

# ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση ανάλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

• Ο ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



• ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1974

ΣΕ

3·74







# ΤΟ '74

ΒΔΟΜΑΔΙΑΤΙΚΗ  
ΠΟΛΙΤΙΚΗ  
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ



**3** ΤΑΙΝΙΕΣ  
**ΣΤΑΘΜΟΙ!..**

ΑΔΩΝΗ ΚΥΡΟΥ

**ΤΟ ΜΠΛΟΚΟ**

ΡΟΒΗΡΟΥ ΜΑΝΘΟΥΛΗ

«Πρόσωπο με πρόσωπο»

ΚΑΙ

Θ. ΡΕΝΤΖΗ-Ν. ΖΕΡΒΟΥ

**“ΜΑΥΡΟ-ΑΣΠΡΟ,,**

**B. Κουρουγιώτης**

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 98 - ΤΗΛ. 616.447 - ΑΘΗΝΑΙ Τ. Τ. 141



**ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΡΗΣΤΟΥ**  
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΕΡΓΑ

**JANI CHRISTOU**  
late works

**EMI**

EMI Music Publishing Ltd. 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Records Ltd., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music Inc., 1675 Broadway, New York, NY 10019, USA  
EMI Music of Canada Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Australia Pty. Ltd., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Spain S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of France S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Italy S.p.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Germany GmbH, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Japan Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Korea Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Mexico S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of the Philippines Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of South Africa Pty. Ltd., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Taiwan Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Thailand Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of the Netherlands B.V., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Belgium S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Switzerland S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Austria GmbH, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Sweden AB, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Norway AS, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Denmark A/S, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Finland Oy, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Greece S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Portugal S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Spain S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of France S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Italy S.p.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Germany GmbH, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Japan Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Korea Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Mexico S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of the Philippines Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of South Africa Pty. Ltd., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Taiwan Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Thailand Inc., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of the Netherlands B.V., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Belgium S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Switzerland S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Austria GmbH, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Sweden AB, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Norway AS, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Denmark A/S, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Finland Oy, 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Greece S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England  
EMI Music of Portugal S.A., 100, Brook Street, London W1A 1AA, England



# Εκδοσεις ΔΙΑΛΟΓΟΣ

— Στή σειρά: σύγχρονα πολιτικά προβλήματα

## κυκλοφορούν

1. Αιμίλιου Ζαχαρέα: Γιά τήν ένότητα τής Έλληνικης Μαρξιστικης 'Αριστερας
2. Μανώλη Γλέζου: 'Από τή δικτατορία στή Δημοκρατία
3. Κλεάνθη Γρίβα: 'Ελλάδα 1940 — 1947

\* 'Ετοιμάζονται:

1. Πόπη Παρασκευόπουλου: Μαρτυρία 1963 — 1967. Πώς φτάσαμε στή δικτατορία.
2. Μανώλη Γλέζου: Τό μέλλον τής 'Αριστερας στήν 'Ελλάδα
3. Μανώλη Γλέζου: Γιά τή Δημοκρατία
4. Π. Ροδάκη: 'Η άριστερά στή χώρα μας: Πραγματικότητα και Προοπτική

— Στήν ιστορική σειρά

\* 'Ετοιμάζονται:

1. Σπύρου Λιναρδάτου: Πώς έφτάσαμε στήν 4η Αύγουστου
2. Σπύρου Λιναρδάτου: 'Η 4η Αύγουστου
3. Σπύρου Λιναρδάτου: 'Η έξωτερική πολιτική τής 'Ελλάδας κι ο Πόλεμος 1940 — 41
4. Α. SOLARO: 'Η ιστορία του έλληνικού κομμουνιστικού κινήματος
5. 'Αντρέα Λεντάκη: Οι νεοφασιστικές οργανώσεις στή νεολαία

— Στή φιλοσοφική σειρά

\* 'Ετοιμάζονται:

Ν.Ι. Ζούκωφ: Οι φιλοσοφικές βάσεις τής Κυβερνητικής. — Μετάφραση Ν. Παπαδόπουλου

— Στήν ποιητική σειρά

\* 'Ετοιμάζονται:

Γιώργη Σιδέρη: Φώτης 'Αγγουλές

— Στή σειρά τής οικονομίας

\* 'Ετοιμάζονται:

Αιμίλιου Ζαχαρέα: Σχέδιο Προγράμματος τής 'Αριστερας γιά τήν Οικονομική και Κοινωνική Μετα

(Τό Δημοκρατικό Πρόγραμμα Οικονομικής 'Αναπτύξεως).



Έκδόσεις βιβλιοπωλείο «δωδώνη»  
ευάγγελος κ. λάζος

ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 637.973 - 613.029 • ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 17 - ΤΗΛ. 630.312 τ.τ. 143 ΑΘΗΝΑ

**ρ. κοκοút**  
**στρατιωτες**

μετάφρ. Πίτσας Μπουρνόζου  
αδ.ετ. 100 δεμ. 150

**ζαν ζιρωντου**  
**ο πολεμος της τροιας**  
**δε θα γινει**

πρόλογ.-μετάφρ.: Μαρίας Λόζου  
αδ.ετ. 100 δεμ. 150

**τζων οσμπορν**  
**ξενοδοχειο**  
**διο αμπερντιαμ**

πρόλογ.-μετάφρ.: Κωστούλας Μητροπούλου  
αδ.ετ. 100 δεμ. 150

**χαντκε**  
**κασπαρ**

πρόλογ.: Θ. Δ. Φραγκόπουλου  
μετάφρ.: Eideneler  
αδ.ετ. 100 δεμ. 150

**ερρ. ιψεν**  
**ο εκθροος του θιαου**

πρόλογ.-μετάφρ.: Πέλου Κατσέλη  
αδ.ετ. 100 δεμ. 150

**γκογκολ**  
**παιτροδογηματα**

πρόλογ.-μετάφρ.: Λυκούργου Καλλέργη  
αδ.ετ. 100 δεμ. 150

**βασιλη βασιλικου**  
**δικη των εξ**

αδ.ετ. 75 δεμ. 125

**ευαγγ. παπανουτσου**  
**πρακτικη φιλοσοφια**

αδ.ετ. 260 δεμ. 310

**\* Τοντορ Παυλωφ**  
**ακαδημαϊκος**

**θεωρια της αντανაკλασης**  
εισαγ.-μετάφρ.-σχόλια από ομάδα έπιστημόνων  
Πρόλογος για την έλλην. έκδοση από τό Συγγραφέα

αδ.ετ. 220 270

**βιβλια προδληματισμου**  
**εκδοσεις «δωδωνη»**





# ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ίδιοκτήτης : ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Εκδότης -

Διευθυντής : ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

Υπεύθυνοι σύμφωνα με το νόμο :

Έκδοσης - Θ. Ρεντζής, Σίνα 58

Τυπογραφείου - Ί. Ζόμπολας, Φρυγίας 19

© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ	ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 39	Συνδρομή έτησΙΑ Δρχ. 200
ΤΗΛ. 324.6633	Φοιτητική έτησΙΑ Δρχ. 160
	Έξωτερικού \$ 8.00

## ● ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται :

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία :

«Α—Ω» — Ακαδημίας 57

«ΔΩΔΩΝΗ» — Ασκληπιού 3

«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι

«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα

«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40

«ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ» — Μασσαλίας 5

«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι

«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ :

«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21

«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Έρμου 44

Και ΠΑΤΡΑ :

«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Αγ. Νικολάου 32

Άπό οποιοδήποτε άλλο μέρος της Ελλάδος ή του έξωτερι-  
κού μπορείτε ν'άπευθύνεσθε στόν :

Θανάση Καστανιώτη → Πανεπιστημίου 39 Άθήναι 132 ●

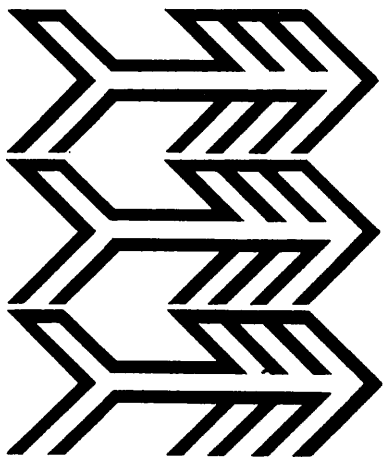
# πλινφ



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

«ΕΦΗΜΕΡΑ»	331
Σ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ— Γιά τόν Έλληνικό Κινηματογράφο	353
Γ.Ρ. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ— Τό πρώτο Συνέδριο Έλληνικού Κινηματογράφου	365
Μ. ΜΑΝΟΥΣΑΚΗΣ— Κινηματογράφος και Κράτος	367
Κ. ΒΑΚΑΣ— Συνέντευξη μέ τόν ΔΗΜΟ ΘΕΟ	371
Τ. ΨΑΡΑΣ— «Δι' Ασήμαντων Αφορμήν»	379
ΣΤ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ— ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ γύρω από τήν ταινία μικρού μήκους	381
Ν. ΖΕΡΒΟΣ— «Απόπειρα γιά κοινωνιολογική έρευνα στή σημερινή Ελλάδα»	385
Γ. ΤΣΕΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ— «ΤΑ ΜΕΓΑΡΑ»	387
Τ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ— «ΓΑΖΡΟΣ ΣΕΡΡΩΝ»	392
Κ. ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ— «ΕΛΛΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ»	395
Α. ΦΩΤΙΑΔΗΣ— «ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ»	398
Κ. ΦΕΡΡΗΣ— Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΤΟΥ ΑΝΤΙΛΗΠΤΟΥ	401
Σ. ΚΑΠΕΤΑΝΑΚΗΣ— Γύρω από τήν ταινία μου «ΦΩΝΕΣ»	418
Ν. ΑΛΕΥΡΑΣ— «Ο ΠΑΓΓΙΟΥΣ ΜΟΥ»	421
Κ. ΣΦΗΚΑΣ— Γιά τό «ΜΟΝΤΕΛΟ»	428
Ν. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ— Σβήστε... Τά Χρώματα τής Ίριδος	430
Κ. ΖΥΡΙΝΗΣ— Ένας «Άλλος» Κινηματογράφος	432
Θ. ΡΕΝΤΖΗΣ— Μιά προσέγγιση στό «ΜΟΝΤΕΛΟ»	439
Τ. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ— Συμβολή γιά μιá έρευνα πάνω στην Τηλεόραση	444
Δ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ—	

ΕΦΗΜΕΡΑ





## Ο ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ διαμόρφωση τῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας ὅπως ἐμφανίζεται σήμερα ἔχει οὐσιαστικά τήν ἀρχή της στά 1960. Ἀπό τότε ὑπάρχει ἕνας διαρκῆς ἀγῶνας γιά τήν προώθηση τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου πρὸς τήν κατεύθυνση τοῦ 2<sup>ου</sup> καί 3<sup>ου</sup> Κινηματογράφου. Τό ἄν ὠστόσο δέν ἔχουμε μιὰ σειρά ταινίες πού ν'ἀντιστοιχεῖ μέ τή μουσική μας δέν σημαίνει πῶς ὁ Νέος Ἑλληνικός κινηματογράφος δέν ὑπάρχει. Ὑπάρχει μέσα στήν πολυμορφία του σ'αὐτό τό μεγάλο φάσμα πού ἀκόμα θεωρεῖται δυνάμει πού μπορεῖ ὠστόσο νά βῆαι κι' ἐνεργεῖα. Νομίζω πῶς ἔτσι πρέπει νά δοῦμε τά πράγματα.





## ΣΥΝΔΙΚΑΛΙΣΜΟΣ

Μετά τήν τελευταία γενική συνέλευση πού δυστυχώς είχε μικρή προσέλευση αποφασίστηκε ή ένταξη τών νέων κληματογραφιστών στό υπάρχον σωματείο. Αυτό βέβαια δέν σημαίνει πώς παραιτούμαστε τών διεκδικήσεων πού μάς κρατούσαν στήν ως τώρα απόσταση. Οί σαφείς υποσχέσεις πού δόθηκαν ώστόσο από τό συμβούλιο του υπάρχοντος σωματείου για άμεση σύγκλιση γενικής συνέλευσης μετά τήν ένταξη μας, για ανάδυξη νέου διοικητικού συμβουλίου μέ τή συμμετοχή τών νεοενταχθέντων καθώς καί για τήν αναθεώρηση του καταστατικού στάθηκαν αποφασιστικοί παράγοντες σ' αυτό τό βήμα. Ο ένιατος φορέας πού δημιουργήται έτσι δύνει μεγαλύτερες δυνατότητες στήν έν γενει συνδικαλιστική δράση καί αποτελεσματικότητα. Πρέπει νά σημειώσουμε επίσης ότι στήν προηγούμενη συνέλευση είχε αποφασιστεί τό σωματείο νά περιλαμβάνει μόνο σκηνοθέτες καί βοηθούς σκηνοθέτες. Αυτό εκτός του ότι θεωρείται καί πιο σωστό από ένα σωματείο μέ έτερογενή σύνθεση διευκόλυνε καί τήν προσέγγιση. Για τό παρόν έκρεμευ ή σύναξη τών αιτήσεων έγγραφης από τήν προσωρινή έπιτροπή. Έπειδή ώστόσο πρέπει αυτή ή διαδικασία νά ολοκληρωθεί τό συντομότερο παρακαλούνται όλοι οί ενδιαφερόμενοι νά έλθουν σ' έπαφή μέ τά μέλη τής έπιτροπής καί κυρίως μέ τούς Δ. Χρονόπουλο καί Τ. Χατζόπουλο πού κατά κύριο λόγο έχουν ανάβει τήν προώθηση αυτής τής διαδικασίας.



## ΠΑΙΔΕΙΑ

Στά πλαίσια του υπό Ίδρυσιν 'Αττικού Πανεπιστημίου έκτός από τίσ βασικές σχολές πού θά ἔχει Κοινωνιολογίας καί Ψυχολογίας προβλέπεται καί ἕνα Κέντρο ἢ 'Εργαστήριο Σπουδῶν 'Επικοινωνίας στό ὁποῖο θά περιλαμβάνονται καί μαθήματα κινηματογράφου.

Τό σχέδιο τοῦ ὁποίου εἰσηγητής εἶναι ὁ κ. Γ. Βέλτσος εἶναι μία δυνητική πρόταση πού στηρίζεται στίς τρεῖς βασικές ἐπιστήμες

Γενική Γλωσσολογία  
Σημειολογία-Σημαντική  
Θεωρία τῆς Πληροφορήσεως

τῶν ὁποίων ἀντικείμενο εἶναι καί ὁ κινηματογράφος καθ' ὅσον ἀποτελεῖ σημασιολογική πρακτική.

Ἡ ομάδα ἐργασίας τοῦ ὅλου σχεδίου ἀποτελοῦνταν ἀπό τούς Β. Φύλια, Κ. Μοσκόφ, Τ. Σακελλαρόπουλο, Α. Νέστορος -Κυριακίδου Δ. Ποταμιᾶνο, Α. Κομίλη, Κ. Τσουκαλά, Κ. Σοφούλη, Θ. Πάγκαλο καί Γ. Βέλτσο.

Στόν εἰσηγητή τῆς πρότασης γιά τά θέματα πού ἀφοροῦν στήν 'Επικοινωνία Γ. Βέλτσο ἔδωσα ἕνα ἐνδεικτικό σχέδιο γιά τό κινηματογραφικό τμήμα. Στό σχέδιο αὐτό έκτός τοῦ ὅτι ὑπάρχει μέριμνα γιά τή σπουδή τοῦ κινηματογράφου σάν ὑλικοῦ γιά κοινωνιολογικές καί ἀνθρωπολογικές μελέτες δύνει ἐπίσης τή δυνατότητα γιά χρήση τοῦ κινηματογράφου ὡς ὄργανου ἀπ' ὅλους τοῦ ἐπιστήμονες τοῦ ὁποίου τό ἀκριβές προγραμμα θ' ἀποφασιστεῖ ἀπό τούς φορεῖς τοῦ πανεπιστημίου.

Ἡ ὀλόκληρο τό σχέδιο δημοσιεύεται στή συνέχεια. ➡

## ΑΡΧΙΚΑ

Ἐπειδὴ ὁ κινηματογράφος ἐδῶ καὶ 80 χρόνια ἀποτελεῖ τὸν περισσότερο διακινούμενο κοινωνικὰ "λόγο" ἢ σπουδὴ τοῦ εἶναι ἀπαραίτητη τόσο σάν ὕλικου ὅσο καὶ σάν φορέα ἀπὸ ἱστορικὴ, κοινωνικὴ καὶ ἐπικοινωνιακὴ ἀποψη. Κατὰ βάση εἶναι μιὰ ἄλεξη κοσμοεικονογλῶσσα, ἀλλὰ ἀντίθετα μέ τίς ἄλλες γλῶσσες δέν ἔχει συντακτικό, χρησιμοποιεῖ ὅλους τοὺς κώδικες πού μποροῦν νάχουν ὀπτικοακουστικὴ μορφή καὶ περιέχει καὶ μεταδίδει μαζί μέ τὴν τηλεόραση τὸ μεγαλύτερο ποσὸ πληροφοριῶν ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα μέσα. Αὐτός ὁ τεράστιος ἀριθμὸς πληροφοριῶν πού κυκλοφοροῦνται καθημερινὰ μέσω τοῦ φιλμ καὶ τῆς τηλεόρασης ἔχει ἀποτελέσματα ἀναδιαρθρωτικὰ πάνω στὴν ἀντίληψη, τὴ σκέψη τὸ ἦθος ἀλλὰ καὶ τὴν ὀνειροπόληση τῶν κοινωνιῶν. Ἐνῶ ἀπὸ τὴ μιὰ εἶναι τὸ πληρέστερο μέσο ἀναπαράστασης τοῦ πραγματικοῦ ἀπ' τὴν ἄλλη εἶναι ἐπίσης τὸ πληρέστερο μέσο παράστασης καὶ προβολῆς τοῦ φανταστικοῦ. Στά λίγα χρόνια τῆς ἱστορίας τοῦ διέδωσε σ' ὅλο τὸν κόσμο τὸν τρόπο ζωῆς τοῦ συνηθισμένου δυτικοῦ ἀνθρώπου μέ αὐτοκίνητο καὶ σπῆτι καὶ εἰσήγαγε στίς ἀνεπτυγμένες χῶρες ἐξωτικές εἰκόνας. Ἔτσι δημιούργησε καὶ ἐνέτεινε ἐπιθυμίες ἐξωτισμοῦ στὸν ἀνεπτυγμένο, ἐκπολιτισμὸν στὸν ὑπανάπτυκτο. Ἀλλὰ πέρα ἀπ' τὴν ὅποια ἐπίδραση στίς ἀντιλήψεις τῶν λαῶν ἀποτελεῖ τὸν μόνιμο καταλύτη στό ἐπίπεδο τῆς κοινωνικῆς συνείδησης καὶ τῆς ἀναπαραγωγῆς τῆς.

Μέ τὴν δυνατότητα ἀναπαράστασης ἀπ' τὴ μιὰ (πραγματικό) καὶ παράστασης ἀπ' τὴν ἄλλη (φανταστικό) ἔχει ἕνα ἀποτελεσματικὸ μέσο ὄρο ἐπίδρασης καθοριστικὸ γιὰ τὴν κοινωνικὴ συνείδηση.

Τὸ ἐπιθυμητὸ σφουρηλατεῖται ἀδιάκοπα, ἀναμορφώνεται; ἀμβλώνεται ἢ παραπέμπεται καὶ ἐν τέλει διατηρεῖ πάντα μιὰ μεγαλύτερη τιμὴ ἀπὸ τὸ ἀντίστοιχο πληρωτικό. Ἔτσι οἱ κοινωνικὲς σχέσεις ἀντιστοιχοῦν πρὸς τίς παραγωγικὲς μέ καὶ διὰ τῶν μέσων κιν/φου καὶ τηλεόρασης πού σέ μεγάλο βαθμὸ παίζουσι μεσολαβητικὸ ρόλο. Ἐκτός τοῦ ὅτι ἡ σπουδὴ τῆς ἱστορίας καὶ τοῦ κοινωνικοῦ ρόλου ἢ τοῦ ρόλου τους στὴν κοινωνία εἶναι ἐπιβεβλημένα, εἶναι ἀναγκαῖα ἐπίσης καὶ μιὰ ἀγωγή στὴ χρήση αὐτῶν τῶν μέσων ὡς ὀργάνων στὴν διερεύνηση φαινομένων (κοινωνικῶν κ.ἄ), γι' αὐτὸ προτείνεται:

Α') Μάθημα Ἱστορίας καὶ Κοινωνιολογίας τοῦ Κινηματογράφου καὶ τῆς Τηλεόρασης.

Ἄφορᾷ στὴν διερεύνηση τῶν σχέσεων μέσου-κοινωνίας-ἱστορίας ἀπὸ ἱστορικὴ καὶ κοινωνιολογικὴ σκοπιὰ καὶ μέ ἀναλυτικὸ χαρακτηριστῆρα.

Β') Μάθημα Αἰσθητικῆς καὶ Σημειολογίας τοῦ Κινηματογράφου καὶ τῆς Τηλεόρασης.

Ἄφορᾷ στὴν μελέτη τῆς ἐξέλιξης τῶν μορφῶν τὴν δια-

μόρφωση και την δομή τους καθώς και την σημασία σε σχέση πάντα με το κοινωνικό περιβάλλον από ιστορική και κοινωνιολογική σκοπιά και με αναλυτικό χαρακτήρα.

Γ') Και Προτείνεται η δημιουργία πλήρους τμήματος έκπαίδευσης στον κιν/φο σαν ὄργανο για την χρήση του από έπιστήμονες καθώς και πλήρες εργαστήριο.

Στό τμήμα αυτό θά πρέπει να γίνεται έκπαίδευση στον κιν/φο γενική και ειδική. Ἡ γενική έκπαίδευση περιλαμβάνει τά καθαρῶς κιν/κά αντικείμενα.

Είκονοληψίας

Ἡχογραφίας

Μοντάζ

Ἡ ειδική έκπαίδευση καθορίζεται από τό αντικείμενο τῆς έπιστήμης για την ὁποία ὁ κιν/φος χρησιμοποιεῖται και περιλαμβάνει την ψυχολογία, ἔθνολογία καθώς επίσης γεωλογία, γεωγραφία, ἄστρονομία, γεωπονική, ζωολογία, ὠκεανογραφία, χημεία, βιολογία και ιατρική. Σ'αυτούς τούς τομείς ὁ κιν/φος βρίσκεται ἤδη ἐν χρήσει ἀλλά ἐν καιρῷ μποροῦν να προστεθοῦν, κι' ἄλλοι.

Τό τμήμα θά πρέπει να ἔχει ὡς εργαστήριο τόν ἀκόλουθο τεχνικό ἔξοπλισμό.

2 αἰθουσες προβολῆς 35, 16 και Super 8 mm

10 μηχανές λήψεως τῶν 16 mm ἔξ' ὧν

2 high speed.

3 μηχανές λήψεως 35 mm ἔξ' ὧν ἡ μία high speed, καθώς και

5 μηχανές Super 8-ὄλες σύγχρονες

5 μουβιόλες 35-16 mm

3 μουβιόλες 8 mm

και 5 μουβιόλες Super 8 mm

Πλήρη σειρά φακῶν για ὄλες τίς μηχανές λήψης,

και ἔξαρτήματα για μικροσκοπική κιν/φιση.

Δέκα μαγνητόφωνα τῆς τάξεως Nagra, Ferrograph, Stellavox με ἔξαρτήματα τηλελήψεως καθώς και ἓνα μίνι-Nagra.

ΥΣΤΕΡΑ.

Ἡ ὄλη ὀργάνωση ἀποσκοπεῖ Α' στην σπουδή τοῦ κινηματογράφου ὡς ὕλικου κυρίως για κοινωνιολόγους, ἀνθρωπολόγους και ἐπικοινωνιολόγους και Β' στην σπουδή και χρήση αὐτοῦ πού λέμε ἐπιστημονικός κιν/φος.

Ὁ ἐπιστημονικός κινηματογράφος ἔχει και ἰδιαίτερη παράδοση και ἰδιαίτερες τεχνικές στίς ὁποῖες χρειάζεται προσέγγιση ἀνάλογα με τόν σκοπό τοῦ κάθε ἐπιστήμονα.

Υ.Γ. Για τό παρόν δέν μπορῶ να συντάξω ἓνα πρόγραμμα διδασκαλίας και ὠρολόγιον, τό μόνον πού μπορῶ να πῶ εἶναι και για τίς τρεῖς περιπτώσεις ἀπαιτεῖται σπουδή διετής και ἄνω.



"ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ"

του Χ. Κ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

Όργανωτικά τό 15<sup>OV</sup> Φεστιβάλ ήταν σάν όλα τ'άλλα, μέ άφανή όμως αúτη τή φορά λογοκρισία, μέ όργανωτική έπιτροπή μέ προκριματική έπιτροπή καί μέ κριτική έπιτροπή.

Η όργανωτική έπιτροπή άπετελούνταν άπό τόν Κ.Καρακατσώνη-Μέλος τό Δ.Σ. τής Θ.Ε.Θ-πρόεδρο καί μέλη τούς

Γρηγόρη Γρηγορίου -Σκηνοθέτη

Κλεΐτο Κύρου-Λογοτέχνη

Άπόστολο Κρυωνά-Σκηνοθέτη

Κώστα Λαχά-Ζωγράφο.

Η προκριματική έπιτροπή άπό τόν Συγγραφέα Ίάκωβο Καμπανέλλη - πρόεδρο καί μέλη τούς: Δημήτρη Κεχαΐδη-Συγγραφέα

Θόδωρο Άγγελόπουλο-Σκηνοθέτη

Τόνια Μαρκετάκη-Σκηνοθέτιδα

Μαρία Κωνσταντάρου-Ήθοποιό.

Έκπρόσωπος του Ύπουργείου Βιομηχανίας ήταν όπως πάντα ό Ν. Άρβανύτης καί γραμματέας ή υπάλληλος του Ύπ. Βιομηχανίας Αίκ. Βασιλείου.

Η έπιτροπή λογοκρισίας ή γνωμοδοτική όπως καλεΐται παρέμεινε σκοτεινή.

Η κριτική έπιτροπή όμως άποτελούνταν άπό τόν Παύλο Ζάννα Πρόεδρο καί μέλη τούς: Νίκο Κούνδουρο-Σκηνοθέτη

Κωστή Σκαριόρα-Κριτικό κιν/φου

Μάνο Λούζο-Μουσικοσυνθέτη

Άννα Συνοδινού-Ήθοποιό

Ίωάννα Μανωλιδάκη-Λαζαρίδου-Ζωγράφο

Νίκο Πετανύδη-Τεχνικό Κιν/φου

καί Βασύλη Βασιλικό-Λογοτέχνη

Έκπρόσωπος του Ύπ. Βιομηχανίας πάλι όπως πάντα ό Ν. Άρβανύτης.

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΩΝ ΠΡΟΒΟΛΩΝ

Σεπτέμβριος , 23: "Πασαρέλλα" του Λας. Μπύκα

\*"Φόνισσα" του Κώστα Φέρρη.

'Απόγευμα' 24: "Μή" του Νικητά Σιλέλη

\*"Κιέριον" του Δήμου Θεού

" , 24: "Έλληνες λαϊκοί ζωγράφοι" του Γ. Διζιρίκη

βράδυ ( \*"'Η Δύκη τών Δικαστών" του Π. Γλυκοφρύδη

" , 25: "'Απόπειρα για κοινωνιολογική έρευνα στη

Σημερινή Έλλάδα" του Ν. Ζερβού.

"Smile" του Γιώργου Σηφιλιανού

\*"ΜΕΓΑΡΑ" τών Σ. Μανιάτη καί Γ. Τσεμπερόπουλου

- " , 26: "Αθήναι" του 'Αυτώνη Ρύκου  
 "Παρασκευή 9 Αυγούστου" του Γ. Πανουσόπου-  
 λου.  
 \*"Χρώματα της Ίριδος του Ν. Παναγιωτόπου-  
 λου.
- " 27: "Ο παππούς μου" του Ν. 'Αλευρά  
 'Απόγευμα \*"ΜΟΝΤΕΛΟ" του Κώστα Σφήκα
- " 27: "Ένας κάποιος Σύσυφος" του Α. Γαλανάκη  
 Βράδυ \*"Γάζωρος Σερρών" του Τ. Χατζόπουλου
- " 28: "Τό ξύπνημα της Άνοιξης, του Ι. Γρύβα  
 "Η αφήγηση της Άντιγόνης" του Θ. Νέττα.  
 \*"Δι' ασήμαντον αφορμήν" του Τ. Ψαρρά.

Τήν Κυριακή 29 Σεπτεμβρίου, τελευταία μέρα  
 του φεστιβάλ καίχτηκαν μερικές ταινίες που  
 είχαν κοπεύ στά χρόνια της δικτατορίας.

Τό απόγευμα καίχτηκε ό "Βαρθολομαίος" του Μ. Μανουσάκη καί τό  
 βράδυ οί υπόλοιπες μικρού μήκους που ήσαν:

- "Κουπεκέ" του Α. Κυρλιόδη  
 "Έν Μυτιλήνη" του Μ. Εύστρατιάδη  
 "Πλήν ένα, σύν ένα" του Χ. Τσάκου  
 "Τό πακέτο" του Θ. Ρακιντζή  
 "2-3 πράγματα" του Γ. Σμαραγδή  
 "Λατομέζο" του Α. Δάρα.  
 "Καλημέρα ήρωες" του Σ. Βαρσαμίδα  
 "Οί Δράκοι" του Κ. 'Αριστόπουλου  
 "Μετά 40 μέρες" της Φ. Λιάππα  
 "Στιγμιότυπα από μιá έκδρομή" του Γ. Κόρρα.  
 "Όρια"  
 "Δακύμιο" του Ν. Γραμματικόπουλου  
 "Έλλάς, Έλλήνων, Χριστιανών" του Κ. Χρονόπουλου

Τήν έναρξη του φεστιβάλ έκανε ό Χ. Πρωτοπαπς σάν 'Υπουργός  
 Βιομηχανίας δείχνοντας ένα ήθος καί όχι ύφος που δέν τόχουμε  
 ξαναδειξ από ύπουργό.

Η πρώτη ταινία του φεστιβάλ ή μικρού μήκους "Πασαρέλλα" πέ-  
 ρασε έντελως άπαρατήρητη. Άκολούθησε μ' ένα έντυπωσιακό "Ά-  
 νοιγμα" ή "Φόνισσα" του Φέρρη που δημιούργησε ανάμικτα αίσθήμα-  
 τα γιατί κανένας δέν ύποφιάζονταν μιá ψυχεδελική έκδοχή του  
 Παπαδιαμαντικού έργου. Οί κριτικές που άκολούθησαν τήν άλλη  
 μέρα ήταν όλες έκτός θέματος άφου δέν κατόρθωσαν νά συλλάβουν  
 τήν πρωταρχική τοποθέτηση του Φέρρη ούτε καί τά στοιχεία της  
 καταγωγής του παρ' όλη τήν έπεξηγηματική σκηνή της ταύτισης,  
 φόνισσας καί άπόκληρων, σέ μιá off society drug culture ex-  
 perience.

Η δεύτερη μέρα ύπήρξε τό ξεκίνημα του "Κινηματογραφικού  
 Συνεδρίου" μέ πρώτο είσηγητή τόν διευθυντή του ύπουργείου βι-  
 ομηχανίας καί εκπρόσωπο του ίδιου ύπουργείου στο φεστιβάλ  
 (γράφε "Κυβερνητικό Έπίτροπο") κ. Νικ. Αρβανίτη.

Θέμα: "Νομοθεσία κληματογράφου". 'Ο όμιλητής παρ' ότι δημόσιος υπάλληλος δέν βρήκε νά πῆ ούτε μιά καλή λέξη για τό φραστικό κυκεώνα πού καθορίζει νομοθετικά τήν ὕπαρξη τοῦ κληματογράφου στήν Ἑλλάδα. Ἐκεῖνοι πού δευτερολόγησαν ἐπεσήμαναν ἐπίσης τά τρωτά ἐνός τομέα πού χρειάζεται ἄμεσο ἐκσυγχρονισμό. Ἀπ' τύς ταινύες τῆς ἡμέρας, ἡ "Δίκη τῶν Δικαστῶν"-μεγαλόστομη σαπουνόφουσκα- "τιμῆθηκε", ἀπ' τό κοινό δεόντως, ἐνῶ ἡ "Κιέριον τοῦ Δήμου θεοῦ ἀπέσπασε δικαιολογημένα θερμούς ἐπαίνους. "Τό "Κιέριον", δέν εἶναι ξεκαθαρισμένη μορφή πολιτικῆς ταινύας ἐπειδή παίρνει σάν ἀφορμή ἕνα δεδομένο σθμβάν (ὑπόθεση Πόλκ), ἡ ἐπειδή ἐπισημαίνει πικρές ἀλήθειες τῆς ἀδήριτης πραγματικότητας. Εἶναι πολιτικῆ ταινία γιατί ξεπερνώντας τήν ἀπλή ἀναπαράσταση τῆς τακτικῆς τῶν ἀκροτήτων για οἰκονομική καί πολιτιστικῆ ἐπιβίωση στή σημερινή ζωή, ξεπερνώντας μιά περιγραφή πλημμυρισμένη ἀπό ἔνστικτα καί συναισθήματα καί ἀποφιλωμένη ἀπ' τήν νόηση, πετυχαίνει μιά ἱστορικῆ καταγραφή τῶν νόμων πού καθορίζουν τήν ρευστή ἠθική καί ψυχολογική συμπεριφορά τῶν ἀτόμων.

Τά "Μέγαρα", ἡ ταινία τοῦ Σ. Μανιάτη-Γ. Τσεμπερόπουλου στάθηκαν—καί ἦταν— τό γεγονός τῆς τρίτης φεστιβαλικῆς ἡμέρας. Τό θέμα τῆς ταινύας καί ἡ διεξοδική ἀφηγηματικῆ μεταχειρισή τοῦ δέσποσαν στήν δεκτικότητα τοῦ κοινοῦ, πού δέν ἄφησε ούτε ἕνα ἀπό τά ἄπειρα καυτά σημεῖα τῆς χωρίς νά τό ἐπιδοκιμάση μέ—δικαιολογημένη— ἄλλωστε συγκίνηση.

Ἐν τῷ μεταξύ τό θέμα τῶν προσκλήσεων πῆρε πραγματικά ἐξοργιστικές διαστάσεις πράγμα πού ξεσκέπασε τήν ἀντιδραστικῆ τακτικῆ για τήν ἀποθάρρυνση τῆς λειτουργικῆς ὀρμῆς τοῦ φεστιβάλ. Καταγγέλληκε ἐπίσημα ὅτι ἡ γραμματεία διεθέσε τήν πρώτη μέρα 308 προσκλήσεις καί κράτησε ἀδιάθετες 251. Ἐπί 1200 δηλαδή θέσεων πούληθησαν 640 εἰσιτήρια μόνο. Σέ σχετικῆ παρατήρηση, ἄνθρωπος τῆς γραμματείας του φεστιβάλ ἀπάντησε: "Ἐπειδή δέν μπορούμε νά ἐλέγξουμε τόν ἀριθμό τῶν προσκλήσεων πού διαθέτουμε, ἐκδίδουμε μικρό ἀριθμό εἰσιτηρίων".

Τό κακό ὅμως συνεχίστηκε καί τήν ἐπόμενη μέρα ὅποτε διατέθηκαν 153 προσκλήσεις στήν ἀπογευματινῆ προβολή καί 302 στήν βραδυνή. Ἡ ρεμούλα περιωρίστηκε κάπως μέ τήν παύση τοῦ ἀρμόδιου υπάλληλου καί τήν ἐκτίμηση τῆς ἐξεγεμενῆς κοινῆς γνώμης.

Τό κληματογραφικό συνέδριο ἐξ' ἄλλου συνεχίστηκε μέ συζήτηση πάνω στήν εἰσήγηση τοῦ Διαμάντη Λεβεντάκου πού εἶχε θέμα "Ἀνεξάρτητος Ἑλληνικός Κληματογράφος" καί τοῦ Γιώργου Παπαληοῦ μέ θέμα "Οἰκονομικά προβλήματα τοῦ ἀνεξάρτητου Ἑλληνικοῦ Κληματογράφου".

Ἡ ἔναρξη τοῦ Ἀντι-φεστιβάλ στήν αὔθουσα Τέχνης "Φαργκάνη" μέ τεράστια προσέλευση κοινοῦ καί ποικίλες ἀντιδράσεις ἀνοίξε τά "δρώμενα" τῆς τετάρτης ἡμέρας πού ἔμελλε νά εἶναι ἡ πιά ἐπιεισοδικῆ τοῦ φεστιβάλ.

Τό πρόγραμμα τοῦ Ἀντιφεστιβάλ πού περιλάμβανε τύς κομμένες ταινύες εἶχε ὡς ἐξῆς:

Πέμπτη 12-2 μ.μ. "Τό πέρασμα" μεγάλου μήκους του "Αγγέλου Παπαηλία.

Παρασκευή 12-2 μ.μ. "Φωνές" μικρού μήκους του Συμεών Καπετανάκη

"Συνέντευξη" μικρού μήκους του "Αρη Φωτιάδη, "Κοντά στο δάσος" μικρού μήκους του 'Ορέστη ζωγράφου.

Σάββατο 12-2 μ.μ. "Τό τραγύ του τρελού" μεγάλου μήκους του Χρ. Παπαδημούλη.

Κυριακή 12-2 μ.μ. οι μικρού μήκους "Μηχανικό χαμόγελο" της Μ. Ζαχούρ και Κ. Παπανικολάου. "Ο καλκάντζαρος, ο μπακάλης και ο φουτητής" του Γ. Κωνσταντινόπουλου, "Τό προϊόν" του Σταύρου Νικολαΐδη και "Ο 'Εμπαιγμός" του 'Αγγ. Σερέτη "Η οργάνωση του 'Αντιφαστιβάλ" παρατηρήθηκε με κάποια υπερβολή "άποτελεῖ μάθημα για τήν άποδιοργάνωση του φεστιβάλ"

Τό 'Αντιφαστιβάλ με τήν έναρξή του ἔγινε αἰτία νά άναβληθῆ για τήν επόμενη τό κληματογραφικό συνέδριο.

Τό ἴδιο βράδυ ξεκαθαρίστηκε τό ἄσχος τῶν προσκλήσεων. Τό κοινό ζήτησε ἐξηγήσεις ἀπό τήν οργανωτική ἐπιτροπή, σταμάτησε ἡ προβολή, καταλήφθηκε ἡ ὁδόνη, συνελήφθη ἕνας θεατής ἀπ' τήν άστυνομία, παραιτήθηκαν δύο μέλη τῆς οργανωτικῆς (Λαχᾶς και Κρυωνᾶς) και γενικά ἐπικράτησε μιᾶ ἀτμόσφαιρα κάθαρσης πού σ' συνοφίζεται στήν παρακλίση ἀνακούωση θεατῶν και κληματογραφιστῶν πού διάβασε ὁ Διαιγόρας Χρονόπουλος.

"Οἱ κληματογραφιστές πού βρίσκονται στήν αἴθουσα αὐτή ἐκπρῶσωποι ἀπ' τοὺς θεατές ἐκφράζοντας τήν θέληση τῆς συντριπτικῆς πλειοψηφίας καλοῦν κοινό, δημοσιογράφους και τὺς ἐπιτροπές τοῦ φεστιβάλ στό αὐριανό συνέδριο πού γίνεται στίς 11 τό πρωί, για νά συζητήσουμε μαζί τά προβλήματα πού τέθηκαν με τά ἀποφινά γεγονότα: 1) Ὁ θεσμός τοῦ φεστιβάλ. 2) 'Αστυνόμευση τοῦ φεστιβάλ και 3) θέμα Λογοκρισίας.

Με τήν εὐκαιρία καταγγέλλουμε στήν κοινή γνώμη τήν σύλληψη θεατή πού ἔγινε κατά τήν διάρκεια τῶν γεγονότων.

- "Ζητᾶμε τήν συμπαράσταση ὄλων".

Τό πρόγραμμα τῆς ἡμέρας ἔκλεισε με τήν προβολή τῆς μεγάλου μήκους ταινίας τοῦ Νίκου Παναγιωτόπουλου "Τά χρώματα τῆς "Ιριδος".

Με τό φίλμ αὐτό ὁ Ἑλληνικός κληματογράφος ἀποκρυσταλλώνει τήν δυνατότητα μιᾶς ἀφήγησης πού δέν ἀκολουθεῖ τὺς καθωρισμένες φόρμες, οὔτε δεσμεύεται ἀπό ἄμεσες ἰδεολογικές συστάσεις. Τά "Χρώματα τῆς "Ιριδος" πού θαυμάστηκαν ἰδιαίτερα για τήν συνεπῆ ἀφηγηματική αἰσθηση εἶναι μιᾶ παραβολική ἀνιστόρηση τῶν ἀνεξηγήτων νόμων τῆς καθημερινῆς ζωῆς πού παρά τήν ἀντί-πραγματική φύση τους ἐπηρεάζουν τά στερεότυπα τῆς συμπεριφοράς μας.

- Ἡ προτελευταία μέρα χαρακτηρίστηκε ἀπό μιᾶ ἐκπληκτική σε συνοχή προσπάθεια θεατῶν, δημοσιογράφων και κληματογραφιστῶν για τήν κριτική τοῦ φεστιβαλικοῦ θεσμοῦ. Κλεισμένοι στήν αἴθουσα τῶν ἐπισήμων προβολῶν οἱ ἄνθρωποι αὐτοῦ μίλησαν για τήν ἐκδήλωση, διαπίστωσαν τὺς φθορές της, πρότειναν λύσεις και καθώρισαν ἕναν κοινό ἀξονα δράσης. Τό θέμα τῆς συζήτησης προωθήθηκε αὐτοδύναμα κάτω ἀπ' τήν πίεση τῶν γεγονότων και χωρὺς καμμιά προθυμία ἀπό μέρους τῆς γραμματείας τοῦ φεστιβάλ. Στό

κινηματογραφικό συνέδριο που προηγήθηκε με πρόεδρο τον κ. Γρ. Γρηγορίου— άκουσθηκε ή όμιλία του κ. Γ. Κάρτερ που είχε θέμα "Τηλεόραση και Κινηματογράφος". Στην συνέχεια ή συγκέντρωση θεατών -κινηματογραφιστών συνεχίστηκε σαν αυτότελές σώμα μετά την διακοπή των εργασιών του κινηματογραφικού συνεδρίου και την άποχώρηση του προέδρου κ. Γρ. Γρηγορίου.

Η συγκέντρωση άκολουθώντας δημοκρατικές διαδικασίες έξελεξε βμελή ή επιτροπή που είχε σκοπό:

- Νά προβή στην έπεξεργασία των προτάσεων που έγιναν για την αναδιάρθρωση του θεσμού του Φεστιβάλ.

- Νά συγκαλέση ως την έπόμενη Κυριακή νέα συνέλευση για να θέσει προς συζήτηση τά κορίσματα της.

- Νά χρησιμοποιήση συμβουλευτικά μέλη των φετινών οργανωτικών επιτροπών και δημοσιογράφους.

- Νά συντάξη και κυκλοφορήση ψήφισμα για την πλήρη και ριζική κατάργηση της λογοκρισίας.

Στην επιτροπή μελέτης για την αναδιάρθρωση του θεσμού του Φεστιβάλ συμμετείχαν οι Δίημος θέος, Τάσος Ψαρᾶς, Τάσος Ζωγράφος, Μάκης Τρικούκης, Βύρων Τσιμπούλης και Σωτήρης Λαμπρόπουλος. Τό ίδιο βράδυ έν τῷ μεταξύ διευκρινίστηκε ή άπουσία του Βασίλη Βασιλικού σαν μέλους της κριτικής επιτροπής.

Ο λόγος: 'Ασθένεια.

Τό πρόγραμμα της ήμέρας έξ' άλλου δημιούργησε άπροσδιόριστες έντυπώσεις με τό έξαιρετικό ντόκυμανταίρ-έρευνας "Γάζωρος-Σερρών" του Τάκη Χατζόπουλου και τό πρωτοπορευιακό "Μοντέλλο" του Κώστα Σφήκα.

Και έτσι φτάσαμε στην τελευταία μέρα των έπισήμων προβολών του Φεστιβάλ. Σάββατο 28 Σεπτεμβρίου, με την ταινία του Τάσου Ψαρᾶ, "Δι' άσθμαντον άφορμήν".

Άπό κεῖ και ύστερα-ύστερα δηλαδή από έξη καρπερές σε γενική έκτίμηση μέρες- περάσαμε στό ζήτημα των βραβείων.

Στίς 8,30 τό βράδυ της Κυριακής τό Φεστιβάλ άρχισε την έκτός συναγωνισμού παρουσίαση 13 ταινιών μικρού μήκους με έπιστέγασμα την δουλειά του Κώστα Χρονόπουλου "Έλλάς Έλλήνων Χριστιανών".

Η κριτική επιτροπή πρό της άναγγελίας της άπονομής των βραβείων προέβη στην άκόλουθη δήλωση.

"Η κριτική επιτροπή από τίς συνεδριάσεις της όποίας άπουσάζε ή Βασίλης Βασιλικός, λόγω άσθενείας, αισθάνεται την άνάγκη πρύν φθάση στην άπονομή των βραβείων να δηλώση ότι κατέληξε όμοφωνα στό παρακάτω συμπεράσματα:

— Θωρωῖ άπαραίτητη την άναμόρφωση του θεσμού του Φεστιβάλ

Έλληνικού Κινηματογράφου και ζητά από τούς ύπευθύνους φορείς να έλθουν σε συνεννόηση με τούς ανθρώπους του κινηματογράφου και τά συλλογικά τους όργανα. Η άναμόρφωση αυτή θά πρέπει να άφορά και τούς τρόπους οικονομικής ένίσχυσης των ταινιών, καθώς και την πιθανή κατάργηση του άνταγωνιστικού χαρακτήρα που είχε ως τώρα τό Φεστιβάλ.

— Η επιτροπή ζητά από τό κράτος την κατάργηση του άναχρονιστικού νόμου περί λογοκρισίας. Η επιτροπή Έλέγχου κινηματογραφικών Ταινιών πρέπει να περιορίση τίς άρμοδιότητές της στη διάκριση ταινιών καταλλήλων ή άκαταλλήλων για άνηλίκους. Τό

μέτρο αυτό πρέπει να περιλάβει και την κατάργηση της γνωμοδοτικής επιτροπής κινηματογραφίας ή όποια λογοκρίνει τις ταινίες που προορίζονται να προβληθούν στο φεστιβάλ.

— Η κριτική επιτροπή του 15ου Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου επισημαίνει την άγρευτική θέση πολλών από τις ταινίες που γυρίστηκαν κάτω από τις ιδιαίτερα δύσκολες συνθήκες στή διάρκειά της δικτατορίας.

— Η κριτική επιτροπή προσπάθησε να έκφραση κατά τις δεσμεύσεις του κανονισμού όσο μπορούσε συνεπέστερα και πλατύτερα τις απόψεις της για τις διαγωνιζόμενες ταινίες. Θεωρεί λόγου χάριν πώς ο χαρακτηρισμός της άριστης παραγωγής δεν ανταποκρίνεται πιά στην έννοια που της απέδιδαν ως τώρα και πώς οι συνακόλουθες διακρίσεις πρέπει να υπακούουν σε ουσιαστικά κριτήρια.

Μετά προχώρησε στην αναγγελία των βραβείων τά όποια μέσα σ' ένα καθεστώς γενικής σύγχλισης και τρομοκρατίας των σκηνοθετών δεν παρελήφθησαν από μερικούς ένω άλλοι δεν τόλμησαν να εμφανιστούν πλήν του Διζικιρίκη και του Μπογιαρίδη.

Τά βραβεύα ήσαν:

1. Τό βραβεύο καλλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας μεγάλου μήκους στους παραγωγούς ταινιών "Κιέρλιον", Γ. Παπαλιός και Δ. Θεός και "Μοντέλο", Γ. Παπαλιός - Άννα Σφήκα. "Σύγχρονο κινηματογράφος". Χρηματικό έπαθλο: 300.000 δρχ.

2. Βραβεύο καλλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους άριστης παραγωγής στους παραγωγούς των ταινιών, "Μέγαρο", Γ. Τσεμπερόπουλο και "Γάζωρος Σερρών" ΣΙΝΕΤΙΚ Α. Παπαευσταθίου και ΣΙΑ Ο.Ε. Χρηματικό έπαθλο 200.000 δρχ.

3. Βραβεύο καλλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μεγάλου μήκους στον σκηνοθέτη της ταινίας "Φόνισσα". Κ. Φέρρη. Χρηματικό έπαθλο 60.000 δρχ.

4. Βραβεύο καλλύτερης έρμηνείας πρώτου άνδρικού ρόλου ταινίας μεγάλου μήκους άπονέμεται στον ήθοποιό Μ. Μπογιαρίδη για τόν ρόλο του στην ταινία "Δι' άσήμαντον άφορμήν". Χρηματικό έπαθλο 30.000 δρχ.

5. Βραβεύο καλλύτερης έρμηνείας πρώτου γυναικειού ρόλου ταινίας μεγάλου μήκους άπονέμεται στην ήθοποιό Μ. Άλκαλου για τόν ρόλο της στην ταινία "Φόνισσα". Χρηματικό έπαθλο 30.000

6. Βραβεύο καλλύτερης φωτογραφίας ταινίας μεγάλου μήκους άπονέμεται στον διευθυντή της φωτογραφίας Νικόλαον Καβουκίδη για την φωτογραφία στην ταινία "Χρώματα της "Ιριδος". Χρηματικό έπαθλο 30.000 δρχ.

7. Βραβεύο καλλύτερης μουσικής ταινίας μεγάλου μήκους δεν άπενεμήθη.

8. Βραβεύο καλλύτερου σεναρίου ταινίας μεγάλου μήκους δεν άπενεμήθη.

9. Βραβεύο καλλύτερης ταινίας μικρού μήκους σε ύπόθεση άπενεμήθη στον Άθανασίον Νέτα σκηνοθέτη και παραγωγό της ταινίας "Η άφήγηση της Άντιγόνης". Χρηματικό έπαθλο 70.000 δρχ.

10. Βραβεῖο καλύτερης ταινίας μικροῦ μήκους ντοκυμανταίρ ἀ-  
πενεμήθη στὸν παραγωγὸ καὶ σκηνοθέτη Γ. Διζικιρὺκη γιὰ τὴν  
ταινία "Ἕλληνες λαϊκοὺ ζωγράφοι". Χρηματικὸ ἔπαθλο 70.000δρχ

11. Βραβεῖο καλύτερης ἑρμηνείας ἀνδρικοῦ ρόλου πλὴν πρωταγω-  
νιστοῦ ταινίας μεγάλου μήκους δὲν ἀπενεμήθη.

12. Τὸ βραβεῖο καλύτερης ἑρμηνείας γυναικεῖου ρόλου πλὴν  
πρωταγωνιστρίας ταινίας μεγάλου μήκους δὲν ἀπενεμήθη.

