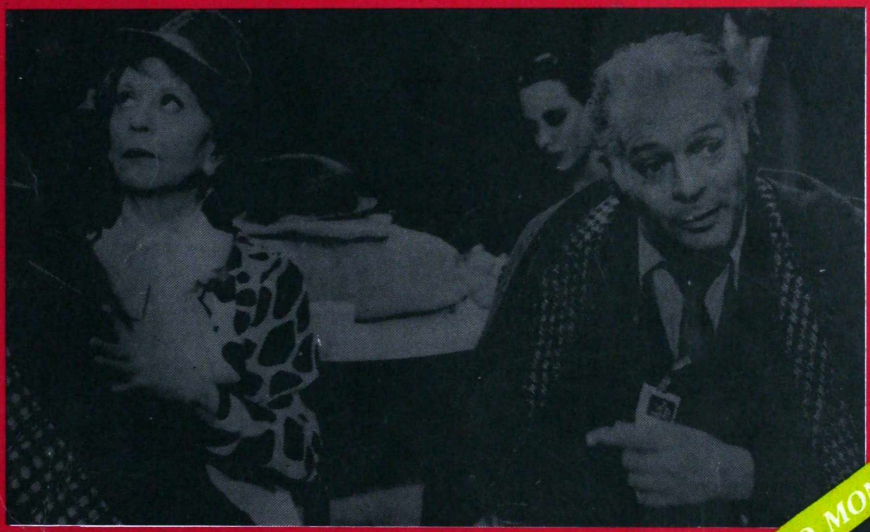
ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Καμερα

για τον κινηματογραφο



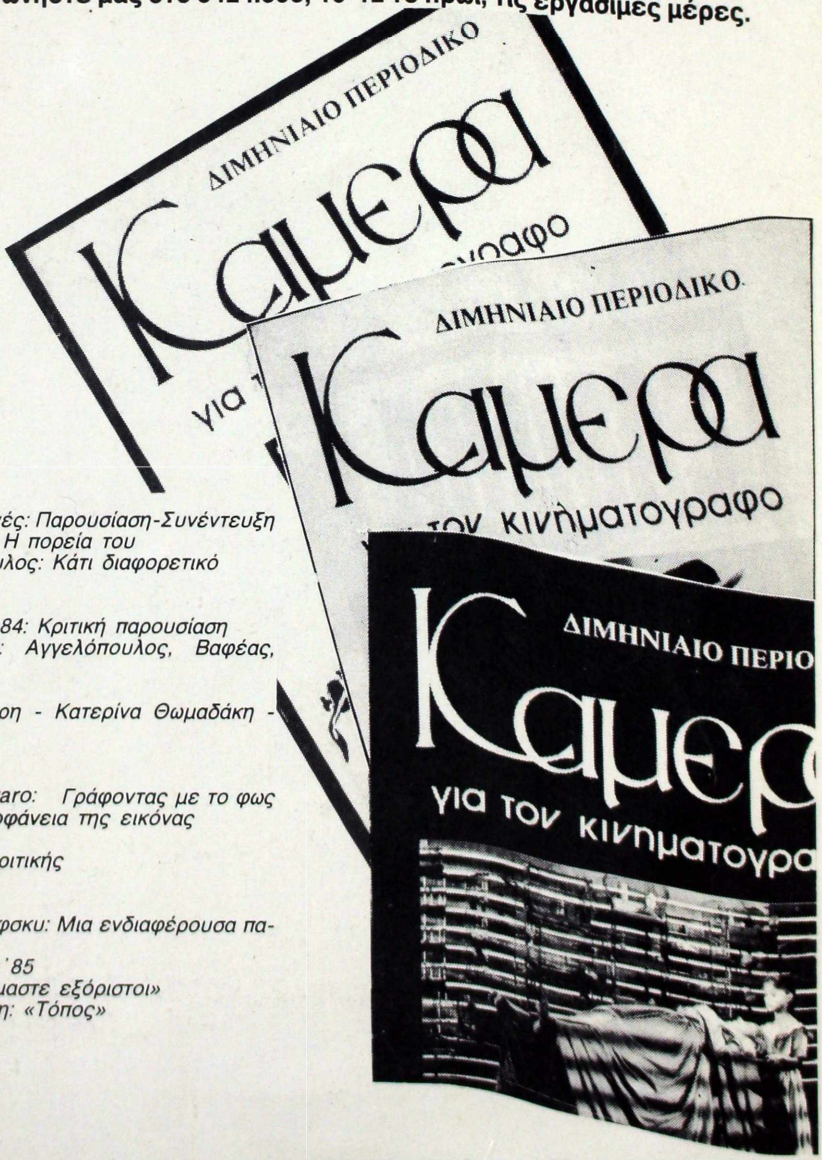
● VIDEO-ART ● ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ● ΓΙΑ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

No 6

ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΤΩΡΑ, ΟΛΟΙ ΝΑ ΑΝΑΤΡΕΧΕΤΕ ΣΤΑ ΠΑΛΙΑ ΤΕΥΧΗ ΤΗΣ «ΚΑΜΕΡΑ»

Υπάρχουν ακόμη παλιά τεύχη του περιοδικού μας. Αν θέλετε να συμπληρώσετε τη συλλογή σας γράψτε μας να σας τα στείλουμε, μην ξεχνώντας βέβαια να εμβάσετε την αξία τους με ταχυδρομική επιταγή, στη διεύθυνση:

Ηλία Κανέλλη
Ευγ. Αντωνιάδου 9Β
Θησείο 118 51 - Αθήνα,
ή τηλεφωνήστε μας στο 3424.598, 10-12 το πρωί, τις εργάσιμες μέρες.



No 1
- *Σταύρος Τορνές: Παρουσίαση-Συνέντευξη*
- *Ζ.Λ. Γκοντάρ: Η πορεία του*
- *Γκ. Μαρκόπουλος: Κάτι διαφορετικό*

No 2
- *Θεσσαλονίκη 84: Κριτική παρουσίαση*
- *Συνεντεύξεις: Αγγελόπουλος, Βαφέας, Περάκης.*
- *Χίτσκοκ*
- *Μαρία Κλωνάρη - Κατερίνα Θωμαδάκη - Multi Media*

No 3
- *Vittorio Storraro: Γράφοντας με το φως*
- *Για την αληθοφάνεια της εικόνας*
- *Σαμ Πέκινπα*
- *Κριτική της κριτικής*

No 4-5
- *Αντρέι Ταρκόφσκυ: Μια ενδιαφέρουσα παρουσίαση*
- *Θεσσαλονίκη '85*
- *Κόππολα: «Είμαστε εξόριστοι»*
- *Αντ. Αγγελίδη: «Τόπος»*

II-000000005724

περιεχομενα

σελ.

- ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ 3
- ΠΛΑΝΑ... και γκρο πλάνα 5-17
- Σφήνες 18

ΘΕΜΑΤΑ

- Δελτίο ταυτότητας: Ε.Κ.Κ. του Γιάννη Ηλιόπουλου 21
- Βερολίνο 1986 του Κυριάκου Πορτοκάλη 27

ΓΙΑ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

- Δυο-τρία πράγματα...
Συνέντευξη με την Agnes Guillemot 38
- Φθάνει να υπάρχει κάποιος λόγος, του Edward Dmytryk 43

ΑΝΑΔΡΟΜΕΣ

- Φωνοκινηματογράφος και θέατρο του Βασίλη Ρώτα 44

VIDEO ART ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΕΣ

- Video Images και Media performances του Mario Costa 47
- Από διαδικασίες επικοινωνιών... του MIT Μητρόπουλου 50
- Αισθητική της επικοινωνίας του Mario Costa 70

ΘΕΩΡΙΑ

- Για μια Φαινομενολογία του κινηματογράφου
του Παναγιώτη Παπαδόπουλου 72

ΚΡΙΤΙΚΗ

- Το εργαστήρι του Dr. Coppola του Ορέστη Ανδρεαδάκη 75
- Γράμματα 80

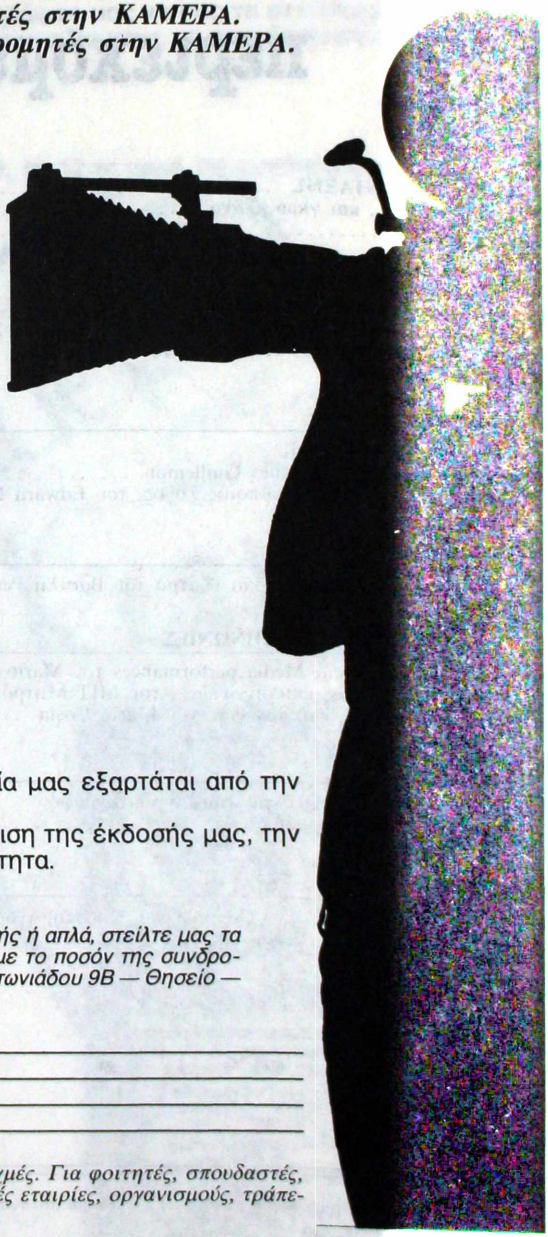
● ● ●

Το εξώφυλλό μας:
Μια σύνθεση με κεντρικό θέμα την ταινία που κυριάρχησε στο Φεστιβάλ Βερολίνου, «Ginger and Fred» του F. Fellini.

● *Λόγω πληθώρας ύλης αναβάλλεται η δημοσίευση της συνέχειας της εργασίας του Σπ. Βρεττού για την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, καθώς και η προαναγγελθείσα δουλειά του Uberto Eco για την «απούσα δομή».*

Οι φίλοι του κινηματογράφου χωρίζονται σε δύο κατηγορίες:

- ***Σ' αυτούς που είναι συνδρομητές στην ΚΑΜΕΡΑ.***
- ***Σ' αυτούς που θα γίνουν συνδρομητές στην ΚΑΜΕΡΑ.***



— 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.

Συμπληρώστε το πιο κάτω δελτίο συνδρομής ή απλά, στείλτε μας τα στοιχεία σας, μαζί με ταχυδρομική επιταγή με το ποσόν της συνδρομής στη διεύθυνση: Ηλία Κανέλλη — Ευγ. Αντωνιάδου 9Β — Θησείο — 118 51 Αθήνα.

Όνομα _____
Επώνυμο _____
Διεύθυνση _____
Τηλέφωνο _____

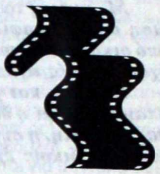
ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ετήσιες (6 τεύχη) 1.200 δραχμές. Για φοιτητές, σπουδαστές, μαθητές 1.000 δραχμές. Για κινηματογραφικές εταιρίες, οργανισμούς, τράπεζες, υπηρεσίες του δημοσίου 3.000 δραχμές.

Περιοδικό ΚΑΜΕΡΑ για τον κινηματογράφο — Χρόνος 2ος — Τεύχος Νο 6 — Μάιος-Ιούνιος 1986 —Δραχμές 200 — Γραφεία: Παρνασσού 2, πλατεία Κλαυθμώνος, Αθήνα 105 61. Τηλέφωνα: 3233.470 - 3424.598. Έκδοση-Διεύθυνση: Ηλίας Κανέλλης - Μηνάς Ταταλίδης. Σύνταξη: Κατερίνα Ευαγγελάκου, Σπύρος Κακουριώτης, Σπύρος Πετρόπουλος, Κυριάκος Πορτοκάλης. Σ' αυτό το τεύχος συνεργάσθηκαν: Ορέστης Ανδρεαδάκης, Χρήστος Γαρταγάνης, Μαρκ Γκαστίν, Γιάννης Ηλιόπουλος, Δημήτρης Καλμούκης, Πάνος Κέκκας, ΜΙΤ Μητρόπουλος, Παναγιώτης Παπαδόπουλος, Τίνα Τερζή, Κώστας Τερζής. «Ομάδα Super-8» —Θεσσαλονίκη: Δήμος Μαγγίρας. Φωτοστοιχειοθεσία - Εκτύπωση: ΣΠΟΤ ΠΡΕΣΣ Α.Ε. Αγίου Κωνσταντίνου 26 (1ος όροφος) τηλ. 5242.853 - 52.42.823. Κεντρική Διάθεση: ΚΑΛΕΝΤΗΣ και ΣΙΑ ΕΠΕ, Κολοκοτρώνη 15, Αθήνα 105 62, τηλ. 3234.270 — ΚΑΜΕΡΑ: Ευγ. Αντωνιάδου 9Β Θησείο 118 51, τηλ. 3424.598 — Θεσσαλονίκη: ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ/Ανθούλα Πουλουκτσή, Λασσάνη 9 τηλ. 237.463.

Συνδρομές Ετήσιες (6 τεύχη): 1.200 δραχμές (φοιτητικές: 1.000 δραχμές). Για κινηματογραφικές εταιρίες, οργανισμούς, τράπεζες, υπηρεσίες του δημοσίου: 3.000 δραχμές. Εμβάσματα: Ηλίας Κανέλλης, Ευγ. Αντωνιάδου 9Β - Θησείο 118 51 (τηλ. 3424.598).

Συνήθως το κύριο άρθρο κάθε εντύπου φιλοδοξεί να ορίσει τις συντεταγμένες του στίγματος ενός γεγονότος που χαρακτηρίζεται τόσο από την άμεση επικαιρότητά του, όσο και από το εύρος της σημαντικότητάς του (ως επικυρίαρχου γεγονότος σε σχέση με άλλα).

Σ' αυτήν όμως την έκδοση το στίγμα μας επικαθορίζει το ευαίσθητο νευραλγικό σύστημα της αμφίδρομης επικοινωνίας που πραγματοποιεί ο Τύπος γενικά και η μορφή του ειδικευμένου εντύπου (περιοδικού) ειδικότερα. Δεχθείτε λοιπόν τους πιο κάτω προβληματισμούς μας ως απείκασμα της αγωνίας μας και του προβληματισμού μας για το έντυπο που διαμορφώνουμε:



1. Ένα περιοδικό μπορεί να υπάρξει κύρια για δυο λόγους. Ο ένας είναι ο οικονομικός, το κέρδος — και τον αντιπαρερχόμαστε γρήγορα. Ο άλλος είναι όταν έχουν κάποιοι κάτι να πουν. Για τον κινηματογράφο έχει παγκόσμια διαμορφωθεί αυτός ο δεύτερος τύπος περιοδικού εντύπου — και σε ορισμένες περιπτώσεις κατάφερε να μην είναι οικονομικά παθητικός.

2. Το κίνητρο που ωθεί στη δημιουργία του περιοδικού ορίζει τη δυναμική της ομάδας που το εκδίδει. Συνήθως, τα κινηματογραφικά περιοδικά, συνέχονται από εκδοτική ομάδα που την απασχολεί το φιλμικό κείμενο (η ταινία), η δημιουργία του, η ανάγνωσή του. Η δυναμική της πάλι, αν και κύρια εκφράζεται με τη δημιουργία ενός κριτικού γραπτού λόγου, παράγωγου από τον φιλμικό και παράλληλου προς αυτόν, δεν εξαντλείται πάντα εκεί. Η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών, μπορεί έτσι να εντάσσεται στις δραστηριότητες περιοδικών και πολλοί κριτικοί να έχουν «διατελέσει» —ή να «διατελούν» — και δημιουργοί (το παράδειγμα των «Cahiers du Cinema» ως φυτώριο της γαλλικής nouvelle vague παραμένει φωτεινό) αλλά να ασχολούνται και με άλλα επίπεδα της κινηματογραφικής παραγωγής. Άλλη δραστηριότητα, ιδιαίτερα προσφιλής, είναι η άσκηση της κινηματογραφοφιλίας μέσω της διοργάνωσης προβολών, συμμετοχής σε ταινιοθήκες και κινηματογραφικές λέσχες κ.λπ.

3. Η μεθοδολογία της προσέγγισης του φιλμ είναι, ωστόσο, ο κυριότερος παράγων που χαρακτηρίζει τον εκφερόμενο λόγο. Επιλογή όθεν των περιοδικών είναι μια δεσμευτική θεωρία, είτε μια πολυσχιδής εντρύφηση και χρήση διάφορων μεθοδολογιών.

Σήμερα, έχοντας δοκιμασθεί πολλοί σεχταρισμοί στην απόπειρα ενός ιδεολογικά ελεγχόμενου κριτικού λόγου, πιστεύουμε, ότι στενεύουν τα όρια της προσέγγισης του κινηματογραφικού έργου. Από την άλλη μεριά η ανεπάρκεια και η κρίση οποιασδήποτε κλειστής μεθοδολογίας κι η ανανέωση καθεμιάς απ' αυτές μέσω της αλληλεπίδρασής τους επιτρέπει — επιβάλλει θα υποστηρίζαμε — την πολυμέρεια, τη συνύπαρξη της διαφορετικότητας.

4. Όσο όμως, δεν μπορεί να υπάρχει μια δεσμευτική θεωρία που να χαρακτηρίζει τον κριτικό λόγο, τόσο δεν είναι δυνατόν να ενυπάρχει μια άκριτη κινηματογραφοφιλία που να υποκύπτει στις ανάγκες της πληροφόρησης και της επικαιρικότητας της δημοσιογραφίας. Η επιλογή των ταινιών και των δημιουργών οπωσδήποτε θ' αναφέρεται σε συγκεκριμένα κριτήρια ποιότητας και η επικέντρωση στον κινηματογράφο του δημιουργού, είναι, πιστεύουμε, ό,τι καλύτερο προέκυψε από τις αντιφάσεις του κινηματογραφικού τύπου, όπως αυτές έχουν βιωθεί.

Αυτό χωρίς τη διάθεση καμιάς λογοκρισίας και χωρίς, απ' την άλλη, να αγνοείται η πολλαπλότητα της έκφρασης και η σημασία της ύπαρξης «ειδών» κινηματογραφικών

(φανταστικός κινηματογράφος, science fiction, αστυνομικά, γουέστερν, πορνό κ.λπ.).

5. Η εποχή μας, εποχή της ταχύτητας και της εικόνας, μεταβάλλει σιγά - σιγά τον τύπο του εντύπου που είναι αποδεκτό (ας μη φοβόμαστε τις λέξεις, που καταναλώνεται). Ιδιαίτερα δίνεται προσοχή στην εμφάνιση, στην εικονογράφηση, στον τίτλο και στη λεζάντα, στο κασέ. Πιστεύουμε ότι το κινηματογραφικό περιοδικό δεν υποκύπτει ενσκύπτοντας σ' αυτά τα σημεία των καιρών. Η παράλληλη συνύπαρξη της θεωρητικής επάρκειας και των στοιχείων αυτών αναγνωσιμότητας του εντύπου δεν στοιχειοθετεί καμιά έκπτωση, ενώ η οικονομία του χώρου μπορεί να αποβεί επωφελής και για τους αναγνώστες που μπορούν μέσω αυτής της αναγνωσιμότητας να οδηγηθούν προοδευτικά στην ανάγνωση — και σ' όσα αυτή συνεπάγεται με κορυφαίο σημείο την απόλαυση.

6. Οι νέες τεχνολογίες είναι ένα δομικό στοιχείο της λεγόμενης κρίσης του κινηματογράφου. Το καινούργιο που φέρνουν είναι η αλλαγή στον παραδοσιακό τρόπο παραγωγής και η αλλαγή της σχέσης του με το κοινό. Αυτά τα στοιχεία και η φύση των νέων τεχνολογιών μπορούν να αποδειχθούν ανανεωτικά για τον κινηματογράφο και για την έκφραση γενικότερα.

Μια, αριστερίστικης απόχρωσης απόρριψη του καινούργιου που φέρνει η νέα τεχνολογία συνεπάγεται τουλάχιστον κώφευση: τα προβλήματα δεν λύνονται αναθεματίζοντάς τα.

Μ' αυτούς τους προβληματισμούς, με μια κυκλοφοριακή ασυνέπεια, με μιαν εμφάνιση αρκετά αμφιλεγόμενη και μια πληρότητα αμφισβητούμενη, πορευόμαστε μέσα από οικονομικό χάος κρατώντας ανοιχτούς διαύλους επικοινωνίας με αναγνώστες που έχουν κοινές αγάπες: επι-κοινωνούμε χάρη στον κινηματογράφο.

Ωστόσο, και για να γίνει ουσιαστικότερη και προσφορότερη η επικοινωνία μας απαιτείται και η δική σας ενεργή στάση: η δημιουργική σας πρόταση, η ενημερωτική σας συμβολή, η συνεργασία σας. Και βέβαια η οικονομική σας συμμετοχή στη στήριξη του περιοδικού: έχουμε ανάγκη και τη συνδρομή σας.

Ελπίζοντας ότι κατανοείτε τις ανάγκες ενός τέτοιου εντύπου, πιστεύουμε ότι θα ανταποκριθείτε στην απαίτησή μας για αναβάθμιση της επικοινωνιακής μας σχέσης, για τη στήριξη μιας εκδοτικής (και όχι μόνο, όπως σύντομα θα διαπιστώσετε) προσπάθειας, που πιστεύει (αυταρέσκεια; ναρκισισμός;) ότι είναι δημιουργική.

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
Καμερα
για τον κινηματογραφο

ΧΑΟΥΑΡΝΤ ΦΑΣΤ
Ο Πόλις Παίν
ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ
Χωριό μου είναι ο κόσμος
και πατρίδα μου εκεί όπου
δεν υπάρχει λευτεριά.
Τηλ. 3234.270
ΚΑΛΕΝΤΗΣ

ΨΗΦ. ΝΟΜ. Κ/ΦΟΥ (10- 19.4.86): Η ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΜΑΣ*

«Δυσδιάκριτο και ακαθόριστο, πάντως έχει μορφή,
που υπάρχει τρόπος να τη διακρίνεις.
Ακαθόριστο και δυσδιάκριτο, πάντως έχει ουσία,
που υπάρχει τρόπος να την καθορίσεις.
Ήσυχο και σκοτεινό, πάντως έχει ζωτικότητα,
που υπάρχει τρόπος να την οικειοποιηθεί».

ΤΑΟ ΤΕ ΤΣΙΝΓΚ

— Εάν το Νομοσχέδιο για τον Κινηματογράφο που ψηφίστηκε στα μέσα Απριλίου, ως προϊούσα σχέση αλυσιδωτής πυρηνικής αντίδρασης, δεν προσομοιάζει — κατά τη γνώμη σας — με τις παραπάνω ιδιότητες του ΤΑΟ, τότε άπαντες οι κακόπιστοι ας παρελάσουν από το Ε.Κ.Κ., το ΥΠ.Π.Θ., τις ΕΡΤ 1 και 2 και τα συναφή κρατικά ιδρύματα για του λόγου το αληθές. — Περισσότερο απλά θα λέγαμε ότι πράγματι το Νομοσχέδιο Απόψεις της κινηματογραφικής μας παραγωγής ανοίγε ένα πλατύ δρόμο για μια παραπέρα ανάπτυξη· με την προϋπόθεση, όμως, ότι σ' αυτόν το δρόμο η κίνηση θα διεξάγεται με απόλυτο σεβασμό στους θεσμοθετημένους κανόνες δεοντολογίας και αξιολόγησης. Ο νοών νοείτω.

— Γιατί εδώ και πολλά χρόνια, ιδίως τα τελευταία, όπου τα πάντα γύρω από τον κινηματογράφο εξαρτώνται ουσιαστικά απ' τον δημόσιο κορβανά παρατηρείται το αξιοθρήνητο φαινόμενο, θυρωροί να μεταβάλλονται ως δια μαγείας σε παραγωγούς, ηθοποιοί σε σκηνοθέτες, τεχνικοί σε πολύφερνους σεναριογράφους, να δίνονται προκαταβολές εκατομμυρίων δρχ. για συγγραφή σεναρίων χωρίς την παραμικρή δέσμευση, να πληρώνονται με εκατοντάδες εκατομμύρια τηλεοπτικές σειρές που εκ των υστέρων κρίνονται ακατάλληλες και εν ολίγοις ουκ έστιν τέλος ανομημάτων.

— Επίσης κάποιοι κύριοι (και κυρίες) εισπράττουν αρκετά εκατομμύρια πέρα από τον ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ προϋπολογισμό των ταινιών τους και ως εκ τούτου παρωθούνται εκ των πραγμάτων σε δημοσία κλάψα: Χρωσταω στην εφορία, στο ΙΚΑ, στο μπακάλη, ...βοήθεια! — Φωνάζει ο κλέφτης... ('Οχι πως δεν συμβαίνουν και τέτοιες περιπτώσεις, αλλά σας διαβεβαιούμε ότι αφ' ενός σπανίζουν και αφ' ετέρου αφορούν σκηνοθέτες - παραγωγούς που αρκούνται εξ ανάγκης, στα ψίχουλα των ευαγών ιδρυμάτων — *Σακούλα;)

— Μετά απ' όλα αυτά, πιστεύουμε να σας έγινε περισσότερο κατανοητή η πρόθεσή μας να προτάξουμε μια από τις πολλές αλήθειες των Ιερών Κινέζικων Κειμένων του ΤΑΟ ΤΕ ΤΣΙΝΓΚ.

Από το σύνολο των ψηφισθέντων - μουσκεμένων άρθρων, με την έννοια, που εύστοχα υπογραμμίστηκε από την καπετάνισα Μελίνα - Υπ. Πολιτισμού, ότι πέρασαν από σαράντα κύματα, θα ξεχωρίσουμε ορισμένα που κατά την άποψή μας είναι ουσιαστικότερα από τα υπόλοιπα (χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι όλα τα άλλα είναι ήσσονος σημασίας).

Αρχή λοιπόν με την παραγρ. 2 Άρθρο 2. *«Το κράτος οφείλει να παίρνει τα αναγκαία μέτρα για την ηθική και υλική ενίσχυση της παραγωγής, της διανομής και της προώθησης των ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών και για τη βελτίωση της κινηματογραφικής παιδείας του λαού».*

Νομίζουμε ότι πρόκειται, ίσως, για την κρισιμότερη νομοθετική δέσμευση του νομοσχεδίου. Τώρα, αν φυσικά μου ανταπαντήσετε, πως κι αυτή όπως τόσες άλλες είναι αφηνιάνη στον πατριωτισμό των σαλτιμπάγωκν, των μανδαρίνων και των χρυσοκάνθαρων της κάθε εξουσίας, τότε δεν έχω παρά να συμφωνήσω μαζί σας.

Παραγρ. 2 Άρθρο 3. *«Ο σκηνοθέτης ορίζει τα βασικά καλλιτεχνικά και τεχνικά στελέχη της παραγωγής του έργου, εκτός αν υπάρξει αντίθετη γραπτή συμφωνία με τον παραγωγό».*

Αυτή η διάταξη αφορά μια πρακτική που ήδη έχει εμπεδωθεί από την καθημερινή αποδοχή της και βέβαια πολύ φυσιολογικά ενισχύθηκε με την νομοθέτησή της.

Παραγρ. 1 Άρθρο 7. *«Ποσό ίσο με το 50% του φόρου Δημοσίων θεαμάτων, που εισπράττεται κάθε χρόνο από την προβολή κινηματογραφικών ταινιών, διατίθεται για την ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, την ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας καθώς και για τη μελέτη και την άσκηση της πολιτιστικής πολιτικής στον τομέα του κινηματογράφου. Με κοινές αποφάσεις των Υπουργών Οικονομικών και Πολιτισμού μπορεί να διαθέτει σταδιακά και μέσα σε τρία χρόνια από τη δημοσίευση του παρόντος και άλλο ποσοστό μέχρι το 100% του παραπάνω φόρου, αφαιρουμένων των εξόδων είσπραξης, για τον ίδιο σκοπό».*

Εδώ θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι βρισκόμαστε στην καρδιά του αντιδρατήρα παραγωγής δραχμικής ενέργειας! Μόνο που μερικοί υστερόβουλοι υποστηρίζουν πως πρόκειται για μοντέλο Σοβιετικού τύπου, όμοιο μ' εκείνο του Τσερνομπίλ. Δηλαδή δεν υπάρχει εγγύηση για τα συστήματα ασφαλείας του και τα τοιαύτα. Κακοήθειες θα λέγαμε. Τι θέλουν δηλαδή, εδώ ολόκληρο «Challenger» έσκασε σαν βαρελότο!

Παραγρ. 2 Άρθρο 8. *«Τα βραβεία ποιότητας είναι τρία για ταινίες μεγάλου μήκους και τρία για ταινίες μικρού μήκους. Το ποσό που χορηγείται σε κάθε βραβευόμενη ταινία μεγάλου μήκους καθορίζεται με την υπουργική απόφαση της προηγούμενης παραγράφου και διανέμεται κατά ποσοστό 60% στον παραγωγό και 40% στον σκηνοθέτη. Για τις ταινίες μικρού μήκους το ποσό είναι το 15% του βραβείου ταινίας μεγάλου μήκους και διανέμεται σε ίσα μέρη στον παραγωγό και στον σκηνοθέτη. Το βραβείο για ταινία τεκμηρίωση (ντοκυμανταίρ) μεγάλου μήκους είναι ίσο με το ένα τρίτο του βραβείου ποιότητας ταινίας μεγάλου μήκους και διανέμεται σε ίσα μέρη στον παραγωγό και στον*

** Δεν πρόκειται για φόρμουλα ραδιενεργούς αντίδρασης· απλά σημαίνει ότι ψηφίστηκε το Νομοσχέδιο Κινηματογράφου από 10 έως 19 Απριλίου 1968.*

** Καταλάβατε.*

...γκρο-πλανα

ΟΡΑΤΟΤΗΣ: ΚΑΤΙ ΛΙΓΟΤΕΡΟ ΑΠΟ ΜΗΔΕΝ

- *Τι κρύβεται πίσω από τις δημόσιες ευλογίες κι αναθέματα του κ. Νίκου Κούνδουρου προς τους ομοτέχνους του;*
- *Γιατί οι κ.κ. Φέρρης - Παπακυριακόπουλος - Ψαρράς αισθάνονται την ανάγκη να εκδώσουν μανιφέστο υπεράσπισης της βραβευμένης (!) ταινίας «ΕΝ ΠΛΩ» του κ. Σταύρου Κωνσταντάρακου;*
- *Υπό το κράτος ποίων βίαιων συναισθημάτων αμφισβητήθηκε η σκηνοθετική ιδιότητα του κ. Λευτέρη Χαρωνίτη από τους συναδέλφους του;*
- *Τι εννοούσε ο Ηρακλής Πουαρώ όταν, μετά το έγκλημα, ψιθύρισε στο αυτί της μις Μαρπλ: «Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος έκανε το καθήκον του, αλλά αυτός δεν είναι λόγος να μην τον υποπτεύομαι».*
- *Η ΕΚΡΗΞΗ του Γιώργου Πανουσόπουλου που συνόδευε τη ΜΑΝΙΑ του στο φεστιβάλ Βερολίνου ήταν απαραίτητη και πώς συνδέεται με όλα τα προηγούμενα;*

Αυτά είναι μερικά από τα διαδραματισθέντα κατά την εξύφανση μίας εξαιρετικά σκοτεινής ιστορίας που στο εξής θα αποκαλούμε: «ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΥΛΛΙΟ ΤΟΥ Σ.Ε.Σ. με την Ε.Ε.Σ.».

Όπου Σ.Ε.Σ. το νεοϊδρυθέν Σωματείο Ελλήνων Σκηνοθετών και Ε.Ε.Σ. η απατημένη Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών.

Χαρακτηρισμοί δίκην εκπυρσοκροτήσεων ακούστηκαν κι απ' τις δυο πλευρές, ιδιαίτερα το διάστημα που ακολούθησε την απονομή των κρατικών βραβείων, όπου το Σ.Ε.Σ. αμφισβήτησε τη φερεγγυότητα του οργάνου που έβγαλε τις αποφάσεις, συνδυάζοντάς τις με την απουσία δικών του μελών απ' αυτό.

Εμείς, σε μια προσπάθειά μας να διαλύσουμε την ομίχλη που έχει κατακαθίσει μετά από τον πόλεμο ανακοινώσεων και καταγγελιών, δημοσιεύσαμε στο προηγούμενο τεύχος μια συνέντευξη με τον κ. Πάνο Παπακυριακόπουλο (νυν μέλος του Συμβουλίου της Κλαδικής Κιν/φου της Ε.Ε.Σ.) κι έχουμε προγραμματίσει μια συζήτηση με τον κ. Νίκο Παναγιωτόπουλο (πρόεδρο του Δ.Σ. του Σ.Ε.Σ.) για το επόμενο τεύχος.

Έχοντας μία ιδιαίτερη αδυναμία στις ανανεώσεις (μην πάει το μυαλό μας στα της πολιτικής σκηνής δρώμενα) και πιστεύοντας ότι το κάθε σώμα κλείνει τον κύκλο της ζωής του έχοντας επιτελέσει το φυσικό του καθήκον όταν γεννήσει το διάδοχό του, βρίσκουμε πολύ φυσική όλη αυτή την ίντριγκα.

Και κάτι ακόμα:

σκηνοθέτη».

Η γνωστή τελετουργία της βράβευσης με πολλαπλή χρησιμοθηρική σκοπιμότητα. Να υπήρχε τουλάχιστον σεβασμός στην διάκριση και επιβράβευση των άξιων...

Παραγρ. 1 Άρθρο 27. *«Ιδρύεται Εθνικό Κινηματογραφικό Αρχείο με σκοπό τη συγκέντρωση, τη διαφύλαξη την αρχειοθέτηση, και τη συντήρηση κινηματογραφικών ταινιών καθώς και εντύπων κάθε είδους φωτογραφιών και αντικειμένων που αναφέρονται στην τέχνη και στην ιστορία του κινηματογράφου, καθώς και την ενίσχυση της μελέτης και της έρευνας πάνω στον ελληνικό κινηματογράφο».*

Έχετε ακούσει ένα σαγηνευτικό τραγουδάκι που λέει «Πάντα το χρώμα μου ήταν το γκρίζο...». Λοιπόν, αν πρόκειται το περί ου ο λόγος Εθνικό Κινηματογραφικό Αρχείο να μην είναι ολοκληρωμένο, λειτουργικό και κυρίως ζωντανό, καλύτερα να μας λείπει! Μια ακόμη γκρίζα, μουντή και θλιβερή γραφειοκρατική υπηρεσία δεν νομίζουμε να προσφέρει ο,τιδήποτε στον κινηματογράφο.

Τέλος παραθέτουμε ένα ακόμη άρθρο που αφορά το Ε.Κ.Κ. για να ολοκληρώσουμε τα σχόλιά μας.

Παραγρ. 3 Άρθρο 16. *«Το Ε.Κ.Κ. αποτελεί ανώνυμη εταιρία η οποία ανήκει εξ ολοκλήρου στο κράτος, έχει διοικητική και οικονομική αυτοτέλεια και λειτουργεί για το δημόσιο συμφέρον σύμφωνα με τους κανόνες της ιδιωτικής οικονομίας και υπό την εποπτεία του κράτους, όπως ορίζεται από το νόμο αυτό».*

Το Ε.Κ.Κ., μια όλως αμφιλεγόμενη εταιρία, γνωστή ανά το πανελλήνιον, έχει αναλάβει ούτε λίγο ούτε πολύ το αβάσταχτο βάρος της παραγωγής ενός κινηματογράφου ανωτέρας κλάσης. Χωρίς να γλυτώσουμε κι εδώ απ' τα γνωστά φαινόμενα παρεοκρατίας και νεποτισμού θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι το συνολικό έργο της εταιρίας, ιδίως κατά τα χρόνια της προεδρείας του Π. Ζάννα, ήταν θετικό. Τώρα, όμως, η παραίτηση του Π. Ζάννα (γιατί άραγε; μάλλον οι αιτίες απαρτίζουν ένα πολυσύνθετο πλέγμα), που αναμφίβολα το κύρος της πνευματικής του προσωπικότητας προκαλούσε ένα υπολογίσιμο εκτόπισμα για την ευδόκιμη κινηματογραφική παρουσία μας τόσο εδώ όσο και στο εξωτερικό, είναι γεγονός. Το Ε.Κ.Κ. κάτω από μια συλλογική, θα λέγαμε, ηγεσία μοιάζει να ασφυκτιά κάτω από το βάρος των υποχρεώσεών της. Σ' αυτό το συμπέρασμα, οδηγούμαστε φυσικά από πολλά γεγονότα και ενδείξεις αλλά κυρίως από μια... παρά-

λειψη. Αυτή η εταιρία δεν ένοιωσε ακόμη την ανάγκη να προβεί σε κάποιου είδους προγραμματικές δηλώσεις που ν αναφέρουν με ειλικρίνεια και σαφήνεια την νέα πορεία του Ε.Κ.Κ..

Γενικά θα κλείσουμε τούτο τον μικρό απολογισμό μας πάνω στο Νομοσχέδιο για τον Ελληνικό Κινηματογράφο με την επισήμανση ότι κάποιες «σκοτεινές δυνάμεις» (γνωστές και μη εξαιρετέες) απέτρεψαν την ίδρυση Ανώτατης Κρατικής Ακαδημίας Κινηματογράφου και επίσης ότι, εν τέλει, η οικονομική κρατική ενίσχυση για την κινηματογραφία μας μόνο γενναία δεν θα χαρακτηριζόταν. Πάντως δεν είναι κι ασχημη, εδώ που τα λέμε η εστω και μικρή φροντίδα του κρατους για τα θεματα της τέχνης εν γένει. Προς το παρόν ας πείσουμε τους εαυτούς μας ότι κάθε βδομάδα αποτελείται μόνο από έξι μέρες, γιατί, ποτέ την Κυριακή...

ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

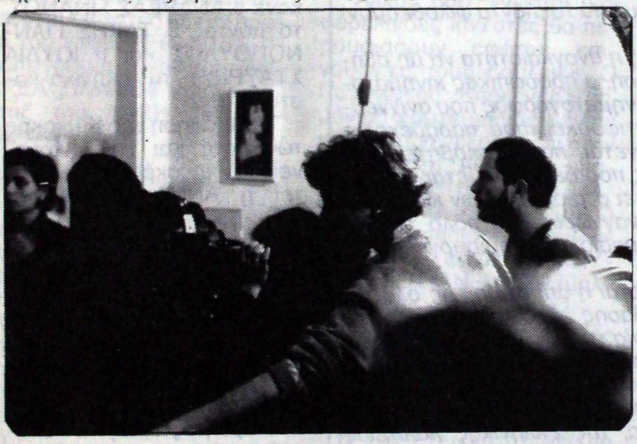
ΜΗΚΟΣ ΜΙΚΡΟ, ΟΛΑ ΚΑΛΑ

Μέσα στη γενική αναμονή και σύγχυση κάποιοι συνεχίζουν να παράγουν ασταμάτητα. Πρόκειται για τους ιερολοχίτες του μικρού μήκους, οι οποίοι αν και δεν διακρίνονται ευκρινώς στο χάρτη της εθνικής κινηματογραφίας, είναι ωστόσο, παντού και πάντα παρόντες, υπεύθυνοι μιας υποδόριας μόλυνσης του κυκλοφοριακού συστήματος του κιν/κού σώματος. Κι ενώ επίκειται η εβδομάδα προβολών στην ΙΡΙΔΑ (έναρξη 21.4.86) των περσινών ταινιών, αρκετοί γνωστοί και άγνωστοι κιν/στές, τελειώσανε ή τελειώνουν τις ταινίες τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι εφέτος θα έχουμε πολλές γυναικείες παρουσίες στο σκηνοθετικό, φαινόμενο που είχε ήδη αρχίσει να δείχνει την έκτασή του από παλιά.

— Η Ολια Λαζαρίδου όπως θα τη δουμε στο ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΧΡ. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ

Η Ρέινα Εσκενάζυ (τη γνωρίσαμε με την ΠΙΕΡΟ το 1984) τελείωσε τη δεύτερη ταινία της (άτιτλη προς το παρόν) συμπαραγωγή με το Ε.Κ.Κ. με τη συνεργασία των ΜΑΡΙΝΑΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ (φωτογραφία), ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΑΥΡΟΨΑΡΙΔΗ (μοντάζ), ΜΑΡΙΛΕΝΑΣ ΜΟΣΧΟΥΤΗ (σκηνικά - κοστούμια) ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (μουσική).

Αν στην ΠΙΕΡΟ επεδίωκε την έκφραση των πιο άρρητων συναισθημάτων σε συνδυασμό με την εικαστική αναζήτηση, σε τούτη την καινούργια της ταινία «ανακαλύπτει» το αφηγηματικό σενάριο (εγχείρημα εξαιρετικά σύνθετο), την κλασική αστυνομική φόρμα, τη δύναμη του φυσικού φωτός και του γρήγορου μοντάζ.



Από τα γυρίσματα της ΡΕΙΝΑΣ ΕΣΚΕΝΑΖΥ. Στην κάμερα ο β. οπερατέρ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΑΜΑΡΑΣ, η ΡΕΙΝΑ ΕΣΚΕΝΑΖΥ και ο βοηθός σκηνοθέτης ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΔΕΛΑΣ

Αν οι διακηρύξεις για «ανεξαρτησία από κομματικές χειραγωγήσεις» δεν παραμένουν στο φραστικό επίπεδο, πιστεύουμε ότι το Σ.Ε.Σ. έχει μεγάλη ανηφόρα μπροστά του και πολλές πληγές να εξαφανίσει από το καθημαγμένο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου.

Από συνδικαλιστικά σενάρια καλά πάμε. Περιμένουμε και τα κινηματογραφικά.

ΚΕ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ ΚΑΙ ΑΔΕΙΑ ΤΑΜΕΙΑ

Το βασικότερο στοιχείο της κρίσης του κινηματογράφου στη χώρα μας, τη χρονιά που αισίως (;) κλείνει σε λίγες μέρες, είναι η εισπρακτική καθήλωση της ελληνικής ταινίας. Αν εξαιρέσει κανείς το όριο των 120.000 εισιτηρίων που έκανε η πολυδιαφημισμένη και «λαϊκή» ταινία του Π. Βούλγαρη «Πέτρινα χρόνια» (βλ. περ. ΘΕΑΜΑΤΑ), οι υπόλοιπες ταινίες, ακόμη κι αυτές που δημιουργήθηκαν με εμπορικά εχέγγυα (π.χ. «Μανία» του Γ. Πανουσόπουλου αλλά και, φύσει «εμπορικές» ταινίες τύπου Μουστάκα, Ψάλτη) αν δεν «πάτωσαν», πάντως δεν έκαναν τα εισιτήρια που θα επέτρεπαν να μιλάμε για όριο οικονομικής βιωσιμότητας της ελληνικής ταινίας.

Η εμπορικότητα της ταινίας δεν είναι βέβαια κριτήριο για την καλλιτεχνική της επιτυχία. Πολλές φορές η ποιότητα, η καλλιτεχνική αξία κάποιων ταινιών δεν είναι αποκλειστικός παράγων επιβολής τους στην αγορά. Η διαφήμιση, το κοινό γούστο, οι τάσεις της παγκόσμιας παραγωγής, ο τηλεοπτικός - ευανάγνωστος λόγος που καταιγιστικά επιβάλλεται είναι μερικοί, πολύ πιο καθοριστικοί παράμετροι αποδοχής ενός φιλμ από το (πάντα φιλοθεάμον) κοινό.

Ωστόσο, προβάλλει ζωτική η αναγκαιότητα να μη σβήσει μέσα στη γενική ισοπέδωση, ο προσωπικός κινηματογράφος του δημιουργού. Ο κινηματογράφος που ανιχνεύει, που αναρωτιέται, που αντιφάσκει, που παραδέχεται, που παραπεμπει, που αισθάνεται, που αμφισβητεί, που προτείνει. Ο κινηματογράφος που δε «βολεύεται» σ' ό,τι παραδεκτό, που δεν ενσκύπτει στα σημεία των καιρών. Ο κινηματογράφος που πριν αναγνωρίσει το ρόλο του ως εμπόρευμα ρισκάρει τη δοκιμασία της δημιουργίας. Της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Και στη συνέχεια, ορθώνεται η απαίτηση της όλο και πιο αποτελεσματικής πρόσβασης του κινηματογράφου αυτού στο κοινό. Η επικοινωνία του μαζί του, ο διάλογος, η αλληλεπίδραση. Τελικά η αποδοχή, με κριτήρια βιωσιμότητας, της εμπορευματικότητάς του.

Για μεν το πρώτο, έχοντας υπ' όψη και την πολιτική του Ε.Κ.Κ. και, συνακόλουθα, της ελληνικής πολιτείας κατ' αρχήν συναινούμε (και επαυξάνουμε), σ' όποια*

Αν ωστόσο η Ρ. Εσκενάζυ δεν παραβαίνει την αρχή της των 35 ΜΜ δεν συμβαίνει το ίδιο και με τις πρωτοεμφανιζόμενες ΜΑΡΙΑ ΜΑΚΡΗ, ΦΑΝΗ ΖΙΩΖΙΑ και ΑΝΝΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ. Τίτλος των ταινιών τους αντίστοιχα ΠΑΡΑΛΛΑΞΕΙΣ ΤΗΣ ΜΕΣΟΓΕΙΟΥ, ΜΟΤΕΛ ΑΡΙΩΝ και ΚΥΡΙΑΚΗ (οι δυο τελευταίες είναι συμπαραγωγές του Ε.Κ.Κ.).

Πρωτοεμφανιζόμενες ως σκηνοθέτριες ναι, αλλά όχι άγνωστες μιας και οι δυο πρώτες δουλεύουν ως μοντέρ και η τρίτη ως σκριπτ, με πλούσια δράση στην εγχώρια παραγωγή.

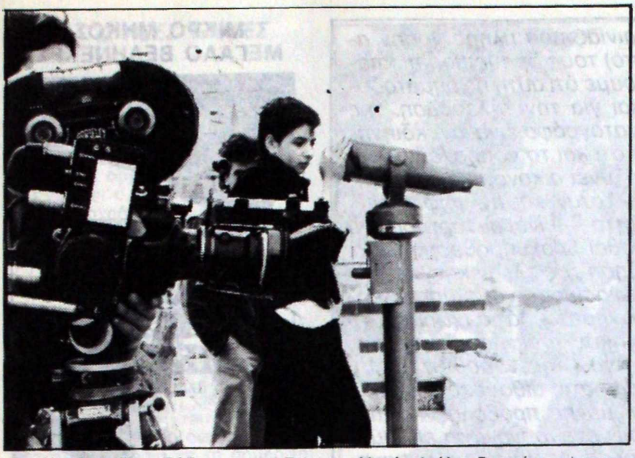
Στις ΠΑΡΑΛΛΑΞΕΙΣ ΤΗΣ ΜΕΣΟΓΕΙΟΥ ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ έκανε τη φωτογραφία, ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ το μοντάζ και η ΙΟΥΛΙΑ ΣΤΑΥΡΙΔΗ τα σκηνικά - κοστούμια.

Το ΜΟΤΕΛ ΑΡΙΩΝ είναι μια ελεύθερη μεταφορά του γερμανικού παραμυθιού «ΓΚΡΕΤΑ και ΧΑΝΣ» με μια πεντάχρονη μικρή στον κύριο ρόλο. Τη φωτογραφία έκανε ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΙΝΑΝΟΣ, το μοντάζ ο ΤΑΚΗΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ και η ΙΟΥΛΙΑ ΣΤΑΥΡΙΔΗ τα σκηνικά-κοστούμια.

Την αίσθηση της Κυριακής των ματς και των οικογενειακών επισκέψεων αναζητεί η ΑΝΝΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ στην δική της «ΚΥΡΙΑΚΗ». Πρόκειται για μεταφορά του ομώνυμου διηγήματος της ΒΑΣΩΣ ΣΙΝΟΠΟΥΛΟΥ.

Σ' αυτή την πρώτη της ταινία συνεργάστηκε με το ΧΡΗΣΤΟ ΒΟΥΔΟΥΡΗ (φωτογραφία) και τη ΦΑΝΗ ΖΙΩΖΙΑ (μοντάζ).

Ο αριθμός όμως των σκηνοθετριών των υποψήφιων για το Φεστιβάλ ταινιών δεν



— *Η Φένια Παπαδόδημα και ο Γιώργος Νινιός (μόλις διακρίνεται), στα γυρίσματα της νέας ταινίας του Πάνου Καρκανεβάτου.*

εξαντλείται εδώ. Περισσότερα θα δούμε και θα πούμε μετά το Φεστιβάλ.

Η διαδρομή συνεχίζεται ωστόσο.

