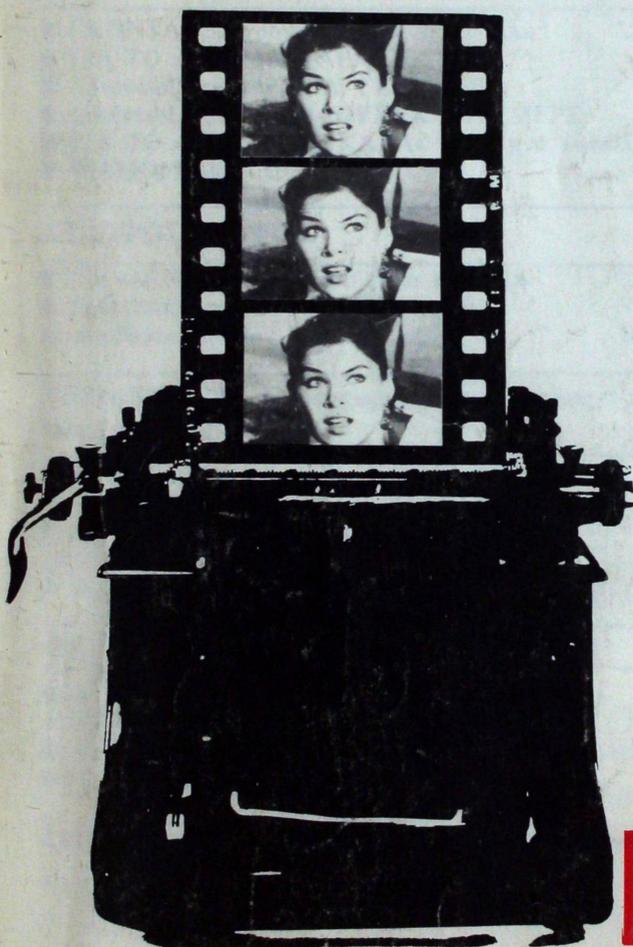


ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Καμερα

για τον κινηματογραφο



Γκονταρ
αφιερωμα

•
Τορνες
συνεντευξη

•
Φελινι

No 1
Οκτώβριος - Νοέμβριος 1984
Δρχ. 150

II-000000005671

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

σελ. 3

ΠΛΑΝΑ

Σχόλια και ειδήσεις

σελ. 5

ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ και ΜΙΚΡΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟΣ

σελ. 16

ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

Σελ. 22-52

- ΓΚΟΝΤΑΡ 30 χρόνια: του Ηλία Κανέλλη 22
- ΓΙΑ ΤΟ «ΟΝΟΜΑ ΚΑΡΜΕΝ» 34
- Συνέντευξη με τον Ζ. Λ. ΓΚΟΝΤΑΡ 36
- Συνέντευξη με τη ΜΑΡΟΥΣΚΑ ΝΤΕΤΜΕΡΣ 44
- ΓΙΑ ΤΟ «ΟΛΑ ΠΑΝΕ ΚΑΛΑ»: του Μηνά Ταταλίδη 48
- ΦΙΑΜΟΓΡΑΦΙΑ 51

ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ

Σελ. 53

- Για τον ΜΠΑΛΑΜΟ: του Ηλία Κανέλλη 53
- Συνέντευξη του ΣΤ. ΤΟΡΝΕ στην Κ. Ευαγγελάκου και τον Η. Κανέλλη 56

ΤΕΜΕΝΟΣ '84. Γκρέγκορυ Μαρκόπουλος - Μπομπ Μπήβερς

Σελ. 63-70

- Το Υψίπεδο: του Γκρ. Μαρκόπουλος 63
- ΤΕΜΕΝΟΣ '84: του Μηνά Ταταλίδη 66
- ΑΠ' ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΓΚΡΕΓΚΟΡΥ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ 68
- Έμ-βλημα: του Μπομπ Μπήβερς 69

ΘΕΩΡΙΑ

- Φελίνι και αναλυτική ψυχολογία του Νίκου Κακλαμάνη Σελ. 71
- ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ στον κινηματογράφο του Σπύρου Βρεττού 77

Καιρια

ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ

Γιάννη Σπανδωνή

ΘΡΗΣ

Α' Βραβείο Παρνασσού



Ένας σκλάβος διηγείται την αρπαγή των μαρμάρων του Παρθενώνα και το στοιχειωμα της Μαρμαρωμένης Βασιλοπούλας, της Καρυάτιδας, που την κουβάλησαν στα ξένα.

Κάτω από την πένα του Γ. Σπανδωνή ζωντανεύει ένας παλιός αθηναϊκός θρύλος που ασκεί μια μυστικιστική, φετιχιστική γοητεία στους Νεοέλληνες.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΛΕΝΤΗ
Κολοκοτρώνη 15 - 1ος όροφος
Τηλ. 32.34.270

Περιοδικό: ΚΑΜΕΡΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ - ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ - Νο 1, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ - ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1984 - Γραφεία: Κολοκοτρώνη 15 - ΑΘΗΝΑ 105 62 - ΤΗΛΕΦ. 3234270 . Έκδοση - Διεύθυνση: Ηλίας Κανέλλης - Μηνάς Ταταλίδης. Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Σπύρος Βρεττός, Κατερίνα Ευαγγελάκου, Νίκος Κακλαμάνης, Σπύρος Κακουριώτης, Αγγελική Κονταρίνη - Εξώφυλλο - καλλιτεχνική επιμέλεια: Ντίνα Κουμπούλη - Γράμματα τίτλων: Κωστής Βαρδίκος. Φωτοστοιχειοθεσία: Γραφικές τέχνες «ΜΕΜΦΙΣ» Αναξαγόρα 5, τηλεφ. 5247984. Κεντρική διάθεση: ΚΑΛΕΝΤΗΣ και ΣΙΑ ΕΠΕ, Κολοκοτρώνη 15, Αθήνα. Τηλέφωνο 3234270.

Συνδρομές: Ετήσιες (6 τεύχη): 1200 δραχμές (φοιτητική: 1000 δραχμές). Για κινηματογραφικές εταιρείες, οργανισμούς, τράπεζες, υπηρεσίες του δημοσίου: 3.000 δραχμές. Εμβάσματα: Ηλίας Κανέλλης, Ευγ. Αντωνιάδου 9B - ΘΗΣΕΙΟ - 118 51 (τηλέφωνο 3424598).



Η έκδοση αυτού του περιοδικού, είναι πριν απ' όλα **ΤΟ ΠΑΘΟΣ** και **Ο ΦΟΒΟΣ ΠΟΥ ΤΡΩΕΙ ΤΑ ΣΩΘΙΚΑ**, για την ύπαρξη του ελληνικού κινηματογράφου.

ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ, Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου χαρακτηρίζεται από μια, τουλάχιστον αδικαιολόγητη, αδράνεια.

Κι όμως... πιστεύουμε ότι μια **ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΩΡΑ** θα συμβεί, από στιγμή σε στιγμή. **Η ΝΥΧΤΑ ΑΓΩΝΙΑΣ** τελείωσε, **Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΨΕΜΜΑ** για τον ελληνικό κινηματογράφο πρέπει να κοιταχθούν χωρίς **ΠΕΡΙΦΡΟΝΗΣΗ** σε **ΜΠΛΟΟΥ ΑΠ**. Επιτέλους **Ο ΘΙΑΣΟΣ** του ελληνικού κινηματογράφου πρέπει να εμφανισθεί θριαμβευτικά στην ευρωπαϊκή σκηνή.

Μια απέραντη **ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ** μας τυλίγει, όταν αντικρύζουμε το σώμα του ελληνικού κινηματογράφου σφριγηλό και ωραίο μέσα στον **ΚΑΘΡΕΦΤΗ** των ηδονικών μας φαντασιώσεων.

Το περιοδικό είναι καρπός ενός σύδεντρου νέων ανθρώπων που φιλοδοξούν όχι μόνο να προσεγγίσουν γνωσιολογικά τον κινηματογράφο, αλλά και να κάνουν κινηματογράφο.

Η γενικότερη αντίληψη μας για τα πράγματα ταυτίζεται με την αποδοχή, ότι όλα τα θέματα θα αντιμετωπίζονται σφαιρικά με την παράθεση όλων των απόψεων.

Η βασική προβληματική μας, εστιάζεται στην έρευνα και ανάλυση της ιδεολογίας, της αισθητικής και των μεθόδων παρα-

γωγής του κινηματογράφου. Ειδικότερα τα κύρια θέματα που θα μας απασχολήσουν είναι:

1. Η παρουσίαση του έργου νέων και παλιών δημιουργών.
2. Η ανάλυση των όρων και συνθηκών παραγωγής ταινιών.
3. Η κριτική ανάλυση ορισμένων κινηματογραφικών ταινιών.
4. Η παράθεση επίκαιρων πληροφοριών από τον χώρο του κινηματογράφου, σχολίων και συνεντεύξεων.
5. Η καταγραφή των καινούργιων διαμορφουμένων ρευμάτων και τάσεων.
6. Η ανάδειξη κάθε νέας προσπάθειας και φιλόδοξης πρωτοπορείας είτε από το χώρο των δημιουργών, είτε από το χώρο της κριτικής.
7. Τα προβλήματα της κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα.

Πιστεύοντας ότι ασφαλώς υπάρχουν άνθρωποι που αγαπούν τον κινηματογράφο, αποτολμούμε την έκδοση αυτού του περιοδικού με την ελπίδα ότι θα μας συμπαρασταθούν.

Καμερα

για τον κινηματογράφο

Γραφτείτε συνδρομητές
στην «ΚΑΜΕΡΑ για τον κινηματογράφο»

Η επιβίωσή μας και η ανεξαρτησία μας εξαρτάται από την οικονομική μας αυτάρκεια.

Βοηθήστε την απρόσκοπτη συνέχιση της έκδοσής μας, την προσπάθεια για ποιότητα και πληρότητα.

Γραφτείτε συνδρομητές.

ΔΕΛΤΙΟ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

Όνομα
Επώνυμο
Διεύθυνση
Τηλέφωνο

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ετήσιες (6 τεύχη) 1200 δραχμές για φοιτητές 1000 δραχμές για κινηματογραφικές εταιρείες, οργανισμούς, τράπεζες, υπηρεσίες του δημοσίου 3000 δραχμές.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1984

ΜΕ την προβολή, εκτός συναγωνισμού, της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου «ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ» (βραβείο σεναρίου, και κριτικών στο Φεστιβάλ Καννών) ανοίγει τις πύλες του τη Δευτέρα, το 25ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης. Ένα ακόμη Φεστιβάλ που θα διεξαχθεί μέσα στο ισχύον, απαράδεικτο για την ελληνική κινηματογραφία νομικό καθεστώς, μια που το περίφημο πια νέο νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο «κέρδισε» ακόμη μια παράταση — και που σύμφωνα με ρητές υπουργικές διαβεβαιώσεις, πρόκειται να κατασφραγιστεί στη Βουλή για ψήφιση, το αργότερο μέχρι τον Νοέμβριο.

ΕΝΤΕΚΑ ταινίες μεγάλου μήκους και 27 μικρού μήκους προβληθούν συνολικά στο 25ο αυτό Φεστιβάλ, σύμφωνα με την απόφαση της προκριματικής επιτροπής (που την αποτελούσαν οι: Λ. Καλλέργης, Κλ. Κομισιώτης, Κ. Ανδρίτσος, Τ. Ψαρράς, Ν. Κολοβός, αναπληρωτής Γ. Μπράμος), Γ. Σκούρτης (Ν. Ζακόπουλος) και Π. Φιλιππίδης). Από αυτές οι έξι μεγάλοι και οι δεκαεφτά μικρού μήκους συμμετέχουν στο διαγωνιστικό τμήμα του φεστιβάλ με δυνατότητα να πάρουν κάποιο (μη χρηματικό) βραβείο, ενώ οι υπόλοιπες θα προβληθούν στα πλαίσια του πληροφοριακού τμήματος στην ίδια αίθουσα (της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών) χωρίς το απόγευμα κάθε ημέρας.

Την ανακοίνωση της απόφασης της προκριματικής επιτροπής (που άφησε εκτός φεστιβάλ τρεις ταινίες μεγάλου μήκους και είκοσιτέσσερις μικρού) ακολούθησε και μια διαμαρτυρία: Ο σκηνοθέτης Πάνος Παπακυριακόπουλος δήλωσε ότι θα αποσύρει την ταινία του «Αντίστροφη μέτρηση» (η οποία πρόσφατα συμμετείχε στο επίσημο πρόγραμμα του διεθνούς φεστιβάλ του Σεμπαστιάν) από το πληροφοριακό τμήμα του φεστιβάλ, γιατί, όπως

τόνισε, υπέβαλε την ταινία του στο φεστιβάλ και όχι σε κάποιο «πληροφοριακό» τμήμα του.

Στην επισήμανση της προκριματικής επιτροπής ότι κανείς δεν έχει δικαίωμα να αποσύρει την ταινία του, αφού έχει υπογράψει και αποδεχθεί τον κανονισμό του φεστιβάλ, ο Πάνος Παπακυριακόπουλος αντίτεινε ότι υπάρχουν πολλά νομικά ερείσματα σχετικά με τη λειτουργία της προκριματικής επιτροπής που του δίνουν το δικαίωμα να μην επιτρέψει την προβολή της ταινίας του.

Το πρόγραμμα των προβολών

Μετά την ανακοίνωση της προκριματικής επιτροπής ακολούθησε κλήρωση για την ημέρα προβολής κάθε ταινίας — και το πρόγραμμα των προβολών διαμορφώθηκε ως εξής:

● **ΔΕΥΤΕΡΑ:** Αφιέρωμα στους Μάνο Κατράκη και Διονύση Παπαγιαννόπουλο με την προβολή εκτός συναγωνισμού της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου «Ταξίδι στα Κύθηρα».

● **ΤΡΙΤΗ:** «Η κάθοδος των εν-

νία» του Χρήστου Σιοπαχά και οι μικρού μήκους: «Εσωτερική μετανάστευση» της Βουβούλας Σκούρα και «Πλάνο 80» του Β. Βιδάκου.

Πληροφοριακό τμήμα: «Μακεδόνες ζωγράφοι» του Σταύρου Ιωάννου.

● **ΤΕΤΑΡΤΗ 6.30:** «Τί έχουν να δουν τα μάτια μου» του Θ. Μαργακού και οι μικρού μήκους: «Αξέχαστες βραδιές» του Κυριάκου Αγγελάκου, «Διάδρομος 600 δολτ» του Μ. Πλάντλου, «103 Νυχτερινοί Μεγακύκλοι» του Π. Καρακαμεδάτου και «Η απειλή της Μορμώνας» του Κ. Μαζάνη, 10.00 μ.μ.: «Λούφα και παραλλαγή» του Νίκου Περάκη, Μικρού μήκους: «Χόμο Βάλισμ» του Αζαρία Ερμμανουήλ, «Περό» της Ρέινα Εσκεναζύ και «Απροσδιόριστη ώρα» του Γ. Λουίζου.

● **ΠΕΜΠΤΗ:** «Οστρία, το τέλος του παιχνιδιού», του Ανδρέα Θωμόπουλου, Μικρού μήκους: «48 ώρες πριν» της Μ. Αγγελοπούλου και «Σουρρεαλισμός στην ελληνική ζωγραφική» του Δ. Αρβανίτη.

Πληροφοριακό τμήμα: «Γιάννης Ρίτσος» του Κώστα Αριστόπουλου.

● **ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ:** «Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται» του Αντρέα Τσιλιφώνη, Μικρού μήκους: «Νεολιθικός



Ανδρέα Θωμόπουλου: «Οστρία, το τέλος του παιχνιδιού»

Ρεβέκκα Πόλυ, Δημήτρης Καμπεριδής

πολιτισμός» του Αντ. Βασιλόπουλου και «Γκαϊανά» της Όλγας Παυγοπούλου.

Πληροφοριακό: «Καρκαλού» του Σταύρου Τορνέ

● **ΣΑΒΒΑΤΟ:** «C έρωτας του Οδυσσέα» του Βασίλη Βαφέα. Μικρού μήκους: «Μια Κυριακή» του Γ. Παρασκευάστου, «Κάτι ζεύγη νεοελληνικά» του Κ. Ίτσιου, «Σκη-νές» του Κ. Καπάκα και «Ευτυχώς» του Χρ. Χριστοδουλίδη.

Πληροφοριακό: «Εδώ είναι Βαλ-κάνια» του Βασίλη Μπουτούρη.

● Για την Κυριακή το απόγευμα στα πλαίσια του πληροφοριακού τμήματος κληρώθηκε η ταινία του Πάνου Παπακυριακόπουλου «Αντί-στροφή μέτρηση», ενώ το φεστιβάλ θα κλείσει με την απονομή των βρα βείων και την τιμητική προβολή της ταινίας του Τάκη Κανελλόπουλου «Ουρανός».

Στα πλαίσια, τέλος, του πληρο-φοριακού τμήματος, πρόκειται να προβληθούν και οι εξής μικρού μή-κους ταινίες:

«Ερωτική φαντασία» του Π. Κέ-κου, «Ραντεβού» της Γ. Πανουτσο-πούλου, «Χαφίες» του Α. Βαρβα-ρού, «Νυχτερινές αφηγήσεις» του Μ. Παναγιωτόπουλου, «Η ιπποδρο-μία έχει καλώς» της Κ. Αθανασίου, «Τυφλό σύστημα» του Π. Χούρσα-γλου, «Κωνσταντίνος ο έγκλειστος μιλά» του Α. Πετράκη, «Αθηναίοι» του Μ. Καραμάνη, «Σποτ» του Π. Καρίκονεδάτου, «215 συν ένα» του Δ. Τραγγαλού, «Άμο, άμας, ά-ματ» της Μ. Ριτσάρδη, «Έλασον μπλουζ» του Β. Ελευθερίου, «Παι-δική χαρά» του Στ. Στρατηγάκου και «Όνειρο» του Γ. Μπαγαλά.

Πιο κάτω θα διαβάσετε στοιχεία για όσες ταινίες μεγάλου μήκους κα-τέγραψε να συγκεντρώσουμε πλη-ροφορίες:

ΑΝΤΡΕΑ ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΥ «ΟΣΤΡΙΑ - ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ»

Τρία παντρεμένα ζευγάρια απο-φασίζουν να κατασκηνώσουν για πρώτη φορά στη ζωή τους. Διαλέ-γουν την έρημη παραλία ενός νη-σιού και σχεδιάζουν να περάσουν εκεί μερικές μέρες.

Κατά τη διάρκεια της πρώτης νύχτας εμφανίζεται ένας επισκό-πης. Από το πουθενά. Μια γυναίκα. Μέσα στις επόμενες 48 ώρες αυτή η παράξενη γυναίκα —μια ύπαρξη



Κώστας Βουτσάς και Βασίλης Βαφέας

χωρίς να την γνωρίζουν, σχεδόν ανάμεσά τους σ' εκείνο το μέρος—θα εξωθήσει τους έξι αυτούς αν-θρώπους στις οριακές διαστάσεις τους.

Το σενάριο έγραψαν μαζί ο σκη-νοθέτης και η Κατερίνα Γώγου, φω-τογραφία έκανε ο Τάκης Ζερβουλά-κος, μοντάζ ο Γιάννης Τσιτσόπου-λος, μουσική ο Θανάσης Μπίκος και παίζουν: Μπέτυ Αρβανίτη, Κώστας Αρζόγλου, Κατερίνα Γώγου, Δημή-τρης Καμπερίδης, Ρεββέκα Παύλου. Θέμις Μπαζάκα, Γιώργος Σαμπάνης (στην Όστρια)

ΣΤΑΥΡΟΥ ΤΟΡΝΕ: «ΚΑΡΚΑΛΟΥ»

Καρκαλού είναι ένα φιλμ πάνω στην αληθοφάνεια.

Ένας κάποιος άνθρωπος αλλά ώ-ριμος.

Μ' ένα άμεσο υπαρξιακά παρόν ακραία περιορισμένο.

Είναι αποκλεισμένος από το μέλ-λον.

Αλλά και το παρελθόν δεν είναι για μια αστείρευτη πηγή τρυφερών αναμνήσεων.

Χωρίς πικρία ψάχνει να παίξει το τελευταίο χαρτί.

Ένα χαρτί που ίσως στην πραγ-ματικότητα να μην υπάρχει.

Μπάζει στο παιχνίδι του ένα νεα-ρό.

Του δημιουργεί μέσα σ' ένα κλί-μα προσποίησης διάφορες καταστά-σεις με αληθοφάνεια.

Αλλά και οι σχέσεις ανάμεσα στους δυο έχουν χαρακτήρα προ-σποίησης. Ο νεαρός ένας οπισθή-

ποτε οδηγός ταξί που μεταφέρει ό,τι βρίσκει μπροστά του μπαίνει στο παιχνίδι χωρίς επιφυλάξεις και τα καταφέρνει να ζωντανέψει μερικές στιγμές από το παρελθόν του άλ-λου. Ταυτίζεται με τις καταστάσεις και τα πρόσωπα. Αλλά με το να ταυ-τιστεί χάνει την ικανότητα να δώσει συνέχεια στο παιχνίδι, να το τροπο-ποιήσει. Το παιχνίδι σταματάει εκεί, γιατί είναι περιορισμένο όπως και το παρόν του τύπου.

Είναι ένα φιλμ πάνω στο θάνατο; Επίσης, αλλά επίσης ένα φιλμ πά-νω στη δημιουργικότητα παιγμένη σαν τελευταίο χαρτί. Μια φορά παίρνοντας φόρμα η δημιουργικότη-τα πεθαίνει, όχι γιατί δεν έχει τίποτ' άλλο να πει αλλά εντελώς ξαφνικά έτσι, σαν έκπληξη, ίσως όπως ο ι-διος ο θάνατος.

Ναι, το χαρτί Καρκαλού μπλοφά-ρει.

Αλλά με την αληθοφάνεια ανα-κτάει την τρέλα και τον ιδεαλισμό.

Το σενάριο έγραψε ο σκηνοθέ-της μαζί με τη Σαρλότ Βαν Γκέλν-τερ, που έγραψε και τη μουσική. Η φωτογραφία είναι του Σταμάτη Γιαννούλη και του Σ. Μανιάτη.

ΝΙΚΟΥ ΠΕΡΡΑΚΗ: «Λούφα και πα-ρλλαγή»

Θέμα της ταινίας αυτής είναι το πρώτο ελληνικό στρατιωτικό κανάλι τηλεόρασης και η ζωή των φαντά-ρων που κάνουν τη θητεία τους εκεί. Η ταινία επιχειρεί μέσα απ' το χιούμορ να κάνει μια τομή της τότε ελληνικής κοινωνίας.



Νίκου Περράκη: «Λούφα και παραλλαγή»

Το σενάριο γράφτηκε από τη σκηνοθέτη, τη φωτογραφία έκανε ο Γιώργος Πανουσόπουλος, τη μουσική έγραψε ο Νίκος Μαμαγκάκης. Παίζουν: Νίκος Καλογερόπουλος, Γιώργος Κιμούλης, Τάκης Σπυριδάκης, Σταύρος Ξενίδης, Δημήτρης Πουλικάκος κ.ά.

ΠΑΝΟΥ ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΥ:
«ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΜΕΤΡΗΣΗ»

Ένας Έλληνας Πανεπιστημιακός, εξόριστος από το 1946 επιστρέφει στην Αθήνα το 1976, μετά την πτώση της δικτατορίας. Εδώ έρχεται αντιμέτωπος με τα προβλήματα, περνάει μια βαθεία κρίση ταυτότητας αλλά ξεπερνάει τους όποιους κλυδωνισμούς της καθημερινής ζωής κι αποφασίζει να κάνει μια καινούργια αρχή.

Το σενάριο έγραψε η Λίλα Χαμπή, τη φωτογραφία έκανε ο Νίκος Καβουκίδης και παίζουν οι: Γιάννης Βόγλης, Κίττη Αρσένη, Νίκος Παπακωνσταντίνου κ.ά.

ΧΡΗΣΤΟΥ ΣΙΟΠΑΧΑ: «Η ΚΑΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΕΝΝΙΑ»

Καλοκαίρι 1949. Οι τελευταίοι 9 αντάρτες του Δημοκρ. Στρατού, όταν όλα έχουν καταρρεύσει προσπαθούν να κατέβουν από τον Ταύγετο και να φθάσουν στη θάλασσα. Είναι η επώδυνη μικρή πορεία ενόρα ανθρώπων που αντιμετωπίζουν την καχυποψία και την εχθρότητα πολλών συμπατριωτών τους. Η ομάδα αρχίζει να διαλύεται, να αιμορραγεί.

Σιγά-σιγά, ο ένας μετά τον άλλο σκοτώνονται, μόνο το παιδί επιβιώνει.

Η ταινία καταγράφει την ιστορική μνήμη της πορείας των ηττημένων του εμφύλιου.

Το σενάριο έγραψε ο Θ. Βαλινό, τη φωτογραφία έκανε ο Νίκος Καβουκίδης, τη μουσική ο Μιχάλης Χριστοδουλίδης.

Παίζουν: Βασίλης Τσάγκλος, Κώστας Τζουβάρας κ.ά.

ΒΑΣΙΛΗ ΜΠΟΥΝΤΟΥΡΗ: «ΕΔΩ ΕΙΝΑΙ ΜΠΑΛΚΑΝΙΑ»

Μια ταινία με θέμα τον έρωτα όπως τον αντιλαμβάνονται οι νεοέλληνες. Η φωτογραφία έγινε από τον Πολυδεύκη Κυρλιόδη και παίζουν οι Σταύρος Παράβας, Λύδια Λένωση, Πάυλος Κοντογιαννίδης κ.ά.

ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΦΕΑ: «ΟΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ»

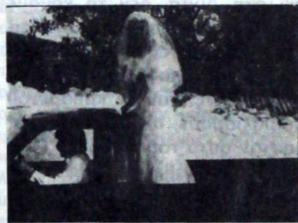
Η γνωστή γραμμή του σκηνοθέτη που ανανεώνει την ελληνική κωμωδία. Αυτή τη φορά σημαντικό είναι το άνοιγμα σε έναν παλιό κωμικό του Ελληνικού Κινηματογράφου, τον Κώστα Βουτσά.

ΑΝΤΡΕΑ ΤΣΙΛΙΦΩΝΗ: «Η ΠΟΛΗ ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΚΟΙΜΑΤΑΙ»

Προσπάθεια για εκρηκτικούς ρυθμούς σε ένα ελληνικό θρίλερ. Η πρώτη έγχρωμη σινεμασκοπική ταινία του Ελληνικού κινηματογράφου, μετά από 20 χρόνια.



Αντρέα Τσιλιφώνη: Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται. Χρήστος Καλαβρούζος



Βασίλη Μπουντούρη: Εδώ είναι Βαλκάνια



Πάνου Παπακυριακόπουλου: «Αντίστροφη Μέτρηση»

Γιάννης Βόγλης



«Τις ταινίες μου τις κάνω πρώτα απ' όλα για τους συμπατριώτες μου. Θα ήταν τραγικό να μην το μπορώ αυτό και γι' αυτό θα το πολεμήσω όσο γίνεται».

Αν όσοι από εμάς, που βγαίνοντας από μια ταινία του Ταρκόφσκι λέγαμε ότι μπορούμε ακόμα να ελπίζουμε ότι ο κιν/φος δεν είναι νεκρός, ότι μπορούν ακόμα να δημιουργηθούν μεγάλα έργα, νιώσαμε ένα σφίξιμο στην καρδιά, μαθαίνοντας το πέρασμα του Α. Ταρκόφσκι στη Δύση, δεν το κάναμε γιατί γι' άλλη μια φορά καταδεικνύεται ο αυταρχικός ασφυκτικός χαρακτήρας της εξουσίας στις χώρες του «υπαρκτού σοσιαλισμού», αλλά γιατί θυμόμασαν αυτά του τα λόγια. Γιατί είχαμε καταλάβει την ασφυκτική προσπάθεια της «Νοσταλγίας» ν' αναστήσει την ρωσική πραγματικότητα των σκοτεινών και υγρών χώρων, γιατί είχαμε κατανόησει εκείνο το «πρέπει να στο πω στα ρώσικα για να το καταλάβεις».

Ο Α. Ταρκόφσκι δεν «δραπέτευσε», δεν πέρασε το τείχος, δεν αναζήτησε τον παράδεισο της ελευθερίας στη Δύση. Απλά δεν άντεξε άλλο. Αγνοήθηκε από τους κρατικούς οργανισμούς παραγωγής, οδηγήθηκε σιγά-σιγά όχι στο ψυχιατρείο αλλά στην πείνα και τη σιωπή. Ο ίδιος έλεγε πως δεν είχε 4 καπικια να πάρει το τραμ. Ο Ταρκόφσκι δεν τα πήγαινε καλά με τους δυνατούς. Ήταν με τη μεριά των αδύνατων. Ήταν ο ίδιος αδύνατος. Και επέλεξε την φυγή. Αυ-

τήν που επιλέγουν οι αδύνατοι. «Οι δυνατοί είναι αναισθητοί: όταν πεθαίνεις, πεθαίνεις αναισθητός και δυνατός. Ευαίσθητοι είναι τα παιδιά και οι αδύναμοι. Αυτοί μπορούν να πονέσουν, να νιώσουν, οι δυνατοί δεν μπορούν»⁽¹⁾.

Ο Ταρκόφσκι μπορεί να πονάει όπως το μπορούν οι αδύνατοι. Ο Ταρκόφσκι μπορεί να ονειρεύεται όπως το μπορούν τα παιδιά.

Ούτε στη Δύση ούτε στην

Ανατολή υπάρχει χώρα τόσο μεγάλη που να μπορεί να χωρέσει τον πόνο ενός ανθρώπου και τ' όνειρο ενός παιδιού. Για τον Αντρέι Ταρκόφσκι δεν υπάρχει «Ζώνη» πουθενά σ' ολόκληρο τον πλανήτη.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Λόγια του Στάλκερ από την ομώνυμη ταινία. Σ.Κ.

ΟΙ ΕΠΙΤΡΟΠΕΣ ΚΡΙΣΗΣ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Οι συνθέσεις των επιτροπών πρόκρισης και κρίσης των ταινιών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης σύμφωνα με ανακοίνωση του Υπουργείου Πολιτισμού, πρόκυψαν κι εφέτος με συνδικαλιστικά κριτήρια κι έχουν ως εξής:

Προκριματική Επιτροπή: Κλέαρχος Κονιτσιώτης παραγωγός, Λυκούργος Καλέργης ηθοποιός, Τάσος Ψαρράς και Κώστας Ανδρίτσος Παντελής Φιλιππίδης, από την Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, Νίκος Κολοβός, εκπρόσωπος της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου και Νίκος Ζακόπουλος, από την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Γραμματέας της επιτροπής είναι η Βασιλική Καραμπέτσου, υπάλληλος του ΥΠΠΕ.

Κριτική επιτροπή: Αλέκος Σακελλάριος, Δέσπω Διαμαντίδου, Κώστας Φέρρης, από την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Γιώργος Λαζαρίδης, από την Εταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων, Νίκος Σμαραγδής από την Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, Αν-

τώνης Μοσχοβάκης, από την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Χρήστος Μάγκος εκπρόσωπος του Πανελληνίου Σωματίου Παραγωγών Κινηματογράφου και Τηλεόρασης.

Από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, παίρνει μέρος στην κριτική επιτροπή η Εύα Κοταμνίδου, ενώ ο Θάνας Μικρούτσικος ορίζεται εκπρόσωπος της Ένωσης Μουσικοσυνθετών-Στιχουργών.

Γραμματέας είναι η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, υπάλληλος του ΥΠΠΕ.

Δύο παρατηρήσεις:

α) Ο Νίκος Ζακόπουλος έχει γίνει το Βαμπίρ των επιτροπών τα τελευταία χρόνια. Το περίεργο είναι ότι ενώ αμφισβητείται κάθε χρονιά, αυτός ακλόνητος επανέρχεται. Γιατί;

β) Δεν θα θέλαμε να είμαστε στη θέση κάποιων ανθρώπων, που θάχουν ν' αντιμετωπίσουν μια ικανή δόση αρτηριοσκληρώσεως.

ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟ ΝΟΜΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Στα τέλη του Απριλίου, στο ΠΑΝΟΡΑΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, μια σειρά εκδηλώσεων που οργάνωσε στον Κινηματογράφο ΑΤΤΙΚΟΝ η Εταιρεία Ελληνών Σκηνοθετών σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού και το Υπουργείο Νέας Γενιάς είχαν επισημανθεί τα πολλαπλά προβλήματα και προβλήματα, εντοπίστηκε για μια φορά ακόμα το εχθρικό κλίμα για την ανάπτυξη του, επικρίθηκαν ξανά οι πάντες και, επιτέλους, προτάθηκαν κάποιες λύσεις. Ο Μάνος Ζαχαρίας, σκηνοθέτης και υπεύθυνος του τμήματος κινηματογραφίας στο Υπουργείο Πολιτισμού αναφέρθηκε κυρίως στο «νομοσχέδιο για τον κι-

νηματογράφο που βρίσκεται πια στην τελική ευθεία για να γίνει νόμος».

Φαίνεται πως η τελική ευθεία είναι η κεντρική λεωφόρος και η διάσχιση της είναι ανέφικτη. Πέντε μήνες μετά το ίδιο θέμα απασχολεί ακόμα τους Έλληνες κινηματογραφιστές. Μόνο που στα προβλήματα απόλυτης διασάφησης, γραφειοκρατίας και ξεπεράσματος των οικονομικών δυσχερειών που τότε είχαν επισημανθεί, προστίθεται και η αντιφατικότητα της κυβερνητικής πολιτικής και βεβαίως το βέτο του υπουργού Οικονομίας Γεράσιμου Αρσένη.

Ο κινηματογράφος, ανέκαθεν στην Ελλάδα θεωρούνταν αποκλειστικά βιομηχανικό και εμπορικό προϊόν. Οι δεξιές κυβερνήσεις, είδαμε και πάθαμε, να τον αποδεσμεύουν από το Υπουργείο Βιομηχανίας. Το Κέντρο Κινηματογράφου

αρχικά ιδρύθηκε από την ΕΤΒΑ, της οποίας θυγατρική επιχείρηση αποτελούσε μέχρι πριν λίγα χρόνια. Η δυσκινησία στις μεταλλαγές των θεσμίσεων στα πράγματα του κινηματογράφου είναι η αφορμή κάθε τό-σο, ιδιαίτερα την περίοδο του θινοπώρου, που γίνεται το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, για αναταραχές, μπουκωτάκι, αντιφεστιβάλ κλπ. Ωστόσο το βασικό πρόβλημα, ένας κινηματογράφος χωρίς πόρους, που είναι αδύνατο να ανταπεξέλθει σε δυσβάστακτες οικονομικές εισφορές προς το κράτος, που βασίζεται στις προσωπικές θυσιές των παραγωγών-σκηνοθετών του, που δεν μπορεί γι' αυτό το λόγο γ' ανάπτυξης, μένει κάθε χρονιά άθικτο.

Τον τελευταίο καιρό, το Υπουργείο Πολιτισμού σε επαφή με τους ενδιαφερόμενους φορείς πιστοποίησε την οικονομική κρίση του ελληνικού κινηματογράφου. Στη συνέχεια καταναλώθηκε πολύ χρόνος και πολλά γραφάρια για τον ως α-πό μηχανής Θεό νόμο που όπου να 'ναι ψηφίζεται και που προβλέπει ανάμεσα στ' άλλα την επιστροφή του φόρου στον παραγωγό, την υποχρέωση των αιθουσάρχων, προκειμένου να έχουν την εύνοια της πολιτείας, για παραχώρηση της αίθουσάς τους πέντε εβδομάδες το χρόνο στην ελληνική ταινία και για την ευνοϊκή αντιμετώπιση της μικρού μήκους ταινίας με την υποχρεωτική της ένταξη στο πρόγραμμα καθημερινών προβολών. Κι ενώ το πρόβλημα, όλοι μας διαβεβαίωναν ότι λύνεται κι ότι το σχέδιο νόμου φθάνει στη βουλή, η αναβλητικότητα, οι υπαναχωρήσεις και το αλλολούμ στόχων συνολικά της κυβέρνησης, οδήγησε σ' ένα ακόμα τρανάρισμα.

Ελπίζουμε ότι αυτή είναι η τελευταία αναβολή κι ότι οι σκηνοθέτες δεν θα χρειαστεί να εκτονώσουν τις εξεγερμένες τους διαθέσεις. Ο κινηματογράφος, η μοναδική τέχνη στη χώρα μας που δεν επιχορηγείται αλλά αντίθετα προσφέρει έσοδα στον ετήσιο προϋπολογισμό είναι καιρός να ενισχυθεί πραγματικά, να ανασάνει οικονομικά. Η αυτοχρηματοδότησή του είναι το μόνο μέσο για την ανάπτυξη του. Κι είναι ανάγκη να μην χαθεί άλλη μια πολύτιμη κινηματογραφική περίοδος, η φετινή που άρχισε πριν λίγες μέρες, από υπαναχωρήσεις, αντιφάσεις και σκοπιμότητες...

ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

ΡΕΚΒΙΕΜ

ΛΑΜΠΡΟΣ ΛΙΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

δασκαλός



Πέρασε κιόλας ένας χρόνος από το θάνατο του σκηνοθέτη Λάμπρου Λιαρόπουλου.

Ο Λάμπρος Λιαρόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1936. Σπούδασε νομικά στην Αθήνα και σκηνοθεσία κινηματογράφου στο Παρίσι. Δούλεψε ως βοηθός του Henri Langlois, στη Γαλλική Ταινιοθήκη.

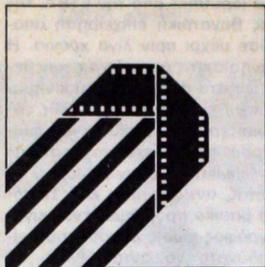
Το 1965 κάνει την πρώτη του ταινία «Το γράμμα απ' το Σαρλερουά», που βραβεύεται στα φεστιβάλ Λειψίας και Θεσσαλονίκης.

Ακολουθεί την επόμενη χρονιά η «Αθήνα-πόλη χαμόγελο», ενώ πολύ αργότερα, το 1976 κάνει την πρώτη του μεγάλο μήκους ταινία: «Το άλλο γράμμα». Το 1979 διετέλεσε πρόεδρος της Ελληνικής Εταιρείας Σκηνοθετών.

«Όταν τραγουδάνε τα παιδιά πάντα κάτι καλό γίνεται», έλεγε.

Η παρακαταθήκη ενός αληθινού ποιητή. Πάντα θα θυμόμαστε τον τρυφερό και ευαίσθητο Λάμπρο Λιαρόπουλο.

Καμικάι



ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΗ ΔΙΑΦΑΝΕΙΑ ΣΤΙΣ ΑΠΟΦΑΣΕΙΣ ΤΟΥ Ε.Κ.Κ. ΓΙΑ ΣΥΜΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

Πολύς κόσμος διαμαρτύρεται με τις αποφάσεις του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου να συμπαραγάγει κάποιες ταινίες και να αποκλείσει από τις συμπαραγωγές κάποιες άλλες. Βέβαια είναι φυσικό, σε μια φάση όπου η κρίση των υποβαλλομένων σεναρίων ανήκει σε ανθρώπους με συγκεκριμένες αισθητικές ή ιδεολογικές αποκλίσεις, να αισθάνονται κάποιοι άλλοι που δεν συμμερίζονται τις επιλογές τους ότι αδικήθηκαν. Πολύ περισσότερο μάλιστα όταν οι δημιουργοί είναι λογικό να έχουν επενδύσει στην ταινία τους τις πιο μεγάλες προσδοκίες τους κι όταν ο αριθμός των σεναρίων που έπρεπε να κρίνει η επιτροπή ήταν πραγματικά τεράστιος.

Όμως το ότι υπάρχει ένα άλλοθι για τις επιλογές των συγκεκριμένων ταινιών δεν σημαίνει ότι δικαιολογείται η έλλειψη σεβασμού προς τις άλλες που απορρίφθηκαν. Έτσι είναι τουλάχιστον ατύχημα το γεγονός ότι μολονότι προκλήθηκαν από επώνυμους, τα μέλη της επιτροπής κρίσης του Κέντρου δεν έδωσαν στους απορριφθέντες το σκεπτικό της απόρριψης.

Θέματα όπως αυτό της χρηματοδότησης του κινηματογράφου, που μπορούν να κινήσουν τη φαντασία πολλών ανθρώπων να εικονολογεί για κυκλώματα και για διαβλητές διαδικασίες επιλογής είναι ανάγκη να αντιμετωπίζονται με μεγαλύτερη υπευ-

θυνότητα και να επιδιώκουν την πλήρη διαφάνειά τους. Κι αν οι λόγοι που δεν ανακοινώνονται οι αιτιολογήσεις των απορριψεων είναι η χρονοβόρα διαδικασία της εκ των υστέρων σύνταξής τους, ας υποβληθεί το κέντρο στο πενιχρό έξοδο της πρόσληψης ενός πρακτικογράφου και της δαπάνης να πολυγραφούνται τα τμήματα των πρακτικών για κάθε ταινία.

Έτσι και το Κέντρο Κινηματογράφου θα είναι ήσυχο και στους κινηματογραφιστές δεν θα μένουν ερωτηματικά απ' τα οποία το πιο αθώο είναι, αν άραγε η επιτροπή διάβασε και το δικό τους σενάριο. **Η.Κ.**

Η ΕΞΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΜΕΣΩΝ

«Ζούμε στην κοινωνία του θεάματος. Τα σύγχρονα ηλεκτρονικά μέσα ενημέρωσης, έχουν μετατρέψει ακόμα και τις πολιτικές εκπομπές, τις ειδήσεις, σε θέμα. Έτσι οι πολιτικοί έχουν μετατραπεί σε ηθοποιούς. Όλες οι ενέργειες βρίσκονται στην τέχνη της πειθούς και όχι στο καθήκον να πουν την αλήθεια, να παρουσιάσουν την πραγματικότητα».

Π. ΣΕΦΦΕΡ

Σύμφωνα με τη μαρξιστική αντί-

ληψη, ο μετασχηματισμός της παλιάς γλώσσας σε μια καινούργια γλώσσα δεν συντελείται εκρηκτικά, ούτε και με την άμεση καταστροφή της κατεστημένης γλώσσας, αλλά με την προοδευτική συσσώρευση των νέων εκφραστικών στοιχείων. Η ίδια ακριβώς διαλεκτική διαδικασία εμφανίζεται στις επιστήμες και τις τέχνες.

Στο άμεσο μέλλον η μαζικοποίηση και η ευρεία διάδοση των πάσης φύσεως οπτικοακουστικών μέσων θα μεταλλάξει ριζικά την ψυχοπνευματική δομή του αυριανού ανθρώπου.

Ο όρο προλετάριος και αστός θα αντικατασταθούν από τους όρους Απληροφόρητος και Πληροφορημένος. Η γραμματική και το συντακτικό του λεκτικού κάθε γλώσσας θα υποσκελιστούν από τις γλώσσες προγραμματισμού και ανάλυσης των COMPUTERS. Αυτός που δεν θα γνωρίζει τη χρήση ηλεκτρονικών υπολογιστών θα θεωρείται λίγο πολύ σαν αναλφάβητος.

Μπροστά σ' αυτή τη πραγματικότητα, ο ελληνικός χώρος των MASS MEDIA είναι απροετοίμαστος για την επικείμενη εισβολή της πληροφορικής πλημμυρίδας. Οι φιλοδοξίες του επίσημου κράτους εξαντλούνται στο επίπεδο της βιομηχανίας των συναυλιών και στη φιλοσοφία «κάθε πόλη και χωριό με καζίνο κρατικό», με αποτέλεσμα την ολοσχερή αποχή μας στην επανάσταση της μικροηλεκτρονικής.



Είναι φυσικό λοιπόν, η αισθητική και ιδεολογική ταυτότητα των περισσότερων θεατών να αποτελεί μια ανοργασμική οντότητα, ανίκανη να διεγερθεί στη θέα της πληροφορικής και ειδικαστικής πρόκλησης.

Σήμερα σε μια εποχή που μετασχηματίζεται ραγδαία κάτω από την επίδραση ενός ωκεάνειου όγκου πληροφοριών, οι πολιτιστικές ταυτότητες των εθνών τείνουν σε μια ταυτολογική συνάρτηση που απεικονίζει το μοντέλο του καπιταλιστικού τρόπου ζωής.

Η γλώσσα σήμερα, είναι ευάλωτη, όσο ποτέ στις άπειρες πληροφοριακές ροές που συντρέχουν πάνω στο εθνικό πολιτιστικό μας σώμα. Συνεπώς ένα πυκνό δίκτυο «πληροφοριακών αντισωμάτων» θα μπορούσε να ελέγξει αποτελεσματικά την ποσότητα και την ποιότητα των εισερχομένων πληροφοριακών δεδομένων.

Κάτι τέτοιο όμως απαιτεί μια γιγάντια ανάπτυξη της πληροφορικής επιστήμης με δικά μας μέσα, γιατί είναι φανερό ο κίνδυνος από την απουσία μας στην παραγωγή και διακίνηση πληροφοριακού υλικού: είτε αυτό αφορά τον διοικητικό τομέα, είτε τον επιστημονικό, είτε τον βιομηχανικό, είτε τέλος τον πολιτιστικό (λογοτεχνία, θέατρο, ζωγραφική, μουσική, τηλεόραση και κινηματογράφο).

Απ' όλες τις μορφές τέχνης, η κατ' εξοχήν οπτικοακουστική είναι ο κινηματογράφος. Ποιά είναι όμως η κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου σήμερα;

Αν επιχειρήσουμε μια αισθητική μεγέθυνση του φαινομένου της άρτιας γενικά παραγωγής ταινιών τα τελευταία χρόνια, θα διαπιστώσουμε ότι η αναπαραγωγή των διαφόρων μοντέλων του ξένου κινηματογράφου, οδήγησε στην κατάκτηση ενός ακαδημαϊκού στυλ, που ενίσχυσε την ικανότητα μιας διαφανούς αφήγησης και την σύμπτυξη της διαφοράς πρόθεσης - αποτελέσματος. Επίσης η ελογοικυμμένη προοπτική του ιδεολογικού άξονα, έξω από το φάσμα της πειραματικής πολυσυμίας, απελευθέρωσε μέχρι ένα βαθμό το θεατή από την απωθητική του διάθεση απέναντι στις ελληνικές «ταινίες τέχνης».

Η χώρα μας διαφύλαξε την ενότητα της ανά τους αιώνες μέχρι σήμερα, γιατί διαμόρφωσε ένα πανίσχυρο πολιτιστικό μοντέλο με κύριο συστατικό στοιχείο τη γλώσσα,

πέρα από τις επιμέρους ενδογενείς διαπεριρότητες φυλών και διαλέκτων, ηθών και εθίμων.

Κλείνοντας αυτό το σημείωμα εκφράζοντας τη πεποίθησή μας, ότι ο οργανισμός ενός ανταγωνιστικού ελληνικού κινηματογράφου στον ευρωπαϊκό στίβο πλησιάζει ορμητικά οριοθετώντας καθοριστικά το πολιτιστικό μας επίπεδο. Αν είναι αλήθεια ότι ο πολιτισμός της εικόνας εκθρονίζει δυναμικά τον άρχοντα της γραφής έκφρασης, τότε είναι επίσης αλήθεια ότι ο ελληνικός κινηματογράφος συμβάλλει αποφασιστικά στη διαμόρφωση της καινούριας μας γλώσσας.

ΑΘΗΝΑ ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1984

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ: ΤΟ ΜΑΥΣΩΛΕΙΟ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΦΙΛΙΑΣ

— Το υπόγειο του ΑΣΤΥ και οι —
πάλαι ποτέ — προβολές εκεί της
«Ταινιοθήκης της Ελλάδας» της κ.
Μητροπούλου αναφέρονται αραϊά
και που στις αναμνήσεις κάποιων σινε-
φιλό μιας παλιότερης γενιάς όπως
λ.χ. σε μερικά άρθρα του κ. Β. Ρα-
φαηλίδου, σαν χώρος «μύησης»
(τους) στα άδυτα της κινηματογρα-
φικής τέχνης και γνωριμίας (τους) με
πολλούς νεοεμφανιζόμενους (τότε)
κινηματογραφιστές όπως για παρά-
δειγμα ο J. L. Godard κ.ά. Και μπο-
ρεί να ήταν πράγματι έτσι την εποχή
που στις εμπορικές αίθουσες βασί-
λευε η γατούλα της ελληνικής οθό-
νης και που τα εισπρακτικά ρεκόρ
της — φευ! μικρομεσαίας — αλλά α-
ναπτυσσόμενης ελληνικής κινημα-
τογραφικής βιομηχανίας περιθωριο-
ποιούσαν ή εκμηδένιζαν οποιαδή-
ποτε άλλη, διαφορετική φωνή, ελ-
ληνική ή ξένη.

