA: Δομές του βουλγάρικου κινηματογράφου.
- KLAUS EDER: Τάσεις του βουλγάρικου κινηματογράφου.

ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

Γυναίκες και κινηματογράφος

Η γυναικεία παρουσία στον κινηματογράφο ταυτίζεται συνήθως με το ρόλο της μοιραίας γυναίκας, της γόησας (ντίβες και βαμπ) Φραντσέσκα Μπερτίνι, Πίνα Μονικέλλι, Πόλα Νέγκρι και άλλες, ή ακόμα με το ρόλο της πιστής και υπομονετικής γυναίκας (Μαίρη Πίκφορντ).

Και ενώ απ' τις απαρχές του κινηματογράφου υπάρχουν γυναίκες που δουλεύουν μαζί με τους άντρες για την παραγωγή του φιλμ, η παρουσία τους αποσιωπάται, όπως και το δημιουργικό τους έργο.

Παρά την σιωπή και τον περιορισμό της έκφρασής τους, οι γυναίκες υπάρχουν στην ιστορία του κινηματογράφου, όχι μόνο σαν αντικείμενα της ανδρικής επιθυμίας, αλλά σαν "υποκείμενα" που δρουν και δημιουργούν. Παράδειγμα η Alice Guy.

Όπως γράφει η Isabella Bruno, ούτε ο Sadoul - στην ιστορία του κινηματογράφου - ούτε ο Rognoni ή ο Griffith αναφέρουν ότι είναι η πρώτη γυναίκα σκηνοθέτρια. Ο ίδιος ο Sadoul στην εγκυκλοπαίδειά του "Οι κινηματογραφιστές" διαψεύδει τον εαυτό του και της αποδίδει το LA FEE AUX CHOUX, που ο Ford στο βιβλίο του "Γυναίκες κινηματογραφίστριες" θεωρεί ότι είναι η πρώτη ταινία της Alice Guy.

Οι ιστορίες του κινηματογράφου όταν τη θυμούνται, την προτιμούν απλά σαν τη γραμματέα της Γκωμόν.

Κι όμως η Alice Guy μια μέρα στα 1896 είπε στον Γκωμόν: "Δεν νομίζετε ότι όλες αυτές οι μικροταινίες αρχίζουν να γίνονται μονότονες; Επαναλαμβάνουν πάντοτε το ίδιο πράμα και υπάρχει κίνδυνος να κουράσουν το κοινό. Εκείνο που πρέπει να κάνουμε είναι να διηγηθούμε μικρές ιστορίες. Εγώ πολύ θα' θελα να διηγηθώ μερικές". Έτσι μερικές βδομάδες πριν τον Melies δημιούργησε το LA FEE AUX CHOUX. Ακόμα χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τη διπλοτυπία, το ανάστροφο γύρισμα κ.λ.π. και το 1899 σκηνοθετεί έργα με ήχο με τον χρονογράφο Gaumont.

Ένα άλλο παράδειγμα η Μουσιδώρα, γνωστή ηθοποιός και μούσα των Ντανταϊστών. Απ' το 1916 περνάει στη σκηνοθεσία με μια διασκευή έργου της Κωλέτ. Το φιλμ δεν ολοκληρώνεται. Γίνεται η ίδια παραγωγός και το 1919 συνεχίζει με το VICENTA σε δικό της σενάριο. Η περιπέτειά της στο κινηματογραφικό χώρο συνεχίζεται με την ΚΡΥΦΗ ΦΩΤΙΑ και άλλες ταινίες. Αργότερα γράφει νουβέλλες και μυθιστορήματα.

Ήδη η Ζερμαίν Ντυλάκ, παρακολουθεί με πάθος τις εξελίξεις του κινηματογράφου και το 1917 σκηνοθετεί το ΨΥΧΕΣ ΤΡΕΛΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ. Το 1919 σκηνοθετεί το έργο ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΓΙΟΡΤΗ και τονίζει: ότι η κίνηση και ο ρυθμός παραμένουν, ακόμα και σε μια πιο υλική και σημαντική ενσωμάτωση, η μοναδική και ενδόμυχη ουσία της κινηματογραφικής έκφρασης. Στη συνέχεια μαζί με άλλους κινηματογραφιστές σχηματίζει την πρώτη πρωτοποριακή ομάδα που εναντιώνεται στις εμπορικές παραγωγές και ερευνά νέες συγκινησιακές καταστάσεις με καθαρά κινηματογραφικά μέσα. Το 1922 στην ταινία της Η ΠΙΟ ΑΞΙΑ ΝΕΑ ΚΟΠΕΛΛΑ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΑΣ παίζει η Μουσιδώρα.

Ο συνεργάτης της Delluc γράφει:
"Η Delluc δυναμικά έχει επιβάλλει την προσωπικότητά της με τρεις ταινίες από τις οποίες η πρώτη αξίζει περισσότερο από δεκάδες άλλες συναδέλφων της...
Όμως ο κινηματογράφος είναι γεμάτος από ανθρώπους...που δεν μπορούν να της συγχωρέσουν το γεγονός πως είναι μια εκπαιδευμένη γυναίκα...ή κι αυτό ακριβώς, το ότι είναι γυναίκα.

Μπορεί η γυναίκα σαν παραγωγός ή τεχνικός ή σκηνοθέτρια να περιορίστηκε αλλά βέβαια σαν ηθοποιός κατέχει κεντρική θέση στην βιομηχανία του κινηματογράφου, που έχει οργανωθεί με βάση την πατριαρχική κουλτούρα και έχει σα σκοπό την οπτική απόλαυση του άντρα. Η γυναίκα "είδωλο", η γυναίκα αντικείμενο ανταλλαγής και σεξουαλική πηγή κυριαρχεί στις οθόνες του σινεμά. Άλλοτε αθώα και υπομονετική κι άλλοτε προκλητική. Στην δεκαετία του '20 η Λουίζ Μπρουκς θεωρείται σαν η πιο όμορφη γυναίκα του σινεμά ενώ την ίδια εποχή η Renee Falconetti δημιουργεί ένα συγκλονιστικό ρόλο στο ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΗΝ ΖΑΝ ΝΤ' ΑΡΚ. Πράγματι για τις γυναίκες ηθοποιούς τα πράγματα είναι πιο απλά. Υπάρχουν αστέρια γεμάτα μυστήριο Γκρέτα Γκάρμπο, Μάρλεν Ντήντριχ και ανόητες ξανθιές γόησες Τζην Χάρλοου, Μαίη Γουέστ. Στη συνέχεια γυναίκες σκληρές που εκδικούνται και προδίδουν. Ο μύθος της γυναίκας αλά Γκάρμπο και Ντήντριχ καταστρέφεται και οι ελκυστικές σταρ με το φλογερό αισθησιασμό τους συνδέονται με τις βόμβες, τους στρατιώτες και τον εξευτελισμό. (Ρίτα Χέυγουωρθ, Τζέην Ράσσελ).

Είναι η δεκαετία του '40 περίοδος του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Μετά τον πόλεμο οι γυναίκες αναγκάζονται να ξαναγυρίσουν στα σπίτια τους και περιορίζονται στο νοικοκυριό.

Η ερεθιστική και επικίνδυνη για τον άντρα αισθησιακή ερωμένη πρέπει να τιμωρηθεί. Η πόρνη των φιλμ νουάρ, η επιθετική άστατη γυναίκα, αιώνια απειλή για τον άντρα και το αντίθετό της στερεότυπο, η γενναιόδωρη, καλή, χωρίς απαιτήσεις γυναίκα. Επαναφορά στην οικογένεια, και διατήρηση των ρόλων της μητέρας, της αδελφής, της σύζύγου. Για άλλη μια φορά η γυναίκα καλείται να στερεώσει τη διαλυμμένη απ' τον πόλεμο οικογενειακή εστία. Το σταρ σύστεμ προωθεί την Μαίριλιν Μονρόε ντυμένη, ημίγυμνη, απολαυστική, προκλητική αλλά και ευαίσθητη. ΜΕΡΙΚΟΙ ΤΟ ΠΡΟΤΙΜΟΥΝ ΚΑΥΤΟ, ΕΦΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΦΑΓΟΥΡΑ κ.λ.π. Αργότερα η Μονρόε αναζητά καλλιτεχνικούς ρόλους και παντρεύεται το συγγραφέα Άρθουρ Μίλλερ.

Ακολουθούν η Τζέην Μάνσφηλντ, η Ανίτα Έκμπεργκ και ακόμα η Ελίζαμπεθ Ταίηλορ, η Ντόρις Νταίη, η Κιμ Νόβακ και άλλες. Παράλληλα η Κάθριν Χέπουρν, η Μπέττυ Ντέηβις, η Ίνγκριντ Μπέργκμαν, η Συλβάνα Μανγκάνο είναι ήδη κάποιας ηλικίας αλλά και καταξιωμένες για το ταλέντο τους. Την ίδια εποχή στην Ευρώπη, η Γαλλία λανσάρει την Μπριζίτ Μπαρντό σαν "Γατούλα του σεξ".

Όμως εκτός απ' τις πληθωρικές σταρ και τις στριμμένες γεροντοκόρες οι γυναίκες σαν σκηνοθέτριες δεν σταμάτησαν τη δημιουργική τους πορεία στο χώρο του κινηματογράφου. Η Μάγια Ντερέν, η Βάντα Γιακουμπόφσκα, η Βέρα Χυτίλοβα, η Ζακλύν Ωντρύ, η Άιντα Λουπίνο και άλλες, παρόλες τις δυσκολίες που συναντούν στην κινηματογραφική βιομηχανία εργάζονται για την 7η τέχνη με μια διάθεση έρευνας και πειραματισμού, παρακολουθώντας την εξέλιξή της.

Στη δεκαετία του '60 αρχίζει η εποχή των αναζητήσεων και του έντονου προβληματισμού. Η γυναίκα αγωνίζεται για τα δικαιώματά της, για την αυτονομία της, προσπαθώντας να επιβιώσει σ' ένα καπιταλιστικό κόσμο αποξένωσης και μοναξιάς. Εναντιώνεται στον πόλεμο και στις "σεξοβόμβες" που δημιουργεί ο εμπορικός κινηματογράφος.

Οι ταινίες των νέων σκηνοθετών μας δίνουν πορτραίτα γυναικών όπου για πρώτη φορά ανιχνεύεται η γυναικεία υποκειμενικότητα, στην

σκιά όμως πάντα της κυρίαρχης ιδεολογίας.

Οι εκπληκτικές ερμηνείες της Άννας Μανιάνι, της Τζουλιέτα Μασίνα, της Μόνικα Βίττι, της Ζαν Μορώ, της Λίβ Ούλμαν κ.λ.π., ξεφεύγουν κατά πολύ απ' τον στερότυπο ρόλο του θηλυκού στην οθόνη. Η δυναμική Τζέην Φόντα, η Φαίη Νταναγουαίη, η Βανέσσα Ρεντγκρέηβ σκιαγραφούν φιγούρες ανεξάρτητων, μοντέρνων, δυναμικών γυναικών. Αυτή την εποχή η Μαργκερίτ Ντυράς γράφει το σενάριο της ταινίας "ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ" και σκηνοθετεί ταινίες.

Οι γυναίκες κινηματογραφίστριες αυξάνονται. Την δεκαετία του "70 εισβάλλουν κυριολεκτικά στο σινεμά, προτείνοντας τις δικές τους σκέψεις τις δικές τους ιδέες. Cavani, Varda, Anne Akkerman, Helma Sanders, Mai Zetterling, Margarette Von Trotta, Colline Serreau, Lina Vertmiller, Marta Megaros, και άλλες.

Τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότεροι δημιουργοί "κύρους" όπως ο Φελλίνι, ο Φερρέρι, ο Ντάριο Φο και άλλοι ασχολούνται με τη γυναίκα όπως αυτοί τη φαντάζονται ή μάλλον όπως την χρειάζονται για τις "δημιουργίες" τους. (λ.χ. στο ΑΝΤΙΟ ΠΙΘΗΚΕ του Φερρέρι ή στο ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΤΡΕΛΛΑΣ).

Απ' την άλλη σιγά - σιγά διαφαίνεται κάποιος χώρος στα Mass Media (Μαζικά Μέσα Επικοινωνίας) που επιτρέπει στη γυναίκα άμεση επέμβαση και δράση.

Αφού όμως τα μέσα παραγωγής είναι κληρονομημένα στους άντρες κι είναι πολύ δύσκολο για τη γυναίκα - δημιουργό να έχει αυτονομία και ελευθερία κίνησης, γεννιέται αυτόματα η επιθυμία αναζήτησης καινούργιων σχέσεων ανάμεσα σε παραγωγούς, κινηματογραφιστές, ηθοποιούς κ.λ.π. ή η απόρριψη αυτών των σχέσεων που όπως είναι γνωστό αποτελούν προέκταση των γενικότερων κοινωνικών σχέσεων, διαπνεόμενων από τις αρχές της εξουσίας, ιεραρχίας και εκμετάλλευσης.

Το "κάνω σινεμά" θέατρο, ζωγραφική ή γλυπτική φθάνει στην κατάργηση των ειδικοτήτων και των ιεραρχιών, μηχανισμών χαρακτηριστικών μιας αντρικής κουλτούρας και μιας εκβιομηχανοποιημένης παραγωγής σκέψεων και εκφράσεων.

Δεν είναι τυχαία η επιλογή του πειραματικού κινηματογράφου που ερευνά τις δυνατότητες ήχου και εικόνας πέρα απ' τα πρότυπα της παραδοσιακής φιλμικής αφήγησης. Με βάση την "Body Art" (τέχνη του σώματος), το χρώμα και τον φυσικό ήχο επιτυγχάνεται μια επέμβαση στο χώρο, που ενεργοποιεί τη φαντασία του θεατή και ταυτόχρονα είναι ένα γεγονός, μια πράξη, κι όχι απλά μια εμπορική προβολή, ένα θέαμα. Εξάλλου το γυναικείο κίνημα πρόσφερε πολλά στην ξανα-ανακάλυψη του σώματος, "το σώμα γίνεται οθόνη νοητικών εικόνων" όπως σημειώνουν οι Θωμαδάκη - Κλωνάρη.

Αναζήτηση και χρησιμοποίηση καινούργιων τρόπων σύλληψης και έκφρασης του χώρου - χρόνου, νέα "γραφή", κινηματογραφημένες συμπεριφορές (PERFORMANCE) φορτισμένες με ποιοτικές αναζητήσεις σε βάθος, παρουσία της δημιουργού, συνθέτουν μια διαφορετική κινηματογραφική γλώσσα, πολλές φορές δυσνόητη και κουραστική για το κοινό.

Τα πρώτα χρόνια ο ελληνικός κινηματογράφος αναζητά τις πρωταγωνίστριές του στη σκηνή του θεάτρου. Εκεί η παρουσία της γυναίκας θεωρείται σημαντική. Στις αρχές του αιώνα μας έχουμε ήδη την Κυβέλη και την Κοτοπούλη με δικούς τους θιάσους και αργότερα την Ελένη Παπαδάκη, την Κατίνα Παξινού και άλλες.

Μέχρι το 1950 οι γυναίκες στον ελληνικό κινηματογράφο, έχουν την πρώτη θέση στο ρόλο της ηθοποιού (Φιλοσόφου, Λελούδα, Δοράντη, Σαρρή κ.α.). Μετά το '50, αρχίζουν τα φεστιβάλ και οι ελληνικές παραγωγές αυξάνονται. Έτσι οι ελληνίδες περνάνε σιγά σιγά στο χώρο της σκηνοθεσίας.

Βέβαια οι φουστανέλλες και τα μελοδράματα συνεχίζονται: ραγισμένες καρδιές, μάνες που αμάρτησαν, γκρεμισμένα όνειρα και άλλα μετακατοχικά δράματα πάνε κι έρχονται στην οθόνη.

