

# ΑΝΤΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τρίμηνη έκδοση θεώρησης του Κινηματογράφου

ΤΕΥΧΟΣ Νο 21

ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ 98

ΧΡΟΝΟΣ Ε'

ΤΙΜΗ 800 ΔΡΧ.

## ΚΕΙΜΕΝΑ

- ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ
- ΝΙΚΟΣ ΜΗΤΡΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΓΓΕΛΗΣ
- ΕΝΤΓΚΑΡ ΡΟΣΚΙΣ

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ:

- ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΧΟΥΡΣΟΓΛΟΥ
- ΣΑΚΗΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
- ΠΑΝΟΣ ΚΟΚΚΑΛΕΝΙΟΣ

## ΦΕΣΤΙΒΑΛ:

- ΛΑΡΙΣΑΣ
- ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ
- ΑΡΧΑΙΑΣ ΟΛΥΜΠΙΑΣ

ΘΕΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ  
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ

## ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΠΟΛΥΝΟΜΟΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Συνέχεια με θέσεις κομμάτων και φορέων

ΧΡΟΝΟΣ Ε', ΤΕΥΧΟΣ Νο 21

**ΑΝΟΙΞΗ 98**

Τιμή τεύχους 800 δρχ.

Ταχ. Διεύθυνση: Ευδόξου 60-62, Αθήνα 117 43

**Ιδιοκτήτης:**

Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία  
"ΚΑΠΑ"

**Συντακτική Επιτροπή:** Ανδριόπουλος Γιώργος, Ανδρόνικος Διονύσης, Ιωσηφίδης Σημεών, Μιλάθρας Κώστας, Φουρτούνης Βασίλης, Φραγκούλης Γιάννης, Χατζηπαρασκευαΐδης Απόστολος

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

**Νομικός σύμβουλος:** Καρκαλιάς Γιάννης,  
τηλ. 3605437.

**Εκτύπωση:** Χ. Ζαχαρόπουλος - Δ. Σιταράς - Γ. Ζαχαρόπουλος Ο.Ε., Κύπρου 9, 183 46 Μοσχάτο, τηλ. 4817381

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

**" anti-KINIMATOΓΡΑΦΟΣ "**

Trimonthly cinema review,  
Goura 152, Piraeus 185 46 GREECE,  
tel. 01-4633581,9012987.

**" anti-KINIMATOΓΡΑΦΟΣ "**

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

Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: 3000 δρχ, 4000 δρχ, για Δημόσιο και Οργανισμούς.

Ετήσια συνδρομή εξωτερικού (αεροπορικά):

Κύπρος: 10\$U.S.A, Ευρώπη: 15\$U.S.A, Άλλες χώρες: 20\$ U.S.A.

**Εμβάσματα και επιταγές:** Φουρτούνης Βασίλης, Αρτεμισίου 45 & Λυσιστράτης 2 152 34 Χαλάνδρι

Συνεργασίες δεχόμαστε από κάθε ενδιαφερόμενο.

Τα άρθρα πρέπει να είναι ενυπόγραφα και να έχουν διεύθυνση και τηλέφωνο του αθρογράφου. Χειρόγραφα και φωτογραφίες επιστρέφονται σε κάθε περίπτωση. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση φωτογραφιών ή άρθρων αρκεί να αναφέρεται η πηγή.

Για προηγούμενα τεύχη στα γραφεία του περιοδικού αντι-KINIMATOΓΡΑΦΟΣ, Γκούρα 152, τηλ: 4633581 ή βιβλ. Παρά Πέντε, Ιπποκράτους και Αραχώβης.

**ISSN 1106-3351**

Μέλος της Ένωσης Εκδοτών Συντακτών Περιοδικών Πολιτιστικών Αναζητήσεων (Ε.Ε.Σ.Π.Π.Α.Ν.)

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Σημείωμα της Σύνταξης	1
Αλιεύοντας κινηματογραφικά	2
Βιβλιομανία	40

Π-000000005960

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Περικλής Χούρσογλου	4
Σάκης Παπαδημητρίου	27
Πάνος Κοκκαλένιος	35

## ΑΦΙΕΡΩΜΑ

### ΤΟ ΠΟΛΥΝΟΜΟΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Οι θέσεις του ΚΚΕ για το νομοσχέδιο	14
Οι θέσεις του Συνασπισμού	15
Οι θέσεις του Νέου Αριστερού Ρεύματος	17
Οι θέσεις του Συνδέσμου Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου	
Τηλεόρασης και Βίντεο	18
Η κινηματογραφική βιομηχανία	20

## ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Μάης '68	11
Ο Κουστουρίτσα κωμικός και τραγικός ποιητής	25
Ο ελεύθερα σκεπτόμενος κινηματογράφος	33
Ελληνικός κινηματογράφος	36
Φούρνος.... Βιντεοτέχνης	36
Επιστροφή στο όλοι μαζί	42
Ελληνικός κινηματογράφος	44

## ΦΕΣΤΙΒΑΛ

6ο Φεστιβάλ Λάρισας	9
Κινηματογράφος και πραγματικότητα	32
Και το φεστιβάλ συνεχίζεται	34

## ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Γλυκό πεπρωμένο	45
-----------------	----

Θεματικό Ευρετήριο του περιοδικού  
αντι-KINIMATOΓΡΑΦΟΣ

σελ. 37 - 41

## ΝΑ ΔΙΚΑΙΟΛΟΓΗΣΟΥΝ ΤΟ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΤΟΥΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ



**Το περιοδικό πωλείται στα εξής σημεία:**

**Βιβλιοπωλεία:** Εστία, Δωδώνη, Θεμέλιο, Πολιτεία, Πρωτοπορία, Ελευθερος Τύπος, Κομμούνα, Πύρινος Κόσμος, Παρά Πέντε, Κέδρος, Σολάρις, Αιγόκερως, Βιβλιοπωλείο Φιλοσοφικής, Πανεπιστημιούπολης, Ιωλκός στην Αθήνα και Πρωτοπορία, Πράξις, Ηγωνιά του βιβλίου, στη Θεσσαλονίκη.

**Περίπτερα:** Νομικής, Πλ. Εξαρχείων, Πλ. Κάννιγος, Πλ. Ομονοίας, Σταδίου, Ακαδημίας και Πανεπιστημίου.

**Κινηματογράφοι:** Αλφαβίλ, Άστυ, Ζέφυρος και στη Λέσχη Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.

**Δισκοπωλεία:** Metropolis.

**Παλαιά τεύχη:** Βιβλιοπωλεία Ιωλκός και Παρά Πέντε ή Σωκράτους 79 - 81 τηλ. 5225157 (απογευματινές ώρες).

**Εξώφυλλο:**

Από την ταινία ΩΡΕΣ, ΜΙΑ ΤΕΤΡΑΓΩΝΗ ΤΑΙΝΙΑ, της Αντουανέττας Αγγελίδη

**Ο**ι θερινοί κινηματογράφοι άνοιξαν, αλλά ο ορίζοντας είναι ακόμα θολός, το μέλλον αδιόρατο. Οι ιδιοκτήτες των θερινών κινηματογράφων ζητούν νομοθετική ρύθμιση που, τουλάχιστον για δύο χρόνια, θα λύσει το πρόβλημά τους. Το πρόβλημα όμως, είναι πιο σύνθετο, οι θερινοί κινηματογράφοι της επαρχίας παρά της Αθήνας απειλούνται περισσότερο. Το νομοσχέδιο του Υπουργείου Πολιτισμού (βλέπε αφιέρωμα προηγούμενου τεύχους) δεν προβλέπει τίποτε για αυτό το θέμα.

Η εκστρατεία για την διάσωση των θερινών κινηματογράφων άρχισε πριν τρία χρόνια. Το σκεπτικό είναι ότι ο θερινός κινηματογράφος είναι ο πόλος συσπείρωσης της γειτονιάς, το σημείο συνένυσης της παρέας. Αυτό το χαρακτηριστικό, της γειτονιάς, εξακολουθεί να υπάρχει στην επαρχία όπου οι θερινοί κινηματογράφοι κλείνουν εάν δεν έχουν γίνει δημοτικές επιχειρήσεις. Μπορεί όμως ένας θερινός κινηματογράφος να επιζήσει μόνο από την κρατική ή δημοτική επιχορήγηση; Ο χαρακτήρας τους δεν θα πρέπει να ανανεωθεί; Έχει παρατηρηθεί ότι όσοι θερινοί κινηματογράφοι έχουν σχεδιάσει ένα πρόγραμμα με ταινίες που απευθύνονται σε ένα ομοιόμορφο κοινό δεν έχουν πρόβλημα επιβίωσης, αντίθετα λειτουργούν ανταγωνιστικά με άλλους κινηματογράφους.

Δεν θα πρέπει όμως να παραβλέψουμε ότι η έννοια της γειτονιάς έχει περιοριστεί σε πολύ λίγες περιοχές της Αθήνας και δεν μπορεί έτσι, ο θερινός κινηματογράφος να βρει το κοινό που θέλει να δει καλές ταινίες. Δεν έχει τόση σημασία αν είναι πρώτης προβολής, έχει όμως τεράστια σημασία να μην είναι αποτυχίες της χειμερινής περιόδου ή αδιάφορες ταινίες που βγαίνουν το καλοκαίρι. Είναι γεγονός ότι ορισμένοι κινηματογράφοι φτιάχτηκαν με λεφτά των κοινοτικών προγραμμάτων της ΕΟΚ, όμως το πρόγραμμά τους δεν είναι τέτοιο που να εξασφαλίζει μια συνέχεια. Η επιχορήγηση είναι ένα προσωρινό μέτρο που λύνει τα τρέχοντα προβλήματα και σε καμιά περίπτωση δεν είναι για πάντα στους ίδιους και ίδιους κινηματογράφους.

Η ευρωπαϊκή και ελληνική ταινία δεν έχει καταφέρει να βρει το δρόμο για την διακίνηση και σε αυτές τις αίθουσες, παρόλο που κόβουν εισιτήρια, στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ο θερινός κινηματογράφος θα πρέπει να δικαιολογήσει τον διαφορετικό του χαρακτήρα, να βρει το κινηματογραφόφιλο κοινό το οποίο είναι δέκτης των μηνυμάτων που αυτές οι αίθουσες εκπέμπουν. Μήπως θα έπρεπε η πολιτεία να ενισχύσει προσπάθειες που έχουν γνώμονά τους την ανάπτυξη; Μήπως θα έπρεπε να τηρηθεί ο όρος της επιχορήγησης της ΕΟΚ να προβάλλονται κατά ένα σεβαστό ποσοστό ευρωπαϊκές ταινίες; Μήπως η Τοπική Αυτοδιοίκηση θα έπρεπε να στηρίζει τους θερινούς κινηματογράφους προβάλλοντας, συγχρόνως, τον ελληνικό και ευρωπαϊκό πολιτισμό, να είναι, με αυτό τον τρόπο, ένας πόλος αντίστασης του αμερικάνικου πολιτιστικού ιμπεριαλισμού;

Προβλήματα που το νομοσχέδιο του Υπουργείου Πολιτισμού δεν μπορεί να λύσει, σύμφωνα με τις αναλύσεις φορέων και κομμάτων στο προηγούμενο και παρόν τεύχος. Θα θέλαμε πολύ αυτό το νομοσχέδιο να λύνει πολλά προβλήματα, αλλά, για μια ακόμη φορά, με ημίμετρα προσπαθείται να λυθεί το τεράστιο πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου και η ανταγωνιστικότητά του έναντι του αμερικάνικου και ευρωπαϊκού κινηματογράφου!! Τη στιγμή που όλα είναι ανοικτά, όταν ο ανταγωνισμός ευνοεί τον αμερικάνικο κινηματογράφο, στην Ελλάδα τον βλέπουμε ως ένα χόμπυ και όχι ως μια ακόμη οδό διάδοσης του ελληνικού πολιτισμού.

Απέχει πολύ, το ελληνικό κράτος να γίνει ο πόλος συσπείρωσης διανοούμενων και καλλιτεχνών που θα διαμορφώσουν την ελληνική κινηματογραφική πρόταση, που θα ανανεώσουν τον ελληνικό κινηματογράφο. Τα δύο αφιερώματα του περιοδικού πιστεύουμε ότι ενημέρωσαν και προβληματίσαν κάποιους που θα έπρεπε πρώτοι να κάνουν αυτό το διάλογο, με σωστές και υγιείς βάσεις.

**Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ**

## ΣΥ ΕΠΙΑΣ...

"Αισθάνεσαι λιτρωμένος όταν έρχεται η στιγμή της έμπνευσης. Με τα χρόνια επέρχεται μια αίσθηση ανοσίας μέσα στη δουλειά σου, και αν δεν βάζεις κάθε τόσο τορπίλες στον εαυτό σου και στόχους μεγαλύτερους να κατακτήσεις, η έμπνευση δεν σε επισκέπτεται. Ο δαίμονας που λένε ότι έχει μέσα του ο κάθε καλλιτέχνης σου αντιστέκεται. Δεν βγαίνει εύκολα. Και είτε με γλυκό, είτε με βίαιο τρόπο πρέπει να τον εξαναγκάσεις για να βγει. Ίσως ακούγεται μεταφυσικό. Κι ίσως κι αυτό να είναι ένα ακόμη στοιχείο που με κάνει να... λυσσάω".

### Φιλαρέτη Κομνηνού (Ηθοποιός)

"Ο ρόλος του ιστορικού ως αφηγητή πραγμάτων που συμβαίνουν χωρίς κριτική αποτίμηση, δεν είναι δουλειά των κινηματογραφιστών. Ο σκηνοθέτης καταγράφει την ιστορική πραγματικότητα μέσα από την εξέλιξη των ηρώων του και της μικρής καθημερινής ιστορίας τους. Ο καλλιτέχνης έχει άποψη, πάθος, τη δύναμη της εικόνας, την αναρχία του. Καταστρέφει και ανασυνθέτει, η καταστροφή είναι μια μορφή δημιουργίας. Ο κινηματογράφος είναι ένας καθρέπτης της κοινωνίας, μόνο που ο καθρέπτης αυτός είναι σπασμένος".

### Μιγκέλ Λιτίν (σκηνοθέτης)

"Έχουμε στολίσει τη μουσική μας με πολλά ψιμύθια... Αισθάνομαι την ανάγκη να σιωπήσω, είναι μια εσωτερική ανάγκη αυτή, δεν έχω να πω τίποτα πριν βγει η ταινία στους κινηματογράφους... Δεν με νοιάζουν οι Κάννες, η διαφήμιση, αλλά η ίδια η ταινία που έχω κάνει και ακόμα είμαι στο στάδιο της ανακάλυψής της. Αγγίζω το σώμα της, δέχομαι τις ανάσες της, ψηλαφώ τα χαρίσματα της".

### Θόδωρος Αγγελόπουλος (σκηνοθέτης)

► Για την ταινία ΜΑΕΣΤΡΟ, γερμανική παραγωγή, θα γράφει την μουσική ο Νίκος Μαργακάκης. Δεν είναι η πρώτη φορά που ο συνθέτης γράφει μουσική για τον κινηματογράφο. Έχει συνεργαστεί και με άλλους σκηνοθέτες (π.χ. Νίκος Περράκης) και με ξένους, όπως με τον Έντγκαρ Ράιτς για τις ταινίες ΠΡΩΤΗ ΠΑΤΡΙΔΑ και ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΑΤΡΙΔΑ (συνολικής διάρκειας 26 ωρών). Όπως μάθαμε τα 21 κομμάτια που θα γράψει ο Μαργακάκης, θα κυκλοφορήσουν σε CD.  
⇒ "Δεκάδες δικαστικές αποφάσεις είναι έτοιμες να εφαρμοστούν στις 31/5/98, και οι ιδιοκτήτες των οικοπέδων έχουν έτοιμες τις μπουλντόζες για να σαρώσουν τα σινεμά", αυτά σημειώνει στη διαμαρτυρία της **Πανελλήνια Ένωση Επαγγελματιών θερινών Κινηματογράφων** (Π.Ε.Ε.Θ.Κ.) που απευθύνεται στους **υπουργούς ΠΕΧΩΔΕ, Πολιτισμού, Ανάπτυξης**, σε βουλευτές και ευρωβουλευτές και στο Δήμο της Αθήνας. Γι' αυτό ζητούν την αναστολή του νόμου για μια ακόμη τριετία, μέχρι να εξερευνηθεί τρόπος να σωθούν τα θερινά σινεμά για πάντα, γιατί είναι "τα τελευταία κότερα που θημίζουν στην Αθήνα τη φύση, τη ζωή και το όνειρο". Εμείς δεν θα τους βοηθήσουμε;

► Με το δίκιο της να διαμαρτύρεται η **Πέπη Ρηγοπούλου**, καθηγήτρια στο τμήμα ΕΜΜΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αιτία το ντοκιμαντέρ **ΤΟ ΔΕ ΤΑΝΓΚΟ ΕΙΝΑΙ Ο ΧΟΡΟΣ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ**, που βραβεύθηκε πρόσφατα στο **Φεστιβάλ Μπαρ**. Η κ. Ρηγοπούλου τονίζει: "Η βραβείωσή μου έγινε από δημοσιογραφικές πηγές, οι οποίες ταυτοχρόνως με πληροφορήσαν ότι στο Δελτίο Τύπου της ΕΡΤ αποσιωπάται με εντελώς αήθη τρόπο ποιοι είναι οι δημιουργοί του βραβευθέντος έργου. Αποκρύπτεται δηλαδή ο ρόλος του τμήματος ΕΜΜΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών ως συμπαραγωγού, των φοιτητών και φοιτητριών που πραγματοποίησαν πολυετή έρευνα στον Ψυχρή καθώς και ο δικός μου, που περιλαμβάνει την ίδια την ιδέα, τη συγγραφή του σεναρίου, τις συνεντεύξεις, την αφήγηση αλλά και την εποπτεία όλων των φάσεων της υλοποίησής του".

⇒ Και συνεχίζει η κ. Ρηγοπούλου: "Προφανώς αυτός ο τρόπος με τον οποίο η ΕΡΤ υπό το νέο της πρόσωπο εννοεί τον **σεβασμό των πνευματικών δικαιωμάτων** μου, αλλά κι ευρύτερα του πανεπιστημιακού θεσμού, επιφυλλάσσει για όλα τα νόμιμα μέτρα". Μετά τη δήλωση του Γενικού Διευθυντή της ΕΡΤ, κ. **Αλαβάνου**, ότι "είναι λάθος, λιτούμια αληθινά", η κ. Ρηγοπούλου απαντά: "Θα χαίρομαι αν η ίδια ειανορόφωση που έγινε με το Δελτίο Τύπου ίσχυε και για τους τίτλους του ντοκιμαντέρ, οι οποίοι - όχι κατά λάθος βέβαια - δεν αναφέρουν το τμήμα ΕΜΜΕ ως συμπαραγωγό, εμένα ως σεναριογράφο, καθώς και άλλους συντελεστές". Επισήμανση δική μας: Το αθάνατο ελληνικό πνεύμα της κουλτοπονηρίας. Έτσι, άργε, σκεφτόμαστε

να ανταγωνιστούμε τους άλλους ευρωπαϊούς εταίρους;

► Ίσως δεν το ξέρετε. Η πρώτη **Κινηματογραφική Λέσχη** που συσχετίζεται με κάποιο συνδικαλιστικό σωματείο είναι αυτή του **Εργατικού Κέντρου Θεσσαλονίκης**. Αν πιστεύετε ότι πρόκειται για μια Λέσχη δυναμικής 20 - 30 ατόμων, τότε κάνετε λάθος: 200 - 300 άτομα παρακολουθούν τις προβολές που δεν είναι λίγες. Προβολές γίνονται κάθε εβδομάδα, εκτός των καλοκαιρινών μηνών. Να αναφέρουμε ταινίες όπως όπως **Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ** (1929), του Τζίγκα Βερτόφ, **ΘΩΡΗΚΤΟ ΠΟΤΕΜΚΙΝ** (1925), του Σεργκέι Αϊζενστάιν, **ΠΕΤΡΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ**, του Παντελή Βούλγαρη, **Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ**, της αξέχαστης Τόνιας Μαρκετάκη, **ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΗ ΧΟΥΡΜΑΔΙΑ**, του Σταύρου Τσιώλη, **ΜΟΝΤΕΡΕΪ ΠΟΠ**, του Α. Πανεμπτέρκ. κ.α. Αφιερώματα, συζητήσεις, συνεργασία με άλλες λέσχες, συναντήσεις... Μακάρι και άλλα Εργατικά Κέντρα ή η Γ.Σ.Ε.Ε. να μμηθούν το παράδειγμά τους. Το πρόγραμμα θα το βρείτε στην **ηλεκτρονική διεύθυνση**: <http://users.otenet.gr/~makine>

⇒ Στη Σπερχειάδα, στη Φθιώτιδα θα γίνουν τέλη Ιουλίου, αρχές Αυγούστου σεμινάρια σεναρίου για τον κινηματογράφο στα πλαίσια του φεστιβάλ "Συνάντηση Νέων Κινηματογραφιστών". 26 Ιουλίου έως 9 Αυγούστου θα προβληθούν ελληνικές ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, ταινίες βίντεο, ταινίες Super 8mm, ελληνικές και ξένες, θα διοργανωθούν συναντήσεις. Στα σεμινάρια θα διδάξουν διακεκριμένοι επαγγελματίες στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο. Όσοι πιστοί προσέλθετε, και βιαστείτε. Πληροφορίες στα τηλέφωνα: **Media Desk, Βασ. Κωνσταντίνου 44, τηλ. 7254057 (κ. Σπύρο Δεγκλή)** για αιτήσεις του σεμναρίου, ή στους Καραντζούνη Δημήτρη, τηλ. 3453889, 094 937141, Μητρογιαννόπουλο Νίκο, τηλ. 7624652, 7623673 και Φραγκούλη Γιάννη, τηλ. 9012987, 5225157 fax: 5225157

► Το βιβλίο του **Θάνου Αλεξανδρή** κυκλοφόρησε το 1995 από τις εκδόσεις "Οδός Πανός", το 1998 ο **Νίκος Παναγιωτόπουλος** αποφάσισε να το κάνει ταινία κάνοντας μια "Στέλλα" εντελώς διαφορετική από αυτήν που ξέρουμε. Ηθοποιοί απο το θέατρο, ο **Νίκος Κουρής**, **Αθηνά Μαξίμου**, **Ζωή Μαλπιάνη**, **Θανάσης Σκανδουλάκης**, **Κώστας Μαρκόπουλος**, **Γιώργος Διαλεγκμένος**, είναι στο επιτελείο των ηθοποιών. Η **Μαριάννα Παναγιωτοπούλου** θα κάνει τα κοστούμια και ο **Σταμάτης Κραουνάκης** τη μουσική. Ο σκηνοθέτης λέει ότι θέλει να κάνει κάτι διαφορετικό, κάτι που

μπορεί να θυμίζει θεματικά ταινία του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, θέλει να παίξει με μια ιστορία έρωτα: με τον καλό, τον κακό, την ωραία και τον "Λιώμα". Να δούμε το αποτέλεσμα και να ελπίσουμε ότι θα είναι καλό. Το έχουμε ανάγκη!

- Χιλιάδος από την Ελλάδα! Ο **Μιγκέλ Ατίν** (Κουκουμίδης), ο χιλιάδος σκηνοθέτης του οποίου το έργο παρουσιάστηκε στο "Παλλάς", σε ένα ειδικό αφιέρωμα, είναι γνωστός στη Λατινική Αμερική, αλλά άγνωστος στην Ελλάδα. Ο ίδιος νοιώθει ότι μέσα του συνυπάρχει ο χιλιάδος και ο Έλληνας, ο λατινοαμερικάνος και ο βυζαντινός. Αλλάστε προσπαθεί να βρει λεφτά για να κάνει ταινία που ανασυνθέτει το πορτρέτο του **Οδυσσέα**, τον **Ζορμπά** και τον **Δον Κιχώτη**, μέσα από ένα ταξίδι που ξεκινά απ' την Ελλάδα για να καταλήξει στη Χιλή, στην Παλμίγια. Στο αφιέρωμα "Ελλάδα - Χιλή: σχέσεις καρδιάς", γνωρίσαμε τον εσωτερικό κόσμο του μέσα από τις ταινίες του.

► Νέες ταινίες πάλι το καλοκαίρι από όλες σχεδόν τις εταιρείες διανομής. Ελπίζουμε να είναι καλές, να φέρουν ταινίες στους **θερινούς κινηματογράφους**, οι ιδιοκτήτες τους να μη βασιστούν μόνο στις ταινίες του χειμώνα. Η βοήθεια της **Τοπικής Αυτοδιοίκησης** θα είναι, νομίζουμε, καθοριστική αν λειτουργήσει αναπτυξιακά δηλαδή οι κινηματογράφοι να έχουν ως κριτήριο το κέρδος και να μην ελπίζουν μόνο στη βοήθεια της πολιτείας.

⇒ 30 χρόνια, ίδια τα συνθήματα, ίδιες περίπου, οι απαιτήσεις της νεολαίας. 30 χρόνια που ο Μάης του '68 οριοθετούσε παγκόσμια το λαϊκό κίνημα. Ο κινηματογράφος για αρκετά χρόνια έγινε "**ταινία - όπλο**", από "**κάμερα - στυλό**", δηλαδή όπλο μάχης από εργαλείο καταγραφής. Σε άρθρο του περιοδικού μας μπορεί ο αναγνώστης να δει πώς, περίπου, ο κινηματογράφος επηρέαστηκε και επηρέασε το αντιμπεριαλιστικό κίνημα εκείνης της εποχής.

► Τελικά ο ελληνικός κινηματογράφος βγάζει ή δεν βγάζει λεφτά; Πώς οι σκηνοθέτες μη κάνοντας ταινίες κερδίζουν λεφτά, μη κάνοντας εισπράξεις οριοσμένες φορές; Το **Κέντρο Κινηματογράφου** καταβάλλει τα μισά λεφτά που απαιτεί η πρόταση, τα άλλα μισά θα πρέπει να πάνε στον σκηνοθέτη παραγωγό, αλλά ουδέποτε καταβάλλονται. Στο κοστολόγιο συμπεριλαμβάνονται αμοιβές σκηνοθέτη, σεναριογράφου και ποσοστό παραγωγού, ιδιώτητες που είναι το ίδιο και αυτό πρόσωπο. Οι παραγωγοί και οι διανομείς κερδίζουν λεφτά και οι σκηνοθέτες όταν είναι παραγωγοί. Οι άλλοι τίποτε!!! Λεπτομέρεια: αυτοί που κερδίζουν είναι τα ίδια πρόσωπα που κάνουν συνεχώς ταινίες (εγκρίνονται οι προτάσεις τους) χωρίς να κόβουν εισιτήρια. Παραλογισμός ή σουρεαλισμός;

- Υποστηρίζεται ότι σε λίγο η ταινία θα κοστίζει πολύ λιγότερο στην αντιγραφή της. Ο **Σύνδεσμος Ελλήνων Σκηνοθετών** λέει ότι το

κόστος αναπαραγωγής από 700.000 δρχ. για την κάθε κόπια θα πέσει στις 20.000 δρχ. όταν θα μεταγράφεται σε DVD-I, δηλαδή σε ένα οπτικό δίσκο, ανάλογο του CD, πολύ μεγαλύτερης χωρητικότητας από το CD και φυσικά πολύ μικρότερου όγκου από την ταινία. Κατά συνέπεια θα μειωθεί κατά 30% η τιμή του εισιτηρίου. Με την προβολή, υποστηρίζει ο **Γιώργος Ζεβουλάκος**, θα πληρώνονται τα δικαιώματα του σκηνοθέτη, παραγωγού, ηθοποιών κ.λ.π. Μήπως όμως θα είναι εύκολη και η πειρατική αντιγραφή; Ήδη στις ΗΠΑ έχουν καταφέρει να σπάνε τους κωδικούς 60 Kb! Άρα μάλλον αυτό το σύστημα δεν είναι ασφαλές.

► **25 χρόνια "Δαναός"**, 25 ταινίες προβλήθηκαν σε 7 ημέρες στον γνωστό κινηματογράφο της Κηφισιάς. Νούφρα που κούβουν το μεράκι και την αγάπη των ιδιοκτητών, οι αδελφοί Γεωργιόπουλοι, που ανακαίνισαν την αίθουσα, λειτουργούν μπαρ και βιβλιοθήκη, δικοθήκη. Να τον λειτουργούν πολλά χρόνια ακόμη και να παίζουν, όπως πάντα καλές ταινίες.

⇒ Πολύ σύντομα θα διοργανωθεί Φεστιβάλ ταινίας Super 8mm. Φιλοδοξούμε να υπάρχει φιλικό κλίμα να δούμε όσο το δυνατόν περισσότερες ταινίες από όσο το δυνατόν περισσότερους σκηνοθέτες. Όσοι έχουν ταινίες Super 8mm, ερασιτεχνικές ή μη και θέλουν να τις δείξουν ας απευθυνθούν στους Μητρογιανόπουλο Νίκο, τηλ. 7624652, 7623673 και Φραγκούλη Γιάννη τηλ. 9012987, 5225 157 fax: 5225 157. Σύντομα θα επανέλθουμε με περισσότερες πληροφορίες.

► Η αλήθεια των αριθμών φανερώνει την πραγματική εικόνα των ελληνικών κινηματογράφων: 550.000 εισιτήρια έκοψαν οι ελληνικές ταινίες. Πρώτο το **ΒΑΑΚΑΝΙΖΑΤΕΡ** με 210.000 και μετά οι ταινίες **ΠΡΟΣΤΑΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ** και ο **ΑΔΕΛΦΟΣ ΜΟΥ ΚΙ ΕΓΩ** με 87.000 και 80.000 αντίστοιχα. Ο κόσμος γύρισε στον κινηματογράφο, έσπασε ο πάγος της σχέσης ελληνικής ταινίας - κοινό. Αρχικά να έχουμε καλύτερες ταινίες και να λειτουργούμε πλέον ανταγωνιστικά με τον ξένο (και αμερικάνικο) κινηματογράφο.

⇒ Για πρώτη ίσως φορά κριτικοί και μέλη της Ακαδημίας Κινηματογράφου Αμερικής συμφώνησαν για μια ξένη ταινία. Η ταινία **THE APOSTLE**, του **Ρόμπερτ Ντιβάλ** πήγε καλά στις κριτικές και την εκτίμησαν και οι κινηματογραφάκηθοποιποι των ΗΠΑ. Το μόνο που ενδιαφέρει τον Ντιβάλ είναι πώς θα μεταφέρει στην ταινία τις εικόνες που έχει συλλέξει όλα αυτά τα χρόνια. Όπως αυτή σε μια μικρή πόλη του Αρκάνσας. Σε μια εκκλησία είδε δύο ιερείς, μόνο που ο ένας ήταν άντρας και ο άλλος γυναίκα. Ο άντρας κράταγε μια ακουστική κιθάρα. Αυτή ήταν η βασική σκηνή της ταινίας του.

## ΣΥ ΕΙΠΑΣ...

"Ορκίζομαι ότι θα τα παρατήσω όλα, αλλά αμέσως βλέπω ότι μου λείπει ο κοινός νους για να το κάνω. Υπάρχει πάντα η κατάλληλη στιγμή για να αρχίσεις κάτι και για να το τελειώσεις. Πολλοί άνθρωποι όμως φοβούνται ότι δεν θα μπορέσουν να ζήσουν χωρίς το χειροκρότημα. Αυτή η σκέψη ωστόσο στριφογυρίζει στο μυαλό μου εδώ και έξι χρόνια.... Ο Κάρι Γκραντ ήταν καλός. Το έκανε σωστά... Θα πρέπει να τον ρωτήσω πως να το κάνω και εγώ!"

(Αλλά δυστυχώς έχει πεθάνει!!)

**Πολ Νιούμαν (ηθοποιός)**

"Πίστηπα ότι ήταν μια πολύ καλή ιδέα. Ήξερα ότι το Χόλιγουντ έφτιαχνε ταινίες βασισμένες σε ιδέες άλλων ανθρώπων. Και οι άνθρωποι, ξέρεις, αν δεν πρόκειται για κάποιες εντυπωσιακές εκρήξεις και ειδικά εφρε, δυσκολεύονται να βρουν ιδέες για ταινίες. Σκέφτηκα ότι αυτή ήταν θαυμάσια ιδέα, γιατί η ιστορία έχει πολύ συγκεκριμένη δομή κι ακολουθεί τη συνείδηση του νεκρού αυτού αγοριού που τη βλέπεις να ανθίζει, αργότερα να τον εγκαταλείπει κι ύστερα να επιστρέφει. Ταυτόχρονα, είναι ένα είδος σουρεαλιστικής ερωτικής ιστορίας. Αν το κοινό δεν πάει να τη δει περιμένοντας μια πιστή διασκευή του βιβλίου του Τσαρλς Ντίκενς, τότε θα την απολαύσει".

(Για την ταινία **ΜΕΓΑΛΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ**. Εμείς όμως δεν πιστήχαμε...)

**Γκουίνεθ Παλτρώου (ηθοποιός)**

"Εγώ από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου, αισθανόμουν άλλης εποχής. Μέσα σε ρούχα εποχής από το '50 και πίσω, αισθάνομαι στα νερά μου. Το μοντέρνο αναγκαστικά το ξέρω. Ιδιαίτερα με τα καπέλα έχω μια σχέση σχεδόν μεταφυσική. Τα καπέλα με "φτιάχνουν". Αλλιώς συμπεριφέρεσαι με ένα καπέλο. Βρήκω ότι προσθέτει μια θηλυκή πινελιά στο ύψος του ντυσίματος. Είναι ένα ολόκληρο παιχνίδι, που καταργείται με το μπτοτάκι και το χοντρό τζιν"

**Πέμη Ζούνη (ηθοποιός)**

**ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ** στην Αθήνα το 1955, ο Περικλής Χούρσογλου αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της νέας γενιάς του ελληνικού κινηματογράφου. Σπούδασε μαθηματικά στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας και σκηνοθεσία στη Σχολή Σταυράκου. Από το 1976 άρχισε να δουλεύει σαν βοηθός σκηνοθέτη σε ταινίες του Παντελή Βούλγαρη, του Γιώργου Πανουσόπουλου, του Αλέξη Δαμανού, του Ανδρέα Θωμόπουλου και του Τάκη Παπαγιαννίδη. Για ένα σύντομο διάστημα εργάστηκε στη διαφήμιση, ενώ από το 1982 έως το 1984 σκηνοθέτησε ντοκιμαντέρ για την κρατική τηλεόραση.

Η πρώτη του εμφάνιση γίνεται το 1980 με τα Μανικετόκοιμπα, ταινία μικρού μήκους το σενάριο της οποίας ανήκε στον Παντελή Βούλγαρη. Το 1984 έρχεται το ΤΥΦΛΟ ΣΥΣΤΗΜΑ και το 1986 το ΣΤΥΛ, που ο ίδιος το ονομάζει τηλεταινία και όχι μικρού μήκους. Επιλέγοντας ήδη από

τις μικρού μήκους τις μεγάλες διάρκειες το πέρασμα στη μεγάλου μήκους έμοιαζε φυσικό επακόλουθο. Πραγματοποιείται το 1993 με τον ΛΕΥΤΕΡΗ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟ, που προβλήθηκε στο 34ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Στην ταινία απονεμήθηκε ο Αργυρός Αλέξανδρος, το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, το βραβείο της ΠΕΚΚ, και το βραβείο καλύτερης ταινίας, εξ ημισείας με το ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ του Σωτήρη Γκορίτσα. Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ είναι η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του και συμμετείχε στο 38ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Η συνέντευξη που ακολουθεί δεν αφορά μόνο την τελευταία δουλειά του Περικλή Χούρσογλου. Αποτελεί μια συζήτηση σχεδόν εν' όλης της ύλης, και λέω "σχεδόν" γιατί ένα μέρος της, που διαπραγματεύεται τις ταινίες μικρού μήκους, πρόκειται να δημοσιευτεί στο υπό έκδοση περιοδικό του ΜΙΚΡΟ.

## Περικλής Χούρσογλου: από τον Λευτέρη Δημακόπουλο στον Λεωνίδα Χρύση

...Βάζω ερωτηματικά για το πώς ζείτε...

Συνέντευξη του Περικλή Χούρσογλου στο Νίκο Μητρογιαννόπουλο

**Κύριε Χούρσογλου, γιατί επιλέγετε για ήρωες των ταινιών σας χαρακτηρισμούς όπως τον Λευτέρη Δημακόπουλο ή τον Λεωνίδα Χρύση;**

Με ενδιαφέρουν οι άνθρωποι στις στιγμές που αλλάζουν, οι άνθρωποι που έχουν πολλές αντιφάσεις. Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ είναι ένας άνθρωπος που περνάει από τα παραγωγικά χρόνια στα χρόνια της σύνταξης. Ο Λευτέρης Δημακόπουλος αλλάζει σιγά σιγά, ανεπαίσθητα. Αλλά ο Δημακόπουλος του τέλους είναι τελείως διαφορετικός από εκείνον της αρχής. Έπειτα, να μην έχει παντρευτεί, έχει δυο παιδιά, έχει σπίτι, αλλά κρατάει κι ένα γραμμάριο κτάω χρόνια.

**Το οποίο όμως το σκίζει στο τέλος, ενώ σηκώνει τα χέρια στον ουρανό, σαν να εκλιπαρεί.**

Σα να πανηγυρίζει και σαν να ξυπνάει. Σαν ένα μικρό παιδί που του λένε "έκανες λάθος", απαντάει "έτσι ήθελα", ξυπνάει και ξεκινάει μια καινούρια ζωή.

**Ο Δημακόπουλος πάντως μου είναι συμπαθής, γιατί να μην είναι ο τύπος του αρριβιστή, αλλά είναι και το επαρχιωτόπαιδο που ανοίγει το δρόμο του μόνο του. Αντίθετα, δε συμπαθώ καθόλου το φίλο, τον Παναγιώτη. Νομίζω πως έχει ένα ρόλο ηδονοβλεψία στη σχέση.**

Ο Δημακόπουλος τινάζει τα χέρια και α-

ναρωτιέσαι: Καλά έκανε; Είχε δίκιο η Δήμητρα; Έχω ακούσει και μια τελείως άλλη σκέψη. Αυτό που λες εσύ ή αυτό που μου έλεγε ο Σαββόπουλος; "καλά έκανε ο Δημακόπουλος. Εντάξει, δεν παντρεύτηκε τη γυναίκα της ζωής του, αλλά έχει δυο παιδιά και προχωράει τη ζωή. Ενώ η άλλη τι θα είναι; Θα την συναντάς τα βράδια στα μπαρ να σου επαναλαμβάνει πως ένας άντρας που αγάπησε πολύ την πρόδωσε". Χαίρομαι να ακούω διαφορετικές απόψεις.

**Δε λέω ότι έκανε καλά ή δεν έκανε καλά, αλλά ότι είναι πραγματικός. Ο καθένας μας θα μπορούσε να είναι Δημακόπουλος κάποια στιγμή της ζωής του.**

Στις ταινίες μου δεν προσπαθώ να πω ότι αυτός έχει δίκιο ή αυτός έχει άδικο. Ο καθένας έχει το δικό του δίκιο. Προσπαθώ όσο γίνεται να είμαι ειλικρινής και να μπαίνω στην αλήθεια των προσώπων. Ποτέ δεν ξεκινάω θεωρητικά για να γράψω. Μια ιστορία πάντα σκέφτομαι, και μάλιστα, πολλές φορές που με ρωτάνε αν ο Δημακόπουλος είναι μια ταινία για τη γενιά του Πολυτεχνείου, λέω ότι δεν κάνω ποτέ ταινίες για μια γενιά. Κάνω ταινίες για ένα πρόσωπο, για ένα ζευγάρι. Δε μιλάω για τα ζευγάρια γενικά. Τώρα, εάν εκείνος που τις βλέπει σκέφτεται γενικότερα, είναι ένα άλλο θέμα. Και είμαι πολύ ευτυχής όταν συμ-

βαίνει. Αλλά δεν ξεκινάω να μιλήσω γενικά για κάτι, γενικά για τους συνταξιούχους. Τον Λεωνίδα Χρύση περιγράφω.

**Η ταινία όμως θα μπορούσε να διαβαστεί και σαν ένα σχολίο πάνω στη γενιά του Πολυτεχνείου.**

Οι άνθρωποι που στην πορεία χάνουν τις αξίες και τα ιδανικά τους ή αλλοτριώνονται υπάρχουν σε όλες τις γενιές. Είναι μέσα στην ανθρώπινη φύση. Απλώς επειδή οι κριτικοί και οι άνθρωποι οι οποίοι βλέπουν την ταινία τη βλέπουν με τον πιο αναγνωρισμένο τρόπο, από τη στιγμή που ο ήρωας είναι στο Πολυτεχνείο όλοι μιλάνε για τη γενιά του Πολυτεχνείου. Αυτό νομίζω πως είναι ένα λάθος της οπτικής και όχι χαρακτηριστικό του έργου. Πάντοτε η τέχνη έχει ένα πλαίσιο. Δε σημαίνει όμως ότι πρέπει να μένει μόνο μέσα σε αυτό το πλαίσιο.

**Η γειτόνισσα του Δημακόπουλου στη Γερμανία είναι ηθοποιός και μάλιστα της UFA. Γιατί;**

Είναι μια γιαγιά ανήμπορη. Ο Δημακόπουλος τη σώζει κι εκείνη τη στιγμή είναι ίσως ο πιο γνήσιος και ο πιο ευαίσθητος Δημακόπουλος. Όταν όμως επιστρέφει στην Αθήνα, αφηγείται την ίδια ιστορία με έναν φανταστικό τρόπο, την παρουσιάζει σαν ηθοποιό, και τη μετατρέπει σε πλάκα. Πολλές φορές, οι άνθρωποι εμπορεύονται μια στιγμή της ζωής τους που τους έχει συγκι-



Από την ταινία **ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ**

νήσει πολύ. Νομίζω ότι τα πράγματα που είναι βαθιά μέσα μας και που είναι οι μικροί ναοί ή τα προσκυνητήρια μας πρέπει να τα κρατάμε έτσι όπως είναι. Στον Δημακόπουλο δηλαδή αυτό είναι ενδεικτικό του ξεπουλητήματος των πραγμάτων.

**Η τέχνη όμως δεν αντλεί από αυτά τα προσκυνητήρια;**

Βέβαια. Αλλά μόνο αν ταυτόχρονα τα σέβεται. Και εν πάση περιπτώσει ο Δημακόπουλος δεν είναι καλλιτέχνης.

**Ο ΕΝΗΛΙΚΑΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ;**

**Ο Λεωνίδας Χρυσής τελικά είναι ο ενήλικος Δημακόπουλος**

Όχι. Ο Δημακόπουλος είναι ένας άνθρωπος που φαντάζεται ότι είναι αρχηγός, ότι ορίζει και οδηγεί τα πράγματα. Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ τριάντα χρόνια ήταν υπάλληλος. Δεν ήταν ποτέ αυτός ο αρχηγός. Έπειτα ο Λευτέρης έλεγε "έτσι γουστάρω", ενώ ο Λεωνίδας κάτω από το γκρι κουστούμι έκρυβε αυτό που πραγματικά ήθελε. Η γυναίκα μου, η Βαγγελιώ η Ανδρεαδάκη, όταν πρωτοδιάβασε το σενάριο, μου έγραψε ένα μικρό σχόλιο που έλεγε: "τριάντα χρόνια έχω φροντίσει για όλους. Και τώρα θέλω να κάνω κάτι άλλο. Και όλοι μου την έχουνε πείσει: η γυναίκα μου, ο γιος μου, η κόρη μου, το εγγονάκι μου. Δεν έχω δικαίωμα να το κάνω;"

**Σε αυτό το ερώτημα δεν απαντάτε ποτέ...**

Όχι. Δε βγαίνει σαν ένας μικρός θεός ο σκηνοθέτης για να πει "αυτό". Θέλω κάθε θεατής να διαλέξει για τον εαυτό του. Αυτό που κάνω, είναι να βάζω ερωτηματικά για το πως ζείτε ή το πως θα θέλατε να ζείτε. Σε τελική ανάλυση νομίζω ότι εκείνο που λέμε δρόμος ή διαδρομή μέσα στη ζωή είναι η συνάντησή με καταστάσεις ή με ανθρώπους οι οποίοι συνήχαινα μας βάζουν να σκεφτόμαστε: "από δω ή από εκεί;"

**Ωστόσο έστω ενδόμυχα, ξέρετε την απάντησή...**

Δεν ξέρω την απάντηση. Κάνω σινεμά για να βρω την απάντηση. Αλλά από την άλλη, αν θες τη γνώμη μου, ωραία, δεν το κάνει τελικά, ξαναγυρνάει στο σπίτι και στο τελευταίο πλάνο βλέπουμε ένα γέρο ογδόντα χρόνων. Έναν άνθρωπο που ουσιαστικά πεθαίνει. Η δικιά μου γνώμη είναι ότι ένας άνθρωπος που θέλει να "πετάξει" μετά από τριάντα χρόνια έχει και το δικαίωμα να το κάνει. Και όσο είστε γύρω του, αφήστε τον να "πετάξει" στο κάτω κάτω. Δε βοηθάει και καθόλου το να μείνει εδώ. Όπως αυτό που για μένα λέει ο Δημακόπουλος είναι ότι το κυνήγι της επιτυχίας και της καριέρας δεν οδηγεί πουθενά. Δεν εξαργυρώνει τίποτα. Η ζωή είναι εδώ και τη ζεις ή δεν τη ζεις. Επίσης δε βλέπω πλέον ότι είναι άλλο πράγμα η ζωή κι άλλο πράγμα η τέχνη. Θεωρώ ότι το ένα είναι μαζί με το άλλο. Και αυτό ήταν που πραγματικά πίστευα μέσα στο Δημακόπουλο. Αλλά δεν ήθελα να πω "αυτό πιστεύω". Άφηνα τους θεατές να βγάλουν τα δικά τους συμπεράσματα.

**Πηγαίνοντας να δω τον ΚΥΡΙΟ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ, από τον τίτλο και μόνο, φανταζόμουν έναν άνθρωπο που έχει συνθλιβεί από την καθημερινότητά του. Και είδα, πρώτ' απ' όλα από την κάμερα, που τον φιλιάριζε ή από το ύψος του ματιού ή ελαφρώς κοντρά, έναν άνθρωπο που κυριαρχούσε στους γύρω του.**

Ε, βέβαια. Αλλά εδώ συμβαίνει και κάτι άλλο, που οφείλται στο ότι ο ηθοποιός έχει μια δικιά του προσωπικότητα και αυτά που έχει γράψει τα διανθίζει με το δικό του τρόπο. Αρχικά είχα στο μυαλό μου έναν άνθρωπο σφιγμένο τριάντα χρόνια, που οι ώμοι του είναι κυρτοί. Ο Μιχαλακόπουλος όμως είναι ψηλός, έχει χιούμορ, είναι χαριτωμένος. Και τελικά ο ρόλος που είχα γράψει σε ένα χαρτί "φορεμένος" πάνω του πήρε μια άλλη διάσταση από εκείνη που είχα φανταστεί. Και αυτό με κάνει και αγαπάω αυτή τη δουλειά: το ότι δεν εκτελείς α-

πλώς κάτι που έχεις στο μυαλό σου. Σκέφτεσαι κάτι, επικοινωνείς με κάποιους ανθρώπους, και τελικά βγαίνει ένα άλλο πράγμα, που είναι γέννημα και των δυο: και δικό μου και του Μιχαλακόπουλου. Γι' αυτό λέω: "δε διδάσκω μόνο τον ηθοποιό. Και ο ηθοποιός με διδάσκει". Θέλω εκείνο που έχω σκεφτεί να το δώσω στους συνεργάτες μου και όλοι μαζί να το πάμε παραπέρα. Κάνω μια ταινία κάθε τρία ή τέσσερα χρόνια και το ενδιαφέρον είναι το ταξίδι αυτό. Ενδιαφέρον είναι το χιούμορ που έβαλε ο Μιχαλακόπουλος. Οι παλμοί της διαφύγής που ανανέωσαν την ταινία. Διαφορετικά θα ήταν μια ταινία για είκοσι λεπτά.

**Ακόμη περισσότερο λοιπόν το τίτλος αποπροσανατολίζει.**

Μένει ξεκρέμαστος ο τίτλος. Παρότι υπάκουε στην αρχική μου σύλληψη, που ήταν από την αρχή να προσδιοριστώ το ύψος, τον χαρακτήρα, το θέμα της ταινίας, οι ηθοποιοί, η σκηνοθεσία, η κάμερα, όπως είπες, ξεπέρασαν κατά πολύ την αρχική πρόθεση, αλλά δυστυχώς ο τίτλος έμεινε ο ίδιος. Και νομίζω ότι έκανε στην ταινία και κακό εμπορικά.

**Επειδή δεν συμφωνούσε απόλυτα με το περιεχόμενο ή γιατί από μόνο του ως τίτλος...**

Όχι, καθαρά εμπορικά. Απέτρεψε έναν κόσμο να πάει να δει μια ταινία για έναν άνθρωπο γκρίζο. Πολλές φορές είχα σκεφτεί για τίτλο μια φράση του Λεωνίδα που ήταν το "Λύσε μου μια απορία", αλλά από μία εμμονή στο να κάνω τίτλους σαφείς, μία στάμπα, δεν το αποφάσισα. Λάθος έκανα. Θα ήταν πολύ καλύτερο το "Λύσε μου μια απορία", κι ας ήταν έτσι φλυα και ασαφές. Γιατί υπάρχει μια απορία που πλανάται στον Λεωνίδα. Ένα ερωτηματικό έχει αυτός ο άνθρωπος. Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ είναι ένας τίτλος που η ταινία τον έχει ξεπεράσει κατά πολύ. Και μετά η έννοια του γκρίζου που είχα στην αρχή στο μυαλό μου, του λίγο *comme il faut*, του σοβαρού, δε λειτουργεί στις μέρες μας. Το 1965 ή το '70 ένα γκρι κουστούμι σήμαινε κάτι αυστηρό και καλαισθητό. Σήμερα το γκρι σημαίνει ένα μη χρώμα.

**Από το ΛΕΥΤΕΡΗ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ στον ΚΥΡΙΟ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ αισθανθήκατε να αλλάζει το κοινό στο οποίο απευθύνεστε;**

Όχι, το αισθάνθηκα, το είδα. Δεν έγινε συνειδητά. Εκ των πραγμάτων διαπίστωσα ότι το κοινό ήταν τελείως άλλο. Στον Δημακόπουλο μου λέγανε τι ήθελες να κάνεις μια ταινία με έναν αρνητικό μάλλον ήρωα, με άγνωστους ηθοποιούς, ένας άγνωστος σκηνοθέτης, και με τη γενιά του Πολυτε-

χνείου, αφού οι πιτσιρικάδες πάνε σινεμά. Και επέμενα ότι θα μπουν πιτσιρικάδες. Και μπήκανε. Μπήκανε 70.000 σε όλη την Ελλάδα. Τώρα, πήγε ένας κόσμος που έχει χρόνια να πάει σε ελληνική ταινία: σαρανταπεντάρηδες, πενήντα, εξήντα χρονών. Και γι' αυτό είμαι πολύ περήφανος. Πάντως νομίζω ότι αν ήταν διαφορετικός ο τίτλος και το πόστερ της ταινίας, και αν δεν είχε πάει στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, θα έκανε πολύ περισσότερα εισιτήρια και θα ερχόταν και πιο νεανικό κοινό.

### ΕΝΑΣ ΦΘΑΡΜΕΝΟΣ ΘΕΣΜΟΣ

**- Θεωρείτε ότι έβλαψε την ταινία η συμμετοχή στο Φεστιβάλ;**

Ναι, πάρα πολύ. Επειδή μπήκε μέσα σε ένα φθαρμένο θεσμό και τα "γυαλιά" με τα οποία την είδε μια μερίδα κόσμου ήτανε τα "γυαλιά" ενός φθαρμένου θεσμού. Δε μεταβιώνω που πήγα. Ήτανε συνειδητό, με την έννοια ότι ζω μέσα στο σινεμά της Ελλάδας που έχει αυτούς τους θεσμούς και θέλω να τους υποστηρίξω, γιατί δεν μπορεί να υπάρξει διαφορετικά το σινεμά. Λέμε ότι το φεστιβάλ ήτανε χάλια, αλλά το φεστιβάλ το κάνουν οι ταινίες. Κάνουμε λοιπόν μια καλή ταινία και την πάμε, σκοπεύοντας και σε ένα καλύτερο φεστιβάλ. Κι ας μοιάζει εγωιστικό. Αλλά τελικά της έκανε πολύ μεγάλη ζημιά.

**Από ποια άποψη;**

Βγήκε ένα αμφίβολο, ένα ασαφές κλίμα για την ταινία. Έπειτα, ενώ οι κριτικές στις μεγάλες εφημερίδες ήταν πολύ καλές, σε διάφορα περιοδικά που γράφονε διάφορα παιδάκια υπήρξε μια μέτρια αντιμετώπιση που δε βοηθούσε καθόλου την ταινία. Δε λέω ότι ήτανε στημένα. Κάθε άλλο. Απλώς πιστεύω ότι πάρα πολλοί που δηλώνουν και ειδήμονες βλέπουν το σινεμά με μια ελαφράδα και μια τρέχουσα χείρ αντίληψη. Το σινεμά για τα προβλήματα που μας ενδιαφέρουν, για τις ζωές μας, για τα συναισθήματά μας, τις τύψεις και τις αγωνίες μας το νομιμοποιούν μόνο στον Κιανοστάμι.