13. Τὰ βραβεῖο καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μεγάλου μήκους  
πρώτου ἔργου νέου σκηνοθέτου ἀπενεμήθη στὸν σκηνοθέτη Δ. Θέο  
γιὰ τὴν ταινίαν "Κιέριον". Χρηματικὸν ἔπαθλον 40.000 δρχ.

14. Τὸ βραβεῖο καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μικροῦ μήκους  
μέ ὑπόθεση πρώτου ἔργου νέου σκηνοθέτου ἀπενεμήθη στὸν σκηνο-  
θέτη Νικόλαο Ἀλευρά γιὰ τὴν ταινία "Ὁ παππούς μου". Χρημα-  
τικὸ ἔπαθλο 20.000 δρχ.

15. Τὸ βραβεῖον καλύτερης σκηνοθεσίας ταινίας μικροῦ μήκους  
ντοκυμανταίρ πρώτου ἔργου νέου σκηνοθέτου δὲν ἀπενεμήθη.

Ἐπίσης ἡ Ἐπιτροπὴ ἀπένευμε τίς παρακάτω τρεῖς τιμητικές δια-  
κρίσεις:

1. Στὸν ἠθοποιὸ Ἀνέστη Βλάχο, πρωταγωνιστὴ τῆς ταινίας "Κιέ-  
ριον" γιὰ τὸ σύνολο τῆς ἐργασίας του στὸν ἐλληνικὸ κινηματο-  
γράφο. Χρηματικὸ ἔπαθλο 50.000.

2. Στὸν μακιγιέρ Στ. Κελεσίδην τῆς ταινίας "Ἡ δίκη τῶν δι-  
καστῶν" γιὰ τὸ σύνολο τῆς ἐργασίας του στὸν ἐλληνικὸ κινημα-  
τογράφο. Χρηματικὸ ἔπαθλο 50.000 δρχ.

3. Στοὺς Μάγδα Νικολαΐδου-Ζερβού- Νίκο Ζερβό, παραγωγούς καὶ  
σκηνοθέτες τῆς ταινίας "Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογικὴ ἔρευνα  
στὴν σημερινὴ Ἑλλάδα" Χρηματικὸ ἔπαθλο 40.000.

Πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι τὸ MONTEAO τοῦ Σφήκα δὲν ἔπρεπε  
νὰ κριθεῖ μέ τὰ κριτήρια τῶν ἄλλων ταινιῶν.

Ὅπως εἶναι γνωστὸ μόνον 2 φεστιβάλ στὸν κόσμον παίζουσι τέτοι-  
ες ταινίες τὸ KNOKE καὶ τὸ OBERHAUSEN.

Ἡ σύγκριση προέρχεται βέβαια ἀπὸ τὸν κανονισμό τοῦ φεστιβάλ  
πού δὲν προβλέπει παρά ταινίες μέ ὑπόθεση καὶ ντοκυμανταίρ  
ὁ ὁποῖος πρέπει ὅπως δῆποτε ν' ἀλλάξει καὶ νὰ περιλάβει κι' ἄλ-  
λες κατηγορίες ταινιῶν ὅπως -κινούμενο σχέδιο

-πειραματικὲς ταινίες

-ἐπιστημονικὲς ταινίες

καὶ παιδικὸ κιν/φο.

Αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο γιὰτὶ ἤδη ὑπάρχει παραγωγή τέτοιων ται-  
νιῶν καὶ τόσο οἱ προκριματικὲς ὅσο καὶ οἱ κριτικὲς ἐπιτροπὲς  
δὲν ξέρουσι τί νὰ κάνουν.



Θ. ΡΕΝΤΖΗΣ - Δ. ΘΕΟΣ - Τ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

Κ. ΦΕΡΡΗΣ - Κ. ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ - Ν. ΑΛΕΥΡΑΣ

« ΜΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ »

ΡΕΝΤΖΗΣ :

Θέλω νά υπομνήσω πώς βρισκόμαστε σέ μιá φάση έξαιρετικά μεταβατική καί ὅτι σ' αὐτή τή διαδικασίá πιό καθωριστικοῦ εἶναι οἱ τυχαῖοι παράγοντες καί κατά κανόνα ἐξωκινηματογραφικοί παρά οἱ ἐλεγχόμενοι. Ἀπό τό '60 κιόλας ἔχει ἀρχίσει μιá διαδικασίá ἀλλαγῆς φρουρᾶς στή λήψη τῶν ἀποφάσεων πού ἀφοροῦν στήν παραγωγή τῶν ταινιῶν. Οἱ σκηνοθέτες προωθοῦνται διαρκῶς σ' αὐτόν τό χῶρο παρακονίζοντας ἔτσι τούς παραγωγούς παλαιοῦ τύπου πού σχεδόν ἔχουν ἐκλείψει σ' ὅλο τόν κόσμο ἐκτός ἀπό τήν Ἑλλάδα καί τήν Τουρκία. Ὡστόσο παρ' ὅτι ἐδῶ ἡ διαδικασίá παρέμεινε γι' ἀρκετό καιρό πάγωμένη φέτος παρουσιάσε ἕνα ἄλλα ἀρκετά σημαντικό καί τοῦ ὁποῦ ἐνδεῆκτης κατά κάποιο τρόπο ὑπῆρξε τό φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης.

ΦΕΡΡΗΣ :

Τό σημαντικό σ' αὐτό τό φεστιβάλ ἦταν ὅτι ὑπῆρξαν 8 ἐντελῶς διαφορετικές ταινίες ἢ μιá ἀπό τήν ἄλλη. Κανένα κοινό σημεῖο δέν ὑπάρχει μεταξύ τους, ἀλλά καί γενικώτερα ὄχι μόνο μεταξύ τῶν φετεινῶν ταινιῶν. Μόνο μεταξύ τοῦ Ἀριστόπουλου καί τοῦ Ἀγγελόπουλου μπορεῖ νά πεῖ κανεῖς πώς ὑπάρχει κάποια σχέση ἀλλά καί αὐτή πολύ μακρυνή. Τί συμβαίνει δηλαδή ὑπάρχει Ἑλληνικός Κινηματογράφος ἢ δέν ὑπάρχει; Ὑπάρχει κανένα κοινό σημεῖο ἐπαφῆς ἀνάμεσά μας ἢ εἴμαστε 15 ἄσχετοι πού κάνουν κάθε τόσο μιá ταινία καί αὐτό εἶν' ὄλο;

ΘΕΟΣ :

Αὐτό πού λές εἶναι πολύ σοβαρό. Ἀλλά γιά νά δοῦμε τήν οὐσία τοῦ πράγματος πρέπει νά συζητήσουμε πάνω στήν διαδικασίá παραγωγῆς τῶν ταινιῶν μας. Ὅταν ὁ καθένας μας κάνει μιá ταινία κάθε 8 χρόνια πώς νά ὑπάρχει ὁμοιογένεια ὅταν ἐν τῷ μεταξύ ἔχουν ἀλλάξει τά πράγματα ἀπ' ὅλες τίς ἀπόψεις.



**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Κανένας από μᾶς δέν ἔκανε καμιὰ ταινία χω-  
ρίς τήν μεσολάβηση ἑνός μεγάλου διαστήμα-  
τος. Αὐτό βέβαια ἔχει ἐπιπτώσεις καί τό γά-  
θε ἔργο εἶναι οὐαφορετικό γιατί καί τά πρᾶγ-  
ματά ἔχουν διαφθοροποιηθεῖ στό μεταξύ.  
Μόνο ὁ Ἄγγελόπουλος ἔκανε τρεῖς ἀπανωτές  
ταινίες καί οἱ ὅποτες μποροῦν νά σημαδέψουν  
μιὰ πορεία. Ὅλοι οἱ ἄλλοι εἴμαστε ξεκρέμα-  
στοι καί δέν ξέρω πότε θά ξανακάνουμε ται-  
νία.

**ΘΕΟΣ :** Λοιπόν πρέπει νά βάζουμε μιὰ βάση στό πρό-  
βλημα καί νά δοῦμε πῶς θά ξανακάνουμε ται-  
νίες.

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Μ' αὐτό μπαίνουμε στήν καρδιά τῆς ἀντίφα-  
σης. Δεχομαστε ἀπ' τή μιὰ τό παιχνίδι τῶν  
"δημοκρατικῶν διαδικασιῶν" ἀπό τήν διανο-  
μή τοῦ χρήματος ὡς τά θεσμικά πλαίσια πού  
θέτει τό σύστημα διά μέσου τοῦ φεστιβάλ  
καί ἀρνούμαστε ἀπ' τήν ἄλλη τά βραβεῖα χω-  
ρίς αὐτό ὅμως νάναί ξεκαθαρισμένο οὔτε  
πρακτικά οὔτε ἰδεολογικά.

**ΦΕΡΡΗΣ :** Φέτος μέ τήν ἀπότομη ἀλλαγὴ τοῦ κλίματος  
γενικώτερα βρεθήκαμε μπροστά σ' ἕναν κανο-  
νισμό ξεπερασμένο πρᾶγμα πού καί ἡ ἴδια  
ἡ ἐπιτροπὴ ἐξέφρασε μέ τό νά δώσει τά βρα-  
βεῖα παραγωγῆς στό "Γάζωρο Σερρών" καί  
τά "ΜΕΓΑΡΑ". Αὐτό ἦταν ὅπως δήποτε μιὰ πα-  
ραβίαση τοῦ κανονισμοῦ ὁ ὅποτος δέν ἔστε-  
κε πλέον.

**ΡΕΝΤΖΗΣ :** Αὐτό δέν εἶναι παραβίαση. Τό κριτήριο γιά  
τήν ἀρτιώτερη παραγωγή δέν εἶναι τά ντεκόρ  
καί τό πολύ χρήμα ἀλλά μάλλον ἡ προσπάθεια  
καί οἱ δυσκολίες πού ἀντιμετωπίστηκαν γιά  
νά βγῆ κέρα μιὰ παραγωγῆ.

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Ὁ κανονισμός δέν ὀρίζει τί εἶναι βραβεῖο  
ἀρτιώτερης παραγωγῆς, αὐτό ἀφήνεται στήν  
κρίση τῆς ἐπιτροπῆς. Ἐγώ ἂν ἤμουνα θά τό  
ἔδινά στόν Σφήκα - στήν πιά ἀπελπισμένη  
παραγωγή. Τό θέμα ὡστόσο δέν εἶναι αὐτό.  
Πρέπει νομίζω νά συζητήσουμε τό κυριώτε-  
ρο σημεῖο αὐτῆς τῆς ἀντίφασης πού ἀπ' τή  
μιὰ θέλουμε καί χρήματα καί φεστιβάλ καί  
συνεπῶς ὅσο προωθημένοι κι' ἂν εἴμαστε καί-  
ζουμε τό παιχνίδι στά πλαίσια τοῦ συστήμα-  
τος, ἐνῶ ἀπ' τήν ἄλλη ἀρνούμαστε βραβεῖα

καί χρήματα μέσα από συναισθηματικές παρορμήσεις τῆς στιγμῆς ἢ δημαγωγικές ἐνέργειες.

**ΑΛΕΥΡΑΣ :**

Δέν νομίζω ὅτι ἀρνηθήκαμε τά χρήματα, τά βραβεῖα ἀρνηθήκαμε, τά χρήματα τά θέλουμε ὅλοι ἐξ ἔσου καί ὄχι σάν ἀλόγαια στό ἱππόδρομο-ὁ πρῶτος παίρνει περισσότερα...

**PENTZΗΣ :**

Αὐτή ἡ ἀποψη εἶναι λάθος. Ὁ ἀνταγωνισμός δέν καταργεῖται μέ τήν κατάργηση τῶν βραβεῶν ἀντίθετα πλαταίνει καί μεταφέρεται ἀπό τούς 3-4 πού διεκδικοῦν τά βραβεῖα σ' ὅλους ὅσους κá-νουν ταινία καί διεκδικοῦν εἴσοδο στό φεστιβάλ καί ὁ ἀνταγωνισμός μεταφέρεται ἰπό τόν χῶρο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς στόν χῶρο τῆς προκριματικῆς.

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :**

Ναί κι ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά ἂν τοῦ χρόνου δωθοῦν "ἠθικές διακρίσεις" καί τά χρήματα μοιραστοῦν σ' ὅλους ἐξ ἔσου, οἱ "ἠθικές διακρίσεις" σ' ἓνα τέτοιο σύστημα πού ζοῦμε μεταφράζονται πάλι σέ ἐμπορική ἀξία.

**PENTZΗΣ :**

Αὐτά ἀφοροῦν τό διαφημιστικό μέρος τῆς ταινίας μετά στό γραφεῖο ἐκμεταλεύσης, ἀλλά αὐτό πού εἶναι σχετικά ἐπικίνδυνο εἶναι ἡ μεταφορά τοῦ ἀνταγωνισμοῦ ἀπ' τό πεδίο τῶν 3-4 πού διεκδικοῦν βραβεῖο στό πεδίο ὄλων πού διεκδικοῦν συμμετοχή στό φεστιβάλ.

**ΦΕΡΡΗΣ :**

Θά πέση ὅλο τό βάρος στήν προκριματική ἐπιτροπή

**ΑΛΕΥΡΑΣ :**

Νά καταργηθοῦν τότε κάθε εἴδους βραβεῖα καί νά ἐπιχορηγοῦνται ἀπλῶς οἱ καλές ταινίες.

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :**

Νομίζω ὅτι ἡ λύση τοῦ προβλήματος τῆς παραγωγῆς πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ ἄλλοῦ. Πιστεύω πῶς ἓνα σύστημα κοινοπραξίας ἀπό τήν πλευρά τῆς παραγωγῆς θά προωθοῦσε σημαντικά τό ζήτημα. Πιο συγκεκριμένα, ἄς πούμε ὅτι 10 σκηνοθέτες θέλουν νά κá-νουν ἀπό 1 ταινία μέσα στό χρόνο. Ἄς πούμε ἐπίσης ὅτι αὐτές οἱ ταινίες εἶναι προϋπολογισμοῦ 500.000 ἡ κάθε μία. Τότε ἔχουμε  $10 \times 500.000 = 5.000.000$ . Ἄν γίνει

Ένας κοινός σχεδιασμός της παραγωγής όλων αυτών των ταινιών και ζητηθεί από τα έργο-γαστήρια έκπτωση για όλον αυτό το κύκλο δουλειάς ή η παραγωγή βγει μέσα από μια κοινή διαδικασία στον τομέα της οργάνωσης και της εκτέλεσης μπορώ πρόχειρα να πω πως θα έξοικονομηθεί ένα 30% από το συνολικό ποσό.

Αυτό είναι ήδη κάτι σαν πριμοδότηση των ταινιών αυτών με 30% και χωρίς να έχουμε κανέναν ανάγκη.

- PENTZΗΣ :** Πολύ ώρατα αλλά ο ανταγωνισμός είναι αδύνατο να εκλείψει έντελως, σ'αυτή την περίπτωση θα γίνεται με τους εκτός κοινοπραξίας, ωστόσο όμως αυτό που προτείνεις είναι όχι απλώς βήμα αλλά άλμα αρκετά σημαντικό.
- ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** "Όχι γιατί όποιος θέλει να κάνει ταινία θα μένει στην κοινοπραξία.
- ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ :** 'Εάν για κάθε ταινία των 500.000 χιλ. έξοικονομείται ένα ποσό 150.000 χιλ. αυτό είναι πολύ σημαντικό.
- ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Ναί, και δέν θά'ναι κλειστό τό σύστημα. "Όποιος θέλει θα μπορεί να κάνει την ταινία του μέσω της κοινοπραξίας. 'Ως αναφορά δέ αν θα πρέπει ή όχι να'χει κερδοσκοπικό χαρακτήρα, νομίζω ότι θα πρέπει να'ναι κερδοσκοπική.
- ΘΕΟΣ :** "Αν όμως δημιουργήσει περιουσιακά στοιχεία είναι δύσκολο να παίρνεις καινούργια μέλη.
- ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Δέν νομίζω ότι είναι δύσκολο απλώς είναι ζήτημα λογαριασμών που γίνονται και υπάρχουν τέτοιου είδους εταιρείες στις οποίες μενοβγαίνουν έτατροι.
- PENTZΗΣ :** Ναί αλλά απ'τήν άλλη μεριά ώρισμένες διευ-δικήσεις ως προς την διακίνηση των ταινιών στα πλαίσια των εισαγωγών-έξαγωγών πρέπει να μπουνε μπρός. Κατά κάποιο τρόπο θα πρέπει να μετ' ένας φραγμός στην υπερπροσφορά των ξένων ταινιών που μάς παρακωνύζουν. Πρέπει να έπιβληθεί μια ανταπόκριση των έξαγωγών μέσα σ'αυτό τό πλήθος των εισαγωγών. 'Από μια χώρα πέρνουμε 20 ταινίες ή ακόμα περισσότερες να πέρνει και αυτή αντίστοιχα και υποχρεωτι-

κά μερικές Έλληνικές ταινίες. Αυτό τό βλέπω κάπως μέσα στίς δυνατότητες τής κοινοπραξίας αλλά μέ τή διαφορά νά μήν γίνεται σ'αυτή μιá άλλου εΐδους συσσώρευση κεφαλαίου καί νάναί έμπόδιο σέ νεώτερους. Μάλλον αυτή ή κοινοπραξία θά πρέπει νάναί ένα ούδέτερο γραφεΐο τοϋ όποίου τά έξοδα θά πληρώνουμε έμεΐς καί θά κάνει service άς ποϋμε τής παραγωγής μέ όλα τά πλεονεκτήματα πού άνέφερε ό Χατζόπουλος.

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Πάντως έγώ τήν βλέπω πολύ ένδιαφέρουσα τήν υπόθεση τής κοινοπραξίας καί νομίζω ότι θά πρέπει νά φάξουμε για μιá φόρμα.

**ΦΕΡΡΗΣ :** Ναί αλλά μέ τί άντάλλαγμα θά πείσουμε τόν παραγωγό νά μετάσχει;

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Κατ'άρχήν μέ τό πρόσχημα ότι μέσα κεΐ κά- νεις καλλύτερη δουλειά ή ότι άλλο, αλλά τό θέμα δέν είναι έκεΐ. "Αν γίνουν 10 ται- νίες μέσα στό χρόνο είναι μεγάλη υπόθεση για τούς άιθουσάρχες. "Ακόμα καί προκατα- βολή μπορεΐς νά τούς πάρεις.

**ΡΕΝΤΖΗΣ :** Έ αυτά πρέπει νά έρευνηθοϋν.

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Μπορώ νά κάνω καί μιá οικονομική μελέτη μ'όλα τά συγκεκριμένα στοιχεία. "Ακόμα θ'άποφασίζουμε μεΐς για τήν παραγωγή άπ' τή μιá καί τό κέρδος άπ' τήν άλλη δέν θά πηγαίνει σέ κανένα κεφαλιούχο.

**ΦΕΡΡΗΣ :** "Ενα άλλο πρόβλημα είναι τό τί θά κάνει τίς ταινίες νά βγοϋν έξω άπό τήν Έλλάδα.

**ΡΕΝΤΖΗΣ :** "Ενα είναι ή άντιπαροχή. Δηλαδή μās δύνε- τε τόσες ταινίες θά πάρετε τόσες.

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Νά δοϋμε καί πώς αναπτύχθηκαν τά ξένα κι- νηματογραφικά κινήματα. Νομίζω βασικά μέ- σω τών Φεστιβάλ μέ κινηματογραφικές έβδο- μάδες καί δια μέσου τών σινεματέκ. "Ετσι καί μεΐς θά πρέπει νά οργανώνουμε στό έξω- τερικό βδομάδες Έλληνικού Κινηματογράφου. Νά κάνουμε προπαγανδιστικές έκστρατεΐες αλλά όχι τοϋ στΐλ έδω auteur σπάνιον ζωο.

**ΦΕΡΡΗΣ :** "Αλλο θέμα κι αυτό πάλι ό μϋθος τοϋ auteur, τής βεντέτας....

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :** Τό πρᾶγμα έχει πάρει άπίθανες διαστάσεις πια αλλά ό τύπος λύνει τό ύπαρξιακό του

πρόβλημα μ'αυτόν τόν τρόπο έμεΐς τί κά-  
νουμε; "Αν ό κ. Α'κριτικοδημοσιογράφος  
γράφει για τό ένα ή για τό άλλο "άριστούρ-  
γημα." κ.λ.π. είναι ένας τρόπος για να κα-  
ταξιώνεται ό ΐδιος.

**PENTZΗΣ :**

Οί δημοσιογράφοι καί κυρίως αύτού τών καλ-  
λιτεχνικών στηλών στίς έφημερίδες μπήκανε  
κάποτε σάν είδικού για να κάνουν αύτή τή  
δουλειά. Τώρα όμως μετά από τόσα χρόνια  
έχουν απο-είδικευτεΐ. Ζοϋν μέ τέτοιο τρό-  
πο τή δουλειά τους πού έχουν χάσει κάθε έ-  
παφή μέ τά πράγματα. Περνάνε από τό γρα-  
φεΐο τό βράδυ μιá ή δυό ώρες καί βολεύουν  
τήν σελίδα. Άλλά πέρα από αύτό ό ΐδιος  
ό Σταματίου έλπε στή Θεσσαλονίκη ότι μηδέ  
τουΐ αυτού του έξαιρουμένου πρέπει να γί-  
νει μιá αλλαγή φρουράς γιατί όντως έχει  
διαπιστωθεΐ ή ανεπάρκεια πλέον

**ΘΕΟΣ :**

'Ε αρκετά κράτησε αύτή ή ιστορία πάνω από  
15 χρόνια έχει να μπει καινούργιος άνθρωπος  
σ'αυτό τό χώρο.

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :**

Μοΐκανε έντύπωση φέτος πού όλοι οι δημοσι-  
γράφοι σου ζητάνε να τους πεις κάτι για  
τήν ταινία σου για να τό γράφουν , άσε πού  
όλα τά κείμενά τους έχουν τά ΐδια κλισέ.

**ΦΕΡΡΗΣ :**

Κανένας δέν κάνει ανάλυση κινηματογραφική  
κάνουν κριτική μέ τήν πολύ κακή έννοια.  
Νομίζω ότι θα πρέπει μόνοι μας να προωθή-  
σουμε αύτό τό ζήτημα καί μέ όλα τά μέσα  
άρχίζοντας από τήν τηλεόραση. Γιατί να μην  
έχουμε ένα ήμΐωρο ένημερωτικό κάθε βδομάδα  
από τήν τηλεόραση;

**PENTZΗΣ :**

Ναι αύτό θα ήταν μιá καλή ιδέα καί για τήν  
προώθηση τών ταινιών μικρού μήκους για τίς  
όποιες δέν εΐπαμε τίποτα.

**ΑΛΕΥΡΑΣ :**

Νομίζω ότι αυτές μπορούν να λειτουργήσουν  
μέσα απ'τό σύστημα τής Κοινοπραξίας, απ'  
τή στιλγή πού δέν υποστηρίζονται από που-  
θενά.

'Ο νόμος περί προστατευομένων ταινιών δέν  
λειτουργήσε μέχρι τώρα καί οι ταινίες μι-  
κροΐ μήκους δέν παίζονται παρ'ότι ή προβο-  
λή τους είναι υποχρεωτική.

**ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ :**

Τό βασικό είναι ότι πρέπει να γίνει ενεργ-  
γοποίηση τής νομοθεσίας καί να παίζονται  
οι ταινίες υποχρεωτικά.

**ΡΕΝΤΖΗΣ :**

Αυτούς οι νόμοι έχουν γίνει με απόλυτη άγνοια για το πώς κινείται η αγορά. Για να εφαρμοστούν αυτά τα πράγματα θα πρέπει τα γραφεία εκμετάλλευσης να αποκτήσουν ένα ενιαίο σύστημα δουλειάς-βιβλιόταινιων μικρού μήκους κ.λ.π.- έγινε ο νόμος αλλά δεν λέει τίποτα για το πώς θα λειτουργήσει.

**ΦΕΡΡΗΣ :**

Μόνο ένα γραφείο εκμετάλλευσης αποκλειστικά ταινιών μικρού μήκους θα μπορούσε να προωθήσει το ζήτημα και την ενεργοποίηση του νόμου.

**ΑΛΕΥΡΑΣ :**

Πολύ σωστά, υπάρχουν δεκάδες ταινιών μικρού μήκους και υπάρχουν σκηνοθέτες που θέλουν να κάνουν μόνο ταινίες μικρές, γιατί να αποκλειστούν από το κύκλωμα;

**ΘΕΟΣ :**

Τό σημαντικότερο νομίζω που είπώθηκε σ' αυτή τη συζήτηση ήταν περί Κοινοπραξίας και θα μπορούσε όντως να προωθήσει το ζήτημα παραγωγής εκ παραλλήλου με τις άλλες διεκδικήσεις που θα περνούσε μέσω του Σωματίου.





Γιὰ νὰ πάθουν οἱ δημοσιογράφοι νὰ μοῦ ζητοῦν συνεντεύξεις γιὰ τὰ "ΜΕΤΑΡΑ" καὶ γιὰ νὰ κατανοήσουν (πιεμένον) οἱ κάθε εἴδους "ἐπαναστάτες" τὴ θέση μου - ποῦ τόσο ἀβίαστα καὶ (συχνά) ἡλθια τοποθετοῦν - εἶ πῶ μόνο δύο λόγια.

Δέν πιστεύω πῶς πῶς ἀπὸ ὁποιαδήποτε συνέντευξη ἢ ἐκδήλωση πρὸς τιμὴν μου, κρύβεται τίποτα τὸ καθαρό. Γιὰ χρόνια ὀδύνηρα τὸ βουλώνουμε καὶ μοναδική μας φροντίδα, εἶναι ἡ ὑπακοή κ' ὑποταγή στὴν (στρατιωτική σάν ἄνθρωποι καὶ καλλιτεχνική σάν καλλιτέχνες) κλίμα. Ξαφνικά μεταπηδάμε, ὡς διὰ μαγείας, ἀπὸ τὸ χάος τῆς δουλοπρέπειας στοῦ χάος τῆς καπηλείας...

Δέν πιστεύω πῶς κάποιος ποῦ - ἀρκετὰ συμπτωματικά - γράφει μ' ἕνα στυλό, μ' ἕνα πινέλλο ἢ μὲ μιά κάμερα, ἔχει (μιλώντας) νὰ προσθέσει τίποτα περισσότερο στοῦ ἔργου του. Ἄλλολοζιμονο ἂν ἡ "γραφὴ" του χρειάζεται καὶ τὴν ἐπί πλέον ἐπέμβαση του, γιὰ νὰ "ὑπάρξει".

Δέν πιστεύω πῶς τὸ κοινό - ὅσο κι ἂν (νομίζει ὅτι) διαφέρει γι αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴν "ἐπαφή" - κερδίζει τίποτα. Ἄλλον θολώνεται περισσότερο.

Δέν πιστεύω πῶς ὁποιαδήποτε κριτική (ἀκόμα κ' ἡ πιὸ σωστή) μπορεῖ νὰ 'χει σχέση μὲ τὴν τέχνη. Δέχομαι τὴ θέση τῆς σάν μεσάζοντα ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ τὸ κοινό. Διηλαθὴ σάν εἰσιτήρια. Διηλαθὴ σάν χρήμα. Ὅπως πέρα ἀπ' αὐτὸ ;

Δέν πιστεύω στὴν εὐκολία μὲ τὴν ὅποια χειροκροτᾶμε τὰ "μηνύματα" ποῦ (τάχα) μᾶς ἐκφράζουν. Μοιάζει πολὺ μὲ τὴν εὐκολία ποῦ σκῆβουμε τὸ κεφάλι... κι ἀκόμα, μοιάζει πολὺ μὲ τὴν εὐκολία μὲ τὴν ὅποια ξαφνικά - σήμερα - ζητᾶμε μόνο δύο εἶδη κινηματογράφου : τὸ πορνὸ καὶ τὴν πολιτικὴ ταινία :

Δέν πιστεύω σ' αὐτούς ποῦ μιλᾶνε κατὰ τῆς καπηλείας. Οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτούς, καπηλεύονται τὴν καπηλεία τῶν ἄλλων. καὶ γιὰ νὰ τελειώνουμε, δέν πιστεύω στοὺς ἥρωες-καλλιτέχνες. κυρίως σ' αὐτούς : γιὰτὶ μόνο ἕνας τρόπος ὑπάρχει - σήμερα- γιὰ νὰ γίνεις ἥρωας νὰ πατήσεις στὴς πλάτες τῶν ἄλλων, ὥστε νὰ "βγεῖς" πιὸ ψηλά...

'Ὑγὼ λοιπὸν ποῦ δέν θέλω νὰ 'μαι ἥρωας (καὶ ἐπομένως νὰ σέρνομαι σάν τὸ κουλήφι στὴς φυλλᾶδες) κρατῶ τὸ στόμα μου καλά κλεισμένο. Ἄρνούμαι τὴν ὑποτιθελευθερία τῶν ἡμερῶν μας κι ἀπλᾶ ἐηλώνω :

πῶς Α Π Ο Λ Υ Τ Ω Σ Τ Ι Π Ο Τ Α ἀπὸ ὅ,τι δημοσιεύεται ἢ λέγεται, δέν μπορεῖ νὰ μὲ ἐκφράζει ἢ νὰ μὲ ἠεομεσεῖ. Ἀκόμα κι ὅταν κάποιος μιλοῦν ἐξ ὀνόματός μου.

Ἀθήνα 10 Νοέμβρη 1974

*Σάκης Μανιάτης*

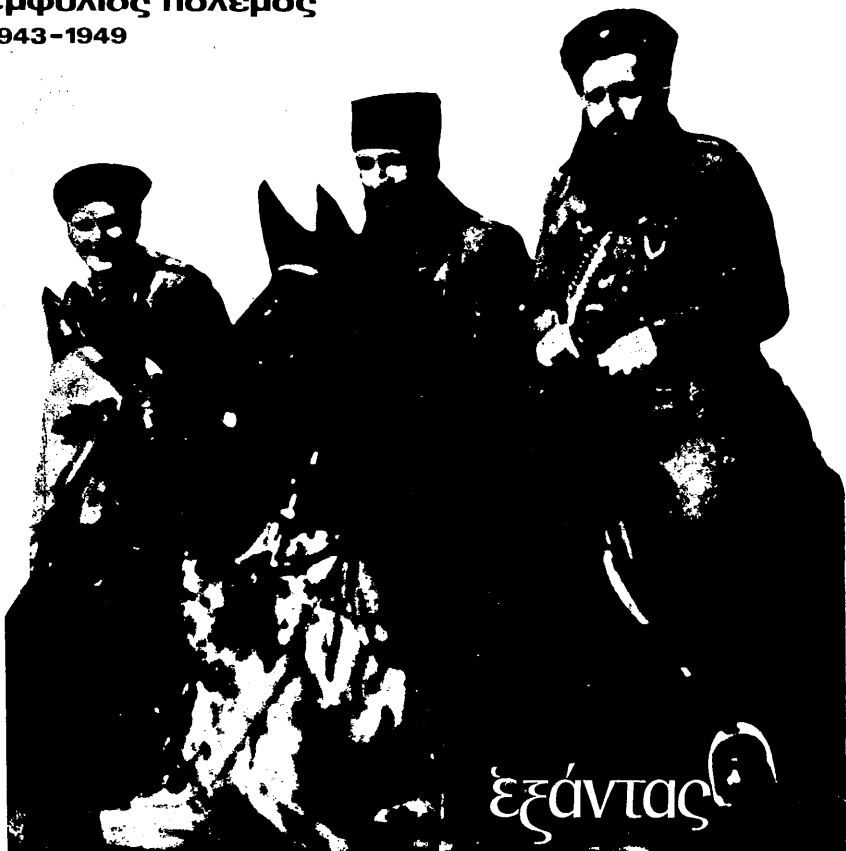
ΣΗΜΑΝΤΗ ΔΕΙΓΜΑΤΩΣ

Τὸ κείμενο αὐτὸ, ὀρίθηκε στὴς ἐφημερίδες, ΝΗΣΑ, ΒΗΜΑ, ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ, ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ, ΑΥΓΗ, ΑΘΗΝΑΪΚΗ, ΝΕΑ ἘΛΛΑΔΑ, ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ. Συμβαίνει νὰ μὴν ἔχω ὑπ' ὄψη μου, ποῦ ἀνήκουν καὶ τὶ πρεσβεύουν οἱ παρὰ πάνω ἐφημερίδες. Διαβάζω καμμιά φορά, ποῦ καθεμιά τους μιλάει γιὰ "ἐλευθερίες" καὶ "δημοκρατίες". Τὸ ἐν λόγω κείμενο λογοκρίθηκε καὶ δέν δημοσιεύθηκε ἀπὸ καμμιά...

DOMINIQUE EUDES

# ΟΙ ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΙ

ο ελληνικός  
εμφύλιος πόλεμος  
1943-1949



ΕΞΑΝΤΑΣ



\* Λινος Πολιτης  
**ποιητικη ανθολογια**  
δευτερη εκδοση συμπληρωμενη

\* Κομνηνος Πυρομαγλου  
**ιστορια**  
**της εθνικης**  
**αντιστασης**

\* **νεοκλασικα**  
**της αθηνας**  
**και του πειραια**

κειμενα :  
Τσαρουχη - Μανουσοκη

300 φωτογραφιες

ΣΩΤΗΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

## ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ἡ συστηματικὴ ἔρευνα τοῦ κινηματογράφου στὸν Ἑλληνικὸ χῶρο εἶναι ἓνα θέμα ποῦ μένει ἀνοικτό. Μιὰ τέτοια ἔρευνα θὰ πρέπει νὰ ἀναλύσει ὅλες τὶς συντεταγμένες, οἰκονομικές, κοινωνικές, ἱστορικές, αἰσθητικές, ποῦ ἐπῆραν καὶ παίρνουν μέρος στὴ διαμόρφωσή του, θὰ πρέπει νὰ ἐξετάσει τὸ ρόλο ποῦ ἔπαιξε ἡ κινηματογραφικὴ λειτουργία στοὺς διάφορους τομεῖς τῆς ἐκπολιτιστικῆς ζωῆς, στὸν ἐπιρρασμὸ τῆς κοινῆς γνώμης, στὴν ἐξέλιξη τῆς νεοελληνικῆς μυθολογίας, στὴν τροποποίηση τῶν ἄλλων τεχνῶν κ.λ.π. καί, τέλος, νὰ συνάγει τὶς σχέσεις μὲ τὶς ὁποῖες συντονίζονται οἱ δύο αὐτὲς πραγματικότητες, στὸ πῶς δηλαδὴ ὁ κινηματογράφος γίνεται αὐτορυθμιστικὸς μηχανισμὸς τῆς σύγχρονης κοινωνίας στὴν περιοχὴ τῆς ἰδεολογίας.

Ἐκεῖνο ποῦ δυσκολεύει σοβαρὰ τὴ σύνταξη αὐτῆς τῆς ἔρευνας δὲν εἶναι ὁ ὄγκος τῆς δουλειᾶς ποῦ ἀπαιτεῖ, ἀλλὰ ἡ ἔλλειψη στοιχείων ποῦ ἀφοροῦν τὶς σχέσεις τοῦ κινηματογράφου μὲ τὸ κοινό: τί ποσοστὸ τοῦ πληθυσμοῦ κατὰ ἡλικία, κατὰ φύλο, τάξη καὶ ἐπάγγελμα πηγαίνει στὸ σινεμά; πόσες φορὲς τὴ βδομάδα, ποιὲς μέρες ἢ ὥρες καὶ σὲ ποῖο σινεμά; γιὰ ποῖο λόγο πηγαίνει; πόσους προσελκύει ἡ διαφήμιση, ἡ κριτικὴ, ὁ σκηνοθέτης, ὁ ἠθοποιός, τὸ θέμα ἢ ἡ παρέα; πῶς καὶ σὲ ποῖο ποσοστὸ κατὰ ἡλικία, φύλο κ.λ.π., μιμοῦνται οἱ θεατὲς στὴν καθημερινή τους ζωὴ τοὺς στὰρ ἢ μιλοῦν γιὰ τὶς ταινίες ποῦ βλέπουν; τί θυμοῦνται ἀπ' αὐτὲς καὶ τί παραποιοῦν ἀπὸ τὸ σενάριό τους; Χωρὶς αὐτὸ τὸ ὑλικὸ τῶν δεδομένων, ἡ μελέτη γιὰ τὸν κινηματογράφο στὴ χώρα μας θὰ δίνει ἀναπόφευκτα περιορισμένη εἰκόνα. Παρ' ὅλα αὐτά, δὲν θὰ εἶταν ἄσκοπο νὰ διατυπωθοῦν ὀρισμένες σκέψεις σχετικὰ μὲ τὸ θέμα.

Στὴν Ἑλλάδα, ὁ κινηματογράφος εἰσάγεται ἀπὸ τὴ βιομηχανικὴ Δύση ὡς μέσον λαϊκῆς ψυχαγωγίας καὶ ἐγκαθίσταται στὶς περιοχὲς ποὺ προηγούμενα ἀνῆκαν στὸ θέατρο, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἐπίσημης κουλτούρας, καὶ στὸν παραγκιόζη, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ λαϊκοῦ θεάματος. Τὸ ἴδιο φαινόμενο συναντήθηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ α. καὶ στὶς ἄλλες χώρες· στὴ Γαλλία, ἡ ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου προκαλεῖ τὴν παρακμὴ τοῦ θεάτρου βουλευτάρτου καὶ τὸ τέλος τῆς μαριονέτας. Δὲν εἶναι συμπτωματικὸ ὅτι ἡ παρακμὴ τοῦ θεάτρου σκιῶν συμβαδίζει στὴ χώρα μας μὲ τὴ διάδοση τοῦ κινηματογράφου. Ἀνάλογες εἶναι καὶ οἱ συνέπειες στὸ δραματικὸ θέατρο.

Ὁ κινηματογράφος ἀπέσπασε ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ ἔμφυχο ὑλικὸ τοῦ θεάτρου καὶ ἀπὸ τὴ θεματογραφία του. Ἐπιπλέον, ἀπερόφησε τὴν ἰδιοσυγκρασίαν τοῦ· οἱ περισσότερες ταινίες ἦσαν κυριολεκτικὰ «θεατρικὲς» στὴν ἠθοποιίαν, στὸ σκηνικὸ, στὸ λόγο, στὴν κίνηση καὶ στὴ λειτουργία τῆς ἴδιας τῆς κάμερα. Μετὰ τοὺς Ξενοπούλου, Μελέα, Μπόγγρη, ἀκολούθησε μιὰ ὀλόκληρη γενιὰ ποὺ δὲν εἶδε νὰ ἀνεβαίνει στὴ σκηνὴ ἔργο σύγχρονου θεατρικοῦ συγγραφέα. Τὸ κλασικὸ θέατρο περιορίσθηκε σὲ μουσειακὴ λειτουργία (ἔργα Σαίξπηρ κ.ἄ.), ποὺ ἐπιστέγασμα τῆς εἶταν τὰ φεστιβάλ ἀρχαίας τραγωδίας, τουριστικὸ θέαμα ποιότητας.

Στὸ μεταξύ, ἀπὸ τὴν ὑποχώρηση τοῦ δραματικοῦ θεάτρου ἐπωφεληθῆκε ἓνας ἐσωτερικὸς του ἐχθρὸς, ἡ ἐπιθεώρηση. Ὅταν, τὰ τελευταῖα χρόνια, ἄρχισε τὸ θέατρο νὰ ἀναβιώνει, ἀκολούθησε τοὺς δρόμους ποὺ εἶχε χαράξει τὸ εὐρωπαϊκὸ μὲ τὰ ἐξῆς βασικὰ χαρακτηριστικὰ: 1) κυριαρχία τοῦ σκηνοθέτη (θέατρο Τέχνης), 2) στροφή στὸν ἐσωτερικισμό καὶ στὸ θέατρο τοῦ παράλογου (μὲ τοὺς νέους συγγραφεῖς). Προσπάθειες γιὰ ἐθνικὸ ἢ λαϊκὸ θέατρο δὲν παρουσιάζουν καμμιά βιώσιμη προοπτικὴ.

Κατὰ τὸ πρῶτο τρίτο τοῦ αἰῶνα μας, ποὺ ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτος, τὰ σινεμά προσφέρουν στὸ κοινὸ ταινίες τῆς εὐρωπαϊκῆς καὶ ἀμερικάνικης παραγωγῆς. Πλᾶι στὶς ψευδοϊστορικὲς ταινίες τῆς UFA καὶ τίς μουσικοχορευτικὲς τοῦ Χόλλυγουντ, προσφέρονται καὶ ταινίες Β' (ταινίες δευτερεύουσας παραγωγῆς), κυρίως γουέστερν, σὲ αἰθουσὲς λαϊκῆς ποῦ λειτουργοῦν μόνιμα γι' αὐτές. Ἔτσι, διοχετεύονται ἓνα πληθὸς ἀπὸ νέους μύθους, ξένους πρὸς τὴν ἑλληνικὴ νοοτροπία, ποὺ ἦσαν κατασκευασμένοι γιὰ τοὺς ἀστικούς πληθυσμοὺς τῶν βιομηχανικῶν χωρῶν, ὁ κινηματογράφος συμβάλλει ἀρχικὰ στὴ δη-

μιουργία πολιτιστικῆς σύγχισης, ὅπως συνέβη καὶ μὲ ἄλλες ὑποανάπτυκτες χώρες. Παρουσιάζεται στὸν νεο-ελληνικὸ χῶρο σὰν μία ἀντίφαση πρὸς τὴν προσπάθεια ποὺ ἔκανε ἡ ἐπίσημη τάξη ν' ἀναστρωθῆσιν ἕνα ἔθνικὸ πνεῦμα μὲ βάση τὴν ἀρχαιολατρεία. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, πολὺ συχνά, οἱ ἐκπρόσωποι τῆς παιδείας κι οἱ συντηρητικοὶ γονεῖς ἔπαιρναν ἐχθρική θέση κι ἐμπόδιζαν τὰ παιδιὰ νὰ πᾶνε στὸ σινεμά.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ ἐμπορικὴ παραγωγή τοῦ κινηματογράφου ἀνέκοψε τὴν τεχνολογικὴ του ἐξέλιξη. Δὲν ἔγιναν σοβαρὲς τεχνικὲς καινοτομίαι ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ περιοδεύοντες ἐπιχειρηματίαι ἔκαναν ἐπὶ τόπου λήψη καὶ προβολὴ στὸ ἐπαρχιακὸ κοινόν. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἐπέτρεπε ὥστε νὰ ἱδρυθοῦν καὶ στὴν Ἑλλάδα στούντιο παραγωγῆς ταινιῶν, ἐνῶ δὲν εἶταν εὐκόλο νὰ ἱδρυθεῖ ἐργοστάσιο παραγωγῆς αὐτοκινήτων, ἢ ποδηλάτων. Στὴν πρώτη περίοδόν του, 1903 — 1912, ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος ἐμφανίζεται μὲ τὴ μορφή ποὺ μέχρι τὸ 1903 εἶχε κλείσει στὴν Εὐρώπῃ, μὲ τὸ ἐπίκαιρον καὶ τὸ βαριετέ. Στὴν ἐπόμενη 15ετία παρουσιάζονται δύο χαρακτηριστικὰ φαινόμενα: 1) διαμορφώνονται σὲ ὑποτυπώδη μορφή τὰ βασικὰ μοντέλα τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου : τὸ παραδοσιακὸ — ἠθογραφικὸ («Γκόλφω»), τὸ μελὸ («Τῆς μοίρας τ' ἀποπαίδι», «Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας») καὶ ἡ κωμωδία («Ὁ Μιχαὴλ δὲν ἔχει ψιλὰ» κ.ἄ.), 2) ἀποτυχαίνουν οἰκτρὰ καὶ οἱ ταινίες καὶ οἱ κινηματογραφικὲς ἐταιρεῖαι. Ἐὰς σημειωθεῖ ὅτι, ὅταν καταφέρει νὰ ὀρθοποδήσῃ τὸ 1928, ὑφίσταται νέο κλονισμὸ ἀπὸ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ βωβοῦ σὲ ὁμιλοῦντα, γιατί δὲν εἶταν τεχνικὰ προετοιμασμένος, καὶ μόνο μετὰ τὸν τελευταῖο πόλεμο, μὲ τὴν «Φίνος Φιλμ» γίνεται δυνατὴ ἡ παραγωγή ταινιῶν μὲ σωστὸ συγχρονισμὸ λόγου καὶ εἰκόνας.

Οἱ πρῶτες ἑλληνικὲς ταινίες ἐξέφραζαν τὴν ἀπαξίωση τοῦ παραδοσιακοῦ πνεύματος στὰ μοντέλα τοῦ βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ. Ὁ ἥρωας εἶναι πλημμυρισμένος ἢ μᾶλλον φορτισμένος μὲ αἰσθήματα ἀπὸ τὴν πατροπαράδοτη ζωὴ : τὴν οἰκονομία, τὸ χωριό, τὴ λεβεντιά, τὴν ἀγάπη, τὴν τιμὴ, καὶ δὲν ἐξαγοράζει τὰ αἰσθήματα αὐτὰ μὲ τὸ χρῆμα. Περιφρονεῖ τίς νέες οικονομικὲς ἀξίες : κέρδος, μισθωτὴ ἐργασία, κατανάλωση. Οἱ δεσμοὶ τῆς οἰκονομίας εἶναι ἀκόμα ἰσχυροὶ καὶ δὲν ἐπιτρέπουν τὴν οἰκονομικὴ ἀνεξαρτησία ἢ τὸ ἐπιχειρηματικὸ ρίσκο τῶν μελῶν τῆς — ἐκτὸς ἂν μεταναστεύσουν γιὰ νὰ γίνουν λατζέρηδες. Ἔτσι, τὸ μοντέλο τοῦ «μύθου» τῶν ταινιῶν εἶναι μιὰ ἠθογραφικὴ ἀφήγησις, μᾶλλον περιγραφικὴ (τὸ γύρισμα στὴν ἑλληνικὴ φύση ἀντι-

καθιστοῦσε τὰ δαπανηρὰ σκηνικά) καὶ μὲ στοιχειώδη ἴντρι-  
κα, πού καταλήγει στὸ θρίαμβο τοῦ αἰσθήματος πάνω στὶς  
χρηματιστικὲς ἀξίες.

Μαζὶ μὲ τὴν «Γκόλφω», τὴν «Ἀστέρω» καὶ τὸν «Ἀγα-  
πητικὸ τῆς βοσκοπούλας», σύμβολα τῆς παραδοσιακῆς ἀ-  
γνότητος, θὰ γίνεи ἥρωας κι ἓνας τύπος πού ἀποτελεῖ  
προϊὸν τῆς πολιτιστικῆς ἀποδιάρθρωσης πού υπέστη ἡ χώρα  
μας ἀπὸ τὴν πίεση τῶν βιομηχανικῶν χωρῶν, ὁ «Μεθύστα-  
κας» — ἀλκοολισμὸς καὶ μαγισμὸς εἶναι συχνὰ συμπτώματα  
στὶς κουλτοῦρες πού ὑφίστανται ἀποδιάρθρωση.

Μὲ τέτοιους τύπους, πού στὴ θέση τῆς λεβεντιᾶς  
ἔχουν στήσει ὑποκατάστατα μὲ δεκανίκια, περνοῦμε στὸ  
ἐπόμενο εἶδος, στὸ μελό. Τὸ μοντέλο τοῦ ἐκφράζει τὸ ὄ-  
νειρο τοῦ ἐξαθλιωμένου νὰ ἐπιζήσει στὴν κοινωνία τῶν ἐπι-  
χειρηματιῶν, πού ἄρχισε νὰ ἐγκαθίσταται στὴν Ἑλλάδα,  
καὶ νὰ συγγενέψει μὲ τὸν κόσμο τῶν ἀφεντικῶν, μέσω τοῦ  
θαύματος καὶ τῆς τύχης: π.χ. νὰ πάρει γυναίκα του τῆ  
φτωχῆ, ἀλλὰ ἀγνή κοπέλα, ὁ γιὸς τοῦ πλοῦσιου. Τύχη εἶναι  
ὁ θεὸς τῆς ἀλλὰ σύγχρονης κοινωνίας. Ταυτόχρονα, ὅμως, μαζὶ  
μὲ τὸ ὄνειρο τῆς εὐτυχίας εἰσάγεται στὰ κοινωνικὰ φαινό-  
μενα ἓνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ τῆς σύγχρονης κοινωνίας,  
ἡ ἀτομικὴ περίπτωση.

Μὲ τίς ταινίες μελό, ὁ ἐλληνικὸς κινηματογράφος ἀρ-  
χίζει νὰ προσανατολίζεται στὶς ἀνάγκες τῶν μικροαστικῶν  
στρωμάτων, πού πληθαίνουν στὴν περίοδο τοῦ μεσοπόλε-  
μου καὶ πού θὰ ἀποτελέσουν μετὰ τὸν πόλεμο τὴν ἐλληνικὴ  
μεσαία τάξη. Οἱ ταινίες αὐτὲς ἀπευθύνονται στὶς τάξεις  
πού δυσπραγοῦν, ἀλλὰ ἀποφεύγουν συστηματικὰ νὰ θίξουν  
πραγματικότητες τῆς ἀθλιότητος: τὴν ἀνεργία, τὴ μετα-  
νάστευση κ.λ.π. Καλλιεργοῦν τὸ ὄνειρο τοῦ κοινωνικοῦ γοή-  
τρου — γνώρισμα τῆς μεσαίας τάξης. Κυριαρχοῦντι ἀπὸ  
τὸ θαυμαστὸ τῆς τύχης, ἀπὸ κοινότυπα αἰσθήματα κι' ἀπ'  
τὴν «ἐντιμὴ φτώχεια». Συντηροῦν τὸ ἐπαθλο πού διεκδι-  
κοῦσε ἡ χώρα μας γιὰ τὸν ἐκπολιτισμὸ τῆς καὶ πού εἶταν:  
ἡ θηλυκὴ ἀγνόητα καὶ τὸ ἀνδρικό φιλότιμο. Ἄλλὰ αὐτὴ  
ἡ ἠθικολογία, πού γεμίζει μὲ κουραστικὲς διδασκαλίες τὸ  
διάλογο λειτουργεῖ στὴν πραγματικότητά σαν ἓνα ἄλλοθι  
στὸ χῶρο τῆς μυθολογίας, γιὰ τίς ἠθικὲς παραβάσεις τῆς  
μεσαίας τάξης.

Στὴ μεταβατικὴ περίοδο τοῦ μεσοπόλεμου συντελεῖται  
ἡ διάλυση τῆς παράδοσης. Ἀπὸ τίς ἐλληνικὲς ταινίες ἀπου-  
σιάζει ἐντελῶς τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαιολατρίας καὶ τοῦ ἐθني-  
κισμοῦ — δύο ἱστορικὲς ταινίες γιὰ τὸ 1821 πού προβλή-

θηκαν τὸ 1928 εἶχαν μεγάλη ἀποτυχία—ὅπως ἀπουσιάζουν ἐπίσης τὸ περιπετειώδες καὶ τὸ ἀστυνομικὸ εἶδος, πού καλύπτονται ἀπὸ ταινίες τῆς ξένης παραγωγῆς. Ἡ ἔλλειψη τοῦ περιπετειώδους φιλμ ἀντανεκλά τὸν ὑποανάπτυκτο χαρακτήρα καὶ τὴν ἔλλειψη δυνατοτήτων τόσο στοὺς Ἕλληνες σκηνοθέτες (πού τοὺς βόλευε τὸ εὐκόλο θεατρικὸ στήσιμο καὶ τὰ στατικὰ πλάνα) ὅσο καὶ στὴν οἰκονομικὴ καὶ κοινωνικὴ ζωὴ (γιατὶ δὲν ὑπῆρχαν περιθώρια γιὰ μεγάλα ἀνοίγματα).