Συμπαραγωγή του ΧΡ. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ και του ΣΤΑΥΡΟΥ ΤΣΙΩΛΗ είναι η δεύτερη ταινία του ΧΡ. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ με τον μονολεκτικό τίτλο ΘΕΑΤΡΟ (στο μονότιτλο εξαντλούνται και οι ομοιότητες με την πρώτη του ταινία ΒΕΡΑΝΤΕΣ). Η φωτογραφία είναι του ΑΝΔΡΕΑ ΣΙΝΑΝΟΥ και το μοντάζ του ΤΑΚΗ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ.

Παρενθετικά, η ιστορία παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον για τον θεατή που διαπιστώνει ότι εδώ δεν γίνονται καινοτομίες, ή επαναστάσεις. Δεν είναι ο θεωρητικός που υπερβαίνει τη γλώσσα του σινεμά μολονότι την κατέχει, αλλά είναι το σινεμά (η εικόνα - ο ήχος - ο θεατής) που επικυρώνεται μέσα στη θεωρητική διαδρομή.

Μετά τη Γαβαλά, το Σούμα, την Αγγελίδη, τον Κόρρα το ιστορικό των κριτικών που έκαναν το «άλμα» είναι οριστικά βεβαρυμένο.

Η ταινία του Χρ. Βακαλόπουλου δεν κινδυνεύει από τις δυο ανίατες ασθένειες των μικρού μήκους: Το σενάριο και τη διάρκεια. Είναι και τα δυο μελετημένα για να δημιουργήσουν κοινό κι όχι κενό.

Άλλοι δυο γνωστοί και φερέλπιδες κιν/στές θα παρουσιάσουν εφέτος καινούργιες τους δουλειές. Ο Παναγιώτης Καρκανεβάτος, μόνιμα ερωτευμένος με την κάμερα, έχει εξορμήσει στην ακυβέρνητη Αθήνα συμπαρασύροντας τη ΦΕΝΙΑ ΠΑΠΑΔΟΔΗΜΑ και το ΓΙΩΡΓΟ ΝΙΝΙΟ, οι οποίοι πρωταγωνιστούν στο φιλμ του «ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΣ ΑΝΕΜΟΣ» (μάλλον προσωρινός τίτλος.)

Ο Λάκης Ματθιόπουλος ετοιμάζει για τη φετινή περίοδο τρεις(!) ταινίες μικρού μήκους.

Η μία έχει κατατεθεί σα σενάριο προς έγκριση στο Ε.Κ.Κ. με τον τίτλο «ΜΑΝΤΕΨΕ ΠΟΙΟΣ ΦΕΥΓΕΙ ΤΟ ΒΡΑΔΥ» και έχει θέμα μια τηλεόραση που «βλέπει» τις αντιδράσεις μιας οικογένειας στα προγράμματα που μεταδίδει. Η άλλη είναι ένα «Pixilation» δηλ. γύρισμα «καρρέ—καρρέ» με ηθοποιούς όμως και ακολουθεί την ημέρα ενός απογοητευμένου —χαρούμενου νέου μέχρι που βρίσκει την «αγάπη» του. Κωμικό μελό. Η τρίτη που έχει τίτλο «ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΜΠΑΛΟΝΙ» ακολουθεί τον καημό ενός πιτσιρικά να αποκτήσει ένα μπαλόνι ώσπου το διεκδικεί με ένα δυναμικό και πρωτότυπο τρόπο.

Αφήσαμε τελευταίο τον ΕΥΡΗ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑ (χιουμορίστα και «γκαγκαδόρο» ολκής) ο οποίος απειλεί να παρουσιάσει την πρώτη υπερπαραγωγή μικρού μήκους, στην οποία θα εμφανίζονται τριάντα γνωστά αστέρια της οθόνης, με τον τίτλο ΡΕΤΑΛΙΑ.

Πρόκειται για την ιστορία ενός σκηνοθέτη που δεν έχει χρήματα να κάνει ταινία και πάνω στην απελπισία του αποφασίζει να κλέψει κομμάτια φιλμ, από μουβιόλες, και να συνθέσει μ' αυτά τα ρετάλια τη δική του ταινία, που θα είναι μια συρραφή από σκηνοθετικές φόρμες.

Όλα αυτά όπως θα διαπιστώσατε είναι αρκούντως ικανοποιητικά και αισιόδοξα.

Σε αναμονή λοιπόν.

(Σημ. Δυστυχώς δεν καταφέραμε να έρθουμε σ' επαφή με όλους τους πολυάριθμους δημιουργούς κι έτσι η παρουσίαση αυτή έχει ένα μάλλον δειγματοληπτικό χαρακτήρα).

ΚΕ

χρηματοδότηση παραγωγής ταινίας που πληροί (όσον αφορά τις προθέσεις, τουλάχιστο) τους όρους που πιο πάνω περιγράψαμε. Επίσης νομίζουμε ότι αυτή η χρηματοδότηση πρέπει να διευρυνθεί και για την τηλεόραση, της οποίας η πολιτική για τον κινηματογράφο είναι ανεκδιήγητα αρνητική, όπως, νομίζουμε ότι και το νομοσχέδιο-φάντασμα είναι ανάγκη να διευκολύνει οικονομικά την κινηματογραφική μας παραγωγή — όταν και αν ψηφισθεί.

Το δεύτερο — η εμπορικότητα — είναι συνάρτηση του πρώτου. Και για να προσπελασθεί βραχυπρόθεσμα, είναι ανάγκη να οργανωθεί η προώθηση της ελληνικής ταινίας. Τα Μέσα Ενημέρωσης να αποφασίσουν να συμπεριφερθούν ευνοϊκά στον ελληνικό κινηματογράφο (χωρίς αυτό να σημαίνει άμβλυνση της κριτικής τους ματιάς) και κυρίως, να οργανωθεί θεσμικά (μέσω της νομοθέτησης) η προώθηση της ελληνικής ταινίας στις αίθουσες, αλλά και μέσω της συστηματικά οργανωμένης προβολής και παρέμβασης στα καλλιτεχνικά δρώμενα (οργάνωση εβδομάδων ελληνικού κινηματογράφου, συνεργασία με τις κινηματογραφικές λέσχες, μεταφορά εκδηλώσεων για την ελληνική ταινία στις συνοικίες, στην επαρχία και στο εξωτερικό, εξασφάλιση αίθουσας για τη διαρκή προβολή ελληνικών ταινιών). Ας επανεξετασθεί τέλος ο τρόπος προώθησης των ελληνικών τανιών στο εξωτερικό

Είναι, νομίζουμε, καιρός η επίσημη κρατική πολιτική να πάψει να δείχνει ότι θεωρεί την ελληνική ταινία «φτυσμένη». Επειεικώς...

Η.Κ.

* Για τον τρόπο χρηματοδότησης του ελληνικού κινηματογράφου, τη λειτουργία του Ε.Κ.Κ. και τα άλλα συναφή υπάρχουν οπωσδήποτε αντιρρήσεις, που δεν διστάζουμε, βεβαίως, να τις εκφράζουμε όταν μας δίνεται ευκαιρία...

ΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ ΤΟΥ ΟΝΕΙΡΟΥ

Σε χαλεπούς καιρούς πνευματικού εφησυχασμού και δημιουργικής ασάφειας, εμείς οι νέοι σκηνοθέτες αποφασίσαμε την ίδρυση μιας εταιρείας. Σκοπός της η υποστήριξη της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Την ονομάσαμε «ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΝΕΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ».

Κάθε χρονιά 60 περίπου ταινίες μικρού μήκους αποτελούν την κινηματογραφική παραγωγή στη χώρα μας. Οι περισσότερες απ' αυτές είναι γυρισμένες στο φορμά των 16ΜΜ με βασικό κριτήριο — δέσμευση — την οικονομική δυνατότητα του σκηνοθέτη παραγωγού. Μια δέσμευση που κατά τη γνώμη μου εκτός από την επιλογή του φορμά είναι και ένας βασικός λόγος για την ύπαρξη της ίδιας της μικρού μήκους.

Χρόνια τώρα το ενδιαφέρον των αρμόδιων φορέων του κρατικού και ιδιωτικού τομέα είναι περιορισμένο έως ανύπαρκτο. Κανείς δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ να υποστηρίξει άμεσα και δυναμικά τις προσπάθειες που γίνονται στο χώρο της μικρού μήκους ταινίας.

ΜΙΚΡΟ ΜΗΚΟΣ, ΜΕΓΑΛΟ ΒΕΛΗΝΕΚΕΣ;

Μία νέα εταιρεία *μη κερδοσκοπική* ιδρύθηκε πρόσφατα. Είναι η ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΝΕΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ που βασικό στόχο της έχει την υποστήριξη της ελληνικής ταινίας μικρού μήκους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Στις δραστηριότητες της εταιρείας περιλαμβάνονται:

α) Η δημιουργία προϋποθέσεων διάθεσης και διανομής των ταινιών μικρού μήκους στις κινηματογραφικές αίθουσες και στην Τ.V.

β) Κινηματογραφικές προβολές, οργανώσεις διαλέξεων, συζητήσεων.

γ) Εκδοτική δραστηριότητα.

«Το Διοικητικό Συμβούλιο της Εταιρείας Νέων Σκηνοθετών αποτελείται από τους: Πάνο Κέκα, πρόεδρο, Μέμη Σπυράτου, αντιπρόεδρο, Μαριλίζ Ριτσάρδη, γενικό γραμματέα, Λ. Δανίκα δημόσιες σχέσεις και Α. Ιντα, ταμία».

Στα πλαίσια λοιπόν των παραπάνω δραστηριοτήτων της Ε.Ν.Σ. περιλαμβάνεται και η ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΠΡΟΒΟΛΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ στον κινηματογράφο ΙΡΙΔΑ

ΓΙΑ ΤΙΣ ΝΕΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Σύντομη αναφορά στις ταινίες που γυρίζονται αυτή την εποχή ή που βρίσκονται στο στάδιο της προεργασίας τους.

Κάνουμε αρχή με την νέα ταινία που γυρίζει ο Δήμος Θέος έπειτα από μακροχρόνια απουσία.

Πρόκειται για την «Εικόνα ενός μυθικού οπλαρχηγού». Εκτός από την ταινία προβλέπεται να υπάρξει και μια εξάωρη βερσιόν για την τηλεόραση, αν και υπάρχουν προβλήματα χρηματοδότησης από την ΕΡΤ-1.

Τα γυρίσματα γίνονται στο μεγαλύτερο μέρος τους στην ελληνική ενδοχώρα, κυρίως στη Θεσσαλία και την Μακεδονία. Η ταινία έχοντας σαν χρονικό σημείο αφετηρίας μια εποχή παραπλήσια με τη σημερινή διαδραματίζεται με δυο διαδοχικά φλας - μπακ στη σκοτεινή — ιστορικά — περίοδο του 17ου αιώνα, ανακινώντας στην προβληματική της ουσιαστικά ζητήματα της αφήγησης και της Εικόνας.

Ελπίζουμε στο μέλλον να μπορέσουμε να δημοσιεύσουμε περισσότερα για την ταινία του Δήμου Θέου.

Αρχισαν και προβλέπεται να ολοκληρωθούν μέσα στο Μάιο τα γυρίσματα της νέας ταινίας του Κώστα Σφήκα.

Πρόκειται για μια καθαρά πειραματική ταινία, συμπαραγωγή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και της ΕΡΤ-1.

Η «Αλληγορία», θα γυριστεί στο παλιό παγοποιείο του Φιξ, εξ ολοκλήρου σε ένα κυκλικό ντεκόρ, και έχει σχεδιαστεί να είναι ένα *«αέναο κυκλικό πανοραμικ»*.

Οπως μας είπε ο σκηνοθέτης *«Πρόκειται για μια επανεγγραφή θεμελιωδών αρχετύπων της βυζαντινής μυθολογίας και θεολογίας, μέσα απ τη μορφολογία τους»*, ενώ παράλληλα θίγεται η σχέση του παγανιστικού κόσμου με τον βυζαντινό.

Ο Δήμος Θέος στο γύρισμα της νέας του ταινίας

Τελικά, ολόκληρο το εγχείρημα κατατείνει *«να εγγράφεται μέσα στην ελληνικότητα»*.

Βασικοί συνεργάτες στην ταινία είναι ο οπερατέρ Γιώργος Καβάγιας και η σκηνογράφος - ενδυματολόγος Ντόρα Λελούδα - Παπαηλιοπούλου.

Πολλά έχουν γραφτεί ήδη για τον «Θανατο του μελισσοκόμου» μια ταινία *«πάνω στο ταξίδι, τον έρωτα, τα γηρατειά, το θάνατο»* όπως δήλωσε ο σκηνοθέτης της τον Ιανουάριο στο Γαλλικό Ινστιτούτο.

Αφθονες είναι οι πληροφορίες για την υπόθεση, τους συμμετέχοντες αλλά και το γύρισμα της ταινίας, ώστε να αποτελούν σχεδόν καθημερινό ανάγνωσμα στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο.

Περιοριζόμαστε αυτή τη στιγμή να σημειώσουμε μόνο, πως το σενάριο έγραψε ο σκηνοθέτης σε συνεργασία με τους Δημήτρη Νόλλα και Τονίνο Γκουέρα και πως ο προϋπολογισμός της ταινίας — υπερπαραγωγή για τα ελληνικά δεδομένα — σύμφωνα με τελευταίες πληροφορίες, προβλέπεται να φτάσει τα 120 εκατ. δραχμές.

Απ το «Θεοφιλο» του Λάκη Παπαστάθη.

Εμείς οι νέοι σκηνοθέτες πιστεύουμε ότι η μικρού μήκους ταινία αποτελεί ένα αυτόνομο προϊόν καλλιτεχνικής έκφρασης. Εχει κοινά στοιχεία με τις μεγάλου μήκους ταινίες (διαδικασία παραγωγής - κοινοί συντελεστές) διατηρεί όμως τις ιδιαίτερες εκφραστικές της δυνατότητες. Με δεδομένη την μικρή διάρκεια του πραγματικού χρόνου συντάσσει αφαιρετικά την αφηγηματική της δομή, και σε συνδυασμό με την ανίχνευση πρωτοποριακών συντεταγμένων στην φόρμα και το περιεχόμενο, κωδικοποιεί τη δική της γλώσσα.

Η μικρού μήκους είναι μια άνευ όρων και ορίων εξωτερίκευση ιδεών και συναισθημάτων. Δίνει στον σκηνοθέτη δημιουργό τη δυνατότητα έρευνας και πειραματισμού σε όλα τα επίπεδα. Εχει σαν αποτέλεσμα μέσα από μια διαδικασία σύλληψης - πραγμάτωσης - έκθεσης, τη διατύπωση μιας καινούργιας και υγιούς πρότασης για τη ζωή και την τέχνη.

Εμείς λοιπόν οι νέοι σκηνοθέτες αποφασίσαμε να οργανωθούμε. Μέσα στους στόχους μας είναι:

Κινηματογραφικές προβολές (Φεστιβάλ, εβδομάδες, κύκλοι, αφιερώματα) στο εσωτερικό και εξωτερικό για την κατάλληλη προβολή της ελληνικής παραγωγής ταινιών μικρού μήκους.

Οργάνωση μαθημάτων, διαλέξεων, συζητήσεων, σεμιναρίων με συμμετοχή κοινού.

Δημιουργία προϋποθέσεων διάθεσης, διανομής και ευρύτερης προβολής ταινιών μικρού μήκους στον κιν/φο, στην Τ.V. και στο VIDEO.

Εκδοτική δραστηριότητα (περιοδικά, βιβλία και γενικά έντυπα σχετικά με τον κιν/φο).

Δημιουργία χώρου διερεύνησης νέων μέσων και τρόπων κινηματογράφησης.

Διεθνείς σχέσεις με εταιρίες, οργανισμούς, φεστιβάλ σχετικά με την ταινία μικρού μήκους.

Κινηματογραφικός εξοπλισμός.

Δημιουργία αρχείου ταινιών και βιβλιοθήκης.

Εμείς οι νέοι σκηνοθέτες θ' αγωνιστούμε για να μεγαλώσουμε τα πνευματικά μας παιδιά ενάντια στους εμπόρους της κουλτούρας μακριά από μολύνσεις και κάθε είδους αντιπαροχές.

Θα αγωνιστούμε για διάφανες διαδικασίες στα κέντρα αποφάσεων και ενεργό συμμετοχή σ' αυτά.

Δεν θεωρούμε το νομοσχέδιο πανάκεια για τον κινηματογράφο μας μια και κανένα νομοσχέδιο δεν θα μας δώσει την παράδοση που ποτέ δεν είχαμε, ούτε τις ευαισθησίες και τα ερεθίσματα που σήμερα έχουμε ανάγκη για να εκφρασθούμε.

Εκτός κι αν... βάρβαροι πια δεν υπάρχουν
και τώρα τι θα γένουμε χωρίς βαρβάρους.
Οι άνθρωποι αυτοί ήσαν μια κάποια λύσις.

ΠΑΝΟΣ ΚΕΚΑΣ

Μετά τον «Καιρό των Ελλήνων» ο Λάκης Παπαστάθης γυρίζει μια κινηματογραφική βιογραφία του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου με τον Δημήτρη Καταλειφό στο ρόλο του ζωγράφου, ενώ τον τεχνοκριτικό Τεριάντ υποδύεται ο Σταμάτης Φασουλής. Τα γυρίσματα γίνονται στους τόπους όπου έζησε και εργάστηκε ο Θεόφιλος (Βόλο, Πήλιο, Μυτιλήνη) και στην Αθήνα. Το σενάριο γράφτηκε από τον σκηνοθέτη σε συνεργασία με την Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου και τον Νίκο Πετρόπουλο.

Διευθυντής φωτογραφίας ο Θόδωρος Μαργκάς.

«Το άνθος της κερασιάς» είναι η νέα χαμηλού κόστους παραγωγής, ταινία του Σταύρου Τσιώλη που έγραψε το σενάριό της μαζί με τους Χρήστο Βακαλόπουλο και Κωνσταντίνο Τζούμα. Σε μικρούς αλλά χαρακτηριστικούς ρόλους οι Τάσος Δενέγρης, Μαρία Αργυράκη, Εύα Βλαχάκου, Κατερίνα Τσιώλη, Χρήστος Βακαλόπουλος, Γιάννης Σαμαράς, ενώ στη διεύθυνση της φωτογραφίας είναι ο Βασίλης Καψούρος.

Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον περιμένουμε την καινούργια ταινία — επιστημονικής φαντασίας — του Νίκου Νικολαΐδη «πρωϊνή περίπολος», πάνω σε δικό του σενάριο, ενώ θα παρεμβάλλονται και κείμενα της Δάφνης ντυ Μωριέ, Ραίημοντ Τσάντλερ, Ρώυτμαν, Φίλιπ Ντικ. Διεύθυνση φωτογραφίας από τον Ντίνο Κατσουρίδη και πρωταγωνιστές η Μισέλ Βάλεϊ και ο Τάκης Σπυριδάκης. Τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι της Μαρί - Λουίζ Βαρθολομαίου.

«Σιλένα» μια ταινία ερωτισμού και μυστηρίου με φόντο τη σημερινή Αθήνα. Δύσκολο εγχείρημα για τον Δημήτρη Παναγιωτάτο στην πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους. Στους κύριους ρόλους η Εύα Βλαχάκου και ο Αντώνης Καφετζόπουλος που συνεργάστηκε και στο σενάριο.

Στο στάδιο του μοντάζ βρίσκεται η ταινία της Φρίντας Λιάπα, όπου πρωταγωνιστούν η Ελεωνόρα Σταθοπούλου, ο Τάκης Μόσχος και η Πέμη Ζούνη, μια ταινία - παιχνίδι ανάμεσα *«στο πραγματικό και το φανταστικό, στο συνειδητό και το ασυνείδητο»*.

Ολοκληρώθηκε επιτέλους, μετά από πολλές περιπέτειες, η «καλή πατρίδα σύντροφε» του Λευτέρη Ξανθόπουλου, ενώ ξεκίνησε τα γυρίσματα ο Τάσος Ψαρράς για το «Καραβάν σεράι», με πρωταγωνιστή τον Θύμιο Καρακατσάνη.

Τέλος από τις ταινίες που προετοιμάζονται χωρίς να έχουν πάρει ακόμα την εγκριση από το Κέντρο

— Δημήτρης Παναγιωτάτος, Εύα Βλαχάκου, Αντώνης Καφετζόπουλος, στα γυρίσματα της «Σιλένας».

Κινηματογράφου, σημειώνουμε τις δουλειές του Νίκου Περάκη — μια πολιτική σάτιρα όπως μαθαίνουμε — των Νίκου Βεργίτση, Βασίλη Βαφέα, Νίκου Κατακουζηνού, Παύλου Τάσιου.

Κ. ΤΕΡΖΗΣ

Το χιούμορ και το ανανεωτικό πνεύμα είναι δύο στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον «ΚΟΥΜΠΟ για την ανύψωση του ελληνικού κινηματογράφου», το περιοδικό που κυκλοφόρησε το Σωματείο Ελλήνων Σκηνοθετών.

Το Σ.Ε.Σ. εφόρμησε στη ζωή μας πολλά υποσχόμενο. Ελπίζουμε ο αντιερμητισμός που διαφαίνεται να μην είναι απλώς «φρούδες ελπίδες», αλλά να μετεξελιχθεί σε καινό ήθος στον τομέα του συνδικαλισμού. Θα θέλαμε να μην παραμείνει ένα έντυπο για την εσωτερική πληροφόρηση των μελών του ΣΕΣ αλλά να ανοίγεται στο διάλογο που αφορά τον ευαίσθητο αυτό τομέα.

ΚΑΝΝΕΣ '86

Λίγο πριν από την έκδοση του Περιοδικού, έφτασε η είδηση για τα βραβεία του 39ου φεστιβάλ των Καννών.

Ο «Χρυσός Φοίνικας» δεν δοθηκε τελικά στον Αντρέϊ Ταρκόφσκι, αλλά στον νέο Βρεταννό σκηνοθέτη Ρόλαντ Τζόφι για την ταινία του «Η ιεραποστολή».

Στην «Θυσία» του Αντρέϊ Ταρκόφσκι δόθηκαν τσ μεγάλο ειδικό βραβείο της κριτικής επιτροπής (πρόεδρος Σίτνεϋ Πόλλακ) και το βραβείο της Κριτικής Επιτροπής της FIPRESCI, καθώς και η διάκριση για την καλύτερη φωτογραφία, στον οπερατέρ Σβεν Νύκβιστ. Ο Μάρτιν Σκορτσέζε πήρε το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας για το «Μετά τη δουλειά», ενώ το βραβείο της FIPRESCI για την καλύτερη ταινία που προβλήθηκε στα παράλληλα τμήματα του φεστιβάλ, δόθηκε στην ταινία «Η πτώση της αμερικανικής αυτοκρατορίας» (Καναδέζικη παραγωγή, στο «Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών»).

Πήραμε και δημοσιεύουμε την πιο κάτω επιστολή:

Θεσσαλονίκη *21 Μαρτίου 1986*

Το γράμμα μας αυτό σκοπό έχει να γνωστοποιήσει στη σύνταξη του Περιοδικού την ύπαρξη και τις δραστηριότητες του σωματείου «Ομάδα SUPER-8». Φέτος προκηρύξαμε το 8ο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Κινηματογράφου (που εσωκλείεται στο φάκελλο και παρακαλούμε να δημοσιευθεί), στηριζόμενοι για μια άλλη χρονιά στις δικές μας συνδρομές. Βέβαια προοπτικές συνεργασίας υπάρχουν και από την Τοπική Αυτοδιοίκηση και από το κράτος, αλλά πιστεύουμε ότι είναι παράλογο να μην έχει θεσμοθετηθεί ήδη αυτό το Φεστιβάλ, όταν σ΄ άλλες χώρες η κρατική και δημοτική μέριμνα για το SUPER-8 είναι μεγάλη. Στην Ισπανία και τη Γιουγκοσλαβία υπάρχουν εκατοντάδες — κυριολεκτικά — λέσχες SUPER-8.

Επειδή στην πορεία του περιοδικού σας έχουμε διακρίνει να αντιμετωπίζετε με συμπάθεια και ενδιαφέρον τον Ελληνικό Κινηματογράφο, «παιδί» του οποίου είναι και ό,τι γίνεται στο SUPER-8, στέλνουμε σχετικό φάκελο για δική σας πληροφόρηση.

ΨΥΧΡΑΙΜΙΑ...

Η αριστερίστικης απόχρωσης «επίθεση» του περιοδικού μας στα ψυχροπολεμικά κατασκευάσματα της αμερικάνικης κινηματογραφικής βιομηχανίας, με την ατεκμηρίωτη παραίνεση να μποϋκοταρισθεί το τυπικότερο δείγμα αυτών των παραγώγων προϊόντων, το «Ράμπο 2» δεν μπορεί παρά να υπακούει σε μια ισχυρή παρόρμηση: παρόρμηση ιδεολογική, δεδομένου ότι ο ιμπεριαλισμός και η κτηνώδης κρατική βία που χρησιμοποιεί το όχημα του λαϊκισμού για να επιδειχθεί μας προκαλούν απέχθεια.

Αν επανερχόμαστε σ' αυτό το θέμα είναι, γιατί εκ των υστέρων διαπιστώνουμε ότι, στη συγκεκριμένη τουλάχιστον περίπτωση, χάσαμε την ψυχραιμία μας. Αφενός γιατί η βιασύνη, στέρησε την κριτική μας ματιά απ' το φαινόμενο, και αφετέρου γιατί μια αφοριστική στάση δεν αρκεί για να αποτρέψει το κοινό — ένα κάποιο μέρος του — απ' το να δει την ταινία. Ο δρόμος της διαφήμισης δεν είναι μονόδρομος κι η αντιδιαφημιστική εκστρατεία — ιδιαίτερα όταν αφορά ένα καλλιτεχνικό (ή «καλλιτεχνικό») προϊόν — μπορεί να δημιουργήσει το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα: να στείλει δηλ. στις αίθουσες ένα κοινό που θέλει να νιώθει πληροφορημένο από πρώτο χέρι.

ΨΥΧΡΑΙΜΙΑ (2)

Η ψυχροεμφυλιοπολεμική ταινία του Πήτερ Γαίητς «Ελένη», που βασίστηκε στο ομώνυμο μπεστ-σέλλερ του Νίκου Γκατζογιάννη (Νίκολας Γκαίητζ), χωρίς ιδιαίτερο κινηματογραφικό ενδιαφέρον ήταν «καταδικασμένη» να καταναλωθεί από ένα κοινό πολιτικά εντοπισμένο, κάνοντας μια κίνηση εισιτηρίων λίγο-πολύ προκαθορισμένη.

Ωστόσο, παρά αυτά τα, κοινά τοις πάσι, δεδομένα, υπήρξαν ομάδες πολιτικές που, εκκινώντας απ' τη γνωστή και μη εξαιρετέα «ιδεολογική καθαρότητα», θέλησαν να επιβάλλουν τον απαγορευτικό τους λόγο στο κοινό της ταινίας. Με μεθοδολογία τις «λαϊκές συγκεντρώσεις» μέσα κι έξω απ' τα σινεμά που έπαιζαν την ταινία, δημιούργησαν επεισόδια και ανάγκασαν πολλές αίθουσες να αλλάξουν πρόγραμμα.

Δεν ξέρουμε πόσο ωφέλησε στην τόνωση του «επαναστατικού φρονήματος» των παιδιών αυτών η «γυμναστική» αυτή επίδειξη, την ελευθερία της επιλογής στην έκφραση (ξέρουμε καλά τι σημαίνει αυτό), την ελευθερία της δημιουργίας και την ελευθερία διακίνησης των ιδεών γενικότερα, πάντως, τις έπληξε ιδιαίτερα.

Διαπίστωση: τόσα χρόνια πάντοτε ανέκυπτε το σοβαρό πρόβλημα της λογοκρισίας υπό κάποια μορφή, και τα πνευματικά σωματεία ξιφουλκούσαν για την κατάργησή της. Το νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο, που ψηφίσθηκε, καταργεί τους λογοκριτικούς μηχανισμούς της κρατικής εξουσίας. Και πριν προλάβουμε να δηλώσουμε ανακούφιση για μια πρόοδο των θεσμίων, νά σου ο «επαναστατικός μηχανισμός», θεσμός ο ίδιος, τιμητής και λογοκριτής. Είναι μετά να μη χάνεις την ψυχραιμία σου;

Η.Κ.

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΤΗΣ «ΟΜΑΔΑΣ SUPER-8»

Α. ΙΔΡΥΣΗ

Το 1979, από φίλους του SUPER-8, προκηρύσσεται το πρώτο πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Κινηματογράφου, SUPER-8, που ήταν και το πρώτο για τα ελληνικά δεδομένα. Το Φεστιβάλ αυτό έγινε αφορμή για την σφυγμομέτρηση κοινού και δημιουργών, αφ' ενός δηλ. κατά πόσον ενδιαφέρεται το κινηματογραφόφιλο κοινό της πόλης μας για το ιδιαίτερο αυτό είδος του κιν/φου και αφ' ετέρου κατά πόσον οι αρκετοί (σε αριθμό) δημιουργοί θέλουν να δείξουν τις ταινίες τους στο κοινό. Τα συμπεράσματα ήταν παραπάνω από αισιόδοξα. Δείχτηκαν γύρω στις 40 ταινίες μπροστά σε πολυπληθές κοινό (μέσος όρος θεατών σε κάθε προβολή 300 άτομα) που ξεπέρασαν τις προβλέψεις, και υποχρεώθηκε η Οργανωτική Επιτροπή να βρει δεύτερο χώρο προβολών (την αίθουσα του Γαλλικού Ινστιτούτου), εκτός από την αίθουσα της Ε.Μ.Σ.

Το πείραμα πέτυχε και η αρχική Ο.Ε. αποτέλεσε τον πυρήνα του σωματείου με την επωνυμία «ΟΜΑΔΑ SUPER-8» που πήρε νομική υπόσταση το 1981.

Το 2ο, 4ο και 5ο Φεστιβάλ οργανώθηκαν σε συνεργασία με το Δήμο Θεσ/νίκης και το 3ο σε συνεργασία με τον ΦΟΘΚ.

Β. ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΕΣ

1) Από το πρώτο φεστιβαλ, σκοπός της Ο.Ε. είναι να δοθεί η δυνατότητα σ' όλους τους δημιουργούς να δείξουν τις ταινίες τους σε κοινό. Γι' αυτό δεν υπάρχει προκριματική επιτροπή και όλες οι ταινιες που υποβαλλονται στο φεστιβάλ προβάλλονται στο κοινό.

2) Για να μην δημιουργείται πνεύμα ανταγωνισμού μεταξύ των δημιουργών, αλλα και για να μην αποτελέσουν τα βραβεία κέντρισμα συμμετοχής, η Ο.Ε. δεν αθλοθετεί ούτε και δέχεται προσφορές για υλικά βραβεία.

3) Η είσοδος είναι πάντα ελεύθερη για το κοινό.

4) Υπαρχουν δύο επιτροπές που δίνουν βραβεία.

α) Κριτική επιτροπή που αποτελείται από ειδήμονες του κιν/φου, όπου σίγουρα συμπεριλαμβάνεται και γνώστης της ιδιαιτερότητας του SUPER-8. Κατά καιρούς προσεκλήθησαν και παρευρέθησαν ο αειμνήστος σκηνοθέτης Λάμπρος Λιαρό-

πουλος, οι σκηνοθέτες Θανάσης Ρεντζής, Μάνος Ευστρατιάδης, Στράτος Στασινός, Δημήτρης Αρβανίτης, οι κριτικοί κιν/φου Αντώνης Μοσχοβάκης, Αλέξης Δερμετζόγλου, Λευτέρης Κυπραίος, Σωτήρης Ζήκος, ο συγγραφέας-σεναριογράφος Πέτρος Τατσόπουλος, ο εκδότης του περιοδικού «ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ» Σταύρος Μωρεσόπουλος, οι τεχνικοί κιν/φου Τάκης Κουμουνδούρος (μοντέρ), Γιάννης Δασκαλοθανάσης (οπερατέρ), Γιώργος Φράσταλης (οπερατέρ).

Στα τρία φεστιβάλ που έγιναν σε συνεργασία με το Δήμο Θεσ/νίκης προσεκλήθησαν οι Δημοτικοί Σύμβουλοι Ροζαλία Βάμβαλη, Απόστολος Παπαγιαννόπουλος (που φιλοτέχνησε και την αφίσσα του 2ου Φεστιβάλ) και ο Κωστής Μοσκώφ.

β) Εφορευτική επιτροπή που απονέμει τα βραβεία κοινού σύμφωνα με ψηφοφορία των θεατών (τέσσερα βραβεία κοινού).

Γ. ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΑ

Στον παρακάτω πίνακα φαίνονται οι ταινίες και η συνολική τους διάρκεια που παίχτηκαν στα 7 φεστιβάλ.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ	ΑΡ. ΤΑΙΝ.	ΣΥΝ. ΔΙΑΡΚ.
1ο	39	8 ώρες περίπου
2ο	32	7 ώρες, 30 λεπτά
3ο	18	5 ώρες, 13 λεπτά
4ο	32	8 ώρες, 32 λεπτά
5ο	37	7 ώρες, 19 λεπτά
6ο	32	7 ώρες, 15 λεπτά
7ο	23	5 ώρες, 50 λεπτά

Γ. ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

Στις καινοτομίες της «ΟΜΑΔΑΣ SUPER-8» συμπεριλαμβάνεται και προσπάθειά της να γνωστοποιήσει τις ξένες αντίστοιχες κιν/φίες στο κοινό αλλά και το ελληνικό SUPER-8 στον διεθνή χώρο. Έτσι από το 3ο Φεστιβάλ επιχειρήθηκε μια γνωριμία με το γαλλικό SUPER-8 που συνεχίστηκε στο 4ο με το ιταλικό, στο 5ο με το γιουγκοσλάβικο και στο 7ο με το ισπανικό για να κλείσει έτσι ένας κύκλος ευρύτερης γνωριμίας - επαφής με το Μεσογειακό ερασιτεχνικό κιν/φο. Απ' αυτές τις «γνωριμίες» βγήκαν αρκετά χρήσιμα συμπεράσματα, το κυριότερο εκ των οποίων είναι η μεγάλη σημασία που δίνουν οι αντίστοιχες χώρες στο SUPER-8 ενισχύοντας εκατοντάδες (στην κυριολεξία) λεσχών.

Στο 6ο φεστιβάλ έγινε ένα αφιέρωμα στην VIDEO ART όπου δείχτηκαν VIDEO-παραγωγές Ελλήνων δημιουργών που κάλυπταν ένα ευρύ εικαστικό φάσμα.

Δ. ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

1. Η ΟΜΑΔΑ SUPER-8 συνεχώς διατείνεται ότι το φεστιβάλ δεν είναι ο μόνος σκοπός της. Κατά καιρούς έχει κάνει αρκετές προβολές σε συνεργασία με πολιτιστικούς φορείς (φοιτητικό στέκι της ΦΕΑΠΘ, Δήμος Καλαμαριάς κ.λπ.). Η τελευταία έγινε σε συνεργασία με την Λέσχη Γραμμάτων και Τεχνών στις 20 Νοεμβρίου 1985.
Φέτος για πρώτη χρονιά έλαβε μέρος στο 8ο Διεθνές Φεστιβάλ της Βαρκελώνης, όπου και ελληνική διαγωνιζόμενη ταινία πήρε εύφημο μνεία (η «COUGAR» του Κ. Πάλλη). Αλλά η σημαντικότερη επιτυχία ήταν η αγορά ελληνικής ταινίας (που δείχτηκε στο παράλληλο αφιέρωμα στο ελληνικό SUPER-8) από γαλλικό τηλεοπτικό δίκτυο (η «Μακιφλάζ» του Γ. Ξανθόπουλου). Επίσης έγινε πρόσκληση από τη Διεθνή Συνομοσπονδία Λεσχών SUPER-8 στην ομάδα μας να γίνει μέλος της με σκοπό την προώθηση του ελληνικού SUPER-8 στον διεθνή χώρο.

2. Μετά από 7 συνεχή φεστιβάλ μπορούμε να δεχτούμε ότι υπάρχει ένα σταθερό κοινό που αγκαλιάζει την εκδήλωση και θεωρεί το φεστιβάλ σαν έναν υπάρχοντα θεσμό. Αυτό όμως από την δικιά μας πλευρά δεν ισχύει μια και κάθε χρόνο αναζητούμε φορείς που θα μας ενισχύσουν οικονομικά. Έτσι πιστεύουμε ότι επείγει η πολιτεία, μιμούμενη παραδείγματα άλλων χωρών, να θεσμοθετήσει το φεστιβάλ.

3. Μια από τις ιδιαιτερότητες του SUPER-8 (σαν φιλμ) είναι ότι δεν υπάρχει αρνητικό φιλμ, με αποτέλεσμα οι μοναδικές κόπιες να φθείρονται γρήγορα. Πολλες φορές δημιουργοί ταινιών SUPER-8 δείχνονται απρόθυμοι, για τον παραπάνω λόγο, να προβάλουν τις ταινίες τους. Αν προστεθεί ότι το SUPER-8 είναι από τη φύση του φιλμ κατάλληλο για πειραματισμούς και αισθητικές αναζητήσεις γίνεται κατανοητό γιατί είναι άγνωστο στο ευρύ κοινό. Προτείνουμε, λοιπόν, αφ' ενός μεν την ύπαρξη ταινιοθήκης και αναπαραγωγή των σημαντικοτέρων ταινιών, αφ' ετέρου δε την συνεργασία με τις τοπικές λέσχες για τη διάδοση του είδους.

4. Η σημαντικότερη διαφορά του ελληνικού SUPER-8 με τις ξένες αντίστοιχες κιν/φίες, έτσι όπως φάνηκε στα αφιερώματα, είναι ο τεχνικός τομέας. Ήδη η ομάδα διαθέτει μία μηχανή προβολής και μία μουβιόλα για μοντάζ. Προτείνουμε τη δημιουργία ενός STUDIO όπου θα παρέχεται η δυνατότητα στα μέλη της να ολοκληρώνουν τις δημιουργίες τους. Μια πρώτη εκτίμηση κόστους του ανωτέρω STUDIO, στην υλικοτεχνική του κάλυψη, είναι το ποσόν των 500.000 δρχ.

ΟΜΑΔΑ SUPER-8

ΤΟ 8ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, SUPER-8

Η Ομάδα SUPER-8 προκηρύσσει και φέτος το 8ο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Κινηματογράφου, SUPER-8. Το Φεστιβάλ θα διεξαχθεί στη Θεσσαλονίκη στις 23-25 Μάη. Και στο 8ο Φεστιβάλ, όπως και στα προηγούμενα, θα ισχύσουν τα παρακάτω:

1) Δεν θα υπάρχει προκριματική επιτροπή. Ολες οι ταινίες που θα υποβληθούν στο Φεστιβάλ, θα παιχθούν στο Διαγωνιστικό πρόγραμμα.

2) Η είσοδος θα είναι ελεύθερη για το κοινό.

3) Θα υπάρξουν και βραβεία κοινού, μετά από ψηφοφορία, εκτός από τα βραβεία της κριτικής επιτροπής, την οποία θα απαρτίζουν ειδήμονες του κινηματογράφου με γνώσεις πάνω στην ιδιαιτερότητα του SUPER-8.

Για περισσότερες πληροφορίες οι ενδιαφερόμενοι μπορούν να επικοινωνήσουν με τους: Γιώργο Ζερβόπουλο, τηλ. 511.601 (031), ώρες γραφείου και Κώστα Πάλλη, τηλ. 3603.626 (01), απογευματινές ώρες.

Fondu au noir

ΤΖΕΗΜΣ ΚΑΓΚΝΕΫ

Τον προηγούμενο Μάρτιο, μας «άφησε χρόνους» ένας σημαντικός ηθοποιός, γνωστός τοις πάσι στο ρόλο του αντιπαθητικού γκάγκστερ των αμερικανικών φιλμ-νουάρ. Ο Τζέημς Φράνσις Κάγκνεϋ, γιος ενός μπάρμαν και μια Ιρλανδο-Νορβηγίδας, γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη, σε μια φτωχοσυνοικία, και μεγάλωσε στο Μανχάτταν, ένα χώρο που αργότερα αποτυπώθηκε στην «ωμότητά» του, σε ταινίες που πρωταγωνίστησε.

Στον κινηματογράφο περνάει το 1930, μετά από ευδόκιμη θητεία στο θέατρο, και η επιτυχία έρχεται νωρίς: το 1931 με την ταινία του Ουίλλιαμ Ουέλμαν «Ο δημόσιος κίνδυνος, υπ. αρ. 1» («The Public Enemy»), απ' τις πιο φημισμένες γκαγκστερικές ταινίες, που την εποχή εκείνη έχουν αρχίσει να γυρίζονται στο Χόλυγουντ, με επιτυχία. Επιτυχίες στον ίδιο κύκλο η ταινία «G. Men» του Ουίλλιαμ Κήγκλεϋ (1935), «Dirty Faces» του Μάικλ Κέρτιζ (1938), «Each Dawn I die» (Ελ. τ. «Πεθαίνω κάθε αυγή»), επίσης του Ουίλλιαμ Κήγκλεϋ, ο ρόλος του ψυχοπαθή γκάγκστερ με σαδιστικό χαρακτήρα και την ιδιαίτερη παθολογική αγάπη για τη μητέρα του, στην ταινία του Ραούλ Γουώλς «White Heart» (ελ. τ. «Ο μεγάλος αμαρτωλός»), το φιλμ του Ραούλ Γουώλς «A lion is in the streets» (1953) κ.ά.

Ωστόσο, ο Τζ. Κάγκνεϋ ενέδωσε και στα υπόλοιπα κινηματογραφικά είδη. Δεν πρέπει π.χ. να ξεχνάμε την ερμηνεία του στις κωμωδίες («Τζίμυ ο τζέντλεμαν», «Ο πειρασμός», «Μίστερ Ρόμπερτς», «Ένα, δύο, τρία»), τα γουέστερν («Οκλαχόμα Κιντ», «Run for cover», «Ελύγισα για πρώτη φορά»), τις άλλες περιπέτειες αλλά και τα μιούζικαλ που γύρισε στη διάρκεια της καριέρας του: ανάμεσά τους και το κλασικό «Footlight Parade» (1933), σε χορογραφίες του ιδιοφυή Μπάσμπι Μπέρκλεϊ και «Ο ουρανός της δόξας» («Yankee Dudl Dudee», 1942, σκην.: Μάικλ Κέρτιζ),, βιογραφία του Τζωρτζ Κόαν που του χάρισε και το μοναδικό Όσκαρ της καριέρας του. Η τελευταία αυτή ταινία, με έντονο πατριωτικό περιεχόμενο, υπήρξε το άλλοθί του στις κατηγορίες για κομμουνιστικές παρεκκλίσεις.

Εξήντα δύο συνολικά ταινίες, ανάμεσά τους και μια ταινία που σκηνοθέτησε ο ίδιος, σ' ένα μυθιστόρημα του Γκράχαμ Γκρην, καλύπτουν την περίοδο από το 1930 ως το 1961, χρονιά που ο Κάγνεϋ αποφάσισε ν' αποσυρθεί από τον κινηματογράφο, για να κάνει μια και μοναδική εμφάνιση, το 1981, στην ταινία «Ραγκτάιμ» του Μίλος Φόρμαν, στο επεισοδιακό ρόλο του διευθυντή της αστυνομίας.

Ο Τζ. Κάγκνεϋ, μια σημαντική φιγούρα του αμερικάνικου κινηματογράφου, πέθανε, αφήνοντας μιαν αίσθηση από το πέρασμά του που ιδιαίτερα χαρακτηριστικά περιγράφει πιο κάτω ο Ν.Φ. Μικελίδης:

«Το σήκωμα των ώμων του, το περπάτημά του στις μύτες των ποδιών του, ο κοφτός του διάλογος, με φράσεις όπως «εσύ βρωμοποντίκι» (αργότερα θα διαψεύσει ότι το είπε έστω και σε μία από τις 62 ταινίες του), ήταν στοιχεία που επαναλάμβαναν ασταμάτητα διάφοροι μίμοι (μαζί τους και ο διάσημος «εντερτέινερ», Λένι Μπρους), μα που κανένας τους δεν κατάφερε να τον αντικαταστήσει. Γιατί το ταλέντο του Κάγκνεϋ δεν περιοριζόταν σ' αυτά τα «τικ», αλλά σε μια μεγαλύτερη πειθαρχία και μια εσωτερική ζωντάνια που φαινόταν, ακόμη και στις πιο ασήμαντες κι αδιάφορες ταινίες του. Η φωνή του είχε κάτι το μοναδικό, τη μια στιγμή έμοιαζε ουδέτερη και την άλλη γινόταν ένα ολόκληρο όπλο, που κατάφερνε να εκφράζει τέλεια τις σκέψεις και το πάθος του ηθοποιού. Παρά το μικρό μπόι του, ο κοκκινομάλλης αυτός ηθοποιός κατάφερνε να επιβάλλεται και να προκαλεί το δέος και το φόβο τόσο με τη φωνή του όσο και με τις κινήσεις του κορμιού του. Ένα κορμί που μπορούσε τη μια στιγμή να είναι απειλητικό, ιδιαίτερα στις γκαγκστερικές ταινίες του, και την άλλη ευλύγιστο και ανάλαφρο, ιδιαίτερα στις μουσικοχορευτικές του ταινίες».

«The Public Enemy» 1931 Τζέιμς Κάγκνεϋ, Έντουαρντ Γουντς, Τζην Χάρλοου

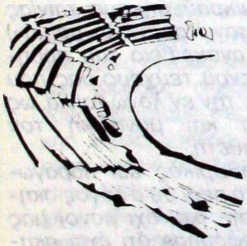
ΟΤΤΟ ΠΡΕΜΙΝΓΚΕΡ

Ένας ακόμη διακεκριμένος σκηνοθέτης του Χόλλυγουντ μας άφησε χρόνους. Ο Πρέμινγκερ γεννημένος στην Αυστρία, με νομικές σπουδές και καλλιτεχνική εμπειρία δίπλα στον μεγάλο θεατράνθρωπο της Γερμανικής σκηνής Μαξ Ράϊνχαρντ, εγκατέλειψε το Βερολίνο μετά την άνοδο του ναζισμού και εγκαταστάθηκε στην Αμερική.

Σκηνοθέτης μεγάλων εμπορικών επιτυχιών, κατάφερε μέσα στον ισοπεδωτικό μηχανισμό παραγωγής ταινιών του Χόλλυγουντ να διατηρήσει ένα προσωπικό ύφος που το χαρακτηρίζει μια μεταφυσική αντίληψη της πραγματικότητας κι ένας υπαινικτικός σεξουαλισμός.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ:

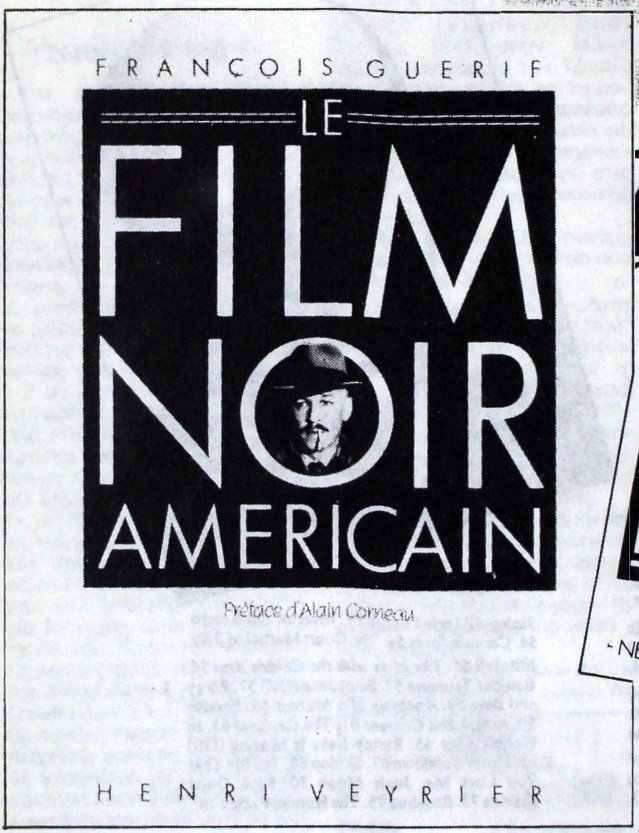
□ Die Grosse Liebe (Austrian) 32, then to US: Under Your Spell 36. Danger, Love at Work 37. The Pied Piper (acted only) 42. They Got Me Covered (acted only) 42. Margin for Error (& a) 43. In the Meantime, Darling 44. *Laura* 44. Royal Scandal 45. Where Do We Go from Here 45. Centennial Summer 46. Fallen Angel 46. Forever Amber 47. Daisy Kenyon 47. That Lady in Ermine (part) 48. The Fan 49. Whirlpool 50. Where the Sidewalk Ends 50. The Thirteenth Letter 51. Angel Face 52. *The Moon is Blue* 53. *Stalag 17* (acted only) 53. River of No Return 54. *Carmen Jones* 54. The Court Martial of Billy Mitchell 55. *The Man with the Golden Arm* 56. Bonjour Tristesse 57. Saint Joan (GB) 57. Porgy and Bess 59. *Anatomy of a Murder* 59. Exodus 60. *Advise and Consent* 61. The Cardinal 63. In Harm's Way 65. Bunny Lake is Missing (GB) 65. Hurry Sundown 67. Skidoo 68. Tell Me That You Love Me, Junie Moon 70. Such Good Friends 72. Rosebud 75. The Human Factor 79.