**Φοβάμαι ούτε στον Κιανοστάμι. Δε θυμάμαι που,**

**διάβαζε το σχόλιο: "Εμένα δε με ενδιαφέρουν οι υπαξιακές αγωνίες Ιρανού σκηνοθέτη".**

Ναι, και για μένα έγγραφαν "δεν μ' ενδιαφέρουν οι γεροντοφρόνες στα εξήντα". Και δουλεύουν αυτά στον κόσμο. Δουλεύουν πάρα πολύ. Δεν κάθεται ο άλλος να διαβάσει ή να διασταυρώσει κριτικές. Και οι άνθρωποι που τα γράφουνε είναι αμόρφωτοι και δεν έχουνε ιδέα περί τέχνης ή τουλάχιστον καμιά σχέση με ό,τι εγώ πιστεύω για την τέχνη. Δεν μπορώ να κάνω μια ταινία επειδή είναι της μόδας. Ήμουν από τους πρώτους που έλεγα ότι η ταινία πρέπει να πάει στο κοινό και να μη μένει ερμητικά κλεισμένη. Αλλά άλλο αυτό και άλλο το να σέρνεσαι από ένα τρέχον ρεύμα.

**Ο Κύριος με τα γκρι πάντως μου θυμίζει ατμόσφαιρα αγγλικού κινηματογράφου. Δεν ξέρω τι σχέση μπορεί να υπάρχει...**

Πάντα μου έλεγαν πως οι ταινίες μου έμοιαζαν με γαλλικές ταινίες. Τα τελευταία τέσσερα χρόνια όμως είδα ταινίες του Κεν Λούτς, του Μάικλ Λη και του Φρήσας που μου άρεσαν. Η Ξεσή αφήγηση αλλά τόσο βαθιά και εύστοχη, αυτό άρχισε να με κερδίζει. Για τον ΚΥΡΙΟ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ είσαι ο μόνος που μου λες ότι θυμίζει αγγλική ταινία. Οι περισσότεροι μου ξαναπάνε ότι είναι "σα γαλλική ταινία". Και λέω (γελώντας) "ρε γαμώτο, θέλω να κάνω μια αγγλική ταινία τώρα". Νομίζω πάντως πως σαν μορφή και σαν γραφή Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ είναι πολύ πιο απλός σε σχέση με τον Δημακόπουλο. Εγώ δεν το λέω "αγγλική" και "γαλλική" ταινία. Η Φρίντα η Λιάπτα μου είχε πει, για τα μικρού μήκους, ότι κάνω μιμησιονιστικό σινεμά.

**Κάποια στιγμή, πίσω ακριβώς από τον Μιχαλακόπουλο, εμφανίζεται ένας πίνακας του Τζιακομέτι. Σας έδωσε ο Τζιακομέτι τον τρόπο για να φωτίσετε την ταινία;**

Όχι (γελώντας) μου έδωσε η μητέρα μου το κάδρο. Όχι, μην κάνεις καμιά σύνδεση με τον Τζιακομέτι. Είναι πάντως ένας καλλιτέχνης που τον αγαπάω πολύ.

**Η συνεργασία με τον Πιοβάνι;**

Πολύ καλή συνεργασία. Δεν είχαμε τόσο στενή συνεργασία σκηνη-σκηνη, γιατί ζούσα εδώ, αυτός στην Ιταλία, και είναι και πολύ φορτωμένο το πρόγραμμά του. Μπορώ να σου πω ότι, όταν πήγαινα να ακούσω το τι θα ηχογραφούσε, φοβόμουνα μήπως έχει καταλάβει τελείως διαφορετικά την ταινία απ' ότι τη σκεφτόμουνα και ακούσω κάτι που δε μου άρεσε.

**Πώς δεν μπήκατε στον πειρασμό να τον ζητήσετε να αναπτύξει περισσότερο ορισμένα σημεία, κά-**

**ποιες παραλλαγές;**

Ίσως γιατί έτσι είχε γίνει το μοντάζ. Ήτανε αρκετά σύντομες οι παύσεις, και επίσης δεν θέλαμε να κάνουμε μια μουσική που να επενδύει μια ολόκληρη εικόνα. Η μουσική μπαίνει για να ερμηνεύσει αυτό που παίζει στην εικόνα.

**Η μουσική όμως είχε ένα νοσταλγικό, αναπολητικό ύφος, ενώ στην ταινία δεν υπάρχει η αναπόληση.**

Ναι, έπαιξε κόντρα στην ταινία. Ένιωσα την ανάγκη, επειδή η εικόνα ήταν αυστηρή, να δώσει ένα πιο λυρικό στοιχείο ή μουσική.

**Στον ΚΥΡΙΟ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ, ενώ στο πρώτο μέρος υπάρχει το στοιχείο του χιούμορ, στη συνέχεια η ταινία σοβαρεύει απότομα.**

Ναι, περίπου στο μέσον της δεύτερης πράξης. Όταν ο Λεωνίδας επιστρέφει στο σπίτι και πέφτει πάνω στη γυναίκα του, στριμώχνεται, και όταν στριμώχνονται οι άνθρωποι χάνουν το χιούμορ τους και όλη τους την άνεση να κάνουν παιχνίδι. Κοιτώντας λοιπόν η ταινία τη ματιά του Λεωνίδα, χάνει και η ίδια το χιούμορ της. Στην αρχή που τα πράγματα είναι πιο καθημερινά, πιο αναγνωρίσιμα, υπάρχει το χιούμορ. Στο δεύτερο μέρος που τα πράγματα σοβαρεύουν φεύγει.

**Όμως ακριβώς όταν σοβαρεύουν τα πράγματα δε χρειάζεται κάποια δόση χιούμορ;**

Υπάρχουν, υπάρχουν δυο σημεία. Ένα σημείο που όλοι γελάνε είναι όταν βάζω το κοριτσάκι να λέει "παππού είναι αλήθεια ότι ερωτεύτηκες μια άλλη γυναίκα;". Η άλλη στιγμή είναι όταν το λέει η κόρη του "έλα ρε μπαμπά. Πού να τρέχεις τώρα". Επίσης μου έκανε κάτι πάρα πολύ εντυπωσιακό. Τη στιγμή που η γυναίκα του ξεσπάει και πετάει την καρέκλα κάτω, μπαίνει μέσα, και λέει ο Λεωνίδας στο γιο του "θα ξανάρθει". Σε αυτό το σημείο όλοι οι θεατές γελάνε. Όταν έγραφα το σενάριο, δε φανταζόμουν ότι θα γελούσε ποτέ εδωπέρα άνθρωπος. Την έβρισκα μια πάρα πολύ δραματική σκηνή. Αλλά φαίνεται ότι οι νόμοι του γέλιου λειτουργούν και ερήμην μας. Επειδή ακριβώς το προηγούμενο μέρος της σκηνής είναι πάρα πολύ φορτωμένο, θες κάπου να ξεσπάσεις. Και με την πρώτη ατάκα που λέγεται γελάς, όπως στο σχολείο, όταν γλίστραγε ο καθηγητής.

### ΕΝΑ ΜΗ ΤΕΛΟΣ

**Στο τελευταίο πλάνο της ταινίας ο αγκώνας του Μιχαλακόπουλου μένει μέσα στο κάδρο. Γιατί;**

Δεν ήθελα να τελειώσει η ταινία. Ήθελα να ξεκινήσει γλυκά, ρομαντικά και να τελειώ-





**Το συνεργείο του Περικλή Χούρσουλου, απ' τα γυρίσματα της ταινίας Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ**

σε άτακτα. Μένει ένας αγχώνας μισός στο φιξ καρέ, για να μείνει ένα μη τέλος. Αν το τέλος ήταν ένα φινάλε οριστικό, η ταινία θα είχε κλείσει στις δύο ώρες της προβολής της. Θέλω να κάνω το θεατή να σκρτέϊ με-τά.

**Τα κοντινά πλάνα;**

Δεν έχω προκαθορίσει ποτέ τα πλάνα που θα χρησιμοποιήσω. Όταν γράφω την ιστορία, αυτόματα μου έρχεται και η εικόνα. Βέβαια μπορεί στο τέλος να κάνω τα εντελώς αντίθετα πλάνα από αυτά που είχα αποφασίσει. Αλλά ο τρόπος που γράφω και οι εκφράσεις, ο τρόπος που περνάει η φράση στο χαρτί, έχουν μια εικόνα.

**Η οποία βγαίνει μετά σε επίπεδο ντεκουπάζ, έτσι δεν είναι;**

Μετά πας και βλέπεις το χώρο ή σκέφτεσαι όλη την ταινία μαζί και μπορεί να κάνεις τελείως διαφορετικά πλάνα. Αλλά δεν έχω σκεφτεί ποτέ, για παράδειγμα, γιατί βάζω τη μηχανή εδώ ή γιατί κάνω κοντινά πλάνα. Μπορεί να πεις, γιατί μ' αρέσουν οι άνθρωποι και γιατί το 90% ενός ανθρώπου είναι ένα πρόσωπο.

**Αν κατάλαβα καλά, δεν είσατε υπέρ ενός ντεκουπάζ που σας κατευθύνει απόλυτα στο γύρισμα.**

Θέλω να έχω το ντεκουπάζ, να είμαι οργανωμένος, αλλά η πειθαρχία είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να αυτοσχεδιάσω. Να ξέρω ότι, αν χρειαστεί, θα επανέλθω σε κάτι σίγουρο. Για να αυτοσχεδιάσω, θέλω να έχω κάτι αρκετά οργανωμένο στο μυαλό μου.

**Με εξαίρεση την πρώτη σας ταινία μικρού μήκους, τα Μανιετόκουμπα, το σενάριο της οποίας ήταν του Παντελή Βούλγαρη, το σενάριο το δουλεύετε μόνος ή σε συνεργασία με άλλους. Αποκλείετε κάποια στιγμή το ενδεχόμενο να σκηνοθετήσετε το σενάριο κάποιου άλλου;**

Όχι. Αλλά δεν ξέρω αν θα βρω ένα ξένο σενάριο, στο οποίο να έχει μοτολιστεί ένα κομμάτι ζωής, για να το εμπιστευτώ. Εξάλλου πόσοι σεναριογράφοι υπάρχουν στην Ελλάδα; Το να γράφεις ένα σενάριο, όπως και το να κάνεις ταινία, είναι ένα ταξίδι μέσα σου σε τελική ανάλυση, που εμένα τουλάχιστον μου τρώει πολύ και πολλές φορές προκαλεί και μεγάλη κούραση ψυχική, μέχρι να στηθούν και να αποκτήσουν ζωή οι χαρακτήρες.

**Τι είναι εκείνο που κάνει έναν ζηνματογραφικό ήρωα χαρακτήρα και όχι σήμα;**

Αν μπορείς να πεις αυτό, η ζωή που υπάρχει... Ας πούμε, με ενοχλούν πολύ οι ταινίες, που από την αρχή σου αποκαλύπτουν όλα τα σημαντικά συστατικά του χαρακτήρα. Προσπαθώ στις ταινίες ή στα σενάρια που γράφω να τα πληροφορείσαι πιο αργά. Επίσης με ενδιαφέρει ένας χαρακτήρας να είναι σαν την κορυφή ενός λαγόβουνου, που κρύβει πολλά πράγματα από κάτω, αλλά μόνο ένα κομμάτι του βλέπουμε. Δε μ' αρέσει απ' την αρχή να σου εκθέτει ο χαρακτήρας τι συνέβη στο παρελθόν. Έχω την εντύπωση ότι αυτό είναι μια εύκολη λύση του σεναρίου. Και στη ζωή κάθε μέρα βλέπουμε έναν άνθρωπο και φτιάχνουμε μια εικόνα για το παρελθόν του, χωρίς να ξέρουμε κάτι άλλο. Αυτή η μαγεία μ' αρέσει να μεταφέρεται στην τέχνη. Γι' αυτό κάνω ρεαλιστικές ταινίες, που να μοιάζουν με τη ζωή. Και εύχομαι αυτό που μοιάζει με τη ζωή, έτσι όπως το κάνω, να ξεπερνάει το ρεαλισμό του και να έχει μια ποίηση, αλλά χωρίς εισαγωγικά. Νομίζω πως, αν συνθέσεις κομμάτια της ζωής, μπορεί να έχουν ποίηση. Μπορεί να έχει ποίηση ο τρόπος που τα έχεις συνθέσει.

**ΕΚ ΤΩΝ ΥΣΤΕΡΩΝ ΤΟ ΝΟΗΜΑ**

**Ο Δημακόπουλος στην ουσία είναι ένα flash back. Αντίθετα στον**

**ΚΥΡΙΟ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ αποποιάζει τελείως το παρελθόν.**

Σε ένα σημείο μόνο υπάρχει το παρελθόν και μάλιστα θα ήθελα να μην υπάρχει. Εκεί που της προτείνει να πάνε μαζί στη Θεσσαλονίκη και μεταχειρίζεται σαν επιχείρημα κάτι εύκολο συναισθηματικά, την ιστορία με τον πατέρα του. Δεν ήθελα στην ταινία να υπάρχει καθόλου το παρελθόν. Ήθελα να είναι μια ιστορία που το παρελθόν υπάρχει - και νομίζω ότι υπάρχει στον ΚΥΡΙΟ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ - αλλά σαν νύξη. Σαν σήμερα. Να υπάρχει η μρωδιά της ζωής του Λεωνίδα στο σήμερα, αλλά όχι να την εξιστορεί.

**Η σταδιακή αποκάλυψη των χαρακτήρων στις ταινίες σας νομίζω ότι επιτυγχάνεται από το ότι πολλές ενέργειες ή φράσεις παίρνουν εκ των υστέρων το νόημά τους.**

Βεβαίως. Στην αρχή λείει ο Λεωνίδας για την κόρη του ότι αν ήθελε παιδιά να μπορούσε να το κρατήσει. Και αναρωτιέσαι γιατί το είπε τώρα αυτό. Και στο τέλος μαθαίνεις ότι αυτή είναι ανύπαντρη μητέρα. Έτσι είναι το σινεμά ή έτσι πρέπει να είναι, νομίζω, η δραματολογία. Πρέπει να είναι ένα ερωτηματικό και μια απάντηση. Αλλά τα ερωτηματικά και οι απαντήσεις να δίνονται εδώ, λίγο πιο κάτω, να είναι διάσπαρτα.

**Σαν να σχηματίζεται ένα παζλ που ενεργοποιεί τον θεατή.**

Ακριβώς. Αλλά δε θέλω να φαίνεται ότι τα στήνω εγώ έτσι. Δε μ' αρέσουν οι σκηνοθέτες που δείχνουν τη δουλειά τους. Κάποια στιγμή, γύρω στο 1970 - '80, με ενοχλούσε πάρα πολύ που ήταν της μόδας μια τέχνη που προβάλε όχι τόσο το έργο αλλά τον δημιουργό. Το σινεμά d' auteur δεν προβάλε το σινεμά αλλά τον Auteur. Δυστυχώς. Εμένα μ' αρέσει το σινεμά που ο auteur προβάλλει το σινεμά.

**Και εσείς όμως δουλεύετε συχνά με τους ίδιους συνεργάτες και έχετε θέματα που επανέρχονται.**

Όχι, όχι. Αυτοί οι άνθρωποι είναι

και οι φίλοι μου. Το 80 - 90% της δραστηριότητάς μου είναι το σινεμά. Οι στενοί μου φίλοι είναι και οι στενοί μου συνεργάτες. Ο Γιαννόπουλος, ο Γιαννούλης, η Αρσίνη, ο Ινδαράς, ο Πορτοκαλάκης. Από εκεί και έπειτα δε μ' αρέσουν καθόλου οι ετικέτες. Ούτε σινεμά του δημιουργού ούτε τίποτα άλλο. Με ενδιαφέρει μόνο αν είναι καλό ή κακό σινεμά.

#### **Οπωσδήποτε όμως παραμένουν τα μοτίβα.**

Σα μοτίβα τα βλέπω. Δεν ξέρω αν είναι αυτό που ονομάζουν "εμμόνες". Σε κολακεύει βέβαια όταν διαβάσεις ότι οι μεγάλοι καλλιτέχνες δουλεύουν πάνω στα ίδια μοτίβα, αλλά η συνήθεια δεν είναι αναγκαία και ικανή. Θέλω να πω ότι δε σε κατατάσσει αυτόματα στους μεγάλους καλλιτέχνες. Η επιστροφή στην ίδια θεματική είναι πολύ σημαντική, αλλά προϋποθέτει μια πολύ ισχυρή προσωπικότητα. Είναι λάθος, κατά τη γνώμη μου, να επαναλαμβάνεις σε μια ταινία πράγματα που έχει κάνει στην προηγούμενη, χωρίς να είναι αφομοιωμένα στο καινούριο φιλμ. Με ενοχλεί πολύ όταν βλέπω σκηνοθέτες που κάνουν οι ίδιοι ρετροσπεκτιβές του εαυτού τους.

#### **Θα ήθελα πάντως ένα σύντομο σχόλιο για κάποια από αυτά. Να αρχίσουμε με το πρώτο, τον αθλητισμό.**

Τα σπορ μου αρέσανε πάρα πολύ. Έκανα κολύμβηση στον Αθλητικό Όμιλο Παλαιού Φαλήρου, αλλά δεν ήμουνα ποτέ καλός. Έκανα στίβο, έπαιξα τεμποφύλακας, με όλα ασχολήθηκα εκτός από μπάσκετ. Θα σου πω και κάτι άλλο: μ' αρέσουν οι ηθοποιοί γιατί μοιάζουν με τους αθλητές. Οι προπονητές μοιάζουν με τους σκηνοθέτες. Και με τους δασκάλους.

#### **Το νερό...**

Αν σε αυτά που θέλω να κάνω πρωταγωνιστής είναι ο χρόνος - γιατί υπάρχει το στοιχείο μιας αλλαγής, ένας άνθρωπος που περνάει από μία φάση της ζωής του σε μια άλλη φάση - θα έλεγα ότι ο χρόνος κυλάει σαν το νερό που φεύγει μέσα από τις χούφτες μας. Έπειτα όλων η κοινή καταγωγή είναι το νερό. Η ζωή από τη θάλασσα δε βγήκε σύμφωνα με μία εκδοχή;

#### **Τα χέρια;**

Η αφή είναι μία πολύ βασική μου αίσθηση. Νομίζω πως οι δυνατές αισθήσεις που έχω είναι η αφή και η όραση. Σε κάτι σημειώσεις πολλές έλεγα ότι θέλω να κάνω ένα κινηματογράφο που να είναι ανάγλυφος. Να έχει την αίσθηση ο θεατής ότι έχει αγγίξει όλα τα πράγματα που είναι μέσα στο ντεκόρ.

### **ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΕΙΝΑΙ ΠΙΟ ΔΥΝΑΤΕΣ**

**Η ανδρική φιλία είναι κάτι που επανέχεται και μάλιστα με μια γυναίκα να διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο.**

Ναι. Ας πούμε, βλέπεις ότι σε αρχαίους λαούς και στους Εσκιμώους υπάρχει το στοιχείο της παραχώρησης της γυναίκας του ενός στον άλλο. Αυτό ερμηνεύεται διαφορετικά κάθε φο-

ρά. Άλλοι είναι το στοιχείο φιλοξενίας, άλλοι είναι η παραχώρηση στο μεγαλύτερο αδελφό.

#### **Σαν ένδειξη υποταγής; Σαν να αναγνωρίζεται κάποια εξουσία;**

Σίγουρα αναγνωρίζεται η εξουσία της κοινωνίας των ανδρών. Από τη στιγμή άλλωστε που είσαι βρέφος το αντικείμενο του πόθου σου στο παίρνει ένας άλλος άντρας ή μια άλλη γυναίκα, αντίστοιχα. Οι ψυχαναλυτές λένε ότι είναι μια καθήλωση σε αυτό το στάδιο, να παραχωρείς τη δικιά σου γυναίκα. Είναι ένα στοιχείο που υπάρχει στον ΚΥΡΙΟ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ και στον ΛΕΥΤΕΡΗ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟ.

#### **Στις ταινίες σας ωστόσο είναι χαρακτηριστικό πως σκιαγραφείτε τις γυναίκες με μεγαλύτερο δυναμισμό σε σχέση με τους άντρες.**

Οι γυναίκες όντως είναι πιο δυνατές. Είναι κάτι που μου το ερεθίσανε ο Φλάισερ. Αλλά αυτά όλα που σου λέω, δεν τα έχω σκεφτεί, δεν τα έχω προγραμματίσει ποτέ. Δεν έχω πει ποτέ "θα κάνω μια ταινία με νερό" ή "θα κάνω μια ταινία με τις γυναίκες δυνατές" ή "θα κάνω μια ταινία με τα χέρια". Είναι εικόνες που μου έρχονται, το γράφω, και μετά το αναγνωρίζω ως μοτίβο.

#### **Οι τζαμνίες πόρτες επίσης εμφανίζονται συχνά, όπως και οι καθρέφτες.**

Το τζάμι χρησιμοποιείται σαν διαχωριστικό ή για να βλέπεις τον άλλο. Άλλοτε πάλι, στους καθρέφτες, παραμορφώνεις. Επίσης μορφές να πεις ότι το γυαλί είναι ένα ψυχρό υλικό.

#### **Μου αρέσει πολύ το ότι χρησιμοποιείτε το γυαλί σαν μαγνήτη της έντασης. Οι τζαμνίες πόρτες έχετε την εντύπωση πως συγκεντρώνουν όλη την ένταση και έπειτα με κάποιο τρόπο τη διοχετεύουν πίσω.**

Ναι. Το γυαλί είναι εύθραυστο. Όταν σπάει ένα τζάμι, νομίζεις ότι πέφτει όλος ο κόσμος. Πιο πολύ σε σοκάρει ο θόρυβος μιας τζαμνίας που σπάει παρά να έπερτε όλη η πρόσοψη του σπιτιού. Μετά σκέφτω ότι σε τελική ανάλυση και το γυαλί υγρό είναι. Έπειτα όταν ήμουν πιτσιρικάς έσπαγα τζάμια στο σπίτι μου (γελώντας). Δεν ξέρω αν όλα αυτά οδηγούν πουθενά.

#### **Το τραγούδι;**

Μου αρέσει ο χορός, όχι το τραγούδι. Είναι το μόνο στοιχείο που υπάρχει σε όλες τις ταινίες, ήδη από τις μικρού μήκους. Και πάντοτε ένα γλέντι. Νομίζω ότι είναι ένα συστατικό του ελληνικού κυττάρου. Μάλιστα, άμα παρατηρήσεις, τα γλέντια αρχίζουν με μια καθωσπρέπει συμπεριφορά, δυτικίζουσα, αλλά όταν λιγάκι απελευθερωθούνε γυρνάνε στην Ανατολή. Γέγονται και γίνονται σκληρά πράγματα στα γλέντια.

#### **Οι παρελάσεις;**

Και η παρέλαση είναι μια γιορτή. Αν θα δεις μια παρέλαση, μπορεί να είναι γελοία, αλλά έχει και μια συγκίνηση. Τα πράγματα είναι διπλά. Σχεδόν τίποτα δεν είναι μέσα μου μονοσημάντο. Ένα πράγμα μπορεί να μοιάζει

φτηνό ή καθημερινό ή τετριμμένο και να το ονομάζουμε, αλλά ταυτόχρονα το ίδιο μπορεί και να μας συγκινήσει πάρα πολύ.

#### **Δεν υπάρχει κίνδυνος να διολισθησει έτσι κανείς στο μελό;**

Σε πολλές ταινίες βλέπουμε μοτίβα που μπορεί να είναι πολύ μελό ή κλισιό. Δεν είναι πάντα κακό το να ξεκινάς από ένα κλισιό. Αυτό που μετράει είναι το πώς φρωτίζεις το κλισιό.

#### **Πώς θα μπορούσε κάποιος να υπεβθί το μελό;**

Δεν ξέρω. Κατά περίπτωση. Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕ ΤΑ ΓΚΡΙ θα μπορούσε να ήταν ένα μελό. Και έχω χρησιμοποιήσει στοιχεία μελό μέσα στην ταινία. Η πρώτη συνάντηση, ας πούμε, στη λίμνη. Σε εκείνο το σημείο αρχικά σκεφτόμουν να βάλω τον Λεωνίδα να μιλάει για τα παιδικά του χρόνια και στο τέλος η Χριστίνα να τον αρπαλάσει. Και δεν το κάναμε έτσι. Την έβαλα να μιλάει για ένα έργο κινηματογραφικό, να μιλάει, να μιλάει και να λες "τι είναι τώρα αυτό" και στο τέλος να την κόψει ο Λεωνίδας, σα να της λείει "σταμάτα". Η ίδια δομή είναι στην ουσία. Αλλά βάζοντας τα Χριστίνα να αφηγηθεί το φιλμ δεν έγινε μελό.

#### **Έχω την εντύπωση ότι προσέχετε ιδιαίτερα τα ονόματα των ηρώων. Το "Λευτέρης", εντάξει, το εξηγείτε και μέσα στην ταινία. Το "Λεωνίδας Χρύσης" ως όνομα...**

Λέγεται Λεωνίδας, γιατί είναι ο άνθρωπος που μια ζωή ήταν πιστός σε κάτι. Ίσως φόρεσε αυτό το γιλέκο και ανοτηρό κοστούμι "φυλάττειν" κάποιες Θερμοπύλες.

#### **Το "Λεωνίδας" είναι το φυλάττειν Θερμοπύλες. Από την άλλη πλευρά το "Χρύσης" δημιουργεί μια αντίθεση με τον ηρωισμό του ονόματος.**

Και στον Δημακόπουλο υπάρχει μια αντίθεση. Υπάρχει ένα όνομα που πετάει - Λευτέρης - και το Δημακόπουλος που το βαρύνει. Πάντως να σου πω και κάτι άλλο που πιθανόν δεν το πρόσεξες, ότι στα ονόματα μου αρέσει το λάμδα, το δέλτα και ο συνδιασμός τους. "Λευτέρης Δημακόπουλος" ή "Λευτέρης - Δημητρα".

#### **Μια τελευταία ερώτηση: τι είναι πιο σημαντικό, να διατηρούμε τα όνειρά μας ή να τα υλοποιούμε;**

(γελώντας) Ο καθένας ας το βρει για τον εαυτό του. Ίσως για μένα το πιο σημαντικό είναι ότι ούτε διατηρούμε ούτε πραγματοποιούμε τα όνειρά μας. Ο άνθρωπος τείνει προς ένα όριο, προς ένα στόχο, και κάθε φορά που πλησιάζει διαπιστώνει ότι αυτό το όριο δεν υπάρχει αλλά μετατίθεται διαρκώς, και αυτό που μετράει είναι ο αγώνας.

#### **Σας ενχαριστώ για την υπομονή σας και να προτείνω κάτι: να χαρίζαμε όλη αυτή τη συζήτηση στο νέο μέλος της οικογένειας Χούρσογιου, που ούτως ή άλλως παρενέβη κατά κάποιο τρόπο.**

Όπως θέλεις. Δεν έχω αντίρρηση.

# Το 6ο Φεστιβάλ Λάρισσας Περνώντας απ' την παιδική ηλικία στην εφηβεία

**Γ**ια έκτη συνεχής χρονιά στη Λάρισα συγκεντρώνονται ταινίες μικρού μήκους από τις μεσογειακές χώρες. Το έχουμε ξαναπεί: το Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών στη Λάρισα αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον γιατί είναι ο τόπος όπου κινηματογραφιστές τριών ηπείρων, Ασίας, Αφρικής και Ευρώπης, συγκεντρώνονται για να επικοινωνήσουν μεταξύ τους μέσω των εικόπων. Παράλληλα το κοινό της Λάρισσας έχει την ευκαιρία να γνωρίσει τις νέες τάσεις, έτσι όπως διαμορφώνονται από τους νέους κινηματογραφιστές παγκοσμίως. Ένα ακόμα σημαντικό γεγονός είναι ότι ταινίες και από άλλες χώρες, μη μεσογειακές, συμμετέχουν σε ένα ειδικό τμήμα του Φεστιβάλ, στο "Πανόραμα Νέων Κινηματογραφιστών". Το τμήμα αυτό, που ξεκίνησε από την πρώτη κιόλας διοργάνωση, κατάφερε να δείξει το γοητευτικό πρόσωπο του νέου κινηματογράφου, έτσι ώστε από αυτή τη διοργάνωση θεαοθετήθηκε ειδικό βραβείο και για αυτές τις ταινίες. Το Φεστιβάλ χαρακτηρίζεται από την προσωπικότητα της καλλιτεχνικής διεύθυντριάς του - κάτι που συμβαίνει σε όλα σχεδόν τα φεστιβάλ - η οποία διαλέγει από πολλές ταινίες, 43, που πλασιώνουν το Πανόραμα, το Διαγωνιστικό Τμήμα και τις μεταμεσονύχτιες προβολές, φέτος, όπως είπε, 600 ταινίες ενδιαφέρθηκαν για να συμμετάσχουν σ' αυτό το Φεστιβάλ.

## ΤΟ ΠΑΝΟΡΑΜΑ

Στο Πανόραμα προβλήθηκαν 12 ταινίες, Ο ΔΑΝΤΗΣ ΣΤΟ ΠΑΡΚΟ (DANTE IN THE PARK) του Σωτήρη Δουνούκου, συμπαραγωγή ΗΠΑ και Αυστραλίας, μια ταινία που μιλά για την μοναξιά και την ευαισθησία που η μουσική εκφράζει, μέσα από τα μάτια του Δάντη. Από το Μεξικό έρχεται η ταινία ΑΒΑΛΟΝ (AVALON), του Lorenzo Hageman, και μιλά για τα υπαρκτικά προβλήματα ενός άντρα που επιστρέφει στο σπίτι της ερωμένης του για να πεθάνει. Ο Claude Mourieras, με την ταινία ΜΠΑΡΜΠΑΡΑ (BARBARA), αγγίζει τα όρια του ντοκιμαντέρ επιχειρώντας μια αφήγηση για την ι-

στορία της Μπάριμπαρα. Μια ταινία κινουμένων σχεδίων, ο ΚΙΠΛΙΝΓΚ ΤΖΟΥΝΙΟΡ (KIPLING JR), του Κοζί Yamamura, απ' την Ιαπωνία, μιλά στον ψυχισμό των παιδιών με μια ιστορία ανθρώπινη με ήρωα τον Κίπλινγκ τζούνιορ. Η μαγεία είναι το θέμα της ταινίας ΠΑΡΑΜΟΥΡΙ, ΕΛΑΦΡΟ ΠΟΔΙ (PARAMURU, LIGHT FOOT), της Dominique Jonard, απ' το Μεξικό. Η βροχή είναι το στοιχείο

## ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

της μαγείας που θα φέρει το καλαμπόκι, βασικό είδος διατροφής, στο χωριό. Η ταινία της Αθηνάς Σακελαρίου, ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΡΑΝΟΣ, που είχε προβληθεί και στο Φεστιβάλ Δράμας, ήταν μια αξιοπρεπής παρουσία, όπου έπαιξε και ο αστέρας της Κινηματογραφικής Λέσχης Λάρισσας) Μπαρμπής Βορζαλής.

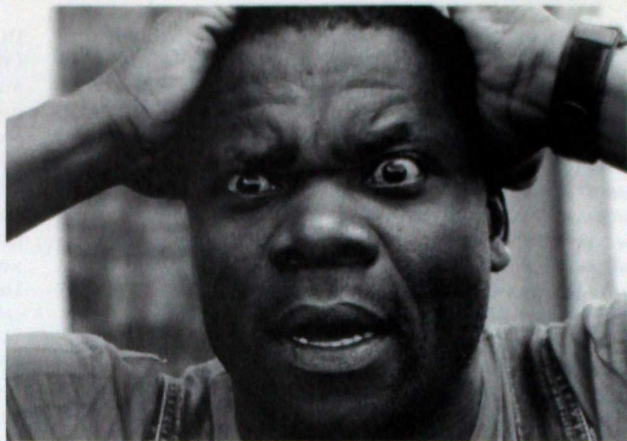
Το φρεντό Φεστιβάλ Λάρισσας ήταν αφιερωμένο στον ηθοποιό Γιώργο Φούντα, μια απο τις πιο διακριτικές και σεμνές παρουσίες στον ελληνικό κινηματογράφο, που έχει προσφέρει τα μέγιστα στην 7η τέχνη στη χώρα μας. Με μια ταινία ένα ντοκιμαντέρ της Βίκυ Πεξίρη, ΟΙ ΛΕΒΕΝΤΕΣ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ, πρόσφατη παραγωγή, όπου παρουσιάζεται, δραματοποιημένη, η ζωή των σφουγγαράδων της Καλύμνου από το 1932 μέχρι σήμερα. Η μουσική της Δάφνης Ζαφειρακοπούλου, διεύθυντρας του μουσικού τμήματος του ZDF, η πολύ καλή φωτογραφία του Οδυσσέα Παυλόπουλου και φυσικά, η ερμηνεία του Γιώργου Φούντα, έκαναν την ταινία να ξεχωρίζει. Ο Φούντας έχει υπερετήξει από τις πρώτες στιγμές τον ελληνικό κινηματογράφο, συνεργάστηκε με τον Πέτρο Τατσόπουλο, το Γρηγόρη Γρηγορίου, τους αρχαιότερους έλληνες σκηνοθέτες αλλά και με άλλους, συμμετέχοντας, σχεδόν αποκλειστικά σε πολύ καλές ταινίες.

## ΤΟ ΔΙΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ

Από την Ιταλία Ο ΙΠΤΑΜΕΝΟΣ ΟΛΛΑΝΑΟΣ (THE FLYING

DOUTCHMAN), της Annalisa Corsi, απ' την Ιταλία μια ταινία όπου οι μορφές συνοδεύουν τη μουσική του Βάγκνερ, όπου τα λόγια είναι περιττά. Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΤΑΣΗ (LAST STOP) του Laurent Bachet, απ' τη Γαλλία, εικονογραφεί λίγο απλούϊα το πρόβλημα των λαθρομεταναστών που κινδυνεύει η ζωή τους όταν απελαθούν οι επιστρέψουν στην πατρίδα τους. Στο πεδίο του σουρεαλισμού βαδίζει η ταινία ΕΝΩΜΕΝΟΙ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ (LINKED), του Juan Carlos Fesnadillo, από την Ισπανία. Ένα ζευγάρι που έχει παντρευτεί δεν τα περνά και τόσο καλά, ο άντρας εχθρεύεται τη γυναίκα και αυτή είναι ανταρτική. Πολλά συμβαίνουν στην οικογενειακή τους ζωή, όλα όμως είναι στην ονειρική φαντασία του άντρα. Το τέλος όμως; Ο σκηνοθέτης "μπερδεύει" το όνειρο με την πραγματικότητα σε τέτοιο βαθμό που ο θεατής μέχρι το τέλος αδυνατεί να καταλάβει ποιο είναι το όνειρο και ποια η πραγματική κατάσταση.

Ο ΕΝΤΟΜΟΣΥΛΛΕΚΤΗΣ, του Σταύρου Παπαγεωργίου, απ' την Κύπρο, μια ταινία που ακολουθεί την κλασική αφηγηματολογία, ένα συλλέκτη εντόμων θα γνωρίσει μια νέα γυναίκα που θα του ξυπνήσει το ενδιαφέρον, θα βρει όμως το θάνατο, όπως ο πατέρας του από μια σφήκα. Ένας μοναχικός επιστήμον προσπαθεί να φτιάξει ένα φάρμακο για άρρωστους ανθρώπους, χρησιμοποιώντας για πειραματόζωα μικρά ψάρια. Όλα αυτά στην ταινία ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΙΚΡΩΝ ΨΑΡΙΩΝ (LITTLE FISH KILLER), του Αλέξανδρου Γαβρά, απ' τη Γαλλία. Σουρεαλιστικά στοιχεία κάνουν την ταινία ένα σύγχρονο παραμύθι που τελειώνει με τον επιστήμονα να γίνεται αντικείμενο θέσης σε κάποιο μουσείο, αφού είναι ο μισός άρρωστος και ο υπόλοιπος ορατός. Την φιλία ενός μικρού παιδιού και ενός γείτονα εξετάζει η ταινία ΨΑΛΜΟΣ (PSALM), του Vuc Japic, απ' τη Γιουγκοσλαβία. Μια οικογένεια διαλυμένη από τον εμφύλιο πόλεμο προσπαθεί να επιβιώσει μέσα από τη βοήθεια ενός



Από την ταινία *ΔΙΨΑΣΜΕΝΟΙ*, του Carlos Assis

γείτονα. Ένας κρυφός έρωτας εμφανίζεται δειλά - δειλά με μόνο αντίπαλο το σύζυγο που αναμένεται να επιστρέψει. Το παραμύθι (του μικρού παιδιού) φαίνεται να εξηγεί καλύτερα την πραγματικότητα, μέσα από την αθωότητα του μικρού παιδιού.

Για την ταινία *Ο ΗΡΑΚΛΗΣ, Ο ΑΧΕΛΩΟΣ ΚΑΙ Η ΓΙΑΓΙΑ ΜΟΥ*, Ελλάδα, του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου, έχουμε γράψει παρουσιάζοντας τα φεστιβάλ Δράμας και Αρχαίας Ολυμπίας στα οποία συμμετείχε και βραβεύτηκε. Θα μπορούσε να μείνει κανείς στο πολύ καλό μοντάζ που αναδεικνύει τα ιδεολογικά στοιχεία που απαρτίζουν την ιστορία. Από το Ισραήλ, η ταινία *Ο ΤΣΕΣΤΕΡ, Ο ΤΖΟΥΟΥΝΣ ΚΑΙ ΕΓΩ* (CHESTER, JONES AND I), του Ανίν Μαυράκι, περιγράφει την κοινοβιακή ζωή σε ένα κμπούτζ, στις αρχές της δεκαετίας του '70, μέσα από την ιστορία τριών νέων. Με ένα πρώτο σενάριο ο σκηνοθέτης κάνει μια συμπληρωματική ιστορία. Με ταινίες καλές, αλλά όχι τόσο καλές σχετικά με τις περσινές, το Φεστιβάλ της Λάρισας κατέθεσε για ακόμη μια φορά την πρότασή του για μια μεσογειακή κινηματογραφία, για μια συνάντηση των πολιτισμών των τριών ηπείρων.

### Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Για πρώτη φορά η κριτική επιτροπή είχε άτομα που εκλέχτηκαν από το κοινό της Λάρισας, μέσα από δημοσίευμα μιας εφημερίδας, αποφεύγοντας τη φασαρία, την ημέρα έναρξης, όπου κάποια υποψήφια μέλη της κριτικής επιτροπής δεν δέχονταν τη θέση αυτή, που είχε οριστεί κατόπιν εκλογής από τα εισητήρια. Το κοινό της Λάρισας δεν μας έχει ακόμη δείξει δείγματα ανωριμότητας διαλέγοντας πάντα ταινίες που είναι πάνω από το μέσο όρο. Όμως ορισμένες ταινίες από αυτές που βραβεύτηκαν δεν άξιζαν αυτά τα βραβεία, κατά τη γνώ-

μη μας. Αν εξαιρέσουμε την ταινία *ΕΝΩΜΕΝΟΙ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ*, οι υπόλοιπες ταινίες δεν πήραν τα βραβεία που τους άξιζαν. Έτσι ο *ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΙΚΡΩΝ ΨΑΡΙΩΝ* και *Ο ΗΡΑΚΛΗΣ, Ο ΑΧΕΛΩΟΣ ΚΑΙ Η ΓΙΑΓΙΑ ΜΟΥ*, θα έπρεπε να πάρουν καλύτερα βραβεία γιατί ήταν πιο ολοκληρωμένες από μερικές άλλες, όπως η *ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΤΑΣΗ*, η *ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΣΦΑΙΡΩΝ*, η *ΜΑΝΑ* κ.λπ.

Μέσα από την κριτική αναφορά που σε αυτό το κείμενο έχουμε κάνει ο αναγνώστης μπορεί να κρίνει το σκεπτικό της κριτικής επιτροπής, όπως φαίνεται μέσα από τα βραβεία. Η κριτική επιτροπή που αποτελεί-

ται αποκλειστικά και μόνο από κινηματογραφόφιλους ήταν ένα πείραμα που δεν έδωσε τα αναμενόμενα αποτελέσματα. Μήπως θα ήταν καλύτερα να υπάρχει μια μικτή επιτροπή (από το κοινό και τους ανθρώπους του κινηματογραφικού χώρου) ή δύο επιτροπές, έτσι ώστε να φαίνονται οι δύο λογικές, ή ακόμα να λειτουργεί ως ένα εμπόδιο για την ανάπτυξη κάποιων συντηχιστικών λογικών που έχουν εκδηλωθεί σε άλλα Φεστιβάλ στην Ελλάδα. Κατά τα άλλα το Φεστιβάλ ανανέωσε το ραντεβού του για την επόμενη χρονιά φιλοδοξώντας πάντα να μας ευχαριστεί και να ερεθίζει τις ευγενικές πτυχές της ψυχής μας.

### ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Χρυσός Ίππος: *ΕΝΩΜΕΝΟΙ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ*, του Χουάν Κάρλος Φρεναντίλο (Ισπανία)

Αργυρός Ίππος: *ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΤΑΣΗ*, του Λωράν Μπασέ (Γαλλία)

Χάλκινος Ίππος: *Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΣΦΑΙΡΩΝ* της Αρμονία Περέζ Καρμόνα (Ισπανία)

Τιμητικές διακρίσεις: *ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ ΕΝΑ ΚΑΙΡΟ.... ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ*, της Σιμπέλ Βοσκάι (Τουρκία), *ΑΝΟΙΞΗ* του Ζοάο Τούνα (Πορτογαλία), *ΤΟ ΣΧΟΙΝΙ* του Ζακί ελ Νακάρ (Αίγυπτος), *ΣΠΠΠ*, της Αντριάνα Στόικοβιτς (Γιουγκοσλαβία) *Η ΜΑΝΑ* του Ροτζέρο ντι Πάολα (Ιταλία)

Βραβείο Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, τμήμα ΠΑΝΟΡΑΜΑ: *ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΜΕΛΟΝΤΥ*, της Βίκυ Γιαννουτσου (Νέα Ζηλανδία) 400.000 δρχ.

Βραβείο Νεολαίας: *ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΤΑΣΗ*, του Λωράν Μπασέ (Γαλλία)

Βραβείο ΚΟΝΤΑΚ (Καλύτερης ελληνικής ταινίας): *ΜΕ ΔΕΜΕΝΑ ΜΑΤΙΑ* του Βασίλη Μουσιδή

Βραβείο Τύπου: *Ο ΗΡΑΚΛΗΣ, Ο ΑΧΕΛΩΟΣ ΚΑΙ Η ΓΙΑΓΙΑ ΜΟΥ* (Ελλάδα) του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου

Βραβείο ΕΕΣ: *ΕΝΩΜΕΝΟΙ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ* του Χουάν Κάρλος Φρεναντίλο (Ισπανία)

Βραβεία ΣΕΗ Ανδρικής ερμηνείας: Γουίλιαμ Ναυτλάμ για την ταινία *ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΤΑΣΗ* του Λωράν Μπασέ (Γαλλία)

Γυναικείας Ερμηνείας: Στέλλα Φυρογένη για την ταινία *Ο ΕΝΤΟΜΟΣΥΛΛΕΚΤΗΣ* του Σταύρου Παπαγεωργίου (Κύπρος)

Βραβεία ΕΤΕΚΤ Φωτογραφίας: Ερίκ Γκισάρ *ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΙΚΡΩΝ ΨΑΡΙΩΝ* (Γαλλία)

Μοντάζ: Νάτσο Ρουϊζ Καπίλας *ΕΝΩΜΕΝΟΙ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ* (Ισπανία)

Ηχοληψίας: Κουιντίνο Μπάστος *ΔΙΨΑΣΜΕΝΟΙ* (Πορτογαλία)

# ΜΑΗΣ '68

## Οι κινηματογραφικές προεκτάσεις του

**Τ**ριάντα χρόνια έχουν περάσει και η τελευταία επανάσταση που συγκλονίστηκε και σημάδεψε τον κόσμο μένει ακόμη επίκαιρη. Πολλοί από τους πρωτεργάτες της γρήγορα ή αργά μπήκαν μέσα στο σύστημα που οι ίδιοι αμφισβητούσαν, πιθανόν για να το πολεμήσουν και να το αλλάξουν "από τα μέσα" ή ακόμη βρισκόμενοι εκεί ένα τελευταίο καταφύγιο.

Σύμφωνα με κάποιους αναλυτές και ιστορικούς, ο Μάης του '68 ήταν η αποφασιστική στιγμή στην ανάπτυξη των αγώνων στη μεταπολεμική περίοδο. Ήταν η τέταρτη πιο δυνατή εξέγερση, μετά το 1947-48, το 1953 και το 1963, τουλάχιστον στη Γαλλία (1). Είναι η πιο συγκεντρωτική έκφραση και η πιο θεαματική κοινωνιολογική εμβάθυνση των κοινωνικών αγώνων, η προέκταση των εργατικών αγώνων στα ενδιάμεσα στρώματα των μισθωτών. Ακόμη το 1968 εγγράφεται σαν η χρονιά όπου οι πρωταρχικές αντιθέσεις του καπιταλιστικού συστήματος φτάνουν στον πιο μεγάλο βαθμό όξυνσής τους και οδηγούν στην κρίση του καπιταλιστικού συστήματος. Την άνοιξη του 1968 οι ανησυχίες που βασανίζουν την κοινωνική δομή μας οδηγούν στο σημείο όπου ο σοσιαλισμός μπαίνει στην καρδιά της κοινωνικής ζωής και ξεκινά μια νέα περίοδος (2).

Η άνοιξη του 1968 δεν είναι μόνο ένα σημείο αναφοράς στην ιστορία της Γαλλίας. Σε όλη την Ευρώπη παρατηρούνται αναταραχές, αλλά και στην Αμερική. Ο André Malraux χαρακτήρισε τον Μάη του '68 ως "μια κρίση πολιτισμική". Δεν είναι τυχαίο ότι οι εξεγέρσεις άρχισαν από τον φοιτητικό κόσμο, αλλά γρήγορα επεκτάθηκαν σε όλο τον κοινωνικό ιστό της βιομηχανικής κοινωνίας. Τα συνθήματα με θέμα τον έρωτα γρήγορα δίνουν τη θέση τους σ' αυτά που δηλώνουν την αντίθεση που χαρακτηρίζει τον παλιό και νέο κόσμο. Αλλά, όμως αμφισβητείται ένα ολόκληρο μοντέλο κοινωνικής ανάπτυξης (ξενόφερτο) και η επανάσταση πνίγεται στο αίμα (Πράγα) και άλλοι οι νεολαίοι αρνούνται να μπουν στην μιλιταριστική λογική που οδηγεί σ' ένα νεο-αποικιακό καθεστώς (ΗΠΑ). Στην Πράγα οι Τσεχοσλοβάκοι ηγέτες είναι αυτοί που μπαίνουν μπροστά στην αμφισβήτηση του σοβιετικού μοντέλου που επιβάλλεται στη χώρα τους. Ο Dubcek μπροστά στους αγώνες. Το 1968 στην Αμερική η πολιτική Νίξον κυριαρχεί. Οι κοινωνικές αντιθέσεις οξύνονται και το πρόβλημα που καιεί όλους είναι ο πόλεμος στο Βιετνάμ, που είχε ξεκινήσει ο Κένεντι. Η δημόσια γνώμη, με μπροστάρη το Lyndon Johnson, απαιτεί να τελειώσει ο

πόλεμος και οι νέοι καινέ τα στρατιωτικά τους βιβλιάρια.

### ΜΙΑ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Ακόμη στην Μπιάφρα, στο Βιετνάμ στη Μέση Ανατολή, στο Λάος, στην Πορτογαλία, στη Γκαμπόν, στην Τανζανία, στη Ζάμπια, ο κόσμος βράζει. Για πρώτη φορά, ίσως, μια επανάσταση γίνεται παγκόσμια χωρίς να υπάρχει μια συνεννόηση μεταξύ των λαών. Εκεί όμως που οι αναταραχές ήταν οι πιο βίαιες, εκεί αυτές οι αναταραχές δεν κράτησαν μόνο λίγες ημέρες. Αρχικώς μήνες η Πράγα ζούσε με τις μετά - ε-

### ΤΟ ΓΙΑΝΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

παναστατικές αναταραχές, το ίδιο και στη Γαλλία και την Αμερική. Είναι φανερό ότι ο Μάης του '68 δεν ήταν μια στιγμή αγανάκτησης, αλλά το σημείο κρίσης όπου είχαν οδηγηθεί οι κοινωνικο-πολιτικο-οικονομικές αντιθέσεις που δοκίμαζαν το δυτικό μοντέλο ανάπτυξης. Ουσιαστικά δύο διαφορετικοί πολιτισμοί συγκρούονται: αυτός της συντήρησης της τάξης των πραγμάτων και αυτός που ζητά την αλλαγή των κατεστημένων αξιών και απαιτεί ένα ανθρώπινο κοινωνικό σύστημα. Το εργατικό και κοινωνικό μέτωπο αγώνα οδηγείται εκεί από τις σοσιαλιστικές και κομμουνιστικές δυνάμεις που έχουν δυναμώσει τόσο ώστε να δρομολογούν μικρές περιφερειακές συγκρούσεις και αλλαγές στο καπιταλιστικό σύστημα.

Οδηγούμαστε λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι ο Μάης του '68 δεν ήταν παρά η απόρροια μιας μακράς κοινωνικής διεργασίας που είχε ξεκινήσει πολλά χρόνια πριν (ουσιαστικά μετά τη λήξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου) και που, χρόνο με το χρόνο, δυνάμωνε για να κάνει όλο και πιο επίκαιρο το θέμα της αλλαγής των κοινωνικών δομών που κυβερνούσαν την καπιταλιστική οικονομία και που ήταν συνέχεια αυτών που οδήγησαν τον κόσμο σε δύο παγκόσμιους πολέμους και σε πολλούς ατοικιοκρατικούς πολέμους. Δεν είναι τυχαίο που ο George Marchais προοδίδισε στην προπαρασκευαστική συνεδρίαση, στη Βουδαπέστη, για τη Σύνοδο των κομμου-

νιστών, ότι "η Σύνοδος πρέπει να οδηγήσει σε αναλύσεις, σε ανταλλαγές εμπειριών και σε σύγκριση των αγώνων εναντίον του ιμπεριαλισμού" (3). Ο ιμπεριαλισμός είναι ο κοινός εχθρός και σ' αυτόν στοχεύουν όλες οι τοπικές αναταραχές. Συνθήματα, όπως "οι εργάτες θα πάρουν από τα εύθραυστα χέρια των φοιτητών, τη σημαία της πάλης ενάντια στο αντι-λαϊκό καθεστώς", "η επανάσταση που άρχισε θα ξαναθέσει το θέμα όχι μόνο της καπιταλιστικής κοινωνίας, αλλά της βιομηχανικής κοινωνίας. Η κοινωνία της κατανάλωσης πρέπει να τιμωρηθεί με βίαιο θάνατο. Η κοινωνία της αλλοτρίωσης πρέπει να εξαφανισθεί από την ιστορία. Καλωσορίζουμε τον καινούργιο κόσμο. Η φαντασία θα εξουσιάζει, σε μια πόρτα του Παρισιού, "τόρξα σύντροφε, ο παλιός κόσμος είναι πίσω σου", "καθηγητές είστε γέροι, ο πολιτισμός σας επίσης", "απαγορεύεται να απαγορευτεί", "να δημιουργείς ή να πεθάνεις", "ας πάρουμε τις επιθυμίες μας για πραγματικότητα", αποδεικνύουν ότι αν δεν υπήρχε κάτι αυτό ήταν η συνοχή και η ομοιογένεια των επαναστατημένων τάξεων.

Πώς όμως, ο κινηματογράφος ενέγραψε το Μάη του '68 και πως αυτός επηρέασε τη διεθνή κινηματογραφική παραγωγή; Από την αρχή θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι ανάλογα φαινόμενα με αυτό του Μάη του '68 σε άλλες χώρες παρατηρούνται πολλά χρόνια αργότερα, όπως στην Ελλάδα το '72 και το '73. Ας δούμε, όμως, κάποιες ταινίες από το 1960 - 1975.