— Σήμερα όμως που απ' τη μια
μεριά η ευρύτητα, η ποιότητα και οι
απαιτήσεις του κινηματογραφικού
κοινού έχουν τροποποιηθεί ριζικά,
και από την άλλη έχει δημιουργηθεί
έναν πλατύς κύκλος νέων κυρίως
θεατών με αυξημένη ευαισθησία α-
πέναντι στις αναζητήσεις στο χώρο
του κινηματογράφου, σήμερα λοι-
πόν που τα δεδομένα της συγκρότη-
σης αυτού του αφηρημένου σώμα-
τος που αποκαλούμε «κοινό» έχουν
αλλάξει, τι έχει να μας προσφέρει η
«ταινιοθήκη της Ελλάδας» από το —
σημειωτέον, πάλι υπόγειο — οχυρό

της που βρίσκεται στις παρυφές της
πλατείας Κολωνακίου;

— Κατά πόσον μπορούν να καλύ-
ψουν τις ανάγκες των σημερινών
θεατών, που ως επί το πλείστον κα-
τακλύζουν την αίθουσα του ΕΜ-
ΠΑΣΣΥ, οι ευκαιριακές λίγες και χω-
ρίς εσωτερική σχέση προβολής της
ταινιοθήκης; Πώς μπορεί μια ταινιο-
θήκη να ανταποκριθεί στο ρόλο της
όταν προβάλει μια εβδομάδα στις 3
περίπου για να δώσει την ευκαιρία
στην αίθουσα που νοικιάζει να λει-
τουργήσει και με τις εμπορικές ται-
νίες που προγραμματίζει;

Η σύγκριση με ταινιοθήκες άλ-
λων χωρών, τη γαλλική λ.χ., είναι α-
πογοητευτική. Στις δυο (ιδιοκτήτες)
αίθουσες που διαθέτει στο Παρίσι η
(κρατική) γαλλική ταινιοθήκη, που
λειτουργεί σε εξαήμερη βάση, προ-
βάλλει 40 ταινίες κατά μέσον όρον
την εβδομάδα και αυτό και τις 52
εβδομάδες του έτους.

Αλλά φυσικά οι διαφορές δεν εί-
ναι μόνο ποσοτικές. Είναι — κυρίως —
ποιοτικές. Από τους κύκλους προβο-
λών της ταινιοθήκης λείπει η εσω-
τερική λογική. Έλλειψη που φτάνει
σε σημείο να θυμίζει τα αφιερώμα-
τα των θερινών κινηματογράφων.
Σπάνια εξετάζεται στο σύνολό του
το έργο ενός σκηνοθέτη ή ενός κι-
νηματογραφικού είδους, ακόμη η
έλλειψη πρωτοτυπίας και ακούητας
πνεύματος οδηγεί στην περιχαρά-
κωση σε κάποια γνωστά ως επί το
πλείστον έργα (γαλλικό φιλμ-νουάρ,
αμερικανικός κινηματογράφος) ενώ
σφηνεί έξω από την οπτική των
διαευθυντών την ταινιοθήκη και
αναγκαστικά έξω κι από την δική
μας οπτική) την παραγωγή διάφο-
ρων εθνικών κινηματογραφιών (λ.χ.
ινδικός, βραζιλιάνικος, κινέζικος, α-
ραβικός κινηματογράφος), αλλά και
σκηνοθέτες κινητόργους ή έξω από
τα εμπορικά κυκλώματα. Εδώ θα
πρέπει να σημειώσουμε την απέ-
χθεια της ταινιοθήκης για τα 8mm,
πολιτική που δεν πιστεύουμε ότι
βοηθεί την ανάπτυξη και την προ-
βολή νέων —Ελλήνων— σκηνοθ-
τών που αδυνατούν να επιχορηγη-
θούν ή να μπουν στο κύκλωμα των
γραφείων διανομής. Αλλά και η γε-
νικότερη αδιαφορία της ταινιοθήκης
για τον ελληνικό κινηματογράφο
δεν θα έπρεπε να περάσει απαρατή-
ρητη, εκτός κι αν τα ήθη των περι-
την πλατεία Κολωνακίου συναγε-
λαζομένων δεν τους επιτρέπουν να
ασχοληθούν με μια ακόμη «υπανά-
πυκτη» κινηματογραφία.

Αν σε όλα αυτά τώρα προσθέσουμε κι ένα κλίμα χυδαίας εμπνευματοποίησης που επιβάλλεται από τη σχέση της ταινιοθήκης με την ιδιωτική πρωτοβουλία (διαφημιστικά σποτς πριν τις προβολές, πωλούμενα προγράμματα που ούτε το ζενερικό καλά-καλά δεν αναφέρουν σωστά) θα έχουμε μια πλήρη εικόνα της κατάπτωσης στην οποία έχει οδηγηθεί σήμερα η «Ταινιοθήκη της Ελλάδας»

Αυτό όμως δεν είναι παρά το ένα μόνο σκέλος, η ορατή πλευρά της σελήνης. Υπάρχει κι άλλο ένα σκέλος, σκοτεινό αυτή τη φορά, αυτό της εσωτερικής λειτουργίας της ίδιας της ταινιοθήκης.

Όπως φαίνεται η κ. Α. Μητροπούλου δεν έχει —φυσικά— ανάγκη από μεγάλο αριθμό μελών στον ιδιοκτήτο σύλλογο της. Και λέμε φυσικά γιατί η μαζικότητα τέτοιων φορέων αναγκάζει σε πολυφωνία, δημοκρατικότητα διαδικασιών και σύγκρουση ιδεών. Απλώς το μόνο που η κ. Μητροπούλου έχει ανάγκη, είναι η συνδρομή των μελών που υποκλέπεται με διάφορα «έξυπνα» κολπάκια (όπως παλαιότερα λ.χ. που όσοι επιθυμούσαν να δουν σε πρώτη προβολή την «Πρόβα ορχήστρας» αναγκάστηκαν να πληρώσουν αντί εισιτηρίου, μια ετήσια συνδρομή στην ταινιοθήκη).

Στην καταβολή της συνδρομής τους λοιπόν εξαντλούνται τα δικαιώματα και οι υποχρεώσεις των μελών. Οι δημοκρατικοί προγραμματισμοί των εκδηλώσεων της ταινιοθήκης είναι ιδέα ξένη και «εξτρεμιστική» για την κ. Μητροπούλου.

Πολλά έχουν ειπωθεί και υποσχεθεί μέχρις στιγμής για την λύση του προβλήματος με την ίδρυση κρατικής ταινιοθήκης. Και για την ίδρυση αρχείου, και για την ίδρυση μουσείου, όλα αυτά αποτελούν μέχρις στιγμής ατήρητες υποσχέσεις.

Δεν ανήκουμε σε αυτούς που σπεύδουν να χειροκροτήσουν την υπαγωγή των πάντων στην ασφυκτική διαχείριση και έλεγχο του κράτους.

Δεν πιστεύουμε ότι η ίδρυση Κρατικής Ταινιοθήκης αποτελεί πανόκεια ή έστω μια κάποια λύση του προβλήματος. Απλώς θα μπορούσε να είναι μια κάποια βελτίωση σε σχέση με την υπάρχουσα κατάσταση που θα δημιουργούσε περισσότερα προβλήματα όμως, από όσα θα προσπαθούσε να λύσει. Αντί να συγκεντρώνουμε το βλέμμα μας σε λύσεις αυταρχικές και Αθηνοκεντρικές είναι προτιμότερο να το περιφέρουμε στις συνοικίες και τις επαρχίες της χώρας, στο πλήθος των Κινηματογραφικών Λεσχών που με πεινχρά μέσα και εγγενείς αδυνα-

μίες προσπαθούν να αρθρώσουν έναν λόγο πάνω στον (και για τον) κινηματογράφο. Πιστεύουμε ότι η χορήγηση των χρημάτων της κρατικής Ταινιοθήκης στις Κ.Α. θα τους έδινε την οικονομική σταθερότητα που απαιτούν όλα τα παραπάνω βήματα για την διαμόρφωση λόγου και ύφους.

Κι αν σήμερα πολλές λέσχες έχουν τέτοιου είδους προβλήματα και πάσχουν από την έλλειψη διαμόρφωσης ενός συγκεκριμένου προσώπου πιστεύουμε πως είναι σαφώς προτιμότερο να ενθαρρύνεται αυτού του είδους η αναζήτηση που μέσα από δημοκρατικό διάλογο και συνεργασία μπορεί να καταλήξει σ' ένα λόγο κι ένα σχήμα που να ανταποκρίνεται στις ανάγκες των μελών του παρά να διαγράφονται όλες οι «ιδιοπροσωπίες» με μια μονοκοντυλιά, πράγμα που επιχειρείται με την ίδρυση της Κρατικής Ταινιοθήκης. Είμαστε υπέρ της αποκέντρωσης γιατί πιστεύουμε πως «το μικρό είναι όμορφο». Απ' ότι φαίνεται και το Υ.Π.Π.Ε. πιστεύει αλλά μόνο όταν πρόκειται να μοιράσει επιχορηγήσεις. Κατά τα άλλα ετοιμάζει σχέματα - μαμούθ (όπως η Ταινιοθήκη - Αρχείο - Μουσείο) που μόνο την κρυφή νοητεία του γιγαντισμού προδίδουν.

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ

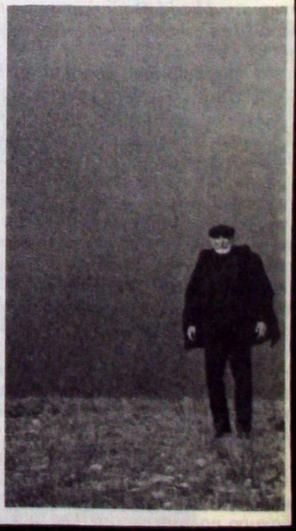
ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

Στις 2 Σεπτεμβρίου ξεκίνησε για το τελευταίο ταξίδι του μια κορυφαία προσωπικότητα του Ελληνικού Θεάτρου και κινηματογράφου, ο Μάνος Κατράκης. Γεννημένος στην Κρήτη το 1908 έζησε τα επτά πρώτα χρόνια του στο Καστέλι Κισσάμου και μετά εγκαταστάθηκε οικογενειακώς στην Αθήνα. Σε ηλικία 20 ετών ξεκινάει την καριέρα του σαν ηθοποιός, με τη βουβή ταινία «Το λάβαρο του 21». Το 1927 αρχίζει να παίζει στο θέατρο και γρήγορα καταλήγει στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη παίζοντας μεγάλους ρόλους του κλασικού ρεπερτορίου.

Στην περίοδο 1931-1947 ο Μά-

νος Κατράκης συμμετέχει σε επώνυμους θιάσους, αλλά παράλληλα δημιουργεί και δικό του θίασο, το «Ελεύθερο Θέατρο». Πήρε μέρος σε πολλές κινηματογραφικές ταινίες, όπως: «Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας», «Μαρίνος Κοντάρης», «Μαγική πόλη», «Συνοικία το όνειρο», «Ηλέκτρα», «Προστάτες», «Αδερφός Άννα», «Η δική του δικαστών», «Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο», «Ελευθέριος Βενιζέλος» με τελευταία την ταινία του Θ. Αγγελόπουλου «Ταξίδι στα Κύθηρα».

Το 1953 δημιουργεί το «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο» και ανεβάζει πολλά θεατρικά έργα που πάντα σφραγίζονται με μεγάλη επιτυχία.





Στις 8 Σεπτεμβρίου έληξε το φετινό κινηματογραφικό φεστιβάλ της Βενετίας, χωρίς κι εφέτος να μπορέσει να βρει ένα χαρακτήρα, που θα μπορούσε να ισοδυναμεί με μια πρόταση για την προώθηση του κινηματογράφου. Μολονότι είναι φεστιβάλ που γίνεται σ' ένα κλίμα εντελώς διαφορετικό από τις Κάννες ή το Βερολίνο, όπου ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται πιο πολύ σαν Βιομηχανικό-εμπορικό προϊόν, η Μόστρα της Βενετίας δεν έχει ως τώρα καταφέρει να διαφοροποιηθεί μ' αποτέλεσμα την ελλειψη πρότασης για έναν κινηματογράφο άλλης ποιότητας, τη δημιουργία του και την προώθησή του. Έτσι η ποιότητα βρίσκεται διάσπαρτη στις ταινίες που παίζονται στις διάφορες παράλληλες εκδηλώσεις του φεστιβάλ, στη διάρκειά του.

Κατά τα άλλα, ο Χρυσός Λέων του 41ου κινημ. φεστιβάλ της Βενετίας δόθηκε στην ταινία του Πολωνού Κριστόφ Ζανούσι «Η ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΗΡΕΜΟΥ ΗΛΙΟΥ». Την ίδια ταινία βράβευσαν και οι Ιταλοί κριτικοί. Το δεύτερο βραβείο πήρε η καναδέζικη ταινία της Μισελίν Λανκτό «ΣΟΝΑΤΙΝΕ» ενώ βραβείο για την τεχνική της επάρκεια πήρε η Ιταλική ταινία του Πούπι Αβάτι ΕΜΕΙΣ ΟΙ ΙΤΑΛΟΙ. Παράλληλα βραβεύτηκε ο Γεωργιανός σκηνοθέτης Οτόρ Ισοελιάνι για

το σύνολο του έργου του.

Το βραβείο αντρικού ρόλου απονεμήθηκε στον Νασεμόντιν Σαχ για την ερμηνεία του στην ινδική ταινία «ΠΑΑΡ» και του γυναικείου ρόλου στη Γαλλίδα Πασκάλ Οζιέ.

Η ανακοίνωση των βραβείων έγινε από τον πρόεδρο της κριτικής επιτροπής Μικελάντζελο Αντονιόνι, προκάλεσε αρκετή έκπληξη στο κοινό, ενώ ορισμένοι αντέδρασαν γιουχαιζόντας όχι το πρώτο αλλά τα επόμενα βραβεία.

Πέρα απ' αυτά, το φετινό φεστιβάλ επεφύλαξε μερικές μικροεκπλήξεις στους κινηματογράφους. Πρώτα την εκτός συναγωνισμού ταινία των αδελφών Ταβιάνι «ΧΑΟΣ», που ομόφωνα είναι η καλύτερη ταινία του φεστιβάλ, ένα σπονδυλωτό φίλμ με πέντε ιστορίες στο έντονο προσωπικό ύφος τους. Ενδιαφέρον και κάποιες διχωνυμίες προκάλεσε η νέα ταινία του Μάρκο Φερέρι «ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΕΙΝΑΙ ΓΥΝΑΙΚΑ», ενώ οι φανατικοί της παλιάς Γαλλικής Νουβελ Βάγκ είχαν την ευκαιρία να δουν τέσσερις καινούργιες ταινίες τεσσάρων χαρακτηριστικών εκπροσώπων της, των Ζακ Ριβέτ, Αλαίν Ρεναί, Ερίκ Ρομρέ και Ζαν Ρους.

Στο μεταξύ τρία από τα μέλη της κριτικής επιτροπής, ο Γκίντερ Γκρας, ο Ραφαέλ Αλμπέρτι και ο Γιεβγκένι Γιεφτουσένκο έκαναν ειδικές δηλώσεις όπου εκφράζουν τη διαφωνία τους για τη συμμετοχή στο φεστιβάλ της ταινίας «ΚΛΑΡΕΤΑ» (με πρωταγωνίστρια την Κλαούντια Καρντινάλε) η οποία αναφέρεται στη ζωή της Κλάρας Πετάσι, ερωμένης του Μουσολίνι και την οποία απεκάλεσαν φασιστική.



Η Ορνέλα Μούτι στην ταινία του Φερέρι «ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΕΙΝΑΙ ΓΥΝΑΙΚΑ».



Η Μάγια Κομορόφσκυ στη «ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΗΡΕΜΟΥ ΗΛΙΟΥ» του Κ. Ζανούσι.

«ΘΕΛΕΙΣ ΝΑ ΓΙΝΕΙΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ»; ΤΗΛΕΦΩΝΗΣΕ ΜΑΣ

«Θέλεις να γίνεις σκηνοθέτης; Τηλεφώνησε (...)»

Αυτό το αυτοκόλλητο διακρίναμε στις στάσεις των λεωφορείων και στον υπόγειο σιδηρόδρομο στην Ομόνοια, χωρίς όμως να μας γεννηθεί κάποια έκπληξη. Ξέραμε πως είναι πραγματικά πολύ απλό θεωρητικά να αποκτήσει κανείς πτυχίο κινηματογραφιστή. Αρκεί να γραφτεί σε μια από τις τρεις υπάρχουσες ιδιωτικές σχολές στην Ελλάδα (Σταυράκου, Χατζίκου, Παπαντωνοπούλου) και να πληρώνει κανονικά τα δίδακτρα για τρία συνεχώς χρόνια. Τ' άλλα είναι αυτονόητα.

Οι σχολές αυτές, σε σχέση εξάρτησης από το Υπουργείο Πολιτισμού είναι ένα κορυφαίο μνημείο αυθαιρεσίας. Έχουν διευθυντή ιδιώτη επιχειρηματία, παρέχουν αναβολή απ' το στρατό και φοιτητικό εισιτήριο, διαθέτουν και κάποιες κτιριακές εγκαταστάσεις και κάποιον υποτυπώδη εργαστηριακό εξοπλισμό. Εγγράφουν ανεξέλεγκτα, ανεξέλεγκτο επίσης αριθμό σπουδαστών και μετά τρία χρόνια παραχωρούν πτυχία αναγνωρισμένα απ' το κράτος, μια που οι σπουδαστές εξετάζονται με μια ταινία τους, που κατασκεύασαν στη διάρκεια της σχολικής τους περιόδου, από επιτροπή, που τα μέλη της έχει ορίσει το Υπουργείο. Εξετάζονται για γνώσεις που πήραν χωρίς μέθοδο, χωρίς να υποκύβει η πρόσκτησή τους σε κάποιον προγραμματισμό, χωρίς να τους έχει δοθεί η δυνατότητα να ασκηθούν. Τι πιο εύκολο λοιπόν, να αποφοιτούν έτσι αμέθοδα και... οικονομικά καμμία εκατοστή «σκηνοθέτες» το χρόνο κι ακόμα μερικές εκατοντάδες απόφοιτοι σε άλλες ειδικότητες στο χώρο του κινηματογράφου.

Το Υπουργείο Πολιτισμού, διόλου φειδωλό σε αυτοκριτικές

και σε ομολογίες τον τελευταίο καιρό, αναγνωρίζει κι αυτή την έλλειψη. Και μοιράζει υποσχέσεις, ότι το συντομώτερο συνεννοείται με το Υπουργείο Παιδείας για την «ταχύτατη» ίδρυση Κρατικής Ακαδημίας Κινηματογράφου. Λόγια ωστόσο, μια που τα πράγματα δεν ξεκαθάρισαν καν με το νόμο για την κινηματογραφία, άλλες είναι οι καυτές προτεραιότητες και κάποια στιγμή θα φτάσουν οι εκλογές.

Στο μεταξύ, κάποιες κινητοποιήσεις των σπουδαστών κινηματογράφου ξεπεράσθηκαν κι οι όποιες υποσχέσεις για βελτιωμένη ποιότητας των ήδη παρεχομένων ξεχάστηκαν.

Οι παρεμβάσεις του υπουργείου στο επίπεδο των σπουδών εξακολουθούν συμβατικές και αναποτελεσματικές, το αδιέξοδο των νέων σπουδαστών διαρκώς μεγαλώνει καθώς αντιμετωπίζουν την απάτη της επιλογής τους κατά τη διάρκεια της φοίτησής τους και πειστικά προβλήματα εργασίας με την αποφοίτηση. Έτσι κι ώσπου να λυθεί το πρόβλημα της κρατικής σχολής, νομίζουμε ότι πρέπει να υποκρευθούν οι σχολάρχες να υποκύβουν σε μερικές αναγκαίες προϋποθέσεις, ώστε να τους εξασφαλίζεται η άδεια λειτουργίας της σχολής τους. Αυτές οι προϋποθέσεις μπορούν να είναι οι παρακάτω:

● Βελτίωση και εκσυγχρονισμός της υλικοτεχνικής υποδομής των σχολών (κάμερες, μουβίδες, φωτογραφικά, φωτιστικά κλπ), έτσι ώστε να έρχονται οι σπουδαστές στην πράξη σε επαφή με τα εργαλεία της μελλοντικής τους (δημιουργικής) εργασίας.

● Συστηματοποίηση των σπουδών, προγραμματισμός τους. Πρόσληψη ειδικευμένων καθηγητών. Δημιουργία ομάδων εργασίας από σπουδαστές.

● Παροχή φιλμ και μέσων για να ασκούνται οι σπουδαστές. Παροχή υποτροφιών, κάλυψη οικονομική των εκδηλώσεων των σπουδαστών (ταξίδια, φεστιβάλ)

● Πρακτική άσκηση, σε επαγγελματικά συνεργεία, που να είναι προϋπόθεση πτυχίου.

● Συμμετοχή των σπουδαστών στις δομές λειτουργίας της σχολής.

● Σύστημα επιλογής των σπουδαστών, έτσι ώστε να εξασφαλίζεται η όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ομοιογένεια των τάξεων και η αποφυγή των τμημάτων μαμούθ, που σήμερα ευνοεί η κερδοσκοπική διάθεση των σχολάρχων.

Γι' αυτές τις βελτιώσεις δεν θάταν άχρηστο να επιδοτηθούν οι σχολές με κάποια χρήματα από το ΥΠΠΕ. Οφείλει όμως να παρακολουθεί την οικονομική τους πορεία και τη διάθεση αυτών των χρημάτων πραγματικά για την άνοδο του επιπέδου των σχολών. Κάποιο λόγο μάλιστα θα έχουν εδώ και οι συνδικαλιστικοί φορείς των σκηνοθετών ή των τεχνικών. Όπως πάντα βέβαια, λόγο έχουν και οι εκπρόσωποι των σπουδαστών, πολύ περισσότερο μάλιστα για θέματα που αποκλειστικά αυτούς αφορούν.

Όσο για τις υπόλοιπες διακυρήξεις του Υπουργείου, την ίδρυση έδρας φιλολογίας σε πανεπιστήμια ή την οργάνωση δικτύου βίντεο στη μέση εκπαίδευση τι να πει κανείς; Καλό είναι να κάνουμε μεγαλεπίβολα όνειρα, όμως τι καλό θα ήταν να μπορούσαμε να κάνουμε πράξη τα πιο φτωχα και περισσότερο αναγκαία απ' αυτά.

Και μη βλέποντας εφικτή τη δημιουργία της Κινηματογραφικής Ακαδημίας τα επόμενα χρόνια, δεν ξέρουμε τι εξυπηρετούν άραγε τα μεγάλα λόγια: τη μεταμφίεση μιας ανύπαρκτης πολιτικής ή τη λεξιλανεία, αποτέλεσμα των απωθημένων μεγάλων προσδοκιών;

H.K.

ΑΠΟΓΟΝΤΕΥΤΙΚΟ ΑΡΙΘΜΟΙ

Παραθέτουμε μερικούς αριθμούς για την ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα, παρμένους από τη συνέντευξη τύπου της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών, που δόθηκε στην αρχή του καλοκαιριού. Την μελέτη επιμελήθηκε ο σκηνοθέτης Γιώργος Τσιμερόπουλος.

Το 1983-4 προβλήθηκαν συνολικά 325 ταινίες. Απ' αυτές το 89% ήταν εισαγόμενες και το 11% ελληνικές.

Την περίοδο 1982-3 κόπηκαν περίπου 4.000.000 εισιτήρια μόνο από τις ελληνικές ταινίες, ενώ το 1968-9 κόπηκαν 18.000.000.

Για κάθε ελληνική ταινία ο μέσος όρος των εισιτηρίων είναι διπλάσιος αυτών του μέσου όρου κάθε ξένης ταινίας. (60.000 προς 30.000).

Το Φεβρουάριο του 1984 έξι μεγάλα γραφεία εισαγωγής ξένων ταινιών ενώνονται σε μια κοινή εταιρία με την επωνυμία ΕΛΚΕ Α.Ε., με πρόθεση τον αποτελεσματικότερο έλεγχο του 70% της αγοράς ταινιών. (έλεγχος αιθουσών). Από την άλλη μεριά, το παράρτημα της SIC-UNITED ARTISTS ελέγχει απευθείας το 20% της αγοράς. Έτσι το υπόλοιπο ποσοστό 10% της αγοράς, για την κίνηση μικρότερων γραφείων διανομής, παραπαίει εξαιτίας της αδυναμίας να βρεθούν ελεύθερες κινηματογραφικές αίθουσες.

Από ένα εισιτήριο 100 δρχ. (μέσος όρος), το Δημόσιο εισπράτει 32 δρχ. από τον Φόρο Δημοσίων Θεαμάτων, το Φόρο Κύκλου Εργασιών και το χαρτόσημο, ενώ ο παραγωγός μόλις 17 δρχ.

Κάθε χρόνο το κράτος επιχορηγεί με εκατοντάδες εκατομμύρια το Θέατρο, τον Αθλητισμό, το Ποδόσφαιρο και πλήθος άλλες Πολιτιστικές εκδηλώσεις. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος αντίθετα, κάθε χρόνο επιχορηγεί το κράτος με τις ίδιες του τις σάρκες.

M.T.

ΓΙΛΜΑΣ ΓΚΙΟΥΝΕΪ

Το ξέσπασμα μιας θύελλας

Στις αρχές Σεπτεμβρίου έσβησε σε νοσοκομείο της Γενεύσης μια λαμπερή δημιουργική φλόγα του Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου. Ο Τούρκος Γιλμάζ ΓκιουνεΪ, αγωνιαστής και καλλιτέχνης (σκηνοθέτης, σεναριογράφος, ηθοποιός και παραγωγός). Δουλεύοντας ακατάπαυστα μ' ένα δαιμονικό ρυθμό, πέτυχε να διαστήματα που βρισκόταν ελεύθερος αλλά και μέσα από τη φυλακή, να δημιουργήσει ένα αξιόλογο κιν/κό έργο. Οι σπουδαιότερες ταινίες του είναι: Πεινασμένοι λύκοι (1968). Σενζίτ χαν (1968), Ελπίδα



(1970). Ο Πατέρας (1971), Ελεγεία (1971). Ο Σύντροφος (1974), Ταραχή (1974), Οι φτωχοί (1975), Το κοπάδι (1979), Ο Εχθρός (1979), Γιορτή (1980), Ο Δρόμος (1982, Ο Τοίχος (1983).

ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ... ΑΝΑΚΑΙΝΙΖΟΜΕΝΗ

Μια από τις πιο φημισμένες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου, η «Μητρόπολις» του Φρίτς Λάνγκ που δημιουργήθηκε το 1926 απασχολεί σήμερα τις εταιρείες παραγωγής του Χόλυγουντ. Απτία ο πολύς Τζιότζιο Μοροντέ, πιο πολύ συνθέτης και παραγωγός δίσκων παρά κινηματογραφιστής, ο οποίος την ανέσυρε και την επεξεργάστηκε εκ νέου.

Πρώτα την χρωμάτισε-με τις δυνατότητες που δίνει η τεχνολογία των κομπιούτερ. «Επέλεξα» λέει ο Μοροντέ «μουντά χρώματα για την νεκρή πόλη και τους εσωτερικούς χώρους, μπλε για τις μηχανές, γκρι για την υπόγεια πόλη και κόκκινα για τα πρόσωπα». Και στη συνέχεια

παρέμβηκε στο συνολικό σώμα του φιλμ κόβοντας διάρκειες, προσθέτοντας πλάνα και κυρίως καταναλωτικοποιώντας την, χρησιμοποιώντας μια ευκολοχώνευτη μουσική, εκλαϊκευμένο κράμα «νιου γουέϊβ ροκ και ντίσκο». Η «Πτώση των Θεών» του Βάγκνερ που ήταν το μουσικό μότο της αρχικής βερσιόν του Λάνγκ δεν θεωρείται και τόσο κλάχτης στην αγορά.

Τελικά βέβαια, η «Μητρόπολις» του Μοροντέ παραπέμπει στο πρωτότυπο, έργο που συμπυκνώνει στοιχεία φουτουριστικά και που είναι μια ταινία που καταγράφει τον εφιάλτη της τρέλλας του μεγαλείου.



Καίρια

ΤΟ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΖΕΤΑΙ ΣΤΑ ΜΙΚΡΑ ΚΑΙ ΠΟΛΛΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟΣ

Τα μεγαλύτερα στούντιος σπεύδουν να αποκτήσουν και να διανείμουν άγνωστα και ανεξάρτητα φιλμς

Η κινηματογραφική βιομηχανία πάντοτε επικεντρώνεται σε ταινίες που θα γοητεύσουν το πλατύτερο δυνατό κοινό. Αλλά για πρώτη φορά, πολλά από τα μεγάλα στούντιος σκέφτονται να γίνουν μικρότερα και περισσότερα

Σαν αποτέλεσμα αυτής της επιλογής, οι ευρωπαίοι και οι ανεξάρτητοι αμερικανοί κινηματογραφιστές * έχουν τώρα μια καλύτερη ευκαιρία από οποιαδήποτε άλλη φορά, να παιχτούν οι ταινίες τους στο πλατύ κοινό των Ηνωμένων Πολιτειών.

Σήμερα, σε μια εποχή (1983) που ο μέσος κοστολογικός όρος κατασκευής ενός φιλμ είναι έντεκα εκ. δολάρια συν άλλα

έξι εκ. δολάρια για τα έξοδα διανομής και διαφήμισης και όταν ένα φιλμ πρέπει να πουληθεί εισιτήρια αξίας τριάντα πέντε εκατομμυρίων δολλαρίων για να είναι επικερδές, τα στούντιος ψάχνουν για επιπρόσθετες κερδοφόρες πηγές διανέμοντας ταινίες που οι ίδιοι σε άλλες εποχές θα είχαν απορρίψει.

Έτσι η εταιρεία COLUMBIA, είναι ο υπερήφανος διανομέας του «Πάρσιφαλ», μιας κινηματογραφικής εκδοχής διάρκειας τεσεραμίση ωρών της όπερας του Ρίχαρντ Βάγκνερ, σκηνοθετημένης από τον αμφισβητούμενο δυτικογερμανό Χανς - Γιούργκεν Ζύμπερμπεργκ.

Η εταιρεία TWENTIETH CENTURY-FOX είναι υπερευχαριστημένη που το φιλμ «EATING RAOUL» μια μαύρη κωμωδία πάνω στο θέμα του κανιβαλισμού, έχει αποφέρει κέρδος δυόμιση εκατομμύρια δολάρια στα 132 κινηματοθέατρα που παίζεται.

* Με την λέξη «κινηματογραφιστής», αποδίδουμε τον όρο FILMMAKER που σημαίνει βέβαια φιλμοκασκευαστής και σκηνοθέτης, αλλά που όμως τις περισσότερες φορές συμπίπτει και με την ιδιότητα του ανεξάρτητου παραγωγού.

Με την λέξη «σκηνοθέτης» ερμηνεύουμε τον αμερικάνικο όρο DIRECTOR που κυριολεκτικά αποδίδεται με την έννοια του διευθυντή (σκηνοθεσίας).

Και η UNITED ARTISTS ξοδεύει μόνο τετρακόσια δολάρια να πλασάρει το διαφημιστικό υλικό για τη «LIANNA», ένα φιλμ για μια σύζυγο που ερωτεύεται μια γυναίκα και που αυτό έσπασε έντεκα «γνωστά ρεκόρ» τις πρώτες του εννιά μέρες, στο κινηματοθέατρο «Έμπασσου» της 72ας οδού στην απόμακρη δυτική περιοχή Μανχάτταν.

Κατά τον περιπακτικό ισχυρισμό του αντιπρόεδρου του τμήματος παραγωγής της εταιρείας M-G-M/U.A., «για πενήντα χρόνια, ποτέ δεν έγινε από πρόθεση στα μεγάλα στούντιος, έστω και μια ταινία για ένα εξειδικευμένο κοινό. Τώρα υπάρχει μια δραματική αλλαγή. Ο απόλυτος αριθμός του πληθυσμού στην Αμερική, διακόσια τριάντα εκατομμύρια, σημαίνει ότι υπάρχει ένα ιδιαίτερο καλλιτεχνικό κοινό αρκετά ευμεγέθες για να ενδιαφέρει τα στούντιος». Τα τέσσερα από τα έξι μεγάλα στούντιος M-G-M/U.A., COLUMBIA, TWENTIETH CENTURY-FOX και UNIVERSAL έχουν ανταποκριθεί στην τάση του νέου κοινού για διαμόρφωση «Κλασικών σειρών».

Αυτές οι σειρές έχουν ενισχυθεί για τη διανομή, με φιλμς ξένων γλωσσών και ταινίες σπουδαιών ανεξάρτητων Αμερικανών κινηματογραφιστών όπως ο Τζων Σέυλς, μυθιστοριογράφος - σεναριογράφος - σκηνοθέτης - συγγραφέας και συμπρωταγωνιστής του «EATING RAOUL».

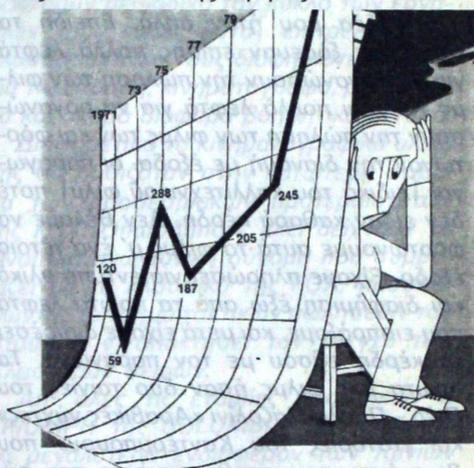
Η εταιρεία PARAMOUNT και WARNER BROS έχουν αποκρούσει αυτή την τάση. Αλλά οι άλλες είναι πεισμένες ότι με μια συγκρατημένη επένδυση σε έντυπο υλικό και διαφήμιση, είναι δυνατόν να γίνει όχι μόνο ένα μέτριο κέρδος στα κινηματοθέατρα, αλλά επίσης να αφήσει το αρχικό έργο περισσότερα κέρδη στις πωλήσεις αυτών των ταινιών σε καλωδιακή τηλεόραση και βιντεοκασσέτες.

Η καλωδιακή τηλεόραση είναι ένας αχόρταγος καταναλωτής των ταινιών και κεφάλια των στούντιος όπως ο Φρανκς Πράις, πρόεδρος της COLUMBIA πι-

στεύουν ότι αυτή θα γίνει σύντομα μια πολύ μεγάλη αγορά.

Η COLUMBIA πραγματοποίησε ένα κέρδος για περισσότερα από τρία εκατομμύρια δολάρια στη θεατρική εκδοχή του γερμανικού φιλμ «DAS BOOT», και για τα επόμενα 30, 40 ή 50 χρόνια έχει πάρει μια ταινία που θα παίζεται στην καλωδιακή T.V.

Οι μικροί διανομείς ανεξάρτητων ξένων φιλμς λένε ότι είναι διαρκώς ασφυκτικά περιορισμένοι και έξω από τις κυρίως διανομές, με την είσοδο των μεγάλων στούντιος στο πεδίο της αγοράς.



Την κινηματογραφική βιομηχανία χαρακτηρίζει, περισσότερο από την ορμή των μεγάλων στούντιος που οδηγούνται στη διανομή διαμέσου του καλλιτεχνικού φιλμ, η επιτυχία των «Κλασικών» της UNITED ARTISTS.

Αργότερα στα 1979, ο Νάθανιελ Κουϊτ ξεκινάει την εταιρεία «U.A CLASSICS» στα στούντιος της UNITED ARTISTS με έναν υπάλληλο και ένα τηλέφωνο.

«Δύο χρόνια αργότερα είχαμε 18 ανθρώπους και 12 εκατομμύρια δολάρια σε εισοδήματα, πάνω σε γενικά έξοδα επιχειρήσεων κάτω από 500.000 δολάρια το χρόνο, θυμάται ο κ. Κουϊτ, πρόεδρος τώρα μιας εταιρείας δορυφορικών επικοινωνιών.

«Είδα ότι τα στούντιο ήταν αναχρονιστικά. Πενήντα χρόνια πριν, όταν τα κινηματοθέατρα άλλαζαν τις ταινίες τους δυο και τρεις φορές την εβδομάδα, χρειαζόσασταν ένα μεγάλο ανθρώπινο μηχανισμό διανομής για να πουλάει ταινίες στα κινηματοθέατρα. Αλλά τώρα χρειάζεσαι μόνο ένα ζευγάρι λαμπρών νέων ανθρώπων με τηλέφωνα. Γιατί υπάρχει μια καταπληκτική συγκέντρωση της αγοραστικής δύναμης μεταξύ των λίγων εταιριών, έτσι σήμερα μπορείς να πουλήσεις και να διανείμεις σε εθνικό επίπεδο, μιλώντας σε λίγους ανθρώπους.

«Η ιδέα μου ήταν απλή. Επειδή τα στούντιο ξόδευαν επίσης πολλά λεφτά για να οργανώσουν την πώληση των φιλμ των και πολλά λεφτά για να οργανώσουν την πώληση των φιλμ των και φόρτωναν την διανομή με έξοδα, οι παραγωγοί [ειδικά του καλλιτεχνικού φιλμ] ποτέ δεν είδαν καθαρά κέρδη. Δεν θέλαμε να φορτώνουμε αυτά τα φιλμ μ' ένα τέτοιο έξοδο. Είχαμε πληρώσει για έντυπο υλικό και διαφήμιση έξω από τα πρώτα λεφτά που εισπράξαμε, και μετά είχαμε διαιρέσει τα κέρδη εξίσου με τον παραγωγό. Τα πρώτα μας φιλμ ήταν δυο ταινίες του Πιέρ - Πάολο Παζολίνι «Αραβικές νύχτες» και «Ιστορίες του Καντέρμπουρι» που βρισκότουσαν αποθηκευμένες στα ράφια της U.A. για δεκαπέντε χρόνια. Μετά πήραμε του Τρυφώ, «Το τελευταίο μετρό» και «Η γυναίκα της διπλανής πόρτας» που μας απέφεραν μερικά εκατομμύρια δολάρια το κομμάτι.

Από τότε που η UNITED ARTISTS αγοράστηκε από την M-G-M στα 1981 η εταιρία «U.A. CLASSICS» είναι τώρα τμήμα της M-G-M/U.A. Στα 1983 αυτή θα ξαναπαρουσίαζε δεκαπέντε ταινίες, ένα εξαιρετικά μεγάλο νούμερο για μια κλασική σειρά.

Την ίδια στιγμή η «U.A. CLASSICS» ήταν πράγματι προετοιμασμένη στα τέλη της δεκαετίας του '70. Ώρα Ψυχαγωγίας, Ατομικό Πρόγραμμα, και άλλες υπερεναέ-

ριες υπηρεσίες τηλεόρασης μέσω συνδρομής, είχαν αρχίσει ήδη να επικαλούνται την προθυμία των θεατών να πληρώσουν δέκα δολάρια παραπάνω το μήνα για ένα σταθερό πρόγραμμα ταινιών που θα προβάλλονταν χωρίς διαφημιστικά σποτς και χωρίς κοψίματα από τους λογακριτές του συμβατικού δικτύου. Τα κεφάλια του στούντιο γρήγορα κατάλαβαν τις επιπτώσεις από αυτό το νέο κοινό. Επιδρομής, τα στούντιο χρησιμοποιούν επίσης τις Κλασικές τους σειρές για να ανακυκλώσουν τα παλιά τους φιλμ στην καλωδιακή τηλεόραση.

Στα 1981 νοικιάστηκε σ' ένα Γραφείο Ατομικού Προγράμματος από την COLUMBIA ο «Χαμένος Ορίζοντας» του 1937 αντί 450.000 δολλαρίων. «Η ταινία πιθανώς δεν κόστισε ομοίως τόσο πολύ για να γίνει» σχολίασε ο κ. Πράις.

Τα μεγάλα στούντιο ξοδεύουν επίσης πολλά κεφάλια στη θεατρική αρένα και ελπίζουν να τα πάρουν αυτά πίσω από την καλωδιακή τηλεόραση. Αυτά τα στούντιο κατά την μεγάλη διαδρομή τους ανακάλυψαν ότι δεν αξίζει η προσπάθεια για να στηθεί μια μεγάλη εταιρία και ότι ο μεγάλος νικητής αυτής της μάχης θα είναι το κίνημα ανεξάρτητων αμερικανικών ταινιών.

ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟΣ ΕΙΝΑΙ ΤΩΡΑ ΔΕΚΤΙΚΑ ΣΤΟΥΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

Μέχρι το 1982 ο παραγωγός ενός ανεξάρτητου φιλμ ήταν τυχερός να πάρει μια προκαταβολή 20.000 δολλαρίων από τον διανομέα. Λεφτά που πήρε ο Σέυλς για την επιδοκιμασμένη από την κριτική ταινία του «THE RETURN OF SECAUCUS SEVEN».

Στον Σέυλς δόθηκε μια προκαταβολή 50.000 δολλαρίων για την «LIANNA» από την U.A CLASSICS και επίσης διατήρησε όλα τα εξωτερικά και καλωδιακά δικαιώματα της ταινίας του.

Στον ανταγωνισμό για ένα ανεξάρτητο φιλμ τέτοιο όπως το «EATING RAOUL», οι



«Ιστορίες του Καντέρμπουρι». Το Χόλλυγουντ υποδέχεται τον Παζολίνι.

Κλασικές διανομές έχουν περισσότερα χρήματα να ξοδέψουν από τους ανεξάρτητους παραγωγούς και ένα τεράστιο ψυχολογικό πλεονέκτημα απέναντί τους.

Επίσης κάποια προβλήματα δημιουργούνται και από τις διαφορές αντιλήψεων μεταξύ ανεξάρτητων παραγωγών και στούντιο.

«Ο παραγωγός είναι επηρεασμένος από την μυστηριακή ατμόσφαιρα του μεγάλου στούντιο. Ο παραγωγός νομίζει ότι το φιλμ του είναι μεγαλύτερο από τον «Πολιτη Κайην» και είναι βέβαιος ότι το στούντιο θα ενεργήσει σωστά αν το διακινήσει δίπλα στην «Επιστροφή των Τζεντάι». Αυτό είναι ακατάληπτη μαγανεία» υποστηρίζει ο κ. Τζάκσον της GOLDWYN.

Σαν μια πιθανή πρωτοπορία της μελλοντικής χρήσης των κλασικών σειρών, το «ΕΥΡΗΚΑ» μια εκκεντρική ταινία μυστηρίου του Νίκολας Ρεγκ, με πρωταγωνιστή τον Τζην Χάκμαν, που έγινε από την M-G-M/U.A., μπορεί να πάει κατευθείαν στην κατηγορία των U.A. CLASSICS για παρουσίαση.

Η αυτονομία της εταιρίας INTERNATIONAL CLASSICS της FOX είναι σημαντικώς μικρότερη από εκείνη που είναι δοσμένη στην εταιρία U.A. CLASSICS.

Όταν η βασική πτέρυγα διανομής της FOX χρειάζεται ένα άλλο φιλμ για να συμπληρωσει τον κατάλογο παρουσίασης της, αυτή παίρνει ένα μικρό αυστραλιανό φιλμ με τον Κερκ Ντάγκλας και τίτλο «Ο άν-

θρωπος από το χιονισμένο ποτάμι», έξω από την κλασική σειρά της FOX

Ψυχολογικά αυτό είναι συνολικά μια λανθασμένη κίνηση. Αυτό ισοδυναμεί με υποβιβασμό των Κλασικών στην κατηγορία των αποτυχημένων μιας έρευνας αγοράς. Η FOX από την άλλη μεριά, ποντάρει στη μέτρια επιτυχία των ταινιών της, διαμέσου του Γραφείου Ατομικού Προγράμματος για να δικαιολογήσει την τελική απόφαση.

Τα Κλασικά της FOX (που προσπαθούν να αποκτήσουν δικαιώματα για κωμωδία και βιντεοκασσέτες, αλλά θα ανεβάσουν περιοδικά τον κύκλο των εργασιών τους χωρίς αυτά) επιτρέπεται να πλάσσουν δικά τους διαφημιστικά σποτς για τηλεόραση, κινηματογράφο, ραδιόφωνο και ακόμα διάφορα βοηθητικά έντυπα.

Διαφορετικά το κινηματογραφικό υλικό της θα βυθιζόταν στην κατώτερη στιβάδα των προθεσμιακών προτεραιοτήτων της FOX. Οπωσδήποτε εκεί δείχνουν να είναι μια αγωνιστική δύναμη που συμβαδίζει με τα κλασικά της FOX, προσπαθώντας το τμήμα τακτικών πωλήσεων του στούντιο ν' αποκτήσει τον έλεγχο των Κλασικών σειρών.

Απ' όλες τις εταιρίες Κλασικών η TRIUMPH της COLUMBIA έχει εστιάσει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον των ταινιών της, στις δυνατότητες της κωμωδίας και την βιντεοκασέτα.

Προσφάτως η TRIUMPH έχει γίνει ένας τολμηρός συνδετικός κρίκος μεταξύ της COLUMBIA και της γαλλικής GAUMONT που είναι ο μεγαλύτερος παραγωγός ταινιών στην Ευρώπη.

Ο κ. Τσαρλς Σρίγκερ, πρόεδρος της TRIUMPH είπε:

«Η GAUMONT φέρνει τις ταινίες της στον όμιλό μας, αλλά εμείς δεν είμαστε υποχρεωμένοι να τις διανείμουμε. Οι δυο πρώτες ταινίες που διακινήθηκαν από την TRIUMPH είναι «Η νύχτα της Βαρέν» του Εττόρε Σκάλα, μια ταινία για την φυγή του Λουδοβίκου XVI που πήρε ενθουσιώδεις κριτικές και ο «Πάρσιφαλ» του Ζύμπερμ-



Το Χόλλυγουντ ενδίδει στη γοητεία του φεγγαρόφωτου. «MOONLIGHTING».

περγκ. Δεν θα προωθήσω φιλμ στην θεατρική αγορά, δεν νομίζω ότι θα είναι επικερδή. Γενικά ένα εκατομμύριο δολάρια για την μίσθωση ενός φιλμ, είναι ένα τεράστιο ποσό στην αγορά των Κλασσικών, η TRIUMPH ενδιαφέρεται μόνο αν εμείς μπορούμε να αποκτήσουμε όλα τα δικαιώματα σ' ένα φιλμ. Μια σειρά είναι ένα συμπαγές κομμάτι της COLUMBIA».

Τα Κλασσικά της UNIVERSAL, η νεότερη από τις «εταιρίες σειρών» είναι σύμφωνα με τον πρόεδρο της Τζαίημς Κατζ, «ολικά αυτόνομη, με δικό μας διαφημιστικό πρόγραμμα και συλλογή ταινιών. Είναι πολύ γοητευτικό να έχεις ένα φιλμ σαν το MOONLIGHTING του Γέρζυ Σκολιμόφσκι. Η προγονική μας εταιρία, η MCA, είναι γνωστή σαν ένας εκτεταμένα μεγάλος οργανισμός έρευνας της αγοράς και εμείς προσπαθούμε πολύ σκληρά να εδραιώσουμε αυτή την πρωταρχική ιδιότητα της εταιρίας μας. Τα Κλασσικά της UNIVERSAL θα πάρουν ταινίες μόνο αν αυτή μπορεί ν' αγοράσει όλα τα δικαιώματα και αυτό θα είναι αποτελεσμα μιας δραστήριας έρευνας για τα ανεξάρτητα αμερικάνικα φιλμς. Το «Ζέστη και σκόνη» το τελευταίο φιλμ του Τζαίημς Άιβορι με θέμα την Ινδία και πρωταγωνίστρια την Τζούλι Κρίστι και η κινηματογραφική εκδοχή της όπερας του Βέρντι «Τραβιάτα» του Φράνκο Τζεφφιρέλλι, είναι δυο Κλασσικά φιλμς της UNIVERSAL».

Ως προς τα δυο άλλα μεγάλα στούντιος, τα Κλασσικά της WARNER είναι απλά ένας τρόπος για την ανακύκλωση των παλαιών ταινιών στο ρεπερτόριο των κινηματοθεάτρων και κινηματογραφικών κολλεγιακών χώρων και η PARAMOUNT διαλέγει να παρουσιάσει τα ειδικά της φιλμς διαμέσου, των συμβατικών καναλιών διανομής της.

Ο μηχανισμός συμβατικής διανομής της PARAMOUNT είχε χειρισθεί με επιτυχία τέτοια ειδικά φιλμς όπως «THE ELEPHANT MAN» και «ATLANTIC CITY» και δεν βλέπει το λόγο να αλλάξει τακτική. «Ψυχολογικά εμείς ενισχύουμε το γκρουπ ταινιών Β. Δεν θέλω να κρίνω πρόωρα ένα φιλμ σε λίγο χρόνο», είπε για τις Κλασσικές ο αντιπρόεδρος του τμήματος έρευνας αγοράς Γκόρντον Γουήβερ.