Τὸ μελὸ εἶταν παρωδία ἐνὸς μικτοῦ εἶδους, τοῦ δραματικοῦ καὶ τοῦ θαυμαστοῦ — δύο κατηγορίες πού συναντιοῦνται χωριστὲς στὸ διεθνὴ κινηματογράφο. Παράλληλα, ἀναπτύσσεται ἓνα ἄλλο παρωδιακὸ εἶδος, ἡ κωμωδία.

Τὸ κωμικὸ ἀποτελεῖ ἓνα εὐρύτερο κοινωνικὸ καὶ πολιτιστικὸ φαινόμενο τῆς νεο-ελληνικῆς ζωῆς, πού χρειάζεται νὰ διερευνηθεῖ κάποτε — κρύβει ταυτόχρονα ἀρνητικὰ καὶ θετικὰ στοιχεῖα. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι τὸ κοινὸ συνέρεε στὶς προβολὲς ταινιῶν τοῦ Μαδρᾶ γιὰ νὰ γελάσει μὲ τίς ἀτέλειες καὶ τὸ κακὸ τους γούστο.

Ἡ ἑλληνικὴ κωμωδία δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ μπουρλέσκ (λείπουν ἡ μάχη μὲ τὰ ἀντικείμενα, ὁ ἀκροβατισμὸς κι ἡ καταδίωξη), οὔτε μὲ τὴν κοινωνικὴ σάτιρα, ἐνῶ φαίνεται νὰ περιέχει ἀνάμικτα στοιχεῖα μπουφονικά, λογοπαιγνίου καὶ φαρσοκωμωδίας. Τὸ ἰδιότυπο αὐτὸ εἶδος δὲν εἶναι καθαρὸ, δὲν περιέχει τὸ κλοουνικὸ ρυθμὸ τοῦ παιχνιδιοῦ ἢ τὸν αἰφνιδιασμὸ τῆς ἴντρικας — κάποτε γίνεται ἐντελῶς ἀντικινηματογραφικὴ καὶ περιορίζεται στὸ φραστικὸ ἀστεῖο. Οὔτε ἀναπτύσσει στοὺς χαρακτήρες της, τὸ ἀνάτυπο τοῦ ἀποδιοπομπαίου τράγου, γιὰ νὰ λειτουργήσει ἀνακουφιστικά, σὰν κάθαρση, ὅπως στὶς ταινίες τοῦ Σαρλώ. Ὁ ἥρωας τῆς ἑλληνικῆς κωμωδίας χρησιμοποιεῖ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ πετύχει ἰδιοτελεῖς σκοποὺς. Δέχεται νὰ γίνῃ περιγέλω γιὰ νὰ ξεπεράσει τίς δυσκολίες μὲ τίς ὁποῖες τὸν περιορίζουν οἱ συνθήκες. Εἶναι ἓνας ἐνσυνείδητος γελοτοποιός, ἓνας ὑποκριτὴς πού χρησιμοποιεῖ τὸ προσωπεῖον του σὰ στάση ζωῆς ἐναντι τῶν ἰσχυρῶν — ἀτόμων ἢ περιστάσεων. Πίσω ἀπὸ τίς διαφορὲς παραλλαγὰς του κρύβεται ἡ παράδοση τοῦ Καραγκιόζη, ἡ παράδοση τῆς ἐθνικῆς ὑποτέλειας.

Οἱ κάτοικοι τῶν μεγάλων ἀστικῶν κέντρων εἶχαν ἀρκετὰ ἐξευρωπαίσθῃ, ὥστε νὰ μὴ τοὺς προσελκύουν οἱ ταινίες τῆς ἑλληνικῆς παραγωγῆς, οἱ ὁποῖες, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἔπαιρναν τὸ δρόμο γιὰ τὰ σινεμά τῆς ἐπαρχίας. Οἱ προσπά-

θεις ποιοτικῆς βελτίωσης πού ἔγιναν μετὰ τὸν πόλεμο, μὲ τοὺς Τζαβέλα, Γρηγορίου, Δαδήρα κ.ἄ., δὲν μπόρεσαν ν' ἀντιδράσουν στὸ ρεῦμα τῶν ξένων ταινιῶν, κυρίως ἀμερικάνικων — πού τὴν ἴδια ἐποχὴ περίπου, λανσάρουν τὸ ὑπερθέαμα.

Δεύτερος ἀνταγωνιστῆς τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου εἶταν ἡ ἐπιθεώρηση. Ξεκίνησε ἀπὸ διαφορετικὴ κατεύθυνση μὲ λαϊκὲς ρίζες, ἀπὸ τὴν πολιτικὴ σάτιρα, πέρασε ἀπὸ τὴν εἰδωλοποίηση τῶν τύπων πού δημιουργοῦσε ἡ πολιτιστικὴ ἀποδιάρθρωση τῆς χώρας μας, — ὁ μεκρῆς, ὁ καταφερτζῆς κ.λ.π. — γιὰ νὰ ὀδηγηθεῖ τελικὰ στὸ θαυμαστὸ θέαμα, τὸ ὁποῖον δὲν μποροῦσε ἀκόμα νὰ παρουσιάσει ὁ κινηματογράφος, ἀπὸ οικονομικοὺς λόγους (τὰ θεαματικὰ ντεκὸρ ἀπαιτοῦν μεγάλο στούντιο, στήσιμο ὀλοκλήρου δρόμου, γερανὸ γιὰ τὴ λήψη καὶ περισσότερους κομπάρσους καὶ κωμωδίες ἀπ' ὅ,τι τὸ θέατρο). Ἡ μουσικὴ κωμωδία, ὅπως ὀνομάσθηκε τὸ θέαμα αὐτό, εἰσήγαγε τὰ στερεότυπα τῆς εὐτυχίας στὰ φανταχτερὰ σκηνικά, στὸν ἐνδυματολογικὸ πλοῦτο, στὸν ἐξωτισμὸ, στὴ μουσικὴ, στὴν ἀποκάλυψη τοῦ γυναικεῖου σώματος καὶ στὶς σκάλες τοῦ φινάλε, μὲ τὴν κορυφαία νὰ κατεβαίνει ἀπὸ ψηλά.

Ὅταν ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ ἀποφάσισε νὰ στραφεῖ κι' αὐτὴ στὸ μουσικοχορευτικὸ εἶδος, παρουσιάσθηκε ἕνας ἰσχυρότερος ἀνταγωνιστῆς, ἡ τηλεόραση. Εἶπαν, ἐπανειλημμένα, ὅτι ἡ τηλεόραση προκάλεσε τὴν κρίση τοῦ κινηματογράφου, ἐν γένει, (στὴν παραγωγὴ καὶ κυρίως στὶς αἴθουσες), καὶ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀλήθεια. Εἶναι, ὅμως, ἐπίσης ἀλήθεια ὅτι ὁ ἐμπορικὸς ἑλληνικὸς κινηματογράφος δὲν ἐξήντησε τίς δυνατότητές του. Μία γενιὰ ἀνανεωτικῶν σκηνοθετῶν πού ἐπρόκειτο νὰ τοῦ δώσει νέο αἶμα: Κούνδουρος, Κακογιάννης, Μανουσάκης, Κολλάτος, ἐμποδίσθηκε ἀπὸ τίς συνθηκὲς τῆς ἐπταετίας νὰ ἐκτελέσει ἐκεῖνο ἀπὸ τὸ ὁποῖον πραγματικὰ πάσχει, τὴν ἀνανέωση τῶν μοντέλων τοῦ μύθου πού διανέμει στὸ κοινό. Ἐξ ἄλλου, ὑπῆρχε ἕνας ἀκόμη ἰσχυρότερος ἀνταγωνιστῆς, γιὰ τὸν ὁποῖον δὲν μιλοῦσε κανεὶς, ἡ ἀρένα τοῦ ποδόσφαιρου.

Οἱ προσπάθειες γιὰ μιὰ ριζικὴ ἀλλαγὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἐμφανίζονται ἔξω ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα καὶ μὲ ταινίες μικροῦ μήκους. Σὲ μιὰ χώρα ὅπου ὁ ἴδιος ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος εἶχε ἀμφίβολη οικονομικὴ σταθερότητα, εἶταν δύσκολο νὰ βρεθοῦν χρηματοδότες γιὰ πειραματισμούς. Μέσα σὲ τέτοιες δυσμενεῖς οικονομικὲς προϋποθέσεις γυρίζεται ἡ πρώτη ταινία τοῦ νέου

έλληνικοῦ κινηματογράφου, οἱ «Ἐκατὸ ὥρες τοῦ Μάη» (1963) τῶν Δ. Θεοῦ καὶ Φ. Λαμπρινοῦ. Ἡ ταινία αὐτὴ ἀνέτρεπε, σὲ ὅλα τὰ σημεῖα, τὰ δεδομένα τῆς ἐμπορικῆς παραγωγῆς: ἔλειπαν οἱ ἠθοποιοί, τὰ σκηνικά, τὸ μοντέλο μύθου καὶ ὁ διάλογος. "Ἀνοίγε τὸ δρόμο τοῦ ντοκυμανταίρ.

Ὁ νέος ἑλληνικὸς κινηματογράφος ἐχάραξε τὸ δρόμο του μέσα ἀπ' τὴν αἰσθητικὴ ἀναζήτηση. Βασικὰ στοιχεῖα του εἶναι ἡ κυριαρχία τοῦ σκηνοθέτη-δημιουργοῦ καὶ ἡ ἐξάλειψη τῆς ρεαλιστικῆς κοινοτυπίας. "Ὅταν ἀναφέρεται στὸ ντοκυμανταίρ, ἐννοεῖ τὸ καλλιτεχνικὸ ἢ, μᾶλλον, τὸ ζωγραφικὸ ντοκυμανταίρ ποῦ ἀποβλέπει στὴν αἰσθητικὴ κυριαρχία τῆς εἰκόνας, ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο ποῦ εἶχε ἐμφανισθεῖ μετὰ τὸ 1945 στὴ Γαλλία καὶ Ἰταλία. Καθυστερημένος κατὰ 20 χρόνια ὡς πρὸς τὴν Εὐρώπη, ὑποχρεώνεται ν' ἀκολουθήσει τὰ δικά της βήματα. "Ἔτσι, οἱ πρῶτες καλλιτεχνικὲς ταινίες, π.χ. τοῦ Κανελόπουλου, ἔχουν ἐντονη τὴ σφραγίδα τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς ζωγραφικῆς. Ἡ μορφικὴ τελειότητα τοῦ κάδρου ὑπῆρξε ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τοῦ «ποιητικοῦ κινηματογράφου».

Τὴν ἐποχὴ ὅμως αὐτὴ, ποῦ ἐπιχειρεῖται ἡ εἰσβολὴ τῆς αἰσθητικῆς ἀναζήτησης στὸν κινηματογράφο, ἔχει συντελεσθεῖ τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ στὴν Εὐρώπη μία σημαντικὴ μεταβολή. Ὁ καλλιτέχνης ἔπαψε πλέον νὰ εἶναι ὁ διαφωτιστὴς τοῦ 18ου α.:, ὅπως π.χ. ἐπέζησε στὸ χρονογράφημα τῶν ἐφημερίδων, (Νιρβάνας, Πῶλ Νῶρ), τὸ ὁποῖον ἀσκοῦσε ἀκόμη κριτικὴ καὶ ἀνάλυση τῶν κοινωνικῶν θεσμῶν. Εἶναι ἕνα πνευματικὸ ἄτομο, μὲ τὴν ἐννοια πὼς ἔχει μεταφέρει τίς εὐαισθησίες του σὲ ἐσωτερικὰ βιώματα. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἔχει ἐγκαταλείψει τὸ ρεαλισμὸ καὶ ἀναζητᾷ ἄρρητους τρόπους ἐκφρασης. "Ἐνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τίς ταινίες ποιότητας — ὅπως καθιερώθηκε νὰ λέγωνται οἱ ταινίες τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου καὶ ποῦ στὴν πλειοψηφία τους εἶναι μικροῦ μήκους, δηλαδὴ διάρκειας 10' ἕως 40' — βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὴν ἄμεση ἢ ἔμμεση ἐπίρροη τοῦ φαινομενολογικοῦ κινηματογράφου καὶ τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν τοῦ Μπαζέν, ποῦ ἄρχισαν νὰ διαδίδονται στὴ χώρα μας ἀπὸ τὸ 1965. Παράλληλα, κάνει αἰσθητὴ τὴν παρουσία του ἕνα ἀντίροπο ρεῦμα νέων σκηνοθετῶν ποῦ ἐπιδιώκει νὰ διαμορφώσει ἕνα ρεαλιστικὸ κινηματογράφου.

"Ἔτσι, μέσα ἀπὸ τὴν ποικιλία τῶν καλλιτεχνικῶν ταινιῶν, ποῦ τίς διαφορίζουν ἡ ἀτομικότητα τοῦ σκηνοθέτη — δημιουργοῦ, οἱ διατέμνουσες ἐπιδράσεις καὶ οἱ εἰδικὲς χρονικὲς περιστάσεις, μποροῦμε νὰ διακρίνουμε δύο κύριες



τάσεις: τὴν ρεαλιστική, πού προσπαθεῖ νὰ ἀναπτύξει καὶ τὸ ντοκυμανταῖρ — ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τὸν «Θηραϊκὸ "Ὀρθρο» τῶν Κ. Σφήκα καὶ Σ. Τορνέ — κι' ἐκεῖνη πού ἀπηχεῖ τὴν ἐπιρροή τοῦ φαινομενολογικοῦ κινηματογράφου καὶ τείνει στὸν φορμαλισμὸ — ἀναφέρω ἐπίσης ἐνδεικτικὰ καὶ ἀντίστοιχα, τὰ «Στιγμιότυπα ἀπὸ μιὰ ἐκδρομὴ» τοῦ Γ. Κόρρα καὶ τὴν «Παρτίτα» τοῦ Γ. Μαρή. Δεδομένου ὅτι, ὁ φαινομενολογικὸς κινηματογράφος ἔχει τὸ χαρακτῆρα τῆς ρεαλιστικῆς ἀμεσότητος, καὶ ὅτι, οἱ καθαυτὸ φορμαλιστικὲς ταινίες εἶναι ἐλάχιστες, στὸ σύνολό τους οἱ δύο κύριες τάσεις δίνουν τὴν αἴσθησιν ἑνὸς ιδιότυπου νεορεαλισμοῦ.

Ἐὰν κάνουμε ἀπολογισμὸ τοῦ νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μὲ ἄξονα ἀναφορᾶς τὴν ἀφετηρία του, τὸ αὐστηρὸ ντοκυμανταῖρ τῶν Σφήκα καὶ Τορνέ, πού ἀναφέραμε, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἡ πορεία του εἶναι κατιούσα. Θὰ εἶταν ἄδικο νὰ παραβλέψουμε σ' αὐτὴν τὴν ἐκτίμησιν τὸ γεγονός ὅτι διαμορφώθηκε κυρίως μέσα στὸ καθεστῶς οικονομικῆς δυσπραγίας καὶ ἀστυνομικῆς λογοκρισίας, καθὼς καὶ τὸ γεγονός ὅτι, παρὰ τὶς δυσκολίες αὐτές, παρήγαγε τὶς καλλίτερες ταινίες πού ἔκανε μέχρι σήμερα ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος, ὅπως εἶναι οἱ μεγάλοι μήκους: «Τὸ προξενιὸ τῆς "Ἄννας» τοῦ Π. Βούλγαρη καὶ τὸ «Μέρες τοῦ 36» τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου, πού ἐκπροσωποῦν ἀντίστοιχα τὶς δύο τάσεις πού ἀνέφερα προηγούμενα. Τὸ πρόβλημα βρίσκεται ἄλλοῦ. Στὸ ποιά εἶναι ἡ συνέπεια του καὶ ποιὸ τὸ μέλλον τοῦ νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, μέσα στὴ νεοελληνικὴ πραγματικότητα.

Τὸ πρωταρχικὸ ζήτημα γιὰ τὴ χώρα μας εἶναι νὰ ἀναπτυχθεῖ καλλιεργώντας τὶς δυνατότητές της κι ὄχι νὰ ἐκπολιτισθεῖ μὲ συνταγές, πού θεραπεύουν τὶς οικονομικὲς ἀσθενεῖες τῶν ἀνεπτυγμένων βιομηχανικῶν χωρῶν οὔτε νὰ ἀντισταθεῖ στὴν τεχνολογικὴ ἐξέλιξιν, μὲ ἐπιστροφή στὴν παράδοσιν. Ἄλλὰ ἡ ἀξιοποίηση τῶν δυνατοτήτων προϋποθέτει τὴν ἔρευνα καὶ τὴ γνώσιν του. Σημαίνει τὴν ἐκκαθάριση τοῦ πνευματικοῦ χώρου ἀπὸ τὶς μυθολογίες καὶ τὰ πλαστὰ εἶδωλα, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ δημιουργηθεῖ κάποτε ἕνας ἐνεργὸς ἑλληνικὸς πολιτισμὸς. Σημαίνει νὰ ἀναιρεθεῖ ὁ ρόλος τῆς ἰδεολογικῆς αὐτορύθμισης πού ἔπαιζε μέχρι τώρα τὸ σινεμὰ στὴ συνείδησιν τοῦ θεατῆ καὶ νὰ καταργηθοῦν τὰ παραστατικὰ μοντέλα πού ἐπεξεργάζονται ἢ ψυχᾶ γιὰ κι ἡ τέχνη.

Τί θὰ πεῖ «ἐνεργὸς» πολιτισμὸς; Ἄρκει γιὰ νὰ τὸ δεῖξει ἕνα παράδειγμα ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς ρωμαϊκῆς κατά-

κτησης: οί ἑλληνικὲς πόλεις ἦσαν οἱ μόνες σ' ὄλη τὴν αὐτοκρατορία — ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κόρινθο ὅπου ὑπῆρχε μεγάλη παροικία Ρωμαίων — στὶς ὁποῖες δὲν διαδόθηκε ἡ ρωμαϊκὴ ἀρένα τῶν μονομάχων, γιατί ἀντιστάθηκε ἡ νοοτροπία τῶν Ἑλλήνων. Καὶ τὸ ἀντίθετο, αὐτὸ πού ὀνομάζουμε παθητικὸ ἢ ὑποανάπτυκτο πολιτισμό, εἶναι τὸ «νὰ γίνεσαι αὐτὸ πού σοῦ λένε ὅτι εἶσαι». Ὅπως δείχθηκε ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ ἀνθρωπολογία, στὴ Λατινικὴ Ἀμερικὴ διαμορφώθηκε πρὶν 30 χρόνια μία μάζα πληθυσμοῦ πού ἡ ζωὴ τῆς ἐκπροσωποῦσε τὸ ρυθμὸ (σάμπα, καρναβάλι τοῦ Ρίο), ὅπως δηλαδὴ ἤθελαν οἱ λευκοὶ νὰ τὸν βλέπουν νὰ εἶναι.

Γιὰ νὰ εἶναι, λοιπόν, «ἑλληνικὸς» ὁ νέος κινηματογράφος, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ μὴν ἀγνοήσει τὴ γενικὴ αὐτὴ τοποθέτηση τοῦ ἑλληνικοῦ προβλήματος, πού ἀφορᾷ τὴν ἐνδογενὴ κι' ἀνεξάρτητη ἐθνικὴ ἀνάπτυξη — στὴν ἀντίθετη πλευρὰ βρίσκεται ὁ τουρισμὸς τοῦ μπουζουκιοῦ κι' ὁ «Ζορμπάς».

Πῶς προδιαγράφει τὴ θέση του ὁ νέος κινηματογράφος; Τὰ προβλήματά του εἶναι πολλὰ καὶ γι' αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ τὰ ἀναλύσουμε. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν οἰκονομικὴ πλευρὰ, συναντοῦμε δύο βασικοὺς ὅρους ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἐξαρτᾶται ἡ ὑπαρξὴ του : 1) τὴν οἰκονομικὴ ἀνεξαρτησία τῆς παραγωγῆς καὶ 2) τὴν ἐλευθερία τῆς διανομῆς.

Ὅλες οἱ λύσεις πού προτείνονται γιὰ τὸ πρῶτο, τὴν παραγωγή, καταλήγουν τελικὰ νὰ συγκλίνουν σὲ μία καὶ μοναδική, τὴν κρατικὴ ἀρωγή. Αὐτὴ μπορεῖ νὰ γίνεῖ μὲ ἀπ' εὐθείας ἀτομικὲς χορηγεῖες μέσω τῶν φεστιβάλ, τῶν σχολῶν ἢ ἄλλων βραβείων ἢ μὲ ἴδρυση κινηματογραφικοῦ ὀργανισμοῦ πού θὰ λειτουργεῖ ὡς τράπεζα ἐπιχορηγήσεων καὶ θὰ ἀναλαμβάνει τὴ δαπάνη τῶν ταινιῶν πού θὰ ἐπιλέγει καὶ θὰ προτείνει μία ἀνώτατη κριτικὴ ἐπιτροπὴ. Τὸ πρῶτο σύστημα, τῶν βραβείων, βοηθᾷ τὴν παραγωγή ἀλλὰ δὲν τὴν ἐξασφαλίζει στὶς περιπτώσεις οἰκονομικῆς κακοτυχίας τοῦ κινηματογραφιστῆ καὶ ἀστάθειας τῆς ἀγορᾶς. Στὴ δευτέρη περίπτωση, τίς περισσότερες φορές τὸ σύστημα ὅδηγεῖ στὴν παραγωγή ἐμπορικῶν ταινιῶν, ὅπως συνέβη στὴν Αἴγυπτο ὅπου χρησιμοποιοῦντο ὁ ὑφιστάμενος ἐμπορικὸς μηχανισμὸς τοῦ κινηματογράφου γιὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν παραγγελιῶν — ἀποφάσεων τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπιτροπῆς. Τέλος, ὅλοι αὐτεῖς οἱ τρόποι χρηματοδότησης προϋποθέτουν τὴν ὑπαρξὴ κρατικῶν ἐπιτροπῶν, πού κατὰ κανόνα ἀποτελοῦν μιὰ μορφή λογοκρισίας (περιεχομένου, αἰσθητικῆς, ἀξιῶν κ.λ.π.). Ἡ λύση τῶν ἀνεξάρτητων παραγωγῶν, πού

τὴν ἀκολούθησαν οἱ ἀνανεωτικοὶ σκηνοθέτες, ὅπως τοὺς ἀναφέραμε, εἶχε τὸ πλεονέκτημα νὰ παρακάμπτει τὸ σκόπελο τῶν ἐπιτροπῶν καὶ ν' ἀντιμετωπίζει καλλίτερα τὴ λογοκρισία — αὐτὸ συνέβη στὶς Η.Π.Α. μὲ τὸν «Ἐνεχειροδυναμιστὴ» τοῦ Λιούμετ — ἀλλὰ ἀποτέλεσε παντοῦ ἓνα βελτιωμένο τομέα τῆς ἐμπορικῆς παραγωγῆς.

Ἄς ἐξετάσουμε τὴ διανομὴ. Σὲ μιὰ διαδικασία πού ἔχει οἰκονομικὴ σημασία ἡ ἐλευθερία γίνεται ἐλευθερία τοῦ κέρδους, κι αὐτὴν τὴν ἔχει τὸ κεφάλαιο, ἀνεξάρτητο ἢ μοναπωλιακό. Γιὰ νὰ ἐξασφαλισθεῖ συνεπῶς ἡ διανομὴ — πού, χωρὶς αὐτὴν, ἡ παραγωγὴ μένει ἀχρηστη, ὅπως διεπίστωσαν οἱ νέοι βραζιλιάνοι κινηματογραφιστές καί, πρὶν ἀπ' αὐτούς, οἱ μεγάλες ἀμερικάνικες ἐταιρεῖες παραγωγῆς — θὰ πρέπει νὰ γίνῃ ἐπέμβαση μὲ ἰσχυρὰ οἰκονομικὰ μέσα ἢ μὲ κρατικὴ παρέμβαση. Στὴν χώρα μας εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀπίθανο γιὰ ἓνα ἀνεξάρτητο παραγωγὸ νὰ δεῖ νὰ προβάλλεται ἡ ταινία του, γιατί ὅλες οἱ αἰθουσες προβολῆς — ἐκτὸς τὴν «Ἀλκυονίδα», τὸ «Στούντιο» καὶ δυό—τρία ἀκόμη σινεμά «Τέχνης» — εἶναι μονοπωλημένες. Ἄκόμα κι οἱ διαφημίσεις πού προβάλλονται στὶς ἀθηναϊκὲς αἰθουσες ἀνήκουν σὲ μονοπώλιο.

Κατὰ τὸν Γκρήρσον, ἡ πείρα τοῦ ἀγγλικοῦ κινηματογράφου ἔδειξε ὅτι ἡ κρατικὴ προστασία καταλήγει νὰ γίνῃ τροχοπέδη καὶ παρέμβαση. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ἡ οἰκονομικὴ ἐνίσχυση τοῦ νέου κινηματογράφου ὀδηγεῖ ἀναπόφευκτα στὴν ἐμπορικὴ παραγωγὴ. Ὁ καλλιτέχνης κινηματογραφιστὴς ἀντιτίθεται συστηματικὰ στὴν ἐμπορικὴ παραγωγὴ, γιατί ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού τὸ ἔργο του γίνῃ ἐμπορικὸ προῖόν κι' ἐπενδυθεῖ μὲ οἰκονομικὴ ἀξία, χάνει αὐτόματα τὴν καλλιτεχνικὴ του ἀξία καὶ παύει νὰ εἶναι ἀριστούργημα — ἡ ἀξία κάθε καλλιτεχνικοῦ ἔργου στηρίζεται στὴ μὴ χρῆση του, στὴν ἀφαίρεση τῆς ὑλικότητος του. Ἄλλὰ περιορισμὸς ἀπὸ τὴν ἐμπορικότητα ἰσοδυναμεῖ μὲ περιορισμὸ τῆς καλλιτεχνικῆς ταινίας ἀπὸ τὸ κοινὸ, ὅρα, εἶναι ἀποκλεισμὸς τῆς λειτουργίας της.

Σὰν διέξοδος ἀπὸ τὸν φαῦλο κύκλο ὑποστηρίχθηκε μιὰ ριζοσπαστικὴ, φαινομενικὰ λύση: νὰ δουλέψῃ ὁ νέος κινηματογράφος μέσα ἀπὸ τὸ Σύστημα. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο οἱ σκηνοθέτες τῆς «νουβέλ βάγκ» πέρασαν στὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα. Τὸ ἴδιο συνέβη μὲ τὸ ἀγγλικὸ «φρή σίνεμα» καί, γενικά, μὲ ὅλα τὰ μοντέρνα ρεύματα. Πάντως, τὸ δίλημμα τοῦ κινηματογραφιστῆ: ποιότητα — οἰκονομικὴ δυσπραγία — ἀποκλεισμὸς ἀπὸ τὸ κοινὸ ἢ ἐμπορικότητα — καλλιτεχνι-

κή αφάνεια, μόνο λίγα μεγάλα ονόματα τὸ ἔχουν ξεπεράσει, αὐτοὶ ποὺ ἔγιναν ρεκλάμα αὐθεντίας τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου (Μπουνουέλ, Μπρέγκμαν).

Ἰποστηρίχθηκε ὅτι, ἔστω καὶ δουλεύοντας στὸ ἐμπορικὸ δίκτυο, ὁ καλλιτεχνικὸς κινηματογράφος ἄλλαξε πολλὰ πράγματα, διάβρωσε τὴν ἰδεολογία καὶ ἀποδιάρθρωσε τὰ ἀναπαραστατικὰ μοντέλα τῆς. Μπορεῖ ὅμως ἐξ ἴσου νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ Πρωτοπορεία τῆς 7ης τέχνης προετοίμασε τὴν ἀνανέωση τῆς ἰδεολογίας: ὁ σοσορεαλιστικὸς κινηματογράφος εἰσήγαγε τὴ βία καὶ τὸ σέξ κι' ὁ φαινομενολογικὸς (2ος νεορεαλισμός, νουβέλ θάγκ κ.ἄ.) διέδωσε τὴν πτώση τῶν ἀξιών καὶ τὴν ἀπο-προσωποποίηση τοῦ ἀτόμου στὴν καταναλωτικὴ κοινωνία — στίς ὑφιστάμενες συνθήκες τῆς κινηματογραφικῆς λειτουργίας, τὸ «καταδειχνῶ τὸ ἀδιέξοδο τῆς ἐποχῆς μας» εἶναι ἰσοδύναμο μὲ «διανέμω τὴν ἰδεολογία τοῦ ἀδιεξόδου». Ἡ ἀποδιάρθρωση τῆς ἰδεολογίας μέσα ἀπ' τὴν ἰδεολογία, ποὺ ὑποστήριξαν οἱ σημειολόγοι, εἶταν μία μεγάλη φενάκη, γιατί τὴν ἀποδιάρθρωση τῆς τὴν εἶχε ἐκτελέσει καὶ συνεχίζει νὰ τὴν ἐκτελεῖ ἡ ἴδια ἡ ἰδεολογία — τοῦτο ἀποτελεῖ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς σύγχρονης λειτουργίας τῆς, ὅπως ἡ ἐνδοφαγία ἐγίνε χαρακτηριστικὸ τῆς σύγχρονης τέχνης.

Καλλιτέχνης ὀνομάζεται σήμερα αὐτὸς ὁ ὁποῖος ἐκφράζεται. Ἀδιάφορο τοῦ πῶς ἐκφράζεται καὶ γιὰ ποιὸν ἐκφράζεται — αὐτὰ τὰ δύο ἀδιάφορα ὀρίζουν τὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀπροσδιόριστου στὸ ὁποῖον ἐκφράζεται. Ἔχει κάθε δικαίωμα νὰ συνεχίσει νὰ ἐκφράζεται ἔτσι καὶ νὰ ἐξυπηρετεῖ τις ἀνάγκες τοῦ Συστήματος — ἢ ψευδῆς συνείδηση του τὸν κάνει νὰ πιστεύει πῶς πολεμᾷ τὸ Σύστημα, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα ἀλλοτριώνεται συνεχῶς ἀπ' αὐτό, μαζί μὲ τὰ ἔργα του. Ἐὰν θέλει νὰ διακηρύξει πῶς προτίθεται ν' ἀγωνισθεῖ γιὰ ἓνα ἄλλο κινηματογράφο ποὺ δὲν θὰ ὑπηρετεῖ τὰ ἐμπορικὰ κυκλώματα, τὴν ἰδεολογία, τὸ Σύστημα καὶ τὸν παραμυθισμό, μέσω τῶν παραστατικῶν μοντέλων, τότε, τὸ πρόβλημα του μπαίνει σὲ διαφορετικὴ, πιὸ οὐσιαστικὴ βάση.

Δὲν ζοῦμε σὲ περίοδο ἐμπνευσμένων πολιτιστικῶν ἀλλαγῶν. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει πῶς πρέπει νὰ ἐπαναυόμαστε στὴν ἰδεολογικὴ σύγχιση. Οἱ προοπτικὲς γιὰ ἓνα νέο ἑλληνικὸ κινηματογράφο δὲν εἶναι μόνο αὐτὲς τις ὁποῖες ἡ ἱστορικὴ στενότητα τῆς χώρας μας καὶ ἡ ἐξάρτηση μας ὡς ὑποαναπτύκτων μᾶς συνήθισε νὰ βλέπουμε. Δὲν εἶναι μόνο νὰ ἐξευρεθοῦν οἱ οικονομικοὶ πόροι γιὰ νὰ παραχθεῖ μία

ἄρτια τεχνικά ταινία, ἀλλὰ καὶ νὰ βελτιωθεῖ ἡ τεχνικὴ ὥστε νὰ μποροῦν νὰ γυρίζονται πολλὲς καὶ φτηνὲς ταινίες. Δὲν εἶναι μόνο νὰ συντηρηθεῖ τὸ καλλιτεχνικὸ κατεστημένο, ἀλλ' ὅπως εἶναι οἱ διάφορες Πρωτοπορεῖες. Δὲν εἶναι μόνο νὰ κατοχυρωθεῖ ἡ λειτουργία τῶν φεστιβάλ πού προασπίζουσαν τὴ συμβατικὴ καθωσπρέπεια τῶν ταινιῶν κι ἐπιβάλλουσαν τὴ «μεγαλοφυΐες τῆς 7ης τέχνης», ἀλλὰ νὰ καταργηθοῦν. Δὲν εἶναι νὰ δημιουργηθοῦν νέα μοντέλα κοινωνικῆς καὶ ἰδεολογικῆς στάσης, ἀλλὰ νὰ ἀποκαλυφθεῖ πῶς κατασκευάζεται καὶ τί ρόλο παίζουν τὰ κάθε εἶδους μοντέλα. Δὲν εἶναι νὰ ἀποδιαιρθρωθεῖ τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο γιὰ νὰ ἀπολαμβάνει ὁ θεατὴς τὰ διάφορα ἱερογλυφικά, ἀλλὰ νὰ ἀποδιαιρθρωθοῦν οἱ ἴδιες οἱ συνθήκες τοῦ θεάματος, ἡ αἴθουσα προβολῆς. Δὲν εἶναι τὸ πῶς θὰ μάθει τὸ κοινὸ νὰ βλέπει κινηματογράφο, ἀλλὰ τὸ πῶς θὰ ἀναπτυχθεῖ τὸ κοινὸ ἐκεῖνο πού θὰ μᾶς μιλήσει μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ πού θὰ τὸν κάνει ἐργαλεῖο ζωῆς.

ΣΗΜ.— Τὸ παραπάνω κείμενο ἀναφέρεται στὴν κατάσταση τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου μέχρι καὶ τὸ 1972. Στὰ δύο τελευταῖα χρόνια ἔχουν συντελεσθεῖ σοβαρὲς ἀλλαγές καὶ ἔχουν ἐμφανισθεῖ τάσεις πού κατευθύνονται στὸ πλαίσιο τῶν προτάσεων πού διατυπώνονται.

# ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ—

## Μερικὲς σκέψεις γιὰ τὴ χρησιμότητά του καὶ μερικὰ συμπεράσματα.

Ἡ Ἑταιρία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν Κινηματογράφου — Τηλεοράσεως ὠργάνωσε στὰ πλαίσια τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ἕνα Συνέδριο ὅπου ὅλοι οἱ κινηματογραφιστὲς - ἐπαγγελματίες καὶ φίλοι τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, νὰ καθήσουμε καὶ νὰ κουβεντιάσουμε τὰ προβλήματά μας νὰ τὰ ἐντοπίσουμε καὶ νὰ ἀνταλλάξουμε πάνω σ' αὐτὰ τὶς ἀπόψεις μας καὶ τὶς γνώμες μας. Καὶ ἐπειδὴ αὐτὴ ἡ συζήτηση μποροῦσε νὰ καταλήξῃ σὲ ἀπεραντολογίες γι αὐτὸ ἀποφασίσαμε νὰ δώσουμε στὴν συγκέντρωσή μας αὐτὴ τὸ χαρακτήρα τοῦ Συνεδρίου μὲ προκαθορισμένα θέματα καὶ εἰσηγητὲς. Ἔτσι διαλέξαμε μέσα στὸ ἀπέραντο πλῆθος τῶν προβλημάτων τὰ παρακάτω:

- 1.— Ἡ μέχρι σήμερα νομοθεσία γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο μὲ εἰσηγητὴ τὸν ἀντιπρόσωπο τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας κ. Ν. Ἀρβανίτη.
- 2.— Ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ «ἐπαγγελματία σκηνοθέτη». Εἰσηγήση τοῦ σκηνοθέτη Π. Γλυκοφρύδη.
- 3.— Τὰ προβλήματα τοῦ κινηματογραφικοῦ παραγωγοῦ. Εἰσηγητὴς ὁ κ. Γ. Παπαληός.
- 4.— Ἡ ἑλληνικὴ Τηλεόραση καὶ ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος, μὲ εἰσηγητὴ τὸν κ. Ν. Κάρτερ.

5.— Τὰ προβλήματα τοῦ ἀνεξάρτητου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μὲ εἰσηγητὴ τὸν κ. Δ. Λεβεντάκο.

6.— Ἡ ἑλληνικὴ κριτικὴ καὶ ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος. Εἰσηγητὴς ὁ κ. Β. Ραφαηλίδης.

7.— Τὸ ἔργο τῆς Τέχνης καὶ ἡ κρίση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, μὲ εἰσηγητὴ τὸν κ. Γ. Διζικιρίκη.

Ἡ ποικιλία τῶν θεμάτων καὶ ἡ στενότης χρόνου γιὰ τὴν συζήτησή τους—μόνο τρεῖς μέρες—δείχνει πῶς ὁ βασικὸς σκοπὸς τοῦ πρώτου αὐτοῦ κινηματογραφικοῦ Συνεδρίου εἶτανε ἡ ψηλάφηση τῶν προβλημάτων, μὲ τὴν ἐλπίδα πῶς ἂν ἡ δοκιμαστικὴ αὐτὴ συγκέντρωση ἐξυπηρετοῦσε κάποια ἀνάγκη, νὰ συνεχίζαμε τὴν προσπάθεια μὲ ποιοὺς συγκεκριμένους στόχους περισσότερους εἰσηγητὲς καὶ μεγαλύτερο χρόνο, εἴτε στὴν Ἀθήνα, εἴτε τὸν ἄλλο χρόνο στὸν ἴδιο χώρο, μὲ προοπτικὴ τὴν καθιέρωση ἑνὸς ἐτήσιου Συνεδρίου πάντα μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ξεπέρασε κάθε προσδοκία. Τόσο οἱ εἰσηγητὲς ὅσο καὶ τὸ πλῆθος τῶν ὁμιλητῶν κράτησαν τὴν συζήτηση σὲ μιὰ σοβαρότητα ἀσυνήθιστη τουλάχιστον σὲ Ἕλληνες κινηματογραφιστὲς, οἱ ἀντεγκλήσεις καὶ οἱ διαφωνίες ποτὲ δὲν ξεπέρασαν τὰ ὅρια τοῦ δημοκρατικοῦ πνευματικοῦ διαλόγου ἀκόμα καὶ σὲ στιγμὲς ποὺ λόγω τῆς δξύτητας τῶν προβλημάτων οἱ διαφορὲς μεταξὺ τῶν ὁμιλητῶν φαίνονταν ἀγεφύρωτες. Αὐτὸ δείχνει πῶς οἱ νέοι κινηματογραφιστὲς ποὺ ἀποτελοῦσαν τὴν πλειοψηφία στὸ συνέδριο, σὰν ὑπεύθυνοι πνευματικοὶ ἄνθρωποι, πραγματικοὶ κοινωνικοὶ λειτουργοί, πῆραν μὲ σταθερὸ χέρι τὴν σκυτάλη ἀπὸ μᾶς τοὺς παλιοὺς γιὰ νὰ συνεχίσουν τὸ δρόμο στὴν ἀτέλειωτη πορεία τῶν πνευματικῶν ἀγῶνων γιὰ ἕναν καινούργιο ἀδέσμευτο ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Ἰὸ συνέδριο βέβαια δὲν ἔλυσε τὰ προβλήματα. Οὔτε αὐτὸς εἶταν ὁ στόχος του οὔτε καὶ τὸ μποροῦσε. Θὰ συνεχίσῃ ὁμοῦς τὸν ἄλλο χρόνο πιδ ὀργανωμένο πιδ ὑπεύθυνο καὶ πιδ ἀποτελεσματικό. Καὶ κάτι ἄλλο ἀκόμα θὰ πρέπει νὰ τοῦ ἀναγνώρισουμε. Ἀποτέλεσε τὸν πυρῆνα καὶ τὸ ὄπλοστάσιο — κάτι σὰν τὴν σύγκληση τῶν Τριῶν Τάξεων τοῦ 1789 ποὺ ἀπέτελεσε τὴν ἀφετηρία τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης. Ἔτσι καὶ φέτος. Ὁ χώρος τοῦ Συνεδρίου ἔδωσε τὸ κλίμα καὶ τὴν ἀφορμὴ γιὰ νὰ ξεσπάσῃ ἡ κινηματογραφικὴ ἐπανάσταση ποὺ κορυφώθηκε στὴν ἀπονομὴ τῶν βραβείων καὶ θὰ ἀποτελέσῃ τὴν ἀπαρχὴ γιὰ τὴν ἀνανέωση τοῦ κινηματογραφικοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Μιὰ ἀνανέωση ποὺ εἶναι ἀπαραίτητο νὰ γίνῃ καὶ εἶναι στὸ χέρι μας νὰ γίνῃ.

## ΜΑΝΟΥΣΟΣ ΜΑΝΟΥΣΑΚΗΣ

### ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΚΡΑΤΟΣ

Μιλᾶμε γιὰ τὸ κράτος καὶ τὸν κινηματογράφο.

Μιλᾶμε γιὰ τὸ πῶς τὸ κράτος μπορεῖ νὰ λύσει τὰ προβλήματα τοῦ κινηματογράφου στὴν Ἑλλάδα καὶ φτιάχνουμε προτάσεις πρὸς τὸ Κράτος τοῦτο μὲ μιὰ σιγουριά ζηλευτὴ καὶ γιὰ τὶς πιὸ προοδευτικὲς καὶ φιλελεύθερες χῶρες.

Ἐμένα ὅλα τούτα μοῦ φαίνονται παράδοξα. Ζητῶ ἀπὸ τὸ κράτος νὰ μοῦ λύσει τὰ προβλήματα πού τὸ ἴδιο μοῦ δημιουργεῖ. Εἶναι τουλάχιστον ἀστεῖο νὰ περιμένω οὐσιαστικὴ βοήθεια. Μπορεῖ συμπτωματικὰ νὰ μοῦ δώσει ὠρισμένα λεφτά, μπορεῖ καὶ νὰ κάνει καὶ ἄλλες χειρονομίες καλῆς θέλησης. Ποτὲ ὅμως δὲν θὰ γίνουνε τούτες οἱ χειρονομίες οὐσιαστικὲς καὶ μόνιμες πράξεις.

Καὶ δὲν εἶναι μόνον τοῦτο τὸ παράδοξο. Παράδοξο εἶναι τὸ ὅτι κάποιος ζητᾷ κάτι ἀπὸ κάποιον ἄλλο. Κάτι πού ἔπρεπε νὰ τοῦ ἀνήκει ἀφοῦ αὐτὸς ὁ κάποιος, ὁ κινηματογραφιστής, εἶναι καὶ ὁ φορέας του ἄμεσα.

Τί σχέση μπορεῖ νὰ ἔχει τὸ κράτος στὴν προαγωγή τῆς τέχνης καὶ εἰδικὰ στὸν κινηματογράφο, λόγω τῶν εἰδικῶν οικονομικῶν προϋποθέσεων καὶ τῆς εἰδικῆς τεράστιας δυνάμεις του; Μόνον ἀνασταλτικὴ. Ἀπὸ τὴν στιγμή πού ζητῶ εἶναι φανερό ὅτι δὲν ἀνήκω στὴν ομάδα πού δίνει. Ἄρα ἐγὼ δὲν εἶμαι τὸ κράτος, ἀλλὰ κάποιος ἄλλος πού θὰ κανονίσει νὰ μοῦ δώσει τόσα ὥστε νὰ μὴν ἀποκτήσω ποτὲ τὴ δύναμη νὰ τοῦ πάρω τὴ θέση. Πάντα θὰ θέλω καὶ πάντα θὰ μοῦ δίνει ὄχι ὅσα θέλω ἀλλὰ ὅσα μπορεῖ νὰ ἀνεχτεῖ νὰ δώσει χωρὶς νὰ ἀπειλεῖ τὸν ἑαυτό του.

Τί συζητᾶμε λοιπόν; Νὰ μᾶς δώσει λεφτά νὰ κάνουμε γλυκερὲς κωμωδίες; Ἡ νὰ μᾶς δώσει χρῆμα γιὰ νὰ κάνουμε κάτι πού κανεὶς δὲν θὰ καταλάβει τὸ νόημά του;

Καὶ λέω τὸ δεύτερο γιατί ὁ πόλεμος τοῦ κράτους, δὲν περιορίζεται μόνον στὴν μονοπώληση τοῦ χρήματος.

Εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ μοῦ δώσει λεφτά τὸ κράτος, καὶ θὰ τὸ κάνει γιὰ νὰ διατηρήσει τὴν θιτρίνα τῆς δημοκρατίας του. Τούτῃ ἢ θιτρίνα ὅμως εἶναι ἀλεξίσφαιρη. Δηλαδή ἐγὼ θὰ κά-



νω μιὰ ταινία, ἀλλὰ τὸ κράτος ἔχει διαμορφώσει ἔτσι τὴν ἀντίληψη καὶ τὸ γούστο τοῦ κόσμου, μὲ τὴν καταπιεστικὴ ἐκπαίδευση τὴν καταπιεστικὴ ζωὴ τὴν φοβισμένη κ.τ.λ. ὥστε νὰ μὴν καταλάβουν τὸ νόημα ἑνὸς ἔργου ποῦ πράγματι καὶ μὲ τὴν μορφή καὶ μὲ τὸ περιεχόμενο ἀγκαλιαστὰ ἀπειλεῖ τὸ κράτος καὶ τὴν διαιώνισή του πάνω στους λαίμους μας.

Τὸ νὰ κάνω ἓνα ἐπαναστατικὸ σὲ περιεχόμενο ἔργο μὲ συντηρητικὴ, συμβατικὴ μορφή δὲν ἐνοχλεῖ. Δὲν ἐνοχλεῖ γιατί προσαρμόζω τὸ περιεχόμενό μου στὴν ἐγκεκριμένη ἀπὸ τὸ κράτος διαλεχτικὴ μέθοδο. Καὶ τούτη ἡ μέθοδος δὲν εἶναι ἐγκριμένη στὴν τύχη. Διαιωνίζω τὶς ἠθικὲς ἀξίες ποῦ κουβαλᾷ ἡ ἀπτηρχαιωμένη μορφή ποῦ εἶναι καὶ οἱ ἀξίες τοῦ κράτους. "Ἐνα χοντροκομμένο παράδειγμα πάνω σ' αὐτὸ ποῦ λέω. "Ἄς ποῦμε ὅτι παρουσιάζω ἓναν ἐπαναστάτη. Γιὰ νὰ δείξω τὴν θέση του ποῦ θέλω νὰ περάσει στους θεατὲς τὸν θάζω νὰ ἐρωτεύεται μὲ ἀστικό τρόπο ἓνα κορίτσι μὲ ἀστικὴ γοητεία. Πόσο θὰ μείνει ἀπὸ τὴν θέση ποῦ θέλω νὰ περάσω καὶ πόσο ἀπὸ τὴν ἀστικὴ ἠθικὴ ποῦ προπαγανδίζω παράλληλα; Μᾶλλον νομίζω ὅτι θὰ ὑπερισχύσει τὸ δεύτερο ἀποδυναμώνοντας τὸ πρῶτο ἐνάντια σὲ ὄλες τὶς καλοπροαίρετες προσπάθειές μου.

Ἐγὼ λοιπὸν θὰ πειραματίζομαι καὶ πέρα θρέχει; Ὁ ἀγῶνας δὲν ἐξιδεικεύεται λοιπὸν μονάχα στὸν κινηματογράφο. Ἀγκαλιάζει καὶ ἄλλα λειτουργήματα ὅπως τοῦ ἐκπαιδευτοῦ. Καὶ τώρα πᾶ ἐδῶ ποῦ φτάσαμε τί μπορούμε νὰ ζητήσουμε ἀπὸ τὸ Κράτος; Μονάχα νὰ αὐτοκτονήσει καὶ δὲν νομίζω ὅτι θὰ εἶναι ποτὲ πρόθυμο νὰ μοῦ προσφέρει τὸ πτώμα του.

Ζητῶ λοιπὸν, φτιάχνω ὑπομνήματα κ.τ.λ. Κάποιος θὰ μοῦ πεῖ καὶ μὲν ἔχω δίκην ἀλλὰ εἶμαι ἀπότομος καὶ βιαστικός. "Ὅχι δὲν εἶμαι. Γνωρίζω ὅτι χρειάζεται κάποια διαδικασία καὶ προσπαθῶ μὲ ὄλα τούτα νὰ τὴν θρῶ καὶ δὲν ἀφήνω τὸν ἀπρόσωπο γίγαντα, τὸ Κράτος, νὰ μοῦ τὴν ὑποδείξει. Ξέρω μὲ μαθηματικὴ σιγουριά ὅτι θὰ μὲ θάλει σὲ λάθος δρόμο καὶ θὰ ἀποπροσανατολίσει τὸν ἀγῶνα μου.

Τὴν διαδικασία ψάχνω καὶ μόνον μέρος, ἐλάχιστο μᾶλλον, εἶναι ἡ συμβατικὴ συνεννόηση μὲ τὸ κράτος καὶ ἡ προσπάθεια ἀπόκτησης μικρῶν δικαιωμάτων.

Ὁ κινηματογράφος, δὲν εἶναι τὸ μαγικὸ ραβδί ποῦ τὰ κάνει ὄλα. Ὁ ἀγῶνας ἀπλώνεται καὶ συγχρόνως μὲ αὐτοὺς τοὺς μικροεκβιασμούς ὁ ἀγῶνας συνδυάζεται μὲ ἄλλους φορεῖς καὶ νικᾷ. Τὸ κύριο μέρος δὲν εἶναι τούτο, οἱ ἐκβιασμοὶ στους ὁποίους τὸ κράτος ὑποκύπτει γιὰ νὰ διατηρήσει τὴ βιτρίνα του ὅπως εἶπα. Πρέπει νὰ συνδεθεῖ μὲ τὸν ἀγῶνα γιὰ τὸ θρυμάτισμα τούτης τῆς ἀλεξίσφαιρης βιτρίνας.