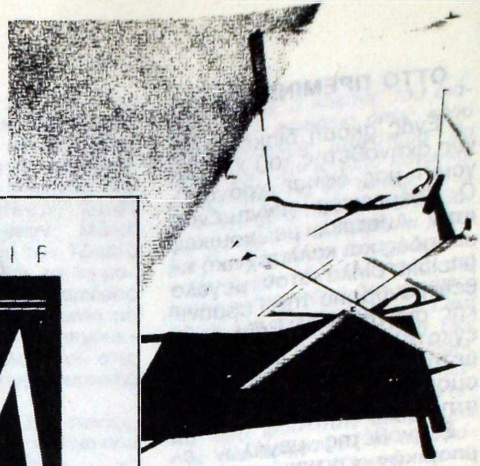


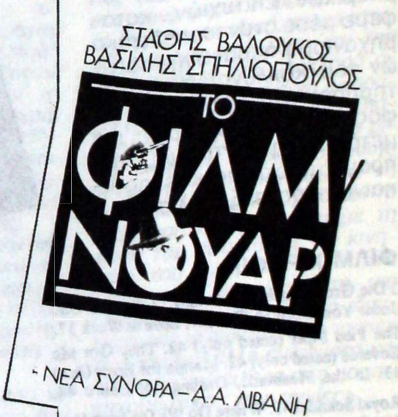
δρώμενα

ΔΙΜΗΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Σφήνες







Η λογοκλοπή είναι μια ιδιαίτερα ανασφαλής όσο και διαστροφική πράξη για να παράγεις έργο. Η αποκάλυψή της δεν είναι απλά δυσάρεστη. Έχει και συνέπειες. Αν όχι νομικές (όταν ο λογοκλόπος είναι τυχερός), τουλάχιστον επισύρει την οργή του κοινού, τις επιφυλάξεις των εκδοτών και τις έμπρακτες άμυνες των πνευματικών σωματείων.

Στη φωτογραφία μας, το εξώφυλλο βιβλίου που στη χώρα μας πλασαρίσθηκε γι' αυθεντικό, και το εξώφυλλο σχετικού βιβλίου που κυκλοφορεί αρκετά χρόνια στη Γαλλία. Για την αντιγραφή, αλλά και για την ποιότητά της (επιλογή αποσπασμάτων, προσαρμογή, «πασπάλισμα» με κεφαλαιο για το ελληνικό αστυνομικό φιλμ κλπ.) μάλλον θα τρίζουν τα κόκκαλα του μακαρίτη της γαλλικής όσο κι εκείνο της ελληνικής έκδοσης, που κοσμούν τα δυο «διαφορετικά» εξώφυλλα.

ΣΤ' ΑΡΧΙΔΙΑ ΜΑΣ ΚΑΙ ΜΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΑΡΝΑΝΑΣ

Αυτή ήταν η απάντηση του Ανδρέα Ταρνανά (σκηνοθέτη της μικρού μήκους ταινίας «Με τον Καράγιαλη πρίμα») στην ανακρίβεια του προηγούμενου τεύχους μας που ήθελε την εν λόγω ταινία, ως πρώτη και μοναδική του σκηνοθέτη.

Πληθωρικός και παραγωγικός ο περί ου ο λόγος σκηνοθέτης (και όχι μόνο) μας πληροφόρησε ότι έχει σκηνοθετήσει τέσσερις ακόμα μικρού μήκους ταινίες.

ΑΓΚΙΤΑΤΟΡΙΚΑ

Η μνήμη λειτουργεί ούτως ή άλλως απομυθοποιητικά. Την ιστορία που θα διαβάσετε, τη θυμήθηκε, πρόσφατα, σε συζήτηση, ο είς εκ των ηρώων της προς τέρψιν και... παραδειγματισμό.

Τα άγρια χρόνια μετά τη μεταπολίτευση, η κινηματογραφική κριτική πάλευε να εκπροσωπήσει τις διάφορες τάσεις και αντιλήψεις για τον κιν/φο και την κοινωνία.

Το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» μετέφερε μια καινούργια αντίληψη για την προσέγγιση του φιλμ, πλειοδοτώντας υπέρ ενός κιν/φου του δημιουργού και ενσκύπτοντας στη νέα μεθοδολογία της κριτικής: σημειολογία, ψυχανάλυση, πρώτα ανοίγματα στις θεωρίες της modernité.

Στον αντίποδα, ο «Προοδευτικός Κινηματογράφος» σεχταριστικός κι αγκιτατόρικος συνιστά μια στρατευμένη αντίληψη για να διαβάζεται η ταινία, προωθεί εθνικούς κινηματογράφους του τρίτου κόσμου και «βγάζει σπυράκια» από φαινόμενα όπως: Χόλλυγουντ, γουέστερν, φιλμ-νουάρ, πορνό...

Στη συντακτική ομάδα του πρώτου ο ένας, στη σύνταξη του δεύτερου ο έτερος, συναντιούνται κάποια καλοκαιριάτικη νυχτιά, μετά το τέλος της προβολής μιας ταινίας του Ελία Καζάν στον κινηματογράφο «Λιλά». Ρωτάει ο δεύτερος:

—Σου άρεσε, έτσι;

—Φυσικά... Πολύ καλή ταινία.

Μην μπορώντας, ωστόσο, να δεχτεί ο πούρος επαναστάτης κριτικός μια τόσο «προωθημένη» άποψη για την ταινία ενός μακαρθικού, δεν μπορεί να μην ξεσπάσει οργισμένος:

—΄Ετσι που τραβάτε τον κατήφορο, εσείς του «Σύγχρονου» σε λίγο βλέπω να σας αρέσει ως κι ο Βέντερς...

ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ

Ταινία για την εξουσία ήθελε να ΄ναι το «Μπορντέλο» του ο Νίκος Κούνδουρος, την εξουσία του Γιώργου Βέλτσου —υπεύθυνου, όπως μαθαίνουμε, για τον ανεκδιήγητο Μινώταυρο της ταινίας — χρησιμοποίησε συν τοις άλλοις για να πλασάρει την ταινία στο φιλοθεάμον κοινό. Ο λόγος του Βέλτσου στο παράγωγο θεάματος «Τέταρτο», αυτή τη φορά ήταν καταιγιστικός. Δείγμα του:

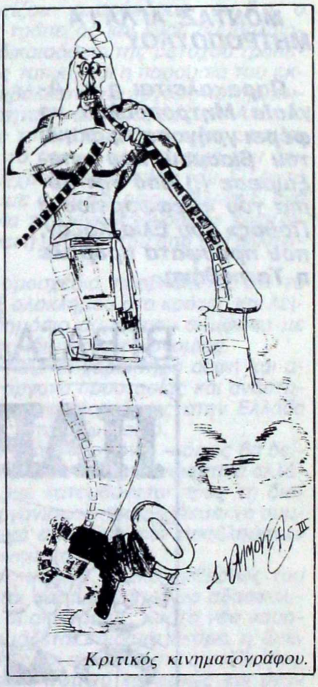
«Το Μπορντέλο (...) είναι δύο ταινίες

Η δεύτερη ταινία είναι του ορυκτού ΄Ηχου, συνθεμένη από άριες όπερας, ανθρώπινες γλώσσες, σιωπές, τόνους οξύτατους της κρητικής λύρας, χορδές νυκτών ανατολίτικων οργάνων, βοές της θάλασσας και της βροχής, αλυχτίσματα μακρινά σκύλων. ΄Ηχοι επιλεγμένοι αυστηρά, που κομίζουν στη λειτουργία της Εικόνας ό,τι την ολοκληρώνει σε Εικόνα —΄Ηχο... Γι΄ αυτό, το Μπορντέλο προσεγγίζεται με κριτήρια εικονολατρικά και ηχολατρικά. ΄Οχι κοινωνικά ούτε ιστορικά. Το «πραγματικό», ο ρεαλισμός δηλαδή του υπερρεαλισμού της ταινίας, δεν αποκρυπτογραφείται αλλά βλέπεται και ακούγεται. Το βλέμμα γίνεται το ίδιο ενσωμάτωση του ορώντος στο ορατό.

* * *

Ο Γιώργος Βέλτσος εξελίσσεται λοιπόν σε τιμητή ορατών και αοράτων. Δηλώνοντας στη μέση ενός πελάγους ασάφειας μπανιστηρτζής εικονολάτρης.

Θα περιμένουμε τη στιγμή της ανακάλυψής του από τους είρωνες εικονοκλάστες που θα... τον πάρουν είδηση.



— *Κριτικός κινηματογράφου.*

(Του Δημήτρη Καλμούκη)

● Ο φίλος που μας έγραψε ζητώντας τη διεύθυνση της Σύλβια Κριστέλ παρακαλείται να μας ξαναγράψει συγκεκριμενοποιώντας τις απαιτήσεις του.

ΤΕΧΝΟΚΡΑΤΕΣ, ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΕΣ...

Απολαυστικά τα όσα δήλωσε, ο της προσκολλήσεως στο ΚΚΕ, Κώστας Φέρρης σε εκδήλωση της ΠΑΠΟΚ για την κινηματογραφική εκπαίδευση. «Η θεωρία είναι το μέσον για να παραπλανά η αστική τάξη τους επίδοξους κινηματογραφιστές. Ενώ εκείνο που δεν θέλει να μάθουν είναι η τεχνική. Γιατί αν ξέρουν οι σκηνοθέτες του κινηματογράφου να χρησιμοποιούν σωστά την τεχνική (που ενέχει μια δική της ποιητική), τότε γίνονται πραγματικά επικίνδυνοι...».

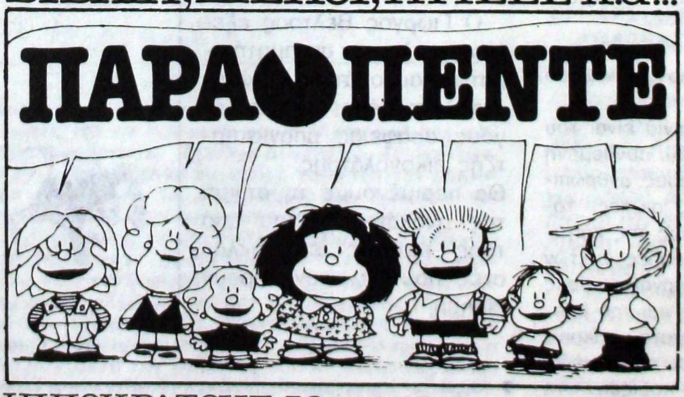
Χωρίς σχόλια.

ΜΟΝΤΑΖ: ΑΓΛΑΪΑ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Παρακαλείται η κ. Αγλαΐα Μητροπούλου να φέρει γρήγορα τη σκηνή του βιασμού που υπεξαίρεσε (;) από την κόπια του «Λεωφορείου ο Πόθος» του Ελία Καζάν, που πρόσφατα πρόβαλε η Ταινιοθήκη.

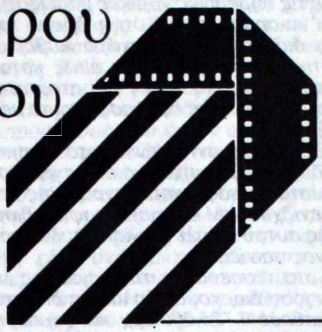
Η κινηματογραφική λέσχη Καρπενησίου έχει αναπτυγμένη την οικολογική της συνείδηση: διοργάνωσε εκδήλωση με ταινίες που είχαν άξονα την Οικολογία (σε συνεργασία με το ομότιτλο περιοδικό) με ομιλητές τους Ηλία Ευθυμιόπουλο και Κίμωνα Χατζημπίρο. Ιδιαίτερα καλαίσθητη ήταν και η αφίσα της εκδήλωσης.

ΒΙΒΛΙΑ, ΔΙΣΚΟΙ, ΑΦΙΣΕΣ κ.α...



ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 52 • ΑΘΗΝΑ ☎ 3602549

Δελτίο ταυτότητας του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου



του Γιάννη Ηλιόπουλου

Ο οργανισμός που ονομάζεται σήμερα Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, ιδρύθηκε από την Ελληνική Τράπεζα Βιομηχανικής Ανάπτυξης (ΕΤΒΑ) και αποτελεί θυγατρική της —τουλάχιστον νομικά— μέχρι και σήμερα. Για πρακτικούς λόγους θα ονομάζουμε στο εξής αυτό τον οργανισμό Ε.Κ.Κ. (Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου) που είναι και ο σημερινός του τίτλος.

Το Ε.Κ.Κ. λειτουργεί με τους κανόνες της Ιδιωτικής Οικονομίας.

Η λειτουργία του βασίζεται μέχρι σήμερα —νομικά— στο ιδρυτικό καταστατικό του. Η σύστασή του έγινε τον Απρίλιο του 1970 με τον αρχικό τίτλο «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων ΑΒΕΕ» και είχε ως σκοπό την παραγωγή και εκμετάλλευση κινηματογραφικών ταινιών, καθώς και την διενέργεια κάθε πράξης που αποσκοπεί στην προαγωγή του κινηματογραφικού κλάδου στην Ελλάδα. Το κεφάλαιο αυτού του οργανισμού ήταν τότε 20.000.000 δρχ. και καλύφθηκε ολοκληρωτικά από την ΕΤΒΑ.

Έκτοτε έγιναν δύο πράξεις τροποποίησης. Με την πρώτη (Απρίλιος 1975) άλλαξε τίτλο (από Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων έγινε Ε.Κ.Κ.) και με τη δεύτερη (Μάιος 1981) αυξήθηκαν τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου από 7 μέχρι 9.

Το καταστατικό της εταιρίας ορίζει και τη διοικητική της ιεραρχία. Μετά τη γενική συνέλευση των μετόχων — που είναι κενό σχήμα δεδομένου ότι ο μόνος μέτοχος είναι η ΕΤΒΑ, έρχεται το διοικητικό συμβούλιο.

Η θητεία του δ.σ. είναι τριετής και τα μέλη μπορούν να επανεκλεγούν. Σύμφωνα πάντα με το καταστατικό, τα μέλη του δ.σ. εκλέγουν τον πρόεδρο και τον αντιπρόεδρο.

Το δ.σ. είναι αρμόδιο ν' αποφασίσει για θέματα διαχείρισης της περιουσίας και για τις δραστηριότητές της, για τον προγραμματισμό των ετησίων επενδύσεων, της παραγωγής, της εκμετάλλευσης, του προϋπολογισμού δαπανών καθώς και για μια ολόκληρη κατηγορία θεμάτων που εξυπηρετούν τους οργανωτικούς και αναπτυξιακούς στόχους της εταιρίας.

Το Ιδρυτικό Καταστατικό προβλέπει ότι η συγκρότηση του διοικητικού συμβουλίου είναι αρμοδιότητα της γενικής συνελεύσεως της εταιρίας εκτός από 2 μέλη που διορίζονται απ' ευθείας από τη μέτοχο τράπεζα. Δεδομένου όμως ότι μόνος μέτοχος είναι η εν λόγω τράπεζα (ΕΤΒΑ) τη συνέλευση απαρτίζουν ο πρόεδρος του δ.σ., ο εκπρόσωπος της τράπεζας και ένας συμβολαιογράφος. Έτσι η δικαιοδοσία της μετόχου τράπεζας είναι εντελώς τυπική και η παρουσία του εκπροσώπου της επιβάλλεται για λόγους κατοχύρωσης της νομιμότητας των αποφάσεων. Από το 1979 μάλιστα που το Ε.Κ.Κ. υπάγεται στο υπουργείο Πολιτισμού, το αρχικό καταστατικό του δεν εξυπηρετεί το σύγχρονο χαρακτήρα του. Γι' αυτό δεν θα επιμείνουμε σ' αυτό, αφού άλλωστε, ένα σχέδιο νόμου «για τον κινηματογράφο» είναι έτοιμο και απομένει η ψήφισή του από την ελληνική Βουλή.

Σ' αυτό το νομοσχέδιο προβλέπεται ότι το Ε.Κ.Κ. περνάει εξ ολοκλήρου στο κράτος και λειτουργεί για το δημόσιο συμφέρον σύμφωνα με τους κανόνες της ιδιωτικής οικονομίας.

Ο σκοπός του παίρνει χαρακτήρα σαφή και άμεσο και γίνεται όργανο προστασίας και ανάπτυξης της κινηματογραφικής τέχνης στην Ελλάδα και προβολής της στο εξωτερικό.

Άλλωστε εδώ και πέντε χρόνια —όπως θα δείξουμε σε άλλο κεφάλαιο— έχει ουσιαστικά αλλάξει φυσιογνωμία και κατευθύνεται προς τη διαμόρφωση ενός οργανισμού που σκοπεύει να συμβάλει αποφασιστικά στη λύση των προβλημάτων του ελληνικού κινηματογράφου.

Επειδή όμως το παλαιό νομικό καθεστώς του Ε.Κ.Κ. δεν τηρείται παρά μόνο για να εξασφαλιστούν νομότυπα οι αποφάσεις, και το νέο νομοσχέδιο δεν εφαρμόζεται επίσημα ακόμα, η διοίκηση του Ε.Κ.Κ. κινείται ανάμεσα στα εμπόδια που της θέτει το παλαιό νομικό καθεστώς και στον εκσυγχρονισμό που εισάγει το νέο νομοσχέδιο.

Με τις διατάξεις του υπό ψήφιση νομοσχεδίου αναμορφώνεται ριζικά η οργάνωση και η λειτουργία του Ε.Κ.Κ. και διευρύνονται οι διοικητικές του

αρμοδιότητες στον κλάδο της ελληνικής κινηματογραφίας.

Γι' αυτό κρίνω χωρίς μελλοντικό ενδιαφέρον την απασχόλησή μου —μέσω αυτής της μελέτης— με τις σημερινές νομικές βάσεις του Ε.Κ.Κ.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η ίδρυσή του έγινε κατά τη διάρκεια που τη χώρα κυβερνούσε η στρατιωτική δικτατορία. Έτσι όπως κατανοούσε την κινηματογραφική τέχνη μια στρατιωτική κυβέρνηση έτσι ακριβώς εφάρμοζε και τα μέτρα της ανάπτυξής της.

Δεδομένου ότι αντιμετώπιζε το κινηματογραφικό προϊόν σαν βιομηχανικό είδος φρονούσε ότι με τη σύσταση μιας κινηματογραφικής επιχείρησης θα ενίσχυε την κινηματογραφική βιομηχανία και εκτός αυτού θα ήλεγχε και ιδεολογικά τις παραγόμενες ταινίες.

Έτσι στα τέσσερα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του (όσο διαρκούσε δηλαδή η δικτατορία) το Ε.Κ.Κ. διέθεσε 6.725.000 δρχ. και συμπαρήγαγε 3 ταινίες: οι δύο είχαν πατριωτικό θέμα και η τρίτη είχε χαρακτήρα εμπορικό.

Εκείνο όμως που μας ενδιαφέρει δεν είναι να δείξουμε —και μάλιστα εκ των υστέρων—ότι ένας οργανισμός που αφορά την τέχνη ήταν προορισμένος ν' αποτύχει μέσα σ' ένα καθεστώς αντιδραστικών μοντέλων ανάπτυξης. Το πρόβλημα είναι ότι στα 4 πρώτα χρόνια του ο νέος οργανισμός οργανώθηκε διοικητικά και ανάπτυξε σχέσεις εξάρτησης με μια τράπεζα βιομηχανικής ανάπτυξης. Οι επόμενες δημοκρατικές κυβερνήσεις —Δεξιά και τώρα το ΠΑΣΟΚ— χρειάστηκε ν' απαλλάξουν το Ε.Κ.Κ. τόσο από τα διευθυντικά του πρόσωπα όσο και από το πλέγμα σχέσεων που ρύθμιζε τη λειτουργία του.

Το κόμμα της Δεξιάς (Ν.Δ.) που κατείχε την εξουσία από τα μέσα του 1974 μέχρι το φθινόπωρο του 1981 κατάφερε να κάνει μερικές αναμορφώσεις που θα έδιναν στον οργανισμό δημοκρατικό πρόσωπο. Από το 1981 μέχρι σήμερα η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ επιχειρεί συνολικότερες λύσεις για την ελληνική κινηματογραφία εκτιμώντας ότι πρέπει να ανανεώσει την νομοθεσία περί κινηματογράφου. Είναι γεγονός ότι η κινηματογραφική δραστηριότητα στην Ελλάδα ρυθμίζεται από τα νομοσχέδια 4209/1961 και 58/1973. Το πρώτο αρκετά παλαιωμένο για να μπορεί να ανταποκριθεί στις σύγχρονες ανάγκες του κινηματογράφου και το δεύτερο είναι νόμος της δικτατορικής περιόδου.

Μπορούμε λοιπόν σήμερα να πιστεύουμε ότι ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται ως τέχνη στην Ελλάδα και θεωρούμε το Ε.Κ.Κ. ως φορέα ενίσχυσης και ανάπτυξης αυτής της τέχνης. Αυτό θα το δείξουμε στη συνέχεια που θα μας απασχολήσουν οι δραστηριότητες αυτού του οργανισμού σήμερα και στο παρελθόν του.

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ Ε.Κ.Κ.

Κανονισμός εσωτερικής λειτουργίας του Κέντρου δεν υπάρχει ούτε και διάγραμμα ιεραρχίας. Πρέπει να πούμε απ' την αρχή ότι ο αριθμός του απασχολούμενου προσωπικού είναι 12 άτομα συν ο πρόεδρος και ο αντιπρόεδρος που απασχολούνται κι αυτοί με πλήρες ωράριο. Το 9μελές διοικητικό συμβούλιο είναι το όργανο που παίρνει τις αποφάσεις για όλες τις δραστηριότητες της εταιρίας. Συγκαλείται τακτικά μία φορά το μήνα και έκτακτα όποτε το ζητήσει ο πρόεδρος ή ένας διοικητικός σύμβουλος.

Απαρτίζεται από πρόσωπα του κινηματογραφικού κυρίως επαγγέλματος και συγκεκριμένα:

Τον πρόεδρο
Τρεις σκηνοθέτες
Ένα κριτικό κινηματογράφου
Ένα παραγωγό
Ένα πρόσωπο ειδικό σε θέματα κινηματογράφου και τηλεόρασης
Ένα τεχνικό κινηματογράφου
Και ένα δικηγόρο (Σύνθεση συμβουλίου το 1985).

Ο πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου διευθύνει ταυτόχρονα τους τομείς δραστηριοτήτων του κέντρου και κυρίως τις δραστηριότητές του στο εξωτερικό. Δεν υπάρχουν αυστηρά διακεκριμένοι τομείς αλλά θα μπορούσαμε να κατατάξουμε τις παρεμβάσεις του σε δύο φάσεις: Σ' αυτήν του προγραμματισμού της παραγωγής και στην προώθηση των ταινιών στο εξωτερικό.

Το Ε.Κ.Κ. είναι ίσως ένας νέος σχετικά οργανισμός που ακόμα δοκιμάζεται. Συνεπώς δεν έχει φθάσει σε τέτοια ανάπτυξη που θα το έκανε ένα σύνθετο και πολύπλοκο μηχανισμό. Η λειτουργία του είναι συγκεντρωτική, πράγμα που επιβαρύνει τον πρόεδρο με πρόσθετα καθήκοντα. Μεταξύ των υπαλλήλων του Ε.Κ.Κ. δεν υπάρχουν πρόσωπα εξειδικευμένα σε θέματα κινηματογράφου με αποτέλεσμα να μην δημιουργούνται τμήματα που θα λειτουργούν αυτόνομα. Ο βαθμός πρωτοβουλιών του προσωπικού είναι αρκετά περιορισμένος έτσι ώστε θέματα που υπάγονται κανονικά στα καθήκοντα ενός υπαλλήλου να παραπέμπονται για λύση στον πρόεδρο ή ακόμη και στο διοικητικό συμβούλιο.

ΓΝΩΜΟΔΟΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μια επιτροπή, καλούμενη Γνωμοδοτική Επιτροπή σεναρίων, έχει ως αντικείμενο την επιλογή —ανάμεσα στο σύνολο των προτάσεων που έχουν κατατεθεί— των σεναρίων εκείνων που κατά την άποψή της παρουσιάζουν ενδιαφέρον.

Η επιτροπή αυτή αποτελείται από 4 ή 5 πρόσωπα. Οι ειδικότητες των προσώπων που συνθέτουν την τωρινή επιτροπή είναι: Δύο σκηνοθέτες, ένας λογοτέχνης και ένας κριτικός κινηματογράφου.

Ο διορισμός και η τελική επιλογή των προσώπων γίνεται από το υπουργείο Πολιτισμού. Οι επαγγελματικές ενώσεις των Σκηνοθετών, Λογοτεχνών και Κριτικών Κινηματογράφου προτείνουν στο υπουργείο Πολιτισμού από 2-3 μέλη η κάθε μια και ο υπουργός κάνει την τελική επιλογή και το διορισμό τους.

Η θητεία της Γνωμοδοτικής Επιτροπής είναι τρία χρόνια, αλλά αυτό δεν αποτελεί απαράβατο κανόνα. Ο υπουργός Πολιτισμού διατηρεί κάθε δικαίωμα να την ανανεώνει πριν τη λήξη της τριετίας ή να παρατείνει τη διάρκειά της. Ο μόνος λόγος που απαγορεύει το διορισμό προσώπου ως μέλους της επιτροπής είναι η κατάθεση —από το ίδιο πρόσωπο— πρότασης στο Ε.Κ.Κ. για χρηματοδότηση. Κι αυτό για να μην προκύπτει αυτό που στη νομική γλώσσα λέγεται ασυμβίβαστο.

Τα μέλη της Γνωμοδοτικής Επιτροπής διαβάζουν όλες τις προτάσεις στην ίδια περίοδο προγραμματισμού παραγωγής και συνεδριάζουν για να κάνουν τις επιλογές τους. Τις επιλογές αυτές υποβάλλουν στο διοικητικό συμβούλιο. Το διοικητικό συμβούλιο όμως δεν δεσμεύεται από τις προτάσεις της επιτροπής και διατηρεί το δικαίωμα να συζητήσει —κατόπιν πρότασης του προέδρου ή αντιπροέδρου— χρηματοδότηση ταινιών που η επιτροπή δεν περιέλαβε στις προτάσεις της. Έτσι η τελική επιλογή των ταινιών που θα περιληφθούν στο πρόγραμμα παραγωγής ανήκει στις δικαιοδοσίες του διοικητικού συμβουλίου.

Κατά καιρούς —και όποτε προκύψουν ειδικά προβλήματα— συγκροτούνται υποεπιτροπές από ειδικούς που ασχολούνται με την λύση αυτών των προβλημάτων. Ένα απ' αυτά προέκυψε πέρσι και αφορούσε την ανακρίβεια των προϋπολογισμών. Η υποεπιτροπή που συγκροτήθηκε —καλούμενη επιτροπή κοστολογίων— αναπροσάρμοσε τους προϋπολογισμούς σε πιο ρεαλιστικά δεδομένα.

ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ Ε.Κ.Κ. ΜΕ ΑΛΛΟΥΣ ΦΟΡΕΙΣ

Από το 1979 ο κινηματογράφος ανήκει συνολικά στο υπουργείο Πολιτισμού. Παλιότερα οι αρμοδιότητες ήταν μοιρασμένες σε διάφορα υπουργεία. Έτσι λοιπόν το Ε.Κ.Κ. οικονομικά και διοικητικά ανήκει στο υπουργείο Πολιτισμού, αν και όπως αναφέραμε προηγούμενα η μέτοχος τράπεζα συγχέει μερικά την φυσιογνωμία του, αλλά αυτή η σύγχυση δεν αλλοιώνει την αμεσότητα των σχέσεων ΥΠΠΟ και Ε.Κ.Κ.

Δεδομένου ότι οι δραστηριότητες του Ε.Κ.Κ. μέχρι το 1980 ήταν αρκετά περιορισμένες και ο ρόλος του στην παραγωγή τελείωνε με τη διάθεση του χρηματικού ποσού που εισέπραττε μέσω της μετόχου τράπεζας, δεν είχαν προκύψει σύνθετα προβλήματα έτσι ώστε να χρειαστεί ρύθμισή τους με υπουργικές αποφάσεις ή ακόμη και με νόμους. Έχοντας πίσω του μια τράπεζα προστάτη αλλά και εμπόδιο, περιόρισε το ρόλο του μόνο στην επιλογή ταινιών των οποίων θα χρηματοδοτούσε την παραγωγή και στη διαχείριση του ποσού που εισέπραττε από την τράπεζα. Ουσιαστικά δεν είχε, αλλά ούτε και έχει διοικητικές αρμοδιότητες στον κινηματογραφικό κλάδο.

Οι σχέσεις του με τα δύο τηλεοπτικά κανάλια που υπάρχουν σήμερα στην Ελλάδα περιορίζονται μόνο στις καλές προθέσεις του εκάστοτε προέδρου του.

Για παράδειγμα το 1982 οι διαπραγματεύσεις του προέδρου του Ε.Κ.Κ. κ. Παύλου Ζάννα με το πρώτο κανάλι της ελληνικής τηλεόρασης είχαν ως αποτέλεσμα την προαγορά από το κανάλι όλων των ταινιών συμπαραγωγής του Ε.Κ.Κ. για το έτος 1982. Προαγορά, βεβαίως, σημαίνει χρηματοδότηση της παραγωγής. Το ίδιο έγινε και το 1983 όπου το ίδιο κανάλι προαγόρασε 10 ταινίες συμπαραγωγής Ε.Κ.Κ.

Οι σχέσεις του με τα επαγγελματικά σωματεία του κινηματογραφικού κλάδου περνούν μέσα απ' τους εκπροσώπους που έχουν αυτά τα σωματεία στο διοικητικό συμβούλιο του Ε.Κ.Κ. Έτσι στο 9μελές διοικητικό συμβούλιο η Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου συμμετέχει με ένα μέλος της και η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών επίσης με ένα. Οι σχέσεις του με την ανεξάρτητη παραγωγή είναι ανύπαρκτες τόσο στο επίπεδο της συνεργασίας μέσω του κεφαλαίου όσο και στο επίπεδο της διανομής ή προώθησης της ελληνικής ταινίας στο εξωτερικό. Άλλωστε δεν θα μπορούσαν ν' αναπτυχθούν τέτοιες σχέσεις γιατί η ανεξάρτητη παραγωγή πάσχει από έλλειψη σύγχρονης κινηματογραφικής αντίληψης.

Το Ε.Κ.Κ. απέχει — μέχρι σήμερα τουλάχιστον — από το σύστημα διανομής ταινιών. Αυτό το μοιράζονται τρεις κυρίως εταιρίες, αλλά και άλλες μικρότερης σπουδαιότητας. Στις επιδιώξεις του όμως περιλαμβάνονται η ενοικίαση μιας ή δύο αιθουσών, κατ' αρχήν, στις οποίες θα προβάλλονται ελληνικές ταινίες. Αυτό ίσως νάναι η αρχή μιας δυναμικότερης παρουσίας του στο σύστημα διάδοσης της ελληνικής ταινίας στην εσωτερική αγορά.

ΤΥΠΟΙ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΕΩΝ

Μέχρι και το έτος 1980 το Ε.Κ.Κ. συμμετείχε —κατόπιν επιλογής— μόνο σε παραγωγές ταινιών μεγάλου μήκους. Από το 1981 άρχισε να χρηματοδοτεί και ταινίες μικρού μήκους διαθέτοντας γι' αυτό το σκοπό γύρο στο 6% του ποσού που διαθέτει συνολικά στον κινηματογράφο.

Για πρώτη φορά επίσης χρηματοδότησε την συγγραφή σεναρίων το 1983 και έκτοτε διαθέτει ετησίως ένα ποσό γύρω στο 3% του προϋπολογισμού του.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι στην Ελλάδα είναι σχεδόν ανύπαρκτη η ειδικότητα του σεναριογράφου. Αντίθετα η συγκέντρωση πολλών καλλιτεχνικών ειδικοτήτων στο πρόσωπο του σκηνοθέτη έδωσε αφορμή στην κριτική ν' αποδώσει πολλές απ' τις αδυναμίες των ταινιών στη συγκεντρωτικότητα του μοντέλου.

Η χρηματοδότηση ταινιών, όπως αναφέραμε και αλλού, είναι επιλεκτική και όχι αυτόματη. Το Ε.Κ.Κ. συμμετέχει στην παραγωγή των ταινιών που επιλέγει έναντι ενός ποσοστού επί του προϋπολογισμού παραγωγής της κάθε ταινίας. Αυτό το ποσοστό κυμαίνεται μεταξύ 40-60%. Το ίδιο ισχύει και για τις ταινίες μικρού μήκους. Για τα σενάρια των οποίων χρηματοδοτεί τη συγγραφή το ποσό είναι fixe και για το 1985 ανέρχεται σε 400.000.

Πρέπει να διευκρινίσω ότι μέχρι και το 1981 το Ε.Κ.Κ. συνήπτε έντοκα δάνεια με τη μέτοχο τράπεζα προκειμένου να χρηματοδοτήσει την παραγωγή ταινιών. Μόνο από το 1982 το Ε.Κ.Κ. εισπράττει από το υπουργείο Πολιτισμού το ποσό που διαθέτει σε συμπαραγωγές ταινιών και μόνο από το 1982 εξαρτάται άμεσα από αυτό το υπουργείο.

Το μέγεθος των αριθμών, τα στοιχεία που διαθέτουμε και οι πολιτικές αλλαγές που συνέβησαν στην Ελλάδα από το 1971 (έτος ίδρυσης του Ε.Κ.Κ.) μέχρι σήμερα, μας επιβάλλουν να διακρίνουμε —από άποψη παραγωγής— τρεις περιόδους του Ε.Κ.Κ.

Πρώτη περίοδος: 1971-1974

Σε διάστημα τεσσάρων ετών συμπαρήγαγε τρεις ταινίες και διέθεσε 6.725.000 δρχ. Από τα τέσερα χρόνια τα 2 είναι χρόνια αδρανή από άποψη προγραμματισμού παραγωγής. Όπως και προηγούμενα αναφέραμε απ' τις 3 ταινίες που συμπαρήγαγε οι 2 ήταν πατριωτικές και η τρίτη είχε χαρακτήρα εμπορικό.

Μέσα στο κάδρο των ιδεολογικών της συγχύσεων η δικτατορική κυβέρνηση αφ' ενός ιδρύει έναν οργανισμό με πολιτιστικό αντικείμενο, αφ' ετέρου είναι εντελώς ανίκανη να τον κάνει να λειτουργήσει.

Εκ παραλλήλου η ανεξάρτητη εμπορική παραγωγή κατά το διάστημα 1971-74 αρχίζει να συρρικνώνεται τόσο στο επίπεδο της παραγωγής όσο και στο επίπεδο των εισπράξεων. Μέσα σε 2 χρόνια (1971-1973) οι στατιστικές δείχνουν πτώση των εισπράξεων που αγγίζει το 50%.

Δεύτερη περίοδος: 1975-1981

Σε διάστημα επτά ετών το Ε.Κ.Κ. συμπαρήγαγε 37 ταινίες μεγάλου μήκους και διέθεσε 141.874.237 δρχ. Είναι περίοδος όπου η πολιτική παραγωγής του Ε.Κ.Κ. διχάζεται μεταξύ κινηματογραφικών ταινιών που παράγονται για τηλεοπτική εκμετάλλευση στην Ελλάδα και το εξωτερικό και στη χρηματοδότηση ταινιών ποιότητας.

Μεταξύ των 37 ταινιών που συμπαρήγαγε αναγνωρίζουμε ονόματα σκηνοθετών που σημάδεψαν το νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου, ταινίες συμπαραγωγής με το εξωτερικό ή την τηλεόραση και ταινίες που φιλοδοξούσαν ν' αναπαράγουν το μοντέλο της παλιάς εμπορικής ταινίας μέσα σε νέες συνθήκες. Πάντως και σ' αυτήν την περίοδο το Ε.Κ.Κ. συνάπτει δάνεια με την ΕΤΒΑ για να χρηματοδοτήσει μ' αυτά το πρόγραμμα συμπαραγωγών. Η πολιτική παραγωγής είναι ανάλογη με αυτήν της πρώτης περιόδου, αλλά πιο τολμηρή. Όμως η παρέμβασή του περιοριζόταν στην επιλογή των ταινιών που χρηματοδότησε και στη διαχείριση των χρημάτων που διέθεσε.

Μέσα σ' αυτή την περίοδο δημιουργείται το μοντέλο «σκηνοθέτης-παραγωγός» γιατί το Ε.Κ.Κ. δεν υποχρέωνε τον σκηνοθέτη ν' αναζητή-

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Στον πίνακα που ακολουθεί προσπάθησα να συμπεριλάβω όλα σχεδόν τα ποσοτικά στοιχεία που αφορούν τον προγραμματισμό παραγωγής από την Ίδρυση του ΕΚΚ μέχρι σήμερα.

Έτος	Αριθμός Προτάσεων		Εγκρίσεις		Χρηματοδότηση του ΕΚΚ σε Δρχ	Scenarios		
	Μεγάλου μήκους	Μικρού μήκους	Μεγάλου μήκους	Μικρού μήκους		Προτάσεις	Εγκρίσεις	Χρηματοδότηση
1971			2		5.925.000			
1972			1		800.000			
1973								
1974								
1975			4		8.600.000			
1976			7		12.146.000			
1977			2		24.984.000			
1978			4		23.788.000			
1979			2		7.188.000			
1980			6		14.517.000			
1981	58	41	12	7	50.651.237			
1982	61	41	15	13	50.600.000			
1983	84	105	19	21	187.260.000	51	12	4.800.000
1984	55	76	10	11	143.570.105	45	5	2.000.000
1985	48	79	13	20	248.000.000	31	10	4.000.000

σει παραγωγό εταιρία που θ' αναλάμβανε τη χρηματοδότηση του υπολοίπου κόστους παραγωγής της ταινίας. Η έλλειψη Ελλήνων παραγωγών υποχρεώνει τους σκηνοθέτες ν' αναπτύξουν οι ίδιοι δραστηριότητες για αναζήτηση κεφαλαίων τα οποία πολύ σπάνια εξασφαλίζουν. Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες σχηματίστηκε το μοντέλο «σκηνοθέτης-παραγωγός», το οποίος βασίστηκε κατά πολύ στην υλική αλληλεγγύη των συναδέλφων και των φίλων. Η πολιτική εξουσία, κατά την περίοδο που εξετάζουμε, κατέχεται από τη Δεξιά. Την πολιτιστική πολιτική που ασκεί την εμπιστεύεται περισσότερο σε άτομα παρά σε δομές. Έτσι διαρκούσης της περιόδου των επτά ετών (Οκτ. 1974-Οκτ.1981) που η Δεξιά κατείχε την εξουσία, το Ε.Κ.Κ. δεν άλλαξε δομή και χαρακτήρα ούτε προσάρμοσε την κινηματογραφική νομοθεσία στις νέες συνθήκες.

Εκ παραλλήλου, η ανεξάρτητη παραγωγή περιορίστηκε σε φτωχές παραγωγές ταινιών μελό, κωμωδιών με πρωταγωνιστές γνωστούς κωμικούς και σε φιλμ πορνό. Καμιά απ' αυτές τις ταινίες δεν αντιπροσώπευσε την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή στο εξωτερικό, ούτε απασχόλησε στα σοβαρά την κριτική.

Μέσα σε συνθήκες έντονων αντιθέσεων και μετά από ρήξη προέκυψαν δύο κινηματογραφικά ρεύματα που κωδικοποιήθηκαν με τα αρχικά ΠΕΚ (Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος) και ΝΕΚ (Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος). Το πρώτο αντιπροσώπευε το σύνολο σχεδόν της ανεξάρτητης παραγωγής και το δεύτερο, που έχει φιλοδοξίες ποιότητας, μέρος των ταινιών συμπαραγωγής με το Ε.Κ.Κ.

Τρίτη περίοδος: 1982-1986

Στην τρίτη περίοδο που διανύει το Ε.Κ.Κ., οι αριθμοί δείχνουν αλματώδη αύξηση. Η καινοτομία επίσης της χρηματοδότησης ταινιών μικρού μήκους και συγγραφής σεναρίων δείχνει ότι το Ε.Κ.Κ. απομακρύνεται από τη λογική που θεωρούσε τον κινηματογράφο βιομηχανικό είδος και μπαίνει στη λογική που τον αντιμετωπίζει ως τέχνη. Άλλωστε ή ένταξη του κινηματογραφικού κλάδου στο υπουργείο Πολιτισμού το 1979, υπακούει σ' αυτή τη λογική.

Αναγνωρίζοντας, το ΕΚΚ, ότι η ελληνική ταινία δεν αποφέρει κέρδος έκανε ευνοϊκότερους τους όρους χρηματοδότησης. Έτσι ενώ συμμετέχει τώρα με ποσοστό που κυμαίνεται μεταξύ 40-60% στο κόστος παραγωγής της ταινίας, λαμβάνει από το σύνολο των καθαρών εισπράξεων της κάθε ταινίας 1/2 του ποσοστού συμμετοχής του στην παραγωγή. Αυτό διαρκεί μέχρις ότου ο «σκηνοθέτης-παραγωγός» εισπράξει το ποσό που έχει διαθέσει στην παραγωγή της ταινίας του.

Επί πλέον, προωθώντας την εκμετάλλευση των ταινιών συμμετέχει στις δαπάνες εκμετάλλευσης κατά το ίδιο ποσοστό που συμμετέχει και στην παραγωγή και αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου τις δαπάνες προώθησης των ταινιών στο εξωτερικό.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει για τον κόσμο του ελληνικού κινηματογράφου το γεγονός ότι το Ε.Κ.Κ., με τη νέα του πολιτική, έδωσε την ευκαιρία στο σύνολο σχεδόν των σκηνοθετών της γενιάς του ΝΕΚ να κάνουν την πρώτη, τη δεύτερη ή ακόμη και την τρίτη ταινία τους ο καθένας. Επίσης ένας σημαντικός αριθμός νέων σκηνοθετών έκαναν τα πρώτα τους βήματα γυρίζοντας ταινίες μικρού μήκους.

Η πολιτική της νέας διοίκησης του Ε.Κ.Κ. —από το 1982 μέχρι σήμερα— είναι να δώσει την ευκαιρία σ' όλα τα ρεύματα να εκφραστούν.

Όπως δείχνουν οι αριθμοί των 3 1/2 τελευταίων ετών το Ε.Κ.Κ. τείνει να κυριαρχήσει στην παραγωγή των ελληνικών ταινιών.

Αυτό το υποχρεώνει ν' αναπτύξει νέες δραστηριότητες: στην έρευνα, στη διανομή, στην εκμετάλλευση.

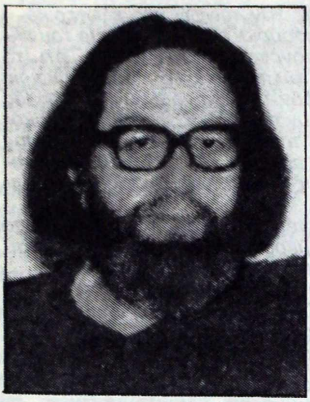
Όμως, και στην τρίτη του περίοδο διατηρεί την ίδια οργάνωση και δομή. Η δε αυξημένη δραστηριότητα οφείλεται στις πρωτοβουλίες της διοίκησής του και στις καλές σχέσεις που διατηρεί με το υπουργείο Πολιτισμού.

Αυτό σημαίνει ότι μια ενδεχόμενη αντικατάσταση της σημερινής διοίκησης θα άλλαζε την πολιτική του Ε.Κ.Κ. ανάλογα με τη βούληση των νέων προσώπων. Ακόμη χειρότερα, μια μελλοντική πολιτική αλλαγή στην Ελλάδα θα άφηνε έκθετο το Ε.Κ.Κ., χωρίς νομικό έρεισμα και χωρίς κατοχυρωμένες διοικητικές αρμοδιότητες στον κινηματογραφικό κλάδο.

ΣΚΕΨΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΡΟΛΟ ΤΟΥ Ε.Κ.Κ.

Ενδιαφέρον θα είχε αν τολμούσαμε ορισμένες προβλέψεις πάνω στην κυριαρχία ενός κινηματογραφικού κέντρου σε μια μικρή χώρα σαν την Ελλάδα. Δεδομένου όμως ότι οι λειτουργίες του δεν έχουν κατοχυρωθεί νομοθετικά και τα ετήσια έσοδά του εξαρτώνται από τις αποφάσεις του υπουργού Πολιτισμού, δεν υπάρχουν οι θεσμικές σταθερές που θα μας ανοίξουν δρόμο προς τέτοιες προβλέψεις. Πάντως, έστω και αν δεν υπάρχουν εγγυήσεις πως τα ανοίγματα του Ε.Κ.Κ. θα συνεχιστούν και στο μέλλον, εν τούτοις δημιούργησε ένα προηγούμενο που δύσκολα θ' αγνοούσε οποιαδήποτε πολιτική αλλαγή. Έτσι η προοιωνιζόμενη παντοδυναμία του όλο και θα θέτει προβλήματα στην ελληνική εμπορική ταινία.

Αν και αυτή η παντοδυναμία το καθιστά μοναδική πηγή χρηματοδότησης της ελληνικής ταινίας, η συμμετοχή του σε διεθνείς συμπαραγωγές θεωρείται μάλλον αδιανόητη. Η μόνη πιθανότητα που διαγράφεται είναι περιπτώσεις συμπαραγωγής με χώρες λιγότερο ανεπτυγμένες οικονομικά. Κι αυτές όμως οι πιθανότητες δεν έχουν διερευνηθεί συστηματικά και δεν έχουν εκτιμηθεί τα αποτελέσματα που θα προκύψουν από τέτοιες συμπαραγωγές.



Ο Παύλος Ζάννας.

Πάντως ο ελληνικός κινηματογράφος έχει ανάγκη να ξεπεράσει τα σύνορα της ελληνικής αγοράς κι αυτό δεν γίνεται με τον συνήθη τρόπο των «δημοσίων σχέσεων», αλλά ούτε και με την εγκατάλειψη της ταινίας στην τύχη της, όπως συνηθίζουν οι Έλληνες «σκηνοθέτες-παραγωγοί».

Εν κατακλείδι, την ανάδειξη του κράτους —μέσω του Ε.Κ.Κ.— ως μοναδικής χρηματοδοτικής πηγής τη φοβούνται τόσο το κράτος όσο και οι δημιουργοί. Για να εκλείψει αυτός ο φόβος είναι επείγουσα η ανάγκη ανάδειξης ενός τύπου ανεξάρτητων παραγωγών, ή στελεχών παραγωγής με σύγχρονες κινηματογραφικές αντιλήψεις, με φιλοδοξίες αναζήτησης νέων τρόπων διανομής του κινηματογραφικού προϊόντος, με επαρκή κινηματογραφική και γενική παιδεία έτσι ώστε να επηρεάσουν και καλλιτεχνικά τον κινηματογραφικό κλάδο.

Πάντως η απροθυμία του Ε.Κ.Κ. να παρέμβει στην παραγωγή και τη διανομή προσκρούει σε μια επαγγελματική τάξη που δεν εξελίχθηκε ομαλά και δεν σχεδιάστηκε παραγωγικά σύμφωνα μ' ένα μοντέλο. Εκ παραλλήλου δεν σχηματίστηκε κάποια τάση στον επαγγελματικό χώρο με φιλοδοξίες σχεδιασμού μιας παραγωγικής ανάπτυξης ώστε να συμβάλει στη σύγκλιση κρατικής κινηματογραφικής πολιτικής και παραγωγικού κλάδου. Μια τέτοια σύγκλιση απαιτεί νομοθετικές ρυθμίσεις που θα δίνουν στο Ε.Κ.Κ. διοικητικές αρμοδιότητες επί του κινηματογραφικού κλάδου και στην παραγωγή ένα συνδυασμό αυτόματης και επιλεκτικής οικονομικής βοήθειας.

Ο έλεγχος των προσόντων για είσοδο στο επάγγελμα του τεχνικού κινηματογράφου καθώς και η διασφάλιση του τεχνικού κλάδου από την αυξανόμενη ανεργία είναι νευραλγικό σημείο του χώρου. Η ανάληψη αυτού του έλεγχου από το Ε.Κ.Κ. και όχι από το ΥΠΠΟ θα έπειθε τουλάχιστον τον κλάδο ότι δεν πρόκειται για μια γραφειοκρατική διαδικασία.

Εν κατακλείδι, το Ε.Κ.Κ. πρέπει ν' αντιμετωπίσει τις ανισορροπίες του κινηματογραφικού κλάδου αναλαμβάνοντας προστατευτικές δραστηριότητες και στον τομέα της παραγωγής. Δραστηριότητες που θα παρακινήσουν τις μικρές επιχειρήσεις να αναπτύξουν συνεργατική απασχόληση του δυναμικού τους, που θα τις ωθήσουν να πειραματιστούν σε παραγωγικά μοντέλα, που θα τις εμψυχώσει να ποντάρουν στην εκμετάλλευση των ταινιών. Δραστηριότητες που θα το ελαφρύνουν από τη διαχειριστική νοοτροπία και που θα το εκθέσουν τολμηρά στην παραγωγική διαδικασία.

Σ' αυτό το δοκίμιο αρκεστήκαμε στην ήπια περιγραφή· θα επανέλθουμε όμως με θεωρητικές αναλύσεις και τεκμηριωμένες προτάσεις.