Για πρώτη φορά σκηνοθετεί η Μαρία Πλυτά το 1950 Τ' ΑΡΡΑΒΩΝΙΑΣΜΑΤΑ του Δ. Μπόγρη, και στη συνέχεια τη ΛΥΚΑΙΝΑ της Μακρή. Την ίδια χρονιά η Ίντα Χριστινάκη γράφει το σενάριο για την ταινία ΘΥΕΛΛΑ ΣΤΟ ΦΑΡΟ και στη συνέχεια η Μαργαρίτα Λυμπεράκη το σενάριο της ΜΑΓΙΚΗΣ ΠΟΛΗΣ. Αργότερα η ίδια γράφει τη ΦΑΙΔΡΑ.

Παράλληλα στην οθόνη εμφανίζονται άξιες ηθοποιοί του θεάτρου: Λαμπέτη, Ζαφειρίου, Μερκούρη, Παππά, Χατζηαργύρη κ.α. Η ΣΤΕΛΛΑ με τη Μερκούρη άφησε εποχή. Και δεν πρέπει να ξεχάσουμε την Αλίκη Βουγιουκλάκη που ως ποντικάκι, αλήτισα, γατούλα, μαθητριούλα και άλλους χαριτωμένους ρόλους έκλεβε τις καρδιές πλούσιων και φτωχών.

Στο χώρο της σκηνοθεσίας ακολουθούν οι: Λίλα Κουρκουλάκου, Αιμιλία Προβιά, Λίλα Ζαχαροπούλου, Γκαίη Αγγελή κ.α. Κυρίως μετά την πτώση της χούντας παρατηρούμε μια τρομαχτική αύξηση σε πολιτιστικούς συλλόγους, περιοδικά, κινηματογραφικές λέσχες. Οι γυναίκες σκηνοθετούν μεγάλου μήκους ταινίες, μικρού μήκους, γράφουν σενάρια, κάνουν ντοκυμαντέρ, δουλεύουν στην παραγωγή: Μαρκετάκη, Λιάππα, Γαβαλά, Αγγελίδη, Δημητρίου, Ηλιοπούλου, σημαντικές παρουσίες στο χώρο του κινηματογράφου.

Ε. ΞΗΡΟΥ 1984

Δέκα χρόνια αργότερα ακόμα πιστεύω: ότι οι γυναίκες εμποδίζονται να δουλεύουν σε θέσεις κλειδιά της κινηματογραφικής παραγωγής, ότι περιορίζονται σε βοηθητικές θέσεις και ότι η ιστορία τις αγνοεί ως δημιουργούς.

Το ποσοστό των γυναικών σκηνοθετών - παραγωγών - τεχνικών, είναι πολύ μικρό έναντι των ανδρών συναδέλφων τους. Όσο για την ελληνική πραγματικότητα, προτιμά τις γυναίκες στις καθημερινές ηλίθιες εκπομπές των μέσων μαζικής ενημέρωσης και γεμίζει ακόμα (λίγο πριν το 2.000) το θέατρο της Βουγιουκλάκη.

Το επάγγελμα της ηθοποιού συνεχίζεται με επιτυχία, οι δραματικές σχολές γεμίζουν και οι σκηνοθέτες (άντρες) συμβουλεύουν τις νέες ηθοποιούς ν' αναπτύσσουν ερωτική σχέση με το σκηνοθέτη τους για την επιτυχία του ρόλου τους. Και μάλιστα απαιτούν αφοσίωση! (μαρτυρία ηθοποιού).

Ε. ΞΗΡΟΥ 1994

Music - Screen
Βινυλιομανία

Θα ξεκινήσω - βάση της πρόσφατης εύρεσης δύο σπανιότατων δίσκων - αυτές τις αναφορές, με τη μουσική του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς για δύο ταινίες: το ΑΝΘΙΣΜΕΝΗ ΖΩΗ (1937), του Αλεξάντερ Ντοβζένκο και το ΕΝΑΣ ΧΡΟΝΟΣ ΑΞΙΖΕΙ ΜΙΑ ΖΩΗ (1939), του Γκριγκόρι Ρουσάλ. (Παραθέτω τον ελληνικό τίτλο).

Εξ' αρχής θα ήταν θετικό να πω, πως ο Ρώσος συμφωνιστής απ' την αρχή της θητείας του σχετίζεται με την κινηματογραφία (την εγχώρια εννοείται). Από το 1917 και για αρκετά χρόνια, κάθε Δευτέρα, Τρίτη και Σάββατο, εργάζεται στην κεντρική αίθουσα της Μόσχας συμπληρώνοντας πιανιστικά,κυρίως τσαπλινικές ταινίες. Αυτό ενώ σπούδαζε το όργανο ακόμα. Η μουσική του διακρινόταν για την τονικότητά του σολ. Κάποιες φορές βέβαια ο συνθέτης μετουσίωνε το ρυθμό του πλάνου σε άκρως "δυτικόσυρτη" τροχιά με πασιφανές το αποτέλεσμα του ανισοσκελισμού της συνέχειας. Μετά την αριστουργηματική δεύτερη συμφωνία του θα υπογράψει τη μουσική για το ΑΝΘΙΣΜΕΝΗ ΖΩΗ. Χρησιμοποιεί συμφωνική ορχήστρα και χορωδία και την τμηματοποιεί σε έξι μέρη εκ των οποίων ο γράφων διαθέτει τα τέσσερα. Τα αναφέρω: α. Εισαγωγή β. Ανάμνηση γ. Μονόλογος δ. Φινάλε μόλτο αλέγκρο. Έργο από όλες τις γωνίες ανατρεπτικό το ΑΝΘΙΣΜΕΝΗ ΖΩΗ, είτε για την αισθητική του, είτε για τη μορφή του, είτε για τη διαπραγμάτευσή του δίνει τη δυνατότητα στον τριαντάχρονο συνθέτη να απλώσει τη μουσική του. "Εκμεταλλεύεται" τη χορωδία σε ακραία σημεία και ενθουσιάζεται με τα λεκτικά κρεσέντο του σεναρίου.

Το θέμα της ταινίας είναι βιογραφικό και αφηγείται την πορεία του απομονωμένου βιολόγου Ιβάν-Βλαντιμίριοβιτς Μιτσούριν. Ανάλογα βιογραφικό ήταν και το "σχέδιο" του Ρουσάλ ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΑΞΙΖΕΙ ΜΙΑ ΖΩΗ (Μ' αυτό τον τίτλο η ταινία πρωτοπροβλήθηκε τον Ιούλιο του 1939). Διηγείται μ' ένα ντοκιμαντερίστικο τρόπο τη σκέψη του Καρλ Μαρξ και δίνει την ευκαιρία στο Σοστακόβιτς να γράψει μια "λειτουργική μουσική", όπως τη μετονόμασε ο ίδιος (Απρίλιος 1940). Αναφέρω τα εφτά μέρη του έργου: α. Εισαγωγή β. Πρωινό γ. Χαρακώματα δ. Ιντερμέτζο ε. Αποχαιρετισμός στ. Η μάχη ζ. Συμπέρασμα. Σε ολόκληρο το συμφωνικό ποίημα ξεχωρίζουν τα ξύλινα πνευστά όπως και το χτύπημα των πολλαπλών κρουστών. Τα μέρη ο συνθέτης τα ονομάζει επεισόδια. Στο πέμπτο απ' αυτά, είναι ευκρινώς ακροάσιμο τα ταλάντεμα του στοχαστή Μαρξ. Η μουσική κινείται ύπουλα υποχρεώνοντας το κινηματογραφικό κοινό σε μουσική "επεξεργασία". Στο έκτο μέρος, "Η μάχη" συμφωνική και χορωδιακή ενορχήστρωση εμπλέκονται χαρακτηρίζοντας τέλεια την κυνική φόρτιση της σεκάνς.

Ο Ντιμίτρι έγραψε μουσική για εβδομήντα μία ταινίες. Δηλαδή ποτέ δεν έπαψε να συναρμολογεί τον κινηματογράφο.

Σημείωση: Η μουσική του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς είναι δύσκολο να βρεθεί. Κυκλοφορεί, όχι στην Ελλάδα, από την εταιρεία HUNGAROTON.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: **ΣΥΜΕΩΝ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ.**

47ο Φεστιβάλ Καννών

Το 47ο Φεστιβάλ Καννών έληξε τη Δευτέρα 23 Μαΐου με τον πρόεδρο της κριτικής επιτροπής Κλιντ Ίστγουντ, ν' ανακοινώνει την απονομή του Χρυσού Φοίνικα στην αμερικανική ταινία PULP FICTION του 31χρονου Κουέντιν Ταραντίνο και να διχάζει το κοινό.

Από τη μια οι υποστηρικτές του Ταραντίνο, στους οποίους ανήκουν και οι υπογράφοντες και από την άλλη οι επικριτές. Η ταινία έχει πολύ βία, αίμα, ο σκηνοθέτης κλέβει, ο Κισλόφσκι αδικήθηκε κ.λ.π. Ναι, η ταινία έχει πολύ καρτουνίστικη βία, πολύ τοματοπολτό για αίμα, βεβαίως και ο σκηνοθέτης κλέβει στοιχεία από άλλους συναδέλφους του, όπως κάνουν οι περισσότεροι σκηνοθέτες, μόνο που ο Ταραντίνο έχει το θάρρος ή αν προτιμάτε το θράσος, να το ομολογήσει δημόσια και να δηλώσει ότι θα συνεχίσει να κλέβει και να ενσωματώνει στις ταινίες του, ότι του αρέσει. Το ίδιο άλλωστε έκανε και στην πρώτη του ταινία RESERVOIR DOGS, για την οποία οι κακές γλώσσες λένε ότι αποτελεί αντιγραφή σχετικά άγνωστης αυστραλέζικης ταινίας, που ο σκηνοθέτης είδε όταν δούλευε υπάλληλος σε βιντεοκλάμπ. Όσο για τον Κισλόφκσι και την ταινία ΚΟΚΚΙΝΟ, που αποτελεί το τρίτο μέρος της τριλογίας ΤΡΙΑ ΧΡΩΜΑΤΑ και βέβαια αδικήθηκε. Το ΜΠΛΕ και το ΑΣΠΡΟ, οι προηγούμενες ταινίες της ίδιας τρολογίας βραβεύθηκαν στη Βενετία και στο Βερολίνο αντίστοιχα και ο Πολωνός σκηνοθέτης περίμενε ότι το ΚΟΚΚΙΝΟ η τελευταία και καλύτερη ταινία της τριλογίας του, θα είχε οπωσδήποτε μια θέση στα βραβεία του 47ου Φεστιβάλ Καννών, για να μπορέσει κι ο ίδιος να αποσυρθεί στη φάρμα του εν πλήρη δόξη και τιμή. Δυστυχώς όμως τα πράγματα δεν έρχονται πάντα όπως τα περιμένουμε κι Κριστόφ Κισλόφσκι έφυγε από τις Κάννες, χωρίς ούτε ένα βραβείο στις αποσκευές του. Κέρδισε όμως τις εντυπώσεις του κοινού και των κριτικών. Στο ΚΟΚΚΙΝΟ η Ιρέν Ζακόμπ υποδύεται τη Βαλεντίν, σπουδάστρια και μοντέλο, που γνωρίζει τυχαία τον Ζαν Λουί Τρεντινιάν, συνταξιούχο δικαστή, που έχει το πρωτότυπο χόμπυ να υποκλέπτει τις τηλεφωνικές συνομιλίες των γειτόνων του. Η Βαλεντίν στην αρχή οργίζεται, ύστερα έρχεται κοντά στο δικαστή. Η διαφορά της ηλικίας εμποδίζει την ερωτική σχέση του δικαστή και της Βαλεντίν, ενώ ένας νεαρός φοιτητής της νομικής φαίνεται να ξαναζεί τη ζωή του δικαστή. Η Βαλεντίν και ο φοιτητής ταξιδεύουν για τη Βρετανία, το πλοίο βουλιάζει και ανάμεσα στους ελάχιστους διασωθέντες η Βαλεντίν, ο φοιτητής και μερικοί από τους ήρωες του ΜΠΛΕ

και του ΑΣΠΡΟΥ. Η αδελφοσύνη, η αόρατη κλωστή που συνδέει ανθρώπους άγνωστους μεταξύ τους, η τρυφερότητα, η κατανόηση, η ευαισθησία και η σκληρή πραγματικότητα διαπερνούν την ταινία του Κισλόφσκι.

Θαυμάσιο σενάριο, φοβεροί διάλογοι, εκπληκτική σκηνοθεσία και ένα μοναδικό καστ αποτελούμενο από τους Τζων Τραβόλτα, Μπρους Γουίλλις, Χάρβεϋ Καιτέλ, Ούμα Θέρμαν, Σάμιουελ Λ. Τζάκσον, Τιμ Ροθ, Αμάντα Πλάμμερ, Ροζάννα Αρκέτ, Μαρία ντε Μεντέιρος και Κρίστοφερ Γουώκεν αποτελούν τα αναμφισβήτητα ατού της ταινίας του Ταραντίνο PULP FICTION. Η ταινία προσπαθεί να αναπαραστήσει - και τα καταφέρνει θαυμάσια - ιστορίες εμπνευσμένες από τις λαϊκές φθηνές αστυνομικές εκδόσεις όπως η ΜΑΥΡΗ ΜΑΣΚΑ.

Ο Ταραντίνο, αν και κάνει σινεμά πολύ διαφορετικό από εκείνον του Κισλόφσκι, δήλωσε ότι επιθυμούσε να απονεμηθεί ο Χρυσός Φοίνικας στον πολωνό σκηνοθέτη, αφού όλο το έργο του καταλήγει στο ΚΟΚΚΙΝΟ. Κατά τη γνώμη μας θα έπρεπε ν' απονεμηθεί στον Κισλόφσκι το Μεγάλο Βραβείο της Επιτροπής το οποίο απονέμεται, σύμφωνα με τον κανονισμό, στην καλύτερη καλλιτεχνική ταινία του Φεστιβάλ και που, φέτος μοιράστηκαν ο κινέζος Ζαν Γιμού για την ταινία ΝΑ ΖΕΙΣ και ο ρώσος Νικήτα Μιχαλκώφ για την ταινία Ο ΑΠΑΤΗΛΟΣ ΗΛΙΟΣ. Και οι δυο δεν υπέγραψαν πάντως τις καλύτερες ταινίες τους. Μια οικογένεια στην Κίνα του Μάο και μια οικογένεια στη σταλινική Ρωσία. Κάποτε θα περάσει κι αυτή η κινηματογραφική μόδα! Ο πρωταγωνιστής της ταινίας του Γιμού, Γκυ Γιου κέρδισε τα βραβείο καλύτερης ανδρικής ερμηνείας. Μια θαυμάσια ταινία το ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΜΟΥ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ του Ιταλού Νάνι Μορέττι, που σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί στην ταινία, κέρδισε το βραβείο σκηνοθεσίας. Η ταινία άξιζε οποιοδήποτε άλλο βραβείο, εκτός από το βραβείο σκηνοθεσίας, αλλά φαίνεται ότι δεν περίσευε κανένα άλλο. Ένα εκπληκτικό οδοιπορικό, στην αρχή με βέσπα στους δρόμους της Ρώμης, ύστερα με καράβια στα ιταλικά νησιά και τέλος το προσωπικό οδοιπορικό του σκηνοθέτη σε διάφορους γιατρούς, που δεν μπορούν να βρουν από τι αρρώστια πάσχει ο ασθενής, δοσμένο με χιούμορ και λεπτή ειρωνία τοποθετούν την ταινία ανάμεσα στις καλύτερες που είδαμε στο φετινό Φεστιβάλ Καννών. Η Ιταλία άλλωστε έκανε ιδιαίτερα αισθητή την παρουσία της, τόσο στο Επίσημο Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ με τέσσερις ταινίες, όσο και στα παράλληλα προγράμματα. Στο Διαγωνιστικό Τμήμα είδαμε την υπέροχη, αλλά ίσως δύσκολη για το κοινό ταινία, ΜΠΑΡΝΑΜΠΟ ΤΩΝ ΒΟΥΝΩΝ του Μάριο Μπρέντα, βασισμένη σε βιβλίο του Ντίνο Μπουτζάτι. Θέμα η μοναξιά, η απειλητική φύση, ο αόρατος εχθρός, η εκδίκηση που δεν τολμήσαμε ή δεν θελήσαμε να πάρουμε. Πλάνα εκπληκτικής αισθητικής. Οι άλλες δύο ιταλικές συμμετοχές του διαγωνιστικού η ΑΠΛΗ ΤΥΠΙΚΟΤΗΣ του Τζιουζέπε Τορνατόρε με τον Ζεράρ Ντεπαρντιέ και τον Ρομάν Πολάνσκι και οι ΠΟΡΝΕΣ του Αουρέλιο Γκριμάλντι απογοήτευσαν. Και καλά, ο Τορνατόρε είναι γνωστός σκηνοθέτης, μπορούμε να καταλάβουμε τα κίνητρα του Ζυλ Ζακόμπ και να διαβεβαιώσουμε τον σκηνοθέτη πως καταλάβαμε ότι οι ήρωες βρίσκονται στο καθαρτήριο κι όχι σ' ένα οποιοδήποτε αστυνομικό τμήμα (κι ένα παιδί θα το καταλάβαινε πια!) ο Γκριμάλντι και οι ανεκδιήγητες πόρνες του, από που κι ως που, στο διαγω-