# KIEPION







**ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΚΑΣ**

**Συνέντευξη με τόν ΔΗΜΟ ΘΕΟ**



Ἐρώτηση: Πρὶν ἀναφερθοῦμε στὸ ΚΙΕΡΙΟΝ θὰ σὲ ρωτήσω γιὰ τὴν προηγούμενη δουλειά σου στὸν πολιτικὸ κινηματογράφου τοῦ τόπου μας. Πῶς ἄρχισε αὐτὴ ἢ προσπάθεια;

Ἀπάντηση: Αὐτὸ συμπίπτει μὲ τὴν πολιτικὴ ἀλλαγὴ τοῦ 1963—64. Εἶχαν προηγηθεῖ χρόνια σκληρῆς καταπίεσης ποὺ οἱ ρίζες της βρίσκονται στὸν ἐμφύλιον. Ἀκόμα, λίγα χρόνια πρὶν τὴν τελικὴ ἐπικράτηση τοῦ Κέντρου καὶ τοῦ σχηματισμοῦ κυβερνήσεως Παπανδρέου, εἶχε προηγηθῆ ἡ πόλωση στὸ χῶρον τῶν ἀστικῶν κομμάτων μὲ τὸν ἀνένδοτον ἀγῶνα. (Κέντρο—ΕΡΕ). Τὸ κέντρο βρέθηκε ἀναγκαστικὰ συνασπισμένο — στὴ βάση τουλάχιστον μὲ τὶς δυνάμεις τῆς ἀριστερᾶς. Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ ἡ ἄδεια προβολῆς ποὺ δόθηκε ἀπ' τὴν κυβέρνησιν Παπανδρέου στὸν φιλμ «100 ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ» (1964). Μέσα σὲ κείνο τὸ κλίμα τῶν προσδοκιῶν καὶ τῆς πολιτικῆς ἀναγέννησης ἐμφανίζονται οἱ πρῶτες προσπάθειες αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου ποὺ ἐκ τῶν ὑστέρων πολιτογραφήθηκε «πολιτικός». Ἀναφέρω πρόχειρα τὶς «ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΟΧΙ» τῶν Παπαστάθη καὶ Αὐγερινοῦ, τοὺς «ΑΝΕΡΓΟΥΣ ΤΗΣ ΠΛΑΤΕΙΑΣ ΚΟΤΖΙΑ» τοῦ Κώστα Σφήκα καὶ τὸ «100 ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ».

ΕΡ.: Τὸ ντοκυμανταίρ «100 ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ» ἄρχισε νὰ γυρίζεται πρὶν τὴν δολοφονία τοῦ Λαμπράκη ἢ μετὰ;

ΑΠ.: Πρὶν. Καὶ δὲν ἐπρόκειτο γιὰ τὸ γύρισμα μιᾶς συγκεκριμένης ταινίας.

Σχηματίστηκε μιὰ ὁμάδα μέσα ἀπ' τὶς τάξεις τῆς ΕΤΕΚ κι ἀρχίσαμε νὰ γυρίζουμε ὅ,τι δὴποτε ἄξιζε κατὰ τὴν ἀντίληψή μας.

Ἐπὶ παραδείγματι γυρίσαμε τότε τὴν πορεία εἰρήνης (Ἀπρίλης 1963) ἢ ὁποία κατέληξε σὲ ἄγριο ξυλοδαρμό. Δυστυχῶς ἓνα μεγάλο μέρος ἀπ' τὸ ὑλικό-ἀρχειο αὐτῆς τῆς περιόδου καταστράφηκε κάτω ἀπὸ περιέργες συνθήκες στὰ ἐμφανιστήρια τῆς ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ ὅπου εἶχε δοθῆ γιὰ ἐμφάνιση. Μὲ τὴν εἶδηση τῆς δολοφονικῆς ἀπόπειρας κατὰ τοῦ Λαμπράκη, ἡ ὁμάδα, (Γ. Καλαντζῆς, Μ. Ἀνδρεόπουλος, Δ. Σταύρακας) πῆγε ἀμέσως στὴ Θεσσαλονικὴ καὶ γύρισε ὠριμενὰ συμβάντα ποὺ συσχετίζονται μὲ τὶς τελευταῖες ὥρες τοῦ Λαμπράκη, (Μάϊος 1963). Ὅταν εἶδαμε ὅλο τὸ ὑλικὸ συγκεντρωμένο, ἀποφασίσαμε νὰ κάνουμε ἓνα φιλμ πάνω στὴν δολοφονία. Φυσικὰ τὸ ὑλικὸ δὲν ἦταν ἀρκετὸ, δὲν ἐκάλυπτε τὴν ὑπόθεση θεματολογικὰ. Στὸ μεταξὺ εἶχαν γίνει οἱ ἐκλογές καὶ τὸ Κέντρο βρισκόταν στὴν ἐξουσία. Ἡ σκέψη

ὅτι θὰ μπορούσε τώρα νὰ παιχθῆ τὸ φιλμ δημοσίως μᾶς ἐνθάρρυνε στὸ νὰ προχωρήσουμε γρήγορα στὴν ὀλοκλήρωσή του. Σὲ ὠρισμένα σημεία, ἀπὸ ἔλλειψη κινηματογραφικοῦ ὑλικοῦ, χρησιμοποίησαμε φωτογραφίες. Τὸ φιλμ διαρθρώθηκε μὲ βάση καὶ ἄξονα ἀναφορᾶς τὴν δολοφονία. Ἡ ἀφήγηση κάνει ἀναδρομὲς μπρῶς-πίσω μὲ πολιτικὰ σχόλια συγκεντρώνοντας βασικὲς πληροφορίες γιὰ τὴν δημιουργία τοῦ πολιτικοῦ κλίματος ποῦ ἐπέτρεψε τὴν δολοφονία.

ΕΡ.: Τὸ μοντάζ θὰ πρέπει νὰ ἔπαιξε πρῶτευοντα ρόλο.

ΑΠ.: Μὲ τὴν πρακτικὴ ἔννοια, τὸ φιλμ διαρθρώθηκε οὐσιαστικὰ στὸ μοντάζ. Ὁχι ὅμως σὲ θεωρητικὴ βάση. Συμπτωματικὰ σὲ πολλὲς σκηνὲς ὑπάρχει μονταζικὴ ἀνάπτυξη μὲ σύντομα πλάνα. Θάλεγε κανεὶς ὅτι αὐτὸς ὁ τρόπος ὑπακούει περισσότερο σὲ μιὰ ταχτικὴ ρυθμικῶν ἐντυπώσεων παρά σὲ ἀντίστιξη μὲ ἰδεολογικὴ φόρτιση.

ΕΡ.: Εἶπες ὅτι τὸ φιλμ εἶχε πάρει ἄδεια προβολῆς. Προβλήθηκε ποτὲ δημοσίως;

ΑΠ.: Ὁχι. Ὁ κρατικὸς μηχανισμὸς εἶναι διαρθρωμένος ἔτσι ποῦ δὲν διστάζει νὰ κακοποιεῖ τοὺς νόμους του. Ἡ Προεδρία εἶχε δῶση ἄδεια προβολῆς, ἀλλὰ τὸ ὑπουργεῖο βιομηχανίας ἰσχυριζόταν πὼς τὸ φιλμ ἦταν ἀπαγορευμένο ἀπ' τὸν Εἰσαγγελεὰ Ἐφετῶν Θεσσαλονίκης. Φυσικὰ αὐτὸ ἦταν καθαρὸ ψέμα. Οὐδέποτε ἡ ταινία ἀπαγορεύτηκε ἀπ' τὸν Εἰσαγγελεὰ. Δυστυχῶς, μέχρι νὰ διαπιστώσουμε τί ἀκριβῶς συνέβαινε εἶχε γίνει τὸ βασιλικὸ πραξικόπημα τοῦ 1965! καὶ ἡ ἄδεια τῆς Προεδρίας ἀνεκλήθη. Τὸ μόνο ποῦ μᾶς ἀπέμεινε ἦταν νὰ βγάλουμε τὴν ταινία παράνομα στὸ ἔξωτερικό.

ΕΡ.: Τί νόημα εἶχε αὐτό;

ΑΠ.: Ἦταν ὁ μοναδικὸς τρόπος νὰ ἔβρισκε τὸ φιλμ κάποιο κοινό. Ἄλλωστε καὶ ἐμεῖς οἱ ἴδιοι εἴχαμε ἀνάγκη ἀπὸ κάποια ἠθικὴ ἱκανοποίηση, θέλαμε κάποια ἐπιβεβαίωση. Αὐτὴ ἡ ταχτικὴ κρατήθηκε καὶ στὰ μετέπειτα χρόνια τῆς δικτατορίας, κάμποσα φιλμ πῆραν τὸ δρόμο τῆς ἐξορίας.

ΕΡ.: Ὑπάρχουν κοινὰ σημεία στὸ ἐπίπεδο τῆς κινηματογραφικῆς ἀντιμετώπισης ἀνάμεσα στὸ «100 ΩΡΕΣ ΤΟΥ ΜΑΗ» καὶ στὸ «ΚΙΕΡΙΟΝ»;

ΑΠ.: Τὸ «ΚΙΕΡΙΟΝ» ἀνήκει στὴν κατηγορία τῆς σκηνοθετημένης ἀναπαράστασης. Τὸ μόνο κοινὸ γνώρισμα ἀνάμεσα στὶς δύο ταινίες εἶναι ὅτι δὲν ὑπῆρχε ἐκ τῶν προτέρων συγκεκριμένη ὑπόθεση.

ΕΡ.: Αὐτὸ εἶναι παράδοξο. Πάνω σὲ πιά βάση λοιπὸν γυρίστηκε τὸ «ΚΙΕΡΙΟΝ» μὰ καὶ λές πὼς δὲν ὑπῆρχε προκαθορισμένο θέμα.

ΑΠ.: Θέμα ὑπῆρχε. Ὑπόθεση δὲν ὑπῆρχε. "Ὅταν ἀρχίσαμε τὸ γύρισμα εἶχαμε γράψει μαζὶ μὲ τὸν Κώστα Σφήκα ἓνα σχέδιο σεναρίου 8—10 σελίδων. Σ' αὐτὸ τὸ ὑποτυπῶδες σενάριο νομίζω πὼς Ὑπῆρχε ἡ θεματολογία τῆς ταινίας. Εἶχαμε σχεδιάσει ἐκεῖ 5—6 χώρους (χώρους—κοινωνικὲς ομάδες ὅπως τὸ φοιτητικὸ κίνημα, καὶ χώρους τοῦ κρατικοῦ μηχανισμοῦ, ὅπως ἡ ἀστυνομία, ἡ δικαιοσύνη κλπ.) Πάνω στὸ χῶρο—ἀστυνομία γυρίζαμε σκηνές σὲ διάφορα ἐπίπεδα ὅπως: ἡ ἀστυνομία κάνει ἀνακρίσεις, ἡ ἀστυνομία κάνει ἔρευνα σὲ κάποιο σπίτι, ἡ ἀστυνομία συμμετέχει σὲ κάποιο δικαστικὸ συμβούλιο (!!) κλπ. Αὐτὴ ἡ μέθοδος προσέγγισης εἶναι ἀνεξάντλητη καὶ θὰ μπορούσε νὰ στραφεῖ πάνω σὲ πάμπολες ἐκφάνσεις αὐτοῦ τοῦ πράγματος πού λέγεται ἀστυνομία. Μόνο πού αὐτὴ ἡ μέθοδος κοστίζει ἀκριβά. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους χώρους πού ἀνέφερα.

ΕΡ.: Ὑπῆρξαν σκηνές πού γυρίστηκαν καὶ δὲν μπῆκαν στὸ τελικὸ μοντάζ ;

ΑΠ.: Ναί. Γιὰ ὅλους τοὺς χώρους ὑπῆρξαν σκηνές — προσεγγίσεις οἱ ὁποῖες τελικῶς δὲν συμπεριλήφθηκαν στὸ τελικὸ μοντάζ εἴτε γιατί ἦταν ἀποτυχημένες σὰν γραφὴ εἴτε γιατί ἰδεολογικὰ δὲν προωθοῦσαν κάτι.

ΕΡ.: Μήπως ἡ σύγκριση πού ἔχει ὁ θεατῆς βλέποντας τὴν ταινία σὲ σχέση μὲ τὴν ὑπόθεση, ἰδιαίτερα στὴν πρώτη βερσιόν, προέρχεται ἀπ' αὐτὸν τὸν ἀνορθόδοξο τρόπο γυρίσματος;

ΑΠ.: Ὅπωςδήποτε ναί. Πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα οἱ δυσκολίες ἐμφανίστηκαν στὸ μοντάζ. Ἔπρεπε ἡ ὑπόθεση νὰ ἔχει μιὰ κάποια συνοχή. Ἀναγκαστήκαμε λοιπὸν νὰ γυρίσουμε μικροσκηνές γιὰ νὰ ὑποβοηθήσουν αὐτὸ τὸ αἶτημα. Αὐτὲς λοιπὸν οἱ ἐκ τῶν ὑστέρων μικροσκηνές εἶναι δίχως ἰδεολογικὴ φάρτιση εἶναι πληροφορειακὲς καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο εἶναι οἱ χειρότερες τῆς ταινίας.

ΕΡ.: Κατά την άποψή σου, ο κεντρικός «ήρωας» είναι καλυμμένος ταξικά;

ΑΠ.: Νομίζω ναί. Είναι ένας φιλελεύθερος άστος. Φυσικά "Έλληνας !

ΕΡ.: Κι όμως ο ήρωας λέει κάπου ότι αισθάνεται ξεκρέμαστος, δίχως κοινωνική κάλυψη. Τί συμβαίνει λοιπόν, οί άστοί δέν αποτελούν ταξικό σώμα μέσα στην ελληνική κοινωνία ;

ΑΠ.: Ή ερώτησή σου θέτει τὸ ζήτημα τῆς σχιζο-κοινωνικότητας. Ὁ ήρωας εἶναι φορέας μιᾶς ιδεολογικῆς κουλτούρας. Παράλληλα βλέπει καθημερινά ὀλόκληρο τὸ ιδεολογικό του ἐποικοδόμημα νὰ διαψεύδεται. Νομίζω πὼς πάνω σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα, τὰ τελευταῖα δέκα χρόνια ὑπῆρξαν κρίσιμα γιὰ τοὺς ἀστούς τοῦ τύπου μας (δεξιούς, κεντρώους, σοσιαλδημοκράτες). Τὰ βασικά μοντέλα τῆς ιδεολογίας τους, ὅπως πατρίς-οικογένεια-θρησκεία καὶ ὑπομοντέλα ὅπως δικαιοσύνη, ἀλήθεια κλπ. διαψεύστηκαν. Κι αὐτὸ μεταξύ ἄλλων, γιατί οἱ θεματοφύλακες αὐτῶν τῶν ἱερῶν ἐννοιῶν συμπεριφέρονται ὡς γκάγκστερς. Ἐπιζητεῖ λοιπὸν νὰ πιστεῖ ἀπὸ κάπου, ἀπὸ κάποια ἀλήθεια, ἀλλὰ αὐτὸ σημαίνει μιὰ ἄλλη συνείδηση τὴν ὁποία δέν εἶναι σὲ θέση νὰ συλλάβει. "Έτσι φαντάζομαι νοεῖται ἡ δραματικότητά του.

"Όταν συγκρούεται ὁ ἴδιος μὲ τὴν δικαιοσύνη ἢ τὴν τάξη του ἀπουσιάζει, δέν ἐμφανίζεται γιὰ νὰ τὸν καλύψει. "Έτσι ἀντιλαμβάνεται ὅτι εἶναι ξεκρέμαστος καὶ προδομένος.

ΕΡ.: Τὴν ἴδια ἐντύπωση ἀφήνει καὶ ὁ δημοσιογράφος Μόργκαν. Ἡ σήμανσή του εἶναι ἐλλειπής. Ποιανῆς ιδεολογίας εἶναι φορέας;

ΑΠ.: Ὁ Μόργκαν τῆς ταινίας ἀντιστοιχεῖ σὲ κάποιο ἐπίπεδο μὲ τὸν δημοσιογράφο Πόλκ πὸν βρέθηκε στ' ἀλήθεια σκοτωμένος στὴ Θεσσαλονίκη τὸ 1948. Αὐτὸ εἶναι γνωστὸ καὶ οὔτε ἔχει καὶ τόση σημασία σὰν ὑπόθεση. Λοιπὸν εἶχαμε γυρίσει μιὰ ὀλόκληρη σεκάνς-δοκίμιο πάνω στὸν Μόργκαν. Δυστυχῶς ἀπέτυχε τὸ γύρισμα καὶ τὴν ἀφαιρέσαμε στὸ μοντάζ. Ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ σεκάνς-ἀφιέρωμα στὴν ἀμερικανικὴ πρωτοπορία τῆς ἐποχῆς τοῦ Μακάρθου. ("Άς μὴν ξεχνᾶμε πὼς ὁ Πόλκ ἀνοίκει σ' αὐτὴ τὴ γενιά). Εἶναι ἡ ἐποχὴ τοῦ μεγαλύτερου ιδεολογικοῦ διωγμοῦ στὴν ἀμερικανικὴ ἱστο-



ρία. Ἡ Ἀμερική εἶναι ἔτοιμη γιὰ νὰ παίξει τὸ μεγάλο ἱμπεριαλιστικὸ παιχνίδι. Οἱ μεγαλύτεροί της διανοούμενοι διώκονται καὶ καταεξευτελίζονται δημοσίως. Ὁ Μόργκαν λοιπὸν εἶναι ἀναφορὰ σ' αὐτὸν τὸν ἰδεολογικὸ χῶρο. Ἐνας CHOMSKY τῆς δημοσιογραφίας. Κριμα ποὺ δὲν μπόρεσα νὰ ξαναγυρίσω αὐτὴ τὴ σεκάνς. "Ἄν κάποτε ξαναφτιάξω τὴν ταινία — μιὰ ταινία μπορεῖ νὰ συμπληρώνεται γιὰ μιὰ ὁλόκληρη ζωὴ — τὸ πρῶτο μου μέλημα θάναί αὐτὴ ἡ σκηνή. Μετὰ πρέπει νὰ πῶ πῶς τὸ ὀπτικὸ κλίμα τοῦ ΚΙΕΡΟΝ εἶναι ἄμεσα ἐπηρασμένο ἀπ' τὶς «μαῦρες» ταινίες σκηνοθετῶν ποὺ ἀνοίκουν ἰδεολογικὰ στὸν χῶρο ποὺ ἀνέφερα: ΑΜΠΡΑΑΜ ΠΟΛΟΝΣΚΥ, ΖΥΛ ΝΤΑΣΣΕΝ, ΝΤΑΛΤΟΝ ΤΡΑΜΠΟ.

ΕΡ.: Πρόσεξα πῶς στὸ ΚΙΕΡΟΝ δὲν ἐμφανίζεται ποτὲ κάποιος ἀστυνομικὸς μὲ τὴ στολή του. Αὐτὸ ἐγίνε ἠθελημένα ;

ΑΠ.: Τὸ φιλμ γυρίστηκε μισοπαράνομα καὶ ἡ χρησιμοποίησις στολῶν τῆς ἀστυνομίας ἦταν παρακινδυνευμένη. Τὸ σοβαρῶτερο εἶναι πῶς ἡ ἀπουσία τῆς στολῆς δίνει ἐλευθερία γιὰ βαθύτερη προσέγγισις τῆς συμπεριφορᾶς. Ἡ ὑπαρξη τῆς στολῆς φέρνει σὲ πρῶτο πλάνο τὸν κοινωνικὸ συμβολισμό, γίνεται ΦΕΤΙΧ κι αὐτὸ κατὰ τὴν γνώμη μου, εἶναι ἀρνητικὸ στοιχεῖο. Οἱ ἀστυνομικοὶ εἶναι κι αὐτοὶ φορεῖς κοινωνικῶν μηχανισμῶν καὶ ἐπιβάλλεται ἀνάλυσις τῆς βαθύτερης συμπεριφορᾶς τους, ἔξω καὶ πέρα ἀπ' τὸ ΦΕΤΙΧ τοῦ κοστουμιοῦ τους. Τρίτος λόγος: ὁ ἀστυνομικὸς μὲ «πολιτικά» σὲ εὐρεία κλίμακα ἀνοίκει σὲ μιὰ ὑποκοινωνικὴ ὁμάδα (κοινωνικὸ ὑπομοντέλλο).

ΕΡ.: Στὴν πρώτη Βερσιὸν τοῦ ΚΙΕΡΟΝ ὁ μονόλογος — σχόλιο τοῦ ἥρωα εἶναι περιορισμένος σὲ σχέση μὲ τὴν δευτέρη Βερσιὸν. Ποῦ ὀφείλεται ἡ ἀλλαγὴ;

ΑΠ.: Στὴν πρώτη περίπτωσις ἦταν πληροφοριακός. Στὴν δευτέρη περίπτωσις τὸν ἐπεξεργάστηκα περισσότερο σύνθετα. Ἡ σχέση τοῦ μονόλογου μὲ τὴν εἰκόνα εἶναι διαχρονικὴ καὶ λειτουργεῖ ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτή. "Ἄλλωστε ἡ τελικὴ ἔκβασις τοῦ ἥρωα (σὴ Β' Βερσιὸν) συσχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴν ἐκ νέου ἀνάπτυξη τοῦ μονόλογου καὶ ὄχι μὲ τὴν εἰκόνα ἢ ὅποια παρέμεινε ἢ ἴδια ὅπως ἦταν σὴν Α' Βερσιὸν.

ΕΡ.: Στὸ τέλος, σὰ τελευταῖα πλάνα τῆς ταινίας ὁ ἥρωας «ἐξαφανίζεται» ἀπ' τὴ δρᾶσις Ἡ ἀφήγησις μὲ εἰκόνα συνε-

χίζεται με κόσμο στους δρόμους. Τότε ακριβώς ακούγεται ή φωνή του ήρωα να λέει: πώς θα συνεχίσει τις προσπάθειές του, πώς δέν μπορεί να σταματήσει πλέον γιατί αισθάνεται ένοχος κλπ. Πρόκειται για μιá παραδοσιακή διαλεκτική της ένοχής ή για τό τέλος της;

ΑΠ.: Νομίζω ότι ή διαδικασία του ήρωα είναι σαφής. Πρόκειται για τήν διαλεκτική της μετάβασης. Έξ αίτίας αυτής της σκηνής οι κριτικοί τών άριστερών έφημερίδων χτύπησαν τήν ταινία σαν ψυχολογική!! Είπαν ότι αναλώνεται μεσα σε επίπεδα ήθικής και όχι διαλεκτικών σχέσεων κλπ. Έλπίζω να μην άγνοούν ότι ή ύπονόμηση της άρχουσας ιδεολογίας συνδέεται άμεσα με συνειδησιακές διαδικασίες. "Ας δοῦμε τό Ζήτημα Ξανά.

Κατ' άρχήν πρέπει να δεχτοῦμε πώς ή ψυχολογία, ή κάθε ψυχολογία προϋποθέτει πλήρη άφομοίωση τών κοινωνικών μοντέλων συμπεριφοράς. Κατά συνέπεια όταν κάποιο μοντέλο παραβιασθεί χωρίς συνείδηση, αναπαράγεται ένοχή στο επίπεδο της άτομικής ψυχολογίας. "Όταν όμως τά μοντέλα παραβιαστοῦν με συνείδηση τότε έχουμε κοινωνική ένοχή και εξέγερση. "Όταν ό ήρωας λέει: θα συνεχίσω γιατί είμαι ένοχος (χωρίς να είναι από κάποια τυπική άποψη) δέν κάνει παρά να Ξαναεπιστρέφει να βυθίζει τήν άτομικότητά του στην όμαδική συνείδηση. Έκτός εάν οι άριστεροί κριτικοί που άναφέρομε πιστεύουν ότι ή ιστορικότητα βιώνεται άγαθοεργώς!

ΕΡ.: Πιστεύεις πώς ό κινηματογράφος έδω στον τόπο μας μπορεί να ενεργοποιηθεί μέσα στο αίτημα του πολιτικού και κοινωνικού μετασχηματισμού ;

ΑΠ.: Πιστεύω πώς ή κοινωνία μας είναι στην πλειοψηφία της μικροαστική και τά μοντέλα προσέγγισης και προώθησης του μετασχηματισμού περνάνε μέσα από συνειδησιακά ρεύματα έντελώς διαφορετικά άπ' εκείνα τών κοινωνιών με συμπαγή βιομηχανικό προλεταριάτο. Αισθανόμαστε τήν άνάγκη να δουλέψουμε πάνω στην μαρξιστική βάση για αυτόν τον κοινωνικό μετασχηματισμό μά δέν πρέπει να ξεχνάμε πώς ή κοινωνία μας έχει εκατομμύρια μικροεπιχειρηματίες και έλεύθερους σκοπευτές όλων τών άποχρώσεων. Έπομένως τά πλαίσια για τον μετασχηματισμό είναι περισσότερο περίπλοκα και πιό δύσκολα άπ' εκείνα που ενεργοποιούνται στις έργατικές μάζες της δυτικής Γερμανίας ή της Γαλλίας.



ΤΑΣΟΣ ΨΑΡΑΣ  
ΔΙ' ΑΣΗΜΑΝΤΟΝ ΑΦΟΡΜΗΝ

Κατ' ἀρχὴν τὸ σενάριο στηρίζεται σ' ἓνα πραγματικὸ περιστατικὸ ὅπως ἀκριβῶς παρουσιάζεται καὶ στὴν ταινία. Ψάχνοντας τοὺς χώρους διαπίστωσα ὅτι ἀνάλογα περιστατικὰ ὑπάρχουν λίγο πολὺ σ' ὅλες τὶς ἀγροτικὲς περιοχὲς τῆς Ἑλλάδος ἰδίως στὰ πρῶτα χρόνια τῆς δεκαετίας 50. Κοινὰ αἰτήματα εἶναι ἡ διάθεση τῶν προϊόντων σὲ τιμὴ πού νά ἱκανοποιεῖ τὶς οικονομικὲς τοὺς ἀνάγκες, ἡ μιὰ κάποια ἀσφάλεια γιὰ τὴν ἀπορρόφηση ὅλων τῶν ἀγροτικῶν προϊόντων, καὶ ἡ ἐν γένει διάθεσή τους χωρὶς τοὺς ἐκβιασμοὺς τῶν διαφόρων μεσαζόντων.

Ἄκριβῶς γι' αὐτό, ὅτι δηλαδή θὰ μπορούσε νά συνέβαινε ὁποῦδήποτε στὴν Ἑλλάδα, δὲν ἐντοπίζω ἀπόλυτα τὸν χώρο κι ἀφήνω νά νοηθεῖ ὅτι ἔγινε κάπου στὴν Μακεδονία. Πέρα ἀπὸ αὐτὸ καθαυτὸ τὸ γεγονός πού συναντᾶται στὴν δημιουργία ἑνὸς συνδικαλιστικοῦ ὄργανου καὶ στὸ φόνο πού τὰ δανείζομαι αὐτούσια, σεναριακὰ ἀναπλάθω τὶς κοινωνικὲς δομὲς τῆς ὑπαιθροῦ, τὶς ἐσωτερικὲς σχέσεις στὸ χωριὸ καὶ τὴν πολιτικὴ ὅπως ἀντανακλᾶται σὶς προσωπικὲς σχέσεις τῶν χωρικῶν.

Ἐπὶ τὴν ἑλληνικὴν χωρὶς δὲν εἶναι τὸ κατασκευασμένον πολιτικῶν ὄν μέσα ἀπὸ μιὰ συνεχῆ ἐπαφὴ μὲ τὸν κόσμον τῶν ἰδεῶν. Ὁ χωρικός ταυτίζεται πολιτικῶς μὲ τὴν παράταξη πού ὑπερασπίζεται τὰ ἄμεσα συμφέροντά του. Ἡ ἐπαφὴ μου μὲ ὑπαιθρο (οἱ γονεῖς μου δάσκαλοι συνεχῶς ἀλλάζαν χωριὰ καὶ ἐγὼ τοὺς ἀκολουθοῦσα), καὶ ἡ καταγωγὴ μου ἀπὸ ἓνα χωριὸ τῆς Μακεδονίας μοῦ προσέφεραν ἀρκετὸ ὕλικὸ γιὰ νά μπορέσω νά τὸ ἐπεξεργασθῶ, δομικῶς στὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας τῆς ταινίας μου.

Πρόβλημα πάνω στὸ σενάριο ἀντιμετώπισα πρῶτα στὴ γλῶσσα καὶ δεύτερο ἂν θέλετε ἰδεολογικῶς, αὐτὸ ἀκριβῶς πού προφασίστηκαν μέλη τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς γιὰ νά δικαιολογήσουν τὴν μὴ θράβευση τῆς ταινίας.

Καὶ σὶς δυὸ ὅμως περιπτώσεις προσανατολίσθηκα στὴν ἀποψη πὼς δὲν μπορούσα νά παραγνωρίσω τὸν χώρον, καὶ τοὺς ἴδιους τοὺς ἀνθρώπους πού δροῦν, ὅπως δροῦν στὸν χώρον τους.

Ὁ Μιχάλης στὴν σκηνὴ τοῦ φόνου δρᾷ θυμικῶς, δὲν εἶναι ὁ κομμουνιστὴς τῶν πόλεων, ὁ ἀστὸς ἰδεολόγος πού θὰ μετρήσει τὶς πράξεις του. Στὸ δικαστήριον ἡρωοποιεῖται μόνος του καὶ δηλώνει ὅτι δὲν μετανοεῖ γιὰ ἓνα ἔγκλημα πού οἱ ἀστοὶ ἰδεολόγοι τῆς ἐπιτροπῆς τὸ βρῆκαν ἄσκοπο. Μὰ θάταν γελοῖο νά προτείνω κάποια λύση σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ.

Ὁ συνεταιρισμὸς ἔγινε γιατί δὲν παίρναν τιμὴ τὰ καπνὰ ἐκείνη τὴν χρονιά. Κακῶς εἶδαν ὅσοι εἶδαν τὸν Μιχάλη σὰν ἕνα συνειδητοποιημένο κομμουνιστὴ.

Πάνω στὴ γλῶσσα εἶχα σὰν παραδείγματα ταινίες ποὺ μιλοῦν οἱ ἥρωες ἀστικά, τὰ πεζὰ ἑλληνικά, (ὅπως ἡ «Ἀναπαράσταση») καὶ ταινίες ποὺ μιλᾶν ἐκχυδαισμένα χωριάτικα. Λοιπὸν ἐγὼ κράτησα τὶς ρίζες μιᾶς πραγματικῆς γλώσσας ὅπως τὴν ἔνοιωθα μέσα ἀπὸ τὶς ἀναμνήσεις τῶν παιδικῶν μου χρόνων, κι ὅπως καθημερινὰ τὴν ζοῦν ὅσοι ἔχουν σχέση μὲ τὸ χωριὸ Γρήγορα κατάλαβα ὅτι τὸ πρόβλημα γλῶσσα ἦταν συνηφασμένο μὲ τοὺς ἠθοποιούς. Ἔπρεπε λοιπὸν νὰ βρῶ ἠθοποιούς τέτοιους ποὺ νὰ μποροῦν νὰ μιλήσουν καὶ νὰ προφέρουν σωστὰ τὸ κείμενο.

Οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ χρησιμοποίησα τελικὰ ὅλοι ἔχουν κάποια σχέση μὲ τὸ χωριὸ. Πολλοὶ κατάγονται ἀπὸ κεῖ, ἄλλοι, οἱ λεγόμενοι μπουλουκτοῆδες, δίνουν σχεδὸν μόνο σὲ χωριὰ παραστάσεις κι ἔχουν πάρει τέτοια στοιχεῖα προφορᾶς ποὺ ἤθελα.

Βέβαια ὑποβοήθησα καὶ γὼ τὴν κατάσταση ὅσο μποροῦσα. Μείναμε μόνιμα κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ γυρίσματος, στὰ χωριά, θρυσκόμασταν μὲ τοὺς ἀνθρώπους καθημερινὰ καὶ ζούσαμε τὴν ζωὴ τους, παρακολουθοῦσαμε τὶς δουλειές στὰ χωράφια κ.ἄ. ἔτσι ποὺ ὁ χώρος νὰ παίξει οὐσιαστικὸ ρόλο στὴν βοήθεια τῆς ἐρμηνείας.

Ἰὸ ἴδιο τὸ θέμα εἶχε ἀπὸ μόνου τοῦ μερικὰ ἐπικίνδυνα σημεῖα ποὺ ἔπρεπε νὰ ξεπεράσω.

Αὐτὰ ἦταν πρῶτα - πρῶτα ἡ συγκίνηση, ὕστερα ἡ μονοδιάστατη ἀφήγηση, τὸ φορκλόρ κ. ἄ.

Ἔτσι τὴν τελικὴ εὐθεία τῆς αἰσθητικῆς ἀντιμετώπισεως τῆς ταινίας μου τὴν υπέβαλαν μέχρι ἑνὸς σημείου οἱ προσπάθειές μου νὰ ἀποφύγουν αὐτοὺς τοὺς κινδύνους.

Καθάρω ἀπὸ μακρὰ, δὲν χρησιμοποιοῦν δραματικούς φωτισμούς καὶ πλανάρισμα στὸν ἦχο, ἡ μηχανὴ δὲν ἐπεμβαίνει δυναμικὰ κ.λ.π.

Ἄπ' τὴν ἄλλη μεριά προσπαθῶ νὰ φέρω μιὰ διαλεκτικὴ ἀφήγηση, ἀπορρίπτοντας μὲν τὴν ἰδέα πλάνου=τὸ κύτταρο τῆς κινηματογραφικῆς σκηνῆς, μὰ ποτὲ δὲν υἰοθετοῦσα τὸ πλάνο σεκάνς γιατί ἡ ταινία φτιάχθηκε μέσα στὴν δικτατορία μὲ σκοπὸ νὰ περάσει στὸν κόσμον τῆς υπαίθρου βασικά καὶ νὰ λειτουργήσει ἐκεῖ. Μὲ λίγα λόγια ἤθελα νὰ δῆ τὴν ταινία κόσμος καὶ ποτὲ δὲν μποροῦσα νὰ υἰοθετήσω μιὰ γραφὴ μὲ αἰσθητικὴ προβληματικὴ ποὺ θὰ ἀποδυνάμωνε ἀπὸ τὸ θέμα τὸν δυναμισμό ποὺ μοῦ ἦταν χρήσιμος.



ΣΤΑΥΡΟΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

γύρω άπ' τή ταινία μικροῦ μήκους.

Α΄

Ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία ἐπιβάλλει καί δέχεται σά κινηματογράφο ΜΟΝΟ τήν ταινία μεγάλου μήκους, ἐνῶ τήν ταινία μικροῦ μήκους τήν δέχεται σά ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ γιά κινηματογράφο.

Οἱ λόγοι εἶναι οικονομικοὶ καί ἰδεολογικοί.

Ἐνῶ ἡ ταινία Μ. μ. ἐκπληρώνει ὅλους τοὺς ὅρους τῆς κυρίαρχης οικονομίας σά βιομηχανικό προϊόν, ἡ ταινία μ.μ. στηρίζεται στήν ἀτομική οικονομία, λόγω χαμηλοῦ κόστους, καί ἀπό ἀποψη παραγωγῆς εἶναι βιοτεχνική, ἔτσι τήν καθιστᾶ ὄχι ἀνεκτά ἐκμεταλεύσιμη μέσα στά πλαίσια τῆς κυρίαρχης οικονομίας πού εἶναι βιομηχανικά

Ἐνῶ ἡ ταινία μεγάλου μήκους γίνεται ἐκφραστής — τουλάχιστον — μέρους τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας, ἡ ταινία μικροῦ μήκους εἶναι φορέας τῆς ἰδεολογίας τοῦ κατασκευαστή της, ὁ ὁποῖος τίς περισσότερες φορές ἀντιτίθεται στήν κυρίαρχη ἰδεολογία.

Πάνω σ' αυτή τή βάση, ή ταινία μ.μ. από τή φύση τής κατασκευής της και άπ' τόν ρόλο της σαν όργανο ιδεολογικό, βρίσκεται σέ σ ύ γ κ ρ ο υ σ η μέ τή κυρίαρχη τάξη.

Ή σύγκρουση αυτή συγκαλύπτεται από τή κυρίαρχη τάξη κυρίως μέ τήν ένταξη τής ταινίας μικρού μήκους μέσα στό πλαίσια που καθώρισε αυτή γιά τήν ταινία μεγάλου μήκους και δημιουργώντας ταυτόχρονα, ένα πλέγμα περιορισμών (παραγωγή—διανομή κ. ά.) μέ σκοπό τήν έξουδετέρωση του κατασκευαστή και τής ταινίας του. Ήπίσης άποπροσανατολίζει τόν κατασκευαστή μέ πληθος «ένθαρρυντικων» ψυχολογικών και υλικών «άποδοχων» μέ σκοπό τόν εύνοχισμό του ώστε, αν δέν άποσυρθεί, νά τόν χρησιμοποιήση γιά τίς μελλοντικές ανάγκες της.

Συμπερασματικά. Ή κυρίαρχη τάξη πατρονάει τήν ταινία Μ.μ. σαν τόν ΜΟΝΟ κινηματογράφο διότι οικονομικά και ιδεολογικά ή ταινία μ.μ. έρχεται σέ (άμεση) σύγκρουση μέ τ ά τ α ξ ι κ ά της συμφέροντα.

## Β'

Τό πρόβλημα γιά μās τούς κατασκευαστές ταινιών μικρού μήκους νομίζω ότι τίθεται σέ δυό επίπεδα. Τό πρώτο είναι ό συντονισμός των προσπαθειών μας προς τήν κατεύθυνση των συνθηκών παραγωγής — διανομής και τó δεύτερο, ή συνειδητοποίηση τής ταινίας σαν ιδεολογικού όργάνου.

1. Ή ταινία προβάλλεται στις όθόνες, μόνο κάτω από ώρισμένες συνθήκες. Ό καθορισμός αυτών των συνθηκών σημαίνει έντόπιση των άπαγορεύσεων, μέ στόχο τόν άγωνα γιά τή κατάργησή τους.

Τί κάνουμε προς αυτή τή κατεύθυνση; Μόνο.. ταινίες, δηλ. σχεδόν τίποτα.

- α) Ό φιλμοκατασκευαστής στηριγμένος στις άτομικές του δυνάμεις είναι άδύνατο νά καταργήσει ή νά μεταβάλλει τίς άπαγορεύσεις. Έτσι ΜΟΝΟ μέσα άπ' τίς συντονισμένες ενέργειες μιās ομάδας, ενός έκπολιτιστικού ή συνδικαλιστικού όργάνου μπορούν νά έπιτευχθούν.

- β) Ό φιλμοκατασκευαστής ά ρ ν ο ύ μ ε ν ο ς τίς συνθήκες και τούς όρους τής κυρίαρχης ιδεολογίας ΠΡΟΧΩΡΕΙ στή πλήρη ρήξη του μ' αυτήν, προσπαθώντας νά δημιουργήση μιá «παράλληλη πορεία» μέσα στό σύστημα.

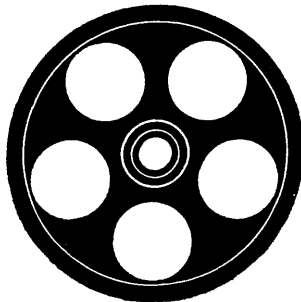
Ἡ παράλληλη λειτουργία καὶ σύζευξη τοῦ α καὶ τοῦ β νομίζω ὅτι δίνουν τὴ σωστὴ κατεύθυνση γιὰ τὴν ἐπίλυση ἀρκετῶν προβλημάτων.

2. Ἡ ταινία μικροῦ μήκους, σὰν ὄργανο ἰδεολογικὸ ἔχει μεγάλες δυνατότητες. Γιὰ νὰ ἀποκτήσῃ ὅμως τὸ σωστὸ προορισμὸ της μέσα στὸ χῶρο τῆς ἰδεολογικῆς πάλης, πρέπει νὰ «δομηθῇ» μέσω τῆς ταξικῆς πάλης.

α) Ἐπιδίωξή μας. Νὰ δείξουμε τίς ταξικὲς δυνάμεις καὶ τὸ τρόπο λειτουργίας των. Νὰ δείξουμε μέσα καὶ τρόπους μὲ τὰ ὁποῖα θὰ διεξαγάγουν οἱ «μαζες» αὐτὴ τὴ πάλη.

Στὸ ὁλοκληρωτικὸ σακάτεμα τῶν ἐπιθυμιῶν ἀπὸ τὸν ἱμπεριαλισμὸ, τὸ φιλμ πρέπει νὰ στρατεύει τίς ἐπιθυμίες ἐναντίον του. Ὁχι «καλλιτεχνικὴ» ὀργάνωση τῶν ἐπιθυμιῶν, ἀλλὰ βγάλσιμο ἀπ'τὴν ἀπομόνωση μὲ σκοπὸ νὰ τίς φέρουμε ἀκατέργαστες στὴ πάλη. Τὸ φιλμ πρέπει νὰ βοηθᾷ τοὺς ἐργαζομένους στὴν ἔκφραση καὶ διακύρηξη τῶν ἐπιθυμιῶν τους. Τὸ φιλμ πρέπει νὰ βοηθᾷ τίς ἐπιθυμίες στὴ πορεία γιὰ τὴ πραγμάτωσή τους.

β) Ἐπιδίωξή μας. Ἡ καλλιτεχνικὴ πρακτικὴ νὰ μὴν παραινῇ θεατῆς μπροστὰ στὴ διαρκῆ μετατροπὴ τῶν ταξικῶν σχέσεων, ἀλλὰ ταυτόχρονα νὰ ἐφαρμόζῃ καὶ στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ της, ἀνάλογες καλλιτεχνικὲς μετατροπές. Ἔτσι ὥστε νὰ ἀσκή καὶ «μορφικὰ» τὴν πάλη ἐνάντια στὰ «μορφικὰ σχήματα» τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας.







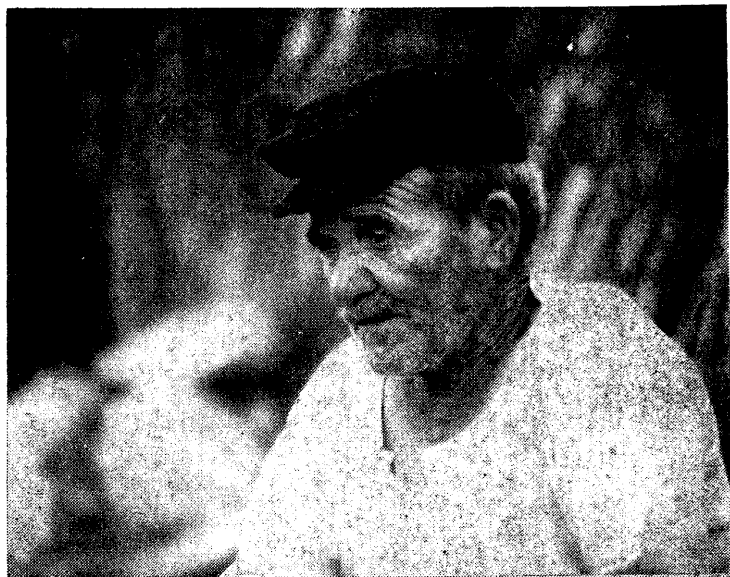
## ΝΙΚΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

«Απόπειρα για κοινωνιολογική έρευνα  
στη σημερινή Έλλάδα»

Η σημερινή Έλλάδα είναι ή Έλλάδα του Μάη του '74 (τότε γυρίστηκε ή ταινία) και ή απόπειρα εΐταν πράγματι δύσκολη. Αυτό όφείλονταν κατά ένα ποσοστό μόνο στην πολιτική κατάσταση που επικρατούσε τότε, οί υπόλοιπες δυσκολίες παραμένουν ακόμα και σήμερα αν κανείς θέλει να δείξει τις συνθήκες τών εργαζομένων όχι από την σκοπιά τών αφεντικών και τών κοινωνιολόγων που είναι στην υπηρεσία τους, αλλά από τή σκοπιά τών ιδίων. Θα λέγαμε ότι ή ταινία γυρίστηκε μέσα σέ έχθρικό περιβάλλον. Ό κάθε βιομήχανος θεωρεί τόν χῶρο εργασίας, χῶρο τής απόλυτης έξουσίας του και ως έκ τούτου δέν επιτρέπει κανενός εΐδους επικοινωνία τών εργατῶν ή εργατριῶν μέ τρίτους. "Ετσι εΐμασταν αναγκασμένοι να γυρίσουμε τήν ταινία κλεφτά και κάτω από έξαιρετικά δύσκολες συνθήκες, πράγμα που εΐχε σοβαρές επιπτώσεις στην τεχνική αρτιότητα τής ταινίας και κυρίως στόν ήχο. Η πείρα που αποκτήσαμε όμως άπ' τήν άλλη μεριά ήταν πολύτιμη. Μάθαμε πώς σ' αυτές τις περιπτώσεις χρειάζεται ένα συνεργείο μέ έξαιρετικά έλαφρύ έξοπλισμό μέ μεγάλη εύκινησία και επιθετικότητα. Μόνον έτσι μπορούν να βγούν ταινίες που νάναι άποκαλυπτικές μιās πραγματικότητας πίσω από τις βιτρίνες. Πιστεύω σ' αυτόν τόν κινηματογράφο τών κοινωνικῶν θεμάτων και καταστάσεων που δέν άρκεΐται στην πρόσοψη αλλά δημιουργεί τομές προσεγγίζοντας και έρευνῶντας πράγματα που είναι ταμπού από τήν σκοπιά τών συμφερόντων τής άρχουσας τάξης. Βέβαια ένας τέτοιος κινηματογράφος εΐναι περισσότερο κοινωνιογραφικός παρά κοινωνιολογικός.

Έδῶ θέλω να επαναλάβω τὰ λόγια του Βασίλη Φίλια μέ τὰ όποια τελειώνει ή ταινία και που λένε ότι:

«Ό άνθρωπος άντιμετωπίζεται από τήν άποψη του πῶς να προσαρμοστει στο ισχῶν σύστημα και ή κοινωνιολογία χρησιμοποιεΐται χρησιμοθηρικά για να δημιουργήσει αυτό που λέμε "conditioning" να προσαρμόσει δηλαδή τὰ άτομα σέ μιὰ ώρισμένη κατάσταση. Δέν έμπεριέχει τὸ αίτημα τής έλευθερίας του ανθρώπου πράγμα που βρίσκεται στις ρίζες τής κοινωνιολογικής έρευνας αλλά άντίθετα τὸ αίτημα του πῶς ό άνθρωπος θα ύποταχθει σ' ένα ώρισμένο σύστημα.»



## ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΕΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

### «ΤΑ ΜΕΓΑΡΑ»

Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1973, πηγαίνοντας πρὸς Κόρινθο, περάσαμε ἀπὸ τὸν καταστρεμμένο ἐλαιώνα τῆς Πάχης, στὰ Μέγαρα. Τὸ θέαμα μᾶς συγκλόνισε, κι ἀποφασίσαμε νὰ ἐπιστρέψουμε μ' ἓνα 120άρι ἔγχρωμο φιλμ γιὰ νὰ τραθήξουμε. Δὲν θέλαμε τίποτα παραπάνω ἀπὸ τὸ ν' ἀποτυπώσουμε αὐτὸ τὸ συγκλονιστικὸ θέαμα γιὰ νὰ τὸ κρατήσουμε γιὰ ἀρχεῖο. Βέβαια 120 μέτρα φιλμ (4 λεπτά) δὲν ἔφτασε, καὶ ξαναγυρίσαμε μ' ἄλλα δυὸ κουτιά. Τότε συναντήσαμε ἓνα θοσκὸ τῆς περιοχῆς ποὺ μᾶς μίλησε γιὰ τὴ μέρα ποὺ ἔγινε ἡ ἐπίδρομὴ μὲ τὶς μπουλντόζες τοῦ Ἀνδρεάδη. Μᾶς εἶπε πράγματα ποὺ οὔτε τὸ ἓνα δέκατο ἀπ' αὐτὰ δὲν εἶχε περάσει στὶς ἐφημερίδες.

Γυρίζοντας στὴν Ἀθήνα πῆγα στὸν Ἀντρέα Ἀλεξανδρόπουλο, ποὺ ἔγραφε στὸ «ΒΗΜΑ» γιὰ τὶς ἀπαλλοτριώσεις. Μοῦ ἔδωσε ὀνόματα «σίγουρων» ἀνθρώπων ἀπ' ὅλες τὶς ἀπαλλοτριωμένες περιοχές. Κατέβηκα στὰ Μέγαρα μ' ἓνα μαγνητόφωνο καὶ μίλησα μὲ τοὺς ἀνθρώπους. Στὴν ἀρχὴ εἶχα τὸ μικρόφωνο κρυμμένο, ἀλλὰ γρήγορα εἶδα ὅτι δὲ χρειάζοταν. Ἔτσι, βρεθήκαμε μὲ 12 λεπτά φιλμ καὶ μιὰ ὥρα συνεντεύξεις μὲ συναρπαστικὲς ἀποκαλύψεις σὲ μαγνητοταινίες. Μὲ τὸ Μανιάτη εἶχαμε κοινὲς ἀπόψεις γιὰ τὸ ντοκουμανταίρ. Συζητήσαμε μιὰ ὥρα, καί, ἀφοῦ βρήκαμε τὸ χρῆμα, τ' ἀποφασίσαμε: ἀρχίζαμε ταινία. Σκοπὸς μας ἦταν νὰ τὴν ἐτοιμάσουμε πρὶν τὴ συνεδρίαση τοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐπικρατείας (ποὺ ἦταν γιὰ τὶς 16 Νοεμβρίου) ὥστε νὰ μπορέσει νὰ χρησιμέψει καὶ ἄμεσα στοὺς Μεγαρίτες. Γρήγορα ὁμως εἶδαμε ὅτι τὸ πρᾶγμα πηγαίνει μακριά, πολὺ πιὸ πέρα ἀπὸ μιὰ καταγγελία. Ἔτσι πῆρε ἄλλες διαστάσεις μέσα μας κι ἀποφασίσαμε ν' ἀποδεσμευτοῦμε χρονικά.

Ἐπὸς τὶς 5 Ὀκτωβρίου μέχρι τὶς 25 Φεβρουαρίου, δουλεύαμε στὴ μουσιόλλα ἢ σὲ γυρίσματα, ὀκτῶ μὲ δεκάξη ὥρες τὴ μέρα. Ἔτσι, μόλις τελειώσαμε τὸ μοντάζ, εἶδαμε ὅτι εἴμασταν πολὺ δεμένοι μὲ τὸ ὑλικό μας καί, γι' αὐτὸ ἀποφασίσαμε ν' ἀπομακρυνθοῦμε ἀπὸ τὴν ταινία γιὰ ἓνα διάστημα. Τὴν ἀφήσαμε γιὰ ἓνα μῆνα στὰ κουτιά της. Μετὰ τὴν ξαναπιάσαμε γι' ἄλλο ἓνα μῆνα, καί στὶς 25 Ἀπριλίου ἐγάλαμε τὴν πρώτη κόπια.

Πρῶτ' ἀπ' ὅλα μᾶς ἔλειπαν αὐτὰ πού λείπουν πάντα: χρόνος καί χρῆμα. Ὅπως εἶπα πρὶν ἀρχίσαμε τὸν Ἰούλιο τοῦ 73. Τὴν ἐποχὴ τοῦ πυρετοῦ γιὰ τοὺς Ἕλληνες κινηματογραφιστὲς (ὄλοι πασχίζουν νὰ εἶναι ἔτοιμοι γιὰ τὶς 24 Σεπτεμβρίου). Ἔτσι κ' ἐμεῖς δουλεύαμε σ' ἓνα σωρὸ ταινίες. «Κλέβαμε» λοιπὸν δυὸ μέρες ἀπὸ δῶ κι ἀπὸ κεῖ καί τρέχαμε στὰ Μέγαρα. Μετὰ πῆγα μόνος μου — μόνο μὲ τὸ NAGRA — γιὰ δέκα μέρες. Ἀργότερα κατεθήκαμε μὲ τὸ Μανιάτη γιὰ δυὸ βδομάδες. Αὐτὰ πρὶν τὸ φεστιβάλ. Τοὺς ἐπόμενους μῆνες δὲν εἶχαμε πρόβλημα χρόνου. Ἡ ἔλλειψη ὅμως τοῦ χρόνου εἶχε πολὺ μεγάλη σημασία ἐδῶ, γιατί εἶχαμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ ὑπόθεση πού ἐξελιόταν, καί μ' ἓνα χῶρο πού ἄλλαζε συνέχεια.