Ο Τενγκίζ Αμπουλάντζε θα γυρίσει το ΕΓΩ Η ΓΙΑΓΙΑ Ο ΙΛΙΚΟ ΚΑΙ Ο ΙΛΑΡΙΩΝ (το 1963), την ΙΚΕΣΙΑ (1967) ταινίες που διακρίνονται από μικρό λυρισμό και ένα χαμηλότονο χιούμορ. Ο Μικελάντζελο Αντονιόνι θα γυρίσει το 1960 την ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ, με την Μόνικα Βίτι, την ΝΥΧΤΑ, το 1961, με τον Μαρσέλο Μαστρογιάνι, την ΚΟΚΚΙΝΗ ΕΡΗΜΟ, το 1964, το ΜΠΛΟΥΥ ΑΠ, το 1967, την ΚΙΝΑ, το 1971, ντοκιμαντέρ όπου βλέπει την Κίνα με ένα αντικειμενικό μάτι, το ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ, το 1975 με τον Τζακ Νίκολσον και την Μαρία Σνάιντερ. Στις ταινίες του Αντονιόνι ο θεατής

καλείται να ψάξει, μαζί με τον σκηνοθέτη, την χαμένη ευαισθησία και αθωότητα. Ο Αντρέι Βάντα θα γυρίσει το 1968 το ΟΛΑ ΓΙΑ ΠΟΥΛΗΜΑ, αλλά τις ταινίες που αναφέρονται στον Μάη του '68 θα τις γυρίσει αργότερα, ΤΟ ΚΑΡΑΒΙ ΤΩΝ ΚΟΛΑΣΜΕΝΩΝ, 1976, ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΜΑΡΜΑΡΟ, 1977, ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΙΣΘΗΤΙΚΟ, 1978. Ο Λουκίνο Βισκόντι θα γυρίσει τον ΡΟΚΚΟ ΚΑΙ Τ' ΑΔΕΛΦΙΑ ΤΟΥ, το 1960, όπου παίζει η Κατίνα Παξινού, το IL GATTORARDO, το 1963 και το ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ, το 1971. Ο Κώστας Γαβράς θα γυρίσει το Ζ, το 1969, που αναφέρεται στη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, με τον Ιβ Μοντάν, και μ' αυτή την ταινία κέρδισε πολλά βραβεία στις Κάννες, αλλά και στις ΗΠΑ, ανάμεσα στα άλλα το Όσακα καλύτερης ξένης ταινίας. Ο ίδιος θα γυρίσει την ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑΣ, το 1972, τώρα για μια πολιτική δολοφονία στην Ουρουγουάη.

### Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΓΚΟΝΤΑΡ

Ο Ζαν - Λυκ Γκοντάρ όμως είναι το πρόσωπο στο οποίο αυτές οι πολιτικές αλλαγές αποτυπώνονται με τον πιο προφανή τρόπο. Έτσι ενώ θα γυρίσει ταινίες αδιάφορες πολιτικά, ΖΟΥΣΕ ΤΗ ΖΩΗ ΤΗΣ, 1962, Η ΠΕΡΙΓΡΟΝΗΣΗ, 1964, Η ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑ, 1964, το 1965 θα αλλάξει εντελώς με το ΑΛΦΑΒΙΑ που θα εγκαινιάσει τη σειρά πολιτικών ταινιών όπου αναζητούμε την ελευθερία και τη δημοκρατία. Θα ακολουθήσει το ΑΡΣΕΝΙΚΟ - ΘΗΛΑΥΚΟ, 1966, και Ο ΔΑΙΜΩΝ ΤΗΣ ΕΝΔΕΚΑΤΗΣ, 1965. Πολύ γρήγορα θα αρχίσει η "μαοϊκή" περίοδος του με την ΚΙΝΕΖΑ, 1967, ΣΥΝΕΒΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ, 1967, ΜΑΚΡΙΑ ΣΤΟ ΒΙΕΤΝΑΜ, 1967, WEEK END, 1968 και ΟΛΑ ΠΑΝΕ ΚΑΛΑ, 1972. Ανάμεσα σ' αυτές τις ταινίες υπάρχουν και άλλες λιγότερο ριζοσπαστικές, όπως ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΤΕΡΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ, 1967 και VENTO DELL' EST, 1969, ενώ το 1972 θα γυρίσει την ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ ΤΖΕΪΝ, μια ταινία - γράμμα που απευθύνεται στην Τζέιν Φόντα και μιλά με ωμό τρόπο για τα προβλήματα του βιετναμέζικου λαού κατά τη διάρκεια του πολέμου. Η ΚΙΝΕΖΑ, όμως, είναι η πιο σαρκαστική ταινία για τους νέους μαοϊκούς, μια ταινία που δείχνει ότι ο Γκοντάρ έχει αρχίσει ήδη να φεύγει απ' τη "μαοϊκή" του περίοδο.

Μια αφελή πολιτική ταινία θα κάνει ο Ότο Πρέμινγκερ, το ADVISE AND CONSENT, 1962, όπου ένας πολιτικός κατηγορείται

ότι είναι κομμουνιστής, αλλά και ομοφυλόφιλος ταυτόχρονα. Ο Μπερνάντο Μπερτολούτσι θα γυρίσει το IL CONFORIMSTA, 1971, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Αλμπέρτο Μοράβια, όπου περιγράφεται ο σάπιος κόσμος των φασιστών που ενδιαφέρονται μόνο για το πως θα διευθετήσουν καλύτερα τη ζωή τους. Για τον πόλεμο του Βιετνάμ μιλά το ICE, 1970, του Ρόμπερτ Κράμερ, που αναφέρεται παράλληλα με το Βιετνάμ και στον πόλεμο του Μεξικό, μιλώντας έτσι για το αντάρτικο πόλεμο. Για το ίδιο θέμα η ταινία ΕΙΜΑΙ ΠΕΡΙΕΡΓΑ ΚΙΤΡΙΝΟΣ, 1967, του Vilgot Sjoman, η ηρωίδα ερευνά τα εργατικά κινήματα, το σοσιαλισμό, αλλά με την οπτική της μη-βίας. Ο Φερνάντο Σολάνος θα γυρίσει το 1968 την THE HOUR OF THE FURNACES που μιλά για τον περουνισμό.

Σημαντικό είναι επίσης να δούμε κάποια ντοκιμαντέ, το ΧΡΟΝΙΚΟ ΕΝΟΣ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ, 1966, του Jean Rouch, σε συνεργασία με τον Εντγκαρ Μορέν, που μιλά για το καλοκαίρι ενός νέγρου φοιτητή, το στρατόπεδο συγκέντρωσης. Ο Chris Marker θα γυρίσει τον ΩΡΑΙΟ ΜΑΗ, 1963, όπου δείχνεται η απολίτμη συμπεριφορά των Γάλλων στην Αλγερία. Με την ταινία Η ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΓΟΥΡΟΥΝΙΟΥ, 1969, ο Emile de Antonio, θα μιλήσει για τον πόλεμο του Βιετνάμ μ' ένα σατυρικό τρόπο και παρουσιάζοντας ξεχασμένα πρόσωπα. Στην ταινία THE WAR GAME, του Peter Watkins θα καυτηριασθεί το πυρηνικό ολοκαύτωμα. Ο Jack O' Connell θα μιλήσει για την επανάσταση με την ταινία REVOLUTION, 1969, αλλά περισσότερο για το μουσικό κίνημα των χίπιδων. Στο ίδιο ακριβώς στυλ θα κινηθεί ο Howard Alk, με την ταινία JANIS, 1975, μιλώντας για την Τζάνις Τζόπλιν, και ο Joe Boyd για την Τζιμ Χέντριξ, με την ταινία JIM HENTRIX, 1973.

Το ντοκιμαντέ THE STRAWBERRY STATEMENT θα μιλήσει για τις φοιτητικές ταραχές του 68 στην Αμερική, μ' ένα άμεσο τρόπο και η MALCOM X, 1972, για τον ομόνυμο ήρωα της ελευθερίας και της δημοκρατίας στην Αμερική.

Να τελειώσουμε με τις ταινίες SALVATORE CUILIANO, 1966, του Φρανσέσκο Ρόζι, σχεδόν ντοκιμαντέ, ο σκηνοθέτης μ' ένα πολιτικό και αφηρημένο τρόπο, ενώ στην ταινία SERPICO, 1973, ο Sidney Lumet μας μιλά με γλαφυρό τρόπο για την διαφθορά και την αστία της αμερικάνικης κοινωνίας. Στην Ελλάδα έχουμε τον ΟΥΡΑΝΟ, 1962, του

Τάκη Κανελλόπουλου, μια αντίστιξη του αλβανικού πολέμου και της ειρηνικής ζωής πριν αυτόν, την ΠΑΡΕΝΘΕΣΗ, 1968, του ίδιου, όπου ο έρωτας ομορφάνη την άχαρη ζωή δύο ανθρώπων, το ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ, 1966, του Αλέξη Σαμάνου, που μιλά για την μετανάστευση, αλλά και τις απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης στην Ελλάδα (και τις ανισότητες), όπως και η ΕΥΔΟΚΙΑ, 1971, του ίδιου, που μιλά για ένα άλλο τρόπο διακυβέρνησης. Ο κινηματογράφος μιλά ξαφνικά πιο πολιτικά, πιο ριζοσπαστικά, πληθαίνουν οι πολιτικές ταινίες. Το κοινωνικό κίνημα που μιλά πλέον πολιτικά, που βάζει την πολιτική μέσα στη ζωή του, απαιτεί να δει και ανάλογες ταινίες. Οι ταινίες όμως "πιάνουν" σχεδόν όλο το φάσμα της πολιτικής σκηνής: την πολιτική, σαν θέμα αυτό καθ' αυτό, τον πολιτισμό (μουσική κ.λπ.) που σημαδεύει κάποιες αλλαγές στις αντιλήψεις του κόσμου, την συμπεριφορά των ανθρώπων. Η αύξηση όμως των ταινιών που έχουν μέσα την πολιτική, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, προηγούνται της εποχής του Μάη του '68, δείχνοντας έτσι ότι αυτές οι εξεγέρσεις προετοιμάζονταν σιγά - σιγά αρκετά χρόνια πριν στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Στον κινηματογράφο φάνηκαν την δεκαετία του '60, αλλά αυτές υπήρχαν πολύ πιο πριν.

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το 1946 - 47 εκδηλώνονται μεγάλες αναταραχές εξ' αιτίας του "ψυχρού" πολέμου ΗΠΑ - ΕΣΣΔ. Οι παλιές αποικίες εξεγείρονται, σε πολλές χώρες εγκαθίδρύεται ο σοσιαλισμός (στην Ευρώπη και στην Κίνα), το Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα (PCF) ηγείται μεγάλων διαδηλώσεων για εργατικά θέματα και επιτρέπει με θέμα την συμπράξη για τον πόλεμο στην Ινδοκίνα που είχαν ξεκινήσει οι Γάλλοι. Το 1953 το PCF, με προκαθορισμένη τη στρατηγική του, δυναμώνει τους αγώνες του προανατολιζόμενο προς την εργατική τάξη και τις διεκδικήσεις της, αλλά και στον αγώνα για την ειρήνη, έχοντας όμως ως αναφορά το Λαϊκό Μέτωπο (Front Populaire). Το 1963, τέλος, το PCF βλέπει η δύναμή του να έχει αυξηθεί τόσο πολύ που παίζει ένα σημαντικό ρόλο στην αντιπολίτευση που αντιστέκεται στον γκολισμό.
2. Βλέπε, Jean Burles, Roger Martelli, Serge Wolikow, "Les communistes et leur strategie, reflexions sur une histoire", εκδ. Editions Sociales, Παρίσι 1981, σ.σ. 123 - 129
3. ο.π. σ. 129
4. Για τη φιλμογραφία των ξένων ταινιών χρησιμοποιήθηκε το βιβλίο του Στάθη Βαλοΐκου, "Λεξικό σκηνοθετών", εκδ. Αργόκωρος 1989 και για τις ελληνικές το βιβλίο του ίδιου, "Φιλμογραφία Ελληνικού κινηματογράφου".

## Οι θέσεις των υπολοίπων κομμάτων & των φορέων για το νέο ν/σ του ΥΠ.ΠΟ. (συνέχεια)



Στο δεύτερο, και τελευταίο, μέρος του αφιερώματος για το νομοσχέδιο του υπουργείου Πολιτισμού, που αφορά και τον κινηματογράφο, ζητήσαμε, και πήραμε, τις απόψεις και των υπόλοιπων κομμάτων και φορέων, έτσι ώστε ο αναγνώστης να μπορέσει να σχηματίσει μια ολοκληρωμένη άποψη όσο το δυνατόν πιο αντικειμενική - έχοντας στη διάθεσή του όλα τα στοιχεία για να δει πως διαμορφώνεται το κινηματογραφικό τοπίο στη χώρα μας. Βέβαια, δεν είναι η τελευταία νομοθετική ρύθμιση και πολλά πράγματα θα αλλάξουν στο μέλλον. Όμως, υποστηρίζεται, ότι είναι μια τομή στο νομοθετικό πλαίσιο που αφορά τον κινηματογράφο. Μένει να δούμε τις αντιδράσεις και πως θα λειτουργήσει αυτό το νομοσχέδιο, αν θα καταφέρει να κινήσει κάποιες διαδικασίες αποτελμάτωσης του κινηματογραφικού χώρου στην Ελλάδα.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

# Χώρος αντίστασης απέναντι στη φτάνια

Οι θέσεις του ΚΚΕ για το νομοσχέδιο

**Ο** κινηματογράφος, το κομμάτι εκείνο της "εικόνας" από την ίδια του τη φύση, από τον τρόπο δημιουργίας του αλλά και από τον τρόπο που ο θεατής φτάνει κοντά του και επικοινωνεί μαζί του, μπορεί να είναι χώρος αντίστασης απέναντι στην φτάνια, τον ελιτισμό και το ψέμα. Και αφήνει βάσιμες ελπίδες πως είναι και θα παραμείνει ζωντανός και ικανός να παίξει το μορφωτικό ρόλο του και να ψυχαγωγήσει.

Η κυβέρνηση μέχρι σήμερα αντί να κατανοήσει αυτή την πραγματικότητα και να οπλίσει τους δημιουργούς και τους άλλους συντελεστές, με τα απαραίτητα εκείνα εφόδια, που θα τους επιτρέψει να δημιουργήσουν μια ισχυρή λαϊκή κινηματογραφία, υπακούοντας - τυφλά - στις εντολές του ντόπιου και ξένου κεφαλαίου, καθημερινά προσπαθεί να αποψιλώσει κι αυτές τις πενιχρές πηγές δημιουργίας που υπάρχουν ακόμα στον τόπο μας.

Με τη στάση της αυτή αντί να διευκολύνει, όπως όφειλε, στέκεται εμπόδιο και τροχοπέδη στους καλλιτέχνες που αγωνίζονται - μαζί με άλλους εργαζόμενους στον κινηματογράφο - να βγάλουν τη χώρα από την πνευματική και πολιτιστική απομόνωση και να την κάνουν συμμετοχο στον παγκόσμιο διάλογο για τα ζητήματα της τέχνης, του πολιτισμού και της ειρήνης.

Έτσι, η χώρα μας - και ο λαός μας - παραδίδονται στα χέρια των ξένων κινηματογραφικών μονοπωλίων που καθορίζουν ανεξέλεγκτα ποιες και πόσες ταινίες θα δούμε. Οι κινηματογραφικές αίθουσες γεμίζουν συχνά από αμερικάνικα και δυτικοευρωπαϊκά υποπροϊόντα. Το τεράστιο και πλούσιο υπόλοιπο της παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής δεν φτάνει ποτέ στον θεατή.

Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή δε βρίσκει αίθουσα προβολής και όταν βρίσκει - κάπου το Μάη συνήθως - αυτό γίνεται κυρίως για να μειωθεί ο φορολογικός συντελεστής των αιθουσάρχων.

Ειδικά το "Διεθνές" Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης - όπως αναφέρει το σχέδιο νόμου του προηγούμενου Υπουργού - αποτελεί απάντηση στην "αναγκαιότητα" που υπάρχει στα πλαίσια της ίδιας πολιτικής σκοπιμότητας που τηρήθηκε για το Μέγαρο Μουσικής. Εκεί που το "χάρισμα" χρημάτων, χώρων και θεσμών, βρήκαν την αποθέωσή τους.

Η ιδιωτικοποίησή του, η καθιέρωση του παντογνώστη και παντοδύναμου καλλιτεχνικού διευθυντή, η αποξένωσή του από τη ζωή της Θεσσαλονίκης και το δημιουργό, δείχνει την τάση της ακόμη μεγαλύτερης σύνδεσής του με τα γραφεία διακομής ντόπια και ξένα.

Ερωτάται ο κ. Υπουργός:

- Γιατί η κυβέρνηση δεν εφάρμοσε ποτέ - έστω - αυτόν τον αναστολέματικό νόμο που ψήφισε προηγούμενη κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ, εμποδίζοντας έτσι τα λίγα θετικά στοιχεία που έχει αυτός ο νόμος, να εφαρμοστούν και να λειτουργήσουν υπέρ της ελληνικής κινηματογραφίας;

- Γιατί δεν εφαρμόστηκαν τα σημεία εκείνα του ισχύοντος νόμου που αναφέρονται α) στη δημιουργία της "Ελλάς Φιλμ", που θα διευκόλυνε την προβολή των Ελληνικών ταινιών στις αίθουσες, β) στη δημιουργία του κινηματογραφικού αρχείου, που θα διέσωζε τις ταινίες, πάνω στις οποίες καταγράφεται η ιστορία του τόπου μας και του πολιτισμού μας γ) στα αντιμονοπωλιακά μέτρα στο χώρο της διανομής επιτρέποντας έτσι την ελληνική ταινία να αναπνεύσει και να φτάσει στον θεατή;

- Γιατί η κυβέρνηση δεν προχωράει στη δημιουργία νέου σύγχρονου νομοθετικού πλαισίου για τον κινηματογράφο, νομοθετικού πλαισίου που θα απατάει, στις παγκόσμιες απαιτήσεις, έτσι όπως εκφράζεται από τη σημερινή πραγματικότητα και έντονα απαιτεί σύσσωμος ο κινηματογραφικός κόσμος της χώρας.

- Γιατί η κυβέρνηση δεν προχωράει στη δημιουργία κινηματογραφικής και οπτικοακουστικής πανεπιστημιακής σχολής, που θα παρέχει υψηλού επιπέδου γνώσεις στους μελλοντικούς καλλιτέχνες και τους άλλους συντελεστές της κινηματογραφικής τέχνης και γενικότερα του οπτικοακουστικού Μέσου;

- Γιατί έστω μέχρι να δημιουργηθεί η πανεπιστημιακή σχολή, δεν ελέγχει όλες αυτές τις "ιδιωτικές κινηματογραφικές" σχολές και εργαστήρια, όπως είναι υποχρεωμένη από το νόμο να κάνει, προστατεύοντας εκατοντάδες νέους ανθρώπους που πέφτουνε θύματα της απατηλής διαφημιστικής προπαγάνδας;

- Γιατί, δεν εισπράττει το γνωστό 1,5% από τα τηλεοπτικά κανάλια, που είναι υποχρεωμένα να καταβάλουν για τον κινηματογράφο; Και, τέλος πάντων, τι θα απογίνουν, τελικά όλα αυτά τα χρήματα που διέφυγαν στο μεταξύ;

- Τι σκέπτεται η κυβέρνηση να κάνει με το "στοκ" των ελληνικών ταινιών που συγκεντρώθηκαν στις αποθήκες του Κέντρου Κινηματογράφου; Οι ταινίες αυτές για λόγους που δεν αφορούν την ποιότητά τους ή δε βγήκαν ποτέ στις αίθουσες ή βγήκαν σε ένα - δύο κινηματογράφους στην Αθήνα και μόνον.

- Γιατί δεν αναγράφεται στον κρατικό προϋπολογισμό το κονδύλι για τον κινηματογράφο για να μην "εκβιάζεται η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή από τις επιθυμίες του εκάστοτε υπουργού και να μπορεί να κάνει τον απαραίτητο σχεδιασμό της;

- Γιατί δεν καθορίζει, θεσμικά, τις σχέσεις κινηματογράφου - τηλεόρασης για να μη λειτουργούν ανταγωνιστικά οι δύο χώροι;

- Ποια μέτρα σκέφτεται να πάρει η κυβέρνηση ώστε να προωθηθεί η προβολή ελληνικών ταινιών;

- Ποια απαίτηση της επέβαλε να νεκραναστήσει το Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και να το χρηματοδοτήσει μάλιστα με μισό δισεκατομμύριο, όταν μέχρι πριν δύο - τρία χρόνια το αντίστοιχο ελληνικό φεστιβάλ κόστιζε μόλις 40.000.000 δρχ.;

- Πώς σκέφτεται η κυβέρνηση να ενισχύσει το ελληνικό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης;



**Β**ιώνουμε μια εποχή που ισοπεδώνει τα πάντα. Η πνευματική και καλλιτεχνική δημιουργία είναι το πιο ελπιδοφόρο στοιχείο που μπορεί να σπάσει τα πλέγματα αυτής της εποχής. Η αγωνία του καλλιτέχνη - δημιουργού, η έφεσή του στην διαδικασία αναζήτησης της πνευματικής ανάτασης είναι το ισχυρό όπλο αυτής της προσπάθειας.

Ο κινηματογράφος έχει ξεχωριστές δυνατότητες να εκφράσει αυτή την αγωνία και να την μετατρέψει σε πεδίο δράσης απέναντι στη γενική παρακαμή. Και αυτό το λέμε διότι,

νικού κινηματογράφου. Άλλωστε τι σημασία μπορεί να έχουν οι απόψεις των πνευματικών δημιουργών και των καλλιτεχνών, όταν τα του Πολιτισμού σε αυτόν τον τόπο διαπλέκονται με ισχυρά οικονομικά συμφέροντα. Προκαλεί επίσης και τη θλιβερή σκέψη πόσα ταλέντα χάνονται μόνο και μόνο επειδή επέλεξαν να εκφραστούν και να υπάρξουν μέσα από τις τέχνες, σε λάθος όμως τόπο. Σ' ένα τόπο που περιφρονεί με ευκολία ότι καλύτερο έχει να επιδείξει σε εθνικό και διεθνές επίπεδο, κρίνοντας δίχως να μπει στον κόπο να αξιολογήσει τον δημιουργό με

## Να σπάσει τα πλέγματα της εποχής

Οι θέσεις του Συνασπισμού

ο Κινηματογράφος έχει καταφέρει να απευθύνεται στο "μεγάλο κοινό". Όμως ορισμένες ξεχωριστές αιτίες, που έχουν να κάνουν με την ίδια του τη φυσιογνωμία, όπως η εξάρτησή του από την απαραίτητη υποδομή, βιομηχανική και τεχνολογική, η χρηματική εν ολίγοις εξάρτηση - μιας και ο Κινηματογράφος είναι μία τέχνη πολυδάπανη - αλλά και με το υπάρχον θεσμικό μοντέλο στη χώρα μας που εξασφαλίζει τα ελάχιστα, καθιστούν τον χώρο ευάλωτο και τους ανθρώπους του να φθείρονται μέσα σε μία διαρκή, αγοραία διαδικασία αναζήτησης πόρων. Έτσι ο καλλιτέχνης και το έργο του, κινδυνεύει να ενταχθεί σε ανεξέλεγκτους μηχανισμούς που θα καθορίζουν έμμεσα, αλλά αυστηρά, το αποτέλεσμα και το αντίκρισμα της δουλειάς του. Ουσιαστικά θα υποτάσσεται στις διαθέσεις των εμπόρων της Τέχνης. Είναι φυσικό επόμενο, κάτω από αυτές τις συνθήκες σύγκρισης και ανασφάλειας, τα περιθώρια δημιουργικής δράσης για τον καλλιτέχνη να στενεύουν.

Δεν μπορούμε να μιλάμε για κρίση στον ελληνικό κινηματογράφο. Για να υπάρχει κρίση πρέπει πρωτίστως να υπάρχουν οι προϋποθέσεις έκφρασης. Να έχει προϋπάρξει μία ολοκληρωμένη πολιτιστική πολιτική που θα υπερασπίζεται και θα διασφαλίζει αυτό το δικαίωμα. Αντίθετα κάτι τέτοιο δεν υπήρξε στη χώρα μας. Οι κατά καιρούς αρμόδιοι αρνήθηκαν να εργαστούν μαζί με όσους υπηρετούν τον χώρο (σκηνοθέτες, σεναριογράφους, παραγωγούς, ηθοποιούς κλπ.) και στοχεύουν στην σταθερή ανάπτυξη του ελλη-

νάση το έργο του και τις συνθήκες παραγωγής του. Είναι γνωστό εξάλλου πως σκηνοθέτες, με διεθνείς διακρίσεις και εισπρακτική επιτυχία, κατέφυγαν κατά καιρούς στο να κάνουν διαφημίσεις, ακριβώς επειδή δεν

## ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ

Διαμαρτυρόμαστε για την προσπάθεια έξωσης της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, από το Μετοχικό Ταμείο Πολιτικών Υπαλλήλων (Μ.Τ.Π.Υ.) από το ιστορικό κτίριο όπου στεγάζεται, στην Κανάρη 1, και το οποίο αποτελεί σημείο αναφοράς για γενεές κινηματογραφιστών και κινηματογράφοφιλων. Διαμαρτυρόμαστε για τις βάρβαρες επιθέσεις σε αυτό το κτίριο, όπως πρόσφατα με τις μπουλντόζες. Ενώνουμε τη φωνή μας και απαιτούμε από το υπουργείο Πολιτισμού την αναβάθμιση της Ταινιοθήκης σε μουσείο για τον κινηματογράφο και να της δοθεί μια πιο μεγάλη αίθουσα όπου μπορεί περισσότερο κόσμος να ευαισθητοποιείται για τον ποιοτικό κινηματογράφο, ανακαινίζοντας την ήδη υπάρχουσα για τους φοιτητές και τους ερευνητές.

ΟΝΟΜΑ \_\_\_\_\_

ΕΠΩΝΥΜΟ \_\_\_\_\_

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ \_\_\_\_\_

Παρακαλούμε να μας στείλετε αυτό το κείμενο διαμαρτυρίας ενυπόγραφο στη διεύθυνση: **Φραγκούλης Ιωάννης, Ευδόξου 60 - 62, 117 43 Αθήνα ή στο Fax: 5225157. Τηλέφωνα επικοινωνίας 5225157, 9012987.**

μπόρεσαν να βρουν τα απαραίτητα οικονομικά κυρίως στηρίγματα, προκειμένου να εξασφαλίσουν την συνέχεια στην κινηματογραφική τους παρουσία. Κατά τη γνώμη μας, σοβαρές "πνευματικές δυνάμεις" μένουν εγκλωβισμένες ή και καταδικασμένες να μην βγουν ποτέ στην επιφάνεια. Αυτό προκαλεί ένα σοβαρό πνευματικό και όχι μόνο έλλειμμα.

Στη χώρα μας, ο κρατικός παρεμβατισμός έχει ελεγκτικό κυρίως χαρακτήρα. Διορίζει "επιτροπές" που αποφασίζουν ποιες ταινίες θα χρηματοδοτηθούν και με ποιο ποσό, ποιες θα προωθηθούν στα Φεστιβάλ, εν ολίγοις ποιες ταινίες θα φτάσουν στην κινηματογραφική αίθουσα.

Ένας ιδιότυπος κρατισμός που παρεμβαίνει όχι υπέρ του δημιουργού, αλλά υπέρ του επιχειρηματία. Που παραδίδει τον χώρο αλλά και τη διαχείριση Δημοσίου χρήματος σε ιδιάτες και σε "επιλεγμένα" κατά το δοκούν άτομα, δίχως αυτά να έχουν απαραίτητα να επιδείξουν κάτι το σημαντικό ή έστω το "ασήμαντο".

Από την άλλη, αυτός ο ιδιότυπος κρατισμός, θέλει τον εκάστοτε Υπουργό Πολιτισμού να διορίζει, να μοιράζει αρμοδιότητες και να επεμβαίνει εάν το θεωρήσει απαραίτητο, όποτε το θεωρήσει απαραίτητο και όπως εκείνος κατά τη γνώμη του πιστεύει. Επίσης ζητήματα οργάνωσης και λειτουργίας παραπέμπονται, με ελαφρά την καρδιά, στην πεπατημένη των Προεδρικών Διαταγμάτων (βλ. Πολυνομοσχέδιο). Έχει δοθεί, δηλαδή, νομοθετική εξουσιοδότηση στην Υπ. Πολιτισμού για αλλαγές που μπορεί ανά πάσα στιγμή να επέλθουν. Με αυτόν τον τρόπο καιρίες πλευρές της πολιτιστικής πολιτικής και, φυσικά, της πολιτικής για τον Κινηματογράφο έχουν αφηθεί σε μελλοντικές ρυθμίσεις, ε-προσδιοριστου χαρακτήρα, με εν λευκώ εξουσιοδοτημένες αποφάσεις, ερήμην της "κινηματογραφικής κοινότητας". Πρόκειται στην ουσία για ένα κρατισμό αδιαφανούς χαρακτήρα, αφού στις παρυφές του κράτους μπορούν και δρουν επιλεγμένα ιδιωτικά συμφέροντα.

Από την άλλη μεριά, η οπτικοακουστική κινηματογραφική δομή, η δημιουργία ενός Εθνικού Δικτύου Διακίνησης, η εξασφάλιση σταθερών και ικανοποιητικών πόρων για το Ε.Ε.Κ, ο απεγκλωβισμός του Ε.Ε.Κ από τον κρατικό γραφειοκρατικό εναγκαλισμό και η αποσυγκεντρωποίησή του, οι αντιπροσωπευτικές διαδικασίες στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, η ουσιαστική συμμετοχή των δημιουργών και των καλλιτεχνών στα δρώμενα δια μέσον των θεσμοθετημένων οργάνων τους, παραμένουν ζητούμενα.

Εμείς πιστεύουμε ότι χρειάζεται μία συνολική αντιμετώπιση του Κινηματογράφου τόσο ως τέχνη, όσο και ως βιομηχανία, ως προϊόν.



Από την ταινία ASSASSIN(S) του Ματιέ Κασοβίτς

Να διασφαλίζεται μέσα από τους θεσμούς η ανάπτυξη του δίχως ιδεολογικές, αισθητικές ή άλλου είδους παρεμβάσεις.

Η χρηματοδότηση να γίνεται με τρόπους διαφανείς όπως και να επαναπροσδιοριστούν οι όροι και οι προϋποθέσεις που αυτή γίνεται, χωρίς προκαταλήψεις που εμποδίζουν την στήριξη, νέων κυρίως, δημιουργών. Η αξιοποίηση των ευρωπαϊκών προγραμμάτων (Πολιτισμός - Τουρισμός, ΠΕΠ κλπ) μπορεί να συμβάλει σημαντικά στην ενίσχυσή του.

Η σκέψη ίσως για τη δημιουργία δύο διαγωνιστικών Φεστιβάλ, ενός αμιγώς ελληνικού στο οποίο θα εκτίθεται η ετήσια παραγωγή της ελληνικής κινηματογραφίας, ένα γεγονός συνεύρεσης απόψεων, τάσεων κλπ και ενός διεθνούς με την συμμετοχή και ελλήνων δημιουργών που θα έχουν διακριθεί στο πρώτο. Την συνολική ευθύνη των Φεστιβάλ (να μην ξεχνούμε και αυτό των ταινιών "μικρού μήκους") να την έχει ένα νέο, ξεχωριστό θεσμικό όργανο η Ακαδημία Κινηματογράφου.

Σε ό,τι αφορά την κινηματογραφική εκπαίδευση και Παιδεία, εμείς υποστηρίζουμε και το έχουμε καταθέσει στη Βουλή, την ανάγκη δημιουργίας μίας Ανώτατης Ακαδημίας των Τεχνών που θα συμπεριλαμβάνει όλες τις απαραίτητες Σχολές. Είναι συνολικά η καλλιτεχνική εκπαίδευση υποβαθμισμένη στη χώρα μας, με αποτέλεσμα την οικονομική εκμετάλλευση των νέων ανθρώπων και των οικογενειών τους από την παραπαιδεία και τον φαύλο κύκλο που αυτή δημιουργεί. Χρειάζεται λοιπόν μία συνολική αντιμετώπιση του προβλήματος.

Πιστεύουμε τέλος στην ανάγκη μίας εθνικής κινηματογραφικής πολιτικής, με την ουσιαστική συμμετοχή των αντιπροσωπευτικών φορέων του χώρου και την αξιοποίηση αναγνωρισμένων προσωπικοτήτων.

# Να αποτελέσει μέσο για την αυτογνωσία μας

Οι θέσεις του Νέου Αριστερού Ρεύματος

**Τ**ο πρόσφατο πολυνομοσχέδιο για τον πολιτισμό, που τώρα πλέον αποτελεί νόμο του κράτους, φωτίζει αρκετά παραστατικά το πέρασμα από το κράτος - εργολάβο στο κράτος - μανάτζερ. Ειδικά όσον αφορά το ζήτημα του κινηματογράφου και του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το νομοσχέδιο φωτίζει το πέρασμα από το συνοικιακό μπαζούκι στο "μίνι μάρκετ" και από εκεί στο μεγάλο σουπερμάρκετ με τα περίτεχνα συστήματα ασφαλείας στην είσοδο και τους κοστουμαρισμένους υπαλλήλους που αντικατέστησαν τους κλασικούς μπακαλόγατους.

Ο κινηματογράφος έχει πάψει να είναι λαϊκή μορφή ψυχαγωγίας, όπως συνέβαινε κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Αφενδής μάρτυρας η χωροταξική κατανομή των κινηματογραφικών αίθουσών σε πανεθνικό επίπεδο και, ιδιαίτερα, ανάμεσα στις βόρειες/κεντρικές και δυτικές συνοικίες της Αθήνας. Η εμφάνιση των "μούλτιπλεξ" και το πλήθος των θερινών κινηματογράφων στα παραθεριστικά κέντρα της Αττικής δείχνουν πως η κινηματογραφική αίθουσα ασκεί μια συμπληρωματική λειτουργία πλάι στα εμπορικά κέντρα και τα ποικίλα φασφουντάδικα. (Είναι χαρακτηριστικό ότι τα προγράμματα των κινηματογράφων των βόρειων συνοικιών φιλοξενούν διαφημίσεις όχι για το "καθαριστήριο της γειτονιάς", αλλά για μαπαράκια και φαγάδια πολυτελείας).

Ο εντυπωσιακός αριθμός εισιτηρίων που συγκεντρώνουν φρέσες ορισμένες ταινίες σχεδόν "ποιοτικές" (ανάμεσά τους, κατά καιρούς, και κάποιες ελληνικές) δεν θα έπρεπε να μας οδηγήσει σε παρασπλανητικά συμπεράσματα ως προς τη νέα άνθηση του κινηματογράφου. Αν εξετάσουμε το είδος των ταινιών που σημειώνουν εισπρακτική επιτυχία, θα δούμε ότι πρόκειται για ταινίες τελευταίας εσοδείας, κάτι αντίστοιχο με ό,τι συμβαίνει στα "τοπ-τεν" των τραγουδιών. Ο κινηματογράφος, η πιο επαναστατική νεότερη τέχνη, που αποτύπωσε τις πιο απελευθερωτικές αλλά και τις πιο καταπιεστικές στιγμές του 20ού αιώνα, γίνεται όλο και πιο εφήμερος, όλο και περισσότερο "μιας χρήσεως", θμιζει ολοένα και περισσότερο τα προϊόντα που έχουν περιορισμένη παραμονή στα ράφια του σουπερμάρκετ.

Ενώ ο κινηματογράφος χάνει το χαρακτήρα του ως λαϊκή, μαζική τέχνη, ταυτόχρονα δημιουργούνται θύλακες σινεφίλ, μικρές ομάδες πιστών, στην Αθήνα και στην επαρχία, που συχνά με πολλές προσωπικές θυσίες στήνουν κινηματογραφικές λέσχες, ανακαλύπτουν και μελετούν την ιστορία του κινηματογράφου και, στην καλύτερη των περιπτώσεων, προσπαθούν να κάνουν κινηματογράφο. Ταυτόχρονα, βλέπουμε να αυξάνονται οι ιδιωτικές σχολές κινηματογράφου, να ανθούν τα φροντιστήρια για τους υποήφους σπουδαστές της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου, να εκδίδονται νέα κινηματογραφικά περιοδικά ή και βιβλία για τον κινηματογράφο.

Αυτές οι δύο τάσεις (η άγρια εμπορευματοποίηση από τη μια μεριά και η αυθόρμητη δημιουργία ομάδων κινηματογραφόφιλων από την άλλη) θα συνυπάρχουν, αφού

κατά βάθος δεν ανταγωνίζονται η μία την άλλη. Το κράτος δεν μπορεί να ανατρέψει μια πορεία που δεν χαρακτηρίζει μόνο τον ελληνικό χώρο. Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όσο και αν φιλοδοξεί να ξεφύγει από τον επαρχιωτισμό και τον συνεχειακό ερασιτεχνισμό, παραμένει μια εκδήλωση βιτρίνας που ελάχιστα αγγίζει το πλατύ κοινό. Κι αυτό γιατί ο διάλογος περί των πολιτιστικών αλλά και άλλων σημαντικών θεμάτων έχει εδώ και χρόνια εκφυλιστεί σε μονολόγους κωφών - και σε αυτό δεν έχει την αποκλειστική ευθύνη το κράτος.

Ένα σημαντικό πεδίο "κινηματογραφικής θητείας" θα μπορούσε να ήταν ο ελληνικός στρατός. Μέσα στους 20 μήνες της θητείας, νέοι από όλη την Ελλάδα θα μπορούσαν να γνωρίσουν τον παγκόσμιο και τον ελληνικό κινηματογράφο - και όχι μόνο τις επιτυχίες της χρονιάς. Αντί για αυτό, η τηλεόραση και τα "χάπια" (για να μη μιλήσουμε για πιο "σκληρά" βοηθήματα) αναλαμβάνουν το έργο της αισθητικής και κοινωνικής διασταδιαγωγής αυτού του τόσο ευαίσθητου κομματιού της ελληνικής νεολαίας. Όσο για την κινηματογραφική παιδεία στη Δημοτική και τη Μέση Εκπαίδευση, είναι αστεία και μόνο να την αναφέρουμε, τη στιγμή που η λεγόμενη "δημόσια δωρεάν παιδεία" κατεδαφίζεται συστηματικά μέσω των πενιχρών προϋπολογισμών, της οικονομικής εξαθλίωσης των εκπαιδευτικών, το όνειδος των διαγωνισμών.

"Όταν μπαίνω στην τάξη, το πρώτο που ζητώ από τους μαθητές είναι να μαζέψουν τους σουγιάδες και τα χάπια από τα θρανία, ώστε να αρχίσουμε το μάθημα". Αυτή η συγκλονιστική μαρτυρία μιας καθηγήτριας σε τεχνικό λύκειο σε κάποια δυτική συνοικία της Αθήνας δίνει το μέτρο της σχέσης που έχει ένα μεγάλο κομμάτι της νεολαίας όχι μόνο με τον κινηματογράφο αλλά με τη ζωή και το μέλλον της. Χάπια και σουγιάδες είναι εργαλεία ονείρου και επιβίωσης σε έναν κόσμο που η εργασία γίνεται όλο και πιο επισφαλής, που η βία και η ανέχεια είναι αναπόσπαστα στοιχεία του καθημερινού τοπίου. Η ίδια η καθηγήτρια ομολογεί ότι αυτά τα παιδιά ποτέ δεν θα μάθουν "σωστά ελληνικά" (δεν μιλάμε για αρχαία!). Είναι σίγουρο ότι ποτέ δεν θα μάθουν τον Γκρίφιθ, τον Ατζενσταν, τον Γιώργο Τζαβέλλα. Βέβαια, αν τους γνώριζαν, τα χάπια και οι σουγιάδες θα λιγότευαν για να αντικατασταθούν από κάποια άλλα "εργαλεία", πολύ πιο επικίνδυνα ίσως για την κυβέρνηση του κ. Βενιζέλου και τα εσυχρονιστικά του οράματα.

Ο κινηματογράφος θα μπορούσε να αποτελέσει μέσο για την αυτογνωσία μας, την ανάπτυξη εθνικής και ευρύτερης ιστορικής συνείδησης, για το διάλογο και την κοινωνικοποίηση ευρύτερων στρωμάτων του πληθυσμού. Οι προβλέψεις του πολυνομοσχεδίου του υπουργείου Πολιτισμού συντηρούν και "νοικοκυρεύουν" την υπάρχουσα κατάσταση, χωρίς να έχουν την παραμικρή φιλοδοξία να την "παρεκκλίνουν" προς μια πιο φιλολαϊκή, ανθρωπιστική κατεύθυνση.

1. Βασική μας παρατήρηση είναι ότι, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου δεν πρέπει να είναι ένας δημόσιος, οικονομικός Οργανισμός, που να μονοπωλεί την κινηματογραφική οπτικοακουστική αγορά με διαστρεβλώσεις, οι οποίες είναι επιζήμιες για τον επαγγελματικό χώρο, αλλά και για τον έλληνα φορολογούμενο, που συντηρεί ή επρόκειτο να συντηρήσει αυτόν τον οργανισμό, αλλά αντιθέτως, οι αποτελέσει μοχλό για μια βιώσιμη κινηματογραφική και οπτικοακουστική βιομηχανία η οποία να είναι σημείο αναφοράς για την πολιτιστική πολιτική της χώρας.

2. Δεν νομίζουμε ότι ο ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου πρέπει να είναι η οικονομική υποστήριξη των κινηματογραφικών εργαστηρίων και αυτό γιατί δημιουργεί διαστρέβλωση της συγκεκριμένης αγοράς, είναι ενάντια της νομοθεσίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης και τέλος αφήνει ανοιχτό τον τρόπο ενίσχυσης που δίνει την εντύπωση ότι θα προορίζεται προς συγκεκριμένα συμφέροντα.

Νομίζουμε ότι η οποιαδήποτε οικονομική ενίσχυση ή υποστήριξη των κινηματογραφικών εργαστηρίων πρέπει να γίνει διαμέσου του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου Κιν/φίας, όργανο που δεν πρέπει να χάσει το ρόλο του, και που από τον ίδιο το Νόμο έχει μια ενεργή θέση στην οπτικοακουστική ελληνική πραγματικότητα.

3. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου δεν πρέπει να ιδρύει θυγατρικές εταιρίες, λόγω του ότι ο παρεμβατισμός και σε δευτερογενείς χώρους της οπτικοακουστικής αγοράς θα δημιουργήσει συνθήκες αθέμιτου ανταγωνισμού και πρόσθετη οικονομική επιβάρυνση στον έλληνα φορολογούμενο.

4. Δεν πρέπει να ιδρύει γραφεία, υποκαταστήματα, παραρτήματα, στο εσωτερικό και εξωτερικό, λόγω του ότι και εδώ θα ισχύσει ό,τι είπαμε στο σημείο 2.

5. Πρέπει να είναι σαφείς οι πόροι από τους οποίους χρηματοδοτείται το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Προτείνουμε λοιπόν, όπως:

α. Το Υπουργείο Πολιτισμού κατά έτος να εγγράφει στον τακτικό προϋπολογισμό του το ποσό των δρχ. 500.000.000 ως τακτική επιχορήγηση με προσαρμογή ανά έτος, βάση

του επίσημου τιμαριθμικού δείκτη, β. 50% από το φόρο που εισπράττεται από την πώληση των εισιτηρίων των κινηματογραφικών αιθουσών.

γ. 10% από τα έσοδα που προέρχονται, σε ετήσια βάση, από τον ειδικό φόρο τηλεόρασης που εφαρμόζεται από το Νόμο σήμερα.

6. Να απαλειφθεί από μέλος της Γενικής Συνέλευσης η ιδιότητα του σκηνοθέτη - παραγωγού.

Η ιδιότητα αυτή είναι τεχνητή, λόγω του ότι οι εμφανιζόμενοι ως σκηνοθέτες - παραγωγοί είναι ουσιαστικά και τυπικά σκηνοθέτες, αλλά ασκούν και το επάγγελμα του παραγωγού ή συμμετέχουν σε εταιρίες των οποίων κατέχουν την πλειοψη-

φία καθιστά ουσιαστικά αδύνατο να μέλη να μπορούν να ζητήσουν να γίνει Γενική Συνέλευση.

Νομίζουμε λοιπόν ότι η πρότασή μας αποτελεί μια συμβιβαστική λύση η οποία από τη μια πλευρά δεν κάνει ανέφικτο το να συγκαλείται η Γενική Συνέλευση και από την άλλη αποφεύγουμε στο να συγκαλείται σχετικά εύκολα το όργανο αυτό.

9. Η άποψή μας είναι ότι ο Πρόεδρος και ο Αντιπρόεδρος πρέπει να εκλέγονται από το Διοικητικό Συμβούλιο, όπως γίνεται και σε όλες τις Ανώνυμες Εταιρίες.

Εφόσον υπάρχουν ζητήματα δημοσίου συμφέροντος, νομίζουμε ότι ο μөн Πρόεδρος να διορίζεται από τον

## Με συμμετοχο του Έλληνα

### Οι θέσεις του Συνδέσμου Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου Τηλεόρασης και Βίντεο

φία των μετοχών και των μεριδίων, λόγω του ότι ο κανονισμός του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και γενικότερα οι κανονισμοί χρηματοδοτήσεων της Ευρωπαϊκής Ένωσης και του Συμβουλίου της Ευρώπης, ζητούν να υπάρχει η ιδιότητα του παραγωγού, προκειμένου να υπογράφονται συμβάσεις χρηματοδότησης παραγωγής, συμπαραγωγής, επιδότησης κ.α.

Μάλιστα, οι οργανισμοί αυτοί ζητούν και επιθυμούν όπως ΟΥΣΙΑΣΤΙΚΑ, αλλά και ΤΥΠΙΚΑ, άλλο πρόσωπο φυσικό να είναι ο σκηνοθέτης και άλλο πρόσωπο φυσικό ο παραγωγός.

7. Στο σημείο που αφορά τα διοριζόμενα μέλη της Γενικής Συνέλευσης και ειδικά "τρία πρόσωπα αναγνωρισμένου κύρους από το χώρο των πνευματικών δημιουργιών", θα επιθυμούσαμε, όπως αλλαχθεί ως εξής: "τρία πρόσωπα αναγνωρισμένου κύρους από τον καλλιτεχνικό και πνευματικό χώρο".

Δηλαδή αυτοί που είναι κινηματογραφιστές, εφόσον βεβαίως το επιθυμεί, να έχουν την δυνατότητα να συμμετέχουν και να συμβάλλουν στη γενική άσκηση της οπτικοακουστικής πολιτικής.

8. Πρέπει να μπορεί να συγκαλείται Γενική Συνέλευση όταν το ζητήσει εγγράφως το 1/3 των μελών της. Ο προτεινόμενος αριθμός των 10 με-

γλουργό από τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου, ο δε Αντιπρόεδρος να εκλέγεται από τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου σε μυστική ψηφοφορία.

10. Αναφορικά με την ειδικότητα "ανάληψη σεναρίων" εμείς λέμε ότι η ειδικότητα αυτή δεν υπάρχει και νομίζουμε ότι ίσως φωτογραφίζει κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο.

Παρατηρούμε ότι απουσιάζουν, από το προτεινόμενο σχέδιο, ειδικότητες που υπάρχουν σε οποιαδήποτε προηγμένη οπτικοακουστικά χώρα, όπως διαλογίστας (επεξεργαστής διαλόγων σεναρίου) ή εντεταλμένος παραγωγής ή εντεταλμένος παραγωγός ή επιθεωρητής παραγωγής, επαγγέλματα που η απουσία τους έχει συντελέσει σε μεγάλο βαθμό στην σταδιακή συρρίκνωση της ελληνικής παραγωγής και στην αδυναμία της ελληνικής πολιτείας να στελεχώσει τμήματα ή οργανισμούς ή φορείς με άτομα που να συγκεντρώνουν οικονομοτεχνικές και νομικές γνώσεις σε συνδυασμό με καλλιτεχνική και εμπορική παραγωγικότητα.

11. Συμβούλιο κρίσεων.

Παρατηρούμε ότι η ουσιαστική άσκηση της πολιτικής παραγωγής του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, το προτεινόμενο σχέδιο προεδρικού διατάγματος το αναθέτει στο Συμβούλιο Κρίσεων όπου αντι να έ-



Από την ταινία ΠΑΝΤΡΟΛΟΓΗΜΑΤΑ (ΚΑΡΥΔΙ ΜΕ ΤΣΟΦΛΙ) του Γιώργου Μπακόλα

χει εισηγητικό και συμβουλευτικό χαρακτήρα έχει την τυπική και ουσιαστική δυνατότητα εγκρίσεως ή απορρίψεως προτάσεων.

Η άποψή μας είναι ότι το Συμβούλιο Κρίσεων πρέπει να είναι ένα "φίλτρο" πρώτου βαθμού το οποίο να κάνει την γενική εισήγηση για το ποια έργα και ποιες προτάσεις είναι μέσα στο πνεύμα της άσκησης οπτικοακουστικής πολιτικής έτσι όπως διαμορφώνεται από τη Γενική Συνέλευση (που είναι το κατά τύπο και ουσία, κατεξοχήν όργανο που ορίζει τις κατευθυντήριες γραμμές λειτουργίας του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου) και τις σχετικές εντολές στο Διοικητικό Συμβούλιο (και με την εκλογή τους) που έχει την αρμοδιότητα να εφαρμόζει την ως άνω βούληση.

12. Επίσης στο άρθρο 7 παρ. 1γ είναι εμφανής η θέληση εξαφάνισης του κλάδου της παραγωγής και των επαγγελματιών παραγωγής στο να θέσει στο Συμβούλιο Κρίσεων τον επαγγελματία παραγωγό υπό αίρεση μαζί με άλλα επαγγέλματα, όπως αυτό του κριτικού.

Επαναλαμβάνουμε λοιπόν ότι, εφόσον η πολιτεία θέλει να δημιουργήσει μια υποδομή παραγωγής βιώσιμη, με "βιομηχανικά" κριτήρια έτσι όπως την έχουν δημιουργήσει οι αναπτυγμένες οπτικοακουστικά χώρες ή οι χώρες που επιθυμούν να ασκήσουν μια σοβαρή οπτικοακουστική πολιτική, ένας παραγωγός όχι μόνο πρέπει, αλλά οφείλει να είναι παρών σε όλα τα στάδια διαδικασίας προώθησης και έγκρισης παραγωγής στο εν λόγω

Συμβούλιο Κρίσεων εξασφαλίζοντας την μόνιμη θέση εκπροσώπου των παραγωγών έτσι ώστε να εξασφαλίζει όπως η πολιτεία έχει έναν εκπρόσωπο της βιώσιμης και ανταποδοτικής προς το δημόσιο (οικονομικό) συμφέρον, παρουσίας.

13. Επίσης στο άρθρο 7 παρ. 10 νομίζουμε ότι την οριστική απόφαση για χρηματοδότηση από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και όχι "επικύρωση" πρέπει να την έχει το Διοικητικό Συμβούλιο, αριβώς γιατί είναι το όργανο που ασκεί την πολιτική η οποία αποφασίζεται από τη Γενική Συνέλευση και που είναι (το Διοικητικό Συμβούλιο) αστικά και ποινικά υπεύθυνο από το νόμο απέναντι στη Γενική Συνέλευση και στο τυπικά και κατ' ουσίαν μέτοχο που είναι το Ελληνικό Δημόσιο.

Το δεύτερο αυτό σημείο και ειδικότερα η τυχόν ποινική ευθύνη πρέπει να τύχει ιδιαίτερης προσοχής λόγω του ότι δεν νοείται τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου να έχουν τις τυχόν ποινικές ευθύνες που να οφείλονται σε ενέργειες και παραλήψεις άλλου οργάνου που κατ' ουσίαν αντικαθιστά (το Συμβούλιο Κρίσεων) τις τυπικές και ουσιαστικές εξουσίες του Διοικητικού Συμβουλίου.

14. Άρθρο 9 παρ. 4 IV. Είμαστε ριζικά αντίθετοι η ΕΛΛΑΣ ΦΙΑΜ να ιδρύει γραφεία στο εξωτερικό.

Μέσα στα πλαίσια άσκησης οπτικοακουστικής πολιτικής, νομίζουμε ότι πρέπει να δημιουργηθεί μια εταιρεία που είναι ουσιαστικά και τυπικά ανεξάρτητη από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και αυτή

να αναλαμβάνει την εμπορική εκμετάλλευση ΟΛΩΝ των οπτικοακουστικών παραγωγών και όχι μόνο αυτές του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.

Άρα η πρότασή μας συνοψίζεται σε δυο κατ' επιλογήν προτάσεις:

α. ΕΛΛΑΣ ΦΙΑΜ ως παράρτημα το Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και με στόχο την προώθηση των παραγωγών στις οποίες συμμετέχει ή χρηματοδοτεί το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου χωρίς όμως εξάπλωση σε ένα πολυμορφικό όργανο που θα καταβροχθίζει πολύτιμους πόρους που προορίζονται για την παραγωγή, ή

β. ΕΛΛΑΣ ΦΙΑΜ ως Ανώνυμη Εταιρεία με συγκεκριμένους πόρους και όργανα που έχει ως στόχο την εμπορική εκμετάλλευση και την προώθηση, στην Ελλάδα και σ το εξωτερικό, των οπτικοακουστικών παραγωγών που παράγονται με ή χωρίς την συνδρομή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Νομίζουμε πως αυτή είναι η πιο ενδεδειγμένη λύση την οποία έχουν ακολουθήσει και άλλες χώρες.

15. Σχετικά με το Ελληνικό Κινηματογραφικό Αρχείο, νομίζουμε ότι δεν είναι αρμοδιότητα του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου κι αυτό διότι ένα τέτοιο τόσο σοβαρό και σπουδαίο θέμα πρέπει να το διαχειρίζεται μια εντελώς ανεξάρτητη και υπό την κάλυψη ενός ενισχυμένου νομικού πλαισίου που μόνο μια δημόσια υπηρεσία ή δημόσιο όργανο μπορεί και πρέπει να το αναλάβει, έτσι ώστε να διασφαλίζεται η ουδετερότητα και η αμεροληψία ανεξάρτητη από την κάθε πολιτική της εκάστοτε κυβέρνησης, λόγω του ότι, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου είναι όργανο που τυπικά και κατ' ουσία ελέγχεται απ' τον Υπουργό Πολιτισμού.