νιστικό; Η ταινία αποτέλεσε το πρώτο σκάνδαλο του Φεστιβάλ και γιουχαΐστηκε άγρια. Το δεύτερο σκάνδαλο ήρθε με την ταινία ΠΡΟΟΡΙΣΜΕΝΗ του ινδού Σαζί Καρούν, ένα άτεχνο κατασκεύασμα δύο ωρών και τριαντατριών λεπτών πλήξης. Εγκαταλείψαμε την προβολή στα 45 λεπτά μαζί με τα 3/4 των θεατών! Η γαλλική υπερπαραγωγή ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΜΑΡΓΚΩ θεατρικά σκηνοθετημένη από τον Πατρίς Σερώ, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου Δουμά κέρδισε το βραβείο της επιτροπής και της καλύτερης γυναικείας ερμηνείας για τη Βίρνα Λίζι που υποδύεται την Αικατερίνη των Μεδίκων. Για πρώτη φορά στην ιστορία του Φεστιβάλ το βραβείο ερμηνείας αποσπά ηθοποιός που ερμηνεύει δεύτερο ρόλο. Να πρόκειται για εκδίκηση της αντιπροέδρου της κριτικής επιτροπής Κατρίν Ντενέβ προς την αντίπαλό της Ιζαμπέλ Ατζανί, που υποδύεται τη βασίλισσα Μαργκό; Καλή η ερμηνεία της Βίρνα Λίζι, αλλά υπήρχαν κι άλλες όπως της Τζένιφερ Τζέησον Λη στο HUDSUCKER PROXY, σκηνοθετημένο με τη γνωστή βιρτουοζιτέ του Τζοέλ Κοέν. Πολύ καλές εντυπώσεις άφησαν ο Ιρανός Αμπάς Κιαροστάμι με την ταινία του ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΙΣ ΕΛΙΕΣ και ο Καναδός Ατόμ Εγκογιάν με την ταινία ΕΞΟΤΙΚΑ. Απογοήτευσε ο Μάικ Φίγκις με την ταινία THE BROWNING VERSION, παρά τις καλές ερμηνείες του Άλμπερτ Φίννευ και της Γκρέτα Σκάτσι. Διερωτάται κανείς γιατί οι παραγωγοί της ταινίας ΟΙ ΑΝΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΡΥΖΙΟΥ και ο σκηνοθέτης Ρίθυ Παν επέλεξαν να γυρίσουν μια πληκτικότατη ταινία, που προσπαθούσε να είναι μυθοπλασίας και ξεπερνούσε τις δύο ώρες, ενώ θα μπορούσαν να γυρίσουν ένα ημίωρο τηλεοπτικό ντοκυμαντέρ...για το ρύζι! Η ωραία φωτογραφία δεν αρκεί να δικαιώσει άλλη μια άστοχη επιλογή του Ζυλ Ζακόμπ. Η μεξικάνικη ταινία Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑ του Αρτούρο Ριπστάιν με θέμα της ζωή μιας αυτοκαταστροφικής Μεξικάνας τραγουδίστριας θα μπορούσε να ιδωθεί, αν είχε καλή φωτογραφία. Δεν είχε όμως! Ο διευθυντής φωτογραφίας Μπρούνο ντε Κέυζερ προσπάθησε να κάνει στυλ σε σκοτεινή έκδοση και απέτυχε παταγωδώς! Ο Ερίκ Ροσάν έκανε τους Γάλλους να παραμιλούν από ενθουσιασμό πριν από τέσσερα χρόνια με την πρώτη του ταινία ΕΝΑΣ ΚΟΣΜΟΣ ΧΩΡΙΣ ΟΙΚΤΟ, που προσωπικά μας άφησε αδιάφορους, όπως και τους χίλιους έλληνες θεατές που την είδαν όταν προβλήθηκε στην Ελλάδα. Αδιάφορους και καθόλου πεπεισμένους για το ταλέντο του νεαρού γάλλου σκηνοθέτη μας άφησε και η δεύτερη ταινία του ΟΙ ΠΑΤΡΙΩΤΕΣ με θέμα τη ζωή και τις μεθόδους των πρακτόρων της Μοσάντ. Προτιμούμε τους αμερικανούς σκηνοθέτες επί του θέματος. Οι γάλλοι ξετρελάθηκαν φέτος με την ταινία Η ΜΕΓΑΛΗ ΚΟΥΡΑΣΗ, όπου ο γάλλος ηθοποιός και σκηνοθέτης Μισέλ Μπλανκ κριτικάρει και κάνει χιούμορ με τους πάντες και τα πάντα, ακόμα και με τον εαυτό του! Εμφανίζονται ο ίδιος ο Μισέλ Μπλανκ, η Καρόλ Μπουκέ, η Ζοσιάν Μπαλασκό, η Σαρλότ Γκαίνσμπουργκ, ο Φιλίπ Νουαρέ και ο Ζυλ Ζακόμπ, αφεντικό του Φεστιβάλ Καννών. Προσωπικά γελάσαμε μεν, αλλά δε μας εντυπωσίασε ιδιαίτερα. Η ταινία κέρδισε το βραβείο σεναρίου και το βραβείο των Τεχνικών για τα ειδικά εφέ τα οποία επίσης δε μας εντυπωσίασαν. Από την επίσημη μη διαγωνιστική εκδήλωση ΕΝΑ ΚΑΠΟΙΟ ΒΛΕΜΜΑ προλάβαμε να δούμε μόνο την, εντελώς απογοητευτική, ταινία ΤΟ ΚΡΥΟ ΝΕΡΟ του γάλλου Ολιβιέ Ασάγιας με θέμα τα προβλήματα των εφήβων. Από το ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΤΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ είδαμε το συμπαθητικό AUF WIEDERSEHEN AMERIKA του Γιαν Σούτε, με θέμα τους πολωνούς μετανάστες στην Αμερική και το ταξίδι επιστροφής τους, το ΧΩΡΙΣ ΔΕΡΜΑ του ιταλού Αλεσάντρο ντ' Αλάτρι με την πανέμορφη Άννα Γκαλιένα, θύμα επιθέσεων αγάπης εκ μέρους ενός νεαρού με ψυχολογικά προβλήματα, την τελευταία ταινία του Άκι Καουρισμάκι ΠΡΟΣΕΧΕ ΤΟ ΦΟΥΛΑΡΙ ΣΟΥ, ΤΑΤΙΑΝΑ, ένα road movie, που διαδραματίζεται στα μέσα της δεκαετίας του 60, με ήρωες δύο φιλανδούς και δύο ρωσίδες, που δεν μπορούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους. Μινιμαλιστική γραφή και ατμοσφαιρική ασπρόμαυρη φωτογραφία σε μια πολύ όμορφη ταινία, που σίγουρα θα ικανοποιήσει τους θαυμαστές του φιλανδού σκηνοθέτη. Η έκπληξη του δεκαπενθήμερου των σκηνοθετών ήταν αναμφισβήτητα η ταινία ΟΙ ΣΙΩΠΕΣ ΤΟΥ ΠΑΛΑΤΙΟΥ της πρωτοεμφανιζόμενης Μουφίντα Τλατλί, τυνησιακής καταγωγής, με εμπειρία σαν διευθύντρια παραγωγής πολλών ταινιών μεγάλου μήκους, που τελικά κέρδισε την εύφημη μνεία της Χρυσής Κάμερας. Η νεαρή Άλια, με αφορμή το θάνατο του πρίγκηπα, επισκέπτεται το παλάτι, απ' όπου είχε δραπετεύσει πριν μερικά χρόνια. Και οι μνήμες ξυπνούν. Η Άλια, εξώγαμη κόρη μιας υπηρέτριας του παλατιού, πιθανότατα κόρη του πρίγκηπα. Ο μικρόκοσμος του παλατιού γεμάτος σιωπές και τρομερά μυστικά. Ένα αριστούργημα, που αμφιβάλουμε αν θα παιχθεί στην Ελλάδα. Τη Χρυσή Κάμερα, καλύτερου πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη κέρδισε τελικά η γαλλίδα Πασκάλ Φεράν για την ταινία της ΜΙΚΡΟΙ ΔΙΑΚΑΝΟΝΙΣΜΟΙ ΜΕ ΤΟΥΣ ΝΕΚΡΟΥΣ, που προβλήθηκε στην εκδήλωση ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ, μια πολύ όμορφη ταινία, ένα τρίπτυχο πάνω στις επιπτώσεις του θανάτου ενός δικού μας ανθρώπου όταν είμαστε στην παιδική ηλικία. Μη φαντασθείτε καμιά ταινία μελό. Η σκηνοθέτης κατάφερε να διαπραγματευθεί το θέμα με κομψότητα και να μας κάνει να συγκινηθούμε και να νοσταλγήσουμε. Με τόσο καλές ταινίες πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετών ο Σωτήρης Γκορίτσας και τη ταινία του ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ που προβλήθηκε στο Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών δε μπορούσαν να περιμένουν και πολλά πράγματα. Δεν πειράζει. Σημασία έχει η συμμετοχή. Στην εκδήλωση "Κινηματογράφοι στην Γαλλία" είδαμε επίσης την ταινία ΠΟΛΥ ΜΕΓΑΛΗ ΕΥΤΥΧΙΑ του Σεντρίκ Καν, που διαπραγματεύεται τα προβλήματα της νεολαίας γαλλικής και αραβικής μ' έναν απλοϊκό τρόπο. Παρ'όλα αυτά η ταινία κέρδισε τα βραβεία Κάννες Τζούνιορ για την καλύτερη γαλλική ταινία και Ζαν Βιγκό.

Στις ταινίες μικρού μήκους το Χρυσό Φοίνικα κέρδισε ένα πολύ ωραίο κινούμενο σχέδιο από το Μεξικό Ο ΗΡΩΑΣ του Κάρλος Καρρέρα, ενώ δύο εύφημες μνείες δόθηκαν στο LEMMING AID του νεοζηλανδού Γκραντ Λαχούντ και ΣΙΡΟΠΙ του βρετανού Πωλ Άνουιν.

Στην εβδομάδα κριτικής τα βραβεία κέρδισαν οι αμερικανοί Κέβιν Σμιθ για τη μεγάλου μήκους ταινία του ΥΠΑΛΛΗΛΟΙ και ο Ντέιβιντ Εγουίνγκ για τη μικρού μήκους PERFORMANCE ANXIETY. Ο αλγερινός Μερζάκ Αλουάς κέρδισε δύο βραβεία για την ταινία του BAB EL QUED CITY, το βραβείο της εκδήλωσης ΕΝΑ ΚΑΠΟΙΟ ΒΛΕΜΜΑ και το βραβείο των κριτικών για τα παράλληλα προγράμματα. Το βραβείο των κριτικών για το Διαγωνιστικό τμήμα κέρδισε ο Ατόμ Εγκογιάν για το ΕΞΟΤΙΚΑ. Τέλος η Οικουμενική εκκλησία Βράβευσε τις ταινίες των Μιχάλκωφ και Γιμού.

ΑΠΟΣΤΟΛΗ:
ΣΤΕΛΛΑ ΜΠΕΛΕΣΗ
ΑΝΕΣΤΗΣ ΚΑΤΣΙΑΜΑΚΑΣ

ΜΗΧΑΝΟΥΡΓΕΙΟ - ΤΟΡΝΟΣ
ΧΑΡ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

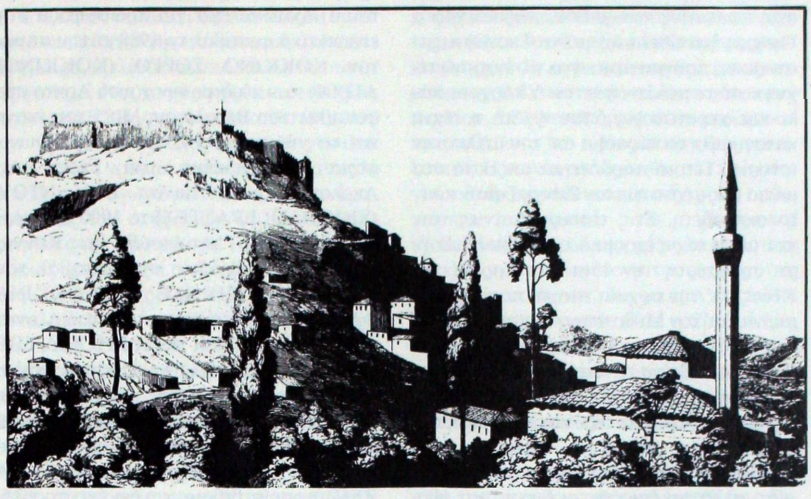
ΕΠΙΣΚΕΥΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΩΝ ΠΡΟΒΟΛΗΣ

ΣΩΝΙΕΡΟΥ 9 - ΠΛ.ΒΑΘΗΣ ΤΗΛ. 52 27 476

8ο Συνέδριο Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας (Ο.Κ.Λ.Ε.).

Λαμία, 13-15/4/1994: "η διαχρονική απουσία της θεματικής".

Καταγράφω, ξεπερνώντας τυχόν εισαγωγές, ένα δόκιμο σχεδιάγραμμα της μονομανούς τριήμερης κινηματογραφικής συνάντησης, που οι βλέψεις της μηνυματολογίας της, αφορούν τις θέσεις ή κινήσεις των εναπομείναντων, όπως και να'χει σημαινουσών, κινηματογραφικών λεσχών, κύρια στην επαρχία όπου και κρίνονται ως πολύπλευρα εύχρηστες - κι αναγκαίες. Από την εναρκτήρια προβολή της ονομαστής ταινίας του Μάικλ Κέρτιζ ΚΑΖΑΜΠΛΑΝΚΑ, αποκαλύφθηκαν κάποια κενά που είχαν να κάνουν με τη στήριξη μιας πλαισιωμένης τακτικής που θα επικεντρώνονταν στη δυνατότητα προβολής και λοιπών συζητήσεων για μια ταινία, στη επαρχιακή πόλη του σήμερα.