Ἡ ἔλλειψη σὲ χρῆμα = ἔλλειψη σὲ μέσα, εἶχε ἓνα καλό: εὐκίνητο συνεργεῖο. Δυὸ ἄνθρωποι, μιὰ ARRIFLEX, ἓνα τὸ NAGRA — γιὰ δέκα μέρες. Ἀργότερα κατεθήκαμε μὲ τὸ στὰ κοντινὰ πλάνια, ἀλλὰ ἡ μηχανὴ ἦταν ἐλαφριά, εὐκίνητη, πάντα στὸ χέρι.

Αὐτὸ μᾶς βοήθησε καί στὸ νὰ πλησιάζουμε τοὺς ἀνθρώπους χωρὶς νὰ τοὺς τρομάζουμε μὲ τὴ τεχνολογία μας.

Σ' ὅλους πηγαίναμε πάντα συστημένοι. Οἱ περισσότεροι χωρὶς νὰ φοβοῦνται τὸ φακὸ ἢ τὸ μικρόφωνο, μιλοῦσαν ἀπ' τὴν πρώτη στιγμή ἀνοιχτὰ γιὰ τὸ τί ἔγινε καί πῶς. Μᾶς

πῆρε ὅμως λίγο χρόνο μέχρι νά κερδίσουμε ὅλη τήν ἐμπιστοσύνη τους καί ν' ἀνοιχτοῦν περισσότερο, πέρα ἀπ' τὰ γεγονότα, στήν οὐσία.

Μέ τή χωροφυλακή καί τήν ἀσφάλεια δέν εἶχαμε σοβαρά προβλήματα. Τόν πρῶτο καιρό, ὅταν τὰ συνεργεῖα τῆς ΣΤΡΑΝ γκρέμιζαν ἀκόμα δέντρα καί σπίτια, ὁ χῶρος ἦταν κατακλυσμένος ἀπό χωροφύλακες ἀπ' τὰ Μέγαρα, τήν Ἐλευσίνα καί τὸ Αἰγάλεω. Αὐτὸ ὅμως πού τοὺς ἀπασχολοῦσε ἦταν οἱ Μεγαρίτες. Ἐμεῖς παιζαμε τὸ σχετικὸ κρυφτὸ μαζί τους. Μιά φορά μᾶς σταμάτησαν, τὺς δείξαμε μιὰ κάποια ἄδεια λήψεως σκηνῶν καί τοὺς ἔφτασε αὐτό. Μιά ἄλλη φορά εἶπαμε εἴμαστε ἀπὸ τὴν τηλεόραση, ἀπὸ τὸν «Ἄνεμο Ἀναδημιουργίας». Μιά ἄλλη, πού γυρίζαμε στὰ διυλιστήρια τοῦ Λάτση, μᾶς σταμάτησε ἕνας λοχαγὸς τῶν ΛΟΚ. Τὴν ἄλλη μέρα μᾶς φώναξαν στὴ Μεσογειῶν, ἀλλὰ πάλι τὸ ζήτημα ἔληξε μὲ τὴν ἄδεια λήψεως. Μετὰ ὅμως τὸ Πολυτεχνεῖο καί στὶς 25 Νοεμβρίου, τὰ πράγματα ἔλλαξαν. Παρόλο πού ὑποτίθεται ὅτι εἶχαν ἐπιστρέψει τὰ χτήματα στοὺς Μεγαρίτες, καί ὅτι — ὑποτίθεται — τὸ πρόβλημά τους εἶχε λυθεῖ, δέν τοὺς ἄφηναν νά μῶς μιλήσουν, ἐκδιάζοντάς τους μὲ διάφορους τρόπους. Γι' αὐτὸ ἄλλοι ἤρθαν νά μᾶς βροῦν στὴν Ἀθήνα καί μὲ ἄλλους συναντηθήκαμε στὴν ἐξοχή.

Στοὺς ἀνθρώπους πού συναντοῦσαμε γιὰ πρώτη φορά, μᾶς πῆγαινε σχεδὸν πάντα κάποιος ἄλλος. Φροντίζαμε νά πηγαίνουμε τὴν ὥρα τοῦ φαγητοῦ ἢ τοῦ καφέ. Ἔτσι πολλές φορές καθόμασταν ὦρες πολλές τρώγοντας καί πίνοντας, καί κάθε τόσο σηκωνόταν ἡ μηχανὴ καί τραβοῦσε. Τὸ σημαντικό εἶναι ὅτι σχεδὸν ὅλοι καιγόντουσαν ἀπὸ ἐπιθυμία νά μιλήσουν ἔξω ἀπ' τὰ δόντια. Ἔνας μᾶς εἶπε: «δὲ μὲ νοιάζει ἂν δουλεύτε γιὰ τὸν Ἀντρεάδη ἢ γιὰ τὴν ἀσφάλεια. Ἐγὼ ἔχω νά σᾶς πῶ ὅτι ὅλα ἔγιναν ἐπειδὴ στὴν Ἑλλάδα ἔχουμε μαῦρο φασισμό».

Ἐμεῖς κάναμε στὴν ἀρχὴ μιὰ γενικὴ ἐρώτηση καὶ συχνὰ πέραμα ἀπαντήσεις ποὺ κρατοῦσαν τρία καὶ τέσσερα λεπτά.

Ἡ δύναμη λοιπὸν τοῦ λόγου στὴν ταινία, ἡ ποιότητα τῶν συνεντεύξεων, δὲν ἀνήκει σὲ μᾶς, ἀλλὰ στοὺς ἴδιους τοὺς Μεγαρίτες.

Ἔτσι βρεθήκαμα νᾶχουμε στὰ χέρια μας μιὰ ὑπόθεση κι ἓνα ὕλικὸ ποὺ δὲν σήκωνε κανένα συμβιβασμὸ μὲ ὅποιαδήποτε λογοκρισία ἢ αὐτολογοκρισία. Μόνο ὅταν τέλειωνα τὸ μοντάζ συνειδητοποιήσαμε γιὰ τὰ καλὰ ὅτι ἡ ταινία δὲν εἶχε καμμία πιθανότητα νὰ παιχτεῖ στὴν Ἑλλάδα, πέρα ἀπὸ ἓνα μικρὸ κύκλο ἀνθρώπων τῆς δουλειᾶς. Κουβεντιάσαμε, βάλαμα τὴν κόπια σὲ δυὸ τσάντες καὶ φύγαμα στὸ ἐξωτερικό.

Εἶχαμα ἓνα ὕλικὸ ποὺ θγαίνει ἀπὸ μιὰ πραγματικότητα, τὴν ὁποία σεβαστήκαμα ἀπόλυτα. Ἡ γενικὴ γραμμὴ μας ἦταν: ὅσο γίνεται λιγώτερη δικιά μας παρέμβαση· ὄχι σχόλιο· ὄχι ἐρωτήσεις. Ἦδη μὲ τὸ μοντάζ ἔχουμε ἐπέμβει ὀρκετά. Αὐτὸ ποὺ θέλαμα νὰ γίνει —καὶ ἔγινε— ἦταν ἓνα ντοκουμανταῖρ ἄμεσο, «λαϊκό». Ἐνα ντοκουμανταῖρ ποὺ νὰ μὴν ἀπευθύνεται μόνο σὲ μιὰ ἐλίτ, ἀλλὰ ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ μετρήσει καὶ νὰ λειτουργήσκει σ' ἓνα πλατὺ κοινό. Μέσα στὰ «ΜΕΓΑΡΑ» δὲν ἀναλύονται σὲ βάθος ἐπὶ μέρους στοιχεῖα τῆς σύνθετης καὶ ἀντιφατικῆς αὐτῆς πραγματικότητας. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ μποροῦν νὰ χρησιμέψουν σὰν ἀφετηρία γιὰ τὴν ὅποια ἀνάλυση.









ΤΑΚΗΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

«ΓΑΖΩΡΟΣ ΣΕΡΡΩΝ»

Δέν υπάρχει κινηματογράφος έξω από την ταξική πάλη.

- Τό φίλμ μεταβάλλει τίς ιδεολογικές παραστάσεις πού έχου-  
με γιά τόν κόσμο, καί σ' αὐτόν τόν ιδεολογικό χῶρο θρί-  
σκεται ἡ ἀποτελεσματικότητά του.
- Οἱ σχέσεις παραγωγῆς στήν καλλιτεχνική δημιουργία εἶναι  
κι' αὐτές μέσα σέ ταξικά πλαίσια.
- Φιλμουργός, καλλιτεχνικό ἀποτέλεσμα, σκοτεινή αἴθουσα,  
θεατής, διάλογος...

Τό φίλμ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς κιν) κῆς πράξης ἔτσι ὅπως αὐτή  
συντελεῖται. Τά δύο κύρια ὄργανα τοῦ κιν)στί, ἡ μηχανή λή-  
ψης καί τὸ μαγνητόφωνο δέν στέκονται ἀπλῶς ἀπέναντι σέ μιὰ  
πραγματικότητα καί τὴν καταγράφουν. Καταγράφουν τὴν  
πραγματικότητα κάτω ἀπό κάποια σκοπιὰ ιδεολογική ἢ μέ  
ιδεολογικό ἀντίκρουσμα τῆς ὁποίας εἶναι φορέας ὁ κιν)στής.  
Τώρα τὸ νὰ μιλήσει κανεὶς γιά τὸ ἔργο του εἶναι καί εὐκόλο  
καί δύσκολο. Εὐκόλο γιὰτι μπόρεῖ νὰ πεί μέ κάθε λεπτομέ-

ρεια για τὸ πῶς πραγματοποιήθηκε ἡ ταινία καὶ δύσκολο γιατί ἕνα ἔργο θεωρούμενο ἐκ τῶν ὑστέρων σὰν φορέας σημασιῶν μπαίνει σ' ἕνα χῶρο ὅπου ἡ ἀποψη τοῦ κιν)στή εἶναι μιὰ ἀποψη ὅπως ὄλων τῶν ἄλλων ποὺ ἔρχονται σ' ἐπαφή μετὴν ταινία. Ὡς ἀναφορὰ τὸ πρῶτο σκέλος ἡ ταινία πραγματοποιήθηκε μετὴν ἀπλούστερη μορφή συνεργείου καὶ τὸ ἀπλούστερο πρόγραμμα. Δύο ἄνθρωποι μιὰ μηχανὴ 16 χλσ καὶ ἕνα μαγνητόφωνο. Ἀπὸ πρὶν εἶχαν μελετηθεῖ ὄλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα ποὺ ἐπρόκειτο νὰ κινηματογραφηθοῦν.

Με θάση τὴν προμελέτη κάναμε ἕνα πρόγραμμα γιὰ τὴν κινηματογράφηση, αὐτὸ δὲν σημαίνει καθόλου πὼς τὸ ἐφαρμόσαμε ἀλλὰ μᾶς χρησίμεψε σὰν γνώμονας καὶ ἀφαιτηρία.

Ἡ κινηματογράφηση ἦταν σταθερὰ προσανατολισμένη στὴν καταγραφή τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων τοῦ συγκεκριμένου χώρου στὸν ὁποῖο ἡ ταινία πραγματεύεται. Ἐκεῖνο ποὺ γρήγορα καταλάθαμε ἦταν πὼς δὲν μπορούσαμε νὰ ὑποδηλώνουμε τὰ πράγματα καὶ ὅτι ἔπρεπε νὰ τὰ σεβαστοῦμε τόσο στὴν αὐθεντικότητα τῆς ἐμφάνισής τους ὅσο καὶ στὴν πραγματικὴ τους διάρκεια. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ δείξει ἀνθρώπους ποὺ μαζεύουν καπνὰ γιὰ μιὰ στιγμή μόνο κι' αὐτὸ νᾶναι ἀρκετό. Τὸ μάζεμα τοῦ καπνοῦ δὲν εἶναι ἕνα στιγμιαῖο πρᾶγμα καὶ ἕνα φευγαλέο πέρασμά του ἀπ' τὴν ὀθόνη δὲν ἀρκεῖ. Ἔτσι ἕνας σεβασμὸς τῆς πραγματικότητας εἶναι καὶ σεβασμὸς τῆς διάρκειας αὐτῆς τῆς πραγματικότητας. Στὸ τέλος βρεθήκαμε μ' ἕνα ὀπτικὸ ὕλικὸ 4 ὥρων διάρκειας καὶ μ' ἕνα ἠχητικὸ 8 ὥρων. Τὸ μοντάζ ἔγινε μετὴν ἀντιπροσωπευτικότητα καὶ τὴν περιεκτικότητα. Κανένας προσανατολισμὸς δὲν μπῆκε πάνω ἀπ' αὐτὸ τὸ ὕλικὸ γιὰ νὰ τὸ κατευθύνει, ἀντίθετα ὁ προσανατολισμὸς τῆς μορφῆς τῆς ταινίας πηγάζει ἄμεσα ἀπὸ τὸ ὕλικό.

Τώρα ὡς ἀναφορὰ τὸ δεύτερο σκέλος - τὴν σήμανση, καὶ τὴν ποικιλία τῶν σημασιῶν ποὺ ἀπορρέουν ἀπ' τὴν ταινία - παρατηρῶ τὰ ἑξῆς:

Κατὰ πρῶτο λόγο ἡ ταινία δὲν τρέφει τίς συνθήκες τῆς αἴθουσας προβολῆς — ἀνανέωση τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ θεατῆ, διαρκῆ ἐπιτοποθέτηση στοιχείων μετὰ συσσωρευτικὸ χαρακτῆρα ποὺ πηγάζει δευτερογενῶς ἀπ' τὸ θέαμα, δὲν δημιουργεῖ δικὸ της μυθικὸ χῶρο.

Κατὰ δεύτερο λόγο παραπέμπει στὴν πραγματικότητα καὶ ὄχι στὴ σημασία. Συνεπῶς τὴν βλέπω σὰν μιὰ ταινία ποὺ δὲν ἱκανοποιεῖ τὸ αἶτημα τῆς αἴθουσας τὸ ὁποῖο μάλιστα ἀντιστρατεύεται γιατί ἡ αἴθουσα σπάνια ,ὀδηγεῖ σὲ μιὰ λύση ἔξω ἀπ' αὐτήν.



ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΛΛΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ

Κατ' ἀρχὴν ἡ ταινία δὲν εἶναι προϊόν κινηματογραφικῆς ἀπόφασης μόνον, ἀλλὰ κυρίως πολιτικῶν κριτηρίων. Ξεκίνησε μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς εὐρύτερης ομάδας πού ἀπετελεῖτο ἀπὸ διαφόρους πολιτικούς προσανατολισμούς.

Πήραμε τὴν ἀπόφαση νὰ κάνουμε αὐτὴ τὴν ταινία ἀλλὰ τὴν θεωρούσαμε μᾶλλον σὰν πολιτικὴ παρά σὰν κινηματογραφικὴ πράξη. Στὴ διαδικασία αὐτὴ συνειδητοποιήσαμε τὸν ρόλο τῆς ἄμεσης πολιτικῆς ταινίας καθὼς καὶ τοῦ καλλιτέχνη ἀναφορικὰ μὲ τὴν πολιτικὴ κατάσταση τῆς κοινωνίας στὴν ὁποία ζεῖ. Ἀκόμα κατανοήσαμε τὸν ρόλο τῆς πολιτικοποιημένης παρουσίας ἔξω ἀπὸ τὴν στενὴ ἐπαγγελματικὴ δραστηριότητα.

Μὲ τὸ ΕΛΛΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ καταδείξαμε κατὰ ἓνα μέρος τὸ τί γίνονταν τὸ «72». Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά κάναμε ὠρισμένες ἀναφορὲς σ' αὐτὸ πού συχνὰ λέγεται «πρόσφατο παρελθόν» καὶ δημιουργήσαμε μιὰ ἱστορικὴ γέφυρα.

Τὶς ἀναφορὲς στοῦ παρελθόν τὶς ὑπαγόρευε ἡ τάση μας νὰ δείξουμε τόσο τοὺς ἀγῶνες τοῦ λαϊκοῦ κινήματος ὅσο καὶ τοὺς τρόπους τῆς ἀντίδρασης. Στὸ παρὸν ἡ ἀντίδραση εἶχε ἐξουδετερώσει τὸ λαϊκὸ κίνημα καὶ καθυποτάξει τὸ λαό. Ἡ δικτατορία ἦταν τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς σειρᾶς κλιμακωτῶν πραξικοπημάτων πού ἀρχίζουν ἀπὸ τὸ '61 (ἐκλογές) καὶ τελειώνουν μὲ τὸ Ἰουλιανὸ Βασιλικὸ πραξικόπημα.

"Αλλα περιθώρια ἐλιγμῶν γιά τήν ἀντίδραση δέν ὑπῆρχαν καί τὸ λαϊκὸ κίνημα εἶχε φουντώσει, ὡς ἐκ τούτου ἡ δικτατορία ἦταν ἐπιβεβλημένη ἀνάγκη γιά τήν ἀντίδραση καί τοὺς Ἀμερικάνους. Τὸ ὅτι ἀπὸ τήν ταινία λείπει ἡ ἀναφορὰ τῆς ἀντίστασης πρὸς τήν δικτατορία ὀφείλεται σὲ δύο λόγους. Πρῶτα στὴν ἀντικειμενικὴ ἔλλειψη ὑλικοῦ. Μετὰ σὸ ὅτι δέν εἶχαμε μιὰ ξεκαθαρισμένη ἄποψη ἀνάμεσα στὶς ἀντιστάσεις διαφόρων τάσεων, σ' αὐτὲς ποὺ ἦταν ἀπλῶς κατὰ τῶν Συνταγματαρχῶν καί σ' αὐτὲς ποὺ ἦταν ἐναντίον ὄλων ἐκείνων τῶν θεσμῶν μέσα στοὺς ὁποίους ἐκολάφτηκε ἡ δικτατορία. Ἡ δική μας θέση ἦταν ὅτι ὁ ἀγῶνας εἶναι βασικὰ ἀντιιμπεριαλιστικὸς καί ἀντιμονοπωλιακὸς καί ἦταν λάθος ποὺ δέν περιελήφτηκε στὴν ταινία. Ἡ ἀντίσταση ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει στὴν ταινία καί μαζί ἡ δική μας κριτικὴ ποὺ θ' ἀπέρρεε ἀπὸ τήν θέση μας. Αὐτὸ τὸ κενὸ προσπαθοῦμε νὰ τὸ καλύψουμε τώρα κατὰ τίς προβολὲς τῆς ταινίας κάνοντας συζητήσεις μὲ τὸ κοινό. "Ἄλλωστε πιστεύω πῶς ὁ κινηματογράφος δέν πρέπει νὰναι τέλειος καί πρέπει αὐτὲς οἱ συζητήσεις νὰ γίνονται πάντα στὰ πλαίσια πολιτικῶν συγκεντρώσεων ἢ κιν)κῶν συγκεντρώσεων μὲ πολιτικὸ χαρακτῆρα. Ἀκόμα νομίζω ὅτι πολλοὶ ἄνθρωποι μποροῦν νὰ κάνουν αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὸν κινηματογράφο στὰ 16 χλσ, ἢ στὰ 8 χλσ, Πρόθεση δὲ δική μου εἶναι νὰ ἐνθαρρύνω καί νὰ βοηθήσω αὐτὲς τίς τάσεις ὥστε νὰ φθάσουμε στὸ ἀποτέλεσμα ν' ἀντιπαραθέσουμε στὶς λυπημένες φωνὲς ὅτι μᾶς ἀπορροφᾷ τὸ σύστημα τήν κραυγὴ, ἀλλάξτε τὸ σύστημα. Στὸν πολιτικὸν κινηματογράφο ἡ συλλογικὴ δουλειὰ εἶναι ἀπαραίτητη καί ἀποδίδει περισσότερα ἀπὸ τίς προσωπικὲς ταινίες. Ἀκόμα καί στὶς περιπτώσεις ὅπου ἡ φιλμουργοὶ δέν εἶναι ὁμοεθνεῖς ὑπάρχει πάντα μιὰ κοινὴ πλατφόρμα συνεργασίας σὲ πολιτικὰ καί ἰδεολογικὰ πλαίσια. Στὸ ΕΛΛΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ συνεργάστηκα μ' ἓναν Ἕλληνα ἄγγλο τὸν SIMON LOUVISH καί ἓναν Λατινοαμερικανὸν τὸν JORGE TSOUCAROSSA.





## ΑΡΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ

«ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ» 16 ΜΜ, ΜΑΥΡΟ ΑΣΠΡΟ, ΜΕ ΤΟΝ  
ΕΡΓΑΤΗ ΑΝΤΩΝΗ ΧΑΤΖΗΣΤΕΦΑΝΟΥ  
ΦΩΤΟΓΡ. ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ  
ΗΧΟΣ: ΠΑΝΟΣ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ  
ΜΟΝΤΑΖ: ΓΙΑΝΝΑ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ  
ΠΑΡΑΓΩΓΗ: ΑΡΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ

“Ήθελα νά κάνω ένα πολύ τεμπέλικο φιλμ. Ένα πλάνο, μιá λήψη, μιá κι' έξω πού λέμε. Δηλαδή θάπρεπε νά χρησιμοποιήσω VIDEO TAPE RECORDING. Μονάδες φορητές VTR όμως δέν υπάρχουν έδω αύτή τήν στιγμή. Όπότε διαλέγω 16 ΜΜ σύγχρονο.

Περιεχόμενο: Μία συνέντευξη με κάποιον. «Κάποιος», ό έργατης Άντώνης Χατζηστεφάνου, ένας κοινός άνθρωπος διαλεγμένος στην τύχη.

Τὸν συναντῶ δυὸ φορές πρὶν ἀπὸ τὸ γύρισμα καὶ σημειῶνω τὴν προσωπικὴ του ἱστορία. Εἶναι πελώρια καὶ σημαντικὴ. Βρίσκω ἱστορικὰ γεγονότα καὶ τὰ θάζω παράλληλα μὲ τὴν πορεία του.

Γύρισμα: Ἡ μηχανὴ ἀκίνητη καὶ ἀθόρυβη γίνεται τὸ πιὸ ἀσημαντο πρᾶγμα στὸ δωμάτιο.

Τὰ δύο φῶτα ποὺ χρησιμοποιοῦμε εἶναι ἀνεπαίσθητα. Θὰ μπορούσαν νὰ λείπουν.

Στὴν ἀρχὴ εἶναι σφιγμένος, σὲ λίγο παρασύρεται ἀπ' τὴν κουβέντα.

Ἐγὼ προσπαθῶ νὰ τὸν καθοδηγήσω.

Τὰ ἱστορικὰ γεγονότα ποὺ τοῦ ἀναφέρω τοῦ θυμίζουν πράγματα ποὺ τὰ λέει γιὰ πρώτη φορά.

Ἀρχίζει νὰ ὑποκρίνεται. Ἀρχίζει νὰ «τὸ παίξει».

Τὴν ἀφήγησή του τὴν ὀργανώνει σὲ ἱστοριοῦλες μὲ ἀρχὴ καὶ τέλος, σὰν ἀνέκδοτα.

Σὲ κάθε δικό του φινάλε ἐγὼ θάζω μιὰ «στιγμὴ» μαύρη ἀμόρσα 32 καρτέ.

Μοῦ καθορίζει τὴν δομὴ, ὅπως καὶ γὼ μὲ τὶς ἐρωτήσεις, ὅπως καὶ ἡ μπαταρία ποὺ σταματᾶει πολλὰς φορές ἀπρόσμενη.

Τὸ φιλμ ἔχει μῦθο ἀλλὰ ὄχι μυθοποιητικὸ μηχανισμό (TIMING - γωνίες λήψης - STORY - πλοκὴ - ταύτιση κλπ.) Γι' αὐτὸ καὶ στὴν προβολὴ οἱ θεατὲς νοιώθουν ἐλεύθεροι νὰ φύγουν νὰ θάλουν χέρι, νὰ σκεφτοῦν.

Τὸ φιλμ αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ἀλληλεπίδρασης τῶν :  
 συνεργεῖο - ἐργάτης - μηχανήματα. Ἀνήκει στὴν περιοχὴ τοῦ  
 κινηματογράφου DIRECT - VERITE - OBSERVATIONAL -  
 PARTICIPATORY - ποὺ τὰ νέα τεχνικὰ μέσα - VIDEO - 16 MM  
 σύγχρονο - SUPER 8 σύγχρονο - δίνουν ἀπειρες δυνατότητες  
 γι' αὐτὸ:

α- Τὰ μηχανήματα εἶναι προχωρημένα ἀλλὰ καὶ ἀπλὰ στὸ χειρισμό. Μπορεῖ νὰ τὰ χρησιμοποιήσει ὁ καθένας.

β- Ἡ ὑπαρξὴ τῶν μηχανημάτων μέσα στὸν χῶρο ποὺ λειτουργοῦν δὲν προξενεῖ μεγάλες ἀλλοιώσεις.

γ- Ὁ τρόπος δημιουργίας τῶν φιλμς ἐμποδίζει τὴν χρησιμοποίησι μηχανισμῶν ποὺ θὰ ὀργανώσουν καὶ θὰ ἐκμεταλλεῦτον τὴν συμπεριφορὰ - ἀντίδραση τοῦ θεατῆ (σενάριο - φωτογραφία - μουσικὴ - καλογραμμένοι ἤχοι - χρώματα - καλοθαμμένοι ἠθοποιοί - μῦθος - TRACK - SUSPENCE κλπ.)

Ὁ κινηματογράφος φεύγει ἀπὸ τὰ χέρια τῆς ἐλίτ - ὅπως ἔφυγε ἀπὸ τὰ χέρια τῶν παραγωγῶν - καὶ πλησιάζει τὸν ἄνθρωπο.







ΚΩΣΤΑΣ ΦΕΡΡΗΣ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ,  
ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΤΟΥ ΑΝΤΙΛΗΠΤΟΥ

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1970, ὁ JEAN-DANIEL POLLET, ὁ SERGE QUAKNINE κι ἐγώ, ἀρχίσαμε τὸ γράψιμο ἐνὸς σεναρίου. Τὸν Μάη, μὲ ὀλοκληρωμένη τὴν τρίτη μορφή, πετύχαμε ἀπὸ τὸ γαλλικὸ Κέντρο Κινηματογράφου τὴν περίφημη «AVANCE SUR RECETTES» (οἰκονομικὴ ἐνίσχυση γιὰ τὴν παραγωγὴ καλλιτεχνικῶν ταινιῶν). Πρὶν προχωρήσει ὁ POLLET στὸ γύρισμα τῆς ταινίας του καὶ πρὶν ἀρχίσουμε νὰ γράφουμε τὴν ὀριστικὴ μορφή τοῦ σεναρίου, ἀπομονωθήκαμε καὶ οἱ τρεῖς σ' ἓνα ἀγρόκτημα ἔξω ἀπ' τὸ Παρίσι, ὅπου κι ἔγινε ἐπὶ πέντε μῆνες μιὰ θεωρητικὴ ἔρευνα γύρω ἀπὸ τὸν κινηματογράφο μὲ μεθόδους διδαγμένες τὸν Μάη τοῦ 68 (ὀρισμοὶ καὶ ἀποφθέγματα στοὺς τοίχους, αὐτοἀνάλυση καὶ αὐτοκριτικὴ, λειτουργία μόνου τῆς παμφηφίας, συγκριτικὴ καὶ ἀναλογικὴ δουλειὰ σὲ σχέση μὲ ἄλλες τέχνες, ἐπιστῆμες, φιλοσοφίες κ.ο.κ.)

Τὸν Νοέμβριο τοῦ 1971 πλέον, γυρίστηκε ἡ ταινία «LE SANG» τοῦ POLLET, βασισμένη στὴν ἐνδέκατη μορφή τοῦ σεναρίου.

Στὸ μεταξὺ ἔχουν μεσολαβήσει: μιὰ δουλειὰ μου σὲ σχέση μὲ τὴ μουσικὴ, στὰ τέλη τοῦ 70. Μιὰ θεατρικὴ δουλειὰ, τὸν Ἀπρίλη—Μάη τοῦ 71. Κι ἓνα ἐσωτερικὸ ταξίδι τὸν Ἰούλιο τοῦ 71, τίς μέρες πού πέθανε ὁ JIM MORRISON.

Ἀπὸ ὅλες αὐτὲς τίς σημειώσεις, πού δὲν ἔχω ἀκόμα ἐπεξεργαστεῖ, τὰ ἀποσπάσματα πού ἀκολουθοῦν εἶναι σκόρπια καὶ ἀνήκουν σὲ διαφορετικὲς ἐνότητες.

## Ε Δ Ω Τ Ω Ρ Α (τρία αξιώματα)

- «Έδω» είναι μονάχα έδω.
- «Τώρα» είναι μόνο τώρα.
- Έδω τώρα, είναι παντού πάντα.

Αυτή είναι ή διαφορά ανάμεσα στο «χωρισμένο» και το «μη χωρισμένο», που αν θέλουμε ονομάζομε και «ένιαιο».

Όμως το «ένιαιο», όπως και κάθε λέξη, αναφέρεται «σε σχέση μέ», άρα χωριστικά.

Και σαν λέξη, πάλι είναι «χωρισμένο», αφού ή γραφή είναι ή ήχος και δεν είναι και τά δύο και όλα τ' άλλα μαζί, δηλαδή ένιαιο.

Έτσι και το «ένιαιο» σαν συμβατική ά ν α π α ρ ά σ τ α σ η του «μη χωρισμένου» θα το δεχτούμε, και μάλιστα ά ν τ ί - σ τ ρ ο φ η ή σ υ μ π λ η ρ ω μ α τ ι κ ή του πρωτότυπου (ανάλογα μέ την - πάντα χωριστική - άποψη που θα το δούμε, χρονική ή χωρική).

Στή βιολογική φάση που διανύει ακόμα ο άνθρωπος, ή «φυσική» του αντίληψη των πραγμάτων είναι π ε ρ ι ο ρ ι σ μ έ ν η, άρα χ ω ρ ι σ τ ι κ ή, και έτσι λ ο γ ο κ ρ ί ν ε ι τή μη φυσική, ή παραφυσική, ή μεταφυσική - άς μη φοβόμαστε τις λέξεις - αίσθηση του ένιαίου που έχει.

Λογοκρισία είναι ο ίδιος ο λόγος, μιά και άνθρωποκεντρικός, δηλαδή περιορισμένος.

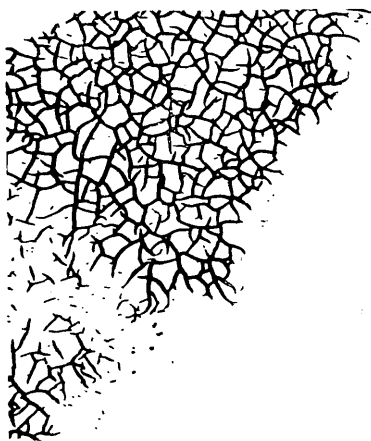
Ο «μη λόγος» αν ονομαστή «σιωπή», πάλι λόγος θα είναι, δηλαδή αναπαράσταση σιωπής και μάλιστα αντίστροφη (ή συμπληρωματική).

Αυτά  
για να ξέρομε τί λέμε,  
τί έννοούμε  
και τί δεν εκφράζεται.

## ΠΑΡΕΝΘΕΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Κείμενο δημοσιευμένο στο πρόγραμμα της «ΟΠΕΡΑΣ ΤΩΝ ΠΟΥΛΙΩΝ» τῶν DUHAMEL, QUAKNINE, ΦΕΡΡΗ, ὅπως ἀνεβάστηκε στὴν ὄπερα τῆς LYON τὸν Μάη τοῦ 71.

- Τὸ θέατρο δὲν εἶναι τέχνη, μιὰ καὶ ἡ τέχνη εἶναι (ὅπως ἢ γλῶσσα, ὁ μῦθος, ἡ θρησκεία, ἡ ἐπιστήμη) μιὰ μορφή τῆς Συμβολικῆς σκέψης.
- Οἱ Συμβολικὲς μορφὲς καλύπτουν τὸ χῶρο τοῦ «μὴ ὄρατοῦ», πέρα ἀπὸ τὸ δυϊκὸ σύστημα (Δράση - Ἀντίδραση) τῆς λογικῆς τοῦ ὄρατοῦ.
- Αὐτὲς οἱ μορφὲς οἰκειοποιοῦνται τὸ «μὴ ὄρατό» μὲ τὴ Συμβολικὴ τους λογικὴ, καὶ ἐντάσσονται ἔτσι σ' ἓνα τριϊκὸ Σύστημα ὅλων τῶν λογικῶν.
- Αὐτὸ τὸ σύστημα Δράση - Ἀντίδραση - Σύμβολο εἶναι ἐφρησυχαστικό. Τὸ θέατρο δὲν εἶναι.
- Χρησιμοποιῶντας τὶς διαφορετικὲς ἐκφράσεις τοῦ λόγου μέσα σ' ἓνα πλαίσιο τοῦ ὄρατοῦ (θέατρο - χῶρος ὅπου θεώμεθα) τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει παρὰ μέσα ἀπὸ τὴν πράξη (δρᾶμα - γινόμενο).
- Τὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιοῦνται, στοιχεῖα τῆς Τάξης, μπαίνουν σὲ ἀμφισβήτηση ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἀνέλιξη, σ' ἓνα χρόνο πάντα παρόντα (HIC ET NUNC) τῆς δράσης.
- Κάθε (χρονολογικὸ) προηγούμενο «τίθεται ἐν ἀμφιβόλῳ» ἀπὸ τὸ ἀπρόβλεπτο, τὴν ἐκπληξη, τὴν ἀταξία, τὸν κίνδυνο.
- Ὁ μηχανισμὸς τοῦ (λογικοῦ) συστήματος μπαίνει σὲ ἀχρηστία (OUT OF ORDER).
- Ὁ λόγος δὲν εἶναι πιά θεός. Τὸ θέατρο τότε πρέπει νὰ προκαλέσει φ ὀ θ ο.
- Τὸ νὰ «μιλάει» κανεὶς γιὰ θέατρο εἶναι ἤδη μιὰ ἀντίφαση.



## Ο ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΙΜΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

«Ο κινηματογράφος πού δίνει απάντηση».

Κάτω απ' αυτό τόν γενικό τίτλο, μπορούμε άνετα και χωρίς τύψεις νά κατατάξωμε όλο σχεδόν τό γνωστό μέχρι σήμερα κινηματογράφο.

Είτε τόν θεωρήσουμε εικόνα τοῦ μυθιστορήματος τοῦ 19ου αἰώνα, είτε τόν ποῦμε ἀφηγηματικό ἢ ψυχολογικό ἢ διαπιστωσιακό ἢ ἀλλοτριωτικό, είτε τόν δεχτοῦμε σάν ἀπεικόνιση - ἀναπαράσταση μιᾶς πραγματικότητας, ὁ ὀρισμός του εἶναι σαφής καί δέν ἀφήνει περιθώρια γιά ἀμφιβολίες:

«Κινηματογράφος εἶναι ἓνα ὀπτικοακουστικό σύστημα ἀναπαριστῶντων σημείων, πού χρησιμοποιοῦνται (κι αὐτά, ὅπως καί στή λεκτική γλώσσα) γιά τήν ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους.»

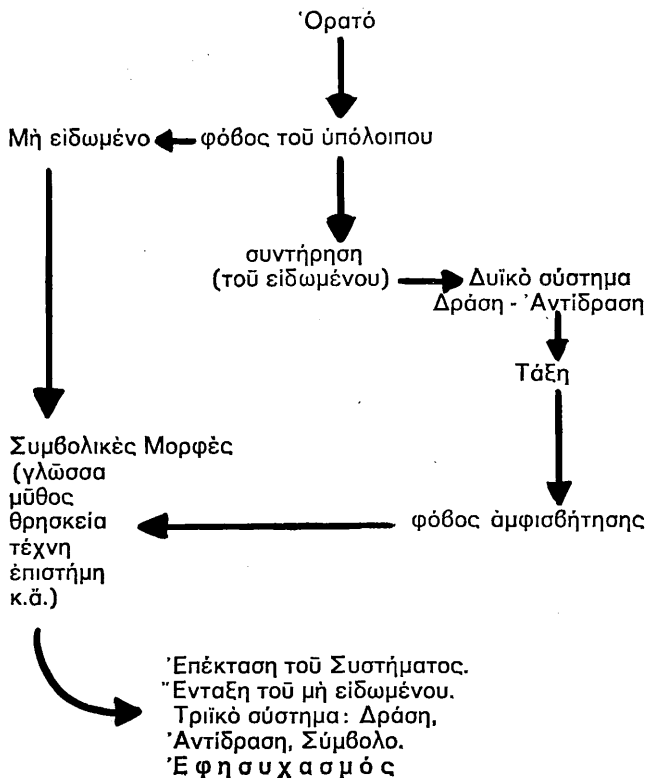
Αὐτός ὁ ὀρισμός, πού δίνει δηλαδή γιά στόχο τοῦ κινηματογράφου τήν ἐπικοινωνία, προϋποθέτει ἓνα ἀ ν α π α ρ ι σ τ ῶ μ ε ν ο γ ν ω σ τ ὸ.

Ἐμεῖς θά προτεῖνουμε ἓναν ἄλλο κινηματογράφο. Αὐτόν πού ὑποβάλλει ἐρώτηση.

## Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΥΡΙΑΡΧΟΣ

Ὁ κινηματογράφος εἶναι κατ' ἑξοχὴν ἀναπαριστὸν ἐκφραστικὸ μέσο, καὶ κατὰ τοῦτο κυρίαρχο σ' ὅλα τὰ ὑπόλοιπα γνωστά :

- 1) Καλύπτει τίς δύο βασικώτερες αἰσθήσεις τοῦ ἀνθρώπου: ὄραση, ἀκοή.
- 2) Λειτουργεῖ μέσα στίς δύο βασικές διαστάσεις τῆς ἀνθρώπινης ἀντίληψης: χῶρο, χρόνο.
- 3) -καὶ βασικά- Χρησιμοποιῶντας ὅλα τὰ ἀντιληπτά ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο «ἀντικείμενα», ἔχει ἀκριβῶς τὴ δυνατότητα νὰ τὰ ἀναπαραστήσει διασκευασμένα ἀπὸ μὴ ἀνθρωποκεντρικούς (ἢ μόνον ἔμμεσα ἀνθρωποκεντρικούς) μηχανισμούς, ἔτσι πού νὰ ἀμφισβητεῖται ἡ ἴδια ἢ (ἀντικειμενική) ἀξία τῆς ἀνθρώπινης ἀντίληψης.



## ΑΥΘΑΙΡΕΣΙΑ

Ἡ ἀντίληψη τοῦ κόσμου πού ἔχει ὁ ἄνθρωπος, εἶναι ἀπό μόνη της μία ἀ ν α π α ρ ά σ τ α σ η τῆς Πραγματικότητας, διαμορφωμένη στήν καλύτερη περίπτωση ἀπό τὰ αἰσθητήρια ὄργανά του καί τοὺς μηχανισμούς τους.

Ἡ μηχανικὴ ἀναπαράσταση (κινηματογράφος) μιᾶς ὁποιασδήποτε ἀνθρωποκεντρικῆς «πραγματικότητας», τότε μόνο μπορεί νὰ λειτουργήσῃ, ὅταν ἀφήνει νὰ διαφανῇ ὁ μηχανισμός της.

Ἡ μηχανικὴ ἀναπαράσταση πού δὲν δείχνει τέτοια, μόνο ψευδαίσθηση μπορεί νὰ δημιουργήσῃ, μὴν ἐπιτρέποντας τὴ λειτουργία τῆς κ α θ α ρ ῆ ς α ἴ σ θ η σ η ς.

Ἡ μηχανικὴ ἀναπαράσταση μιᾶς ἄλλης (μὴ ἀνθρωποκεντρικῆς) πραγματικότητας, διαμορφώνεται ἀπὸ τὰ ὄρια μιᾶς πάλι ἀνθρώπινης κατασκευῆς (μηχανῆ).

Ἡ μηχανικὴ ἀναπαράσταση μιᾶς ἄ λ λ η ς πραγματικότητας, μόνο μὲ τὴν αὐ θ α ἰ ρ ε σ ί α τῆς τέχνης (καθαρὴ αἴσθηση τοῦ δημιουργοῦ) μπορεί νὰ ξεπεράσῃ αὐτὴ τὴν ἀντίφαση.

## ΜΝΗΜΗ

Ἐνα κινηματογραφικὸ ἔργο ὑ π ά ρ χ ε ι μόνο κατὰ τὴ διάρκεια τῆς προβολῆς του.

Ἄλλα τὰ ὑπόλοιπα (πρὶν καί μετὰ) δὲν εἶναι παρὰ μνήμες αὐτῆς τῆς προβολῆς.

Ἡ κατασκευὴ μιᾶς ταινίας γίνεται μέσα ἀπὸ τὴ «μνήμη» τῆς (μελλοντικῆς) προβολῆς της.

Καί τὰ στοιχεῖα αὐτῆς τῆς προβολῆς δὲν εἶναι μόνο τὸ τελικὸ προϊόν, ἀλλὰ:

- α) Προβαλλόμενη ταινία.
- β) Θεατῆς.
- γ) Χῶρος ὅπου γίνεται ἡ προβολή.

Σὲ σχέση λοιπὸν μὲ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα, ἔχομε «ὑπ' ὄψιν» κατὰ τὴ διάρκεια τῆς κατασκευῆς μιᾶς ταινίας:

- α) Τίς δυνατότητες πού ἔχει ὁ κινηματογράφος νὰ ἀναπαραστήσῃ, μὲ τὰ ἐκφραστικά του μέσα, τὴν «πραγματικότητα», μιὰ πραγματικότητα, ὁποιαδήποτε πραγματικότη-

τα, πίσω από μίαν όπτική που δέν είναι κατ' ανάγκην άνθρωποκεντρική. Κι άκόμα, τή δυνατότητα νά ύπογραμμίσει, δηλώσει ή καταγγείλει, τά ίδια τά όρια τών έκφραστικών του μέσων, άμφισβητώντας έτσι τήν ίδια τήν πραγματικότητα που άναπαριστά.

- β) Τις άδυναμίες του θεατή: Προσωπικές του λογοκριτικές μνήμες, άνθρωποκεντρική αντίληψη τών πραγμάτων, περιωρισμένες δυνατότητες τών αισθητηρίων όργάνων.
- γ) Τό «δεδομένο» του χώρου στον όποίο γίνεται ή προβολή.

.....

Κατά τή διάρκεια τής κατασκευής μιās ταινίας, κύριος στόχος μας άνάμεσα στα τρία αυτά στοιχεία, είναι τό τρίτο: ό Χώρος.

"Αν, στό τέλος τής προβολής μιās ταινίας ό θεατής δῆ τό χώρο γύρω του «μέ άλλο μάτι» άπ' ότι τόν έβλεπε στήν άρχή, ή ταινία θα έχει λειτουργήσει.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

## Η ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΤΟΥ ΑΝΤΙΛΗΠΤΟΥ

(προθέσεις στην τεχνική της «Φόνισσας»)

«Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς λειτουργίας, ὁ SHAMAN διηύθυνε (...). Ἐνεργεῖ σὰν νᾶναι τρελλός. Αὐτοὶ οἱ ἐπαγγελματίες ὑστερικοί, διαλεγμένοι ἀκριβῶς γιὰ τὶς ψυχωτικές τους τάσεις, ἔχαιραν ἄλλοτε μεγάλης ἐκτίμησης. Χρησίμευαν γιὰ μεσάζοντες ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ στὸν κόσμον τῶν πνευματικῶν. Τὰ πνευματικά τους ταξίδια ἦταν ὁ κόμπος τῆς θρησκευτικῆς ζωῆς τῆς φυλῆς».

JIM MORRISON: THE LORDS

“SHAMAN” στὴ «Φόλισσα» εἶναι ἡ Φραγκογιαννοῦ.

Ὁ «τρελλός» ἔχει τὶς ἴδιες δυνατότητες ἀντίληψης μὲ τὸν «φωτισμένο». Οἱ διαφορὲς συνίστανται α) στὰ αἷτια ποὺ τοὺς ὀδηγοῦν στὴν ἔξαρση, καὶ β) στὴ χρῆση ποὺ κάνουν τῶν ἱκανοτήτων τους.

Ὁ φωτισμένος ἔχει ὀδηγηθεῖ ἐκεῖ, εἴτε μὲ τὴν ἀσκητικὴ (χριστιανικὴ διαδικασία) εἴτε μὲ τὴν κατάνυξη \* τοῦ γιόγκα (ἰνδουϊσμός) εἴτε μὲ τὸ βίαιο ζέν (βουδδισμός), πάντως μὲ μιὰ συνειδητὴ καὶ ἠθελημένη διαδικασία. Παροδική — συχνὰ στιγμιαία — φώτιση φέρνουν καὶ τὰ ψυχότροπα (ὅς μὴν τὰ συγχέουμε μὲ τὰ ὑπόλοιπα ναρκωτικά). Χρῆση τους κάνουν οἱ Ὀρφικοί, ὁ Διόνυσος, ὁ σαμανισμός κ.ἄ.

Ἡ χρῆση ποὺ κάνει ὁ φωτισμένος (Σωκράτης, Βούδδας, Ἰησοῦς) τῆς γνώσης του, τὸν τοποθετεῖ ὑποκειμενικὰ σὲ ἀρμονία μὲ τὸ — ὁποιοδήποτε — περιβάλλον του. Ἡ ἐπανάστατικότητα ποὺ πηγάζει ὀφείλεται στὸ ὅτι τὸ περιβάλλον, κατεστημένο ἢ συντηρητικό, ἄρα μὴ ἀρμονικό, «τρελαίνεται» καὶ δρᾷ ἐναντίον του.

Ἄλλο χαρακτηριστικὸ τοῦ «φωτισμένου» εἶναι ὅτι δὲν ἀφήνει πίσω του γραπτὰ κείμενα — ὁ λόγος γι αὐτὸν ἔχει ἀξία, μόνον ὅταν ἀναιρεῖται.

Ὁ «τρελλός» ὀδηγεῖται στὴν ἔξαρση ἀσυνειδήτητα, καὶ παρὰ τὴ θέλησή του, συνήθως ἀπὸ κοινωνικὴ καὶ κυρίως οἰκογενειακὴ καταπίεση.

\* Τὴν ἀπόδοση τοῦ ὄρου MEDITATION μὲ «κατάνυξη», τὴν ὀφείλω στὴν Ντόρη Ἰωάννου. Βρίσκω πὼς εἶναι ἡ πιὸ πετυχημένη ποῦχει γίνεο μέχρι σήμερα. Τὴν εὐχαριστῶ.

Ἄνετοιμος νὰ δεχτῆ τὴν ἀπώλεια τοῦ EGO του, ἀντιδρᾷ βίαια καὶ τοποθετεῖται σὲ δυσαρμονία μὲ τὸ περιβάλλον του. Αὐτὸ θὰ τὸν ἐξαφανίσει δικαιοματικά, χωρὶς μάλιστα νὰ ριποκινδυνεύει τὴ μυθοποίησή του.

Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ μειονέκτημα τοῦ «τρελλοῦ», ἡ ἀδυναμία του δηλαδὴ νὰ μυθοποιηθῆ, εἶναι πού μ' ἐνδιέφερε περισσότερο στὴ «Φόνισσα» τοῦ Παπαδιαμάντη. Ἡ Φραγκογιαννοῦ ἀφηγηματικὸς μεσάζων, θὰ μᾶς ὀδηγήσει στὸν κόσμον τῶν πνευμάτων χωρὶς νὰ μείνουμε σ' αὐτὴν.

## ΧΡΩΜΑΤΙΚΗ ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ

Ἄπο τὸ πρῶτο κίολας πλάνο τῆς ταινίας, πρὶν τοὺς τίτλους, τοποθετεῖται ὀπτικά ἢ ὀπτικὴ τῆς ταινίας. Τὸ «ὄνειρο τῆς Ἀμέρσας», ἀφηρημένη σύνοψη τῆς ταινίας, εἶναι γυρισμένο κατ' ἀρχὴν μαυρόασπρο. Στὴν τρυκέζα ἐγίνε διπλοτυπία τοῦ πρωτότυπου ἀρνητικοῦ μὲ ἓνα θετικὸ DUPLICATE σὲ φιλμ HIGH CONTRAST, καὶ μὲ διαφορετικὸ χρωματικὸ φίλτρο, τὸ καθένα. Φυσικά, σὲ ἐγχρωμο ἀρνητικὸ.

Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι μιὰ αἴσθησι τῶν χρωμάτων καὶ τοῦ CONTRAST πού ἀπέχει πολὺ ἀπὸ αὐτὴν πού ἔχει τὸ ἀνθρώπινο μάτι.

Τὸ πλάνο αὐτὸ εἶναι ὑποκειμενικὸ (σὰν ὄνειρο) τῆς Ἀμέρσας.

Ὁ «κόσμος τῶν πνευμάτων» δὲν θὰ εἶναι ἀποκλειστικότητα τῆς Φραγκογιαννοῦς. Κι ἐπὶ πλεόν, στὸ τέλος τοῦ TRAVELING, βλέπουμε τὴν ἴδια τὴν Ἀμέρσα μέσα στὸ πλάνο νὰ ξυπνάει. Ὁ «κόσμος τῶν πνευμάτων» μπορεῖ νὰ γίνε κτῆμα τοῦ θεατῆ — ἂν θέλει.

Τὸ ἴδιο ἐμφεῖ ἐπαναλαμβάνεται μετὰ τὸ πρῶτο ἐγκλημα. Ἡ Φραγκογιαννοῦ πνίγει τὸ παιδί. Σὲ μαυρόασπρο, ἢ μᾶλλον μονόχρωμο (βλ. παρακάτω FLASH BACK καὶ ΧΡΟΝΟΣ). Κοιτᾷ τὸ χέρι της, καὶ στὸ ἴδιο τὸ πλάνο ἐπεμβαίνει χυμένο ἓνα κόκκινο ἐξωπραγματικὸ. Μὲ τὴ σειρά του, τὸ κόκκινο ἐξαφανίζεται κι ἀφήνει στὴ θέση του τὴ Φραγκογιαννοῦ ἐγχρωμη, ὅπως δηλαδὴ γυρίστηκε ἀρχικά.

Εἰδικὰ ἐμφεῖ εἶναι καὶ τὰ δύο FLASH BACK τῆς Φραγκογιαννοῦς στὸ φινάλε, λίγο πρὶν πνιγεῖ (ἡ Ξενούλα παίζει κουτσό). Εἶναι καὶ τὰ μόνα F. B. πού ἔχομε δεῖ στὴν ταινία σὲ φιλικὸ «παρὸν» κι ὄχι προφιλικὸ παρελθὸν τῆς Φραγκογιαννοῦς. Εἶναι τυπωμένα σὲ μαυρόασπρο HIGH CONTRAST.