Αντίθετα ο πρόεδρος του τμήματος διανομής της WARNER BROS είναι αντίθετα επιφυλακτικός και εξήγησε «Έχω σοβαρές αμφιβολίες για την πραγματοποίηση μεγάλων κερδών από ξένα φιλμς». Τα μεγάλα στούντιος είτε παραμείνουν, είτε όχι στα ειδικά φιλμς, τα τρέχοντα ενδιαφέροντα τους γι' αυτά προξένησαν μεγάλη επίδραση. Τα στούντιος δεν θα τρέξουν στους δρόμους με ανοιχτά τα βιβλία ελέγχου, αλλά ήδη έχουν παράσχει μεγαλύτερη πρόσβαση στους ανεξάρτητους κινηματογραφιστές. Αν και αυτή η προσέγγιση δεν λύνει όλα τα προβλήματα, αυτό είναι ένα αποφασιστικό βήμα εμπρός.

Αλλά όλα τα πράγματα δεν είναι σαμπάνια και κατακάθια ακόμα. Σύμφωνα με τον κ. Σέυλς που πραγματοποίησε τρέχοντας μια διαφημιστική περιοδεία για τη «LIANNA».

«Εμείς πετάμε με άμαξα και μένουμε σε ξενοδοχεία κάτι λιγότερο από πολυτελή. Τα μόνα χρήματα που ξοδεύουμε αφορούν αριστοκρατικά εστιατόρια, γιατί στους κριτικούς και στους διαφημιστές αρέσει να τρώνε καλά!».

**ΑΘΗΝΑ ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1984
ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ**

αφιέρωμα

ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ: 30 ΧΡΟΝΙΑ

**ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΑΡΣΗ ΚΑΙ ΤΗ
ΡΗΤΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟ-
ΠΟΙΗΜΕΝΗΣ ΕΦΗΒΕΙΑΣ
ΣΤΗΝ ΑΜΗΧΑΝΙΑ ΚΑΙ
ΤΗ ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΗΣ
ΩΡΙΜΟΤΗΤΑΣ...**

του Ηλία Κανέλλη



«Εκείνο που ήθελα ήταν να ξεκινήσω από μια συμβατική ιστορία και να ξανακάνω, αλλά διαφορετικά αυτή τη φορά, όλο τον κινηματογράφο που έχει ήδη γίνει. Ήθελα ακόμα να δώσω την εντύπωση, ότι μόλις τώρα για πρώτη φορά βρήκαμε ή νιώσαμε πραγματικά τις μεθόδους του κινηματογράφου. Το άνοιγμα με την ίριδα έδειχνε πως επιτρεπόταν να ξαναγυρίσουμε στις ρίζες του κινηματογράφου, και η αλλαγή πλάνου με διπλοτυπία βρισκόταν τόσο φυσικά στη θέση της λες και μόλις τότε την ανακαλύπταμε».

Καμερά

Κάπως έτσι, μια δόκιμη θητεία στην κριτική και μια μακριά άσκηση στις μικρού μήκους εκτονώθηκε ως μια εντελώς νέα οπτική για το κινηματογραφικό έργο. 1959. «Με κομμένη την ανάσα» οι θεατές ωαρακολουθούν μία κατ' αρχήν αστυνομική ταινία, επηρεασμένη απ' την τεράστια παράδοση του αμερικάνικου νούφ, καταρχήν ευανάγνωστη και λαϊκή. Ωστόσο στοιχεία της δομής ξενίζουν και ξαφνιάζουν. Η ταινία αποκτά τεράστιο ενδιαφέρον γιατί, περίεργα, μιλάει αλλιώς για πράγματα που όλοι νομίζουν ότι η εκφορά τους έχει παγιωθεί.

Αυτή την παράδοση που στο είδος εκφράζονταν με την κλιμακωτή ανάπτυξη της δράσης, την «κλισέ» απόδοση των χαρακτήρων των ηρώων, το χωρισμό τους σε καλούς ή κακούς και την πάλη για επικράτηση των μεν πάνω στους δε, αλλά κυρίως τη χρήση των πλάνων και των ρακόρ ο Γκοντάρ πρώτα απ' όλα τη σχολιάζει, προκαλώντας μια διφορούμενη σχέση του πλάνου με το θεατή. Όπου η παράδοση χρησιμεύει σαν η αφετηρία για το στήσιμο του κάδρου, για την επίλογή της γωνίας ή την έμφαση των φωτιστικών πηγών, για τη θέση, την κίνηση, τα λόγια των ηθοποιών, αλλά τα ίδια

πράγματα, την ίδια στιγμή, λειτουργούν ως στοιχεία που την διαστέλλουν, την ερμηνεύουν και της αντιτίθενται. Αυτή η αντίθεση στην κινηματογραφική παράδοση είναι κι ο δεύτερος και απότερος στόχος της ταινίας.

Η έμφαση στην αποδοχή της πρώτης μεγάλης ταινίας του Γκοντάρ, δημιουργεί για το σκηνοθέτη τη δυνατότητα να συνεχίσει έναν κινηματογράφο του μη εφησυχασμού. Η επόμενη ταινία του (Ο Μικρός Στρατιώτης - Le Petit Soldat, 1960) κρατάει τα στοιχεία της αστυνομικής περιπέτειας, παράλληλα όμως είναι και μια κραυγή ενός πολίτη, αυτόνομα τοποθετημένου στην πολιτική για τον πόλεμο της Γαλλίας κατά της Αλγερίας. Η πορεία του Γκοντάρ διαγράφεται πια, ωστόσο πριν τη δούμε εξελικτικά, ως μείνουμε λίγο στη σχέση του σκηνοθέτη με την κοινωνία και την αντανάκλασή της στον κινηματογράφο του εκείνα τα καθοριστικά χρόνια. Άλλωστε η κοινωνική εξέλιξη είναι πάντα ο πρώτος παράγοντας που οδηγεί το έργο του Γκοντάρ και οι μεταλλαγές της κοινωνικής τοπιογραφίας, οι εξελίξεις και οι μεταπτώσεις της ιστορικής πορείας της επέδρασαν ριζικά στην εξέλιξη της προβληματικής του έργου του.



Belmondo, Seberg: «Με κομμένη την ανάσα»



Carina, Belmondo: «Une femme est une femme»

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΑ ΕΙΔΩΛΑ

Η Ιδεολογία υπάρχει «ως σύνολο αξιολογήσεων και εκτιμήσεων του υποκειμένου, ως καταγραφή των ψυχικών του κραδασμών, ως προϋπόθεση δράσης, υπάρχει δηλαδή ως πρακτική (...) Υπάρχει και **πριν** από τη στιγμή της διατύπωσης της από το κάθε υποκείμενο ξεχωριστά. Και συγχρόνως παίρνει κάθε φορά, μέσα από το **λόγο** του υποκειμένου, έναν ανεπανάληπτο χαρακτήρα. Χαρακτήρα, του ίδιου του ατόμου που εκφράζει αλλά και που εκφράζεται απ' αυτήν»(2). Η Ιδεολογία του Γκοντάρ, ενυπάρχει στο εξελικτικό της γίνεσθαι ενσωματωμένη στο έργο του, ωστόσο ανάγεται στις κοινωνικές εμπειρίες του ως υποκειμένου και προϋποθέτει τη στάση του δημιουργού απέναντι σ' αυτές.

Η δημιουργία, μια κατ' εξοχήν εκφραση του πολιτισμικού φαινομένου αποτελεί εξαρτημένο ανακλαστικό της κοινωνικής συγκυρίας. Ξεκινώντας απ' το επίπεδο της τεχνικής, από το μέσο, την ποιότητά του, τα τεχνικά του χαρακτηριστικά, φθάνουμε σιγά-σιγά στη γλώσσα, στην εκφορά της, στο χαρακτήρα της, στο λόγο. Η γλώσσα μιας μορφής έκφρασης δημιουργείται αργά, εξελίσσεται, παγιώνει κανόνες και μεθόδους οι οποίες αποτελούν την παράδοση. Η παράδοση σε μια τέχνη όπως ο κινηματογράφος

συνίσταται σε μια συγκεκριμένη αφηγηματική λογική που πηγάζει από τον χρόνιο εθισμό του κοινού να τη θεωρεί ως συγκεκριμένη, μοναδικά εύληπτη. Το φιλικό κείμενο, η ταινία, αποτελείται από ένα άθροισμα χωρόχρονων, που τα συστατικά τους είναι τα πλάνα με την ιδιαίτερη προσημασιοδότηση του καθενός (σημασιοδότηση που προϋπάρχει και κατευθύνει το ντεκουπάζ) έτσι όπως έχουν μπει στη σειρά στη διάρκεια του μοντάζ. Η ταινία, ως καλλιτεχνικό προϊόν απευθύνεται στο κοινό —δηλαδή σε κάποια μέλη της κοινωνίας— με σκοπούς επικοινωνιακούς και ως βιομηχανικό προϊόν σκοπό έχει την αποκόμιση κέρδους μέσω της εκμετάλλευσης. Θάλεγε κανείς ότι σχηματικά κάπως έτσι νοείται η τήρηση της παράδοσης σε μια κινηματογραφική δημιουργία. Ωστόσο η παράδοση αυτή επεκτείνεται στη σαφήνεια των κοινωνιών που αποδέχονται αυτό το status, στον ανάλογο καθορισμό των αισθητικών αναγκών της κοινωνίας αυτής και στη δεκτική σχέση των διαφόρων κοινών απέναντι σ' αυτό το σχήμα. Η αδιατάρακτη εξέλιξη μιας κοινωνίας της συναίνεσης, του consensus, προϋποθέτει και την επίσημη αδιατάρακτη εξέλιξη της τέχνης, στην καθιερωμένη της λογική ανάπτυξης, με μόνο κάποιες προόδους εξαιτίας της ανακάλυψης κάποιου καινούργιου αφηγηματικού μέσου που

προστίθεται κάθε φορά στα ήδη υπάρχοντα και ενσωματώνεται στην παράδοση, δημιουργώντας εφεξής παράδοση και το ίδιο (π.χ. εισαγωγή τράβελιν, εισαγωγή παράλληλου μοντάζ κλπ) ή εξαιτίας της τεχνολογικής προόδου (π.χ. τηλεόραση και η απλούστευση πια των στοιχείων της αφήγησης εξαιτίας της φύσης του μέσου, που επιδιώκει την πιο μαζική δεκτικότητα).

Όμως ο κόσμος και οι κοινωνίες, εξελίσσονται μέσα σε μια ταξική δυναμική. Απ' την άλλη μεριά η τέχνη αντανακλά αυτές τις εξελίξεις. Ο δημιουργός δυνάμει βρίσκεται μέσα στις εξελίξεις, τουλάχιστον τις αισθάνεται αν δεν τις αποδέχεται ή δεν τις επηρεάζει. Από κει και πέρα είναι ζήτημα επιλογής. Η περίοδος της δημιουργικής έναρξης του Γκοντάρ χαρακτηρίζεται «από τον ερχομό της ατομικής και τεχνοκρατικής εποχής, που απέδειξε και επικύρωσε τη ριζική αποτυχία του πατριαρχικού πολιτισμού». Χαρακτηρίζεται από την «κρίση κάθε εξουσίας και κάθε παράδοσης, υπαρξιακή ανησυχία, πράγματα μέσα από τα οποία το άτομο (ο θεατής αλλά και το κινηματογραφικό πρόσωπο) βρίσκει διέξοδο για την εικονοκλαστική του ασέβεια, ενώ ταυτόχρονα έχει συνείδηση ότι η αντίθεσή του αυτή είναι ασθενική». Υπάρχει πια «ένας ωκεανός πραγμάτων που στερούνται νοήματος (...) Στο κέντρο βρίσκεται ο άνθρωπος-θύμα μιας πρόσκαιρης κατάστασης· ξεριζωμένος, περικυκλωμένος από τη δύναμη του καταναλωτικού πολιτισμού, από τα γραφειοκρατικά κέντρα, από τις μηχανές, από τις μύριες τεχνητές αισθήσεις· ή από την άλλη συμπερισμένος από το βάρος των προλήψεων, των νεκρών παραδόσεων, των φαντασιώσεων για ένα μυστηριώδες μέλλον». Και τέλος «υπάρχει η προοπτική της ατομικής καταστροφής και η ταραχή, μετά τη διάλυση της πρώτης ψευδαισθήσης, από την ιδέα μιας νέας σχέσης ανάμεσα στο άτομο και στον απέραντο κοσμικό χώρο»(3).

Τέτοιες εποχές, μια πραγματικά ανήσυχη φύση σαν του Γκοντάρ, ήταν αδύνατο να αρκείται στον ακαδημαϊσμό της κινηματογράφησης των γεγονότων ή της παράθεσης απόψεων ή της έκφρασης συναισθημάτων, εξωτερικός παρατηρητής που καταγράφει τις παρατηρήσεις του. Αντίθετα η εισδοχή της φύσης του, της προσωπικότητάς του μέσα στο έργο, μέσω της άποψης που παρατίθεται, μέσω της σχολιαστικής και ερμηνευτικής του παρουσίας στη διαμόρφωση του λόγου δικαιολογεί τις ανησυχίες του, την άρνησή του για εφησυχασμό. «Αν κάτι έχει ήδη

γίνει, δεν αξίζει να ξαναγίνει» τσιτάριζε τον εαυτό του στις συζητήσεις για τον τρόπο που προσέγγιζε την κινηματογραφική γραφή.

ΜΑΝΙΕΡΕΣ

Ένα απ' τα κύρια αναγνωριστικά σημεία του έργου του Γκοντάρ, εντοπίζεται στα στοιχεία που επανέρχονται σ' όλη του τη διάρκεια και σ' όλες τις φάσεις ως μανιέρες. Ο Γκοντάρ κινηματογραφεί τα δεδομένα της εποχής του, όχι ως απλά στοιχεία ντεκόρ, ως απλό φόντο παρά ως σημαίνοντα των κοινωνικών δεδομένων. Γι' αυτό η ματιά του είναι απόμακρη, τα πλάνα πάντοτε περιγραφικά κι η πρόθεσή του είναι ο σχολιασμός κι η ένταξη των δεδομένων της αφήγησης σε μια γενικότερη κοινωνική συγκυρία. Βοηθό του έχει το στυλιζάρισμα και την ουδέτερη ματιά, αλλά αυτά είναι πιο πολύ στοιχεία της γλώσσας που διαμορφώνει την εκφορά της.

Βασικό μοτίβο των Γκονταρικών ταινιών είναι η πόλη. Ιδιαίτερα το Παρίσι, καθόσον ο πιο ξεκάθαρα καθορισμένος χώρος κοινωνικής δραστηριότητας. Όπως κι η καθημερινή ζωή το καταμερίζει, έτσι ώστε κάθε σημείο που μπορεί να εκδηλωθεί η κοινωνική δραστηριότητα να ενυπάρχει και να χρησιμοποιείται. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικοί χώροι τα καφέ, για ξεκούραση, για ένα ποτό, για συντροφιά, για ένα φιλιεράκι. Μια ιδιαίτερα αγαπημένη σκηνή, είναι αυτή όπου κάποιοι συζητούν καθισμένοι σ' ένα τραπέζι ή μπροστά απ' ένα πάγκο ενώ τους σεγκοντάρει πολλές φορές καλύπτοντάς τους ο θόρυβος της μάλας του φιλιερά.

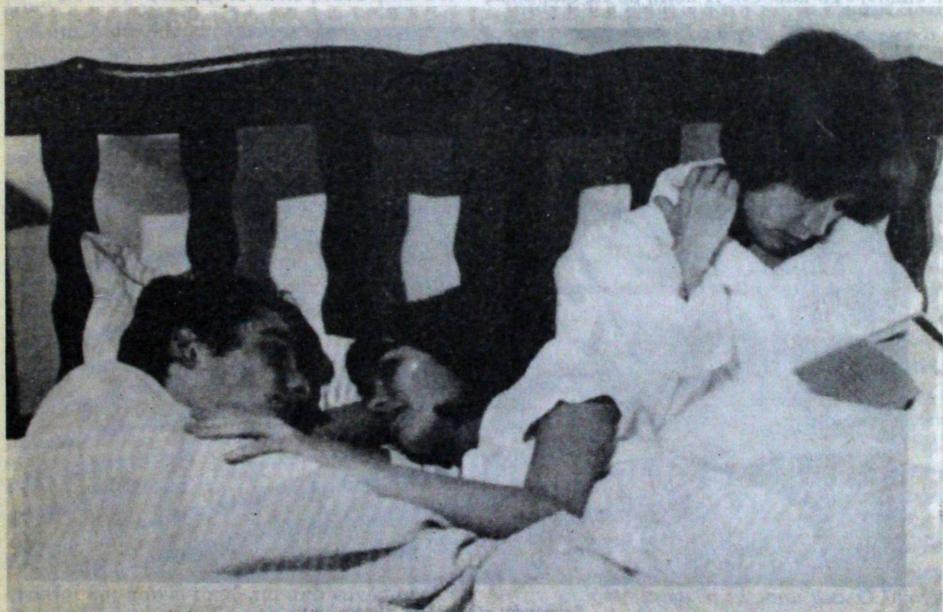
Τα καφέ είναι οι χώροι για λογικών συνάξεις. Αίφνης συγχρωτίζονται φιλήσυχοι άνθρωποι, πόρνες και γκάγκστερ («Ζούσε τη ζωή της»), νεαροί μοναχικοί για να διαβάσουν την εφημερίδα τους («Αρσενικό-Θηλυκό»), παρέες που παίζουν (με) τις πχέσεις τους («Μια ξεχωριστή συμμορία»), διανοούμενοι, περιεργοί, άντρες και η γυναίκα-πόρνη ξανά («Δuo-τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν»). Αλλά κυρίως είναι οι χώροι της ανάπαυλας, ανάμεσα σε διαδρομές, σε περιπλανήσεις, στην καθημερινή ροή.

Οι εσωτερικοί χώροι (δωμάτια κατοικιών ή ξενοδοχείων) είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό στοιχείο των ταινιών του Γκοντάρ. Τα δωμάτια είναι συνήθως χώροι με τη βασική επίπλωση που υπαγορεύει η χρησιμοθηρία. Στην «Περιφρόνηση» το σπίτι του ζευγαριού είναι λιτό και ελάχιστα επιπλωμένο, το ίδιο το δωμάτιο του ζευγαριού στο «Αρσενικό-Θηλυκό». Στο «Δuo-τρία πράγματα...» το υπνοδωμάτιο περι-



Carina: «Χωριστή Συμμορία»

Leaud, Goya, Jobert: «Αρσενικό – Θηλυκό»



χαρικώνεται ανάμεσα στο κρεβάτι, στο αμπαζούρ που βρίσκεται στο κομοδίνο, σε μερικά βιβλία. Οι εξαιρέσεις προοιωνίζουν την εγκατάλειψη, τη φυγή («Μια γυναίκα παντρεμένη»).

Τα δωμάτια λοιπόν είναι χώροι εγκατάλειψης, αλλοτριώσης και μοναξιάς. Σ' αυτούς οι άνθρωποι βρίσκουν την απόλυτη κάλυψη των βασικών τους βιωτικών αναγκών, ωστόσο αυτές οι ανάγκες οριοθετούνται από μια βαθύτερη αίσθηση απουσίας και ρευστότητας. Τα διακοσμητικά στοιχεία (πίνακες κλπ.), έχουν υποκατασθαι στην καλύτερη περίπτωση με αφίσες, χαρακτηριστικά διακοσμητικά της εποχής, ή συνήθως με συμβάσεις που μεγιστοποιούν την απουσία: κενοί τοίχοι έως λεπτομέρειες από αντικείμενα καθημερινής χρήσης: πόμολα από πόρτες, αμπαζούρ, βιβλία, με αναστημένη τη δική τους αυτόνομη αισθητική.

Και βέβαια το Παρίσι. Μια πόλη περιθωριακών, περιχαρακωμένη ανάμεσα σε διαδρομές και σε στάσεις. Η πόλη του μετρό, των ερήμων δρόμων, των φωτεινών επιγραφών «νέον», της κίνησης. Η πόλη της βιομηχανικής ανάπτυξης και της κουλτούρας. Η τερατούπολη των τεράστιων κυβικών όγκων τσιμέντου (Δυο-τρία πράγματα...). Το βιομηχανικό κέντρο με τα εργοστάσια και τις εργασιακές σχέσεις («Όλα πάνε καλά», «Το πάθος»). Η πόλη με τις διαβάσεις

των πεζών («Με κομμένη την ανάσα») με τους αυτοκινητόδρομους με τη συνηθισμένη κίνηση της πόλης, με τα ξενοδοχεία, τα εστιατόρια, τα φλίπερ... Η πόλη-φωτογραφία των κοινωνικών εξελίξεων αλλά και η πόλη που στο περιθώριο φωτοζοει ένα πλήθος κόσμος. Η πόλη-τουριστική ατραξιόν με το Λούβρο(4), το Σηκούάνα, και το 'Αιφελ, αλλά και η πόλη με τα τεράστια διαφημιστικά ταμπλό, την οικονομική ζωή, την παρέμβαση των κομματικών μηχανισμών. Η πόλη, τέλος, που μπορεί κανείς να μιλά για τέχνη και ιδιαίτερα για σινεμά («Η περιφρόνηση», «Το πάθος», αλλά και «Made in USA», «Ο σώζων εαυτόν σωθήτω»).

Υπάρχει τέλος μια ολόκληρη κωδικοποιημένη γλώσσα από στοιχεία της πολιτισμικής συγκρότησης του Παρισιού που χρησιμοποιεί εμβόλιμη στις ταινίες του ο Γκοντάρ. Αποσπάσματα από εφημερίδες, διαφημίσεις, κρατικά σύμβολα και σημαίες, τσιτάτα, λογοτεχνικά κομμάτια... Η καθημερινή δημιουργία, στη διάσταση που της έχει δώσει η πληροφορική, δεν αφήνει ανεπηρέαστη την καθημερινότητα του Γκοντάρ. (Το ίδιο συμβαίνει και με την τεχνολογική εξέλιξη και ιδιαίτερα τη χρήση του βίντεο στον κινηματογράφο — αλλά αυτό είναι κάτι πολύ πιο ειδικό). Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του σκηνοθέτη είναι οι εμβόλιμες θέσεις — ται-



Belmondo: «Ο τρελλός Πιερό»



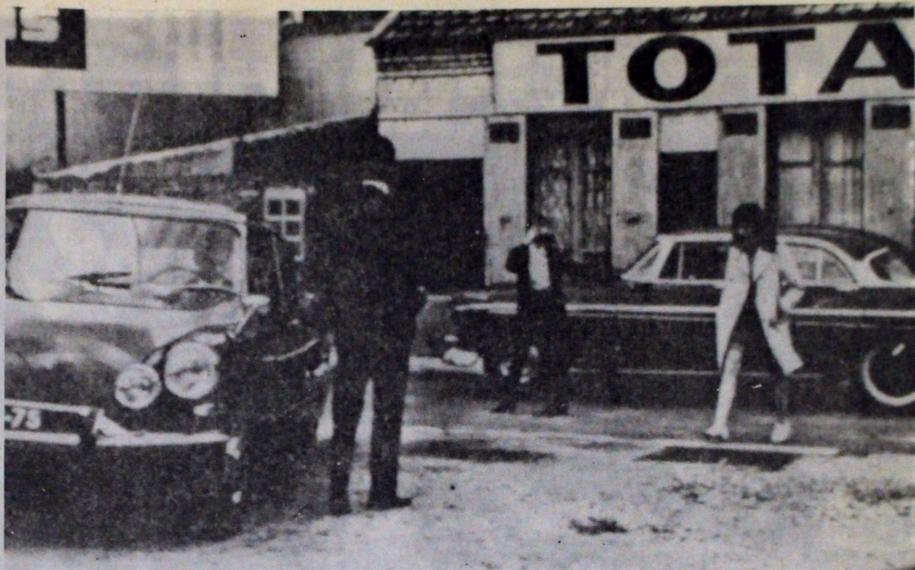
Vlady: «Δυό τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν»

τάτα, τίτλοι, που, όπως στον βουβό κινηματογράφο, πέφτουν ανάμεσα στις σκηνές, τις σχολιάζουν, τις σηματοδοτούν ή τις αντιδιαστέλλουν.

Αυτά (και άλλα πολλά) για έναν κινηματογράφο, που χρησιμοποιεί τόσα θέματα για να φτάσει στην βασική του μανιέρα, που «διαπερνάει τα πάντα και είναι η αδυναμία του έρωτα, η αδυναμία της διάρκειάς του. Ίσως μάλιστα η επιλογή αυτού του θέματος στο βαθμό που είναι συνειδητή, να υπαγορεύει και το χώρο (...). Κι είναι η ίδια η ζωή η ανθρώπινη κατάσταση που καταστρέφει τον έρωτα»(5). Αποτέλεσμα: μια ιδιάιτυπη ποιητική ματιά, που τελικά γνωρίζει τον άνθρωπο μέσα απ' τις υπεκφυγές της αναφοράς στο επικοδομημα μέσω μιας γραφής της αναίρεσης.

«Η ζωτικότητα του δεν σηκώνει ούτε περιορισμούς, ούτε μετριοτήτες, ούτε ενδοιασμούς. Είναι μια δύναμη που αναδημιουργεί τον κόσμο στα μέτρα της, που γίνεται κυνική ακόμα και απέναντι σ' αυτήν την ίδια. Η ποιητική του Γκοντάρ είναι οντολογική κι ονομάζεται κινηματογράφος. Ο formalismός του επομένως έχει τεχνικό χαρακτήρα, που σημαίνει πως είναι από την ίδια του τη φύση ποιητικός. Το κάθε τι που κινείται και που εντοπίζεται από την κάμερα είναι ωραίο: αυτό είναι η τεχνική (και γι' αυτό και

ποιητική) ανασύνθεση της πραγματικότητας. Ο Γκοντάρ παίζει το συνηθισμένο παιχνίδι, κι αυτός επίσης χρειάζεται τη «δεσπόζουσα ψυχικότητα» του πρωταγωνιστή για να εξασφαλίσει τη δική του τεχνική ελευθερία. Ένα ναρκωτικό και σκανδαλώδη δεσπόζοντα ψυχισμό, σε συσχετισμό με την πραγματικότητα. Οι ήρωες των ταινιών του (χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι του αστισμού) είναι κι αυτοί άρρωστοι βαριά, αλλ' όμως γεμάτοι ζωή. Δεν έχουν ακόμα γίνει παθολογικές περιπτώσεις. Αλλά και μόνο αντιπροσωπεύουν ένα καινούργιο ανθρωπολογικό τύπο. Ακόμα και η έμμονη ιδέα τους είναι χαρακτηριστική της σχέσης τους με τον κόσμο: η έμμονη προσκόλληση σε μια λεπτομέρεια ή σε μια χειρονομία μπορεί να εξοθήσει τέτοιες καταστάσεις μέχρι τα άκρα (...). Αλλά ο Γκοντάρ δεν λατρεύει τίποτα και βάζει τα πάντα στο ίδιο επίπεδο. Ο «ελεύθερος έμμεσος λόγος» του εκφράζει τη συστηματική ευθυγράμμιση χιλιάδων λεπτομερειών του κόσμου, που διαδέχονται αδιαφοροποίητα η μια την άλλη, χωρίς τη συνηθισμένη αφηγηματική συνέχεια και σε συμφωνία με την ψυχρή και σχεδόν ικανοποιημένη έμμονη αίσθηση (ίδια μ' εκείνη των προσώπων τους) μιας αποσύνθεσης ανταποκριόμενης στην αποδιάρθρωμένη γλώσσα του. Ο Γκοντάρ είναι εντελώς ξένος προς τον κλασικισμό. Στην



Carina: «Made in USA»

περίπτωσή του θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για νέο-κυβισμό ή ακόμα καλύτερα για ατομικό νέο-κυβισμό. Πίσω από την αφήγηση των ταινιών του, πίσω από το πλούσιο στοιχείο της «ελευθέρης έμμεσης υποκειμενικότητας» που μιμείται τον ψυχισμό των δραματικών του προσώπων. Ξετυλίγεται πάντα ένα μηχανικό και ασύμμετρο φιλμ, καμωμένο για την καθαρή ευχαρίστηση της ανασύστασης μιας πραγματικότητας θρυμματισμένης από την τεχνική και ανασυνθεμένης από έναν βάρβαρο Μπρακ»(6).

ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ

Η εξελικτική πορεία του Γκοντάρ στην κινηματογραφική γραφή, αν εξαιρέσουμε μια μικρή περίοδο της ανίχνευσης του κινηματογράφου ως εκφραστικού μέσου(7), διακρίνει το σύνολο του έργου του σε πέντε ενότητες (υπολογίζοντας ενότητα και την περίοδο από το 1972 ως το 1980 που είχε αποσυρθεί από τη κινηματογραφική δημιουργία και που είναι περίοδος μη έργου), που καθεμιά χαρακτηρίζεται από την προβληματική του δημιουργού της, η οποία και διατρέχει τη γλώσσα του έργου του, που κάθε μια την συμπυκνώνει ένα κείμενο, αποτέλεσμα της σχέσης του Γκοντάρ με τον κόσμο (με ένα μη κείμενο, κατ' αναλογία, για την τέταρτη περίοδο). Οι περίοδοι αυτοί είναι οι εξής:

I. Α' Περίοδος 1959-1964 (Κείμενο 1962). Περίοδος της ανατροπής της κατεστημένης κινηματογραφικής γλώσσας.

II. Β' Περίοδος 1964-1968 (Κείμενο 1967). Περίοδος της ανατροπής του κατεστημένου, μέσω της ανατροπής της κατεστημένης κινηματογραφικής γλώσσας.

III. Γ' Περίοδος 1968-1972 (Κείμενο 1973). Περίοδος της πολιτικής στράτευσης. Ομάδα «Τζίγκα-Βερόφ».

IV. Δ' Περίοδος 1972-1980. Περίοδος της σιωπής.

V. Δ' Περίοδος 1980 κ.ε. Περίοδος της έλλειψης, κινηματογράφος της *επιφάνειας*.

Ας προσπαθήσουμε να δούμε καθεμιά περίοδο χωριστά:

I. Α' Περίοδος. Η λατρεία του αμερικανικού κινηματογράφου, διάχυτη στο κριτικό έργο του Γκοντάρ στα Cahiers du cinema, μετουσιώνεται στο πρώτο μεγάλο μήκος φιλμ του σκηνοθέτη: «Με κομμένη την ανάσα». Ωστόσο ο πειρασμός της επανάληψης της αμερικανικής παράδοσης του film noir, υποκαθίσταται από το πάθος να εκφραστεί το καινούργιο, μια καινούργια άποψη για το ίδιο θέμα, μια νέα οπτική της γλωσσικής εκφοράς. Αποτέλεσμα: η συστηματική αποδόμηση του παραδοσιακού κειμένου, ο

σχολιασμός του και ανα-δύμησή του, αλλά μ' έ-
να καινούργιο γλωσσικό σύστημα, που ανάγε-
ται σε εντελώς καινούργιους κώδικες, χρησιμο-
ποιεί εντελώς διαφορετικά τα προς σύνταξη
στοιχεία της γλώσσας, μ' αποτέλεσμα ένα νέο
τρόπο απόδοσης του κειμένου, που, πια, δεν α-
φηγείται όπως οι παλιές δομές, αλλά αρνούμενό
τις, ανάγει την αφηγηματική διαδικασία σ' ένα
σύστημα εγρήγορης για ανατροπή. Η λατρεία
στον αμερικανικό κινηματογράφο δεν αποτελεί
πια φετιχ, αντίθετα γίνεται ένα μέσο για ερμη-
νεία του και για μεταφορά της διάστασης του σε
μια άλλη κοινωνική συνταγμένη, σ' ένα κό-
σμο που πια είναι ανάγκη να εθίζεται σ' άλλες
αφηγηματικές ροές. Η λατρεία, ωστόσο, παρα-
μένει, αποκαθαρμένη, αναβαπτισμένη, γι' αυτό
καινούργια μαγική.

Απ' όταν η καινούργια γλώσσα πια αρθρώνε-
ται, επιχειρεί ένα δεύτερο μεγάλο βήμα. Την α-
πόλυτα αυθύπαρκτη στάση της, την απαλλαγή
της από συγκεκριμένη αναφορά σε είδος και
την επιλογή της ανατροπής συνολικά της μέχρι
τόρα γλώσσας. Έτσι με θεματικά άλματα (του-
λάχιστον σε πρώτο επίπεδο, μια που, όπως εί-
δαμε, τα μεγάλα θέματα που απασχολούν τον
Γκοντάρ διατρέχουν το σύνολο του έργου του)
ο σκηνοθέτης αφηγείται τις οικείες συνθήκες
—κι είναι νομίζουμε τελειώς αποτέλεσμα της
συγκυρίας ο άμεσα πολιτικός χαρακτήρας της
δεύτερης ταινίας, του «Μικρού Στρατιώτη». Τα
πράγματα ξεκαθαρίζουν στις παραπέρα ταινίες,
«Une femme est une femme» και στο «Ζούσε τη
ζωή της» όπου η καινούργια γλώσσα κωδικο-
ποιείται απόλυτα και ως κώδικας πιά, προτείνει
ένα νέο μοντέλο ρέουσας αφήγησης. Με δομικά
στοιχεία που τα είδαμε στην αρχή αυτής της ερ-
γασίας.

II Β' Περίοδος

Η πολιτική έχει πια στις οριοθετήσεις
της κινηματογραφίας του Γκοντάρ. Ήδη, με
την «Αλφαβίλ», γίνεται μια ταινία - κριτική στο
σύγχρονο κόσμο. Με φόντο μια ιστορία φαντα-
σίας κάπου στο μέλλον κριτικάρεται η μαζο-
ποίηση και η σχεδιοποίηση της ανθρώπινης
ζωής, ο οργανωτικισμός ως μοντέλο πολιτικής
και κοινωνικής συναρμογής. Με υπερβολικές
πολλές φορές και αφελείς σχηματοποιήσεις, με
ρητορικά σχήματα και ιδεολογικές κοινοτυπίες
ο Γκοντάρ προτείνει την ελευθερία μέσα απ'
τον έρωτα. Η πολιτική εξουσία κι ό,τι την
εκπροσωπεί γίνονται καιρίοι στόχοι. Άλλωστε

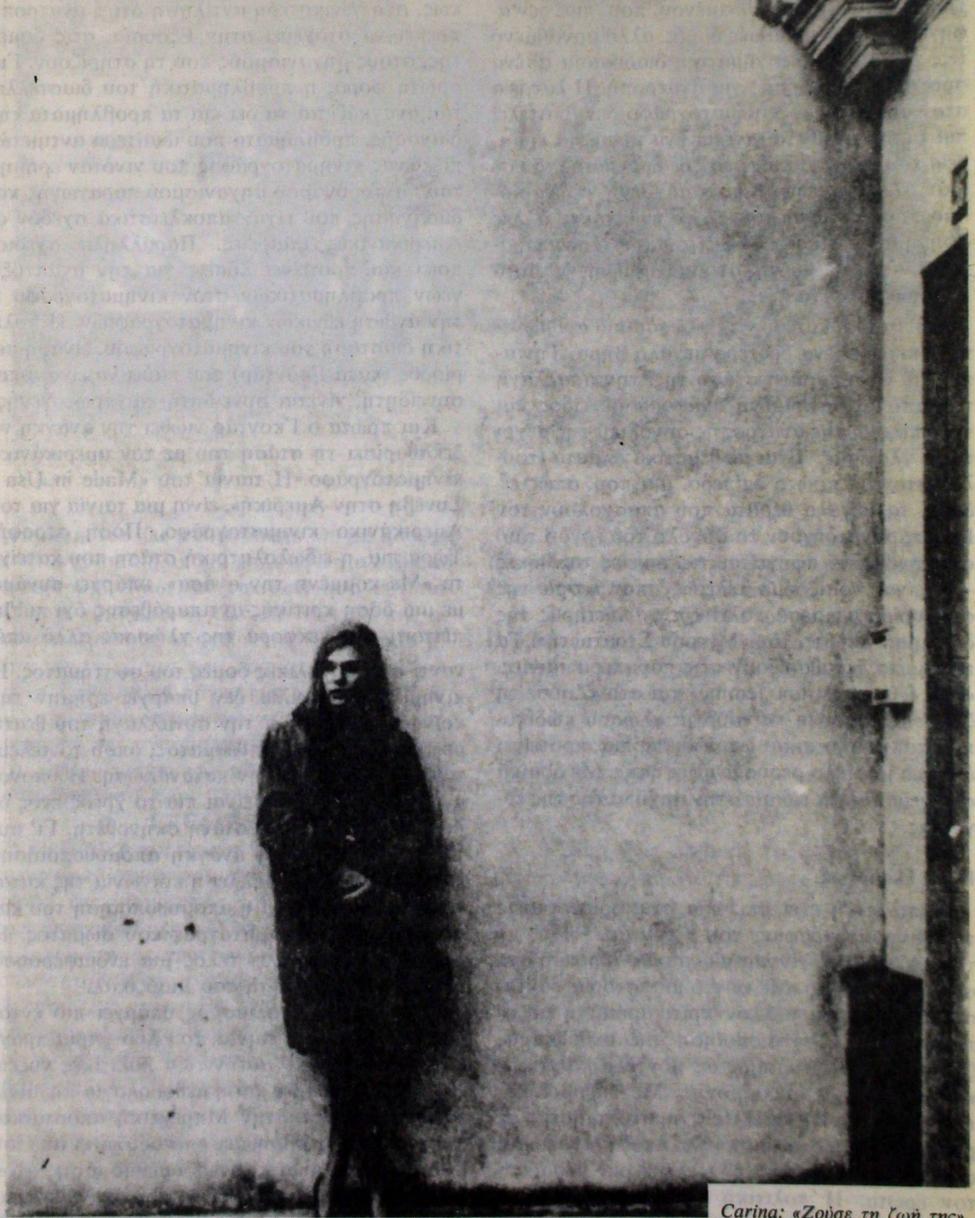
η Γαλλική κοινωνία οριμάζει για την αναμέτρη-
ση του Γαλλικού Μάη.

Χωρίς να έχει εγκαταλείψει την γραφή του
της ανατροπής, ο Γκοντάρ την ενσωματώνει
διαστέλλοντας την και εξελίσσοντας την διαρ-
κώς, στη γενικότερη αντίληψη ότι η ανατροπή
πρέπει να στοχεύει στην Εξουσία, στις δομές
της, στους μηχανισμούς που τη στηρίζουν. Για
πρώτη φορά, η προβληματική του διαστέλλε-
ται, αναγκάζεται να δει και τα προβλήματα της
διανομής, προβλήματα που ιδιαίτερα αντιμετώ-
πιζε ένας κινηματογράφος που γινόταν ερήμην
του παντοδύναμου μηχανισμού παραγωγής και
διακίνησης που είχαν αποκλειστικά σχεδόν οι
Αμερικανικές εταιρείες. Παράλληλα σχεδιο-
ποιεί και προτείνει λύσεις για την ανάπτυξη
νέων προβληματικών στον κινηματογράφο ή
την άνθιση εθνικών κινηματογραφιών. Η πολι-
τική διάσταση του κινηματογράφου, είναι η πε-
ρίοδος (κατά Γκοντάρ) που παύει να είναι υπο-
συνειδητή, γίνεται συνειδητή και πρωτογενής.

Και πρώτα ο Γκοντάρ νιώθει την ανάγκη να
ξεκαθαρίσει τη στάση του με τον αμερικάνικο
κινηματογράφο. Η ταινία του «Made in Usa -
Συνέβη στην Αμερική», είναι μια ταινία για τον
Αμερικάνικο κινηματογράφο. Πόση στροφή.
Τώρα πια, η ειδωλολατρική στάση που κατείχε
το «Με κομμένη την ανάσα», υπάρχει συνάμα
με μια δόση κριτικής αντιπαράθεσης όχι πιά α-
πέναντι στην εκφορά της γλώσσας αλλά απέ-
ναντι στις συνολικές δομές του συστήματος. Η
κινηματογραφοφιλία δεν υπάρχει ερήμην της
κοινωνίας, αποτελεί την συναλλαγή του θεατή
με την κοινωνία του θεάματος, όπου το τελε-
ταίο ταυτίζεται με την κανάλωση. Η υπονό-
μηση του θεάματος είναι πια το χρέος ενός ο-
λοκληρωμένου επαναστάτη σκηνοθέτη. Γι' αυ-
τό επιστρατεύεται η ανάγκη απομυθοποίησης
των φετιχ που προβάλλει η κοινωνία της κατα-
νάλωσης —ακόμη κι η απομυθοποίηση του κα-
τανάλωμένου κινηματογραφικού σώματος. Η
ταινία αυτή αποτελεί τέλος μια ενδιαφέρουσα
εκδοχή για τη χρήση του μουζικαλ.

Ο πολιτικός σχολιασμός υπάρχει πιο έντο-
νος στην επόμενη ταινία, το «Δυο - τρία πράγ-
ματα που ξέρω γι' αυτήν». Οι πολιτικές νύξεις
είναι πια ξεκάθαρες και η μεθοδολογία πηγαινει
πιο πολύ κοντά στην Μπρεχτική αποστασιο-
ποίηση. Σ' αυτό βοηθάει η αποδοχή κι απ' τον
Γκοντάρ μιας ιδιαίτερα διαδομένης τάσης στον
κινηματογράφο της Γαλλίας που έκανε πολιτι-
κή: η μέθοδος να μιλούν οι ηθοποιοί στο φακό,

HOTEL



Carina: «Ζούσε τη ζωή της»

Que font les soldats avant la bataille ?

«Οι καραμπινιέροι»

να εξηγούν τη δράση, να παίρνουν θέση. Μέθοδος που, έχοντας υπ' όψη την ανάλογη θεατρική στάση του ηθοποιού στο Μπρέχτ, και εξελίσποντας την ανάλογη τηλεοπτική μανιέρα στοχεύει, στο, και με τη γλώσσα των πυγμάχων αποδιδόμενο, αποτελεσματικό χτύπημα με γροθιά καίριων κοινωνικών προβλημάτων. Ο Γκοντάρ πλησιάζει στο λεγόμενο «σινεμά - ντιρέκτ».

Ο Γαλλικός Μάης και το κλίμα που διαμορφώνεται στη Γαλλία, στρέφει τον σκηνοθέτη σε μια όλο και πιο προωθημένη, πολιτικά στάση, που διαπερνά το έργο του. Μετά την ήττα του Μάη, ο Γκοντάρ ασυγκράτητα επαναστατημένος συμμετέχει στη μαχόμενη κινηματογραφική ομάδα «Τζίγκα Βερτώφ».

III Γ' Περίοδος

Έχοντας πια μπει για τα καλά στην θέση για έναν κινηματογράφο μαριφέστο, ο Γκοντάρ, σε συνεργασία με τον Jean - Pierre Gorin από την ομάδα «Τζίγκα Βερτώφ» ετοιμάζει την ταινία που θα συμπυκνώσει όλη αυτή την περίοδο. «Όλα πάνε καλά». Παράλληλα με την πραγματικότητα, σπουδάζουν και σχολιάζουν τον κλασικό σοβιετικό κινηματογράφο. Αντιδια-

στέλλουν τον «κινηματογράφο - μάτι» του Βερτώφ και το κάθετο μοντάζ, με εικόνες που η μια έμπαινε σφήνα στην άλλη στην αντίληψη του Αιζενστάιν για το παράλληλο μοντάζ, προτιμούν την πρώτη τεχνική αλλά αγνωρίζουν στην αναφορά τους την τεράστια συμβολή και του δεύτερου και σνομπάρουν τεχνικές γυρνώντας στο μεσαίο πλάνο, το πλάνο που συμπίπτει με το μάτι του θεατή. Η λαϊκότητα και η αποτελεσματικότητα του κινηματογράφου οδηγούν τον Γκοντάρ ν' αρχίζει να πειραματίζεται στις δυνατότητες του video.

Στο μεταξύ ο Μάης κι ο απόηχος του έγιναν πίκρα, χαμένες ελπίδες κι απομυθοποίηση. Η ομάδα «Τζίγκα Βερτώφ» διαλύεται.

IV Δ' Περίοδος

Ξάφνου λοιπόν, ο Γκοντάρ αφήνεται στη δινη της εποχής. Μιας εποχής που βέβαια πιο πολύ αρμόδια να την ερμηνεύσει είναι η κοινωνιολογία. Μιας εποχής ωστόσο που τη χαρακτηρίζει η παραίτηση, η νοσταλγία της χαμένης επανάστασης, οι αμφιταλαντεύσεις. Η καπιταλιστική ανάπτυξη προχωρεί γοργά, η τεχνολογική εξέλιξη αλλάζει τους ρυθμούς.

Ο Γκοντάρ βιώνει την κρίση των επαναστα-

τών διανοούμενων της προηγούμενης περιόδου. Αρκείται να σωπαίνει μη σίγουρος για τις ως τώρα επιλογές του και να πειραματίζεται στο video.

Τα χρόνια περνούν...

V. Ε' Περίοδος

Έτσι φθάνουμε στο 1980 για να ανακαλύψουμε ξανά τον Γκοντάρ, αμήχανο να υπακούσει στη σιγουριά του βλέμματος. Βλέπουμε τον δημιουργό ν' αρνείται μ' ιδιαίτερη επιμονή το ρακόρ του βλέμματος, να τοποθετεί τις ματιές των ηρώων του στο κενό. Να πανικοβάλλει: «Ο σώζων εαυτὸν σωθήτω». Υπεκφυγή ή αδιέξοδος;

Ο Γκοντάρ ξαναγουρίζει στις μεγάλες αίθουσες, χρησιμοποιεί ξανά τις μεγάλες εταιρείες παραγωγής και διανομής, ομολογεί την αποτυχημένη του ματιά για πολλά απ' τα άμεσα πολιτικά φιλμ του. Χρησιμοποιεί ξανά τη γλώσσα της άρνησης και της ανατροπής, φιλιάρει ξανά τα γνώριμα θέματα του, ωστόσο δεν είναι ο ίδιος ο παλιός Γκοντάρ.

Οι νέες ταινίες του Γκοντάρ μοιάζουν απελευθερωμένες από την πολιτική —τουλάχιστον την επικαιρική της. Το θέμα του ξανά είναι η ζωή — οι εκφράσεις της ζωής: σχέσεις, έρωτας, δουλειά, δημιουργία, κοντολογίς η μονή-

ρης προσήλωση του σ' ό,τι ανίχνευε απ' τις πρώτες του ακόμα ταινίες. Ο κινηματογράφος τον απασχολεί καθόσον αποτελεί ένα βασικό μέσο δημιουργικής έκφρασης και επικοινωνίας των ανθρώπων, καθρέφτης της κοινωνικής πραγματικότητας.

Οι ιστορίες του, αποσπασματικές εικόνες και ήχοι, επεισόδια καθημερινά που συμβαδίζουν με το σήμερα.

Βασικό χαρακτηριστικό είναι η απόδοση της εποχής. Οι τελευταίες ταινίες του Γκοντάρ είναι η ματιά του κουρασμένου πενηντάρη που φθάνει να ομολογεί την αδυναμία του. Και παράλληλα, συμπαρασύρει σ' αυτήν κάθε ανθρώπινο πλάσμα. «Έχουμε λιγότερες πιθανότητες σήμερα να χρησιμοποιήσουμε όλες τις δυνατότητες μας —και αυτό δεν είναι αλήθεια μόνο για μένα».(8) δηλώνει. Ο Γκοντάρ επιστρέφει στον εαυτό του, στις μη βεβαιότητές του, στην ασάφεια και στις ταλαντεύσεις του. Ανακαλύπτει ό,τι ακόμα και για ανθρώπους 10 χιλιόμετρα μακριά του δεν ξέρε τι θά 'πρεπε να γίνει (9) και συνεπώς τί μένει; Μια έντονη παρόρμηση ένα πάθος για ζωή, για ελπίδα, για κινηματογράφο. Κι η ταπεινή ομολογία του υποκειμένου της αδυναμίας για ολοκληρωτική κατάκτηση όσων περιμένει. Η ενδόμυχη υποταγή σ' έναν αδιόρατο φόβο.