Τη δεύτερη μέρα της συνάντησης υπήρξε ένας ευρύτερος διάλογος με θεματικό άξονα τη γυναικεία ύπαρξη στον κινηματογράφο. Ο τίτλος του προγράμματος ήταν "Ηδιαχρονική παρουσία της γυναίκας στην έβδομη τέχνη" και παρόλη την ανουσιότητά του - εννοώ την εκτός ούσίας τοποθέτηση ενός τέτοιου προβληματισμού στις διεργασίες ενός συνεδρίου της Ο.Κ.Λ.Ε - ευτυχώς δέχτηκε ένα δίωρο ρεσιτάλ/μονόλογο από το θεωρητικό Νίκο Κολοβό. Διαχωρίζοντας ο έλληνας θεωρητικός, εξαρχής πως η θέση του δεν έχει υποπέσει σε σπουδαίες διαφοροποιήσεις από την περίοδο της στενής ενασχόλησής του με τη συγκεκριμένη θεματολογία, (ενασχόληση που καρποφόρησε στο δοκίμιο "Η γυναίκα στον κινηματογράφο"), αντιστάθμισε τη συλλογιστική του σε μια τετράπτυχη οπτική:

α. η γυναίκα ως αντικείμενο. Εδώ περνάει η εννοιολογία του ρόλου-φετίχ. Η εκδοχή αυτή λειτούργησε κατά την περίοδο του φιλμνουάρ (η μοιραία γυναίκα) κι εξαπλώθηκε σταδιακά και σποραδικά στις διάρκειες του νεώτερου κινηματογράφου. Εδώ ο ρόλος της γυναίκας δεν είναι υποκινητής της δράσης.

β. Η γυναίκα ως υποκείμενο, που όχι μόνο ταράζει την πλοκή του φιλμ, αλλά κινεί, δηλαδή οδηγεί αυτήν. Είναι οπωσδήποτε σπανιότερη εκδοχή από την προηγούμενη αλλά παρουσιάζει πανομοιότυπο ενδιαφέρον. Στις δυο αυτές εκδοχές ο Νίκος Κολοβός προτίμησε να μεταστρέψει μερικώς τις ιδέες του προβάλλοντας με τη χρήση ενός βίντεο πέντε φιλμικά αποσπάσματα, έτσι ώστε να υπάρξει μια έμπρακτη κατανόηση. Πρόκειται για τα φιλμ, ΤΖΙΑΝΤΑ, του Κίνγκ Βιντορ - πρώτη εκδοχή -, ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ του Γιοζεφ φον Στερνμπεργκ - πρώτη εκδοχή- Η ΤΙΜΗ ΤΩΝ ΠΡΙΤΖΙ του Τζον Χιούστον - εδώ η Καθλίν Τέρνερ ταλαντεύεται σαν αντικείμενο/υποκείμενο κάνοντας το θεατή-μελετητή να σταθεί αμήχανος- ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΟΘΟΥ του Λούις Μπουνιουελ - δεύτερη εκδοχή - και, ΣΤΕΛΛΑ - δεύτερη εκδοχή - σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη.

γ. Η γυναίκα πίσω από την κάμερα. Εδώ ο ρόλος της γυναίκας αναπτύσσεται είτε σκηνοθετικά είτε με κάποια θέση μέσα στο συνεργείο.

δ. η γυναίκα ως θεατής, που μπορεί να μη συμμετέχει σε καμιά σκηνή του γυρίσματος του φιλμ, αλλά το αντιλαμβάνεται με μια αντίληψη άκρως διαφορετική από εκείνη του άντρα, πιθανόν και μειωμένη.

Απεναντίας ο Βασίλης Ραφαηλίδης επικεντρώθηκε σε σαφώς λιγότερο κινηματογραφικές οδούς. Προσπερνώντας τον ίδιο τον κινηματογράφο (δεν κατάλαβα γιατί, μήπως ο κινηματογράφος μετά τα εξήντα χρόνια ζωής παύει να ενέχει επάρκεια ώστε να αποτελεί αυτόνομο αντικείμενο σκέψης;), εξέφρασε μια υποθετική συνωνυμία των εννοιών "γυναίκα" - "φύση". Επιτρέπω στον Βασίλη Ραφαηλίδη να είναι ένας σύγχρονος φιλόσοφος, ένας διανοούμενος με σπάνιες και πνευματώδεις ιδέες για το μέλλον της αριστεράς, αλλά, έχω ταυτοχρόνως τις αντιρρήσεις μου για τη συμμετοχή του σε τέτοιες καθαρά κινηματογραφικού χαρακτήρα και περιεχομένου διαλέξεις, που δίχως άλλο, έρχονται να σκύψουν πάνω στη διαχείριση του κινηματογράφου. Οι υπόλοιποι ομιλητές ήταν, η Εύα Κοταμανίδου, ο Τάκης Παπαγιαννίδης και η Μαίρη Χρονοπούλου. Τα όσα ανέφεραν γύρω από τον ίδιο θεματικό κύκλο μάλλον αναμασούν τα λεγόμενα που είχαν ειπωθεί προηγούμενα.

Η τελευταία μέρα του συνεδρίου δυστυχώς συγκέντρωσε την προσέλευση ελάχιστου κοινού. Και γράφω δυστυχώς διότι αναγνωρίζω τη δυναμική του θέματος της: "Κινηματογραφικές λέσχες και τοπική αυτοδιοίκηση". Μιας τέτοιας εμβέλειας συζήτηση, από το θέμα και μόνο, θα έπρεπε να ακολουθούσε την εξής δίοδο:

α. ο διάλογος να προκαθορίζονταν για το Σάββατο, έτσι ώστε να επέτρεπε μια παρακολούθηση περισσότερων ακροατών (κι εκτός Λαμίας) για μια επικοδομητικότερη συμπερασματολογία.

β. οι εισηγητές και οι παρευρισκόμενοι ακροατές να ήταν αρμοδιότεροι. Άτομα δηλαδή που θα αντιμετώπιζαν κατά πρόσωπο τις αντιξοότητες της διατήρησης μιας λέσχης σαν κοιτίδα κινηματογραφικού πολιτισμού. Δυστυχώς ο γράφων, συμπορευόμενος με την πλειονότητα του κοινού, δεν ήταν παρών στην τελευταία συνομιλία. Ελπίζω να άφησε μια μερίδα μηνυμάτων, έστω στους ακροατές που παρευρέθησαν.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΖΑΝΓΚ ΓΙΜΟΥ:
Το πέρασμα απ' τον Μύθο στην Ιστορία

Η τέχνη είναι πάντα ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον Μύθο και την Ιστορία. Αναπληρώνει την ιστορία στις κοινωνίες του μύθου, παράδειγμα ο Όμηρος ή αντίθετα τον μύθο σε κοινωνίες ιστορικές, πράγμα που κάνει η σύγχρονη τέχνη κατά το μάλλον ή ήττον. Υπάρχουν πάλι και περιπτώσεις όπου η ίδια η τέχνη καταγράφει το πέρασμα απ' τον μύθο στην ιστορία. Τέτοιο παράδειγμα μπροστά στα μάτια μας φέρνουμε τον Ζανγκ Γιμού, κινέζο σκηνοθέτη. Στις τέσσερις ταινίες του, που μέχρι τώρα έχουμε δει, παρακολουθούμε αργόσυρτη την ίδια την πορεία της Κίνας απ' την αρχαία εποχή στον εικοστό αιώνα, απ' τον Μύθο στην Απομυθοποίηση. Δεν είναι καθόλου τυχαίο, λοιπόν, που ο Γιμού διάλεξε να αναστήσει κινηματογραφικά δομές και έννοιες από την αρχαία ελληνική τραγωδία: το ιερό και το βέβηλο, η ύβρις και η μοίρα, η αφύπνιση της συνείδησης και το πρόβλημα της ελευθερίας, αλλά και ο χορός, οι δυο ή τρεις ηθοποιοί, η αυστηρή δομή των σκηνών. Μόνο που δεν ζει την ακμή, αλλά το τέλος μιας εποχής και την αυγή μιας άλλης. Περισσότερο Ευριπίδης, παρά Αισχύλος, ας πούμε.

Η παρουσίαση τεσσάρων ταινιών του σκηνοθέτη - οι οποίες μάλιστα προβλήθηκαν στις αθηναϊκές αίθουσες σχεδόν συνεχόμενα - μας επιτρέπει να έχουμε μιαν ολοκληρωμένη εικόνα του έργου του και να προχωρήσουμε με περισσότερη σιγουριά σε μια συνολική θεώρηση των ταινιών αυτών. Ο Γιμού εργάστηκε στην αρχή ως διευθυντής φωτογραφίας παλαιότερων σκηνοθετών, όπως ο Τσεν Κάιγκε. Αυτή του η εξειδίκευση ενδεχομένως αιτιολογεί και την ακαδημαϊκή τελειότητα που χαρακτηρίζει το κάδρο και την φωτογραφία των ταινιών του. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στα ευρωπαϊκά φεστιβάλ το 1988 με την ταινία του ΚΟΚΚΙΝΟ ΣΟΡΓΟ (ΚΟΚΚΙΝΟΙ ΑΓΡΟΙ) που κέρδισε την χρυσή Άρκτο στο φεστιβάλ του Βερολίνου. Μαζί του έκανε και το ντεμπούτο της και η πρωταγωνίστρια και γυναίκα του Γκογκ Λι. Ακολούθησαν οι ταινίες ΖΟΥ ΝΤΟΥ (ΣΙΩΠΗΛΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ) το 1990 που κέρδισε το βραβείο "Μπονιουέλ" στις Κάννες καθώς και το βραβείο στο φεστιβάλ του Σικάγου, το ΣΗΚΩΣΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ που απέσπασε το χρυσό Λέοντα της Βενετίας το 1991 και Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΙΟΥ ΖΟΥ που τιμήθηκε εξίσου με το χρυσό Λέοντα της Βενετίας το 1992 ενώ η Γκογκ Λι κέρδισε επάξια το βραβείο ερμηνείας "Βόλπι". Στις φετινές Κάννες παρουσίασε και την καινούργια του ταινία ΝΑ ΖΕΙΣ, η οποία, βέβαια, και δεν έχει προβληθεί ακόμα στην Ελλάδα. Ο Γιμού ερχόμενος από την Κίνα, κατά κάποιο τρόπο, κατέκτησε τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ. Οι διακρίσεις του αυτές δεν οφείλονται, θέλουμε να πιστεύουμε, μόνο στον "εξωτισμό" των ταινιών του. Οφείλονται, ή τουλάχιστον θάπρεπε να οφείλονται, στην αναγνώριση ενός πηγαίου ταλέντου που δημιουργεί έναν κινηματογραφικό κόσμο που ξαφνιάζει με την αμεσότητα και την οικονομία του. Αλήθεια είναι ότι για ένα δυτικό μάτι, όσο συγκροτημένο κι αν είναι, η Κίνα και η Άπω Ανατολή γενικότερα παραμένει πάντα χώρα μιας ξένης βιοαντίληψης. Έτσι δύσκολα μπορεί να ξεπεράσει κανείς το επίπεδο του σκηνικού του φολκλόρ και του εξωτισμού για να αναγνωρίσει κάποιες κλασικότερες οικουμενικές μορφές. Η ανακάλυψη του κινεζικού κινηματογράφου, με αρκετά χρόνια καθυστέρηση από τον γιαπωνέζικο, αντιστοιχεί με την ανακάλυψη ενός καινούργιου κόσμου. Πέρα από τα διαπλεκόμενα δυτικά οικονομικά συμφέροντα μπορούμε να αναγνωρίσουμε έναν καινούργιο κόσμο που μόλις τώρα περνά απ' την αρχαιότητα κατευθείαν στην σύγχρονη εποχή. Το έργο κινηματογραφιστών όπως ο Γιμού γίνεται ένας πρώτης τάξεως οδηγός ανίχνευσης της πορείας αυτής.

ΚΟΚΚΙΝΟΙ ΑΓΡΟΙ (ΚΟΚΚΙΝΟ ΣΟΡΓΟ) 1988

Με την πρώτη του κιόλας ταινία ο Γιμού μας εισάγει τελεσίδικα στον κινηματογραφικό του κόσμο. Ένα παιδί διηγείται την ιστορία της γιαγιάς του και του παππού του. Μεταφερόμαστε στην δεκαετία του '20 και του '30 σ' ένα χωριό της Ματζουρίας (βορειοανατολική Κίνα). Μια κοπέλα πωλείται για γυναίκα σ' ένα γέρο λεπρό, ιδιοκτήτη ενός αποστακτηρίου. Ο γέρος κάποια στιγμή μυστηριωδώς πεθαίνει και η γυναίκα ζει για εννιά χρόνια μ' έναν υπηρέτη. Αποκτούν γιο, αναλαμβάνει η γυναίκα το αποστακτήριο και οι δουλειές πηγαίνουν καλά ώσπου έρχονται οι γιαπωνέζοι και καταστρέφουν τις φυτείες με το σόργο. Όλη η ταινία ξετυλίγεται στο μυθικό-παραδοσιακό περιβάλλον της Κίνας. Η τεχνολογία εισβάλει ωμά και βίαια μαζί με τους γιαπωνέζους και τον πόλεμο. Από την πρώτη του αυτή ταινία ο Γιμού σκιαγραφεί το πλαίσιο που διατρέχει όλο του το έργο. Η αυστηρή δομή μιας παραδοσιακής κοινωνίας που βρίσκεται σε παρακμή. Την έξοδο στη νέα κοινωνία και στη νέα αντίληψη την κάνει ένας άνθρωπος υποβαθμισμένος από την παράδοση: μια γυναίκα. Η ιστορία όμως αλλάζει βίαια και ο εκσυγχρονισμός απαιτεί τον εξανδραποδισμό της παραδοσιακής κοινότητας, έργο που αναλαμβάνουν οι γιαπωνέζοι, που βεβηλώνουν ταυτόχρονα και την πατρίδα. Ο Γιμού γενικά χρησιμοποιεί τη γαμική σχέση άνδρα-γυναίκας ως πρωταρχικό μύθο, όπως η τραγωδία χρησιμοποιεί τον κύκλο των Ατρειδών, επί παραδείγματι. Θα δούμε πως αυτός ο μύθος-κώδικας επανέρχεται και στις υπόλοιπες ταινίες. Ο σκηνοθέτης, βέβαια, δε μένει στις ιστορικές ή τις κοινωνικές δομές, αυτό που τον ενδιαφέρει είναι ο άνθρωπος που μόνος είναι υποκείμενο των αλλαγών αλλά και της μοίρας. Ο Γιμού καινίζει μ' αυτόν τον τρόπο την κομφουκιανική παράδοση που με την ασκητική της υποβαθμίζει την

ΚΟΥΠΟΝΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

ΕΠΩΝΥΜΟ .....

ΟΝΟΜΑ .....

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ..... **Τ.Κ.** .....

ΠΟΛΗ ..... **ΤΗΛ.** .....

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΙΑ 1 ΧΡΟΝΟ: 2.000 Δρχ.

Στείλτε με ταχυδρομική επιταγή το παραπάνω ποσό στην ταχυδρομική διεύθυνση: Συμεών Ιωσηφίδης, Γκούρα 152, 185 46 ΠΕΙΡΑΙΑΣ. Τηλ. 46 33 581

Με κάθε νέα συνδρομή 2 προηγούμενα τεύχη **ΔΩΡΕΑΝ**

προσωπική ελευθερία. Εδώ είναι που πλησιάζει και την τραγωδία στην ουσία της, παρόλο που και τα μορφολογικά της χαρακτηριστικά δεν απουσιάζουν: ο "χορός" των εργατών για παράδειγμα ή ο αφηγητής που σπα τη δράση σε μικρές ενότητες σκηνές. Το κύριο τραγικό στοιχείο είναι ο άνθρωπος που αποφασίζει να οδηγήσει τη μοίρα του για να προδωθεί από την ίδια αυτή τη μοίρα-ιστορία στο τέλος. Η ταινία όμως, έχει επενδύσει πάνω στο πρόσωπο, γι'αυτό και ο σκηνοθέτης επιμένει.