Βερολίνο: 36ο διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου

του Κυριάκου Πορτοκάλη

Η έννοια «φεστιβάλ» ετυμολογικά και εννοιολογικά σημαίνει εμπορικό πανηγύρι (η λέξη έχει την καταγωγή της στην λατινική «φέστιμπους») και τα τελευταία χρόνια έχει δεχτεί αρκετές ερμηνείες αλλά και παρερμηνείες, στην προσπάθεια να ορισθεί το ακριβές ιδεολογικό της περιεχόμενο και αντίβαρο πάνω στην παγκόσμια κιν/κή παραγωγή και κατ' επέκταση στο παγκόσμιο κοινό, που αυτή απευθύνεται. Χωρίς να υπεισερχόμαστε σε βαθυστόχαστες κοινωνιολογικές και αισθητικές αναλύσεις, πράγμα που δεν είναι στις προθέσεις μας, θα εκφέρουμε απλώς μερικές σκέψεις πάνω στον θεσμό, απ' αφορμή τις παρακάτω πληροφορίες που σας παρέχουμε για το φετινό φεστιβάλ Βερολίνου.

Το «φεστιβάλ» λοιπόν σαν εμποροπανήγυρις, ευθύς εξ' αρχής συγκροτείται πάνω σε δύο διαμετρικά αντίθετους και ταυτόχρονα αντιφατικούς ως προς τις προθέσεις τους, δομικούς άξονες: α' τον εμπορικό και β' τον καλλιτεχνικό. Αναπόφευκτα έτσι δημιουργείται μια παράδοξη κατάσταση καθώς δυό εντελώς (από ποιοτικής πλευράς) αντίθετες λειτουργίες, αυτής της εμπορικής προώθησης απ' την μια και της πολιτιστικής καλλιτεχνικής έκφρασης απ' την άλλη, καλούνται να συγκατοικήσουν «ειρηνικά» κάτω απ' την ίδια στέγη, πράγμα που αυτομάτως δημιουργεί μια πρώτης τάξης παραδοξολογία, αιτία όλων των συγχύσεων και σκανδάλων που ενσκύπτουν κατά την αξιολόγηση των καλλιτεχνικών – εμπορικών δημιουργών. Και ενώ σύσσωμα όλα τα φεστιβάλ, αυτοπροβάλλονται σαν καλλιτεχνικές εκδηλώσεις υψίστης σημασίας, υπερτονίζοντας την πολιτιστική τους προσφορά, στην πραγματικότητα όμως δεν κάνουν τίποτε άλλο απ' το να είναι φορείς προώθησης των προϊόντων της σύγχρονης παγκόσμιας καπιταλιστικής κιν/κής παραγωγής, αποτελώντας ταυτόχρονα την επίσημη ιδεολογική της βιτρίνα. Αν λάβουμε δε υπ' όψιν και τον ρόλο που διαδραματίζουν οι σοσιαλιστικές κινηματογραφίες όταν εκπρόσωποί τους επιλέγονται να πάρουν μέρος σ' αυτές τις εκδηλώσεις, ρόλος που δεν είναι άλλος από αυτόν της επιβεβαίωσής της ψεύτικης δημοκρατικής αντίληψης περί επιλογής και αξιολόγησης των ταινιών, απ' την οποία δείχνουν να διαπνέονται οι εκάστοτε διευθύνσεις των, όσο και τον ρόλο των κινηματογραφιών του 3ου κόσμου που το μόνο που κατορθώνουν είναι να συμπληρώνουν τις παράλληλες και μη ανταγωνιστικές εκδηλώσεις, καταλαβαίνουμε καλύτερα τους σκοπούς που υπηρετούν όλα αυτά τα φεστιβάλ, που τα τελευταία χρόνια μάλιστα (εποχή κρίσης της παγκόσμιας καπιταλιστικής κιν/κής παραγωγής) έχουν ξεφυτρώσει παντού σαν μανιτάρια. Ίσως έτσι να θέλουν να αντισταθμίσουν την πτώση της ζήτησης των προϊόντων τους, καθώς οι κινηματογραφικές αίθουσες με ολοένα και μεγαλύτερη συχνότητα κατεβάζουν τα ρολλά...

Η κινηματογραφική ταινία πρωταρχικά είναι ένα βιομηχανικό προϊόν που προορίζεται για πώληση προς εξασφάλιση κέρδους. Εμπίπτει έτσι στους νόμους της προσφοράς και της ζήτησης που διαμορφώνονται ανάλογα, από αντικειμενικούς παράγοντες της αγοράς. Η εμπορικότητά της (η μεγάλη της ζήτηση δηλ.) ως εκ τούτου, αποτελεί το κατ' αρχήν επιδιωκόμενο «ποιοτικό» κριτήριο απ' την κατασκευάστρια εταιρία. Χωρίς ωστόσο και να λησμονούνται ολοκληρωτικά η καλλιτεχνική της ποιότητα, ή ακόμη η κοινωνικο-πολιτική – ιστορική αξία, που όμως προσαρμόζονται στους νόμους του χρηματιστηρίου. Όντας λοιπόν η κιν/κή ταινία πρώτα απ' όλα εμπόρευμα, αναζητά αγορά, επιτυγχάνοντας εν τω μεταξύ την αναγκαία γι' αυτήν διαφήμιση, δια μέσου αναγνωρισμένων και επίσημων φορέων που επιφορτίζονται με το έργο της καλλιτεχνικής «περιτύλιξης» του βιομηχανοποιημένου προϊόντος και απ' όπου απρόσκοπτα πλέον θα μπορέσει να βάλει τούτο πλώρη για την επίτευξη του σκοπού τους, που δεν είναι άλλος βέβαια απ' την μεγαλύτερη δυνατή προσκόμιση εισιτηρίων, δηλ. κέρδους. Και τούτοι βέβαια οι φορείς που δεν είναι άλλοι απ' τα κιν/κά φεστιβάλ, με την επίφαση της καλλιτεχνικότη-

τας τα διάφορα καλλιτεχνικά ή μη, αδιάφορο, προϊόντα και σαν άλλοι ιεροεξεταστές αποφασίζουν για τον αποκεφαλισμό ή την δόξα μερικών απ' αυτά, σύμφωνα πάντα με τα επικρατούντα πολιτικο-οικονομικά και καλλιτεχνικά κριτήρια, όπως αυτά καθορίζονται από τα διάφορα κέντρα της όποιας εξουσίας, είτε κατά την διαδικασία επιλογής των ταινιών του επίσημου διαγωνιστικού προγράμματος, είτε τέλος κατά την απονομή των διάφορων βραβείων στο τέλος της φιέστας. Η διεύθυνση του κάθε φεστιβάλ λαμβάνοντας υπ' όψιν πέραν των καλλιτεχνικών κριτηρίων, και τους νόμους που διέπουν την καπιταλιστική οικονομία περί εμπορεύματος, ανταγωνισμού, κέρδους κ.λπ. χωρίς να αποφεύγει σκοπιμότητες καθώς και πιέσεις που της ασκούνται από διάφορες κατευθύνσεις, προσφεύγει συχνά σε στρατηγικές, συμβιβασμούς και παραχωρήσεις που συνήθως λειτουργούν σε βάρος της ποιότητας και της Τέχνης.

Οι παραπάνω διατυπομένες αρνητικές σκέψεις (απόψεις) πάνω στον θεσμό, αποτελούν σίγουρα την μία μόνο όψη του νομίσματος, που δεν παύει βέβαια να 'χει και μια δεύτερη, θετική· και που στην ουσία επιφορτίζεται τον ρόλο της κάλυψης του ανοίγματος ανάμεσα στις δύο ταυτόχρονες και συνάμα αναγκαίες λειτουργίες του. Η καλλιτεχνική επίφαση πίσω απ' την οποία θωρακίζεται κάθε φεστιβάλ και που στα σίγουρα λειτουργεί σε λανθάνουσα κατάσταση, δεν το εμποδίζει να είναι ταυτόχρονα με την πρώτη και ουσιαστικώτερή του ιδιότητα (έκθεση, διαφήμιση — προώθηση εμπορευματικών προϊόντων» και ένας χώρος συνάντησης καλλιτεχνών, δημιουργημάτων, ενδιαφερομένων ειδικών και κοινού, παρέχοντας έτσι την δυνατότητα σ' όλους αυτούς τους επί μέρους παράγοντες (που ορίζουν και την λειτουργία του κινηματογράφου στη βάση της επικοινωνιακής θεωρίας) για μια πιο στενή επαφή, πληροφόρηση και επικοινωνία (σ' όποιο επίπεδο κι αν πραγματοποιείται αυτή).

Είναι επίσης τα φεστιβάλ, ίσως η μοναδική πρόσβαση στο διεθνές κοινό, των νέων κυρίως κινηματογραφιστών, των καλλιτεχνών που πειραματίζονται πάνω σε νέους εκφραστικούς τρόπους και όλων όσων αρνούμενοι τους περιορισμούς που επιβάλλει ένας συγκεκριμένος και κυρίαρχος τρόπος αφήγησης παράγουν ένα έργο «αιρετικό» σύμφωνα με τα επικρατούντα κοινά γούστα. Όπως και για κείνες τις κινηματογραφίες του τρίτου κόσμου που μην διαθέτοντας τα μέσα αλλά και τις δυνατότητες προώθησης των προϊόντων τους στην διεθνή αγορά, αρκούνται τελικά στις παράλληλες εκδηλώσεις για να βγουν από την αφάνεια. Και είναι αυτές οι παράλληλες εκδηλώσεις που λειτουργώντας στο περιθώριο του κύριου προγράμματος, κρύβουν τις περισσότερες φορές και τις ευχάριστες εκπλήξεις...

BERLINALE '86

Το φεστιβάλ του Βερολίνου χαρακτηρίζεται ίσως, από την ολοκληρωτική απουσία μιας φανταχτερής λάμψης, όπως αυτής π.χ. που περιβάλλει τις Κάννες, ή ακόμα και μιας κοσμικότητας που χαρακτηρίζει την Βενετσιάνικη Μόστρα. Πολλές φορές μάλιστα φαντάζει σαν φτωχός συγγενής σε σχέση με τα προαναφερόμενα ανταγωνιστικά του και παρά τις προσπάθειες που καταβάλλονται τα τελευταία χρόνια δεν κατάφερε ακόμη να βρει την φυσιογνωμία του: Η Berlinale ψάχνει μέσα στην ευρωπαϊκή πτυχή της κρίσης του κιν/-φου για κείνη την λύση που θα της προσδώσει την οντότητα που τόσο ανάγκη έχει για να επιβιώσει, αλλά και για να αποσαφηνίσει τον χαρακτήρα της. Έτσι για φέτος η λύση αναζητήθηκε στον γιγαντισμό (επέκταση χώρων, πληθώρα προσκεκλημένων...) και στον πληθωρισμό (650 ταινίες είχαν περιληφθεί σ' όλες τις εκδηλώσεις του). Λύση όμως που μάλλον ατύχησε καθώς είχε σαν αποτέλεσμα ένα ατέλειωτο οργανωτικό χάος (παρά τον γνωστό γερμανικό ορθολογισμό) που δεν σταματούσε πουθενά και μπροστά σε τίποτα. Και ο θεατής, ο κινηματογραφόφιλος, ο απλός επισκέπτης;

Διαλέγει και παίρνει, έτσι στα τυφλά ή μετά τις παραινέσεις της διαφήμισης, ότι ορέγεται: Αυτό το τεράστιο σούπερ-μάρκετ του θεάματος διέθετε τα πάντα. Μεγάλες απαστράπτουσες χολλυγουντιανές ή μη παραγωγές, σινεμά των δημιουργών, πειραματικές ταινίες, ντοκυμανταίρ, ταινίες για παιδιά κινουμένων σχεδίων, αναδρομικά αφιερώματα, ματιές στο παρελθόν, πολιτικές αιχμές πάνω σε πρόσφατα αλλά και απόμακρα γεγονότα, φιλμ διαμαρτυρίας... Και όλα αυτά τακτοποιημένα σαν κονσερβαρισμένα υλικά κάτω απ' τις ετικέττες του πολυκαταστήματος: Επίσημο πρόγραμμα Διαγωνιστικό τμήμα, μεγάλες παραγωγές εκτός ων ταινιών, αφιερώματα, πανόραμα διεθνούς κιν/φου, γερμανικός κιν/φος, ρετροσπεκτίβες, αγορά του φιλμ.

Α. Διαγωνιστικό τμήμα:

Οι φετινές εκδηλώσεις ξεκίνησαν ελπιδοφόρα: Ο Federico Fellini άνοιξε το φεστιβάλ στρέφοντας όλους τους προβολείς προς το μέρος του, ξεκινώντας ταυτόχρονα έναν γόνιμο προβληματισμό πάνω στο μέσο κιν/φος, την βιωσιμότητά του, το μέλλον καθώς και την νοσταλγική ανάμνηση του λαμπρού παρελθόντος του, σε σχέση πάντα με την σημερινή πραγματικότητα, όπου ο μέσος θεατής (απών απ' τις κιν/κές αίθουσες) συνθλίβεται κάτω απ' τον συνεχή βομβαρδισμό ηλίθιων μηνυμάτων μέσω των ηλεκτρονικών εικόνων, που του σερβίρονται κατ' οίκον απ' τα κάθε λογής «media» (βίντεο, τηλεόραση, είτε στην κανονική της μορφή είτε υπό μορφήν καλωδιακής ή δορυφορικής, ιδιωτικής αλλά και κρατικής προέλευσης) σαν ευτελή κινηματογραφικά υποκατάστατα, συντελώντας έτσι στον ευνουχισμό του και στην απόλυτη αλλοτρίωσή του. Φυσικά μιλάμε για την ταινία του,- «Ginger & Fred» που προβλήθηκε εκτός συναγω-

— *Ο Marcello Mastroianni και η Giulietta Masina, από το «Τζίντζερ και Φρεντ» του Fellini.*

νισμού, όπου δύο γερασμένοι καλλιτέχνες του παρελθόντος και συγκεκριμένα του βαριετέ, που μιμούνται τους φημισμένους χορευτές του Χόλλυγουντ Φρεντ Ασταίρ και Τζίντζερ Ρότζερς, καλούνται απ' την Τ.V. να δώσουν ένα σόου μαζί με άλλους πολλούς και διάφορους σε μία πανηγυρική εκπομπή παραμονής Χριστουγέννων, όπου κυριαρχεί η ηλεκτρονική «ψυχρή» — λογική της παραγωγής και απ' όπου απουσιάζουν παντελώς συναίσθημα, έμπνευση και αυθορμητισμός προς δόξαν της κακογουστιάς, του επιφανειακού — γαργαλιστικού θεάματος και τις παροιμιώδους βλακείας.

Παντού φρικαλέα κατασκευάσματα που αναγκαστικά και μη σ' αναγκάζουν να νοσταλγείς τον παλιό καλό καιρό του κιν/φου, που πάντως έστω και με μικρότερη συχνότητα συνεχίζει να παράγει αξιόλογο θέαμα, παρά τις χίλιες δυό δυσκολίες και παρά τις αντίξοες σημερινές συνθήκες, μέσω κάποιων πεισματάρηδων εκφραστών του επιμένει!

«Das Kino ist nicht Tot!» Ο κιν/φος δεν είναι νεκρός: Έτσι διαφήμιζε το φετινό φεστιβάλ την σημερινή κατάστασή του, που πολύ περισσότερο εξέφραζε μια ευχή, ίσως των αισιόδοξων, παρά μια αντανάκλαση της πραγματικότητας, που σ' αντίθεση με την παραπάνω θέση — ευχή, θα μπορούσε κάλλιστα να αποσαφηνισθεί μ' ένα εξ' ίσου θεαματικό σλόγκαν: «ζήτω η τηλεόραση και ο «νέος» τηλεοπτικός άνθρωπος!». Αντίφαση καίρια, που όμως δεν παύει και δεν μπορεί να μην αφήσει κάποιους διαδρόμους ελεύθερους για έξοδο από τούτη την κρίση προς μια νέα και ίσως πιο δυναμική πορεία. Οι προϋποθέσεις παραμένουν υπαρκτές, οι διεργασίες ήδη λαμβάνουν χώρα. Ίσως ακόμη να είμαστε στο πειραματικό στάδιο περάσματος, απ' την εποχή του «χημικού» κιν/φου, στην εποχή της ηλεκτρονικής εικόνας. Τότε όλοι ίσως μπορέσουμε να αναφωνήσουμε: Ζήτω ο «νέος» ηλεκτρονικός κιν/φος!

Προς στιγμήν πάντως δεν μένει παρά να δούμε την σημερινή πραγματικότητα όπως αυτή διαμορφώθηκε από τούτο το επίσημο πρόγραμμα. Καλής γενομένης της αρχής εύλωγο είναι να περιμένεις και μία καλύτερη συνέχεια...

Μάταια όμως, μια και κάτι τέτοιο δε συνέβηκε καθώς, έλειπαν οι κορυφώσεις, απαραίτητες πάντα

για να κρατήσουν ψηλά το ενδιαφέρον στην συνηθισμένη πλέον κατάσταση της γενικής μετριότητας που μαστίζει τον κιν/φο). Βέβαια υπήρχε και πάλι το μεγάλο θέαμα, το φανταχτερό σινεμά, που όμως δεν κατόρθωνε να ξεπεράσει την διέγερση του αμφιβληστροειδούς, με ένα εξ' ίσου εντυπωσιακό ερεθισμό των εγκεφαλικών κυττάρων. Το «Out of Africa» τυ Sydney Pollack και το «To Live and Die in L.A.» του William Friedkin (και οι δύο εκτός συναγωνισμού) ανήκαν σ' αυτήν την κατηγορία. Ο αξιόλογος μαθητής του Robert Altman, ο Alan Rudolph, ήταν παρών με το «Trouble in Mind» (εκτός συναγωνισμού) τελευταία του δουλειά πάνω στην διερεύνηση των διαπροσωπικών σχέσεων των ηρώων του και της ψυχολογίας των, καθώς τους προσεγγίζει υπαινικτικά περιγράφοντάς τες αντί να τις προσδιορίσει. Ο Rudolph οδηγεί τους ήρωές τους σ' ένα υποβλητικό, αποξενομένο μέρος, στο Wanda's Cafe σε μια πόλη που ονομάζεται Rain City, κάτω απ' τις μουσικές νότες των μπλουζ που τραγουδά η Marianne Faithfull και που λειτουργούν σαν μέσο δημιουργίας μιας κάποιας διάθεσης. Στη συνέχεια όμως εγκαταλείποντας την πιο ενδιαφέρουσα (δραματουργική) φιγούρα του στόρυ, την Wanda, χάνει την ευκαιρία να διεισδύσει στα ενδόμυχα της προβληματικής του, αρκούμενος να διηγηθεί ένα λαβ-στόρυ μεταξύ του Kris Kristofferson και της Lori Singer.

Επίσημη αμερικανική συμμετοχή με το «At Close Range» του νέου σκηνοθέτη James Foley. Μια σκοτεινή και βίαιη ιστορία απ' τα νεώτερα «u.s. criminal reports» (αστυνομικές εκθέσεις) πουθα μπορούσε να είχε συμβεί πριν μερικά χρόνια. Μιλάει για συμμορίες κλεφτών που δρουν στην αμερικάνικη ύπαιθρο και ταυτόχρονα για την σχέση ενός αναπτυσόμενου νέου (Sean Penn) με τον εγκληματία πατέρα του (Christopher Walken). Ένα δράμα πάνω στην σύγκρουση των γενεών.

Συνέχεια στην προβληματική που θέτει σαν στόχο προβλήματα υπευθυνότητας στις διαπροσωπικές σχέσεις. Ένας ιερέας, που η καταγωγή του βρίσκεται σε μια γενιά διαμαρτυρίας, επιστρέφει από ένα νησί στη Ρώμη και πάσχει απ' όλες τις δυνατές δυστυχίες, μελαγχολίες και νευρώσεις που τα αίτια τους αγάγωνται στην οικογένειά του. Η μοναδική διέξοδος, το κλείσιμο στον εαυτό του, αβοήθητος και με κωμικές αμυντικές αντιδράσεις. Το θέμα της δραματικής σάτυρας του Nanni Moretti «La Messa e finita» (Η λειτουργία τελείωσε), Ιταλία, στην οποία πρωταγωνιστεί ο ίδιος. Στο ντεμπούτο της η Suzanna Amaral «Hora da Estrela» (Βραζιλία), φταίχνει το πορτραιτο μιας αντι-ηρωΐδας. Η Macabea, που κατάγεται απ' την φτωχή βορειοανατολική Βραζιλία, φτάνει στο Σάο Πάολο, χωρίς να διαθέτει τίποτα απ' όλα αυτά που θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν βασικές προϋποθέσεις για ένα επιτυχημένο ρίζωμα στο μεγάλο άστυ. Είναι φτωχή, ασήμαντη, κουτή, πολύ αργή στη δουλειά της και υποσιτίζεται με χοτ-ντογκς και Coca Cola. Όταν δε μία μάντισσα «προβλέπει» την μεγάλη της τύχη, αυτή παρασύρεται από ένα αυτοκίνητο... και γρήγορα μένει στα αζήτητα. Όχι όμως και το πρόσωπό της ηθοποιού που την υποδύεται: Marcelia Cartaxo.

Επιστροφή στην Ιαπωνία του 18ου αιώνα, σε μια εποχή που η παραδοσιακή τάξη αξιών των σαμουράι αρχίζει να αποσυντίθεται, καθώς πια σε καιρούς ειρήνης μένουν τούτοι οι τελευταίοι... άνεργοι. Στην ταινία του Masahiro Shin oda «Gonza, ο αγωνιστής με το ακόντιο» (Ιαπωνία) οι σαμουράϊ επιδίδονται στη τέχνη της «τελετής του τσαγιου» (αντί να γυμνάζονται στο ακόντιο), από τα μυστικά της οποίας ξεπηδά η ιντριγκα που θα οδηγήσει στον μοιχεία και στην σκληρή εκδίκηση. Η πρόκληση της τιμής πυροδοτεί την αιματηρή δράση του τέλους. Εικόνες υψηλής αισθητικής που κάποτε φέρνουν στο νου Ozu και Mizoguchi, πλάι στους οποίους μαθήτεψε στο παρελθόν ο Shinoda. Όπως το «Gonza» καταπιανόταν με τις φόρμες του θεάτρου «Bunrakn» έτσι και άλλες ταινίες είχαν μια τάση για αφαίρεση και στυλιζάρισμα όπως π.χ. το «Heidenlocher» του Wolfram Paulus (Αυστρία), το «L' Aube» (Αυγή) του Miclos Jancso (Γαλλία) όπου ο αγώνας των Εβραίων αντιστασιακών έναντι του Βρετανικού στρατού κατοχής αναπαριστάται μέσα από τις φόρμες του μπαλέτου, ή το «Caravaggio» του Derek Jarman (Αγγλία) όπου ο σκηνοθέτης έχοντάς σαν σημείο-εκκίνησής τους ίδιους, τους φημισμένους πίνακες του διάσημου Ιταλού ζωγράφου (1571 - 1610) και σαν εργαλείο έκφρασης μια αφήγηση σε ιμπρεσσιονιστικό στυλ δημιουργεί φιχτίφ σκηνές πάνω στην ίδια την ζωή του ζωγράφου που παίρνει τα μοντέλα του απ' τον δρόμο για τους θρησκευτικού περιεχομένου πίνακές του, και που οι εκθέσεις της

Reinhard Hauff: «Stammheim».

Lina Vertmüller: «Μια περίπλοκη ραδιουργία γυναικών, δρόμων και εγκλημάτων».

αστυνομίας της εποχής τον θέλουν κακόφημο, σκανδαλοθήρας, μπαγαπόντη και φονιά, καθώς μπλέκεται σ' ένα καυγά και σκοτώνει κάποιον, πράγμα που τον αναγκάζει να περάσει το υπόλοιπο της ζωής του άρρωστος και σε κατάσταση συνεχούς φυγής. Η ταινία του Jarman είναι περισσότερο μια σπουδή πάνω στον καλλιτέχνη — προβοκάτορα (από άποψη ιστορικό-καλλιτεχνικού πρωτύπου) και τον κοινωνικό και σεξουαλικό αντικομφορμισμό του και πολύ λιγότερο μια βιογραφία του Caravaggio, που ο σκηνοθέτης θεωρεί εφευρέτη του κινηματογραφικού φωτός. Παραδοσιακό βρεταννικό φλέγμα μέσα από στοιχεία Punk-σάτιρας και μια βλάσφημη διασκεδαστική τάση του σκηνοθέτη για πρόκληση, στοιχεία γνωστά και από το προηγούμενο έργο του . (Jubilee, The Storm, Sebastiane).

Μια σειρά από φονικά αναστατώνουν υπόκοσμο και αστυνομία αντίστοιχα, στην Νάπολη, για να φανεί στο τέλος ότι όλα αυτά είναι αποτέλεσμα μιας εκδικητικής εκστρατείας των μανάδων, που τα παιδιά τους έχουν πέσει θύματα του εμπορίου ναρκωτικών. «Μια περίπλοκη ραδιουργία γυναικών, δρόμων και εγκλημάτων», έτσι ονομάζεται η νέα ταινία της Lina Vertmüller, που έχει σαν θέμα τις παραπάνω ίντριγκες γυναικών και που προϋποθέτει και κατάλληλους χειρισμούς που όμως δεν υπάρχουν, με αποτέλεσμα το εγχείρημα να κινδυνεύει να σωριασθεί ανά πάσα στιγμή. Πρωταγωνιστεί η Angela Molina (εκτός συναγωνισμού).

Ένας άλλος θεματικός άξονας πάνω στον οποίο κινήθηκαν αρκετές ταινίες, τόσο του επίσημου προγράμματος, όσο και των παράλληλων εκδηλώσεων, ήταν οι φιλονικίες και οι έριδες με θέμα την πολιτική και την ιστορία που στο πρόσωπο του Reinhard Hauff (ένας απ' τους κυριώτερους εκπρόσωπους τους Νέου Γερμανικού Κιν/φου) μάλιστα, έφθασαν μέχρι του σημείου των αντεγλήσεων τόσο ανάμεσα σε μέλη της κριτικής επιτροπής όσο και στις συζητήσεις του κοινού. Η ταινία του «Stammheim» σκαλίζει μια ανοιχτή ακόμη πληγή του Δυτικογερμανικού «κράτους δικαίου», ένα θέμα ταμπού για τους περισσότερους εδώ στην Γερμανία. Συγκεκριμένα πρόκειται για το χρονικό των 192 ημερών της δίκης των πρωταίτιων της επαναστατικής βίας της RAF και της ταυτόχρονης κρατικής αντι-βίας, στις αρχές της περασμένης δεκαετίας. Μια δίκη που αβίαστα θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί σαν ιστορικό ορόσημο της σύγχρονης Γερμανίας, μιας και ορίζει τις πολιτικοκοινωνικές πρακτικές, της προ της δίκης περιόδου και της «μετά — Stammheim» εποχής. Η ταινία βασίζεται στο βιβλίο ντοκουμέντο του Stefan Aust («Der Baader Mainhof Komplex»), αποτέλεσμα μακρόχρονης έρευνας γύρω απ' την δίκη των αρχηγών της «Φράξιας Κόκκινος Στρατός»:
Andreas Baader (πρώην φοιτητής καλών τεχνών), Gudrun Ensslin (φοιτήτρια φιλοσοφικής), Ulrike-Maria Meinhof (διευθύντρια σύνταξης του περιοδικού «Konkret») και Jan Karl Raspe (φοιτητής κοινωνιολογίας). Η ταινία, είναι μια φιχτίφ εκδοχή ενός ντοκουμέντου που χωρίς καθόλου θεματικά στοιχεία και χωρίς δραματικό ύφος παρουσιάζει την φιλονικία, μεταξύ του κράτους και των ριζοσπαστών αμφισβητιών κριτικών του, στο αποκορύφωμά της, που λειτουργεί και σαν καθρέφτης της πολιτικής κατάστασης, καθώς επίσης αποτελεί και την συνέχεια της πολιτικής διαφωνίας, αυτή την φορά όμως με άλλα μέσα. Μια δίκη—πρόκληση για το «κράτος δικαίου», που το ανάγκασε να δείξει τα όριά του και που μέχρι σήμερα παραμένει μια πυριτιδαποθήκη με κομμένο το φυτίλη ανάφλεξης... μιας και η μέχρι τούδε αδιαλεύκαντη υπόθεση των «αυτοκτονιών» των αρχηγών της RAF και η επακολουθήσα συκοφαντία των συμπαθούντων διανουμένων έχουν αφήσει ανοιχτές πληγές στο εθνικό — κοινωνικο σώμα. Μετά από παρέλευση μιας δεκαετίας το «Komplex Stummheim» παραμένει ένα παγωμένο τραύμα, ίσως παραγκωνισμένο, όμως καθόλα υπαρκτό!

Το «Stammheim» πήρε τελικά μετά από διαφωνίες μεταξύ των μελών της κριτικής επιτροπής την Χρυσή Άρκτο. Πράγμα που ανάγκασε την Gina Lolobrigida (πρόεδρο της επιτροπής) να διαχωρίσει την θέση της κατά την διάρκεια της τελετής της απονομής και να δηλώσει την αντίθεσή της σε τούτη την βράβευση προσθέτοντας μάλιστα ότι δεν την βρίσκει σύμφωνη η μετατροπή του φεστιβάλ και του κιν/φου σε στίβο πολιτικών ανταγωνισμών καθώς «...ο κιν/φος δεν πρέπει να συγχέε-

ται με την πολιτική!» και ακόμη να ομολογήσει ότι «...εγώ είμαι καλλιτέχνιδα και η πολιτική δε μ' ενδιαφέρει...», κλέβοντας έτσι την παράσταση! Επί τη ευκαιρία και μια... εύθυμη νότα απ' τα καμώματα της Gina: Σε ερώτηση δημοσιογράφων της τηλεόρασης για το ποια ήταν η πιο ωραία της εμπειρία και η πιο σπουδαία στιγμή της εδώ στο φεστιβάλ, ξεδιάλυνε αρκετά το περιεχόμενο των προηγούμενών της δηλώσεων, μια πραγματικά εκπληκτική όσο και... βαρύνουσας σημασίας απάντηση: «Μα ο ...και η..., τα δύο ωραία λυκόσκυλα ράτσας που βρήκα και απέκτησα εδώ στο Βερολίνο!»... Εδώ ο κόσμος καίγεται, και το μουνί χτενίζεται!

Δύο λόγια και για τα υπόλοιπα βραβεία:

Αργυρές άρκτοι στις ταινίες «Η λειτουργία τέλειωσε» του Nanni Moretti, «Το ταξίδι του νεαρού συνθέτη» του Γεωργιανού Georgy Seugelaja (ΕΣΣΔ), «Γκόντζα, ο αγωνιστής με το ακόντιο» του Masahiro Shinoda, «Caravaggio» του Derek Jarman.

Βραβείο διεθνούς ομοσπονδίας κριτικών: «SHOAH» του Claude Lanrmann και «Stammheim» Βραβείο της ευαγγελικής εκκλησίας: «La Historia Official» του Luis Puenzo, και «Μια περίπλοκη ραδιουργία...» της Lina Vertmüller.

Β. «Forum» των νέων ταινιών

Για άλλη μια φορά το ενδιαφέρον εδώ στο Βερολίνο το κλέβει και πάλι το φόρουμ, που εδώ και 16 χρόνια επιμένει στον αρχικό του σχεδιασμό χωρίς να παραιτείται αλλά ούτε και να κουράζει. Τουναντίον σήμερα φαίνεται η ολοένα και περισσότερο αυξανόμενη αναγκαιότητα ύπαρξης και λειτουργίας του σαν αντίβαρο στην «ομοιόμορφη» παραγωγή των «media», σαν μία όαση πλουραλιστικής έκφρασης σε καιρούς καθίζησης και μονοτονίας. Καθώς συχνά κατορθώνει να κάνει πράξη τις προθέσεις λειτουργίας και ύπαρξής του. Η πολυμορφία που το διακρίνει στην ισότιμη ύπαρξη πολλαπλών ειδών έκφρασης καθώς ταινίες φιξιόν, πειραματικές, ντοκυμανταίρ συχνά κατορθώνουν ν' ανοίγουν διάλογο μεταξύ τους, όσο και στην ελευθερία εκλογής που έχει ως προς την επιλογή ταινιών, απερίσπαστο από πιέσεις και τυχόν συμβιβασμούς, το καθιστούν αυτομάτως μια από τις λίγες πραγματικά αξιόλογες πολιτιστικές εκδηλώσεις. Ξεπερνώντας μάλιστα και κάποιο κόμπλεξ που το διέκρινε έναντι του επίσημου προγράμματος, όταν μερικά χρόνια πριν θέλησε να αντιτάξει σ' αυτό, όμοιες ει δυνατόν ατραξιόν, ενέργεια που συσσώρευσε αρκετά μαύρα σύννεφα στον ορίζο-

Απ' την απονομή των βραβείων: Η πρόεδρος της κριτικής επιτροπής Gina Lollobrigida και οι δημιουργοί της ταινίας «Stammheim» Reinhard Hauff (αριστ.) και Stefan Aust (σεναριογράφος, δεξιά).

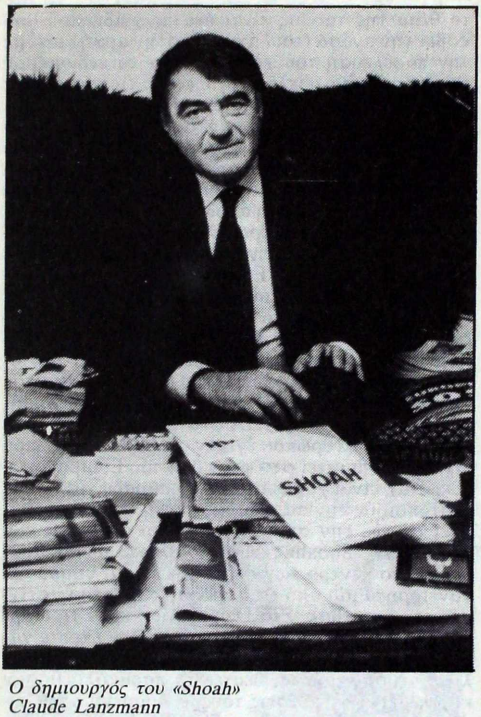
ντα, κατορθώνει πλέον σήμερα να ανταποκρίνεται στους στόχους του, της ποιοτικής εξέλιξης και εμπλουτισμού του κιν/φου με νεωτεριστικές αισθητικές φόρμες.

Προσηλωμένο με συνέπεια σ' αυτούς τους στόχους επιλέγει δημιουργούς και έργα που η πολιτική τους θέση διαδραματίζει εξ ίσου σημαντικό ρόλο με την αισθητική τους. Από γερμανικής πλευράς υπήρχε δύο φορές: Werner Schroeter «De l' Argentine» 1983/85 και «Rosenkönig» 1985 (Βασιλιάς των ρόδων) όπου στη μεν πρώτη διαπραγματεύεται έναν υπαρκτό εφιάλτη που βασανίζει σήμερα την Αργεντινή, αυτόν των «εξαφανισθέντων» στη διάρκεια της χούντας, στη δε δεύτερη που είναι και ένας φόρος τιμής στην πρωταγωνίστριά του, την Magdalena Montezuma που πέθανε λίγο αργότερα και που είχε συνεργαστεί μαζί του και στην συγγραφή του σεναρίου, δανειζόμενος την αισθητική της όπερας διεισδύει στα άδυτα μυστικά του έρωτα και του θανάτου. Επίσης υπήρχαν σαν εκπρόσωποι τούτης της κινηματογραφίας η Ulrike Ottinger «China - Die Kunste - Der alltag» (Κίνα - Οι καλλιτέχνες - Η καθημερινότητα), ένα ταξιδιωτικό ρεπορτάζ 4,5 ωρών που ξεκινά απ' το Πεκίνο και κατευθύνεται προς την κινεζική ενδοχώρα. Μια ταινία που δεν θέλει να εξηγήσει τα πάντα, αλλ' αντ' αυτού προκαλεί στον θεατή την περιπέτεια και την ηδονή του βλέμματος. Ο Herbert Achternbusch με την ταινία του γυρισμένη σε Super-8 και μετά μεγενθυμένη σε 35 mm., «Heilt Hitler!» (Θεραπεύσετε τον Χίτλερ), προσπαθεί ν' αντισταθεί στην προσπάθεια επιβολής φίμωτρου εκ μέρους του σημερινού γερμανικού κράτους προς όλους τους «αντιφρονούντας» δημιουργούς, και να αρθρώσει όπως πάντα ένα λόγο αναρχικό που τούτη τη φορά είχε στο στόχαστρό του, τους αθεράπευτα μολυσμένους συνοδοιπόρους των Ναζί, καθώς και την ανασυγκρότηση της μεταπολεμικής Γερμανίας όπου το καινούργιο (παρόν) μοιάζει τόσο πολύ με το παλιό (παρελθόν) και όπου η αδιαφορία για ό,τι συμβαίνει έχει πάρει διαστάσεις επιδημίας.

Ο πειραματικός κιν/φος εκπροσωπήθηκε στα πρόσωπα των W & B Hein με την ταινία τους «Verbotene Bilder» (Απαγορευμένες εικόνες) και του Christoph Schlingensief «Menu Total». Ένα πρόγραμμα γερμανικών ταινιών που αντανακλά και την κρίση του κιν/φου στη Δ. Γερμανία, αλλά και που δείχνει επίσης τη δυναμική που κρύβει μέσα του το «περιθώριο» που καταφέρνει μέσα σε δύσκολες συνθήκες να αρθρώσει έναν λόγο ιδιαίτερο και καθαρά προσωπικό, αφήνοντας κάποιες ελπίδες εξόδου απ' την κρίση, καθώς κάποιοι δείχνουν να μην έχουν προσβληθεί απ' τον ιό της γενικής ατολμίας.

Απ' τη Μ. Βρετανία υπήρχε η νέα δουλειά του Peter Greenaway «A Zed and Two Noughts» (Ένα Ζήτα και δύο μηδέν), γνωστού και από εκείνο το παράξενο και γοητευτικό διανοητικό θρίλλερ εποχής «Το συμβόλαιο του σχεδιαστή» 1982. Εδώ το θέμα της ταινίας είναι ένα παιχνίδι, που σου κόβει την ανάσα (τουλάχιστον στην αρχή γιατί με την παρέλευση του χρόνου χάνει το ενδιαφέρον του) μεταξύ δύο αδελφών, γύρω απ' τις ταυτότητές τους και τις συμμετρίες τους...

Στο φόρουμ υπήρχαν και ταινίες που πρωτοπαρουσιάστηκαν σε άλλα φεστιβάλ και που η διεύθυνση δεν δίστασε να συμπεριλάβει στο πρόγραμμά της και που όλες τους είχαν σαν κοινό χαρακτηριστικό την μεγάλη αποδοχή απ' το εδώ κοινό. Τούτο το φαινόμενο προσέλαβε διαστάσεις πραγματικού θριάμβου με την ταινία ντοκουμέντο πάνω στο ολοκαύτωμα των Εβραίων απ' τους Ναζί «Shoah» του Claude Lauzmann. Πέραν αυτού όμως και άλλες ταινίες όπως το «Frida, ζωντανή νεκρά φύση» του Paul Leduc (Μεξικό), ένα πειραματικό πορτραίτο της ζωγράφου Frida Kahlo, που πρωτοπαρουσιάστηκε στη Βενετία, ή το «Half Life» του Dennis O' Rourke (ΗΠΑ), μια έκθεση των πυρηνικών δοκιμών των ΗΠΑ στα νησιά Μάρσαλ, το 1954, όπου άνθρωποι έγιναν πειραματόζωα, που είχε πρωτοπαιχτεί στο φεστιβάλ του Εδιμβούργου (Σκωτία), είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα που πιστοποιούν την παραπάνω άποψη. Κάτι που δείχνει σαφώς την σπουδαιότητα και το βάρος του Forum. Το «Shoah» («Shoah»=Ολοκαύτωμα), αποτέλεσε το κέντρο των συζητήσεων και υπήρξε αναντίρρητα μία από τις κορυφαίες πολιτικές στιγμές του φεστιβάλ. Στο Delphi Kino κατά τη διάρκεια της προβολής ούτε καρφίτσα δεν έπεφτε χάμω, και σ' αντίθεση με την συνηθισμένη φεστιβαλική ατμόσφαιρα, οι θεατές το παρακολούθησαν καρφωμένοι στις θέσεις τους με κομμένη στην κυριολεξία την ανάσα τους. Στις 9,5 ώρες της διάρκειάς του καταφέρνει να δώσει τις πραγματικές διαστάσεις της πραγματοποίησης απ' τους Ναζί της «τελικής λύσης»: Εβραίοι απ' όλη σχεδόν την Ευρώπη, οδηγούνται σε μερικά κέντρα συγκέντρωσης (Chelmno, Treblinka, Belzec, Auschwitz) όπου προορισμός τους είναι η εξόντωσή τους χωρίς οι ίδιοι να ξέρουν τις πραγματικές διαθέσεις του δήμιου... Οι επιβιώσαντες απ' αυτήν την κόλαση, ζουν σήμερα διασκορπισμένοι ανά τον κόσμο (Ισραήλ, ΗΠΑ, Καναδάς, Ευρώπη). Ο φακός και οι ερωτήσεις του Lanzmann φέρνουν ξανά στην επιφάνεια και αντιμέτωπους θήτες και θύματα, καθώς και τους τόπους του μαρτυρίου, όπως αυτοί έχουν σήμερα χωρίς την χρησιμοποίηση ντοκυμανταιρίστικου υλικού της εποχής... Ένα συνταρακτικό κατηγορώ που θα μείνει στην ιστορία πλάι σ' αυτά του Marcel Ophuls (Οδύνη και Οίκτος) 1969 και του Alain Resnais (Νύχτα και καταχνιά). Ο Claude Lanzmann, 59 χρονών, μέλος της Αντίστασης στα φοιτητικά του χρόνια, καθηγητής Πανεπιστημίου σήμερα και αρχισυντάκτης των «Σύγχρονων καιρών», (περιοδικού που είχε ιδρύσει ο Ζαν-Πωλ Σαρτρ) χρειάσθηκε δέκα ολόκληρα χρόνια για να παράγει την ταινία που κύριό της χαρακτηριστικό είναι η δύναμη του λόγου: όσα ανατριχιαστικά αφηγούνται τόσο τα θύματα,



Ο δημιουργός του «Shoah»
Claude Lanzmann

όσο και οι (πάντα ανύποπτοι για όσα συνέβαιναν) ναζιστές, καθηλώνουν τον θεατή και τον υποχρεώνουν στην βασανιστική εμπειρία της παραδοχής μιας συνενοχής σε όσα τρομερά και παράλογα λέγονται, που σήμερα ίσως να φαντάζουν εξωπραγματικά, αλλά που στην ουσία συνέτειναν στην εξολόθρευση 6 εκατομμυρίων ανθρώπων χωρίς και τόσο μεγάλη αντίδραση απ' τον υπόλοιπο κόσμο. Μια συνενοχή που συνίσταται στην ηδονοβλεπτική μανία του σημερινού θεατή, που, πάντα έχει την τάση να ξεχνά γρήγορα και να αδιαφορεί για όσα γίνονται πέραν του ιδιωτικού του μικρόκοσμου.

Πέραν του «Shoah» και άλλες ταινίες διαπραγματεύονταν την ίδια ιστορική περίοδο και είχαν σαν θέμα το ολοκαύτωμα των Εβραίων, μιας και η παρελθούσα χρονιά υπήρξε η 40η επέτειος της απελευθέρωσης. Ξεχώριζε το αμερικάνικο ντοκυμανταίρ του Josh Waletzky «Partisans of Vilna» που διαπραγματευόταν μιαν άγνωστη πτυχή της αντίστασης των Εβραίων, και συγκεκριμένα τον αγώνα τους στην Ανατολική Ευρώπη ενάντια στους ναζιστές, στη Βίλνα (πόλη της Λιθουανίας) που υπήρξε κέντρο της μειονότητάς των. Προβλέποντας την επερχόμενη «αποκάλυψη» αποφασίζουν να αντισταθούν. Το αδύνατο όμως της προετοιμασίας μιας εξέγερσης στο γκέτο, τους οδηγεί στην απόφαση να βγουν στα βουνά και στα δάση και να ενωθούν με τους Ρώσους και Λιθουανούς αντάρτες. Ο σκηνοθέτης φτιάχνει το ιστορικό του αγώνα τους, χρησιμοποιώντας φωτογραφίες, επίκαιρα της εποχής, καθώς και συνεντεύξεις με επιβιώσαντες αγωνιστές της αντίστασης...

Στροφή στην πραγματικότητα

Σε πολλά ντοκυμανταίρ αλλά επίσης και σε ταινίες φιξιόν, κυρίως σ' αυτές του τρίτου κόσμου παρατηρείται το φαινόμενο μιας δυναμικής στροφής προς την περιγραφή και επεξήγηση της πραγματικότητας (όπως π.χ. ταινίες απ' την Ταϊβάν, Κίνα, Αργεντινή). Στο «Tong Nien Waug Shi» (Η ιστορία των μακρινών παιδικών χρόνων) του Hou Hsiao Hsien (Ταϊβάν) ο σκηνοθέτης μ' ένα φλαμπακ πίσω στην παιδική ηλικία, φέρνει στην μνήμη του τον θάνατο των μελών της οικογενείας του και στοχάζεται πάνω στην ενηλικίωσή του. Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για επίκληση μιας ολόκληρης εποχής, αυτής της δεκαετίας του '50. Η παλαιά παραδοσιακή τάξη πραγμάτων σιγά σιγά εξαφανίζεται ενώ η κυρίαρχη σήμερα αμερικανο-ιαπωνική, δεν έχει ακόμη εμφανισθεί. Όπως και στον Y. Ozu, όχι μόνο μια αρχιτεκτονική αντίληψη του τοπίου, αλλά ταυτόχρονα και μία αναφορά στην αίσθηση του χρόνου και της ζωής, μέσα από σωστά καδραρισμένα, συχνά μεγάλης διάρκειας πλάνα, χωρίς σχεδόν γκρο και σαμ-κοντρ-σαμ. Μια ταινία που σαν τεχνοτροπία φαντάζει εξ' ολοκλήρου μη-αμερικάνικη!

Ο Louis Malle στην νέα του ταινία ντοκυμανταίρ «God's Country» (Η χώρα του θεού) μιλά για τις εμπειρίες του με τους κατοίκους ενός μικρού χωριού της Minnesota. Όταν είχε πρωτοπάει εκεί το 1979, για το γύρισμα μιας ταινίας του, όλοι εκεί κάτω και κυρίως οι νεότεροι φάρμερς ήταν αισιόδοξοι. Σ' αντίθεση όμως, το 1985 που ξαναπήγε, βρήκε τις ελπίδες τους εξανεμισμένες και τα σχέδιά τους για τη ζωή να 'χουν αποτύχει. Αποτέλεσμα αυτής της μεταστροφής η αγροτική πολιτική του Ρήγκαν. Μια ταινία που αρχίζει χαρούμενα και τελειώνει πικρά...

ΝΕΟΣ ΑΡΓΕΝΤΙΝΙΚΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ:
Ο κινηματογράφος της απο-αποικιοποίησης

Στο πρόγραμμα του φόρουμ ξεχωριστή θέση κατείχε το αφιέρωμα στον νέο-αργεντίνικο κιν/φο. Μια δωδεκάδα φιλμς προσπαθούσαν να σκιαγραφήσουν μια εικόνα αντιπροσωπευτική του κιν/φου της χώρας, αλλά και της εκεί κοινωνικοπολιτικής κατάστασης, στα λίγα χρόνια μετά την πτώση της χούντας. Τα προβλήματα και οι μελλοντικές βλέψεις ενός λαού που πολλά υπέφερε και πολλά επίσης προβλήματα έχει να λύσει. Τρία κυρίαρχα στοιχεία έρχονται στην επιφάνεια ξανά και ξανά, σ' όλα αυτά τα φιλμ, δημιουργώντας έτσι το πλέγμα των θεματικών επιλογών, πάνω στο οποίο έχει

βασισθεί τούτη η κινηματογραφία στην προσπάθειά της για χειραφέτηση. Τα στοιχεία αυτά είναι:

α΄ η μοιραία και ταυτόχρονα καταστρεπτική εξάρτηση του κιν/φου της χώρας απ' τα χολλυγουντιανά στάνταρτς,

β΄ το κοινωνικό «τραύμα» των εξαφανισθέντων στην περίοδο της χούντας,

γ΄ η δραματουργική σημασία του τανγκό.