Hyppert: «Ο σώζων εαυτὸν σωθήτω»

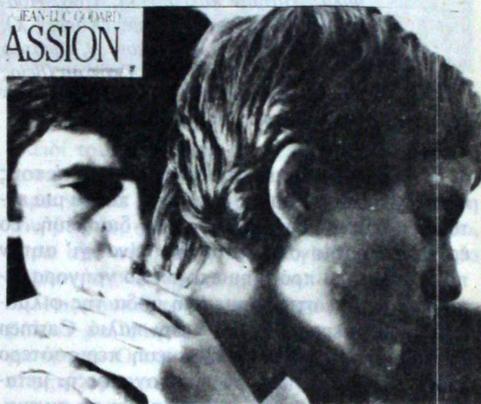
Ο Γκοντάρ πιστεύει ότι μεταβιβάζει στο κοινό του τη ρήση του Ρεμπώ ότι η αληθινή ζωή είναι αλλού, υπονοώντας ότι μπορεί να βρίσκεται και στον κινηματογράφο. Ωστόσο η επιμονή του να σχολιάζει τον κόσμο γύρω του (επιμονή που φθάνει ως την επιλογή των φακών της μηχανής, νορμάλ ως επί το πλείστον, που δίνουν την εντύπωση κάποιου πλησιάζματος ενώ παράλληλα διατηρούν την προοπτική, τη διαφάνεια, το βάθος πεδίου, ή το φιλμ KODAK που το θεωρεί ιδανικό για να συλλαμβάνει τις Γαλλικές χρωματικές συνθήκες), να ομολογεί την ανεπάρκειά του, την αδυναμία του, την ατομία του ακόμα και για τον ίδιο τον κινηματογράφο του («Πάθος»), αναδειχνει το οριακό πρόβλημα της τέχνης σήμερα — που είναι πρόβλημα και της φιλοσοφίας και της ζωής. Πρόβλημα κατεύθυνσης, προορισμού, ανθρώπινων ορίων.

Σ' αυτό το επίπεδο της τελεολογικής αναζήτησης, ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ συναντιέται με τις τάσεις της φιλοσοφίας σήμερα. Κι ο Γκοντάρ, όπως ο Φουκώ εννοεί τη δομή της κοινωνίας «ως επιφάνεια ατέλειωτη επίπεδη ταινία, που κυκλώνεται στο κοινωνικό σώμα χωρίς παραπομπή, αντιστιξη, αναγωγή και το χειρότερο: χωρίς προοπτική τέλους και καταστροφής της»(10).



Eddie Constantine: «Αλφαβιλ»

Hypert: «Πάθος»



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. JEAN COLLET, MICHEL DELAHAYA, JEAN - ANDRE FIESCHI, ANDRÉ-LABARTHE, BERTRAND TAVERNIER: «Entretien avec Jean - Luc Godard» (απόσπασμα) Περιοδ. Cahiers du Cinema, No 138, Paris 1962. Μετάφραση: Κλαίρη Μητσοτάκη, από την μονογραφία «Ζαν - Λυκ Γκοντάρ» (σύνταξη: Δ. Λεβεντάκος), έκδοση της ομάδας «κμάερα - στυλό».

2. ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΕΛΤΣΟΥ: «Ο θεσμικός λόγος και η εξουσία» Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977, σελίδες 28-29

3. PIO BACNELLI: «Des Personnages au Langage: Originalite et Limites d' une Recherche Esthetique» Περιοδ. Etudes Cinematographique, No 57-61, Paris 1967. Μετάφρ. Μπάμπης Κολώνιας, βρίσκεται στη μονογραφία «Ζ.Λ. Γκοντάρ» βλ. σημ. 1

4. Υπογραμμίζουμε ιδιαίτερα εδώ τη σκηνή της «διάσχισής» του μουσείου του Λούβρου σε χρόνο ρεκόρ, που είδαμε στην «Ξεχωριστή συμμορία». Ένα απ' τα πολλά ασυνήθιστα επεισόδια της ταινίας που όμως τη διασχίζει και τη συνδέει η αγωνία, η αγωνία στην αναζήτηση μύθου και συνεπώς όρου για τη σχέση τριών ανθρώπων.

5. RICHARD ROYD: «Chapier One» Βιβλίο: GODARD

κεφ. «Μερικά Σταθερά Μοτίβα» έκδοση Thames and Hudson, London 1970, Μετάφραση Διαμάντης Λεβεντάκος, βρίσκεται στη μονογραφία «Ζ. Λ. Γκοντάρ» Βλ. σημ. 1

6. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, σύνταξη Δ. Λεβεντάκος από την εργασία του Πιερ Πάολο Παζολίνι «Ο κινηματογράφος της ποίησης» Σελ. 142-143 εκδόσεις Ραππα Αθήνα 1972.

Πάντως ο Γκοντάρ απέσπασε από τον Παζολίνι την χαρακτηρισμολογία του ηλίθιου, γιατί σε συνάντησή τους στη Βενετία το 1966 ο Γκοντάρ επέμενε να αρνείται να καταλάβει τέτοια κείμενα, όπως το παρατιθέμενο απόσπασμα, στα οποία αναγνώριζε μόνο την ποιητική τους διάσταση.

7. Πρόκειται για την τετραετία 1954-1958 όπου έκανε 5 ταινίες (βλ. φιλμογραφία) μικρού μήκους, πιο κοντά στην προβληματική και τη γραφή του κύριου εκπροσώπου της παλιάς Nouvelle Vague του Ερίκ Ρομέρ.

8. Από τελεονταία συνέντευξη του Γκοντάρ σε αμερικάνικο περιοδικό, εφημ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ 17 Αυγούστου 1984.

9. Από την ίδια συνέντευξη, οπ.π.

10. ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΕΛΤΣΟΥ «Οικογένεια και φαντασιακές σχέσεις» εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1978 σελ. 9.

Αυτό εδώ δεν είναι μιά ταμπακιέρα

ΟΝΟΜΑ ΚΑΡΜΕΝ: Ζ.Λ. ΓΚΟΝΤΑΡ

Σκηνοθεσία: Ζ.Λ. Γκοντάρ. Σεναριο-διασκευή Ανν-Μαρι Μιεβίλ. Διευθ. φωτογραφίας: Ραούλ Κοντάρ. Μηχανικός Ήχου: Φρανσουά Μυζί. Μουσική: Μπετόβεν, Κουαρτέτα 9, 10, 14, 15 και 16 ηχογραφημένα από το κουαρτέτο Πρατ. Τραγούδι: Ruby's Arms από τον Τομ Γουάιτς. Φίλμ: Ήστμαν κόλор 1/33, 1/66. Ηθοποιοί: Μαρούσκα Ντέμερς (Κάρμεν Χ), Ζακ Μπονάφ (Ζοζέφ Μπονάφ), Κριστόφ Οντάν (ο αρχηγός), Ζ.Κ. Γκοντάρ (θείος Ζαν). Παραγωγή SARA Films, JLG Films. Διάρκεια 1 ώρα 25'.

Ο Γκοντάρ, ακόμα περισσότερο κι από τους φίλους του της Νουβέλ Βαγκ είχε πάντα μια εντελώς ελεύθερη αντίληψη για τη διασκευή. Το έργο στο οποίο στηρίζεται δεν είναι γι' αυτόν παρά ένα απλό πρόσχημα το οποίο γρήγορα ξεχνιέται. Μέσα στην σημερινή μόδα της φιλμαρισμένης όπερας και μετά την παλιά Carmen Jones του Πρέμινγκερ, διασκευή περισσότερο μετασηματισμένη παρά εικονογραφική, μεταφερόμενη στη μουσική κωμωδία και το σινεμασκόπ ο Γκοντάρ θέλησε να απενεργοποιήσει όλες τις παγίδες και να πάρει ακόμα μια φορά το δρόμο της μεταγραφής και της παραλλαγής. Ανώφελο να αποδώσει τη μουσική του Μπιζέ, τόσο γνωστή άλλωστε που θα είχε έτσι κι αλλιώς μια βουβή παρουσία κάτω από το φιλμ και μέσα στο κεφάλι καθενός. Πρόκειται να προστεθεί σ' αυτή τη μουσική μνήμη η βία δωματίου των κουαρτέτων του Μπετόβεν διασταυρώνοντας έτσι το Βορρά και το Νότο.

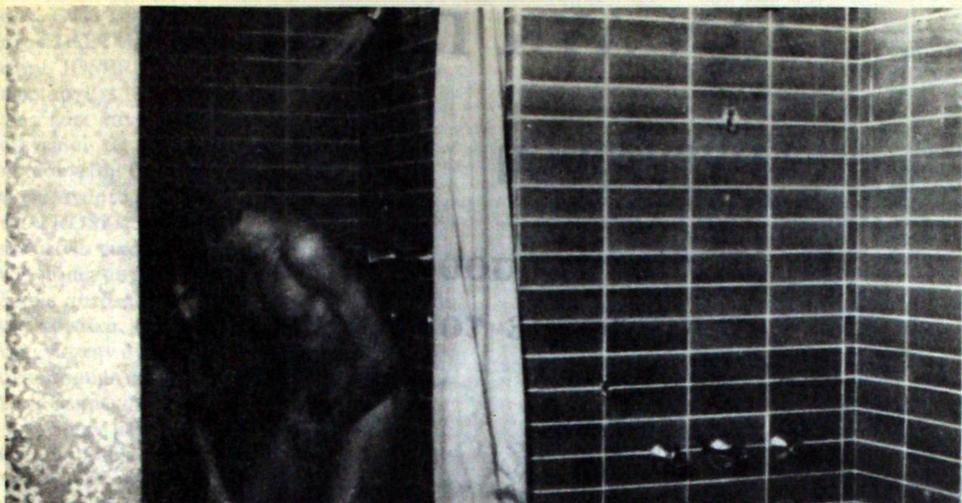
Η ιστορία του Μερμιέ όπως και η όπερα του Μπιζέ αναδιανέμονται σ' ένα χώρο πιο εσωτερικό με μια ωραία οικονομία μέσων (τόσο οικονομικών όσο κι αισθητικών) που δεν ταιριάζει με τον χολλυγουντιανό κορεσμό της φιλμαρισμένης όπερας. Εδώ ένα τριαντάφυλλο φτάνει (και λίγο μακιγιάζ). Η αντιπαλότητα και η ωμότητα των σωμάτων προφυλάσσουν τη βία αυτού του μεγάλου ερωτικού μύθου.

Ένα κόκκινο μαγιώ, ένα μπλε σκέπασμα κρεβατιού, ένα κίτρινο μπουρνούζι, λίγη σαμπάνια και πολυτέλεια στο ξενοδοχείο Ιντερκοντινένταλ, μια κίνηση του κεφαλιού, ένας τρόπος να μένουν ξαπλωμένοι και να η οπερατική διάσταση της προτεινόμενης Κάρμεν. Ο σκηνοθέτης παίζει την Κάρμεν ξεκινώντας από δυο-τρία πράγματα που ξέρει γι' αυτήν, την ακατανόμαστη, γιατί «αυτό δεν είναι μια ταμπακιέρα» αλλά ένα φιλμ του Ζ.Λ. Γκοντάρ.

Ο παλμός αυτού του σινεμά βρίσκεται στο ότι καταλαμβάνει αβέβαιους χώρους και στο ότι διαστύζει όπως στο μέσο μιας φράσης που με κάθε τρόπο πρέπει να τελειώσει. Εδώ ο κίνδυνος έρχεται από το όνομα, που είναι ταμπού. Ο Γκοντάρ φοβάται να καταδείξει και προτιμά να τοποθετηθεί στο χώρο του ονόματος. Θυμόμαστε πως ο Φερντινάν στον Τρελό Πιέρρο όταν διηγείται ιστορίες στους τρελούς του δρόμου «τους λέει να μην ρωτάνε ποτέ αυτό που ήταν στην αρχή τα πράγματα και αυτό που θα γίνουν μετά». Πιστός σ' αυτό το σημείο στη Ροσελινική παράδοση ο Γκοντάρ απαιτεί να βρίσκεται στην πηγή των πραγμάτων και να προφυλάσσει την συμφωνία του με αυτά που πρέπει πρώτα να δείχουν στην σκληρότητά τους πριν ένας κώδικας ή μια ποιητική θαμπώσει τη λάμψη τους.

Η νοσταλγία του τον κάνει να εργάζεται πάντα μπροστά στο θανάσιμο άγχος αυτής της παρεκτροπής που χωρίζει ατέλειωτα το πράγμα και τη λέξη. Ενεργητικός ώστε να μην χαθεί ανάμεσα στα περιεχόμενα και την εικονογραφική αυταπάτη, δίνει στο φιλμ του μια οργανική ζωτικότητα, δυνατή κι εθθραυστη, σαν ένα ον που πνίγεται και ξαναγεννιέται την ίδια στιγμή από το φόβο του.

Τελειωμένο κι ατέλειωτο, επίκαιρο και ανεπίκαιρο αυτό το τελευταίο έργο είναι παραδόξως το πρώτο πραγματικά βουβό φιλμ του Γκοντάρ γιατί εγγράφεται στην παράδοση του κινηματογραφισμού (cinetisme) της δεκαετίας του 20 στη



— Πρόβλημά τους να σωθούν, μοναχοί τους..

Γαλλία που η ίδια ανταποκρίνεται σ' αυτήν της μιμητικής μουσικής απ' τον Ραμό ως τον Ντεμπουσσύ. Η απλή κίνηση του να τοποθετηθεί λίγη μουσική σε μια εικόνα και το αντίστροφο καταλήγει στην ίδια αφηρημένη αναζήτηση του ρυθμού που ευνοεί επίσης μια κάποια άρνηση του μιξάζ. Δεν ξέρουμε αυτό που υπήρξε πρώτα στη σύλληψη του φιλμ, όμως τόσο καλά ο ήχος και η εικόνα ενώνονται και εικονογραφούνται από κοινού. Εμπνευσμένος πιο πολύ από τη Μεσόγειο στον Τρελό Πιέρο και στην Περιφρόνηση σαν από μια Χολντερλινική έλξη, ο Γκοντάρ προτιμά εδώ σε συμφωνία με τον Μπετόβεν τον μεγάλο θόρυβο του ωκεανού που τα ρυθμικά του κύματα μιμούνται την εμφάνιση της μουσικής και του φιλμ. Ο Ραούλ Κουτάρ ανακαλύπτει μια εικαστικότητα της εικόνας, στο μέτρο της μουσικής του Μπετόβεν με το γκριζο της λάσπης και ένα δυνατό ιμπρεσιονιστικό όραμα. Μπορέσαμε πρόσφατα να καταλάβουμε καλύτερα, με την προβολή του Ναπολέοντα συνοδευμένη με μια ορχήστρα ότι αυτό το είδος της έρευνας ανέλαβε μεγαλοφώνως ο Αμπέλ Γκανς, όταν φίλμαρε την εποποιία ενός ανθρώπου που αγαπούσε το γέλιο, άγριου, δαμαστή των ωκεανών».

Ο Γκοντάρ έχει την αρετή να αμφισβητήσει όχι μόνο το είδος της φιλμαρισμένης όπερας αλλά γενικότερα τον τρόπο να κινηματογραφούμε τη μουσική. Σ' όλα αυτά τα σημεία το ΟΝΟΜΑ ΚΑΡΜΕΝ είναι ένα πολύτιμο εργα-

στήριο. Silenzio, σιωπή είναι πράγματι η λέξη κλειδί του σκηνοθέτη που έχει τη δύναμη ν' αποσπαστεί από τους σημερινούς κώδικες του σινεμά για να ξαναβρεί την πειραματική δύναμη του βωβού, σε μια επιστροφή στις ρίζες όπου, πέρα από την απλή νοσταλγία ενδιαφέρει το μέλλον του κινηματογράφου.

Η παρουσία του Γκοντάρ σαν θείου Ζαν επιβάλλει μια φτηνή και πονηρή εικόνα του δημιουργού. Ο κακοξυρισμένος Υμπού με μια ύπαρξη ζόμπι στο κελί του ασύλου του, χτυπώντας κάποια σημάδια στη γραφομηχανή του, πιο ήρεμος απ' την Μαμπύζ την φρενιτική γραμματέα. Οδηγημένος από μια script-girl-νοσοκόμα βγαλμένη κατευθείαν από τον Τζέρρυ Λιούις εμφανίζεται σαν εξόριστη αυτοκράτειρα του Λιβάνου πάνω στην πασαρέλα, κραδαίνοντας ένα άρκουδάκι, σαν σταρ του τέλους της ημέρας εξαπατημένη από τον οπτικοακουστικό πολιτισμό. Με μια πολύ σίγουρη αίσθηση των ευκαιριών που τον κάνει να επωφελείται ακόμη κι απ' το ίδιο το τυχαίο, ο κινηματογραφιστής εφευρίσκει μια άποψη για το κωμικό καθαρά κινηματογραφική. Οι τελευταίες σεκάνς στο ξενοδοχείο Ιντερκοντινένταλ με το τσάι που χορεύει και τους θαλαμηπόλους αστραφτερούς και πνιγμένους στο λούστρο, θυμίζουν με τα πολυάριθμα γκαγκς τους την παράδοση του βωβού κιν/φου.

(Την μετάφραση έκανε από το περιοδικό Cinematographe ο Στ. Κακουριώτης).

ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ:

Συνέντευξη

Πριν ν' αγαπήσουμε ο,τιδήποτε αγαπήσαμε το σινεμά...

Αντιγράφουμε εδώ ολόκληρη την πρόσ-
κόνφερανς που έδωσε ο JEAN-LUC GO-
DARD επί τη ευκαιρία του περσινού Φεστιβάλ
Βενετίας, Σεπτέμβρης 1983.

*Τι σας ώθησε συγχρόνως με πολλούς άλ-
λους διεθνείς κινηματογραφιστές, να γυρίσετε
την δικιά σας εκδοχή της CARMEN;*

Κατ' αρχάς, το φιλμ δεν ονομάζεται CAR-
MEN. Ονομάζεται ΟΝΟΜΑ CARMEN και μέ-
σα στο φιλμ, κάποια στιγμή, δίνεται απάντηση
σε μια σειρά ερωτημάτων: Τι έρχεται πριν το ό-
νομα;... Πως ονομάζεται αυτό;... Και το υπόλοι-
πο, πρέπει άραγε να έχει όνομα;... Πρέπει κα-
νείς να ονομάζει τα πράγματα ή μήπως είναι τα
πράγματα που πρέπει να έρθουν σε σας, χωρίς
κάποιος να τα ονομάσει;... Όλες αυτές οι ερω-
τήσεις, γιατί πιστεύω ότι ο κινηματογράφος
πρέπει να δείχνει τα πράγματα πριν ονομα-
στούν: για να μπορέσουν οι θεατές να τα ονο-
μάσουν, να βοηθηθούν να τα ονομάσουν.

Σήμερα, βρισκόμαστε σε μια εποχή που εξα-
σκέεται μια δύναμη τρομοκρατία της ρητορικής
και της γλώσσας, επηρεασμένης από την TV.
Λοιπόν και εγώ σαν, δεν ξέρω, ας πούμε ταπει-
νός υπάλληλος του κινηματογράφου ενδιαφέ-
ρομαι να βλέπω τα πράγματα, όχι πριν να υπάρ-
ξουν, αλλά πριν τα ονομάσουν: να μιλήσω για
το παιδί πριν ο μπαμπάς κι η μαμά του δώσουν
ένα όνομα: να μιλήσω για μένα πριν μ' ονομά-
σουν Ζαν-Λυκ· να μιλήσω για την θάλασσα, για
την ελευθερία πριν ονομασθεί θάλασσα, κύμα ή
ελευθερία.

Αν συνέπεσε πολλοί σκηνοθέτες να γυρί-
ζουν επίσης φιλμς που λέγονται CARMEN,
αυτό μάλλον συμβαίνει γιατί είναι ένας μεγάλος
γυναικείος μύθος, ένας μεγάλος γυναικείος μύ-
θος που δεν υπήρξε παρά μόνο μέσω της μουσι-
κής. Κι αν η εποχή το θέλει, τα μέσα και τα ο-
πτικοακουστικά να κυριεύτηκαν απ' αυτό τον
μύθο, —γιατί εξ' ίσου ένας μικρός ανεξάρτητος
παραγωγός όπως εγώ αλλά και μια μεγάλη εμ-
πορική εταιρεία όπως η GAUMONT ενδιαφέ-
ρονται γι αυτήν τη γυναικεία προσωπικότητα—,
είναι ίσως γιατί το πράγμα είναι στην μόδα. Αλ-
λά τι είναι στην μόδα; Ίσως η CARMEN, αν
μιλήσει κανείς γι' αυτή... Ίσως όμως ακόμα να
είναι η τελευταία μάχη των γυναικών ενάντια
στους άνδρες, είτε η πρώτη...

Στην πραγματικότητα, μ' αρέσει πολύ να
διαπραγματεύομαι είτε πράγματα που δεν θα υ-
πάρξουν πια, είτε πράγματα που δεν υπάρχουν
ακόμα. Μ' αυτά υπ' όψη, το φιλμ θα μπορούσε
να ονομασθεί... ο αληθινός τίτλος θα μπορούσε
να ήταν: ΠΡΙΝ ΤΟ ΟΝΟΜΑ, ΠΡΙΝ ΤΗΝ
ΓΛΩΣΣΑ: και μέσα σε παρενθέσεις: (ΤΑ ΠΑΙ-
ΔΙΑ ΠΑΙΖΟΥΝ CARMEN).

Αν ονομάζεται ΟΝΟΜΑ CARMEN κι όχι
CARMEN, αυτό οφείλεται στην πρωτοτυπία
της δουλειάς, στο σενάριο και την προσαρμογή
(adaptation) της ANNE MARIE MIEVILLE.
Η ιστορία της CARMEN, είναι σε όλους γυναι-

στη. Ενώ, κανείς δεν ξέρει τι συνέβει ανάμεσα στον DON HOSE και την CARMEN, ανάμεσα στον JOSEPH και την CARMEN. Ξέρουμε πως αρχίζει. Ξέρουμε πως θα τελειώσει. Αλλά πως πάει κανείς από την αρχή στο τέλος; Να διηγείσαι τις ιστορίες, είναι να δείχνεις αυτό που συνέβη. Εκεί νομίζω έγκειται η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην CARMEN, που ετοιμάζεται ο ROSI να τελειώσει, και αυτή του SAURA, που είναι εικονογραφίες ενός κλασσικού θέματος. Εμάς αυτό που μας ενδιέφερε ήταν να δείξουμε αυτό που επώθησε από έναν άντρα και μια γυναίκα, στον περιορισμό αυτής της εικόνας, για την αγάπη που βαραινεί πάνω τους. Να ονομάσουμε αυτήν την αγάπη ή την περιπέτεια τους πεπρωμένο, έρωτα ή κατάρρα.

Τι είπαν μεταξύ τους όταν ήταν μέσα σε μια κουζίνα; Μέσα σε ένα αυτοκίνητο; Αυτά που είπαν κανείς δεν τα ξέρει. Στο προσεχές μου φιλμ, σαν κατά τύχη, κρατώ την αρσενική προσωπικότητα του JOSEPH: η CARMEN του θα λέγεται MARIE. Λοιπόν τι είπαν μεταξύ τους η MARIE και ο JOSEPH πριν να κάνουν το παιδί; Άν θέλετε, το ΟΝΟΜΑ ΚΑΡΜΕΝ είναι μια προετοιμασία για το καινούργιο μου φιλμ. Για μένα, ένα φιλμ αναγγέλλει πάντα το επόμενο... Χάρη στην φιλία του συμπαραγωγού, ανακοινώνω ήδη την μουσική... και προσπαθώ να μην αναγγείλλω καταστροφές...

Γιατί διαλέχθηκε ο Μπετόβεν και τα κουαρτέτα του ενώ περιμέναμε την μουσική του BIZET;

Δεν διάλεξα εγώ τον Μπετόβεν. Θα έλεγα άλλων, ότι είναι ο Μπετόβεν που με διάλεξε κι εγώ ανταποκρίθηκα στην πρόσκλησή του. Πολυ νέος, γύρω στα 20, —είναι η ηλικία της νιότης των ηρώων μου— άκουσα Μπετόβεν. Ήταν στην ακροθαλασσιά, στην Βρετάνη. Κι ανακάλυψα τα κουαρτέτα του. Επιπλέον, είναι παραδεκτή η ιδέα, ότι η CARMEN δεν υπάρχει χωρίς μουσική. Ο HAMLET υφίσταται χωρίς μουσική. Η ANTIΓΟΝΗ υπάρχει χωρίς μουσική. Η ΗΛΕΚΤΡΑ υπάρχει χωρίς μουσική. Η CARMEN όχι. Η μουσική είναι μέρος της ιστορίας της CARMEN. Εκτός αυτού, το μυθιστόρημα του Μερμιέ, δεν είχε γίνει ποτέ διάσημο. Έγινε μόνο αφότου ο BIZET του έβαλε μουσική.

Είναι ένας συνθέτης που έκανε μια μουσική που ο NIETZCHE χαρακτήριζε σαν «μελαγχροινή». Ήταν η μουσική της Μεσογείου. Ήταν

συνθέτης του μεσημεριού, των μεσημβρινών. Επιπλέον, ήταν πολύ συνδεδεμένος με την θάλασσα. Διάλεξα λοιπόν, όχι μια άλλη μουσική, αλλά μια άλλη θάλασσα. Τον Ωκεανό, παρά την Μεσόγειο.

Στην πραγματικότητα, η ιδέα μου αναφορικά με την μουσική, ήταν ότι έπρεπε να διαλεχτεί μια θεμελιώδης μουσική. Μια μουσική που να έχει σημαδέψει την ιστορία της μουσικής, μια μουσική που είναι αλληλοδιαδόχος η πρακτική και η θεωρία της μουσικής. Είναι η περίπτωση των κουαρτέτων του Μπετόβεν. Θα μπορούσα να είχα διαλέξει επίσης Μπαχ και κάτι σαν το LE CLAVECIN BIEN TEMPERE.

Είναι μια μουσική που κάνει ακόμα τη σύνθεση, θεωρητική και πρακτική, όλης της μουσικής που υπήρχε, και που δίνει δουλειά σε όλους τους μουσικούς που θα έρθουν για τα επόμενα 100 ή 200 χρόνια, με αυτή την έννοια έκανα την εκλογή μου. Εξ άλλου το προσεχές μου φιλμ θα συλληφθεί με μουσική του Μπάχ.

Ήταν για σας ανάγκη να παίξετε τον ηθοποιό;

Ήταν για να διασκεδάσω... να... να δω αν διασκεδάζουν πραγματικά με το να είναι ηθοποιοί. Είχα πάντα είτε πολύ τρυφερές σχέσεις είτε πολύ βίαιες, με τους ηθοποιούς και τους τεχνικούς. Μα για μια φορά ήθελα να με δω μπροστά κι όχι μόνο πίσω από την κάμερα. Έγινε επίσης με σκοπό την προετοιμασία. Θέλω να κάνω ένα φιλμ που θα παίζω τον κύριο ρόλο. Θάταν λιγάκι όπως άλλοτε τα φιλμς του HARRY LANGDON ή λίγο JERRY LEWIS, προσωπικότητα για την οποία, όπως ξέρετε, τρέφω μεγάλο θαυμασμό. Πιστεύω επίσης ότι είχα την έγνοια να μην δουλεύει μόνο το πνεύμα μου. Ήθελα πάρα πολύ να δουλέψει και το σώμα μου και η φωνή μου.

Επιπλέον, για λόγους τεχνικούς και αφηγηματικούς, πιστεύα ότι ήταν καλό να παίξω, υπό το ίδιο το όνομά μου, κάτι που δεν ήταν τελείως εγώ, ενώ ταυτόχρονα ήταν με τέτοιο τρόπο για να πιστέψει κάποιος λίγο την αλήθεια: ίδια όπως βλέπει κανείς τους μουσικούς, αυτός που ανακαλύπτει την ιστορία είναι μέρος της ιστορίας.

Η CARMEN είναι μια ιστορία αγάπης, όπου περιέργως, δεν βλέπουμε ποτέ να γελάει η M. DETMERS. Αυτό δεν σας προβληματίσε;
Δεν πρέπει να είδατε το φιλμ ολόκληρο. Ή θα φταρνιστήκατε την στιγμή που η M. DE-

Καμερά



«Το μόνο που έχει να κάνει κανείς είναι να κοιτάξει».

TMERS γελούσε. Άν και γέλαγε υπερβολικά πολύ για μένα. Έπρεπε να κόψω τα γέλια στο μοντάζ. Γελάει συχνά. 3 ή 4 φορές. Αντίθετα, ίσως δεν χαμογελάει, αυτό είναι αλήθεια. Αλλά εδώ πρέπει να ρωτήσετε την MARUSCHKA γιατί δεν χαμογελάει. Εγώ αφήνω τους ηθοποιούς να κάνουν ότι θέλουν. Τους θέτω σε ορισμένες καταστάσεις. Πιστεύουν ότι αυτό θα είναι εύκολο κι ανακαλύπτουν ότι είναι αρκετά δύσκολο: πρόβλημά τους να σωθούν, μοναχοί τους. Μου είπαν ότι ήξεραν κολύμπι. Τους ρίχνω στην θάλασσα και παρατηρώ πως κολυμπούν. Είναι ο τρόπος που δουλεύω με τους κωμικούς. Ίσως τω όντι!, αυτό δεν τους κάνει να χαμογελούν.

Το να διαπραγματευέσθε το θέμα της αγάπης στην εποχή μας, δεν σας φαίνεται λιγάκι ξεπερασμένο;

Πιστεύω ότι δεν μπορεί να υπάρχουν παρά ιστορίες αγάπης. Όταν το φιλμ είναι στρατιωτικό, ασχολείται με την αγάπη των αγοριών για τα όπλα· όταν είναι γκαγκστερικό, ασχολείται με την αγάπη των αγοριών για κλοπή. Αυτός είναι κατά την γνώμη μου ο κινηματογράφος. Κι

αυτό είναι το καινούργιο που έφερε η Nouvelle Vague. Ο Τρυφώ, ο Ριβέτ εγώ και δυο τρεις άλλοι, φέραμε κάτι που δεν υπήρχε πια, ίσως, ή δεν είχε υπάρξει ποτέ στην ιστορία του σινεμά· αγαπήσαμε το σινεμά, πριν ν' αγαπήσουμε τις γυναίκες, το χρήμα, τον πόλεμο. Πριν να αγαπήσουμε ο,τιδήποτε, αγαπήσαμε το σινεμά. Όσον αφορά εμένα, έχω πει συχνά ότι είναι το σινεμά, που μ' έκανε να ανακαλύψω την ζωή. Αυτό κράτησε αρκετά. Μου πήρε μια τριανταριά χρόνια. Κι αυτό γιατί έπρεπε να περάσω, πραγματικά, μέσα από αυτό που πρόβαλλα, ο ίδιος, στην οθόνη.

Χωρίς αγάπη, δεν υπάρχουν φιλμς. Κι αν σήμερα το σινεμά προπορεύεται της TV και ακόμα πορεύεται καλύτερα, αυτός είναι ο λόγος. Στην τηλεόραση δεν υπάρχει αγάπη. Υπάρχει κάτι άλλο που είναι πολύ δυνατό, μέσα στη ζωή όπως μέσα στη βιομηχανία: υπάρχει δύναμη σε καθαρή μορφή. Αν το σινεμά, όπως τα σπορ, δουλεύει καλά, είναι γιατί οι άνθρωποι που το κάνουν, είτε είναι ο ZIDI είτε εγώ... πάνω από όλα, αγαπάμε: έχουμε ανάγκη να πάμε προς την οθόνη για να πάμε προς τους άλλους. Στην ζωή δεν καταφέρνει κανείς να πάει προς τους άλλους.

λους. Είναι κανείς ανίσχυρος, δεν έχει δηλαδή την δύναμη των στρατιωτικών, των επιστημόνων, ή των ανθρώπων της TV. Αισθάνεται κανείς ανίσχυρος, αλλά αυτό δείχνει ότι έχει την επιθυμία, την ειλικρίνεια να πάει προς, να προβάλλει, και μετά να ελπίζει... και μετά άλλοι έρχονται προς συνάντησή μας. Αυτό είναι το σινεμά. Το σινεμά είναι αγάπη του εαυτού μας, αγάπη για τη ζωή, αγάπη για τους ανθρώπους πάνω στη γη... Κατά κάποιο τρόπο, είναι πολύ ευαγγελικό. Αλλά δεν γίνεται κατά τύχη, όταν η οθόνη είναι λευκή: είναι ένα πανί κι είναι εγώ. Στο επόμενο φιλμ μου, θα ήθελα να το πάρω έτσι: είναι τα ασπρόρουχα της Βερονίκ, αυτό κρατάει το ίχνος, μερικά ίχνη του κόσμου. Δεν υπάρχουν φιλμς χωρίς αγάπη, ό,τι κι αν είναι. Επιμένω. Δεν υπάρχουν.

Τον ρόλο της CARMEN θα έπαιξε η ISABELLE ADJANI. Τι συνέβη ανάμεσα σε σας και την κομική;

Είναι αλήθεια, στην αρχή θα κάναμε το φιλμ με την ADJANI. Πιστεύω ότι ήταν πολύ κουρασμένη από τα δύο φιλμς που μόλις είχε τελειώσει. Αρχίσαμε το γύρισμα. Ήρθε. Δεν έβρισκε τον εαυτό της πολύ όμορφο. Έβρισκε ότι δεν υπήρχε... και μετά όχι, πιστεύω ότι δεν έβρισκε τον εαυτό της αρκετά όμορφο.

Κάναμε 15 μέρες πρόβες και μετά νομίζω την έδιωξα, ενώ συγχρόνως με έδιωχνε κι αυτή. Μετά από αυτό ο Αλαίν είπε «Συνεχίζουμε». Ψάξαμε λοιπόν για κάποια άλλη. Βρήκαμε την MARUSCKA. Αυτό ήταν όλο.

Το να εγγράφετε κατευθείαν σε ήχο, δεν δημιουργήσε προβλήματα ασυμφωνίας με το οπτικό μέρος, ιδίως κατά το γύρισμα ενός θέματος όπως το επώνυμο CARMEN, όπου η μουσική κατέχει ένα βαρύνοντα ρόλο;

Από την αρχή, από τότε δηλαδή που κάνω φιλμς, δουλεύω έτσι. Είμαστε οι πρώτοι που κάναμε φιλμ με άμεσο ήχο. Εγώ, σταμάτησα να βλέπω ιταλικά φιλμς, από τη στιγμή που, έχοντας γυρίσει στην Ιταλία, αντιλήφθηκα ότι δεν εγγράφανε απευθείας σε ήχο, ενώ υπάρχει μια μεγάλη παράδοση ιταλικής μουσικής.

Στο ONOMA CARMEN δεν υπάρχει ασυμφωνία ανάμεσα εικόνα κι ήχο. Δεν θα μπορούσε να υπάρχει. Αντίθετα. Η μουσική είναι μέρος της πράξης. Το πρόσεξα πολύ αυτό, γιατί δεν ήθελα να είναι όπως στην CARMEN του SAURA μια λογοτεχνική πρόφαση για να δείξουμε τους μουσικούς να παίζουν. Θέλω να πο

μ' αυτό, ότι αν οι μουσικοί σταματήσουν να παίζουν, εγώ, δεν έχω πια ιδέες. Όταν ο Προκόπιεφ δούλευε με τον Αϊζενστάιν, η μάχη στο Αλέξανδρος Νέφσκυ γράφτηκε πρώτα σε μια παρτιτούρα. Αυτό έδωσε ιδέες στον Αϊνστάιν. Προσάρμοσε την παρτιτούρα. Μετά κάναν το γύρισμα.

Εμένα για παράδειγμα η ιδέα της επίθεσης στην τράπεζα μου ήρθε ακουγοντας ένα ορισμένο κομμάτι του 10ου κουαρτέτου. Όπως σκεφτόμουν ότι το φιλμ μου θα είχε μια πλευρά αστυνομική, αυτή η μουσική με έκανε να διαβλέψω ότι η CARMEN θα μπορούσε να ανήκει σε μια μικρή συμμορία, κι εκείνη τη στιγμή μου ήρθε η ιδέα ότι ο DON JOSE είναι χωροφύλακας, κι έτσι ξαναπέφτουμε βαθιά μες στην αληθινή ιστορία της CARMEN.

Αναφορικά με τους άλλους κινηματογραφιστές, διεκδικώ την πρωτοτυπία ανάμεσα στον ήχο και εμένα, γιατί βρίσκω ότι πραγματικά είμαι πολύ πρωτότυπος. Η δουλειά μου είναι εκκόμα πιθανότατα μοναδική, στο μέτρο που όλες μου οι ταινίες μετά το Ο ΣΩΖΩΝ ΕΑΥΤΟΝ ΣΩΘΗΤΩ είναι γραμμένες μόνο πάνω σε 2 μπάντες ηχητικές. Δεν ξέρω αν γνωρίζετε από τεχνική, αλλά γενικά για μια ταινία, χρειάζονται πολλές μπάντες. Όταν ένα αυτοκίνητο φθάνει στην άκρη της θάλασσας, υπάρχει ο άμεσος ήχος, ο ήχος του αυτοκινήτου. Μετά υπάρχει ο ήχος της φωνής των ηθοποιών: ο ένας λέει «σ' αγαπώ», ο άλλος απαντά «Κι εγώ επίσης», ή το αντίθετο, αυτό θέλει ηχητική μπάντα. Σε μια τρίτη ακούγεται ο θόρυβος της θάλασσας. Ο ήχος της μουσικής είναι πάνω σε μια τέταρτη. Κι όταν βρισκόμαστε στην εξοχή, κοντά σε φάρμα, κάποιος θα πει «θάταν καλό αν βάζαμε θόρυβο κόκκορα», προσθέτουμε κόκκορα λοιπόν, κι ορίστε 5 ηχητικές μπάντες. Τοποθετούμε εν συνεχεία, αξιολογικά, όπως στην τηλεόραση, και τις βάζουμε σε σειρά όπως οι στρατιώτες στην παρέλαση. Αυτό λέγεται μιξάζ.

Δεν είμαι εναντίον του να βάλουμε έναν κόκκορα, αν τελικά είμαστε κοντά σε φάρμα, αλλά με εμένα, όλοι οι ήχοι είναι μαζεμένοι και δεν υπάρχει σχεδόν καθόλου θέση πια πάνω στις 2 μπάντες ήχου. Χρησιμοποιώ 2 μπάντες γιατί έχουμε μόνο 2 χέρια. Αν δεν είχα παρά 1 χέρι θα γύριζα με το ένα χέρι και θα χρησιμοποιούσα μόνο μια μπάντα ήχου. Με συγχωρείτε που μιλάω τεχνικά, αλλά με τους δημοσιογράφους είναι σπάνιο να μπορεί κανείς να μιλάει για τεχνικά θέματα... καθώς και για τέχνη.

Καμερα

‘Ας γυρίσουμε στην σχέση ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα. Για τις ερωτικές σκηνές είπα στους τεχνικούς και τους ηθοποιούς, να πάνε να δουν τα γλυπτά του Ροντέν. Αρνήθηκαν. Αυτό θα μου είχε δώσει ιδέες. Δεν είχαν όρεξη. Δεν έγινε. Δεν εμποδίζει παρά την στιγμή που θα γυρίζαμε τις σκηνές και λέγαμε: «Α! θα κάνουμε τον Ροντέν.»... Κάνοντας το μοντάζ εγώ ο ίδιος, και το μιζάζ, ξαναβρήκα την ιδέα που είχα για τον Ροντέν: η εικόνα ενός γλυπτή που δουλεύει με τα χέρια του, μια επιφάνεια που σκάβει. Σκάβει τον χώρο κι εκεί οι μουσικοί θα μιλάγαν για ηχητικό χώρο.

Μ’ ενδιέφερε να καταφέρω να σκάσω το ηχητικό διάστημα. Φιλμάροντας τους εκτελεστές —ήταν μόνο καλοί εκτελεστές, αλλά πολύ καλοί, όπως οι ηθοποιοί—, είχα ήδη ένα σωματικό συναίσθημα της μουσικής. Ιδίως με το βιολί. Προς στιγμή δίνει την αίσθηση του σκαψίματος. Τέτοιες στιγμές, ψάχνουμε και ανακαλύπτουμε προσεγγίσεις. Μετά μια εικόνα βιολιού που βαθύνει τον ήχο, τι πρέπει να δείξει η εικόνα; Μια εικόνα θάλασσας έρχεται δυνατά στο νου μας. Με τα κοίλα, τα βάθη και τα ύψη. Αν έχετε μια ιδέα ύψους και βάθους, βρίσκετε μια ιστορία που 2 πρόσωπα θα γνωρίσουν το ύψος και το βάθος. Όλα υποτάσσονται. Λογικά. Ολοκληρωτικά. Αυτό είναι το σινεμά. Δεν υπάρχει καμμία εφεύρεση στο σινεμά. Το μόνο που έχει να κάνει κανείς είναι να κοιτάζει και να προσπαθήσει να το βάλει σε σειρά όπως το έχει δει... αν βέβαια τόχει δει σωστά.

Δεν είστε ούτε λίγο διαλλακτικός με το ιταλικό σινεμά;

Ο μόνος που έκανε ήχο στην Ιταλία ήταν ο Νίνο Ρότα. Δεν υπάρχει κανείς άλλος.

Πολλοί νέοι κινηματογραφιστές επικαλούνται εσάς (σας αντιγράφουν). Τι είναι για σας το στυλ GODARD;

Ο GODARD, δεν έχει στυλ. Έχει όρεξη να κάνει ταινίες, αυτό είναι όλο. Αν μπόρεσα να επηρεάσω τους νέους κινηματογιστές που είναι λιγάκι παιδιά μου ή αδέρφια μου ή που ήταν οι γονείς μου πριν εγώ να αρχίσω, αυτό οφείλεται στο ότι τους έδειξα ότι ένα φιλμ είναι πάντα κάτι δυνατό (μπορεί να γίνει)· ότι μπορεί κανείς να κάνει ταινία χωρίς χρήματα. Όταν έχει κανείς χρήματα, μπορεί βέβαια να κάνει ταινία, αλλά αλλιώς κάνουν σήμερα οι Αμερικάνοι, οι Ρώσοι, ή η TV. Πραγματικά, το διάβημά μου

συνίστατο πάντοτε στο να πηγαίνουμε στην άκρη, να είμαστε στο περιθώριο, περιθωριακοί. Όταν πάω να δω ένα ματς τένις ή ποδοσφαίρου, βρίσκομαι στο περιθώριο σε σχέση με τους παίκτες. Είμαι στη θέση του κοινού που κοιτάει. Νάσαι στο περιθώριο σημαίνει να καταλαμβάνεις την θέση του κοινού.

Ένα τετράδιο δεν υφίσταται χωρίς περιθώριο. Το περιθώριο είναι ένας απαραίτητος χώρος. Αρχίζω να καταλαβαίνω σήμερα όλη την δύναμη της TV. Σε 20 χρόνια δεν θα έχω καν το δικαίωμα να απαιτήσω μια θέση καθαριστή στην RAI. Ακόμα κι αυτό, θα μου το αρνηθούν. Πρέπει λοιπόν να σωθώ μοναχός μου. Δεδομένης αυτής της διαπίστωσης, ψάχνω άτομα που ενδιαφέρονται να σωθούν μόνο τους. Αν είναι οι Παλαιστίνιοι, είναι οι Παλαιστίνιοι. Αν είναι ένας μουσικός, είναι ένας μουσικός... Αν είναι ο Πικασσό, είναι ο Πικασσό... Αν είναι ένας άγνωστος, είναι ένας άγνωστος... Αν...

Επίσης τώρα μετρώ πόσο πρέπει να ήταν το δράμα ορισμένων σκηνοθετών όπως ο ΚΕΑΤΟΝ —που έπεσε—, όπως ο CHAPLIN —που χρειάστηκε να πέσει— όπως κι άλλοι που ξανασηκώθηκαν, όταν ο ομιλών κινηματογράφος έκανε την εμφανισή του. Εκείνη την εποχή ο κινηματογράφος ήταν μια μεγάλη και αυθεντική λαϊκή τέχνη. Είναι μια ιδέα μου και ετοιμάζω μια ιστορία του σινεμά σε συνεργασία με το 4ο κανάλι, στη Γαλλία, όπου θα αναλάβω να δείξω ότι (πραγματικά) το σινεμά με όλες τις επιμορφωτικές δυνάμεις που ενεργοποίησε, ήταν μοναδικό.

Ποτέ η ζωγραφική δεν γνώρισε κάτι τέτοιο. Τον Γκόγια τον είδαν ελάχιστοι άνθρωποι. Ο Μπετόβεν ακούστηκε λίγο. Δεν υπήρχαν όπως σήμερα με την τεχνική, 60.000 άτομα που κάθε απόγευμα άκουγαν Μότσαρτ. Αυτά γινόντουσαν μόνο για τους πρίγκιπες. Και το σινεμά στην αρχή το είδαν 100 άτομα στο Γκράν Καφέ. Και μετά έγινε ένα πληθωριστικό φαινόμενο. Γνώρισε ένα γνήσιο, λαϊκό αγκυροβόλημα: είτε ήταν σκόπιμο ή όχι, είτε ήταν για χρηματικούς λόγους, ή όχι. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ έγινε για χρηματικούς λόγους, για να κερδίσουν λεφτά, ακόμα κι αν ο Γκρίφιθ είχε άλλους λόγους, και τελικά οι λόγοι μοιράστηκαν δημοκρατικά.

Ο ομιλών κινηματογράφος -ο λόγος- εμφανίστηκε σε μια εποχή ανεργίας στις ΗΠΑ στην διάρκεια της οποίας πήρε ο Ρούσβελτ την εξουσία και παράλληλα, στην Γερμανία, ο Χίτλερ,

κι αυτός, άρχιζε να κυριεύει την εξουσία, δηλαδή τον λόγο. Αλλά δεν επρόκειτο για τον αληθινό λόγο των φιλοσόφων, ούτε για τα λόγια αγάπης των ερωτευμένων. Ήταν ο λόγος των ανθρώπων της εξουσίας. Λόγος που σήμερα εγκαταστάθηκε μέσω της τεχνικής, στην Τ.Υ.. Γι αυτό το λόγο δεν υπάρχουν πια εικόνες και δεν διαβάζουμε πια.

Ο Ζαν-Πιερ Γκορέν, την εποχή που δουλεύαμε μαζί, μου έλεγε: «Δεν βλέπουμε πια τα φίλμς, τα διαβάζουμε.» Και γι αυτό το λόγο η στρογγυλή τράπεζα, όπου οι άνθρωποι, όσο έξυπνοι και ειλικρινείς κι αν είναι, συζητούν, δεν έχει τόσο ενδιαφέρον. Συζητούν χωρίς το αντικείμενο. Είναι όπως οι γονείς που συζητούν για την ευτυχία των παιδιών τους χωρίς να προσπαθήσουν να δουν με αυτά αν προτιμούν ένα ποδήλατο, καραμέλες ή ένα λογαριασμό στην τράπεζα... Πως μπορούν να υποκρίνονται ότι καταλαβαίνουν;

Εγώ που ενδιαφέρομαι για τις καινούργιες τεχνικές πριν αυτές να έχουν μια συγκεκριμένη σειρά, μια ορισμένη πειθαρχία, έχω αντιληφθεί

ότι το βίντεο, που θέλει να πει «βλέπω» άρπαξε τον λόγο με την πολυπλοκότητά του πλήθους των ατόμων που επιθυμούν ακριβώς να μη βλέπουν. «Τι προκαλεί το γεγονός ότι είναι τα αμερικάνικα κυρίως φίλμς που αρέσουν;» Η ερώτηση έχει τεθεί και την θέτω στον εαυτό μου γιατί πρέπει να υπάρχει κάποια αλήθεια σ' αυτό. Ένα μέτριο αμερικάνικο φίλμ, ας πάρουμε το ρημέικ του ΜΕ ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΝΑΣΣΑ, δεν έκανε τον γύρο του κόσμου; Αγοράστηκε παντού. Αυτοί που το έκαναν, ζουν καλά. Έχουν αυτοκίνητα, τηλεοράσεις, 2 μπάνια. Τους απέφερε λεφτά. Κι όμως τα φίλμς μου δεν κάνουν τον γύρο του κόσμου. Δυσκολεύομαι να πετύχω τους ανθρώπους την κατάλληλη στιγμή. Οι Αμερικάνοι ξέρουν να αγγίζουν το κοινό στις 4 το απόγευμα, ή στις 8 η ώρα το βράδι, με την Τ.Υ. ή τις βιντεοκασσέτες, στις οποίες εξ άλλου κανείς δεν βλέπει τίποτα. Είναι μεγάλη δύναμη.

Τον γύρο του κόσμου δεν τον κάνει ούτε ένα σουηδικό φίλμ. Ένα μόνο από καιρό σε καιρό. Το ίδιο και τα γιαπωνέζικα φίλμς. Όσο για τα αφρικάνικα, της μαύρης Αφρικής, ή της Νότιας



«Η Κάμερα δεν υπάρχει χωρίς μουσική»

Αφρικής, δεν αξίζει τον κόπο ούτε να μιλήσουμε. Οι άνθρωποι δεν θέλουν ούτε να τα βλέπουν. Τι πρέπει να αναγνωρίσουμε στους Αμερικανούς, για να τους αφήσουμε, να έχουν (όπως οι αρχαίοι έλληνες θεοί άλλοτε) το δικαίωμα να κάνουν πράγματα, που οι άνθρωποι που ζουν στην γη, φυσιολογικά, δεν έχουν;

Αυτό που με στεναχωρεί περισσότερο, είναι ότι οι Αμερικανοί εκμεταλλεύονται αυτή τους τη θέση για να κυριαρχούν, αντί να επιτρέπουν λίγη ελευθερία. Όταν συναντώ έναν ταξιτζή, που ξέρει λίγο το όνομά μου, και μου λέει: «Δεν μου άρεσε πολύ το τελευταίο σας φιλμ» του απαντάω: «Ούτε εμένα μου άρεσε πολύ ο τρόπος που οδηγείτε». Θα ήταν το ίδιο πράγμα.