“Όλα τὰ FLASH BACK τοῦ πρώτου μέρους, καὶ μερικά ἀπὸ τὰ ἄλλα τέσσερα (χωρίζω τὴν ταινία σὲ πέντε μεγάλες σεκάνς) εἶναι γυρισμένα μαυρόασπρα καὶ τυπωμένα μονόχρωμα. Ἡ διεύθυνση τῆς ὀπτικῆς ἀντίληψης, θὰ μπορούσε νὰ περιλαμβάνει κοσμικὲς ἀκτίνες, γάμμα Χ, υπέρυθρες, υπεριώδεις, κ.ἄ. ” Ἄν τώρα δεχτοῦμε τὰ χρώματα τῆς ἴριδας σὰν μιὰν ὑποκειμενικὴ γρίλλια ποὺ ἐφαρμόζει ὁ ἄνθρωπος στὸ ὄρατὸ φῶς, ἐφαρμόσουμε σὲ συνέχεια αὐτὴ τὴ γρίλλια σ’ ὀλόκληρο τὸ διευρυμένο ὀπτικὸ φάσμα, τότε ὀλόκληρη ἢ μνήμη τοῦ ὄρατοῦ φωτός, θὰ πέσει μόλις καὶ μετὰ βίας σὲ ἓνα μόνο ἀπὸ τὰ χρώματα τῆς ἴριδας, στὸ εὔρος ποὺ ἐφαρμόζονται τώρα. Αὐτὸ βέβαια εἶναι μιὰ ρασιοναλιστικὴ ἐρμηνεία. ” Ἄν θέλομε τὴν κρατᾶμε.

Τὸ ὑπόλοιπο — σχεδὸν νατουραλιστικὸ — χρῶμα τῆς ταινίας δὲν εἶναι διευρυντικὸ. Ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἐπιλογὴ τῶν θεμάτων (δύση ἡλίου, παπαροῦνες, ἄσπροι τοῖχοι, κοστούμια κ.λ.π.) ποὺ ἐπιχειρεῖ νὰ ἀναδείξει μιὰν ὄχι καὶ τόσο καθημερινὴ (FLAT) πραγματικότητα.

## ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

Ἀντίθετα ἀπ’ ὅ,τι συνηθίζεται, τὸ μοντάζ δὲν ἐπιχειρεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητο. Τὸ TRAVELLING μέσα στὸν — διευρυμένο χρωματικὰ — χῶρο τοῦ δωματίου τῆς Ἀμέρσας, καταλήγει στὸ κρεβάτι ὅπου ἡ ἴδια ἢ Ἀμέρσα τινάζεται τρομαγμένη ἀπ’ τὸν ὕπνο τῆς. Ἀκολουθοῦν οἱ τίτλοι τῆς ταινίας. Μετὰ τοὺς τίτλους, ἢ Ἀμέρσα ξαναβλέπει τὸν τίτλο τῆς ταινίας ἀπὸ τὸν ὕπνο τῆς, καὶ τὸ TRAVELLING BACK ἀποκαλύπτει τὸν χῶρο ὅπως εἶναι στὴν «πραγματικότητα». Ἡ ἀντίληψη δηλαδὴ ποὺ ἔχει ὁ ἴδιος ὁ μοντέρ μιᾶς ταινίας, ποὺ βλέπει καὶ ξαναβλέπει τὰ ἴδια πλάνα ἢ ἐπαναλήψεις, μεταφέρεται στὸν θεατὴ.

Συχνά, ἡ ἀλλαγὴ πλάνου γίνεται πάνω σὲ «κρούση» τῆς μουσικῆς. Ἐπίσης, χρησιμοποιεῖται σὰν σὸκ ἢ μεγάλη διαφορά φακῶν ἀπὸ τηλέφακο σὲ εὐρυγώνιο Παράδειγμα! ἢ μῆτερα τῆς Φραγκογιαννοῦς, σὲ νεαρὴ ἡλικία, κυνηγιέται ἀπὸ τοὺς δύο ληστές (600άρης). CONTRECHAMP, τρέχει—πλάτη—πηδάει στὸν ἀέρα κι ἐξαφανίζεται. (18άρης).

Πανομοιότυπο, ἐπαναλαμβάνεται τὸ ἐμφῆ στὸ φινάλε! ἢ Φραγκογιαννοῦ κυνηγημένη ἀπὸ τοὺς διῶκτες τῆς, 600άρης. CONTRECHAMP, βγαίνει στὴ θάλασσα, 18άρης.

Χαρακτηριστικό επίσης για τὸ μοντάζ του, εἶναι τὸ μεγάλο FLASH BACK τοῦ μαχαιρώματος τῆς Ἀμέρσας ἀπὸ τὸν Μοῦρτο, μαζί με τὴν ἔρευνα τῶν χωροφυλάκων. Ντεκουπαρισμένο μετὰ τὴν πιὸ κλασσικὴ τεχνικὴ, μικρὰ πλάνα σὲ τρεῖς διαφορετικοὺς χώρους, ἐσωτερικὴ κίνηση καὶ ρακόρ στὸ βλέμμα μετὰ πλάνα ὑποκειμενικά, τὸ F.B. αὐτὸ εἶναι μονταρισμένο μετὰ μεγάλες οὐρές στὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος κάθε πλάνου. Κανένα «ρακόρ στὴν κίνηση». Σὰν νὰ μὴν ἔχει γίνεи τὸ τελικὸ «ρετούς» τοῦ μοντάζ.

Ὑπενθύμιση ὅτι θρῑσκόμαστε πάντα σὲ μιὰν αἴθουσα καὶ βλέπουμε ἓνα φίλμ.

## Ο ΧΡΟΝΟΣ

Ὁ βιωμένος χρόνος ἔχει μόνο μιὰ κατεύθυνση. Τὴν ἀδυναμία του αὐτὴ, ὁ ἄνθρωπος ἀναιρεῖ μετὰ τὴ μνήμη — ἀντιστροφή τοῦ χρόνου.

Ὅμως ἡ αἴσθησις τοῦ χρόνου, εἶναι ἀπὸ τις πιὸ ὑποκειμενικὲς ἀντιλήψεις ποὺ ὑπάρχουν. Τὸ κλάσμα τοῦ δευτερολέπτου ποὺ ζεῖ ἓνα μικρόβιο, εἶναι γιὰ κείνο μιὰ ὁλόκληρη ζωὴ. Μιὰ κανονικὴ ζωὴ εἶναι καὶ τὰ 400 χρόνια τῆς χελώνας. Ἀντικειμενικὴ ἀξία ἴσως καὶ νὰ μὴν ἔχει ὁ χρόνος.

Τὸ ἴδιο σχετικὸς, εἶναι καὶ ὁ χρόνος τῆς μνήμης ἢ τοῦ ὄνειρου. Σ' ἓνα δευτερόλεπτο μέσα θυμόμαστε (ἢ «βλέπουμε — ζοῦμε» στὸν ὕπνο μας) χρόνια ὁλόκληρα. Κι ἄκόμα, σὲ μιὰ κατάστασις πυρετοῦ ἢ ἔξαρσης, δὲν ξεχωρίζουμε ἄνετα τὸ ὄνειρο ἢ τὴ μνήμη ἀπὸ τὴν «πραγματικότητα».

Σκέτη περιγραφή τοῦ ντεκουπάζ τῆς ἀρχῆς τῆς «Φόνισσας», κάνει ἴσως πιὸ ἀνάγλυφες αὐτὲς τις σκέψεις :

3. Ἐξωτερικὸ, ἢ Ἀμέρσα χτυπάει τὴν πόρτα. «Μάνα!

Ἡ Φραγκογιαννοῦ ἀνοίγει. «Τί ἔπαθες, ἀρή;»

4. Ἐσωτερικὸ, σπῑτι Δελχαρῶς, ὅπου ἡ Φραγκογιαννοῦ ξευχτάει τὸ μωρό.

Ἡ Ἀμέρσα μπαίνει. Διάλογος: «Μάνα, τὸ κορίτσι μὴν πέθανε;»

«Καὶ σὰν πέθανε, τάχα τί!».

κ.ο.κ. μέχρι τὴν ἀναχώρησις τῆς Ἀμέρσας. Ἡ Φραγκογιαννοῦ κλείνει τὴν πόρτα πίσω τῆς. Μακρινὸ λάλημα κόκκορα.

5. ΠΡΩΤΟ FLASH BACK. Ὁ γάμος τῆς Φραγκογιαννοῦς (Χαδούλας: 40 χρόνια πρῖν).

Ὁ θάνατος τῆς μάνας τῆς.

6. 'Επιστροφή στο «παρόν». 'Η Φραγκογιαννοῦ, στήν ἴδια ἀκριβῶς θέση πού τήν ἀφήσαμε. Παρά τή διάρκεια τοῦ F.B. στήν «πραγματικότητα» ἔχει περάσει ἴσως μόλις ἓνα δευτερόλεπτο. 'Η Φραγκογιαννοῦ φεύγει ἀπ' τή θέση της, καί πάει στοῦ εἰκονοστάσι Κάνει τὸ σταυρό της. Δεύτερο λάλημα τοῦ κόκκορα.
7. ΔΕΥΤΕΡΟ FLASH BACK, 20 χρόνια πρίν. 'Ο γιός της ὁ Μοῦρτος, οἱ χωροφύλακες τὸν κυνηγᾶνε, ἡ κραυγὴ τῆς 'Αμέρσας (OFF).
8. 'Επιστροφή στοῦ «παρόν». Πάλι ἡ Φραγκογιαννοῦ στήν ἴδια θέση πού τήν ἀφήσαμε. 'Απομακρύνεται ἀπ' τὸ εἰκονοστάσι, πλησιάζει τήν κούνια τοῦ μωροῦ Στὸ βάθος, τὸ καντῆλι σβύνει. 3ο λάλημα τοῦ κόκκορα.
9. ΤΡΙΤΟ FLASH BACK. 2 λεπτά πρίν. Πλάνο - σεκάνς με κίνηση γερανοῦ. Διάρκεια πλάνου, 4 λεπτά.  
Θέμα: 'Η Φραγκογιαννοῦ Ξενυχτᾶει τὸ μωρό. "Αφιξη τῆς 'Αμέρσας.  
Διάλογος: «Μάνα!»  
'«Τί ἔπαθες, ἀρή;»  
'«Μάνα, τὸ κορίτσι μὴν πέθανε;»  
Καὶ σὰν πέθανε, τάχα τί!»  
κ.ο.κ. μέχρι τὴν ἀναχώρηση τῆς 'Αμέρσας. 'Επανάληψη τῶν σκηνῶν 3 καὶ 4 τώρα ὅμως ἀπὸ ἄλλη γωνία. 'Η Φραγκογιαννοῦ κλείνει τὴν πόρτα, Τὸ λάλημα τοῦ κόκκορα, πηγαινέει στοῦ εἰκονοστάσι (δράση τῆς σκηνῆς 6) κάνει τὸ σταυρό της, 2ο λάλημα τοῦ κόκκορα, ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ εἰκονοστάσι (δράση τῆς σκηνῆς 8) τὸ καντῆλι, 3ο λάλημα τοῦ κόκκορα. 'Απ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἐνῶ δὲν ἔχουμε βγεῖ ἀπὸ τὸ F.B., ἐντούτοις βλέπομε μιὰ τελείως καινούργια δράση. "Αν δηλαδὴ ὑποτεθεῖ ὅτι τὸ πλάνο εἶναι ὑποκειμενικὸ τῆς Φραγκογιαννοῦς, ἀπὸ δῶ καὶ πέρα «μνήμη» καὶ «παρόν» ταυτίζονται. Αἴσθησι σχιζοφρένειας.  
'Η Φραγκογιαννοῦ πηγαινέει πάνω ἀπὸ τὴν κούνια τοῦ μωροῦ, προσεύχεται, τὸ πνίγει.
10. Σφῆνες, FLASH BACK στοῦ FLASH BACK, οἱ ἐκρήξεις τοῦ Μούρτου. "Εγχρωμο.
11. 'Επιστροφή στοῦ μονόχρωμο FLASH BACK/παρόν. 'Η Φραγκογιαννοῦ συνειδητοποιεῖ τί ἔκανε. Χρῶμα χυμένο κόκκινο. 'Η Φραγκογιαννοῦ κοιτάζει τὸ χέρι. 'Επαναφορὰ τοῦ φυσιολογικοῦ χρώματος.

12. Ὑποκειμενικό FLASH FORWARD, ἡ Ξενούλα παρατάει τὸν κουτσό καὶ σκαρφαλώνει στὸ πηγάδι. (Αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη δράση, μέσα στὴ μεγάλη σκηνὴ τῆς Ξενούλας ποὺ θάρθει 10 λεπτά ἀργότερα, δὲν θὰ τὴ δοῦμε. Θὰ βροῦμε δηλαδὴ τὴν Ξενούλα, ἀπὸ τὸν κουτσό κατ' εὐθείαν σκαρφαλωμένη στὸ πηγάδι, μὲ ἐνδιάμεσο ἓνα γκρὸ τῆς Φραγκογιαννοῦς).

Ὁ χρόνος ἔχει γίνει φυσορμόνικα.

(Τὸ πλάνο 12, ἐνῶ μπορεῖ νὰ ληφθῆ καὶ σὰν προμάντεμα τῆς Φραγκογιαννοῦς, στὴν ἀρχικὴ του πρόθεση ὁμως εἶναι μιὰ αὐθαίρετη περιπλάνηση μέσα στὸν φιλικὸ χρόνο.)

Ἄλλη χαρακτηριστικὴ χρησιμοποίησις τοῦ χρόνου, εἶναι οἱ δύο διαφορετικὲς ἀπόψεις ἀπὸ τίς ὁποῖες βλέπουμε τὸ μαχαίρωμα τῆς Ἀμέρσας.

Ἐνῶ δηλαδὴ στὸ F.B. σκηνὴ 7 βλέπουμε τὸν Μοῦρτο κυνηγημένο ἀπὸ τοὺς χωροφύλακες νὰ προσπερνᾷ τὴ Φραγκογιαννοῦ, ἀκοῦμε OFF τὴν κραυγὴ τῆς Ἀμέρσας καὶ σὲ συνέχεια, οἱ χωροφύλακες ἔξω ἀπ' τὸ σπίτι ὁρμᾶνε στὸ ἀνωί κι ὁ Μοῦρτος τὸ σκάει, πολὺ ἀργότερα στὴν ταινία, καὶ μάλιστα μετὰ τὴ μέση, βλέπουμε τί ἀκριβῶς συνέβη σ' αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο, ἀλλὰ τώρα μέσα στὸ σπίτι. Ὁ Μοῦρτος κρύβεται στὸ κατώι, σκαρφαλώνει πάνω, μαζὶ μὲ τὴν Ἀμέρσα παρακολουθοῦν τοὺς χωροφύλακες ποὺ κάνουν τὴν ἔρευνα, ἐπιχειρεῖ νὰ φύγει, ὑποπτεύεται τὴν Ἀμέρσα, τὴ μαχαιρώνει, συνδετικὸς κρῖκος ἀνάμεσα στὰ δύο F.B., ἡ κραυγὴ τῆς Ἀμέρσας, τώρα πέφτει μέσα στὴν εἰκόνα. Φυγὴ τοῦ Μοῦρτου, οἱ χωροφύλακες σπᾶνε τὴν πόρτα, ἔρχεται καὶ ἡ Φραγκογιαννοῦ. Ἐπεξηγεῖται δηλαδὴ, συμπληρώνεται καὶ διευρύνεται τὸ ἀρχικὸ FLASH BACK, ὅπου εἶδαμε τὴ δράση ἀποσπασματικά.

Ἴσως παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον καὶ τὰ 3 FLASH BACK, τὸνα μέσα στ' ἄλλο, μετὰ τὸν πνιγμὸ τῆς Ξενούλας:

— Ἡ Φραγκογιαννοῦ ἀπομακρύνεται ἀπ' τὸ πηγάδι καὶ βγαίνει ἀπ' τὴν αὐλὴ (πλάτη).

— CONTRECHAMP τοῦ προηγούμενου, FLASH BACK πρὶν 20 χρόνια, ἡ Φραγκογιαννοῦ τρέχει καὶ φτάνει μέχρι τὴ θάλασσα.

— Ὑποκειμενικὸ τοῦ προηγούμενου, FLASH BACK πρὶν ἄλλα 20 χρόνια, ἡ Φραγκογιαννοῦ 18 χρονῶν (Χαρούλα) καθρεφτίζεται στὰ νερά.

— Ὑποκειμενικὸ τοῦ προηγούμενου, FLASH BACK ἄλλα 20 χρόνια πρὶν, ἡ μάνα τῆς Χαδούλας στὰ νειάτα της, κυνηγημένη ἀπὸ τοὺς ληστές.

## ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ: ΦΑΚΟΙ, ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΑΣΗ

Βασική αρχή υπήρξε η πλήρης κατάργηση του «είλικρινούς».\*

Σ' έναν κινηματογράφο που επιδιώκει να υπογραμμίσει τη λειτουργία της αναπαράστασης, ο φακός που αντιστοιχεί στη γωνία του ανθρώπινου ματιού μόνο σύγχυση μπορεί να φέρει. Χρησιμοποιήσαμε λοιπόν κατά κόρον άκραιοις ευρυγώνιους και τηλεφακούς (κυρίως 18άρη και 600άρη). Στην πραγματοποίηση της «Φόνισσας», η μεγαλύτερή μου έκπληξη υπήρξε η ανακάλυψη της λειτουργίας της «σφιγμένης μηχανής» πάνω σε κίνηση. Τα περισσότερα πλάνα κίνησης της ταινίας, είτε με TRAVELLING είτε με γερανό, έγιναν με «σφιγμένο» τόσο το HORIZONTAL όσο και το VERTICAL. Όλη δηλαδή η κίνηση γινόταν από τόν μακρινόστα που χειριζόταν το καρότσι ή τόν γερανό, χωρίς να γίνεται καμιά διόρθωση κάδρου από τόν καμεραμάν.

Αποτέλεσμα: αναιρείται η αίσθηση παρουσίας ανθρώπου πίσω απ' τη μηχανή, και μειώνεται η σημασία του ήθοποιού που κινείται μπρός απ' τόν φακό. Η αναπαράσταση καταγράφεται με μίαν αίσθηση μηχανικότητας και αυτοματισμού, μέσα βέβαια στον γενικό ρυθμό της κίνησης. Η μηχανή λήψης υποδηλώνει τη λειτουργία της.

Έκτός από τίς δύο άπολογίες της Φραγκογιαννοῦς πρὸς τήν έξουσία, σκηνές που εἶναι ἀπό τή φύση τους ἀναπαραστατικές, χρειάστηκε νά υπογραμμίσω καί τήν ἀναπαραστατική ἀξία μιᾶς ἄλλης σκηνῆς: Τῆς ἀφήγησης — κατὰ Φραγκογιαννοῦ — τοῦ πνιγμοῦ τῶν 2 κοριτσιῶν τῆς στέρννας πρὸς τή Ζαβή περιβολάρισα. Πολύ μακρυνό σεκάνς, ἀκίνητο ἀπ' τήν ἀρχή μέχρι τὸ τέλος καί μόνο ἡ Φραγκογιαννοῦ μέσα στό κάδρο.

Ἡ σκληρότητα τῆς δ ι ἄ ρ κ ε ι α ς φάνηκε στά τρία ἀπό τὰ τέσσερα ἐγκλήματα. Διάρκεια στήν παρακολούθηση ἀπό τή Φραγκογιαννοῦ τῆς Ξενούλας που πνίγεται στό πηγάδι. Διάρκεια (γυρισμένο ραλαντί) στά σώματα τῶν 2 κοριτσιῶν που πνίγονται στή στέρνα. Διάρκεια, τέλος, μετά τὸ τελευταῖο ἐγκλημα καί τὸ ξύπνημα τῆς γριᾶς, καί μέχρι τή φυγή τῆς Φραγκογιαννοῦς. Ἐδῶ, τὸ «σασπένς» δέν δημιουργεῖται πρὶν τὸ ἐγκλημα καί μέχρι νά γίνει, ἀλλά, — με τή βοήθεια τῆς μονοτονίας τῶν κρουστῶν τῆς μουσικῆς — μετά τὸ ξύπνημα τῆς γριᾶς καί τήν ἀργοπορία τῆς Φραγκογιαννοῦς νά φύγει.

\* «Είλικρινής» εἶναι τὸ παρατσούκλι που δόθηκε στόν 50άρη φακό, ἀπό τόν Ἑλληνα σκηνοθέτη Νίκο Τζίμα. Οἱ Ξένοι ὀνομάζουν τόν ἴδιο φακό καί «NORMAL».

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΗΧΟΣ

Δέν θά ἐπεκταθῶ πολύ στή χρήση τῆς μουσικῆς, γιατί εἶναι ἡ πιό ἐμφανῆς αὐθαιρεσία τῆς ταινίας. Θά σημειώσω μόνο:

— Τό κομμάτι τῆς ἀρχῆς, μονότονα κρουστά μέ ὀρχηστρικό ξέσπασμα στή μέση, πού παναλαμβάνεται αὐτούσιο στό φινάλε καί περιέχει καλυμένο τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο βασικά μοτίβα τῆς ταινίας.

— Τό κομμάτι πού χρησιμοποιεῖται στό μεγάλο FLASH BACK τοῦ μαχαιρώματος τῆς Ἀμέρσας, ὑπερβολικά «ἄδειο» γιὰ νὰ συνοδέψει τὴ γεμάτη δράση σκηνή, καί γι' αὐτὸ ἐκρηκτικό. Ἐπιπλέον, κανένας ρεαλιστικός θόρυβος δέν ἔχει προστεθεῖ, παρὰ μόνο μετὰ τὴν κραυγὴ τῆς Ἀμέρσας, ὅπου ξαφνικά χύνονται (αὐθαίρετα πάντα) ὅλοι οἱ ἤχοι: τριτζίκια, βήματα, σπάσιμο πόρτας κ.τ.λ.

Ἡ μουσική δέν θά ἐπεξηγήσῃ π ο τ ἔ ψυχολογικές καταστάσεις. Δουλεῖα τῆς εἶναι, ὅσο καί νὰ φαίνεται περίεργο, ἡ ἀ φ ἦ γ η σ η, μιὰ καί συχνὰ χρησιμοποιοῦμε τὴν εἰκόνα σὰν μουσική. Ἐπὶ πλέον, ὅσο μπορεῖ ἡ μουσική νὰ ὑπογραμμίζει τὴν κίνηση τῆς μηχανῆς καί τὸ μοντάζ, τόσο τὸ καλύτερο.

## Η ΣΠΗΛΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΦΙΝΑΛΕ

Ἄρθα παρατηρήθηκε ὅτι ἡ σκηνὴ τῶν τριῶν ληστῶν στὴ σπηλιά, εἶναι κλειδί γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ταινίας. Ἄλλωστε εἶναι καί ἡ μόνη σκηνὴ πού γράφτηκε ὀλόκληρη ἐξ ἀρχῆς, καί δέν ἀναφέρεται καθόλου στὸν Παπαδιαμάντη (τὸ σεναριακό τῆς εὐρημα ὀφείλω στὸν Δῆμο Θεό).

Εἶναι ἡ μόνη σκηνὴ ὅπου ἡ Φραγκογιαννοῦ ἀκούγεται συνέχεια OFF, κι οἱ τρεῖς ληστὲς κοιτᾶνε ἴσια μέσα στοῦ φακό. Ὁ πρῶτος ληστής δέν ἔχει τίποτα ν' ἀπαντήσει στὴν ἐμμεση ὁμολογία τῆς Φραγκογιαννοῦς, παρὰ παίζει παράμερα τὸ μπαγλαμαδάκι του. Οἱ ὑπόλοιπες ἀναφορὲς εἶναι νομίζω ἀρκετὰ σαφεῖς. Δέν λείπουν οὔτε τὰ PRIVATE JOKES.

Τὸ προτελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας εἶναι γυρισμένο (γιὰ πρώτη καί τελευταία φορά) μέ 50άρη φακό. Θά δοῦμε, μέ τὴ φυσιολογικὴ γωνία τοῦ γυμνοῦ ματιοῦ καί σὲ γενικό πλάνο, τοὺς διώκτες τῆς Φραγκογιαννοῦς, φάτσα στοῦ φακό, νὰ κάθονται ἓνας - ἓνας στὴν ἀκρογιαλιά γιὰ νὰ παρακολουθήσουν σὰν θεατὲς — τὸν πνιγμὸ τῆς φόνισσας; τὸν θεατὴ τῆς ταινίας;



Ἐπόμενο πλάνο καὶ τελευταῖο τῆς ταινίας εἶναι τὸ ὑποκειμενικὸ τους (;). Τὸ καλάθι, τὸ μπαστούνι, ἡ θάλασσα. Ἡ μουσικὴ ἔχει σβύσει. Σὲ λίγο θὰ σβύσει κι ὁ ἤχος τοῦ κύματος. Ἡ διάρκεια τοῦ πλάνου εἶναι δέκα φορές πιὸ μεγάλη ἀπ' ὅ,τι θὰ ἄντεχε ὁ θεατῆς μιᾶς συνηθισμένης ἀφηγηματικῆς ταινίας. Θᾶχουμε ὅλο τὸν καιρὸ νὰ δοῦμε τὸν διπλανό μας, τῆ σάλα, νὰ δυσανασχετήσουμε, νὰ φύγουμε. Νὰ τὸ ξανασκεφτοῦμε. Ἡ (ἀνα)παράσταση τέλειωσε; «... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν». Ἀλήθεια,, γιατί ὅλοι ψάχνουν γιὰ τὴν «κάθαρση» καὶ κανένας δὲ μᾶς μιλάει γιὰ τὸ «φόβο»;

### Η ΦΟΡΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Ἡ φόρμα τοῦ μυθιστορήματος εἶναι δοσμένη. Ἡ «πιστὴ» κινηματογραφικὴ ἔκφραση αὐτῆς τῆς φόρμας ποιά εἶναι; Μὰ φυσικά, μιὰ λογοτεχνικὴ φόρμα, μεταγλωττισμένη μὲ τὸ ἔτσι θέλω στὸν κινηματογράφο. Ὅμως ὁ κινηματογράφος ἔχει (πῶς νὰ τὸ κάνουμε) δικές του φόρμες ἔκφρασης.

Διότι ἡ «Φόνισσα» — ταινία, εἶναι σχεδὸν κατὰ γράμμα πιστὴ στὸν μῦθο τοῦ Παπαδιαμάντη (καὶ γιατί θάπρεπε νὰ εἶναι;) Διότι ἐκεῖνο πού θὰ μπορούσε (ἢ δὲν θὰ μπορούσε) νὰ ἀμφισβητηθῆ, εἶναι ἡ φόρμα τῆς ταινίας. Ποιά ὅμως εἶναι ἡ φόρμα τῆς «Φόνισσας» — μυθιστόρημά; «Κοινωνικό» μᾶς λένε πολλοί, ἴσως καὶ ὁ ἴδιος, «ψυχολογικό» μᾶς λένε ἄλλοι, κ.λ.π. κ.λ.π κ.λ.π.

Ἐγὼ θὰ προτιμοῦσα νὰ ἐντοπίσω ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο:

«Ἡ τότε νεαρὰ Δελχαρώ, ἡ μήτηρ τῆς Φραγκογιαννοῦς ἐπήδα ὡς δορκὰς ἀπὸ θάμνου εἰς θάμνον, ἀνυπόδητος, ἐπειδὴ πρὸ πολλοῦ εἶχε πετάξει τὰς ἐμβάδας τῆς ἀπὸ τοὺς πόδας, ὀπισθὲν τῆς, — τὴν μίαν τῶν ὁποίων εἶχεν ἀναλάβει ὡς λάφυρον ὁ εἰς ἐκ τῶν διωκτῶν — καὶ τ' ἀγκάθια ἐχώνοντο εἰς τὰς πτέρνας τῆς, τῆς ἔσχιζον κι' αἱμάτων τοὺς ἀστραγάλους καὶ ταρσοὺς. Τότε, ἐν τῇ ἀπελπισίᾳ, τῆς ἤλθε μία ἐμπνευσις.

Ἐκεῖθεν τοῦ λόγγου, εἰς τὸ πλάγι τοῦ βουνοῦ, ἦτον εἰς καὶ μόνος καλλιεργημένος ἐλαιών, καλούμενος ὁ Πεῦκος τοῦ Μωραῖτη. Ὁ γέρο-Μωραῖτης, ὁ πάππος τοῦ κτήτορος, εἶχε μεταναστεύσει ἀπὸ τὸν Μιστρᾶν εἰς τὸν τόπον αὐτόν, περὶ τὰ τέλη τοῦ ἄλλου αἰῶνος — κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς Αἰκατερίνης καὶ τοῦ Ὁρλώφ. Ὁ φημισμένος πεῦκος ἴστατο εἰς τὸ μέσον τῶν ἐλαιῶν ὡς γίγας μεταξὺ νάνων. Τὸ χιλιετὲς δένδρον ἦτον σκαφιδιασμένον κοντὰ εἰς τὴν ρίζαν, κάτω εἰς τὸν γιγαντιαῖον κορμόν, τὸν ὁποῖον δὲν ἤμποροῦσαν ν' ἀγκαλιάσουν πέντε ἄνδρες. Οἱ βοσκοὶ καὶ οἱ ἀλιεῖς τὸν

είχαν σκαφιδιάσει, τοῦ εἶχαν σκάψει τὴν καρδίαν, τοῦ εἶχαν κοιλάνει τὰ ἔγκατα, διὰ νὰ λάβωσιν ἐκεῖθεν ἄφθονον δάδα. Καὶ μὲ τὴν φοβερὰν πληγὴν εἰς τὰς ἴνας, εἰς τὰ σπλάγχνα του, ὁ πεῦκος ἐπέζησεν ἄλλα τρία τέταρτα αἰῶνος, μέχρι τοῦ 1871. Κατὰ Ἰούλιον τοῦ ἔτους ἐκείνου, μέγαν τοπικὸν σεισμὸν ἠσθάνθησαν οἱ κατοικοῦντες εἰς ἀπόστασιν μιλίων, κάτω εἰς τὴν παραθαλασσίαν. Τὴν νύκτα ἐκείνην κατέρρευσεν ὁ γίγας.

Εἰς τὸ κοίλωμα ἐκεῖνο, ἐντὸς τοῦ ὁποίου ἠδύναντο νὰ καθίσωσιν ἀνέτως δύο ἄνθρωποι, ἔτρεξε νὰ κρυβῇ ἡ τότε νεόνυμφος Δελχαρῶ, ἡ μήτηρ τῆς σημερινῆς Φραγκογιαννοῦς. Τὸ μέσον ἦτο ἀπελπι καὶ σχεδὸν παιδαριῶδες.

Τὸ θυγάτριον, μικρὸν ράκος δύο ἡμερῶν ζωῆς, τὸ ὁποῖον εἶχεν ἔλθῃ καὶ αὐτὸ εἰς τὸν κάσμον δι' ἁμαρτίας καὶ βασανα, ἐκσιμῶτο εἰς τὴν κοιτίδα του, ἀλλ' ἡ ἀναπνοή του ἦτο δύσκολος καὶ ἠκούετο ἐν μέσω τῆς σιωπῆς. Ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν, ὅταν τὸ φύσημά του ἐγένετο ὀπωσοῦν σφοδρότερον καὶ τὸ βρέφος ἐφαίνετο ἔτοιμον νὰ ξυπνήσῃ καὶ νὰ φωνάξῃ, ἡ μάμμη τὸ ἐνανούριζε δι' ἑνὸς μονοσυλλάβου, «Κοί, κοί, κοί, κοί!», ἐφαίνετο δὲ τῷ ὄντι ἡ συλλαβὴ αὐτῆ, ἣτις φαίνεται νὰ εἶναι ἡ πρώτη συλλαβὴ τοῦ «κοιμήσου!» ἢ ἡ ρίζα τοῦ «κείμει», ἐφαίνετο, λέγω, πολλάκις ἐπαναλαμβανομένη, νὰ ἐξασκῇ παράδοxon ὑποβολὴν καὶ γοητείαν.

«Θὰ εἶχαν περάσει δύο μετὰ τὰ μεσάνυκτα. Ἰ α ν ο υ ἄ ρ ι ο ς ὁ μ ῆ ν. Χ ρ ὄ ν ο ς ἡ ν ὕ κ τ α. Β ο ρ ρ ᾶ ς ἔ φ ὶ σ α. Ἡ φ ω τ ι ᾶ εἰ ς τ ῆ ν ἔ σ τ ι ᾶ ν ἔ σ β υ ν ε.»

Εἶναι, λοιπόν, τόσο ἀπρηχαιωμένος ὁ Παπαδιαμάντης, πού νὰ μᾶς δεσμεύει ἀκόμα κι ἄλλη μιὰ φορά μὲ τὸ μυθιστόρημα τοῦ 19ου αἰῶνα; Ἐγὼ θάλεγα ὅτι εἶναι πρόδρομος τοῦ NOUVEAU-NOUVEAU ROMAN. Μήπως πρέπει νὰ ξαναδιαβαστῇ, πιὸ προσεχτικὰ αὐτὴ τὴ φορά;

Καὶ θὰ κλείσω μὲ τὴν παρατήρησιν κριτικοῦ ὅτι στὴν ταινία ὑπάρχουν ἀδικαιολόγητες ἀναδρομὲς στὸ παρελθόν, μιὰ καὶ ἡ Φραγκογιαννοῦ δὲν ἦταν παρούσα, κατὰ τὴν ἀπάντησιν πού δίνει ὁ ἴδιος ὁ Παπαδιαμάντης:

«Ἡ Χαδοῦλα ἢ Φράγκισσα, ἂν καὶ πολὺ μικρά, ἦτον γεννημένη τότε καὶ τὰ ἐνεθυμεῖτο ὅλα αὐτά, τὰ ὁποῖα διηγεῖτο ἀργότερα ἢ μᾶνα τῆς. Κι αὐτό, ἂν θέλουμε νὰ εἴμαστε ρασιοναλιστές. Γιατί μπορεῖ καὶ νὰ μὴν θέλουμε.

## ΣΥΜΕΩΝ ΚΑΠΕΤΑΝΑΚΗΣ

### ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ ΜΟΥ «ΦΩΝΕΣ»

Παραμερίζοντας, όσο γινόταν στο ελάχιστο, κάθε συμβιβασμό και γνωρίζοντας όλους τους κινδύνους της αντίδρασης των ἐγχώριων συστημάτων, τόλμησα νὰ γυρίσω μιὰ ταινία σὰν τις «Φωνές» μετουσιώνοντας μιὰ ιδέα σὲ πράξη.

Ἡ ιδέα αὐτή, προοριζόταν νὰ πραγματοποιηθῆ, μετὰ ἀπὸ μιὰ ταινία ἀπλούτερης μορφῆς, τοποθετημένης στὸν ἑλληνικὸ χῶρο καὶ κατὰ συνέπεια φορτισμένης μὲ τὸ χωρικὸ βάρος τῆς ἐλληνικότητας. Ὡστόσο ἡ λογοκρισία, κάνοντας τὸ θαῦμα της στὸ σχετικὸ σενάριο, μ' ἀνάγκασε, νὰ προχωρήσω στὴν ιδέα πού μορφοποιήθηκε τελικὰ στὶς «Φωνές».

Οἱ «ΦΩΝΕΣ» βασίζονται θεματικὰ καὶ μορφικὰ στὸ διαχρονικὸ κινηματογράφο - κινηματογράφο πού θεμελιώθηκε ἀπὸ τὸν EPSTEIN καὶ ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τὸν RESNAIS στὴ Γαλλία καὶ τοὺς ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ καὶ BRAKHAGE στὴν Ἀμερικὴ.

Οἱ παραπάνω θεματοποίησαν τὴ συγχρονικὴ ἢ διαχρονικὴ διαφοροποίηση, ἐκφράζοντας καταστάσεις φθορᾶς, παρακμῆς, μνημικῆς σύγχυσης, ἀλλοτρίωσης, φτάνοντας ὡς τὴ παρανόηση καὶ τὸ παράλογο. Ἡ μορφοποίηση βασίζεται σ' ἓνα συγκεκριμένο παρὸν ἐνόρασης, ἀπ' ὅπου μνήμη καὶ φαντασία λειτουργοῦν μέσω συγχρονικοῦ ἢ διαχρονικοῦ μοντάζ.

Στὶς «Φωνές» θεματοποιεῖται ἡ διαχρονικὴ ὠρίμανση τοῦ ἀνθρώπου πού ξεπερνᾷ τὸν τρέχοντα χρόνο γιὰ νὰ φτάση μοιραία στὴν ἀπομόνωση - ἀπομόνωση χωρὶς ἐλπίδα καὶ χωρὶς ὄνειρο. Γιατὶ τὸ τραγικὸ ἐδῶ εἶναι συνέπεια τῆς ἐξάρτησης τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸ σύστημα. (ἂν ὁ ἥρωας ἦταν ποιητής, θὰ ὑπῆρχε ὄνειρο καὶ ἐλπίδα καὶ θὰ ἦταν «Ζήτημα χρόνου, μελλοντικοῦ χρόνου» ὅταν ὅμως εἶναι ἀρχιτέκτων ἢ σκηνοθέτης;

Μορφικά ή ταινία ένορχηστρώνεται διαχρονιστικά, λευτερωμένη από τὸ παρόν (πού εἶναι στήν ταινία ἡ συνείδηση τοῦ ἥρωα) καί ἀπό τίς συνέπειες εἰκόνας καί ἤχου. Τὸ διαχρονικό μοντάζ λειτουργεῖ μέσω τῆς συνείδησης τοῦ ἥρωα καί οἱ ἐπιλογές καί ἀνασυνθέσεις μορφοποιῦνται ἀπὸ στοιχεῖα ὅλης τῆς τρισδιάστασης τῆς ψυχοδιανόησης, ἀπὸ τὴν τετράγωνη λογική ὡς τ' ὄνειρικό παραλήρημα κι' ἀπὸ τὴν καθημερινή πράξη ὡς τὴ συνειρμική ἀσάφεια. Παρόν, παρελθόν, μέλλον - εἰκόνα, λόγος καί μουσική δομοῦνται κατὰ τὸ ἐλεύθερο γίγνεσθαι τῆς συνείδησης.

Τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τῆς μορφῆς εἶναι:

Οἱ ἔντονες χρονικὲς συγκρούσεις πού συνδέονται μὲ CUT.

Ἡ ὁμοιογένεια τῆς φωτογραφίας πού ἰσοπεδώνει τὸ χρόνο.

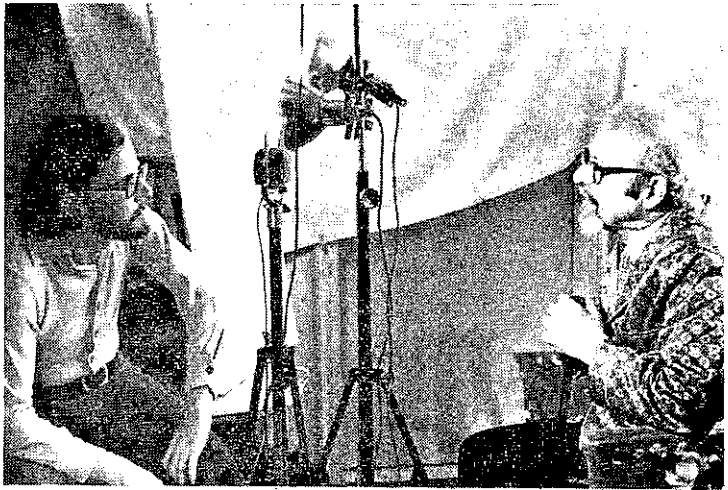
Οἱ ἐπὶ τόπου κινήσεις μηχανῆς καί τὰ ZOOM πού ἀπομονώνουν τὰ πρόσωπα.

Οἱ διπλοτυπίες πού ἐκφράζουν τὴ διαχρονιστικὴ σύγχυση.

Οἱ «Φωνές» γυρίστηκαν τὸ 1968 μὲ τίτλο «13924 ΜΕΡΕΣ» ἀποκλείστηκαν ἀπὸ τὸ 8ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἀπὸ τὴ γνωμοδοτικὴ καί ἀπαγορεύτηκαν ἀπὸ τὴ πρωτοβάθμιο, δευτεροβάθμιο καί μιὰ εἰδικὴ ἐπιτροπὴ ὑπὸ τὸν γενικό τότε διευθυντὴ τοῦ Υ.Π. Τὸ 1969 μὲ τροποποιήσεις καί μὲ τὸν τίτλο ΦΩΝΕΣ ἀποκλείστηκε ἀπὸ τὸ 9ο Φεστιβάλ ἀπὸ τὴ γνωμοδοτικὴ κι' ἀπαγορεύτηκε ἀπὸ δύο πρωτοβάθμιες ἐπιτροπές — γιὰ ἄδεια προβολῆς καί γιὰ ἐξαγωγή.

Ἐπίσης κόπηκε ἀπὸ τὴν προκριματικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ 15ου Φεστιβάλ σὰν ὑποψηφία ἐκτὸς συναγωνισμοῦ.





# ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΥΡΑΣ

## «Ο ΠΑΠΠΟΣ ΜΟΥ»

Κινηματογραφική μελέτη  
μέσα στον Κινηματογράφο.

### ΣΥΜΒΟΛΑ — ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ

#### ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ:

1. ΤΟ ΚΑΔΡΟ. Τò ὀρθογώνιο παραλληλόγραμμο πού καθορίζει τόν κινηματογραφικό χῶρο.
2. Η ΥΦΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ. Ἀσπρόμαυρο ἢ ἔγχρωμο. Τò ἀσπρόμαυρο φιλμ εἶναι μιὰ ἀρχική φωτο-γραφική σύμβαση σέ σχέση μέ τήν πραγματικότητα. Τò ἔγχρωμο δέν ἀναπαριστάνει πιστά τὰ χρώματα τῆς φύσης, γιατί εἶναι ἄπειρες οἱ φυσικές ἀποχρώσεις καί τὰ τεχνικά μέσα τίς παραλλάσσουν.
3. Ο ΤΕΧΝΙΚΟΣ ΦΩΤΙΣΜΟΣ. Ἰδανικό φιλμ αὐτό πού θά κινηματογραφοῦσε τὰ πάντα στό φυσικό φωτισμό.
4. ΤΟ ΚΑΤ. Ἄμεση σύνδεση τοῦ ἑνός πλάνου μέ τò ἄλλο, καθαρὰ γιά τεχνικούς λόγους. Ἰδανική μηχανή αὐτή πού θά ἔπαιρνε ἕνα σασί μέ ταινία, ὅση ἀκριβῶς θά χρειαζόταν γιά ὀλόκληρη τήν κινηματογράφιση τοῦ γεγονότος.

## ΠΡΟΛΟΓΟΜΕΝΑ

## Α. ΓΕΝΙΚΑ.

Ἡ σειρά τῶν ταινιῶν «ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ — ΑΛΗΘΕΙΑ» σκοπὸ ἔχει τὴ χρησιμοποίησίν τοῦ κιν) φου ΣΑΝ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟ ΜΕΣΟ καὶ σὲ συνέχεια τὴ μελέτη τῆς ἐκφραστικῆς τοῦ δύναμης ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.

Περιλαμβάνει: δύο κατηγορίες.

## Α. ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ — ΑΛΗΘΕΙΑ

## Β. ΜΥΘΟΣ — ΑΛΗΘΕΙΑ.

Τὰ περιεχόμενα καὶ τῶν δύο κατηγοριῶν εἶναι:

1. ΧΩΡΟΙ	α- ΦΥΣΙΚΟΙ β- ΤΕΧΝΙΚΟΙ
2. ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ	α- ΦΥΣΙΚΑ   ανοργανα β- ΤΕΧΝΙΚΑ   οργανικα γ- ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ
3. ΑΝΘΡΩΠΟΙ	α- ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ β- ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ γ- ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ ΖΩΗΣ
4. ΙΔΕΕΣ	
5. ΕΓΩ → ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ	

Ἐπειδὴ ὅλες οἱ ταινίες τῆς σειράς θὰ ἔχουν συνείδησιν τῶν ἐκφραστικῶν τους μέσων, πρέπει νὰ καθορίσουμε ὀρισμένες βάσεις - ἀρχές τοῦ κινηματογράφου γιὰ νὰ προχωρήσουμε.

Ἐκτός ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα πού μπορεί νά σημαίνει ἡ λέξη «κινηματογράφος» θά προσπαθήσουμε νά καθορίσουμε καί τὸ φαινόμενο κινηματογράφος, στή ὁποία θά ἀναφερόμαστε, ὅταν μιλάμε γιά τήν τεχνική του κατασκευή, τήν ἐπιστημονική του ἐξέλιξη καί τήν καθαρά αἰσθητική του λειτουργία. Τὸ φαινόμενο κινηματογράφος εἶναι: «Ἡ ὀπτική ἐντύπωση πού παρέχει πληροφορίες σ' ἐνα κοινό, ἀπὸ τήν προβολή μιᾶς μόνιμης καταγραφῆς ἀκινήτων καί κινουμένων ἀντικειμένων ἐπάνω σέ ταινία ἀπὸ CELLULOID καί μέσα ἀπ' αὐτήν καί ἡ ἀκουστική ἐντύπωση (πού παρέχει πληροφορίες), τῆς μόνιμης καταγραφῆς τῶν ἤχων τῶν ἀντικειμένων αὐτῶν ἢ ἄλλων ξένων ἤχων».

Τὸ θέμα τῆς ἀποδιάρθρωσης στίς βασικές ἀρχές (αἰτίες ὑπαρξῆς) τοῦ κινηματογράφου (φίλμ, μηχανή λήψης, μηχανήμα προβολῆς κ.λ.π.), εἶναι πιά ψευδοπρόβλημα ἀπ' τὴ στιγμή πού κάνουμε κιν) φο. Δὲν κάνουμε οὔτε πολιτική — οὔτε ἐπανάσταση — οὔτε οἰκονομία κ.λ.π. «ΚΑΝΟΥΜΕ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ». Αὐτὸ σημαίνει (κατ' ἀρχήν) ὅτι χρησιμοποιοῦμε τὰ παραπάνω, μέσα γιά τήν κατασκευὴ ταινιῶν. Ἀπὸ δῶ καί πέρα τὸ πρόβλημα τῆς ἀποδιάρθρωσης μπαίνει στὰ σημαίνοντα αὐτῆς καθ' ἑαυτῆς τῆς κινηματογραφικῆς ιδεολογίας καί στή σύνταξή τους.

Ἡ ἐκάστοτε ἄρχουσα τάξη, ἐπηρεάζει (διαμορφώνει) μὲ τὴν ιδεολογία τῆς, τὴν ἀλήθεια τῶν πραγμάτων μὲ σκοπὸ νά ἐπιβάλλει τίς δικές τῆς ἀξίες.

Ἡ σημερινὴ ιδεολογία ἀντανανκλάται μέσα στὸν κιν) φο. Ὁ θαθμός τῆς ἀντανάκλασης ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ γνώση (συνειδητοποίηση) τῶν ἐκφραστικῶν μέσων τοῦ κιν) φο καί τὴ σύνταξή τους — καί τὴ μὴ διαστρεβλωτικὴ χρησιμοποίησή τους σέ σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα.

Εἶναι δύσκολο νά θεχωρίσεις (ἀπὸ ἀποψη οὐσιαστικὴ — σέ σχέση μὲ τὴν ἀλήθεια), τίς ἐμπορικές - καλλιτεχνικές ἢ διαφημιστικές ταινίες κ.λ.π. Ὅλες χρησιμοποιοῦν τὰ ἴδια μέσα «κόλπα» γιά νά πετύχουν τὸν αὐτὸ σκοπὸ: τὴν προπαγανδιστικὴ ἰδέα γιά ἓνα



ἀντικείμενο - συγκεκριμένο ἢ ἀφηρημένο. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ εἶναι καλοί. Τὸ προϊόν αὐτὸ εἶναι τὸ καλύτερο. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ εἶναι κακοί. Αὐτὸ εἶναι ὁμορφο — αὐτὸ ἔχει ἀγωνία κλπ.

## Ἡ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΦΟΡΜΑ ΚΑΘΟΡΙΖΕΙ ΤΗΝ ΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ.

Πρέπει νὰ ἐξαφανίσουμε τὰ ἐκφραστικὰ κόλπα τῆς κιν) κῆς γλώσσας, γιὰ νὰ φτάσουμε στὴν οὐσία τῆς καὶ σὲ συνέχεια στὴν οὐσία τῶν πραγμάτων.

Ἐπορίπτω ἕλες τις ταινίες πού δὲν ἔχουν γνώση (συνείδηση), τῶν ἐκφραστικῶν τους μέσων.

## Β. ΕΙΔΙΚΑ.

Μὲ τὴν ταινία «Ο ΠΑΠΠΟΥΣ ΜΟΥ» θέλω νὰ ἀναπαραστήσω ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὴ ζωὴ του, στὸ φυσικὸ χρόνο τῆς πραγματικῆς του διάρκειας. Αὐτὸ πού θὰ κάνει δηλ. ἡ κίνησή του — τὸ γέλιο του, αὐτὰ πού θὰ πει κλπ. δὲν ἔχουν κανένα προηγούμενο προγραμματισμὸ — θὰ κινηματογραφηθοῦν ἀκριβῶς τῇ στιγμῇ πού θὰ παρουσιάζονται (θὰ φαίνονται) στὴ φυσικὴ τους διάρκεια.

Δὲν ἐνδιαφέρει ἡ φόρμα τοῦ προσώπου του, ἂν εἶναι ὁμορφος ἢ ἂν εἶναι ἄσχημος. Δὲν ἐνδιαφέρει ἡ φωνή του ἂν εἶναι καλὴ ἢ κακὴ. Δὲν ἐνδιαφέρει ἡ ιστορικὴ ἀλήθεια αὐτῶν πού λέει. **ΕΝΔΙΑΦΕΡΕΙ ΑΥΤΗ ΚΑΘ' ΕΥΤΗΝ Ἡ ΑΛΗΘΕΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΤΟΥ** — ἡ κίνησή του — ἡ φωνή του — τὸ γέλιο του — οἱ ἀναμνήσεις του κ.λ.π.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΑ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

1.

$$A - 4' - 8' - 13' - 16' - 20' - 24' - 27' - 29' - B$$

Η ΓΡΑΜΜΗ ΑΥΤΗ ΕΙΝΑΙ Η ΤΑΙΝΙΑ.

ΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ ΑΠΟ ΤΟ Α ΜΕΧΡΙ ΤΟ Β ΕΙΝΑΙ Η ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ.

$$AB = 32'.$$

2. Μας ενδιαφέρει ο χρόνος ο φυσικός. Έπομένως ή πραγματική διάρκεια της ταινίας με το ρολόι. Το κάθε κεφάλαιο παίρνει τον αριθμό του στα περιεχόμενα σε σχέση με τη φυσική διάρκειά του μέσα στο φυσικό χρόνο της ταινίας.

3. Ο υποκειμενικός χρόνος του κάθε θεατή για το κάθε κεφάλαιο, είναι διαφορετικός. Από αυτή την περίπτωση το φανέρωμα της φυσικής διάρκειας του κάθε κεφάλαιου μέσα στο φυσικό χρόνο της ταινίας είναι ένα θήμα για τη φυσικότητα της διάρκειας του αντικειμένου που έχει αναπαρασταθεί.