Ο Fernando Solanas (Η ώρα των υψικάμινων, 1968) είναι ένας απ' αυτούς που έχουν επιστήσει την προσοχή για τις καταστροφικές επιπτώσεις του χολλυγουντιανού κινοϊμπεριαλισμού πάνω στον εθνικό κιν/φο. Στο άρθρο του, γραμμένο ομού μετά του Octavio Getino, «Κινηματογράφος της απο-αποικιοποίησης» μιλά για την «... υποταγή στις τεχνικές που έχουν αναπτυχθεί απ' το Χόλλυγουντ, που όπως είπε και ο πρόωρα χαμένος, πρωτοπόρος του Cinema Novo, Glauber Rocha, οδηγούν σ' έναν κιν/φο της απο-μίμησης». Ο κιν/φος αυτός όντας μονάχα ένα φτωχό «είδωλο» του πρωτότυπου μοντέλου είναι αναγκασμένος να ενσωματώνει και την ιδεολογία τούτης της τεχνοτροπίας, που αποσκοπεί αν όχι ολοκληρωτικά, τουλάχιστον εν μέρει, στην μονοσήμαντη ροή του μηνύματος στην λειτουργία της κυρίαρχης σχέσης κιν/κού έργου - θεατή: «ο θεατής παραμένει μόνο ένα παθητικό και καταναλωτικό αντικείμενο, που πριν αναγνωρίσει την δική του ικανότητα να κάνει ιστορία, του επιτρέπεται μόνο να διαβάζει, ν' ακούει και να υποφέρει». Η προσπάθεια δε που γίνεται τώρα, για κάποια αποστασιοποίηση απ' το αμερικάνικο μοντέλο, τόσο ως προς τις επιλογές των περιεχομένων όσο και στο επίπεδο της αισθητικής αναζήτησης (συχνά με αμφιλεγόμενα αποτελέσματα), έχει σαν αποτέλεσμα την ανανέωση τούτης της κινηματογραφίας της απο-μίμησης. Πολλές όμως από τούτες τις προσπάθειες παρ' όλα αυτά δείχνουν μια αδυναμία απαγκίστρωσης απ' τα πλοκάμια του κυρίαρχου μοντέλου που θέλουν να αποφύγουν. Όπως π.χ. οι ταινίες «Camilla» της Maria Luisa Bemberg/1984 που έχει θέμα μια απαγορευμένη και γεμάτη πάθος ερωτική ιστορία που διαδραματίζεται μέσα στις τάξεις της μπουρζουαζίας του περασμένου αιώνα, ή το «La Historia Oficial» (Η επίσημη ιστορία) του Luis Puenzo/1985, βραβευμένο και με το Oscar καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας για τη χρονιά που μας πέρασε. Ο πρώην δημιουργός διαφημίσεων παίρνει το καυτό κοινωνικό θέμα των υιοθετημένων παιδιών των «εξαφανισθέντων» και το μεταχειρίζεται σύμφωνα με τις χολλυγουντιανές προδιαγραφές ενός μελοδράματος, αποφορτίζοντας έτσι το πολιτικό μήνυμα και παρέχοντας ταυτόχρονα άφεση αμαρτιών στην εθνική μπουρζουαζία απαλλάσσοντάς την έτσι από έναν εφιάλτη...

Άλλοι δημιουργοί μη ικανοποιούμενοι απ' τα εκφραστικά τους μέσα, εισάγουν στοιχεία πειραματισμού, όπως π.χ. ο Alejandro Agresti στο «El Hombre Que Ganó La Razon» 1985 (Ο άνδρας που ξανακέρδισε τη λογική του) που διαπραγματεύεται, σε μαυρόασπρο, τη δημιουργική αμηχανία ενός συγγραφέα, όπου όνειρο, κομμάτια της πραγματικότητας και φανταστικό πλέκουν ένα καλειδοσκόπιο εικόνων, με κύριο εύρημα της ταινίας το πλάνο ενός παράλυτου στρατιωτικού πάνω σε αναπηρικό καροτσάκι, όπου αίτιο και αποτέλεσμα της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας της Αργεντινής ενυπάρχουν στο ίδιο σύμβολο. Ο Juan Jose Jusid «Assesinato en el Senado de la Nacion» (Φόνος στη Γερουσία), μοντάρει ενδιάμεσα στον αφηγηματικό κορμό της ταινίας του, κάπου κάπου τις δηλώσεις των συμμετόχων που σχολιάζουν συμπληρωματικά τον πολιτικό φόνο, απ' την δική τους σκοπιά, χρησιμοποιώντας την μπλε απόχρωση του Νέον σ' αντίθεση με τα έντονα χρώματα του τεχνικολόρ του κυρίως αφηγηματικού κορμού της ταινίας. Ο Alejandro Doria στην ταινία του «Darse Cuenta», 1985 (Δίνω λογαριασμό) χρησιμοποιεί επανειλλημμένα το στοιχείο της αντίστιξης στη λειτουργία του ήχου, ενώ ο Carlos Organbide στο «Los Insomnes» 1984/86 (Οι αϋπνοι) παραμορφώνει την «αποθέωση των φτωχών» του με τη χρησιμοποίηση σουρρεαλιστικών στοιχείων.

Ο εφιάλτης του έθνους: Οι εξαφανισθέντες.

«Η εξαφάνιση των ανθρώπων είναι χειρότερη και απ' το θάνατο. Χειρότερο από πολλά άλλα κακά. Τον θάνατο μπορεί κανείς να τον κατανοήσει και κάποτε ίσως και να τον εξηγήσει, όχι όμως και την εξαφάνιση των ανθρώπων». Αυτά λέει ο Werner Schroeter στην ταινία του «De L' Argentine» 1983/85 (Για παράδειγμα Αργεντινή). Το θέμα αυτό που έχει σαν μια έμμονη ιδέα, είτε άμεση, είτε έμμεσα. Στην «Camilla» καρατομείται ένας κληρικός και η έγκυος ερωμένη του χωρίς δίκη. Στα «Los Dias de junio» 1985 (Οι μέρες του Ιούνη) του Alberto Fischerman, (όπου ένας εξόριστος επιστρέφει και συναντάται με τους παλιούς τοὺ φίλους, εκ των οποίων ο ένας βιβλιοπώλης στο επάγγελμα ράβει σημαίες για να βγάλει το ψωμί του, και για να γιορτάσουν το ξανασμίξιμό τους όλοι μαζί ράβουν μία σημαία. Το φιλμ όμως όπως και η σημαία — σύμβολο τελειώνει μέσα στις φλόγες), «Los Insommes», «Assesinato en el Senado de la Nacion» οι εξαφανισθέντες αποτελούν δευτερεύοντα πρόσωπα της δραματουργίας. Στο «Darse Cuenta» που διαπραγματεύεται την ταξική υφή του προβλήματος της ιατρικής περίθαλψης, οι εγκαταλελλειμμένοι σε θάνατο αποτελούν μία άλλη πτυχή του ίδιου φαινομένου. Όπως επίσης και ένα ψυχιατρείο, που γρήγορα μπορεί από τόπος φροντίδας, να μετατραπεί σε φυλακή, απ' όπου εξαφανίζονται άνθρωποι με μεγάλη ευκολία: Στο «Hospital Borda» 1985, ντοκυμανταίρ του Marcelo Céspedes.Για επίλογο της παραγράφου αναφέρουμε την απειλή, με την οποία προσπαθούν να φοβερίσουν τον συγγραφέα στο «El Hombre Que Ganó La Razon»: «Οι καλλιτέχνες εξαφανίζονται!»

Τραγούδια διαμαρτυρίας

Τα τανγκό, τραγούδια κατ' εξοχήν λαϊκά απο-

Svzana Amaral: «A hora da Estrela». Αντικομφορμιστική κωμωδία.

τελούν την φωνή διαμαρτυρίας του λαού της Αργεντινής. Ο Fernando Solanas στην ταινία του «Tangos: El Exilio de Gardel» 1985 (Τανγκό: Η εξορία του Γκαρντέλ) χρησιμοποιεί τούτο το είδος του τραγουδιού, σαν βασικό δομικό υλικό στην δραματουργική ανέλιξη του μύθου. Εξόριστοι στο Παρίσι προσπαθούν να ανασυνθέσουν τα τραγούδια που οι στίχοι τους φτάνουν απ' την Αργεντινή κομματιαστά, γραμμένοι πάνω σε κουρελόχαρτα, και που θα τα χρησιμοποιήσουν σε μια tanguedia (τανγκό + τραγωδία + κωμωδία) πάνω στην ζωή του εξόριστου Gardel (η πιο σημαντική προσωπικότητα στην ιστορία του αργεντίνικου τανγκό) που ανταναστάλα και την δικιά τους μοίρα. Ο ίδιος ο Solanas θα πεί για τον Gardel: «Είναι ένα σύμβολο του έθνους, μια εικόνα όλων των αδυναμιών αλλά και των ποιοτήτων του». Η παρουσία των τανγκό είναι έντονη και σ' άλλες ταινίες. Η μελωδία και ο στίχος αυτών των τραγουδιών αποτελούν χαρακτηριστικά υλικά που πάνω τους θα ακουμπήσει ο δημιουργός — σκηνοθέτης για να αρθρώσει ένα λόγο καθαρό, που θα πηγάζει κατευθείαν μέσα απ' τα σπλάχνα του λαού.

Κλείνοντας αυτή την επί τροχάδην σταχυολόγηση των ταινιών που πλαισίωσαν τα διάφορα προγράμματα του φεστιβάλ, και που στην ουσία δεν είναι παρά ένα ελάχιστο δείγμα του ωκεανού φιλμικών εικόνων που το πλημμυρίζει κάθε χρόνο, ας μην ξεχάσουμε να αναφέρουμε πως στη ρετροσπεκτίβα είχαν φέτος την τιμητική τους ο Fred Zinneman, (γενν. 1907) Αυστριακός σκηνοθέτης, που σε ηλικία 22 ετών μετανάστευσε στο Χόλλυγουντ για να γνωρίσει στη συνέχεια την επιτυχία (High Noon, From Here to Eternity, κλπ.), και η Henny Porten, η πρώτη και δημοφιλέστερη γερμανίδα σταρ της δεκαετίας του '20. Είναι η ηρωΐδα των φθηνών ρομάτζων των αρχών του αιώνα, η «ξανθιά γυναίκα» που θα προταθεί ακόμα και για πρόεδρος της νεαρής δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Ενσάρκωνε τους ρόλους γυναικών με απλότητα και φυσικότητα. Ο τρόπος του παιξίματός της, που διακρινόταν από ένα βάθος και μια αληθινή αίσθηση, έδωσε ζωή στον «τύπο της Γερμανίδας καλλιτέχνιδας» που η ίδια αντιπροσώπευε: ήταν η ηρωΐδα των μελοδραμάτων των μικρών ανθρώπων. Κάποιος την είχε αποκαλέσει «θαμπή ιδιοφυία»!

Μάρτιος 1986

Κάθε δύο χρόνια, στη μικρή πόλη Aquila της Ιταλίας, διοργανώνεται ένα φεστιβάλ για την τεχνική του κινηματογράφου, με τίτλο «Μια ματιά στο σινεμά».

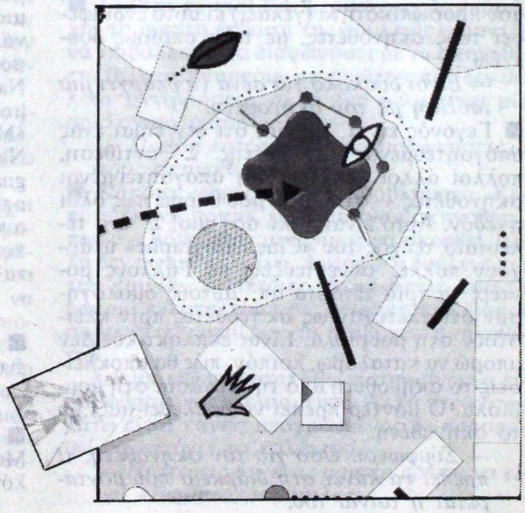
Το φεστιβάλ χρηματοδοτούν μεγάλες εταιρίες κινηματογραφικών παραγωγών, κινηματογραφικών μηχανημάτων και εταιρίες παραγωγής φίλμ.

Στην εκδήλωση αυτή παίρνουν μέρος εκπρόσωποι της τεχνικής πλευράς της ταινίας (μοντέρ, παραγωγοί, οπερατέρ) και συμμετέχουν φοιτητές κινηματογραφικών σχολών απ' όλο τον κόσμο, οι οποίοι, ενημερώνονται για τις τεχνολογικές εξελίξεις και για τη χρήση των μηχανημάτων στη διάρκεια μιας παραγωγής.

Στην τελευταία αυτή συνάντηση, που έγινε από 14 έως 24 του περασμένου Δεκεμβρίου παρευρέθηκε και ο συνεργάτης μας ***Χρήστος Γαρταγάνης,*** *ο οποίος και μας έφερε αρκετό υλικό από τις εργασίες που έγιναν στη διάρκεια του φεστιβάλ.*

Σ' αυτό το τεύχος θα δημοσιεύσουμε μια συνέντευξη της Agnes Guillemot, μοντέζ του Godard και ένα κείμενο του παλαίμαχου Αμερικανού σκηνοθέτη και μοντέρ Edward Dmytryk — θέλοντας εκτός των άλλων, να δείξουμε τη διαφορά ανάμεσα στη νοοτροπία και την αντίληψη που συνέχει δύο κινηματογραφικές σχολές.

Στο επόμενο τεύχος θα έχουμε αντίστοιχα συνεντεύξεις από αντιπροσωπευτικούς οπερατέρ.



Δυο - τρία πράγματα που ξέρουμε γι' αυτήν

Συνέντευξη με την **Agnes Guillemot**

— Πιστεύεις ότι η στάση του μοντέρ πρέπει να είναι στάση υπακοής του σκηνοθέτη;

■ Ποτέ δεν αρχίζω απότομα με έναν σκηνοθέτη. Οταν πρόκειται για μια ταινία, το πρώτο πράγμα που κάνεις είναι να αφομοιώσεις, το κινηματογραφικό υλικό. Να το «ρουφήξεις». Είμαι πολύ τυχερή γιατί δεν έχω δική μου προσωπικότητα (γελάει) κι αυτό ενδιαφέρει τους σκηνοθέτες, με τους οποίους δουλεύω...

— Είναι δύσκολο για σένα να υπάρχει μια ταύτιση με τον σκηνοθέτη;

■ Γεγονός είναι, τυχαία, ότι δεν είμαι ένας απογοητευμένος σκηνοθέτης. Σ' αντίθεση, πολλοί άλλοι μοντέρ είναι απογοητευμένοι σκηνοθέτες — στη χώρα μου θαρρώ πως όλοι σχεδόν. Αυτό είναι πολύ άσχημο! Σ' ένα τελευταίο τεύχος του «Cinematographe» υπάρχουν πολλές συνεντεύξεις με Γάλλους μοντέρ: τα τρία τέταρτα απ' αυτούς ομολόγησαν ότι απέτυχαν ως σκηνοθέτες πριν κλειστούν στη μουβιόλα. Είναι εκπληκτικό! Δεν μπορώ να καταλάβω, λοιπόν, πώς θα αποκλείσεις το σκηνοθέτη από την εργασία στη μουβιόλα. Ο μοντέρ πρέπει να δουλεύει μαζί με το σκηνοθέτη.

— Σύμφωνοι. Οσο για τον σκηνοθέτη, τί πρέπει να κάνει στη διάρκεια που μοντάρεται η ταινία του;

■ Στο μοντάζ ο σκηνοθέτης πρέπει να ξεχάσει οτιδήποτε τον απασχολούσε κατά το γύρισμα. Πρέπει να απαλλαγεί από τις συγκινήσεις που τον φόρτισαν οι εμπειρίες του γυρίσματος.

— Πώς γνώρισες τον Godard;

■ Οταν γινόταν το φιλμ «Le petit soldat» («Ο μικρός στρατιώτης») το να συναντήσω το δημιουργό φάνταζε μια τρομακτική τύχη για μένα. Τότε δεν γνώριζα ακόμη κανέναν απ' όσους εκπροσωπούσαν τη Nouvelle Vague. Ο Nadine Marquand, ένας παλιός συμμαθητής μου στην IDHEC, είχε αρχίσει το μοντάζ του «Μικρού στρατιώτη». Στην πορεία όμως, ο Nadine έφυγε για να συναντήσει τον Trintignant και με έφερε σε επαφή με τον Godard, ο οποίος έψαχνε για βοηθό, νέο αλλά έτοιμο να αναλάβει υπεύθυνα και το μοντάζ: κάποιον που να μην ήταν ακόμη απογοητευμένος από τα πράγματα.

— Και τί έκαμες εσύ όταν συνάντησες τον Godard;

■ Δούλευα στην IDHEC. Ημουν βοηθός σ' ένα σεμινάριο μοντάζ.

— Ηταν εύκολο να συντονισθείς με τον Godard;

■ Γρήγορα πετύχαμε μια τέλεια συνεργασία. Μιλούσαμε ελάχιστα. Καταλαβαίναμε χωρίς λόγια.

— Είπαμε ότι αυτό ήταν το κλειδί της κα-

- *ριέρας σου.*

■ Η ταύτιση με τον Godard, με βοήθησε. Αυτός με ώθησε να κάνω βαθιά και καίρια τη σχέση μου με τους διάφορους δημιουργούς. Συχνά μόνταρα ταινίες απ' την αρχή, και δούλευα πολύ καλά. Π.χ., με τον Peter Dal Monte, και την εμπειρία μου στη διάρκεια της κατασκευής του «L' invitation au voyage». Η συνεργασία αυτή δεν ήταν πάντα αρμονική, ωστόσο συχνά ήταν ευχάριστη.

— *Κάποιες φορές, δεν επικρατεί ευχάριστη ατμόσφαιρα στο μοντάζ, έτσι δεν είναι;*

■ Αυτό είναι αλήθεια. Για παράδειγμα ο Truffaut ήθελε να βλέπει αμέσως το μονταρισμένο υλικό. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή: Δεν ενδιαφερόταν συνολικά για την πορεία του. Αντίθετα, μου άρεσε να δουλεύω με τον Godard που ενδιαφερόταν πολύ γι' αυτήν. Ηταν μια πραγματική ευχαρίστηση να κάνουμε το μοντάζ του φιλμ μαζί. Σ' αντίθεση, ο Truffaut δεν συμμετείχε τόσο πολύ στο μοντάζ. Ο Truffaut άλλαζε πολλούς μοντέρ. Δεν ξέρω τί βρισκόταν πίσω απ' αυτή την επιλογή. Ισως ήταν η ανυπομονησία και η ανησυχία να φθάσει στο τελικό αποτέλεσμα...

— *Ο Godard ηταν νευρικός όταν δουλεύατε στη μουβιόλα;*

■ Ο Godard ήταν πάντα πολύ νευρικός ενόσο σκηνοθετούσε. Στο μοντάζ έτσι την «άραζε» να ξεκουραστεί κι ήταν απόλυτα άνετος. Θυμάμαι ότι στους «Καραμπινιέρους» ασχολούμαστε για μεγάλο διάστημα με την μπάντα του ήχου. Οι τρόποι του απέναντί μου ήταν πάντα πολύ διακριτικοί, μολονότι ποτέ δεν ήταν τόσο πολύ όσο αυτή τη φορά προσκολλημένος στη μουβιόλα.

— *Προτιμάς τους σκηνοθέτες που αφήνουν τη δουλειά στα χέρια σου ή τους άλλους που σε κάνουν να αισθάνεσαι πάνω σου την παρουσία τους;*

■ Είναι εύκολο για ένα σκηνοθέτη να έχει έναν ισορροπημένο τρόπο απέναντι στον μοντέρ και στη δουλειά του. Ο σκηνοθέτης πρέπει να σέβεται τον μοντέρ, να προσπαθεί να συνεργάζεται μαζί του και να αποφεύγει να επιβάλλεται σ' αυτόν με κάθε τρόπο. Η άψογη συμπεριφορά του είναι βασικό στοιχείο. Απ' την άλλη, δεν συμφωνώ με τους μοντέρ που θέλουν να κρατούν σε απόσταση τους σκηνοθέτες, όταν δουλεύουν στο μοντάζ μιας ταινίας. Η εκτίμηση προς το σκηνοθέτη και την ταινία είναι στοιχείο μιας — ας την πούμε — κινηματογραφικής ηθικής.

— *Η Agnés Guillemot.*

— *Πιστεύεις ότι ο μοντέρ πρέπει να δουλεύει για την ταινία ή για το σκηνοθέτη;*

■ Για την ταινία! Και μερικές φορές μπορεί, για τη σωστή έκβαση της δουλειάς ο μοντέρ να επιβάλλεται να διαφωνήσει με το σκηνοθέτη. Βέβαια, υπάρχουν σκηνοθέτες που δεν θέλουν αντιρρήσεις, αλλά ένα φιλμ είναι μία συλλογική εργασία.

— *Συνέβη ποτέ σε σένα να διαφωνήσεις με τους σκηνοθέτες σου;*

■ Κάποιες φορές έχουμε προβλήματα. Κάποτε έκανα μοντάζ μαζί με έναν σκηνοθέτη, που όχι μόνο ήταν ανέτοιμος να σκεφθεί, αλλά δεν άφηνε κι εμένα. Αυτός δεν δούλευε για την ταινία. Σε τέτοιες περιπτώσεις έφευγα μακριά εγκαταλείποντας οτιδήποτε. Κάποιοι σκηνοθέτες «παίζουν το ρόλο του σκηνοθέτη».

Δεν μπορώ να καταλάβω τί σημαίνει να είσαι φθασμένος, φημισμένος. Αλλά στο κάτωκάτω είναι κανείς υποχρεωμένος να προσπαθεί να πετύχει το καλύτερο.

— *Πιστεύεις ότι ένας μοντέρ πρέπει να είναι κινηματογραφόφιλος;*

■ Συχνά οι μοντέρ δεν είναι αρκετά «σινεφίλ». Αλήθεια, κι εγώ δεν έχω δει όλα τα φιλμς του κόσμου. Κατά κάποιον τρόπο η δουλειά μου είναι ένας διαρκής εγκλεισμός στον κινηματογράφο. Σήμερα, πολλοί επιθυμούν να δουλέψουν στο σινεμά, αλλά λίγοι απ' αυτούς πραγματικά το αγαπούν. Στη διάρκεια μιας εκδήλωσης στη Γαλλική Ταινιοθήκη ο Godard είπε ότι στις μέρες μας, υπάρχουν πολλές ταινίες, αλλά μόνο κάποιες απ' αυτές αξίζουν τ' όνομά τους. Είναι μία αυστηρή άποψη, αλλά συμφωνώ μαζί του. Πρέπει να εκτιμάμε τη δουλειά μας. Εκτιμώντας τη δουλειά μας σημαίνει ότι είμαστε σεμνοί, όπως είναι οι μεγάλοι δημιουργοί. Ο κινηματογράφος είναι μεγαλύτερος από μας, μας χρησιμοποιεί. Αντίθετα κάποιοι άνθρωποι θέλουν να τον χρησιμοποιήσουν.

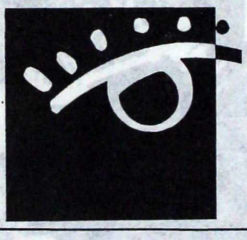
— Εχουν πάρει «Οσκαρ» Γάλλοι μοντέρ;

■ Ναι, βέβαια. Ο Francoise Bonnot, μαθητής μου στην IDHEC, κέρδισε το «Οσκαρ» για το «Ζήτα», του Κώστα Γαβρά. Η μητέρα του Francoise Bonnot ήταν επίσης μια καλή μοντέζ. Ηταν η Monique Bonnot, που δούλεψε με τον Melville.

— Το μοντάζ, δηλαδή, στη Γαλλία, είναι ένα επάγγελμα που κληρονομιέται απ' τους γονείς;

■ Είμαι πολύ ευτυχισμένη που τα παιδιά μου δεν δουλεύουν στο σινεμά...

(Ακουίλα, 13 Δεκεμβρίου 1985)



Μετάφραση από τα Αγγλικα: Ηλίας Κανέλλης

Η Agnes Guillemot γεννήθηκε στο Roubaix, στις 3 Δεκεμβρίου 1931.

Όταν πήρε το πτυχίο της της Φιλοσοφικής, άρχισε να σπουδάζει μοντάζ στο «Institut the Hautes Etudes Cinematographiques».

Το όνομά της συνδέθηκε με τις ταινίες του Francais Truffaut και του Jean—Luc Godard.

Διδάσκει μοντάζ στην IDHEC.

Μερικές από τις σπουδαιότερες ταινίες, στις οποίες έχει δουλέψει (σε παρένθεση ο ελληνικός τίτλος, όσων έχουν προβληθεί στη χώρα μας):

1960	*Le Petit Soldat (Ο μικρός στρατιώτης)*	*Jean—Luc Godard*
1961	*Une Femme est une Femme (Η γυναίκα είναι γυναίκα)*	*Jean—Luc Godard*
	Une Grosse Tete	*Claude De Givray*
1962	*Vivre Sa Vie (Ζούσε τη ζωή της)*	*Jean—Luc Godard*
	Le Nouveau Monde	*Jean—Luc Godard*
1963	*Les Carabiniers (Οι καραμπινιέροι)*	*Jean—Luc Godard*
	Une Fille à la Derive	*Paula Delson*
	Le Grand Escroc	*Jean—Luc Godard*
	Le Mépris (Η περιφρόνηση)	*Jean—Luc Godard*
1964	*Bande à Part (Χωριστή συμμορία)*	*Jean—Luc Godard*
	De l' Amour	*Jean Aurel*
1965	*Alphaville (Αλφαβίλ)*	*Jean—Luc Godard*
1966	*Masculin Féminin (Αρσενικό — θηλυκό)*	*Jean—Luc Godard*
	Le Chien Fou	*Claude Matalon*
	Made in U.S.A. (Συνέβη στην Αμερική)	*Jean—Luc Godard*

Φτάνει να υπάρχει κάποιος λόγος

του Edward Dmytryk

Οι δύο πρώτοι βασικοί κανόνες της επέμβασής μας, πάνω στο ακέραιο τμήμα (plan) ενός film, για την αφαίρεση ή μετάθεση των φωτογραμμάτων (frames[1]) με κόψιμο (cut[2]), είναι οι ακόλουθοι:

Κανόνας 1. Ποτέ δεν κάνουμε ένα κόψιμο χωρίς κάποιο συγκεκριμένο λόγο.

Κανόνας 2. Οταν είμαστε αναποφάσιστοι να προσδιορίσουμε το απόλυτο μήκος ενός πλάνου (σε ποιό ακριβώς φωτόγραμμα θα πρέπει να κόψουμε) τότε κόβουμε μάλλον μακρύτερα — από το υποτιθέμενο, αλλά αμφισβητούμενο σημείο που σκεφτόμαστε — παρά κοντύτερα.

Τα κοψίματα πρέπει να συλλαμβάνονται και να εντοπίζονται πάνω σε μεγάλη οθόνη, αλλά μπορούν να γίνουν ακόμα, όπως κυρίως συνηθίζεται, πάνω στη μουβιόλα. Τοποθετώντας το ζήτημα πιο απλά, ο μοντέρ βασιζόμενος στη θέασή του, από το συγκεντρωμένο φιλμικό υλικό, αποφασίζει πού θα αλλάξει γωνίες, μέχρι πού να προχωρήσει μια κοντινή λήψη ή να κόψει πιο πίσω σε μια γενική λήψη, και πού να κόψει σε μια αντίδραση ή μια απόκριση. Αλλα, στη μεγάλη οθόνη το film ακτινοβολεί κάθε δευτερόλεπτο 24 φωτογράμματα, κάθε κόψιμο αφορά μόνο ένα φωτόγραμμα και ο μοντέρ μόνο με μεγάλη δυσκολία μπορεί να σημαδέψει το ακριβές φωτόγραμμα πάνω σ' αυτό το απειροελάχιστο διάστημα του χρόνου. Γι' αυτούς τους λόγους, λοιπόν, ο μοντέρ πρέπει να βλέπει το film του πάνω στη μουβιόλα, όπου έχει τη δυνατότητα ν' αρχίσει, να σταματήσει, να τρέξει εμπρός ή πίσω όσο γρήγορα ή αργά και, επίσης, όσο συχνά επιθυμεί. Ο μοντέρ πρέπει να έχει τη δυνατότητα σταματήματος του film πάνω στο παροιμιώδες σκοτεινιασμένο κλείσιμο μιας σκηνής και είναι κάτι που αυτός έχει συχνά ανάγκη. Συντομότερα, το film πάνω στη μουβιόλα επιτρέπει στον μοντέρ να βρει το *ακριβές* φωτόγραμμα που τελειώνει μια σκηνή και το *ακριβές* φωτόγραμμα που εισάγει την επόμενη.

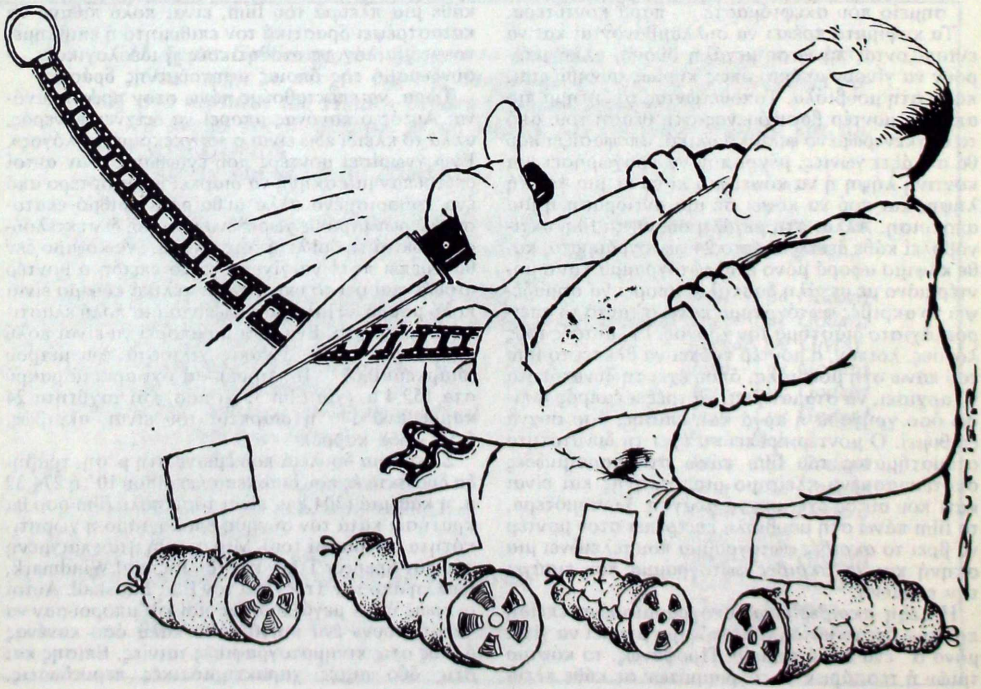
Η λέξη *ακριβές* είναι υπογραμμισμένη επειδή πιστεύω ότι το κατάλληλο κόψιμο μπορεί να γίνει μόνο σ' ένα απλό σημείο. Προφανώς, το κόψιμο τριών ή τεσσάρων φωτογραμμάτων σε κάθε πλευρά από το υποθετικά «τέλειο» κόψιμο, θα προκαλέσει μια διαφορά μόνο της τάξης των 3/24 ή 4/24 του δευτερολέπτου, μετά βίας αρκετά να ενοχλήσουν ένα θεατή που σπαταλά 5/24 του δευτερολέπτου για να ανοιγοκλείσει, κυριολεκτικά, τα μάτια του. Αλλά γιατί πράγματι αυτό το κόψιμο να βρίσκεται έξω από το στόχο του κατά 1/8 του δευτερολέπτου, αν εσύ μπορείς να είσαι τέλειος; Πέρα από αυτή τη θεώρηση, της καθαρά ηθικής κατηγορίας, όταν γίνεται ένα κόψιμο «δράσης» κατά τρία φωτογράμματα περισσότερα ή λιγότερα, σε κάθε μία πλευρά του film, είναι πολύ πιθανό να καταστρέψει δραστικά τον επιθυμητό ή επιβλημένο — για λόγους αισθητικούς ή ιδεολογικούς — συνδυασμό της όποιας αφηγούμενης δράσης.

Τώρα, να επεκταθούμε πάνω στον πρώτο κανόνα: Αυτός ο κανόνας μπορεί να δείχνει φανερός, αλλά το κλειδί εδώ είναι ο «συγκεκριμένος λόγος». Εχω γνωρίσει μοντέρς που ένιωθαν ότι αν αυτοί επέτρεπαν μια σκηνή να διαρκεί περισσότερο από ένα καθορισμένο αλλά αυθαίρετο αριθμό εκατοστομέτρων μήκους χωρίς ένα κόψιμο, δεν εκτελούσαν σωστά τη δουλειά τους. Αλλά, ένα κόψιμο δεν θα πρέπει ποτέ να γίνεται μόνο επειδή ο μοντέρ αισθάνεται ότι το υπερισχύον τελικά κόψιμο είναι πολύ μακρύ. «Πολύ μακρύ» είναι μια πολύ ελαστική επιμέτρηση. Ενα κόψιμο μπορεί να είναι πολύ μακρύ για 0,3048 δεκάκις χιλιοστά του μέτρου (διάρκεια 0,67΄΄-16 καρρέ) και όχι αρκετά μακρύ στα 152,4 μ. (για film 35 χιλιοσ. και ταχύτητα 24 καρρέ ανά 1΄΄ η διάρκειά του είναι, ακριβώς, 5,57΄-8568 καρρέ).

Σε κάποια δουλειά που έμεινε στη μέση, τράβηξα δύο σκηνές που διάρκεσαν περίπου 10΄ ή 274,32 μ. η καθεμιά (304,8 μ. είναι τόσο πολύ film όσο θα κρατήσει κατά τον συνήθη υπολογισμό η χωρητικότητα του σασσί του). Μια σκηνή ήταν παιγμένη από τον Spencer Tracy και τον Richard Windmark, η άλλη από τον Tracy και τον E.E. Marshall. Αυτοί οι τρεις ήσαν μεγάλοι ηθοποιοί και μπορούσαν να «κρατήσουν» ένα κοινό τόσο καλά όσο κανένας άλλος στις κινηματογραφικές ταινίες. Επίσης και στις δύο αυτές χαρακτηριστικές περιπτώσεις,

χρησιμοποιούσα την camera και τους ηθοποιούς με συνεχή κίνηση. Με άλλα λόγια, η camera μπορούσε να μετακινηθεί από μια γενική λήψη μέσα σε μια κοντινή λήψη και να επανέλθει ξανά στη γενική καθώς η σκηνή εξελισσόταν προοδευτικά, και οι ηθοποιοί επίσης μπορούσαν να μετακινηθούν από ένα πολύ γενικό πλάνο μέσα σ' ένα πολύ κοντινό πλάνο, όταν χρειαζόταν μεγαλύτερη δραματική ένταση.

Στο τελειωμένο film (στην κόπια zero) και οι δύο σκηνές παίχθηκαν με το απόλυτο μήκος της λήψης των, χωρίς ούτε ένα κόψιμο. Οι σκηνές ήταν τόσο σφιχτοδεμένες και τόσο δραματικές, ώστε ένα ενδιάμεσο κόψιμό τους δεν θα τις βοηθούσε τελικά. Είχα, φυσικά, λάβει τα μέτρα μου για κάθε σκηνή με μια επιπλέον εκδοχή «ασφαλείας» — ως προς την τελική μορφή της κάθε σκηνής — αλλά δεν χρειάστηκε. Εχω, επίσης, χρησιμοποιήσει κοψίματα τόσο μικρά, όσο 6 φωτογράμματα ή 1/4 του δευτερολέπτου (0,25´´), σε μια συγκεκριμένη δράση ή στη σύνδεση (συρραφή) μιας ακολουθίας σκηνών. Αυτά έπαιρναν ακριβώς τέτοιο μήκος, και όχι μεγαλύτερο, ώστε να διασώζουν το τελικό τους μήνυμα. Οπως μια sequence που είναι κομμένη σε σκηνές, ο μοντέρ θα πρέπει να ξέρει σε ποιό σημείο μια ιδιαίτερη κορύφωση παρουσιάζει περισσότερο αποτελεσματικά την απαραίτητη πληροφορία για εκείνο το ξεχωριστό κομμάτι της σκηνής. Με άλλα λόγια, αυτός θα ικανοποιόταν με μια λήψη τόσο γενική, που να απελευθερώνει άριστα την απαιτούμενη πληροφορία και να κόβει σε άλλη λήψη μόνο όταν το νέο κόψιμο θα υπηρετεί καλύτερα τον αντικειμενικό σκοπό της σκηνής, είτε γιατί το μέγεθος του πλάνου είναι περισσότερο αποτελεσματικό, η σύνθεση είναι περισσότερο αρμόζουσα, είτε η ερμηνεία των ηθοποιών είναι υψηλής απόδοσης. Κάποτε κόβει σ' ένα πολύ κοντινό πλάνο, π.χ. για να εξάρει μια απάντηση ή να εντείνει μιαν αντίδραση. Η βαθιά έκφραση μιας ισχυρής συγκίνησης αποδίδεται συνήθως καλύτερα δια μέσου των ματιών, και φυσικά το λεπτομερές τους καδράρισμα επιτρέπει στο θεατή να νιώσει και να κατανοήσει με μεγαλύτερη καθαρότητα την αισθηματική ένταση που εκπέμπουν. Οπωσδήποτε, το κόψιμο σ' ένα πολύ κοντινό πλάνο (close up - gros plan), όταν δεν συντελεί στην εξύψωση ενός αισθήματος (ή την επισήμανση κάποιου αποφασιστικού για τη δράση στοιχείου), όχι μόνο εκλαμβάνεται ως περιττό, αλλά τείνει να αποδυναμώσει την αξία των επομένων close ups όταν αυτά είναι δικαιολογημένως απαραίτητα. *Η κατάχρηση της οποιασδήποτε εντύπωσης, ελαχιστοποιεί την πραγματική της αξία.* Υπάρχουν άλλες, αν και σπάνιες περιπτώσεις, όταν όμοιες συγκινησιακές εντά-



σεις θα αποδώσουν καλύτερα σε πλάνα περισσότερο γενικά. Στο «MIRAGE» («ΑΥΤΑΠΑΤΗ»), ο Gregory Peck μπαίνει στο γραφείο του Walter Mathaw και τον βρίσκει νεκρό από στραγγαλισμό. Μετά από μια σύντομη στιγμή αδράνειας, εξ αιτίας της οδυνηρής ψυχικής διαταραχής που ένιωσε, ο Peck εκφράζει τη λύπη και την οργή του βίαια, σπάζοντας έπιπλα και πετώντας μια καρέκλα από το παράθυρο. Προφανώς αυτή η σκηνή παίχτηκε καλύτερα με μια σειρά από μεσαία πλάνα, όπου η πλήρης κλιμάκωση του δίκαιου θυμού του Peck μπορεί να αποδοθεί περισσότερο ολοκληρωμένα. Περιληπτικότερα, όσο και να διαρκεί η σκηνή, εφ' όσον παίζεται καλύτερα από την επιλεγμένη γωνία της, άφησέ την χωρίς διακοπή. Ετσι ο λόγος για να κάνει κάποιος κι άλλο κόψιμο είναι μόνο η παραπέρα βελτίωση της σκηνής.

Ο δεύτερος κανόνας μπορεί να δείχνει φανερός, αλλά πόσο συχνά όμως, τον έχω δει παραβιασμένο. Κάθε κόψιμο, είναι το αποτέλεσμα μιας ενσυνείδητης απόφασης, δύσκολης ή εύκολης, και όπως είναι σε θέση να σας διαβεβαιώσει ο οποιοσδήποτε ψυχολόγος, η πραγματοποίηση μιας απόφασης πιθανόν να επιφέρει κάποια τραυματική εμπειρία. Οι δυνατότητες επιλογής είναι πάντα προσιτές, ενώ οι τελικές αποφάσεις αποδεικνύονται απέναντί σου εξαιρετικά τυραννικές. Εχω δει συχνά κάποιον πεπειραμένο μοντέρ να αγωνιά αρκετές ώρες πάνω σ' ένα απλό κόψιμο και τελικά να μετανιώνει αυτομάτως μόλις γινόταν αυτό, νιώθοντας βέβαιος ότι μια από τις άλλες εκδοχές του ήταν προτιμότερη. Ο κανόνας που ταιριάζει στις σχολικές εξετάσεις, εφαρμόζεται επίσης, αρκετά λογικά, στο μοντάζ. Η πρώτη άμεση και ενστικτώδης επιλογή είναι περισσότερο κατάλληλη από εκείνη που δεν είναι τελικά ενδεδειγμένη. Η πείρα θα διδάξει ενδεχομένως έναν μοντέρ πού ακριβώς θα κάνει το κόψιμό του την πρώτη φορά κατά προσέγγιση, και η απόφαση αυτή μετά βίας θ' αφήσει κάποιο σημάδι στο μυαλό του, αλλά αν υπάρχει κάποια αμφιβολία όπως για πόσα πολλά φωτογράμματα θα πρέπει να προηγείται ή να έπεται μια αντίδραση, ας μας επιτραπεί να πούμε, ότι θα είναι ορθότερο να μεταθέσει το σημείο του κοψίματος λίγο μακρύτερα. Περικόπτοντας ένα ήδη αποκομμένο κομμάτι στο σωστό μέγεθος, δια μέσου μιας απλής κίνησης θα αποδειχθεί πόσο αυτό το κόψιμο είναι απλό και πολύ, πολύ περισσότερο αποτελεσματικό. Μοντάροντας μερικά φωτογράμματα λίγο πιο πίσω από το «απόλυτο μήκος», πάνω σε μια σκηνή — που έχει κοπεί κοντύτερη — θα προκληθεί ένα είδος «νευρικής θέασης». Συνεπώς, ένα μοντάζ φορτωμένο με τέτοιες τροποποιήσεις, θα προβάλλει καθαρά τη δυσκολία μιας νοερής απεικόνισης και την αδυναμία αντίληψης και κριτικής ικανότητας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. ΦΩΤΟΓΡΑΜΜΑ: (frame ή carre) Οργανικό κύτταρο του φιλμικού σώματος. Ο όρος οφείλεται στον S. M. Eisenstein.

2. ΚΟΨΙΜΟ (cut): Εννοούμε το σταμάτημα της camera κατά τη διάρκεια μιας λήψης και το σημείο ένωσης δύο διαφορετικών λήψεων κατά τη διαδικασία του μοντάζ.

Μετάφραση από τα Αγγλικά: Μηνάς Ταταλίδης

Dmytryk Edward (1908 -)

Άρχισε να δουλεύει στον κινηματογράφο σαν βοηθός σκηνοθέτης σε ταινίες, από το 1923. Μερικά χρόνια έπειτα σκηνοθετεί ταινίες θρίλερ που διακρίθηκαν ιδιαίτερα. Αργότερα, στην εποχή του Μακαρθισμού, βρέθηκε κυνηγημένος. Η πρόσφατη επιστροφή του στον κινηματογράφο, ωστόσο, δεν είχε την ίδια επιτυχία, οι τελευταίες ταινίες του φαντάζουν απρόσωπες.

Ο Ed. Dmytryk ασχολήθηκε ακόμα με το μοντάζ.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

□ The Hawk 35. Television Spy 39. Emergency Squad 40. Golden Gloves 40. Mystery Sea Raider 40. Her First Romance 40. The Devil Commands 41. Under Age 41. Sweetheart of the Campus 41. Blonde from Singapore 41. Confessions of Boston Blackie 41. Secrets of the Lone Wolf 41. Counter Espionage 42. Seven Miles from Alcatraz 42. Hitler's Children 43. The Falcon Strikes Back 43. Behind the Rising Sun 43. Captive Wild Woman 43. Tender Comrade 44. *Murder My Sweet* 44. Back to Bataan 45. Cornered 46. Till the End of Time 46. *Crossfire* 47. So Well Remembered (GB) 47. Obsession (GB) 48. Give Us This Day (GB) 49. Mutiny (Fr.) 52. The Sniper 52. Eight Iron Men 52. The Juggler 53. *The Caine Mutiny* 54. Broken Lance 54. The End of the Affair (GB) 54. Soldier of Fortune 55. The Left Hand of God 55. The Mountain (& p) 56. Raintree County 57. The Young Lions 58. Warlock 59. The Blue Angel 59. The Reluctant Saint (It.) 61. A Walk on the Wild Side 62. The Carpetbaggers 63. Where Love Has Gone 64. *Mirage* 65. Alvarez Kelly 66. Anzio 68. Shalako 68. Bluebeard 72. The Human Factor 75. He is My Brother 76.

Ο Φωνοκινηματογράφος και το Θέατρο

Οι ειδήσεις, που μας έρχονται από τα κέντρα και μάλιστα από την Αμερική, για την τελειοποίηση του κινηματογράφου, είναι γεμάτες ενθουσιασμό. Η χώρα των θαυμάτων θαυματούργησε πάλι; Το θέατρο των ίσκιων απόχτησε και φωνή — τί λέω; όλες τις φωνές και όλους τους ήχους. Συναυλίες, κωμωδίες, επιθεωρήσεις, δράματα, όπερες, φάρσες, οπερέτες, τραγωδίες, μπαλέτα, ορατόρια, εκκλησιαστικές λειτουργίες, κάθε φανέρωμα θεατρικής και μουσικής τέχνης θα βρίσκει στο εξής την πιο τέλεια εχτέλεσή του, χάρις στον ομιλούντα κινηματόγραφο.

Οι προβλέψεις των ανθρώπων που διαθέτουν περισσή φαντασία είναι πολύ ανησυχαστικές για τους θεατρικούς και μουσικούς κύκλους. Η νέα αυτή τελειοποίηση πρόκειται να καταφέρει το *καίριον πλήγμα* κατά του θεάτρου και της ορχήστρας. Ηθοποιοί, μουσικοί, αοιδοί, χορευταί όλοι οι πάσης φύσεως καλλιτέχνες της ράμπας θα πρέπει να σκεφτούν ν' αλλάξουν επάγγελμα. Το *μηχάνημα* και η *κορδέλλα* θ' αντικαταστήσουν περίφημα κάθε καλλιτεχνική εκδήλωση σ' αυτό το επίπεδο.

Και τί αντικατάσταση! Θα προσφέρουν τις μεγαλύτερες απολαύσεις, γιατί η *κορδέλλα* και το *μηχάνημα* θα παρουσιάζουν το τελειότερο σύνολο, τους διαλεχτότερους ηθοποιούς, τις περιφημότερες φωνές, τους μεγαλύτερους συνθέτες και διευθυντές ορχήστρας, μ' ένα λόγο την αφρόκρεμα από τις καλλιτεχνικές δυνάμεις της οικουμένης! Μα εκείνο, που θα κάνει τις καλλιτεχνικές αυτές *παραστάσεις του ομιλούντος* κινηματογράφου, να φτάνουν στο υπερτέλειο θα είναι τ' ότι κάθε κορδέλλα θάχει διαλεχτεί μέσα σε πολλές άλλες, αυτή η διαλεγμένη θάχει *γυριστεί* με τη βοήθεια όλων των τεχνικών μέσων, που θα τα παρέχει άφθονα η επιχείρησις και θα τα συμπληρώνει αφθονώτερα η τεχνική της φωτογραφίας και του μικροφώνου.

Τα πιο απίθανα κατασκευάσματα, οι φανταστικώτερες χίμαιρες θα γίνονται πια πιθανές πραγματικότητες. Δραματικές σκηνές μέσα σε αεροπλάνα ή σε υποβρύχια θα εκτελούνται τελειότατα. Ο θεατής θα μπορεί ν' ακούει μαζί με το τραγούδι ή την απαγγελία των ηθοποιών και το βούϊσμα του ανέμου ή το φλοίσβο των κυμάτων. Χάρις στην ευαισθησία του μηχανήματος και τα μεγάφωνά του θα μπορεί ν' αποδίδεται κι ο ελαφρότερος ψίθυρος της φυλωσσιάς ενός δέντρου, κι ο απαλότερος αναστεναγμός μιας ψυχής πονεμένης. Κάθε απόχρωσις χρώματος γραμμής, είτε ήχου θα είναι προσιτή στα αισθητήρια και του τελευταίου ακροατή. Επιπλέον η σκηνοθέτησις και το γύρισμα θα λαβαίνουν χώραν με τις καλύτερες δυνατές συνθήκες, ώστε να πετυχάινει η εχτέλεση στον ανώτατο βαθμό. Οι ηθοποιοί θα μπορούν να παίζουν ή να τραγουδούν μπροστά στο μηχάνημα, όταν θα βρίσκονται στις καλύτερές τους στιγμές. Ωστε και από απόψεως ψυχικού συναρπασμού και συνάμα πιστής αποδόσεως οι παραστάσεις αυτές θα φθάσουν το τέλειον, κάτι αφάνταστον για το θεατή, που μένει ικανοποιημένος με τις καλλιτεχνικές απολαύσεις, που του παρέχουν τα γνωστά θέατρα και οι μουσικές σάλες.

Ως *επιχείρησις* δα ο ομιλών κινηματογράφος θα είναι ασυναγώνιστος αφού η εκμετάλλευσή του θα είναι ζήτημα βιομηχανικής παραγωγής, με παγκόσμια πελατεία. Βεβαίως το *γύρισμα* θ' απαιτεί τεράστια έξοδα, αλλά κατόπιν η βιομηχανία θα μπορεί ν' αναπαράγει την ίδια κορδέλλα ανάλογα με τη ζήτηση, κι αυτή πάλι θα μπορεί να επιτρέπει χαμηλές τιμές. Πάντως ο ομιλών κινηματογράφος θα μπορεί να είναι φτηνότερος από κάθε άλλη

θεατρική, είτε μουσική εκτέλεση, και θα προσπαθήσει να κρατεί πάντα το απάνω χέρι στο συναγωνισμό, ώστε αργά γρήγωρα τα θέατρα, είτε οι ορχήστρες θ' ατροφήσουν και θα μαραθούν.

Εκείνοι, που ενθουσιάζονται με το διαρκώς νέο και διαθέτουν εξαιρετικήν προοδευτική δύναμη φαντασίας, βλέπουν ακόμη σπουδαιότερα τ' αποτελέσματα, που θάχει στον κόσμο των γραμμάτων και των τεχνών η επίδραση του τελειοποιημένου αυτού σατανά.