16. Επίσης, εφόσον το υπουργείο Πολιτισμού επιμενεί στο να δημιουργήσει ένα Κινηματογραφικό Αρχείο κάτω από την ομπρέλα του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, όπου αναφέρεται η δυνατότητα ή η υποχρέωση για αναπαραγωγή ή χρησιμοποίηση αντιτύπων της εκάστης ταινίας, πρέπει ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΑ να συναινεί ΚΑΙ ο νόμιμος εκδότης του περιουσιακού δικαιώματος και όχι "... ή ο νόμιμος..."

**Η** εξέλιξη του ευρωπαϊκού κινηματογραφικού τομέα δείχνει σαφώς την παρακμή του μεριδίου των ευρωπαϊκών ταινιών στην κινηματογραφική αγορά. Τα αίτια αυτής της παρακμής είναι πολύπλοκα, αλλά υπάρχει μια γενική συμφωνία όσον αφορά τους βασικούς παράγοντες.

### 1. Η παρακμή του μεριδίου των ευρωπαϊκών ταινιών

#### στην κινηματογραφική αγορά

Ενώ η προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες μειώνεται συνεχώς (επί του παρόντος τείνει να σταθεροποιηθεί σε ορισμένα κράτη μέλη), η εκμετάλλευση των κινηματογραφικών ταινιών αναπτύχθηκε με σημεία αναφοράς την τηλεόραση (όπου ο ρόλος των καναλιών με συνδρομη-

φυσικά τόσο στην τηλεοπτική της εκμετάλλευση όσο και στην εκμετάλλευση βιντεοταινιών.

### 2. Η κατάτμηση των εθνικών αγορών

Η πολιτιστική και γλωσσική πολυμορφία αποτελεί ασφαλώς παράγοντα κατάτμησης των αγορών. Ωστόσο, αντίθετα με την περιορισμένη κυκλοφορία των ευρωπαϊκών κινηματογραφικών ταινιών μέσα στην Ευρώπη, διαπιστώνεται ότι η διανομή των βορειοαμερικανικών ταινιών γίνεται σε ευρύ πανευρωπαϊκό επίπεδο. Το παρόμοιο αυτό φαινόμενο καταλήγει σε διπολισμό της προσφοράς μεταξύ εθνικών ταινιών που εξαρτώνται σε αριθμό και οικονομικό δυναμικό από το μέγεθος της εθνικής αγοράς) και εξωκοινοτικών ται-

διανομής. Ο τομέας αυτός, που διαθέτει 1000 περίπου εταιρείες διανομής στην Ευρώπη για 400 περίπου ευρωπαϊκές ταινίες που παράγονται κάθε χρόνο, είναι υπερμεγέθης χωρίς να προσφέρει πραγματικά ευρωπαϊκά δίκτυα διεθνούς διανομής.

Το αποτέλεσμα είναι ότι μόνο το 20% των ευρωπαϊκών ταινιών βγαίνουν έξω από τις χώρες όπου παράγονται. Σε ορισμένες χώρες οι ταινίες κυρίζονται χωρίς να εντάσσονται σε κάποια γενικότερη στρατηγική. Το κατά πόσον η διανομή των ταινιών αυτών θα επεκταθεί και σε άλλες αγορές εξαρτάται αποκλειστικά και μόνο από την επιτυχία τους στις πρώτες αγορές εκμετάλλευσης. Η σταδιακή όμως αυτή προσέγγιση, στερεί από

## Η κινηματογραφική βιομηχανία Οι στρατηγικές επιλογές της Ευρωπαϊκής Ένωσης

τές αυξάνεται σημαντικά) και τις βιντεοκασέτες. Η επιτυχία μιας ταινίας στα διάφορα αυτά μέσα καθορίζεται συχνά σε μεγάλο βαθμό από την επιτυχία της στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά το μεγαλύτερο μέρος των εσόδων του τομέα προέρχεται πλέον από την εκμετάλλευση των βιντεοταινιών (ενοικίαση ή πώληση).

Ανεξάρτητα πάντως από το εξεταζόμενο μέσο, το μερίδιο των ευρωπαϊκών ταινιών στην κινηματογραφική αγορά μειώνεται συνεχώς, προς όφελος εξωκοινοτικών ταινιών, κυρίως βορειοαμερικανικών.

Πράγματι, η μείωση των πωλήσεων εισιτηρίων των κινηματογραφικών αιθουσών είχε επιπτώσεις μόνο για τις ευρωπαϊκές ταινίες, ενώ οι βορειοαμερικανικές ταινίες μπόρεσαν να διατηρήσουν το κοινό τους και να αυξήσουν το μερίδιό τους στην αγορά το οποίο έφθασε, σε όλη την Ευρωπαϊκή Ένωση, κατά μέσο όρο σχεδόν σε 80%. Η επιτυχία μιας ταινίας στις κινηματογραφικές αίθουσες, που αποτελεί διαφήμισή της, επιδρά

νιών.

Ανάμεσα στους παράγοντες στους οποίους αποδίδεται το φαινόμενο αυτό, τονίστηκε ομόφωνα η αδυναμία των ευρωπαϊκών διαρθρώσεων διανομής. Εκτός όμως από αυτή τη διαρθρωτική πραγματικότητα ορισμένοι τονίζουν το γεγονός ότι η αγορά δεν λαμβάνεται υπόψη στο σύνολο της διαδικασίας δημιουργίας, παραγωγής και διανομής.

### Διαχωρισμένες διαρθρώσεις διανομής

Η βορειοαμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία επενδύει μαζικά στη διανομή και τη διαφήμιση των ταινιών της σε όλη την κοινοτική επικράτεια. Δεδομένου ότι τα έσοδα εκμετάλλευσης από το σύνολο της ευρωπαϊκής αγοράς, της είναι στο εξής απαραίτητα για να καλύψει το αυξανόμενο κόστος παραγωγής, αναπτύσσει πανευρωπαϊκές στρατηγικές στηριζόμενες σε ισχυρά δίκτυα διανομής.

Αντίθετα, η ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία προσκορύνει σε διαχωρισμένες διαρθρώσεις

τους διανομείς τη δυνατότητα να πραγματοποιήσουν οικονομίες κλίμακας στα πλαίσια μιας συνολικής στρατηγικής προώθησης.

Εξάλλου, ο διαχωρισμός αυτός οδήγησε σταδιακά τον τομέα της διανομής σε αδυναμία να επενδύσει στην κινηματογραφική παραγωγή, στερώντας έτσι τη βιομηχανία αυτή όχι μόνο από πόρους αλλά και από έναν απαραίτητο σύνδεσμο με την αγορά.

### Ανεπαρκής αξιολόγηση των απαιτήσεων της αγοράς

Η ρήξη των ουσιαστικών δεσμών με την αγορά εμφανίζεται κατά κύριο λόγο σε δύο επίπεδα:

Στο στάδιο της δημιουργίας τα ευρωπαϊκά σχέδια χαρακτηρίζονται από έλλειψη ανάπτυξης. Κατά το καθοριστικό αυτό στάδιο πρέπει πράγματι να γίνει εκ νέου επεξεργασία των αρχικών ιδεών προκειμένου να ληφθούν πληρέστερα υπόψη οι διάφορες κατηγορίες κοινού και κυρίως το ευρωπαϊκό και το παγκόσμιο κοινό. Στα πλαίσια αυτά είναι λυπηρό το ό,τι ορισμένοι δημόσιοι μηχανισμοί στή-



Από την ταινία *ΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ ΤΗΣ ΠΟΝ ΝΕΦ*

ριξης οι οποίοι είναι προσανατολισμένοι αποκλειστικά στην τοπική παραγωγή, δεν ενθαρρύνουν επαρκώς τη συνεκτίμηση των ευρωπαϊκών και διεθνικών αγορών. Το στάδιο αυτό της δημιουργίας/ανάπτυξης είναι θεμελιώδες. Η ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία δεν θα μπορέσει να γίνει ανταγωνιστική, ακόμη και με τους πιο προωθημένους μηχανισμούς διανομής, εάν δεν λάβει υπόψη τις προτιμήσεις του κοινού. Στα στάδια της προώθησης και του μάρκετινγκ, έναντι των μαζικών επενδύσεων των βορειοαμερικανών φορέων εκμετάλλευσης (για τους "blockbusters" ο προϊόπολογισμός προώθησης ανέρχεται συχνά στο ίδιο ύψος με τον προϊόπολογισμό παραγωγής), οι ευρωπαϊκές διαφημιστικές εκστρατείες είναι πολύ πιο περιορισμένες και χαρακτηρίζονται και από έλλειψη εμπειρίας στον τομέα του πανευρωπαϊκού και του παγκόσμιου μάρκετινγκ.

### 3. Η συνεχής διόγκωση των ελλειμμάτων

Η αύξηση του κόστους παραγωγής μαζί με την αδυναμία εκμετάλλευσης των διαφόρων αγορών οδηγεί στη συνεχή διόγκωση των ελλειμμάτων της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Η διαρκώς αυξανόμενη παρέμβαση των ραδιοτηλεοπτικών οργανισμών στη χρηματοδότηση της κινηματογραφικής παραγωγής δεν έχει μέχρι στιγμής ανατρέψει ριζικά

αυτή τη λογική. Οι επενδύσεις τους σε συμπαραγωγές στοχεύουν κυρίως στο να διασφαλίσουν την πρόσβασή τους σε προγράμματα που ενδιαφέρουν περισσότερο ένα συγκεκριμένο εθνικό κοινό.

Η περιορισμένη αυτή κλίμακα της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής βιομηχανίας, η οποία είναι εγκλωβισμένη σε εθνικές αγορές που είναι πολύ στενές για να εξασφαλίσουν την αύξηση των επενδύσεων και την αποδοτικότητά τους, έχει επιπτώσεις σε όλα τα επίπεδα της παραγωγής. Έτσι έχει δημιουργηθεί μια κρίση εμπιστοσύνης που εκτρέπει τα ευρωπαϊκά κεφάλαια, κυρίως προς τη βορειοαμερικανική βιομηχανία προγραμμάτων.

### 4. Τα αρνητικά αποτελέσματα των μηχανισμών στήριξης

Εκτός από τις ανεπάρκειες που οφείλονται πολύ συχνά αποκλειστικά στην τοπική διάσταση των μηχανισμών στήριξης, ο πολλαπλασιασμός των εθνικών και περιφερειακών ταμείων ενίσχυσης της κινηματογραφικής βιομηχανίας, στις διατάξεις των οποίων συχνά δεν λαμβάνονται καθόλου υπόψη ή τουλάχιστον όχι επαρκώς οι επιταγές της αγοράς, μπορεί να ενθαρρύνει την ανάπτυξη συμπεριφοράς "επιδοτούμενου" στην ευρωπαϊκή βιομηχανία. Στις περιπτώσεις όπου εμφανίζεται το φαινόμενο αυτό, οι ευρωπαίοι παραγωγοί, αντί να αναπτύξουν τις ικανότητες τους αναλαμβάνοντας οικονομικούς

κινδύνους ανάλογους με τα έσοδα που μπορούν να φέρουν στην αγορά, περιορίζονται στη απλή χρησιμοποίηση αυτών των κονδυλίων. Έτσι αναπτύσσονται σχέδια χωρίς να ενδιαφέρονται για το κοινό, καθόσον γνωρίζουν ότι ένα σημαντικό μέρος του κόστους παραγωγής θα καλυφθεί από δημόσιες ενισχύσεις.

Το γεγονός ότι, σε ορισμένες περιπτώσεις, κινηματογραφικές ταινίες που παράγονται χάρη στη δημόσια χρηματοδότηση δεν προβάλλονται ποτέ σε κινηματογραφικές αίθουσες, αποτελεί σαφή απόδειξη αυτού του φαινομένου.

Το φαινόμενο αυτό δεν οφείλεται στη δημόσια ενίσχυση αυτή καθ' αυτή η οποία μπορεί να αποτελέσει σημαντικό κίνητρο για την ανάπτυξη κερδοφόρων προγραμμάτων, υπό την προϋπόθεση ότι κατά τη χορήγησή της θα ληφθεί υπόψη η διάσταση της αγοράς. Διαπιστώνεται όμως ότι μπορεί να εμφανισθεί και το αντίθετο ακριβώς φαινόμενο. Δηλαδή, στη περίπτωση που καταργείται κάθε δημόσια ενίσχυση, η κινηματογραφική βιομηχανία μπορεί να εξαφανισθεί σχεδόν ολοκληρωτικά. Για το λόγο αυτό είναι πολύ σημαντικό να εξετασθούν οι προτεραιότητες, τα μεγέθη και οι μηχανισμοί των δημόσιων ενισχύσεων στην Ευρωπαϊκή Ένωση.

### Η τηλεοπτική βιομηχανία

Στον τομέα της τηλεόρασης, η εκρηκτική άνοδος της ζήτησης τηλεοπτικών προγραμμάτων δεν οδήγησε στην ενίσχυση της σχετικής ευρωπαϊκής βιομηχανίας η οποία, αντίθετα, παραμένει εγκλωβισμένη σε πολύ στενές αγορές.

1. Εκρηκτική άνοδος της ζήτησης και αύξηση του κόστους παραγωγής

Ο πολλαπλασιασμός των ραδιοτηλεοπτικών οργανισμών κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 καθώς και η επιμήκυνση του χρόνου καθημερινής μετάδοσης, κατέληξαν σε "έκρηξη" της ζήτησης προγραμμάτων.

Η αύξηση των εσόδων του τομέα δεν αντιστάθμισε ωστόσο την αυ-

ξηση του κόστους παραγωγής ή την ιδιαίτερα μεγάλη αύξηση των δικαιωμάτων μετάδοσης αθλητικών γεγονότων. Οι προϋπολογισμοί για αγορές προγραμμάτων περικόπτονται και οι ραδιοτηλεοπτικοί οργανισμοί αναγκάζονται να προσφεύγουν στη μαζική εισαγωγή εξωκοινοτικών προγραμμάτων που προέρχονται από καταλόγους οι οποίοι έχουν ήδη αποσβεσθεί σε άλλες αγορές.

## 2. Περιορισμένη κυκλοφορία των προγραμμάτων εντός της Ευρώπης

Εξάλλου, το μεγαλύτερο μέρος των νέων ραδιοτηλεοπτικών υπηρεσιών έχει αναπτυχθεί σε εθνική βάση, και έτσι η τηλεοπτική παραγωγή επικεντρώνεται στην ικανοποίηση του κοινού κάθε κράτους μέλους με την παραγωγή προγραμμάτων που κυκλοφορούν ελάχιστα στο εσωτερικό της Κοινότητας (το πολύ στο εσωτερικό ομοιογενών γλωσσικών περιοχών).

Ο αριθμός των περιπτώσεων συμπαραγωγής και συγχρηματοδότησης σε τις οποίες συμμετέχουν φορείς από διάφορα κράτη μέλη δεν επαρκεί για να αναπτυχθούν προγράμματα που θα ενδιέφεραν ενδεχομένως το ευρωπαϊκό ή το διεθνές κοινό. Η αδυναμία αυτή είναι αισθητή κυρίως στην παραγωγή τηλεοπτικών ταινιών αλλά και στην παραγωγή τηλεοπτικών σειρών, κινούμενων σχεδίων και ντοκυμαντέρ δεδομένης της σημασίας αυτού του είδους προγραμμάτων για την κατάρτιση καταλόγων. Πρόκειται για προγράμματα "αποθεμάτων" (στοκ), η διαχρονική εκμετάλλευση των οποίων μπορεί να γίνει με διάφορους τρόπους. Πάντως οι κατάλογοι αυτού του είδους προγραμμάτων είναι η οικονομική κληρονομιά της βιομηχανίας τηλεοπτικών προγραμμάτων.

3. Αδυναμία των διαρθρώσεων παραγωγής και των καταλόγων  
Οι δομές παραγωγής παραμένουν διαχωρισμένες και συχνά εξαρτώνται από έναν ή δύο εθνικούς ραδιοτηλεοπτικούς οργανισμούς οι οποίοι δεν έχουν το κατάλληλο μέ-

γεθος για να αντιμετωπίσουν μεγαλύτερες αγορές. Επίσης, πάσχουν από έλλειψη επαρκών κεφαλαίων και τα όρια των ιδίων πόρων που διαθέτουν δεν τους επιτρέπουν να καταρτίζουν καταλόγους προγραμμάτων, αφού το μεγαλύτερο μέρος των δικαιωμάτων για τα προγράμματα εκχωρείται συνήθως στους ραδιοτηλεοπτικούς οργανισμούς που χρηματοδοτούν την παραγωγή. Σήμερα που η καθιέρωση τηλεοπτικών προγραμμάτων με συνδρομές αναδεικνύει τον στρατηγικό ρόλο των καταλόγων για την παροχή νέων υπηρεσιών, οι διαρθρωτικές αυτές αδυναμίες έχουν ιδιαίτερη σημασία για την ευρωπαϊκή τηλεοπτική βιομηχανία.

Παράλληλα σημειώνεται η τάση προς την κάθετη ολοκλήρωση των ραδιοτηλεοπτικών οργανισμών τόσο όσον αφορά την παραγωγή όσο και τις τεχνολογίες υπό αίρεση πρόσβασης καθώς και τα μέσα εξοπλισμού ατομικής λήψης. Οι πρόσφατες προσπάθειες συνεργασίας στην Ευρώπη δείχνουν ότι η τάση αυτή θα ενισχυθεί για να συγκεντρωθούν γύρω από τις ομάδες επικοινωνίας οι φορείς τηλεπικοινωνίας, οι κάτοχοι καταλόγων και οι κατασκευαστές μέσων εξοπλισμού.

Γενικά παρά τις ιδιαιτερότητες των δύο πόλων της (του κινηματογραφικού και του τηλεοπτικού), η ευρωπαϊκή βιομηχανία προγραμμάτων χαρακτηρίζεται από:

- τον κατακερματισμό της σε εθνικές αγορές στις οποίες μετά βίας ε-

πιβιώνουν ορισμένες μικρές επιχειρήσεις, το μέγεθος των οποίων δεν τους επιτρέπει να αντιμετωπίσουν την ευρωπαϊκή και την παγκόσμια αγορά.

- την υποδιαίρεση των εθνικών αυτών αγορών η οποία ενισχύεται από την περιορισμένη διανομή και διεθνική κυκλοφορία των προγραμμάτων.

- τον εγκλωβισμό της σε ένα χρόνιο έλλειμμα.

- την ανικανότητά της να χρησιμοποιήσει ευρωπαϊκά κεφάλαια τα οποία είναι, ωστόσο, διαθέσιμα για επενδύσεις σε μη κοινοτικές βιομηχανίες προγραμμάτων.

## Τα νέα επιτεύγματα της τεχνολογίας

Η μετάβαση από την αναλογική στην ψηφιακή μετάδοση, η οποία προβλέπεται να ολοκληρωθεί πολύ σύντομα, παρουσιάζει τόσο μεγάλες δυνατότητες που δικαιολογείται να ονομάζεται "επαναστατική".

Βασισμένη στην τεχνολογία της ψηφιακής συμπίεσης, οι δυνατότητες της οποίας αυξάνονται καθημερινά (η τεράστια ποσότητα πληροφοριών που χρειάζεται για τη μετάδοση μιας εικόνας σε κίνηση "συμπίεζεται", δηλαδή περιορίζεται, με λογάριθμους), η ψηφιακή μετάδοση προσφέρει τις εξής δυνατότητες:

- τη μετάδοση με τον ίδιο φορέα επικοινωνίας, πολύ μεγαλύτερου αριθμού πληροφοριών.

- τη μετάδοση των ίδιων πληροφο-

## ΚΟΥΠΟΝΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

ΕΠΩΝΥΜΟ \_\_\_\_\_

ΟΝΟΜΑ \_\_\_\_\_

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ \_\_\_\_\_ Τ.Κ. \_\_\_\_\_

ΠΟΛΗ \_\_\_\_\_ ΤΗΛ. \_\_\_\_\_

### ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΓΙΑ 1 ΧΡΟΝΟ: 3.200 ΔΡΧ.

Στείλτε με ταχυδρομική επιταγή το παραπάνω ποσό στην ταχυδρομική διεύθυνση: Φουρτουνης Βασίλης, Αρτεμισίου 45 & Λυσιστράτης 2, 152 34 Χαλάνδρι.



ριών μέσω πολλαπλών φορέων (εορτζιανή δέσμη, καλωδιακή - δορυφορική μετάδοση, τηλεφωνικές γραμμές, κλπ) με την ανάπτυξη πολλών επιπέδων διαλογικής σχέσης με τον τελικό χρήστη.

- την πρόσβαση σε πληροφορίες, την αποθήκευσή τους, την επεξεργασία τους και τον συνδυασμό τους ανάλογα με τις ανάγκες του τελικού χρήστη.

- τη συνδυασμένη εξυπηρέτηση του καταναλωτικού κοινού και των επιχειρήσεων στα ίδια δίκτυα. Η οικονομική και κοινωνική αιτιολόγηση των μεγάλων επενδύσεων που απαιτούνται στηρίζεται σ' αυτήν την εκτεταμένη δυνατότητα χρήσης καθώς και στα πιθανά οφέλη τόσο για τους χρήστες όσο και για τις επιχειρήσεις που προσφέρουν τις υπηρεσίες.

**Ο οπτικοακουστικός τομέας στη νέα "κοινωνία των πληροφοριών"**

Το Λευκό Βιβλίο για την "Ανάπτυξη, ανταγωνιστικότητα και απασχόληση", σε μια μεσοπρόθεσμη / μακροπρόθεσμη προοπτική, αφιερώνει στο κεφάλαιο "Οι κοινωνικές μεταβολές, οι νέες τεχνολογίες" δύο σημαντικά τμήματα με θέμα, αντίστοιχα, την κοινωνία των πληροφοριών και τον οπτικοακουστικό τομέα.

Τονίζοντας τη σημασία της διαχείρισης, την ποιότητα και την ταχύτητα της πληροφόρησης για την οικονομική ανάπτυξη, το Λευκό Βιβλίο θέτει τις βασικές αρχές για τη δημιουργία και εφαρμογή ενός ενιαίου χώρου πληροφοριών που συγκροτείται από πολλά αλληλεξαρτώμενα επίπεδα:

- τα μέσα εξοπλισμού, τα δομικά μέρη και τα λογισμικά που επιτρέπουν την επεξεργασία των πληροφοριών από τους χρήστες.
- τις φυσικές υποδομές (δίκτυο επικοινωνιών, δορυφόροι...)
- τις βασικές υπηρεσίες τηλεπικοινωνιών
- τις εφαρμογές που προσφέρουν στους χρήστες μεγάλο φάσμα υπηρεσιών.
- τους χρήστες.

Το Λευκό Βιβλίο τονίζει τη σημα-

σία της εφαρμογής ενός ενιαίου χώρου πληροφοριών για την ανάπτυξη, την ανταγωνιστικότητα και την απασχόληση στην Ευρώπη. Η ανάλυση αυτή επιβάλλεται κατά μείζονα λόγο για την ενίσχυση του ευρωπαϊκού οπτικοακουστικού τομέα, δεδομένου ότι θα επιτρέπει να επεκταθούν οι δυνατότητες επιλογής των καταναλωτών και να αναπτυχθούν νέες ευκαιρίες για τις βιομηχανίες προγραμμάτων.

Οι συνέπειες της "ψηφιακής επανάστασης" για τον οπτικοακουστικό τομέα δεν αποτελούν παρά μια μόνον εκδήλωση της εμφάνισης μιας νέας "κοινωνίας των πληροφοριών", που θα επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό πολλές πλευρές της οικονομικής και κοινωνικής ζωής. Η εκρηκτική ανάπτυξη των τεχνολογιών της πληροφόρησης και της επικοινωνίας που οφείλεται στην "ψηφιακή επανάσταση" συμβάλλει στη βελτίωση της οικονομικής και κοινωνικής ζωής, ως παράγοντας ανάπτυξης, παράγοντας οικονομικής και κοινωνικής συνοχής, παράγοντας αποτελεσματικότητας των άλλων σημαντικών υποδομών, παράγοντας ανάπτυξης νέων υπηρεσιών και, κατά συνέπεια, παράγοντας δημιουργίας θέσεων απασχόλησης.

**Στόχοι της ευρωπαϊκής στρατηγικής**

Απέναντι στις στρατηγικές που αναπτύχθηκαν στις ΗΠΑ και την Ιαπωνία οι οποίες στηρίζονται στην ανάπτυξη των υποδομών της πληροφόρησης ("ψηφιακές αρτηρίες") και τις νέες τεχνολογίες της πληροφόρησης και της επικοινωνίας, η Ευρωπαϊκή Ένωση πρέπει να ενισχύσει τη δράση της ώστε να δημιουργήσει γρήγορα έναν πραγματικό ενιαίο χώρο πληροφοριών.

Το Λευκό Βιβλίο επισημαίνει τρεις βασικούς στόχους για την ευρωπαϊκή αυτή στρατηγική:

- η σχετική δράση θα πρέπει να είναι προσανατολισμένη εξαρχής σε μια παγκόσμια προοπτική, κυρίως μέσω διεθνών συμμαχιών.
- θα πρέπει να λάβει υποψη της τις

ευρωπαϊκές ιδιαιτερότητες (πολυγλωσσία, πολιτιστική ποικιλομορφία, οικονομική ετερογένεια).

- Θα πρέπει να δημιουργήσει τις απαραίτητες προϋποθέσεις ώστε, στα πλαίσια ενός ανοιχτού και ανταγωνιστικού διεθνούς συστήματος, να διατηρήσει η Ευρώπη ένα ικανοποιητικό επίπεδο ελέγχου των βασικών τεχνολογιών και μια παραγωγική και ανταγωνιστική βιομηχανία.

Η επίτευξη αυτών των στόχων, παράλληλα με τη μεγιστοποίηση των θετικών τους συνεπειών για την απασχόληση και την ενθάρρυνση της ανάπτυξης νέων αγορών και ενός ανταγωνιστικού περιβάλλοντος, προϋποθέτει την εφαρμογή μιας ευρωπαϊκής πολιτικής, διαρθρωμένης γύρω από πέντε αλληλεξαρτώμενους άξονες προτεραιότητας με σκοπό:

- να βελτιστοποιήσουν οι επιχειρήσεις τη χρήση των τεχνολογιών της πληροφόρησης και της επικοινωνίας και να αναπτυχθούν ευρωπαϊκές εφαρμογές στον τομέα αυτό.

- να σχεδιασθεί και να εφαρμοσθεί ένα ρυθμιστικό και πολιτικό περιβάλλον που να ενθαρρύνει την ιδιωτική πρωτοβουλία, προωθώντας το άνοιγμα του ανταγωνισμού, την πρόσβαση όλων στις υπηρεσίες, την υποποίηση και τη διαφάνεια, ενώ παράλληλα θα διασφαλίζει την προστασία των δεδομένων και της ιδιωτικής ζωής, καθώς και την ασφάλεια των συστημάτων πληροφόρησης και επικοινωνίας.

- να αποκτήσει η Κοινότητα βασικές διευρωπαϊκές τηλεπικοινωνιακές υπηρεσίες, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην αλληλοσύνδεση των δικτύων.

- να αναπτυχθεί κατάλληλη επαγγελματική κατάρτιση.

- να αφομοιωθούν οι τεχνολογίες και να ενισχυθούν οι επιδόσεις της ευρωπαϊκής βιομηχανίας της πληροφόρησης και της επικοινωνίας, κυρίως με την αντικατάσταση της παλαιότερης τεχνολογίας και την υποστήριξη των προσπάθειών έρευνας και ανάπτυξης.

### Οι συνέπειες για τον οπτικοακουστικό τομέα

Οι οπτικοακουστικές υπηρεσίες, που αποτελούν ιδιαίτερη κατηγορία στο όλο και περισσότερο διευρυνόμενο φάσμα των υπηρεσιών πληροφόρησης που απειθύνονται στις επιχειρήσεις και στους καταναλωτές, εγγράφονται φυσικά στην πρώτη σειρά προτεραιοτήτων όσων επωφελούνται από τη στρατηγική αυτή. Ο "προμηθευτής" τους, η βιομηχανία προγραμμάτων, συμμερίζεται επομένως αυτό το ενδιαφέρον, δηλαδή την ταχεία ανάπτυξη ενός ενιαίου χώρου πληροφοριών. Χωρίς αυτή τη "φιλοδοξία" στο στάδιο που ακολουθεί την παραγωγή, με την ανάπτυξη ενός όσο το δυνατόν μεγαλύτερου αριθμού υπηρεσιών (ανάπτυξη της ζήτησης) κάθε ενθάρρυνση της ευρωπαϊκής βιομηχανίας προγραμμάτων (ενθάρρυνση της προσφοράς) θα αποτύγχανε.

Πέρα από τις τάσεις που συνδέονται με τα νέα επιτεύγματα της τεχνολογίας οι οποίες όμως παρατηρούνται ήδη στην αγορά των οπτικοακουστικών προγραμμάτων (κυρίως ο παγκόσμιος και σφαιρικός προσανατολισμός της βιομηχανίας), το σημαντικότερο τμήμα των αξόνων προτεραιότητας στην υλοποίηση ενός ενιαίου χώρου πληροφοριών εντάσσεται στον οπτικοακουστικό τομέα:

Η διάδοση των νέων τεχνολογιών, ιδίως σε επιχειρήσεις του τομέα της παραγωγής προγραμμάτων, αποτελεί ουσιαστική πρόκληση τη στιγμή που η ίδια η έννοια του προγράμματος πρέπει να επανεξεταστεί με βάση τις εξελίξεις των πολλαπλών μέσων. Υπό το πρίσμα αυτό, οι νέες τεχνολογίες της πληροφόρησης και της επικοινωνίας, μας κάνουν όχι μόνο να ξανασκεφτούμε με ποιον τρόπο θα αναπτυχθούν και θα παραχθούν νέα "οπτικοακουστικά προϊόντα", αλλά και πως θα μάθουμε να χρησιμοποιούμε ένα πλήθος νέων τρόπων εκμετάλλευσης και επαναχρησιμοποίησης των υπαρχόντων καταλόγων, πράγμα που θα δώσει τη δυνατότητα για μια νέα ακτινοβολία

των ευρωπαϊκών πολιτισμών.

Η δημιουργία ανταγωνιστικού περιβάλλοντος θα επιτρέψει την εμφάνιση νέων ειδών υπηρεσιών που θα αξιοποιήσουν, από οικονομική άποψη, την ποικιλία της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής παραγωγής.

Η ανάπτυξη των υποδομών με τη μορφή διευρωπαϊκών δικτύων επικοινωνίας θα αυξήσει το μέγεθος των νέων αγορών καθώς και την αποδοτικότητα των επενδύσεων των οπτικοακουστικών υπηρεσιών αλλά και της βιομηχανίας προγραμμάτων.

Η ανάπτυξη κατάλληλης κατάρτισης προσαρμοσμένης στις βιομηχανίες προγραμμάτων είναι βασική, όχι μόνο για να προσανατολίσουν τους επαγγελματίες προς την αγορά, αλλά και για να τους επιτρέψει να επωφεληθούν από τις δυνατότητες των νέων τεχνολογιών.

Όλοι αυτοί οι προσανατολισμοί προετοιμάζουν το περιβάλλον που θα βοηθήσει την ευρωπαϊκή βιομηχανία προγραμμάτων να επωφεληθεί από τη σύγκλιση της με τους τομείς των τηλεπικοινωνιών, των εκδόσεων, των ηλεκτρονικών προϊόντων για το ευρύ κοινό και της πληροφορικής. Η είσοδος νέων, οικονομικά ισχυρότερων, παραγόντων στο οπτικοακουστικό πεδίο ανοίγει στην ευρωπαϊκή βιομηχανία προγραμμάτων προοπτικές για νέες επενδύσεις αλλά και για νέες αγορές.

Το Λευκό Βιβλίο (το οποίο προαναγγέλει το παρόν Πράσινο Βιβλίο) παρουσιάζει επίσης το αναπτυξιακό δυναμικό του οπτικοακουστικού τομέα όσον αφορά την απασχόληση και διευκρινίζει συγκεκριμένα ότι:

"Ο οπτικοακουστικός τομέας είναι τομέας εντάσεως εργασίας. Ο τομέας δημιουργεί πολλές θέσεις απασχόλησης υψηλού επιπέδου και εξειδίκευσης όπως θέσεις τεχνικών, μουσικών, συγγραφέων, σκηνοθετών κ.ο.κ. Ως εκ τούτου δεν είναι τρωτός στον ανταγωνισμό αγορών χαμηλού εργατικού κόστους. Αν και δεν υπάρχουν αξιόπιστα στατιστικά στοιχεία σχετικά

με την απασχόληση, εκτιμάται ότι στον τομέα των οπτικοακουστικών υπηρεσιών της ΕΚ απασχολούνται περίπου 1,8 εκατ. εργαζόμενοι... Είναι σαφές από τη σημαντική τάση ανάπτυξης της ζήτησης, η οποία ενισχύεται από τις τεχνολογικές εξελίξεις στον τομέα του οπτικοακουστικού λογισμικού στην Ευρώπη και από τη φύση και διάρθρωση της απασχόλησης που παρέχει, ότι υπάρχουν σημαντικές δυνατότητες δημιουργίας θέσεων εργασίας στον τομέα αυτό. Βάσει των προβλέψεων ανάπτυξης στον τομέα αυτό, και υπό την προϋπόθεση ότι η ανάπτυξη αυτή δεν πρόκειται να μεταφραστεί σε χρηματοοικονομικές μεταφορές από την Ευρώπη προς άλλα μέρη του κόσμου αλλά σε θέσεις εργασίας στην Ευρώπη, είναι δυνατόν να δημιουργηθούν, έως το έτος 2000, 2 εκατ. νέες θέσεις απασχόλησης, εάν συνεχίσουν να επικρατούν οι σημερινές συνθήκες. Επιπλέον, εάν ληφθεί υπόψη ότι υπάρχουν σαφώς δυνατότητες αύξησης του μεριδίου αγοράς εάν χρησιμοποιηθούν οι κατάλληλοι πόροι, ελπίζεται ότι ο κλάδος των οπτικοακουστικών υπηρεσιών θα μπορέσει να δώσει εργασία άμεσα ή έμμεσα, σε 4 εκατομμύρια άτομα".

Η βιομηχανία αυτή επομένως δεν μπορεί παρά να επωφεληθεί από την ανάπτυξη ενός ευρωπαϊκού χώρου πληροφοριών. Πρέπει μάλιστα να συμμετάσχει στην ταχύτερη πραγματοποίησή του. Κάθε καθυστέρηση στην πραγματοποίηση αυτού του στόχου θα θεωρηθεί αργότερα τροχοπέδη για την ευρωπαϊκή βιομηχανία προγραμμάτων, που θα πρέπει να αντιμετωπίσει βιομηχανίες εκτός Ευρώπης, εξοικειωμένες με τη λογική των πολλαπλών μέσων ενημέρωσης του μέλλοντος και με πείρα καθώς και ικανότητα στις καινοτομίες, στοιχεία που θα εξασφαλίσουν την ανάπτυξη και την ανταγωνιστικότητά τους στην παγκόσμια αγορά.

# Ο Κουστουρίτσα κωμικός και τραγικός ποιητής

## Η Κωμωδία

Η κωμωδία είναι παρούσα με εκρηκτική δύναμη στις ταινίες του Εμίο Κουστουρίτσα. Στο **Ο ΜΠΑΜΠΑΣ ΕΙΝΑΙ ΣΕ ΤΑΞΙΔΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ** κυριαρχεί ο εύθυμος και σκωπτικός τόνος. Στην αρχή του **ΚΑΙΡΟΥ ΤΩΝ ΤΣΙΓΓΑΝΩΝ** επικρατεί η ιλαρή κι ευτράπελη ατμόσφαιρα: παρακολουθούμε τους αστείους και γραφικούς καινιάδες των τσιγγάνων, των αλλοπρόσαλλων συγγενών και γειτόνων. Τα γυφτάκια χωμένα στις τεράστιες, χάρτινες κούτες, κινούνται κωμικά εδώ κι εκεί. Η ταινία βρίθει από παράξενες και χιουμοριστικές σκηνές (γαλοπούλες που κάνουν σεξ, ο τσιγγάνος που παρακαλά το θεό να τον βοηθήσει να κερδίσει στο τζόγο). Όπως στο **UNDERGROUND** το μαύρο χιούμορ ξεπηδά αναπάντεχα και μας αφιρνιάζει.

Στο **ARIZONA DREAM** η κωμική πλευρά συνδέεται κυρίως με τα καμώματα του θείου, που τον υποδύεται με το χαρακτηριστικό τρόπο του ο Τζέρο Λιούις, αλλά και με τις φαιδρότητες του ξαδέλφου που παθιάζεται να παριστάνει τον προικισμένο ηθοποιό (αντιγράφει τον Κάρο Γκραντ στο **NORTH BY NORTHWEST**)

Στο **UNDERGROUND**, μέχρι ν' αρχίσει η τραγωδία (του εμφυλίου πολέμου), το μπουφόνικο ξεφάντωμα κι ο κωμικός και γκροτέσκος τόνος κυριαρχούν. Το νουέ-το των φίλων είναι φοβερά αστείο. Ο καμποτινισμός των δύο θεοπύλαθων αγωνιστών έχει κάτι από αποκριάτικο ντελίριο. Η σάτυρα βάλλει δηκτικά εναντίον των κομμουνιστών και των σοβιετικών. Το φιλμ έχει στοιχεία μπουρλέσκου και βοντεβίλ. Και το κωμικό θέατρο είναι έντονα παρόν.

## Η σκηνή του θεάτρου, η σκηνή της ζωής

Ο Κουστουρίτσα σκηνοθετεί με πολύ μπροί τη σχέση θεάτρου (ή κινηματογράφου ή τέχνης) και ζωής. Η θεατρική σκηνή εισβάλλει στη σκηνή της ζωής και το αντίστροφο, σε μια μεταξύ τους σχέση πνευματώδη, κεφάτη και ουσιώδη, που θυμίζει το **TO BE OR NOT TO BE** του Λιούμιτς. Ο Μπλάκι εισβάλλει στη θεατρική παράσταση της θεατρίνας ερωμένης του προς τους ναζί και διαταράσσει τη θεατρική και πολιτική τάξη, γελοιοποιώντας το θεατρι-

κό έργο, τους συμβιβασμένους με τους γερμανούς θεατρίνους και τους ίδιους τους ναζί.

Το ταραχοποιό και βέβηλο ταλέντο του Κουστουρίτσα εκδηλώνεται απολαυστικά και στη σκηνή της εξόδου του αρελούς Μπλάκι και του γιου του, μετά από πολύ καιρό, από το υπόγειο - φυλακή καθώς και στις σκηνές του αλλοπρόσαλλου και πα-

## ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΣΟΥΜΑ

ράταιφου ανακατέματός τους στο γύρισμα της ταινίας που γυρίζει το καθεστώς προς τιμή του αγνοούμενου "ήρωα της αντίστασης". Μπλάκι. Πρόκειται για τη δεύτερη βίαη, ξέφρενη κι ανατρεπτική εισβολή της ζωής στην τέχνη (εδώ όχι στο θέατρο αλλά στον κινηματογράφο). Αλλά και η τέχνη, η κινηματογραφική ταινία που γυρίζει το καθεστώς έχει προηγουμένως επέμβει στην πολιτική ζωή του ανθρώπου και την έχει καθορίσει αυθαίρετα και γελοία (το καθεστωτικό, δοξαστικό φιλμ εκθιάζει έναν αφελή αγωνιστή, τον Μπλάκι, που έχει πέσει θύμα του συστήματος). Οι δύο δραπέτες από το παρελθόν, στο οποίο ζούσαν φυλακισμένοι αυθαίρετα για καιρό, δεν συνειδητοποιούν ότι μπήκαν στον κινηματογράφο, δεν καταλαβαίνουν την ακατανόητη - γυ' αυτούς τους παρείσασκτους - σύγχρονη πραγματικότητα, παίζουν τους ρόλους τους σαν τρελές μαριονέτες σε μια σημειμένη κινηματογραφική μυθολογία: Επιτίθενται βίαια στο συνεργείο για να σώσουν το "συμπαθητικό αγωνιστή", έναν ηθοποιό που παίζει το ρόλο του, το σωσία του ίδιου του Μπλάκι στην ταινία που γυρίζεται.

Ο δεύτερος της παράξ, ο πονηρός αριβίτσας κι εκμεταλλευτής Μάρκο (Μανόλο-βιτς) σκηνοθετεί το ηχητικό περιβάλλον των έγγλειστον στο υπόγειο συντρόφων του: κατασκευάζει και εκπέμπει ήχους βομβαρδισμών και συναγεμιών, λες κι ο πόλεμος με τους γερμανούς συνεχίζεται. Προσβέυει κινικά πως "όλοι είμαστε ως ένα βαθμό ψεύτες!" Πως η τέχνη, η σκηνοθεσία είναι το μεγαλύτερο ψέμα. Γι' αυτό κι αισθάνεται δικαιολογημένος να στήνει ψευδαισθητικές παραστάσεις για τους έγγλειστους, αφελείς συναγωνιστές του που τους εκμεταλλεύεται βάζοντάς τους

να δουλεύουν στο υπόγειο, εν καιρώ ειρήνης.

Το φιλμ, φαίνεται να μας υποδείχνει ο Κουστουρίτσα, είναι η αλληλεπίδραση της Ζωής και της Σκηνής (του Θεάτρου), η αντιθετική και διαλεκτική σύνθεση της δραματικής και της πολιτικής σκηνής.

## Ο γλυκόπικρος τόνος

Οι ταινίες του Κουστουρίτσα έχουν συχνά ένα τόνο γλυκόπικρο. Ο σκηνοθέτης πετυχαίνει ένα κράμα αστείου, εύθυμου τόνου με τον πόνο και τη συγγίνηση. Αυτή π.χ. είναι η ατμόσφαιρα της σκηνής κατά την οποία προετοιμάζεται και γίνεται η περιτομή των δύο μικρών αδελφών στο **Ο ΜΠΑΜΠΑΣ ΕΙΝΑΙ ΣΕ ΤΑΞΙΔΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ**. Αστείοι και πικροί είναι ο τόνος της σκηνής που η μητέρα και ο εκποτισμένος πατέρας προσπαθούν να ξανακάνουν έρωτα μετά από πολύ καιρό εξορίας και εμποδίζονται από το μικρό γιο που ξαγρυπνά στο διπλανό δωματιάκι κάνοντας επίτηδες φασαρία...

Το γλυκόπικρο μίγμα της γιορτής, της ηδονής με τη θλίψη και τη συγγίνηση, το συναντάμε επίσης στο **ΚΑΙΡΟ ΤΩΝ ΤΣΙΓΓΑΝΩΝ**, π.χ. στο ξέφρενο γλέντι του Περχάν όταν επιστρέφει στο τσιγγάνικο χωριό πλούσιος, μα βρίσκει την κοπέλα του έγκυο από άλλον. Παρόμοια τρυφή και συνάμα οδυνηρή ατμόσφαιρα επικρατεί σε μεγάλο μέρος του κωμικοτραγικού **UNDERGROUND**, για παράδειγμα στο γλέντι του Μπλάκι στα γενέθλια του μικρού παιδιού του, μετά τον πικρό θάνατο της γυναίκας του. Γλυκόπικρη είναι η ιστορία της εκμεταλλευτικής σχέσης μεταξύ των δύο φίλων Μάρκο και Μπλάκι. Κωμικοτραγικό και το οδοιπορικό των δύο αφελών "δραματιών" από το υπόγειο - φυλακή, του πατέρα και του γιου που εντελώς αθόοι κι ανυποψίαστοι πέφτουν σε διαδοχικές γκάφες μέχρι το θάνατο στη λίμνη του χαζούλη γιου και την αλγεινή αναζήτηση - εκδίκηση του πατέρα. Εξίσου κωμική και συνάμα δραματική είναι η πορεία του απροσάρμοστου αδελφού του Μάρκο μετά την έξοδό του από το τρελοκομείο, ο οποίος θεωρεί τα τούνελ του μετρό συνέχεια της υπόγειας φυλακής του και πιστεύει πως οι γερμανοί κέρδισαν το β' παγκόσμιο πόλεμο επειδή σήμερα φέρονται σα νικητές.

## Η τραγωδία

Όμως ορισμένες φορές οι ταινίες του Κουστουρίτσα παίρνουν μια τροπή καθαρά και απόλυτα τραγική. Στην αιματοκυλισμένη, σπαρασσόμενη από τον εμφύλιο Γιουγκοσλαβία (UNDERGROUND) ο Μπλάκι, απελπισμένος, αποζητά το χαμένο νεκρό γιο του και σκορπά σα λυσσασμένος το θάνατο και τον όλεθρο, πολεμώντας τους Βόσνιους και τους Κροάτες. Γύρω του άγριος πόλεμος, φωτιά και φονικά. Ο γιουγκοσλάβος σκοτώνει τον (πρώην) γιουγκοσλάβο, ο αδελφός σκοτώνει τον αδελφό (ο χαζούλης σκοτώνει τον αδελφό του Μάριο). Ο Μπλάκι, τυφλωμένος απ' το μίσος, διατάζει άθελά του τη δολοφονία των δυο παλιών φίλων του (του Μάριο και της πρώην αγαπημένης του). Ο Κουστουρίτσα ενοχοποιώνει σπαρακτικές κι επώδυνες σκηνές: Πεινασμένα γουρουνιά τρώνε τα σκορπισμένα, ματωμένα πτώματα. Η φωτιά κατακαίει τους ανθρώπους δίπλα στον αναποδογυρισμένο ε-σταυρωμένο. Οι ψυχές αιμοραγούν...

Ο πόνος, τα δράμα και η τραγωδία διασπο-τίζουν τον ΚΑΙΡΟ ΤΩΝ ΤΣΙΓΓΑΝΩΝ. Η μοιραία αναχώρηση, η εκούσια απαγωγή του Περχάν και της κουτσής αδελφής του από τον Σείχη, γίνεται μεσ' τη θλίψη και τα δάκρυα, με τα σκυλιά να τους κνηγούν α-λυχτώντας. Στην πόλη, μοίρα των παιδιών είναι η άθλια εκμετάλλευση, η βία, η εκπόρνευση και τα βασανιστήρια. Ο Κου-στουρίτσα μας μεταδίδει τη συγκίνησή του από τα τραγικά πάθη των ανηλίκων, το παιδομάζωμα που γίνεται απ' τους συμ-μορίτες, το σκλαβοπάζαρο των παιδιών, τους βιασμούς, την αδικία και την οδύνη. Η τσιγγάνικη συμμορία φτάνει μια στρατιά παιδιών ζητιάνων και κλεφτών, που αλητεύουν αξιοθρήνητα στις μεγα-λουπόλεις, που απελπισμένα ζουν στην ε-πίγεια κόλαση.

Τραγική είναι και η μοίρα του ευαίσθητου Περχάν που κατάνησε στυγνός συμμορί-της και έμπορος βρεφών, που σπαρασσε-ται από αμφιβολίες για τη γυναίκα του και για την πατρότητα του παιδιού του, που κινδυνεύει να πουλήσει το ίδιο του το παι-δί, που τελικά εκδικείται αιμοσταγώς τους θύτες του και πεθαίνει πρόωμα κι άδικα, τόσο αυτός όσο κι η νεαρή γυναίκα του.

## Το κοινωνικοπολιτικό σχόλιο

Ο Κουστουρίτσα δεν περιορίζεται στα ό-νειρα, στους χορούς και τα γλέντια, αλλά μέσα από αυτά σημαδεύει στην καρδιά των κοινωνικοπολιτικών προβλημάτων που τον απασχολούν έντονα και τα προσεγγί-ζει είτε κατ' ευθείαν, ρεαλιστικά (Ο



Από την ταινία *ΑΡΙΖΟΝΑ ΝΤΡΗΜ*, του Εμίρ Κουστουρίτσα

ΜΠΑΜΠΑΣ ΕΙΝΑΙ ΣΕ ΤΑΞΙΔΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ, ΘΥΜΑΣΑΙ ΤΗ ΝΤΟΛΥ ΜΠΕΛ;), είτε αλληγορικά (UNDERGROUND), είτε πιο ποιητικά (Ο ΚΑΙΡΟΣ ΤΩΝ ΤΣΙΓΓΑΝΩΝ).

Ο Κουστουρίτσα μίλησε συχνά για την πο-λιτική και κοινωνική κατάσταση στην τι-τοϊκή και μετατιτοϊκή Γιουγκοσλαβία, έ-δωσε τις πολιτικές συντεταγμένες της. Σχολίασε με οξυύτητα αλλά και αγάπη για την πατρίδα, την έλλειψη ελευθερίας και δημοκρατίας, την κατάχρηση της εξουσίας και την καταστολή, το δογματισμό των ι-θυνόντων, τη δημοκρατία τους και την εξα-πάτηση του λαού με ψέματα και φιέστες, τον παραλογισμό και τη φρίκη του ολέ-θριου εμφυλίου πολέμου που αιματοκύλη-σε και διέλυσε τη χώρα.

Ο ΜΠΑΜΠΑΣ ΕΙΝΑΙ ΣΕ ΤΑΞΙΔΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ και το UNDERGROUND έ-χουν μια ιδιαίτερα τονισμένη κοινωνικο-πολιτική πλευρά, μοιάζουν με σατυρική κοινωνική τοιχογραφία. Μέσα από τη σκοπτική και βέβηλη ματιά του, ο σκηνο-θέτης εκθέτει τα κοινωνικά προβλήματα. Στον ΚΑΙΡΟ ΤΩΝ ΤΣΙΓΓΑΝΩΝ μέσα από μια σκοπιά ποιητική και τραγική, αναδει-κνύει πλήθος οξυύτων κοινωνικών προ-βλημάτων: το εμπόριο παιδιών, την εκμε-τάλλευση, την εκπόρνευση και τη βία εναντίον των παιδιών, τις υποκινούμενες παιδικές συμμορίες, τα άλυτα ζωτικά προ-βλήματα των τσιγγάνων κ.α.

Οι ήρωες του Κουστουρίτσα εάν κατ' αφέ-ρουν να μην φθαρούν ή πριν ακόμη φθα-ρούν (π.χ. ο Μπλάκι στο UNDERGROUND) παράλληλα με τον η-δονισμό τους έχουν συνείδηση, αξίες, λε-βεντιά κι αξιοπρέπεια. Όσοι έχουν ελεύθε-ρο και κριτικό μυαλό, παρ' όλες τις σκληρές δοκιμασίες τους, στο τέλος δικαι-

ώνονται (ο ατίθασος πατέρας στο Ο ΜΠΑΜΠΑΣ ΕΙΝΑΙ ΣΕ ΤΑΞΙΔΙ ΓΙΑ ΔΟΥΛΕΙΕΣ).

Στο έντονα πολιτικοποιημένο UNDRGROUND, ο Κουστουρίτσα μέσα από την αλληγορία που δημιουργεί (το υ-πόγειο - φυλακή των εξεπατημένων, εργα-ζομένων ανθρώπων του λαού) κρίνει και σχολιάζει την κομμουνιστική, σταχνοβί-τιχη τιτοϊκή Γιουγκοσλαβία: Μια απομο-νομένη κοινότητα γιουγκοσλάβων δου-λεύει, παράγει και διασκεδάζει, ενομιένη χάρη στην ψευδαίσθηση που δημιουργούν κι εμεταλλεύονται οι λαοπλάνοι ηγέτες της. Ο σκηνοθέτης κατασκευάζει έναν κλειστό, αλληγορικό κόσμο, μια μικροκοι-νωνία έγκλειστη στο υπόγειο, όπου οι ξε-γελασμένοι, καλόκαρδοι κι ενθουσιώδεις σοσιαλιστές δουλεύουν για το λαοπρό-βλητο και δημαγωγό, λαϊκό ήρωα (τον Μάριο) που τους εκμεταλλεύεται. Όλο το σύστημα βασίζεται στη φεναχία των αγωνι-στών και των ανθρώπων του λαού, στις αυταπάτες, το λαϊκισμό και την εκμετάλ-λευση του λαού από το κόμμα. Οι κομμου-νιστές παρουσιάζονται ως δημοκόποι, μι-κροαπατεώνες και ψευτές με και συμπαθείς, γλεντζέδες, ευδαιμονιστές ό-πως όλοι σχεδόν οι γιουγκοσλάβοι ήρωες του Κουστουρίτσα, που έχουν ταμπρακιέ-ντο τρελό, βίαιο και κεφάτο, γεμάτοι αντι-φάσεις, αρετές και ελαττώματα.

Ο Κουστουρίτσα μέσω της συμβολικής, αλληγορικής διάστασης της ταινίας του πλάθει ένα επικό ή ενίοτε κωμικοτραγικό ιστορικό φρεσκό, το φρεσκό της ιστορι-κής, κοινωνικοπολιτικής εξέλιξης της Γι-ουγκοσλαβίας μέχρι τον πρόσφατο διχα-σμό, τη διάλυση και τη διαίρεση της χώρας.