3. Το φανέρωμα του χρόνου (στο σημείο αυτό) είναι ένα παιχνίδι σε σχέση με τα μέσα που διαθέτουμε σήμερα για να δούμε μια ταινία.

Όταν ή ταινία θά τοποθετείται μέσα στο VIDEO και θά γίνεται μελέτη πάνω σ' αυτήν — τότε ο χρόνος πραγματικά θά παίξει το ρόλο της σελίδας π.χ.: θά θέλουμε να μελετήσουμε το τάδε κεφάλαιο ή την φιλμογραφία κ.λπ. — θά πατάμε το κουμπί και θά πηγαίνουμε στον αντίστοιχο χρόνο (σελίδα).

## ΣΚΟΡΠΙΕΣ ΓΕΝΙΚΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΚΑΝΩ ΚΙΝΗΜ)ΦΟ ΣΗΜΑΙΝΕΙ:

- 1) ΕΧΩ ΜΙΑ ΚΙΝ)ΚΗ ΜΗΧΑΝΗ ΛΗΨΕΩΣ
- 2) ΕΧΩ ΦΙΑΜ.
- 3) ΕΧΩ ΦΩΣ.

ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΩΝΤΑΣ ΑΥΤΑ ΤΑ ΤΡΙΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΧΩ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ. Η ΕΙΚΟΝΑ ΑΥΤΗ ΕΙΝΑΙ ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΕΝΟΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΓΕΓΟΝΟΤΟΣ ΠΟΥ ΕΓΙΝΕ ΣΕ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΑ ΧΡΟΝΟ. ΤΟ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟ.

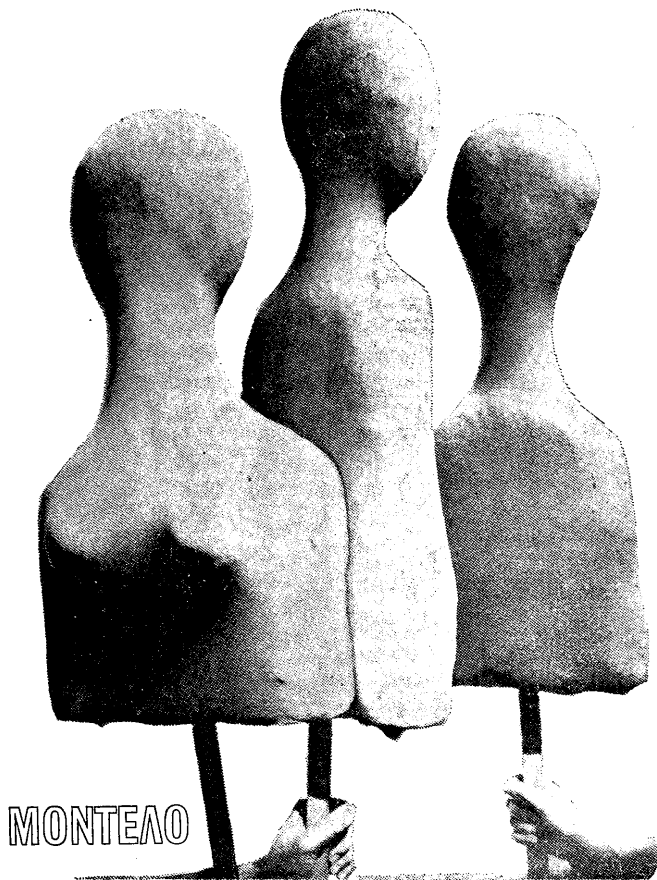
Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΕΧΕΙ ΤΗΝ ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΝΑ ΑΠΟΜΟΝΩΝΕΙ ΚΑΙ ΝΑ ΑΠΟΣΠΑ ΕΝΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΥΣΥΝΘΕΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ.

ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΠΟΛΛΟΙ ΧΡΟΝΟΙ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ — ΟΠΩΣ ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΚΑΙ ΠΟΛΛΟΙ ΧΡΟΝΟΙ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ ΜΑΣ.

Ο ΧΡΟΝΟΣ ΤΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑΣ — Ο ΦΥΣΙΚΟΣ. Η ΣΥΝΕΧΟΜΕΝΗ ΛΗΨΗ ΧΩΡΙΣ ΚΑΝΕΝΑ ΚΑΤ' ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΑ ΤΟ ΦΥΣΙΚΟ ΧΡΟΝΟ.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΛΟΙΠΟΝ ΑΠΟΜΟΝΩΝΕΙ ΚΑΙ ΑΠΟΣΠΑ ΕΝΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΕΧΟΜΕΝΗ ΛΗΨΗ ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΑ (ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ) ΤΟ ΦΥΣΙΚΟ ΧΡΟΝΟ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ ΤΟΥ.

Η ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΑΥΤΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΝΑ ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΑΝΕΙ ΕΝΑ ΓΕΓΟΝΟΣ (ΠΟΥ ΧΑΝΕΤΑΙ ΣΕ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΑ ΧΡΟΝΟ) ΚΑΙ ΝΑ ΑΠΟΜΟΝΩΝΕΙ ΤΗΝ ΤΟΤΕ ΧΡΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΚΑΙ ΝΑ ΜΑΣ ΤΗΝ ΔΙΝΕΙ ΟΠΟΙΑΔΗΠΟΤΕ ΧΡΟΝΙΚΗ ΣΤΙΓΜΗ — ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΑΡΧΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΦΑΙΝΟΜΕΝΩΝ.



ΜΟΝΤΕΛΟ

ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ



“Έκανα μέχρι τώρα τρείς ταινίες που μπορώ να πω ότι ήταν μικρά παραδείγματα προτάσεων που αφορούν στις οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις. Μετά προχώρησα σ’ ένα πιο φιλόδοξο σχέδιο να θέλω να εκφράσω το μοντέλο του καπιταλισμού όπως εμφανίζεται σήμερα στον τόπο μας. Θεώρησα την οικοδομική δραστηριότητα σαν την πιο βασική και πιο δηλωτική του Έλληνικού καπιταλισμού.

“Έτσι ξεκίνησα να κάνω μια ταινία πάνω στην ανέγερση μιας οικοδομής πιστεύοντας πως μέσα από την διαδικασία αυτή θα είχα μια ολόγλυφη εικόνα όλων των σχέσεων που περιγράφονται στο «Κεφάλαιο».

Στην πορεία όμως τα πράγματα και τα συγκεκριμένα δεδομένα άλλαζαν συνέχεια, έτσι που δεν ήταν δυνατόν να βγει ένα αποτέλεσμα που απ’ τη μια νάναι πλήρης ρεαλιστική περιγραφή και απ’ την άλλη μια όμοιογη αντιστοιχία προς τους άφηρημένους νόμους του «Κεφαλαίου».

“Η συγχρονικότητα δεν συνέπιπτε με την διαχρονικότητα. “Έτσι το σχέδιο άλλαξε και προχώρησα στην άμεση πλαστική μεταγραφή των θεμελιωδών νόμων του «Κεφαλαίου» που είναι το «MONTELO».

“Έκανα μια προσπάθεια ν’ αποδώσω πάντα βέβαια μέσα από μια αφαιρετική διαδικασία τις πιο σταθερές συντεταγμένες της παραγωγικής διαδικασίας.

Για να επιτύχω αυτή την αφάιρηση κατέφυγα στις πλαστικές μορφές, μελέτησα π.χ. την ζωγραφική του DE CHIRICO, αλλά συνειδητοποίησα γρήγορα ότι η σχέση αντικειμένου και ανθρώπινης μορφής για ν’ αξιοποιηθεί με την συντεταγμένη του χρόνου, θάπρεπε το σκηνικό να βασιστεί στην προοπτική. Το πρόβλημα της αντικειμενικοποίησης μου επέβαλε έναν αυτοματισμό σ’ όλες τις μεταβολές που συμβαίνουν μέσα στο οπτικό πεδίο. Επίσης την υπενικτηκότητα της λειτουργίας του διαδρόμου - γεφύρας, σαν χώρου τροφοδοσίας από τον δρόμο στο μηχανοστάσιο, την επιβάλλει ή ίδια ανάγκη. Θεωρώ κορύφωμα μιας αφαιρετικής έπινοητικότητας την ανάιρεση της φοράς της κίνησης στη σχέση δρόμου και γέφυρας.

“Όταν σκεπτόμουν την συμβολική του δρόμου είχα συχνά την έντύπωση πως πρόκειται για άπλοϊκή λύση και μόνον ή ανακάλυψη του καταλλήλου χώρου και ή δοκιμασία της πράξης μ’ έπεισε ότι ο συμβολισμός αυτός λειτουργεί σε βάθος και με μια αίσθηση σπαρακτική σε βαθμό που μ’ έκανε να φοβηθώ από τον μεταφυσικό της χαρακτήρα, γιατί τά

σημεία που αναγνωρίζει ο θεατής πολλαπλασιάζονται σ' έναν αριθμό απροσδιόριστο.

Ο δρόμος συσχετίζει με τον πραγματικό κόσμο την εικόνα ενός χώρου σύμβολο.

Οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες του κτιρίου παίζουν σ' αυτό το αποφασιστικό ρόλο.

Σ' ένα δεύτερο επίπεδο ο δρόμος είναι μιὰ ἐλεγειακή ἔκφραση που συνοψίζει την πορεία της αντικειμενικοποίησης.

Απ' την άλλη μεριά οι μηχανές της Α' σειράς που τὸ ἀρχέτυπό τους βρίσκεται σὲ μοντέλα σύγχρονων σιδηρουργείων πήραν τὸν χαρακτήρα ὄρθιων σαρκοφάγων.

Τους ἀτομικούς τάφους ἔπρεπε ν' ἀκολουθοῦν ὁμαδικοὶ καὶ μετὰ πάλι ἀτομικοὶ.

Ἡ παρουσία τῶν ὁμαδικῶν μηχανῶν γεννήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη μιᾶς ρυθμικῆς ἀντιστικτικῆς σχέσης. Στὶς μεγάλες μηχανές ὁ ρυθμὸς εἶναι 4)4 μὲ παρεσιγμένο. Οἱ μεγάλες μηχανές μᾶς δίνουν ἐπίσης σὲ κάποια ταυτοχρονικότητα τὴν κίνηση ἀνάδυση - κατάρδυση σ' ἀντίθεση μὲ τὴν κυκλικὴ μόνιμη κίνηση στὶς ἀτομικές.

Ὡς ἀναφορά δὲ γιὰ τὴν προοπτικὴ ὑπάρχει μιὰ σχέση μὲ τὸν σύγχρονο κόσμο ὡς πρὸς τὸ στοιχεῖο τοῦ γιγαντισμοῦ.

Χῶρος: μηδαμινότητα καὶ μοναξιά.

Χρόνος: διάρκεια καὶ ἐπανάληψη.

Ρυθμὸς: μέτρο μεταξὺ κίνησης καὶ ἀκίνησις.

Τὸ χρῶμα στάθηκε τὸ στοιχεῖο πού περισσότερο ἀπ' ὅτι δὴποτε ἄλλο μὲ βοήθησε στὴν ἀπόδοση τῆς ἰδέας τῆς ἀντικειμενικοποίησης.

Ἐπάρχει μιὰ χρωματικὴ ταύτιση ἀντικειμένου καὶ ἀνθρώπων ἢ ὅποια μάλιστα ὑπογραμμίζεται σ' ὠρισμένα σημεία ἔντονα.

Βοήθησε ἐπίσης σὲ μιὰ ἀφαίρεση τῆς ὑλικότητος τῶν ἀντικειμένων μὲ τὴν ἀφαίρεση μιᾶς βασικῆς ιδιότητάς των πού εἶναι τὸ χρῶμα.

Απ' τὴν ἄλλη μεριά ἔπρεπε νὰ παρασταθεῖ μιὸ εἰκόνα ζωῆς σὰν ἔκφραση θανάτου.

Τὸ ἀρνητικὸ βοήθησε ἀποτελεσματικὰ στὸ νὰ παρασταθεῖ μιὰ εἰκόνα ζωῆς σὰν ἔκφραση θανάτου.

«Εἶμαστε αἰώνιοι νεκροί» Β. Ι. Λένιν.



# ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

## ΣΒΗΣΤΕ... «ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ»

1

Με ρωτούν αν «ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ», γυρίστηκαν μέσα ή έξω από την δικτατορία. 'Απαντώ πως «ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ», γυρίστηκαν ακριβώς στο όγδοηκοστό έτος της ιστορίας του κινηματογράφου. Γιατί ως μη γελιώμαστε! Για κινηματογράφο πρόκειται!

2

Μην πιστεύοντας στην αποτελεσματικότητα των ταινιών, σ' ένα επίπεδο άμεσα πολιτικό, γύρισα μία έγχρωμη ταινία, υπεράνω σκοπών και επιδιώξεων!

Ψάχνοντας να βρω τον λόγο για τον οποίο έκανα αυτή την ταινία, ανακάλυψα πως λογικά δεν υπάρχει κανένας!

3

Δεν υπάρχει ασάφεια στόχων στην ταινία! 'Απλώς δεν υπάρχουν ιδεολογικές συστάσεις! Αύτοι που ψάχνουν μέσα στην ταινία, κλειδιά για την αποκρυπτογράφησή της, ως τὰ ψάξουν καλλίτερα μέσα στον εαυτό τους.

'Η ταινία είναι ένα κείμενο προς ανάγνωση!

4

Δεν είταν ο Ρενουάρ που έλεγε, πως οι ταινίες όπου όλοι καταλαβαίνουν τὰ ίδια πράγματα είναι κακές ταινίες;

5

«ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ», ένοχλούν με την ήθελημένα επιφανειακή ελαφρότητά τους, την μικροαστική σοβαροφάνεια νεοελλήνων διανοουμένων!

"Ας την ένοχλούν! Κέρδος είναι!

6

Δεν πρόκειται για φιλμ του παράλογου! Λάθος!

Το παράλογο γεγονός της εξαφανίσεως, έρχεται να υπενθυμίσει ότι η πραγματικότητα του κινηματογράφου δεν είναι ή αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά μία κατασκευή της δημιουργικής φαντασίας!

7

«ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ», είναι μία ταινία, που προσπαθεί να καταλάβει τί είναι μία ταινία, στην προσπάθειά της να άποτυπώσει τη ζωή.

Κι' έδω ακριβώς βρίσκεται τó πρόβλημα.

Πώς μία ταινία που δεν έχει σαφή αντίληψη του έαυτού της, μπορεί να μιλήσει σαφώς για άλλα πράγματα;

Και άκόμα, πως μία ταινία που είναι γεμάτη έρωτηματικά για τον ρόλο της, να έχει σαφή θέση για τούς ρόλους που ύποδύονται οι ήθοιοί της;

## 8

«ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ» είναι μιὰ μελέτη πάνω στο δίκαιωμα ἢ ὄχι πού ἔχει ἕνας προσδευτικός κινηματογράφος νὰ καταγράψει τὴν πραγματικότητα.

Γι' αὐτὸ ἡ ταινία ἀναφέρεται μιὰ στὴ Ζωὴ καὶ μιὰ στὸν κινηματογράφο, ταυτίζοντας τὴν ἀβεβαιότητα τοῦ φιλμ μετὰ τὴν ἀβεβαιότητα τῶν ἀνθρωπίνων σχέσεων.

## 9

Τὸ παιχνίδι μέσα στὴν ταινία, ἔξω ἀπὸ τὸν ἀπελευθερωτικό του ρόλο, ἐνεργεῖ σὰν πρόκληση πρὸς τὴν κοινωνία, καὶ παράλληλα σὰν πρόκληση πρὸς τὸ θέαμα, πού εἶναι ἡ οὐσία αὐτῆς τῆς κοινωνίας, ἀφοῦ ὅτι ἔπρεπε νὰ εἶναι κατ' εὐθειαν βιωμένο ἀπομακρύνεται σὲ μιὰ ἀναπάρσταση.

## 10

Ὁ ἥρωας στὸ φιλμ, παίζει τὴν Ζωὴ του γιὰ τὸ λόγο ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ζήσει. Ὅταν θὰ τὸ συνειδητοποιήσει θὰ γίνεῖ πραγματικός καὶ θὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ φιλμ πού εἶναι ἀναπάρσταση καὶ κατ' ἐπέκταση ἀπὸ τὴν Ζωὴ πού εἶναι θέαμα !

## 11

Ὁ ἥρωας τῆς ταινίας, βγαίνει ἀπὸ μιὰ γενιὰ ἡρώων πού πιάνουν ἀπὸ τοὺς «ρωμαντικούς» περνώντας ἀπὸ τοὺς «ντανταϊστές» καὶ τὸν Μπωντλαίρ γιὰ νὰ συνεχίσουν σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο μετὰ τοὺς γάλλους φοιτητὲς τοῦ 1830 καὶ τοὺς ῥώσους δεκεμβριστὲς, πού εἶναι οἱ πιὸ καθαρὲς περιπτώσεις μιᾶς ἐξέγερσης, στὴν ἀρχὴ μοναχικῆς, πού ψάχνει στὴ συνέχεια, μέσα ἀπὸ τὴν θυσία, τὸν δρόμο μιᾶς ἔνωσης.

## 12

«ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ» εἶναι μιὰ πολιτικὴ ταινία! Δὲν εἶναι πολιτικὴ γι' αὐτοὺς πού συγχέουν τὴν πολιτικὴ μετὰ τὰ κόμματα καὶ τὴν πολιτικὴ ταινία μετὰ τὴν ταινία προπαγάνδας ἢ διαφώτισης πού εἶναι οἱ δύο ὄψεις τοῦ ἴδιου νομίσματος.

## 13

Καὶ μιὰ πού γέμισε ὁ κόσμος ἐπαναστᾶτες, ἄς μιλήσουμε καὶ γιὰ τὴν ἐπανάσταση !

Ἐπαναστάτης στὸν κινηματογράφο, εἶναι ἐκεῖνος πού ἐπαναστατικοποιεῖ τὸν κινηματογράφο καὶ ὄχι ἐκεῖνος πού βάζει τὴν Ἐπανάσταση σὲ ΕΙΚΟΝΕΣ !

Ὅσο γιὰ τοὺς π ρ α γ μ α τ ι κ ο ῦ ς ἐπαναστᾶτες, ἐγὼ τουλάχιστον δὲν ξέρω κανέναν νὰ κρύβεται πίσω ἀπὸ μιὰ κινηματογραφικὴ μηχανή !

## 14

Ἄν «ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ» εἶναι ἐκθαμβωτικά καὶ ἐνοχλοῦν πολλοὺς, δὲν ἔχουν παρὰ νὰ δοκιμάσουν νὰ τὰ σβύσουν!



ΚΩΣΤΑΣ ΖΥΡΙΝΗΣ

## ΕΝΑΣ "ΑΛΛΟΣ" ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Στη Ρώμη, τὸ 67, διάλεξα τὸ σινεμά σὰν τὸ ποῖο ἀποτελεσματικὸ μέσο μαζικῆς ἐπικοινωνίας, μὲ στόχους πολιτιστικούς καὶ κύρια πολιτικούς. Ἐκείνη τὴ στιγμή ἔσπαγα τὴν ἐρασιτεχνικὴ μου σχέση μὲ τὸ θέατρο νοιώθοντας πὼς δὲν ἔχω τὰ κότσια νὰ κάνω ἀποτελεσματικὰ πολιτικὸ θέατρο. Τὰ κριτήρια τῆς ἐκλογῆς ἦταν βασικά πολιτικά. Σ' αὐτὸ ἔπαιξε καθοριστικὸ ρόλο τὸ βιβλίον τῆς θεατρικῆς ὁμάδας τοῦ Ντάριο Φό «COM-PAGNI SENZA CENSURA» πού μὲ γοήτεψε. Παρ' ὅλο πού ἔδωσα ἐξετάσεις στὸ CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA τῆς Ρώμης καὶ δὲν πέρασα γιατί οἱ θεωρητικὲς μου ἀπόψεις δὲν χωροῦσαν ἐκείνη τὴ χρονιά ἐκεῖ μέσα, δὲν πίστευα ἀπὸ τότε πὼς ὑπάρχουν σχολές πού φτιάχνουν σκηνοθέτες. Ἡ λύση ἦταν νὰ διαβάσω... νὰ διαβάσω πολὺ, κι' ὄχι μόνο γιὰ τὸ σινεμά. Παράλληλα νὰ κρατῶ μιὰ κάμερα στὸ χέρι καὶ νὰ τραβῶ. Ἀκόμη πιστεύω σ' αὐτὴ τὴ λύση. Πιστεύω στὸν κινηματογραφιστὴ πού ἡ κάμερα εἶναι ἐξάρτημα τοῦ κορμιοῦ του καὶ προέκταση τοῦ ματιοῦ καὶ τοῦ μυαλοῦ του. Ἀναγνωρίζοντας τίς τεχνικὲς μου ἀδυναμίες καὶ πιστεύοντας στὸν καταμερισμὸ δουλειᾶς κάθε ἄλλο παρὰ παραβλέπω τὴν ἀναγκαιότητα τῆς συνεργασίας μὲ διευθυντὴ φωτογραφίας κλπ.

Τραβοῦσα μὲ μιὰ γέρικη BOLEX 16ρα πού ἔχω μέχρι σήμερα. Τραβοῦσα τίς μαζικὲς ἐργατικὲς καὶ λαϊκὲς κινητοποιήσεις στὴν Ἰταλία καὶ διάβητα τὸ ὑλικὸ ἀμοντάριστο σὲ πολιτικούς χώρους γιὰ νὰ ἀξιοποιηθεῖ. Ἦμουν ὡστόσο ἐρασιτέχνης γιατί δὲ ζοῦσα ἀπ' αὐτὴ τὴ δουλειά. Ἡ σχέση μου μὲ τὸ μοντάζ ἦταν νὰ βάζω ἀπλῶς σὲ σειρά τίς σεκάνς. Ἀγνοοῦσα τοὺς «ἄξονες», τὰ «περάσματα» ἀπὸ πλᾶνο σὲ πλᾶνο, τίς νόρμες δηλαδὴ τοῦ ὀρθόδοξου κινηματογράφου. Οὔτε τώρα τὰ ξέρω πολὺ καλά ἀλλὰ γιὰ νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια δὲ νοιώθω πολὺ αὐτὴ τὴν ἐλλειψη. Δὲν εἶχα σχέση μὲ ὁμάδες ἢ κύκλους πρωτοπόρων κινηματογραφιστῶν. Κρίμα! Θὰ μείχε ἴσως ὠφελῆσει. Λειτουργοῦσα μόνος αὐτὴ τὴν ἐνόητα: λαϊκὲς κινητοποιήσεις - ἐγὼ κι ἡ κάμερα - διάθεση τοῦ ὑλικοῦ σὲ Ἰταλικούς πολιτικούς χώρους.

Ἐμπαίνα, ἔτσι σ' ἓνα εἶδος σινεμά μὲ κάπως αὐθόρμητο τρόπο κι αὐτὸ ἦταν κάτι πού θὰ καθῶριζε τὴν παραπέρα δουλειά μου. Ἦμουν ἓνας ἀπὸ τοὺς βοηθοὺς τοῦ Ἐλιο Πέτρι στὸ «ὑπεράνω κάθε ὑποψίας» ἀλλὰ αὐτονοῦ τοῦ εἶδους ὁ κιν/γράφος δὲν μὲ κέρδισε καθόλου. Παράλληλα, μὲ τὰ ντοκουμέντα ἔκανα καὶ τίς διάφορες ἀσκῆσεις σὲ ὀχτᾶρι. Ἦρθε ὁμως ἡ ὥρα τῆς μεγάλης «ἀσκῆσης» κι ἔφτιαξα τὴν πρώτη συγκροτημένη ταινία μὲ «ὑπόθεση». Ἐφτιαξα τὸ Α META STRADA (στά μισὰ τοῦ δρόμου).

"Εφτιαξα τὸ Α ΜΕΤΑ STRADA μὲ δικό μου σενάριο, φωτογραφία, σκηνοθεσία, μοντάζ. Γιὰ ἠθοποιούς χρησιμοποίησα φίλους μου πού δὲν ἦταν οὔτε ἐρασιτέχνες οἱ περισσότεροι ἀλλὰ δὲν μὲ ἀπαγοίτευσαν, ἀντίθετα, ἄρχισα νὰ καταλαβαίνω ποιὲ θὰ εἶναι ἡ παραπέρα σχέση μου μὲ τοὺς ἠθοποιούς, ὅταν κάνω ταινίες μὲ ἠθοποιούς. Βασικὰ θέλω τοὺς ἠθοποιούς ἀποθεατροποιημένους κι ὅσο γίνεται πιὸ ἀπλοῦς καὶ καθημερινούς. Ἡ ταινία μ' ἄρεσε ἀκόμα σὰ θέμα καὶ σὰν εἶδος κινηματογράφου ἀλλὰ εἶναι πάρα πολὺ ἀπαγορευτικὴ ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη καὶ ἀπὸ μοντάζ. Διαρκεῖ μιὰ ὥρα καὶ εἶναι βουβή. Ὅταν τὴν τέλειωσα συνήθιζα νὰ τὴν προσβάλλω σὲ κοινὸ τῶν 5 - 10 - 20 ἀτόμων καὶ μὲ τοὺς ἐρεθισμούς πού ἔδινε ἡ ταινία νὰ γίνεται συζήτηση πού κατέληγε πάντα στὴν πολιτικὴ. Ἔτσι, συνέχιζα τὴν «ἀσκηση» βάζοντας τὴν ταινία, στὴν δοκιμασία τῆς προβολῆς καὶ τῆς συζήτησης. Αὐτὸ δικαίωρε ἔμπραχτα τὴν ἄποψή μου πὼς ἡ ἀξία μιᾶς ταινίας μετριέται στὴν ἐσπῆή της μὲ τὸ κοινὸ καὶ σὲ σχέση μὲ τ' ἀποτελέσματα. Μπόρεσα καὶ ἔφερα τὸ 71 τὴν Α ΜΕΤΑ STRADA στὴν Ἑλλάδα, καὶ τὴν πρόβαλα μόνο μιὰ φορά (ἐχτός ἀπὸ κείνες στὸ σπιτί μου σὲ λίγους φίλους) στὸ ΚΕΝΤΡΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ. Φυσικὰ ἡ ταινία δὲν ἄρεσε ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη, ὅμως γέννησε μιὰ συζήτηση — τὴν πρώτη μου δημόσια μὲ Ἕλληνες πολιτικούς κινηματογραφιστὲς - γιὰ ἐνοπλὴ δράση, γιὰ παράνομες ὀργανώσεις, γιὰ μὲλπες, γιὰ μαζικὸ κίνημα κλπ. Αὐτὸ τὸ φθινόπωρο τοῦ 71. Αὐτὲς περίπου εἶναι οἱ καταβολὲς τῆς κινηματογραφικῆς μου ἰδεολογίας πού πάω νὰ ἐκφράσω σήμερα.

Τὸ 71 πού ἦρθα στὴν Ἑλλάδα, βρέθηκα μπροστὰ σὲ κινηματογραφικὲς ἀντιλήψεις ἀσχετες ἀπὸ μένα. Π.χ. οἱ φίλοι μου ἢ οἱ συνεργάτες μου πούχαν βγεῖ (διαβρωθεῖ κατὰ τὴ γνώμη μου) ἀπὸ τὶς ἐδῶ κινηματογραφικὲς σχολές, ἐνοιωθῶν ἀπέχθεια γιὰ τὴν τεχνικὴ δουλειὰ στὸ σινεμά - ἴσως ἦταν ταπεινὴ ἀπασχόληση γιὰ «σκηνοθέτη» - καὶ πίστευαν στὸν σκηνοθέτη πού κάθεται σὲ μιὰ πολυθρόνα καὶ δίνει ἐντολὲς μ' ἓνα μεγάφωνο στὸ στόμα. Μ' αὐτό, δὲν ἀπορρίπτω ὅλες τὶς ταινίες πού γίνονται μὲ τὸν κλασσικὸ τρόπο μέσα ἀπὸ τὸ μηχανισμὸ τῆς βιομηχανίας παραγωγῆς ταινιῶν, κάθε ἄλλο. Ἀπόδειξη ὅτι θέλω πάντα νὰ κάνω ταινίες μὲ τέτοιες σχέσεις παραγωγῆς. Στὴν καπιταλιστικὴ κοινωνία, οἱ μαζικὲς ταινίες, δηλαδὴ οἱ ταινίες πού μποροῦν νὰ δοῦν οἱ πολλοὶ γίνονται ἀπὸ τὴν καπιταλιστικὸν τύπου βιομηχανία παραγωγῆς ταινιῶν καὶ γιὰ νὰ μὴ κοροϊδεύμαστε εἶναι βλακεία νὰ ἀρνιόμαστε καλὰ καὶ σῶνει νὰ κάνουμε ταινίες μὲ τέτοιο τρόπο ἂν οἱ ταινίες μας ἔχουν νὰ ποῦν κάτι καὶ βρισκεται χρηματοδότης. Ἐκεῖνο πού πρέπει νὰ καταλάβουμε εἶναι πὼς μόνο μέσα σ' ἓνα μὴ καπιταλιστικὸ σύστημα θὰ ἐκφραζόμαστε ἐλεύθερα. Ὅστόσο, πρέπει νὰ ἐπιφελιώμαστε κάθε δυνατότητα ἐκφρασης. Ἡ καπιταλιστικὴ βιομηχανία πού παράγει ταινίες, εἶναι γεγονός πὼς δεσμεύει μὲ χίλιους τρόπους τοὺς κινηματογραφιστὲς πού θέλουν κάτι νὰ ποῦν, καὶ ἄλλοτε τοὺς διαβρώνει, ἄλλοτε τοὺς ἐξαφανίζει κι' ἄλλοτε (ἀνάλογα μὲ τὴν ἀντοχή τους) τοὺς ἀνέχεται ὑποχρεωτικὰ σ' ἓνα διαρκὴ πόλεμο.

Τὸ 71—72, δὲν εὑρίσκα ὁμοιόεάτες -στὴν κινηματογραφικὴ ἰδεολογία ἐννοῶ - ἐδῶ. Σκέφτηκα νὰ ἐπιφελιωθῶ ἀπὸ τὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, στέλλοντας μιὰ ταινία μικροῦ μήκους — γιὰ νὰ σπάσω τὸ φράγμα πού μ' ἐμπόδιζε νὰ ἐπιζήσω ἐπαγγελματικὰ στὸν ἐδῶ κινηματογραφικὸ χῶρο. Ἐνα πρωτῆ, χωρὶς καθόλου λεφτά, εἶπα: «θὰ φτιάξω τὴν ΤΑΡΑΤΣΑ». Εἶχα μερικὸς φίλους πού πίστευαν σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια, ἐπιστρατέψαμε καλὲς προθέσεις, δανεικὰ καὶ πείσμα καὶ ξεκινήσαμε. Δούλεψα σὰν ὁδηγός καὶ φροντιστὴς στὸ ΠΡΟΞΕΝΕΙΟ τοῦ Βούλγαρη. Ἐγγραψα

τὸ σενάριο σὲ πέντε μέρες. Κάθε βράδυ πρὶν τὸ τελειώσω τὸ διάβαζα στὸ Χαρωνίτη πού μοῦδινε κουράγιο, τὸ ἴδιο κι' ἡ Χρυσάνθη. "Ἦθελα νὰ τὸν κάνω ἐγγχωμὸ σὲ 16 μμ., τελικὰ τὴν ἔκανα ἀσπρόμαυρη σὲ 35. Χρωσῶ τὴν ταινία στὴν "Ἐφη Ἀρβανίτη, στὸ Γιώργο Ἀρβανίτη, στὸν Πετανίδη, στὸν Χρηστομόγλου, στὸν Τριανταφύλλου, στὴ Χρυσάνθη Κορνηλίου, στὸν Δημήτρη Ἀστεριάδη, στὴν Εὐα Κοταμανίδου καὶ σὲ μιὰ σειρά φίλους πού με δάνεισαν. Ἡ ταινία ἐμπλέξε στὸν μηχανισμό τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας καὶ τοῦ φεστιβάλ. Ἐκεῖ γνώρισα ἄμεσα τί σημαίνει κινηματογραφία στὴν Ἑλλάδα. Εἶχα μιὰ σειρά πιέσεις γιὰ καλλιτεχνικούς καὶ οικονομικούς συμβιβασμούς. Ἐκανα κάποιους συμβιβασμούς ἀλλὰ κάποτε εἶπα στὸπ, ὄχι ἄλλο. Τὰ χαλάσαμε μὲ τὸν ἐκ τῶν ὑστέρων συμπαραγωγὸ μου στὸ μοντάζ. Δὲ σήκωνα ἄλλη ὑποχώρηση κι ἔτσι δὲν τέλειωσε — τότε — ἡ ταινία κι οὔτε πῆγε στὸ φεστιβάλ. Τέλειωσε ἡ ΤΑΡΑΤΣΑ κακὴν κακῶς στὸ τέλος τοῦ 72 μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Θ. Μαραγκοῦ καὶ παίχτηκος σ' ἓνα ἀπαρόδεχτο -γιὰ μένα -ψευτοφεστιβάλ σὲ κακὰ χάλια (ἀπὸ τὴν ἔρα καὶ εἰκόνα). Ἀπὸ τότε ἀραχνιάζει στὸ ράφι. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 73 ἄρχισε νὰ κλονίζεται ἡ διχτατορία. Οἱ φοιτητὲς μπηκαν μπροστά. Τὸ Κάστρο τῆς Νομικῆς ἔγινε προμαχῶνας ἐνάντια στοὺς ἀμερικανόδουλους διχτάτορες. Μὲ τὸν Μαραγὸ τρέχαμε στοὺς δρόμους με τὶς κάμερες στὸ χέρι καὶ τραβούσαμε. Τραβήξαμε πολλὰ καὶ καλὸ ὑλικὸ ἀπὸ τὶς πρῶτες φοιτητικὲς καὶ λαϊκὲς κινητοποιήσεις. Ἦταν τὸ ἐλληνικὸ μου δάπτιμα ἀλλὰ ἤμουν καλὰ προετοιμασμένος ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ θητεία στὴν Ἰταλία. Κεῖνες τὶς μέρες ἔστειλα μιὰ κόπια ἀπ' αὐτὸ τὸ ὑλικὸ στὸ ἐξωτερικὸ κι ἀπ' ὅτι ἔμαθα ἔγινε καλὴ δουλειὰ σὰν πληροφόρηση. "Ἐτσι πραχτικὰ Ξαναγύρισα στὸ σινεμά μου, κι αὐτὴ τὴ φορά ὄχι μόνος μου. Νομίζω πῶς στὴν περίοδο ἐκείνη, τῆς ἀρχῆς τοῦ 73, ἔπесαν οἱ πρῶτοι σπόροι ἐνὸς σινεμά πού ἔλειπε ἀπὸ τὸ χῶρο μας. Λέω «νομίζω» γιατί δὲν ἔξρω ἂν εἶχε γίνει παρόμοια δουλειὰ προηγούμενα. Πάντως δὲν ὑπῆρχε τέτοια παράδοση. Τὴν ἀνοιξη τοῦ 73 σκέφτηκα νὰ κάνω τὸ ΓΚΡΟΥΠ. Τὸ ΓΚΡΟΥΠ εἶναι μιὰ ταινία πού δὲν τέλειωσε ἀκόμη. "Ὅλα ἀρχισαν ἀπὸ μιὰ συζήτηση πού εἶχα μὲ τὴ Χρυσάνθη (μὲ τὴ Χρυσάνθη Κορνηλίου) ποῦνα μιὰ συντροφισσά ἀφοσιωμένη σὲ πολιτιστικούς καὶ πολιτικούς στόχους ποῦμα ἀφοσιωμένος κι ἐγώ. Τὸ θέμα τῆς ταινίας θάταν τὸ ἔξης: Θὰ φτιάχναμε μιὰ, ἔστω μικρὴ, θεατρικὴ ὁμάδα πού θάκανε μιὰ ἔρευνα στὴν ἐπαρχία (στὰ ἐργοστάσια ἦταν δυσκολότερο στὴν περίοδο τῆς διχτατορίας) γιὰ τὸ τί εἶδους λαϊκὸ θέατρο θὰ μπορούσε νὰ προτείνει σὰν ὁμάδα. Σκεφτήκαμε, πρὶν φύγουμε, διάφορα πράγματα. Σκεφτήκαμε -καὶ μαζί μὲ τὸν Βασίλη καὶ τὸν Νίκο ἀργότερα- νὰ σκαρώσουμε ἓνα θέατρο δρόμου πού νὰ στήνεται παντοῦ καὶ νὰ ἐξορμούσαμε. Σκεφτήκαμε νὰ φτιάξουμε τὰ ἔργα ἀπὸ τὴν Ἀθήνα ἢ ἐπὶ τόπου με συνεργασία καὶ συμμετοχὴ τῶν ἴδιων τῶν ἀγροτῶν. Ἀπορρίψαμε τὴν ἰδέα νὰ πᾶμε μὲ ἔτοιμα ἔργα ἔστω κι ἂν ἦταν Μπρέχτ. Καταλήξαμε νὰ μὴ πᾶμε στὴν ἐπαρχία μὲ προκαθορισμένες παραστάσεις. Ἀποφασίσαμε νὰ πᾶμε καὶ νὰ κάνουμε ἔρευνα στὶν συνθηκὲς δουλειᾶς τῶν ἀγροτῶν, στὴν πολιτιστικὴ κατάσταση, στὰ παραδοσιακὰ στοιχεῖα κι ἴσως, γιὰ καλύτερα (γιὰ τὴν ἔρευνα καὶ τὴν οικονομικὴ μας κατάσταση) νὰ δουλεύαμε μαζί τους στὸ χωράφι. "Ἐστω κι ἂν ὅλα αὐτὰ φαντάζουν ρομαντικά, πάντως μπορούσαν νὰ γίνουν πράξη. Θὰ γυρίζαμε -σύμφωνα πάντα μὲ τὸ θέμα τῆς ταινίας — στὴν Ἀθήνα μὲ συγκεντρωμένα στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἔρευνα γιὰ νὰ τὰ δουλέψουμε καὶ νὰ βγάλουμε ἓνα συμπέρασμα — πρόταση γιὰ λαϊκὸ θέατρο. Ἡ θεατρικὴ ὁμάδα ὅλα αὐτὰ θὰ τὰ ἔκανε στὴν πραγματικότητα ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ταινία, ἡ λειτουργία τῆς ὁμάδας θὰ ἦταν

αυτόνομη κι όχι στημένη για χάρη της ταινίας και του κινηματογραφιστή. Έγω με την κάμερα θα κατέγραφα τη δράση της θεατρικής ομάδας από τη στιγμή που γεννιόταν ή ιδέα στη συζήτησή μου με τη Χρυσάνθη. Θα κατέγραφα κινηματογραφικά όλη την εξέλιξη της δράσης όποια κι αν ήταν. Θα κατέγραφα και μένα με τη μηχανή λήψης.

Δηλαδή δε θάμουν έξω από την ταινία, ζούμε μέσα σ'άν κινηματογραφιστής. Στη φάση της προετοιμασίας και της επάνδρωσης της ομάδας ή ιδέα άρεσε σε πολλούς. Ήρθαν όμως τρεις, με μένα τέσσερις. "Άλλοι δεν ήθελαν ν' αφήσουν τις δουλειές τους στην τηλεόραση, άλλοι δεν θάντεχαν την ταλαιπωρία του αντίσκηνου του ολίπινμπαγκ, της γκαζιέρας που στήναμε για μαγείρεμα, κι' άλλοι ή άλλες δε θέλανε ν' αφήσουν τους αγαπητικούς τους (όλα αυτά έννοείται είναι στην ταινία). Μας υποσχέθηκαν βοήθεια σε κινηματογραφικά μηχανήματα, που όμως μας πούλησαν για να γίνουν άλλες ταινίες «τέχνις» πούχαν λιγότερη ανάγκη από μας. Ο πατέρας της Χρυσάνθης μας δάνεισε ένα σαραβαλάκι, είχα δυο κάμερες - ή μία του Μαραγκού -, είχαμε ένα στοκ από κονοέρβες και τρόφιμα, γκαζιέρες, κατασρόλες, αντίσκηνο, είχαμε και 4-5000 δρχ. για τέσσερα άτομα, για είκοσι μέρες, είχαμε ένα άπιθνο μαγνητόφωνο που τελικά μας άφησε χωρίς ήχο. Τάχαμε όλα, τί άλλο θέλαμε ; Ξεκινήσαμε.

Η ομάδα άότυχε πέρα για πέρα στους στόχους της. "Όχι τόσο για άντικειμενικές, όσο για ύποκειμενικές άδυναμίες. Η ταινία δεν Ξέρω άκόμα αν πέτυχε ή όχι άφου δεν έχει τελειώσει. "Αν τελικά ή ταινία καταφέρει και καταδείξει τις αίτίες της άποτυχίας της ομάδας θα πετύχει. Θα πετύχει κι αν καταφέρει και προτείνει σε άλλους να επαναλάβουν το πείραμα, την έρευνα. Είμαστε: ή Χρυσάνθη Κορνηλιού, ο Βασίλης ο Τσιπίδης, ο Νίκος Καλογερόπουλος, κι εγώ. Γυρίζοντας στην Άθινα έβαλα στην άκρη το νεγκατίφ μη έχοντας να τό έμφανίσω. Κάποτε θα τελειώσει και τό «γκρούπ».

Τό φθινόπωρο του 73 γεννήθηκε ή ΚΙΝΟ. Η ΚΙΝΟ έχει μιá μικρή προίστορία. Άπό τό 72 θέλαμε να φτιάξουμε τη «δημοτική γλώσσα» του κινηματογράφου, τό 8 μμ. Θα φτιάχναμε ένα ύπόγειο κύκλωμα κινηματογραφικής πολιτικής πληροφόρησης. Θα τραβούσαν όλοι όσοι είχαν μιá άχτάρα. Η προσαθεια άπότυχε πριν γίνει πράξη για πραχτικούς λόγους. Οί ίδιοι σχεδόν φτιάξαμε την ΚΙΝΟ. Η ομάδα κατ' άρχή έχει πολιτικό κινηματογραφικό πρόγραμμα. Με βάση ένα μίνιμο πολιτικό πρόγραμμα κάνουμε πολιτική δράση με κινηματογραφικά μέσα. Τραβούσαμε και τραβάμε ο Λάμπρος Παπαδημητράκης κι εγώ σε 16 μμ. "Άλλοι σε 8. Ύπάρχει σαφής καταμερισμός δουλειάς σε όλους. Η ΚΙΝΟ ήταν παράνομη όπως ήταν φυσικό. Τραβούσαμε συνέχεια ότι γινόταν. Άπό κεί γεννήθηκε τό σημερινό φίλμ για τη λαϊκή εξέγερση του Νοέμβρη. Η πρώτη δράση προς τα έξω μας, ήταν να στείλουμε άνώνυμα τό γνωστό φίλμ της 4ης Νοέμβρη 73 (μνημόσυνο Παπανδρέου) στην υπεράσπιση των 17 με τα γνωστά άποτελέσματα. Άπό τότε, και κυρίως μετά τό Πολυτεχνείο τραβούσαμε και κρυβόμαστε. Οί συνθήκες ήταν τρομερά δύσκολες γιατί έπρεπε να Ξεγλυστράμε απ' τό κυνηγητό των άστυνομικών και σύγχρονα να πείσουμε τους φοιτητές πώς δουλεύουμε για την ίδια ύπόθεση. Στο Πολυτεχνείο πάθαμε τό εξέης: Τραβούσαμε μέχρι την Πέμπτη τό θράδυ. Την Παρασκευή τα χέρια μας δεν άντεχαν άλλο την κάμερα. Τα συναισθήματά μας ήταν ή άκατανίκητη έπιθυμία και ανάγκη να ένωματωθούμε με τους άλλους άγωνιστές. Νοιώθαμε πώς ή κάμερα μας κρατούσε έξω απ' τον άγώνα και φυσικά κάναμε λάθος. Ξεχάσαμε για μιá στιγμή- τη σπουδαιότερη- τί σημαίνει να κινηματογραφείς αυτά

τά πράγματα. 'Ανωριμότητα ίσως! Οί όπερατέρ τής άστυνομίας, τής τηλεόρασης κλπ. ή οι κερδοσκοποί τράβηγαν ψυχρά. 'Εμείς δυστυχώς όχι. Ξανατραβήξαμε από τήν Κυριακή και πέρα. "Ένα χρόνο κρυβόμαστε και κρύβαμε τὸ υλικό. Τήν εβδομάδα τής τρομοκρατίας μετά τὸ Πολυτεχνείο τυπώσαμε και στείλαμε κόπιες παράνομα έξω. Κάνουμε τὸ λάθος να φύγει από τὸ έλεγχό μας τὸ υλικό κι έγινε αντίκειμενο έμπορικῆς και κύρια κομματικῆς εκμετάλλευσης από λιποτάχτες ψευτοαγωνιστές τού έξωτερικοῦ πού θέλανε νά έξυηρητήσουνε τὸ «μαγαζάκι» τους λερώνοντας τή θυσία εκείνων πού έδωσαν τή ζωή τους στὸν ιερό άγώνα. Μετά τήν «άλλαγή» αποφασίσαμε νά φέρουμε τὸ υλικό σ' έπαφή με τὸν κόσμο. «Μονταρίστηκε» τὸ φίλμ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΣΤΙΓΜΕΣ ΤΟΥ 73. Δέν κάναμε φυσικά μιὰ καλλιτεχνική ταινία γιατί οὔτε είχαμε τὸ δικαίωμα, οὔτε μᾶς ένδιέφερε. Δέν τήν στείλαμε στὸ φεστιβάλ γιατί δέν είναι καλλιτεχνικό προϊόν, για πούλημα. Δέν κερδίσουμε οὔτε κερδίζουμε (λεφτά) από τὸ φίλμ. 'Ακόμα βάζουμε από τήν τσέπη μας. 'Ο χαρακτήρας τής έπαφῆς τής ταινίας με τὸ κοινό είναι: α - νά κάνει πολιτική πληροφόρηση, β - νά μῆ γίνει αντίκειμενο έμπορικῆς και κομματικῆς εκμετάλλευσης από κανέναν, ιδιαίτερα τώρα πού τὰ κόμματα βλέπουν κάτι τέτοια ντοκουμέντα σάν όπλα για τὸ ψηφοκνηγι τους. Μᾶς δάνεισαν μιὰ παλιά μηχανή προβολῆς πού όλο χαλάει. Μαζέψαμε μεταξύ μας κάποια λεφτά, τυπώσαμε δεύτερη κόπια και γίναμε συνεργείο προβολῆς.

Σέ αριθμούς ή μέχρι τώρα δράση τής ταινίας είναι:

Πολυτεχνείο: 4 μέρες, 8 προβολές, 7000 θεατές περίπου.

Καρδίτσα: 1 μέρα 2 προβολές, 1500 θεατές (προβάλαμε μόνο τής 'Ολλανδικῆς τηλεόρασης γιατί τή δικιά μας τήν απαγόρεψαν)

Βιομηχανική Πειραιά: 3 μέρες, 8 προβολές, 3500 θεατές.

Πάντειος: 1 μέρα, 3 προβολές, 1000 θεατές (περίπου).

Κέντρο «Πειραιάς 70»: 3 μέρες, 6 προβολές, 3000 θεατές.

'Οδοντοιατρική: 1 μέρα, 2 προβολές, 900 θεατές.

Τρίκαλα

Παλαμᾶς

Καρδίτσα

Λάρισα...: 2 μέρες, 9 προβολές, 5500 θεατές.

και συνεχίζουμε...

'Από τούς 22000 περίπου θεατές (πού στὴν οὐσία είναι συμμέτοχοι σέ μιὰ πολιτική εκδήλωση) τὰ 80 % περίπου είναι βιομηχανικοί εργάτες, αγρότες, λαϊκά στρώματα.

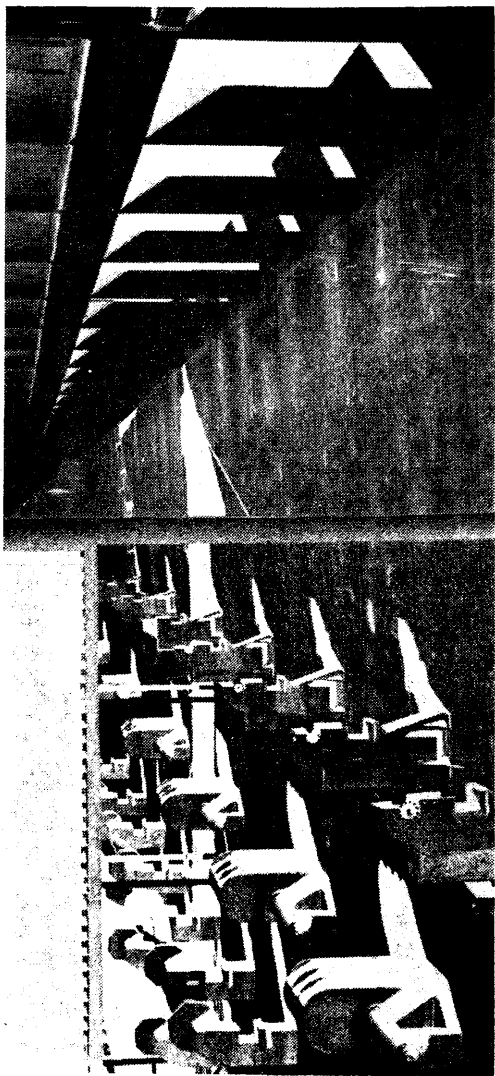
Τώρα πιά εκείνο πού έχει σημασία είναι ή έπαφή μας με τὸν κόσμο. Οί προβολές προκαλοῦν μιὰ δυναμική πολιτική εκδήλωση από τὸν κόσμο. "Όλο ριγοῦν όταν σκέφτονται πιά μέρα τους ύποχρεώνουν να πάνε να ψηφίσουν. "Όλο νοιώθουν πώς τὸ Πολυτεχνείο Ζεῖ και πώς ό άγώνας τού λαοῦ πρέπει νά συνεχιστεῖ. Στὰ Τρίκαλα ή χωροφυλακή τράβηξε τὰ γκλόμπς και χτύπησε κι ένα νεαρό στὴν προσπάθειά της νά επιβάλει τὸ νόμο πού απαγορεύει να υπάρχουν όρθιοι στὸ σινεμά. Θυμήθηκε τώρα στὴν ταινία μας αυτό τὸ νόμο. Αυτό βέβαια προκάλεσε μαχητικές εκδηλώσεις από χιλιάδες Τρικαλινοῦς. Κάθε προβολή έχει τήν ιδιομορφία της, τή δική της αγωνιστικότητα, τὸ δικό της χρώμα. "Άλλοι βγαίνουν από τήν αἰθουσα φωνάζοντας συνθήματα, άλλοι άμίλητοι φορτισμένοι με ταξικό μίσος. Οί φοιτητές εκδηλώνονται διαφορετικά, οί εργάτες διαφορετικά, οί αγρότες διαφορετικά. Μερικοί τούς τρόπους επιδοκίμασας τους φέρνουν από τους χώρους πού συχνάζουν βλέποντας πορνό και γουέστερν. "Ένας γέρος έξεσπασε φωνάζοντας για τὰ χρόνια πού πολέ-

μαγε με τον ΕΛΑΣ, έβγαλε τα πνευμόνια του φωνάζοντας πως «ό λαός τότε, έχασε την έξουσία απ' τα χέρια του και τώρα μετά από τριάντα χρόνια σφάζουν τα παιδιά μας και μεις τους αφήνουμε άτιμώρητους». Οί έκδηλώσεις του κόσμου είναι κάτι τó συγκλονιστικό για μās και δέν μπορούν να περιγραφτουν έτσι εύκολα, ιδιαίτερα εκείνες τής έπαρχίας και τών έργατων. Τόν άπολογοισμό τής δουλειās μας θά τόν κάνουμε άργότερα. Τώρα είμαστε στην άρχή. Πιστεύουμε πως κάνουμε ένα αληθινά άγωνιστικό κινηματογράφο κι αυτό τó μετράμε από τάποτελέσματά του. Μαρξιστικός δέν είναι ο κινηματογράφος που άπευθύνεται σε μιá έλίτ «έκλεχτων του πνεύματος» σε έρμητικά κλειστές για τίς μάζες αίθουσες, δέν είναι εκείνος ο δυσνόητος για τίς μάζες με τίς «άπόλυτες» και «αίώνιες» αίσηθητικές και πνευματικές αξίες που θά γίνει κατανοητός από τόν σημερινό «όχλο» μετά από εκατό χρόνια. Μαρξιστικός κινηματογράφος είναι εκείνος που βοηθάει άμεσα τή διαδικασία τής άνάπτυξης τών λαϊκών άγώνων που όδηγουν στην κατάληψη τής έξουσίας απ' τó λαό.