Πρώτα πρώτα θα λείψει ο τύπος του καλλιτέχνη ηθοποιού όπως τον ξέρουμε. Γιατί το μηχάνημα θ' απαιτεί ειδικότητες. Αλλος θάναι ειδικός στο παιγνίδι της φυσιογνωμίας, άλλος στο παιγνίδι της φωνής, άλλος στη χειρονομία κ.κ. Ο ηθοποιός του μέλλοντος δε θα παίζει ένα ρόλο, παρά μια *όψη* του ρόλου του. Τον ίδιο ρόλο θα τον παίζουν δυό ή και περισσότεροι ηθοποιοί. Επειτα θα λείψουν τα έργα με τοπικό χρώμα, εφόσον ο ομιλών κ.λπ. δε θα μιλάει παρά μια ή δυό το πολύ διεθνείς γλώσσες. Ετσι θα δημιουργηθεί η διεθνής τέχνη, δηλαδή διεθνείς συγγραφείς, διεθνείς καλλιτέχνες και σιγά σιγά και διεθνές ακροατήριο, αφού κατ' ανάγκην οι πολιτισμένοι άνθρωποι θα μάθουν μια κοινή γλώσσα, όπως έχουν μάθει και μια κοινή γραφή της μουσικής. Ωστε η πραγματική συναδέρφωσις των λαών θα κατορθωθεί χάρις στον ομιλούντα κινηματογράφο. Το να ζητήσουμε στο μέλλον να ιδούμε θέατρο με ηθοποιούς ζωντανούς στη γλώσσα μας, θα φαίνεται τόσο παράξενο, όσο θα φανεί παράξενο αν σήμερα ζητήσουμε ν' ακούσουμε ένα ποιητή ν' απαγγέλλει ο ίδιος τους στίχους του. Κι όπως το βιβλίο εδημιούργησε ένα είδος *βουβής* ποιήσεως, έτσι κι ομιλών κ.λπ. θα δημιουργήσει ένα είδος *κουφής* μουσικής και δραματικής τέχνης. Κι επειδή η ικανότητα σε μαθηματικούς συνδυασμούς και τεχνικές εφαρμογές του ανθρώπου που είναι μεγαθήριο μπροστά στη μωρουδίστικη ψυχική του οντότητα, το *μηχάνημα* θα δημιουργήσει σιγά σιγά και δική του *τέχνη* αφαντάστου επιρροής απάνω στα αισθητήρια του ανθρώπου τόσον, όπου τα γνωστά αριστουργήματα της σήμερον θα φαίνονται τότε απλοϊκά, ανόητα παραμυθάκια. Κι επειδή, ο μεν ήχος τρέχει 340 μ. στο δευτερόλεπτο ενώ το φως πολύ περισσότερα, θα είναι αδύνατον στην *επιχείρηση* να εκμεταλλευτεί συγχρόνως πολύ μεγάλες μάζες ανθρώπων, χτίζοντας τεράστια θέατρα. Σ' αυτό δυστυχώς, προς το παρόν τουλάχιστον, σκοντάφτει. Δε θα μπορεί να διασκεδάσει παραπάνω από 5.000 - 10.000 θεατές συγχρόνως. Κατ' ανάγκη η επιχείρησις θα καταργήσει ολότελα τις σάλες και τα θέατρα. Προς τί άλλωστε αυτό το ανθρωπομάζωμα, με όλα τα δυσάρεστά του; Το ζήτημα θα είναι απλό. Κάθε σπίτι θα εφοδιαστεί μ' ένα *μηχανηματάκι* και μ' αυτό θα μπορεί μια οικογένεια, κάθε άνθρωπος να παρακολουθεί και να απολαβαίνει την *τέχνη* του απ' το σπιτάκι του. Η επιχείρησις μάλιστα θα καταργήσει και αυτό το έξοδο της αναπαραγωγής, αφού θα μπορεί από κεντρικούς σταθμούς να *εκπέμπει* τις καλλιτεχνικές απολαύσεις, τις οποίες κάθε *συνδρομητής* εφοδιασμένος μ' ένα μηχανηματάκι μεγάλο σα με ένα κουτί σπίρτα, θ' απολαβαίνει είτε ξαπλωμένος στο κρεββάτι του, είτε στο τραμ, είτε στον περίπατό του και εντελώς *κατά μόνας* τις νεώτατες δημιουργίες της τέχνης, καθώς και κάθε κοσμικό γεγονός, παράτες, πανηγύρια, ταραχές, μάχες κ.λπ. Μια όμορφη κυρία, που θα κοιτάζει με αφοσίωση στο τσαντάκι της, θα μπορεί καλότατα να μακυγιάρεται, αλλά και να παρακολουθεί τη σφαγή των Εβραίων της Παλαιστίνης, σα να είνε εκεί παρούσα και σε *περίοπτον θέσιν* μάλιστα.

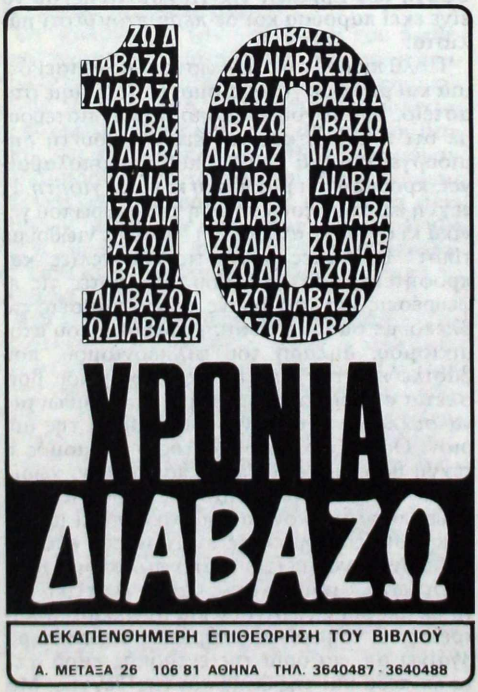
Πολύ πιθανόν ο αναγνώστης να νομίσει ότι μια και μιλούμε για γύρισμα, το γυρίσαμε στο αστείο. Δεν τόχουμε σκοπό. Εμείς πιστεύουμε ότι η τέχνη και για κείνον, που τη δημιουργεί και για κείνον, που την απολαβαίνει, προϋποθέτει μια *πίστη* κι είναι *γιορτή*. Η τέχνη επισημοποιεί τη ζωή του ανθρώπου γενικά κι όχι ενός ατόμου. Γι' αυτό δε νιώθουμε τίποτ' απ' όλες αυτές τις επαγγελίες και προφητείες. Ισα, ίσα, που όλες αυτές τις εφευρέσεις και μηχανικές τελειοποιήσεις τις βλέπουμε σαν μια φυσική συνέπεια του ατομικισμού, δηλαδή του φιληδονισμού, που βασιλεύει στην εποχή μας, εποχή που βρίσκεται σ' ερωτικόν οργασμό, προσπαθώντας να *συλλάβει* την κοινωνικήν μορφή της αύριον. Οσο εξακολουθεί αυτός ο οργασμός η τέχνη θα εξασκείται κατά παράδοσιν, χωρίς να καταφέρνει να συνασπίζει τους ανθρώπους, παρά μάλλον να τους σκορπίζει με τάσεις ασκητισμού εκτός εκείνων που εύκολα μαζεύονται να χαζέψουν από φιλοπεριέργεια.

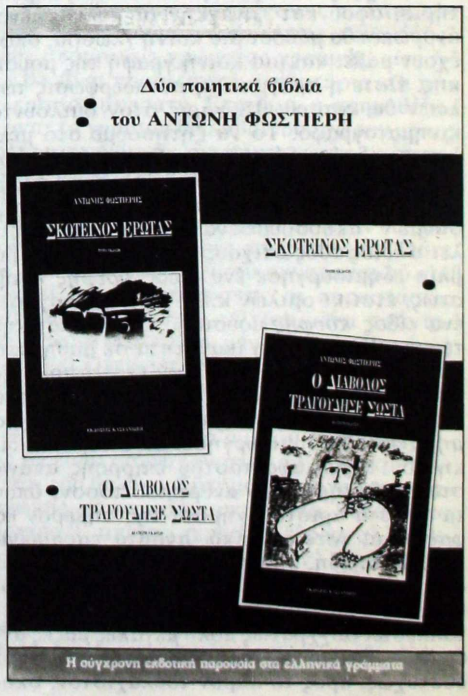
Οι ζωγραφικοί πίνακες και τα γλυπτικά έργα δε μπορούν να γίνουν πια αντικείμενα λατρείας. Ο σημερινός άνθρωπος ευκολώτερα βγαίνει απ' τα όρια της εντροπής παρά απ' τα επίπεδα και της ζωής και της Τέχνης. Μα

όταν η *Τέχνη* γίνει πάλι ανάγκη της ζωής μας, όταν ικανοποιηθεί ο ερωτικός οργασμός κι αρχίσει η κυοφορία και το πλάσιμο της νέας κοινωνικής ζωής, τότε οι άνθρωποι θα συμμαζευτούν πάλι στοργικά να γιορτάσουν με το περίσσευμα της καρδιάς τους. Τότε η ζωντανή φωνή του ανθρώπου, η χειραψία του, το βλέμμα του, θα μπορούν να κινηθούν σ' έκφραση των παντοτεινών αισθημάτων, που εκφράζουν τη μοίρα του και σφραγίζουν την ύπαρξή του. Τότε η Τέχνη, θα μπορεί να εκλαϊκεύεται με τις διάφορες εφευρέσεις, αλλά δε θα μπορεί να δημιουργηθεί παρά από ανθρώπους ζωντανούς, που εγνώρισαν τον εαυτό τους κι αγάπησαν το περιβάλλον τους. Και το περιβάλλον αυτό, οσοδήποτε και ν' απλώσει με τάσεις διεθνισμού, ποτέ δε θα ξαπλωθεί τόσον, ώστε να περάσει τα σύνορα της ζεστής φωλιάς, που λέγεται πατρίδα, της γλυκειάς λαλιάς, που λέγεται μητρική γλώσσα. Ο ήχος τρέχει 340 μ. στο δευτερόλεπτο και το φως τριακόσιες χιλιάδες χιλιόμετρα. Κι ο άνθρωπος δε ζει μέσα στο άπειρο, παρά γεννιέται και μεγαλώνει μέσα σ' ατμόσφαιρα, σε δέντρα, σε βουνά, σ' ακρογιάλια. Περισσότερο ακόμη απ' αυτά, συμπαθεί τις μορφές των γύρω του ανθρώπων, που την καλήτερή τους έκφραση τη δίνει ο ζωντανός ηθοποιός την ημέρα της γιορτής. Κι αυτό δε μπορεί να το δώσει καμμιά μηχανή.

Τώρα, όσο για τους ηθοποιούς και λοιπούς καλλιτέχνες της ράμπας, που λένε ότι κινδυνεύουν με τη νέα τελειοποίηση να χάσουν το ψωμί τους, τους λέμε ότι απεναντίας θα καλητερέψουν τη θέση τους, γιατί θ' αναγκαστούν να καλητερέψουν την τέχνη τους. Κι όταν αυτό γίνει, δεν έχουν να φοβηθούν κανένα μηχάνημα. Η τέχνη δεν είναι ούτε παπούτσι, ούτε τσιγάρο, ώστε το χειροποίητο να φοβάται το μηχανοποίητο. Ας αφήσωμε όπου και στα παπούτσια ακόμη, τα χειροποίητα είναι πάντα χειροποίητα...

Β. ΡΩΤΑΣ





Video Images και Media - performances

του Mario Costa

Τον Απρίλη του 1874 στο νούμερο 45 του βουλεβάρτου των Καπουτσίνων, διεξήχθη η πρώτη έκθεση των «ιμπρεσιονιστών».

Η έκθεση των «προσφύγων» φιλοξενήθηκε στο ατελιέ του Ναντάρ ενός από τα πρώτα μεγάλα ονόματα της φωτογραφίας. Το γεγονός έχει τόσο αξία μεταφορική όσο και δύναμη παραδείγματος. Ενώ το νέο φωτογραφικό μέσο, αγνοώντας ακόμη τις ιδιαίτερες δυνατότητές του, προσπαθούσε να επαναλάβει και να γίνει ίσο με το παλιό μέσο της ζωγραφικής (Ο Ναντάρ, ο «Τισιάνος της φωτογραφίας», φωτογράφιζε τα πρόσωπά του σύμφωνα με την παράδοση του ζωγραφικού πορτραίτου· γενικά η φωτογραφική εικονογραφία θα επαναλάβει για δεκαετίες αυτή της ζωγραφικής), αυτή η τελευταία, συναισθανόμενη τη θανάσιμη απειλή που αντιπροσώπευε γι αυτήν αυτό το νέο μέσο, ρίχνεται έκτοτε στην αναζήτηση τρόπου παραγωγής και σηματοδότησης απαγορευμένων για τη φωτογραφία. Τρόπων που θα ήταν σε θέση να εγγυ-ηγούνται οι αλλαγές της εικόνας στην πρωτοπορία. Ο ιμπρ εξεσιονισμός, ο πουαντιγισμός, ο φωβισμός, ο κυβισμός, ο σουπρεματισμός ως την ζωγραφική των σημείων των λεττριστών, απαντούν στην ίδια λογική αναγκαιότητα αναζήτησης νέων τεχνικών της εικόνας. Τεχνικές που θα είναι αποκλειστικές και ειδικές της γερασμένης πια τέχνης της ζωγραφικής.

Μόνο μ' αυτές τις νέες στρατηγικές της εικόνας το μέσο «support-pigment pictural» μπόρεσε να νομιμοποιήσει ακόμα για κάποιο χρόνο την επιβίωσή του.

Μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε ότι η ιστορία της ζωγραφικής είχε **θεωρητικά** ολοκληρωθεί ακόμη κι αν δεν είχε ολοκληρωθεί ακόμη η ιστορία της εικόνας.

Η σχέση ανάμεσα στα νέα μέσα και την ειδική εξερεύνησή τους (η ιστορία και η φαινομενολογία της επιρροής της τεχνικής στη δημιουργία και τις αναζητήσεις των πρωτοποριών παραμένει ακόμη ολοκληρωτικά προς συγγραφή) είναι μονάχα ένα από τα κλειδιά που εξηγούν τη δουλειά των πρωτοποριών.

Μα αυτό που παίζεται εδώ, δεν είναι μόνο το ζήτημα της εικόνας και των καθεστώτων της· η πρωτοπορία έθετε μ' επιμονή το άλλο ζήτημα των **αισθητικών συμπεριφορών** πίσω από τις οποίες προβάλλει η αναγκαιότητα του να βρεθούν και να καθοριστούν **νέα μοντέλα ανθρωπολογικών συμπεριφορών.**

Στο ντανταί και το σουρρεαλισμό το θέμα της εικόνας, δηλαδή της τέχνης είναι δευτερεύον. Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο είναι η

αισθητική συμπεριφορά πίσω από την οποία εκφράζεται μια πιο βαθιά και πιο σύνθετη ανθρωπολογική αναζήτηση. Οι νεο—πρωτοπορίες δεν άλλαξαν το παιχνίδι, μπόρεσαν μόνον να το συνεχίσουν γιατί φέρει το ίδιο την αναγκαιότητα της διεξαγωγής του. Η δουλειά των νεο—πρωτοποριών είναι προορισμένη να μεταβάλει την «καλλιτεχνική δημιουργία» στην λογική των νέων μέσων, να ακολουθήσει αυτή την έρευνα για τις αισθητικο—ανθρωπολογικές συμπεριφορές που διακηρύττει μια νέα κοινωνιο—τεχνολογία του πνεύματος. Οι δύο κατευθύνσεις που εξερευνήθηκαν από την πρωτοπορία: Οι αναζητήσεις για το νέο λογικό — φαινομενολογικό καθεστώς της εικόνας και ο πειραματισμός σε νέα αισθητικο—ανθρωπολογικά μοντέλα συμπίπτουν σήμερα.

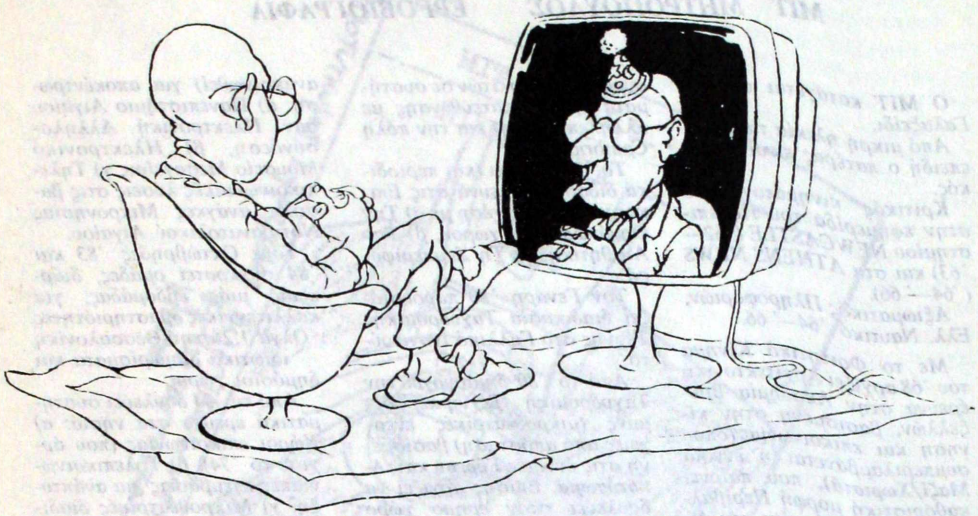
Μπορούμε, πραγματικά, να θεωρήσουμε ότι στις αναζητήσεις της πρωτοπορίας εγκυμονούνταν ως έσχατος οιωνός η ηλεκτρονική εικόνα και οι νέες συνθήκες πληροφοριακών ανταλλαγών της μεταμοντέρνας ανθρωπολογίας.

Γι᾽ αυτό η Artmedia(που προτείνει ταυτόχρονα μια έκθεση της **ηλεκτρονικής εικόνας** και της **αισθητικής της επικοινωνίας** που δείχνει ταυτόχρονα τη σύγχρονη μορφή της **εικόνας** και αισθητικο—ανθρωπολογικές συμπεριφορές, προσπαθεί όχι μόνο να συγκεντρώσει τις ενδείξεις που προέρχονται από την πρωτοπορία αλλά να συλλογιστεί επίσης για την ανάπτυξή της στο σύγχρονο κόσμο.

Οι μεταλλαγές του «έργου τέχνης» (από τα οπτικοακουστικά artefacts ως τη διανοητική απο—υλικοποίηση) μας αφήνει ήδη να μαντέψουμε την άϋλη ύπαρξη της ηλεκτρικής και ηλεκτρονικής πληροφόρησης όπως και την αισθητικοϋπαρξιακή πλημμύρα (από τις νταντά—σουρρεαλιστικές «πράξεις» ως την παράσταση του Fluxus) που οι **καλλιτέχνες της επικοινωνίας** ακολουθούν σήμερα. Που ακολουθούν σήμερα, σε τεχνολογικές συνθήκες μεταβαλλόμενες, που μας προετοιμάζουν για μια ολοκληρωτική πραγματικότητα αισθησιακής εμπλοκής (πράγμα τελείως διαφορετικό από την ανυπόφορη ιδεολογία της «συμμετοχής» με την οποία υποκρίνονται ότι θέλουν να αναδομήσουν τις κοινωνίες μας). Αισθησιακή εμπλοκή της οποίας οι καρποί θα ωριμάσουν στους κόλπους τηλεματικών δικτύων και στη σκιά τεχνητών δορυφόρων.

Αυτό είναι φυσικά, υπέροχα αγνοημένο από την πολυεθνική οργάνωση της αγοράς της τέχνης που έχει το πάνω χέρι στην καλλιτεχνική παραγωγή. Όλη η δύναμη του κυκλώματός της θα συναγωνιστεί στην παραγωγή «ηλίθιων» εμπορευμάτων πολυτελείας που «αντλούν» την σημασία τους από την ικανότητά τους να πουληθούν... Ο συμβιβασμός ανάμεσα στις στοιχειώδεις απαιτήσεις της αγοράς και την πολιτιστική εξουσία είναι πλέον ολοκληρωτικός.

Όποια κι αν είναι η **αισθητική αναζήτηση** δεν εξαντλείται παρ᾽ όλα αυτά ούτε συγκινείται απ᾽ αυτή τη δυσάρεστη κατάσταση. Ευτυχώς τα κυκλώματα και τα ιδρύματα τέχνης δεν ελέγχονται παρά από πνευματικά καθυστερημένους, ανεύθυνους ή τυχοδιώκτες. Άλλωστε η σύγ-



χρονη **καλλιτεχνική αναζήτηση** πρόκειται κατά κάποιον τρόπο να «δοκιμάσει την τύχη» της γιατί αρχίζει να διεξάγεται σήμερα, επίσης σε δομές που δεν εξαρτώνται απ' αυτό το «σύστημα της τέχνης» που αναφέραμε. Σύστημα τέχνης που σαν τέτοιο θα γίνεται όλο και πιο περιθωριακό κι ασήμαντο εν όψει των μεταβολών που προετοιμάζονται.

Η εργασία που προλογίζω εδώ αντιμετωπίζει αυτό το διπλό αντικείμενο της **video image** και της **media-performance.**

Όλοι οι καλλιτέχνες που εργάζονται μ' αυτά τα μέσα δηλώνουν πως η σχέση **φανταστικού—τεχνολογίας** δεν μπορεί να αγνοηθεί σήμερα. Εξασκούν όλες τις αισθητικο—ανθρωπολογικές τεχνικές χρησιμοποιώντας τις πιο πρόσφατες τεχνολογίες στο λογικό αντικειμενικό τους στόχο (βίντεο, υπολογιστή, τηλεματικό δίκτυο, δορυφόρο...).

Να, λοιπόν, πως θα εκφραστεί σ' αυτό το πλάνο η προνομιούχος θέση που είναι προορισμένη για την **αισθητική της επικοινωνίας.**

Mario Costa
Πανεπιστήμιο του Σαλέρνο-Μάρτης 1985

Μετάφραση από τα Γαλλικά: Σπύρος Κακουριώτης

** Το κείμενο αυτό χρησιμοποιήθηκε σαν κείμενο εισαγωγής στην έκθεση video image και media - Performance, της Artmedia.*

Από διαδικασίες επικοινωνιών

ΜΙΤ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ο ΜΙΤ κατάγεται από το Γαλαξείδι.

Από μικρή ηλικία ταξιδεύει επειδή ο πατέρας είναι ναυτικός.

Κριτικός κινηματογράφου στην εφημερίδα του Πανεπιστημίου NEWCASTLE ('62—'63) και στα ATHENS NEWS ('64—'66).

Αξιωματικός Πληροφοριών, Ελλ. Ναυτικό '64—'66.

*Με το Φοιτητικό Κίνημα του '68 αρχίζει Αρχιτεκτονική έρευνα στην Ακαδημία Βρυξελλών, βασισμένη στην κίνηση και επικοινωνία (όπου συμπεριλαμβάνεται η έννοια **Μαζί/Χωριστά),** που παίρνει καθοριστική μορφή Περιβαλλοντικής Ψυχολογίας στο Διδακτορικό (PH.B.) «Δίκτυα Χώρου», Πανεπιστήμιο Εδιμβούργου '74.*

Στη μεταπολίτευση διδάσκει στη Σχολή Αρχιτεκτονικής, Α.Π.Θ.

Την Άνοιξη '77 κάνει την πρόταση «Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης σαν Δίκτυο» στο συνέδριο Συνδέσμου Καλλιτεχνών (ΣΥΣΤ) στην Πάντειο.

Έκθεση στη ΓΚΑΖΕΤΤΑ, Μάης '78, όπου ενσωματώνει το ραδιόφωνο και τηλεόραση στον εκθεσιακό χώρο. Στην παρουσίαση συμπεριλαμβάνονται και φωτοτυπίες. Επίσης σχέδια και διαφάνειες που δημιουργήθηκαν μέσα από χρήση ταχυδρομείου για επικοινωνία με μοντέλο.

Το φθινόπωρο '78 είναι ερευνητής στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο Μασσαχουσέττης.

Από το '79 είναι Fellow στο C.A.V.S. του M.I.T., και κάνει έρευνες με τεχνολογία καλωδιακής τηλεόρασης για το M.I.T., την UNESCO (θέμα συμμετοχής πολιτών σε συστήματα διπλής κατεύθυνσης με αλληλεπίδραση) και την πόλη Cambridge.

Το '79 αρχίζει (και περιοδικά διδάσκει) έρευνα στις Επικοινωνίες, σε σχέση με α) Την Οργάνωση του χώρου, β) Την Αισθητική, γ) Τη Συμπεριφορά.

Τον Γενάρη '80 παρουσιάζει διαδικασία Ταχυδρομικής Τέχνης στο Γαλλικό Ινστιτούτο.

*Από το '80 δημιουργεί την Ταχυδρομική Τέχνη-περφόρμανς (μικροθεατρικές ενέργειες από απόσταση) βασισμένη στις έννοιες **Εύρεση** και **Αποτύπωμα.** Επίσης αρχίζει να δουλεύει στον έρημο χώρο 38°22B, 22°23A και η καταγραφή γίνεται σε εικαστικά τετράδια — η δραστηριότητα, εδώ και ένα χρόνο, εντοπίζεται στην έννοια της **Εύρεσης.***

Το '81, Μάρτης και Δεκέμβρης, παρουσιάζει βίντεο και επικοινωνίες στην Ελληνοαμερικανική Ένωση.

Από το '81 παρουσιάζονται Ηλεκτρονικές Εικόνες στο τηλεοπτικό δίκτυο του M.I.T.

Την Άνοιξη του '82 και '84, κάνει εγκατάσταση βίντεο στο M.I.T. που μιμείται με λίγα μέσα την πολυπλοκότητα της καλ. τηλεόρασης διπλής κατεύθυνσης με αλληλεπίδραση.

Τον Μάη '82 παρουσιάζει στον ΔΕΣΜΟ το βιβλίο «Towards Performance».

Διευθυντής έκδοσης Communications with and without technology, EKISTICS, Οκτ. '83.

'83—'86 κάνει προτάσεις χρήσης τεχνολογίας επικοινωνιών για ανάπτυξη, στο πλαίσιο πολιτικής (όπως έχει ανακοινωθεί) για αποκέντρωση: α) Πανεπιστήμιο Αιγαίου σαν Ηλεκτρονική Αλληλοσύνδεση, β) Ηλεκτρονικό Μουσείο Μεσογείου, γ) Τηλεπικοινωνιακές λύσεις στις βασικές ανάγκες Μικρονησίας Νοτιοανατολικού Αιγαίου.

Τους Οκτώβρηδες '83 και '84 συγκροτεί ομάδες, διάρκειας μιάς εβδομάδας, για καλλιτεχνικές δραστηριότητες Όλγα 1,2 στην Θεσσαλονίκη — ιδιωτικά διαμερίσματα και δημόσιοι χώροι.

Από το '84 δουλεύει συστηματικά έρευνα στα νησιά: α) Χώροι επικοινωνίας (που άρχισε το '74), β) Τηλεπικοινωνιακές επεμβάσεις για ανάπτυξη, γ) Μικροθεατρικές διαδικασίες (που άρχισαν το '76), γ) Προϊστορικές επικοινωνίες (που άρχισε το '81).

*Την Άνοιξη του '84 και '85, χρησιμοποιεί την καλώδιακή τηλεόραση του M.I.T. για έρευνα (Χώρων επικοινωνίας, Φορητής τεχνολογίας, Αλληλεπίδρασης) με περιεχόμενο θεάτρου, χορού (χρήση χρόνου καθυστέρησης **του slowscan** για να αποφασίσεις την απάντηση).*

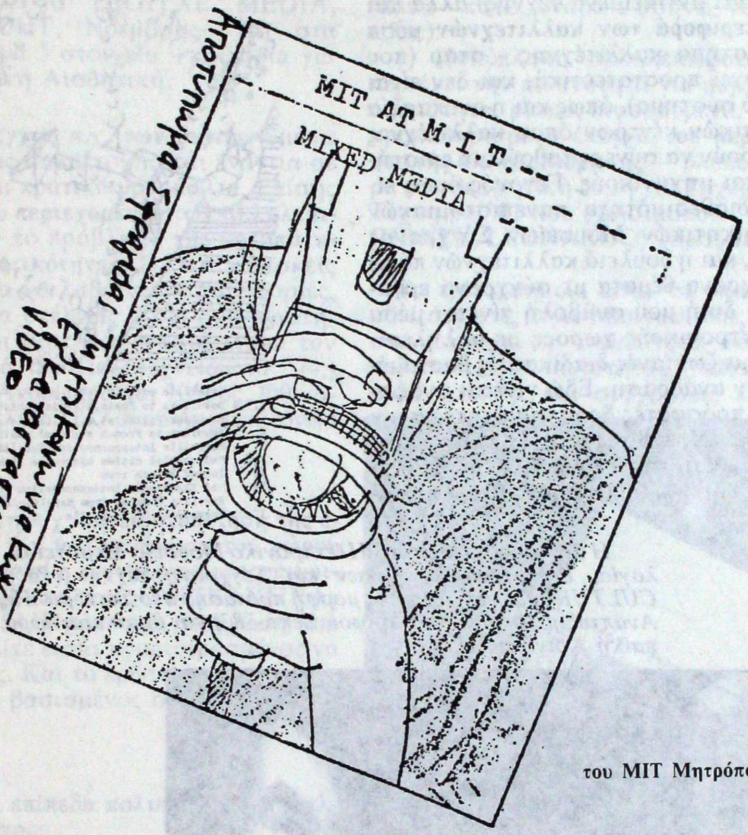
*Τον Δεκέμβρη '84 αρχίζει να δουλεύει στην πρόταση **«Λύση-του-ήλιου».***

Τον Γενάρη '85 γίνεται τηλεπικοινωνιακή εικαστική χρήση φωτοαντιγράφου Αθήνα-Θεσσαλονίκη.

Την Άνοιξη '85 παρουσιάζονται στο M.I.T. τα τρία στοιχεία-κριτήρια για Σύγχρονη Τέχνη.

*Το καλοκαίρι '85 είχε πάνω από 60 δημοσιεύσεις στον τομέα των Επικοινωνιών. Επίσης συμμετέχει στην ευρωπαϊκή δραστηριότητα **Τέχνη-Τεχνολογία επικοινωνιών,** που αναφέρεται στο άρθρο εδώ.*

με και χωρίς τεχνολογία

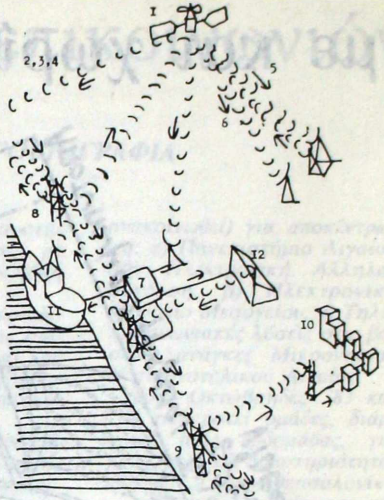


του MIT Μητρόπουλου

Στην παρουσίαση εδώ μπορούμε να περιοριστούμε και να σταθούμε σε τρία σημεία. Το πρώτο είναι ότι υπάρχουν ενδείξεις για τη δημιουργία ενός κινήματος τέχνης με ευρωπαϊκό πυρήνα, που λειτουργεί σε σχέση με την **τεχνολογία των επικοινωνιών.**

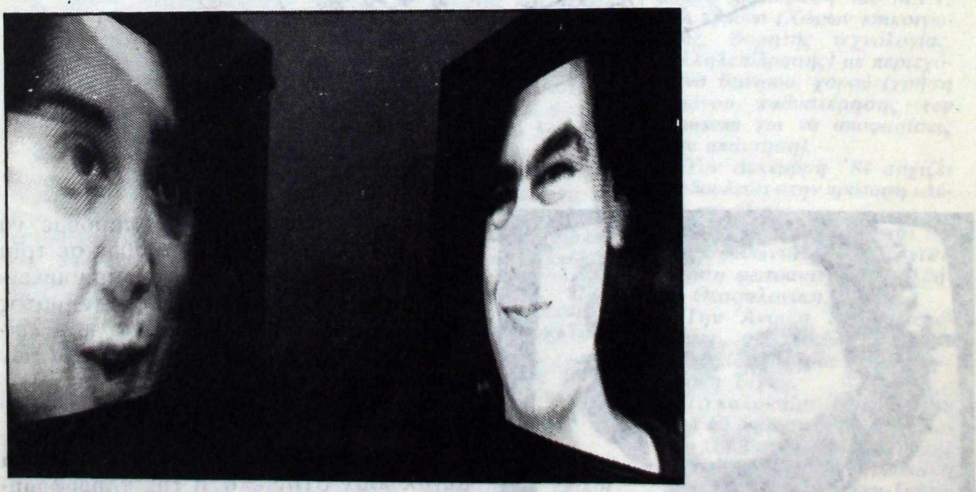
Υπάρχει μια προσφορά καλλιτεχνών και θεωρητικών με μακρόχρονη εμπειρία, αλλά και νεότερων που κυριολεκτικά μεγάλωσαν στην εποχή **της πληροφόρησης**. Άγνωστο όμως παραμένει αν θα σταθεροποιηθεί ένα κίνημα. Εμπόδια εί-

ναι οι προσβάσεις που ελέγχει **το εμπόριο της τέχνης** (που εξ ορισμού βρίσκει δυσκολία να οικειοποιηθεί διαδικασίες τέχνης, αντί αντικείμενα τέχνης) αλλά και η **συμπεριφορά των καλλιτεχνών** μέσα στο σύστημα καλλιτέχνης - σταρ (που λειτουργεί προστατευτικά, και δεν είναι ανοικτό σύστημα), όπως και η ανυπαρξία ερευνητικών κέντρων όπου καλλιτέχνες να μπορούν να συνεργασθούν με επιστήμονες και μηχανικούς. Γεγονός όμως είναι η διαθεσιμότητα πανεπιστημιακών και διοικητικών Μουσείων Σύγχρονης Τέχνης, και η δουλειά καλλιτεχνών πάνω σε σύγχρονα θέματα με σύγχρονα εργαλεία. Η δική μου συμβολή γίνεται μέσα σε ηλεκτρονικούς χώρους με αλληλεπίδραση, με ζωντανές διαδικασίες βασισμένες στην ανάδραση. Εδώ γίνεται αναφορά στις πρόσφατες δραστηριότητες στην Ολλανδία (Νοέμβρης '85), Γαλλία (Γενάρης '86) και την επομένη στην Ιταλία (Μάης '86) — **Πληροφορίες μέσω περιοδικού.**



I Satellite over 19°West
2,3,4 Downlinks to Spain,Algeria,Tunisia,Italy
5 Downlink/Uplink at C.I.C.,Paris
6 Downlink to French regional station
7 Marseille Interconnecting Facility
8,9 Med coastal cities microwave links
I0 Inland French town
II Med Electronic Interconnection Floating Facility (coming from Napoli,off to Sfax)
I2 University of Marseille

Η αρχική ιδέα για ένα «Ηλεκτρονικό Μουσείο Μεσογείου, για Αρχαιολογία, Εκπαίδευση ενηλίκων και Σύγχρονη τέχνη» (Ράδιο FRANCE CULTURE, Σεπτ. '83) πήρε μορφή πρότασης στο Συνέδριο Περιφερειακής Ανάπτυξης Μεσογείου (Δελφοί, Σεπτ. '83) και βρίσκεται τώρα στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα.



Η εγκατάσταση των δύο τηλεοράσεων που μιλούν η μια στην άλλη ***πρόσωπο-με-πρόσωπο*** *συμβολίζει συστήματα διπλής κατεύθυνσης με αλληλεπίδραση.*

Το δεύτερο σημείο είναι μια αναφορά (βλέπε κατάλογο ARTMEDIA, SALERNO, Μάης '85 και «ON INTERACTIVITY», κατάλογο DIGITAL MEDIA, MAASTRICHT, Νοέμβρης '85) στα προτεινόμενα 3 στοιχεία - κριτήρια για μια Σύγχρονη Αισθητική.

[1] — Έλεγχος π.χ. **των δικτύων** μέσω δυνατότητας συμμετοχής και ενάντια σε ιδιωτικά και κρατικά μονοπώλια. Επίσης έλεγχος **του περιεχομένου των αλληλεπιδράσεων** — το πρόβλημα **της καταπάτησης της ιδιωτικότητας.** Τελικά, να ασκείς το δικαίωμα να λαβαίνεις πληροφορίες, αλλά και να στέλνεις δικές σου (ερώτημα: Γιατί οι φοιτητές εγκατέλειψαν τον **ραδιοσταθμό του Πολυτεχνείου** το '74;) — Βλέπε Άνθρωπος και Χώρος, Φθινόπωρο 79, Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων Ιούλης '83.

[2] — Γνώση π.χ. **συνειδητοποίηση της εποχής σου,** ή η νέα **οργάνωση τού χώρου** που δημιουργεί **η τεχνολογία τών επικοινωνιών** — βλέπε περιοδ. «ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ» Φλεβάρης 84. Πρόκειται για γνώση που είτε έχεις είτε είσαι προετοιμασμένος να αποκτήσεις. Και το ερώτημα γίνεται πώς να δράσεις βασισμένος σ' αυτή τη γνώση.

[3] — Τρία επίπεδα πολυπλοκότητας αλληλεπίδρασης:

α) «Γειά σου!» Παρόμοια με καθημερινούς χαιρετισμούς που δεν έχουν συνέχεια (δεν υπάρχει είτε χρόνος είτε πρόθεση). Εδώ υπάρχει ο πειρασμός να παραμένεις στο ίδιο επίπεδο, βασισμένος **στον νεωτερισμό τής τεχνολογίας.**

β) «Εγώ είμαι εδώ! Εσύ πού είσαι;». Όπου χρησιμοποιούμε κοινές αναφορές, όπως ένας χάρτης πάνω στον οποίον βάζουμε πληροφορίες, ή η ανταλλαγή αντίστοιχων γεωγραφικών συντεταγμένων και η τοπική ώρα. Σ' αυτό το επίπεδο λειτουργούν και οι ψηφιακές ανταλλαγές (πάνω - κάτω, ανάβω - σβήνω, ναι - όχι, κ.λπ.).

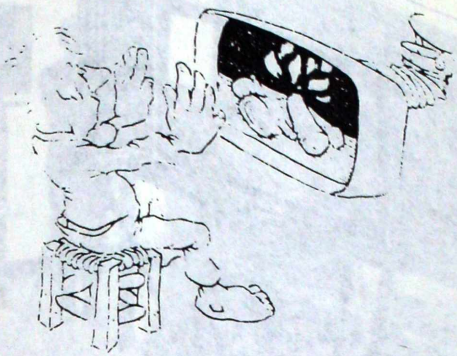
γ) Πολύπλοκη αλληλεπίδραση, που περιέχει την πιθανότητα για μεγαλύτερη οικειότητα, ρίσκο, διφορούμενο, και όχι προκαθορισμένο έλεγχο **τού περιεχομένου τής αλληλεπίδρασης** — βλέπε αναφορά στη θεωρητική δομή για Ταχυδρομική Τέχνη το '81 που χρησιμοποιεί ο **ERIC GIDNEY**, LEONARDO, Τόμος 16, αρ. 4, 84.

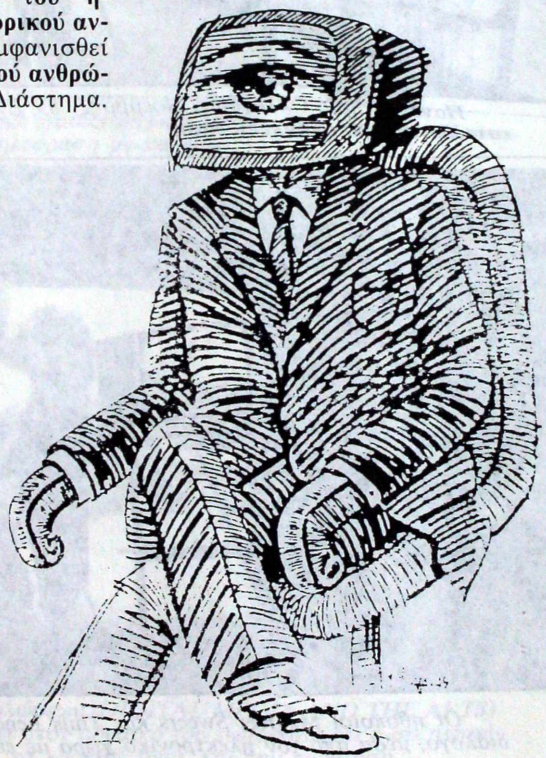
Το τρίτο σημείο είναι να υπογραμμισθεί ότι στις τηλεπικοινωνιακές προτάσεις υπάρχει η δυνατότητα έκφρασης πολιτιστικής ταυτότητας, ταυτόχρονα πολύ τοπικής και συγχρόνως πλανητι-

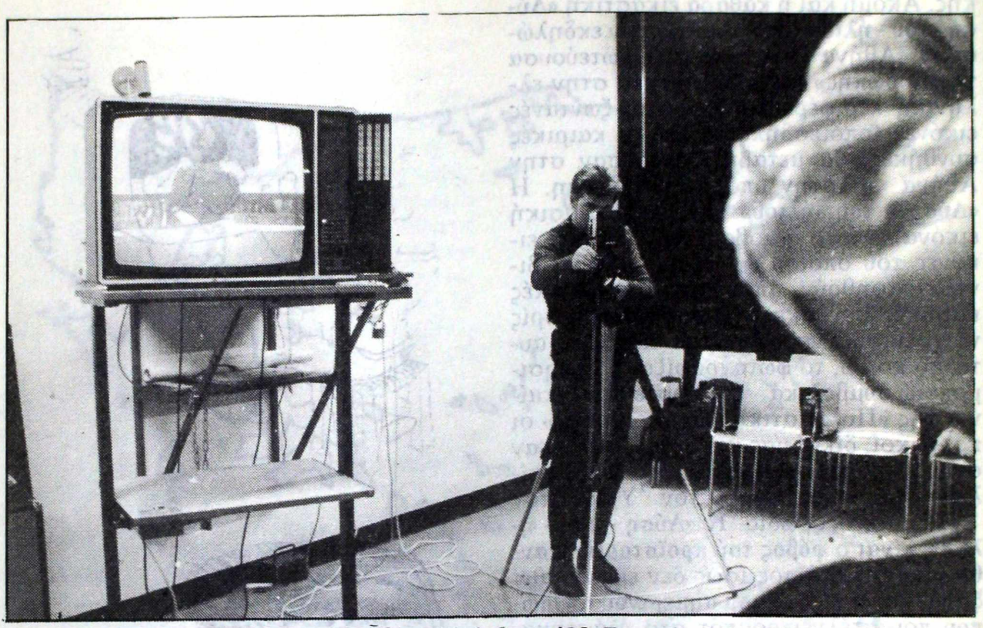
*Από σειρά εγκαταστάσεων με δύο συσκευές τηλεόρασης (που άρχισε με την βιντεοταινία **MIT AT M.I.T.—4.3** πάνω στην πρώτη εκτόξευση διαστημικού λεωφορείου). Η μεταφορά σε γραμματόσημο έγινε από τον χαράκτη Γράββαλο, Μοντέλο: Angel.*

Νησιά και υψόμετρο 1000—2000 μ. Οι ιδιομορφίες των απομονωμένων οικισμών στην Ελλάδα προσφέρονται σε τηλεπικοινωνιακές λύσεις στις ανάγκες τους. Η πρόταση ***«Πανεπιστήμιο του Αιγαίου σαν Ηλεκτρονική Αλληλοσύνδεση»*** *έγινε αρχικά στο συνέδριο υπουργείου Έρευνας—Τεχνολογίας/Μάης '83. Η πρόταση για ιατρική περίθαλψη, πολιτιστική ανταλλαγή και βασική εκπαίδευση στη Μικρονησία του Νοτιοανατολικού Αιγαίου διαμορφώθηκε αρχικά το καλοκαίρι του '84 στο επίπεδο της Τοπικής Αυτοδιοίκησης, και βρίσκεται τώρα στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα (βλέπε ΣΥΜΙΑΚΟΣ Σεπτ. '84, ΑΥΓΗ 25 Νοεμβρίου '84).*

κής. Ακόμη και η καθαρά εικαστική «**Δύση - του - ήλιου**» στα πλαίσια των εκδηλώσεων «Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης» έδινε ορατότητα στην ελληνική περιφέρεια από ότι οι ζωντανές εικόνες (οποιεσδήποτε, εδώ οι καιρικές συνθήκες) θα μεταβιβαζόντουσαν στην Αθήνα και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Η «**Δύση - του -ήλιου**» είναι προ-κλασική εικόνα, ενώ το ηλιοβασίλεμα (ωραίες εικόνες τού οποίου θα μπορούσαν να βιντεογραφηθούν από πριν με ιδανικές καιρικές συνθήκες) είναι όμορφο χωρίς να χρειασθεί να ενεργήσει κανείς σ' αυτό: το κοιτώ, το φωτογραφίζω, το χρησιμοποιώ συμβολικά — άλλωστε στα εγκαίνια τής «Πολιτιστικής Πρωτεύουσας» οι πολιτικοί, δικοί μας και ξένοι, ανέβηκαν στην Ακρόπολη για να δουν το ηλιοβασίλεμα, και να ακούσουν τον Ύμνο στον Ήλιο, από χορωδία. Η «**Δύση - του - ήλιου**» είναι ο **φόβος τού προϊστορικού ανθρώπου** ότι ο ήλιος ίσως δεν εμφανισθεί ξανά, και **η γνώση τού σημερινού ανθρώπου** που στέλνει ρομπότ στο Διάστημα.

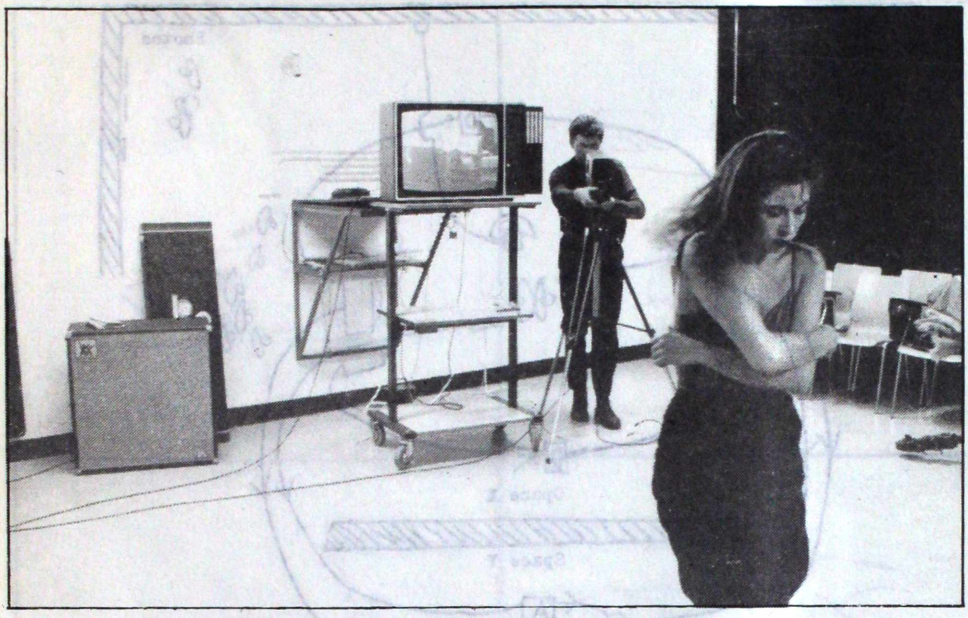






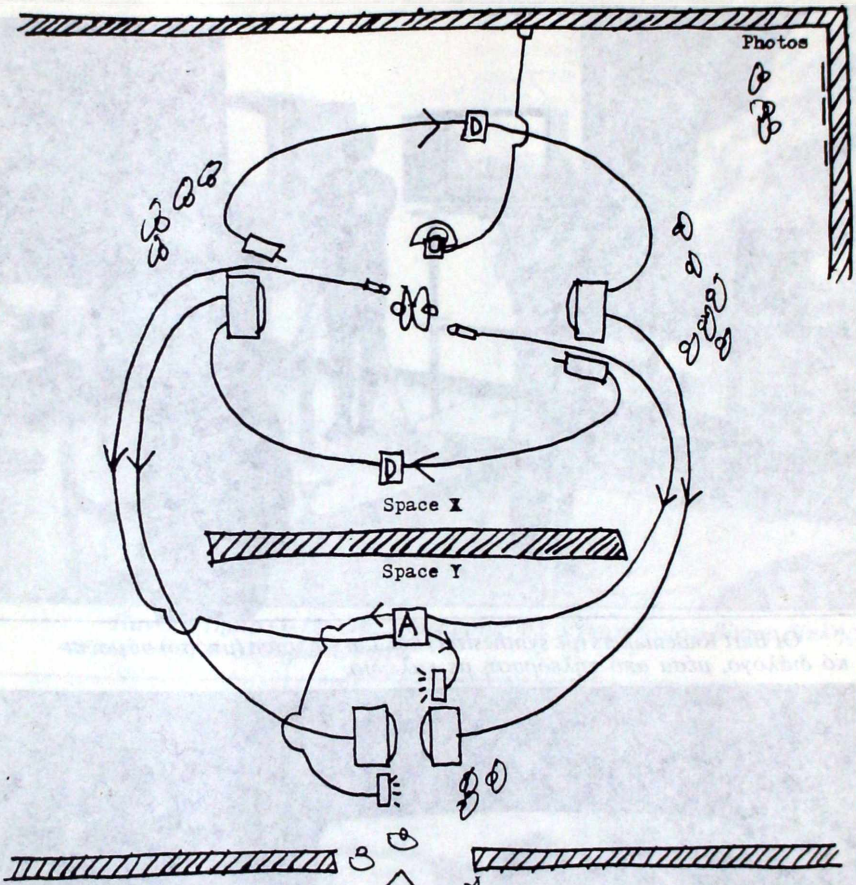
Πανεπιστήμιο Ολλανδίας, Νοέμβρης '85: Εγκατάσταση βίντεο δίπλής κατεύθυνσης με αλληλεπίδραση.