Είναι ακριβώς ένα παράδειγμα. Αυτό δεν εμποδίζει να υπάρχει ένα βαθύ μυστήριο, που δεν είναι έτοιμο να φωτιστεί. Σύμφωνα, οι Αμερικάνοι είναι οι τελευταίοι που το θέλουν. Είναι ίσως θέμα δολλαρίων; Τι είναι αυτό που προκαλεί περισσότερη εμπιστοσύνη στο δολλάριο απ' ότι στο ιταλικό βιβλίο;

Αν πιστεύουμε την φωτογραφία του ONOMA CARMEN χρησιμοποιείτε λίγους φωτισμούς, παρ' όλα αυτά, η παλλέτα σας δείχνει σημαντικά εμπλουτισμένη;

Είμαι ευτυχής. Καιρός είναι να μιλήσουμε για τεχνική. Όπως όλα τα παιδιά άρχισα από το δημοτικό, από τα βασικά χρώματα, από όλα όσα είναι βασικά πρωτοβάθμια. Κινηματογράφησα ηλίθιους, ή ανθρώπους που αποκαλούσαν ηλίθιους, που για μένα όμως, δεν ήταν. Τώρα, έχω την εντύπωση ότι μπαίνω φυσιολογικά στα 50 χρόνια μου, στα δευτεροβάθμια.

Για μένα η κάμερα, δεν είναι όπλο, δεν είναι κάτι που σου ξαναγυρίζει. Είναι ένα όργανο που λαμβάνει, χάρις στο φως. Γι αυτό, και στους τίτλους, και με ίση σειρά, θα δείτε ότι την φωτογραφία του φιλμ την υπογράφουν 3 άτομα. Εγώ, που είπα «Γυρίζουμε έτσι», στην συνέχεια ο Κουτάρ, που καταφέρνει ακόμη σήμερα, όταν δεν έχει γυρίσει πολλά SAS πριν, να δέχεται όταν όλοι οι άλλοι το αρνιούνται, να δουλέψει χωρίς φως, σκεφτόμενος ότι αυτό που θα κάνει είναι ενδιαφέρον. Δέχεται να σκεφτεί, ότι ένα φως που φιλτράρεται πίσω από μια κουρτίνα, δεν είναι το ίδιο με ένα άλλο που μπαίνει από μια πόρτα. Προσπαθεί να το σκεφτεί, και βλέπουμε μαζί αν μπορούμε να το ανασυγκροτήσουμε ή όχι. Τέλος, τρίτο πρόσωπο, ένας παντοτινός φίλος, η KODAK. Την προτιμά α-

πό την FUJI, και για μια φορά την έβαλα στους τίτλους της ταινίας. Αυτό δεν εμποδίζει να σκεφτούμε, ότι οι Γιαπωνέζοι έχουν δίκιο, όταν γυρίζουν με FUJI.

Εξ άλλου, είναι πια καιρός, να ανακαλύψει η Αφρική π.χ. τα χρώματά της, γιατί στην TV και στο σινεμά, κανονίζεται το επίπεδο του άσπρου ή του γκρι, αλλά πάντα σε σχέση με το λευκό δέρμα, ποτέ ανάλογα με το λίγο ματ δέρμα των Γιαπωνέζων, το λίγο κίτρινο των Εσκιμώων, ή το μαύρο των μαύρων.

Το μαύρο και το άσπρο είναι τα πιο ευαίσθητα χρώματα. Στην ταινία προσπαθήσαμε να τα αναμείξουμε. Μα είναι πάντα ένα πρόβλημα για το εργαστήριο που κατέχει από την ιδέα εικόνα-τηλεόραση.

Όπως σας έλεγα, υπάρχει φωτισμός, λίγος, αλλά δεν υπάρχει φως. Αυτό τρώαξε την ADJANI. Όπως όλες οι σταρ, πιστεύει ότι πολλοί φωτισμοί, πολλά σποτς εξασφαλίζουν μια καλύτερη απόδοση της ομορφιάς της. Δεν μπορούσε να αντιληφθεί ότι το φως της ημέρας, λίγο διορθωμένο, γιατί τώρα το διορθώνω, δεν το δέχεται πια άγριο, μπορούσε όμως εξ ίσου να εξασφαλίσει την ομορφιά της.

Στο ONOMA CARMEN προσπαθήσαμε να αναμειγνύουμε συνεχώς το φως των πλάνων, το τεχνητό φως και το φως της ημέρας. Κάναμε κατά κάποιο τρόπο να έχουμε στα δεξιά αυτό που βλέπουμε στο τέλος, δηλαδή ένα κίτρινο φως, φως του πολύφωτου, ένα κυριαρχο φως, όπως η εκκλησία, και στα αριστερά, το φως της ημέρας, δηλαδή ένα μπλε φως. Αυτό για να αποκτήσουμε την συνεχή μίξη του ζεστού και του κρύου που αντιστοιχεί στο κλίμα του φιλμ. Συνοψίζοντας έχουμε ένα φιλμ υπέρ-κλασικό. Ξαναβρίσκουμε συνεχώς στην φωτογραφία το ζεστό και το κρύο που η CARMEN περνάει μέσα στα συναισθήματα. Από αυτήν την άποψη, αυτό φροντίστηκε ανάλογα.

Ποιόν θεωρεί καλό παραγωγό ο JEAN LUC GODARD;

Ένα παραγωγό σαν κι εμένα...

Ακούγοντας σας κανείς να μιλάτε για την TV θα μπορούσε να πιστέψει ότι το σινεμά μπάνει σε μια φάση του λυκόφωτος.

Όχι καθόλου. Όταν κάποιος λέει αυτό λέγεται αυγή, δεν πρέπει να καταλαβαίνετε λυκόφως. Πραγματικά έχω παρούσα στο πνεύμα μου την έννοια του λυκόφωτος. Αλλά οι καλύτεροι πε-



ρίπατοι δεν γίνονται, συχνά, όταν πέφτει η νύχτα, όταν υπάρχει η ελπίδα του αύριο (της επομένης); Οι ερωτευμένοι σπάνια κάνουν βόλτα χέρι-χέρι στις 7 το πρωί. Γενικά περιμένουν τις 7 το βράδι. Στα μάτια μου, το λυκόφως φέρνει την ελπίδα μάλλον παρά την απελπισία. Αρχίζω να βρίσκω κάτι πολύ όμορφο και πολύ ανθρώπινο στο σινεμά που μου δίνει ακόμα διάθεση να το υπηρετώ μέχρι το θάνατό μου. Και πιστεύω ότι θα πεθάνω πιθανόν ταυτόχρονα με το σινεμά, έτσι όπως ανακαλύφτηκε.

Το σινεμά δεν είναι ούτε ζωγραφική, ούτε μουσική, ούτε χορός. Είναι κάτι που έχει να κάνει με την αναπαραγωγή των κινήσεων ανδρών και γυναικών. Δεν μπορεί να διαρκέσει πλέον, έτσι όπως ανακαλύφτηκε. Ήδη η TV δείχνει ότι κάνει άλλα πράγματα. Η ύπαρξη του σινεμά δεν

μπορεί να υπερβεί την (περίπου) διάρκεια μιας ανθρώπινης ζωής: ανάμεσα στα 80 και τα 120 χρόνια. Είναι κάτι που έπρεπε να είναι περαστικό, εφήμερο.

Τώρα, πια δεν βλέπουμε φίλμς. Τα στοκάρουμε σε βίντεο-κασσέτες. Αλλά όσο περισσότερο αγοράζουμε κασσέτες, τόσο λιγότερο έχουμε τον χρόνο θα τις δούμε. Κάνουμε προμήθειες που δεν μπορούμε να καταναλώσουμε. Ένα φιλμ δεν είναι έτσι. Είναι εφήμερο. Κράτησε κάποιες στιγμές. Κι εγώ που έζησα ολοκληρωτικά αυτήν την εποχή της οποίας οι γονείς μου γνώρισαν την αρχή, θα επεκτείνω την παρατήρησή σας λέγοντας:

«Είναι τρομερό, αλλά τι θα απογίνουμε;»

Μετάφραση: Αγγελική Κονταρίνη

ΜΑΡΟΥΣΚΑ ΝΤΕΤΜΕΡΣ:

Συνέντευξη

**Ήξερα ότι
ήταν περίεργο
αλλά δεν
ήξερα γιατί...**

Τι είχατε κάνει πριν το ONOMA CAR-MEN;

Είστε σίγουροι ότι δεν ξέρετε; Αναρωτιέμαι τί πρέπει να απαντήσω (γέλιο).

Μπορείτε να επινοήσετε αν θέλετε;

Πρέπει να εξιστορήσω από την καλή ή την α-νάποδη; Θέλω ερωτήσεις. Είναι πολύ για μένα.

Αρχίσατε από μαθήματα δραματικής τέ-χνης, θεάτρου;

Να λοιπόν. Ήμουν στην Ολλανδία μέχρι το bacalorea μου, σε ένα μικρό βορεινό χωριό ό-που είχε μόνο αγελάδες και τηγανητές πατάτες, κοντά στα γερμανικά σύνορα. 18 ετών ήρθα στο Παρίσι σαν νέα κοπέλλα οικότροφος. Καθάρι-σα, σιδέρωσα, οδηγούσα τα μικρά κορίτσια στον ψυχίατρό τους. Στο τέλος των 3 μηνών μ-πήκα στην σχολή Φλοράν, στην ελεύθερη τάξη του Francis Huster. Αρχίζα να μιλάω τα γαλλι-κά, δεν ήξερα τίποτε από θέατρο, δεν είχα τίπο-τα να χάσω. Με δέχθηκαν πρώτη.

Τι δείξατε στους κριτές;

Μου είπαν: χρειάζεται μια σκηνή κι ένας παρτενέρ. Πήγα στην θεατρική βιβλιοθήκη της οδού Μποναπάρτ, ρώτησα: «Καλημέρα κυρία μου, έχετε μια σκηνή για μένα; Και τον παρτε-νέρ μου τον βρήκα στο δρόμο. Στο δεύτερο γύ-



Μια κάρτα στον τοίχο. Ένα πρόγραμμα επι-μελώς στερεωμένο με πινέζες. Η Maruschka Detmers φεύγει για την Σαχάρα, για να «ξανα-γίνει όπως πρέπει», μας λέει ενώ μας υποδέχε-ται για μια συζήτηση όπου μπλέκονται ολλαν-δική προφορά και επιδράσεις γκονταρικές. Εκ-μέρους της μια αθωότητα προνοητική και εκ-πληκτική για μια νέα ηθοποιό με υποσχόμενη χάρη.

ρο πέρασα το LE JOUR SE LEVE: Αρλετού με ολλανδική προσφορά, ήταν αστείο!.. Στον τρίτο γύρο, ήταν Ελβίρα στο DON JUAN. Ο Francis Huster με σύστησε στην ατζέντισά μου Myriam Mrqu. Αρχισαν τα ραντεβού. Χωρίς πείρα, η αρχή ήταν δύσκολη. Ήμουν ακόμη οικότρο-φος, κι ο πρώτος ρόλος ήταν Godard. Πήγα στις ακροάσεις, κατέθεσα την φωτογραφία μου. Ο Godard με ξαναφώναξε, να κάνουμε βίντεο-τεστες, και το ίδιο κιόλας βράδυ μου τηλεφώνη-σε: «Θέλεις να υπογράψεις αύριο;».

Τι κάνατε στις δοκιμές;

Αρχικά μιλάγαμε ο G. κι εγώ. Μετά υπήρχε μια σκηνή με τον Jacques Bonnaffe. Στο δωμά-τιο του ξενοδοχείου, όπου εκείνη λέει: «Αν σ' α-γαπήσω θα είναι το τέλος σου».

Ξέρατε τα φιλμς του;

Είχα δει την Περιφρόνηση, αλλά δεν ήξερα ότι ήταν Godard. Εκεί που έμενα στην Ολλαν-δία, βλέπαμε λίγα φιλμς, όλα φτάναν με δυο χρόνια καθυστέρηση, ήξερα τον JAMES BOND. Είχα ένα ραντεβού με τον Φελίνι και δεν είχα εμπιστοσύνη, ρώτησα την ατζέντισά μου: «Ποιός είναι αυτός ο Φελίνι;» Για τον Γ-κοντάρ αυτή η άγνοια δεν μ' εμπόδισε. Η δου-λειά ενός σκηνοθέτη ξεκινάει κάθε φορά από το μηδέν, όπως αυτή ενός ηθοποιού. Ίσως ο Γκον-τάρ να ήθελε να γνωρίζω καλά τα φιλμς του, δεν ξέρω.

Το γύρισμα ήταν διαφορετικό απ' ότι φανταζόσαστε;

Δεν φανταζόμουν τίποτε. Μια πειραμαμένη ηθοποιός θα έλεγε: «Εδώ, είναι διαφορετικό». «Εδώ είναι καλύτερο». «Εδώ, είναι περιέργο». «Εγώ ήξερα ότι ήταν περιέργο, αλλά δεν ήξερα γιατί».

Ο Godard εξηγεί ότι δεν διευθύνει τους ηθοποιούς, αλλά τους ρίχνει στην θάλασσα και κοιτάει εν συνεχεία πως κολυμπούν.

Να με ρίξει στην θάλασσα;.. Όχι, αν υπήρχε μόνον το βλέμμα του επάνω μου, αυτό δεν θα έφθανε. Με κοιτάγε να κολυμπάω, αλλά έλεγε επίσης: «Δεν πρέπει να κολυμπάς έτσι». Δεν ήξερε ίσως για το θέμα περισσότερο από μένα, αλλά ήξερε αυτό που δεν ήθελε. Δεν πρέπει να τον ρωτάει κανείς τι θέλει, δεν ξέρει τι σημαίνει αυτό.

Δεν δίνει σενάριο;

Είχαμε μια σύντομη σύνοψη, φωτογραφίες γλυπτών του Ροντέν, και μια κασέτα με μουσική του Beethoven και τη φωνή του που μας έλεγε:

«Σ' αυτό το κομμάτι θα συμβεί αυτό ή εκείνο. Ίσως, ναι, ίσως όχι...». Όλοι είχαμε αυτή την κασέτα, ηθοποιοί, τεχνικοί κ.λ.π.... Έπρεπε να φτάσεις να καταλάβεις την μουσική, αυτή τη μουσική έπρεπε να δώσει τον ρυθμό του φιλμ.

Μα η μουσική δεν είναι περιγραφική;

Μπορεί να είναι αν κάποιος έχει ένα σταθερό σημείο αναφοράς, κι αυτό το σημείο ήταν πολύ δύσκολο να εντοπιστεί.

Και τι έγιναν τα γλυπτά του Ροντέν;

Ήθελε να εμπνευστούμε για τις σκηνές αγάπης, για την νύχτα στην ακροθαλασσιά, αλλά αυτό δεν έγινε, λόγω έλλειψης χρόνου.

Γνωρίζατε την όπερα του BIZET;

Την ιστορία αόριστα. Την διάβασα στην συνέχεια. Δεν ξέρω αν αυτό με βοήθησε. Στην δουλειά με τον Godard αισθάνεται κανείς αρκετά χαμένος. Πας να δεις τον Ροντέν, διαβάζεις CARMEN, αλλά δεν ξέρεις αν κατάλαβες όπως το ήθελε. Κατά την διάρκεια του γυρίσματος και μετά είχα την εντύπωση ότι δεν καταλάβαινα τίποτε. Τώρα μου αρέσει το φιλμ όλο και περισσότερο. Αν είχα καταλάβει κατά την διάρκεια, τι θα είχε αλλάξει αυτό; Την πρώτη φορά που το είδα, στην Βενετία, ξανάβλεπα το γύρισμα πίσω από κάθε σκηνή. Την δεύτερη φορά, στο Άμστερνταμ, άρχισα να βλέπω λιγότερο το γύρισμα και περισσότερο το φιλμ. Στην πραγματικότητα καταλαβαίνω το φιλμ, όταν δεν το βλέπω.

Από το γύρισμα στο φιλμ υπάρχει μεγάλη διαφορά;

Ναι. Ήταν πολύ απρόσμενο. Είναι τέσσερις φορές βιαιότερο στην εικόνα. Το μιξάζ, το μοντάζ, κάνουν τα πράγματα, πολύ πιο βίαια. Είναι



— Χωρίς αγάπη δεν υπάρχουν φιλμ.

σκληρό. Στο γύρισμα, είχα κυρίως φόβο ότι δεν θα φθάναμε σ' ένα αποτέλεσμα.

Είχατε μια άλλη αντίληψη για το γύρισμα από ότι οι άλλοι ηθοποιοί, αυτοί που είχαν ήδη παίξει στο θέατρο, όπως οι JACQUES BONNAFE, CHRISTOPHE ODENT, VALERIE DREVILLE;

Ναι. Ένωσα ότι οι πεπειραμένοι ηθοποιοί είχαν περισσότερες πηγές να ανατρέξουν από μένα, όταν ήταν χαμένοι. Μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν αυτό που εγώ δεν κατείχα: μια δοκιμασμένη τεχνική. Ο Godard εξάλλου έκανε την παρατήρηση στην διάρκεια της δουλειάς.

Η «αθωότητά» σας, σε αντίθεση σας βοήθησε;

Θεωρητικά, είναι αλήθεια. Αλλά όταν κάποιος φθάνει, χωρίς να ξέρει που πάει, χωρίς προκαταλήψεις, δημιουργεί κανείς πολύ γρήγορα αυτές τις προκαταλήψεις. Από τις πρώτες κιόλας δυσκολίες, αγκιστρώνεται κανείς στις προσωπικές αρχές του. Εξάλλου, από την πρώτη συνάντηση με τον Godard τον ρώτησα, αν δεν ήταν πρόβλημα, να πάρει μια άπειρη ηθοποιό. Είπε: «Όχι, μ' αρέσει να δουλεύω με τις σταρ, όπως η Adjaní, ή με άτομα που δεν έχουν κάνει τίποτε». Πιστεύω ότι ήθελε να πει ότι αυτό ξαναγυρίζει στο ίδιο.

Ξέρετε βέβαια ότι η Adjaní θα έπαιζε αυτόν τον ρόλο;

Οι άνθρωποι γύρω μου με ρώτησαν αν αυτό με φόβιζε. Δεν το έχω σκεφτεί πολύ. Το κεφάλι μου ήταν απασχολημένο με το γύρισμα.

Υπήρχαν αντιστάσεις από μέρους σας σ' αυτή την ζήτησε ο Godard;

Όχι πραγματικά. Για παράδειγμα οι σκηνές γυμνού... δεν ήταν και λίγες (γέλιο), δεν μου δημιουργήσαν πρόβλημα. Θα είχα ενοχληθεί αν παίζαμε ερωτισμό, αλλά ο ερωτισμός είναι αυτό που βλέπουμε στην οθόνη, αυτό, που οι άνθρωποι βάζουν εκεί.

Η Adjaní εγκατέλειψε το γύρισμα. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι ήταν η αντίδραση της σταρ. Εσάς δεν σας φόβισε το να είστε αμακισμένη;

Όταν είδα τα πρώτα δοκιμαστικά, είπα μέσα μου: «Είναι τρελός αυτός ο Godard, είμαι πολύ άσχημη! Πρέπει να μου βάλει αντιρυτιδικά».

Και μετά δεν έβλεπα παρά τα διπλοσάγονά μου. Πήγα ένα πρωί στο γύρισμα με αντιρυτιδικό, πέρασε το χέρι του κάτω από τα μάτια μου και μου είπε: «Βγάλετο μου αυτό». Στην οθόνη δεν μου αρέσει να με βλέπω, αλλά λέω στο εαυτό μου, ότι έκανε την εκλογή του (ο Godard). Η εικόνα είναι ωμή, γιατί το φιλμ είναι σκληρό. Καταλαβαίνω, ότι ο Godard δεν ήθελε να «επιποιηθεί» τους ηθοποιούς. Ξαναβρίσκει κανείς αυτήν την ωμότητα μέσα σε όλο το φιλμ. Η αγάπη εκεί είναι σκληρή.

Τι ιδέες έχετε γι' αυτήν την ηρωίδα, την CARMEN, το φιλμ;

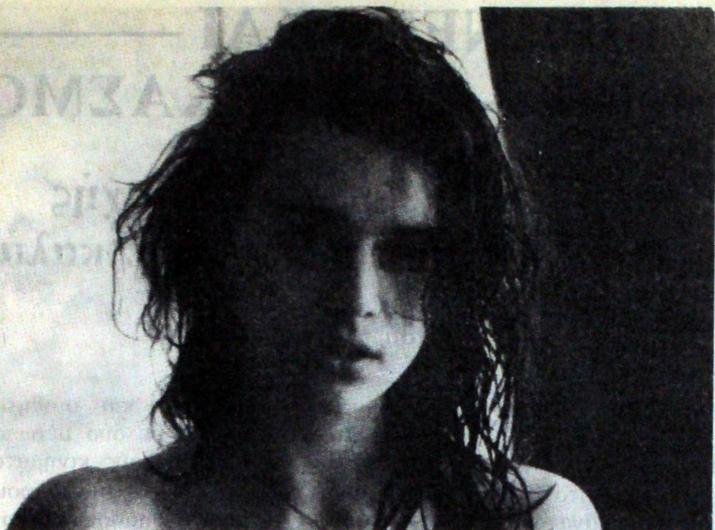
Βλέπω τώρα πόσο αυτό το φιλμ είναι συναρπαστικό: ο Godard δείχνει ένα πράγμα, και δυο δευτερόλεπτα μετά το αρνιέται. Σχεδόν το γελοιοποιεί. Πιστεύει σ' αυτό μέχρι τέλους, αρνούμενος συγχρόνως να το πιστέψει. Έχει μια οξεία αίσθηση του αντιφατικού. Γι' αυτόν, το να κάνει φιλμ, δεν είναι αληθινά μια εκλογή, τα κάνει κατά κάποιο τρόπο χωρίς να το θέλει. Είναι κάτι που το νιώθω κι εγώ στην δική μου ζωή. Ενώ αισθάνεται κανείς κάτι πραγματικό, μόλις αυτό γίνει συγκεκριμένο, είναι ήδη ψεύτικο. Είναι όπως όταν γράφεις γράμμα, το συναίσθημα είναι εκεί, αλλά από την πρώτη λέξη, είναι ψεύτικο. Ό,τι είναι αληθινό, γίνεται γκροτέσκο (γελοίο), μόλις κάποιος το μεταδώσει. Η πρώτη εικόνα είναι η αρχή της καταστροφής. Ο Godard έχει αυτήν την διαύγεια. Παίζει με την γελοιότητα του κινηματογραφημένου πράγματος. Παρά το μίσος του γι' αυτό που είναι, πρέπει να το κάνει. Είναι λοιπόν λεία μιας διαρκούς πρόκλησης (ερεθισμού).

Κι ο ηθοποιός Godard;

Αυτός μ' έκανε πολύ να γελάσω. Έχει τρελές ιδέες. Είναι χιούμορ. Μαύρο. Πολύ μαύρο!

Έχετε έναν ηθοποιό απέναντί σας ή πάντα τον κινηματογραφιστή;

Δεν έχω πραγματικά ποτέ αισθανθεί την σχέση ηθοποιού προς ηθοποιό. Ούτε μ' εκείνον ούτε με κανέναν άλλο. Δεν είναι ότι δεν υπάρχουν ηθοποιοί αλλά ήμουν εμπιστευμένη με την ιδέα ότι δεν υπήρχαν προσωπικότητες (ήρωες). Όταν ο Godard έπαιζε, ήταν ο ίδιος Godard όπως πίσω από την κάμερα, με λίγο περισσότερες αβεβαιότητες. Έδειχνε περισσότερο ενάλωτος. Η ευάλωτος μ' ήταν άλλο τρόπο. Στις σκηνές του νοσοκομείου δεν ήταν σχεδόν ηθοποιοί.



«Carmen»

Ο Godard είπε ότι ήθελε να δείξει «τους νέους ανθρώπους του σήμερα». Είναι αυτό το φιλμ κοντινό σας; Είναι μια ιστορία σύγχρονη ή μια ιστορία αιώνια;

Η CARMEN είναι μια ιστορία αιώνια. Ιδίως στις στεναχώριες. Δεν υπάρχει παρά μια στεναχώρια, Η Στεναχώρια. Είναι παγκόσμιο. Το να φεύγει κανείς με αυτοκίνητα, να τ' αφήνει όλα πίσω του, είναι της εποχής μας. Στις σκηνές της κουζίνας, πρόσθετα φράσεις δικές μου. Σε άλλες σκηνές ο Godard μας έδινε ένα κομμάτι χαρτί με τον διάλογο γραμμένο από κάτω, δεν ξέραμε τι έπρεπε να κάνουμε. Σε αυτές τις σκηνές, δεν ήθελα να αλλάξω τίποτε.

Έχετε διάθεση τώρα για ένα κινηματογράφο πιο κλασικό, να δημιουργήσετε μια πραγματική ηρωίδα;

Ναι, γιατί δεν ξερω τι είναι αυτό. Έχω διάθεση για κάτι τέτοιο, ίσως για να το απορρίψω στην συνέχεια, γιατί δεν απέκτησα τίποτε μ' αυτό το φιλμ, θέλω να πω δεν απέκτησα πείρα ηθοποιού, αλλά πείρα ανθρώπινη. Και για να είναι κανείς ηθοποιός, χρειάζεται περισσότερο από αυτό. Έχω εξίσου διάθεση να ξαναγυρίσω στο θέατρο.

Ποιά είναι τα σχέδια σας;

Είχα προτάσεις για το θέατρο, αλλά ήταν τεράστιες. Δεν αισθανόμουν έτοιμη. Διαβάω σε

νάρια, αλλά είμαι τον περισσότερο χρόνο διαφευσμένη. Υπάρχουν συγκεκριμένα πράγματα για την επάνοδό μου από την Αφρική, αλλά τίποτε δεν είναι ακόμη σίγουρο.

Γύρισα για την τηλεόραση, για την BETTA GRUPPE, παραγωγή TOMAS SCHULLI. Η ομάδα ήταν του FASSBINDER- ο σκηνοθέτης λεγόταν TOM TOELLE, ο IGOR LUTHER είχε την κάμερα. Περφεκτσιονιστές, αλλά όχι πολύ γρήγοροι: εκατό τοις εκατό υπέρβαση (καθυστέρηση), 8 μήνες αντί για 4! Ονομάζεται VIA MALA είναι φιλμ εποχής προσαρμοσμένο από μυθιστόρημα στα 1920 στα ελβετικά βουνά. Ο MARIO ADORF έπαιζε τον πατέρα μου και ο DOMINIQUE PINON τον αδερφό μου. Το φιλμ θα το δούμε τα Χριστούγεννα του 84... ή του 85. Είναι μελό, ένα χριστουγεννιάτικο φιλμ.

Πηγαίνετε στο σινεμά;

Ελάχιστα, δεν μου αρέσει. 9 φιλμ στα 10 είναι αδιάφορα. Αναμφίβολα, όχι μηδαινά, αλλά δεν μου προσφέρουν τίποτε: οι ηθοποιοί κάνουν τα δικά τους. Λένε: «Έχουν λεφτά, χρειάζεται λοιπόν ένα σχέδιο για να κάνουν ακόμη περισσότερα.» Το χρήμα είναι το ρίσκο. Αλλά χρειάζεται και μια ιδέα για να κάνει κανείς ένα φιλμ.

Μετάφραση: Αγγελική Κονταρίνη

(Η συνέντευξη αναδημοσιεύεται από τον περ. Cinematographe No 95).

ΕΙΡΩΝΕΙΑ ΚΑΙ ΣΑΡΚΑΣΜΟΣ

Το τέλος μιάς εποχής που τίποτα δεν πήγε καλά

του Μηνά Ταταλίδη

Αναμφίβολα ο Γκοντάρ είναι ο σκηνοθέτης που προκάλεσε ένα ιλιγγιώδη στρόβιλο αντιτιθεμένων γνώμων και παθιασμένων διενέξεων πάνω στο ζήτημα της φορμικής και ιδεολογικής ανατροπής που προκάλεσε η επέμβαση του πάνω στο CORPUS του κινηματογράφου και δικαιολογημένα κατά την άποψή μας, αποκαλείται «Πάπας του κινηματογράφου» όπως ακόμα και αφετηρία διαχρονική στην εξέλιξη της κινηματογραφικής γραφής, ώστε σήμερα να μιλάμε για προ-Γκονταρική και μετά-Γκονταρική εποχή του κινηματογράφου.

Πριν αναφερθούμε σε οτιδήποτε άλλο, κρίνουμε σκόπιμο να σκύψουμε πάνω σ' ένα μανιφέστο του Γκοντάρ (Κείμενο του 1967) που επικαθορίζει καίρια την προσωπικότητα του ιδιοφυούς δημιουργού σαν ιδεολογική - υπαρξιακή παρουσία σε μια οριακή στιγμή της διηνεκούς ιστορικότητας του χρόνου και συγκεκριμένα λίγο πριν το ξέσπασμα του Μάη '68 που αποτελεί και το θέμα της ταινίας του «Όλα πάνε καλά».

ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ

«Πενήντα χρόνια μετά την Οχτωβριανή επανάσταση, ο Αμερικάνικος κινηματογράφος κυριαρχεί στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Δεν υπάρχουν και πολλά να προστεθούν σ' αυτή την κατάσταση πραγμάτων. Εκτός απ' το ότι στο ταπεινό μας επίπεδο, οφείλουμε κι εμείς να δημιουργήσουμε δυο - τρία Βιετνάμ στους κόλπους της απέραντης Χολλυγουντανής αυτοκρατορίας της Σινετσιτά, Μοσφίλμ, Πάινγουντ, κ.τ.λ.

οικονομικά και αισθητικά, δηλαδή παλεύοντας σε δύο μέτωπα, να δημιουργήσουμε εθνικούς κινηματογράφους ελεύθερους, αδέρφια σύντροφοι και φίλοι».

Σ' ένα δημοσιευόμενο γράμμα του τον Μάη '67 εξομολογείται πως ο κινηματογράφος είναι ένα παιχνίδι ειδικά για μεγάλους διαρθρωμένο εγκλιτικά στην οριστική Παιζω, Παιζεις, Παιζουμε.

Διαπιστώνουμε λοιπόν από τα παραπάνω, ότι η δομική συγκρότηση των πολιτικών, οικονομικών, κοινωνικών, αισθητικών και δημιουργικών επιλογών του Γκοντάρ εδράζεται από τη μια πάνω στη βάση της μαχητικής αντιπαράθεσης μέσα στο ίδιο το πεδίο του κινηματογράφου, σύμφωνα με το μανιφέστο και από την άλλη πάνω στη βάση της διαλεκτικής αντίληψης για το συνολικό όργανο που ονομάζεται κινηματογράφος, σύμφωνα με το γράμμα που έδωσε στη δημοσιότητα.

Ο Γκοντάρ πιστός στην θεωρία του για την αποδιάρθρωση του ακαδημαϊκού μοντέλου του κινηματογράφου όπως αυτός αναπτύχθηκε στο Χόλλυγουντ, στη Σοβιετική Ένωση και την Ευρώπη, μας εισάγει στο Γαλλικό κόσμο του '68, δηλαδή σε μια εποχή που «όλα πάνε καλά», προττάσσοντας τα θεμελιώδη προβλήματα που αντιμετωπίζει ένας κινηματογραφιστής - δημιουργός που ξεκινάει μια φιλική κατασκευή: Μεγάλα χρηματικά ποσά για την οικονομική κάλυψη των τεραστίων εξόδων μιας κινηματογραφικής παραγωγής και ένα στοι-



Fonda, Montand: «Όλα πάνε καλά»

χειώδες ανάπτυγμα μυθοπλασίας ικανό να συγκροτήσει ένα θέμα από τη ζωή, για τη ζωή.

Πρώτο πλάνο, ένα πλάνο λεπτομέρειας: Ένα χέρι υπογράφει αστάματτα διάφορα τσεκς (χρηματικές επιταγές για την πληρωμή του κινηματογραφικού συνεργείου, των ηθοποιών, των φιλμικών υλικών κ.τ.λ.). Έπειτα σκοτάδι και προβληματισμός του Γκοντάρ πάνω στη σύνταξη του σενάριο (Παίζω).

Ο έξοχος Υβ Μοντάν υποκαθιστά τον Γκοντάρ αφού πράγματι, σύμφωνα με το στόρυ είναι ένας παλαιμάχος σκηνοθέτης που τώρα ζει κάνοντας διαφημιστικές ταινίες. Η γυναίκα του (Τζέην Φόντα), ανταποκρίτρια Αμερικάνικου ραδιοφωνικού οργανισμού στο Παρίσι, ενεργοποιεί την προβληματική του αφού η πρώτη του σκέψη είναι ένα ερωτικό ρομάντσο. («Μ' αγαπάς» ρωτάει τη γυναίκα του, κάνοντας μια βόλτα στην εξοχή. «Ναι σ' αγαπώ πολύ, σε λατρεύω, μ' αρέσει να σου γλείφω τ' αρχίδια»

απαντά εκείνη).

Η ζωντανή πραγματικότητα όμως, που πάλλεται γύρω μας με ένα συγκλονιστικό τρόπο, εκπέμπει σήματα κινδύνου αγωνιώδη που είναι πολύ ευδιάκριτα για τις υπερευαίσθητες κεραίες του σκηνοθέτη. Μια οργανωμένη απεργία σ' ένα εργοστάσιο αλλαντοποιίας ακινητοποιεί τελείως τον παραγωγικό μηχανισμό και ο διευθυντής του εγκλωβίζεται κυριολεκτικά στο γραφείο του· τώρα τον λόγο έχουν οι εργάτες. Η ταξική σύγκρουση κυριαρχεί και ο σκηνοθέτης καταφθάνει στο εργοστάσιο συνοδεύοντας την γυναίκα του που όντας δημοσιογράφος ενδιαφέρεται άμεσα για τα γεγονότα. Από δω και πέρα ο Γκοντάρ καταγράφει την κατάληψη, σκιαγραφώντας διάφορες λεπτομέρειες που συνιστούν ένα τέτοιο γεγονός. Κατ' αρχήν η δημοσιογράφος (Φόντα) εμποδίζεται να πάρει συνέντευξη από τον διευθυντή που ούτε να κατοικήσει μπορεί. Οι εργάτες κυριαρχούν εμφατικά. Βάφουν τους τοίχους των διοικητικών γρα-

φείων, βρωμίζουν και ανακατεύουν τα πάντα. Η κυριαρχία τους όμως είναι προσωρινή. Η διάσπαση αρχίζει με τον ερχομό του εκπρόσωπου της CGT (Συνδικαλιστικό όργανο της συννομοσπονδίας εργατών).

Η θέση της ομοσπονδίας εργατών, είναι απεργοσπαστική, γιατί σύμφωνα με την θεωρία της, η γενικότερη στρατηγική της εργατικής τάξης έχει μακροπρόθεσμους στόχους ανατροπής του σημερινού οικονομικού συστήματος. Έτσι η παρούσα στάση στο εργοστάσιο αλλαντοποιίας επειδή δεν συντονίζεται με την γενικότερη προοπτική της CGT θεωρείται βραχυπρόθεσμη και άρα ανέφικτη. Το σωματείο των εργατών του εργοστασίου αντιδρά και ο θεατής γίνεται μάρτυρας μιας πολιτικής δολιότητας αφού στο όνομα μιας νεφελώδους προοπτικής, καταστρατηγούνται τα πραγματικά συμφέροντα των εργατών. (Παίξεις).

Εδώ η πολιτική ταυτότητα του Γκοντάρ προβάλλει ανάγλυφα γιατί είναι γνωστή η επιρροή του από τον μεγάλο κινέζο επαναστάτη Μάο Τσε Τουγκ και γιατί ακόμα η CGT ελέγχεται στην ουσία από το Γαλλικό Κ.Κ. Μετά ακολουθεί η εξομολόγησή του μέσα από την τεχνική του σινεμά - ντιρέκτ όπου ο σκηνοθέτης (Μοντάν) κοιτώντας κατάματα το φακό (Δηλαδή εμάς), σ' ένα διάλειμμα γυρίσματος διαφημιστικού ΣΠΟΤ ξεκαθαρίζει τις προθέσεις του για την πολιτική του διάσταση και την πίστη του να συνεχίσει να καθρεφτίζει την ζωή και τον εαυτό του στο φακό της CAMERA, σαν μέθοδο γνωσιολογίας ενός κατακερματισμένου κόσμου που το κύριο χαρακτηριστικό του είναι η σύγχυση. (Παίξουμε).

Προϊόν μιας τέτοιας σύγχυσης και ο Μάης '68 εισάγεται στο φιλμ με σκηνές σύλληψης φοιτητών μέσα από την επαναληπτικότητα της πλαν-σεκάνς που στο βάθος καίγεται μια αστυνομική κλούβα, σύμβολο καταστολής και αντίδρασης. Επαναληπτικότητα που δηλώνει ότι ο κύκλος της ανθρώπινης αδυναμίας επαναλαμβάνεται αενάως στη ροή του ιστορικού γίνεσθαι. (Θυμίζουμε ότι από την ίδια γωνία λήψης και χωρίς να μεσολαβήσει CUT οι ίδιοι

διερχόμενοι φοιτητές με τα χέρια στο σβέρκο ξαναπέρασαν μπροστά από το φακό με τέτοια ομοιότητα και διάταξη ώστε προσωρινά νομίσαμε ότι το ίδιο πλάνο μονταρίστηκε δυο φορές).

Ακριβώς εδώ κάνουμε μια παρένθεση για να θυμίσουμε ότι μια απόπειρα αυτοκτονίας του Γκοντάρ δεν είναι άσχετη με την πεποίθηση του ότι οι πιθανότητες για μια προοδευτικότερη εξελικτική διαδικασία της ανθρωπότητας είναι βασανιστικά ελάχιστες. Άλλωστε ο ψυχαναλυτής συμπατριώτης του JACQUES MARIE LACAN με περισσή παρρησία δήλωσε: «Είμαι απόλυτα πεπεισμένος ότι δεν υπάρχει η παραμικρή ελπίδα για τη «βελτίωση» του ανθρώπινου γένους».

Ο σκηνοθέτης και η δημοσιογράφος, δυο κατ' εξοχήν κοινωνικά λειτουργήματα με μαζική απήχηση στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, έρχονται και ψηλαφούν να βρουν την διέξοδο ενός μη πεπερασμένου λαβύρινθου, μέσα στο μισοσκόταδο μιας απεργιακής δίνης. Βέβαια ακολουθεί η προσδοκόμενη εξέλιξη που επαναφέρει τους πάντες στην πρότερη κατάσταση καθώς εντωμεταξύ οι εργάτες είχαν αρχίσει να βαριούνται και να μη ξέρουν τι να κάνουν παραπέρα. Έτσι η απεργία λύθηκε αυτοδικαίως και το εργοστάσιο συνέχισε την λειτουργία του όπως άλλωστε είχε προβλέψει στην συνέντευξη του ο Ιταλικής καταγωγής διευθυντής του εργοστασίου. (Τυπικός εκπρόσωπος του πολυεθνικού κεφάλαιου).

Μια συνέντευξη που αρχικά είχε απαγορευθεί από τους εργάτες και τελικά επιτράπηκε μετά την συνειδητοποίηση ότι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης είναι αυτά που είναι, δηλαδή πανίσχυρα, πραγματικοί δυνάστες του κυριάρχου συστήματος.

Το ξέσπασμα του Γκοντάρ γι' αυτήν την εξέλιξη ισοδυναμεί με βίαια εκσπερμάτωση του φιλικού προϊόντος του κατά της καταναλωτικής κοινωνίας, αφού εξαντλεί ένα ολόκληρο σάσι - 10 περίπου λεπτά - στην ελική πλαν - σεκάνς του SUPER MARKET που αξίζει να την δούμε σαν επιστέγασμα ολόκληρου του φιλικού οικοδομήμα-

τος (της ταινίας). Ένα μακρόσυρτο τράβελ-
λικ - λατεράλ αποκαλύπτει τον καταναλω-
τικό οργασμό και σε πρώτο πλάνο εικασι-
τέσσερις ταμειακές μηχανές που δουλεύουν
ακατάπαυστα. Ο καθημερινός τζίρος ξεπερ-
νάει τα 10.000.000 γαλλικά φράγκα. Το α-
ποκορύφωμα της σκηνής έρχεται με το ξε-
πούλημα του Μαρξίστικου - Λενινιστικού
δόγματος πάνω σε καροτσάκι, από επαγγελ-
ματία μικροπωλητή και όχι ιδεολόγο - αγω-
νιστή (Λεν γνωρίζει το περιεχόμενο του βι-
βλίου εννοιολογικά) όπως θα περιμενε κα-
νείς, όταν όλοι πιστεύουμε ότι η ιδεολογία
ΛΕΝ είναι εμπόρευμα αλλά ο κινητήρας
της ιστορίας!

Ο Γκοντάρ χτύπησε ανελέητα άλλη μια

φορά και βέβαια βυθίστηκε σε μεγαλύτερη
απόγνωση γιατί κι αυτός ανίκανος να μετα-
βάλλει το ιστορικό γίνεσθαι υποχρεώνεται
από τα πράγματα, απλά και μόνο να επιση-
μαίνει την παλλινδρομική του κίνηση — τα
πισωγυρίσματα όπως λέμε—. (Το τράβελ-
λικ αφού διάνυσε τη διαδρομή του, σταμά-
τησε και άρχισε να οπισθοδρομεί στην ίδια
κατεύθυνση αλλά με αντίθετη φορά).

Τι μένει τελικά μετά από όλα αυτά: Ένας
πικρός σαρκασμός και τίποτα παραπάνω.
Μια βόλτα στα περιχώρα δίπλα στις γραμ-
μές του τρένου και ένα ελαφρό τραγουδάκι:
«Ο ήλιος πάλι λάμπει ψηλά στον ουρανό
της Γαλλίας», TOUT VA BIEŃ N'importe!

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

- 1954 Operation béton (Επιχείρηση μπετόν).
Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ: J. L. Godard. Παράγω-
γή: Actua Film (Γενεύη). Φωτογραφία: Andrzej P-
kowski. Μουσική: Αποσπάσματα από Handel και Bach.
Διάρκεια: 30'. Ασπρόχρωμο, 35 mm.
- 1955 Une femme coquette (Μία κοкетτα φαντασία).
Σκηνοθεσία-Παράγωγή-Μοντάζ: J. L. Godard. Σενά-
ριο: J. L. Godard (από το Le signe του Guy de Mau-
passant). Μουσική: αποσπάσματα από Bach. Φω-
τογραφία: Hans Lucas. Ηθοποιοί: Maria Lyande (η
γυναίκα), Roland Tolma (ο άντρας), J. L. Godard (το
πέλτη). Διάρκεια: 10'. Ασπρόχρωμο, 16 mm.
- 1957 Tous les garçons s'appellent Patrick (Όλα τ' αγόρια
ονομάζονται Πατρίκ).
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: Eric Rohmer.
Παράγωγή: Les Films de la Pléiade (Παρίσι). Φωτο-
γραφία: Michel Latouche. Ηθοποιοί: Jacques Maumont.
Ηθοποιοί: Jean-Glaude Brialy (Πατρίκ), Nicole Berger
(Βερόνικ), Anne Collette (Σαρλότ). Διάρκεια: 21'. Α-
σπρόχρωμο, 35 mm.
- 1959 Charlotte et son Jules (Η Σαρλότ και ο Ζυλ της).
Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ: J. L. Godard. Παράγω-
γή: Les Films de la Pléiade (Παρίσι). Φωτογραφία: Mi-
chel Latouche. Ηθοποιοί: Jacques Maumont. Μουσική:
Pierre Monsigny. Ηθοποιοί: Jean-Paul Belmondo (Ζεν),
Anne Collette (Σαρλότ), Gérard Blain (ο φίλος της Σαρ-
λότ). Διάρκεια: 20'. Ασπρόχρωμο, 35 mm.
- 1958 Une histoire d' eau (Μία ιστορία νερού).
Σκηνοθεσία-Σενάριο: J. L. Godard και François Truf-
faut. Ηθοποιοί: Les Films de la Pléiade (Παρίσι). Φωτο-
γραφία: Michel Latouche. Ηθοποιοί: Jacques Maumont.
Μοντάζ: J. L. Godard. Εγκαινιάση: J. L. Godard.
Ηθοποιοί: Jean-Claude Brialy (ο νερό), Caroline
Dim (η κοπέλα). Διάρκεια: 18'. Ασπρόχρωμο, 35 mm.
- 1959 A Bout de souffle (Με κομμένη την ανάσα).
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard
(από μια ιδέα του François Truffaut). Παράγωγή: Geor-
ges de Beauregard, Societe Nouvelle de Cinema (Παρίσι).
Κιτληγενής συμβολές: Claude Chabrol. Φωτογραφία:
Raoul Coutard. Ηθοποιοί: Jacques Maumont. Μου-
σική: Martial Solal. Μοντάζ: Cecile Decugis και Lila Her-
man. Ηθοποιοί: Jean-Paul Belmondo (Μιστλ Ρουλά),
Jean Seberg (Περίστια Φουρνί), Daniel Boulanger
(αυτονομικός επιθεωρητής), Jean-François Méléville
(Παρβουλιόσκος), Liliane Robin (Μόνικ), Henri-Jacques
Huet (Αντίνο Μπερσόν), Van Doude (δημοσιογράφος),
Claude Mansard (Κλοδονόμος Μενοντί), Michel
Fabr (αυτονομικός με το πούκαρι), Jean-Luc Godard
(Richard Ρολδοβίτσκι), Jean Domarich (ένος μεθυσμένο)
Richard Balducci (Τολματσόφ), Roger Hanin (Κωλ Τού-
μπερ), Jean-Louis Richard (ένος δημοσιογράφος), André
Labarthe, Jacques Sicier, Michel Moutet, Jean Douchet,
Philippe de Broca, Guido Orlando, Jacques Serguine,
Loudy, Virgin Ullmann, Emile Villion, José Benéfix,
Madame Paul, Raymond Ravanat. Διάρκεια: 80'. Α-
σπρόχρωμο, 35 mm.
- 1960 Le petit soldat (Ο μικρός στρατιώτης).
Σκηνοθεσία-Σενάριο: J. L. Godard. Παράγωγή: Geor-

- ges de Beauregard, Societe Nouvelle de Cinema (Παρίσι).
Φωτογραφία: Rauli Goutard, Michel Latouche. Ηθοποιοί:
Jacques Maumont. Μουσική: Maurice Leroux. Μον-
τάζ: Agnes Guillemet, Nadine Marquand και Lila Her-
man. Ηθοποιοί: Michel Subor (Μπρούνο Φορστέ),
Anna Karina (Βερόνικα Ντρέφλε), Henri-Jacques Huet
(Ζαν Ζακ), Paul Beauvais (Πολ), Laszlo Szabo (Αλδό), Geor-
ges de Beauregard (οργάνη του οργανισμού), Jean-Luc
Godard (ένος περσοποιό στον αεροδρομικό σταθμό),
Gilbert Edouard. Διάρκεια: 87'. Ασπρόχρωμο,
35 mm.
- 1961 Une femme est une femme (Η γυναίκα είναι γυναί-
κα).
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard
(από μια ιδέα της Genevieve Cluny). Παράγωγή: Ro-
me-Paris Film (Παρίσι). Διευθυντής παραγωγής: Phi-
lippe Dussart. Φωτογραφία: Raoul Coutard. Ηθοποιοί:
Guy Willette. Σκηνογραφία: Bernard Evens. Μουσική:
Michel Legrand. Μοντάζ: Agnes Guillemet και Lila Her-
man. Ηθοποιοί: Jean-Paul Belmondo ('Αλφρεντ Αιουμπ-
νίτς), Anna Karina ('Αντζέλι), Jean-Claude Brialy (Ε-
μύ Ρεκαμί), Marie Dubois (Σουζάν), Nicole Paquin
(μια πόρνη), Marion Sarraut (κείνη την ημέρα), Jeanne
Moreau (η γυναίκα στο μπαρ). Διάρκεια: 84'. Έγ-
χρωμο (Technicolor), 35 mm.
- 1961 Les sept robes capitales: la paresse (Τα επτά θανάσι-
μα κρίσιμα πράγματα: η τεμπελιά - επεισόδιο σπουδαιό-
της ταινίας).
Σκηνοθεσία-Σενάριο: J. L. Godard. Παράγωγή: Films
Gibé, Franco-London Films (Παρίσι), Titanus (Ρώμη).
Διευθυντής παραγωγής: Jean Lavie. Φωτογραφία: Hen-
ri Decau, Jean-Paul Schwartz. Ηθοποιοί: Jean Claude
Marchetti και Jean Labussiere. Μουσική: Michel Le-
grand. Μοντάζ: Jacques Galliard. Ηθοποιοί: Eddie Con-
stantine (Ο ιδιο), Nicole Mirel (η ιδία). Ασπρόχρωμο,
35 mm.
- 1962 Vivre sa vie (Ζώντας τη ζωή της).
Σκηνοθεσία-Σενάριο: J. L. Godard. Παράγωγή: Films
de la Pléiade (Παρίσι). Διευθυντής παραγωγής: Roger
Fleury. Φωτογραφία: Raoul Coutard, Claude Beau-
soiselli, Charles Bitsh. Ηθοποιοί: Guy Willette και Jacques
Maumont. Μουσική: Michel Legrand. Μοντάζ: Agnes
Guillemet και Lila Lakschman. Ηθοποιοί: Anna Kari-
na (Νεβέ), Sady Rebott (Ραούλ), André S. Labarthe
(Πολ), Gyuiline Schlumberger (Υβέρ), Brice Parain (ο
φιλόσοφος), Retet Kassowitz (ένος νεαρός), Dimitri
Dinoft (Ντιούιτ), Monique Messine (Ελκαστερί), Ge-
rard Hoffman (ένος πελάτη), Gilles Quenat (ένος βλά-
κος πελάτη), Paul Pavé (ο φωτογράφος), Eric Schlum-
berger (Αουτίτ), Marcel Charton (δουλοποιός της
αυτονομίας), Laszlo Szabo (τηχηματιστής), Jean Ferrat (ο
άντρας στο κλουμπ), Henri Adal (Άρτυ), Mario
Naldi (το τολαί). Διάρκεια: 85'. Ασπρόχρωμο, 35 mm.
- 1962 Rogorog: Le nouveau monde (Ρόγκορτοκ: ο νέος κό-
σμος-επεισόδιο σπουδαιότητας ταινίας).
Σκηνοθεσία-Σενάριο: J. L. Godard. Παράγωγή: Arco
Film Cinema (Ρώμη), Lyr Film (Παρίσι). Φωτογραφία:
παράγωγής: Yves Laplace. Φωτογραφία: Jean Rabier.