# Η μουσική να επικοινωνεί με το κοινό

Μια συζήτηση του Σάκη Παπαδημητρίου με τον Γιάννη Φραγκούλη

● **Θα ήθελα να μας μιλήσεις για τη μουσική που έχεις κάνει σε ταινίες του βωβού κινηματογράφου. Τι δυσκολίες μπορεί να αντιμετωπίσει ένας που βάζει μουσική στον κινηματογράφο;**

- Κατ' αρχήν για να το αποφασίσει να βάλει στις βωβές ταινίες, θέλει κανείς να είναι το λιγότερο πραγματικός φίλος του κινηματογράφου και της εικόνας και ή να έχει κάποιες ιστορικές αναμνήσεις, όχι προσωπικές, γιατί αυτές ήταν στην δεκαετία του '20 και λίγο του '30, αλλά να έχει κάποιες αναμνήσεις, ίσως από τους παππούδες, ίσως από τα φιλμ που παίχτηκαν αργότερα που ήταν βωβές με λίγη μουσική κλπ. Δηλαδή αυτά που βλέπει ο κόσμος, τον Τσάπλιν και ορισμένες χονδρός - λιγνός όλες αυτές, ουσιαστικά ανήκουν στην ίδια κατηγορία. Όταν ο κινηματογράφος ήταν ομιλών, υπήρχε ακόμα το κλίμα του βωβού και αυτές τις ταινίες τις έχει δει η Ελλάδα, από την δεκαετία του '40 και του '50, οι οποίες αργότερα παίχτηκαν και στην τηλεόραση, δεν είναι δηλαδή άγνωστο υλικό.

● **Όταν έγινε ο ομιλών κινηματογράφος, τότε οι περισσότεροι σκηνοθέτες και συγκεκριμένα οι παλαιότεροι, είχαν χωριστοί στα δυο, άλλοι υποστήριζαν τον βωβό κινηματογράφο και άλλοι τον ομιλώντα και πολλοί υποστήριξαν ότι με την έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου έχει χαθεί η μαγεία του κινηματογράφου.**

- Αυτά γίνονται πάντοτε όταν έρχεται στο προσκήνιο μια επαναστατική τεχνολογία, η οποία δημιουργεί προβλήματα. Καλά έκαναν και αμφισβήτησαν την νέα τεχνολογία, με την έννοια ότι δημιουργούνταν ήδη μια νέα αισθητική, που δεν ήταν ακριβώς ούτε θέατρο, παρ' ότι παιζόταν στο θέατρο, ούτε όμως και ο κινηματογράφος είχε ακόμα ξεκαθαρίσει, τότε. Γι' αυτό και η μαγεία που μιλάμε πιστεύω ότι πηγαιίνει μαζί με την εφευρετικότητα γιατί οι σκηνοθέτες της εποχής εκείνης έπρεπε να τα κάνουν σχεδόν όλα, ήταν μια πλήρης ας πούμε άποψη για την έννοια της εικόνας,

*Η συνομιλία με τον Σάκη Παπαδημητρίου είναι αυτόνομο έργο που έχει τα στοιχεία του αυτοσχεδιασμού. Σε ρυθμό τζαζ, εξελίσσεται μια συνέντευξη, όπου η συναισθηματική φόρτιση συνεχώς μεγαλώνει, ανοίγονται νέοι δρόμοι, νέοι ορίζοντες. Μουσικός πρωτοποριακός, περισσότερο γνωστός στο εξωτερικό, παρά στην Ελλάδα, ο Παπαδημητρίου επιμένει να δημιουργεί με τη μουσική του, να συν-δημιουργεί με τον σκηνοθέτη, να κάνει μια δημιουργική επέμβαση, παράλληλα με αυτή του σκηνοθέτη. Και καλά κάνει! Η μουσική του μιλά στις ψυχές αυτών που θέλουν να αφηθούν στην μαγεία της μουσικής, της μουσικής για τον κινηματογράφο. Για την μουσική στον κινηματογράφο μιλήσαμε.*

της κίνησης και του κινηματογράφου στην πρώτη του περίοδο. Εκεί βγήκαν πολύ μεγάλοι καλλιτέχνες, ίσως οι ηθοποιοί ακόμα δεν ήξεραν την διαφορά με το θέατρο, ήταν υποχρεωμένοι να κάνουν αυτή την εξπρεσιονιστική δημιουργία, αλλά γρήγορα πέρασε αυτό, έφυγε σιγά σιγά, στις αρχές της δεκαετίας του '20 αρχίζει να φεύγει στην Αμερική τουλάχιστον ο εξπρεσιονισμός, στην Ευρώπη υπήρχαν άλλες απόψεις ακόμα και γρήγορα αυτό το πράγμα οδήγησε όπως είπες στον κινηματογράφο με την ομιλία. Αλλά πιστεύω ότι η εμπειρία του βωβού είναι πολύ σημαντική, ακόμα και για ένα σημαντικό σκηνοθέτη. Προτύνω και στους νέους που σπουδάζουν και ασχολούνται, να μελετήσουν καρέ καρέ τι κάναν αυτοί οι σκηνοθέτες, του '10 και του '20, κυρίως του '20, τι κάναν στην κίνηση, στις απρόοπτες εξελίξεις, στα παιχνίδια, στο μοντάζ παντού, ας είναι και πρωτόγονα πολλά απ' αυτά.

## ΕΝΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ

● **Απέφυγα την λέξη "επενδύεις" την μουσική, γιατί ξέρω ότι απεχθάνεσαι τον όρο "επενδύεις μουσική" για τις βωβές ταινίες. Ένας που έπαιζε πιάνο ή κάποιο άλλο όργανο, ενώ προβαλλόταν η ταινία, ήταν ένα γεγονός αυτό, ένα εικαστικό, ένα μουσικό γεγονός, αν έπαιζε ένας άλλος πιάνο διέφερε;**

- Πιστεύω ότι σίγουρα διέφερε, αλλά είχαν γρήγορα δημιουργηθεί κάποια κλισέ, όλα τα πράγματα θέλουν ένα χρόνο για να ωριμάσουν. Δεν τους δόθηκε η ευκαιρία να ωριμάσουν πλήρως οι πιανίστες του βωβού δεν ήταν πολλά χρόνια αυτό και δεύτερον οι επικοινωνίες δεν ήταν τόσο άνε-

τες, για να ξέρει κανείς τι κανε ένας άλλος, να το συζητήσει. Αλλά ας ξεκινήσουμε από την αρχή. Πράγματι οι πιανίστες αλλά και ο λεγόμενος κομφερανσιέ ήταν απαραίτητοι γιατί και ο λόγος δεν ήταν ακόμα καλός, με τα γράμματα, με τους μεσότιτλους, ακόμα και εκεί δεν ήταν εύκολο ο κόσμος να καταλάβει και χρειαζόταν κάποιον που τους έλεγε,

με την μορφή των κεφαλαίων μυθιστορήματος, που λένε στην αρχή του μυθιστορήματος, όπου ο κόμης Ξαναγυρνά στον πύργο και συναντά τα αθώα θύματά του να τον περιμένουν. Λόγου χάριν στα έργα πολλές φορές βάσεις τέτοιους άσχετους μεσότιτλους, πολύ ποιητικούς όμως για να δεις τι ειρωνεία μπορεί να δημιουργηθεί, μέσα σε ένα σκληρό έργο, ξαφνικά οι μεσότιτλοι να είναι ένα ποίημα. Αυτό δε μπορεί να το κάνει ο ομιλών κινηματογράφος, δηλαδή θέλω να πω ότι υπάρχουν πράγματα που αξίζουν. Χώρα του ότι δεν μιλάνε, σου δίνουν την ευκαιρία με τον ήχο πραγματικά, να μπει, να βγει, να τραβήξεις αλλού, είτε την προετοιμασία, αυτό είναι μια διαφορά. Πιστεύω ότι εκείνα τα χρόνια απ' όσα γνωρίζουμε, μην νομίζεις ότι έχουμε και πολλά στοιχεία απ' αυτή την εποχή. Το σπουδαιότερο στοιχείο που έχουμε είναι κάποιες συλλογές κομματιών, γι' αυτό λέω ότι μας δίνουν την εντύπωση ενός κλισέ. Δηλαδή έλεγαν: "Α! είναι ρομαντική; Θα βάλω Σοπέν ή κάτι άλλο. Είναι δραματική; Θα πάω από τον άλλον τον συνθέτη. Είναι χαλαρή κωμωδία; Είναι σε ένα μπαρ ή γίνεται καουμπόικο, θα παίξω ένα φολκλορικό". Μια εύκολη συνταγή. Δεύτερο ήταν ότι, βεβαίως είχαν περιθώρια αυτού του συνδυασμού και είναι γνωστό ότι υπήρχαν τέτοιου, και τους ψάχνουν μάλιστα, και αυτοί που αφροπλίστηκαν στην δεκαετία του '30. Όλοι αυτοί μας μεταφέρουν τώρα τις εντυπώσεις, αυτοί είχαν μεγάλη αγωνία γιατί έπρεπε να παίξουν τα κομμάτια από παρτιτούρα. Και αυτοί οι άνθρωποι μπορεί να έπαιζαν μέσα σε ένα μήνα πέντε, δέκα ταινίες, τι να κάνουν, τι να προλάβουν

να κάνουν; Σήμερα μιλάμε, παίρνουμε, μελετούμε, προχωρούμε, μήνες δηλαδή, αυτό που είχαν τότε ήταν πολύ ωραίο, αλλά και αυτοί δεν πρόλαβαν να το φτάσουν σε ένα σημείο σαν και αυτό που συζητούμε, δηλαδή να υπάρχει μια ισορροπία μουσικής εικόνας, θεάματος, παράσταση. Δεν πιστεύω ότι έγινε ποτέ αυτό, αν ένας ήταν διαολεμένος πραγματικά αυτοσχεδιαστής, πράγματι θα μπορούσε να κάνει αστεία, και να παίξει με τα "γκαγκ" ή με τις πόρτες που ανοιγοκλείνουν, ή με τα ζώα, εάν ήθελε να κάνει παιχνιδάκια πολύ όμορφα, αλλά νομίζω ότι απ' όσα βλέπω από τις φωτογραφίες και διαβάζω, ήταν προσηλωμένοι στην παρτιτούρα περισσότερο, παρά στην εικόνα.

● **Με τα τωρινά δεδομένα, πιστεύεις ότι η μουσική σ' αυτές τις ταινίες, μπορεί να λειτουργήσει σαν αντίστιξη; Δηλαδή να δείξει κάτι άλλο;**

- Κατ' αρχήν πιστεύω ότι όπως κάθεται τώρα ο κόσμος, είναι η ταινία πίσω στο πανί που έρχεται από το παρελθόν. Από την άλλη άκρη είναι ο σύγχρονος θεατής και εμείς η "Ομάδα Επιτόπου", είτε είμαι εγώ μόνος μου, είτε με την Γεωργία Συλλαίου, είτε τριό με τους Κουριδάκη - Λαμπάδση, είτε κουαρτέτο, είτε πέντε, εμείς είμαστε στη μέση κατά κάποιο τρόπο, εμείς πρέπει να συνδέσουμε την ταινία με το σύγχρονο. Εδώ λοιπόν σ' αυτό το σύνδεσμο, μπορούν να συμβούν πολλά πράγματα, δεν είναι μόνο η αντίστιξη, φυσικά υπάρχει, αλλά μπορεί να είναι και λίγο ενοχλητική.

## Η ΑΛΛΑΓΗ ΤΟΥ ΜΗΝΥΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

● **Μίλησέ μας λίγο γι' αυτό, γιατί είναι ένα ενδιαφέρον θέμα, σαν αντίστιξη πως την προσλαμβάνει ο θεατής;**

- Τώρα που έχουμε κάνει πάρα πολλά βέβαια και που σε ορισμένες πόλεις έχει δημιουργηθεί ένα παρελθόν, είναι πολύ διαφορετικά. Δηλαδή σε πόλεις όπως η Θεσσαλονίκη, η Αθήνα, η Πάτρα, η Λάρισα, η Αλεξανδρούπολη κλπ., έχουμε πάει τέσσερις, με πέντε ταινίες, μεγάλη εμπειρία. Και στη Θεσ-

σαλονίκη και Αθήνα, δέκα, δεκαπέντε, αυτό είναι ένα κοινό, τετρακοσίων, πεντακοσίων, ίσως δεν ξέρω, έχει εμπειρία.

Αλλά στη πρώτη παράσταση που κάναμε με τον Νοσφεράτου, ήταν ένα πανηγύρι, η αίθουσα ήταν απίστευτο, όχι μόνο γεμάτη, υπήρχε μια αίσθηση πλάκας, που στην αρχή παρασυνθήκαμε και εμείς και μετά την περιορίσαμε, γιατί παραγίνεται η πλάκα εις βάρος μιας κλασικής ταινίας όπως είναι αυτή, και συμμαζευτήκαμε μετά. Εννοώ δηλαδή ότι, αυτές οι ταινίες επειδή με τον τρόπο που περπατούν και που φέρονται εξπρεσιονιστικά οι ηθοποιοί, μπορούν να δημιουργήσουν κάποιο χαμόγελο και λίγο να το δει κανείς ειρωνικά. Αν η μουσική το τονίσει αυτό, παραγίνεται η εμπειρία, όπως και το κάναμε. Αυτή η εμπειρία όμως μου έδειξε εμένα, ότι δεν ήλω τόσο πολύ, εγώ την σέβομαι την ταινία, δεν ήλω να την ειρωνεύτώ, μόνο σε ορισμένα σημεία όπου μπορώ να κάνω μια πλάκα. Π.χ. όταν ο Νοσφεράτου, ανοίγει μόνη της η πόρτα και ανεβαίνει ο Χάκερ επάνω στον πύργο, πλησιάζει ο Νοσφεράτου πολύ μαλακά τα ποδαράκια του και του λέει: "Αργήσατε νεαρέ μου", αλλά έτσι που πλησιάζει και κάνει είναι τελείως "αδερφίστικο", ο τρόπος που παίζει ο ηθοποιός αυτή τη στιγμή, είναι ότι του αρέσει ο νεαρός αυτός και το παίζουμε με ηθοποιό, όχι μόνο με ήχο και με λόγο, "Αργή-

σατε νεαρέ μου, περάστε μέσα, σας έχω ετοίμασει το φαγητό, οι υπηρέτες μου έχουν φέρει" και μετά κάθονται στον πύργο για να φάνε, και εκεί εγώ βάζω ένα κομμάτι από τις "Γυμνοπαιδείες" του Σαρτί, παραλλαγμένο, πάρα πολύ γλυκό κομμάτι και με σημερινή έννοια ρομαντικό και τρυφερό, ενώ εκείνη την ώρα ο Νοσφεράτου έχει το θύμα του που σε λίγη ώρα θα του προκαλέσει το δάγκωμα κλπ. Είναι ένα κλασικό θέμα αυτό και το ξέρει ο κόσμος και δεν διατάζει να κανείς ένα τέτοιο σχόλιο, γιατί ξέρει ότι έχει το κακό, αλλά ότι πριν το κακό, προηγείται μια σκηνή που μπορεί να είναι τρυφερή. Πράγμα που αργότερα έκανε και ο Κόπολα, εμείς τότε δεν το είχαμε δει το έργο, για να δείξει ότι υπάρχει και το ερωτικό στοιχείο. Εμείς πήραμε την παλιά ταινία, χωρίς να τα γνωρίζουμε όλα αυτά. Όμως μέσα στην ιστορική πορεία ορισμένων ταινιών, μπορεί κανείς και να ακολουθήσει την πεπατημένη μπορεί κάπου και να την ανατρέψει, όχι με κριτικά σχόλια, αλλά με τον ήχο και με το σχόλιο ενός μουσικού κομματιού. Αυτομάτως στην σκηνή αυτή υπήρχε αυτό το χαμόγελο, δεν ήλω να υπάρχει μια τρανταχτή πλάκα, ένα χαμόγελο, τρανταχτή πλάκα μπορεί να υπάρχει και κάπου, όταν πράγματι ο καλλιεργημένος θεατής, μπορεί να πιάσει την αναλογία.

● **Να πάμε λίγο πίσω, εσύ έχεις κάνει την μουσική στον Νοσφεράτου, για μια εκδήλωση που έγινε π.χ. στην Καβάλα, σε μια άλλη εκδήλωση, πάλι η ίδια ταινία, πάλι το ίδιο συγκρότημα, αλλάζει το κινηματογραφικό τοπίο;**

- Στην αρχή κάναμε πολλές αλλαγές. Γιατί, για τους λόγους που λέγαμε, πρώτον, είναι η εμπειρία, δεύτερον, είναι η ανταπόκριση του κόσμου, που έβλεπε ότι σε κάποιες σκηνές, γελούσαν στα ίδια σημεία και στα ίδια σημεία φώναζαν και κάναμε κάποια σχόλια, είναι ένα κριτήριο αυτό. Αυτό μας έκανε να σκεφτούμε περισσότερο όπως είπα και αλλού να περιορίσουμε, αλλού

## ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ο Σάκης Παπαδημητρίου γεννήθηκε στην Καβάλα το 1940 και μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη. Πρωτοπαρουσιάστηκε από το περιοδικό "Διαγώνιος" το 1960 με πεζογραφήματα και μελέτες για τη μουσική. Την ίδια εποχή αρχίζουν οι εμφανίσεις του με μικρά συγκροτήματα τζαζ καθώς και οι ομιλίες και τα σεμινάρια για την τζαζ. Ραδιοφωνικές εκπομπές στην ΕΡΤ από το 1975. Μουσική σε θεατρικές παραστάσεις και πολυσύνθετες εκδηλώσεις όπου η μουσική συνδυάζεται με ζωγραφική, χορό, λογοτεχνία ή βωβό κινηματογράφο. Ειδικότερα, οι παραστάσεις με ταινίες της δεκαετίας του '20 έχουν πολλαπλασιαστεί από το 1990. Εμφανίσεις σόλο πιάνο ή με διάφορα οχήματα, ιδίως ντουό με την Γεωργία Συλλαίου, σε πολλά ευρωπαϊκά φεστιβάλ.

Βωβός κινηματογράφος και "Μουσική Επιτόπου" 1990 - 1997

Οι παραστάσεις άρχισαν τον Ιανουάριο του 1990 στη Θεσσαλονίκη με την ταινία ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ του Φρήντριχ Μούρναου, με κουαρτέτο και αφηγητή. Ακολουθεί το 1993 η ταινία ΛΟΥΛΟΥ - ΤΟ ΚΟΥΤΙ ΤΗΣ ΠΑΝΔΩΡΑΣ του Γκέοργκ Πάμπστ, με κουιντέτο.

Ο Σάκης Παπαδημητρίου στην περίοδο 1990 - 1997 έπαιξε σόλο πιάνο στις εξής ταινίες: - ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ του Ρενέ Κλαίρ - ΝΟΣΦΕΡΑΤΟΥ του Φρήντριχ Μούρναου - ΒΕΡΟΛΙΝΟ Η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΟΥΠΟΛΗΣ του Βάλτερ Ρούτμαν - ΑΣΦΑΛΤΟΣ του Τζόζεφ Μάι - ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΣ του Φριτς Λανγκ - Ο ΑΡΧΟΝΤΑΣ ΤΩΝ ΚΕΡΑΥΝΩΝ του Λουίς Φεγιάντ - ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΚΟΙΜΑΤΑΙ του Ρενέ Κλαίρ - ταινίες μικρού μήκους του Μαξ Σηλαντανόφσκι - ταινίες και παραγωγές του Όσκαρ Μέστερ.

Στην περίοδο 1996 - 1997 ο Σάκης Παπαδημητρίου και η Γεωργία Συλλαίου έκαναν τις εξής παραστάσεις με ταινίες του βωβού κινηματογράφου: ΒΕΡΟΛΙΝΟ Η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΟΥΠΟΛΗΣ του Βάλτερ Ρούτμαν - Ταινίες μικρού μήκους του Χανς Ρίχτερ - ΤΟ ΚΟΥΤΙ ΚΑΙ Ο ΚΛΗΡΙΚΟΣ της Ζερμαίν Ντυλάκ - ΤΟ ΛΟΥΛΟΥΔΙ ΤΟΥ ΒΑΛΤΟΥ του Βίγκο Λάρσεν - ΤΡΕΛΕΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ του Εριχ φον Στρόχαιμ.





Από την ταινία ΞΑΝΘΙΑ ΑΦΡΟΔΙΤΗ, 1932 με τη Μάρλεν Ντρίτριχ

- Είναι τρομερό ξεκινήσαμε με τέσσερις, πιάνο, μπάσο, κρουστά και φωνή, γιατί υπήρχε η ανάγκη να μεταφράζουμε, ο Νοσφεράτου είχε κάποια γοτθικά γράμματα.

● **Να κάνουμε μια παρένθεση εδώ, εδώ που λες φωνή, πρέπει να ήταν η Γεωργία Συλαίου μετά.**

- Στην αρχή ήταν ηθοποιός, η Γεωργία είναι νεότερη, έχουμε δύο χρόνια που κάνουμε, το '90 ήταν η Τίνα Στεφανοπούλου, ηθοποιός, ήθελα η φωνή να μην είναι υπότιτλοι, δεν ήθελα να βάλουμε υπότιτλους, δεύτερον, δεν ήθελα να λείει κανείς την μετάφραση, δεν μπορούσες να διαβάσεις τα γερμανικά ήταν χάλια, γοτθική παλιά γραφή, είχε την χάρη της όμως η γραφή, δίπλα να ριζεις ελληνικούς υπότιτλους, φρίκη! Γίνεται χάλια η ταινία, χάνει την αισθητική. Ήταν όρθια η ηθοποιός και είχε και ένα ελαφρύ φως που έπεφτε πάνω της και αυτή τι έκανε τώρα; Έπαιξε, η Λούλου κλαίει, η Λούλου μιλάει, τα έλεγε, αλλά έπαιζε μ' αυτό, δηλαδή εάν η Λούλου χάνε δευ κάποιον και του έλεγε έλα τώρα πάρε με μαζί σου να πάμε εκεί, ή αγόρασε μου ένα φόρεμα, ή παντρέψου με κλπ, το έκανε μ' αυτό το νάζι. Τώρα το πρόβλημα είναι να κάνεις πέντε, έξι ρόλους, γιατί όλοι μιλούν, είναι ένα παιχνίδι για ένα ηθοποιό, δεν ήθελα να βάλω πολλούς, μέχρι δυο τρεις μετά μετανιώσα δεν ήθελα.

Όταν προχώρησαν τα πράγματα, αφαίρεσα και αυτή την έννοια του λόγου για να μείνει πια η μουσική. Οι συνεργάτες ήταν απαραίτητο για να υπάρχει η έννοια της μετάφρασης, αλλά και της ηθοποιίας στην εξέλιξη για να φανεί ότι γίνεται κάτι, δεν είναι μεν συναυλία, να έχει ενδιαφέρον η μουσική, με κανένα τρόπο να μην έχει αυτό που λες συνοδεία ή επένδυση, γιατί τότε δεν έχει το ίδιο ερέθισμα. Οπότε για να παίξουμε με μουσικούς έπρεπε να είμαστε με μουσικούς που γνωριζόμαστε, δηλαδή

να καταλάβουν ότι όταν λέω τσαφ αλλάζει η σκηνή, να μπορούσαμε να παίξουμε όλοι μαζί. Αυτός είναι ένας συνδυασμός από καλούς μουσικούς, δηλαδή δεξιοτεχνία, αλλά και αυτοσχεδιαστές.

● **Υπήρχε οργάνωση σκληρή σ' αυτό το θέμα;**

- Προσπαθήσαμε στην αρχή αυτοί οι τρεις, τέσσερις μουσικοί ήταν οι μουσικοί που είχαμε παίξει μαζί τρία, τέσσερα χρόνια, πήρα και ένα δυο νεότερα παιδιά που δεν είχαν εμπειρία και κάναμε τρεις με τέσσερις μήνες πρόβες, πολύ, πάρα πολύ. Βέβαια αξίζει ο κόπος, γιατί μαθαίνουν, είναι μια εμπειρία καταπληκτική, το να μάθεις να ανταποκρίνεται στην εικόνα. Και το να μάθεις να εκφράζεις τον εαυτό σου και μόνος σου και με άλλους, είναι για μένα, πέρα του ότι υπάρχει κινηματογράφος και μουσική, είναι μια καθαρά πνευματική και μια άσκηση ας πούμε όλου του οργανισμού σου και πνευματική και ψυχική και σωματική. Και ελπίζω να μην ακούγεται περιεργό, γιατί αυτό είναι πολύ βασικό, το να μπορείς αυτό που αισθάνεσαι να το πεις, να το πεις προφορικά, να το πεις με ένα ποίημα, αλλά να το πεις και με ήχο που είναι το πιο αφηρημένο, επομένως είναι μια πολύ σημαντική εξάσκηση, η άμεση ανταπόκριση στο αισθημα και στην εικόνα που βλέπεις πιστεύω ότι είναι ένας άξονας αυτός.

● **Όταν όμως μου λες ότι υπήρχαν μέχρι πέντε άτομα, τέσσερα όργανα ουσιαστικά δηλαδή και η φωνή, δεν ήταν μόνο πιάνο...**

- Όχι μόνο, πιάνο, μπάσο, σαξόφωνο, τσέλο

● **Αυτά τα όργανα όμως, την δεκαετία του '20 δεν υπήρχαν στην υπόκρουση του κινηματογράφου.**

- Κοίταξε στον βωβό κινηματογράφο υπάρχει η πλευρά του πιανίστα αποκλειστικά, που ήταν το πιο πλούσιο όργανο το

πιάνο, και από την άλλη μεριά υπήρχαν οι αναθέσεις έργων, πολλοί σκηνοθέτες ανέθεταν σε συνθέτες κλασικής μουσικής να γράφουν έργα και είχαν γράψει πολλοί γνωστοί έργα για τον κινηματογράφο, έργα σαν συμφωνίες, έργα σαν μια κλασική, ας την πούμε, μουσική. Επάνω ήταν η εικόνα και από το υπόγειο έβγαινε μια ορχήστρα δωματίου η οποία δεν μπορούσε να συμπέσει ποτέ με το κορίτσι με το κρίνο, με τον πύργο που ανοίγει η πόρτα, με το μαχαίρι του Τζακ του Αντεροβγάλη, δεν μπορούσε να συμπέσει, ήταν μια συμφωνία εμπνευσμένη, ή συνοδεία.

● **Εννοείς δεν είχαν τον κινηματογραφικό χρόνο.**

- Πίστευαν αυτοί ότι ήταν ένα θέμα, γι' αυτούς ήταν ένα θέμα, το θωρηκτό ήταν ένα θέμα, έχει επανάσταση, έχει βιαιότητα, αυτό, δεν υπήρχε περιήτωση να συμπέσει. Ενώ εμείς οργανώνουμε την μουσική όλοι μαζί και αυτό είναι το δύσκολο, γιατί το μοντάζ όπως ξέρεις ήδη από τότε ήταν τρελό, τι κάνουμε, πως περνάμε από το πλοίο στο καζάνι και από το καζάνι στην εξοχή κλπ; Εκεί παίζαμε ρόλους, ο καθένας είχε ένα ρόλο γι' αυτό λέω ότι δεν υπάρχει συνταγή.

● **Βάζοντας π.χ. το σαξόφωνο, που το σαξόφωνο δεν υπήρχε τότε σαν όργανο στην υπόκρουση έτσι δεν είναι;**

- Υπήρχε η τζαζ τότε, είναι η εποχή η δεκαετία του '20 που η τζαζ επιβάλλεται, άρα σε όλα τα καμπαρέ και στις επιθεωρήσεις παίζεται μια πρωτόγονη μορφή της τζαζ.

## Η ΤΖΑΖ ΣΗΜΑΤΟΔΟΤΕΙ ΤΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

● **Στον κινηματογράφο όμως δεν υπήρχε, την δεκαετία του '20 συγκεκριμένα.**

- Αμέσως μετά τα πρώτα έργα του '33 ή '35 ήταν συνήγη όταν ξεκινάει η ταινία Χόλιγουντ, του '34 ή '35. Και η πρώτη ταινία που μιλάει για το Χόλιγουντ είναι ο Μπένου Κουκ με την ορχήστρα του σε ένα αυτοκίνητο και παίζουν σε ένα μεγάλο δρόμο που βγαίνει προς το Χόλιγουντ, δηλαδή αμέσως το Χόλιγουντ και οι ταινίες εκεί συνδέθηκαν μ' αυτό. Όταν δείχνει ένα καμπαρέ, την Λούλου, το καμπαρέ είχε στοιχεία τέτοια, επομένως όταν η Λούλου εμφανίζεται σένα καμπαρέ βάζουμε σαξόφωνο, είναι η αναφορά.

● **Εδώ πέρα μπορεί να πει κανείς ότι είναι η αντίστιξη έτσι δεν είναι;**

- Ναι. Επίσης ότι τραβάς από το παρελθόν το έργο, π.χ. βλέπεις μια σκηνή του '25 ένα έργο που σου θυμίζει φιλμ νουάρ του '50, εκεί θα βάλουμε μουσική φιλμ νουάρ, γιατί πιστεύω ότι παίζουμε με όλη την ιστορία του σινεμά. Δεν χρειάζεται να παίζουμε μόνο με την μουσική της εποχής, μπορεί να βάλουν άλλοι και



ηλεκτρονικά, δεν έχω αντίρρηση. Αρκεί να γίνουν καλά, εγώ δεν έχω βλάβει.

● **Με προκαλείς όμως να σου κάνω την εξής ερώτηση, στο παρελθόν από τότε που είχα ακούσει δουλιές δικές σου, έπαιρνες την δημοτική μουσική και την έκανες τζαζ.**

- Έχω κάνει και τέτοια, στον καινούργιο δίσκο μου τώρα, αλλά και παλιά.

● **Πιστεύεις ότι η δημοτική μουσική, ή η βυζαντινή μουσική, έχει στοιχεία μέσα τζαζ;**

- Εδώ θέλω λίγο προσοχή, γιατί και αυτός ο όρος έχει δυο πλευρές, η μια είναι η ιστορική πλευρά του, που είναι η αφροαμερικανική μουσική, οι μαύροι πήγαν εκεί, άκουσαν όμως τους γάλλους, τους ιρλανδούς και τους γερμανούς και τους άγγλους και μαζί μ' αυτά τα στοιχεία κάναν αυτό που λέγεται "αφροαμερικανική μουσική". Αυτή είναι η ιστορική πλευρά, εδώ φαίνεται ότι ήταν μόνο στην Αμερική και με τους μαύρους που ήταν εκεί, περνώντας όμως ο καιρός, οι μαύροι της Αμερικής, έχουν καμία σχέση με την Αφρική νομίζεις; Δεν έχουν.

Η ιστορική πλευρά λοιπόν είναι αυτό, σε όλα τα βιβλία υπάρχει. Ακολουθώ όμως, αρκετά σύντομα, δηλαδή και από την δεκαετία του '40, αλλά και πολύ περισσότερο το πενήντα και το εξήντα, γίνεται αυτό που ονομάζω και εγώ σε μια εκπομπή που κάνω στο ραδιόφωνο, η παγκοσμιοποίηση της τζαζ, δηλαδή η τζαζ πηγαίνει σε όλο τον κόσμο πια, εν μέρει λίγο μόδα, λίγο χορός, λίγο εξωτικό, λίγο αντίθετο στην ευρωπαϊκή απάθεια και στην πλήξη της εποχής, δηλαδή ενστικτώδης μουσική. Εξαπλώνεται σε όλο τον κόσμο, απαιτείται σε όλο τον κόσμο και ίσως μετά δημιουργεί αυτή την έννοια της παγκοσμιοποίησης, αυτοί που ζουν σε άλλα μέρη, θέλουν να παίξουν τζαζ, αλλά είναι έλλομο ό,τι θα την παίξουν αλλιώς, Γάλλοι, Ιταλοί, Έλληνες, Τούρκοι, από παντού έχουμε. Αυτή είναι η εξαπλώση. Όμως από κάθε πλευρά, από κάθε περιοχή, αυτός που την παίζει βάζει μέσα κάτι προσωπικό, μέσα του συντημάει και είναι αυτονόητο, η γειτονιά του, η παρέα, η ιδιαιτερότητα της πατρίδας του, έτσι λοιπόν ακούμε και από την Γιουγκοσλαβία και από την Ελλάδα βαλκανικά στοιχεία, ακούμε από την Ρωσία διασκευές, κέλτικα, εβραϊκά, γαλλικά που έχουν ακορντεόν και ούτω καθεξής.

Αυτό δημιούργησε μετά ένα τρομερό πλούτο και αυτή η μουσική αρχίζει μετά να γίνεται ελαστική, σαν ζυμάρι. Έτσι ώστε όταν το πάρεις στα χέρια σου, ριχνεις μέσα και άλλα πράγματα, μέσα στο ζυμάρι και να κάνεις ένα καινούργιο ας πούμε φαγητό ας το πούμε έτσι απλά, ένα καινούργιο προϊόν, μέσα στο οποίο το συνδετικό στοιχείο είναι η τζαζ, αλλά έχει μέσα φρούτα από πολλά σημεία της γης, γιατί όχι και από εδώ; Άρα λοιπόν αυτό το εξηγώ απλοϊκά για να δείξω ότι, δεν πρέπει να πούμε ότι η δημοτική ή η λαϊκή μουσική είναι τζαζ, όχι, αλλά ένας άνθρωπος που έχει μέσα του το πνεύμα της μουσικής και γνωρίζει το ζυμάρι, μπορεί να βάλει και κάτι από ένα νησιώτικο ή από ένα ηπειρωτικό, ή από ένα θρακιώτικο

κλπ. Το ίδιο όμως το κομμάτι είναι καθαρά λαϊκή μουσική να μην τα μετρεθούμε, το ρεμπέτικο, είναι ρεμπέτικο, το μπλουζ είναι μπλουζ και το μπλουζ έγινε τζαζ, το μπλουζ είναι μπλουζ δεν είναι τζαζ.

Θέλω να πω το καθένα είναι εκεί που είναι. Ο καθένας μπορεί να πάρει από εκεί, ο Θεοδώρης ο Κέλος έχει πάρει βυζαντινά στοιχεία και έχει κάνει πάρα πολύ ωραία σόλο στο σαξόφωνο με το πνεύμα της τζαζ και άλλοι μουσικοί, σου λέω έναν που το έχει κάνει κατά την γνώμη μου πολύ καλά. Εγώ όταν τραγουδεί η Γεωργία το "θαλασσοί" με συγχροδίες πολύ προχωρημένες για νησιώτικο, όμως σεβόμαστε την μελωδία. Άρα ένας που ξέρει αυτά τα πράγματα και έχει εξασκηθεί και στην τζαζ, μπορεί να ψάξει και να βρει πως θα τα συνδέσει, πάλι δεν υπάρχει συνταγή, το κλισέ, είναι κακό πράγμα. Δεν πρέπει να τους αφήσουμε να λένε ότι αυτό είναι τζαζ ή όχι, όχι αυτό που λέει ο κόσμος ότι για κάποιον σαν το "μάγκα" ότι είναι τζαζ, εννοεί ότι έχει μια ελευθερία, ότι έχει μια δεξιοτεχνία, ότι έχει μια ικανότητα στον αυτοσχεδιασμό. Μα εμείς τον αυτοσχεδιασμό τον λέγαμε φαντασία, όταν ο Τατσάνης έπαιζε και έλεγε θα σας παίξω μια φαντασία, τι εννοούσε; Τον συνδιασμό.

## ΕΧΟΥΝ ΣΗΜΑΔΕΨΕΙ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΑΙΩΝΑ

● **Η τζαζ όμως όταν ήρθε στον κινηματογράφο και όταν γυρίστηκαν έργα για την τζαζ, αυτό κάπου χάλασε και την ίδια την εικόνα της τζαζ. Νομίζω ότι κατάστρεψε μια εικόνα που είχαμε παλιά για την τζαζ.**

- Κοίταξε η τζαζ και ο κινηματογράφος κύλησαν μαζί ουσιαστικά, έχουν μια παράλληλη πορεία, στις αρχές του αιώνα, μόλις περπατούσε λίγο σαν μπέμπης και ο κινηματογράφος και η τζαζ λίγο άρχισε να στέκεται στα πόδια της, είναι μαζί αυτά λοιπόν. Ουσιαστικά πιστεύω ότι στον 20ο αιώνα άσχετα εάν φθάσαμε στην τεχνολογία του βίντεο κλπ. δύο είναι οι τέχνες που άλλαξαν τον αιώνα αυτό, ο κινηματογράφος και η τζαζ. Τα ηλεκτρονικά θα αναπτυχθούν αργότερα, τα βίντεο αργότερα, τα σινθεσάιζερ και τα κομπιούτερ αργότερα θα δούμε την πραγματική τους χρήση, ο εικοστός αιώνας στο σύνολο είναι κινηματογράφος και τζαζ. Αυτό δεν σημαίνει ότι συνεργάστηκαν πάντοτε σε όλα αυτά τα χρόνια.

Γι' αυτό λέω ότι έχουν σημαδέψει τον αιώνα, όμως επειδή και οι δυο έχουν μεγάλη δύναμη, δεν μπορούν να συνεργαστούν εύκολα και αυτό το πιστεύω, συνεργάστηκαν με την έννοια του Χόλιγουντ. Στην Ευρώπη συνεργάστηκαν καλύτερα με την έννοια του φιλμ νουάρ, εκεί βρήκε η τζαζ πιστεύω τον καλύτερο της δρόμο. Όταν σκεφτόμαστε φιλμ νουάρ, αποκλείεται να μην σκεφτόμαστε τζαζ, δηλαδή πράγματα στο δρόμο, αυτοκίνητα, σκιά μαιφρη στον τοίχο και όχι μόνο αυτό, όλο αυτό το μεταξύ αστυνομικού, τρόμου, σασπένς, Χίτσκοκ αυτά όλα, είναι έργα που όταν συνδυάζονται με την τζαζ γίνονται κλασικά. Από εκεί και πέρα δεν

κάνει αυτή η μουσική να μαιώνει παντού, εκτός αν έχει σχολίο σαφές, γιατί; Γιατί δεν της δίνεται ο χρόνος να κάνει μια ανάπτυξη, δεν προλαβαίνει, δεν υπάρχουν πολλά έργα που να έχουν καλές ιδέες, πιο πολύ ήταν τα γαλλικά που κατάφεραν να την χρησιμοποιήσουν παρά τα γερμανικά ή τα γαλλικά.

● **Προσπαθείς να βάλεις την μουσική μαζί με την κίνηση, τον χορό, τις άλλες τέχνες στον κινηματογράφο;**

- Στο ένα έργο υπάρχουν λογοτεχνικά ντερολδία, τι θα κάνεις; Πρέπει να συγχρωθείς από την ποιήση και μπορείς να κάνεις τραγούδια για παράδειγμα. Στο άλλο υπάρχει μια θεατρικότητα που θέλεις να βγάλεις στην σκηνή, άρα πρέπει να ξέρεις να σκηνοθετείς. Έχουμε βάλει και χορό, δοκίμασα να βάλουμε και μια κίνηση του σώματος πάνω στην σκηνή, πάνω σε ορισμένες ταινίες μικρού μήκους που είναι τελείως πειραματικές και αφηρημένες, όπως του Ρούτμεν ορισμένες κλπ. και της Ντουλάκ βάλανε. Αυτά όλα δείχνουν ότι, ο οποιοσδήποτε είτε ομάδα, είτε άτομο θέλησε να προχωρήσει, πρέπει οπωσδήποτε όπως και ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου να έχει ωριμάσει πάνω σε ορισμένα πράγματα. Να έχει δηλαδή μια πιο ολοκληρωμένη άποψη για τις έννοιες των τεχνών και τον συνδυασμό των τεχνών, γιατί ο κινηματογράφος συνδυάζει πολλά πράγματα. Ποιος είναι ο δρόμος αυτός; Ποτέ δεν μπορείς να είναι ο δρόμος, θα αφαιρέσεις, θα προσθέσεις, θα αλλάξεις, δηλαδή, με δυο λόγια, δεν είναι καθόλου απλό, δεν είναι καθόλου κάτι που μπορεί κανείς να το κάνει έτσι σαν πάρεργο, και γι' αυτό δεν σου κρύβω ότι από το '89 που ασχολούμαι μ' αυτό πολύ λίγες άλλες παραστάσεις έχω κάνει, άλλου είδους.

Δεν έκανα θέατρο πια μετά, γιατί έδωσα βάρος εκεί, δεν έκανα κινηματογραφικές ταινίες που έχω φίλους που θα μπορούσα να κάνω, για να συνεχίσω πάνω σ' αυτό το δρόμο, δεν είναι δηλαδή άλλη μια δουλειά αυτή, πρέπει να δοθεί μεγάλο βάρος. Και δεν νομίζω ότι έχει γίνει κατανοητό αυτό, σαν μια νέα μορφή παράστασης, ούτε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου το κατάλαβε, ούτε το Μέγαρο το κατάλαβε, παρ' ό,τι έκανε εκδηλώσεις, το είδε λίγο φανταχτερά το μέγαρο, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου το είδε σαν παρωνυχίδα, εμείς θέλουμε να δούμε την νέα κόπια ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ, να αλλά η νέα κόπια ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ όπως έγινε με το πιάνο ήταν απογοήωση. Γιατί; Γιατί ήταν απαραίτητο, ήταν δυο ώρες και πέντε λεπτά, άντε να το δεις έτσι ξερό, έγινε χαμός όμως, ήταν από τις καλύτερες παραστάσεις που έχω κάνει σόλο πιάνο, ίσως η καλύτερη που έχω κάνει. Δυο ώρες και πέντε λεπτά σόλο πιάνο, χωρίς διάλειμμα, είναι ένας μαραθώνιος, με ενθουσίασε, έπεσα ξερός, γονάτισα κυριολεκτικά δυο ώρες και πέντε λεπτά στα σκατάδια. Με ένα εξαιρετικό έργο με, αλλά τι κάνεις, τι κάνεις επί τρεις ώρες; Νομίζω ότι ήταν η καλύτερη παράσταση σόλο πιάνο που έχω κάνει εδώ και πολλά χρόνια. Άρα λοιπόν έχεις αυτή τη δυνατότητα, δεν σε περιορίζει.

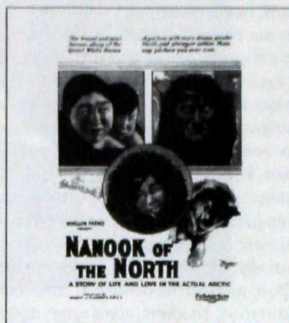
# Κινηματογράφος και πραγματικότητα

Κάθε χρόνο το Φεβρουάριο, στην αίθουσα του Γαλλικού Ινστιτούτου, στην Αθήνα, εδώ και 11 χρόνια, γίνεται το Φεστιβάλ "Κινηματογράφος και Πραγματικότητα". Η ψυχή του φεστιβάλ, ο Αντρέας Παγουλάτος, ποιητής και θεωρητικός του κινηματογράφου, αναλαμβάνει την γενναϊόδωρη ξενάγησή μας στις ταινίες, να μας γνωρίσει νέους ή παλιούς σκηνοθέτες.

Όπως και το όνομά του προδίδει, σε αυτό το φεστιβάλ κατοικεί το ντοκιμαντέρ και όσοι το επισκέπτονται ξέρουν ότι πρέπει να αφηθούν στη μαγεία και τη σαγηνευτική αφήγηση που το ντοκιμαντέρ μας επιφυλάσσει. Αν και πρόκειται για ένα κινηματογραφικό είδος που έχει βρει ως φυσικό χώρο παρουσίωσης την τηλεόραση - και για λίγα κανάλια δείχνουν ντοκιμαντέρ - σπάνια μπορεί κανείς να βγει από την αίθουσα έχοντας την αίσθηση ότι πολλές ταινίες τις έχει δει. Ο Αντρέας Παγουλάτος καταφέρνει να "ξετριπλώσει" ντοκιμαντέρ που σπάνια παρουσιάζονται και μάλιστα να μαζεύει πολλά από αυτά και να δημιουργεί έτσι ένα κλίμα μιας εποχής ή ενός καλλιτεχνικού ρεύματος. Εμμέσως πλην σαφώς "θέλει να καταλάβει ο θεατής" ότι το ντοκιμαντέρ δεν είναι ένα "παράταρο" κινηματογραφικό είδος, αλλά είναι το είδος όπου λιγότερο ή περισσότερο η πραγματικότητα βρίσκεται στην πρώτη γραμμή. Εύκολα καταλαβαίνει κανείς ότι η αισθητική του κινηματογράφου εφαρμόζεται και εδώ, όπως και στις υπόλοιπες ταινίες, δημιουργώντας μια νέα αντίληψη, την "ντοκιμαντερίστικη".

Το παρελθόν, που έχει την μεριά του λέοντος, συνδέεται με το παρόν και το μέλλον. Ταινίες, ελληνικές, από το Φεστιβάλ της Δράμης, αλλά και άλλες που έχουν παρουσιασθεί σε κανένα Φεστιβάλ, παρουσιάζονται εδώ για να δείξουν ότι ο νόμος της συνέχειας εφαρμόζεται εδώ. Έχουν διοργανωθεί αφιερώματα για τον Μικελάντζελο Αντονιόνι, τον Γιόρις Ίβενς, τον Ζαν Ρους, τον Αλαίν Ρενάι, τον Ανδρέ Στορχ, την Αγνιές Βαρντά, τον Μανονέλ ντε Ολιβέιρα, με ανέκδοτες και άγνωστες ταινίες τους στην Ελλάδα, αλλά και για τους Βασίλη Μάρο, Ροβέρτο Μανθούλη, Δημήτρη Μαυράδο, Λάκη Παπαστάθη, Τάκη Χατζόπουλο, αναφορές στο "Παρασκήνιο", όπου οι προβολές συναντούν τον λόγο των κριτικών, των δημογράφων και των θεωρητικών οι οποίοι συζητούν με το κοινό για την αισθητική και τα προβλήματα που το ντοκιμαντέρ αντιμετωπίζει σήμερα.

Ακολουθώντας την ίδια λογική, φέτος το αφιέρωμα φιλοξενούμε ταινίες των Τάκη Παταγιαννίδη και του Λευτέρη Ξανθόπουλου. Για τον πρώτο ντοκιμαντέρ είναι η παραγωγή μιας τελικής έννοιας που περιλαμβάνει τις επιμέρους συνιστώσες της. Η δραματοποίηση παίζει ένα ειδικό ρόλο και δεν έχει αντιστοιχίες με την λειτουργία στη δομή των δραματικών έργων. Με



μα εικοσαπεντάχρονη παρουσίαση στη σκηνή του ελληνικού ντοκιμαντέρ η παρακαταθήκη του Παταγιαννίδη είναι πλούσια. Η ΓΙΟΡΤΗ ΣΤΗ ΔΡΑΠΕΤΣΩΝΑ (1977), μικρού μήκους, που βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (Α' Βραβείο κριτικών) παρουσιάζει μια λαϊκή γιορτή στη Δραπετσώνα, ενώ η ΗΛΙΚΙΑ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ (1978), 100', είναι η καταγραφή της ζωής και των παθών ενός ανώνυμου Έλληνα αγωνιστή, από την πρώτη δεκαετία του αιώνα μέχρι την κατάλυση της δικτατορίας, βρα-

## ΤΟ ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΥ

βυμένη σε πολλά φεστιβάλ στο εξωτερικό και την Ελλάδα. Παραγγέλια της τηλεόρασης είναι τα ωραία επεισόδια με τον γενικό τίτλο Η ΤΖΑΖ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (1997) όπου παρουσιάζεται η ελληνική σκηνή της τζαζ, η ιστορία της και οι σύγχρονες τάσεις που επικρατούν σ' αυτήν.

Ο άλλος, ο Λευτέρης Ξανθόπουλος, ποιητής και σκηνοθέτης έγινε γνωστός από την τριλογία, με θέμα την ελληνική διασπορά, ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ (1976), Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΠΟ ΤΑ ΣΩΤΗΡΙΑΝΙΚΑ (1978) και ΣΤΑ ΤΟΥΡΚΟΒΟΥΝΙΑ (1982). Με πλούσια παραγωγή ο Ξανθόπουλος, πέρασε και στις ταινίες μυθολογίας, με τις ταινίες ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ, ΣΥΝΤΡΟΦΕ (1986) και ΔΡΑΠΕΤΗΣ (1991). Η καθαρότητα στο κινηματογραφικό του βλέμμα φαίνεται στην ταινία Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΠΟ ΤΑ ΣΩΤΗΡΙΑΝΙΚΑ, όπου ο σκηνοθέτης πιο ελεύθερος αφήνει τον νόστο να "μπλεχτεί" με την απελπισία του μετανάστη, την νέα του ζωή. Μια αναδρομή στο παρελθόν, με την ταινία του ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩΝ (1983) όπου "ο Κολωνός μετασχηματίζεται σε τοπίο της μνήμης και όπως ξέρομε η μνήμη πάντα επιλέγει, η μνήμη είναι όπως ο κινηματογράφος μια ελεύθερη μυθολογία", κατά τον Χρήστο Βακαλόπουλο ("Αντί", 1980:3). Ένα από τα ωραιότερα πορτρέτα ήταν αυτό του Παύλου Ζάννα στην ταινία ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ - ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ (1988) που, αν και ήταν παραγωγή της τηλεόρασης, αποδεικνύει ότι μπορεί να κάνει κανείς κι-

νηματογράφο και για την τηλεόραση, όπως είδαμε και άλλες στην περιφημη εκπομπή "Παρασκήνιο". "Δεν μου ήταν δυνατόν να σιωπάσω, η σιωπή μου θα ήταν ένα φέμια", είχε πει ο Παύλος Ζάννας το 1968 και το μάτι του Ξανθόπουλου είδε αυτή την αλήθεια, την δυνατή ματιά, το δυνατό μυαλό, συστατικά, όλα, αυτού του υπέροχου ανθρώπου, ερευνητή, αγωνιστή και θεμελιωτή του νέου ελληνικού κινηματογράφου, του Παύλου Ζάννα.

Δίπλα σε όλα αυτά τα βραβευμένα ντοκιμαντέρ ΣΚΟΥΡΙΑΣΜΕΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ, του Γιάννη Κατσάμπουλα (Βραβείο Ντοκιμαντέρ στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), η ΣΙΝΑΣΟΣ, ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ, των Τιμωνα Κουμάση και Ηρούς Σιαφλάκη (Βραβείο κοινού στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), μεγάλου μήκους και Ο ΗΡΑΚΛΗΣ, Ο ΑΧΕΛΩΟΣ ΚΑΙ Η ΓΙΑΓΙΑ ΜΟΥ, του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου (Βραβείο ντοκιμαντέρ, στο Φεστιβάλ Δράμης και στο Φεστιβάλ Αρχαίας Ολυμπίας και Πύργου). Να μείνουμε λίγο στην ΚΙΝΑ (1972) του Μικελάντζελο Αντονιόνι, που δεν έχει μόνο ενδιαφέρον επειδή είναι ταινία ενός κλασικού δημιουργού, αλλά επειδή είναι ίσως η μοναδική ταινία που δεν ισχυρίζεται ότι προσπαθεί να μας διαφωτίσει για το τι συμβαίνει στην Κίνα, αλλά τονίζει ότι μαζί με εμάς ο σκηνοθέτης ανακαλύπτει νέους τύπους, άλλους ανθρώπους, έναν νέο πολιτισμό. Ο Αντονιόνι θα κινηματογραφήσει την μαοϊκή Κίνα μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο, σεβόμενος το τοπίο, τον πολιτισμό και την ιστορία, η κάμερά του δεν επεμβαίνει δεν προσπαθεί να φτιάξει τον δικό της μύθο.

Στην ταινία Ο ΑΛΗΘΙΝΟΣ ΦΑΣΙΣΜΟΣ (1965), του Μιχαήλ Ρομπί παρακολουθούμε ένα ντοκιμαντέρ ιστορικής ανάλυσης που δομείται με την τεχνική του μοντάζ διαφόρων, πολλές φορές, σπάνιων ντοκουμέντων. Ο Ρομπί τα αντιπαράθετε επιδέξια σε πλάνα και σκηνές που γύρισε ο ίδιος όταν πραγματοποιούσε την ταινία. Ο ίδιος ο κινηματογραφιστής σχολιάζει τη ροή των εικόνων που διαλέγει από το υλικό που διαθέτει ή από τα πλάνα που γύρισε, αντιπαράβλλοντας το τραγικό χτες στη σύγχρονη το εποχή. Προσπαθεί να εξηγήσει, αφού κατανοήσει από τα μέσα, έχοντας ξήσει ο ίδιος τα τραγικά γεγονότα και επιμένοντας πάνω στις καθημερινές συμπεριφορές και στις ατομικές αιτιολογήσεις, το φαινόμενο του ναζισμού από την πρώτη εμφάνισή του μέχρι την πτώση του.

Κλασικοί, παλιοί, νέοι σκηνοθέτες που προσπαθούν να "εκλωβίσουν" την πραγματικότητα μέσα σε μια αλληλοδιαδοχή καρέ στο φιλμ. Το Φεστιβάλ "Κινηματογράφος και Πραγματικότητα" θα βρίσκεται εδώ για να μας δείχνει τη μαγεία, να μας μαγεύει, τελικά, το ίδιο με την καλή όργανωση και τις καλές ταινίες.

# Ο ελεύθερα σκεπτόμενος κινηματογράφος

**Η** ταινία που θα προβληθεί (1), το EAN, του Λίντσεϊ Άντερσον, είναι μια από τις ταινίες που σημάδεψαν την αγγλική παραγωγή που χαρακτηρίζεται με τον γενικό τίτλο "free cinema". Για να κατανοήσεις, λοιπόν, κανείς καλύτερα αυτή την ταινία, θα πρέπει να ξέρει το κοινωνικό τοπίο στο οποίο η ταινία αναφέρεται και από το οποίο αντλεί τα ερεθίσματα για να δημιουργηθεί ένα τέτοιο έργο, χαρακτηριστικό ενός καλλιτεχνικού ρεύματος. Ο ίδιος ο Άντερσον ήταν ένας από τους πρωτεργάτες του free cinema και οι ιδέες του, μαζί με αυτές του Κάρελ Ράις άλλαξαν το κινηματογραφικό τοπίο στην Αγγλία.