Οι ηθοποιοί Magreet Sweers και Thijs Lenders στον χορευτικό τους διάλογο, μέσα από τον ηλεκτρονικό χώρο με εικόνα και ήχο.



Οι Bart Rademakers (με synthesizer) και Jan Knooren (μπάσο) σε μουσικό διάλογο, μέσα από τηλεόραση με καλώδιο.

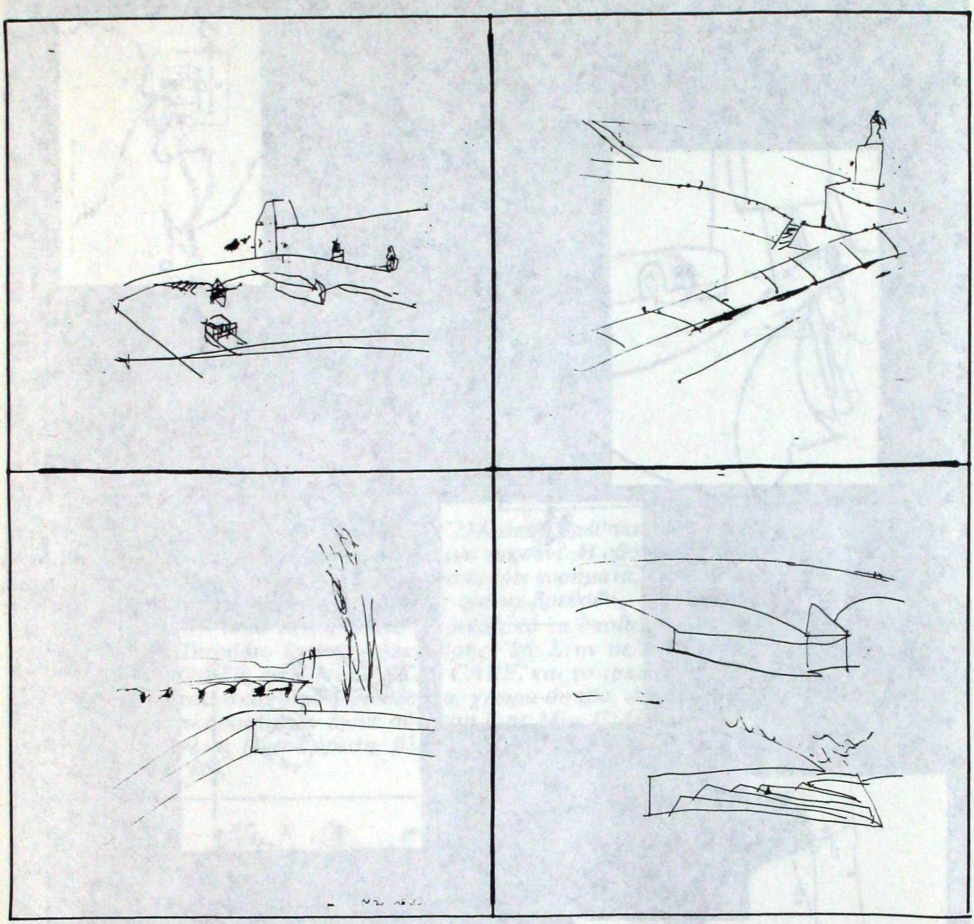
Ο οργανωτής των εκδηλώσεων (DIGITAL MEDIA AND THE ARTS) Theo van der Aa ξαναεξηγεί στον μουσικό του synthesizer ότι η συζήτησή του με το μπάσο ξεπέρασε τα χρονικά όρια, και την παράταση...



Required: 2 cameras
4 monitors
2 decks (to record interactivity)
2 spaces X,Y in same building
I telephone
2 microphones } to transmit
2 loudspeakers } sound, from
I amplifier } space X to Y
2 bases, for the monitors (to be at the height of the two persons interacting)

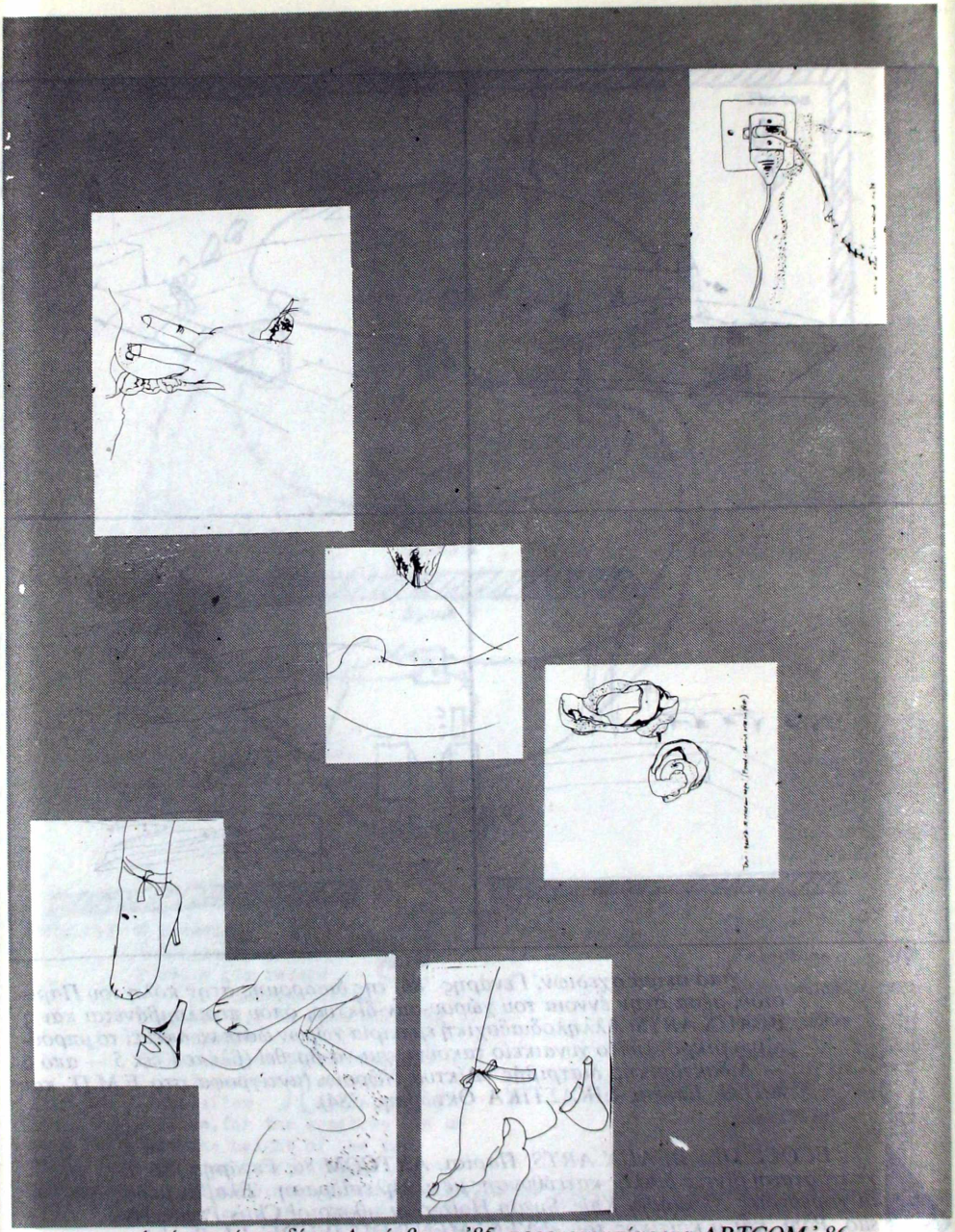
People
Telephone
Microphone
Loudspeaker
Camera
Monitor
Amplifier
Deck

Content: MIT and one other person (sitting back-to-back) will carry on a discussion on subjects such as:--The Found concept as a process
--Activity on deserted areas
--The artist-model communication
--Is it true that "The medium is the message"?
--...or other issue

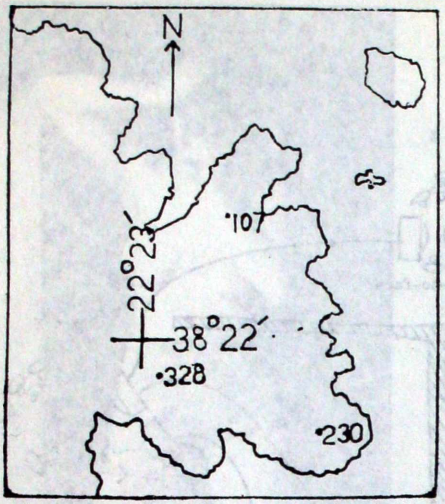


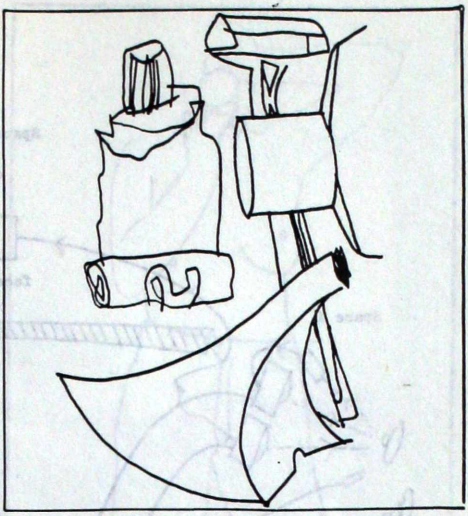
Από σειρά σχεδίων, Γενάρης '86, της διαδρομής στην πόλη του Παρισιού, μέσα στην έννοια του χώρου-σαν-δίκτυο, όπου περιλαμβάνεται και η BEAUX ARTS: Αλληλοδιαδοχική εμπειρία χώρων ώστε να αφεθεί το μπρούτζινο μικρόγλυπτο γυναικείο τακούνι, για-να-βρεθεί (βλέπε Κεφ. 5 — από 6 — Διδακτορικής διατριβής «Δίκτυα Χώρου» (αντίγραφα στο Ε.Μ.Π. και Α.Π.Θ. Επίσης ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ Οκτώβρης '84).

ECOLE DES BEAUX ARTS, Παρίσι, ARTCOM 86, Γενάρης '86: Εγκατάσταση βίντεο διπλής κατεύθυνσης με αλληλεπίδραση. Έλαβαν μέρος οι χορεύτριες Alexandra Kale, Suzon Holzer, οι ηθοποιοί Chris Pages, Hysao, Pom, και ο κριτικός του «EVENEMENT DU JEUDI» J-L Pradel σε συνομιλία με τον MIT. Οργανωτές οι καθηγητές B. Teyssedre, P. Moeglin και οι καλλιτέχνες Fred Forest και Natan Karczmar (βλέπε ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ Μάρτης '86, και κατάλογος ARTCOM Paris '86).



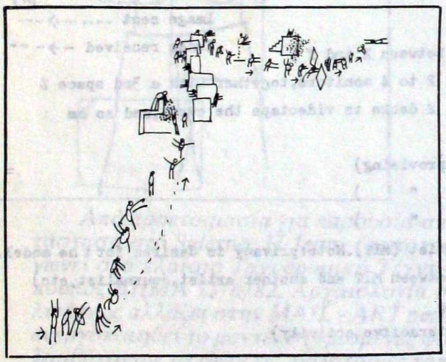
Από σειρά σχεδίων, Δεκέμβρης '85, προετοιμασίας για ARTCOM ' 86. Μοντέλο: Ιερώ. Στις δραστηριότητες συμμετέχουν και τα μοντέλα Jukka P. (Ελλάδα—Ελβετία), MMR (Ελλάδα—Γαλλία), και Jenny (Ολλανδία). Το πολιτιστικό αντικείμενο, ψηλό τακούνι σε μπρούτζο, διακρίνεται οτα σχέδια κάτω αριστερά και δεξιά.





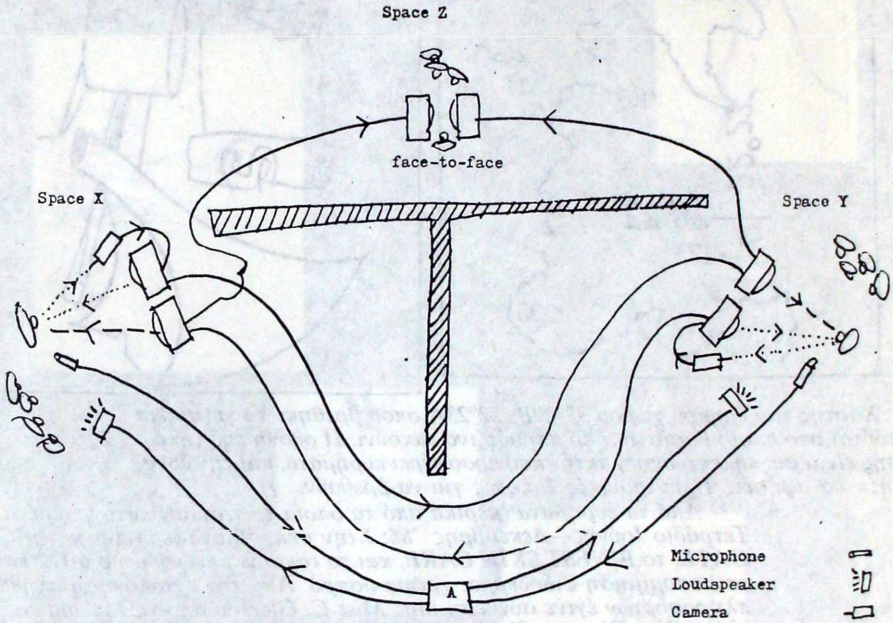
Χάρτης του έρημου χώρου 38°22Β, 22°23Α όπου βρέθηκε το γυναικείο παπούτσι στο οποίο βασίστηκε το μπρούτζινο τακούνι. Η οθόνη της τηλεόρασης είναι μια ***«ηλεκτρονική ακτή»*** *που προσφέρει ευρήματα, και την δυνατότητα να αφήσεις Ηλεκτρονικές Εικόνες για-να-βρεθούν.*

Από τα ευρήματα (μερικά από τα οποία τρώγονται) καταγραμμένα στο Τετράδιο Ιούνης—Δεκέμβρης '86: Στην σελ. 59 αναφέρονται και η COLGATE, το FINEST SKIN CARE, και το τακούνι από νούμερο 6 1/2 παπούτσι, απομίμηση φιδόδερμα, χρώμα άσπρο. Από την αξιολόγηση πληθώρας πληροφοριών έγινε σύνθεση μιας Miss C. Gleeson από το Lincoln της Αγγλίας (Για Εύρεση, βλέπε ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ Σεπτ. '83, LEONARDO Άνοιξη '86).



Αναφορά στον ορισμό της Αρχιτεκτονικής σαν «Οργάνωση του χώρου για κίνηση (χορός) και επικοινωνία (θέατρο). Η τεχνολογία των επικοινωνιών, εκτός των νέων εννοιών που προσφέρει, δίνει την δυνατότητα για μια νέα οργάνωση του χώρου.

Μπρούτζινο χεράκι που αφέθηκε σε έρημη ακτή της Φολέγανδρου, για-να-βρεθεί: Διαδικασία για EUROPALIA—Ελλάς (Βελγική πρόσκληση).



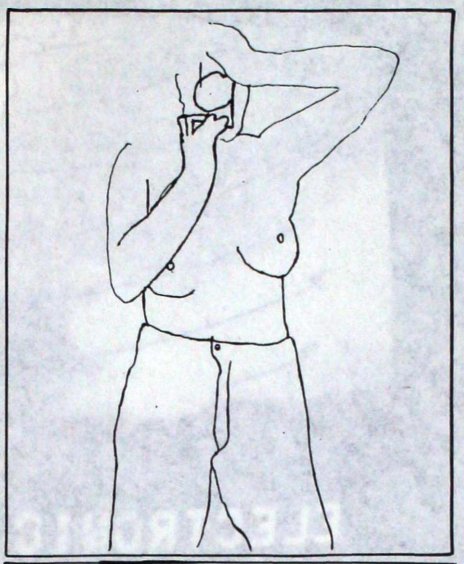
Microphone
Loudspeaker
Camera
Monitor
Amplifier
Image sent
Image received

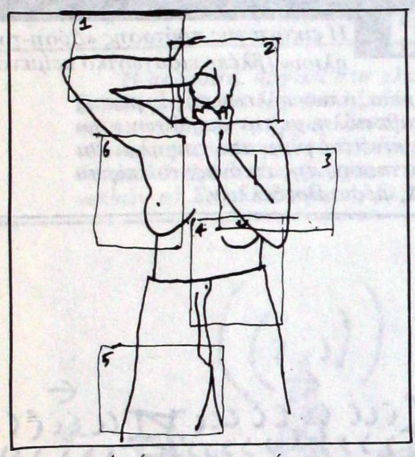
Equipment,etc: Minimum: 2 cameras
2 monitors
2 spaces X,Y
Sound transmission between X and Y

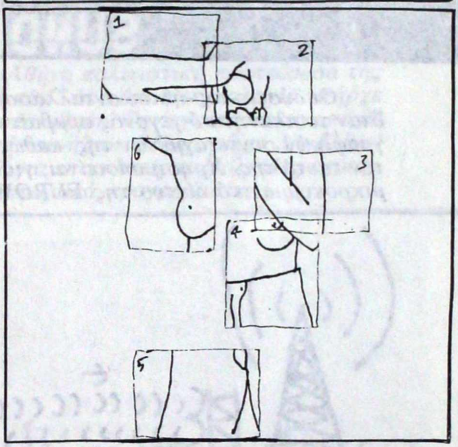
Maximum: We start by adding: 2 to 4 monitors,together with a 3rd space Z
2 decks to videotape the event,and so on

Possible interactive content: Musicians (improvising)
Dancers (")
Actors (")
Model with artist (MIT).Note:privacy is desired for the model.
Discussion (between MIT and another artist,journalist,etc)
Playing a game
Etc (Other interactive activity)

Salerno Ιταλίας, ARTMEDIA 86, Μάης '86: Θα γίνει εγκατάσταση βίντεο διπλής κατεύθυνσης με αλληλεπίδραση. Οργανωτής ο κοινωνιολόγος - κριτικός Mario Costa.



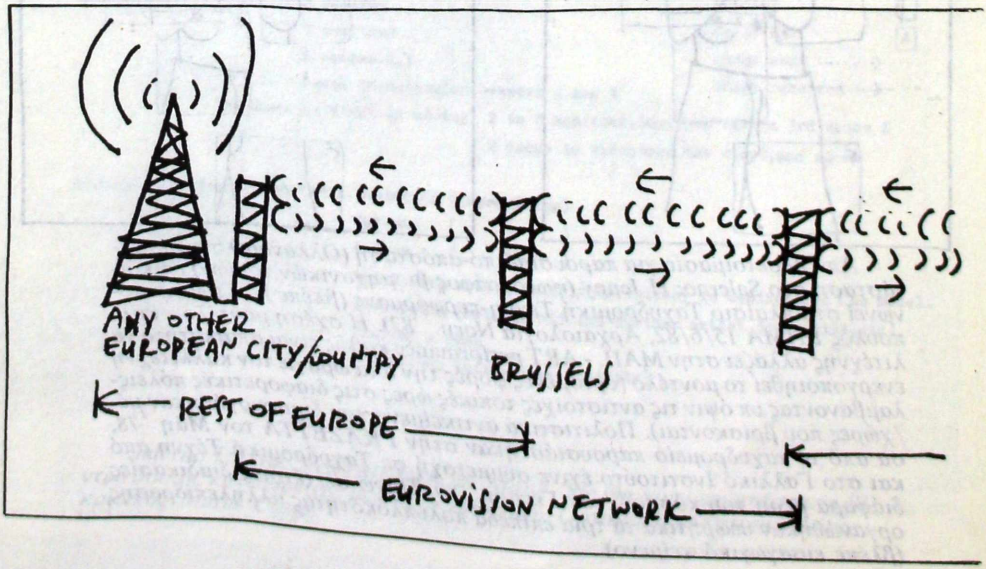


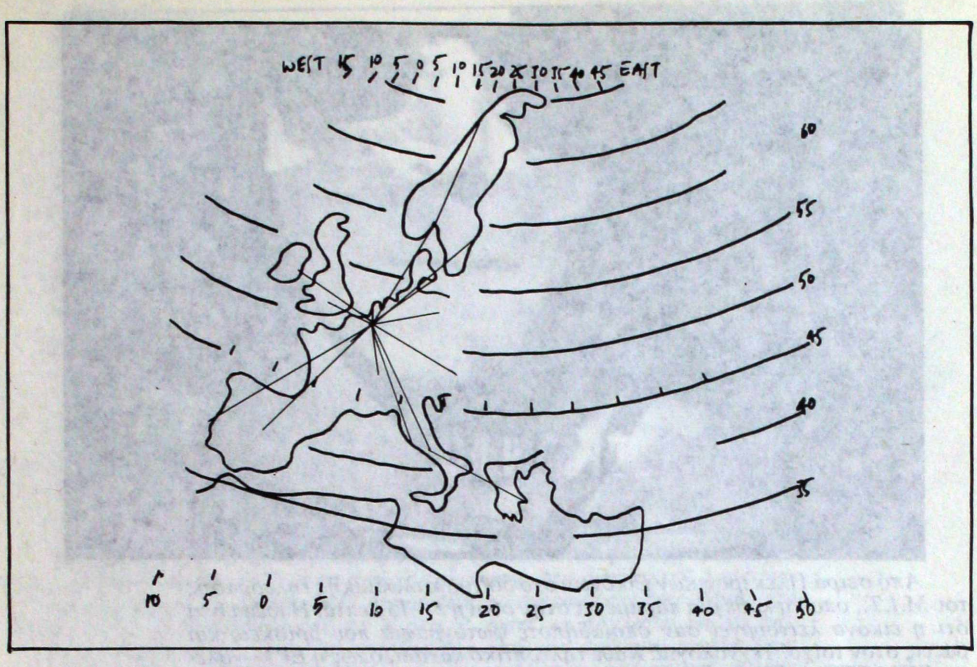


Από προετοιμασία για παρουσία-από-απόσταση (Ολλανδία) στην εγκατάσταση στο Salerno: Η Jenny (φωτογράφος βιομηχανικών τοπίων) επικοινωνεί στο πλαίσιο Ταχυδρομική Τέχνη-περφόρμανς (βλέπε Κ. Γεωργουσόπουλος ΒΗΜΑ 15/6/82, Αρχαιολογία Νοεμ. '82). Η σχέση μοντέλο—καλλιτέχνης αλλάζει στην MAIL - ART performance καθώς είναι απαραίτητο να ενεργοποιηθεί το μοντέλο (ορισμένες φορές την ίδια ώρα με τον καλλιτέχνη λαμβάνοντας υπ όψιν τις αντίστοιχες τοπικές ώρες στις διαφορετικές πόλεις-/χώρες που βρίσκονται). Πολιτιστικά αντικείμενα που δημιουργήθηκαν μέσα από το ταχυδρομείο παρουσιάστηκαν στην ΓΚΑΖΕΤΤΑ τον Μάη '78, και στο Γαλλικό Ινστιτούτο έγινε συμμετοχή σε Ταχυδρομική Τέχνη από διάφορα μέρη του κόσμου, τον Γενάρη '80. Πάνω σε τέτοιες διαδικασίες οργανώθηκαν θεωρητικά τα τρία επίπεδα πολυπλοκότητας αλληλεπίδρασης (βλέπε εισαγωγικό κείμενο).

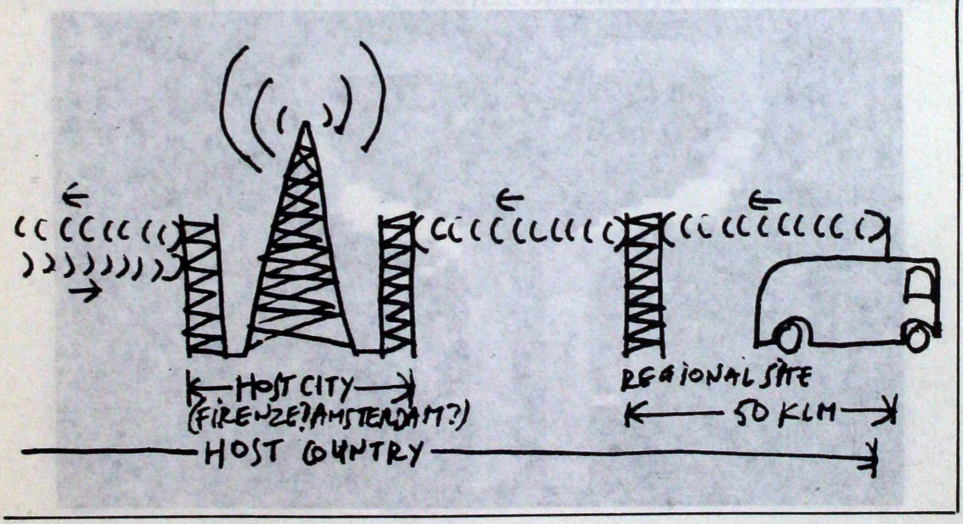
Η εικόνα της πρότασης «Δύση-του-ήλιου» (βλέπε εισαγωγικό κείμενο).

Οι δύσεις-του-ήλιου ανταλλάσσονται μεταξύ των πόλεων της Ευρώπης όταν το πλανητικό γεγονός συμβαίνει σε κάθε πόλη, με την σειρά των γεωγραφικών συντεταγμένων της, καθώς η Γη κινείται γύρω από τον ήλιο και τον εαυτό της. Χρησιμοποιείται, για την μεταφορά της εικόνας, το επίγειο μικροκυμματικό δίκτυο της EUROVISION, μέσω Βρυξελλών.



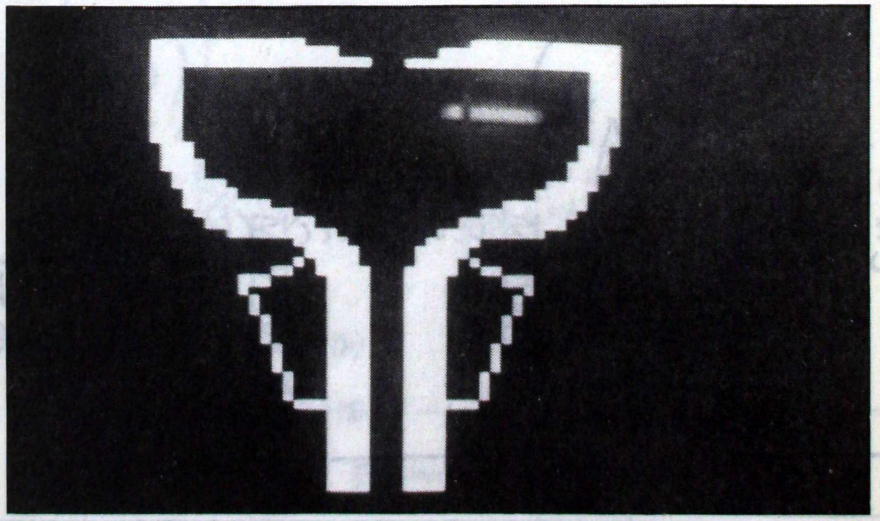


Η πρόταση, αρχικά στα πλαίσια «Αθήνα πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης», έγινε δεχτή σαν ιδέα, αλλά παρ' όλο ότι η τεχνολογία υπήρχε και τα χρήματα υπήρχαν, δεν πραγματοποιήθηκε. Την εγκατάσταση από 20 οθόνες τηλεόρασης, επί 2,5 ώρες (δύση-του-ήλιου Ρόδος, μέχρι Δουβλίνο) θα ακολουθούσε πρόγραμμα στην ΕΡΤ για επιπτώσεις τεχνολογίας επικοινωνιών α) Στην αισθητική, β) Σε αναπτυξιακά προγράμματα.



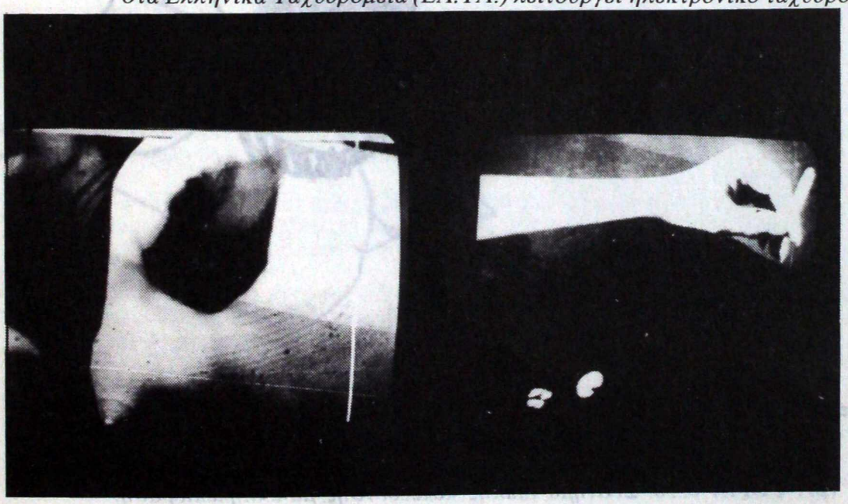
Από σειρά Ηλεκτρονικών Εικόνων στο δίκτυο καλωδιακής τηλεόρασης του Μ.Ι.Τ., όπου η κάθε μία παραμένει στην οθόνη 5—15 λεπτά. Η ιδέα είναι ότι η εικόνα λειτουργεί σαν οποιαδήποτε φωτογραφία που βρίσκεις και βάζεις στον τοίχο. Τεχνολογία: Κάθε τηλεοπτικό κανάλι, όπως η ΕΡΤ —Βλέπε ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ Μάρτης '83.

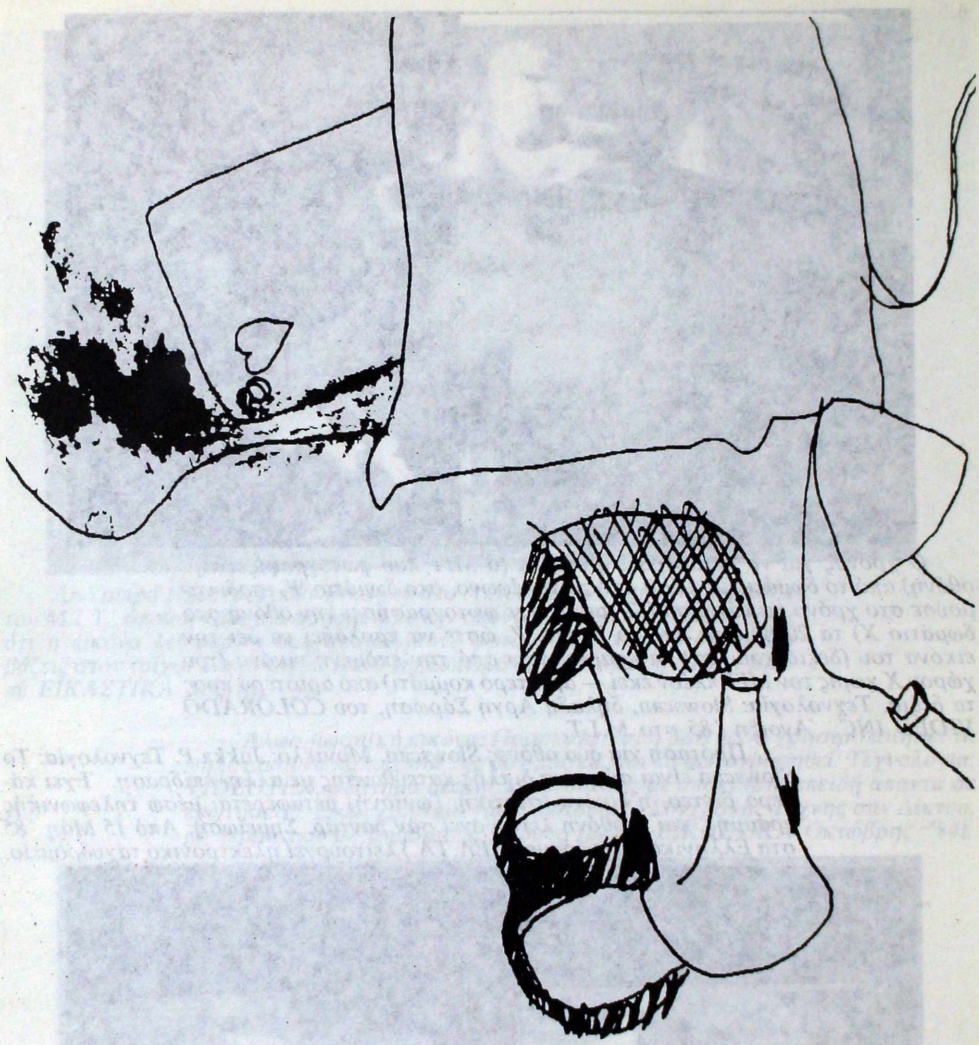
Άλφα-μωσαϊκή εικόνα: Προσκαλείται η θεατής να χρησιμοποιήσει τα ψηλοτάκουνα παπούτσια της σαν μάσκα, και να φωτογραφηθεί. Τεχνολογία: VIDEOTEX, σύστημα διπλής κατεύθυνσης με απόκριση (επειδή απαντά σε ερωτήσεις). Είναι χρήσιμο για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης σαν Δίκτυο, με τερματικά σε δημόσιους χώρους (βλέπε ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ Οκτώβρης '84).



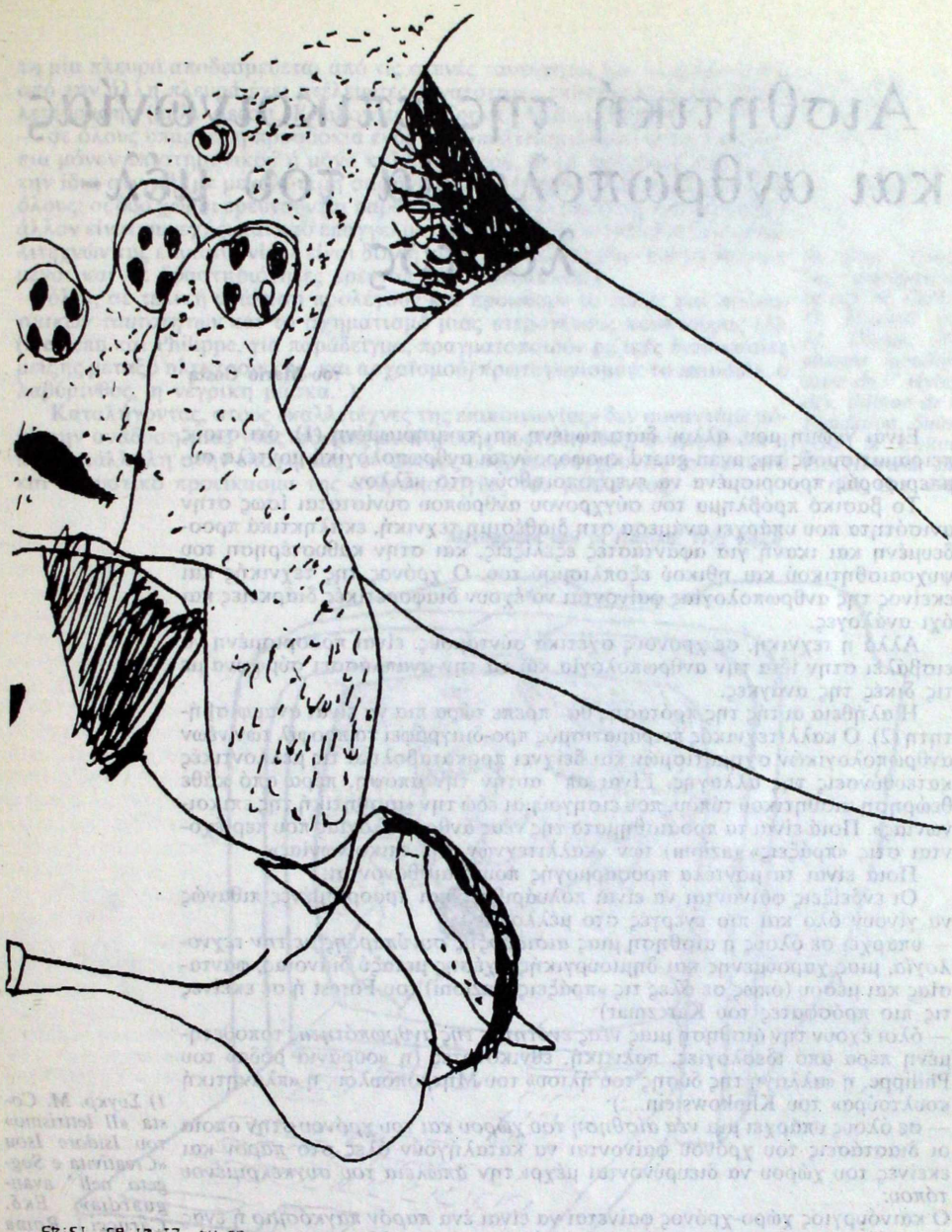
Ο χρόνος για να μεταφερθεί η εικόνα (ο MIT που φωτογραφίζει την οθόνη) από το δωμάτιο Χ, μέσα από το τηλέφωνο, στο δωμάτιο Ψ, ισοδυναμούσε στο χρόνο να κάνει ο MIT (αφού είχε φωτογραφήσει την οθόνη στο δωμάτιο Χ) τα 20 βήματα από το Χ στο Ψ, ώστε να προλάβει να δει την εικόνα του (δεξιό κομμάτι) να «σαρώνεται» από την επόμενη εικόνα (του χώρου Χ χωρίς τον MIT πλέον εκεί — αριστερό κομμάτι) από αριστερά προς τα δεξιά. Τεχνολογία: Slowscan, δηλαδή Αργή Σάρωση, του COLORADO VIDEO INC. Άνοιξη '85 στο M.I.T.

Πρόταση για δύο οθόνες Slowscan. Μοντέλο: Jukka P. Τεχνολογία: Το Slowscan είναι σύστημα διπλής κατεύθυνσης με αλληλεπίδραση. Έχει κάμερα βίντεο, η εικόνα (στατική, ζωντανή) μεταφέρεται μέσω τηλεφωνικής γραμμής, και η οθόνη λειτουργεί σαν ραντάρ. Σημείωση: Από 15 Μάη '85 στα Ελληνικά Ταχυδρομεία (ΕΛ.ΤΑ.) λειτουργεί ηλεκτρονικό ταχυδρομείο.





Τηλεφωτοαντιγραφική σύνδεση Αθήνα – Θεσσαλονίκη 13.45 21 Γενάρη– 85. Μοντέλο: Jukka P. Τεχνολογία: Τηλεφωτοαντιγραφικό TOSHIBA COPIX 6350. Σύστημα διπλής κατεύθυνσης με αλληλεπίδραση.



Αισθητική της επικοινωνίας και ανθρωπολογία του μέλλοντος

του Mario Costa

Είναι γνώμη μου, αλλού διατυπωμένη και τεκμηριωμένη (1), ότι στους πειραματισμούς της avan-guard κυοφορούνται ανθρωπολογικά μοντέλα συμπεριφοράς προορισμένα να ενεργοποιηθούν στο μέλλον.

Το βασικό πρόβλημα του σύγχρονου ανθρώπου συνίσταται ίσως στην ανισότητα που υπάρχει ανάμεσα στη διαθέσιμη τεχνική, εκπληκτικά προοδευμένη και ικανή για αφάνταστες εξελίξεις, και στην καθυστέρηση του ψυχοαισθητικού και ηθικού εξοπλισμού του. Ο χρόνος της τεχνικής και εκείνος της ανθρωπολογίας φαίνονται να έχουν διαφορετικές διάρκειες και όχι ανάλογες.

Αλλά η τεχνική, σε χρόνους σχετικά σύντομους, είναι προορισμένη νά εισβάλει στην ίδια την ανθρωπολογία και να την αναπλάσσει σύμφωνα με τις δικές της ανάγκες.

Η αλήθεια αυτής της πρότασης θά 'πρεπε τώρα πια να είναι αναμφισβήτητη (2). Ο καλλιτεχνικός πειραματισμός προ-διαγράφει το προφίλ των νέων ανθρωπολογικών σχηματισμών και δείχνει προκαταβολικά τις μελλοντικές κατευθύνσεις της αλλαγής. Είναι απ' αυτήν την άποψη, πέρα από κάθε θεώρηση αισθητικού τύπου, που εισηγούμαι εδώ την «αισθητική της επικοινωνίας». Ποιά είναι τα προαισθήματα της νέας ανθρωπολογίας που περιέχονται στις «πράξεις» (azioni) των «καλλιτεχνών της επικοινωνίας».

Ποιά είναι τα μοντέλα προσαρμογής που διαισθάνονται;

Οι ενδείξεις φαίνονται να είναι πολυάριθμες και προορισμένες πιθανώς να γίνουν όλο και πιο ενεργές στο μέλλον:

— υπάρχει σε όλους η αίσθηση μιας *αισιόδοξης συνύπαρξης με την τεχνολογία*, μιας χαρούμενης και δημιουργικής σχέσης μεταξύ διάνοιας, φαντασίας και μέσου (όπως σε όλες τις «πράξεις» (azioni) του Forest ή σε εκείνες τις πιο πρόσφατες του Karczmar)·

— όλοι έχουν την αίσθηση μιας *νέας ενότητας της ανθρωπότητας* τοποθετημένη πέρα από ιδεολογίες, πολιτική, εθνικότητες (η «ουράνια ρόδα» του Philippe, η «αλλαγή της δύσης του ήλιου» του Μητρόπουλου, η «πλανητική κουλτούρα» του Klinkowstein....:)·

— σε όλους υπάρχει μια *νέα αίσθηση του χώρου και του χρόνου* στην οποία οι διαστάσεις του χρόνου φαίνονται να καταλήγουν όλες στο *παρόν* και εκείνες του χώρου να διευρύνονται μέχρι την *απώλεια του συγκεκριμένου τόπου:*

Ο καινούργιος χώρο-χρόνος φαίνεται να είναι ένα *παρόν παγκόσμιο* ή ένας *απεριόριστος χώρος του παρόντος* (οι τηλεματικές ανταλλαγές του Ascott,οι azioni «πράξεις» «εδώ και τώρα» του Forest, η δημιουργία του ARTEX προτεινόμενη από τον Adrian...)·

— όλες οι ενδείξεις φαίνεται να οδηγούν σ' ένα τύπο υποκειμένου που από

1) Συγκρ. M. Costa «Il lettrismo» του Isidore Isou «Creativita e Soggeto nell' avanguardia». Εκδ. Carucci, Roma 1980.

2) Βλ. τις εργασίες του A. Leroi - Gourhau.

τη μία πλευρά αποδεσμεύεται από τις στενές ταυτότητες και τα αυτονόητα, από την άλλη πλευρά έχει ατέλειωτες δυνατότητες επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης (πάλι Ascott, Klinkowstein, Forest, Adrian, Gidney)·

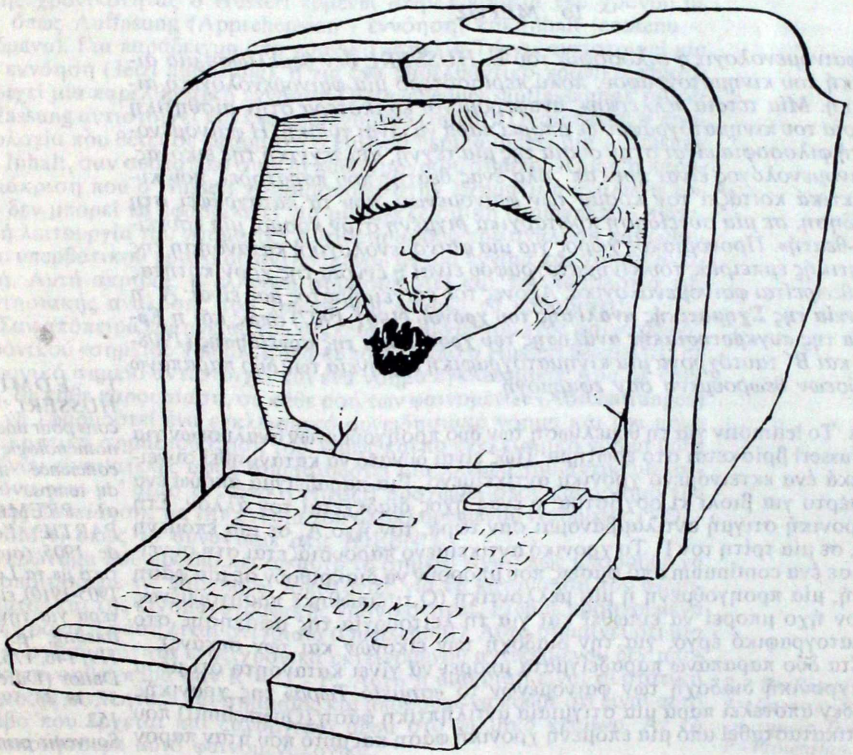
— σε όλους υπάρχει η προσδοκία ενός *νέου πολιτισμικού αντικειμένου* όχι πια μόνον επιστημονικού ή μόνο καλλιτεχνικού, αλλά *επιστήμη και τέχνη* την ίδια στιγμή (με μεγαλύτερη σαφήνεια στο Μητρόπουλο αλλά κοινό σε όλους: οι δύο χώροι ερευνούνται παράλληλα και η μεταλλαγή του ενός στον άλλον είναι συνεχής· και στο επαγγελματικό επίπεδο η ταυτότητα των «καλλιτεχνών της επικοινωνίας» είναι διπλή με το να είναι σχεδόν πάντα δεσμευμένοι και σε δραστηριότητες έρευνας και διδασκαλίας)·

— όλοι, σε τελική ανάλυση προλέγουν και προωθούν το *τέλος των πολιτισμικών ταυτοτήτων* και το σχηματισμό μιας ετερογενούς κουλτούρας (3). (Denjean και Philippe, για παράδειγμα, πραγματοποιούν ριζικές διαδικασίες μείξης μεταξύ ηλεκτρονικής, και αρχαϊσμού/πρωτογονισμού: το mandala, ο λαβύρινθος, η νέγρικη μάσκα...).

Καταλήγοντας, στους «καλλιτέχνες της επικοινωνίας» δεν συναντάμε μόνο την ανάδυση μιας νέας φόρμας αισθητικής ευαισθησίας, αναμφίβολα η πιο κατάλληλη στην εποχή μας, σ' αυτούς υπάρχει συγχρόνως το φωτεινό και ελκυστικό προείκασμα της ανθρωπολογίας του μέλλοντος.

3) Στην έννοια της «ibridazione» συγκρ. M. Costa - G. Minkoff και M. Olesen: «Le charme indéfinissable de l' Hybride». Edition de la Fondation Suisse pour la Culture Pro Helvetia. Zurich, Oct. 1984

Μετάφραση από τα Ιταλικά: Τίνα Τερζή



Για μια φαινομενολογία του κινηματογράφου

του Παναγιώτη Παπαδόπουλου

1ο ΜΕΡΟΣ

Η φαινομενολογική φιλοσοφία του Ε. HUSSERL δεν θεμελίωσε μία αισθητική του κινηματογράφου, πολύ περισσότερο μία φαινομενολογική αισθητική. Μία τέτοια «έλλειψη», αναφερόμενοι ειδικότερα στην αισθητική εμπειρία του κινηματογράφου δε μπορεί παρά να είναι τυπική. Η φαινομενολογική φιλοσοφία είναι στην ουσία της μία τέχνη, μία τεχνική της εικόνας. Ο φαινομενολόγος είναι πριν απ' όλα ένας θεατής που παρατηρεί, που κυριολεκτικά κοιτάζει τον κόσμο των φαινομένων, που τα καταγράφει στη συνείδηση, σε μία συνείδηση πρωταρχικά ριγμένη στον κόσμο, μία «συνείδηση-θεατή». Προνομιακός χώρος για μία φαινομενολογική κατανόηση της αισθητικής εμπειρίας του κινηματογράφου είναι η έννοια της χρονικότητας όπως θεωρείται φαινομενολογικά. Αξονες του επιχειρήματός μας είναι: Α΄ η ***Ερμηνεία της Σχηματικής ανάλυσης του χρόνου*** *(1901-1907) όπως και η* ***Ερμηνεία της συγκροτησιακής ανάλυσης του χρόνου και της συνείδησης*** *(1908-1911) και Β΄ ταυτόχρονα μία κινηματογραφική ερμηνεία των δύο παραπάνω αναλύσεων θεωρούμενη σαν εφαρμογή.*[1]

Α. Το leitmotiv για τη θεμελίωση των δύο προηγούμενων αναλύσεων για τον Husserl βρίσκεται στο ερώτημα: Πώς είναι δυνατό να κατανοηθεί συνειδησιακά ένα εκτεινόμενο χρονικά αντικείμενο. Για παράδειγμα ακούω ένα κοντσέρτο για βιολί κι ορχήστρα· ο ένας ήχος διαδέχεται τον άλλον. Στη μία χρονική στιγμή αντιλαμβάνομαι σαν τώρα, τον ήχο Α, σε μία επόμενη τον Β, σε μία τρίτη τον Γ. Το χρονικό αντικείμενο παρουσιάζεται στη συνείδηση σε ένα continuum από φάσεις που μπορούν να διακριθούν σε μία φάση τωρινή, μία προηγούμενη ή μία μελλοντική (Ο,τι επιπώθηκε προηγουμένως για τον ήχο μπορεί να ειπωθεί και για τη λειτουργία της αφήγησης στο κινηματογραφικό έργο, για την διαδοχή των εικόνων και των σεκάνς).