ΖΟΥ ΝΤΟΥ (ΣΙΩΠΗΛΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ) 1990

Τα ίδια αυτά χαρακτηριστικά γίνονται περισσότερο εμφανή στην επόμενη ταινία του. Πάλι στην Κίνα του '20, η νέα γυναίκα που αγοράζεται από το γέρο και πλούσιο άντρα, ιδιοκτήτη ενός βαφείου αυτή τη φορά. Εδώ η γυναίκα ταλαντεύεται ανάμεσα στην Ιφιγένεια και την Κλυταιμνήστρα. Προσπαθεί να εξοντώσει τον τύραννο-βασιλιά, χωρίς την πονηριά της Ιφιγένειας και εισπράττει στο τέλος την οργή του γιου που δε γίνεται μητροκτόνος σαν τον Ορέστη. Πρόκειται για ένα μελοδραματικό έπος, μια ιστορία αγάπης, όπως λέμε, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Τίποτα δεν αφήνεται στη μελοδραματική υπερβολή, αντίθετα η αυστηρή δομή αντιτίθεται στο μελόδραμα. Άλλωστε το θέμα του Γιμού είναι αλλού, εφάπτεται του μεταφυσικού: ο άνθρωπος που με το στήριγμα του πολιτισμού τα βάζει με τη μοίρα του, φτάνει στην ύβρη και γκρεμίζεται στο βάραθρο της παράδοσης, της κοινωνίας του μύθου. Η γυναίκα καταδικάζεται απ' την οικογένεια να ζήσει σύμφωνα με το έθιμο ως χήρα, μόνη της, μισούμενη από το γιο της.

Μικρές σκηνές μεταξύ των υποκριτών, το σκηνικό και τα μηχανήματα βαφής και επεξεργασίας των μεταξωτών κρατούν το ρόλο του χορού, τριξίματα και πλαταγισμοί των υφασμάτων είναι το τραγούδι τους και η όρχησή τους, σκηνικό όπως πάντα απίθανο. Πέραν αυτού ο Γιμού ελέγχει πλήρως τη δομή των υλικών του: αδιόρατα ρελαντί σε σημαντικά σημεία της δράσης, λήψεις χαμηλές, κοντά στα πρόσωπα των υποκριτών που τέμνουν διαγώνια το κάδρο και κόβεται ο "αέρας" τους καθώς η κάμερα βρίσκεται λίγο κοντρ-πλονζέ. Η έξοδος πραγματοποιείται με την πυρπόληση του σκηνικού, η αρχαία Κίνα δεν υπάρχει πια, οι άνθρωποι προσπαθούν να εξαγνιστούν θαρρείς μέσ' τις φλόγες.

ΣΗΚΩΣΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ (1991)

Με την ταινία αυτή που διαδραματίζεται και πάλι στην Κίνα του 1920, θα λέγαμε πως κλείνει μια τριλογία του Γιμού για την αρχαία Κίνα, που ζούσε παρηκμασμένα, αλλά αδιατάρακτα μέχρι τα μέσα του αιώνα. Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος σήμανε το τέλος πολλών επιμέρους πολιτισμών και όχι μόνο της Κίνας. Ο Πόλεμος αυτός για πολλές χώρες υπήρξε η απαρχή της εισαγωγής της βιομηχανικής τεχνολογίας και ό,τι αυτή συνεπάγεται. Η εμμονή στον μεσοπόλεμο, λοιπόν, δεν είναι τυχαία. Παρόλο που και οι τρεις ταινίες αφορούν την ίδια χρονική περίοδο, το πρωταγωνιστικό πρόσωπο, που όπως είπαμε για το έργο του Γιμού αποτελεί σημείο-κλειδί, αφού αυτό επωμίζεται την επανάσταση απέναντι στη μοίρα, εξελίσσεται από ταινία σε ταινία αφήνοντας έτσι το χάραγμα μιας ιστορίας προσωπικής. Η ιστορία αντικαθίσταται απ' την ιστορία ενός ανθρώπου. Η γυναίκα στην πρώτη γραμμή αναλαμβάνει και πάλι τον επίπονο αγώνα για ελευθερία εξ ονόματος όλως των ανθρώπων και παγιδεύεται στην ίδια της την επιλογή. Το σημείο της γυναίκας είναι πάρα πολύ ισχυρό μιας και στην ασιατική πραγματικότητα η γυναίκα είναι αυτή που υφίσταται τη μεγαλύτερη πίεση της κοινοτικής παράδοσης (το ίδιο σημαντικό ήταν αυτό το σημείο και για την αρχαία Ελλάδα, δεν είναι τυχαίο που ο Ευριπίδης που περισσότερο από όλους εισάγει καινά δαινόνια, δίνει πάρα πολλούς πρωταγωνιστικούς ρόλους στις γυναίκες, εξ' ου και οι ομοιότητες που υπαινιχθήκαμε στην αρχή).

Η γυναίκα στην πρώτη ταινία είναι αγρότισσα, στη δεύτερη εργάτρια και στην τρίτη φτωχή φοιτήτρια που γίνεται αρχόντισσα ασπαζόμενη έναν χιλιόχρονο τρόπο ζωής που ήδη απ' τα πράγματα έχει ξεπεραστεί. Ανυποψίαστη, όπως πάντα, εντάσσεται ως κυρία, στον τρόπο αυτής της ζωής, φέρνοντας αντιφατικά πάνω της και το καινούργιο: μιαν ανεμελιά και ελαφρότητα, ίδιον του αιώνα μας. Έτσι τίποτα δεν είναι όπως παλιά. Ήδη στη ζωή της κλειστής αυτής κοινότητας έχει φτάσει ο φωνόγραφος κι αυτή η ανεμελιά. Το πρόσωπο αντιλαμβάνεται το διχασμό και προσπαθεί να τον ξεπεράσει, μα έχει ενδώσει κιόλας σ' αυτόν. Η δομή της μοίρας γίνεται αξεπέραστη, δολοφονική, μόνη έξοδος του προσώπου μένει η τρέλα. Ο χορός εδώ περιορίζεται, αυξάνεται το μέρος των υποκριτών που γίνονται και περισσότεροι, η είσοδος στην Ιστορία και τη Συνείδηση είναι γεγονός. Η κάμερα αντίθετα, απομακρύνεται από τα πρόσωπα, ίσως για να τονίσει το περίγραμμα και την παρουσία της φυλακής. Η συνείδηση ξυπνά, μα είναι εγκλωβισμένη από τις ίδιες της τις επιλογές, η τρέλα στο τέλος αποκαθηλώνει το πρόσωπο απ' τη θέση του, η παράδοση-μοίρα αντικαθιστά αμέσως τη θέση του. Ο σκηνοθέτης παίζει με όλα αυτά τα στοιχεία της παράδοσης που απαλύνουν κάποτε, τονίζουν άλλοτε την παρακμή. Οι ήχοι, τα χρώματα, οι τελετουργικές κινήσεις ενός χορού αρχέγονου. Η αρχαία Κίνα του Μύθου είναι πλέον παρελθόν.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΙΟΥ ΖΟΥ (1992)

Όταν η συνείδηση ανδρώνεται οριοθετεί και τα πρώτα αιτήματα. Πρώτο αίτημα η ελευθερία, τέθηκε στην ταινία ΣΗΚΩΣΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ όπως είδαμε. Δεύτερο αίτημα η Δικαιοσύνη ή πιο συγκεκριμένα: Δίκαιο και Δικαιοσύνη ώς δυο μή ταυτιζόμενες απόλυτα έννοιες. Η Κίου Ζου με τον άντρα της καλλιεργούν πιπεριές σ' ένα κρατικό κολχόζ. Το αφεντικό του κολχόζ σε μια διαφωνία τραυματίζει τον άντρα της, η Κίου Ζου αναζητά δικαιοσύνη, αποκατάσταση. Σε μια οργανωμένη και ευνομούμενη πολιτεία αυτό γίνεται μέσω του Δικαίου. Τί γίνεται όμως στην περίπτωση που το Δίκαιο και η δικαιοσύνη δεν ταυτίζονται; Η ταινία αναδεικνύει μια καινούργια αντίθεση: μέσα σε μια σύγχρονη οργανωμένη πολιτεία οι άνθρωποι εξακολουθούν να επηρρεάζονται από την παράδοση, και πιστεύουν ταυτόχρονα στη σύγχρονη κοινωνία, ότι μπορεί να δώσει λύση στα προβλήματα μέσα από τις δομές της. Η προσπάθεια συγκερασμού αυτών των δυο πραγματικοτήτων δημιουργεί και πάλι τη σύγκρουση. Αυτή τη φορά δεν είναι η μοίρα, το πρόσωπο συγκρούεται με τις δομές της σύγχρονης κοινωνίας. Προσπαθώντας να διατηρήσει την αξιοπρέπειά του, ο άνθρωπος εμπλέκεται στις δομές μιας κοινωνίας που δεν καταλαβαίνει.

Ο Γιμού με την τελευταία του ταινία χειρίζεται έννοιες που δεν είναι εύκολα ορατές δια γυμνού οφθαλμού. Είναι όμως κάτι παραπάνω από εμφανές απ' όσα περιγράψαμε παραπάνω ότι υπερασπίζεται έναν ανθρωπισμό ξεχασμένο απ' την εποχή του ιταλικού νεορεαλισμού. Αυτός είναι και ο λόγος που τα έργα αυτά φαντάζουν κάπως ακαδημαϊκά σήμερα. Εδώ οι σκηνές χωρίζονται με αλλεπάλληλα όμοια σχεδόν πλάνα της γυναίκας που κατεβαίνει στην πόλη, η κάμερα εν τω μεταξύ, ψαχουλεύει τις εκφράσεις των προσώπων. Η αντίθεση επιπροσθέτως υπαίθρου και πόλεως επιστρατεύεται για να τονίσει την έκπληξη των ανθρώπων μπροστά στις νέες πραγματικότητες. Για την Κίνα δεν υπήρξε Διαφωτισμός γι' αυτό και τα προβλήματα έχουν τη γοητεία του αρχαϊκού, ο ίδιος ο Γιμού είναι παιδί της σύγχρονης εποχής.

Μ' αυτή τη φόρτιση κοιτάζει πίσω και ανασύρει πρόσωπα εκεί που η παράδοσή του τα αγνοεί. Είναι πραγματικό ευτύχημα που προσδίδει προσωπικά χαρακτηριστικά στο ξύπνημα της ατομικής συνείδησης. Κατά μια έννοια, τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσε να ονομαστεί ο πρώτος προφήτης της Κίνας. Η αρχαία Κίνα δεν υπάρχει πια, αλλά ο Γιμού δεν λυπάται γι' αυτό. Αυτό που φαίνεται βασικά να τον απασχολεί είναι η προσωπική μάχη του ανθρώπου και η προσωπική βίωση του περάσματος απ' τον Μύθο στην Ιστορία. Ο Γιμού δεν είναι πολιτικός, είναι ποιητής.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΛΑΘΡΑΣ

Ο κόσμος του Almodovar

και γιατί βρίσκεται στο στόχαστρο της ισπανικής ελίτ

Η ιβηρική διανόηση δεν αγαπά καθόλου πια τον Αλμοδόβαρ. Γιατί; Γιατί πιστεύει ότι αυτός ο ομοφυλόφιλος, ο μεγαλομανής, ο Πέντρο ο Σκανδαλώδης που περιστοιχίζεται από την Αυλή του σαν κανένας Ισπανός Αυτοκράτορας, δίνει μια "χυδαία" εικόνα της χώρας του στον κόσμο...

Ο κόσμος του Αλμοδόβαρ

Ο Γουίλιαμ Μπάροουζ διηγείται πως, όταν ζούσε στην Tanger τη δεκαετία του '50, τα πιτσιρίκια του δρόμου τον είχαν βαφτίσει "αόρατη σκιά" τόσο πολύ η χρήση της ηρωίνης τον είχε κάνει "διαφανή" Στην αρχή του ΚΙΚΑ, ο Νίκολας Πιρς (Peter Coyote), ένας αμερικάνος συγγραφέας, μάλλον αποτυχημένος και πολύ ζιγκολό, μας θυμίζει ότι πολλά υπήρξαν τα μεγάλα πνεύματα που δολοφόνησαν τη γυναίκα τους και αναφέρει για παράδειγμα τον Γουίλιαμ Μπάροουζ και τον Λουί Αλτουσέρ. Ο Πέντρο Αλμοδόβαρ βγήκε απ' το underground της "προ-μοβιντά" για να κάνει θριαμβευτική είσοδο στην αρένα των μίντια ως ματαντόρ ντυμένος στα φώτα. Είναι άλλωστε αυτό ακριβώς που του προσάπτουν πολλοί ισπανοί (ενοχλημένοι συνάδελφοι ή "σοβαροί" δημοσιογράφοι): ότι έγινε μια "ορατή σκιά", ο πιο γνωστός σκηνοθέτης της χώρας, ο άνθρωπος-ορχήστρα ενός πραγματικού πολιτιστικού κινήματος που διευθύνει, που δημιουργεί ανάλογα με τις διαθέσεις και τις εμμονές του και που κυρίως ενσαρκώνει ο ίδιος προσωπικά.

Σαράντα χρόνια μετά το τραύμα του φασισμού του Φράνκο, η νέα Ισπανία ανακαλύπτει τον υπόλοιπο κόσμο. Θα' λεγε κανείς , πως η αγκύλωση, η πνευματική και πολιτιστική παραλυσία που είχε επιβάλει η δικτατορία, είχε δώσει σε έναν από τους αρχαιότερους πολιτισμούς της Ευρώπης αρκετά σύνδρομα κατωτερότητας για έναν αιώνα. Με το θάνατο του Φράνκο, η Ισπανία εξεράγη με χαρά συγκρατημένη, θέλησε να ξεχάσει μέχρι και την ανάμνηση της φοβερής σφαγής που υπήρξε ο εμφύλιος πόλεμος και ρίχτηκε σε μια φρενήρη οικονομική ανάπτυξη, με μια δίψα ν' ανοιχτεί στον κόσμο.
Τα ναρκωτικά και η ομοφυλοφιλία ως τρόπος ζωής.