Αν και είναι παρακινδυνευμένο να βάζουμε ταμπέλες, ιδίως στα έργα τέχνης, όπως είναι ο κινηματογράφος, ένα μίνιμουμ κοινών χαρακτηριστικών μας δίνει το δικαίωμα να οριοθετήσουμε μια καλλιτεχνική παραγωγή για να γίνει έτσι πιο εύκολη η μελέτη αυτών των έργων τέχνης. Μιλώντας για το free cinema, θα πρέπει να κάνουμε κάποιο συσχετισμό με το Νέο Κύμα, που εμφανίστηκε στην Γαλλία. Περίπου την ίδια χρονική περίοδο, το 1958 αρχίζει να οριοθετείται το Νέο κύμα στην Γαλλία, το 1956 μπορούμε να πούμε ότι το free cinema στην Αγγλία αρχίζει να εμφανίζεται. Αν στη Γαλλία είναι το περιοδικό "Cahiers du Cinéma" που λειτουργεί ως πυρήνας έκφρασης για το Νέο Κύμα, στην Αγγλία το περιοδικό "Sequence" συσπειρώνει τους κινηματογραφιστές. Και στην μια και στην άλλη περίπτωση παρατηρούμε ότι οι πρωτεργάτες των δύο αυτών κινήσεων συνδιάζουν την ιδιότητα του κινηματογραφιστή και του κριτικού κινηματογράφου. Τέλος και οι δύο σχολές χαρακτηρίζονται από την έντονη πολιτικοποίησή τους, η οποία ξεφεύγει από το στενό κομματικό πλαίσιο και πεδίο αναφοράς τους είναι, ουσιαστικά, όλη η κοινωνία, τα προβλήματα που την μαστιάζουν.

Το 1956 τρεις ντοκιμαντερίστες, ο Τόνι Ρίτσαρντσον, ο Κάρελ Ράις και ο Λίντσεϊ Άντερσον ήταν οι πρωτοπόροι που ενέπνευσαν και τους άλλους για να δημιουργήσουν ταινίες με πολλά κοινά χαρακτηριστικά. Οι δύο τελευταίοι ήταν συν-εκδότες του περιοδικού "Sequence", από το 1946 - 52. Η μόνη διαφορά με το Νέο Κύμα είναι ότι εδώ παρατηρούμε μια σαφή πολιτική ομοιογένεια. Τα ερεθίσματα για να σκεφθούν πολιτικά τους τα δίνει το New Left, η Αριστερά στην Αγγλία, και γρήγορα ο σκοπός αποκορυσταλώνεται: πρέπει να επιτεθούν στον εμπορικό αγγλικό κινηματογράφο που αποπροσανατολίζει το κοινό. Δεν ασχολούνται με θέματα που αφορούν την ιδιωτική ζωή των ανθρώπων. Το free cinema πρεσβεύει μια προσωπική και εκφραστική χρήση του μέσου (2). Σε ένα μανιφέστο που δημοσίευσαν, οι σχολοί αυτής της



Από την ταινία LADYBIRD - LADYBIRD

κίνησης προσδιορίστηκαν κάπως έτσι: "Προϋόν της ιδεολογίας μας είναι η πίστη στην ελευθερία, με την σπουδαιότητα που έχει για τους ανθρώπους και με την καθημερινή έννοια". Η συμβολή του free cinema είναι ότι κατάφερε να αναγκάσει τον αγγλικό κινηματογράφο να κινηθεί σε μια κατεύθυνση όπου ο κινηματογραφιστής αναπτύσσει μια προβληματική στην οποία χωρούν τα καθημερινά προβλήματα της εργατικής τάξης (3).

Η δεκαετία του '60 είναι η εποχή όπου ο απόηχος των σοβιετικών και πρωτοποριακών ταινιών έχει αφήσει ένα βαρύ στίγμα, αλλά και η επιστροφή των Ευρωπαίων δημιουργών από την Αμερική, στην οποία είχαν καταφύγει πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, έχει την δικιά της δυναμική. Η αυταρχική πολιτική των ΗΠΑ και η έντονη αμφισβήτηση - που κορυφώθηκε το 1968 παγκόσμια - δεν μπορούσαν να αφήσουν αδιάφορο τον κινηματογράφο. Έτσι γεννιέται ο κινηματογράφος ρήξης που εννοεί να κινηματογραφεί άλλα πράγματα και με άλλο τρόπο, που εννοεί ακόμα να ανατρέψει τις κινηματογραφικές

του ΓΙΑΝΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

δομές, να δημιουργεί ένα καινούργιο κοινό, να αποσπάσει τον θεατή της κάθε χώρας από τον αλλοτρώισμο που του επιβάλλουν τα πολιτισμικά μοντέλα του εξωτερικού. Έτσι έχουμε το free cinema, το cinema puono. Ο επιθετικός προσδιορισμός "νέο" δεν σημαίνει την άρνηση του παρελθόντος, αλλά το νέο πολιτικό πεδίο που εισαγάγει στο κινηματογραφικό τοπίο.

Κύριος τόπος έκφρασης αυτών των ταινιών είναι τα μικρά φεστιβάλ όπου "τα μέσα είναι ταπεινά γιατί προσπαθούν πριν από όλα να είναι τόποι συνάντησης και διαλόγου και αληθινής πολιτισμικής ετερογένειας"(4). Αυτά τα φεστιβάλ που λειτουργούν στο περιθώριο των Φεστιβάλ Καννών και Βενετίας, αλλά και των άλλων γνωστών φεστιβάλ, που ουσιαστικά λειτουργούν και λειτουργούσαν ως το σημείο απόβασης των αμερικάνικων ιμπεριαλιστικών πολιτισμικών δυνάμεων, ένας άλλος τρόπος επιβολής της κουλτούρας των ΗΠΑ. Το πολιτικό στοιχείο αυτών των ταινιών είναι η ανάκτηση του λόγου, η ανάπτυξη ενός αντιτιθέμενου λόγου, η επιβεβαίωση μιας ιδιαιτερότητας, μιας πολιτισμικής αυτονομίας. Η πάλη ενάντια στην ομοιομορφία και στην παγκοσμιοποίηση ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού μοντέλου, είναι βαθιά πολιτική πράξη που έχει μέσα της ζωντανό το σπέρμα της επανάστασης. Ο κινηματογράφος αναζητά, άμεσα ή έμμεσα, την αλήθεια. Η κοινωνική πραγματικότητα με τον ένα ή τον άλλο τρόπο αποτυπώνεται στο σελνυόν και σε αυτό το σημείο λίγο μας ενδιαφέρει αν η ταινία είναι σουρεαλιστική, ρεαλιστική ή ποιητικά ρεαλιστική. Αργότερα όταν το πολιτικό στίγμα θα βρεθεί, το μήνυμα θα περιτριγυριστεί από την φόρμα δίνοντας μας υψηλές

αισθητικές και νοηματικές αξίες.

Ο Άντερσον ξεκίνησε από ντοκιμαντερίστας. Το 1947 συν-ιδρύει το περιοδικό "Sequence" που τέσσερα χρόνια αργότερα θα κλείσει. Το 1948 θα σκηνοθετήσει το πρώτο του ντοκιμαντέρ, ΣΥΝΑΝΤΩΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΠΙΟΝΕΡΟΥΣ (MEETING THE PIONEERS) και θα ακολουθήσουν οι ΤΡΕΙΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ (THREE INSTALLATIONS), το 1952, ΧΕΝΡΙ (HENRY), το 1955, ΚΑΘΕ ΜΕΡΑ ΕΚΤΟΣ ΧΡΙΣΤΟΥΓΓΕΝΩΝ (EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS), το 1957, για να φτάσει στο THIS SPORTING LIFE (1963) και στο IF... (1968), με το οποίο το 1969, κέρδισε το Χρυσό βραβείο στις Κάννες. Στην δουλειά του Άντερσον μπορεί εύκολα κανείς να παρατηρήσει σουρεαλιστικές επιρροές, πεντακάθαρα από τις ταινίες του Λουί Μπουνουέλ, άλλωστε το ντοκιμαντέρ του Μουνουέλ, ΓΗ ΧΩΡΙΣ ΨΩΜΙ (LAS HURDES) γυρίστηκε το 1932 και ήταν ένα πολύ καλό παράδειγμα πώς κανείς μπορεί να μιλήσει με σουρεαλιστικό τρόπο για την πραγματικότητα και πώς με αυτό τον τρόπο την αποτυπώνει στο σελυλόντ όσο πιο ρεαλιστικά γίνεται. Ο Άντερσον εξασκεί το επάγγελμα του κριτικού σε περιοδικά και εφημερίδες ("Sight and Sound", "The Times of London", "The Observer" και "New Statesman") παράλληλα με αυτό του σκηνοθέτη και παραγωγού. Η ανάλυση και η σύνθεση της φιλμικής γλώσσας γίνεται κάθε φορά στο έργο του Άντερσον και με αυτό τον τρόπο έχουμε την πιο ολοκληρωμένη παραγωγική διαδικασία που μόνο με βίαιο τρόπο θα μπορούσαν να την ελαχιστοποιήσουν ή να την σταματήσουν. Η χρονιά ορόσημο, το 1968, είναι η χρονιά που φέρνει και την απογοήτευση που φαίνεται πολύ καλά και στον κινηματογράφο. Μπορούμε να το δούμε στο έργο του Γκοντάρ, τις μεταπτώσεις του Γάλλου δημιουργού, αλλά και σε ένα μεγάλο μέρος της διεθνούς παραγωγής. Στην Αγγλία τα πράγματα είναι διαφορετικά. Το πάγωμα των μισθών αυτών που δουλεύουν στον κινηματογράφο φέρνει τρομερές οικονομικές δυσκολίες που θα φρενάρουν την εξέλιξη του free cinema. Θα γυριστούν ταινίες, όπως το HELP, βασισμένη στους Μπητλς, ή το DARLING, του Τζων Σλέσινγκερ, αποτυχημένες εμπορικές ταινίες. Δίπλα τους υπάρχει ο Νίκολας Ρεγκ και μετά ο Πήτερ Γκρηναγουέι, ενώ λίγο αργότερα θα έρθει ο Φρήαρς, ο Λούουτς και ο Λη. Το free cinema φύτεψε καλά τον σπόρο του πολιτικού κινηματογράφου και, ακόμη και τώρα, φαίνονται τα αποτελέσματά του. Η κάμερα του σκηνοθέτη εισχωρεί βαθιά μέσα στο πρόβλημα, δεν τον ενδιαφέρει καθόλου αν θα προκαλέσει σοκ. Εκείνο που τον νοιάζει είναι να ταραξεί τα νερά της ιδεολογίας που έχουν βαλτώσει, να δείξει ότι ο κινηματογράφος δεν διασκεδάζει, αλλά ψυχαγωγεί, άγει την ψυχή, διαμορφώνει συνείδηση, σχολιάζει, μορφώνει. Ο θεατής καλείται να λάβει μέρος σε αυτή την εκπαιδευτική διαδικασία η οποία όμως δεν έχει καθόλου τα στοιχεία του ακαδημαϊσμού, για αυτό μπορεί να μιλήσει το ίδιο θερμά σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, τουλάχιστον σε όλους τους καταπιεσμένους. Με αυτό τον τρόπο ο κινηματογράφος μεταλλάσσεται: από εργαλείο της αστικής τάξης, που ήταν στα πρώτα του χρόνια, γίνεται επαναστατικό όπλο στα χέρια προοδευτικών κινηματογραφιστών.

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Αυτό το κείμενο ήταν ο σκελετός της παρέμβασης του περιοδικού στην εκδήλωση που διοργάνωσε το περιοδικό "Εκπαιδευτικά Θέματα", στον κινηματογράφο "Αλφάβιλ" με θέμα "Κινηματογράφος και Εκπαίδευση".
2. Ephraim Katz, "The film encyclopedia", εκδ. Harper Prenal, Νέα Υόρκη 1994, σ. 490.
3. Ο.π. σ. 490
4. Christian Zimmer, "Κινηματογράφος και πολιτική", εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1976, σ.σ. 196 - 197.

## Και το φεστιβάλ συνεχίζεται...

Το Φεστιβάλ Πύργου - Αρχαίας Ολυμπίας ίσως είναι το πρώτο Φεστιβάλ του οποίου οι εργασίες συνεχίζονται όλη τη χρονιά. Ο Πρόεδρος της Οργανωτικής Επιτροπής, Νομάρχης Ηλείας, κ.

Θανάσης Ράλλης, τόνισε ότι "κρατήσαμε το βλέμμα μας διαρκώς στραμμένο στον αρχικό μας στόχο: Να καταστήσουμε το Φεστιβάλ θεσμό πανελληνίας και διεθνούς εμβέλειας, ο οποίος παράλληλα θα διευρύνει τη δραστηριότητά του καθ' όλη τη διάρκεια του έτους".

Με το βλέμμα εστιασμένο στο παιδί, το Φεστιβάλ αυτή τη φορά φιλοξένησε ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού. Ταινίες του Ροσσελίνι, ντε Σίκα, Αντωνιόνι, Παζολίνι, Μπελόκιο, Όλμι, Βισκόντι, ταινίες όπου το βιωματικό στοιχείο και η μνήμη αποτελούν σημαίνουσες συνιστώσες της κινηματογραφικής δημιουργίας, με ποικίλες εκφάνσεις. Αν και ο κόσμος του παιδιού είναι πανταχού παρών σχεδόν σε όλες τις ταινίες, αφού "ακόμη κι αν, για παράδειγμα, δεν εμφανίζονται παιδιά στις ταινίες που έφτιαξα, αυτό δε σημαίνει πως δεν υπάρχουν μέσα οι εμπειρίες της παιδικής μου ηλικίας", όπως είχε πει ο Ράινερ Βέρνερ Φασμίντενερ. Προβλήθηκαν οι ταινίες ΓΕΡΜΑΝΙΑ, ΕΤΟΣ ΜΗΔΕΝ (1998), του Ρομπέρτο Ροσσελίνι, ΚΛΕΦΤΗΣ ΠΟΔΗΛΑΤΩΝ (1948) και ΘΑΥΜΑ ΣΤΟ ΜΙΛΑΝΟ (1950), του Βιτόριο ντε Σίκα, ΜΠΕΛΙΣΙΜΑ (1951), του Λουκίνο Βισκόντι, Η ΚΡΑΥΓΗ (1957), του Μικελάντζελο Αντονιόνι, Η ΘΕΣΗ (1961), του Ερμάνο Όλμι, MAMA ROMA (1962), του Πιέρ - Πάολο Παζολίνι, ΕΝ ΟΝΟΜΑΤΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ (1971), του Μάρκο Μπελόκιο. Με άλλα λόγια το κοινό είχε την τύχη να δει ταινίες από την κύρια περίοδο του νεορρεαλισμού και από τις παραγωγές που την ακολούθησαν μέχρι τη δεκαετία του '60. Ταινίες υψηλού αισθητικού περιεχομένου που επικοινωνούν με τον θεατή μεταβιβάζοντάς του τη δύναμη του πολιτικού ρεαλισμού, προσπάθησαν να κρατήσουν ζωντανό το ενδιαφέρον του κοινού που στον Πύργο δεν είχε μέχρι τώρα τόσο στενή επαφή με αριστουργήματα της Έβδομης Τέχνης. Το κοινό όμως αγάπησε και πάλι τις προβολές, ο κινηματογράφος γέμιζε κάθε φορά και οι κάτοικοι του Πύργου, ιδίως τα παιδιά, είναι έτοιμα να υποδεχτούν την επόμενη περίοδο, που θα γίνει τον Σεπτέμβριο κατά πληροφορίες μας. Ένας πολύ αξιόλογος κατάλογος που συντάχθηκε με την φροντίδα του Δημήτρη Σπύρου και το συγγραφικό έργο του, θεωρητικού του κινηματογράφου, Αντρέα Παγουλάτου, λειτούργησε ως ένα επικοινωνιακό και θεωρητικό μπαγκράουντ για τους θεατές.

# ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

Συνέντευξη με τον Πάνο Κοκκαλένιο

**Α**ρκετά χρόνια το Φεστιβάλ Δημιουργών Βίντεο και Κινηματογράφου λειτουργεί στη Θεσσαλονίκη. Η Ομάδα των Δημιουργών που το διοργανώνει προσπαθεί να καλύψει το κενό που υπάρχει στην προβολή του βίντεο. Πέρα και έξω από κάθε λογική της χρησιμοποίησης του βίντεο ως αισθητική, το βίντεο το βλέπουν περισσότερο ως μέσο έκφρασης που αναπτύσσει την αισθητική και κατ' επέκταση και την αισθητική του κινηματογράφου, αλλά και τις πρωτοποριακές καλλιτεχνικές μορφές.

● **Πώς ξεκίνησε η διοργάνωση του Φεστιβάλ;**

Το Φεστιβάλ ξεκίνησε για να καλύψει το κενό που υπάρχει στην προβολή των ερασιτεχνών δημιουργών. Οι επαγγελματίες ήδη από τις αρχές του '60 είχαν το δικό τους διαγωνιστικό στίβο, ενώ οι δουλειές τους είχαν διεξόδους προβολής. Οι ταινίες των μη-επαγγελματιών πέραν των κάποιων σποραδικών δεν είχαν κάποια σταθερή εκδήλωση. Έτσι σαν φυσική συνέπεια στα 1979 δημιουργήθηκε το Φεστιβάλ με έδρα την Θεσσαλονίκη και από τότε αποτελεί την μοναδική στην Ελλάδα εκδήλωση που απευθύνεται στους "εραστές" της κινηματογράφησης και στους σπουδαστές των σχολών που δεν έκαναν ακόμη φιλμ 16 ή 35mm.

● **Από πόσες ταινίες διαλέγετε τελικά αυτές που συμμετέχουν στο Φεστιβάλ; Σύμφωνα με ποια κριτήρια γίνεται η επιλογή;**

Ο αριθμός των ταινιών που διαγωνίζονται ποικίλει κατά περιόδους. η χρυσή περίοδος για το φορμά του SUPER - 8 ήταν στα μέσα του '80, με συμμετοχές έως 35 ταινιών. ακολούθησε μια κάμψη στην παραγωγή ταινιών και στην μεταβατική περίοδο από το SUPER - 8 στο βίντεο είχαμε μια σχεδόν μηδενική παραγωγή, με αποτέλεσμα τις χρονιές '93, '94, και '95 να μην διεξαχθεί το φεστιβάλ. Το 1996 είχαμε 24 ταινίες και φέτος τον αριθμό ρεκόρ των 40 ταινιών, από τις οποίες οι 38 ήταν βίντεο και μόνο δύο σε SUPER - 8 και αυτές ήταν παραγωγές παλαιότερων ετών. Πιστεύω ότι ο αριθμός των ταινιών θα αυξάνει με γεωμετρική πρόοδο τα επόμενα χρόνια καθώς το βίντεο παρέχει τεράστιες δυνατότητες και κύρια

είναι πολύ φτηνό. Ενώ η ανάπτυξη του είδους και στον τομέα της προβολής πλησιάζει σε μεγάλο βαθμό την κινηματογραφική αίσθηση. Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι ότι από τις 24 ταινίες πέρσι και από τις 38 φέτος, καμμία δεν ήταν βιντεοάρτ, ήταν όλες ταινίες μικρού μήκους και είμαι σίγουρος ότι οι δημιουργοί αν είχαν την οικονομική ευχέρεια όλοι θα γύριζαν σε φιλμ. Όσο αφορά τα κριτήρια επιλογής για το διαγωνιστικό τμήμα, κάτι τέτοιο δεν υπάρχει και ούτε θα είχε νόημα. Όλες οι ταινίες που υποβάλλονται διαγωνίζονται. Είναι μια πάγια θέση της ΟΜΑΔΑΣ και δεν θα αλλάξει όσο μεγάλος και αν είναι ο αριθμός των ταινιών.

● **Υπάρχουν αφιερώματα μέσα στο Φεστιβάλ, ειδικές προβολές;**

Από φέτος αποφασίσαμε να καθιερώσουμε και τα αφιερώματα τα οποία δίνουν την ευκαιρία στους θεατές να γνωρίσουν διάφορες τάσεις τόσο του επαγγελματικού όσο κυρίως του μη επαγγελματικού χώρου. Στα διάφορα αφιερώματα προβλήθηκαν 99 ταινίες που κάλυπταν: ΤΟ ΠΑΝΟΡΑΜΑ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, με ταινίες από Ιταλία, Γερμανία και Μεγάλη Βρετανία, το αφιέρωμα στον αντεργκράουντ αμερικάνο σκηνοθέτη Ρίτσαρντ Κερν. Το αφιέρωμα στον Κερν έγινε σε συνεργασία με το Μεσογειακό Φεστιβάλ Λάρισας, όμως προβλήθηκαν διαφορετικές ταινίες από αυτές που προβλήθηκαν εκεί, ενώ για την Θεσσαλονίκη ήταν η πρώτη φορά που έγινε ένα ολοκληρωμένο αφιέρωμα στον σημαντικό αυτό σκηνοθέτη που κατάφερε να διακριθεί δουλεύοντας σχεδόν αποκλειστικά σε SUPER - 8.

Ακόμη εκτός συναγωνισμού είχαμε δύο διαφημιστικά σποτς από έναν διαγωνισμό γνωστής μάρκας παντελονιών, πέντε βιντεοκλίπς θεσσαλονικιών δημιουργών με καλλιτέχνες όπως Τρύπες, Ζάικος, Ξύλινα σπαθιά κ.α., ένα σαρανταπεντάλεπτο πολυθέαμα με τίτλο "Μικρό Ορχηστικό" του Πάνου Βράνη μια σύνθεση βίντεο, SUPER - 8, φωνής και μουσικής. Οι ειδικές προβολές ήταν ακόμη πάρα πολλές, ενώ το κυριότερο αφιέρωμά μας ήταν στο Θεσσαλονικιό σκηνοθέτη Νίκο

Γιαννόπουλο που παρουσιάστηκε το σύνολο του έργου του στην βίντεο αρτ. Τέλος να υπογραμμίσω την προβολή της ταινίας "Ο φύλακας των ψυχών" με αγγλικούς υπότιτλους. Η προβολή εντάχθηκε στα πλαίσια της ενημέρωσης που έγινε στους δημιουργούς για τα φεστιβάλ που υπάρχουν στο εξωτερικό και όπου μπορούν να στείλουν τις ταινίες τους όπως θα γίνει με τον "Φύλακα των ψυχών".

● **Ποια είναι η ειδοποιός διαφορά μεταξύ ενός Φεστιβάλ με ταινίες μικρού μήκους και ενός άλλου μεγάλου μήκους;**

Θα αναφερθώ μόνο στο Φεστιβάλ Δημιουργών και όχι στα υπόλοιπα φεστιβάλ του ελλαδικού χώρου, τα οποία παρακολουθώ ανελλιπώς. Την δεκαετία του '80 όπου το φορμά ήταν το SUPER - 8, ένα φιλμ πολύ δύσχορηστο και κύρια στην χώρα μας που δεν υπήρχε ποτέ επεξεργασία αντίστοιχη με αυτή των 16 και 35 mm υπήρξε μια στασιμότητα παρόλες τις φιλότιμες προσπάθειες. Τώρα με το βίντεο τα πράγματα έχουν απλουστευθεί. Το υλικό πάμφθινό, το ίδιο και η επεξεργασία ενώ για όσους έχουν πιο πολλές απαιτήσεις πάλι το κόστος σε σχέση με το φιλμ δεν συγκρίνεται. Έτσι πέρσι αλλά κυρίως φέτος ήταν εντυπωσιακός ο αριθμός των πραγματικά αξιολογών ταινιών, που να ξανασημειώσουμε ότι προέρχονται από μη-επαγγελματίες.

● **Οι ταινίες μικρού μήκους που βλέπετε αλλάζουν τη ματιά σας για τις ταινίες μεγάλου μήκους;**

ΣΙΓΟΥΡΑ. Οι ταινίες μικρού μήκους σε όλα τα φεστιβάλ και σε όλα τα επίπεδα (σπουδαστικές, ερασιτεχνικές, μεγάλες παραγωγές κ.λ.π.) δρουν πιστευω σε όλους τους θεατές (που δυστυχώς είναι ελάχιστοι) αναξωογονητικά. Υπάρχουν καταπληκτικές ιδέες που ολοκληρώνονται σε λίγα λεπτά, υπάρχουν πειραματισμοί και ακρότητες που ποτέ δεν θα μπορούσαν να υλοποιηθούν σε μια επαγγελματική παραγωγή. Βλέπουμε νεωτερισμούς που ίσως κάποια στιγμή μετά από χρόνια να ενταχθούν στην τρέχουσα φιλμική γλώσσα και κυρίως υπάρχει η αγνότητα της ματιάς και η φρεσκάδα που λείπει από το σύνολο σχεδόν των μεγάλου μήκους.

# Ελληνικός κινηματογράφος

**Τ**ο CD-ROM του Κώστα Κωνσταντινίδη και του Πάνου Κοκκαλένιου το παρουσιάζει και σε παλιότερο τεύχος μας, χωρίς να έχουμε τότε το συγκεκριμένο προϊόν. Το CD-ROM πρωτοπαρουσιάστηκε για τους δημοσιογράφους στο περασμένο Φεστιβάλ της Δράμας (Σεπτέμβριος 1997), αλλά βγήκε στην παραγωγή λίγο αργότερα, τον Νοέμβριο του '97. Απ' ότι ξέρουμε είναι το πρώτο ηλεκτρονικό αρχείο με θέμα τον ελληνικό κινητογράφο που υπάρχει στην αγορά. Η προσπάθεια του Κωνσταντινίδη και του Κοκκαλένιου είχε ξεκινήσει εδώ και πάρα πολλά χρόνια και άρχισε στην αρχή ως παιχνίδι και πολύ σύντομα πήρε σοβαρές διαστάσεις.

Δεν είναι και μικρό πράγμα η καταγραφή των ελληνικών ταινιών, λείπουν οι ταινίες μικρού μήκους, αλλά η καταγραφή τους αρχίζει με την ΓΚΟΛΦΩ, του Κώστα Μπαχατόρη (Ασπρόμαυρη, βουβή) που σκηνοθετήθηκε το 1914. Αυτή είναι και η πρώτη χρονιά καταγραφής ταινιών, η οποία επεκτείνεται μέχρι το 1997(!). Για κάθε ταινία αναφέρεται ο τίτλος και η χρονιά παραγωγής, τα τεχνικά τους χαρακτηριστικά, η εταιρία video που την προωθεί και τα ειδικά που έκοψε (τα δύο τελευταία στοιχεία αν υπάρχουν δίνονται, π.χ. για παλιές ταινίες δεν υπάρχουν). Τις ταινίες μπορεί να τις βρει κανείς

με δύο διαφορετικούς τρόπους: με το αλφηβητικό ευρετήριο, όπου υπάρχει η δυνατότητα να δούμε και τους δεύτερους τίτλους, και με το χρονοδιάγραμμα.

Ο χώρος δεν επιτρέπει να εκτεθαούμε πε-

## ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗ

ρισσότερο. Ας πάμε στην ταινία 1922, του Νίκου Κούνδουρου, που γυρίστηκε το 1978, διαβάζουμε στην οθόνη του κομπιούτερ ότι είναι έγχρωμη, την έχει η εταιρία video GVIP, έκοψε 190.704 ειδικά, πήρε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τα βραβεία Α' καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, Α' γυναικείου ρόλου (Ελεονώρα Σταθοπούλου), Β' ανδρικού ρόλου (Βασίλης Λάγος), φωτογραφίας (Νίκος Καβουκίδης), σκηνογραφίας (Μικέας Καραπιτέρης, Διονύσης Φωτόπουλος) και τιμητική διάκριση στον Γιώργο Σταυρακάκη (μακιγιέρ) και Αντιγόνη Αμαντίου (ηθοποιός). Ακόμη διαβάζουμε - πηγαίνοντας σε άλλη οθόνη - τους συντελεστές, ηθοποιούς, σκηνοθέτες, μοντέρ, φωτογράφο κλπ., καθώς και μια συνοπτική υπόθεσή της, παράλληλα βλέπουμε μια χαρακτηριστική φωτογραφία της. Όσα ονόματα είναι με μπλε χρώμα παρατέμνουν σε βιογραφικό (π.χ. Μπέττυ Βαλάση). Να πούμε ακόμη ότι μπορεί κανείς να διαλέ-

ξει τις ταινίες κατά κατηγορίες (αισθηματικές, αστυνομικές, ιστορικές, μουσικαλ, πολιτικές, σουρεαλιστικές, ντοκιμαντέρ κλπ.), να περιπλανηθεί στον κατάλογο των ηθοποιών και των σκηνοθετών, των σκηνογράφων, των ενδυματολόγων, των συνθετών κλπ. και στον κατάλογο των βραβείων στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ανά βραβείο, που είναι ενημερωμένες μέχρι το 1996, αφού το τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έγινε το 1997.

Πρόκειται για μια άρτια παραγωγή, με πάρα πολλά στοιχεία που θα διαφωτίσουν τον κινηματογραφόφιλο, ο οποίος θα μάθει παίζοντας, περιπλανώμενος στις οθόνες του CD-ROM "Ελληνικός Κινηματογράφος". Η όλη παραγωγή έγινε με την υποστήριξη της Ethnodata και απ' ό,τι μάθαμε θα ανανεωθεί και θα έχουμε νεώτερη έκδοση. Ένα εργαλείο για τον επαγγελματία και ένα εύρηστο βοήθημα για τον κινηματογραφόφιλο που θέλει να μάθει γρήγορα και εύκολα στοιχεία για την ταινία που θα δει. Ο αναγνώστης, τέλος, βρίσκει κάπου μικρά μουσικά αποσπάσματα από ταινίες όπως ΔΑΦΝΙΣ ΚΑΙ ΛΑΟΗ (1966), ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ (1976), βίντεο και πολλές ταινίες όπως ΚΑΛΠΙΚΗ ΛΙΡΑ (1955), ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ (1983), Η ΤΙΜΗ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ (1984), Η ΠΑΡΑΓΕΛΙΑ (1980), Η ΑΝΤΙΓΟΝΗ (1961) και εικόνες απ' όλες σχεδόν τις ταινίες.

**Τ**ο 1ο Διαγωνιστικό Ελληνικό Φεστιβάλ Τέχνης και Τεχνολογίας έγινε στην Αθήνα, στο θέατρο "Φούρνος" ως κεντρικό σημείο, και στην γκαλερί "Πέανα Τούντα" και τον κινηματογράφο "Αλφαβίλ". Καλλιτεχνικός διευθυντής του ο Μάνθος Σαντορινάος, δημιουργός και ο ίδιος ταινιών βιντεοτέχνης. Όπως σημειώνει και ο ίδιος: "μόλις 2 χρόνια πριν το 2000. Ήδη η πρώτη περίοδος της ηλεκτρονικής τέχνης έχει κάνει τον κύκλο της. Υπάρχουν οι κλασικοί του είδους, έχουν ιδρυθεί, αναπτύχθει, ακμάσει και παρακμάσει χώροι παραγωγής, φεστιβάλ, ομάδες. Τα γεγονότα όπως και η τεχνολογία εξελίσσονται ραγδαία. Μπαινούμε σε ένα δεύτερο στάδιο του ηλεκτρονικού πολιτισμού. Μετά τους πρωτοπόρους του είδους και τα μαχητικά φεστιβάλ περνάμε στα διεθνή μαζικά δίκτυα, στον κόσμο του Internet, στην τέχνη μέσα από τα WEB. Η νέα περίοδος προβάλλει μια δημοκρατικότητα, μια δυνατότητα συμμετοχής και συνεργασίας. Στη θέση των φεστιβάλ αναπτύσσονται διεθνή προγράμματα μεγάλης εμβέλειας, ικανά να αντιταχθούν άλλες "επιχειρήσεις" που δεν έχουν καμία σχέση με τον πολιτισμό και τον πολιτισμένο άνθρωπο. Η ΕΙΚΟΝΑ ο ΦΟΥΡΝΟΣ και οι συνεργάτες

## Φούρνος... Βιντεοτέχνης!!

τους, έχοντας ξεκινήσει μια προσπάθεια εδώ και μια δεκαετία για την ανάπτυξη και προβολή της ηλεκτρονικής τέχνης στην Ελλάδα και έχοντας μια συνεχή επαφή και συνεργασία με τα διεθνή δίκτυα εξέλιξης του ηλεκτρονικού πολιτισμού, καταλήγουν στην ανάγκη ενός ελληνικού φεστιβάλ για τους εξής λόγους: 1. Υπάρχει άμεση ανάγκη να χαρτογραφηθεί ο χώρος της ελληνικής ηλεκτρονικής τέχνης. Το ερώτημα: "τι υπάρχει στην Ελλάδα", πάντα μας φέρνει σε αμηχανία. Ο καθένας γνωρίζει μόνο το γύρω του περιβάλλον. Με αυτό το φεστιβάλ αυτόματα καταγράφονται όλοι οι ελληνες δημιουργοί της ηλεκτρονικής τέχνης. 2. Είναι γεγονός ότι ένας Έλληνας video - καλλιτέχνης δεν έχει τα κίνητρα για την παραγωγή ενός έργου μέσα στο χώρο του. Το φεστιβάλ, τα βραβεία του και η συνεργασία του με αντίστοιχα φεστιβάλ του εξωτερικού θα αποτελέσει ένα κίνητρο για την πραγματοποίηση κάποιων σχεδίων που είμαστε σίγουροι ότι ήδη υπάρχουν. και 3. Το φεστιβάλ τόσο με τον υγιή συναγωνισμό που θα προκαλέσει, αλλά και με τις παράλληλες εκδηλώσεις, συνέδριο, παρουσίαση ξένων καλλιτε-

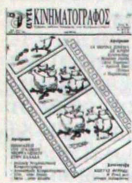
χνών κ.α. είναι σίγουρο ότι θα δημιουργήσει μια δυναμική που χρειάζεται η Ελλάδα τη σημαντική αυτή στιγμή εξέλιξης ενός νέου ηλεκτρονικού πολιτισμού."

Λειτουργήσαν τα τμήματα Video Τέχνη, Computer animation, ψηφιακή φωτογραφία, computer graphics, Internet web pages και CD ROM. Σε όλους τους τομείς ίσχυσε ειδικό διαγωνιστικό τμήμα για τις σχολές. Στο διαγωνιστικό τμήμα διαγωνίστηκαν μόνο έλληνες υπήκοοι, έγιναν δεκτές συμμετοχές έργων που ολοκληρώθηκαν από τον Ιανουάριο 1995 μέχρι σήμερα. Τα computer animation, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν να έχουν μεταφερθεί σε video και να αποτελούν ολοκληρωμένο έργο, κάθε διαγωνιζόμενος μπορούσε να πάρει μέρος με ένα μόνο έργο ανά κατηγορία.

Να ενυψωθεί να μακροβιώσει, αφού αυτό το Φεστιβάλ ήταν κάτι που έλειπε από τον ελληνικό χώρο. Πιστεύουμε ότι θα μπορέσει να καταργήσει τελικά την δυναμική της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο video και στις νέες τεχνολογίες. Θα μπορούσε τελικά να είναι ο πόλος συσπειρώσεως, των νέων δημιουργών που προσπαθούν να μετατρέψουν την νέα τεχνολογία από ένα ψυχρό μέσο σε ένα θερμό και τελικά επικοινωνήσιμο μέσο.

# Θεματικό ευρετήριο του περιοδικού αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 1



Τα φαντάσματα του ψυχρού πολέμου στο σινεμά - Συνεντεύξεις: Κώστα Φέρρη, νατάσας Πανδη, Αχιλλέα Σίμου - Αφιέρωμα: Ιταλικός κινηματογράφος - Το θλιβερό ξεπούλημα της DEFA - Οι κρίσεις στις εθνικές κινηματογραφίες - Τα θερινά σινεμά σε κρίση - Το αίμα και η δια-

χρονική του αξία

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 2



Συνέντευξη Τόνιας Μαρετάκη - Η οντολογία της εικόνας - Η ταινία κινουμένων σχεδίων - 33ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - 6ο Φεστιβάλ Δράμας - Φεστιβάλ Deauville - Κινηματογράφος Τηλεόραση - Αφιέρωμα: Γαλλική Nouvelle Vague - Ενάντια

στον Γκοντάρ - Ο Λένιν και ο κινηματογράφος - Ανάπτυξη της Ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας - Αναδρομή στο έργο του Καρλ Ντράιερ - Φοιτητικός Κινηματογράφος - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 3



Συνεντεύξεις Ζυλιέτ Μπινός, Ντιμίτρι Ντολόνιν - Το λογοτεχνικό έργο στον κινηματογράφο - Τα όπλα του σχεδιαστή - Ελένη Καραϊνδρόου - Η μουσική στον κινηματογράφο - Ποιος δε φοβάται την Καταρίνα Μπλουμ; - Τέχνη και κινηματογράφος - Αφιέρωμα: Ερωτισμός - Κύπρος - Σεφέρης - Γυρίζοντας ταινίες εν μέσω πυρών - Ο Εμίρ Κουσουρούτσα για τον εμφύλιο - Χρήστος Βακαλόπουλος - Το βίντεο ως καλλιτεχνική δημιουργία - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 4



Συνεντεύξεις: Κ. Ζυρίνη, Γκιγιέρμο Φερνάντεζ - Ένα σχόλιο για τις ταινίες του Κώστα Σφήκα - Το υποδειγματικό γουέστερν - Το μυστικό όπλο του Στίβεν Φόιας - Ο Μάο για την τέχνη - Αρμένιος κινηματογράφος - Εικόνα, λόγος, μουσική - Αφιέρωμα: 1ο Φεστιβάλ Λάρισης - Θρησκευτικός κινηματογράφος (Α' μέρος) - Τα κινηματογραφικά περιοδικά στην Ελλάδα - Μια προσέγγιση στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου - 3ο Φεστιβάλ Πιονιάνγκ - Ευρώπη και Χόλυγουντ - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 5

Συνεντεύξεις: Δήμου Θέου,



Μενέλαου Καραμαγγιώλη - Θρησκευτικός κινηματογράφος (Β' μέρος) - Τζέιν Κάμπιον - Αφιέρωμα: Από το ντοκιμαντέρ στην πολιτική - Τζίγκα Βερτόφ - Πολυφωνία της μαζικής ψυχαγωγίας - Αλληγορία - Ναζιστικός Κινηματογράφος (1933 - 1945) - Οι περιπέτειες των μύθων - Η διαθήκη του Ορφέα - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 6



Συνεντεύξεις: Νίκου Ζερβού - Τσεν Κάιγκε - Φεντερίκο Φελλίνι - Μισέλ Ντρογκέ - Αγωνιστικός Κινηματογράφος - Ερμηνεία του ηθοποιού - Αφιέρωμα: 7ο Φεστιβάλ Δράμας - 34ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - Άντυ Γουόρχολ - Gatt και ελληνικός κινηματογράφος - Θρησκευτικός κινηματογράφος (Γ' Μέρος) - Ο Αντρέ Μπαζέν και το πλάνο ενόττητα - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 7



Συνεντεύξεις: Σωτήρη Γκορίτσα, Μαρκ Αχμπάρ, Πέντορ Αλμοντοβάρ - Άντυ Γουόρχολ - Ελληνικός κινηματογράφος και χαμένες αγάπες - Αφιέρωμα: Γερμανικός κινηματογράφος - Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ - 2ο Φεστιβάλ Λάρισης - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 8



Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου - Η μεθοδολογία του ύστερου κινηματογράφου - Γιλμάρ Γκουνέι - Αναζητώντας το χαμένο σινεφίλ - Αφιέρωμα: Γιουγκοσλαβικός - Βουλγαρικός κινηματογράφος - Γυναίκες και κινηματογράφος - 47ο Φεστιβάλ Καννών - 8ο Συνέδριο Ο.Κ.Λ.Ε. - Ζανγκ Γιμού - Ο κόσμος του Αλμοντοβάρ - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 9



Συνεντεύξεις: Δ. Κολλάτου - Τ. Ρήνης - Αφιέρωμα: Ρουμανικός - αλβανικός κινηματογράφος - Βέρνερ Νέκες - Κινηματογραφικός τύπος στην Ελλάδα - 17ο Φεστιβάλ Δράμας - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 10



Συνεντεύξεις: Στ. Τατασόπουλου - Χ. Μεντέρη - Α. Δημητρίου - Ε. Κουζούνα - Γ. Οικονομίδη - Μπ. Σέλτσικα - Αφιέρωμα: νέος ελληνικός κινηματογράφος - Βασικός

κινηματογράφος - Ο Γκράμοι για τον κινηματογράφο - Κινηματογράφος και ισλάμ - 35ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 11



Συνεντεύξεις: Α. Κόκκινου - Ντ. Κάρτερ - Ζ. Α. Γκοντάρ - Δ. Σπύρου - Α. Νταμπούρα - Γ. Βαμβακά - Ε. Καραμπάτσου - Θ. Λαμπρόπουλου - Αφιέρωμα: Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος - Μωρίς Πιαλά - 3ο Φεστιβάλ Λάρισης - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 12



Συνεντεύξεις: Α. Δαμιανού - Γκ. Ζουβάνι - Α. Κανέλλη - Ζ. Μιτρά - Ε. Χατζίκου - Αφιέρωμα: Κινηματογραφική εκπαίδευση - Κινηματογράφος της διασποράς - 48ο Φεστιβάλ Καννών - 5ο Φεστιβάλ Πειραματικού Κινηματογράφου Μαδρίτης - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 13



Συνεντεύξεις: Α. Αναθόπουλου - Π. Παπακυριακόπουλου - Μπ. Λέτσεβιτς - Αφιέρωμα 100 χρόνια κινηματογράφου - Η υπεράσπιση του Εντ Γουντ - Έρικ Ρομέρ - Γιόνας Μέκας - 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Σινεμά - 8ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού κινηματογράφου - 18 Φεστιβάλ Δράμας - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 14



Συνεντεύξεις: Σ. τσιώλη - Α. Ριζάκη - Γ. Κουζούνη - Α. Αγγελίδη - Αφιέρωμα: 100 χρόνια κινηματογράφου - Μιχάλης Κακογιάννης - 36ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - Λουκίνο Βισκόντι - Ταϊνιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 15



Συνεντεύξεις: Μ. Ηλιού - Μ. Μαχμαλιμπάτ - Αφιέρωμα: Η θάλασσα στον κινηματογράφο - Φεστιβάλ Λάρισης (4) - Χερβούργου - Δουγκέρκης - συνεργασία σεναριογράφου - σκηνοθέτη - Ταϊνιοκριτικές.

νιοκριτικές.

## αντι-KΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 16

Συνεντεύξεις: Μ. Δημόπουλου - Γ. Ζαρκάδα - Α. Σιμετζή



- Αφιέρωμα: Κινηματογραφική κριτική στον τύπο (Α' μέρος) Ντάρκ Τζάρμαν - Peter Whitehead - 19ο Φεστιβάλ Δράμας - Ταινιοκριτικές.

### ΑΝΤΙ-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 17



Συνεντεύξεις: Β. Ραφαηλίδη - Μ. Σαντοριναίου - Αφιέρωμα: Κινηματογραφική κριτική στον τύπο (Β' Μέρος) - Στίβεν Φρίαρς - Ντέιβιντ Λιντς - 37ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - Ταινιοκριτικές.

### ΑΝΤΙ-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 18



Συνεντεύξεις: Σ. Μποντρώφ - Κ. Μαργαριτάκη - Αφιέρωμα: Κινηματογράφος και αρχιτεκτονική - Νίκος Λυγούρης - Αντρέι Ταρκόφσκι - Σπλάτερ και καλτ - Ταινιοκριτικές.

### ΑΝΤΙ-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 19



Συνεντεύξεις: Π. Σεβαστιόγλου - Σ. Δημητριάδη - Α. Παπαδόπουλου - Στ. Μπελέση - Μ. Βαξεβάνη - Χ. Ακούρ - Αφιέρωμα: 20 χρόνια φεστιβάλ Δράμας - Αμπέλ Φερράρα - Κατάλογος ελληνικών ταινιών 1996 - 97 - Φεστιβάλ Βρόσσης - Κλεμόν Φεράν - Παντέν - 15ο Φεστι-

βάλ Βίντεο.

### ΑΝΤΙ-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 20



Συνεντεύξεις: Α. Μαλ - Α. Δερμεντζόγλου - Α. Κυριακίδη - Μ. Τζήμα - Σ. Κερσανίδη - Κ. Καραμανλή - Αφιέρωμα: το πολυνομοσχέδιο του ΥΠΠΟ για τον κινηματογράφο - 38ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Λοχ. Ολυμπίας - Ταινιοκριτικές.

### ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Κώστας Φέρρης (τ.1)  
Νατάσσα Πανδή (τ.1)  
Αχιλλέας Σίμος (τ.1)  
Τόνια Μαριετάνη (τ.2)  
Ζυλιέτ Μπινός (τ.3)  
Ντιμίτρι Ντολόβιν (τ.3)  
Ούβε Ρητ (τ.3)  
Χρήστος Βακαλόπουλος (τ.3)  
Κώστας Ζηρίνης (τ.4)  
Γαλιέρο Φερνάντεζ (τ.4)  
Δήμος Θεός (τ.5)  
Τζέιν Κάμπιον (τ.5)  
Μενέλαος Καραμαγγιώλης (τ.5)  
Νίκος Ζερβός (τ.6)

Τσεν Κάιγκε (τ.6)  
Φεντερίκο Φελλίνι (τ.6)  
Μισέλ Ντρογκέ (τ.6)  
Μαρκ Αζματάρ (τ.7)  
Σωτήρης Γκορίτσας (τ.7)  
Πέντρο Αλμοντοβάρ (τ.7)  
Θάνος Μικρούτσικος (τ.8)  
Δημήτρης Κολλάτος (τ.9)  
Τόνυ Ρένης (τ.9)  
Στέλιος Τατασόπουλος (τ.10)  
Χούλιο Μεντέμ (τ.10)  
Αλίνα Δημητρίου (τ.10)  
Επαμεινώνδας Κούζουνας (τ.10)  
Γιάννης Οικονομίδης (τ.10)  
Μπάμπης Σέλτσικας (τ.10)  
Αντώνης Κόκοινας (τ.11)  
Ντένις Κάρτερ (τ.11)  
Ζαν Λυκ Γροντάτ (τ.11)  
Δημήτρης Σπύρου (τ.11)  
Αρίτα Νταμπούρα (τ.11)  
Γιάννης Βαμβακάς (τ.11)  
Θάνος Λυμπερόπουλος (τ.11)  
Αλέξης Δαμιανός (τ.12)  
Γκεόργκι Ζουβάνι (τ.12)  
Λιάνα Κανέλλη (τ.12)  
Ζαν Μιτρού (τ.12)  
Ευγενία Χατζίκου (τ.12)  
Λευτέρης Ξανθόπουλος (τ.13)  
Πάνος Παπακυριακόπουλος (τ.13)  
Μπόζιντας Λέτσιβιτς (τ.13)  
Σταύρος Τσιώλης (τ.14)  
Λουκία Ρικιάκη (τ.14)  
Γιώργος Κουζούνης (τ.14)  
Αντουανέτα Αγγελίδη (τ.14)  
Μαρία Ηλιού (τ.15)  
Μοσέν Μαχμαλμπάφ (τ.15)  
Μισέλ Δημόπουλος (τ.16)  
Γιώργος Ζαρκάδας (τ.16)  
Αντώνης Σιμιτζής (τ.16)  
Βασίλης Ραφαηλίδης (τ.17)  
Μάνθος Σαντοριναίος (τ.17)  
Αντρέι Ταρκόφσκι (τ.18)  
Σεργκέι Μποντρώφ (τ.18)  
Τόνυ Σίντεν (τ.18)  
Κατερίνα Μαργαριτάκη (τ.18)  
Δημήτρης Αθανάτης (τ.18)  
Πέτρος Σεβαστιόγλου (τ.19)  
Σωκράτης Δημητριάδης (τ.19)  
Αντώνης Παπαδόπουλος (τ.19)  
Στέλλα Μπελέση (τ.19)  
Μόνικα Βαξεβάνη (τ.19)  
Χαφίζ Αζούρ (τ.19)  
Gilbert le Traon (τ.19)  
Jacky Errand (τ.19)  
Antoine Lopez (τ.19)  
Λουί Μαλ (τ.20)  
Αλέξης Δερμεντζόγλου (τ.20)  
Αχιλλέας Κυριακίδης (τ.20)  
Μαργαρίτης Τζήμας (τ.20)  
Στράτος Κερσανίδης (τ.20)  
Κώστας Καραμανλής (τ.20)

### ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

Ιταλικός Νεορεαλιστικός Κινηματογράφος (τ.1)  
Θερινά σινεμά (τ.1)  
Γαλλική Nouvelle Vague (τ.2)  
Ερωτισμός (τ.3)

1ο Φεστιβάλ Λάρισα (τ.4)  
Ντοκιμαντέρ και πολιτική (τ.5)  
7ο Φεστιβάλ Δράμας - 34 Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.6)  
Γερμανικός Κινηματογράφος (τ.7)  
Γιογκοσλάβικος - Βουλγάρικος κινηματογράφος (τ.8)  
Ρουμάνικος - Αλβανικός Κινηματογράφος (τ.9)  
Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (τ.10 - 11)  
Κινηματογραφική Εκπαίδευση (τ.12)  
100 χρόνια κινηματογράφου (τ.13 - 14)  
Η θάλασσα στον κινηματογράφο (τ.15)  
Κινηματογραφική κριτική στον τύπο (τ.16 - 17)  
Κινηματογράφος και αρχιτεκτονική (τ.18)  
20 χρόνια φεστιβάλ Δράμας (τ.19)  
Πολυνομοσχέδιο ΥΠΠΟ για τον κινηματογράφο (τ.20)

### ΤΑΙΝΙΟΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΠΑΝΩ, ΚΑΤΩ ΚΑΙ ΠΛΑΓΙΩΣ (τ.2)  
ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΙΝΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ (τ.2)  
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΟΛΟΜΒΟΣ (τ.2)  
ΣΚΙΕΣ ΚΑΙ ΟΜΙΧΛΗ (τ.2)  
ΔΟΝΟΥΣΑ (τ.2)  
ΟΙ ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟΙ (τ.3)  
ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΗΣ ΠΕΤΑΛΟΥΔΑΣ (τ.3)  
ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΧΑΟΥΑΡΝΤΣ ΕΝΤ (τ.3)  
ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ (τ.3)  
Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΣΠΑΖΕ ΤΙΣ ΠΕΤΡΕΣ (τ.4)  
Ο ΠΡΩΤΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΣ (τ.4)  
ΦΥΛΛΟΡΟΗ (τ.4)  
ΛΟΥΝΑ ΠΑΡΚ (τ.4)  
ΤΟΚΥΟ DECADENCE (τ.4)  
ΜΠΑΥΡΟΝ, Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΕΝΟΣ ΔΑΙΜΟΝΑ (τ.4)  
ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ (τ.5)  
ΟΙ ΕΠΙΣΚΕΠΤΕΣ (τ.5)  
ΜΗΝ ΚΙΝΗΘΕΙΣ, ΠΕΘΑΝΕ, ΑΝΑΣΤΗΣΟΥ (τ.5)  
ΚΛΕΙΣΤΗ ΣΤΡΟΦΗ (τ.5)  
ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ (τ.6)  
ΛΓΡΙΕΣ ΝΥΧΤΕΣ (τ.6)  
ΜΥΣΤΗΡΙΑΔΕΙΣ ΦΟΝΟΙ ΣΤΟ ΜΑΝΧΑΤΑΝ (τ.6)  
ΛΕΟΛΟ (τ.6)  
ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ (τ.6)  
Η ΩΡΑΙΑ ΚΑΒΓΑΤΖΟΥ (τ.6)  
ΑΝΤΙΟ ΠΑΛΛΑΚΙΔΑ ΜΟΥ (τ.7)  
ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΠΡΟΘΕΣΙΕΣ (τ.7)  
ΝΥΧΤΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ (τ.7)  
ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ (τ.7)  
ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ (τ.8)  
ΑΝΡΩΠΟΣ ΔΑΓΚΩΝΕΙ ΣΚΥΛΟ (τ.8)  
Ο ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΗΣ ΚΟΜΜΩΤΡΙΑΣ (τ.8)  
Η ΛΙΣΤΑ ΤΟΥ ΣΙΝΤΑΕΡ (τ.8)  
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ (τ.8)  
ΒΡΟΧΗ ΑΠΟ ΠΕΤΡΕΣ (τ.9)  
ΣΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ (τ.9)  
ΓΥΜΝΟΣ (τ.10)  
ΣΕ ΖΗΛΕΥΩ (τ.10)  
ΤΟ ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΜΟΥ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ (τ.10)  
ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗ (τ.10)  
ΚΟΝΤΡΑ ΣΥΡΑΦΙ (τ.10)  
ΦΙΟΡΙΑΕ (τ.11)  
RIFF - RAFF (τ.11)  
ΤΕΛΟΣ ΕΠΟΧΗΣ (τ.11)