- Ηθοποιοί: Hervé Mounsey. Αποσπάσματα από Bee-
thoven. Μοντάζ: Agnes Guillemet και Lila Lakschman.
Ηθοποιοί: Alexandra Stewart (Αλεξάντερ), Jean-Marc
Bory (εκπαινητής), Jean-André Fieschi, Michel Delahay.
Διάρκεια: επεισόδιο: 20'. Ασπρόχρωμο, 35 mm.
- 1962 Les cambales (Οι Κεραμάρους).
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard,
Jean Gruault, Roberto Rossellini (από το θεατρικό έρ-
γο Carabosse του Benjamin Joppolo). Παράγωγή:
Rome-Paris Film (Παρίσι), Latetia (Ρώμη). Φωτογραφία:
Raoul Coutard. Ηθοποιοί: Claude Beauiselli. Ηθοποιοί:
Jacques Maumont και Hortis. Σκηνογραφία: Jean-Jac-
ques Audibert. Μουσική: Philippe Arthusy. Μοντάζ: A-
gnes Guillemet και Lila Lakschman. Ηθοποιοί: Mari-
no Mase (Ουόσσοκ), Albert Zavaro (Μιχαήλ Άγγελος),
Genevieve Galia (Αφροδίτη), Catherine Ribeiro (Καταπό-
νιτς), Gerard Poiré (πρώτος κομμουνιστής), Jean Brast
αυτονομικός κομμουνιστής), Alvaro Gheri (πρώτος κο-
μμουνιστής), Barbel Schroeder (πυλινθή αποικιστή),
Jean-Louis Comoli (ο στρατιώτης με το γόνατο). Διάρ-
κεια: 80'. Ασπρόχρωμο, 35 mm.
- 1963 Le mepris (Η περιφρόνηση).
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard
(από το μυθιστόριο Η διαρροή του Alberto Mora-
vis). Παράγωγή: Rome-Paris Film (Παρίσι), Films Con-
cordia (Παρίσι), Compagnia cinematografica chiaripin
(Ρώμη). Διευθυντής παραγωγής: Rauli Coutard και
Carlo Lustrici. Φωτογραφία: Rauli Coutard. Ηθοποιοί:
William Sivel. Κοστομήτρια: Janine Aute. Μουσική:
George Delerue, Pietro Piccini (το κίβητ κίβητ).
Μοντάζ: Agnes Guillemet και Lila Lakschman. Ηθο-
ποιοί: Brigitte Bardot (Καμί), Michel Piccoli (Πολ),
Jack Palance (Ζέρμυ), Fritz Lang (ο ιδιο), Giorgia
Moll (Φεοδωτόκα), Jean-Luc Godard (Βονίφας σκεπ-
τόν), Linda Veras (σεξουή). Διάρκεια: 105', έγχρω-
μο (Technicolor), 35 mm.
- 1963 Les plus belles escouades du monde: le grand escroc
(Ο πιο ωραίος απάτης του κόσμου: ο μεγάλος απα-
τεύνας-επεισόδιο σπουδαιότητας ταινίας).
Σκηνοθεσία-Σενάριο: J. L. Godard. Παράγωγή: Ulys-
s Productions (Παρίσι), Primes Films (Μαασχάι), Vies
(Ρώμη), Toho (Τόκιο) Caesar Film ('Αυστερία). Δι-
ευθυντής παραγωγής: Philippe Dussart. Φωτογραφία:
Raoul Coutard. Ηθοποιοί: Hervé Mounsey, Michel
Legrand. Εκπαινητής: J. L. Godard. Μοντάζ: Agnes
Guillemet και Lila Lakschman. Ηθοποιοί: Jean Seberg
(Πατρίνι), Charles Denner (ο επατεύνας), Laszlo Szabo
(αυτονομικός επιθεωρητής). Διάρκεια: επεισόδιο:
25'. Ασπρόχρωμο, 35 mm.
- 1963 Paris vs par... Montparnasse-Levallois (Το Παρίσι όσα
το είδε ο... Μονπαρνάζ-Λεβαλλό-επεισόδιο σπου-
δαιότητας ταινίας).
Σκηνοθεσία-Σενάριο: J. L. Godard. Παράγωγή: Films
de la Louange, Barbel Schroeder (Παρίσι). Φωτογραφία:
Albert Mayas. Ηθοποιοί: René Lenoir. Μοντάζ: Jac-
queline Raynal. Ηθοποιοί: Johanna Shimkus (Μόνικ),
Philippe Hiquilly (Ιβάν), Serge Davi και Ροζέτ. Διάρκεια
επεισόδιο: 18'. Έγχρωμο, 16 mm και 35 mm.
- 1964 Bande a part (Καμπίτ συμμαχία).

Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard (από το μυθιστόριο *Pigeon Vale* της Dolores Hidi (από) *Παράγωγα*: Anouchka Films (Παρίσι), Orsay Films (Παρίσι) Διευθυντής παραγωγής: Philippe Dusart Φωτογραφία: Raoul Coutard Ηχομίκαι: René Levert και Antoine Bonfanti Μουσική: Michel Legrand Έκπληξη: J. L. Godard Μοντάζ: Agnès Guillemot και Françoise Collin Ηθοιστοί: Anna Karina (Ουρίλ), Claude Brasseur (Ανρί), Sami Frey (Σαρλ), Louisa Colbeau (συνία Βαρνέζ), Daniel Girard (καθηγητής Αγγλικών), Ernest Menzer (ο θάνατος του Αγίου), Daniel Darget (η θεία του Αγίου) Διάρκεια: 95'. Απορρύθμιση, 35 mm.

1964 *Une Femme mariée (Μία γυναίκα παντρεμένη)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: Παράγωγα: Anouchka Films, Orsay Films (Παρίσι) Διευθυντής παραγωγής: Philippe Dusart Φωτογραφία: Raoul Coutard Ηχομίκαι: Antoine Bonfanti, René Levert και Jacques Maumont Σκηνογραφία: Henri Nogaret Μουσική: Claude Nougaret και αποσπασματα από Μοσαϊκή: Agnès Guillemot και Françoise Collin Ηθοιστοί: Macha Méril (Σοφία), Bernard Noël (Ρουάι), Philippe Leroy (Ηλέθ), Roger Leenhardt (ο θάνατος) Διάρκεια: 95'. Απορρύθμιση, 35 mm.

1965 *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (Αλφάβητ, μια παράξενη περιπέτεια του Λέμμυ Καντιόν)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Παράγωγα: Chaumians (Παρίσι), Filmstudio (Ρουάν) Διευθυντής παραγωγής: Philippe Dusart Φωτογραφία: Raoul Coutard, Georges Lurin Ηχομίκαι: René Levert Μουσική: Paul Éluard Μοντάζ: Agnès Guillemot Ηθοιστοί: Anna Karina (Ντόρις Φον Μπρόνσι), Eddie Constantine (Νάμυ-Μούκον), Achille Tamiro FF (Ανρί Ντίκσον), Howard Vernon (καθηγητής Λατινά Νοσοκομείο ή Φον Μπρόνσι), Laszlo Szabo (αρχιτεκτονικός), Jean-Louis Comolli (καθηγητής Τέχνης) Διάρκεια: 98'. Απορρύθμιση, 35 mm.

1965 *Pierrot le Fou (Ο τρελός Πιερρό, ελλ. τίτλος: Ο δάμον της ενδεκάτης ώρας)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard (από το μυθιστόριο *Obsession* του Lionel White) Παράγωγα: Rome-Paris (Παρίσι), Anouchka Films, Leventis cinematografica (Ρουάν) Διευθυντής παραγωγής: René Demoulin Φωτογραφία: Raoul Coutard Ηχομίκαι: Antoine Dubamel Μοντάζ: Françoise Collin Μουσική: Jean-Paul Belmondo (Θεοτόκος), Anna Karina (Μαρίνα), Dirk Sanders (ο αδελφός της Μαρίνα), Raymond Devos (ο άνθρωπος στην αποθήκη), Graziella Galvani (σύντροφος του Φερνάντο), Roger Dutoit (γυροστέγ), Hans Meyer (χρυσάκι), Jimmy Karoubi (ο νεκρός), Achsa Abidin (η θεία), Samuel Fuller (ο ιδιοκτήτης) Διάρκεια: 112'. Έγχρωμο, 35 mm.

1966 *Maevalin-Féminin (Αρσενικό-θύλακο)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard (από το διήγημα *Femme de Paul* και *Le zèze* του Guy de Maupassant Παράγωγα: Anouchka Films (Παρίσι), Argos Film (Παρίσι), Svensk Filmindustri (Στοκχόλμη), Sandrews (Στοκχόλμη) Διευθυντής παραγωγής: Philippe Dusart Φωτογραφία: Willy Kurant Ηχομίκαι: René Levert Μουσική: Francis Lai Μοντάζ: Agnès Guillemot Ηθοιστοί: Jean-Pierre Léaud (Κω), Chantal Goya (Μοντέλ), Catherine-Isabelle Dupont (Κω), Marlène Jobert (Ελένη), Michel Delno (Πομπιέρ), Birger Malmsten (ο φάρμακός της, τον ξύνη στην ταινία), Eva Britz Strandberg (η γυναίκα στο τάνις), Brigitte Bardot και Antoine Bousseiller (το ζευγάρι στην καφετέρια), Elsa Leroy (ιδεοπόνη 19 ετών), Διάρκεια: 110'. Απορρύθμιση, 35 mm.

1966 *Made in USA (Συνέθη στην Αμερική)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard (από το μυθιστόριο *Rien dans le Café* του Richard Stark) Παράγωγα: Rome-Paris (Παρίσι), Anouchka Films (Παρίσι), S.E.P.I.C. (Παρισιόνα) Διευθυντής παραγωγής: René Demoulin Φωτογραφία: Raoul Coutard, Georges Lurin Ηχομίκαι: René Levert και Jacques Maumont Μοντάζ: Agnès Guillemot Ηθοιστοί: Anna Karina (Πόλα Νόκσον), Laszlo Szabo (Ριτσοζόν Γούντμπερ), Jean-Pierre Léaud (Νόβελ Σίγκ), Yves Alfonso (Ντέβον Κούσνιγ), Ernest Menzer (Έντγκαρ), Jean-Claude Bouillon (επιθεωρητής), Γιάννης, Kyoko Kato (Ντόρις), Marlene Faithfull (η αδελφή), Claude Bakka (ο άντρας με το M. Faithfull), Philippe Labro (ο ιδιοκτήτης), Remo Forlani (ο ερμάνος στο μπλόκ), Marc Dudicourt (σπερτζόκος στο μπλόκ), Jean-Pierre Bessie (Ριτσοζόν Ντίβον), Sylvain Gode (Ρουάι Βαρνέζου), Roger Scipion (δρ. Κρόβι), Mijchel (Ουόλφφρεντ), Jean-Luc Godard (επίσης ο Richard Pollock) Διάρκεια: 90'. Έγχρωμο, 35 mm.

1966 *Deux ou trois choses que je sais d' elle (Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω για την)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard (από ένα άρθρο της Catherine Vimenet, στο *Nouvel Observateur* Παράγωγα: Anouchka Films, Argos Film, Les Films du Centre Park Film (Παρίσι) Διευθυντής παραγωγής: Philippe Senné Φωτογραφία: Raoul Coutard Ηχομίκαι: René Levert και Antoine Bonfanti Μουσική: Αποσπασματα από Beethoven Έκπληξη: Jean-Luc Godard Μοντάζ: Françoise Collin και Shantal Delatre Ηθοιστοί: Marina Vlady (Ζαλίτ), Anne Du-

prey (Μαρίνα), Roger Montserot (Ρουάι), Jean Narbonne (Ροζέ), Cristophe Boursseiller (Κρόστ), Marie Bousseiller (Ζολάν), Raoul Lévy (Τζον), Yves Beneyton (αυτοκίνητος οδηγός), Claude Miller (Μαρούλα), Anna Magna (γυναίκα στο υπόγειο) Διάρκεια: 98'. Έγχρωμο, 35 mm.

1966 *Le plus vieux meter du monde, ou l'amour a travers les ages: anticipation, ou l'un 2 000 (Το παλιότερο επάγγελμα του κόσμου ή το έρωτας δύο μίλια τον αιώνες πριν χριστιανό, ή το ετος 2 000-επιστολή απονομιολογίας ταινίας)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Παράγωγα: Francoise Film (Παρίσι), Les Films Gibé (Παρίσι), Rialto Films (Βελγίον), Rizzoli Films (Ρουάν) Παράγωγα: Joseph Bergholt Φωτογραφία: Robert Lhomme Μουσική: Michel Legrand Μοντάζ: Agnès Guillemot Ηθοιστοί: Jacques Charrier (Τζον Ντρίουκ), Marilu Tolo (η γυναίκα του φανκλόι έρωτα), Anna Karina (η γυναίκα του αποσπασθιακού έρωτα), Jean-Pierre Léaud (Το παιδί για δέλημα), Daniel Bari, Jean-Patrick Leaud Έκπληξη: 35 mm.

1966 *La chinoise, ou plutot a la chinoise (Η Κινέζα ή μάλλον αλά Κινέζα)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Παράγωγα: Productions de la Guéville, Park Films, Simar Films, Anouchka Films Διευθυντής παραγωγής: Philippe Dusart Φωτογραφία: Raoul Coutard Ηχομίκαι: Francis Lai Μουσική: Karl-Heinz Stockhausen Μοντάζ: Agnès Guillemot και Delphine Dosfont Ηθοιστοί: Anne Wiazemsky (Βερόνικ), Jean-Pierre Léaud (Νάτοκ), Michel Semenziani (Ανρί), Lex de Bruzin (Κιρίλο), Juliet Berto (Υβέτ), Omas Diep (συντηρητής), Francis Jeunen Διάρκεια: 90'. Έγχρωμο 35 mm.

1967 *Loain du Vietnam (Μαχρού άπ' το Βιετνάμ-απονομιολογία ταινίας)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard, Alain Renaus, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch Παράγωγα: Skop Φωτογραφία: Jacques Andrea Harlan και Jacqueline Mepiel Φωτογραφία: Willy Kurant, Jean Boffery, Kieu Tham, Denis Clairval, Alain Laurant, Ghislain Cloquet, Bernard Zitzemann, Théo Robichet Ηχομίκαι: Antoine Bonfanti, Harald Mayr Μοντάζ: Chris Marker (ενοκός σπείθινος), Ragnar, Jean Ravel, Colette Lédoux, Eric Puet, Albert Jurgensen Διάρκεια: 115'. Έγχρωμο, 16 mm. και 35 mm.

1967 *Vangelo '70: L'enfant prodige (Εναγγέλιο '70: ο άστος δύο-επιστολή απονομιολογίας ταινίας)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Φωτογραφία: Alain Laurant Ηχομίκαι: Guy Villet Ηθοιστοί: Giovanni Fusco Μοντάζ: Agnès Guillemot Ηθοιστοί: Christian Guého (επίσης), Nino Castelnuovo (επίσης), Catherine Jourdain (η μάρτυς), Paolo Pozzessi (ο μάρτυς) Διάρκεια: επιστομόνα: 26'. Έγχρωμο, 35 mm.

1967 *Week-end (Το Σαββατοκύριακο)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Παράγωγα: Comaco (Παρίσι), Les Films Copernic (Παρίσι), Lyra Film (Παρίσι), Asot General (Παρίσι) Διευθυντής παραγωγής: Ralph Baum και Philippe Senné Φωτογραφία: Raoul Coutard Ηχομίκαι: René Levert Μουσική: Antoine Dubamel και αποσπασματα από Μοζάρτ Ηθοιστοί: Mireille Dark (Κω), Jean Yanne (Ρουάι), Jean-Pierre Kalfon (αρχηγός του F.L.S.O.), Jean-Pierre Léaud (η γυναίκα του σπερτζό), Jean-Pierre Léaud (Συν-Ζωστή, ο άνθρωπος στον τηλεκινικό θάλαμο), Yves Beneyton (μέλος του F.L.S.O.), Paul Gegauff (παιδί-στη), Yves Alfonso (Κωρ Πουαί), Ernest Menzer (μάρτυς) Διάρκεια: 95'. Έγχρωμο, 35 mm.

1968 *Le gai savoir (Η χαμογελαστή γνώση)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Παράγωγα: Originally ORTF (Γαλλική ραδιοφωνία και τηλεόραση), Anouchka Films (Παρίσι), Bavaria Atelier (Μόναχο) Μοντάζ: Germaine Coste Φωτογραφία: Jean Leclerc Ηθοιστοί: Juliet Berto (Πετρίτσον), Jean-Pierre Léaud (Εμύ), Διάρκεια: 95'. Έγχρωμο, 35 mm.

1968 *Un film comme les autres (Μία ταινία σαν τις άλλες: μόνον εκτόνια και ήχος από το Μάη του '68)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και η ομάδα Τύκκα Βετγούρ Διάρκεια: 100'. Έγχρωμο, 16 mm.

1968 *Une ou deux (Ένα ή δύο)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Παράγωγα: Cupid Productions (Λούβιο) Παράγωγα: Eleni Collard, Michael Pearson, Iain Quairrier Διευθυντής παραγωγής: Clive Freedman, Paul de Burgh Φωτογραφία: Tony Richmond, Colin Ruby Ηχομίκαι: Arthur Brudburn Μοντάζ: The Rolling Stones Έκπληξη: Sean Lyons Μοντάζ: Ken Rowe Ηθοιστοί: The Rolling Stones (οι ίδιοι), Anne Wiazemsky, Iain Quairrier, Frankie Dymon, Danny Daniels, Illario Pedro, Roy Stewart, Milbert Spencer, Tommy Anas, Michael McKay, Rod Patterson, Mark Matthew, Karl Lewis, Bernard Boston, Nicci Arrighi, Françoise Pascal, Joanna David, Monika Valters, Glenne Headly, Elizabeth Long, Jeanette White, Harry Douglas, Colin Cunningham, Graham Pest, Matthew Knox, Barbara Collier Διάρκεια: 99'. Έγχρωμο, 35 mm.

1968-69 *One american movie! (Μια αμερικανική ταινία! 1 μ.μ.)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Παράγωγα: Leacock-Pennebaker, Inc. Φωτογραφία: D. Pennebaker, R. Leacock Μοντάζ: D. Pennebaker Ηθοιστοί: Rip Torn, Eldridge Cleaver, Tom Hayden, Le Roi Jones, Διάρκεια: 82'. Έγχρωμο, 16 mm. (η ταινία είναι ανομιολογία ταινίας).

1969 *British sounds (Βρετανικά ήχοι)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και η ομάδα Τύκκα Βετγούρ Παράγωγα: Kestrel Productions (London Weekend Television) Φωτογραφία: Charles Stewart Ηχομίκαι: Red Star Έρηνια: Mo Teilbaum Μοντάζ: Elizabeth Kozman Διάρκεια: 52'. Έγχρωμο, 16 mm.

1969 *Pravda (Πράδα)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και η ομάδα Τύκκα Βετγούρ Παράγωγα: Centre European Cinema, Radio Television Yugoslavia: Jean-Henri Roger, Paul Barro Διάρκεια: 76'. Έγχρωμο, 16 mm.

1970 *Yent 4' est (Ο ανατολικός άνεμος)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και η ομάδα Τύκκα Βετγούρ Παράγωγα: C.C.C. (Βελγίον), Polli Film (Παρίσι), Les Films du Centre Park Film (Παρίσι) Φωτογραφία: Marie Vupiano Ηθοιστοί: Gian Maria Volonté (σπείθινος), Anne Wiazemsky (Πολύ), Daniel Cohen-Bendit, George Gatz, Cristian Tullio, Marco Ferreri Διάρκεια: 100'. Έγχρωμο, 16 mm.

1970 *Lutte en Italie (Αγώνες στην Ιταλία)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και Jean-Pierre Gorin (ομάδα Τύκκα Βετγούρ) Παράγωγα: Comoco (Ρουάν) για την R.A.I. (ιταλική τηλεόραση) Έκπληξη: 16 mm.

1970 *Juste à la Victoire (Μέχρι τη νίκη)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και ομάδα Τύκκα Βετγούρ Έγχρωμο, 16 mm. (Η ταινία είναι ανομιολογία ταινίας).

1971 *Viadim et Rosa (Βλαδίμηρ και Ρόζα)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και ομάδα Τύκκα Βετγούρ Παράγωγα: Grove Press, Evergreen Films (N.Y.A.), German Television Διάρκεια: 76', 16 mm.

1972 *Un bier (Ένα μπύρα)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard, Jean-Pierre Gorin Παράγωγα: Anouchka Films (Παρίσι), Vico Film (Παρίσι), Empire Film (Ρουάν) Διευθυντής παραγωγής: Alain Comfiere Φωτογραφία: Armand Marco Ηχομίκαι: Bernard Orlich Ηθοιστοί: Σκηνογραφία: Jacques Dugied Μοντάζ: Kenouf Petri Ηθοιστοί: Yves Montand (εκκενός), Jane Fonda (Ζολάν), Vittorio Caprioli (το αφεντικό), Jean Pignol (ο αποσπαστός του C.G.T.), Pierre Oudry (Φερνάντο), Elizabeth Chauvin (Ζενίβ), Castel Casti (Ζωζ), Michel Marot (ο αποσπαστός του P.C.C.), Louise Rioton (Αλ) Διάρκεια: 95'. Έγχρωμο, 35 mm.

1972 *A letter to Jane (Γράμμα στην Τζέιν)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard, Jean-Pierre Gorin Ηθοιστοί: Jane Fonda Διάρκεια: 52'. Έγχρωμο, 35 mm.

1974 *Je et ailleurs (Εγώ και αλλού)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και Anne-Marie Miéville Παράγωγα: Institut National de l'Audiovisuel (Παρίσι) και Sonimage (Γκρενβύλ) Διάρκεια: 55'.

1975 *Numero deux (Νούμερο δύο)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και Anne-Marie Miéville Παράγωγα: Sonimage (Γκρενβύλ) Bela Productions, SNC (Παρίσι) Διάρκεια: 78'.

1976 *Comment ça va? (Πώς το πάει...)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard και Anne-Marie Miéville Παράγωγα: Sonimage (Γκρενβύλ), Institut National de l'Audiovisuel, Bela Productions, SNC (Παρίσι) Φωτογραφία: William Lubchansky Διάρκεια: 78'.

1976 *Surf sous la communication / Six Foes deux (Έξυ φορές δύο)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard, Anne-Marie Miéville Παράγωγα: Institut National de l'Audiovisuel (Παρίσι), Sonimage (Γκρενβύλ) Βίντεο: Gerard Tinsé Διάρκεια: 600' (σε έξι βόλια ηχορρομίσματα).

1978 *France, tout, deux, deux, enfants (Γαλλία, γήρας, παρακαταστήματα, δύο, παιδιά)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard, Anne-Marie Miéville (από το *Le Tour de France par deux enfants* του G. Bruno) Παράγωγα: Institut National de l'Audiovisuel (Παρίσι), Sonimage (Γκρενβύλ) Βίντεο: P. Bingelli Φωτογραφία: W. Lubchansky, D. Chapuis, P. Rony Διάρκεια: 360' (σε δώδεκα μωφωρα ηχορρομίσματα).

1980 *Une ou deux (Ένα ή δύο)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard, Jean-Claude Carrière, Anne-Marie Miéville Παράγωγα: Sonimage (Γκρενβύλ), Sara Gilin (Παρίσι), Sapa Productions (Λούβιο) Καλλιτεχνικός διευθυντής: Roman Goubi Φωτογραφία: William Lubchansky, Renato Berta, Jean-Benoit Menouf Μουσική: Gabriel Yared Μοντάζ: Anne-Marie Miéville, J. L. Godard Ηθοιστοί: Isabelle Huppert (Ερμελίτ Ριβέ), Jacques Dutronc (Παλ Γκοντόν), Nathalie Baye (Νενέ), Juliette, Roland Amet, Anna Baldacini, Fred Per Sonne, Nicole Jaquet, Pore de Rosa Διάρκεια: 87'. Έγχρωμο.

1982 *Le passion (Το πάθος)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: J. L. Godard Ηθοιστοί: Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Michel Piccoli, Jerry Radziwillo, Laslo Kovacs, Jean-Francois Stevenin.

1983 *Prenom Carmen (Όνομα Κάρμεν)*
Σκηνοθεσία: J. L. Godard. Σενάριο: Anne-Marie Miéville Παράγωγα: Sapa Film (Παρίσι), ICC Films Φωτογραφία: Raoul Coutard Ηχομίκαι: Françoise Musy Μουσική: Αποσπασματα από Beethoven Ηθοιστοί: Mylène Roussel, Cristophe Odier, Marushka Detmays, Jacques Bonnette, J. L. Godard Διάρκεια: 85'. Έγχρωμο (Eastmancolor).

Ταξιδεύοντας μ' ένα άτι



**(6+ 1 παράγραφοι για
τον Μπαλαμό του
ΣΤΑΥΡΟΥ ΤΟΡΝΕ)**

του **Ηλία Κανέλλη**

Η λαϊκότητα του Μπαλαμός δεν αφομοιώνεται ποτέ σε μια εποχή που διδάσκει τη συνδικαλιστική εκδοχή της ελευθερίας.

(Γιώργος Μπράμος, από την ΑΥΓΗ)

1. Το χάρισμα του Μπόρχες να διηγείται ιστορίες, είναι η κινητήρια αναφορά στις παραινέσεις του Σταύρου Τορνέ. Το κίνητρο που «αποποιείται τα δεδομένα, στηριζόμενο στο ότι τίποτα δεν ξέρουμε και στ' ότι είναι αμφίβολο αν είμαστε σε θέση να ξέρουμε, που βρίσκεται διαρκώς μπροστά σε μια *tabula rasa*, που γεμίζει, για να χαθούν μεμιάς από πάνω της όλα όσα υπάρχουν ή υπήρξαν και που τελικά είναι αδιάφορο αν είναι, υπήρξαν ή θα είναι...»(1) δεν είναι δυνατό παρά να εδράζει σε μια διαρκώς αναδεδούσα φαντασία του μη εφησυχασμού. Σε μια φαντασία που ο ρόλος της δεν είναι να τιθασεύσει την πραγματικότητα, εμπλέκοντάς την σε μια φόρμα εκφοράς αλλά αντίθετα που είναι χρέος της να ίπταται, πάνω απ' την πραγματικότητα, ανεξάρτητη από χωρόχρονους και λογικές σκοπι-

Καμερά

μοθηρίες ανάδειξης και απόδειξης, ελεύθερη και ευέλικτη, ατίθαση όπως μόνο στα όνειρα εκφέρεται. Μια φαντασία που δεν είναι ανάγκη να παραπέμπει και, που, επειδή ορίζεται αποκλειστικά απ' *την αχανές ξεφεύγοντας απ' τον αυστηρό εγκλεισμό του φορμά, αγνοώντας τη δομή της σύνθεσης που αφορά τις αφηγηματικές παραδόσεις, γεννά ένα εξ ολοκλήρου καινούργιο έργο. Αυθύπαρκτο, σύνθετο όσο ο εσωτερικός κόσμος του καθενός και συνάμα απλό όπως το όνειρο που μας επισκέπτεται χαρακτηρίζοντας τον ύπνο μας.*

2. Ο Μπαλαμός είναι ταινία διάφανη, καθώς δεν υπάρχει το λούστρο της τεχνικής επεξεργασίας, καθαρή, νησταν την καθαρότητα της ελληνικής υπαίθρου, εύηχη και εύλωτη, παρ' όλο το βόμβο της ηχητικής μπάντας και της ερασιτεχνικής σύγχρονης ηχοληψίας. Μιλάει για ένα χώρο που η περιπλάνηση τον έχει διαστείλει απ' οποιαδήποτε εμμονή σε ρίζες και σε ταυτίσεις, για τον χώρο όπως αυτός προσφέρεται σ' όσους δεν αλλοτριώθηκαν απ' τη σύμβαση για τη βιοτική μέριμνα και τον καταναλωτισμό. Μιλάει για το χρόνο, που, επειδή τον χάνουμε διαρκώς, απειλητικά, έχουμε ανάγκη να τον επεκτεινουμε ελευθερώνοντάς τον από τη σύμβαση της βιολογίας και της συγκεκριμένης διάρκειας. Ο Μπαλαμός θα στέκεται στα πόδια του, θα συμμετέχει, θα βλέπει, θα ερωτεύεται, ανοιχτός διαρκώς στην πιθανότητα και στην έκπληξη.

3. Εργάτης στην Ιταλία, ο Σταύρος Τορνές σπάει πέτρες στα νταμάρια για να επιβιώσει. Μ' ένα κινηματογραφικό παρελθόν —βοηθηλίκι, ηθοποιηλίκι— κοντά στις πιο ελπιδοφόρες δυνάμεις του ελληνικού σινεμά, αναστέλει τη δημιουργική του επιβίωση, αντικαθιστώντας την με μια πολιτική του εφικτού για τον βιοπορισμό. Όταν του δίνεται η ευκαιρία να κάνει κινηματογράφο, δημιουργός πια αυτή τη φορά, φορμάρει τη λίθινη εποχή του στα δεδομένα της κατασκευής. Οι ταινίες του δεν είναι κινηματογραφόφιλες, δε νοιάζεται να μιλήσει για το αίσθημα, δε νοιάζεται να αποδώσει την αίσθηση των άλλων. Οι ταινίες του αντίθετα είναι ένα κομμάτι της καθημερινής ζωής: ανάσα, συναναστροφή, θέαση, όνειρο. Οι κατεργασίες του, πάντα μπορούμε να τις θεωρούμε, πρωτογενείς.

4. Το ντεκουπάζ του Μπαλαμού ουδέποτε χαράχθηκε απόλυτα σε χαρτί. Ταινίες που βρίσκονται διαρκώς κάτω από τη δυναμική του τυχαίου, όπως το οδηγεί η διασταύρωση των παραμέτρων που το προσδιορίζουν, δεν προγραμματίζονται με ακρίβεια. Αντίθετα πηγάζουν απ' την ενδιάθετη ανησυχία, τη φωτεινή πυροδότηση της παρώθησης, την συνεργατική, φιλική και ταυτισμένη συλλογικότητα του συνεργείου, που δε νοείται σ' αυτή τη φάση η οικονομική και η εξαρτημένη εργασιακή του συγκρότηση. Ο Μπαλαμός ξεκίνησε ως τηλεοπτική ημίωρη παραγωγή για τα θεσσαλικά άλογα.

5. Ο τσαμπάκης, ο πωλητής αλόγων, με το πρόσωπο αξύριστο, σκαμμένο, κουρασμένο, αφηγείται ένα γύφτικο παραμύθι σε γκρο-πλάνο, με το προφίλ του να κοιτάζει ίσια μπροστά και πού και πού την κάμερα. Βρίσκεται καθισμένος στο φορτηγό του μεγάλου αφεντικού, στη θέση του συνοδηγού και κάθε τόσο το κάδρο κουνιέται γιατί το φορτηγό ταξιδεύει. Η ιστορία είναι για όμορφη τσιγγάνα που πηγαίνει στη βρύση για νερό και ξεχνάει εκεί το δαχτυλίδι της. Στην επιστροφή το θυμάται, κάνει να γυρίσει να το πάρει, όμως τόχει βρει πριν απ' αυτήν ο αδελφός της. Για να της το

δώσει πίσω, την αναγκάζει να δεχτεί τον έρωτά του. Είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς την περίεργη αυτή διήγηση, γιατί η ιδιωματική προφορά του αφηγητή παραμορφώνεται εντελώς απ' την ποιότητα της εγγραφής. Στο βάθος όμως είναι η πιο γνήσια απόπειρα να διηγηθείς μια τέτοια ιστορία, που έρχεται κατευθείαν, μνήμη περασμένης φαντασίας. Πρόκειται για ανάπτυξη της σχέσης φαντασίας και μνήμης. Άλλωστε «η φαντασία είναι μια ποιότητα του πνεύματος που μπορεί να την εξασκήσει κανείς όπως τη μνήμη»(2). Κι οι δυο, στο επίπεδο της εκφοράς τους, έχουν χάσει τη στιλβνότητά τους, εκφράζονται με γρατζουνιές, στίγματα και χάσματα.

6. Ο Μπαλαμός είναι μια ταινία για τους πιο βαθείς φόβους μας. Το φόβο της απουσίας, το φόβο του χρόνου, απαρέγκλιτα και οριστικά χαμένου, το φόβο των γηρατειών, το φόβο του έρωτα, το φόβο του θανάτου. Το χαμόγελο της Ελένης Μανιάτη στο τέλος της ταινίας, υπαινικτικά απόμακρο, αινιγματικό και διφορούμενο σημαίνει άραγε το άλλοθι της ελπίδας που συντηρεί τη ζωή ή μήπως το απλησίαστο του όποιου οράματος, έτσι όπως το υποκαθιστά η αποδοχή της έλλειψης κι η σύμβαση της καθημερινότητας, με μόνους δρόμους στην ελευθερία, τη φυγή από τις δικλίδες ασφαλείας της ονειροπόλησης, τη διαφυγή από τα στεγανά της λογικής στα υπέροχα ύψη της παρανόησης, την προβολή της αίσθησης πέρα απ' τη σύμβαση;

7. Ο Μπαλαμός έγινε από έναν παράλογα αισιόδοξο και ταυτόχρονα έναν πολύ φοβισμένο (κατά βάθος) άνθρωπο. Κόστισε 2.000.000 δραχμές, δεν υπηρέτησε καμιά κινηματογραφική γραφή, δεν ακολούθησε καμιά επιχειρηματική λογική. Ο Μπαλαμός είναι μια ατίθαση ταινία —γί' αυτό και είναι μια μοναχική μοναδική ταινία.

Σημειώσεις

1. Φ.Δ. Δρακονταειδής: *δυο αιρέσεις για τον Μπόρχες*,

Περιοδ. Χάρτης Νο 8.

2. Α. Μπουνιουέ: «Τελευταία μου πνοή».



Όσο έχω δυνάμεις θα κάνω ταινίες!

Ο ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ μιλάει με την Κατερίνα Ευαγγελάκου και τον Ηλία Κανέλλη

Η κουβέντα μας με το Σταύρο Τορνέ άρχισε ουσιαστικά με την επιθυμία του να μην υπάρχει μαγνητόφωνο. Ένα ηλεκτρονικό διάμεσο που θα παγίωνε όσα λέγονταν και θα μετέτρεπε τον αυθόρμητο λόγο, το διάλογο, το κέφι και την αντίρρηση σε επιχειρήματα για απομαγνητοφώνηση.

Και δεν φοβάσαι ότι δεν θα αποδώσουμε σωστά όσα μας πεις. Η δυσκολία της απόδοσης όσων κρατήσει η μνήμη μας είναι προφανής. Δεν φοβάσαι ότι μπορεί να καταλάβουμε άλλα αντ' άλλων;

● Τι να φοβηθώ. Σημασία έχει η κουβέντα, να βρούμε να πούμε 5-10 πράγματα για το σινεμά, για τη ζωή, για τα προβλήματα της δημιουργίας. Σημασία έχει η έκφραση που βρίσκεται πέρα απ' το μέσο, που το μέσο το χρησιμοποιεί για να βγει. Καλό θα είναι στη δική μας επικοινωνία, να μην έχουμε τη διαμεσολάβηση της τεχνικής. Άλλωστε, εγώ συνήθως στο κοινό μου μιλάω με τις ταινίες μου.

Που όμως έρχονται σ' επαφή με λίγο σχετικά κόσμο...

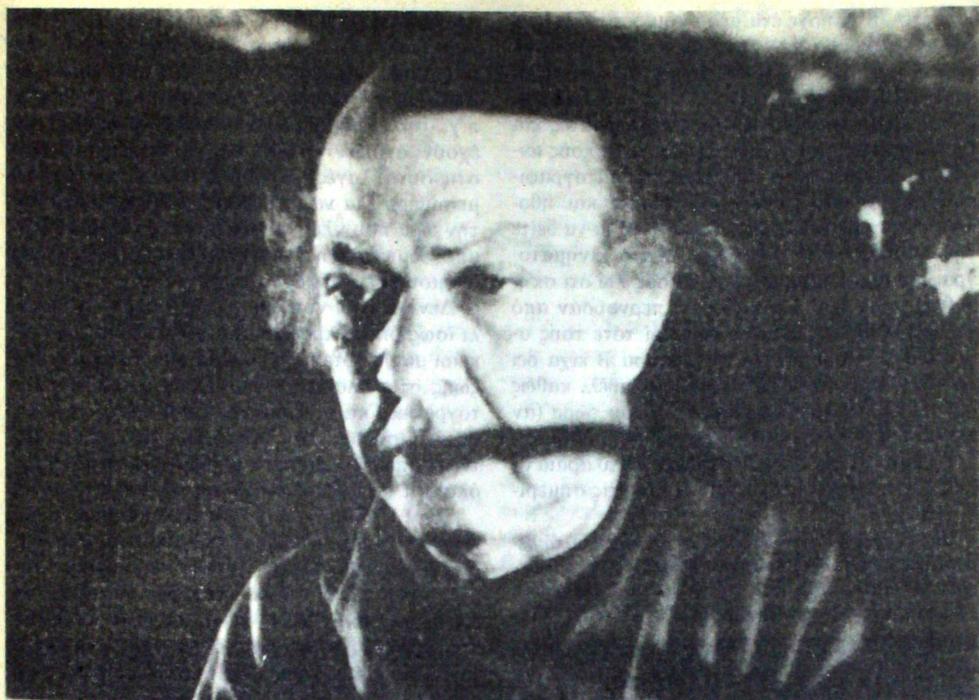
● Κοίταξε, κοινό είναι ένας αριθμός από ανθρώπους που σε καταλαβαίνουν, που βρίσκονται σε κάποια κοντινά σου κανάλια επικοινωνίας και που ευχαριστιούνται με το έργο σου. Είναι ένας αριθμός που αρχίζει από έναν και μπορεί να αφορά πολύ περισσότερους. Βέβαια, κανείς δεν είναι αδιάφορος για όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό, επιθυμεί την αποδοχή του από πολύ κόσμο, όμως η σχέση του δημιουργού με το κοινό έχει να κάνει και με τι έχει μάθει το δεύτερο να καταλαβαίνει και να καταναλώνει. Από δω οστούσο μέχρι η ταινία να βρει το πραγματικό της κοινό, μεσολαβούν πολλοί παράγοντες —ένας απ' αυτούς είναι και η οικονομική διάσταση απ' την εκμετάλλευση της ταινίας, το

πρόβλημα της διανομής.

Πάντως, επειδή καταλαβαίνω ότι μιλάτε ιδιαίτερα για το «Μπαλαμό», που τον είδαν διχασμένοι οι θεατές του Φεστιβάλ και κάποιοι, πολύ φανατικοί φίλοι του, τις δυο-τρεις μέρες που προβλήθηκε στο STUDIO, η καριέρα του δεν έχει τελειώσει. Ήδη βρίσκονται κάποιοι φίλοι, εδώ κι εκεί, κάποιοι νέοι σε κινηματογραφικές λέσχες που τον ζητούν. Παιχθήκε σε κάποια φεστιβάλ έξω, στο φεστιβάλ των κριτικών (FIPRESCI) στο Λοκάρνο, που δεν έχει βραβεία, τελευταία μας το ζήτησαν για ένα κύκλο προβολών στη Γαλλία... υπάρχουν τρεις κόπιες που βλέπονται συνέχεια...

Βέβαια είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό της εποχής μας να σπάει ολοένα η σχέση του θεατή, ιδιαίτερα αυτού που λέμε μέσου θεατή, όχι του διανοούμενου, του κινηματογραφόφιλου, με το σινεμά. Και έχει παίξει το ρόλο της και η τηλεόραση, που όχι μόνο μήκε στο σπίτι του καθένα, λέγοντάς του ιστορίες, αλλά και διαμορφώνοντας έναν τρόπο να του μιλάει, τυποποιώντας και παγιώνοντας την αφηγηματική φόρμα. Που γίνεται εύκολη και άμεση. Τα υπόλοιπα είναι φιλά γράμματα, δεν σκάει ο άνθρωπος και πολύ να βγει στην αίθουσα, δεν τον συνεπαίρνουν πια οι μεγάλες εικόνες —οι εικόνες της τηλεόρασης του είναι οικείες και αυτές του μιλάνε σήμερα. Αυτή η εξοικείωση κλείνει το δρόμο σήμερα στα είδωλα —τα είδωλα της τηλεόρασης έχουν λιγότερη αίγλη και είναι λιγότερο διαρκή από του κινηματογράφου.

Παλιά δεν ήταν έτσι. Δεν είναι τυχαίο που εμένα, η παιδεία μου είναι κινηματογραφική... Ο κινηματογράφος ήταν ένας μύθος από μόνος του. Σ' αυτό είχε βοηθήσει και ο Χολλυγουν-



Στέλιος Αναστασιάδης: «Καρκαλού»

τιανός τρόπος παραγωγής που περιέβαλε με μιαν αίγλη και οικονομική ευμάρεια τους συντελεστές του. Και κυρίως είχε συμβάλει η κατάκτηση της αγοράς από τις μεγάλες Αμερικάνικες Εταιρείες που επιβλήθηκαν μονοπωλιακά προωθώντας μόνο έναν κινηματογράφο. Καταλαβάνει λοιπόν κανείς τις συνέπειες, οικονομικές βέβαια, για το ευρωπαϊκό σινεμά και την τεράστια περίοδο της καθυστέρησής του.

Να σκεφτεί κανείς, παρ' όλα αυτά, ότι επί εποχής βωβού, ο κινηματογράφος που είχε δημιουργήσει αγορά και είχε επιβληθεί ήταν ο Ευρωπαϊκός. Οι Αμερικανοί δεν υπήρχε δυνατότητα να τον συναγωνιστούν. Ήταν πολύ πίσω απ' την άποψη της προβληματικής. Βλέπαν με δέος τα αριστουργήματα των Ευρωπαίων. Τη μεγάλη ώθηση την πήραν με τον ερχομό του ήχου στο σινεμά. Αρχικά ο ήχος νόθευε την αρχική δυναμική της αυθυπαρξίας της εικόνας του βωβού, στη συνέχεια λειτούργησε ως παράγων διαμόρφωσης και των αναζητήσεων του κινηματογράφου και, κυρίως, μεταστροφής και κατάκτησης της αγοράς. Και το θέμα ήταν, ότι η πιο μεγάλη παραγωγή του Χόλλυγουντ αρκέ-

στηκε στα κλισέ, υποβάθμισε την αναζήτηση. Οι Αμερικάνοι επέβαλαν ασφυκτικό έλεγχο στις αίθουσες. Ο Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, άρχισε να παίρνει επάνω του ξανά, όταν με την ανάπτυξη ρευμάτων και κινημάτων στους κόλπους του αμφισβήτησε κυρίως την προβληματική των αμερικάνικων ταινιών (τέτοιο ρεύμα ήταν, για παράδειγμα, ο νεορεαλισμός). Εκτοπίζεται όμως ένα μονοπώλιο έτσι εύκολα, όταν μάλιστα δεν κτυπιέται η ίδια του η ιδεολογία ελέγχου των αιθουσών:

Εγώ, έβλεπα φανατικά κινηματογράφο από παιδί. Οι προβολές τότε ήταν χωρισμένες, περιχαρωμένες στις αίθουσες Α, στις αίθουσες Α-Β, στις αίθουσες Β. Αυτός ο χωρισμός, πιο πολύ δεν είχε να κάνει με την παραγωγή αλλά με τη διανομή των ταινιών. Στην Αθήνα, στις αίθουσες Α (Παλλάς, Αττικών) παίζονταν τα μελό, κάποιες ερωτικές κομεντί, το πιο πολύ που μπορούσε να περάσει ήταν καμιά ταινία του Χίτσκοκ. Κι αυτό, γιατί το κοινό ήταν ο καλός κόσμος, οι αστοί που αρκούσαν σε παραστάσεις που χάιδευαν τον εφησυχασμό τους και την αντίληψή τους, για την κοινωνία. Στις αι-

θουσες Α-Β υπήρχε ένα μέσο κοινό, έφτανε εκεί και καμιά ταινία απ' τις αίθουσες Β. Όμως οι ταινίες δράσης, τα αστυνομικά, τα ουδέστερν περνούσαν αποκλειστικά απ' τις αίθουσες Β. Που γέμιζαν από λαϊκά στρώματα, εργάτες και τις οικογένειές τους. Ξέρω πολλούς απλούς ανθρώπους χωρίς αυτό που λέμε κινηματογραφική παιδεία, που ξέρουν σκηνοθέτες και ηθοποιούς αυτών των φιλμ, άπταιστα. Για να δείτε την συμβολή των αιθουσών Β στο κινηματογραφικό οικοδόμημα, αρκεί να σας πω ότι σκηνοθέτες σαν τον Τζων Φορντ, περνούσαν από τέτοιες αίθουσες. Και οι κριτικοί τότε τους αγνοούσαν. Θυμάμαι ότι σε αίθουσα Β είχα δει το «Λος Ολβιντάδος» του Μπουνιουέλ, καθώς και τις περισσότερες ταινίες του, που τώρα (αν προβάλλονται) προβάλλονται σε ταινιοθήκες.

Ακόμα βλέπω κινηματογράφο, πολύ αραιά όμως. Δεν βρίσκω πολύ ενδιαφέρον στις σημερινές ταινίες...

Ίσως γιατί η εποχή μας έχει απογυμνωθεί από βεβαιότητες. Γιατί όλες οι σιγουριές, όλα τα οράματα έχουν αντικατασταθεί από την ήττα, το ξεσκέπασμα, την αβεβαιότητα, την ανασφάλεια...

● Μπα... Εκείνο που λείπει στους κινηματογραφιστές σήμερα είναι η πίστη. Και η αίσθηση. Είναι που τα πάντα υποτάσσονται στο σχήμα: χρήμα και δόξα. Τα προβλήματα της δημιουργίας όμως, αρχίζουν λίγο πιο πέρα από εκεί...

Να, δείτε τι γινόταν στο ρεμπέτικο τραγούδι. Οι δημιουργοί του δεν περίμεναν καμιά κοινωνική καταξίωση απ' το έργο τους. Δημιουργούσαν γιατί, απλά έκαναν το κέφι τους, την έβρισκαν βρε παιδί μου. Δεν τους ένοιαζε παρά η επιβίωσή τους στη γωνία που βρέθηκαν, κι όλοι τους είχαν κάποιους φίλους που το τραγούδι τους τους συγκινούσε.

Έτσι κι ο κορυφαίος του ρεμπέτικου, ο Μάρκος. Συνδιάζε δυο μεγάλες ιδιότητες —πιστεύω: ήταν προλετάριος και ήταν και καθολικός. Σαν προλετάριος, ήξερε τη θέση του και δεν περίμενε τίποτα παραπάνω. Σαν καθολικός, είχε αναπτυσμένη την αίσθηση, σε αντιδιαστολή με τους ορθοδόξους Ρωμιούς, στους οποίους μπορού να πω ότι δε συμβαίνει κάτι τέτοιο.