Στα δύο παραπάνω παραδείγματα μπορεί να γίνει κατανοητό ότι μέσα στην χρονική διαδοχή των φαινομένων το *«σημείο Τώρα»* της χρονικής ροής δεν αποτελεί παρά μία στιγμιαία αντιληπτική φάση (Querschnitt) που θα αντικατασταθεί από μία επόμενη χρονική φάση και αυτό που ήταν παρόν

1. EDMUND HUSSERL: Lecons pour une Phénomenologie de la concience intime du temps.
α) PREMIERE PARTIE: Lecons de 1905 (συγκριτικά με τα Lecons 1905-1910), ειδικότερα για την Auffasung, p. 118, 119, 146, 176, 161. Dauor (Durée) p. 37, 38, 46, 59, 111, 152. Souvenir primaire

θα αποτελέσει σε λίγο μία λειτουργία παρελθοντική. Ομως ο Husserl επισημαίνει ότι το «σημείο Τώρα» (Jetzt) δε μπορεί να κατανοηθεί en soi, εννοώντας μία αδιαμεσολάβητη σημασία της μίας σεκάνς από την αμέσως προηγούμενη ή την επόμενη, ή του ήχου Α από τον Β ή τον Γ. Κάτι τέτοιο μπορούσε να ισχύσει δυνητικά στην περίπτωση της θύμησης ή της φαντασίας· όμως σε αυτές τις περιπτώσεις μπορούμε να μιλήσουμε για μία *ανα-παράσταση του βιωμένου*· ενώ στα παραδείγματα που αναφέραμε παραπάνω κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατό.

Ο Husserl ονομάζει τις μεν πρώτες αναπαραστάσεις (Représentations) μίας βιωμένης εμπειρίας (για παράδειγμα *η ενθύμηση, η φαντασία* κ.α.), ενώ στα παραδείγματα που αναφέραμε αρχικά ο Husserl χρησιμοποιεί τον όρο *Dé-présentations* - (Entgegenwartigungen).

Ο Husserl στην ερμηνεία της *Σχηματικής ανάλυσης της χρονικότητας* τη χρήση των *απο-παρουσιάσεων* (Dé-présentations). Στη Σχηματική ανάλυση ο Husserl ονομάζει *πρωταρχική θύμηση* (souvenir primaire) τη χρονική φάση που μόλις πέρασε μέσα στο χρονικό continuum και *πρωταρχική αναμονή* (expectation primaire) τη χρονική φάση που ακόμα δεν έχει παρουσιαστεί σα «σημείο Τώρα». Η παραπάνω διάκριση: πρωταρχική ενθύμηση - χρονικό «σημείο Τώρα» - πρωταρχική αναμονή, θα αντικατασταθεί στην περίοδο 1908-1911 από τον Husserl με τις έννοιες *Retention* (για τη Souvenir primaire) και *Protention* (για την expectation primaire). Στη Σχηματική ανάλυση της χρονικότητας ο Husserl εμμένει στην ερμηνεία του χρόνου με έννοιες όπως Auffasung (Apprehension - εννόηση) και Inhalt (contenu - περιεχόμενο). Για παράδειγμα στο χρονικό «σημείο Τώρα» αντιστοιχεί μία τωρινή εννόηση (Jetzt auffasung), ή για ένα παρελθοντικό χρονικό σημείο αντιστοιχεί μία παρελθοντική εννόηση (Vergangenheitsauffassaung)· σε κάθε Auffassung αντιστοιχεί και ένα περιεχόμενο (Inhalt). Ουσιαστικά η πρώτη τοπολογία που θέτει σε εφαρμογή ο Husserl περιλαμβάνει μία Auffasung και ένα Inhalt, σαν συστατικά σημεία κάθε χρονικού σημείου. Ομως η παραπάνω διάκριση που ο Husserl χρησιμοποιεί στην Σχηματική ανάλυση του χρόνου δεν μπορεί να εφαρμοστεί για μία εγκλεισμική (Immanente) συνειδησιακή λειτουργία του νοήματος. Αντίθετα αφορά την ανάλυση και ερμηνεία του υπερβατικού χρονικού αντικειμένου με μία έννοια και χρήση αντιληπτική. Αυτή ακριβώς η έλλειψη σημασιοδοτεί και την τοπολογία της Συγκροτησιακής ανάλυσης του χρόνου που μπορεί να καθοριστεί:

α) Σαν απόπειρα ερμηνείας του εγκλεισμικού χρόνου ενός φαινομένου, ενός χρονικού «σημείου Τώρα». Κατά κάποιο τρόπο ο Husserl θεωρεί ότι σε κάθε χρονικό σημείο αντιστοιχεί και ένα νόημα εγκλεισμικό. Αρα σε κάθε σκίαση, σε κάθε παρουσίαση, σε κάθε ροή των φαινομένων (Abschattungen) μπορεί να εφαρμοστεί ένα εγκλεισμικό συνειδησιακό νόημα και όχι μόνο μία αντιληπτική σημασιοδότησή του. Ομως και το εγκλεισμικό νόημα κάθε φαινομένου είναι ατελές αφού σημασιοδοτεί μία πλευρά του αντικειμένου, μία εικόνα του· γι' αυτό το λόγο ο Husserl προχωρεί στον καθορισμό της *Απόλυτης Συνείδησης* με την έννοια του ολοκληρωμένου Νοήματος (VOLLE NOEMA) όπως το συναντάμε στις IDEEN I.

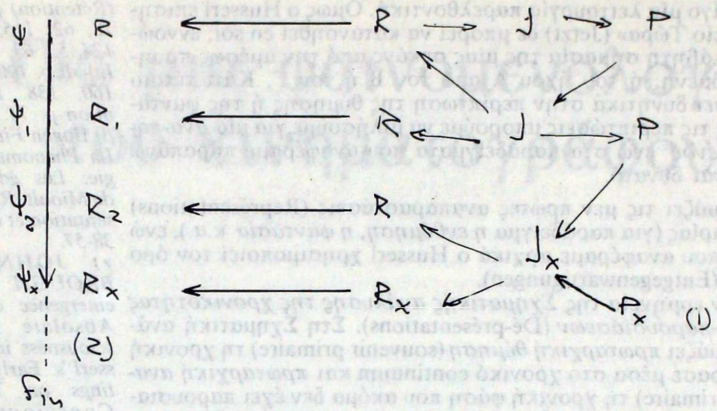
Το ερώτημα που προβάλλει σε αυτό το σημείο είναι: πώς μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τις παραπάνω τοπολογίες για τη κατανόηση του φιλμικού θέματος και της κινηματογραφικής χρονικότητας. Είδαμε προηγούμενα ότι κάθε χρονική φάση είναι στιγμιαία (Querschnitt). Αυτό σημαίνει ότι μία σημασιολογική ενότητα ενός χρονικά εκτεινόμενου αντικειμένου δεν μπορεί να κατανοηθεί παρά σαν R — J - P.[2] Αυτή η διάκριση είναι συστατική της φιλμικής «ενότητας» και σημασίας και μπορούμε να πούμε ότι είναι αυτό το μοτίβο που έρχεται και ξανάρχεται μέσα στο φιλμικό κείμενο. Ας το σχηματοποιήσουμε αυτό φαινομενολογικά.

(Rétention) p. 50, 78, 62, 115, 131, 124, 53, 63, 74...). Inhalt p. 100, 109, 160, 138. Protention p. 71.

β) Eugen Fink De La Phenomenologie: Les éditions de Minuit. Ré-présentation et image 38-57.

γ) JOHN B. BROUGH: The emergence of an Absolate Consciousness in Husserl's. Early writings on Time-Consciousness στο Husserl, Elliston Mc Comick.

2. R=Retention, J=Jetzt=(χρονικό σημείο Τώρα), P=Protension.



[Η διαδοχή του φιλμικού πλάνου μπορεί να ερμηνευτεί βάσει του σχήματος 1 ενώ η κάθετη γραμμή R - R παρουσιάζει την εξέλιξη του φιλμικού κειμένου μέχρι του σημείου R ή μέχρι το τέλος του έργου. Το σχήμα 2 αναφέρεται στο φιλμικό κείμενό που μόλις παρουσιάστηκε ή που παρουσιάστηκε σ' έναν χρόνο Ψ ή Ψ_1 ή Ψ_x· ο φαινομενολόγος μιλά για Retendion de Retention κ.λπ.

Το σημαντικό στην ερμηνεία που προτείνουμε δεν αναφέρεται στην έννοια της χρονικής ενότητας που μπορεί να κατανοηθεί φαινομενολογικά, αλλά στο ότι η φιλμική ενότητα προϋποθέτει κι έναν τεμαχισμό που αντιτίθεται σε μία ερμηνεία μέρους - όλου αλλά αντίθετα προτείνει έναν ισομορφισμό ανάμεσα σε κάθε σημασιολογική ενότητα. Αυτό το «παράδοξο» φαινομενολογικά γεγονός είναι ίδιον της διάκρισης που επιχειρεί ο Husserl ανάμεσα στο Auffasung και στο Inhalt. Το προτεινόμενο μέσα σ' αυτόν τον τεμαχισμό είναι η κατανόηση της φιλμικής σημασίας όχι πια σαν μέρος-όλο αλλά σε μέρος — μέρος.[3] Ενα παράδειγμα εφαρμογής της φαινομενολογικής πρότασης είναι, πιστεύουμε τα φιλμικά κείμενα του J.L. Godard[4], και πιο συγκεκριμένα το φιλμικό κείμενο σαν ένα σύνολο τόπων και χρόνων, όπου το καθένα πλάνο αποκτά μία σημασιακή ενότητα και αυτάρκεια χωρίς βέβαια να αποκλείει και μία προ-σημασία από ένα προηγούμενο πλάνο, με λίγα λόγια πρόκειται για μία σπονδυλωτή διάρθρωση του φιλμικού κειμένου.

Βέβαια η παραπάνω χρήση του σπονδυλωτού κειμένου σαν φαινομενολογική εφαρμογή, αποτελεί κατά κάποιο τρόπο μία μεγέθυνση της τοπολογίας που χρησιμοποιήσαμε. Κάθε φιλμικό κείμενο μπορεί να κατανοηθεί μέσα στη διάρκεια R — J-P, και Auffasung/Inhalt.[5] Για παράδειγμα η λειτουργία της Protention όπου ενέχει ένα στοιχείο στο παρόν μίας ή περισσότερων επαληθεύσεων για το μέλλον δεν αφορά μόνο την εξέλιξη ενός σπονδυλωτού φιλμικού κειμένου, αλλά είναι ίδιον κάθε φιλμικού κειμένου. Εξάλλου τί σημαίνει Protention μέσα στο φιλμικό κείμενο, παρά η αβεβαιότητα, τα συναισθήματα φόβου ή suspens που δεν αναφέρονται στην επαλήθευση αυτού που ήδη ειπώθηκε, αλλά σε αυτό που προσδοκούμε ή φοβόμαστε, δηλαδή σε μία πολλαπλή δυνητικότητα που ακόμα δεν έχει παρουσιαστεί en personne. Ας θυμηθούμε μόνο το τέλος του VERTIGO του Χίτσκοκ, όταν η (Μαντλέν-Τζούντι) γλιστρά και πέφτει στο κενό. Ε ναι αυτό είναι η Protention, η υπερβολική της αξίωση, το κενό, horizont.

3. Οταν προτείνουμε έναν ισομορφισμό των σεκάνς, προσπαθούμε να προσεγγίσουμε τη φαινομενολογική αισθητική από ένα point de vue «στρουκτουραλιστικό».

4. Το ίδιο μπορεί να ισχύσει και για τον Resnais ή τον Welles· ο χρονικά κατατμημένος κινηματογράφος των τριών παραπάνω σκηνοθετών αποτελεί «φαινομενολογική προτίμηση».

5. Στο παραπάνω κείμενο δεν προσεγγίζουμε το φιλμικό κείμενο σαν VOLLE NOEMA· ουσιαστικά το παρόν κείμενο είναι μία «μεθοδολογική εφαρμογή». Μία θεωρία φαινομενολογική της φιλμικής σημασίας σαν VOLLE NOEMA και τις δυσκολίες που συνεπάγεται ένα τέτοιο εγχείρημα θα παρουσιαστεί στο επόμενο τεύχος του περιοδικού.

«Zoetrope Studios»: Το εργαστήριο του Δόκτορος Κόππολα!

του Ορέστη Ανδρεαδάκη

One from the Heart (ελλ. τ.: Μια μέρα ένας έρωτας), 1982.
Παρ.: Fred Roos, Gray Frederikson. Σεν.: Armyan Bernstein, F. Coppola. Φωτ.: Vittorio Storaro. Μουσ.: Tom Waits. Τραγούδι: Tom Waits, Crystal Gayle. Ντεκόρ: Dean Tavoularis. Ειδικά εφφέ: Robert Swarthe. Χορογρ.: Kenny Ortega. Παίζουν: Frederic Forrest (Χανκ), Terri Garr (Φράννυ), Nastasia Kinski (Λέιλα), Raul Julia (Ραίυ), Harry Dean Stanton (Μο), Lainie Kazan (Μάγκι). Διανομή: ΕΛΚΕ Α.Ε.

Ερευνα, στο χώρο των φυσικών επιστημών, σημαίνει — σχηματικά — εργαστήριο δοκιμαστικοί σωλήνες, μικροσκόπιο. Σημαίνει μεγέθη προσαρμοσμένα στις συνθήκες αυτού του εργαστηρίου μακριά απ' το περιβάλλον, εγκλωβισμένα σε αυστηρά οροθετημένο χώρο. Οι δυνατότητες αυτής της μελέτης είναι σχεδόν απέραντες: Το κάθε στοιχείο κατευθύνεται σύμφωνα με τον τρόπο σκέψης του ερευνητή, οι δυνάμεις επιδρούν, δημιουργούν τεχνητά προβλήματα — που θα μπορούσαν να παρουσιαστούν και στη φύση — και οδηγούν στη διερεύνηση λύσεων. Τα συμπεράσματα μπορούν — αν βέβαια είναι σωστά — να εφαρμοστούν και στη φύση, αφού πρώτα τα μεγέθη αποκτήσουν ξανά τις πραγματικές τους διαστάσεις.

Ο παραπάνω τρόπος μπορεί να γίνει — και γίνεται συχνά — οδηγός και στο χώρο των τεχνών και ειδικότερα του κινηματογράφου: Μέσα σ' ένα «τεχνητό τοπίο» ο δημιουργός πλάθει, κατά βούληση τους χαρακτήρες, επιλέγει προβλήματα και κατευθύνει την όλη δράση προς τον δρόμο που πιστεύει ότι θα τον οδηγήσει στην έξοδο απ' το λαβύρινθο που ο ίδιος έχει επιλέξει.

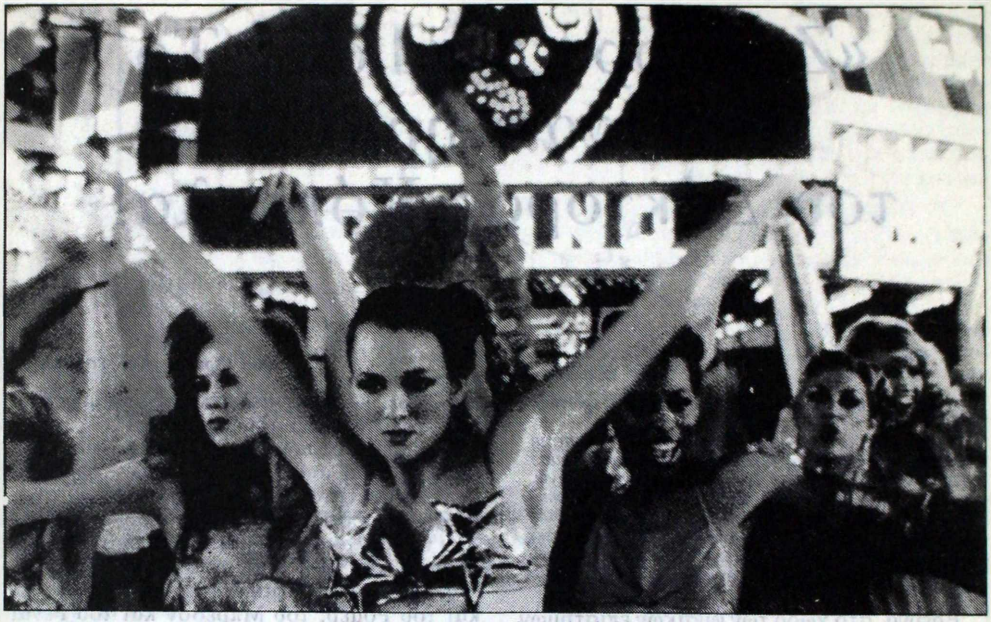
Ο δημιουργός αυτός ψάχνει ακατάπαυστα κοιτώντας μέσα απ' το μικροσκόπιο — βιζέρ — τοποθετεί τα στοιχεία — ηθοποιούς, ντεκόρ, φως — όπως θέλει και τ' αναμειγνύει πάνω στο τραπέζι του... μοντάζ.

Μια μέθοδος που απαιτεί βαθιά γνώση του αντικειμένου, απόλυτο έλεγχο των εκφραστικών δυνατοτήτων, ευελιξία και πνεύμα ανήσυχα διεισδυτικό. Λίγοι δημιουργοί μπόρεσαν να εμπλακούν σε μια τέτοια επίπονη διαδικασία και να φωτίσουν σκοτεινές πτυχές.

Τα κινηματογραφικά δοκίμια του Γκοντάρ και του Ρομέρ, του Μπρεσόν και του Ρεναί είναι μερικά φωναχτά παραδείγματα. Σ' αυτούς πρέπει να προσθέσουμε κι ένα νέο «δοκιμιογράφο». Ο Φ.Φ. Κόππολα, ένας τολμηρός στοχαστής, ένας σκηνοθέτης της σχολής της Νέας Υόρκης μετά το «The Rain People» το «Νονό 1» και 2 και την «Αποκάλυψη τώρα» αποφασίζει με το «One from the heart» (ε.τ. Μια μέρα ένας έρωτας) ν' αναζητήσει τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου, όπως αυτές διαμορφώνονται μετά την εισβολή του video και των ηλεκτρονικών υπολογιστών.

Η 7η απ' τις τέχνες βρίσκεται σε μια πολύ σημαντική καμπή — ίσως τη σημαντικότερη στην ολιγόχρονη ιστορία της. Οι γνωστοί τρόποι φιλμοκατασκευής — ακόμη και το ίδιο το φιλμ — τίθενται σε αμφισβήτηση. Η κλασική διαδικασία: συγγραφή σεναρίου - ντεκουπάζ, γύρισμα, μοντάζ — διαδικασία δυσκίνητη, διασπά τη συνέχεια της εργασίας και δημιουργεί κενά ανάμεσα στα 3 βασικά στάδια. Ο Κόππολα επιχειρεί να «συνθέσει» μια ταινία δουλεύοντας πάνω στην ολότητά της σάμπως ένα μουσικό έργο, με τη βοήθεια των υπερσύγχρονων μέσων με τα οποία ήταν εξοπλισμένα τα Zoetrope Studios.

Ας δούμε όμως πρώτα πώς έφτασε στα Zoetrope Studios. Λέει σε μία συνέντευξη στα



F.F. Coppola: «One from the heart»

CAHIERS DU CINEMA (No 334-35 Απρ. '82): «Ο κινηματογράφος έχει σε τέτοιο βαθμό διαλυθεί από το μάρκετινγκ, που θα ήθελα να αποκαταστήσω τη χαμένη ισορροπία ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και την επιχείρηση, με σκοπό να ξαναβρώ την ιδανική κατάσταση που δίνει το προβάδισμα στη δημιουργία και αφήνει πιο πίσω την επιχείρηση και την γραφειοκρατία». Μια άποψη αρκετά προωθημένη για «Αμερικάνο» σκηνοθέτη. Η μητρόπολη του Χόλυγουντ δεν επιτρέπει παρόμοιες αποκλίσεις από το ατσάλινο μοντέλο που έχει επιβάλει. Πολύ περισσότερο μάλιστα όταν ο Κόπολα προσπαθεί να επανδρώσει το στούντιο με μια μόνιμη ομάδα από δημιουργούς τεχνικούς και ηθοποιούς. Ετσι μέσα στο 1980 έχει αγοράσει το στούντιο της Hollywood General το βαφτίζει Zoetrope και με ένα εκλεκτό επιτελείο, αρχίζει να γυρίζει ταινίες δικές του *(One from the heart, Αουτσάιντερς, Αταίριαστος)* ή άλλων *(Χάμμετ* του Βέντερς, *Το μαύρο άλογο* του Μπάλλαραν) και να προωθεί στην Αμερική μεγάλες ευρωπαϊκές ταινίες (*Χίτλερ* του Ζύμπερμπεργκ, *Ο σώζων ευατόν σωθήτω* του Γκοντάρ, *Ναπολέων* του Αμπέλ Γκανς).

Στο επίκεντρο του υπερφιλόδοξου αυτού σχέδιου ο Κόπολα βάζει την έρευνά του —όπως αναφέρουμε και στην αρχή — πάνω στη φύση του ίδιου του κινηματογράφου. Θα προσαρμόσει τα μεγέθη έτσι ώστε να χωρέσουν στο εργαστήριό του και θα προσπαθήσει να βγάλει συμπεράσματα ή ακόμη και να χαράξει νέους δρόμους.

One from the heart: Σαν το σάλιο στο καφτό σίδερο

Πρώτη προσπάθεια μέσα στα studios θα είναι το One frome the heart. Λέει για την ταινία «Θέλω να κάνω μια ταινία που να μοιάζει με όνειρο. Μια ρομαντική ιστορία πάνω στον έρωτα, τη ζήλεια, το σεξ. Ενα παραμύθι· και να τη γυρίσω όπως γυρνούσε ο Ντίσνεϋ τα κινούμενα σχέδιά του: στυλιζαρισμένα ντεκόρ, κοστούμια και χρώματα, μουσική και φωτισμό που θα υποβαστάζουν και θα παρασύρουν μαζί τους την ιστορία». Κάτι ανάμεσα στον γερμανικό εξπρεσιονισμό και στο Χολυγουντιανό όνειρο. Ενα μιούζικαλ ή μάλλον μια γοργή μπαλλάντα (Tom Waits, Crystal Gayle) όπου κάθε κίνηση, κάθε τόνος —

χρωματικός ή ηχητικός — κάθε λέξη έχει μια ιδιαίτερη σημασία. Τίποτε εκεί μέσα δεν είναι ρεαλιστικό. Ολα λειτουργούν ως τμήματα της ροής και της δράσης, της μαγείας αυτής που ξεκινά απ' το Zoetrope και το ψεύτικο Λας Βέγκας και περνώντας μέσα απ' τα μάτια της Κίνσκυ συμπαρασύρει τους θεατές σ' ένα στροβίλισμα πάθους.

Μια ζωγραφισμένη — απ' τον Ταβουλάρις — σελήνη φωτίζει τη νύχτα της 4ης Ιουλίου στο Λας Βέγκας. Η μηχανή σ' ένα τεράστιο τράβελιγκ (θυμίζει εκείνο στο *Νέος και αθώος* του Χίτσκοκ) ξεκινά από τις φωτεινές επιγραφές των τίτλων, περνά ανάμεσα στους δρόμους της πόλης σταματά για λίγο στη βιτρίνα που στέκεται η Φράννυ (Τέρρι Γκορ) και συνεχίζει μέσα στο μαγαζί που δουλεύει και ακόμη πιο βαθιά στον καθρέφτη που χτενίζεται κι από κει, χωρίς cat, αλλάζει σκηνή για να εμφανισθεί ο φίλος της ο Χανκ (Φέντερικ Φόρρεστ) σ' έναν άλλο καθρέφτη. Το ζευγάρι γιορτάζει την πέμπτη του επέτειο. Διαφωνούν, κάνουν έρωτα, τρώνε μαζί, μαλώνουν και τέλος θυμωμένοι φεύγουν απ' το σπίτι. Ως εδώ ο θεατής δέχεται μια βροχή από ανορθόδοξους φωτισμούς: Τα φώτα ανάβουν και σβήνουν μόνα τους, η νύχτα είναι μπλε, ο χώρος που κινείται ο Χανκ πράσινος. Στο υπόλοιπο σπίτι κυριαρχεί το κόκκινο και... η Φράννυ.

Το φως και το χρώμα μοιάζουν να είναι για τον Κόπολα δύο «έννοιες» που κατασκευάζονται μέσα στο εργαστήριό του. Πλάθονται, διασπώνται, αναπλάθονται και φτάνουν να γίνουν πρωταγωνιστές του φιλμ, μαζί με τους «φιχτίφ» χαρακτήρες που κινούνται μέσα τους. Η τονική διάσταση του πράσινου παραπέμπει στο αρσενικό και του κόκκινου στο θηλυκό. Οταν θα κάνουν έρωτα ένα γλυκό πορτοκαλί θα γεμίσει το σπίτι, ενώ όταν ο Χανκ θα τραβηχτεί σε μια γωνιά για να παίξει τρομπέτα θα τον λούσει το πράσινο και, τέλος, όταν η Φράννυ τον εγκαταλείπει ακόμη και η νύχτα κοκκινίζει: είναι η στιγμή της.

Το πρόβλημα στην Αμερική είναι το φως· δεν υπάρχουν μυστικά, όλα αστράφτουν κι είναι ψεύτικα

Από δω και κάτω η Φράννυ θα γνωρίσει τον Ραίη, ένα γκαρσόν - πιανίστα και ο Χανκ τη Λέιλα μια ακροβάτιδα τσίρκου. Βγαίνουν και οι τέσσερις στους δρόμους. Η Φράννυ κοιμάται με τον Ραίη και ο Χανκ με τη Λεϊλά. Ονειρικές σκηνές διαδέχονται η μία την άλλη ενώ η εναλλαγή των σκηνών γίνεται τις περισσότερες φορές μέσα στο ίδιο πλάνο με την εμφάνιση της επόμενης σκηνής σε κάποιο τοίχο του ντεκόρ της προηγούμενης.

Ταγκό σε εξωπραγματικούς χώρους, φώτα, αστράκια, γεωμετρικά σχήματα ακροβατικά, ακόμη και μια φανταστική ορχήστρα από αυτοκίνητα που διευθύνει ο Χανκ για χάρη της Λέιλα. Μια φωτεινή επιγραφή που ζωντανεύει, παίρνει τα χαρακτηριστικά της Κίνσκυ και τραγουδά στον Χανκ. Και τέλος αφού η Λέιλα εξαφανίζεται «σαν το σάλιο στο καφτό σίδερο» και ο Χανκ αρπάζει γυμνή τη Φράννυ απ' το κρεβάτι του Ραίη και μάταια την παρακαλεί να γυρίσει κοντά του επιστρέφει σπίτι μόνος και θλιμμένος. Και κει μέσα στο σκοτάδι εμφανίζεται ως δια μαγείας η Φράννυ το σπίτι φωτίζεται μ' ένα ρεαλιστικό τρόπο και όλα τελειώνουν χαρούμενα.

Πολλοί μίλησαν γι' αυτή την ταινία λέγοντας πως φαίνεται καθαρά η μεγαλομανία και η παράνοια του Κόπολα μια και το θέμα απαιτούσε απλότητα. Ενώ τα έξοδα (45.000.000 $) θεωρήθηκαν ποσό υπερβολικά παράλογο για ένα τέτοιο θέμα. Πάντως εγώ χαίρομαι που υπάρχουν ακόμη άνθρωποι οι οποίοι έχουν την τύχη να διαθέτουν χρήματα και την ευφυία να τα ξοδεύουν έτσι. Το απλό — ή αν προτιμάτε απλοϊκό θέμα — δεν αποτελεί παρά το ευκολοκίνητο όχημα, το ρυμουλκό, που ο Κόπολα θα τοποθετήσει πάνω του όλο αυτό τον όγκο του ρυθμού και του χρώματος.

Είναι η μελέτη του Κόπολα για τα όρια του κινηματογράφου, η προσπάθειά του για να τα επεκτείνει και να πλουτίσει με νέο αίμα το γερασμένο 90χρονο — πάλαι ποτέ — τρομερό παιδί των τεχνών. Μέσα στα Zoetrope Studios, που τόσο άδοξα χάθηκαν μετά την οικονομική αποτυχία του έργου — δεν είναι ταινία κατάλληλη για αμερικάνικα στομάχια — ο Κόπολα ως ερευνητής δημιούργησε ένα μικρό θαύμα. Επλασε χαρακτήρες και τους έβαλε μέσα στο μαγικό χώρο που έχτισε με σκοπό να πειραματιστεί, να παίξει, να μάθει τί σημαίνει: θέαμα, ρυθμός, φως, χρώμα, κινηματογράφος. Προσπάθεια χρήσιμη αφού το κεφάλαιο μάλλον θα πρέπει να το κοιτάξουμε, πάλι απ' την αρχή.

Οταν θα πρέπει να μιλήσουμε, λοιπόν, για τις μαγικές ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου, σίγουρα θα ήταν «ύβρις» αν ξεχνούσαμε το *One from the heart* του Φ.Φ. Κόπολα.

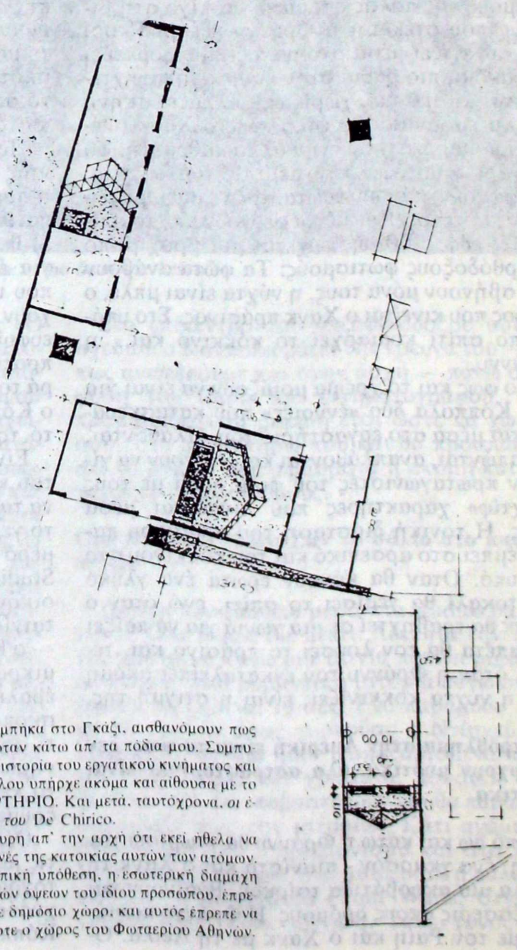
Τα του δαίμονος τω... δαίμονι

Οι δύο τυπωμένες ανάποδα σελίδες του προηγουμένου τεύχους, δεν ήταν κακόγουστο αστείο, όσο κι αν στη μία απ' αυτές υπήρχε φωτογραφία από τον «Καθρέφτη» του Α. Ταρκόφσκυ—πράγμα που σαρκάζοντας κανείς μπορούσε να οδηγηθεί στην ανάγνωση του κειμένου με καθρεφτάκι.

Οι τεχνικές μας ατέλειες, ωστόσο, και η οικονομική μας ανεπάρκεια μας δίνει το δικαίωμα να είμαστε επιεικείς με τους εαυτούς μας. Παρ' όλα αυτά, οφείλουμε να είμαστε πιο αυστηροί με τη δουλειά μας και οφείλουμε επίσης να ζητήσουμε συγγνώμη από τους αναγνώστες μας και από τους συνεργάτες μας που... κακοποιήσαμε.

Τέλος, επανορθώνοντας, δημοσιεύουμε σωστά αυτή τη φορά τις επίμαχες σελίδες.

Β ΟΙ ΕΡΗΜΕΣ ΠΛΑΤΕΙΕΣ ΤΟΥ DE CHIRICO



Όταν πρωτομπήκα στο Γκάζι, αισθανόμουν πως το έδαφος κινιόταν κάτω απ' τα πόδια μου. Συμπυκνωμένη όλη η ιστορία του εργατικού κινήματος και ο Δάντης, εξάλλου υπήρχε ακόμα και αίθουσα με το όνομα ΚΑΘΑΡΤΗΡΙΟ. Και μετά, ταυτόχρονα, *οι έρημες πλατείες του* De Chirico.

Ήμουν σίγουρη απ' την αρχή ότι εκεί ήθελα να γυρίσω τις σκηνές της κατοικίας αυτών των ατόμων. Αυτή η προσωπική υπόθεση, η εσωτερική διαμάχη των διαφορετικών όψεων του ίδιου προσώπου, έπρεπε να συμβεί σε δημόσιο χώρο, και αυτός έπρεπε να είναι οπωσδήποτε ο χώρος του Φωταερίου Αθηνών.

ση επιζητά την επιστροφή της ψυχαναλυτικής εκδοχής.

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΘΕΣΜΙΣΜΕΝΗΣ ΘΡΗΣΚΕΙΑΣ

Η εναργής θρησκευτική στράτευση του Ταρκόφσκι είναι κάτι πασιφανές. Κι η θρησκεία ενυπάρχει στο έργο του, όπως υπάρχει ως θεσμός και στη ζωή. Ωστόσο επιλέγονται προσεκτικά, ορισμένες μόνο θρησκευτικές εκφράσεις, που συνοπτικά είναι οι παρακάτω:

- Απουσιάζουν οι Τύποι, ένα σύνολο κωδίκων και τυπικών συμπεριφοράς, που έχουν ταυτισθεί με τη δρώσα εκκλησία (εκτός του «Αντρέι Ρουμπλιώφ» όπου, όμως, οι αφηγηματικές συμβάσεις το απαιτούν και όπου, άλλωστε, η υπερβολική εμμονή στη στειρότητα του τυπικού κριτικάρεται). Σημάδι ότι ο σκηνοθέτης δεν ενδιαφέρεται για την κοσμική υπόσταση μιας λατρευτικής σχέσης με το Θεό, αλλά γι' αυτή την ίδια τη σχέση.

– Η Ορθοδοξία υπάρχει μέσα απ' την πολιτιστική της υπόσταση (Στα «Παιδικά χρόνια του Ιβάν» την αποτελεί ο ναός και οι αγιογραφίες, στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ» η εικονογραφία και ιδιαίτερα η έκφανση της κατάνυξης και ο ανθρωποκεντρισμός που πηγάζει μέσ' απ' αυτήν, κ.λ.π.). Γενικά, πάντως, χρησιμοποιούνται οι απόηχοι μιας θρησκευτικής κουλτούρας και ένα θείος φόβος –πρότυπο ζωής.

– Η εσωτερική σχέση του καθενός με το θείο, όπως την ορίσαμε ως την επιζήτηση του δυνάμει τέλειου.

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΝΟΣΤΑΛΓΙΑΣ

Όλη η πορεία του Αντρέι Ταρκόφσκι, βεβαίως, είναι μια μοναχική και επώδυνη πορεία. Μια πορεία που **αναζητά** την τελείωση και παράλληλα την **αναπολεί**. Μια πορεία μέσα απ' το χώρο και το χρόνο που οι αναφορές της βρίσκονται πίσω στο χώρο και στο χρόνο. Μια πορεία που, πρώτ' απ' όλα, νοσταλγεί.

Η πρώτη επίκληση της μνήμης επικεντρώνεται σ' ένα οικείο χώρο του παρελθόντος. Βασικά στοιχεία που κυρίως υπάρχουν στη σύνθεση των κάδρων του σκηνοθέτη– είναι η αναφορά στο χώρο: η κρύα, υγρή ύπαιθρος της Σοβιετικής χώρας και το παραδοσιακό, μοναχικό αγροτόσπιτο, η ρώσικη ίσμπα. Η εμμονή του σ' αυτό το χωρικό στοιχείο είναι τόση, ώστε υπάρχει μια μακέτα μιας τυπικής ρώσικης ίσμπας, μόνιμα μεταφερόμενη στις τελευταίες ιδιαίτερα ταινίες.

Άλλα στοιχεία ιδιαίτερα επαναλαμβανόμενα είναι

Α. Ταρκόφσκι: «Ο καθρέφτης»

τα στοιχεία της φύσης: αέρας, φωτιά, νερά, βροχή και χιόνι. Ολόκληρες οι ταινίες του Ταρκόφσκι είναι διαποτισμένες υγρασία, το νερό κυλάει δίπλα, κάτω απ' τα πόδια των ηρώων, μέσα στα σπίτια ακόμη. Βρέχει και στάζουν χοντρές σταγόνες. Που και που χιονίζει. Ο αέρας φυσά και κάποτε κάτι καίγεται. Στοιχεία ενός κύκλου φυσικών αιτίων, ιδιαίτερα σημαντικών στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης σχέσης του ανθρώπου με το φυσικό περιβάλλον, μιας σχέσης μακριά από την αποξένωση της κοινωνικής ζωής της συσσωρευμένης στα απρόσωπα αστεακά κέντρα. Η σχέση με τη φύση δεν είναι μια σχέση εύκολη, είναι πάνω απ' όλα μια σχέση ενδείς, όπου στο φόβο συναντά κανείς την ιδέα του Θεού.

Η χωρική νοσταλγία ολοκληρώνεται απ' τη διαρκή παρουσία του μεγάλου σκύλου, του πιστού συνοδού και συντρόφου, του ζώου που έχει μιαν ιδιαίτερη σχέση αγάπης με το αφεντικό του. Η αναφορά σε συγκεκριμένο χώρο ολοκληρώνεται.

Η θαλπωρή, αυτή που πηγάζει από την ήσυχη ζωή μιας τυπικής οικογένειας μέσα σ' ένα φυσικό περιβάλλον, όπου καθένας, δεμένος με ιδιαίτερες σχέσεις αγάπης με τους υπόλοιπους και εξοικειωμένος με την περιβάλλουσα φύση, υπάρχει και κατευθύνει την έκφραση της νοσταλγίας του σκηνοθέτη.

Παράλληλα εκφράζεται η αγάπη ενός ανθρώπου που αναζητά την ελευθερία στο εσωτερικό του, για ό,τι σημάδεψε την παιδικότητά του και κατηύθυνε τις προδιαθέσεις του. Η πίστη του ανθρώπου στη ζωή, στο πείσμα της οχλαγωγίας και της πολιτικής ίντριγκας που χαρακτηρίζουν τη ζωή μας, την εποχή του «βιομηχανικού θαύματος».

«Γιατί το ζητούμενο είναι κάτι πέρα απ' ό,τι συνηθίσαμε να λέμε νομικά δικαιώματα», όπως λέει ο ίδιος ο Αντρέι Ταρκόφσκι, βλέποντας τη στέρηση της ελευθερίας του ανθρώπου, την υποταγή του σε χιλιάδες πλαστές ανάγκες.

γράμματα

Αγαπητοί φίλοι,

Σας απευθύνουμε σήμερα μερικές μας σκέψεις σχετικά με το Φεστιβάλ ελληνικών ταινιών μικρού μήκους της Δράμας, με αφορμή την 8η διοργάνωσή του που έγινε στις 4-10 Νοέμβρη 1985 και, ειδικά, σε ό,τι αφορά στη συμμετοχή του ερασιτεχνικού κινηματογράφου SUPER-8 σ' αυτήν.

Η ζωντανή παρουσία του ερασιτεχνικού κιν/φου στη χώρα μας σαν μια κινηματογραφική δημιουργία άλλου είδους — και εκτός από το ό,τι υπήρξε αφετηρία για αρκετούς μετέπειτα επαγγελματίες κινηματογραφιστές — πιστοποιείται κάθε χρόνο τόσο στο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Κιν/φου SUPER-8 που γίνεται με επιτυχία σε ετήσια βάση εδώ και οκτώ χρόνια στη Θεσσαλονίκη, όσο και σε ειδικές εκδηλώσεις στην Αθήνα και αλλού. Τελευταία μάλιστα άρχισε η διοργάνωση ανάλογου φεστιβάλ στην Καρδίτσα. Πρόσφατη ακόμα είναι η συμμετοχή μας στο Διεθνές Φεστιβάλ Βαρκελώνης που έγινε στα τέλη Νοεμβρίου με ιδιαίτερες διακρίσεις για την ελληνική πλευρά: εύφημη μνεία σε Ελληνα διαγωνιζόμενο και, για πρώτη φορά ελληνικής SUPER-8 ταινίας από γαλλικό τηλεοπτικό δίκτυο.

Τα παραπάνω ίσως θα περίττευαν, αν η τελευταία διοργάνωση του φεστιβάλ σας δεν δημιουργούσε ορισμένα ερωτηματικά, πάντα σε σχέση με το SUPER-8. Συγκεκριμένα οι ερασιτέχνες δημιουργοί που συμμετείχαν και παραβρέθηκαν στη Δράμα, ενώ έμειναν ενθουσιασμένοι από την άψογη φιλοξενία, απογοητεύτηκαν ωστόσο από την παρουσίαση των ταινιών SUPER-8 στη διάρκεια των εκδηλώσεων, φτάνοντας μέχρι την διατύπωση καταγγελίας.

Για την ακρίβεια καταλογίζουν στη διοργάνωση τα εξής:

1) Απαράδεκτες συνθήκες προβολής. Οι προβολές της Πέμπτης 7/11 και Παρασκευής 8/11 έγιναν με προβληματική μηχανή σε πολύ μικρή οθόνη και με απαράδεκτο ήχο. Αντίθετα το Σάββατο 9/11, που με πρωτοβουλία τους έφεραν οι ίδιοι οι συμμετέχοντες μηχανή προβολής, η προβολή ήταν εντυπωσιακή σε μέγεθος οθόνης και ποιότητα εικόνας, παραπλήσια με των ταινιών του υπολοίπου προγράμματος, ο δε ήχος πολύ καλός. Να προστεθεί δε ότι σε μεγάλο ποσοστό το χειρισμό της μηχανής και τις αναγγελίες των ταινιών έκανε κάποιος από τους συμμετέχοντες γιατί ο υπεύθυνος προβολής απουσίαζε συχνά.

2) Η ώρα προβολής που διατέθηκε για το SUPER-8 (3 μ.μ. κάθε μέρα) ήταν τελείως ακατάλληλη. Σε συνδυασμό δε με την πλημμελή ενημέρωση στα δελτία τύπου και την έλλειψη θέρμανσης της αίθουσας — θέρμανση όμως που άρχιζε με το υπόλοιπο πρόγραμμα — είχαμε σαν αποτέλεσμα την ελάχιστη προσέλευση κοινού — γύρω στα 20-30 άτομα μαζί με τους συμμετέχοντες.

3) Δεν υπήρξε μέριμνα ώστε στη σύνθεση της κριτικής επιτροπής να υπάρχουν και μέλη ενημερωμένα για το SUPER-8, με αποτέλεσμα να παρουσιασθούν και φαινόμενα «σνομπισμού» απέναντι στο είδος. Οι παρευρισκόμενοι συμμετέχοντες ερασιτέχνες γνωρίζουν ότι τα μέλη της κριτικής επιτροπής δεν είδαν όλες τις ταινίες SUPER-8. Μετά από την τέτοια λειτουργία της κριτικής επιτροπής πώς να περίμενε κανείς βράβευση ταινίας SUPER-8;

4) Στο έντυπο πρόγραμμα του Φεστιβάλ παρατηρήθηκε και πάλι ανάλογη υποβάθμιση του SUPER-8. Εκτός από τα πολλά τυπογραφικά λάθη, ιδίως σε ονόματα διαγωνιζομένων,επισημάνθηκε ότι γενικά σε όλες τις ταινίες λείπανε τα συνοδευτικά στοιχεία, που συνήθως δίνουν οι δημιουργοί: συντελεστές της ταινίας, δυό λόγια για το ίδιο το φιλμ κ.λπ., πράγμα όμως που τηρήθηκε για τις ταινίες του υπόλοιπου προγράμματος.

5) Ενώ έχετε θεσπίσει βραβείο κοινού για τις ταινίες, με ειδικά ψηφοδέλτια, για το SUPER-8 τα ψηφοδέλτια έπρεπε να τα αναζητήσει ο θεατής για να τα βρει. Δεν υπήρχε κανείς να του τα δώσει στην είσοδο, όπως είναι το σωστό, με αποτέλεσμα να ψηφίζουν τόσο λίγοι από τους ήδη αραιούς θεατές, ώστε στην πράξη να καταργηθεί η ψηφοφορία.

6) Δεν πραγματοποιήθηκαν, όπως είχε αναγγελθεί, οι καθημερινές συζητήσεις του κοινού με τους δημιουργούς του SUPER-8 που συμμετείχαν. Αντί γι' αυτές έγιναν κάποιες συζητήσεις που πιο πολύ επικεντρώθηκαν στο θέμα της κακής διοργάνωσης, όσον αφορά στο είδος πάντα.

Φίλοι, στοιχεία σαν τα παραπάνω αποκαλύπτουν ίσως μια ορισμένη αντιμετώπιση του SUPER-8 σαν υποδεέστερου κιν/φικού είδους. Οι ερασιτέχνες δημιουργοί έχουν αυτήν την υποψία μετά την εμπειρία της φετινής συμμετοχής τους στο φεστιβάλ σας. Γεγονός είναι πως όταν κάποιος φορέας διοργανώνει μια εκδήλωση για να παρουσιάσει κάποιο είδος τέχνης, φροντίζει να εξασφαλίσει άψογες και ισότιμες με άλλα συγγενή είδη συνθήκες παρουσίασης. Αλλιώς απλούστατα δεν το παρουσιάζει. Πρόκειται καθαρά για θέμα επιλογής.

Η παρούσα επιστολή είναι προϊόν έντονου προβληματισμού και συζητήσεων ανάμεσα στα μέλη της ΟΜΑΔΑΣ SUPER-8 και τους διαγωνισθέντες κιν/φιστές και αποσκοπεί στην έναρξη ενός εποικοδομητικού διαλόγου μαζί σας με στόχο την καλυτέρευση του θεσμού.

Με τιμή
Ο πρόεδρος
ΤΑΣΟΣ ΜΟΛΟΧΙΔΗΣ
Ο γεν. γραμματέας
ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΡΟΜΠΙΛΗΣ

Ο ή λέξη

ελληνικό και ξένο λογοτεχνικό

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ: *Ανέκδοτες σελίδες Ημερολογίου* (1958-1960)
ΛΙΓΕΑΟΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ: *Χαιρετισμός στόν Γιώργο Σεφέρη* (1 Σεπ. 1940)
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ: *Γράμμα στόν Ὀδυσσέα Ἔλυτη* (1941)
ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ – ΓΚΙΚΑΣ: *Στόν φίλο μου Γιώργο Σεφέρη*
ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΕΙΜΩΝΑΣ: *Οἱ τρεῖς συναντήσεις*
Γ. Η. ΣΑΒΒΙΔΗΣ: *Τό τραγικό ὅραμα τοῦ Γ. Σ.*
ΜΑΡΙ ΣΕΦΕΡΗ: *Ἀναμνήσεις ἀπό τή ζωή μου μέ τόν Γιώργο Σεφέρη*
(συνομιλία μέ τόν Ἀντώνη Φωστιέρη καί τόν Θανάση Νιάρχο)

ΤΙΜΟΣ ΜΑΛΑΝΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΥΩΗΣ
Δ. Ν. ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ
Κ. Γ. ΚΑΤΣΙΜΙΔΑΛΗΣ
ΓΙΩΡΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΛΕΙΤΟΣ ΚΥΡΟΥ
Ε.Χ. ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ
ΚΑΠΗ ΤΣΙΤΣΕΛΗ
Ν. Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΛΟΥΚΑΣ ΚΟΥΣΟΥΛΑΣ
ΝΙΚΟΣ ΔΗΜΟΥ
ΑΝΡΙ ΡΟΝΣ
ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΩΣΤΑΒΑΡΑΣ
ΧΑΝΙΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΓΙΑΝΝΑΔΑΚΗΣ
Ε. Γ. ΑΣΛΑΝΙΔΗΣ

ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ
Κ. Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ
Γ. ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ Θ. ΤΣΑΤΣΟΣ
Δ. Ι. ΑΝΤΩΝΙΟΥ
ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ
ΝΙΚΟΣ ΚΑΒΒΑΔΙΑΣ
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ
ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ
ΝΑΝΟΣ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗΣ
ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΑΚΑΣ
ΜΑΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ
ΜΙΧΑΛΗΣ ΠΙΕΡΗΣ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ
ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΒΕΛΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΝΙΗΛ

Γιώργος Σεφέρης

αφιέρωμα

ΣΧΕΔΙΑ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΧΡΙΣΤΟΥ ΚΑΡΑ. ΑΡΧΙΜΙΔΗ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗ. ΓΙΑΝΝΗ ΜΙΓΑΔΗ. ΦΑΙΔΩΝΑ ΠΑΤΡΙΚΑΛΑΚΗ. ΣΤΙΝΟΥ ΠΕΤΡΑΤΟΥ. ΣΩΤΗΡΗ ΣΟΡΟΓΚΑ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΤΕΤΣΗ. ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ. ΔΙΟΝΥΣΗ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΥ. ΓΙΑΝΝΗ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ

μάρτης – ἀπρίλης '85 **33** εἰδικό τεύχος: δρχ. 550

Φωτοστοιχειοθεσία
Γραφική επιμέλεια
Μοντάζ
Εξώφυλλο

ΣΠΟΥ ΠΡΕΣΣ Α.Ε
ΗΛΙΑΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ
ΣΑΚΗΣ ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΣ
ΜΗΝΑΣ ΤΑΤΑΛΙΔΗΣ

Cafe - pub

Παρέκκλιση

Ζαΐμη 12

Ανοιχτά από τις 11 π.μ.,
καθημερινά, χωρίς παρέκκλιση

Дмитро Первомайський
Кресня