Και έτσι, η πατρίδα του Γκόγια, του Πικάσο και του Ντομιγκουίν ρίχτηκε με το κεφάλι χαμηλά, σαν μανιασμένος ταύρος, σ' όλες τις απαγορεύσεις της εποχής του Φράνκο και κυρίως βέβαια στα ναρκωτικά και την πορνογραφία. Ο Αλμοδόβαρ είναι παιδί αυτής της εποχής: γεννημένος μες στον φρανκισμό, γνώρισε τις πρώτες του συγκινήσεις ως ενήλικος μετά από τη μακρόχρονη αγωνία του Καουντίγιο. Για τον ίδιο, όπως και για όλους τους συνάδελφους της μοβιντά, η ηρωίνη, η κοκαΐνη, η μαριχουάνα, η αμφιφυλοφιλία, είχαν γίνει κάτι παραπάνω από απλά λάβαρα της ελευθερίας είχαν γίνει ένας καθ' εαυτό τρόπος ζωής. Ο Πέντρο Αλμοδόβαρ λοιπόν, είναι μέσα σ' αυτήν την παλιά καθολική και πουριτανική χώρα, πατρίδα της Ιεράς Εξέτασης και της πανταχού παρουσίας της αστυνομίας και της ηθικής τάξης, μια πρόκληση εξυψωμένη σε σύστημα. Αφού όμως αναλώθηκε στην πυρά μιας απελευθέρωσης, που δεν ήθελε όρια, ο Αλμοδόβαρ επέστρεψε στις "αξίες" και στην παραδοσιακή τυπολογία της Ισπανίας. Ο Πέντρο Αλμοδόβαρ πρώην υπάλληλος των τηλεπικοινωνιών, είναι ένας αυτοδίδακτος και η ισπανική "ελίτ" σήμερα έχει βαρεθεί να βλέπει αυτή την υπο-κουλτούρα των λαϊκών μυθιστορημάτων και των τηλεταινιών, κινηματογραφημένων σε "δεύτερο βαθμό". Μέσα σ' αυτήν ακριβώς όμως την υπο-κουλτούρα έχει μεγαλώσει ο Αλμοδόβαρ και ο χαρούμενος σεβασμός που της δείχνει, είναι επίσης μια μορφή απόδειξης μιας "πολιτικής" πίστης. Χωρίς αυτή την πίστη, χωρίς αυτή την μπαρόκ κραιπάλη μιας τόσο εξαίσιας κακογουστιάς, όλος ο κινηματογράφος του Αλμοδόβαρ θα έχανε αυτό ακριβώς που προκαλεί παγκόσμια το θαυμασμό: τη βαθύτατη ειλικρίνεια του δημιουργού του. Ας προσθέσουμε, ότι ο Αλμοδόβαρ είναι ένας σεναριογράφος μεγάλης πνευματικής δύναμης και ότι η γνώση του του κινηματογράφου - που αποκτήθηκε "στο πόδι" και στα γρήγορα, με γυρίσματα μικρών μήκους των 8mm - αποκαλύπτει μια εκπληκτική τεχνική. Με λίγα λόγια, είναι ένας απόγονος του Wyler του Frank Tashlin και του Φασμπίντερ. Ένας μεγάλος κινηματογραφιστής! Δεν προσπάθησε τέλος ποτέ να κάνει ούτε "europudding" ούτε απομίμιση "nouvelle-vague", ούτε "ψευτοχόλιγουντ". Ο μεγάλος Πέντρο δε μιλάει για τα "μεγάλα προβλήματα της κοινωνίας", αλλά όταν οι εξωγήινοι ανακαλύψουν τις μπομπίνες με τις ταινίες του ή τις βιντεοκασέτες που τράβηξε με αυτές, θα καταλάβουν, καλύτερα από οποιοδήποτε βιβλίο, αυτό που ήταν η Ισπανία στις δεκαετίες που ακολούθησαν το θάνατο του Φράνκο.

SERGE GRUNBERG - Globe Hebdo
19-25/1/94

Μετάφραση:
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ

Underground Club

Fun club, ποτό, καφές, ανοιχτά από τις 6μ.μ.

ΑΝ. ΜΕΤΑΞΑ 25 & ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ, ΠΛΑΤΕΙΑ ΕΞΑΡΧΕΙΩΝ ΤΗΛ.: 36.03.021

ΤΖΕΗΝ ΚΑΜΠΙΟΝ: Το πιάνο

Η ελευθερία της Έντα ανεβαίνει απ' την τρομαγμένη αλαλία της προς τα άνω. Βγαίνει με τα δάχτυλά της μέσα απ' το βουβό πιάνο της. Ανάβει τα μάτια της. Εκλεπτύνει την αφή της και την κάνει από μετάξι. Κρατά σε ετοιμότητα το σώμα της για την ευφορία της ερωτικής ενοχής. Το πιάνο είναι ένα όργανο σχεδόν κακόσχημο. Υποδέχεται όμως και προπέμπει τη μουσική. Μαγνητίζοντας, ποτίζοντας την ευμενή ακοή με τη γλυκύτητά της. Η Έντα φαίνεται σχεδόν άσχημη. Αναδύεται όμως μέσα απ' τον αφυπνισμένο της έρωτα και την ασταμάτητη μάχη της για ζωή σαν ένσαρκη και όμορφη μελωδία.

Η Τζέην Κάμπιον γύρισε την ταινία αυτή για να δείξει ακόμη μία φορά (μετά το ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΤΟ ΤΡΑΠΕΖΙ ΜΟΥ) την πικρία και την ανάγκη, το βάσανο και τον αδαπάνητο πλούτο, την υπόγεια λαχτάρα και την άοκνη υπομονή του γυναικείου υποκειμένου μέσα σ' έναν κόσμο κυνικό ή βάρβαρο - οπωσδήποτε στενό και μικρόψυχο. Μια γυναίκα, η Τζάνετ Φραίημ, στην ταινία εκείνη, φεύγει απ' τη χωριάτικη αθωότητά της για να κατεβεί στο μεσογειακό νότο και να φτάσει ως το σημείο μιας ασαφούς ευτυχίας. Γυρίζει σύντομα πίσω στην τοπική και υπαρξιακή αφετηρία της, θανάσιμα λυπημένη, αλλά με το χάρισμα της γραφής απασφαλισμένο. Η Έντα στη σημερινή ταινία, αποφασίζει εκούσα άκουσα να φυλακιστεί σε μια κακόχνωτη αγριότητα. Οδηγείται μέσα από κίνδυνο και ταραχή όπου το ένστικτο της τρυφερότητάς της την στέλνει. Κατεβαίνει αργά ως τη μέση του βυθού, που λέγεται θάνατος και μοιάζει με πηχτή θάλασσα, για να ανεβεί στην επιφάνεια του φωτός απελπισμένα ζωντανή. Ο Στιούαρτ ως σύζυγος την άφησε αδιάφορη στη φυλακή της. Ο Μπέινς της χρησίμευσε ως συνεργός στην περιπετειώδη απόδρασή της. Όσα έγιναν όμως τα φορτώθηκε, τα υπέμεινε και τα αποτίναξε μόνη της η Έντα. Χωρίς να καταγάγει κάποιον θρίαμβο πανηγυρικό. Απλά επιβιώνοντας. Ανακτώντας το περίσσευμα της ζωής της. Διανύοντας όση απόσταση μεσολαβούσε από τη δεμένη βωβότητα ως τον λυτό και απαλό ψίθυρο του λόγου. Η Έντα της Τζέην Κάμπιον δεν προβάλλεται στην ταινία ως φωτεινή ηρωίδα του ιστορικού ή ανώνυμου γυναικείου κινήματος, αλλά ως μια γυναίκα μαθημένη να απελευθερώνεται. Απ' την πατρική οικογένεια και τα βικτωριανά ήθη, απ' τη συζυγική πίεση και βαναυσότητα, απ' τα ρούχα της και τους αυστηρούς αυτοπεριορισμούς του σώματός της, απ' το ίδιο το πιάνο και τη βωβότητά της. Έτσι προστίθεται στα, ενάριθμα σχετικά, γυναικεία πρόσωπα της κινηματογραφικής μυθοπλασίας. Με την απελεύθερη ομορφιά της ως κόσμημα της ασχήμιας της.

Το πιάνο και η Έντα, η μουσική κι η γυναίκα, η ψυχή κι η απόφαση, η δουλεία της συζυγίας της κι η ερωτική εξανάστασή της, που μοιάζει με παρθενικό ξύπνημα. Αυτά είναι τα κεντρικά στοιχεία κι οι συνάλληλες σημασίες του συστήματος της ταινίας. Το εξωτικό περιβάλλον της Νέας Ζηλανδίας των μέσων του 18ου αιώνα, όπου οι λευκοί άποικοι κι οι ιθαγενείς Μαορί συμβιώνουν ενόπλοις είναι το φυσικό σκηνικό. Εκεί η σεναριογράφος και σκηνοθέτρια ετοιμάζει αθόρυβα και μεθοδικά την υπαρξιακή έκρηξη. Η μικρή κόρη της Έντα, η Φλόρα, είναι ένας άγγελος της αθωότητας κι ένας μάρτυρας του παράδοξου γι' αυτήν δρώμενου: Πώς ο Μπέινς, ένας λευκός, στυφός, λασπώδης και άγαρμπος άντρας σαν άγριος Αδάμ, παραδίδεται στην υλική μαγεία της μουσικής κι αποβαίνει ένας "δύστηνος" νοσταλγός του χαμένου ερωτικού παραδείσου. Πώς καταλύεται βαθμηδόν απ' την αργόσυρτη και απόκρυφη πυρά της Έντα και υποτάσσεται απ' τις άκρες των δακτύλων της. Κι όλη αυτή η τυραννική και γλυκάζουσα μαζί μεταμόρφωση αρχίζει και περαιώνεται μέσα από μια οιονεί οικονομική ανταλλαγή. Η Έντα αποκαλύπτει τις όψεις του σώματός της εξαγοράζοντας κάθε φορά ορισμένον αριθμό κλειδιών του πιάνου, δηλαδή τη μουσική της. Εξαντλεί την διαπραγματευτική υπομονή του Μπέινς και τον αναγκάζει να παραιτηθεί απ' την ωμή απαίτησή του. Έχοντας όμως στο μεταξύ αφυπνίσει κι η ίδια την ανιδιοτέλεια της προσφοράς του σώματός της. Φθάνοντας ως την πείσμονα παράδοσή του σ' έναν άνθρωπο που έπαψε να το διεκδικεί με τον ασυνήθιστο τρόπο του, σχεδόν απογοητευμένος. Ο Μπέινς είναι ο άλλος πόλος του απεχθούς και απαράδεκτου συζύγου της, αυτού που μένει ως το τέλος ο ανομολόγητος εχθρός κι ο αμέτοχος μουσικής και σιωπής, ό,τι πολυτιμότερων αγαθών διέθετε η Έντα. Το υποκείμενο προς αποφυγήν και το κίνητρο για την εξώθηση του σχεδίου της Έντα ως τα άκρα. Ο μηχανισμός ολόκληρος συναρμολογήθηκε και λειτούργησε για να σωθεί απ' την χρονίζουσα εκμηδένισή της η Έντα. Για να ξαναπάρει με τα τραυματισμένα χέρια της ό,τι απερίσκεπτα θέλησε στην αρχή να παραδώσει, ψυχή, σώμα και ελευθερία, και επιπλέον ομιλία. Η σεναριογράφος και σκηνοθέτρια δεν σκόπευε να αφηγηθεί μια ακόμη ερωτική ιστορία σε φολκλορικό και αλλόκοτο περιβάλλον, αλλά να ανασύρει και να ξεπλύνει μια ακόμη γυναικεία προσωπικότητα απ' τη λάσπη της πολύμορφης αρσενικής κυριαρχίας. Το πιάνο τελικά ήταν μια ψευδαίσθηση εσωτερικής ελευθερίας για την Έντα. Πίστεψε ότι μπορούσε να διασωθεί ακουμπώντας μόνο σ' αυτό και λιγότερο στη χαριτωμένη αφέλεια της Φλόρας. Κουβαλώντας το άβολο βάρος και την αόρατη μουσική του ως τα πλέον άξενα μέρη του κόσμου. Έχοντας συνδέσει τη δυσμένεια της ζωής της μ' αυτό, παρόλο που τελικά δεν αποδέχτηκε να την σύρει το πιάνο ως το μηδέν. Την ύστατη στιγμή διαισθάνθηκε ότι η ελευθερία βρίσκεται πέρα απ' το πιάνο και τη μουσική. Κάθε φορά αλλού. Τώρα με τον Μπέινς κάπου στην πολιτεία Νέλσον, ανάμεσα σ' άλλους ανθρώπους. Αύριο σε μια άλλη γειτονιά του κόσμου. Γιατί η ευτυχία δεν έχει ορισμένο τόπο, ούτε ειδικό χρόνο για να πνεύσει. Η αφήγηση είναι απλή και ευθύγραμμη. Προς την κατεύθυνση πάντα μιας γυναικείας ματιάς που ξέρει να φέρνει τα σώματα της γυναίκας και του άντρα σε μια διακριτική και αιδήμονα επαφή χωρίς την πράξη της "διείσδυσης" ως αποκορύφωμά της. Με ελάχιστες εκπλήξεις που έφερναν σ' αυτήν τα περιγραφικά, συμπληρωματικά του διήκοντος μύθου (της βαθμιαίας μετάθεσης της Έντα από το κλειστό δεσμωτήριο του Στιούαρτ στο απαγορευμένο και μοναχικό μονωτήριο του Μπέινς) δρώμενα. Όπως ήταν η προετοιμασία και η τελετή του γάμου με το λαογραφικό και κοινωνιολογικό ενδιαφέρον της. Η Χριστουγεννιάτικη γιορτή των παιδιών με το μικρό χορό την αγγέλων απ' όπου ξεκόπηκε η μικρή κόρη της Έντα για να συνεχίσει και το πέταγμά της. Η παράσταση σκιών που μας μετέφερε στην προϊστορία του κινηματογράφου. Ένας υφέρπων κάτω απ' τη σκληρή και ακατέργαστη επιφάνεια λυρισμός, που τον τροφοδοτούσαν η ευαίσθητη εικονοληψία του Στιούαρτ Ντράιμπουργκ και η διάχυτη μουσική του Μάικλ Νάιμαν. Με ακραία και ριγηλά από αισθητική χάρη δείγματα αυτού του ανεπιτήδευτου, μετριοπαθούς, τρυφερού ρεύματος στις σκηνές της αποβίβασης κι απόθεσης του πιάνου στην αμμώδη, πρωτοκοσμική ακτή, και εκείνη της απόρριψης και καταβύθισής του στον ωκεανό απ' όπου προήλθε.

Η Τζέην Κάμπιον έκανε ακόμη μια φορά το θαύμα της. Να βαδίσει πάνω στα ίχνη της κλασικής αφηγηματικής του κινηματογράφου. Σύγχρονα όμως να δείξει ότι μια δροσερή έμπνευση την διαπερνά όταν παίρνει με αυτογνωσία και γνώση το λεκτικό του κινηματογράφου στα χέρια της. Ότι η συμπάθεια για τη γυναίκα την φωτίζει να πει αλήθειες που σπάνια ακούγονται γι' αυτήν στον ισόπεδο κόσμο των αφηγηματικών φιλμικών κειμένων

Ταινία: ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ (THE PIANO)
Σκηνοθεσία: Τζέην Κάμπιον
Σενάριο: Τζέην Κάμπιον
Φωτογραφία: Στιούαρτ Ντραιμπούργκ
Μοντάζ: Βερόνικα Τζάνετ
Μουσική: Μάικλ Νάιμαν
Πρωταγωνιστούν: Χόλυ Χάντερ, Χάρβεϋ Καϊτέλ, Σαμ Νηλ
Παραγωγή: Τζαν Τσάπμαν

ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ

Το Love story ενός συνεργείου

(για το ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΑΓΚΩΝΕΙ ΣΚΥΛΟ...)

Το ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΑΓΚΩΝΕΙ ΣΚΥΛΟ είναι ένα ντοκιμαντέρ που κρατάει αφηγηματικό χαρακτήρα. Όπως μια συμπαθητική κοπέλα που κρατάει πριβέ στιλ. Είναι η ρεαλιστική σύνθεση κάποιων περιθωριακών ατόμων που γράφουν στα παλιά τους τα παπούτσια κάτι φιξιόν ιστοριούλες: κάτι ηλίθιες κατα(δια)σκευές που φουσκώνουν τον αρρωστημένο συναισθηματικό κόσμο του "ευαισθητοποιημένου" κοινού.