Θα μου πείτε τι μ' έπιασε τώρα με τους καθολικούς... Εγώ έχω ζήσει στην Ιταλία, νομίζω ότι ο κόσμος εκεί διαφέρει από το δικό μας κόσμο —η καθολική του κουλτούρα οπωσδήποτε τον διαφοροποιεί.

Η Ιταλία. Καλή εμπειρία. Μόλο που η ζωή ε-

κεί είναι υποταγμένη σ' ένα οργανωμένο σχήμα γύρω απ' την παραγωγή και την εργασία. Οι καλοί μας γείτονες, με τη στάση τους κάπως το βγάζουν off. Βλέπεις, στο κέντρο της Ρώμης π.χ., τη λειτουργία των μαγαζιών, στις δέκα δεν έχουν ανοίξει καλά-καλά. Η φοβερή ένταση στις συναλλαγές ολοκληρώνεται κάπου περί το μεσημέρι. Για να ευδοωθεί η μαζική επιστροφή την ώρα που κλείνουν τα μαγαζιά. Στις 2.30 το απόγευμα, όλη η Ρώμη είναι στο τραπέζι, στους δρόμους δεν υπάρχει ψυχή.

Δεν υπάρχει νυχτερινή ζωή (μόνο στη Νάπολι ίσως όπου εκεί είναι πιο φανακλάδες, πιο οικείοι μας). Ούτε η μυθολογία των πλατειών, της ζωής στις πλατείες κλπ. Περισσότερο κινηματογραφικό κατασκεύασμα του Φελίνι είναι όλη αυτή η ιστορία. Τον τελευταίο καιρό, όμως, κάτι προσπαθεί να κινήσει ο δήμαρχος της Ρώμης, όλο και κάποιες εκδηλώσεις οργανώνονται.

Στην Ιταλία, λοιπόν, για να γυρίσουμε στον κινηματογράφο, δούλευα κάποτε σε μια ταινία. Στο συνεργείο. Έτυχε να είναι στο γύρισμα κι ένας αμερικανός σκηνοθέτης. Με σύστησαν κι έμεινα σαν σκηνοθέτη —είχα κάνει το «Κοάτι». Κι έμεινε ο άνθρωπος με το στόμα ανοιχτό. Στην Αμερική ο σκηνοθέτης νοείται, μαζί με μερικά εκατομμύρια στην τράπεζα.

Και ήρθαμε ξανά στο επίμαχο θέμα. Στη στρατηγική των εθνικών κινηματογραφιών και του ευρωπαϊκού κινηματογράφου γενικότερα για το ξεπέραςμα των αμερικάνικων μονοπωλίων και το άνοιγμα των αιθουσών σ' αυτές. Η Νουβέλ Βαγκ στη Γαλλία έπιασε πολύπλευρα το πρόβλημα και, κυρίως από το ζήτημα της παραγωγής. Μαζί με έναν πιο ανθρώπινο τρόπο παραγωγής και μέσα απ' τις άλλες σχέσεις του συνεργείου προτείνεται και μια πραγματικά επαναστατική προσέγγιση του κινηματογράφου ως μέσου έκφρασης. Νέα θέματα, νέες γραφές.

Στην Ελλάδα, κάτι ανάλογο επιδιώχθηκε να γίνει, με το ρεύμα των νέων κινηματογραφιστών που άρχισαν να δημιουργούν απ' τη δικτατορία και πέρα και που ονομάστηκε συμβατικά «νέος» ελληνικός κινηματογράφος. Υπήρχε μια νέα σχέση με το μέσο, υπήρχε η δεδομένη χρεωκοπία του εμπορικού κινηματογράφου, υπήρχε η διαπιστωμένη διάθεση νέων ανθρώπων για κάτι καινούργιο, υπήρχε η συνεργασία στη βάση. Το καινούργιο αυτό ρεύμα ξεκίνησε αμφισβητώντας τις συνθήκες παραγωγής και διανομής του εμπορικού κινηματογράφου, δεν μπόρεσε βέβαια συνολικά να κάνει μεγάλα

πράγματα, ωστόσο έβγαλε κάποιες ταινίες με μιαν άλλη προβληματική, με μιαν άλλη γραφή και τουλάχιστον ένας σκηνοθέτης (Θόδωρος Αγγελόπουλος), έσπασε τα δεσμά της εγχώριας αγοράς. Όμως σιγά-σιγά, όλη αυτή η εγχώρια κίνηση έδειξε ότι δεν μπορεί να είναι η ελληνική νουβέλ-βαγκ, κι αυτό όχι μόνο για λόγους υποδέστερης κουλτούρας.

Έτσι λοιπόν, σιγά-σιγά, αφού ξεπερνιούνται δομικά προβλήματα, η ανύπαρκτη ανανέωση έχει φτιάξει τους όρους για να καταλάβει κάποια χαμένα πόστα. Βοηθώντας την και η τηλεόραση, ξαναβάζει τους οικονομικούς όρους στο παιχνίδι. Έτσι φθάνουμε στο σήμερα κι οι σκηνοθέτες που βγήκαν μες σ' αυτά τα χρόνια προβάλλουν με θράσος απαιτήσεις οικονομικές αρκετά σοβαρές, για ταινίες, που τουλάχιστον η εμπορικότητά τους δεν τους δικαιώνει —και δεν παραγνωρίζω εδώ τις δυνατότητες της ελληνικής αγοράς να απορροφήσει μια ταινία. Φτάσαμε λοιπόν στο σημείο να προβάλλεται ως μότο η προϊστορία του καθενός, πίσω απ' την οικονομική αντιπαροχή και τη συνθήκη που εμπεριέχει. Έτσι π.χ. ο Α σκηνοθέτης που δηλώνει

ότι εκπροσωπεί το «Ν.Ε.Κ.» ανακοινώνει ότι παίρνει 40.000.000 για να κάνει μια ταινία και διανθίζει την ανακοίνωσή του με τα ωραία, ότι η παράδοση του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου και οι νέες σχέσεις των δημιουργών και η νέα αντίληψη για το σινεμα... Τι σχέση έχουν όλα αυτά τα γραφικά τώρα με τα 40.000.000 κι αν αυτά δεν είναι η στάχτη στα μάτια που βγάζει την οικονομική αντιπαροχή απ' το πρώτο πλάνο. Και δε λέω να μην πάρει ο άνθρωπος τα λεφτά, να μη θολώνει όμως τα νερά.

Τελικά, λοιπόν, το ρεύμα που στα χαρτιά κυρίως πέρασε ως «νέος» Ελληνικός κινηματογράφος ενσωματώθηκε στο σώμα του εμπορικού σινεμά, μετεξέλιξε τον παλιό, φθαρμένο και εξαντλημένο κινηματογράφο, μα δεν λειτούργησε —δεν μπόρεσε να λειτουργήσει— στο σύνολό του σαν πρωτοπορία. Ωστόσο κάποιοι σκηνοθέτες συνεχίζουν, μοναχικοί, στα χνάρια που αρχικά είχαν χαραχθεί: ο Δήμος ο Θεός, ο Κώστας Σφήκας και —επιτρέψτε μου— ο υποφαινόμενος.

Η δικιά σας πρόταση, είναι μια γενικής ισχύος πρό-



Ισιμνη Καρωτάκη: «Καρκαλού»



Γιάννης Ηλιοπουλος: «Καρκαλού»

ταση για έναν κινηματογράφο που θα γίνεται με λίγα λεφτά;

● Όχι, όχι βέβαια. Η δική μου άποψη είναι ότι η πρόταση του καθενός είναι το έργο του. Κι αυτό ζητάω να διαφυλάττουν οι ενέργειες των σκηνοθετών. Δεν πιστεύω, ότι μπορείς να χρησιμοποιείς το έργο σου, το αποκρυστάλλωμα της πίστης σου σε κάτι, για οικονομικές ή οποιοσδήποτε παροχές.

Να, αυτό που γίνεται τώρα με την εταιρία σκηνοθετών και το νόμο για την κινηματογραφία. Οι πιο πολλοί συνδικαλιστές προτείνουν να μην στείλουν οι σκηνοθέτες φέτος τις ταινίες τους στη Θεσσαλονίκη, μόνο και μόνο για να πιέσουν την κυβέρνηση να έρθει ο νόμος στη Βουλή. Χρησιμοποιούν το έργο τους για να πιέσουν πολιτικά. Μ' αυτό εγώ διαφωνώ. Και, ξέροντας τι κάνω, ονομάζω αυτούς τους κυρίους, κυρίους 27% (απ' το 27% του φόρου που θα επιστρέφεται στις ελληνικές ταινίες). Λες κι είναι η επιστροφή του φόρου, η κακοδαιμονία και το άλλοθι του ελληνικού σινεμά.

Δεν λέω να μην πιέσουμε, ούτε θάναι κορόιδο κανείς, να μη θέλει επιστροφή του φόρου. Όμως, είναι χοντρό, το ξαναλέω να χρησιμοποιείς το έργο σου ως μέσο πολιτικής πίεσης επιτέλους κοντά είναι οι εκλογές, απειλήστε την

κυβέρνηση ότι δεν την ψηφίζετε.

Για τον υπό ψηφίση νόμο, τι λέτε; Συμφωνείτε;

● Έ, βέβαια και συμφωνώ γενικά, συμφωνώ και με την ευνοϊκή αντιμετώπιση της ελληνικής κινηματογραφίας —όμως δεν αρκεί να ψηφιστεί ο νόμος για να ανθίσει αυτόματα ο ελληνικός κινηματογράφος.

Θέλετε να μας μιλήσετε για τον δικό σας κινηματογράφο; Για το Μπαλαμό;

● Ο Μπαλαμός ήταν ένα γλέντι. Μια ταινία που έγινε με πολύ κέφι, μέσα σε μια θαυμαστή αρμονία και με άσφογες συνθήκες συνεργασίας και επικοινωνίας —σ' αντίθεση ήταν μια ταινία που έγινε με πολύ λίγα χρήματα, απόδειξη ότι όταν κάποιος έχει να πει κάτι δεν θα υπάρξουν εμπόδια σοβαρά που θα τον εμποδίσουν. Στο γύρισμα της Καρκαλούς δεν ήταν έτσι τα πράγματα. Υπήρχε πιο πολλή οικονομική άνεση, όμως υπήρχαν και χίλιοι παράγοντες εκνευρισμού.

Δεν θα ήθελα να μιλήσω για τον Μπαλαμό, ως ταινία. Νομίζω ότι μιλάει η ίδια. Αντίθετα η ευφορία που μας ακολουθούσε τον καιρό που τον γυρίζαμε δεν είναι κάποιο στοιχείο που ξεχνιέται...

Θυμάμαι ξαφνικά, το άγχος που μας είχε δημιουργήσει η σκηνή με τον προφήτη. Είμαστε στη Λάρισα, προγραμμαματιζάμε το γύρισμα

της σκηνής. Όμως προφήτης πουθενά. Το πρόσωπο που θα έπαιζε το ρόλο δεν είχε βρεθεί. Μας έφεραν δυο-τρεις ανθρώπους, τους απορρίψαμε όλους.

Έτσι ξεκρέμαστοι βαδίζαμε: απόγευμα στη γέφυρα του Πηνεϊού. Στο περίπτερο δίπλα στο πάρκο που είναι στις όχθες βλέπω ξάφνου ένα πρόσωπο, που λες κι είχε βγει απ' το μυαλό μου. Λέω μέσα μου: «Να ο προφήτης». Φορούσε παλιά ρούχα, είχε απεριποίητα μικρά γένεια και μια πολύ κουρασμένη έκφραση. Χωρίς να χάσω καιρό, περνώ τρέχοντας απέναντι, πηγαίνω στο περίπτερο και με πρόφαση ένα πακέτο τσιγάρα τον κόβω καλύτερα. Λέω μέσα μου: «το κάτι άλλο». Τον σκουντάω λοιπόν, τον ζητώ συγγνώμη και τον ρωτώ γιατί φαίνεται τολαιωρημένος. Αυτός μου λέει ότι μόλις βγήκε απ' το νοσοκομείο και πως πηγαίνει στο χωριό του. Χωρίς να χάσω καιρό, τον κερνώ μια σοκολάτα και χωρίς περιστροφές του προτείνω να δουλέψει για μένα. Στο μεταξύ έχει πλησιάσει και το υπόλοιπο συνεργείο. Στην αμηχανία του, του εξηγώ ότι τον θέλω για μια ταινία. Εκείνος συνεχίζει να κοιτά απορημένος. Τον ρωτώ αν ξέρει να τραγουδά και τον ενθαρρύνει η παρέα να μας πιάσει έναν μακρόσυρτο αμανέ. Αυτό ήταν.

Κρατήσαμε τ' όνομά του —λεγόταν Πάγκαλος— και τον αφήσαμε να φύγει για το χωριό του, αφού δώσαμε ένα ραντεβού, να τον συναντήσουμε μετά δυο-τρεις μέρες. Στο καθορισμένο μας ραντεβού, όμως, στο κεντρικό καφεينείο του χωριού του, της Φαλάνης, δεν υπήρχε Πάγκαλος. Ρωτάμε τους γύρω, όλοι μας αντιμετωπίζουν με υπεκφυγές. Βγάζουμε χαρτιά, ρε παιδιά κάνουμε ταινία, ψάχνουμε τον Πάγκαλο για να παίξει, τσιμουδιά κανείς. Στο τέλος, κι αφού είχαμε απελπιστεί νάσου ένας νεαρός, μας πλησιάζει διστακτικά και μας ρωτά:

«Είσαστε σίγουροι ότι ζητάτε τον Πάγκαλο;»

Αφού τον διαβεβαίωσαμε ότι να, έτσι είναι μας έστειλε σ' έναν μαχαλά, μια κατασκήνωση γύφτων, στην άκρη του χωριού. Είχαν στήσει τα τσαντήρια αμφιθεατρικά, εμείς εισβάλλουμε με τ' αυτοκίνητο, στεκόμαστε στο κέντρο της κατασκήνωσης. Μαζεύονται περίεργοι, εμείς ζητάμε τον Πάγκαλο. Κάποιος τον φωνάζει ωσότου νάσου τον. Μας κοιτάζει καχύποπτα και προλαβαίνοντας την απορία μας μας κάνει: «αργήσατε».

Είχαμε αργήσει δέκα λεπτά, χρόνος αμελητέος στη δική μας ζωή.

Τέλος πάντων, χωρίς πολλά λόγια, παίρνω με μαζί μας το φοβισμένο Πάγκαλο και τραβάμε για την Όσσα, για το σημείο που θα γυρίζαμε. Ζαρωμένος στηγωνιά του μας παρακολουθεί σιωπηλός. Μόλις φθάνουμε, του δίνω τα ρούχα του ρόλου του και του ζητάω ν' αλλάξει. Ταυτόχρονα πετάω κι εγώ τα παντελόνια μου για να τον ενθαρρύνω —άλλωστε κι εγώ έπρεπε να ντυθώ για τις ανάγκες της ταινίας. Αφού ντύθηκε και φάνηκε μπροστά μας, η φυσιογνωμία που είχα φανταστεί, τον παίρνω παραδίπλα να του διδάξω το ρόλο του. Του λέω τι θα κάνει σημειώνοντας:

«Και τώρα πρόσεξε: Είσαι ένας προφήτης».

«Είμαι ένας προφήτης», απαντάει με βεβαιότητα. Κι αυτό ήταν.

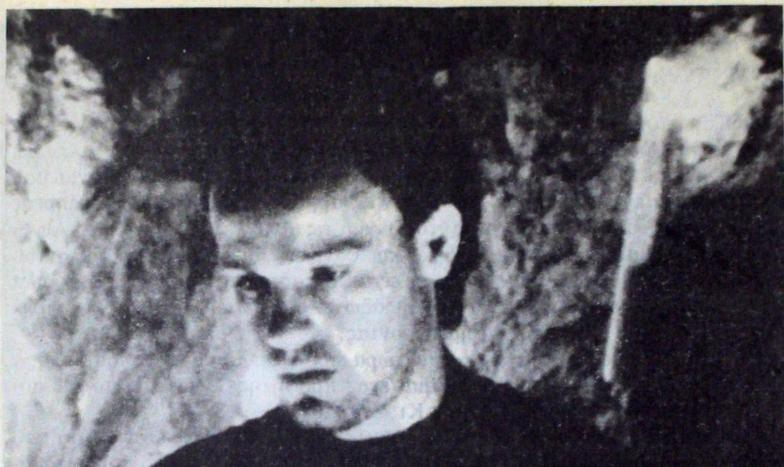
Ο Πάγκαλος είχε μπει στο πετσί αυτού που αναπαρίστανε. Κι όταν, στο πλάνο συναντιόμασταν και στη δική μου ερώτηση, ποιος είναι, αυτός απαντούσε μ' έναν αμανέ, του είχα ζητήσει αυτός ο αμανές να είναι ένα μακρόσυρτο «ααα» χωρίς να βγει ολόκληρος απ' το στόμα του. Το κατάφερε θαυμάσια, ωστόσο στο τέλος δεν άντεξε και τούφουγε ένα παραπονιάρικο «α-μάν».

Το κρήτσα και δεν ξανακάναμε το πλάνο. Ήταν πολύ αληθινό, γι' αυτό πολύ δυνατό. Μαζεύουμε τις μηχανές μας για να φύγουμε, μας κοιτάει ο Πάγκαλος, στο τέλος ρωτάει απορημένος: «Πού πάτε, δεν θα δουλέψουμε;» Όταν του απαντήσαμε πως δουλέψαμε, πάει, τελειώσαμε, μας κοιτάξε πολύ παραξενεμένος. Ωστόσο στην επιστροφή είχε πολύ διάθεση και μας τραγουδούσε κιόλας —ήταν ένας παλιός μουσικός που δεν μπορούσε να παίζει κλαρίνο μετά το νοσοκομείο.

Φαίνεται να ξέρετε καλά το θεσσαλικό τοπίο;

● Μου ήταν εντελώς άγνωστο. Ωστόσο, με τη βοήθεια και του Κυριάκου Βιλανάκη, δεν ήταν δύσκολο να ανιχνεύσω την προκλητική του παρούσια. Ο Πηνεϊός, για παράδειγμα, μου ήταν απεχθής, εξαιτίας ενός τραγουδιού εντελώς κακόγυστου: «Στης Λαρίσης το ποτάμι που το λένε Πηνεϊό». Όταν είδα όμως το ιδιαίτερο χρώμα του ποταμιού, τις ομίχλες, δεν μπορούσε να μ' αφήσει ασυγκίνητο όλη αυτή η αίσθηση. Βέβαια ήταν σημαντική κι η προσφορά του οπερατέρ, του Σταμάτη του Γιαννούλη στο να την φυλακίσουμε, έτσι όπως ήταν στην ταινία.

Ο Μπαλαμός είχε προβλήματα στη διανομή. Παιχτηκε μόνο τρεις μέρες στο STUDIO κι έκοψε ελάχιστα εισιτήρια.



Μάριος Καραμάνης:
«Καρκαλού»

● Υπάρχει πραγματικό πρόβλημα να φτάσουν κάποιες ταινίες στο κοινό. Μια ταινία σαν τον Μπαλαμό, ας πούμε, έχει απ' τη φύση της κάποιο μικρό κοινό, επιλεγμένο. Που θα την ανακαλύψει σιγά-σιγά. Υπάρχει και το εμπόδιο του φορμά. Δεν υπάρχουν μηχανές 16 χιλιοστών στις κινηματογραφικές αίθουσες. Αυτοί και άλλοι παράγοντες —όπως ο τρόπος εξάρτησης των αιθουσών από τα πρακτορεία διανομής— κάνουν απαγορευτική την προβολή τέτοιων έργων. Η λύση της Γαλλίας, μικρές αίθουσες με εναλλακτικό πρόγραμμα όχι για το μεγάλο κοινό φαίνεται ακόμα ανέφικτη στη χώρα μας. Απομένει ουσιαστικά το κύκλωμα των λεσχών.

Γι' αυτό και η πρώτη μου κίνηση με την καινούργια μου ταινία, την «Καρκαλού» θα είναι να την μεγεθύνω. Σπάνε πιο εύκολα κάποια στεγανά, όταν η ταινία υπάρχει στα 35 χιλιοστά.

Θα μας πείτε κάτι για την Καρκαλού. Τι είναι αυτή η περίεργη ονομασία, τι είναι η Καρκαλού;

● Το όνομα είναι από μόνο του χαρακτηριστικό. Ηχει παράξενα. Στην πραγματικότητα αυτό το όνομα έχει ένα χωριό στην Αρκαδία. Ορεινό χωριό. Δεν είναι όμως κάτι τυχαίο. Αν κοιτάξετε στο χάρτη η Καρκαλού είναι ακριβώς στο κέντρο της Πελοποννήσου. Έτσι κι η Καρκαλού είναι ένα κέντρο, ένα σημείο αναφοράς, ένα σημείο απ' όπου πηγάζουν οι νύξεις της ταινίας. Περισσότερα όμως, στην οθόνη...

Και μετά την Καρκαλού, τι;

● Αν και το τέλος μιας ταινίας ορίζει την αρχή της πραγμάτωσης μιας επόμενης, εγώ νιώθω

τώρα την ανάγκη ν' αναμετρηθώ μ' αυτό που έφτιαξα. Να το προβάλλω, να το συζητήσω με το κοινό μου, να το υπερασπίσω, να αποδεχθώ τις αδυναμίες του. Δεν μ' αρέσει να το βάζω στα πόδια, μ' αρέσει αντίθετα ν' αναλαμβάνω ευθύνες. Θέλει κουράγιο και είναι τελικά και δημιουργικό να κάθεται κριτικά μπροστά σ' ένα τελειωμένο έργο, σ' ένα τετελεσμένο γεγονός.

Απ' την άλλη, ομολογώ ότι θέλω να βάλω μπροστά την καινούργια μου ταινία. Πάντα θα θέλω να δουλέψω μια καινούργια ταινία όσο έχω κάτι να πω, αλλά κυρίως όσο έχω τη δύναμη να το πω. Γιατί —κακά τα ψέματα— η δημιουργία απαιτεί να είσαι δυνατός. Κι η βιολογική φθορά κάποτε σου δείχνει το τέλος των ορίων σου.

Τι νομίζετε ότι προσφέρει ο κινηματογράφος;

● Ο βασικός σκοπός του κινηματογράφου είναι η επικοινωνία. Και συνήθως, είναι αντανάκλαση του επιπέδου επικοινωνίας των ανθρώπων μιας κοινωνίας. Για παράδειγμα, διαβάζω ένα βιβλίο τώρα, πώς γελούν οι έλληνες και διαπιστώνω ότι είναι πολύ δύσκολο, δεν γελούν, δεν γελούν πηγαία τουλάχιστον. Αυτό φαίνεται στο κινηματογραφικό σώμα του καιρού μας. εγώ, την Καρκαλού, ήθελα να την κάνω μια εύθυμη ταινία —σε κάποια μέρη βγάζει γέλιο.

Η επικοινωνία λοιπόν. Πιστεύοντας ότι μια κατεξοχήν άμεση και ειλικρινής επικοινωνία των ανθρώπων υπάρχει στις ανταλλακτικές σχέσεις, στις αγοραπωλησίες, στα παζάρια δηλώνω πως αν δεν ήμουν κινηματογραφιστής θάθελα νάμαι έμπορος.



Γκρέγορη Μαρκόπουλος

ΤΕΜΕΝΟΣ '84

Το Υψίπεδο σαν Έμβλημα
του GREGORY MARKOPOYLOS και ROBERT BEAVERS

Το Υψίπεδο

του G. MARKOPOYLOS

Ο Πατέρας προ του Λόγου.

Ο Υιός προ του Λόγου.

Και το Άγιον Πνεύμα, αδιακόπως επί της Παγκοσμίου Νηνεμίας.

II

Πως εντός του Καπνού, ανάμεσα από τον Καπνό, ο Θεατής του
Τεμένους διέκρινε τον δρόμον του.

Πως εντός του Καπνού, ανάμεσα από τον Καπνό, ο Θεατής του
Τεμένους ανεκάλυψε τον δρόμον του.

Πως εντός του Καπνού, ανάμεσα από τον Καπνό, ο Θεατής του
Τεμένους έφθασε και βρήκε θαλπωρή.

III

Από το Υψίπεδο ακούσαμε το μουρμούρισμα της Απολείας.

Οι ψίθυροι της πεδιάδος έφτασαν εις το Υψίπεδο και ανελύθησαν
εντός τριών Λέξεων.

Από το Υψίπεδο ακούσαμε τον βόμβον της συνόδου των μελισσών
εις τους λόφους.

Από το Υψίπεδο αντικρύσαμε την φυγή των κιτρίνων ραμφόστομων κύ-
κνων των πόλεων.

IV

Φτερωμένα λόγια κολπώθηκαν και πέρασαν ανάμεσα μας επάνω εις
το Υψίπεδο.

Φτερωμένα λόγια κολπώθηκαν και πέρασαν ανάμεσά μας επάνω εις το Υ-
ψίπεδο, όπως τόσα πύρινα ψελλίσματα.

Φτερωμένα λόγια κολπώθηκαν και διάβηκαν ανάμεσα μας επάνω εις
το Υψίπεδο και κατακύλησαν προς την Παγκόσμια Νηνεμία.

V

Παγκόσμιος Νηνεμία,

Παγκόσμιος Νηνεμία, τότε,

«Πρέπει να ξεθάψουμε και να ξαναθάψουμε ότι έχουμε ανασύρει
εις την επιφάνειαν».

Παγκόσμιος Νηνεμία,

Παγκόσμιος Νηνεμία, τότε,

«Για να λάβουμε υπόψη την ακολουθούσα ανακάλυψη».

Τοιουτοτρόπως ο νόμος αυτός, ο νόμος μας, τυλίγει τον Θεατή
του Τεμένου· αυτόν ο οποίος δεν ήταν εις το Τέμενος.

VI

Από μian άποψη η Νηνεμία, από μian άλλη η Παγκοσμιοτήs.
τότε,

«Ν' αρχίζεις όπου υπάρχει φως».

Δεν χρειάζεται να σκέφτεσαι το φως.

τότε,

«Ν' αρχίζεις εκεί όπου υπάρχει αέρας».

Δεν χρειάζεται να σκέφτεσαι τον αέρα.

VII

Από το Υψίπεδο, συνεχίσαμε να βαδίζωμε προς την ηχηρή Νηνεμία
των Μορφών μας, καρτερώντας.

Ένα ύψωμα επάνω από τον Αλφειό είδε την Μεγαλοπρέπεια του
Ουρανού της Νύχτας.

Άλλο ύψωμα είδε καθαρά τον AMORBACH, μακριά από την πλησιέστε-
ρη και μεγαλύτερη Απώλεια.

Βοηθώντας ο ένας τον άλλο και οδηγημένοι από την Υπόσχεση
η οποία τηρήθηκε, συνεχίσαμε ώρα με την ώρα προς το φως.

Βοηθώντας ο ένας τον άλλον και οδηγημένοι από την Υπόσχεση
η οποία τηρήθηκε, συνεχίσαμε χρόνο με τον χρόνο προς τον

αέρα, έως ότου.

«Και πριν!»

Αθήναι!

Βιέννη!

Λονδίνο!

«Προς ποιά κατεύθυνση και για ποιό σκοπό;»

VIII

Πλησιάσαμε τον συνθέτη

«Ποιά χώρα;»

Πλησιάσαμε τον συνθέτη ανάμεσα από τα κουπιά του, τα ξάρτια
και τα πανιά.

«Ποιά χώρα;»

Συμφωνήσαμε.

Κουπιά!

Ξάρτια!

Πανιά!

Οι κινηματογραφιστές και ο συνθέτης συμφώνησαν,

«Η Αντοχή είναι να παραμείνεις σιωπηλός...»

«Η Αντοχή είναι να κτίζεις εις την Σιωπή...»

IX

Εις την Μείζονα Μακεδονία, ένα χέρι σηκώνει και κρατά μέσα
εις την παλάμην του ένα πλήθος Ψυχών.

Κάτω, η θάλασσα, οι πέντε δεσποτικοί Σφουγγαράδες, το Μεγαλείο
του ζωγράφου· αυτός και αυτοί, αναζητητές, μέσα και μετά τον
Καινό μακριά από την διαγραφή των ανθρωπίνων ιδιοτήτων.

X

Υπάρχει ένα θεμέλιο το οποίο θα γίνει από γρανίτη.

Ένα δάπεδο, επί του οποίου μια φωτιά θ' αναφθεί.

Η Μεγάλη Εστία της Εκλεγμένης Μορφής.

Μέσα από τα σύννεφα, επάνω από το Υψίπεδο, ο Ευεργέτης κληροδοτεί
την Εκλεγμένη Μορφή.

Ότι αλλάζει επιστρέφει εις το Αιώνιως Απαράλλαχτο Θέμα της Αγνότη-
τος του Ευεργέτου.

XI

Χαρά!

επίχαλκα ηχεία, πλούσιοι και γλυκείς τόνοι από ηχεία επίχαλκα.

Χαρά!

και, η Συνεισφορά γνωστή.

Χαρά!

και η Παγκόσμιος Νηνεμία σφύζει με την Εκλεγμένη Μορφή.

Επάνω εις το θεμέλιο από γρανίτη, οι λίθοι ηλικίας δυο ετών
θα υψωθούν εις το σχήμα του κέδρου.

Δια μέσου των θυρών από Πορφυρόλιθο, το σχήμα του κέδρου.

Δια μέσου του σχήματος του κέδρου, τα κοίλα χαλκιδικά καθίσματα.

Δια μέσου του σχήματος του κέδρου, οι πολλαπλές επιφάνειες της
Αντανακλάσεως.

Πουθενά τέτοια προνόμια παραχωρημένα!

Εδώ, οι Θεαταί του Τεμένους θα συγκεντρωθούν πατώντας το πόδι
τους εις το σχήμα του Κυπρίνου.

Πουθενά τέτοια προνόμια παραχωρημένα!

Εδώ, οι Θεαταί του Τεμένους εξισώνονται εις το άλμα προς τον
εαυτόν τους.

Πουθενά τέτοια πρόνομια παραχωρημένα!

Εδώ οι Θεαταί του Τεμένους εμπρός από το Σύμπαν του Έργου του Μπίμπερς και του Μαρκόπουλου.

Πουθενά τέτοια πρόνομια παραχωρημένα!

Εμπρός από τις πολλαπλές επιφάνειες της αντανάκλασεως, η Προσοδία μας, το Κερδισμένο Θαύμα, το Θαύμα το χαραγμένο μεταξύ του σχήματος του Κυπρίνου και του Υδροχόου, για πάντα.

XII

ίνιν

BAD RAGAZ - MÜNCHEN

17η Φεβρουαρίου - 6 Απριλίου, 1984

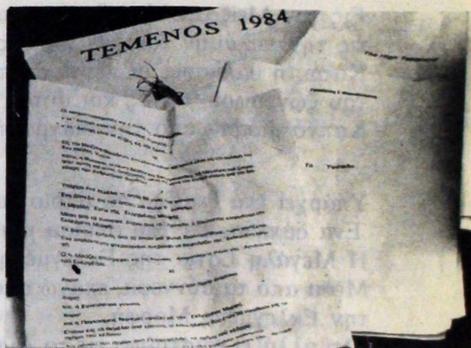
Ρωτήσαμε τον συμπατριώτη μας Γκρέγκορ Μαρκόπουλος, ποιά είναι σήμερα η πορεία του Αντεργκράουντ κινήματος στον Αμερικανικό κινηματογράφο και απάντησε ότι δεν έχει ιδέα!

Ίσως γιατί σήμερα διαμένει στη Γενεύη μακριά από τις Ηνωμένες Πολιτείες και ίσως ακόμα, γιατί, σχεδόν κανένα από τους εκφραστές του Αντεργκράουντ δεν δέχτηκε ποτέ να χαρακτηριστεί από κάποιο όρο ή στιλ, παραγνωρίζοντας την μάλλον επιβλημένη αναγκαιότητα μιας ελαστικής έστω οριοθέτησης για λόγους καθαρά μεθοδολογικούς.

Στην παρατήρηση μας ότι γύρω στα 1965 είχε διαμορφωθεί ο Νέος Αμερικανικός κινηματογράφος με εκπροσώπους αυτόν τον ίδιο και άλλους όπως ο Τζόννας Μήκας, ο Κένεθ Άνγκερ, ο Σταν Μπρακχέιτζ, η Μάγια Ντέρεν, ο Άντυ Γουόρχολ, είπε ότι είχε βέβαια υπάρξει ένα καινούργιο ρεύμα έκφρασης στην Νέα Υόρκη, αλλά αυτό δεν ήταν οπωσδήποτε αυτό που έγινε γνωστό σαν κινηματογράφος Αντεργκράουντ.

Είναι άραγε μια θέση του Γ. Μαρκόπουλος που αποσκοπεί να διαχωρίσει τη σημαντικότερη φιλική δημιουργία του, από μια κινηματογραφική τάση που κατά τον Μάριο Μάφι, στο βιβλίο του UNDEGROUND «Η γέννηση και καταξίωση του αντεργκράουντ κινηματογράφου (σαν οπτική ποίηση, σαν βασιλείο της προσωπικής αγωνίας η έκφραση της αχαλίωτης δημιουργικότητας) είχε θεμελιώδη και αποφασιστική σημασία, αλλά η φθορά του έδειξε πόσο ανεπαρκής στενή και «εγωϊστική» ήταν αυτή η ποίηση μπροστά σε μια αλλαγή του ιστορικού φάσματος».

Πάντως είναι γεγονός ότι ο Γ. Μαρκόπουλος ξεκίνησε και ανδρόθηκε μέσα στην εξέλιξη του Αντεργκράουντ, αλλά στη συνέχεια σαν πραγματικός δημιουργός που είναι, ταξίδεψε στους ανοιχτούς ορίζοντες της ανθρωπότητας με ταινίες όπως το «POLITICAL PORTRAITS», «PSYCHE», «ΓΑΛΗΝΗ», «TWICE A MAN» (φυλαγμένο στο φιλικό Ινστι-



«Βοηθώντας ο ένας τον άλλον και οδηγημένοι από την Υπόσχεση η οποία τηρήθηκε, συνεχίσαμε χρόνο με το χρόνο...»



«Από το Υγίπεδο ακούσαμε τον βόμβο της συνόδου των μελισσών εις τους λόφους»

Καιμερί

τούτο της Στοκχόλμης, σαν φιλμ αναφοράς και σπουδής μιας μυθικής αισθητικής έκφρασης), εκτός από αυτές που θα μπορούσαμε να θεωρηθούν «εγωϊστικές».

Εδώ και πέντε χρόνια ο Γκρέγκορ Μαρκόπουλος οργανώνει για δυο μέρες κάθε χρόνο, κινηματογραφικές προβολές πάνω σ' ένα βουνό της Αρκαδίας. Εκεί βρεθήκαμε στο Υπίπεδο —Τέμενος μαζί με 150 άλλους ανθρώπους— ντόπιους και επισκέπτες— και παρακολούθησαμε τρεις ταινίες, του Ρόμερτ Μπήμπερς, φίλου και συνεργάτη του Γκρέγκορ Μαρκόπουλος (Δυστυχώς τις ταινίες του τελευταίου δεν προλάβαμε να τις δούμε, προβλήθηκαν την προηγούμενη μέρα). Οι ταινίες ήταν έγχρωμες, γυρισμένες στα 16 μ.μ.

Η πρώτη ταινία διαρκείας 20' με τίτλο AMOR αποτελεί ένα οπτικό δοκίμιο πάνω στην έννοια της κατασκευής. Οι σκαλωσιές μιας οικοδομής και το φτιάξιμο ενός κουστουμιού, απαρτίζουν τα εναλλασσόμενα δομικά στοιχεία του φιλμ, συνδεδεμένα με τα κοντινά πλάνα ενός ψαλιδιού και μιας αναστρεφόμενης πλάτης. Ένας καταιγισμός από χαρακτηριστικούς ήχους κατασκευής αναλόγων αντικειμένων, οργανώνει συνεκτικά το φιλμικό σώμα.

Το RUSKIN διαρκείας περίπου μιας ώρας, γυρισμένο στη Ρώμη, το Σάλτσμπουργκ και τη Βερόνα, αναφέρεται πάνω στη παραδοσιακή αρχιτεκτονική αυτών των πόλεων. Κυριαρχεί το αποσπασματικό στυλιζάρισμα με αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες και η περιοδική εμφάνιση μιας φημισμένης ιστορικής βίβλου. Τα βίαια κλεισίματα διαφόρων πλάνων με ημικυκλικές μαυρόσπρες βινιέτες αποδιαρθρώνουν αντιστικτικά την παλιά αρχιτεκτονική με την καινούργια μορφή των σημερινών πόλεων.

Τέλος το δεκαπεντάλεπτο φιλμ «Διάλογοι του ανέμου» γυρισμένο το 1967 στην Ύδρα με χρηματοδότη τον Ε.Ο.Τ. παρουσιάζει τον Γ. Μαρκόπουλος που κολυμπά μέσα σε μια θύελλα από καθρεφτισματα και διπλοτυπίες ηλιαχτίδων και γυμνών σομάτων, βράχων και θάλασσας.

Στα οπτικοακουστικά ποιήματα του Ρόμερτ Μπήμπερς η μουσική απουσιάζει προκλητικά, ίσως γιατί αυτά είναι η ίδια η μουσική. Ο άκρατος φορμαλισμός και το αισθησιακό παραλήρημα των εικόνων κμηδενίζουν επιδεικτικά την ύπαρξη της όποιας μυθολογίας. Ο Ρ. Μπήμπερς κάνει ένα κινηματογράφο έξω από κάθε ακαδημαϊκή σύμβαση, προκαλώντας τα παθητικά και αποξηραμένα κύτταρα να διεγερθούν εκρηκτικά κάτω από το αδιάκοπο μαστίγωμα των εικόνων και των ήχων.

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ



«Η μεγάλη εστία της Εκλεγμένης Μορφής»



«Ν' αρχίζεις όπου υπάρχει φως»



«Πώς γιγτός του καπνού, ανάμεσα από τον καπνό, ο θεατής του Τεμένους έφθασε και βρήκε θαλπωρή»

**ΣΚΕΨΕΙΣ ΤΟΥ ΓΚΡΕΓΚΟΡΥ
ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΠΟ ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ '54**

Πώς μπορεί ένας άνθρωπος να κατανικήσει το φόβο; Ός ποτε πρέπει να διστάζει;

Τα έργα της γλυπτικής δεν χειροκροτούνται ποτέ. Τα έργα του Μπαχ δεν θά 'πρεπε να χειροκροτούνται. Το GREED του Έριχ Φον Στρογγάιχ δεν θά 'πρεπε να χειροκροτηθεί.

Μια το πρωί. Σικελία. Εδώ ήταν που ήρθε να ζήσει ο Αισχύλος. Ερωτεύτηκε τη γη του και πέθανε εκεί.

Την παραμονή, των Χριστουγέννων ανέβηκα στην Ακρόπολη. Αλλά χρειάστηκε ν' αρχίσει ο ήλιος να δύει για ν' αποκτήσει κάποιο νόημα για μένα.

Ένα τέλειο γαλάζιο τετράγωνο ουρανού ανάμεσα στα σύννεφα σαν οθόνη κινηματογράφου.

Είδα το LIMELIGHT (ΤΑ ΦΩΤΑ ΤΗΣ ΡΑΜΠΑΣ) του Τσάπλιν. Αργό και ευχάριστο γύρισμα. Πολύ μικρές σκηνές που ισοζυγιάζονται με πολύ μεγάλες.

Συνάντησα τον Ηλία Βενέζη τον συγγραφέα της «Γαλήνης» και της «Αιολικής γης».

Πολύ άσχημη προβολή του «ΨΥΧΗ» από την κινηματογραφική λέσχη στο ΑΣΤΥ.

«Είμαστε όλοι βάρβαροι. Όλοι οι Έλληνες σήμερα είναι βάρβαροι. Πρέπει να φύγεις όσο μπορείς γρηγορότερα».

...επίσκεψη στου Τσαρούχη, στο ατελιέ του κοντά στη Πλ. Συντάγματος.

Διαβάσα το σενάριο στη Μελίνα Μερκούρη...

«Αν πρόκειται να το παίζω θά 'θελα περισσότερο διάλογο... έκανες την Ειρήνη αντιπαθητική...».

«Ομοφυλοφιλία; τί είναι αυτό; Μήπως ξέρεις εσύ; εγώ όχι...» Ο Τσαρούχης σ' ένα δεκαεννιάχρονο στρατιώτη, τον Πέτρο.

Αυτοί είναι...

Τώρα έχουμε την ζωντανή ιδέα, την εμφάνιση της ίδιας της ιδέας.



«Πλησιάσαμε τον συνθέτη»



«Εδώ οι θεαταί του Τεμένους εμπρός από το Σύμπαν του Έργου του Μπήμπερς και του Μαρκόπουλου»



«Δια μέσου του σχήματος του κέδρου, οι πολλαπλές επιφάνειες της Αντανακλάσεως»

Ιδέα για τρισδιάστατη στον κινηματογράφο. Τοποθέτηση διαφόρων τύπων οθόνης διαφορετικών σε μέγεθος και σχήμα μεταξύ των... η τελική οθόνη ένας καθρέπτης. Και το φιλμ χωρισμένο ηλεκτρονικά πάνω στις διάφορες οθόνες. Σύμφωνα με την ιδέα αυτή, η μέθοδος του καψίματος του φιλμ που χρησιμοποιούμε σήμερα θα ήταν απόλυτη (!) Η εκτύπωση να γίνει με τον καιρό μέρος της αισθητηριακής αντίληψης του θεατή. CLOSE - UPS μέσης και μακρής διάρκειας εικόνες θα εμφανίζονται πάνω στην οθόνη.

Παρακολούθησα διάλεξη του Ρενέ

Κλαιρ στο Γαλλικό Ινστιτούτο.

Έλαβα το περιοδικό FILM CULTURE. Ενδιαφέρον άρθρο του JOSEF VON STERNBERG «Ηθοποιία στο φιλμ και στο θέατρο».

Ο κινηματογράφος σαν εικόνα και παρπέρα, πώς αυτή η εικόνα πρέπει να εξελιχθεί μηχανικά, να κάτι που πρέπει να εμβαθύνουμε. Αρχίζω να πιστεύω ότι ο κινηματογράφος...

Η παράθεση αποσπασμάτων από το προσωπικό ημερολόγιο του Γκρέγκορι Μαρκόπουλου, αναδημοσιεύεται από το περιοδικό ΙΔΕΟΔΡΟΜΙΟ, τεύχος Οκτ. 1981.

Έμ - βλημα

του ROBERT BEAVERS

Από την μια όψη:

Κάθε ταινία οφείλει να περιέχει την δική της εφεύρεση. Ο κινηματογραφιστής διατηρεί μια συνοχή· προσεγγίζει μια κατεύθυνση και επιστρέφει σε μιαν άλλη.

Η ταινία δεν ακολουθεί τα βήματα της σκέψης κάποιου· απελευθερώνεται από την σκέψη χωρίς να την εγκαταλείψει. Κάποιος γνωρίζει καλά τον τρόπο με τον οποίον η «παρατήρηση» γίνεται «διευθύνση», γνωρίζει καλά την δύναμη η οποία υπάρχει στην «Θέα». Η δημιουργία μιας ταινίας εντός των ορίων μιας τέχνης, η οποία επιτρέπει στον κινηματογραφιστή να κινείται πίσω και εμπρός, παρατηρώντας - διευθύνοντας.

Η αξία της κινηματογραφίσεως γίνεται αντιληπτή στην δράση μιας στιγμής. Αποκρύπτεται μέχρις ότου κάποιος κάνει την εκλογή η οποία θα την αποκαλύψει και αυτό δεν μπορεί ούτε να επιτευχθεί με την διόρθωση, ούτε μπορεί να εξηγηθεί τελείως.

Τελειότητα - Γοητεία! Έχει μια προφανή αιτία κοντά στην πλήρη έννοια του *σχεδίου*. Τραχύτητα, χυδαιότητα και η συνεχής εναντιότητα του κέρδους ίσως φαίνεται να συντρίβονται, αλλά αυτή η αίσθηση της οράσεως και της αφής διατηρεί την δική της δύναμη, την δική της δύναμη, την δική της απαρχή και είναι μια προστασία κατά των σημείων τα οποία θα υποδεικνύαν απατηλές προτιμήσεις.

Σαν ένας τρόπος να συγκεντρωθεί, ένας κινηματογραφιστής απομακρύνεται από κάθε προσδοκία ότι η ταινία θα γίνει αποδεκτή από ένα Κοινό. Δεν υπάρχει φόβος απομονώσεως καθώς η κινηματογράφιση συνεχίζεται· η εμφάνισή της είναι επαρκής ανταπόκριση. Κάποιος, επίσης, στηρίζεται από τα παραδείγματα κατανοήσεως, τα οποία

Καιμερα

πρωτίστως δεν είναι μια εκτίμηση της εργασίας αλλά μια συμφωνία μέσα στη ζωή.

... SINE AVARITA, QUOD EST MAXIMUM; NULLUM ENIM OPUS VERE SINE FIDE ET CASTITATE FIERI POTEST.

Από την άλλη όψη:

Το να παρατηρείς την προβαλλόμενη μορφή περιέχει μια έρευνα, επίσης την αίσθηση της ανακαλύψεως εκείνου το οποίο κάποιος έχει αναζητήσει και απ' αυτό την μεταφορά για κάτι περαιτέρω.

Ο Θεατής πρέπει ν' ανακαλύψει γιατί μια μορφή εκλέχθηκε για να παρουσιαστεί· η σιωπή μιας τέτοιας ανακαλύψεως γίνεται μια δημιουργική στιγμή. Η αρμοδιότητα ενός κινηματογραφιστού δεν είναι να εκφράσει κάτι σ' εσάς με λέξεις· η αρμοδιότητα του είναι να δημιουργεί την ταινία και να προστατεύει ό,τι κάνει, μέσα στη γαλήνη μιας σκέψεως, δίχως λέξεις, δίχως την ποιότητα μέσα στις λέξεις, οι οποίες θα κατέστρεφαν ό,τι προτίθεται να παρουσιάσει.

Η προβολή είναι ένα μέσον. Η Μνήμη δημιουργεί την πραγματική Θέα. Μια από τις πραγματικότητες της Ταινίας είναι η καθυστέρηση με την οποία κανονικές μορφές αποκαλύπτουν την αξία τους. Αυτό δεν θα συμβεί κατά τη διάρκεια μιας πρώτης προβολής, μπορεί να μην συμβεί μέχρι μια πολύ μεταγενέστερη προβολή, στην οποία μια μορφή φέρει στο φως το δικό της «εμβληματικό νόημα», το οποίο είναι ομότιμο με ολόκληρη την ταινία.

Η μορφή είναι κεντρική. Η τάξη βασίζεται στον τρόπο με τον οποίο η ταινία κρατεί την μορφή σε προβολή. Είναι τόσο διαφορετική από μια φυσική όψη, όσο μια μουσική νότα από έναν θόρυβο.

Μια ισορροπία των αντιθέτων υπάρχει μεταξύ της ταινίας και του θεατού. Η όρασή του αυξάνεται και αναζωογονείται από την προβολή· εάν η ταινία παρουσιάζει μια κίνηση (ή μια κίνηση της κινηματογραφικής μηχανής), αυτό προτρέπει τον θεατή να είναι ακίνητος και να την παρατηρεί. Μεταφέρεται μέσα στην γαλήνη του· μέσα στην ελαφρότητα η οποία είναι φυσική στην όψη, δίχως βάρος και αποκάλυπτη.