**Η ΜΑΣΚΑ** (τ.11)  
**ΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΕΛΛΙΩΝΕΣ** (τ.11 - 12)  
**ΗΝΙΟΧΟΣ** (τ.11)  
**ΞΕΧΑΣΕ ΜΕ** (τ.11)  
**ΕΝΤ ΓΟΥΝΤ** (τ.13)  
**ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ** (τ.13)  
**ΤΟ ΜΩΡΟ ΤΗΣ ΜΑΚΟΝ** (τ.13)  
**ΕΚΛΕΙΨΗ** (τ.13)  
**ΤΟ ΜΙΣΟΣ** (τ.14)  
**ΣΥΝΗΘΕΙΣ ΥΠΟΠΤΟΙ** (τ. 14)  
**Η ΠΟΛΗ ΤΩΝ ΧΑΜΕΝΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ** (τ.14)  
**Η ΜΑΥΡΟΜΑΤΑ** (τ. 14)  
**SEVEN** (τ.15)  
**PILLOW BOOK** (τ.17)  
**TRANSPOTTING** (τ.17)  
**ΑΠΟΝΤΕΣ** (τ.17)  
**ΜΥΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΨΕΜΜΑΤΑ** (τ.17)  
**ΔΑΜΑΖΟΝΤΑΣ ΤΑ ΚΥΜΑΤΑ** (τ. 17)  
**Η ΣΦΑΓΗ ΤΟΥ ΚΟΚΟΡΑ** (τ.18)  
**ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ** (τ.18)  
**ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΚΑΡΛΑ** (τ.18)  
**ΤΡΕΙΣ ΖΩΕΣ ΚΙ ΕΝΑΣ ΜΟΝΟ ΘΑΝΑΤΟΣ** (τ.18)  
**ΔΙΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΡΥ** (τ.20)  
**ΜΠΙΖΝΕΣ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ** (τ.20)  
**ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΚΑΡΙΕΡΑΣ** (τ.20)

### ΦΕΣΤΙΒΑΛ

33ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.2)  
 6ο Φεστιβάλ Δράμας (τ.2)  
 Φεστιβάλ Ντοβίλ (τ.2)  
 1ο Φεστιβάλ Λάρισας (τ.4)  
 3οο Φεστιβάλ Πιονγκιάνγκ (τ.4)  
 7ο Φεστιβάλ Δράμας (τ.6)  
 34ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.6)  
 2ο Φεστιβάλ Λάρισας (τ.7)  
 47ο Φεστιβάλ Καννών (τ.8)  
 17ο Φεστιβάλ Δράμας (τ.9)  
 35ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.10)  
 3ο Φεστιβάλ Λάρισας (τ.11)  
 48ο Φεστιβάλ Καννών (τ.12)  
 5ο Φεστιβάλ Πειραματικού κινηματογράφου Μαδρίτης (τ.12)  
 8ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου (τ.13)  
 18ο Φεστιβάλ Δράμας (τ.13)  
 1ο Διεθνές Φεστιβάλ "ΣΙΝΕΜΑ" (τ.13)  
 36ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.14)  
 4ο Φεστιβάλ Λάρισας (τ.15)  
 9ο Φεστιβάλ Δουγκρέκης (τ.15)  
 19ο Φεστιβάλ Δράμας (τ.19)  
 37ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.17)  
 20ο Φεστιβάλ Δράμας (τ.19)  
 15ο Φεστιβάλ Βίντεο (τ.19)  
 Φεστιβάλ Pantin (τ. 19)  
 Φεστιβάλ Clermont Ferrantd (τ.19)  
 Φεστιβάλ Βρέστης (τ.19)  
 38ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.20)  
 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίας Ολυμπίας (τ.20)

### ΣΥΝΕΔΡΙΑ

8ο Συνέδριο Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας (Ο.Κ.Λ.Ε.) (τ.8)  
 Β' Συνάντηση για το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα (τ.10)  
 Σεμινάρια της Ερμούπολης (τ. 16 - 17)  
 11ο Συνέδριο ΟΚΛΕ (τ. 18 - 19)

### ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Γαλλική νουβέλ βαγκ (τ.2)  
 Αγγλική Αντωνίου (τ.2)  
 Ντοκιμαντέρ (τ.5)  
 Ράνερ Βέρνερ Φασμπίντερ (τ.7)  
 Πέντρο Αλμοντοβάρ (τ.7)  
 Γυμάζ Γκιουνέι (τ.8)  
 Κατάλογος ελληνικών ταινιών 1995 - 96 (τ.16)  
 Κατάλογος ελληνικών ταινιών 1996 - 97 (τ.19)  
 Αλβανική φιλμογραφία 9τ.9)  
 Αντρέι Ταρκόφσκι (τ.18)

### ΕΘΝΙΚΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Ιταλικός - Νεορεαλιστικός Κινηματογράφος (τ.1)  
 Η κρίση στις εθνικές κινηματογραφίες (τ.10)  
 Γαλλική Νουβέλ βαγκ (τ. 2)  
 Αρμένικος κινηματογράφος (τ.4)  
 Γερμανικός κινηματογράφος (τ.7)  
 Γιουγκοσλαβικός κινηματογράφος (τ.8)  
 Βουλγάρικος κινηματογράφος (τ.8)  
 Κούρδικος πολιτικός κινηματογράφος (τ.8)  
 Βασκικός κινηματογράφος (τ.10)  
 Κινηματογράφος και Ισλάμ (τ.10)  
 Σουηδικός κινηματογράφος (τ.13)  
 Ρωσικός κινηματογράφος (τ.14)  
 Αμερικανικός κινηματογράφος (τ.14)  
 Γαλλικός κινηματογράφος (τ.16)

### ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ

Αναδρομή στο έργο του Καρλ Ντράγιερ (τ.2)  
 Ενάντια στον Γκοντάρ (τ.2)  
 Αγγλική Αντωνίου (τ.2)  
 Ελένη Καραϊνδρου (τ.3)  
 Χρήστος Βακαλόπουλος (τ.3)  
 Το μυστικό όπλο του Στήβεν Φρίαρς (τ.4)  
 Προσέγγιση στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου (τ.4)  
 Νεομορφικός κινηματογράφος: Λίγα λόγια για το Τζιζκα Βετόφ (τ.5)  
 Οι περιπέτειες των μύθων (Αλέξης Δαμιανός) (τ.5)  
 Άντυ Γουόρχολ: Είναι τέχνη ο κινηματογράφος (τ.6)  
 Το εικαστικό και κινηματογραφικό έργο του Άντυ Γουόρχολ (τ.7)  
 Ράνερ Βέρνερ Φασμπίντερ (τ.7)  
 Γυμάζ Γκιουνέι (τ.8)  
 Ζανγκ Γκιού (τ.8)  
 Ο κόσμος του Αλμοντοβάρ (τ.8)  
 Βέρνερ Νέξες (τ.9)  
 Μωρίς Πιαλά (τ.11)  
 Ερίκ Ρομέρ (τ.13)  
 Γιόνας Μέκας (τ.13)  
 Εντ Γουντ (τ.13σ)  
 Λουκίνο Βισκόντι (τ.14)  
 Ντέρεκ Τζάρμαν (τ. 16)  
 Πίτερ Ουάιτχεντ (τ.16)  
 Ντέιβιντ Λιντς (τ.17)  
 Στίβεν Φρίαρ (τ.17)  
 Μικελάντζελο Αντονιόνι (τ.18)  
 Νίκος Λυγούρης (τ.18)  
 Αντρέι Ταρκόφσκι (τ.18)  
 Ρίτσαρντ Κερν (τ.18)  
 Άμπελ Φεράρα (τ.19)

### ΣΕΝΑΡΙΑ

Ο Λύχνος (τ.8)  
 Μαρία - Ηλέκτρα (τ.10)  
 Στις ακτές της Κορνούαλλης (τ.12)

### ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

Αλίνα Δημητρίου: Λεξικό Ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939 - 1992) (τ.7)

### CARTOON

Η ταινία κινουμένων σχεδίων (τ.2)  
 Τα όπλα του σχεδιαστή (τ.3)

### ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ελένη Καραϊνδρου (τ.3)  
 Παρουσίαση σάουνττρακς (τ.3)  
 Η μουσική στον κινηματογράφο (τ.3)  
 Εικόνα - λόγος - μουσική (τ.4)  
 Βινυλιομανία (τ.8)  
 Σάουνττρακ (τ.18)

### ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Αγωνιστικός κινηματογράφος (τ.1)  
 Τα φαντάσματα του ψυχρού πολέμου στο σινεμά (τ.1)  
 Ο Λένιν και ο κινηματογράφος (τ.2)  
 Ποιος δεν φοβάται την Καταρίνα Μπλουμ; (τ.3)  
 Ο Μάο για την τέχνη (τ.4)  
 Ναζιστικός κινηματογράφος (τ.5)  
 Διαδρομές του αγωνιστικού κινηματογράφου (τ.6)  
 Κούρδικος πολιτικός κινηματογράφος (τ.8)  
 Βασκικός κινηματογράφος (τ.10)  
 Κινηματογράφος και Ισλάμ (τ.10)  
 Ιρανικοί ελαιώνες (τ.12)  
 Το γούστο του κοινού μπορεί να βελτιωθεί (τ.12)  
 Ρωσικός κινηματογράφος (1896 - 1907) (τ.14)  
 Η διαμάχη για τα οπτικοακουστικά (τ.17)

### ΘΕΩΡΙΑ

Τέχνη και κινηματογράφος (τ.3)  
 Ο Μάο για την τέχνη (τ.4)  
 Εικόνα - λόγος - μουσική (τ.4)  
 Ερμηνεία του ηθοποιού (τ.6)  
 Ο Αντρέ Μπαζέν και το πλάνο ενότητα (τ.6)  
 Η μεθοδολογία του ύστερου κινηματογράφου (τ.8)  
 Ο Γκράμσι για τον κινηματογράφο (τ.9)  
 Υλιστικός - φρομαλιστικός κινηματογράφος (τ.9)  
 Σημειώσεις για δύο είδη ηδονοβλεπτισμού (τ.13)  
 Σημειώσεις για τον αμερικάνικο κινηματογράφο (τ.13)  
 Συνεργασία σεναριογράφου - σκηνοθέτη (τ.15)  
 Η διαμάχη για τα οπτικοακουστικά (τ.17)

### ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ - ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

**AZIZA KLONT:** Τα φαντάσματα του ψυχρού πολέμου στο σινεμά (τ.1)  
**ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ:** Το αίμα και η διαχρονική του αξία (τ.1)

Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος εντός της τη-  
λεόρασης (τ.2)  
Ο θρησκευτικός κιν/φος (τ.4-5-6)  
Τέλος ποιας εποχής; (τ.11)  
Πριν 100 χρόνια (τ.13)  
Εκλειψη κοινωνίας (τ.13)  
Οι Μεσόγειοι στη Λάρισα (τ.15)  
**ΑΝΔΡΩΝΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ**: Αναμονή - ένα  
σχόλιο στις ταινίες του Κώστα Σφήκα (τ.4)  
Αλληγορία (τ.5)  
Ο Αντρέ Μπαζέν και το πλάνο ενότητα (τ.6)  
Το εικαστικό και κιν/κό έργο του Αντυ Γουόρ-  
χολ (τ.7)  
Ο λύχνος (σενάριο) (τ.8)  
Για την αναβίωση του υλιστικού - φορμαλι-  
στικού κιν/φου (τ.10)  
Αγαπημένο μου ημερολόγιο (τ.10)  
Εμπιστοσύνη (τ.10)  
Διαδρομή στις ταινίες μικρού μήκους (τ.11)  
Αρχιπέλαγος (τ.11)  
Riff - Raff (τ.11)  
Μέσα στους ελαιώνες (τ.11)  
5η εβδομάδα πειραματικού κιν/φου (τ.12)  
Υπεράσπιση του Ed Wood (τ.13)  
Η λογοκρισία του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης  
(τ.14)  
Η πόλη των χαμένων παιδιών (τ.14)  
Η θάλασσα εγκυμονεί κινδύνους (τ.15)  
Η θάλασσα προκαλεί χαρά (τ.15)  
Η εξέλιξη της κριτικής κιν/φου στην Ελλάδα  
(τ.16)  
Peter Whitehead (τ.16)  
Δαμάζοντας τα κύματα (τ.17)  
Κάριμεν και Στέλλα (τ.18)  
Μπασιά (τ.18)  
Τρεις ζωές κι ένας μόνο θάνατος (τ.18)  
Splatter και Cult (τ.18)  
**ΑΛΕΦΑΝΤΗΣ ΚΩΣΤΑΣ**:  
Για τους άγγελους φύλακες (τ.16)  
**ΑΝΑΡΙΩΤΑΚΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ**:  
Διάλεξε τη φυλακή σου (τ.20)  
**ΑΠΟΣΤΟΛΙΑΔΗΣ ΧΑΡΗΣ**: Η εκδίκηση του ...  
Χαίτη (τ.3)  
Η αλβανική κινηματογραφία (τ.9)  
**ΒΕΡΕΤΤΑΣ ΜΑΡΙΟΣ**: Η ταινία κινουμένων  
σχεδίων (τ.2)  
Τα όπλα του σχεδιαστή (τ.3)  
**ΒΟΥΤΣΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ**: Ποιος φοβάται την Κα-  
ταρίνα Μπλουμ; (τ.3)  
**ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ**: Τεχνική Μάχης  
**ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ**  
Θαλασσομαχίες στο πανί (τ.15)  
**ΔΑΜΙΑΝΟΣ ΑΛΕΞΗΣ**: Κάτι τρομάζει (τ.18)  
**ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ**: Ψάχνου-  
ντας στα Βαλκάνια (τ.2)  
**ΓΚΟΝΤΑΡ ΖΑΝ ΑΥΚ**: Έτσι ζούσαμε στα  
Cahiers (τ.2)  
**ΓΚΡΑΜΑΝ ΚΑΡΟΛΑ**: Μεταπολεμικές ται-  
νίες μικρού μήκους (τ.7)  
**ΓΚΡΙΝΜΠΕΡΓΚ ΣΕΡΖ**: Ο κόσμος του Αλμο-  
ντοβάρ (τ.8)  
**MARGUERITE DENAS**: Ο θεατής (τ.10)  
**ΕΚΟ ΟΥΜΠΕΡΤΟ**: Το μικρό μυστικό των  
πορνοταινιών (τ.3)  
**ZIMER ΚΡΙΣΤΙΑΝ**: Πολιτικό γεγονός (τ.5)  
**ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ ΣΥΜΕΩΝ**: Ιταλικός αγωνιστι-

κός κιν/φος (τ.1)  
Η κρίση στις εθνικές κινηματογραφίες (τ.1)  
6ο Φεστιβάλ Δράμας (τ.2)  
Η ζωή είναι ένα ρομάντζο (τ.2)  
Μνήμη Χρήστου Βακαλόπουλου (τ.3)  
Αρμένικος κιν/φος (τ.4)  
Τα κιν/κά περιοδικά στην Ελλάδα (τ.4)  
Νεομορφικός κιν/φος (τ.5)  
34ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.6)  
Άντυ Γουόρχολ (τ.6)  
Ελληνικός κιν/φος και χαμένες αγάτες (τ.7)  
Νέος γερμανικός κιν/φος (τ.7)  
Σύγχρονος Βουλγαρικός κιν/φος (τ.8)  
8ο Συνέδριο ΟΚΛΕ (τ.8)  
Μεθοδολογία του ύστερου κιν/φου (τ.8)  
Νέα γενιά, νέοι δρόμοι (τ.9)  
Βρέχει πέτρες (τ.9)  
Τέλος εποχής (τ.10)  
Μάντσεστερ - Λίβερπουλ (τ.10)  
Clean Shaven (τ.10)  
Νέος ελληνικός κιν/φος (τ.11)  
Ιστορίες αμερικάνικου μπωξοφισμού (τ.11)  
Τα χαλίκια έγιναν λάσπες (τ.12)  
1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κιν/φου (τ.13)  
8ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κιν/φου (τ.13)  
Το ζήτημα της ιστορίας (τ.14)  
Η γιορτή άρχισε στη Θεσσαλονίκη (τ.15)  
Με βασικό θέμα την ιδιώτευση (τ.16)  
37ο Φεστιβάλ Κιν/φου Θεσσαλονίκης (τ.17)  
Δημοτικός Κιν/φος Κεραταινίου (τ.17)  
Μια ματιά στο έργο του Νίκου Λυγγούρη  
(τ.18)  
Ο ξένος στον κιν/φο (τ.19)  
20 χρόνια φεστιβάλ Δράμας (τ.19)  
**ΒΑΚΡΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ**: Πληγωμένος εγω-  
σμός (τ.11)  
**BUNNUEL LUIS**: Ο κιν/φος της επαγρύπνη-  
σης (τ.14)  
**ΓΚΕΡΕΝ ΜΑΡΙ**: Φεστιβάλ Χερβούργου (τ.15)  
**ΓΝΟΝΟΥΛΑ ΝΟΝΜΕΖ ΚΟΛΙΝ**: Κιν/φος και ι-  
ολαμική ηθική (τ.10)  
**EIZYKMAN CLAUDINE**: Θεατής (τ.14)  
**ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ**: Με φρόντο τα  
ναρκωτικά (τ.17)  
Το μάθημα του εραφία (τ.18)  
**ΘΩΜΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ**: Νέες προοπτικές διαμορ-  
φώνονται (τ.20)  
**ΚΑΛΑΜΑΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ**: Η προσωπική ι-  
στορία (τ.15)  
**ΚΑΤΣΙΑΜΑΚΑΣ ΑΝΕΣΤΗΣ**: 47ο Φεστιβάλ  
Καννών (τ.8)  
**KENENTY ΑΡΛΑΝ**: Ντέρεκ Τζάρμαν (τ.16)  
**ΚΕΡΣΑΝΙΔΗΣ ΣΤΡΑΤΟΣ**: Αποχαιρετώντας  
ένα τεράστιο χαμόγελο (τ.18)  
**ΚΟΛΩΝΙΑΣ ΜΠΑΜΠΗΣ**: 13 ταινίες μικρού  
μήκους εκτός συναγωνισμού (τ.19)  
**ΚΙΕΣΙ ΡΟΜΜΕΡΟ**: Πανόραμα της Ιταλικής  
κριτικής κιν/φου (τ.17)  
**ΚΙΦΕΡ ΑΝ**: Κιν/φος μάρτυρας (τ.8)  
**ΚΟΛΟΒΟΣ ΝΙΚΟΣ**: Μια τριλογία του Νέου  
Κόσμου (τ.4)  
Μην κρίνεται ένα μην κριθείτε (τ.11)  
**ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ ΦΩΤΗΣ**: Κιν/φος και μα-  
ζική κουλτούρα  
**ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗΣ ΤΑΚΗΣ**: Ο κιν/φος χθες  
και σήμερα (τ.20)

**ΚΟΣΚΙΝΙΩΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΚΗ**: Ερωτισμός και  
τέχνη (τ.3)  
**ΚΟΥΡΕΜΕΝΕΣ ΝΙΚΟΣ**: Γιατί ο καρπάθος  
είναι τόσο απεχθής (τ.5)  
**ΚΡΟΚΙΑΔΑΣ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ**: Αναζητώντας  
το χαμένο "σινεφίλ" (τ.8)  
**ΚΥΡΟΥ ΛΑΩΝΙΣ**: Η ποίηση αποτελεί μέρος  
της ζωής (τ.5)  
**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ ΚΩΣΤΑΣ**: Η τέχνη των  
ήχων (τ.15)  
**LENI PAUL**: Αρχιτεκτονική του φιλμ (τ.18)  
**ΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ**: Το πορνό στην  
Ελλάδα (τ.3)  
**LEYDA JAY**: Οι ψευδαισθήσεις (1896 - 1907)  
(τ.14)  
**ΛΑΓΓΟΥΡΕΛΗ ΜΑΡΙΑ**: Αφιέρωμα στο Μι-  
χάλη Κακογιάννη (τ.14)  
**ΜΑΡΓΕΛΟΣ ΤΑΣΟΣ**: Αμερικάνικος κιν/φος  
(τ.14)  
**ΜΑΡΙ ΜΙΣΣΕΛ**: Οι πρώτοι πρωτοπόροι (τ.12)  
**ΜΑΡΖΙΝΟ ΜΟΝΙΚ**: Τα διπλώματα του πανε-  
πιστημίου (τ.12)  
**METZ CHRISTIAN**: Σημειώσεις για δύο είδη  
ηδονοβλεπτικισμού (τ.13)  
**ΜΟΥΛΕ ΑΗΚ**: Εξομολογήσεις ενός σινεφίλ  
(τ.14)  
**ΜΑΚΡΗΣ Γ.Ν.**: Ευρώπη και Χόλιγουντ (τ.4)  
**ΜΑΛΒΕΥ ΛΟΡΑ**: Ο σκοποφιλικός ερωτι-  
σμός στο έργο του Χίτσκοκ (τ.3α)  
**ΜΑΛΙΔΟΥ ΖΕΤΑ**: Κύπρος - Σεφέςης (τ.3)  
**ΜΑΡΑ ΕΛΕΝΗ**: Fiorile (τ.11)  
Εντ Γουντ (τ.13)  
Μέρα γιορτής (τ.13)  
Η αισθητική του κοινού (τ.14)  
Seven (τ.15)  
Γαλλικό σινεμά (τ.16)  
**ΜΑΛΑΝΤΡΙΝ ΣΤΕΦΑΝ**: Εκεί στο Παντίν  
(τ.18)  
**ΜΕΚΑΣ ΓΙΟΝΑΣ**: Σημειώσεις για τον αμερι-  
κάνικο κιν/φο (τ.1)  
**ΜΗΤΑΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ**: Η οντολογία του  
Κιν/φου (τ.2)  
**ΜΗΤΣΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ**: Άνοιξη της πορνο-  
γραφίας (τ.3)  
**ΜΠΑΖΕΝ ΑΝΤΡΕ**: Το υποδειγματικό γουέ-  
στερ (τ.4)  
Ηθική προσώπων (τ.5)  
**ΜΠΑΜΠΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ**: Σχόλια για την α-  
φηγηματική ζωή του Le Doulos (τ.16)  
Οι Βαλκανικές εικόνες στο Φεστιβάλ (τ.17)  
Αγρυπνία και θρήνος (τ.18)  
Οι ταραχώδεις εικόνες των Βαλκανίων (τ.20)  
**ΜΠΕΛΕΣΗ ΣΤΕΛΛΑ**: 47ο Φεστιβάλ Καννών  
(τ.8)  
Μαρία - Ηλέκτρα (σενάριο) (τ.10)  
48ο Φεστιβάλ Καννών (τ.12)  
50 Φεστιβάλ Καννών (τ.18)  
**ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ**: Το γούστο του κοι-  
νού μορφαί να βελτιωθεί (τ.12)  
Καλλιτεχνική εκτίμηση ή υλικό κέρδος; (τ.16)  
**ΜΠΑΛΘΡΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ**: Ζανγκ Γκ-  
μού: το πέρασμά από το Μύθο στην Ιστορία  
(τ.8)  
Γη και ελευθερία (τ.13)  
37ο Φεστιβάλ Κιν/φου Θεσσαλονίκης (τ.17)  
Απόντες (τ.17)

Μυστικά και ψέμματα (τ.17)  
 11 σημεία στο έργο του Α. Ταρκόφσκι (τ.18)  
 Οι απορίες μιας μικρού μήκους (τ.19)  
 38ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (τ.20)  
 Διαλύοντας το Χάρι (τ.20)  
 Κορίτσα Καριέρας (τ.20)  
**ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ:** Σημειώσεις γύρω από την ταινία μικρού μήκους (τ.19)  
**ΝΤΕ ΜΠΕΚ ΑΝΤΟΥΑΝ:** Η γενιά των μικρών περιοδικών (τ.4)  
**NARBONI JEAN:** Να επισημαίνει τις διαφορές (τ.16)  
**ΞΗΡΟΥ ΕΦΗ:** Η ερημνεία του ηθοποιού (τ.6)  
 Γυναίκες και κιν/φος (τ.8)  
 Μικρές διαδρομές στις ταινίες μικρού μήκους (τ.11)  
 Διαρκεί μόνο αυτό που έχει λόγους να ξαναγίσει (τ.14)  
 Ίχνη στο χρόνο (τ.18)  
**ΝΤΟΛΜΑΝ ΑΝΑΤΟΛ:** Γράμμα στο Χόλλυγουντ (τ.16)  
**NOGUEZ DOMINIQUE:** Κιν/φος και παθητικότητα (τ.14)  
**ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗΣ:** Η μουσική στον Κιν/φο (τ.3)  
**ΠΑΡΑΔΕΙΣΗ ΜΑΡΙΑ:** Το περιοδικό "Σύγχρονος Κιν/φος" (τ.17)  
**ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ:** Η ποιητική του Μ. Αντονιόνι (τ.18)  
 Για το φεστιβάλ Δράμας (τ.19)  
**ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ** **ΒΣΕΒΟΛΟΝΤ**  
**ΙΛΑΡΙΟΝΟΒΙΤΣ:** Ταινίες επικαίρων (τ.5)  
**REIMANN WALTER:** Αρχιτεκτονική στο φιλμ (τ.18)  
**ΡΕΝΤΖΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ:** Να προσφέρουμε στη γλώσσα του λαού (τ.17)  
**ΡΙΟΥ ΑΛΕΝ:** Το "νέο κύμα" του γαλλικού σινεμά (τ.2)  
**ΡΙΚΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ:** Αθήναι (τ.19)  
 Το μυστικό όπλο του Στήβεν Φρίας (τ.4)  
**ΡΙΧΤΕΡ ΕΡΙΚΑ:** Αντιπαράθεση με το φασισμό (τ.7)  
**ΡΙΧΤΕΡ ΚΟΥΡΤ:** Αρχιτεκτονική των ταινιών (τ.18)  
**ΡΟΘ ΩΡΑΝ:** Ιστορίες συναντήσεων (τ.19)  
**ΣΑΜΑΡΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ:** Το λογοτεχνικό έργο στον κιν/φο (τ.3)  
**ΣΙΑΒΕΣΤΕΡ ΡΕΓΚΙΝΕ:** Οι απαγορευμένες ταινίες της DEFA (τ.7)  
**ΣΚΑΡΛΑΣ ΛΑΜΠΡΟΣ:** Βασικά θέματα στις ταινίες του D. Lynch (τ.17)  
**ΣΚΟΥΡΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ:** Συνεργασία σκηνογράφου - σκηνοθέτη (τ.15)  
**ΣΟΛΔΑΤΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ:** Οι περιπέτειες των μύθων (τ.5)  
 Κριτικός ή ποιητικός λόγος  
**ΣΟΥΜΑΣ ΘΟΔΩΡΟΣ:** Η αυτοκρατορία των αισθήσεων (τ.3)  
 Ο ερωτισμός στο έργο του Στερενμπεργκ (τ.7)  
 Ερικ Ρομέρ (τ.13)  
 Μωρίς Πιαλά (τ.11)  
 Λουκίνο Βισκόντι (τ.14)  
 Steven Friars (τ.17)  
**ΣΠΕΝΓΚΛΕΡ - ΑΣΙΟΠΟΥΛΟΥ Β.:** Γερμανικός εξπρεσιονιστικός κιν/φος (τ.7)  
**ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΗ:** Πολυφω-

νία της μαζικής ψυχαγωγίας (τ.5)  
 Κιν/φος της Διασποράς (τ.12)  
**ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ:** Η κριτική δεν είναι δουλειά (τ.17)  
**ΤΙΓΚΛΙΗΣ ΜΗΝΑΣ:** Τίποτα δεν έχει τελειώσει (τ.15)  
**ΤΡΙΑΤΑΦΥΛΛΟΥ ΣΩΤΗ:** Πόλεις του ομοσπονδιακού θαύματος (τ.7)  
**ΦΛΑΕΡΤΥ ΡΟΜΠΕΡΤ:** Ο Ναυρζκ του Βορρά (τ.5)  
**ΦΟΡΣΑΛΑΝΤ ΜΠΕΝΓΚΤ:** Υπάσχει ζωή μετά το Μπέργκιμαν (τ.13)  
**ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ:** Gatt και ευρωπαϊκός κιν/φος (τ.6)  
 Ελληνικός Κιν/φος (τ.11)  
 Σε ζήλευω (τ.10)  
**ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ:** Τότε... στην Ιταλία (τ.1)  
 Μετά... στην Ελλάδα (τ.1)  
 Εικόνα - λόγος - μουσική (τ.4)  
 Μεσογειακό ταπεραμέντο (τ.4)  
 Ένα σύντομο ιστορικό (στο ντοκιμαντέρ) (τ.5)  
 Επτά χρόνια στη Δράμα (τ.6)  
 Η Λάρισα επιμένει κινηματογραφικά (τ.7)  
 Συνάντηση για το ντοκιμαντέρ (τ.10)  
 Νέοι κινηματογραφιστές στη Λάρισα (τ.11)  
 Μια προσέγγιση της ιστορίας (τ.11)  
 Πλέον και διεθνές (τ.13)  
 Νέα μορφής κατανάλωση (τ.13)  
 Το μωρό της Μακόν (τ.13)  
 Το βλέμμα στην ιστορία (τ.13)  
 Η γιορτή άρχισε στη Θεσ/νίκη (τ.14)  
 Κοινωνία σε αποσύνθεση (τ.14)  
 Κινηματογραφώντας τη θάλασσα (τ.15)  
 Η θάλασσα ως σημειολογικό φαινόμενο (τ.15)  
 Η κιν/κή κριτική στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο (τ.16)  
 Με βασικό θέμα την ιδιότητα (τ.16)  
 37ο Φεστιβάλ κιν/φο Θεσσαλονίκης (τ.17)  
 Προσκεφαλάδι (τ.17)  
 Φεστιβάλ Deauville (τ.18)  
 Φεστιβάλ Λάρισας (τ.18)  
 11ο Συνέδριο ΟΚΛΕ (τ.18)  
 Η δύναμη του έρωτα (τ.18)  
 Ο έρωτας μπορεί να είναι επαναστατικός (τ.18)  
 Η εκδίκηση του ντοκιμαντέρ (τ.19)  
 15ο Φεστιβάλ Βίντεο (τ.19)  
 Ένα νέο ξεκίνημα (τ.20)  
 Με μόνιμη στέγη στη Θεσ/νίκη (τ.20)  
 Φεστιβάλ Αρχαίας Ολυμπίας (τ.20)  
**ΧΑΛΑΖΙΑΣ ΧΡΗΣΤΟΣ:** Κιν/φος από το χθες στο σήμερα (τ.11)  
 Αλλαγή αντιλήψεων (τ.12)  
**ΧΑΡΙΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ:** Αναπόφευκτος σχολιασμός (τ.17)  
**ΧΑΡΤΟΓΚ ΣΑΙΜΟΝ:** Παραδοσιακά επίκαιρα (τ.5)  
**ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ:** Ιταλικός νεορεαλιστικός κιν/φος (τ.1)  
 Το Θλιβερό Ξεπούλημα της DEFA (τ.1)  
 Ενάντια στον Γκοντάρ (τ.2)  
 Ο Λένιν και ο κιν/φος (τ.2)  
 Αλφαβητάρι του ερωτικού κιν/φο του δημοσφύου (τ.3)

Μια καλή... αρχή (1ο Φεστιβάλ Λάρισας) (τ.4)  
 Ναζιστικός κιν/φος (1933 - 1945) (τ.5)  
 Διαδρομές του αγωνιστικού κιν/φο (τ.6)  
 Ναζιστικός προπαγανδιστικός κιν/φος - Η περίπτωση της Λένι Ρίφενσταλ (τ.7)  
 Κούρδικος πολιτικός κιν/φος: Η περίπτωση του Γιλμάζ Γκουνέι (τ.8)  
 Η Ιδιόμορφη περίπτωση του αλβανικού κιν/φο (τ.9)  
 Ο Γκράμισ για τον κιν/φο (τ.10)  
 Ιρανικοί ελαιώνες (τ.12)  
 Η κρίση της κιν/κής κριτικής (τ.16)  
 Η διαμάχη για τα οπτικοακουστικά (τ.17)  
 Εν ολίγοις (τ.20)  
**ΧΟΡΚ ΧΑΙΜΕΡ ΜΑΞ:** Τέχνη και κιν/φος (τ.3)  
 Μετά τον κιν/φο (τ.3)  
**ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ:** Μια ματιά στα Soundtracks (τ.18)  
 It's only mugak John (τ.19)

## ΘΕΜΑΤΑ

Το θλιβερό ξεπούλημα της DEFA (τ.1)  
 Το αίμα και η διαχρονική του αξία (τ.1)  
 Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος εντός της ηλιόρασης (τ.2)  
 Φοιτητικός κιν/φος (τ.2)  
 Ανάπτυξη της ευρωπαϊκής οπτικοακουστικής βιομηχανίας (τ.2)  
 Το λογοτεχνικό έργο στον κινηματογράφο (τ.3)  
 Κύπρος - Σεφέρης (τ.3)  
 Γυρίζοντας ταινίες εν μέσω πυρών (τ.3)  
 Ο Εμίρ Κουστοουρίτσα για τον εμφύλιο (τ.3)  
 Αναμονή (ένα σχόλιο για τις ταινίες του Κώστα Σφήρα) (τ.4)  
 Το υποδειγματικό γουέστερν (τ.4)  
 Θρησκευτικός κινηματογράφος (τ.4-5-6)  
 Η νέα γενιά των μικρών περιοδικών (τ.4)  
 Χρονικό: τα κιν/κά περιοδικά στην Ελλάδα (τ.4)  
 Ευρώπη και Χόλλυγουντ (τ.4)  
 Αλληγορία (τ.5)  
 Πολυφωνία της μαζικής ψυχαγωγίας (τ.5)  
 Gatt και ευρωπαϊκός κιν/φος (τ.6)  
 Ελληνικός κιν/φος και χαμένες αγάπες (τ.7)  
 Αναζητώντας το χαμένο σενεφιλ (τ.8)  
 Γυναίκες και κιν/φος (τ.8)  
 Ο κιν/κός τύπος στην Ελλάδα (τ.9)  
 Κιν/φος και μαζική κουλτούρα (τ.10)  
 Μην κρίνετε ένα μην κριθείτε (τ.11)  
 Ελληνικός Κινηματογράφος (τ.11)  
 Κιν/φος από το χθες στο σήμερα (τ.11)  
 Αλλαγή αντιλήψεων (τ.12)  
 Το γούστο του κοινού μπορεί να βελτιωθεί (τ.12)  
 Τα διπλώματα του πανεπιστημίου (τ.12)  
 Κιν/φος της διασποράς (τ.12)  
 Πριν 100 χρόνια (τ.13)  
 Δύο είδη πρόνοβλεπτισμού (τ.13)  
 Το ζήτημα της ιστορίας (τ.14)  
 Η προγραμματική σύμβαση του Φεστιβάλ Δράμας (τ.16)

## ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

**ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗΣ**

Ιούνιος του 1968. Στο κέντρο ενός πλήθους που είχε συγκεντρωθεί μπροστά στο εργοστάσιο Wonder του Σαιν - Ουέν, μια νέα γυναίκα, όμορφη και απεμπισμένη, ουρλιάζει: "Όχι, δεν θα ξαναπάω εκεί μέσα! Αν επιστρέψουμε τώρα, δεν θα μπορούμε να έχουμε τίποτε". Μια μικρή ομάδα την περιτρυγγίζει. Δεν ξέρουμε αν είναι για να την υποστηρίξουν ή

για να δυναμώσουν την κραυγή της. Ένας υπεύθυνος του CGT, σκάκι και γραβάτα σκούρα, της εξηγεί ότι "τίποτε δεν έχει τελειώσει, είναι ένα άλλο επίπεδο". Πειθαρχημένοι στην ευταξία, τα μανίκια ήδη σηκωμένα, περνάνε την πόρτα, ξέροντας, χωρίς καμιά αμφιβολία, ότι όλα έχουν τελειώσει. Ωστόσο, εκτός από το συμπέρασμα "να επανέλθει η ηρεμία", η ομάδα των εργατών δεν κουνιέται. Αυτή την αμφίβολη ακόμη στιγμή, φαίνεται να ταλαντεύονται ανάμεσα στην συμπάθεια για τη νέα γυναίκα και τον ρεαλισμό που υπήρχε, μετά από ένα μήνα απεργιών και ονείρων και μετά από τις συμφωνίες της Γκρενέλ. Τέσσερις μέρες πιο πριν, στις 6 Ιουνίου, η "Ουμανιτέ είχε ως τίτλο "Νικητήρια ανάκτηση της εργασίας μέσα από την ενότητά", όλα που, από το παραμικρό σημείο, τράβαγαν το αυτί.

Φροντίζοντας αυτή την ενότητα που σχιζογραφεί ο εκπρόσωπος του CGT ή ακόμα την απορία του "πρέπει να τελειώσουμε μια απεργία:", από αυτό συμπεραίνουμε την ενότητα; Η κουβέντα εντείνεται, ξαναδιπλώνεται. "Δεν μπορείς να μας πεις ότι αυτό είναι μια νίκη", πετάει κάποιος. Και ένας άλλος: "Είναι μια ήττα, λολπόν;". Η νέα γυναίκα επανέρχεται: "Αλλά δεν μπορείς να ξέρετε τι υπάρχε εκεί μέσα. Είμαστε μαύροι μέχρι εδώ (δείχνει τους ώμους της), πλενόμαστε σε πράσινα λουτρά, δεν υπάρχει ούτε ένας νιπτήρας για να πλυθούμε. Δεν έχουμε το δικαίωμα να πάμε να κατουρήσουμε όταν θέλουμε. Όχι, δεν θα ξαναμπώ μέσα. Δεν θα ξαναμπώ μέσα". "Άντε μη θυμώνεις", την συμβουλεύει ένας σύντροφος πιο ηλικιωμένος. Γυρισμένο από τον Πιερ Μπονό στην κάμερα και τον Ζακ Γιλμόντ στον ήχο, και οι δύο φοιτητές της IDHEC, σε απεργία και αυτοί, αυτή η σκάνς σε άσπρο - μαύρο, της οποίας τα αποσπάσματα είναι πασίγνωστα, προβλήθηκε αυτό το καλοκαίρι κατά τη διάρκεια των Γενικών Καταστάσεων του Ντοκιμαντέρ στη Λούσσας (στην Αρντές) ολοκληρωμένη. "Περάσαμε σχεδόν τυχαία", δηγείται ο Πιερ Μπονό, στο εργοστάσιο Wonder του Σαιν - Ουέν έκτοτε ακολουθήσαμε την απεργία. Για να μάθουμε που

βρίσκονται. Δεν είχαμε προβλέψει να κάναμε γυρίσματα και δεν είχαμε παρά ένα κομμάτι φιλμ, δηλαδή περίπου 11 λεπτά". Είχαν συνειδητοποιήσει την δύναμη που αποθανάτιζαν; "Για να είναι δυνατό κάτι

## ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ

πρέπει να έχει δύναμη. Στο τέλος τα μάτια μου είχαν δακρύνει, τόσο που είχα πρόβλημα να βλέπω". Σχεδόν 30 χρόνια αργότερα, το φιλμ είναι ανέπαφο.

Το φιλμ τελειώνει μ' ένα μακρύ

άσπρο. Αγνωστές εάν η νέα εργάτρια πήγε στη δουλειά της. Οι Μπονό και Βιλμόντ δεν έβραξαν ποτέ να το μάθουν. "Δεν είχαμε πλέον φιλμ. Γιατί να μείνουμε; Ηταν ήδη αρκετά κουραστικό".

Εάν αυτή η σκηνή αντέχει στο χρόνο, πρέπει να βρούμε τον λόγο για την θέση της στην παγκοσμιοτήτα, που δεν ξέφυγε από

του ΕΝΤΓΚΑΡ ΡΟΣΚΙΣ

την προσοχή των θεατών της Λούσσας: "Αυτό μπορούμε να το ξαναδούμε εκατό φορές", λεγόταν σε μια αίθουσα γεμάτη από συγκίνηση.

### ΕΚΛΑΜΨΕΙΣ ΔΙΑΨΕΥΣΕΙΣ

Η ομορφιά - και η αποτελεσματικότητα - της "Επαναφοράς στην Εργασία στα Εργοστάσια Wonder" έρχεται από την αντίθεση ενός συναισθήματος. Με την απελπισία της ηρωίδας Ξεσπά η χαμένη ελπίδα των "χωρίς - τίποτε" για ένα άλλο "πιθανόν". Έτσι κάθε απεργία είναι πολιτική πράξη. Είναι προκατάληψη, σχεδόν μοχθηρό, να της δώσουμε αυτό τον χαρακτηρισμό. Καμιά κοινωνική κίνηση δεν έχει την τύχη (να κερδίσει ή να πετύχει) εάν δεν έχει απ' την αρχή βασιστεί στην αναζήτηση της ουτοπίας, της επιθυμίας, που διαπερνά τους δεδηλωμένους αντικειμενικούς σκοπούς. Συλλέγοντας τα ξεσπάσματα της διάψευσης η "Επαναφορά στην Εργασία" κινηματογραφεί αυτή την ουτοπία. Η επαναφορά της δύναμης. Το να επιστρέψει στην εργασία - υποφερτή ή αλλοτριωμένη - προϋποθέτει ανυπόφορες σκηνές. "Ας είναι ξεκάθαρο: Εμείς αποφασίζουμε και κανένας άλλος", δήλωσε, στον Μάη του 68, ο επικεφαλής της κεντρικής επιτροπής της απεργίας στο εργοστάσιο της Citroen, στη Ναντέ, ενδυναμωμένη από μια ομάδα της CET, μέχρι τότε ανύ-

πακτης. Με τίτλο "Citroen - Ναντέ, Μάης - Ιούνιος του '68" το άλλο φιλμ, σπάνιο, που γυρίστηκε από την ομάδα ARC, οργάνωση της άκρας αριστεράς, σχιζογραφεί, στενάχωρη απ' τα προπαγανδιστικά συνθήματα, τον ωκεανό που χωρίζει μια χούφτα γραφειοκράτες από αυτούς που ήθελαν - ουτοπία; - "να πετύχουν ο κόσμος να ζει κανονικά". Όχι θύματα, δεν ήθελαν παρά να "χτυπήσουν το κράτος στο κεφάλι". Αυτοί οι νέοι οραματιστές απολύθηκαν λίγο αργότερα από το εργοστάσιο, με τις ευλογίες του συνδικάτου που τους

## ΣΤΟ "ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ"

προστάτευε. Για να θάψουν συμφωνίες που υπογράφηκαν κρυφά, το κομμάτι του CET έκλεψε τον ψήφο μιας τελευταίας γενικής Συνέλευσης. Τελική σκηνή: ο γραμματέας του, σκαφαλωμένος σ' ένα άγαλμα, κουνάει, χωρίς πάθος την κόκκινη σημαία που ένας διαδηλωτής του προτείνει, όπως μια ζεστή πατάτα.

Άλλοι καιροί, άλλα ήθη. Τα ντοκιμαντέρ για την απεργία των σιδηροδρομικών, το 1995, γυρισμένα από την Ζινέτ Λαβίν που προβλήθηκαν στο Λούσσας από τον Ζαν Λουί Κομπολί μαρτυρούν την εξέλιξη που έχει κάνει η συνδικαλιστική δημοκρατία. Είτε πρόκειται για βιντεοπαραγωγές που έχουν γυριστεί από απεργούς (Πιερ Φρεμόν, Γιαν Λε Φολ, Μισέλ Ραϊνάλ και Ντανιέλ Καμί) στη Λιμόζ, Ρεν Καπτεννάκ και Ορλεάνη είτε "επαγγελματικές" ταινίες - ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΔΙΑΒΑΣΗΣ και ΣΤΑΘΜΟΣ ΧΩΡΙΣ ΤΡΕΝΑ, όλα δείχνουν πως αυτές οι απεργίες κατευθυνόντουσαν και τις 24 ώρες της ημέρας από την ελεύθερη και αδιαφανή βούληση, από την προσφυγή σε συζητήσεις "όπου ο καθένας μπορούσε να εκθέσει τη άποψή του".

"Και αν σφάλουμε", λέει ο Μπερνάρ Τιμιτό, Γενικός Γραμματέας της ομοσπονδιακής οργάνωσης CET στη βαριά βιομηχανία, παρών στην Λούσσας, "δεν υπάρχει "αυθόρμητη" κίνηση για την οποία το έδαφος δεν έχει προετοιμαστεί απ' τη συνδικαλιστική δράση. Οι εργάτες στους σιδηροδρόμους συμμετέχουν στα συνδικάτα σ' ένα ποσοστό 30%, ενώ ο μέσος όρος στη Γαλλία είναι 8 - 10 %. Αλλά είναι αλήθεια, ότι πολλοί δραστήριοι απεργοί δεν ήταν συνδικαλισμένοι. Αυτό δεν δημιουργήσε προβλήματα αφού είχαν δικαίωμα να μας εμπιστευτούν. Για εμάς, απ' τη μεριά μας, αυτή η κίνηση δεν είχε νόημα και τύχη παρά μετά από μια συσπείρωση της βάσης. Υπάρχουν σημάδια που δεν λανθάνουν:

όταν, από την πρώτη μέρα, μια βιομηχανία πηγαίνει στην τράπεζα για να δανειστεί για να επιζήσει, ένας άλλος, που νοσηλεύεται στο νοσοκομείο, απαιτεί να εγκαταλείψει το κρεβάτι του για να μην κυλήσει περισσότερο, όταν, για πρώτη φορά, το 30% των ανωτέρων υπαλλήλων συμμετέχουν στην απεργία, όταν από αυτούς που αρνούνται να έρθουν μας ενισχύουν αρκετά, στα οποία προσθίνει μαζικές χειρονομίες αλληλεγγύης που, βεβαίως το 1986, η κοινή γνώμη δεν θα γύρναγε εναντίον μας και που οι λεγόμενες "επιτροπές άμυνας των βιομηχανικών εργατών" ανοίγουν πύρα, αισθανόμαστε, ξέρουμε ότι θα κερδίσουμε".

### ΝΟΜΙΜΗ ΑΜΥΝΑ

Να κερδίσουν; "Περισσότερο πρόκειται για το "να μην χάσουμε", λέει ο Ντανιέλ Καμί, δημιουργός της "Απεργίας στην Ορλεάνη - Λε Σμπρέ", που θυμάται: "Μετά απ' όλα αυτά δεν είχαμε αντιποιήσεις για εμάς, δεν ζητάγαμε τίποτε". Τίποτε άλλο από την απόσυρση του "συμβολαίου για το σχέδιο του SWCF", και του σχεδίου Ζυπέ για την κοινωνική ασφάλιση, δηλαδή η απλή λήξη μιας "επίθεσης". Ωστόσο, η στέρεα αλχημεία της κίνησης του Δεκεμβρίου δεν κρατά τη μορφή της παρά από μια νόμιμη άμυνα. Ένα μοναδικό σύνθημα το έδειχνε: "Όλοι μαζί!". Στην αρχή τέθηκε μπροστά σαν ένα μέσο για να νικήσουν, αυτή η εντολή φάνηκε στο διάβη των ημερών σαν ένας μεταφυσικός σκοπός αυτό που δείχνουν, καλύτερα και πιο ξεστά παρά κανείς "ειδικός των κοινωνικών οργανώσεων, οι ταινίες που προβλήθηκαν στο Λούσας. Περιέργως, κανένα από τα ντοκιμαντέρ που παρουσιάστηκαν δεν άρχισε απ' την πρώτη μέρα της απεργίας. "Ερασιτέχνες" ή "επαγγελματίες", οι δημιουργοί τους άφησαν να βγάλουν την κάμερά τους: τους χρειαζόταν κατ' αρχήν να συνεπιπολιούσαν ότι "για μια πρώτη φορά θα γινότουσαν καλά". Οι εργάτες - χειριστές του βίντεο ήθελαν οπωσδήποτε να κρατήσουν κάποια στοιχεία, κάτι σαν οικογενειακές φωτογραφίες. Βρίσκουμε λίγους διαλόγους ("αυτοί δεν ήταν αναγκαίοι, ξέραμε γιατί κάναμε απεργία", εξηγούν) αλλά περισσότερο, όπως παρατηρεί ο Ζαν - Λουί Κομολί, το πρόσωπα και τα σώματα σε κίνηση σε σχέση με την Κίνηση την ίδια. Όποιες και να είναι οι διαφορετικές αντιμετωπίσεις, όλα συντρέχουν στο συναίσθημα να κινηματογραφηθεί μια "εξαιρετική" περίοδο. Ποιος είναι λοιπόν ακριβώς αυτός ο χαρακτήρας του "εξαιρετικού", αν όχι η χαρά της απορρόφησης μιας κοινωνίας της οποίας η αυτοθρότητα έχει πάψει να είναι υποφερτή; Εάν η επιτυχία μιας απεργίας απαιτεί απ' τον καθένα να βρίσκεται στο μέτωπο της μάχης, ένα μέρος της ατάξιας

είναι θεμελιώδες για την εξουθένωση, το σύνθημα: "Όλοι μαζί!" ενσωματώνει αυτό που θα λέγεται, ότι δεν πρόκειται παρά για μια ουτοπία. Εξ' ου, αντίστροφα, ένας τρομαχτικός ορισμός αυτού που είναι η σύγχρονη τάξη πραγμάτων: "Καθένας για τον εαυτό του", ο κανόνας μιας ζούγκλας αντίθετα αρχιτεκτονικά στέρεα δομημένη. Αυτή η μορφή αυτής της κίνησης, ξεδιπλωμένη απ' την κινηματογραφία. Πώς να εξηγήσει αλλιώς την συμπάθεια των πολιτών; Συγκεντρωμένοι στο μπουτιλιάζισμα ή άξιοι έμποροι, μακριά από τις καρικατούρες των "ομήρων" που κατασκευάζουν τα μεγάλα Μέσα, είναι "μαζί" με τους απεργούς, χαρά να αντιτεθούν στην δικτατορία της "επικοινωνίας", συμμετέχουν στην ευτυχία να σηκώσουν το κεφάλι, να πιστοποιήσουν ότι καμιά εξουσία, καμιά καταπίεση δεν είναι οριστικά ανίκητη.

Δεν υπήρχε πρόβλημα καλής διατροφής τον Δεκέμβριο, είναι αυτό που δηγούνται οι ταινίες. "Οι λαγγκονστίνες που βρίσκονταν σ' ένα δωμάτιο της διεύθυνσης δεν χρησιμοποιούνταν παρά για να φτιάξουν καφέ". Να παραδοτήσουν ρουκέτες, να συζητήσουν, να ξανακάνουν τον κόσμο, να ξαναεστάνουν τον κόσμο, όπως τις επαφές με τους άλλους, δεν ήταν απεργιακοί στόχοι. Χτύπαγαν το ταμπουλό με τον παλιό τρόπο όπως και η παρελαση της οποίας ηγήθηκαν οι Ζακ Λανγκ και Ζαν Πωλ Γκουντ, για τα 200 χρόνια απ' τη Γαλλική Επανάσταση. Η πόλη άλλαζε πρόσωπο, σαν να ξαναχιζόταν από αισθησιακά κύματα που την αγκάλιαζαν. Δεν αποτυγχάνανε πλέον. Σιδεροτροχιές τοποθετήθηκαν στα πεζοδρόμια. Δεν διασταυρωνόμαστε στους δρόμους: συναντιόμαστε. Οι έμποροι σταματούσαν να πουλούν: έδιναν. Ναι, αυτές οι στιγμές ήταν "εξαιρετικές". "Χρειάζεται μια απεργία", λέει ο Μπερνάρ Τιμπό, "για να καταφέρουν να μιλήσουν οι εργάτες της ίδιας υπηρεσίας. Αλλιώς δεν βλέπομαστε ποτέ. Για τον μη συμμετέχοντα θεατή, οι ταινίες που γυρίστηκαν απ' τους απεργούς είναι βεβαίως λίγο απατηλές, λίγο επεξηγηματικές. Αλλά για εμάς τους άλλους μια εορταστική επέτειος με κάποια αποσπάσματα από απεργίες ή απλά με συντρόφους, αυτό δεν βλέπεται ποτέ. Και κατόπιν υπάρχουν βουβές σκηνές που δεν σας λένε ίσως τίποτε, αλλά ένας Άγιος Βασίλης που ερευνά, ήταν ένα σημείο αναφοράς στον Ζυπέ: ότι θα κρατάγαμε χωρίς πρόβλημα μέχρι τα Χριστούγεννα και πέρα απ' αυτά εάν έπρεπε".