Οι σκηνοθέτες Μπενουά Πελβούρ, Αντρέ Μπονζέλ και Ρέμι Μπελβό, πλησιάζουν το ντοκιμαντέρ μέσα από το ντοκιμαντέρ. Αναπλάθουν ή διοργανώνουν την κοινωνία μέσα από την κοινωνία τους. Και βεβαίως προκαλούν διαταραχές πάνω στο διαρκή συλλογισμό μου πάνω στο ντοκιμαντέρ (ως πρότυπο μοντέλο μή αφηγηματικού κινηματογράφου). Αν, μέσα από μια λιτή σκέψη, ορίσω το ντοκιμαντέρ ως μια παρακμάζουσα μορφή εντελώς ρεαλιστικού κινηματογράφου, τότε το ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΑΓΚΩΝΕΙ ΣΚΥΛΟ δομείται σε έναν εγκληματικό αναρχισμό που παραλλάσει κάθε καταγραφή να ξεπερνά τα ίδια τα όρια της πραγματικότητας. Πρόκειται για μια σπουδή τεχνικής του εγκλήματος που για να ενδώσει ορθότερα κι ακριβέστερα ιδιοποιείται το χειρισμό της διπλής κάμερα (DOUBLE CAMERA) ως μείζονα μορφή ταύτισης του θεατή. Λοιπόν, ο Μπελβό κι ο Μπονζέλ εικονογραφούν τον Πελβούρ. Οι πρώτοι σκηνοθετούν δυο ταινίες απόλυτα ταυτόσημες και ταυτόχρονες στην εικόνα τους. Ο τελευταίος σκηνοθετεί μια ταινία (την εκτός οθόνης), και, ή ενώ πρωταγωνιστεί σε μια άλλη (την εντός οθόνης, δηλαδή την αυτή ταινία). Η τεχνική του ντοκιμαντέρ (τελείως γενικόλογα), "χειρίζεται" το πάθος ενός εικονολήπτη ο οποίος υιοθετεί - δίχως κανένα προγραμματισμό ορισμένες φορές - τη σκέψη ενός σκηνοθέτη που κινηματογραφεί την πραγματικότητα. Αυτά που κινούνται ή μένουν ακίνητα δίπλα του και τον περιστοιχίζουν. Στο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΑΓΚΩΝΕΙ ΣΚΥΛΟ η προαναφερθείσα πράξη (της παραδοσιακής κάλυψης των συμβάντων) αποτελεί το περιεχόμενο μιας λήψης αποτελεί το φιλμικό κρεσέντο μιας δεύτερης σκηνοθεσίας που πλασσάρει ως ντοκιμαντέρ την προηγούμενη. Της δίνει αφηγηματικές δομές. Ποιά ταινία εμείς βλέπουμε; Έχουμε την εικονοληψία μιας εικονογράφησης: την αφηγηματική περιγραφή της. Εφόσον λοιπόν οι δημιουργοί αφηγούνται την πλοκή ενός ντοκιμαντέρ (δηλαδή τις πρακτικές ενός παράφρονα που όσο ανάγκη έχει να τρώει, τόση έχει για να βλέπει αίμα ή τη σημασία που έχει για έναν απλό άνθρωπο η ιδιοποίηση της έκφρασης "σίριαλκίλερ" στην άμεση καθημερινότητά του), αναπλάθουν μια μυθοπλασία. Ταυτόχρονα ο ρεαλισμός είναι όπως η μέθοδος του γυρίσματος διπλός. Από τη μια κατανοούμε, από την εναρκτήρια οπτική επαφή, την ιδιορρυθμία του απεικονιζόμενου ήρωα "να ξεκοιλιάζει" τα αμέτρητα θύματα του και από την άλλη αντιλαμβανόμαστε την αγωνία ενός νεαρού εικονολήπτη (ενός αγωνιώδους συνεργείου ορθότερα) να ενδώσει σ' αυτή την πεμπτουσία της παράνοιας με τον πιο απλό τρόπο: πράγματι, αν εξεταστεί προσεχτικότερα ο έκρυθμος μονόλογος του ήρωα, μοιάζει με την αγωνία μιας νοικοκυράς να μεταδώσει πληρέστερα την παρασκευή ενός εδέσματος. Η απλότητα της παρουσίας της φωνής δηλώνει την ολοσχερή αντίθεσή της από την παρουσία της εικόνας, η οποία εικόνα ακροβατεί ανάμεσα στη γκροτέσκα φιγούρα και την απωθητική βία. Τίποτα σε αυτή την γκρίζα άσκηση του βλέμματος δεν είναι τυχαίο, τίποτα δε συστέλλεται, τίποτα δε διαστέλλεται.

Αυθόρμητη μελέτη πάνω στον κινηματογράφο της ωμότητας ή μια πλακατζίδικη φιέστα τριών ρουτινιέρηδων σινεφίλ που σκοπό έχει την προβολή της στις Κάννες; Θα δείξει, αν και με γνώμονα αυτά που είδα αναμένω κάτι το μεγαλειώδες από αυτούς τους δαιμόνιους μανιακούς βέλγους.

Ταινία: C' EST ARRIVE PRES DE CHEZ VOUS (ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΔΑΓΚΩΝΕΙ ΣΚΥΛΟ), (1992)
Σκηνοθεσία: Ρεμί Μπελβό, Βίνσεν Ταβιέιγ, Αντρέ Μπονζέλ
Φωτογραφία: Αντρέ Μπονζέλ
Ερμηνεία: Μπένουα Πελβούρ, Νέλι Παπαέρ, Τζένι Ντρι.
Μοντάζ: Ρεμί Μπελβό.
Παραγωγή: LES ARTISTES ANONYMES.

ΣΙΜΟΣ ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ

ΟΝΕΙΡΟ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Μια ταινία που την είχαμε δει πριν από δύο χρόνια στις παράλληλες εκδηλώσεις του Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, όταν προβλήθηκαν κάποιες σημαντικές γαλλικές ταινίες, Ο ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΗΣ ΚΟΜΜΩΤΡΙΑΣ ξεχώρισε από τις άλλες ταινίες και μας γοήτευσε.

Μια ταινία ευρωπαϊκή που ξεφεύγει από την καταγραφή των ψυχολογικών καταστάσεων, αλλά επικεντρώνει την προσοχή της στις διαπροσωπικές σχέσεις, στο εγώ, στις προσδοκίες του ατόμου. Μια απλή ιστορία, η επιθυμία ενός μικρού παιδιού να παντρευτεί μια κομμώτρια, η ρουτινιάρικη και προκαθορισμένη, απ' τους γονείς ζωή του, και τελικά ο γάμος του με μια εκπληκτική κομμώτρια, είναι η αφορμή για να ξεδιπλωθεί μπροστά στα μάτια μας η σουρεαλιστική ζωή του ήρωα. Παρακολουθούμε με ατέλειωτα φλας μπακ το παρελθόν και το παρόν της ζωής ενός μέσου γάλλου που δεν έχει και πολύ φιλόδοξα σχέδια για τη ζωή του. Ο έρωτας, ξέφρενος, παθιασμένος και συγκρατημένος, μερικές φορές, μετράει περισσότερο γι' αυτόν. Θα τον παρακολουθήσουμε από μικρό παιδί που ασχολείται με την εμφάνισή του και που προσπαθεί, και τα καταφέρνει, να βρίσκει την πιο έξυπνη και αποτελεσματική λύση για τα διάφορα προβλήματα.

Ο σκηνοθέτης βάζει τον ηθοποιό να παίζει με χάρη, σχεδόν με χορευτικό τρόπο, στα όρια του σουρεαλισμού. Η επικοινωνία μεταξύ αυτού και της κομμώτριας γίνεται σχεδόν τηλεπαθητικά. Οι ελάχιστοι διάλογοι βοηθούν την αφήγηση - σε πρώτο πρόσωπο - να διατηρεί μια ζωντάνια και μια φρεσκάδα. Θα βρει στο κομμωτήριο έναν δικό του κόσμο που είχε σχεδιάσει αυτός από καιρό. Όλα πηγαίνουν καλά, παρά τα κάποια σύννεφα, και η ζωή του ζευγαριού είναι αυτή ακριβώς που ήθελαν. Ο αισθησιασμός που ξεχειλίζει από μέσα τους καταναλώνεται στον έρωτα και στον ξέφρενο χορό. Οι μυρουδιές του κομμωτηρίου ερεθίζουν τον πρωταγωνιστή, που δε λέει ποτέ όχι για ένα κουρεματάκι και του εξάπτουν τη φαντασία.

Χτίζει ένα κόσμο γοητευτικό γύρω του όπου η κακογουστιά, η κακία, η ασχήμια δεν έχουν θέση. Ξέρει και καταφέρνει να ξεπερνά τα μικρά και μεγάλα εμπόδια που τίθενται μπροστά του για να συνεχίσει τη ζωή του όπως αυτός θέλει. Η γυναίκα του φεύγει όταν διαισθάνεται ότι ο έρωτάς τους εξατμίζεται και αυτοκτονεί. Παρόλα αυτά θα διατηρηθεί ο έρωτάς του για τα αντικείμενα που η γυναίκα του χρησιμοποιούσε. Την περιμένει - αγνοώντας ότι αυτοκτόνησε - για να κουρέψει τον πελάτη που τον διασκεδάζει με τον εκφραστικό χορό του.

Ταινία: Ο ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΗΣ ΚΟΜΜΩΤΡΙΑΣ (LE MARI DE LA COIFFEUSE)
Σκηνοθεσία: Πατρίς Λεκόντ
Σενάριο: Πατρίς Λικόντ, Κλωντ Κλοντζ
Φωτογραφία: Εντουάρντο Σέρα
Μοντάζ: Τζόελ Ας
Μουσική: Μάικλ Νάιμον
Πρωταγωνιστούν: Ζαν Ροσφόρ, Άννα Γκαγιένα, Ρολάν Μπερτέν.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΛΙΣΤΑ ΤΟΥ ΣΙΝΤΛΕΡ

Μετά το ΤΖΟΥΡΑΣΙΚ ΠΑΡΚ, που ομολογουμένως έκανε εισπρακτικό θρίαμβο, ο Σπήλμπεργκ έρχεται με τη ΛΙΣΤΑ ΤΟΥ ΣΙΝΤΛΕΡ και σαρώνει τα βραβεία Όσκαρ. Έχουν γραφτεί βέβαια τόσο πολλά γι' αυτή την ταινία και μάλιστα όλα προς τη θετική κατεύθυνση και θα πρέπει να παραδεχτούμε και να συμφωνήσουμε ότι με την έννοια της χολιγουντιανής υπερπαραγωγής δεν ήσαν υπερβολικά. Όμως από την ιδεολογική σκοπιά τι γίνεται; Τι στοχεύει αυτή η ταινία;

Βλέποντας κάποιος αυτή την ταινία διαπιστώνει εύκολα πως γίνεται προσπάθεια και μάλιστα άκομψη, να περάσει στον θεατή κάποια συγκεκριμένη ιδεολογική "καθοδήγηση", που στρέφεται σε συγκεκριμένους στόχους και δεν έχει σκοπό να προβληματίσει. Δεν είναι βέβαια σύγχρονο φαινόμενο αυτό το γεγονός μέσα στο χώρο του κινηματογράφου. Άλλωστε είναι γνωστό πως οι παραγωγοί του Χόλυγουντ, εκτός από το κέρδος, στοχεύουν και στην εξυπηρέτηση ιδεολογικών και πολιτικών στόχων.

Στο παρελθόν, για να αιτιολογηθεί η γενοκτονία των ινδιάνων, ιθαγενών αμερικάνων, επινοήθηκαν τα γουέστερνς. Έτσι πέρασε στην παγκόσμια κοινή γνώμη η εικόνα του αγροίκου ερυθρόδερμου ινδιάνου, που μοναδικό σκοπό είχε να πάρει το "σκαλπ" του λευκού. Μόλις όμως διαπιστώθηκε πως οι Η.Π.Α. είναι μια παγκόσμια δύναμη χωρίς προγόνους, να το ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΛΥΚΟΥΣ του Κέβιν Κόστνερ. Εκεί γίνεται η μεταστροφή του αγροίκου σε καλό και παράλληλα εντοπίζουμε και κάποια αλλαγή των σημερινών αμερικάνων με την εξής έννοια: "Καλά εμείς μπορεί να σας εξοντώσαμε, αλλά μας συγχωρείτε. Τώρα είσαστε πια καλοί γιατί χρειαζόμαστε κάποιους προγόνους".

Όσον αφορά τώρα τη συγκεκριμένη ταινία, προσπαθεί στο ιδεολογικό επίπεδο να πετύχει δύο στόχους. Απ' τη μια μεριά να ρετουσάρει την άσχημη έως κακή εικόνα της Γερμανίας και απ' την άλλη να συντηρήσει και να προβάλλει για άλλη μια φορά τη γενοκτονία των εβραίων.

Η κακή εικόνα της Γερμανίας, όπως προβλήθηκε απ' τον παγκόσμιο κινηματογράφο, ήταν αποτέλεσμα της ναζιστικής θηριωδίας τη δεκαετία του '40. Τώρα λοιπόν ο Σπήλμπεργκ προσπαθεί, υπηρετώντας το δόγμα της "Νέας Τάξης" ν' αποδείξει πως υπήρχαν και κάποιοι καλοί Ναζί που έδωσαν τα πάντα για να σώσουν τους καημένους τους εβραίους. Βλέπεις τώρα ο νεοναζισμός στη Γερμανία είναι σε άνοδο και χρειάζεται κάποια στηρίγματα. Πρέπει να ξεχαστούν σιγά σιγά κάποια πράγματα και να πέσουν κάποιες άλλες γέφυρες επικοινωνίας. Πρέπει η δυνατή Γερμανία να ξαναφτιάξει το ηγετικό της πρόσωπο και να υπάρξει η αναγκαία γέφυρα επικοινωνίας απ' την Αμερική.

Όσον αφορά τη γενοκτονία των εβραίων θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτό το γεγονός πέρασε με μαύρα γράμματα στην ιστορία της ανθρωπότητας και δεν θα πρέπει να ξεχαστεί. Όμως φοβάμαι πως αυτός ο λαός, οι εβραίοι, δεν έχουν διδαχθεί τίποτα από αυτή τη θηριωδία. Γιατί αν είχαν διδαχθεί κάτι θα είχαν διαφορετική στάση απέναντι σε μια άλλη γενοκτονία, αυτή των παλαιστινίων.

Έρχεται λοιπόν τώρα ο Σπήλμπεργκ να παίξει με το συναισθηματισμό μας, την ανθρωπιά μας και τις ευαισθησίες μας για να δικαιολογήσει την απαράδεκτη στάση αυτού του λαού προς τους παλαιστινίους αλλά και να μας αποπροσανατολίσει από γεγονότα όπως η σφαγή της Χεβρώνας ή ακόμα το δράμα των κούρδων ή τέλος την τραγωδία του βοσνιακού λαού.

Οι παραπάνω σκέψεις μας οδηγούν στο συμπέρασμα πως τα Όσκαρ υπηρετούν τη σκοπιμότητα περισσότερο, παρά την τέχνη. Φέτος επαναλήφθηκε το φαινόμενο της ταινίας ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΛΥΚΟΥΣ του Κέβιν Κόστνερ. Όμως φέτος η συγκεκριμένη ταινία φορτώθηκε με Όσκαρ παρ' ότι υπήρχαν, κατά τη γνώμη μας, άλλες πιο αξιόλογες ταινίες. Αυτό βέβαια δεν είναι περίεργο μιας και η αμερικάνικη λογική και φιλοσοφία αγγίζει περισσότερο στο συμφέρον και λιγότερο στην τέχνη.

Ταινία: Η ΛΙΣΤΑ ΤΟΥ ΣΙΝΤΛΕΡ (SCHINDLER'S LIST)
Σκηνοθεσία: Στήβεν Σπίλμπεργκ
Σενάριο: Στήβεν Δέλιαν
Φωτογραφία: Γιάνους Καμίνσης
Μοντάζ: Μάικλ Καν
Μουσική: Τζων Γουίλιαμς
Πρωταγωνιστούν: Λιαμ Νίσον, Μπεν Κινγκσλέι, Ραλφ Φάινς, Κάρολιν Γκόταλ
Παραγωγή: Στήβεν Σπίλμπεργκ, Μπράνκο Λάστικ, Τζέραλντι Μόλεν.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Την τελευταία ταινία του Ρόμπερτ Όλτμαν ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ πώς θα μπορούσε κανείς να τη χαρακτηρίσει; Σουρεαλιστική; Μια ταινία του ποιητικού ρεαλισμού; Όπως και να την χαρακτηρίσουμε η ταινία του Όλτμαν ήταν κάτι το ασυνήθιστο για την παραγωγή αυτής της χρονιάς.