(Μετάφραση: Γεωργία Ν. Λιβιεράτου)



ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΣ

Μέτωνος 62 (1η παράλληλος της Μέσογειων, 3η στάση) ΧΟΛΑΡΓΟΣ

- Κάτι νέο στο χώρο του βιβλίου
- Αναγνωστήριο
- Παιδική γωνιά
- Αυστηρή επιλογή βιβλίων
- Εκπτώσεις
- Ειδικές προσφορές

Ένα βιβλιοπωλείο στο ΧΟΛΑΡΓΟ που θα το ζήλευε το κέντρο

ΚΑΛΕΝΤΗΣ & ΣΙΑ Ε.Ε. Γραφεία: Κολοκοτρώνη 15, Τηλ. 3234.270 - 3231.781

ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΙΝΙ

και

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ

Του Νίκου Κακλαμάνη

Τριγυρίζοντας την Ρώμη πρόσφατα ο δρόμος με έφερε στην περίφημη Μπαρόκ πηγή που η εκπληκτική ANITA EKBERG στο φιλμ του Φελίνι *Dolce Vita*, σαν ιέρεια κάποιας παγανιστικής τελετής βαπτίζεται και βαπτίζει τον Mastroianni σαν να προσπαθεί να τον λυτρώσει από κάποιο αμάρτημα. Θυμήθηκα τότε τους χαρακτηρισμούς που έχουν δώσει στον Φελίνι, σαν τον περισσότερο συμβολικό σκηνοθέτη, μάγο, αλχημιστή αλλά και παλιάτσο. Γεννιέται λοιπόν το ερώτημα, με ποια κριτήρια, ποίο μίτο της Αριάδνης θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε και να πλησιάσουμε αφού κάθε σκηνή, κάθε πλάνο σημαίνει και αυτό που δείχνει αλλά και παραπέμπει σε κάτι άλλο. Πώς θα μπορούσαμε αλήθεια να κατανοήσουμε την αθάνα μορφή της Καμπίρια, την χαμένη αθωότητα του Mastroianni στην *Dolce Vita*, την αινιγματική μορφή του σκηνοθέτη στο 8 1/2, την πνευματιστική Ιουλιέτα, την αντιφατική συνύπαρξη του παλιού και του καινούριου στη Ρώμα. Τι σημαίνουν οι αλχημιστικές τελετές στον Καζανόβα, γιατί η *Prova d' orchestra* δεν μπορεί να παράγει μουσική ή το ταξίδι του Mastroianni στην Πόλη των γυναικών, γιατί τείνει να επαναληφθεί.

Εδώ θα πρέπει να ακούσουμε τον ίδιο για το πρότυπο που του χρησίμευσε σαν πηγή έμπνευσης αλλά και κανόνας κατασκευής, και αυτό υπήρξε ο Γιουνγκ, ο θεμελιωτής της Αναλυτικής ψυχολογίας. Λέει ο Φελίνι, «Τρέφω απέραντη εμπιστοσύνη και θαυμασμό στον Γιουνγκ γιατί κατάφερε να βρει ένα σημείο επαφής ανάμεσα στην επιστήμη και την μαγεία, ανάμεσα στη Λογική και τη Φαντασία, το ότι δέχτηκε να περάσει τη ζωή του αφημένος στην γοητεία του

μυστηρίου, με ηθικό στήριγμα την ικανότητα του να το εξομοιώνει με την Λογική. Είναι ο θαυμασμός που οφείλει κανείς σε έναν από τους μεγάλους συνταξιδιώτες αυτού του αιώνα, στον επιστήμονα προφήτη».

Είναι πραγματικά πολύ δύσκολο να μιλήσει κανείς για οριακά έργα όπως αυτό του Γιουνγκ διατρέχοντας τον κίνδυνο να απλουστεύσει πράγματα που η φύση τους είναι πολύ δύσκολη, να μιλήσει για «πρώτες αρχές» πραγμάτων. Με πολύ λοιπόν σεβασμό προς τον Γιουνγκ αλλά και παράκληση για υπομονή θα επιχειρήσουμε μια τομή για να μας χρησιμεύσει για την καλύτερη κατανόηση του Φελινικού έργου.

Κατά τον Γιουνγκ η ψυχή αποτελείται από το συνειδητό και το ασυνείδητο. Το ασυνείδητο πάλι διαιρείται σε προσωπικό ασυνείδητο και ομαδικό. Το προσωπικό ασυνείδητο περιέχει χαμένες αναμνήσεις, οδυνηρές ιδέες που απωθήθηκαν δηλαδή ξεχάστηκαν σκόπιμα, φευγαλέα αισθήματα, δηλαδή αισθητηριακές αντιλήψεις που δεν ήταν αρκετά δυνατές για να συνειδητοποιηθούν και τελικά περιεχόμενα που δεν είναι ώριμα για να γίνουν συνειδητά. Αναλύοντας το προσωπικό ασυνείδητο δια μέσου του ονείρου ή των οραμάτων φέρνουμε στην επιφάνεια τις παραπάνω απωθήσεις. Εάν όμως συνεχίσουμε την ανάλυση, βλέπουμε ότι οι παραγόμενες φαντασιώσεις δεν βασίζονται πια στις προσωπικές αναμνήσεις αλλά έχουμε να κάνουμε με τις εκδηλώσεις ενός βαθύτερου στρώματος, του ομαδικού ασυνείδητου, όπου βρίσκονται σε λανθάνουσα κατάσταση κοινές στην ανθρωπότητα αρχέγονες εικόνες, που χρειάστηκαν αιώνες για να διαμορφωθούν. Αυτά είναι τα αρχέτυπα ή κυρίαρχα του ασυνείδητου. Είναι οι κυρίαρχες

Καίρια



Mastroianni: «Dolce Vita»

δυνάμεις, οι Θεοί, εικόνες των κυριαρχικών νόμων και αξιωμάτων και των τυπικών κανονικά επαναλαμβανόμενων γεγονότων στον κύκλο της εμπειρίας της ψυχής. Είναι εξ ίσου αισθήματα όσο και σκέψεις: Πραγματικά έχουν δική τους ανεξάρτητη ζωή και συμπεριφέρονται σαν ισχυρά φορτισμένα αυτόνομα κέντρα δύναμης. Όταν εμφανίζεται ένα αρχέτυπο στο όνειρο, στη φαντασίωση ή στη ζωή πάντοτε φέρνει μαζί του μια ορισμένη επίδραση ή δύναμη, με την οποία εξασκεί κάποια γοητεία ή παρορμά σε δράση. Είναι η κοινή μοίρα της ανθρωπότητας, η εκδήλωση του παγκόσμιου πνεύματος στην ιστορία της ανθρωπότητας γενικά, αλλά και του ανθρώπου ειδικότερα. Με αυτό δεν έπεται βέβαια ότι η ελευθερία της βούλησης του ανθρώπου αναιρείται. Ο άνθρωπος είναι ελεύθερος να τα ακολουθήσει ή να συγκρουστεί μαζί τους ακολουθώντας τον «δικό του» δρόμο. Μέσα τώρα από τα αρχέτυπα γίνεται η ρυθμιστική λειτουργία των αντιθέτων, ο πιο θαυμάσιος από τους ψυχολογικούς νόμους. Τον απεκάλυψε ο Ηράκλειτος και την λειτουργία αποκάλεσε εναντιοδρομία δηλ. ότι αργά ή γρήγορα το κάθε πράγμα καταλήγει στο αντίθετό του. Και αυτό γίνεται γιατί οι αντίθετες καταστάσεις είναι ενω-

μένες στην δομή του αρχέτυπου.

Ας έλθουμε τώρα σαν παράδειγμα στο κλασικό πρόβλημα επικοινωνίας των αντιθέτων φύλων, άνδρα και γυναίκα. Σύμφωνα με τα παραπάνω στο βάθος του άντρα υπάρχει το ομαδικό ασυνείδητο που εκφράζεται υπό μορφή αρχετυπικής εικόνας και βάσει της οποίας υπάρχει μια φυσική κλίση, μια έμφυτη κατασκευή να απαιτεί γυναίκα σωματικά και πνευματικά. Η δομή αυτής της εικόνας είναι ασυνείδητη και αποκτά συνειδητότητα όταν συναντάται με τα εμπειρικά γεγονότα που αγγίζουν την ασυνείδητη κλίση και την ζωογονούν ταχύτατα. Αυτή την εικόνα ο Γιουνγκ την ονομάζει Anima ή θηλυκή ψυχή για τον άντρα και Animus ή αρσενική ψυχή για τη γυναίκα. Όταν λοιπόν ο άντρας έρχεται σε επαφή με την γυναίκα, ουσιαστικά έρχεται σε επαφή με την Anima που βρίσκεται στο βάθος του και δίνοντας το προβάδισμα σ' αυτή τη λειτουργία της θηλυκής ψυχής ξετυλίγει και αναπτύσσει την αρχική ολότητα του εαυτού του. Έτσι το κέντρο βάρους της προσωπικότητας μετακινείται από το ΕΓΩ στην Anima. Και αυτό το κέντρο συνένωσης των αντιθέτων επιτρέπει ο καθένας από τους δύο να διατηρεί την ατομικότητά του και να βρίσκεται σύγχρονα σε

σχέση, δηλαδή να αναγνωρίζουν χωρίς αντίφαση την ίδια στιγμή ότι ευρίσκονται και οι δυο στην αλήθεια και μάλιστα ότι οι θέσεις τους είναι απλώς συμπληρωματικές. Και αυτό βέβαια σώζει από τις επικίνδυνες ταυτίσεις μιας σχέσης, δηλαδή ότι την δεδομένη στιγμή ο ένας από τους δυο έχει δικιο και άρα ο άλλος πρέπει να αναιρεθεί και να ταυτιστεί πράγμα που όπως θα δούμε γίνεται αφορμή για έκρηξη.

Σ' αυτή την έκρηξη της σχέσης οδηγούν κατά τον Γιουνγκ οι άλλες ψυχαναλυτικές σχολές. Εδώ δεν μας επιτρέπεται να πούμε ότι ο καθένας από τους δυο έχει ένα κομμάτι αλήθειας συμπληρωματικής και ότι ολόκληρη η αλήθεια είναι στο κέντρο. Στις θεωρίες αυτές στο κέντρο είναι η κοινωνική σύμβαση και οι νόμοι του ίδιου του ανθρώπου που συνδέουν όχι φυσικά αλλά τεχνητά τα αντίθετα. Έτσι το κέντρο της σχέσης ευρίσκεται τη μια φορά στο εγώ του ενός και την άλλη στον άλλου. Απλά έτσι το καθένα κέντρο τη στιγμή της αλήθειας του αναιρεί το άλλο και έτσι δημιουργούνται σχέσεις Πατέρα κόρης και Μητέρα παιδιού. Και οι απόλυτες αυτές αναιρέσεις του ενός από το άλλο των αντιθέτων κάνει ώστε την μια στιγμή να αισθάνονται Πατέρες-Θεοί κύριοι της αλήθειας τους και την άλλη στιγμή να αναιρούνται χάνοντας την ατομικότητά τους και γινόμενοι παιδιά. Το αυτό δε συμβαίνει και από την πλευρά της γυναίκας που γίνεται με την σειρά της και αυτή Μητέρα του άντρα της. Οι ρόλοι αυτοί είναι είναι λοιπόν απολύτως ενάντιοι και όπως πολύ σωστά λέει και ο Αριστοτέλης όταν κάτι λάβει τα ενάντια του είναι τέλειο και άρα αφού έχει γίνει παύει να γίνεται και πεθαίνει. Γιατί η ζωή κινείται μεταξύ των εναντίων όντας ατελής με δυνατότητα πάντα να γίνει τέλεια. Αλλά ποτέ δεν τελειούται όντας μόνο δυνάμει τέλεια. Και αυτό το δυνάμει τέλεια είναι το αρχέτυπο, που βρίσκεται στη μέση, το αόρατο κέντρο των πραγμάτων που κάνει αληθινή τη φράση του Αριστοτέλη ότι ο κόσμος και είναι (τέλειος) και γίγνεται (δηλ. μερικεύεται σε δυο εκατέρωθεν αλήθειες). Έτσι λοιπόν οι άλλες ψυχαναλυτικές σχολές και για να συγκεκριμενοποιούμε η Φροϊδική και η Αντλερική κινούν την σχέση επάνω στα ενάντια και δημιουργούν ρόλους, ταυτίσεις και σχιζοφρένεια, δηλαδή το θάνατο της σχέσης.

Ας επιχειρήσουμε τώρα, έχοντας υπόψη τα παραπάνω να αναλύσουμε μερικά από τα έργα του Φελίνι. Όπως και ο ίδιος λέει το θέμα σε ό-

λα τα έργα είναι η Επικοινωνία. Επικοινωνία με τον άλλο ή τους άλλους που είναι ταυτόχρονα και ένα προχώρημα μέσα στο Είναι και στο βάθος αυτού. Αρχίζουμε από το ευκολότερο έργο που έγινε για την τηλεόραση, την **Πρόβα Ορχήστρας**. Εδώ επιχειρείται η σύνθεση των διαφόρων μουσικών οργάνων-χαρακτήρων με σκοπό την παραγωγή μουσικής. Αλλά τα όργανα δεν αναγνωρίζουν το ένα το άλλο ζητώντας το προβάδισμα. Η σύγκρουση είναι τέλεια μεταξύ τους αλλά και μεταξύ των οργάνων και του Διευθυντή ορχήστρας. Η μια πλευρά επιχειρεί να αναιρέσει την άλλη. Ο μέσος όρος που συνδέει τα αντίθετα είναι ο συνδικαλισμός που και αυτός είναι οριακός και συμβατικός. Αποτέλεσμα όλων αυτών των φορτίσεων η έκρηξη. Οι μουσικοί αρνούνται καταστρέφοντας τα πάντα. Ξαφνικά μια τεράστια σφαίρα γκρεμίζει τον τοίχο. Κάποια μεταφέρεται νεκρή. Όλα ψυχάζουν. Μέσος όρος τώρα της σχέσης έχει γίνει ο φόβος. Στο βάθος του είναι ο φασισμός. Όλοι αναλαμβάνουν τα όργανά τους ενώ ο Διευθυντής μιλά γερμανικά.

Στην Καμπίρια που είναι από τα παλιά έργα του μια πόρνη θέλει να παντρευτεί κινούμενη από κοινωνικές γνώμες κατασταλαγμένες μέσα της και για να ξεφύγει από τον ρόλο της πόρνης. Γνωρίζεται λοιπόν με κάποιον και ταυτίζεται μαζί του. Η διατήρηση της ατομικότητάς της μέσα στην σχέση είναι αδύνατη. Αρχίζει τις εξομολογήσεις σαν κόρη στον πατέρα της. Αλλά και ο κόσμος που τους περιβάλλει είναι σε αντιθετική σχέση με αυτήν. Πότε τον απορροφά όταν είναι πόρνη και όταν γίνεται οριακά αντιθετη δηλαδή καλή γυναίκοιλα ο κόσμος τείνει να την απορροφήσει. Ο μέσος όρος που την συνδέει και με τον άνδρα και με την κοινωνία είναι το χρήμα. Αλλά στο βάθος του παραφυλά ο Θάνατος.

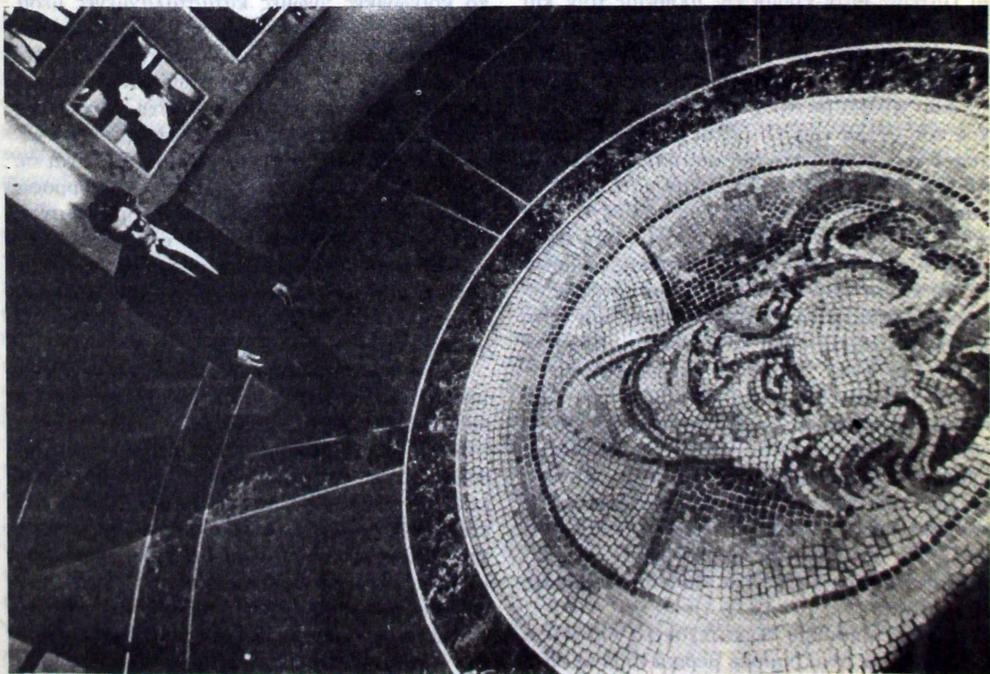
Στο 81/2 το πρόβλημα είναι η επικοινωνία του σκηνοθέτη με τον εαυτό του. Η σχέση αυτή διαιρείται σε μια σειρά άλλων σχέσεων δηλαδή του Σκηνοθέτη με το συνεργείο του και τους ηθοποιούς που τους κρατά σε άγνοια του τι θέλει, με την ερωμένη του που και σ' αυτήν δεν λέει τι θέλει, με την γυναίκα του και τις ζήλειές της. Ζήλεια με την έννοια ότι στο βάθος θέλω να είμαι ο άλλος. Επίσης η σχέση του με τον παραγωγό, σχέση πατέρα παιδιού, και η σχέση του με τους δημοσιογράφους που συμβολίζουν τον κόσμο, οριακές. Θέλουν το κεφάλι του. Σε όλες τις περιπτώσεις τα αντίθετα είναι απολύ-

τως ενάντια και η σχέση δεν προχωρά. Ο μέσος όρος που τα συνδέει είναι η άγνοια, ο φόβος και ο φασισμός. Έτσι οδηγείται στην αυτοκτονία κάτω από το τραπέζι της συνέντευξης. Το έργο δεν θα γίνει. Όλα αρχίζουν να ξηλώνονται. Αλλά τότε ξεπετιέται η έμπνευση. Καταλαβαίνει ότι θέλει να πει για την αγάπη και την αλληλοαναγνώριση. Αλλά αυτή η αγάπη είναι το Αρχέτυπο που βρίσκεται στο βάθος του και έξω από το Εγώ του. Έτσι σκηνοθετεί μέσα από τον κυκλικό χορό την αγάπη. Γιατί ο κύκλος επιτρέπει την ενέργεια του Λίμπιντο να διασκορπίζεται σε όλους παραμένοντας πάντα στον κύκλο δηλ. στον εαυτό της.

Αντίθετα από το 8 1/2 στην Ιουλιέτα των πνευμάτων ολοκληρώνει μπαίνοντας στο βάθος της γυναικείας ψυχολογίας. Όπως είπαμε στο βάθος της γυναίκας υπάρχει ο Animus, η αρσενική ψυχή. Αυτή η ψυχή, είναι τα πνεύματα της που της μιλούν. Και εδώ το πρόβλημα μετατίθεται και εξωτερικά. Ο άνδρας της την παραμελεί, η σχέση τους έχει γίνει τελείως συμβατική, αυτή είναι η Μητέρα που φροντίζει το παιδί της. Προσπαθώντας να ανακαλύψει την αντιζήλο, οδηγείται να αναγνωρίσει μέσα της την αν-

τιζήλο υπό την μορφή λειτουργιών που έχει ξεχασμένες. Τα πνεύματα της λένε να αρέσει, να είναι προκλητική, δηλαδή την καλούν να αναπτύξει αναγνωρίζοντας τις αντίθετες από την λογική ιδιότητες. Αλλά η αναγνώριση του ενστίκτου την αναγκάζει την ίδια στιγμή να είναι δυο μαζί πράγματα. Άρα το κέντρο μεταφέρεται στα Αρχέτυπα. Η αναγνώριση του ενστίκτου την σπρώχνει να ξεπεράσει τις γνώμες - συμβάσεις της Μητέρας της και της Εκκλησίας και να λύσει την ψυχή της από το κρεβάτι της τιμωρίας.

Το πρόβλημα του δημοσιογράφου στη Dolce Vita είναι η χαμένη του αθωότητα στην αιώνια πόλη, τη Ρώμη, μετά τον πόλεμο. Εδώ αναλύονται μια σειρά από σχέσεις στην Ιταλική κοινωνία, που στην ουσία βρίσκεται και έξω από αυτόν και μέσα σ' αυτόν. Αλλά οι σχέσεις της Ιταλικής κοινωνίας του μεταπολέμου είναι αντιφατικές και σχιζοφρενικές. Η σύγκρουση των αντιζήλων, της παράδοσης και της προόδου είναι απόλυτη. Κάπου συναντά την κοπελίτσα που συμβολίζει την αθωότητα, αλλά το ράδιο δεν τους αφήνει να επικοινωνήσουν. Θα ξαναβρεθούν προς το τέλος του έργου. Αλλά



μεταξύ τους σαν μέσος όρος είναι ένας βάλτος από εκεί από τον οποίο η κοπέλλα, η αθωότητα, αδυνατεί να τον ακούσει. Είναι λοιπόν χαμένος και αφημένος στην σύμβαση και στον Θάνατο της σχέσης.

Ο Καζανόβας πάλι αναζητά την γυναίκα έξω από αυτόν, στο χώρο, αλλά στην ουσία μέσα του. Αλλά σε κάθε σχέση του αυτό που τον ενοώνει είναι η επίδειξη των ικανότητων του, η σύμβαση και ο καριερισμός του. Στην ερωτική πράξη απορροφάται τελείως από την γυναίκα. Γίνεται το όργανο και ο υπηρέτης της. Τελικά γέρος συναντά την τέλεια γυναίκα, την γυναίκα κούκλα, που θέτει τον τέλειο μηχανισμό της στην διάθεσή του. Στο τελευταίο πλάνο γορεύει σαν σε όραμα με την κούκλα κάτω από το βλέμμα της Μητέρας του και του Πάπα.

Στην πόλη των γυναικών έχουμε ξανά την σχέση άνδρα και γυναίκας. Εδώ μετά το Θάνατο της σχέσης για τους γνωστούς λόγους ανοίγεται κάτω από το κρεβάτι μια τρύπα όπου παίζουντας ο Mastroianni βλέπει τις αιτίες, μέσα στο ασυνείδητο προσωπικό παρελθόν. Αιτίες όπως πάντα η σύμβαση και το γεγονός ότι μη αναγνωρίζοντας την γυναίκα του και έχοντας σαν κέντρο το Εγώ του, η γυναίκα είναι πάντα ιδεατή. Στο τέλος, φθάνοντας στην αρχή μιας σκάλας συναντά μια γριά που του λέει ότι κέρδισε περνώντας όλες τις δοκιμασίες και ότι η τέλεια γυναίκα του ανήκει. Ανεβαίνει την σκάλα και σ' ένα καλάθι - αερόστατο βλέπει την Γυναίκα - Μητέρα. Ανεβαίνει και φεύγοντας μαζί. Αλλά ξανά ο μέσος όρος υπό τη μορφή κάποιου με όπλο πυροβολεί το αερόστατο και αυτός πέφτει και ξυπνά. Όλα ήταν ένα όνειρο. Η γυναίκα του είναι απέναντι και ο κόσμος συνεχίζει να πορεύεται. Αυτό τον ησυχάζει. Αλλά το τούνελ ξανάργεται.

Στην Ρώμη τέλος η αντιπαράθεση παλιού και καινούριου και η μεταξύ τους εναντιότητα γορής μέσο όρο το Αρχέτυπο που θα μπορούσε να συνθέσει τα δυο αντίθετα σε μια καινούργια σύνθεση και να περάσει το παλιό στο καινούργιο όπου θα περιέχονται και οι ποιότητες του παλιού δημιουργεί την σύγκρουση Ρώμη των ακραίων καταστάσεων. Η σύγκρουση αυτόν που σκάβουν για το Μετρό και της αρχαίας πόλης από κάτω είναι ολοκληρωτική. Τα αρχαία καταστρέφονται. Το φιλμ τελειώνει με μια συμμορία από μηχανάκηδες σε σύγκρουση με τα αρχαία της πόλης νημεία. Ο θόρυβος και η σιωπή σε

τέλεια αντίθεση. Ο θάνατος είναι η σύνθεση τους.

Ένα είναι λοιπόν το Ειδικό θέμα που ο Φελίνι θίγει σε όλα τα έργα. Η Επικοινωνία. Αλλά μήπως θίγει και ένα άλλο γενικότερο θέμα: Εδώ θα ξαναγυρίσουμε για λίγο στο Γιούνγκ. Αυτός θέλοντας να γενικεύσει την Αναλυτική ψυχολογία, δίνοντας της μια φιλοσοφική βάση πέρα από την οργανωμένη Φιλοσοφία, γυρνά στο παρελθόν και ανακαλύπτει την Αλχημεία. Κατ' αυτόν το μυστικό της Αλχημείας είναι στην πραγματικότητα η μεταμόρφωση της προσωπικότητας με την ανάμιξη ή σύντηξη των ευγενών και χυδαίων συστατικών, της λογικής και του ενστικτού, του συνειδητού και ασυνείδητου. Και αυτή η μεταμόρφωση γίνεται σε μια σειρά από στάδια, με αλχημιστικά σύμβολα σαν Αρχέτυπα και η πορεία αυτή αναφέρεται σε αλχημιστικά κείμενα του Παράκελσου και άλλων. Εδώ, κάθε στάδιο της διαφοροποίησης είναι αντίθετο από το άλλο, δηλαδή λειτουργεί ο νόμος της Εναντιοδρομίας, του Ηράκλειτου, και παρ' όλα αυτά αν και τα στάδια είναι αντίθετα το επόμενο περιέχει το προηγούμενο ανεβασμένο και μεταμορφωμένο. Αυτή η πορεία, ο τρόπος, είναι και η υψηλή επίδοξη του έργου του Φελίνι. Και αυτός γνωρίζοντας την Αλχημιστική πορεία της μεταμόρφωσης της προσωπικότητας εισχωρεί στο βάθος του Είναι. Ο Ηράκλειτος αναλώνοντας την λέξη αλήθεια θεωρεί ότι αποτελείται από το στερητικό α και τη λήθη, δηλαδή αλήθεια ίσον δεν ξεχνώ. Αλλά τι δεν ξεχνώ;

Δεν ξεχνώ την πορεία της μεταμόρφωσης, το Ξετίγνιμα του Αρχέτυπου. Ο Φελίνι σαν μεγάλος γιατρός της ψυχής, -και δεν είναι λίγοι οι ψυχίατροι που επισκέπτονται για να τον συμβουλευτούν- μας δείχνει πως μόνο με μια επαρκή γνώση της μεθόδου, του τρόπου, της πορείας μπορεί ο θεατής να διατηρήσει την επαφή του διαρκώς με το ασυνείδητο. Γιατί μόνο μια ψυχολογική κατανόηση αρκετά πλατιά του Αρχέτυπου, της πορείας, της φυσικής κλίση προς την οποία είναι φεμμένο να διατεθεί το Ακτινικό του του δίνει την σιγουριά να διακρίνει την κατευθυντήρια γραμμή της ζωής του. Γιατί χωρίς αυτήν την σιγουριά ο ενσυνείδητος γιος του δεν θα είναι σε θέση να ακολουθήσει την ροή του Αρχέτυπου υποστηρίζοντας ενσυνείδητα τις καταστάσεις της ζωής στις οποίες τον περνά. Έτσι η Τέχνη γίνεται κτήμα του καθενός μας να το δικό του καλό και το καλό του περιβάλλοντός του.

ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΙΝΙ. Φιλμογραφία

- 1950 *Luci di varieta* (Τα φώτα του Βαριετέ) (μαζί με τον Αλμπέρτο Λατουάντα)
1951 *Lo sceicco bianco* (Ο Λευκός σείχης)
1953 *I Vitelloni*
1953 *Un'agenzia matrimoniale*, ένα επεισόδιο για την ταινία *L' amore in Citta*
1954 *La Strada* (Ελλ. τ. Πουλημένη απ' τη μητέρα της)
1955 *Il Bidone* (Σκιές του Υποκόσμου)
1956 *Le notti di Cabiria* (Οι νύχτες της Καμπίρια)
1959 *La dolce vita*
1962 *La tentazioni del dottor Antonio* (Οι πειρασμοί του γιατρού Αντόνιο). Σκετς του *Boccaccio 70*
1963 *Otto e mezzo* (8 1/2)
1965 *Giulietta degli spiriti* (Ιουλιέττα των πνευμάτων)
1968 *Toby Dammit* (επεισόδια από το *Histoires Extraordinaires*)
1968 *Black-notes di un regista* (Το σημειωματάριο ενός σκηνοθέτη)
1969 *Fellini Satyricon*
1970 *I clown* (Οι κλόουν)
1972 *Fellini Roma*
1973 *Amarcord*
1976 *Il Casanova de Fellini* (Καζανόβας)
1978 *Prova d' orchestra* (Πρόβα Ορχήστρας)
1980 *La citta dei donne* (Η πόλη των γυναικών)
1983 *E la nave va* (Και το πλοίο πήγαινε)



Felini by Milo Manara: «8 1/2»

«Casanova»

«Satyricon»

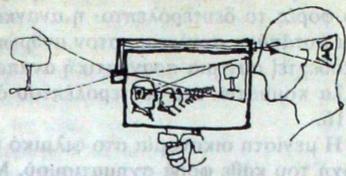


MADAME, VOTRE
FAÇON... D'ARGUMEN-
TER, D'EXPOSER...
AUSSI SUIS-JE CER-
TAIN QUE LA VICTOIRE
NE PEUT QU'ÊTRE
À MOI...



ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ

μέσ' από τη ματιά των σκηνοθετών



του Σπύρου Βρεττού

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο κινηματογράφος, όπως κάθε τέχνη συνεπάγεται ένα πλήθος επιλογών. Η πραγματικότητα δεν αναπαρίσταται όπως θα προτιμούσε η εμπειρία του θεατή (ο οποίος έχει να διαλέξει μια απεραντοσύνη από πληροφορίες γύρω του). Στο σινεμά βλέπουμε και βιώνουμε πραγματικές ή φανταστικές θέσεις, διαλεγμένες και εκφρασμένες από τον (ή τους) δημιουργό: το σκηνοθέτη (ή την ομάδα που συμμετέχει στη δημιουργία ενός φιλμ).

Το δικό μας ενδιαφέρον έγκειται στις προσπάθειες του δημιουργού να εφοδιάσει την πληροφορία και την ιδέα με ό,τι έχει στο νου του: την ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ. Μέρος του εργαλείου του είναι η όρατη γλώσσα, η κίνηση, η ηθοποιία, ο χρόνος, ο χώρος, η αρχιτεκτονική. Όπως είναι πρακτικά αδύνατο να αντιπροσωπευθεί ο πραγματικός χώρος και χρόνος παραδεχόμαστε και καταλήγουμε σε μια κομματιασμένη αντιπροσώπευση της χωρο-χρονικής συνέχειας. Ο χρόνος και ο χώρος στον κινηματογράφο είναι οι κορυφές μιας μεγάλης σειράς περιστατικών που διατρέχουν την ιδέα του φιλμ. Ο σημαίνων χρόνος και χώρος είναι φωρτωμένοι με μια μεγάλη ένταση από πυκνές πληροφορίες, οι οποίες μας οδηγούν να κάνουμε τα αναγκαία χρονικά και χωρικά άλματα και να συνδέσουμε τα κομμάτια σε ένα αποδεκτό και κατανοητό ολοκλήρωμα. Ο χώρος με τις σημασίες του, τις αισθητικές του, την ιστορική του βαρύτητα και λειτουργία είναι κάτι παραπάνω από χώρος: είναι μια γλώσσα.

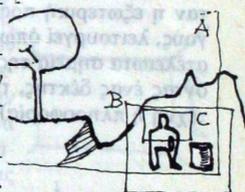
Αυτή η μελέτη είναι χωρισμένη σε δύο μέρη: Στο πρώτο αρχίζουμε με μερικές κινηματογραφικές σημασίες και κάνουμε μια ανασκόπηση των μεγαλύτερων αρχιτεκτονικών στοιχείων, των συμβολισμών τους και των σημασιών τους: τοπίο, τοπίο και κτίριο, κτίριο, εσωτερικοί χώροι, λεπτομέρειες, αντικείμενα:

Στο δεύτερο μέρος αναλύουμε τα φιλμ τριών μεγάλων σκηνοθετών που κατ'άγονται από τρεις διαφορετικούς γεωγραφικούς τόπους —Σ.Μ. Αϊζενστάιν (Σ. Ένωση) «Ιβάν ο Τρομερός», Μ. Αντονιόνι (Ιταλία) «The Passenger» — ελληνικός τίτλος «Επάγγελμα Ρεπόρτερ», και Ο. Welles (USA) «Ο πολίτης Κέιν». Σε καθένα απ' αυτά τα φιλμ ανακεφαλαιώνουμε τη σημασία των χώρων και των αρχιτεκτονικών στοιχείων που έχουν χρησιμοποιηθεί συμφωνώντας με το πρώτο κεφάλαιο.

Ο χώρος μας προσανατολίζει φυσικά και συγκινησιακά. Ο χώρος είναι μια γλώσσα, περισσότερο ή λιγότερο εθνική. Οι λέξεις της, οι φράσεις της, οι σημασίες της πρόκειται να μας βοηθήσουν όχι μόνο να καταλάβουμε ποιά είναι η αρχιτεκτονική της, αλλά κυρίως ποιά αρχιτεκτονική προστατεύει και οδηγεί ανάμεσα στους αιώνες: τη γέννηση, τη ζωή, την αγάπη και το θάνατο.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μετά τη σύλληψη της απεικόνισης της στιγμιαίας πραγματικότητας με τη



φωτογραφία, ο άνθρωπος προσπάθησε να συλλάβει την εικόνα της ροής του χρόνου με όλες τις αλλαγές που συμβαίνουν σταθερά, με άλλα λόγια την ταινία. Αυτό έγινε κατορθωτό όταν μια πράξη αποτυπώνονταν εξελικτικά φωτογραφικά 16 φορές το δευτερόλεπτο· η αναγκαία ταχύτητα χρειαζόταν για να παραχθεί μια αυταπάτη συνέχειας στον ανθρώπινο εγκέφαλο, ο οποίος θα πεισθεί να την αποδεχτεί σαν μια πραγματική αναπαραγωγή του χρόνου. Ο θεατής δεν βλέπει άλλα κομμάτια του δευτερολέπτου όπως 1/32, 1/64, 1/138 κ.λ.π., παρά μόνο 1/16.

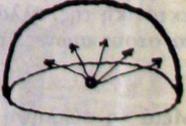
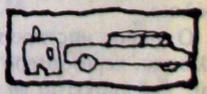
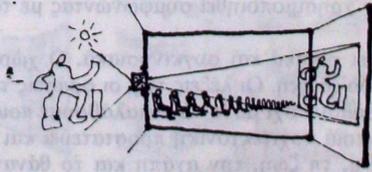
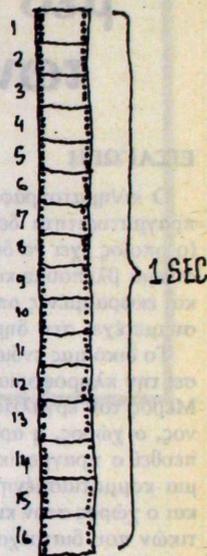
Η μέγιστη οικονομία στο φιλικό υλικό ήταν απ' τις αιτίες για την παραδοχή του κάθε φορά σχηματισμού. Μια σειρά από σχηματισμούς συνθέτει μια ταινία, το φιλμ. Οι διαστάσεις τους άλλαζαν κατά τη διάρκεια της ιστορίας του κινηματογράφου. Αρχισαν από τις κλασικές αναλογίες της χρυσής τομής και του κυκλικού ορατού σχηματισμού με τα φανταστικά άκρα. Με τον καιρό οι σχηματισμοί άλλαζαν σε σινεμασκόπ, σούπερ παναβίζιον και τελικά το κανονικό όπου η θόδη είναι ένα ξεκάθαρο οριοθετημένο ημισφαίριο. Κάθε τύπου σχηματισμός επιβάλλει έναν ιδιαίτερο τρόπο να «εντυπώσεις» την πραγματικότητα.

Ο σχηματισμός είναι ένα καθορισμένο παράθυρο, όπου έχουν οργανωθεί οι ορατές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας. Τα ακίνητά του κάθετα και οριζόντια άκρα ορίζονται όπως τα άκρα σ' ένα αρχιτεκτονικό παράθυρο. Χάρη σ' αυτή την αίσθηση, το σινεμά είναι όπως το παράθυρο ενός διαστημόπλοιου ικανού να κινηθεί παντού: απ' το βυθό της θάλασσας στους γαλαξίες και στ' αστέρια. Αυτό το μικρό διαστημόπλοιο δεν είναι τίποτα, αλλά η σκοτεινή κάμερα η οποία μεγεθύνει τον εαυτό της και γίνεται η κινηματογραφική αίθουσα με εκατοντάδες ανθρώπων μέσα, ταξιδεύοντας σε πραγματικούς ή φανταστικούς κόσμους. Έτσι, βλέπουμε εδώ την μαγική αιχμαλωσία του φωτός:

1. Το φως επηρεάζει το ανέκθετο αρνητικό στη μικρή σκοτεινή αίθουσα, την κάμερα.

2. Το φιλμ εμφανίζεται και προβάλλεται στο κοινό, σε μια μεγάλη σκοτεινή αίθουσα, την κινηματογραφική αίθουσα.

Αλλά ποιός είναι ο κυβερνήτης και το πλήρωμα αυτού του μικροσκοπικού διαστημόπλοιου; Ο σκηνοθέτης με όλο τον κόσμο που εργάζεται στο φιλμ. Όταν η εξωτερική πραγματικότητα είναι κινηματογραφημένη απ' τους δημιουργούς, λειτουργεί όπως η τέχνη, δημιουργώντας μια φόρμα από την επίλογή από ατέλειωτα σημεία της άποψης για το ίδιο περιστατικό. Ο «καταναλωτής» θεατής, όντας ένας δέκτης, τροποποιεί θετικά ή αρνητικά τη στάση του (όπως σε κάθε τέχνη ή πληροφορία) και επιστρέφει στην κοινωνία τη δική του, τελική αντίδρα-



Καμερα

ση. Αυτό χαρακτηρίζει το σινεμά, σαν μια πολύ λαϊκή τέχνη ή του προσδίδει, αντίθετα, το χαρακτήρα του μέσου επίδρασης του κοινού, βασικού μέσου παραπλανητικής και ολοκληρωτικής προπαγάνδας. Ο κυβερνήτης του μικρού διαστημόπλοιου έχει ένα ακόμα φιλμ στο νου του. Η μορφή του είναι ανύπαρκτη, αλλά η απεικόνιση αυτού του φανταστικού φιλμ θα συμπεριλαμβανέει σκέψεις, εμπειρίες, μνήμες, ιδέες. Και στην άλλη πλευρά της γραμμής, η απεικόνιση στην κινηματογραφική αίθουσα θα είναι γεμάτη απ' τις ανθρώπινες μορφές των θεατών, τις σκέψεις τους, τις εμπειρίες τους, τις μνήμες τους, τις ιδέες τους. Ο θεατής θα προχωρήσει σ' ένα υποσυνείδητο ή συνειδητό συμπέρασμα σύμφωνα με τη φύση του, αναφορικά με την ηθική ή το σκοπό της ταινίας. Κάποια φιλμ θα τον φωτίζουν ενώ κάποια άλλα θα τον κάνουν να ξεχνάει.

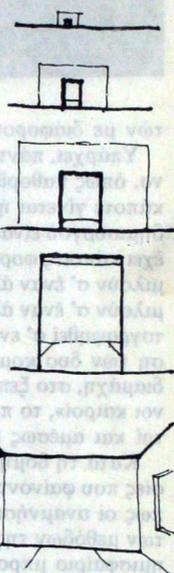
Η λειτουργία του κινηματογράφου είναι ένας συνδυασμός θεάτρου και μυθιστορημάτων. Θέατρο γιατί έχουμε μίαν οπτική αναπαράσταση της πραγματικότητας και την ίδια στιγμή μυθιστόρημα γιατί μπορούμε να βρεθούμε όπου ο συγγραφέας μας οδηγεί, ή μπορούμε να τοποθετήσουμε τους εαυτούς μας όπου αυτός επιθυμεί. Η χρονομέτρηση (timing), η τοποθέτηση (των ηθοποιών) και το στήσιμο της μηχανής μπορούν να είναι καλά οπτικοποιήσιμα σ' ένα μυθιστόρημα. Όταν ο συγγραφέας μιλάει για ένα ασήμαντο ανοιγόκλιμα του ματιού του ήρωα, εμείς αμέσως βλέπουμε, φανταζόμαστε, ένα κλειστό κομμάτι κάδρου, όταν πάλι μιλάει για το στρατό του Καίσαρα να διαβαίνει το Ρουβίκωμα ποταμό, εμείς «βλέπουμε» ένα ανοιχτό κομμάτι κάδρου. Η έκφραση του χώρου στο σινεμά είναι πολύ αποτελεσματική, διαφέρει όμως απ' τον χώρο στο θέατρο.

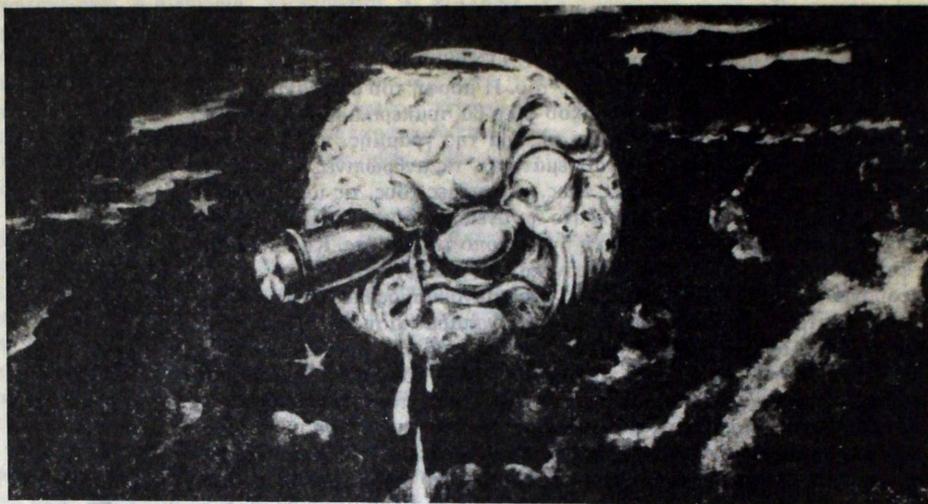
Στο θέατρο έχουμε μια δοσμένη σκηνογραφία και ο θεατής κάθεται σε μια περισσότερη ή λιγότερο προνομιούχα θέση μέσα στην αίθουσα. Πράξεις που απαιτούν πολλούς χώρους, όπως η κίνηση απ' το εξωτερικό ενός κτιρίου στο εσωτερικό, είναι σχεδόν αδύνατες στο θέατρο και κατορθωτές για ένα-δύο σκηνογράφους. Οι σκηνογράφοι του θεάτρου πρέπει να δημιουργούν τόσο πειστικά όσο να είναι δυνατή η έκφραση της συμφωνίας του χώρου με τους πολύ περιορισμένους παράγοντες. Η τόλμη της δουλειάς τους έχει τη βάση της σε πολλές σιωπηλές συμφωνίες, για συμβατική απόδοση της ευρύτητας του χώρου, κοινή σ' αυτούς και στους θεατές.

Στο σινεμά η απεικόνιση, είναι σαφώς καθορισμένη και κάθε θεατής αντιλαμβάνεται την ίδια εικόνα. Υπάρχουν μόνο μερικές διαστροφές εξαιτίας της διαστάσεως σύμβασης της οθόνης, για τη θέση των θεατών της αίθουσας. Στον κινηματογράφο δεν μπορούμε να έχουμε τρεις διαστάσεις αλλά έχουμε μια μεγάλη ευκολία στην κίνηση και στην εκλογή των ορίων του κάδρου. Έχουμε την ικανότητα να βάλουμε σχεδόν το κεφάλι μας στον αναπαραχθέντα χώρο, να περπατήσουμε σ' αυτόν και να παρατηρήσουμε τις λεπτομέρειες. Ο σκηνογράφος στον κινηματογράφο εργάζεται με βάση την πραγματικότητα, χωρίς τις σιωπηλές συμφωνίες με τους θεατές, όπως συμβαίνει με τον σκηνογράφο του θεάτρου.

Ο κινηματογράφος όπως μια τέχνη της διάρκειας, χρησιμοποιεί το χρόνο σαν ένα απ' τα εργαλεία του. Έχουμε αλλαγές στον ρυθμό της κινηματογραφικής πράξης από αργά σε γρήγορα, από χαμηλή ένταση σε υψηλή ένταση, απ' τη γη στον ουρανό. Όλες αυτές οι αλλαγές δημιουργούν ένα είδος μουσικού ρυθμού, μελωδίας, τονικότητας, έντασης.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του σινεμά είναι η δόμηση (μοντάζ = ταίριασμα), η ικανότητα να ταιριάζουν δυο διαφορετικά κομμάτια. Αυτή η δουλειά στο θέατρο ισοδυναμεί με την τοποθέτηση των πράξεων. Τα πολύ παλιά φιλμ είχαν μια μεγάλη επίδραση απ' το θέατρο και δεν είχαν την ευκαμνία αυτής της δόμησης. («Ταξίδι στην Σελήνη» του Melies. Η δόμηση αναπτύχθηκε αργότερα απ' τον S.M. Eisenstein και τον D.W. Griffith. Η δόμηση λειτουργεί στο μυαλό των θεα-





«Ταξίδι στη Σελήνη» του Μελλιές. Αναζητήσεις και θεατρική σύμβαση

τών με διάφορους τρόπους.

Υπάρχει, πάντα μια θέληση, να συνδεθεί το επόμενο κομμάτι στο προηγούμενο, όπως καθορίζεται απ' το όριο του κάδρου, τη φόρμα και τη σημασία. Αυτό κάποτε γίνεται ήρεμα και κάποτε άλλοτε με μια διαμάχη. Ο κύριος σκοπός του δημιουργού είναι να εκφράσει τη βασική του ιδέα. Η ένωση των δύο κομματιών έχει κάποιες φορές τη σημασία της συνδετικής λέξης «και». Όταν δυο άνθρωποι μιλούν σ' έναν άλλο και δεν φαίνονται ποτέ στο ίδιο κάδρο, καταλαβαίνουμε ότι μιλούν σ' έναν άλλο, την ίδια ώρα, στον ίδιο τόπο, ακόμα κι όταν έχουν κινηματογραφηθεί σ' εντελώς διαφορετικούς χρόνους και τόπους. Άλλες φορές η ένωση των δυο κομματιών σημαίνει: «είναι» και δίνει έμφαση: στην ειρωνία, στη διαμάχη, στο ξεπέραςμα της πραγματικότητας. Στο φιλμ του Τσάπλιν «Μοντέρνοι καιροί», το πρώτο τμήμα δείχνει ένα κοπάδι πρόβατα να μπαίνει σ' ένα μαντρί και αμέσως μετά ένα πλήθος εργατών να μπαίνει στο εργοστάσιο.

Κατά τη δόμηση, δεν συνδέονται απλά τα κομμάτια του φιλμ, αλλά οι σημασίες που φαίνονται κάθε στιγμή στην οθόνη, ακόμη κι αν είναι «απρόσκλητες» όπως οι αναμνήσεις ή η φαντασία. Η δόμηση είναι μια ακόμη μέθοδος εκλογής των μεθόδων της πραγματικότητας που καλύπτει όχι μόνο το ορατό και οπτικό ημισφαίριο μπροστά μας, αλλά ακόμα και το αόρατο που δεν μας παρουσιάζεται. Η κίνηση μπροστά στα μάτια μας, δημιουργεί τον κινηματογράφο. Όταν δείχνουμε, ένα κτίριο κάνουμε μια κλασική κινηματογράφιση. Πρώτα το αντιλαμβανόμαστε σε μια γενική άποψη (Long Shot), έπειτα η προσοχή μας πηγαίνει σε διάφορα τμήματα του (Medium Shot) και τελικά τα μάτια μας ταξιδεύουν στις λεπτομέρειες (μια σεκάνς των Close Ups).

Το σινεμά και η αρχιτεκτονική έχουν πολλά κοινά στοιχεία. Και τα δυο είναι τέχνες, του χώρου και του χρόνου. Και τα δυο συμφωνούν με διάφορα ακριβή σχέδια, και τα δυο έχουν την ανάγκη πολλών ανθρώπων να εργάζονται ώστε να πετύχουν την τελική παραγωγή. Ένας απ' αυτούς (ο αρχιτέκτων ή ο σκηνοθέτης) είναι ο υπεύθυνος για το τεχνικό, το αισθητικό και το ιδεολογικό αποτέλεσμα του τελικού έργου. Και οι δυο κατέχουν τη μέθοδο της πράξης και της υλοποίησης της, (δομώντας και τοποθετώντας τα υλικά και τα σχέδια).

(Μετάφραση Η.Κ.)

Συνέχεια

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ:

Η «ΚΑΜΕΡΑ για τον κινηματογράφο», προγραμματίζει έναν κύκλο προβολών και συζητήσεων στις αρχές Νοεμβρίου με θέμα τις αναζητήσεις και τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου.

Όσοι ενδιαφέρονται να βοηθήσουν, μπορούν να τηλεφωνούν στο 34.24.598, από 6.00 ως 8.00 το απόγευμα.