### ΝΑ ΚΙΝΗΣΟΥΜΕ ΤΙΣ ΙΔΕΕΣ

Στην ταινία ΣΤΑΘΜΟΣ ΧΩΡΙΣ ΤΡΕΝΑ, ένας ελεγκτής, σπουδαγμένος από μόνος του στον σταθμό του Μοντανζάκ, λέει: "Δεν είναι επειδή κερδίζουμε αρκετά ότι δεν θα πρέπει να αγωνιζόμαστε. Σήμερα, σας ζητά-

νε πάντα να κοιτάζετε προς τα κάτω. Δεν είναι ένα σχέδιο της κοινωνίας. Ένα σχέδιο της κοινωνίας είναι να κοιτάζουμε πιο ψηλά". Φορά ένα καπέλο διακοσμημένο, κληρονομιά από τον θείο του, από το 1955. "Δεν κινούμαι πλέον τα τρένα, κινούμε τις ιδέες", λέει με χαρά ο Φρανσίς στον σταθμό του Ωστερλιτζ, συννευξιαζόμενος επί μακρόν στην ταινία ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΔΙΑΦΥΓΗΣ. Ιδέες απλές όπως "Ελευθερία, Ισότητα, Αδελφότητα". "Πιστεύω ότι αυτό που γράφεται στα νομίσματα είναι περίεργο που παίζουν στο Χρηματιστήριο με αυτά". Αυτή η απεργία για αυτόν είναι "καλύτερα και από διακοπές. Στις διακοπές αισθάνομαι σαν ένα αντικείμενο της πλάζ. Εδώ, υπήρχε ένα στίγμα, μια εκτόνωση". Πέρα από την "υπεράσπιση της εξυπηρέτησης του κοινού", από την προστασία μιας εθνικής επιχείρησης για την οποία αισθάνονται, πεσμένοι από τα φανταχτερά "φαντάσματά" τους, κληρονομικοί και κάτοχοι, οι υπάλληλοι αμύνονταν, νόμιμα, μια ιδέα του Έθνους. "Σκεφτόμαστε ότι τίποτε δεν είναι πιθανόν", θυμάται ο Γιαν Λε Φολ, δημιουργός της ταινίας Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ, αφιερωμένη σε σένα Ζυπέ, γυρισμένη στη Ρεν, "Σπάσαμε αυτή τη δυστοπία". Αυτό το τρένο, θα λέγαμε χωρίς λογοπαίγνιο, στο βαθμό που οι εργάτες λειτουργούσαν χωρίς κόμπλεξ, έπαιξε το ρόλο της αμαξοστοιχίας. Με την εξαίρεση ότι τα βαγόνια (δημόσιος τομέας, ιδιωτικός τομέας) δεν ακολουθούσαν κυριολεκτικά. Ρεαλιστικά, οι συνδικαλιστές υπεύθυνοι στήριχταν σε αυτό το θεώρημα για να πραγματοποιήσουν την συνέχεια. "Εάν ο ρόλος των συνδικάτων δεν είναι πλέον να κατευθύνουν την απεργία", κρίνει ο Μπερνάρ Τιμπό, "οφείλει να δίνει την γνώμη που όταν είναι αναγκαίο. Μαζεύαμε όλες τις τοπικές και περιφερειακές πληροφορίες με το φάξ και το τηλέφωνο, διαθέταμε έτσι ένα αυθεντικό θεομέτρο της οργάνωσης. Από τη στιγμή που κερδίσαμε τη συμφωνία του σχεδίου, η υπευθυνότητά μας να μην το αφήσουμε χωρίς δημοκρατικό επικάλυμμα, να εξαίτησθαι". Αυτή τη στιγμή που πρέπει να ξεχωρίσουμε την συνέχεια από το τέλος, αυτό το αναπόφευκτο ψυχόδρομα περιθωριακά κινηματογραφηθήκε, χωρίς σχόλια, από τον Ντανιέλ Καμί στην ταινία ΑΠΕΡΓΙΑ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ ΟΡΛΕΑΝΗ - ΛΕ ΩΜΠΡΕ. Βλέπουμε ένα λιγότερο καθαριστικό τρόπο από την ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΕΡΓΑΣΙΑ ΣΤΑ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ WONDER, επίμονες αρνήσεις. Στη Λιμός η αναστολή της απεργίας ψηφίστηκε από 602 ενάντια σε 197 και 15 λευκά. Οι μειοψηφούντες πείστηκαν στην αρχική απόφαση να μείνουν "όλοι μαζί". Αλλά ποιος μπορεί να μιλήσει γι' αυτό που υπήρχε στα κεφάλια των μεν και των δε;

# Ελληνικός κινηματογράφος

(η πραγματικότητα της σήμερα)

**Η** πνευματική ολοκλήρωση του ανθρώπου δια μέσου της παιδείας είναι κατάκτηση καθαρά ελληνική. Παιδεία νοούμενη ως μετάδοση ιδανικού και όχι γνώσης. Η γνώση χωρίζει αυτά που σκεφτόμαστε και λέω από αυτά που πράττω. Ενώ το ιδανικό γέρνει στην συνείδηση ενώνοντας την σκέψη με την πράξη δημιουργώντας προϋπόθεση δημιουργίας. Η Δύση ποτέ (και ιδιαίτερα από την Αναγέννηση και μετά) δεν ήθελε ενωμένα ύλη και πνεύμα. Πως να υπάρξει όμως πνευματική ολοκλήρωση χωρίς την συμμετοχή ολόκληρου του ανθρώπου με σώμα και ιστορική μνήμη;

Ίσως η ανακάλυψη του κινηματογράφου να έχει τις πηγές σ' αυτόν τον λογισμό της Δύσης. Αφού η camera obscura, το μαύρο τετράγωνο κουτί, που χρησιμοποιήθηκε στην Αναγέννηση επέτρεπε τεχνικά ν' αναπαραχθεί ο αντικείμενος κόσμος σε μία λογική αντιγραφή. Μέσω δε της προοπτικής κατάφερε την αποτύπωση στους πίνακες της αντικειμενικής πραγματικότητας. Αυτό πέρασε στον κινηματογράφο με τον όρο της αυτόματης αναπαράστασης του κόσμου βάζοντας ένα φιλμ σε μία κάμερα η οποία αντιγράφει χωρίς να επεμβαίνει ο καλλιτέχνης. Έτσι ουσιαστικά ο κινηματογράφος ξεκίνησε ως μέσο παρατήρησης που περιόριζε την οπτική αντίληψη θέτοντας τον θεατή παθητικά. Αναπτύσσοντας τον διανοητικά, λειτουργώντας μάλιστα ως μέσο προπαγάνδας που αποκλείει την συνύπαρξη εικόνας - λόγου με το αίσθημα.

## ΜΑΖΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Αυτό λοιπόν που κατάφερε η 7η τέχνη στον πρώτο αιώνα ζωής της παγκόσμια, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων είναι να προτάσσει μία ακατάσχετη μαζική παραγωγή. Οι πολλοί προσηλωθήκαν στην απεικόνιση των φαινομένων και εντυπώσεων της αντικειμενικής πραγματικότητας και οι ελάχιστοι, οι λιγοστοί στην ουσία, στην εσωτερική διεργασία. Λίγοι αυτοί που έστρεψαν το πνεύμα στην συνείδηση και όχι στην λογική των φαινομένων, σκίβοντας στο λαϊκό βίωμα και την ασηθητική αυτού του βιώματος.

Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν ξέφυγε από το γενικό κανόνα. Τον μιμήθηκε μάλι-



Από την ταινία **ΕΙΚΟΝΑ ΕΝΟΣ ΜΥΘΙΚΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ (ΚΑΠΕΤΑΝ ΜΕΙΤΑΝΟΣ)** του Δήμου Θέου

στα σ' όλες τις μορφές. Άλλωστε η σύνολη ελληνική ζωή δεν μεταβλήθηκε σε μία απεικονιστική μίμηση ξένων προτύπων και τρόπων ζωής; Γι' αυτό δεν είναι τυχαίο που ο κινηματογράφος στην Ελλάδα (πλην ελαχίστων εξαιρέσεων) δεν έδωσε στον τόπο κανένα έργο που να μην αποπνέει την πνιγνή ατμόσφαιρα της καθαρής μίμησης. Κακά τα ψέμματα! Το να νιώθεις εσωτερική αρμονία όταν όλα έχουν καταρρεύσει ε-

πόσπαστο κομμάτι της ζωής του. Γιατί η παράδοση βιώνεται, δεν διδάσκεται. Η διδασκαλία θα σημάνει την αυτόματη περιχαράκωση σε στοιχεία φολκλόρ.

Αυτή την παράδοση την βιωμένη μέχρι μυελού οστέων δεν μπορείς να την αρνηθείς. Η άρνηση οδηγεί μοιραία στην αντιγραφή και στην αχαλίνωτη φιλοδοξία να πρωτοτυπήσεις. Στην ατομική δικαίωση και όχι στην κοινοτική αυτογνωσία που ενέχει σταλαγματιές ποίησης στην ψυχή. Και είναι υπόθεση προσωπικής αγωνίας όχι ομαδικής αφού προϋποθέτει συνεχή εσωτερικό διάλογο.

Δυστυχώς. Στα 167 χρόνια της εθνικής ανεξαρτησίας ο τόπος ταλανίζεται από ένα ατελείωτο πνευματικό διχασμό. Λογιοτατισμός και Δημοτικισμός. Δεξιά και Αριστερά. Παλιός ελληνικός κινηματογράφος και Νέος ελληνικός κινηματογράφος. Ψευδοδιλήματα. Από πίσω υπάρχει από την μία η άκρατη μιμητική ξενομανία, ο διεθνισμός και από την άλλη ο επαρχιωτικός εθνικισμός, η άγονη προσκόλληση στους τύπους των παραδεδομένων.

Ίσως ο ελληνικός κινηματογράφος να έχει αληθινή πνευματική αναγέννηση αν πλαισιωθεί από ανθρώπους - που δεν έχουν ως στόχο την αναγνώριση μέσω της προσωπικής προβολής εις τα δρώμενα, που έχει κάνει τους περισσότερους, αυτοαποκαλούμενους, σκηνοθέτες να έχουν προσγειωθεί και προσαρμοσθεί αφού η οποιαδήποτε αποδοκμασία τους είναι αβίασταχη έστω και ως υποψία - που έχουν θέληση εαυτούς να υπεβούν. Ανθρώπους με προσφορά αγάτης. Η της Αγάτης κοινωνία.

## ΤΟ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΑΓΓΕΛΗ

κτός από αδιαφορία και ασυνειδησία, προκρίνει την υποκρισία του να φορτώνει κάποιος σ' άλλους την δική του ευθύνη. Και η κατάσταση θα συνεχιστεί αν δεν αναλάβει ο καθένας την ευθύνη που έχει απέναντι στους άλλους. Θα συνεχιστεί και η γκρίνια για την ανεπάρκεια σεναρίων, κακή διδασκαλία ηθοποιού και τόσα άλλα. Μάλλον αυτοί που τα λένε αυτά εννοούν ότι δεν αντιγράφουμε σωστά τα ξένα σενάρια.

Ας μορφώσουμε αίσθημα και προσωπική ευθύνη και θα δεις πως τα σενάρια θ' αρχίσουν να καλογράφονται. Γιατί να μην καλλιεργηθεί το ατίθασο πνεύμα της ψυχής του Ρωμητού ειδωποιός διαφορά με τον άνθρωπο της Δύσης; Γιατί να μην πάψουμε να είμαστε φιλέλληνες όπως έλεγε ο Τσαρούχης αλλά έλληνες κατά τρόπο και τόπο;

## ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΣ ΔΙΧΑΣΜΟΣ

Ας μην παρεξηγηθώ. Ο έλληνας καθρεφτίζεται μέσα στους αιώνες μέσω της παράδοσης. Χέρι με χέρι, στόμα με στόμα. Ανα-

**Στάση λεωφορείου πίσω κάγκελα διαφώνωνας αηδόνι ακούγεται, που βρέθηκε τ' αηδόνι, γαλάζιο στην εξάτμιση και γράφει "Κολωνός", στο ασπράδι του ματιού του όλα τα μέλλοντα, εγώ κοιτούσα το κορίτσι παίζοντας το νόμισμα...**

**...κρυπτομηνσίες εκ των αρεσκόντων εις τους Αλεξανδρινούς κραυγή μου βυθισμένη.**

**Βασίλη Λαλιώτη, Το ένδοξο πένθος**

Γλυκό πεπρωμένο (1) ή, ορθότερα, γλυκό επέκεινα, που πάει να πει μια διάσταση έξω από χώρο και χρόνο, όπως αυτή που εισάγεται ήδη με το πρώτο πλάνο της ταινίας: οι τίτλοι πέφτουν στην αριστερή πλευρά της οθόνης, διαρκώς πάνω στο ίδιο σημείο, ενώ η μηχανή ξεκινάει ένα τράβελινγκ που για κάμποσα δευτερόλεπτα δείχνει, παρά την κίνηση, επίσης την ίδια εικόνα, την επιφάνεια των σανίδων στα τοιχώματα κάποιου δωματίου, μέχρι να καταλήξει στο κέντρο του φιλμάροντας από ψηλά την αρχέγονη σκηνή: δυο γονείς γυμνοί, κοιμούνται στο κρεβάτι και στη μέση ένα μωρό, η Ζόη, όπως θα πληροφορηθούμε αργότερα, επίσης γυμνό, που πάει στον ύπνο του έχει στραφεί στην πλευρά της μάνας, στο ύψος του στήθους της, από το οποίο και το χωρίζει το σεντόνι. Με τον αριθμό "τρία" ανοίγει η ταινία και με τον ίδιο αριθμό κλείνει, σε ένα άλλο δωμάτιο, όπου τρία παιδιά αυτή τη φορά διαβάζουν το παραμύθι του αυλητή. Το "τρία" είναι ο αριθμός που απαντάται παντού γύρω μας, ο αριθμός του όλου, καθώς περιέχει μιαν αρχή, μέση και τέλος. Αποτελεί επιπλέον τον αριθμό πάνω στον οποίο δομείται ο κόσμος μας σε Σώμα - Πνεύμα - Ψυχή, Γέννηση - Ζωή - Θάνατο, Παρελθόν - Παρόν - Μέλλον, ενώ τρεις είναι και οι θεότητες σε πολλές θρησκείες (η Ορθοδοξία κάτι ξέρει από αυτό).

Μάλλον εύλογα λοιπόν - ως μαγικός αριθμός - το "τρία" εμφανίζεται συχνά στα παραμύθια αλλά και στην ταινία του Ατόμ Εγκογιάν, γιατί και η τελευταία ένα παραμύθι είναι, που ακούγεται μέσα από τις ποικίλες αφηγήσεις των εμπλεκόμενων στο δυστύχημα ή διαβάζεται πλάνο πλάνο, καθώς συχνά οι ήρωες προβάλλονται μετωπικά, σα να βγαίνουν μέσα από τις σελίδες ενός βιβλίου. Οι αναλογίες όμως δε σταματάνε εκεί.

Παραδοσιακά τα παραμύθια αρχίζουν με φράσεις, όπως "Μια φορά κι έναν καιρό, αν και δεν ήταν ο καιρός μου ή καιρός σας ή καιρός άλλου", ελευθερώνοντας την ιστορία από το χρόνο έτσι, ώστε να μπορεί

## Γλυκό πεπρωμένο: η άλυτη θλίψη του Ατόμ Εγκογιάν

Πλήττω στην πόλη αφότου έφυγαν οι φίλοι μου  
Στη Σοφία Γ.

να διαδραματιστεί οπουδήποτε μέσα στο Διηγετές Παρόν. Ο Τόκιν έλεγε ότι τα παραμύθια "Ανοίγουν την πόρτα σε έναν Άλλο Χρόνο, κι αν διαβούμε αυτή την πόρτα, έστω και για μια στιγμή, βρισκόμαστε έξω από τον δικό μας χρόνο, έξω ίσως από τον ίδιο το Χρόνο". Στο ΓΛΥΚΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ κυριαρχεί η αχρονικότητα, που υπογραμμίζεται ακόμη περισσότερο από τις δυο μοναδικές χρονικές σημάνσεις που υπάρχουν: τη φράση "μετά από

### του ΝΙΚΟΥ ΜΗΤΡΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

δυο χρόνια" και το "29 Νοεμβρίου 1997", αν θυμάμαι καλά, που εμφανίζεται σε μια τηλεοπτική οθόνη.

Ήδη μετά τους τίτλους το κουβάρι αρχίζει να ξετυλίγεται, καθώς τρεις ιστορίες εκτυλίσσονται μπροστά μας εγκαθιδρύοντας ένα διάλογο, στον οποίο, ως λάιτ μοτίβ, επανέχεται το παραμύθι του Ρόμπερτ Μπρόουνινγκ "Ο αυλητής του Χάμελιν":

- α) Το flash back του δυστυχήματος
- β) Οι έρευνες του δικηγόρου
- γ) Η συνάντηση του δικηγόρου με τη φίλη της κόρης του, την Άλις, στο αεροπλάνο, που, όπως μαθαίνουμε στο τέλος του έργου, γίνεται δυο χρόνια μετά από όλα τα προηγούμενα.

Οι ιστορίες αυτές με το μοντάζ αλληλοδιαπλέκονται καθώς η μία μπαίνει μέσα στην άλλη και διακόπτει τη ροή της. Κατ' αυτό τον τρόπο αποδιαιρώνεται κάθε έννοια χρόνου ή μάλλον αφήνεται ελεύθερος ο χρόνος να κινηθεί άλλοτε προς την κατεύθυνση του παρελθόντος και άλλοτε του μέλλοντος έτσι, ώστε να απολεσθεί εν τέλει η αίσθηση του παρόντος (2). Κάτι που συμβαίνει όχι μόνο από ιστορία σε ιστορία αλλά συχνά μέσα στην ίδια ιστορία ή και στην ίδια σκηνή: ο Μπίλι αφηγείται στην ερωμένη του, τη Ράισα, τη συνάντηση με τον δικηγόρο, όμως τη συνάντηση θα τη δούμε αργότερα στην οθόνη, κι αφού πρώτα έχουμε πληροφορηθεί την έκβαση της. Σε μια άλλη περίπτωση ο κύριος Στίβενς πηγαίνει στους Όττο. Το τσάι που του προσφέρουν βράζει πιο γρήγορα από το κανονικό ενώ τα ρακόνι κίνησης ανατρέπονται, καθώς στο ένα πλάνο παρακολου-

θούμε σε πολύ κοντινό τον άντρα να πλησιάζει στο πρόσωπο της γυναίκας του και στο αμέσως επόμενο τον βρίσκουμε ξαπλωμένο μακριά της, ενώ ο δικηγόρος βγαίνει έξω για να φέρει το συμφωνητικό. Πέρα από την αχρονικότητα η ταινία μοιράζεται και άλλα στοιχεία με το παραμύθι:

α) Ο πάγος στο βουνό όπου ανεβαίνει το λεωφορείο μεταφορικά μπορεί να οδηγήσει στο γυαλί που έχει σημαντική θέση στο παραμύθι. Ακόμη περισσότερο το "γυάλινο βουνό" σε πολλές ιστορίες είναι τόπος κινδύνου, ενώ σε αρκετούς μύθους οι νεκροί ανεβαίνουν στον ουρανό πάνω σε ένα γυάλινο βουνό.

β) Η αιμομιξία αποτελεί μια από τις απαγορευμένες ορμές που περιγράφονται συχνά μέσα στα παραμύθια δίνοντας διέξοδο στο ανομολόγητο και το απαγορευμένο της συλλογικής συνείδησης (3).

γ) τα ταμπού, από τα οποία είναι γεμάτα τα παραμύθια. Στο ΓΛΥΚΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ έχουμε τη σχέση πατέρα - κόρης, τη φίλια που προοιδοει, το "Απαγορευμένο δωμάτιο", όταν μετά το ατύχημα η Νικολέ ζητά να τοποθετηθεί ένα λουκέτο στην πόρτα της, και τα "Απαγορευμένα αντικείμενα", τα ρούχα της νεκρής γυναίκας του Μπίλι, τα οποία εκείνος τα δωρίζει στη Νικολέ μια μέρα πριν από το συμβάν.

δ) Στα παραμύθια ο πατέρας του ήρωα είναι συχνά ξυλουργός, που ζει στο δάσος. Το ξύλο είναι το υλικό που προσφέρει καταφύγιο από τη γέννηση έως το θάνατο, από την κούνη έως το φέρετρο μέσω του γαμηλιού κρεβατιού και του σπιτιού. Στην ταινία τα σπίτια και οι εσωτερικοί χώροι είναι όλα επενδεδυμένα με ξύλο. Ο πατέρας της Νικολέ ονοεί ξυλουργός, της υπόσχεται να της κατασκευάσει μια τεράστια ξύλινη σκηνή. Τελικά της φτιάχνει τη ράμα από την οποία ανεβαίνει με το αναπηρικό καροτσάκι.

ε) Οι ήρωες της ταινίας θυμίζουν χαρακτήρες του παραμυθιού. Υπάρχει ο απουκροστικός σύζυγος (Γουέντελ), ο κόσμος των ζώων ("Αρχαίους" ονομάζεται ο υποθετημένος μικρός Ινδιάνος "Κουνέλια", γράφει μια πινακίδα στο λούνα παρκ), ο

δικηγόρος (4), οι μάγισσες ή τα ξωτικά (η Ντολόρες κάτι τέτοιο θυμίζει, ειδικά όταν παραλληλίζει τα παιδιά με βατόμουρα που τα έβαζε στο καλάθκι της), η πριγκίπισσα (Νικόλ), ο αυλητής. Ωστόσο ο Ατόμ Εγκογιάν δεν κάνει τελικά ένα παραμύθι ή μόνο ένα παραμύθι. Εκτός από το ότι οι παραπάνω αναλογίες δεν είναι απόλυτες και δεν χαρακτηρίζουν από την αρχή έως το τέλος μονοδιάστατα τα πρόσωπα, παρουσιάζεται μια ακόμη ριζική διαφορά: το παραμύθι κλείνει με μια εκτός χρόνου ευτυχία μια ευτυχία "για πάντα", επειδή δεν έχει αρχή και ως εκ τούτου δεν έχει και τέλος. Η ίδια χρονική διάσταση υπάρχει στο ΓΛΥΚΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ, όμως όχι ως παντοτινή ευτυχία, αλλά ως μόνιμη συμβίωση με το θάνατο.

Στο Σαμ Ντεντ δεν υπάρχει ο θάνατος πριν από το ατύχημα ή καλύτερα υφίσταται με τη μορφή μικρών καθημερινών θανάτων που οι πάντες σχεδόν παραβλέπουν (5). Οι ηλικιωμένοι, εκείνοι που μέσα από το δικό τους τέλος φυσιολογικά προετοιμάζουν και τους νεότερους, απουσιάζουν ολοκληρωτικά από την ταινία, οι οικογένειες απουσιάζονται χωρίς κανείς να το παραδέχεται, όλοι υποκρινόμενοι ότι δε συμβαίνει τίποτα, ακόμα κι όταν δέχονται τους εραστές στο δωμάτιο 11 ενός παρηλιασμένου μοτέλ. Οι ζωές έχουν ναυαγίσει.

Πολύ περισσότερο οι αιμομικτικές λειτουργίες εμποδίζουν την απομάκρυνση των παιδιών από τους γονείς, άρα και την επίγνωση του θανάτου σε συμβολικό πια επίπεδο. Υπ' αυτή την έννοια θα τολμούσα να υποστηρίξω πως η αιμομιξία στην ταινία δεν είναι ανάγκη να διαβαστεί κυριολεκτικά ως ένα είδος ύβρεως που οδηγεί στο ατύχημα, αλλά ως η πιο ακραία εκδοχή της άρνησης του αποχωρισμού και κατ' επέκταση του θανάτου. Σε τελευταία ανάλυση ύβρις είναι όχι μόνο η αιμομιξία αλλά και το ότι ο Μπίλι χαρίζει τα ρούχα της γυναίκας που στη Νικόλ και το ότι κοιμάται με τη γυναίκα του φίλου του και το ότι αυτή με τη σειρά της ασιτά τον άντρα της. Αν υπάσχει ύβρις ίσως είναι αποκλειστικά η ύβρις του ανθρώπινου είδους, το ότι τελικά όλοι θα πεθάνουμε και παρ' όλα αυτά συνεχίζουμε να υποκρινόμαστε τους αθάνατους.

Η απώθηση του θανάτου αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών. Μέσα σε άφθαρτα επιτεύγματα της τεχνολογίας, που η ψυχρή λογική λέει ότι θα ζήσουν, αν όχι για πάντα, ολοσδήποτε περισσότερο από εμάς, και σε ευκόλως αναπληρούμενα αναλώσιμα που η απώλειά τους δεν κοστίζει συναισθηματικά, ο θάνατος και κάθε συζήτηση γύρω από αυτόν έχει πάει τη θέση της πορογραφίας ως η κατ' εξοχήν απαγόρευση. Η συγκεκριμένη στάση ενισχύεται ακόμη περισσότερο από το ότι ο θάνατος από ατύχημα εμφανίζεται ξαφνικά, απρόσμενα, χωρίς καμία προπαρασκευή για όσους επιβιώνουν και συνεπώς κάνει ακόμη πιο δύσκολη την αποδοχή του (6).

Ο θάνατος ακυρώνει τον περί παντοδυνα-



Από την ταινία **ΤΟ ΓΛΥΚΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ** του Ατόμ Εγκογιάν

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για να μην κουράσω τον αναγνώστη με πληθώρα παραπομπών να αναφέρω από την αρχή πως το παρόν κείμενο οφείλει πολλά στα παρακάτω βιβλία:

α. Ο ΘΑΥΜΑΣΤΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΜΥΘΙΩΝ, Τζ. Σ. Κούπερ, μετ. Θ. Μαλαμπίουλος Εκδ. Θυμάρι

β. ΤΟ ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΟ ΣΤΟΥΣ ΔΕΣΜΟΥΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑΣ, Μαρία Σκαλάκη, Εκδ. Κέδρος

γ. ΤΟ ΠΕΝΘΟΣ, π. Φιλόθεος Φάρος, Εκδ. Ακρίτας

δ. ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΣΤΗ ΔΥΣΗ, Φ. Αριές, μετ. Καρίνα Λάμψα, Εκδ. Γάρος

ε. ΤΟ ΒΙΩΜΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΤΟΥ ΣΥΖΥΓΟΥ, ΔΙΑΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ της Ολγας Μεταλλινού  
Να πιο ακόμη πως τη μετάφραση του "Sweet Hereafter" σε "Γλυκό επέκεινα" τη χροστάω στο κείμενο του Ανδρέα Τύρου.

2. "Η αίσθηση που είχαμε για το χρόνο και την αλληλοχρεια δεν είχε πλέον σαφή όρια. Ήταν σαν μια ταινία χωρίς αρχή και τέλος και παρέμεινε έτσι, γιατί δεν κάναμε τίποτα για να γνωστοποιήσουμε τη σχέση μας, δεν το μάθανε άλλοι άνθρωποι, κάτι που θα συνέβαινε σίγουρα αν η Ράια η εγώ το είχαμε εμπιστευτεί σε κάποιον άλλον". Ο Μπίλι Άνσελ εδώ σχολιάζει τη σχέση του με τη Ράια Γουόκερ. Το απόσπασμα είναι από το βιβλίο του Ράσελ Μπανκς, ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΓΛΥΚΙΑ ΔΙΑΣΤΑΣΗ, μετ. Γρηγόρης Κονδύλης, Εκδ. Οξύ και το παραθέτω, γιατί έχω την εντύπωση πως συνοψίζει την άποψη για το χρόνο που υπάρχει στην ταινία.

3. Για τις άλλοτε σγκαλιωμένες και άλλοτε εμφανείς αιμομικτικές τάσεις που ανιχνεύονται στα παραμύθια να θυμηθούμε τον διάλογο πατέρα και κό-

μίας ισχυρισμό της τεχνοκρατικής κοινωνίας και γι' αυτό παρασιωπάται. Είναι μάλιστα ενδεικτικό το ότι στην ταινία ο κύριος Στίβενς χρησιμοποιεί την τεχνολογία για να αντιμετωπίζει το θάνατο, βιντεοσκοπώντας τα απομεινάρια του λεωφορείου ή επικινδυνώνοντας με την κόρη του μόνο μέσω του κινητού, αλλά και το ότι ο εκφυλισμός της τεχνολογίας σηματοδοτεί την είσοδό του στο χώρο του θανάτου: εγκλωβίζεται με το αυτοκίνητό του σε ένα πλυντήριο που τίθεται εκτός ελέγχου, δέχεται απεγνωσμένα τηλεφωνήματα από την κόρη του, αλλά το κινητό δε λειτουργεί, για να αντικρίσει, όταν τελικά κατορθώνει να βγει έξω, το λεωφορείο του δυστυχήματος.

Η διαμεσολάβηση του δικηγόρου έρχεται να επιβάλλει αυτή ακριβώς την αντίληψη των προηγμένων δυτικών κοινωνιών σε μια ομάδα ανθρώπων που - εν μέρει - εξακολουθεί να αποτελεί κοινότητα. Ο κύριος Στίβενς, αποθνήσκοντας από την πλευρά του διαρκώς τον αργό θάνατο της κόρης του από ναρκωτικά, έρχεται στην μικρή κομητεία προκειμένου να καταστήσει το θάνατο ένα είδος εξαγοράσιμου, αντικείμενο διαπραγματεύσεως στις αίθουσες των δικαστηρίων, έρχεται οργισμένος. Τα άτομα με έντονο θυμό δεν έχουν αποδεχτεί τη μονιμότητα της απώλειας και συστηματικά ο θυμός τους κρατάει μακριά από την προοπτική αντιμετώπισης του θανάτου, υποστηρίζουν οι ειδικοί ψυχολόγοι. "Εκπροσωπώ τις οικογένειες στην οργή, όχι στη λύπη τους" λέει ο δικηγόρος. "Ποιοί σ' έχουν προσλάβει γι' αυτό;" ρωτάει με τη σειρά της η κυρία Όττο.

Στην προσπάθειά του αντιδρούν οι τρεις πιο άμεσα εμπλεκόμενοι: η Νικόλ, η επιζήσασα, η Ντολόρες, η οδηγός, και ο Μπίλι, που κάθε πρωί παρακολουθούσε με το αυτοκίνητό του τη διαδρομή του σχολικού. Είναι οι αυτόποτες μάρτυρες, και κατά συνέπεια εκείνοι που δεν έχουν το περιθώριο να αρνηθούν



το γεγονός επιρρίπτοντας κάπου αλλού τις ευθύνες, αλλά είναι υποχρεωμένοι να συμβιβαστούν μαζί του. Η Ντολόρες μάλιστα, που επιθυμεί να αναλάβει τις ευθύνες της ενώπιον της κοινότητας, λέει κάποια στιγμή για τον Μπίλι: "Του έκανε καλό που είδε το ατύχημα". Εκφραστές ενός προβιομηχανικού πνεύματος από ανάγκη στο βαθμό που αποδέχονται το αμετάκλητο του συμβάντος και ταυτόχρονα τη ματαιότητα οποιασδήποτε δικαστικής διένεξης, αποτελούν παράλληλα εκπροσώπους των σύγχρονων κοινωνιών από τη στιγμή που αρνούνται να θυμηθούν - και' επέκταση να πενήθουν - δημόσια. Γενικά η μνήμη στην ταινία απαγορεύεται ("Μην προσπαθήσεις να θυμηθείς τίποτα" λέει ο πατέρας της Νικόλ μόλις εκείνη ανοίγει τα μάτια της στο νοσοκομείο) ή εκδηλώνεται ιδιωτικά ("Νοσταλγώ τις στιγμές που θυμόμουν το παρελθόν μου, όταν σε περιμένα) λέει ο Μπίλι στη Ράισα). Το πένθος, η έκφραση της λύπης για την απώλεια, στην καλύτερη περίπτωση επίσης περιχαρρακώνεται σε έναν αυστηρά ιδιωτικό χώρο, που όμως εμποδίζει τη λύση του.

Λέω "στην καλύτερη περίπτωση", γιατί το πένθος ούτως ή άλλως είναι αναγκαίο ως η διαδικασία εκείνη που θα επιτρέψει στο ζωντανό μέσα από τη νοητική και στη συνέχεια συναισθηματική αποδοχή της απώλειας να προσομοιωθεί στις καινούργιες συνθήκες ζωής και να επενδύσει συναισθηματικά σε νέες σχέσεις αναστηλώνοντας το κενό που αφήνει ο εκλιπών. Ωστόσο σήμερα αποτελεί κανόνα ακριβώς το αντίθετο. Η κοινωνία μας τιμά τον νεκρό αρνούμενη να τον αναγνωρίσει ως τέτοιο, να τον πενήσει. Ο τελευταίος, όπου και όταν δεν απαλλάσσει από την παρουσία του τους ζωντανούς μέσω της αποτέφρωσης, επιβιβάζεται να δείχνει "σχεδόν ζωντανός" και "ευχάριστος" τόσο, ώστε να μπορεί να εκτεθεί, για παράδειγμα, στα αμερικάνικα funeral homes. Τα παιδιά δεν παρίστανται στις κηδείες, ενώ η εξωτερίκευση της λύπης συνιστά παράγοντα περιθωριοποίησης.

Για την υπέρβαση του θανάτου και την έναρξη της λειτουργίας του πένθους είναι αποφασιστικής σημασίας η ύπαρξη της "κοινότητας". Οι συγγενείς και οι φίλοι με την προστατευτική τους παρουσία συμπαρίστανται στους τεθλιμμένους, τους βοηθάνε να ξεπεράσουν τον αρχικό συγκλονισμό αλλά και λειτουργούν ως κίνητρο που τους παρακινεί να εξακολουθούν να ζουν. Σε τελευταία ανάλυση το πένθος συμβαδίζει με λειτουργίες, που δεν νοούνται, αν δεν απευθυνόμαστε κάπου, στους άλλους.

Στο ΓΛΥΚΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ η κοινότητα έχει αρχίσει να καταρρέει πολύ πιο μπροστά από το ατύχημα. Οι οικογένειες είναι διαλυμένες - οπωσδήποτε δεν είναι συμπτωματικό που ο Εγκογιάν δεν δείχνει ποτέ σε ένα μέτρο χιονισμένο τζάκια, σαν να μην υπήρχε εστία - ομφαλός στα σπίτια, οι γονείς απορρίπτουν τα παιδιά τους ή αλληλούς, συμπεριφέρονται σαν ξένοι (7) ή αποτελούν πηγή κινδύνου, μια μόνιμη απειλή, ενώ οι φίλες αποσιώζουν παντελώς. Κάτω από τις συν-

θήκες αυτές εκδηλώνεται η λεγόμενη Άλυτη θλίψη που οδηγεί τον επιζήσαντα άλλοτε στο να αρνείται ολοκληρωτικά το θάνατο, άλλοτε σε εμφανείς ή λανθάνουσες μορφές αυτοκτονικής συμπεριφοράς και άλλοτε στο να μη φτάνει στο τέλος της θλίψης σε μια προσπάθεια να κρατήσει για πάντα ζωντανό μέσα του το νεκρό (8).

Αυτή την τελευταία διεργασία πιθανόν να υποδηλώνουν τα off λόγια της Νικόλ στη σκηνή με την οποία κλείνει η ταινία: "Όλοι εμείς, τα παιδιά που βγήκαν ζωντανά από το ατύχημα, ακόμη και τα παιδιά που δε γλίτωσαν, αισθανόμαστε σαν κάτοικοι μιας άλλης πόλης τώρα πια, σαν να ήμαστε μια πόλη μοναχικών ατόμων που ζούσε σε μια άλλη γλυκιά διάσταση".

Όπως και να' χουν τα πράγματα μια μελέτη θανάτου είναι εντέλει το ΓΛΥΚΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ του Ατόμ Εγκογιάν όσον αφορά το διαφορετικό τρόπο με τον οποίο εκείνος αντιμετωπίζεται από την κοινότητα και τη σύγχρονη βιομηχανική ή μεταβιομηχανική κοινωνία. Μια περιγραφή του τι συμβαίνει όταν εισβάλλει ο θάνατος και ταυτόχρονα τα προστατευτικά πλέγματα για την αντιμετώπισή του έχουν καταλυθεί, σκηνοθετημένη με έναν αριστουργηματικό τρόπο, καθώς καταφέρει μέσα από τον φακό, χωρίς να δείξει τη φρίκη του θανάτου, να δώσει υλική υπόσταση στο άυλο, να κινηματογραφήσει τον χώρο και τον χρόνο του πένθους. Και ό,τι προτείνει δεν είναι παρά μια επιπλέον ανάγνωση της ταινίας, που δεν διεκδικεί την αποκλειστικότητα, αλλά μάλλον την πολυτέλεια να ισχυριστεί πως ο κινηματογράφος, όπως και η λογοτεχνία στις υψηλότερες εκδοχές της, δικαιούται το πρόνομο των πολλαπλών αναγνώσεων.

Τελείωνα αυτές τις γραμμές όταν πληροφορήθηκα για την πτώση του ουκρανικού αεροπλάνου και του C-130 από ασθμαίνοντες ρεπόρτερ που περιέγραφαν ένα προς ένα τα συντρίμμια και ανέστυχαν διαβατήρια μέσα απ' το χιόνι. Αναζητώντας ενόχους και υπεύθυνους, αποκαλύπτοντας, δίνοντας πάντα την εντύπωση πως υποφέρουν, μέχρι που έφταναν στη φράση - κλειδί: "Ο σταθμός μας πρώτος έφτασε στον τόπο του δυστυχέματος και σας μεταδίδει τις συγκλονιστικές εικόνες". Σκέφτομαι πως το κινήρι της "πρωτιάς" και του "συγκλονιστικού" από υποψήφιους "κύριους Στίβενς" μπορεί και να είναι ακόμη ένας τρόπος συγκάλυψης του θανάτου, μια δειστροαμμένη επινόηση της εποχής μας, μέσω της οποίας η τηλεοπτική οθόνη μετατρέπεται σε αχανή τόπο εξορίας των νεκρών. Θυμάμαι πριν από όχι πολλά χρόνια όλα τα παιδιά που γύρισαν από ένα άλλο βουνό ψάχνοντας μέλη και αντικείμενα φίλων να επιστρέφουν βυθισμένα στη σιωπή. Ίσως τελικά η σιωπή εκείνων που έχουν δει το ακατάληπτο να οριοθετεί το Γλυκό επέκεινα συνδέοντας για πάντα ζωντανούς και πεθαμένους, το "εκεί και το τότε" με το "εδώ και το τώρα". Αρχή του παραμυθιού. Καλησπέρα σας.

ρης από το παραμύθι "Η Εμορφη, η Πεντάμορφη", όπως παραδίδεται από τη Μαρία Σκαλιάνη:  
 - Μεγάλωσες πια και ήρθε η ώρα να παντρευτείς  
 - Όπως προστάζεις πατέρα  
 - Αποφάσισα εγώ να σε πάρω για γυναίκα  
 4. Σε μια γαλλική παραλλαγή η Σταχτοπούτα είναι η τρίτη και μικρότερη κόρη ενός βασιλιά. Όταν εκείνος αποφασίζει να χωρίσει το βασιλείο του τρωτά τις κόρες του πόσο τον αγαπούν. Εξοργίζεται όμως από την απάντηση της Σταχτοπούτας και αποφασίζει να την εκτελέσει. Τη διάγραψε τον βασιλέιο στα δύο την αναλαμβάνει ένας διαγρόρος, μαζί και την υποχώρηση να παραστεί στην εκτέλεση της Σταχτοπούτας.  
 5. "Αν εμείς δείχναμε την πρόνοια πίστη στο θάνατο - όπως πιστεύουμε και στους φόρους, για παράδειγμα - και δεν εμεινόμενοι ότι τον έχουμε κηρύσει, δεν θα είχαμε ποτέ τον πόλεμο του Βιετνάμ. Η οποιονδήποτε άλλο πόλεμο. Αντίθετα πιστεύουμε στο ψέμα που λέει ότι ο θάνατος σε αντίθεση με τους φόρους μπορεί αιωνίως να αναβάλλεται και εμείς περνάμε μια ζωή υποστηρίζοντας αυτή μας την πίστη". Ο Μπίλι Άνσελ από το ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΓΛΥΚΙΑ ΔΙΑΣΤΑΣΗ.  
 6. Πάλι ο Άνσελ από το βιβλίο του Μπανκς: "Ο θάνατος υπήρχε, αρκάλιαζε όλο τον πλανήτη μας και ήταν φυσικός και αμετάκλητος. Τούτο δεν ήταν παρά ένα αφάνιστο ξεφύγισμα στα καλά καθούμενα".  
 7. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πως και η Ζόη και η Νικόλ δεν έχουν καμιά απολύτως σχέση με τις μητέρες τους.  
 8. Στο βιβλίο όσοι δεν περιγράφονται ως εξαργωμένοι από το ατύχημα παρουσιάζονται σαν άνθρωποι που "έχουν φύγει μαζί με τα παιδιά τους".

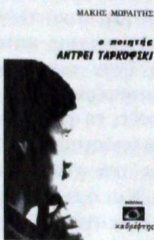


# BIBΛΙΟΜΑΝΙΑ



**Γιάννης Δελιολάνης: Μέσα από το σκοτεινό καθρέπτη", 13 + 3 κείμενα για τον David Cronenberg, εκδ. [20/25 Futura], Αθήνα 1997.**

Ένα ακόμη βιβλίο για έναν από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες της Αμερικάνικης ηπείρου. Ο Γιάννης Δελιολάνης, κριτικός κινηματογράφου, μέσα από συνεντεύξεις του σε σοβαρά περιοδικά για τον κινηματογράφο (όπως η "Οθόνη") έχει καταθέσει την άποψή του για τον καλό, ποιητικό κινηματογράφο. Θεωρούμε δεδομένη την αγάπη του γι' αυτόν τον κινηματογράφο όπως και θεωρούμε δεδομένη την ικανότητά του να δει διεισδυτικά μια (κινηματογραφική) ματιά. Ο Cronenberg κάνει ένα προσωπικό - αλλά όχι εκνευτικό - συστηματικό, αλλά συναρπαστικό, κινηματογράφο. Ζει και δημιουργεί στον Καναδά και το έργο του είναι σχεδόν άγνωστο στη χώρα μας. Οι ταινίες του ενθαρρύνουν τις υποκειμενικές αντιδράσεις, στήνοντας απρόσμενα μπροστά στο θεατή έναν παράδοξο καθρέπτη της φιλοσοφίας του, προκαλούν το σοκ μιας άμεσης αναμέτρησης για να ωθήσουν μακροπρόθεσμα την συνείδηση μπροστά. Ο Δελιολάνης επιχειρεί μια προσωπική καταγραφή στιγμών ενός ανεκτίμητου κινηματογράφου, ενώ ο ίδιος προτιμά να το πει "μια προσωπική κατάσταση για ένα μακρινό φίλο, περασμένη μέσα από το φάσμα του καιρού". Τα κείμενα που παρουσιάζονται εδώ είναι τα ίχνη μιας παράλληλης ιστορίας κι ελπίζουμε να λειτουργήσουν σα μια νύξη για την βαθύτερη αξία του σινεμά του David Cronenberg". Και νομίζω ότι το καταφέρει αρκετά καλά.



**Μάκης Μωραΐτης: "Ο ποιητής Αντρέι Ταρκόφσκι", εκδ. Καθρέπτης, Αθήνα 1997.**

Για τον Ταρκόφσκι πολλά μπορεί να πει κανείς. Ένας σκηνοθέτης που υπηρέτησε με συνέπεια τον ποιητικό κινηματογράφο είναι το πεδίο μελέτης με άμεση συνέπεια ο ορίζοντας των γνώσεων γύρω από αυτόν συνεχώς να διευρύνεται και κάθε φορά τα βιβλία που βγαίνουν να είναι το σημείο που αναπέμπει το ή τα μηνύματα που το έργο του Ταρκόφσκι εξακολουθεί να μας στέλνει αρκετά χρόνια μετά το θάνατό του. Δέκα χρόνια μετά το θάνατο του Ταρκόφσκι το 1997, ο Μάκης Μωραΐτης, κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου κατέθεσε την δικιά του άποψη - κάτι σαν κινηματογραφικό μνημόσυνο για τον ποιητή, φιλόσοφο, κινηματογραφιστή που (το ξέρω καλά) λειτουργούσε και λειτουργεί σαν δάσκαλος. Ο ίδιος ο Μωραΐτης θα αναφέρει: "Όταν αποφάσισα να δημοσιεύσω τούτη τη μικρή μελέτη για την "Ταρκόφσκι ποιητική", γνωστοποίησα την πρόθεσή μου σε έναν γνωστό κριτικό του κινηματογράφου. Η απάντησή του αληθινά με πλήγωσε: "οι νεκροί με τους νεκρούς...". Ίσως γι' αυτό συγκινήθηκα τόσο ένα βράδυ που πετάχτηκα μέχρι την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών για να δω τον ΡΟΥΜΠΛΙΩΦ που πρόβαλαν. Είδα μια μεγάλη ουρά μέχρι έξω στο πεζοδρόμιο, νεαρόκοσμο, που αγωνιούσαν αν θα τα κατάφεραν να μπουν στη μικρή αίθουσα. Ο Αντρέι ζούσε, λουπόν, και η σκέψη αυτή ζέστανε την καρδιά μου". Και με την εκδήλωση που είχαμε διοργανώσει κι εμείς (Ιανουάριος '98) το ίδιο πιστοποιήσαμε. Με τέτοια βιβλία η μνήμη του θα υπάρχει και θα δρα καταλυτικά στην ψυχή μας.



**Χρήστος Τουμανίδης: "Αντίστιξη των άστρων", εκδ. Μανδραγόρας, Αθήνα 1997**

Μια ποιητική συλλογή του Χρήστου Τουμανιδή είναι πάντα ένα σημαντικό γεγονός για τα ελληνικά γράμματα. Τα ποιήματά του έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά και τα ρώσικα, ενώ πρόκειται να κυκλοφορήσει στα σουηδικά επιλογή του έργου του. Είναι μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών και συνεργάζεται με διάφορα λογοτεχνικά περιοδικά, όπως ο "Μανδραγόρας". Ποιήματα όπου υπάρχει το θέμα της έντονης αναζήτησης για την ζεστασιά στις ανθρώπινες σχέσεις, για τον έρωτα. Ποιήματα που μέσα από την απλότητά τους μιλούν για το πολύπλοκο, "ανοίγουν" τη στιγμή στο αιώνιο, η καθημερινότητα αποκτά μια άλλη σπουδαιότητα από αυτή που συνήθως της δίνουμε.



**Δημήτρης Τσατσούλης: "Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου", Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής, εκδ. Δελφίνι, Αθήνα 1997.**

Πολλοί πιστεύουν ότι το θέατρο, είναι ο εχθρός του κινηματογράφου. Αδίκως!!! Μέσα από το θέατρο και τις σκηνοθετικές πρακτικές που εφαρμόζονται σε αυτό, μπορεί κανείς να βγάλει χρήσιμα συμπεράσματα για την σκηνοθεσία του κινηματογράφου. Σε γενικές γραμμές, η κίνηση, η χειρονομία, το κείμενο (ως σημειολογικός όρος) δεν διαφέρουν πολύ στο θέατρο από τον κινηματογράφο. Ο Τσατσούλης κάνει μια ανάλυση του θεατρικού κειμένου και από εκεί καταφέρει να βγάλει συμπεράσματα που πλουτίζουν τις γνώσεις του θεατή και τον κάνουν ικανό να δει με "άλλο μάτι" μια παράσταση. Ο συγγραφέας προσεγγίζει τους κώδικες που τους περιγράφει γλαφυρά και με παραδείγματα από θεατρικές παραστάσεις που πολλοί έχουν δει. Οι απτικοί, οι σοφρητικοί κώδικες γίνονται πιο κατανοητοί μετά από την ανάγνωση του βιβλίου. Η χειρονομία αποκωδικοποιείται, ερμηνεύεται το "κείμενό" της και μπορεί κανείς να εφαρμόσει αυτές τις αναλύσεις σε όλες τις παραστάσεις (θεατρικές ή κινηματογραφικές). Καθηγητής της σημειολογίας, ο Τσατσούλης ανοίγει την θεατρική παράσταση στο κοινό, κάνοντας το κοινωνικό και τον πιο "κρυφόν" μυστικό της. Στις τριακόσιες, περίπου σελίδες, γίνεται για πρώτη φορά, μια αναλυτική μελέτη η οποία δεν απαιτεί να έχει κανείς εξειδικευμένες γνώσεις.

**ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ**

**αντι-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**



ΤΕΥΧΟΣ 4 ΜΑΡΤΙΟΣ 1998 - 100% ΔΡΑΧΜΕΣ

Ψιθουροί και Νότες  
Η Μελίνα Μοστέλλου  
στις Σέρρες



ΕΝΘΕΤΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ  
**Η ΑΛΛΗ  
ΠΛΕΥΡΑ**  
ΡΟΜΠΕΡΤ ΚΡΑΜΠ  
ΤΖΟΡΤΖ ΡΟΜΕΡΟ  
ΡΑΣ ΜΑΠΕΡ  
ΛΑΡΡ ΦΑΙΝΤ

ΤΖΙΜ ΜΟΡΡΙΣΟΝ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΟΡΝ

ΖΑΝ ΖΙΝΕ  
FANZINES

COUNTRY JOE McDONALD

ALIEN 4

NTAMIEN ΧΙΡΣΤ

PLAN 9 FROM OUTER SPACE

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ

ΑΛΙΑΝ ΑΤΤΥΟΥ  
ΑΠΕΛΙΚΗ ΣΙΔΡΑ  
ΛΑΥΡΙΕ ΦΟΙΣ  
ΣΤΑΥΡΟΣ ΜΙΧΑΛ  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΥΡΓΑΛΗΣ  
ΚΡΙΕΤΗ ΝΤΟΒΑ  
ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΔΕΒΕΡΑΚΗΣ

Βιβλία • Θέατρο • Δίσκοι • Τα καλύτερα 45άρια  
Κινητός • Ταίριας cult • Τηλεόραση

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΑ  
ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ  
ΠΕΡΙΓΛΑΦΗ

# Αποψη

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΗΣ ΣΥΡΟΥ

Μουράγιο - Άνω Σύρος 84100  
Τηλ. - Fax: (0281) 82664

- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ Σύγχρονη Εκπαίδευση  
- ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ της ΣΥΡΟΥ  
- Σχόλια και... Απόψεις  
- Μόνιμες Στήλες

## Σύγχρονη Εκπαίδευση

Δίμηνη  
Επιθεώρηση  
Εκπαιδευτικών Θεμάτων

Άρθρα - Μελέτες - Έρευνες  
- ΤΕΚΜΗΡΙΑ από την εκπαιδευτική πραγματικότητα  
(Ο "κόσμος" των Υπολογιστών - Περιβαλλοντικές  
Δραστηριότητες - Η Περιοκόπηση του Διμήνου  
Νομοθεσία για την Εκπ-ση - Ενημέρωση)

- ✓ Το Περιοδικό για την Εκπαίδευση - και όχι μόνο για τους Εκπαιδευτικούς
- ✓ Για μια νέα αντίληψη των εκπαιδευτικών μας πραγμάτων
- ✓ Για την άρθρωση ενός "άλλου" εκπαιδευτικού λόγου
- ✓ Για σφαιρική πληροφόρηση
- ✓ Για αδέσμευτο διάλογο

**ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**  
Ταχ. Δ/ση: Τ.Θ. 250 85 - 100 26 ΑΘΗΝΑ  
Τηλ.: 88. 23. 762

**ΝΕΟ  
επιπεδο**  
ΓΙΑ ΤΟ ΑΦΕΙ ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ  
ΕΠΙΣΤΡΟΦΕΣ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

*Λογό στην πιο απρόσβλητη / εφάρμοστη στην άσκηση, το μέγεθος 10x12 cm / 4 καρτέτσες	Περίοδος πώλησης 28-29 Αυγούστου '98	ΑΡΧ. 2.000
--	--------------------------------------	------------

\*Υποστηρικτική Γύναξη Σωματικής



**αφιέρωμα**  
**ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ**

γράφουν οι:  
ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ  
ΕΛΕΝΗ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗΣ  
ΘΩΔΗΣ ΤΡΑΜΒΑΤΖΑΣ  
ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ  
ΑΝΤΑ ΚΑΤΣΙΚΗ - ΓΚΙΒΑΛΟΥ  
ΝΕΝΑ ΚΟΚΚΙΝΑΚΗ  
ΠΑΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΕΣ  
ΒΙΑΝΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ  
ΚΑΡΛΟΣ ΜΕΤΣΑΚΗΣ  
ΜΑΤΘΑΙΟΣ ΣΑΟΥΤΣΗΣ  
ΚΡΙΕΤΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ  
ΜΑΝΩΛΗΣ ΠΡΑΤΕΥΑΚΗΣ  
ΓΡΑΝΗΣ ΓΡΩΝΙΩΤΑΚΗΣ  
ΑΝΤΩΝΗΣ ΣΙΔΑΡΑΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥΛΑΚΗΣ  
ΜΑΡΗ ΣΤΑΥΡΟΥ  
ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΥ  
ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΟΝΑΣ ΛΑΡΑΣΜΑΤΑΚΗΣ

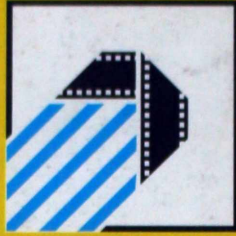
• ΝΕΕΣ ΑΝΤΙΛΗΣ  
• ΝΕΑΡΑ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ  
• Αποδοχή ελληνικού έθνους

ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ

- Στοιχειώδης Μέγας Ακουστικός Άλιος Πόλεμος: Αθάλας, Αιχμηροί
- Έθνος & Ομογένεια
- Διασπορά σε κρίσιμα χρόνια, 18 Μακεδονία, Αίγυπτος
- Ημερολόγιος στην Επιστολή: Στοιχειώδης Αποδοχή του έθνους, ηθική, Γενεαλογία
- Το έργο του Νίκου ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ: Επιστολή, Αποδοχή του έθνους, ηθική, Αίγυπτος, Αποδοχή του έθνους
- Κριτική, Αποδοχή, Μεταφράσεις
- Εισαγωγή, σημεία

*Καζαντζάκης*

Χαρακτηριστικά για το έργο του Ν. Καζαντζάκης  
βρίσκονται σε:  
Αποσι βιβλία: Παντογνώστη Γράβιλας, Διεπύλη Καζάνης, Άσος Καρναού, Αθήνα: Εκπαιδευτική, Νέων Εκδόσεων, Γύναξη Παπαδόπουλου, Σπύρος Σαχινής, Γύναξη Σωματικής



**ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ**

Εξασφαλίζει  
τη συνέχεια...

Επί  
της οθόνης!