Τα ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ ουσιαστικά είναι μια συρραφή διαφορετικών ιστοριών που φαινομενικά δεν έχουν καμιά σχέση μεταξύ τους. Οι διαφορετικές αυτές ιστορίες συμβαίνουν στην ίδια πόλη και κατά κάποιο τρόπο δίνουν το πορτρέτο της. Ο ψεκασμός με ελικόπτερα για να εξοντωθεί η μεσογειακή μύγα είναι ο συνδετικός κρίκος που ενώνει τις ιστορίες διαφορετικών προσώπων: άλλοι τον φοβούνται, άλλοι τον βλέπουν αδιάφορα, με την τύχη όλων όμως έχει να κάνει.

Τα απίστευτα ψέμματα του αστυνομικού που σκαρφίζεται για να ζήσει κάποιες μικροπεριπέτειες που η γυναίκα του φαίνεται να το δέχεται γιατί την διασκεδάζουν, ακολουθούνται από το βίαιο χαρακτήρα της ερωμένης του αστυνομικού και την απίστευτη ικανότητά της να αλλάζει γρήγορα εραστές. Ένας απ' τους πιλότους των ελικοπτέρων παντρεμένος με την ερωμένη του πιλότου αποφασίζει τελικά να καταστρέψει το σπίτι της πρώην γυναίκας του. Παράλληλα ο θεατής παρακολουθεί τη ρουτίνα της ζωής ενός καθαριστή πισινών και την επαγγελματική δραστηριότητα της γυναίκας του που δουλεύει σε μια γραμμή hot line και που κάνει τους πελάτες της να ερεθιστούν μιλώντας τους μπροστά στα παι-

διά της και στον άντρα της. Ένα φιλικό οικογενειακό τους ζευγάρι που τη "βρίσκει" εντελώς διαφορετικά, παριστάνοντας ότι παίζουν σ' ένα φιλμ θρίλερ.

Οι παρανοϊκές και αλλόκοτες αυτές ιστορίες δένουν αρμονικά μεταξύ τους με το παράλληλο μοντάζ των Όλτμαν που δεν συνενώνει μόνο κάποια εντελώς διαφορετικά επεισόδια, αλλά που καταφέρνει να αποκαλύψει την "εσωτερική πραγματικότητα", αυτό που κρύβεται πίσω από τη βιτρίνα. Ο θεατής εύκολα διακρίνει το παράλογο όλων αυτών των καταστάσεων, αλλά και το ρεαλιστικό. Μια ερώτηση πλανιέται πάνω απ' την ταινία: αυτά θα μπορούσαν να συμβούν σε οποιαδήποτε πόλη, σε μας; Η απάντηση είναι προφανώς ναι. Γιατί ο Όλτμαν δεν δείχνει παρά την αλλοτρίωση του ατόμου, τον ψεύτικο κόσμο που χτίζει ο ίδιος γύρω του για να μπορέσει να διατηρηθεί στη ζωή.

Ο Όλτμαν με την ταινία αυτή δίνει τη χαριστική βολή στο αμερικάνικο όνειρο, αποδεικνύει με τον πιο ωραίο τρόπο την αποτυχία του, μ' ένα τρόπο που δεν δέχεται αμφισβητήσεις. Ο θεατής δέχεται τις απόψεις του Όλτμαν και προβληματίζεται για τη ζωή του.

Ταινία: ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ (SHORT CUTS)
Σκηνοθεσία: Ρόμπερτ Όλτμαν
Σενάριο: Ρόμπερτ Όλτμαν, Φρανκ Μπάρεντ
Φωτογραφία: Γουόλτ Λόυντ
Μοντάζ: Τζέραλντιν Περόνι
Μουσική: Μαρκ Ισάμ
Πρωταγωνιστούν: Ατι Μακ Ντάουελ, Μάθιου Μοντίν, Τζένιφερ Τζέησον Λι, Τιμ Ρόμπινς, Τζάκ Λέμον, Τομ Γουέιτς, Κρις Πεν, Πήτερ Γκάλαχερ
Παραγωγή: Γκάρι Μπρόκοου.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ

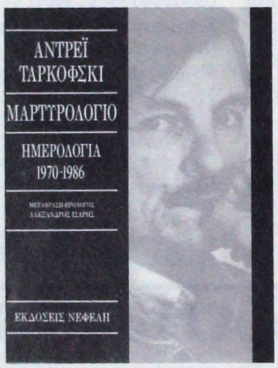
ΒΙΒΛΙΟΜΑΝΙΑ

"Μια συζήτηση για την πόλη", Wim Wenders - Hans Kollhoff, Μτφ. Μαρία Σόλμαν, επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης, ΑΝΕΠΙΚΑΙΡΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ 1993, σ.σ. 46

"Νομίζω πως οι πόλεις είναι τόσο πολύ δεμένες με εικόνες, εκφράζονται τόσο πολύ μέσα απ' αυτές, που οι λέξεις δεν επαρκούν" λέει ο Βιμ Βέντερς στον Χανς Κολχόφ σε κάποιο σημείο του βιβλίου. Αδιάψευστη αλήθεια. Πρέπει λοιπόν, τα ίδια τα λόγια να είναι εικόνες ή να "παράγουν εικόνες". Αυτό συμβαίνει ανάμεσα στους δυο συνομιλητές: τον αρχιτέκτονα και το σκηνοθέτη.

Στις λέξεις τους υπάρχουν εικόνες που ξεκινούν αναπόφευκτα από το Βερολίνο, λειτουργούν όμως συνειρμικά ή αναλογικά, μετασχηματίζοντας την αντίληψή μας για το καθημερινό αστικό τοπίο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι η συζήτηση αυτή έγινε το Φεβρουάριο του 1988 - σχεδόν ένα χρόνο μετά τα ΦΤΕΡΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ (την πρώτη μεταμοντέρνα, για τους κριτικούς ταινία του Βέντερς) και ένα χρόνο πριν από την πτώση του "Τείχους" που χώριζε την πόλη - με σκοπό να δημοσιευτεί σ' ένα ισπανικό αρχιτεκτονικό περιοδικό.

Πάντως παραμένει εξαιρετικά επίκαιρη, γιατί καταγράφει μια νέα ευαισθησία - μια "νέα αφήγηση" - προσηλωμένη στη σχέση αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου, ίσως μια περιπλάνηση στην "αν-οικεία" πραγματικότητα των πόλεών μας. Αρχιτεκτονική - πόλη - κινηματογράφος: να μια ζωντανή σχέση του αιώνα μας που διαρκεί. Το παραπάνω βιβλίο καταδείχνει μέσα από την συζήτηση τη διαλεκτική αλληλεπίδραση των τριών στοιχείων, ενώ ο πρωτοπόρος σχεδιασμός της έκδοσης αποτελεί ένα ακόμα ατού του βιβλίου.



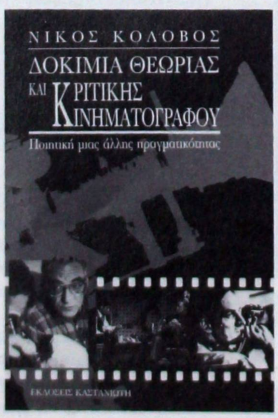
"Μαρτυρολόγιο - Ημερολόγιο (1970 - 1986)", Αντρέι Ταρκόφσκι, Μετάφραση - Πρόλογος: Αλέξανδρος Ίσαρης, ΝΕΦΕΛΗ 1990, σ.σ 434.

Σκέφτομαι πόσο τραγική ήταν η ζωή αυτού του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη, πόσο άδικη και παράλογη ήταν η μοίρα του. Στα Ημερολόγιά του, ακούγεται διαρκώς η φωνή του, που διαμαρτύρεται, εξανίσταται, κραυγάζει, επαναστατεί. Είναι η αγωνία ενός πνευματικού ανθρώπου με διορατικότητα, ευαισθησία και ταλέντο, που αναρωτιέται, σημειώνει, βασανίζεται, παρατηρεί, χαίρεται, θρηνεί και είναι γεμάτος σχέδια για το μέλλον. Και όλ' αυτά, ανάμεσα σε αποσπάσματα από βιβλία που διαβάζει, σε λογαριασμούς σε μεγάλες λίστες με τα χρήματα που χρωστάει, σε οικοδομικές εργασίες, συνταγές, διευθύνσεις, ταξιδιωτικές εντυπώσεις, τηλεφωνήματα, κρίσεις για ταινίες, για παραστάσεις, για γνωστούς και φίλους. Κάθε τόσο διατυπώνονται και απόψεις για το Θεό, τη θρησκεία, τη ζωή, την αγάπη.

Τα ημερολόγια γράφονται, κυρίως για να μη δημοσιεύονται. Στις σελίδες τους ο γράφων εξομολογείται τις πιο μύχιες, τις πιο προσωπικές του σκέψεις. Τα Ημερολόγια του Ταρκόφσκι είναι καλογραμμένα και θυμίζουν, φυσικά, το ύφος του "Σμιλεύοντας το χρόνο". Πάρα πολλές σημειώσεις όμως είναι εντελώς αυθόρμητες, βιαστικές, ειλικρινείς ή επιπόλαιες. Στο "Μαρτυρολόγιο" αποτυπώνεται έξοχα ο καθημερινός λαχανιαστός ρυθμός της ζωής ενός προικισμένου ατόμου που συναντά ανυπέρβλητες δυσκολίες και στα πιο απλά περιστατικά της ημέρας του, που ζει μια ζωή στερημένη και τραγική. Άλλωστε ο Ταρκόφσκι είναι μια ιδιάζουσα περίπτωση. Οι κρίσεις για τον ίδιο και το έργο του είναι αντικρουόμενες. Ο σκηνοθέτης Μάρλεν Χουτζίεφ, εκπροσωπώντας την επίσημη κρατική άποψη της τότε Ε.Σ.Σ.Δ. δήλωνε μετά την παρακολούθηση του ΚΑΘΡΕΦΤΗ το 1974: "Είναι τρελός! Μέσω των ταινιών του διαφημίζει τον εαυτό του. Είναι ένας οιηματίας. Ό,τι κάνει είναι εντελώς άχρηστο για το σοβιετικό λαό. Είναι απλούστατα ένας βλαμμένος. Στις ταινίες του δεν υπάρχουν πραγματικοί χαρακτήρες - μόνο σκιές. Κι ένα σωρό ρητορικές φράσεις, ψευδοφιλοσοφίες...".

Αντίθετα ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν γράφει στο αυτοβιογραφικό του βιβλίο Laterna Magica : "Όταν ο κιν/φος δεν είναι ντοκουμέντο, είναι όνειρο. Γι' αυτό ο Ταρκόφσι είναι ο μεγαλύτερος απ' όλους. Κινείται με απόλυτη άνεση στο χώρο των ονείρων, χωρίς να εξηγεί, αλλά και τί να εξηγήσει;".

Ας δούμε όμως τι δήλωνε ο ίδιος ο Ταρκόφσκι για τον εαυτό του στις 7/11/73: "Γιατί θέλουν όλοι να με μετατρέψουν πάση θυσία σε άγιο; Ω Θεέ μου! Εγώ θέλω απλώς να δημιουργήσω. Μη με αγιοποιείτε σας παρακαλώ!".



"Δοκίμια θεωρίας και κριτικής κινηματογράφου",Νίκος Κολοβός, ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ 1993, σ.σ. 243.

"Ποιητική μιας άλλης πραγματικότητας", έτσι υποτιτλοφορείται αυτό το βιβλίο απ' τον συγγραφέα του, τον Νίκο Κολοβό. Η ποιητική, λέει ο ίδιος, είναι η δύναμη της παραγωγής και της δημιουργίας, του "ποιώ" και του "πλάθω". Ο κινηματογράφος συνιστά τον κατ' εξοχήν χώρο της "ποιητικής" με την αρχαία σημασία που διαμόρφωσαν ο Αριστοτέλης (στα "Ηθικά Μεγάλα") και ο Πλάτωνας (στο "Σοφιστή"). Ποιά είναι η πραγματικότητα; Ο κινηματογράφος. Μια άλλη "πραγματικότητα", αναπαράσταση και αναφορά στην αισθητική, την ονειρική, τη φυσική, την κοινωνική και ανθρωπολογική πραγματικότητα. Ο Νίκος Κολοβός την ονομάζει "πραγματική πραγματικότητα". Δηλαδή την αποτύπωση της πραγματικότητας στο σελιλόιντ με τη διαμεσολάβηση τεχνικών μέσων και νοητικών κωδίκων, κώδικες που υπάρχουν ήδη στην κοινωνία και που είναι, θα μπορούσε να πει κανείς, το φίλτρο του δημιουργού. Έτσι το αποτέλεσμα που βλέπουμε στην οθόνη απέχει πολύ απ' την πραγματικότητα αφού έχει δοθεί η προσωπική "νότα" του σκηνοθέτη.

Η θέαση ενός κινηματογραφικού έργου δεν είναι μια άλλη πραγματικότητα; Μια άλλη ταινία; Ο καθένας βλέπει μια ταινία μέσα από την κοσμοθεωρία του, την ιεράρχηση των κοινωνικών αξιών, φτιάχνοντας μέσα απ' τα μηνύματα που εκπέμπει η ταινία, ένα σύνταγμα κωδίκων που σίγουρα διαφέρει από αυτό που είχε στο μυαλό του ο δημιουργός της ταινίας. Η κριτική παίζει εδώ ένα σημαντικό ρόλο: ερμηνεία των φιλμικών κειμένων και γενικότερη θεώρηση των φιλμικών γεγονότων. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η κριτική είναι περισσότερο η συναγωγή γενικότερων, σχετικών πάντα και ευμετάβολων κανόνων απ' τους οποίους διέπονται τα φιλμικά κείμενα μέσα σε ορισμένες συνθήκες παραγωγής και δημιουργίας. Τα κείμενα του Νίκου Κολοβού, θεωρητικού και κριτικού του κινηματογράφου, διέπονται από αυτές τις αρχές και μπορεί ο αναγνώστης όχι μόνο να καταλάβει μια ταινία, αλλά και να την προεκτείνει και ακόμα περισσότερο να μπορεί να ανιχνεύσει σε κάθε ταινία ότι χρειάζεται για να την κατανοήσει.

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

Κεφάλαιο και εργατικό κίνημα

Editorial: Για την οικονομική και πολιτική συγκυρία

Δημήτρης Κατσορίδας: Φασόν: Ζωή και δουλειά με το κομμάτι

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

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

Lilly Marcou: Οι Διεθνείς του εργατικού κινήματος

Τάσος Κυπριανίδης: Ο αγών του. (Σημειώσεις για τις εξελίξεις στη Ρωσία). Μέρος Β'

Jean-Pierre Garnier: Σεράγεβο αγάπη μου

Δημήτρης Χριστόπουλος: Μια κριτική αναθεώρηση των παραδοσιακών θεωριών του Διεθνούς Δικαίου (Μελέτη των υλικών όρων εμφάνισης και εξέλιξης των Διεθνών Δογμάτων)

Χαράλαμπος Οικονόμου: Θ. Σακελλαροπούλου: «Ευρωπαϊκή Κοινωνική Πολιτική» (Βιβλιοπαρουσίαση)

ΙΟΥΛΙΟΣ-ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1994 **48**

ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

ΜΑΡΤΤΡΟΛΟΓΙΟ

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ 1970-1986

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ-ΠΡΟΛΟΓΟΣ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΙΣΑΡΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