Μās περιμένουν όλες οί πόλεις τής Έλλάδας κι όλες οί βιομηχανικές και λαϊκές περιοχές τής Αθήνας. Δυστυχώς δε θά μπορούσαμε να καλύτεψουμε αυτές τίς άνάγκες γιατί δέν υπάρχουν τά μέσα. Πρέπει να γίνουν κι άλλες κόπιες και να πάνε παντού. Οί φοιτητικοί σύλλογοι βασικά είναι εκείνοι που μέχρι τώρα συνεργαζόμαστε στα όργανωτικά κυρίως προβλήματα.

Μ' αυτή τή δράση προτείνουμε στους Έλληνες κινηματογραφιστές να δουλέψουν σε τέτοια ή παρόμοιες κατευθύνσεις να αναπτυχθεί αυτό του είδους ο άγωνιστικός κινηματογράφος. Να μη φυλάμε τέτοιο υλικό - ντοκουμέντο για τήν προσωπική μας ταινία, για τήν άυτοπροβολή μας ή για τήν τσέπη μας.





MONTEAO

# ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

## ΜΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΤΟΥ Κ. ΣΦΗΚΑ

Στήν κοινωνική παραγωγή τής ζωής τους οί άνθρωποι έρχονται σ' σχέσεις καθωρισμένες, αναγκαίες, ανεξάρτητες άπ' τή θέλησή τους, σ' σχέσεις παραγωγικές, πού αντιστοιχούνε σέ μιá ώρισμένη βαθμίδα όπου έχει φτάσει ή ανάπτυξη τών υλικών παραγωγικών τους δυνάμεων. Τό σύνολο αύτών τών παραγωγικών σχέσεων άποτελεί τό οικονομικό οικόδομημα τής κοινωνίας, τήν υλική βάση πού πάνω της ύψώνεται ένα νομικό και πολιτικό έποικοδόμημα και στήν όποία αντιστοιχούν ώρισμένες πάλι κοινωνικές μορφές συνειδήσης. Ό τρόπος τής παραγωγής τής υλικής ζωής καθορίζει τήν εξέλιξη τής κοινωνικής, πολιτικής και θιασθητικής ζωής έν γένει.

Αύτά έγγραφε στό 1859 στό πρόλογο τής Κριτικής τής Πολ. Οικονομίας ό KARL MARX και τά θεωρούσε σάν τό συμπέρασμα στό όποιο είχε φτάσει μετά άπό μιá σειρά έργασιών. Αυτό τό συμπέρασμα άναφέρει επίσης ήτταν ή όδηγητική του γραμμή στις μελέτες πού άκολουθούσαν.

Αναπτύχθηκε και θεμελιώθηκε σέ μιá όγκώδη εργασία με άπόλυτη πληρότητα έπιστημονικής μεθόδευσης και τεκμηρίωσης στήν όποία έπάρχει μιá πλήρης περιγραφή τής πραγματικότητας και τών νόμων πού έέπουν τό άντικείμενο τής εργασίας πού είναι τό «ΚΕΦΑΛΑΙΟ».

Ό Άϊζενστάϊν θέλησε νά τό μεταφέρει στό κινηματογράφο άπό τό 1927 κιόλας. Κατά τό διάστημα πού γυρίζονται ό «Όκτώβρης» και ή «Γενική Γραμμή», 1927 και 1928, ό Άϊζενστάϊν εργαζόταν παράλληλα πάνω στό «ΚΕΦΑΛΑΙΟ». Άπό τίς σημειώσεις του κείνης τής έποχής πού δημοσιεύτηκαν πέρυσι στή Ρωσία (και τίς όποιες σύντομα θά δημοσιεύει τό ΦΙΛΜ) φαίνεται πώς θά ήταν ένα έργο έξ ίσου όγκώδες μ' αυτό το



MARX. 'Από τις σημειώσεις και τὰ σχέδια τοῦ 'Αϊζενστάιν, διαφαίνεται πῶς ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ ταινία μὲ ἐντελῶς ἀναλυτικὸ χαρακτήρα καὶ ποὺ ὅλη ἡ ἀλυσίδα τῶν ἐννοιῶν τοῦ MARX θὰ ἀποδίδετο μὲ μιὰ σειρά ἀ-πτῶν παραδειγμάτων, ἐπιβεβαιωτικῶν καὶ παραστατικῶν τῶν ἐννοιῶν. 'Ε-πρόκειτο γιὰ ἓνα ἐξωστρεφές σχέδιο μὲ διδακτικὸ χαρακτήρα.

Τὸ «MONTEAO» τοῦ Σφήκα μᾶλλον εἶναι στὸν ἀντίποδα τοῦ 'Αϊζεν-σταϊνικοῦ σχεδίου. Εἶναι ἓνα ἔργο ἐσωστρεφές μὴ ἀναλυτικὸ μὴ διδα-κτικὸ. 'Απ' ὅλη τὴ σειρά τῶν ἐννοιῶν τοῦ MARX ἔχουν κρατηθεῖ μόνο οἱ θεμελιακὲς ποὺ ἔχουν ἀξιοματικὸ χαρακτήρα, ἡ ἔ ρ γ α σ ῖ α ἢ ἁ Ἐ ἱ ἶ α καὶ ἡ ἐξιοτική τους σχέση. Αὐτὸ πάλι τὸ Ζ' ὄγος τῶν ἐννοιῶν εἶναι εἰδωμένο μέσα ἀπ' τὸ τραῦμα ποὺ προκαλεῖ καὶ ποὺ μὲ τὴν σειρά του ὁδηγεῖ σὲ μιὰ ἠθική στάση. 'Η ἐξίσωση ἐργασία - ἀξία ἀντιστοιχεῖ στὴν ἐξίσωση ἄνθρωπος - ἐμπόρευμα.

'Ενῶ ἡ στάση τοῦ 'Αϊζενστάιν εἶναι ἐπική τοῦ Σφήκα εἶναι τραγική. 'Ο 'Αϊζενστάιν Ζοῦσε σὲ μιὰ χώρα καὶ σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἡ συντριβὴ τοῦ καπιταλισμοῦ τοῦλάχιστον ὡς ἀναφορὰ τὸ σκέλος τῆς ἀνθρώπινης ἐκμε-τάλλευσης εἶχε συντελεστεῖ καὶ ἡ προοπτικὴ γιὰ τὸ πλήρες ἑξέπρασμα ὅλων τῶν συνθηκῶν τοῦ καπιταλιστικοῦ τρόπου παραγωγῆς ἦταν ἐφικτὴ - ἐκτός ἀπὸ ἀναγκαῖα - μὲ τὴ συμβολὴ τῆς ἐνεργητικότητας τοῦ χρόνου καὶ τῆς ἱστορίας πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση. Σήμερα ὅλοι ἔξερουμε καθ-ώς καὶ ὁ Σφήκας ἐπίσης, ὅτι ὁ σοσιαλισμὸς δὲν θίγει τὸ ζεῦγος ἐργα-σία - ἀξία ἀλλὰ μόνο τὴν ὑπεραξία. "Ἐτσι τὸ τραῦμα παραμένει καὶ σ' αὐτὴ τὴ φάση τοῦ κοινωνικοῦ μετασχηματισμοῦ. Οἱ ἄνθρωποι ἐξακολου-θοῦν νὰ ἔρχονται σὲ σχέσεις ἀναγκαῖες, καθωρισμένες, ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὴν θέλησή τους γιὰ τίς ἀνάγκες τῆς παραγωγῆς νὰ μετατρέπουν τὴν ἐργασία τους σὲ ἀξία τὸν ἑαυτὸ τους σὲ ἐμπόρευμα. 'Η προοπτικὴ τῆς λύτρωσης δὲν μετατοπίζεται πάλι δὲν ξεμακραίνει ἀπλῶς, χάνεται καὶ μαζί της ἡ καρτερία κι' ὁ σχεδιασμὸς, ἐνῶ ἡ πάλη ἐντείνεται. Δὲν περιμένουμε τίποτα δὲν ὄνειρευόμαστε τίποτα καὶ ἡ πάλη παράγει κι' ἀνα-παρᾶνε διαρκῶς καὶ μὲ ὅλους τοὺς δυνατοὺς τρόπους ἀξίες ποὺ μὲ τὴ σειρά τους ἀπαιτοῦν νέα στάδια ἐργασίας καὶ πάλι ἀξίες... ἐνῶ ἡ παράμετρος τοῦ χρόνου ἔχει χάσει τὴν τιμὴ της.

'Η ταινία τοῦ Σφήκα καθρεφτίζει αὐτὴ τὴ κατάσταση σὰν ἓνα ρολοῖ ποὺ λέει κάθε μέρα τί ὥρα εἶναι ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἀλλάζει τὸ χρόνο. 'Αλλὰ μιὰ νέα προοπτικὴ δὲν μπορεῖ νὰ βγεῖ μέσα ἀπὸ μιὰ πραγματικότητα τῆς ὁποίας τὸ «ΚΕΦΑΛΑΙΟ» εἶναι ἡ γραφτὴ ἀλήθεια καὶ τῆς ὁποίας ἡ Ζωὴ - πρᾶγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνεται κι' αὐτὰ δυὸ - ἔχει σὲ σημαντικὸ βαθμὸ δο-μικὰ ἐξαντληθεῖ ἐνῶ λειτουργικὰ παραληρεῖ.

Μέχρι τώρα οἱ διανοούμενοι ἔκαναν τίς ἐπαναστάσεις γιὰ λογαριασμὸ ἄλλων τάξεων, ἔτσι τὸ προχώρημα τῆς ἱστορίας γίνονταν σὸ μέτρο τῆς προοπτικῆς κάθε τάξης.

'Ακόμα καὶ οἱ ὄραματισμοὶ τοῦ MARX δὲν φτάνουν πέρα ἀπὸ τοὺς μετα-σχηματισμοὺς ποὺ τὸ προλεταριάτο μπορεῖ νὰ πετύχει. Τὸ προλεταριάτο εἶναι τὸ ἀπωθημένο σῶμα τῆς ἀστικῆς τάξης ποὺ μὲ τὴ σειρά του δη-μιουργεῖ τοὺς ὅρους τῆς βίαιης ἀπώθησής της ἐνῶ στὴ συνέχεια τὴν ἀγκαλιάζει σὰν δικό του παρελθόν.

"Ἐτσι οἱ ἐργολάβοι τοῦ καπιταλισμοῦ ὑποκαθιστῶνται ἀπὸ τοὺς γραφειο-κράτας τοῦ σοσιαλισμοῦ. Τὸ πρόβλημα τῆς νέας προοπτικῆς καὶ κατ' ἀ-νάγκην φανταστικῆς γιὰ τὴν ὥρα δὲ μπορεῖ νὰ λυθεῖ μὲ καμιὰ ἀναθεώ-ρηση ἀλλὰ μὲ μιὰ θεώρηση ἐΞ ἴσου θεμελιακῆ μ' αὐτὴ τοῦ MARX. 'Ω-στόσο ἡ ταινία εἶναι ἐντεῦθεν ἐνός τέτοιου ἄλματος καὶ ἔτσι θὰ τὴν δοῦμε.

Ἡ προβληματική τοῦ ὄργανου ἀναπαράστασης ἔχει τὴν ἀφετηρία της στὶς ἀναγεννησιακὲς ἐρευνες ποὺ κατέληξαν στὴν προοπτική.

Ἡ προοπτική σὰν μέθοδος ἀναπαράστασης ἔτεινε ν' ἀντανακλᾷ τὸν κόσμο — πραγματικό ἢ φανταστικό — σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς ὄρασης καὶ μὲ πληρότητα κυρίως γεωμετρική. Τὸ ἐνδιαφέρον ἦταν ν' ἀποδοθεῖ ἕνας κατ' ἀναλογίαν καὶ μὲ ὀργανικότητα δομημένος κόσμος γιὰ τὸν ὁποῖο ὑπῆρχε ἡ βεβαιότητα πῶς ἔχει μιὰ δομὴ στέρη καὶ ἀμετάβλητη. Ὁ προβληματισμὸς τοῦ Ἀναγεννησιακοῦ ἀνθρώπου ἦταν τέτοιος ποὺ θεωροῦσε ὅτι τὸ παιχνίδι τῆς γνώσης ἦταν καθαρὰ Αὐγουστινιανῆς τάξης κι' αὐτὸ γιὰ τὸ πεδίο τῶν ἐρευνῶν του ἦταν ἡ φύση ποὺ ὄντας παθητικὴ δὲν ἀντιστέκεται στὴν ἀποκρυπτογράφισή τῶν μυστικῶν της. Στὴ συνέχεια ἀναπτύσσεται ἕνας τεχνικισμὸς ὅπου κάθε φυσικὸ πρᾶγμα μπορεῖ νὰ γίνῃ μοντέλο γιὰ ἕνα τεχνικὸ πρᾶγμα. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ πνευματικὸ πλαίσιο κάθε νοητικὸ κατηγορούμενο γιὰ νάχει ὑπόσταση ἔπρεπε νὰ ἐπιβεβαιώνεται στὴ φύση, ἀλλοιῶς ἦταν μεταφυσική. Αὐτὴ ἡ «φυσική» εἶχε σὰν συνακόλουθο τὴν «τεχνική» ποὺ μετασχημάτιζε τίς μορφές ἀπὸ φυσικὲς σὲ τεχνικὲς. Προῖόν αὐτῆς τῆς γενικῆς θεώρησης εἶναι ἡ προοπτικὴ ποὺ στὴ συνέχεια γίνεται τὸ θεμέλιό της. Στὴν ἀρχὴ εἶναι μιὰ ἀπλὴ θεώρηση, μετὰ γίνεται ὄργανο καὶ πέρα ἀπὸ τοῦ νὰ εἶναι μιὰ θεωρητικὴ πρακτικὴ εἶναι βασικὰ μιὰ κατασκευαστικὴ πρακτικὴ. Κι' ἐνῶς ἀπ' τὴ μιὰ μεριά ἔχουμε προοπτικὴ ἀπ' τὴν ἄλλη ἔχουμε βολοί.

Τὸ ἕνα ἀναπαριστᾷ τὸν χῶρο τὸ ἄλλο τὸν χρόνο. Τὸ MONTEAO τοῦ Σφήκα ἐκτός τοῦ ὅτι εἶναι μιὰ πλαστικὴ ἀπόδοση τοῦ μοντέλου Καπιταλισμὸς μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἀναφέρομε προηγούμενα καὶ μόνον στὸ θεμελιακὸ Ζεῦγος ἐ ρ γ α σ ί α - ἀ ξ ί α εἶναι ἐπίσης καὶ μιὰ πλαστικὴ ἀπόδοση τῆς π ρ ο σ π τ ι κ ῆ ς καὶ τοῦ ρ ο λ ο γ ι ο ῦ. Προῖόν ἀπόθησης τόσο τοῦ θέματος του ἀπ' τὴ μιὰ μεριά ἀναφορικὰ μὲ τὸ ὅτι τὸ «οἱ ἄνθρωποι ἔρχονται σὲ σχέσεις ἀναγκαῖες καθωρισμένες κ.λ.π.» ποὺ δὲν μπορεῖ ν' ἀντιμετωπιστεῖ ἱστορικοκοινωνικὰ καθὼς καὶ τοῦ κληρονομημένου συστήματος ἀναπαράστασης ἀπ' τὴν ἄλλη τὸ φίλμ τῆς Σφήκα παράγωγο αὐτῆς τῆς διπλῆς ἀπόθησης ὀδηγῆται σὲ μιὰ υπερβατικὴ περιοχὴ ὅπου παριστάνονται ὁ καπιταλισμὸς καὶ ἡ ἀναπαράσταση σὰν θεμέλια τῆς ἀνθρώπινης δράσης καὶ νόησης. Ἀπωθημένα αὐτὰ τὰ δύο στὴν ὀθόνη γίνονται ὁ καθρέφτης ἐνὸς ὄντος στὸ ὁποῖο βλέπει ὄχι τὸν ἑαυτό του, ἀλλὰ τὸ ἔργο του ποὺ θεὸς καὶ δημιουργὸς του εἶναι ὁ ἴδιος, σὰν ὑποκείμενο ἀλλὰ καὶ ἀντικείμενο ἐπίσης.

Αὐτὴ ἡ ἰδέα τοῦ ὑποκειμένου σὰν ἀντικείμενο εἶναι ποὺ κυριαρχεῖ τὸ φίλμ καὶ αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ τὸ ὅτι ὁ Ἀναγεννησιακὸς ἄνθρωπος στάθηκε ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενο σὰν ἕνας μικρὸς θεὸς μὲ ἀντικειμενικὴ ὄραση.

Τὸ πραγματικὸ κατέλαβε ὅλο τὸ χῶρο τῆς συνειδησῆς του κι' αὐτὸς τὴν ἐξουσία τοῦ πραγματικοῦ. Ἔτσι μοσφώνοντας τὸ πραγματικὸ μὸρφωνε τὴ συνειδησῆς του. Ἀντικατέστησε τὴν πίστη μὲ τὴν ὄραση ποὺ μὲ τὴ σειρὰ της γίνεταί ἡ νέα του πίστη ποὺ στὸ παρὸν στάδιο τῆς ἱστορικῆς διαδρομῆς ἀμφισβητῆται σὰν Ἀναπαράσταση.

Αὐτὴ ἡ ἀμφισβήτηση τῆς ἀναπαράστασης εἶναι καὶ ἡ ἀμφισβήτηση τῆς πίστης καὶ τῆς θεώρησης τοῦ Ἀναγεννησιακοῦ Ἀνθρώπου. Ἡ ἀναπαράσταση σὰν γέφυρα μεταξὺ ἀντικειμένου καὶ ὑποκειμένου ἔχει κλονιστεῖ σημαντικὰ καθὼς καὶ ἡ ἰδέα τοῦ ἀνθρώπου σὰν κέντρο τοῦ κόσμου καὶ ἀνώτερο ἄνθος τῆς φύσης.

Ἡ κινηματογραφική παράδοση στήν ὁποία ἀκουμπᾶ ἡ ταινία λίγα ἔργα ἔχει νά ἐπιδείξει μέ θεληγекές καί πληρότητα σάν αὐτό τοῦ MONTE-LOY μέ μόνη ἐξαίρεση τὸ ἔργο τοῦ STAN BRAKHAGE.

Τὸ πρόβλημα γιὰ τὸ πῶς μπορεῖ ὁ κινηματογράφος νά μὴν στηρίζεται στήν σύμφωνη μέ τὴν τεχνική του ἀληθοφάνεια καί νά ὀδηγηθεῖ σὲ μιὰ πλαστική αὐτονομία μέ πληρότητ καί λειτουργικότητα εἶχε πολλές προσεγγίσεις. Οἱ περισσότερες ὅμως ἀπ' αὐτές εἶναι μάλλον σουρεαλιστικοῦ χαρακτήρα καί γι' αὐτὸ νομίζω ὅτι δὲν εἶναι συσχετίσημες μέ τὸ MONTELO. Οἱ μόνες συσχετίσημες περιπτώσεις μποροῦν νά εἶναι οἱ ταινίες τοῦ HANS RICHTER ὅπως τὸ RHYTHMUS 21 καί 23, τὸ BALLET MECANIQUE τοῦ LEGER, τὸ EMAK BAKIA τοῦ MAN RAY, τὸ ANEMIC CINEMA τοῦ M. DUCHAMP ἢ τὸ AN AMERICAN DREAM τοῦ OSKAR FISCHINGER σάν μερικές περιπτώσεις στὸ μακρὺ κατάλογο τῶν πειραματικῶν ταινιῶν τῆς προπολεμικῆς AVANT - GARDE.

Ἡ μεταπολεμική AVANT - GARDE ὥστόσο παρ' ὅτι ἐνέτεινε τίς προσπάθειές της γιὰ τὴν θεμελίωση μιᾶς πλαστικῆς ἀρχῆς τοῦ κινηματογράφου δὲν μπορούμε νά ποῦμε ὅτι κατῴρθωσε πολλὰ πράγματα πέρα ἀπὸ τὴν σουρεαλιζουσα μυθοποιῶν πού ἀναπτύχθηκε κυρίως στήν Ἀμερική. Ὡστόσο ἡ περίπτωση τοῦ STAN BRAKHAGE παραμένει ἐντελῶς ξεχωριστή. Ὁ BRAKHAGE μέ τὸν ὀπτικὸ δογματισμὸ τοῦ ἀνέπτυξε ἕναν κινηματογράφου πέρα ἀπ' τὴν ἀναπαράσταση.

Ἀπ' ὅλο τὸν ὄγκο τοῦ ἔργου του θ' ἀναφερθοῦμε κυρίως στὸ ART OF VISION καί τὸ DOG, STAR, MAN. Σ' αὐτές τίς ταινίες καθὼς καί σὲ μερικά ἀπ' τὰ SONGS του ὑπάρχει σ' ὀλοκληρωμένη μορφή αὐτὸ πού μπορούμε νά ποῦμε χρονοσεκόννα.

Ἐκεῖνο πού θλῆπει κανεὶς παρατηρῶντας αὐτές τίς ταινίες δὲν εἶναι τόσο ἕνας ὀρατὸς κόσμος ἀλλὰ ἕνας κόσμος τῆς ὄρασης. Αὐτὸς ὁ κόσμος τῆς ὄρασης δὲν εἶναι ἕνας κόσμος στηλωμένου ματιοῦ ἀπὸ ἕνα προνομιακὸ σημεῖο. Εἶναι ἕνας κόσμος χωρὶς σημεῖο ὄρασης. Ὑπάρχει μιὰ αἰσθησιακὴ ἀντίληψη βέβαια σ' αὐτὸ πού ἔχει τὴ βάση της σ' ἕνα εὐλύγιστο μάτι πού κινεῖται πέρα ἀπὸ τὴν κατηγορική ὀπτική τῆς προοπτικῆς τῶν σημείων ὄρασης καί ἀπόστασης καθὼς καί τῶν ἐπιπέδων. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἕνας κόσμος πεδιακὸς χωρὶς τάξη καί ἱεραρχία ἐνῶ ἡ ὄραση μιὰ δυναμικὴ αἰσθησιακὴ λειτουργία ἀέναα μετατοπιζόμενη. Ἀπὸ σημεῖο σὲ σημεῖο ὄρασεως ὑπάρχει μιὰ διαφορὰ χωρικῆς μετατόπισης ἴση, περίπου ἢ μεγαλύτερη ἀπὸ τὴν χρονικὴ παραμονὴ του στὸν ἀμφιβληστροειδῆ. Ἔτσι κάθε φωτόγραμμα ἀντιστρατεύεται τὴν προοπτικὴ τοῦ προηγούμενου καί τὴν μετατρέπει σὲ λανθάνον στοιχεῖο, ὥστε ὁ χώρος νά γίνεται πεδίο καί ὁ χρόνος σταθερὰ. Ἡ περίπτωση τοῦ Σφήκα εἶναι ἐντελῶς ἀντικρουή. Ὁ χώρος εἶναι αἰώνιος καί ὁ χρόνος καθηλωμένος. Ἡ εἰκαστικὴ θεμελίωση τοῦ MONTELOY ἐδράζεται στὸ πρότυπο τῆς γραμμικῆς προοπτικῆς στήν ἀπόλυτη μορφή του. Ἀλλαγές στὸν χώρο δὲν γίνονται γιὰτὶ ὁ χώρος εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς νοητικῆς ἐξάντλησης τοῦ χ ὠ ρ ο υ στὸν ὁποῖο ἀναφέρεται. Ἐπίσης εἶναι καθοριστικὸς καί κυριαρχικός. Δεσμεύει τίς λειτουργίες πού ἀνακκλῶνται στὰ πλαίσιά του. Ἡ κινησιολογία γεννιέται ἀπ' τίς χωρικές συντεταγμένες σάν τὴν λειτουργία πού καθορίζεται ἀπὸ τὸν κυριαρχικὸ ἔλεγχου μιᾶς δομῆς.

Υπάρχει λοιπόν ένας προκαθορισμός της ζωής απ' τόν χώρο θά λέγαμε κατά τέτοιον τρόπο πού νά σημαίνει ότι οι αλλαγές στό έποικοδόμημα είναι χωρίς σημασία έφ' όσον οι παραγωγικές σχέσεις καθορίζονται από τό έργοστάσιο πού καθορίζει τή ζωή τών έργατών. Όλη αύτή λοιπόν ή πλαστική απόδοση δέν είναι παρά ή μετουσίωση σέ μιá θανατερή όμορφιά του κοινωνικοϋ και ιστορικοϋ δράμματος πού λέγεται καπιταλισμός. Είναι ένα πλαστικό ιδεόγραμμα μέ χαρακτήρα μοναδικότητας και πουριστικό. Νομίζω πώς ή ταινία του Σφήκα είναι τό πιό ολοκληρωμένο έργο τής σύγχρονης κινηματογραφικής πρωτοπορείας και δικαιώνει όλες τις προσπάθειες πού έγιναν προς τήν κατεύθυνση αύτή.



## ΤΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

### ΣΥΜΒΟΛΗ ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΡΕΥΝΑ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

01. "Ένα κείμενο για την τηλεόραση σ' ένα Κιν/κό περιοδικό. Να τί φαίνεται σαν δυο φορές σκάνδαλο. Σκάνδαλο γιατί είναι πάνω στην τηλεόραση, ένα χώρο έρευνας που κανείς δεν ασχολήθηκε μέχρι τώρα μαζί του. "Έξω από μερικές ιερεμιάδες — «ή τηλεόραση αποβλακώνει», «κατεβάζει το πνευματικό επίπεδο του λαού» κ.τ.λ. — και μερικά δημαγωγικά άρθρα, για ανικανότητα των υπευθύνων και για οικονομικές σπατάλες, το φαινόμενο τηλεόραση και ή τηλεοπτική παραγωγή, αντιμετωπίστηκαν με την σιωπή. Μιά σιωπή που υπαγορεύει ένας αισθητιστικός σνομπισμός, ή άγνοια και ή μη συνειδητοποίηση της δύναμής της. Σκάνδαλο ακόμη γιατί δημοσιεύεται σ' ένα κιν/κό περιοδικό. 'Ο κινηματογραφικός χώρος αντιμετώπισε την τηλεόραση είτε σαν ένα οικονομικό ανταγωνιστή — «έκλεισε τις αίθουσες», «απομάκρυνε τους θεατές» κ.τ.λ. — είτε σαν ένα «κακό κινηματογράφο». Και στις δύο περιπτώσεις αδιαφόρησε. Το κείμενο όμως που ακολουθεί δεν γράφτηκε για να δημιουργήσει σκάνδαλο, αλλά για να απαντήσει σ' ένα σκάνδαλο. Την απόλυτη αδιαφορία απέναντι στην τηλεόραση σαν κυρίαρχο μέσο μαζικής επικοινωνίας και στην τηλεόραση σαν παραγωγή.

Ἡ ἑλληνικὴ τηλεόραση ἔχει ἤδη πίσω της δέκα χρόνια ἱστορία. Οἱ δέκτες της (1) μῆκαν σὲ κάθε ἀστικό σπίτι, σκαρφάλωσαν στὸ τελευταῖο χωριό. Ὁ ρυθμὸς τῆς ζωῆς μας προσαρμόστηκε μὲ τὰ προγράμματά της. Εἶδαμε τίς πόλεις ν' ἀδειάζουν τίς ὥρες τῶν πιὸ «συνταρακτικῶν» ἐκπομπῶν της. Τὸ καφενεῖο τοῦ χωριοῦ ἀπὸ ζωντανὸ πολτικὸ καὶ πολιτιστικὸ κέντρο κατάντησε μιὰ θλιβερὴ αἴθουσα θεάματος. Οἱ κινηματογράφοι καὶ τὰ θέατρα ἀδείασαν. Ἡ τηλεόραση ἔγινε ὄργανο τῆς πιὸ ξεδιάντροπης προπαγάνδας τῆς δικτατορίας.

Παρήγαγε ἔργα πού κανένας κινηματογραφικὸς παραγωγὸς δὲν θὰ τολμοῦσε, τόσο ἠλίθια καὶ ξεπερασμένα εἶναι. Ἐδειξε θεάματα πού κανένα θέατρο δὲν θὰ δοκίμαζε νὰ ἀνεβάσῃ μὲ τόση κακογουσιὰ καὶ προοχειρότητα. Ἡ ἑλληνικὴ τηλεόραση εἶναι ἓνα γεγονός. Εἶναι ἀφελὲς καὶ ἐπικίνδυνο νὰ τὴν ἀγνοοῦμε ἢ νὰ τὴν δεχόμαστε σὰν ἀναγκαῖο κακὸ. Κι' ἀκόμα χειρότερο νὰ κλείνουμε τὰ μάτια, στὸ ὅτι ὁ κόσμος, πάρα πολὺς κόσμος, τὴν βλέπει.

«Παίζεται ἓνα ἔργο ποιότητας» σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς διανομηνιστικούς κινηματογράφους μας πού τὸ βλέπουν μιὰ χούφτα θεατὲς καὶ χύνονται τόννοι μελάνι ἀναλύοντάς το, ψάχνοντας νὰ βροῦν τὸ μυνήματά του, ψάχνοντας νὰ δοῦν ἂν εἶναι ἐρμηνικὸ ἢ μπορεῖ νὰ πλησιάσει τίς μάζες. Παίζεται «Ὁ Ἄγνωστος Πόλεμος» ἐπὶ τριάμισυ - τέσσερα χρόνια, ἢ μιῇ Ἑλλάδα τὸ παρακολουθεῖ μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα, γιὰ μιὰ πολὺ μεγάλη μερίδα πληθυσμοῦ ἀποτελεῖ τὴν μοναδικὴ εὐκαιρία «αἰσθητικῆς» ἀπόλαυσης, κι' ὅλοι ἀδιαφοροῦν γι' αὐτό.

Κι' ἂν ὅλοι εἶναι ὑπεύθυνοι γι' αὐτὸ πιὸ πολὺ εἴμαστε ἐμεῖς οἱ ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου. Οἱ κριτικοί, οἱ θεωρητικοί, αὐτοὶ πού φτιάχνουμε ταινίες. Τὸ νὰ μιλάς γιὰ κινηματογράφο καὶ ὄχι γιὰ τηλεόραση εἶναι λειψό. Εἶναι δύσκολο νὰ ἀγνοοῦμε τοὺς δεσμούς τους. Οἱ τεχνικοί, οἱ σκηνοθέτες, οἱ κώδικες, οἱ θεατὲς, οἱ διηγήσεις, τὰ πολιτιστικὰ θέματα περνοῦν ἀπὸ τὸ ἓνα μέσο στ' ἄλλο. Ὁ κινηματογράφος καὶ ἡ τηλεόραση εἶναι δυὸ medium πάρα πολὺ γειτονικά πού τοὺς χωρίζει ὅμως ἓνα ὀλόκληρο σύστημα εἰδοποιῶν, διαφορῶν πού πρέπει νὰ ξεκαθαριστοῦν καὶ νὰ ἀναλυθοῦν. Δὲν εἶναι ὅμως ὁ ἀριθμὸς τῶν θεατῶν, πού ἀπευθύνεται τὸ κάθε μέσο, πού κάνει πιὸ ἐπιτακτικὴ τὴν ἀνάγκη γιὰ μιὰ ἔρευνα πάνω στὴν τηλεόραση, οὔτε στὸ πολιτιστικὸ ἀναποδογύρισμα πού προκαλεῖ. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι λόγοι. Πιὸ σοβαροί. Ἡ τηλεόραση ἀντίθετα μὲ τὸν κινηματογράφο,

βρίσκεται σε απόλυτη οικονομική εξάρτηση από τὰ κράτος, είναι κρατικό μονοπώλειο. "Έτσι καθώς ή πολιτική καταγραφή στην τηλεόραση είναι πιό συμπαγής πιό διάφανη θάπρεπε νάτανε ό κινηματογράφος είναι ένα δευτερευόν μέτωπο πολιτικῶν αγώνων σε σχέση μαύτή. 'Αντίθετα άπ' ότι γίνεται τώρα.

"Όσο επιτακτική όμως είναι μιὰ έρευνα πάνω στην Τ.Υ. τόσο δύσκολη είναι. Για νάναί ολοκληρωμένη πρέπει να έξαντλήσει κανείς όλες τις όψεις που έχει ένα τόσο σύνθετο φαινόμενο. Πρέπει να μελετήσει τήν ιστορική πλευρά, τήν οικονομική, τήν αισθητική, τήν ψυχολογική, τήν πολιτική, τήν ιδεολογική. Να κάτι που δέν είναι έργο ενός ανθρώπου. Έδω άπλά μόνο θα προσπαθήσω να μεθοδεύσω κρι να αξιολογήσω μερικά προβλήματα, να χαράξω μερικούς δρόμους έρευνας.

Τό κείμενο που ακολουθεί έρχεται να κάνη δυό δουλειές. 'Απ' τήν μιὰ ν' άπαντήση στην άνάγκη που δημιουργείται ν' ασχοληθοῦμε με τήν Τηλεόραση. 'Απ' τήν άλλη, προχωρώντας πιό πέρα ν' άποδείξει ότι τελικά τὸ πολιτικό σύστημα είναι αυτό που καθορίζει τήν φόρμα, πέρα άπ' όποιο περιεχόμενο, τοῦ συστήματος ψυχαγωγίας, πληροφόρησης και εκπαίδευσης που είναι ή τηλεόραση.

## 02 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ

“Όταν πρωτοεμφανίστηκε ή τηλεόραση δημιούργησε μιὰ κατάσταση ανάλογη μὲ αὐτὴ ποὺ προκάλεσε ἡ ἐμφάνιση τοῦ κινηματογράφου. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ δούλευαν σ’ αὐτὴ, οἱ θεωρητικοὶ καὶ οἱ κριτικοὶ στάθηκαν μπροστὰ τῆς μ’ ἓνα θαυμασμό κι’ ἓνα ἐνθουσιασμό χωρὶς ὄρια. “Εφτιαχναν ἓνα καινούργιο «κώδικα ἐπικοινωνίας» χίλιες φορές πιὸ πλούσιο ἀπ’ τὸν λεκτικό. Ἐπόμενα χίλιες φορές πιὸ ἀποτελεσματικό. Τὰ πρῶτα κείμενα, καὶ οἱ συζητήσεις, κυρίως στ’ Ἀμερικάνικα Πανεπιστήμια, πάνω στὴν τηλεόραση εἶχαν δυὸ σκοπούς. Ἀπ’ τὴν μιὰ νὰ σχολιάσουν αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν ὑπαρξὴ τῆς καὶ νὰ σχεδιάσουν τὴν ἱστορία καὶ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τῆς, ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ καταξιώσουν, νὰ δικαιολογήσουν αὐτὴν τὴν ἴδια ὑπαρξὴ τῆς, σὰν μέσο μαζικῆς ἐπικοινωνίας. Αὐτὲς οἱ ἐργασίες δὲν μπορούσαν ν᾿αἰτιολογήσουν τίποτ’ ἄλλο ἀπὸ ἐμπειρικὲς καὶ ἑτερόκλητες. Αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε γενικὰ «τηλεόραση» εἶναι ἓνα πολυδιάστατο φαινόμενο ποὺ ἂν τὸ πάρουμε στὸ σύνολό του δὲν προσφέρεται σὲ μιὰ συστηματικὴ ἀνάλυση ἀλλὰ μόνο σ’ ἓνα σύνολο ἑτερόκλητων παρατηρήσεων ποὺ προϋποθέτουν πολυάριθμες καὶ διαφορετικὲς γωνίες ἀπ’ ὅπου μπορεῖ νὰ δῆ κανεὶς τὸ θέμα.

Πέρα ὅμως ἀπὸ τὴν ἀποτελεμάτωση τῆς ἔρευνας ποὺ δημιούργησαν τὰ μέχρι τώρα κείμενα ἐπάνω στὴν τηλεόραση ἐπειδὴ προσπάθησαν νὰ δοῦν τὸ φαινόμενο στὸ σύνολό του, ὁ θαυμασμός καὶ ὁ ἐνθουσιασμός μπροστὰ στὸν καινούργιο «κώδικα ἐπικοινωνίας» προκάλεσαν ἓνα φανατισμό. Φτάνουν νὰ μιλοῦν γιὰ ἓνα καινούργιο πολιτισμὸ βασισμένο πάνω στὴν ὀπτικο-ἀκουστικὴ ἐπικοινωνία σὲ πλήρη ἀντίθεση μ’ ἓναν προηγούμενο ποῦταν βασισμένος στὴν λεκτικὴ. Ὁ «πολιτισμὸς τῆς εἰκόνας» σὰν πρόοδος σὲ σχέση μὲ τὸν «πολιτισμὸ τοῦ βιβλίου».

“Ἄν ὅμως οἱ θεωρίες αὐτὲς ἦσαν δικαιολογημένες μιὰ ἐποχὴ, τώρα ποὺ ἡ τηλεόραση, ἡ τὰ ὀπτικο-ἀκουστικὰ μέσα γενικότερα πέρασαν στὰ ἥθη μας καὶ δὲν μᾶς ἐκπλήσσουν πιά, μπορούμε νὰ δοῦμε τὰ πράγματα πιὸ ξεκάθαρα.

Καὶ ἐδῶ ἡ σύγχρονη κιν/κὴ θεωρία μπορεῖ νὰ μᾶς σταθεῖ πολύτιμος βοηθός. Νὰ μᾶς βοηθήσει νὰ δοῦμε καλλίτερα μερικοὺς κοινούς τόπους, ν’ ἀπομακρύνουμε τὰ ψευδοπροβλήματα, νὰ προχωρήσουμε πιὸ γρήγορα καὶ πιὸ ὀργανωμένα. Καὶ πρῶτ’ ἀπ’ ὅλα νὰ ξεφύγουμε ἀπ’ αὐτὸ τὸν φανατισμὸ τῆς εἰκόνας, τῆς ὀπτικο — ἀκουστικῆς ἐπικοινωνίας.



“Υστερα ἀπὸ τὶς ἐργασίες τοῦ Ζὰκ Βερτέν, τοῦ Οὐμπέρτο “Εκκο, τοῦ Ἐμίλιο Γκαρόνι, τοῦ Γρκεϊμάς Ξέρουμε ὅτι σ’ ἔνα ὀπτικό μήνυμα περιέχεται ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς συστημάτων πού δὲν εἶναι ἀποκλειστικά ὀπτικά. Μόνο ἡ «ἀνάγνωση» τῆς ἀκίνητης σταθερῆς εἰκόνας, σύμφωνα μὲ τὸν “Εκκο, προϋποθέτει τὴν γνώση δέκα κατηγοριῶν κωδικῶν, πού οἱ περισσότεροι ἀπ’ αὐτοὺς εἶναι πολιτιστικο — κοινωνικοὶ καὶ ὄχι ἀποκλειστικά ὀπτικοί (3). Ὁ Κ. Μῆτς ἀπὸ τὴν μεριά του (4) γράφει ὅτι ἡ ἀποκωδικοποίηση τοῦ φιλικοῦ μηνύματος προϋποθέτει τὴν γνώση πέντε μεγάλων κατηγοριῶν συστημάτων, τοῦλάχιστον, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ τέσσερις πρῶτες εἶναι ἔξω-κινηματογραφικῆς: 1ον ἡ ὀπτικὴ καὶ ἀκουστικὴ ἀντίληψη (σύστημα κατασκευῆς τοῦ χώρου, τῆς «φιγούρας» καὶ τοῦ «φόντου» κ.τ.λ.) πού εἶναι διαφορετικὴ ἀνάλογα μὲ τοὺς πολιτισμοὺς. 2ον. Ἡ ἀναγνώριση καὶ ἡ ταύτιση τῶν ἀντικειμένων πού ἐμφανίζονται στὴν ὀθόνη σ ἐ σ χ ἔ σ η μὲ τὰ πραγματικά. Καὶ αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα παιδείας καὶ διαφέρει ἀπὸ πολιτισμὸ σὲ πολιτισμὸ. 3ον Τὸ σύνολο τῶν «συμβολισμῶν» πού εἶναι δεμένοι μὲ τ’ ἀντικείμενα ἔξω ἀπὸ τὴν ὀθόνη μέσα στὸν πολιτιστικὸν χῶρον. 4ον Τὸ σύνολο τῶν δομῶν τῆς ἀφήγησης πού προσφέρει ἕνας δοσμένος πολιτισμὸς. 5ον. Οἱ πραγματικὰ κινηματογραφικοὶ κώδικες πού ἔρχονται νὰ ὀργανώσουν σ’ ἕνα ἰδιαίτερο λόγο τὰ στοιχεῖα πού δίνουν τὰ προηγούμενα συστήματα.

Στὴν πραγματικότητα ἡ ἔννοια τοῦ ὀλοκληρωτικὰ καὶ μονολιθικὰ «ὀπτικοῦ» ὅπως συνήθως τὸ πέρνουν εἶναι ἕνα φάντασμα ἢ μιὰ ἰδεολογία καὶ ἡ εἰκόνα (μ’ αὐτὴν τὴν ἔννοια τοῦλάχιστον) εἶναι κάτι ἀνύπαρκτο.

Ἡ τηλεοπτικὴ ὁμως ἐκπομπὴ εἶναι τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐργασίας. Μιᾶς ἐργασίας πάνω στοὺς κώδικες, ἔκκινώντας ἀπ’ αὐτοὺς ἐναντία τους. Εἴτε εἰδικὰ τηλεοπτικοὶ εἶναι αὐτοὶ εἴτε ἔξω-τηλεοπτικοί. “Ετσι εἴμαστε ὑποχρεωμένοι πρὶν ἐξετάσουμε τὸ «μήνυμα» ἢ τὸ «πρόγραμμα» νὰ δοῦμε τί περίπου εἶναι τὸ «μέσο» ἢ «φορέας». Πρὶν νὰ δοῦμε τὴ γραφὴ νὰ δοῦμε τί εἶναι ὁ κώδικας ἐπικοινωνίας.

Γι’ αὐτὸ τὸ μέρος τῆς ἐργασίας θεώρησα πιὸ βολικὸ, πιὸ σίγουρο καὶ πιὸ ἀποτελεσματικὸ νὰ καταπιασθῶ μὲ μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα σὲ κινηματογράφο καὶ τηλεόραση. Αὐτὴ ἡ σύγκριση θὰ βοηθήσει μέσα ἀπ’ τὶς διαφορὰς πού παρουσιάζουν οἱ δυὸ κώδικες ἐπικοινωνίας στὸ νὰ ξεχωρίσουν τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῆς τηλεόρασης.

## Α. Η ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Ἡ σύγκριση αὐτὴ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν μεθοδολογικὴ εὐκολία πού μᾶς προσφέρει θὰ μᾶς βοηθήσει νὰ ξεκαθαρίσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μιὰ παρεξήγηση. Δηλαδή τὸ ὅτι ἄσχετα ἀπὸ τίς τεχνικές τους διαφορὲς, τὸ τελικὸ προϊόν, φιλμ ἢ ἐκπομπή, εἶναι ἴδιο. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὰ βασικὰ ὄργανα λειτουργίας καὶ τῶν δύο εἶναι εἰκόνες καὶ ἤχοι. Αὐτὴ ἡ ταυτότητα στὸ ἐπίπεδο τῆς «ὑλης τῆς ἐκφρασης», γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε τὸ Γιαμσλεβικό λεξιλόγιο, ἐπέτρεψε σὲ ψυχολόγους, κοινωνιολόγους, διαφημιστές, τεχνικοὺς ἀβασάνιστα νὰ στριμώξουν καὶ τὰ δύο medium σὲ μιὰ κατηγορία. Στὰ ὀπτικο - ἀκουστικά μέσα. Ἐνας ὄρος ἀπαράδεκτος γιὰτὶ παραμερίζει τὸ πρόβλημα τῆς ἰδιαίτερης λειτουργίας τῶν δύο μέσων πού δὲν μεταχειρίζονται τίς εἰκόνες καὶ τοὺς ἤχους μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ἡ «μικρὴ ὀθόνη» δὲν εἶναι μιὰ ὀθόνη κινηματογράφου πιὸ «μικρὴ». Ἐὰς δοῦμε καλλίτερα τί σημαίνει ἡ φράση «ἔχουν τὰ ἴδια βασικὰ ὄργανα λειτουργίας ἀλλὰ τὰ μεταχειρίζονται διαφορετικά». Ὁ Κ. Μὲτς ψάχνοντας νὰ βρεῖ τίς ἀποκλειστικὲς ιδιότητες τοῦ κινηματογραφικοῦ «κώδικα ἐπικοινωνίας» ἔξω ἀπὸ κάθε ἄλλο κώδικα πού εἶναι κοινὸς καὶ σὲ ἄλλους καὶ πού μπορούμε νὰ καταγράψουμε μέσα στὰ φιλμ, καταλήγει στὰ ἑξῆς: Εἰκόνα παρμένη μὲ μηχανικὸ τρόπο (δηλαδή ὄχι φτιαγμένη ὅπως ἡ ζωγραφικὴ μὲ τὸ χέρι) κινούμενη (ὄχι ὅπως τὸ φωτορομάντζο) πολλαπλὴ (ὄχι ὅπως ἡ φωτογραφία ἢ τὸ χαρακτηριστικὸ ἔργο) συνοδευμένη ἀπὸ τρία εἶδη ἡχητικῶν στοιχείων (λόγο, μουσικὴ, ἤχους) καὶ μὲ γραπτὲς φράσεις. Εἶναι φανερό ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ ὅτι τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ ἀφοροῦν μόνον τὴν ὕλη τῆς ἐκφρασης.

Εἶναι ἐπίσης φανερό ὅτι τὰ ἴδια ἀκριβῶς ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ μπορούμε νὰ τὰ διακρίνουμε καὶ στὴν Τ.Ἡ. Καὶ ἂν ὅπως ξέρομε οἱ «κώδικες ἐπικοινωνίας» διακρίνονται βασικά ἀπ' αὐτὰ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τότε πρέπει νὰ καταλήξουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ τηλεοπτικὸς καὶ ὁ κινηματογραφικὸς κώδικος ἐπικοινωνίας δὲν εἶναι ἀπλὰ μόνο γειτονικοὶ ἀλλὰ εἶναι ὁ ἴδιος καὶ στὰ δύο medium.

Ἐὰς δοῦμε ὅμως τώρα καὶ τὸ δεύτερο σκέλος τοῦ προβλήματος. Τὴ διαφορετικὴ χρησιμοποίησι τῆς ὕλης τῆς ἐκφρασης ἀπὸ τοὺς δυὸ «κώδικες ἐπικοινωνίας». Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα σὲ κινηματογράφο καὶ τηλεόραση μποροῦν νὰ χωριστοῦν σὲ τέσσερις ομάδες.

Κατ' ἀρχὴν εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ ἀνάλυση, σύνθεση καὶ ἀνα-  
μετάδοση τῆς εἰκόνας στὴν Τ.Υ. γίνεται ἠλεκτρονικὰ ἐνῶ  
στὸ κιν/φο φωτοχημικά. Πρᾶγμα ποῦ προϋποθέτει καὶ ἰδιαί-  
τερους κώδικες γιὰ κάθε «μέσο» ἔστω καὶ ἂν εἶναι λιγό-  
τερο σημαντικοὶ ἀπὸ τοὺς κοινούς (π.χ. στὴν Τ.Υ. δὲν υπάρ-  
χει ὁ κώδικας τῶν φωτογραμμάτων ποῦ μπορούμε νὰ κατα-  
σκευάσουμε στὸν κιν/φο). "Ἐτσι ἔχουμε νὰ ἐξετάσουμε τίς  
τ ε χ ν ο λ ο γ ι κ ῆ ς δ ι α φ ο ρ ῆ ς τοὺς κατὰ τὴν λήψη  
ἢ μᾶλλον πιὸ σωστὰ κατὰ τὴν κατασκευὴ τῆς εἰκόνας.

Ἐπάρχει ἀκόμα ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν μικρὴ καὶ στὴ με-  
γάλη ὀθόνη καὶ οἱ διαφορετικὲς συνθῆκες παρακολούθησης  
τῶν ἔκπομπῶν καὶ τῶν φίλμ (μικρὴ ὀθόνη/μεγάλη ὀθόνη,  
οἰκογενειακὸ περιβάλλον/αἴθουσα θεάματος, φωτισμένο δω-  
μάτιο/σκοτεινὴ αἴθουσα κ.τ.λ.) μπορούμε νὰ μιλήσουμε γιὰ  
βασικὲς ψ υ χ ο κ ο ι ν ω ν ι κ ῆ ς δ ι α φ ο ρ ῆ ς ποῦ  
ἀφοροῦν τὴν λήψη τοῦ μηνύματος.

Μεγάλη διαφορὰ ὑπάρχει ἀκόμη καὶ στὸν προγραμματισμὸ  
τοῦ φορέα. Στὴν τηλεόραση ὑπάρχουν ἀρκετὰ εἶδη ἄγνω-  
στα στὸν κινηματογράφο: εἰδήσεις, ἀπ' εὐθείας μετάδοση  
ἔκπομπῶν, ἐκπαιδευτικὰ προγράμματα κ. τ. λ. Ἐπάρχει  
λοιπὸν μεγάλη διαφορὰ στὸν προγραμματισμὸ τοῦ φορέα.  
Οἱ μεγαλύτερες ὁμως διαφορὲς ἀνάμεσα στὸν κινηματο-  
γράφο καὶ στὴν τηλεόραση εἶναι κοινωνικο - πολιτικο - οἰκο-  
νομικὲς. Ἡ τηλεόραση εἶναι συνήθως ἓνα κρατικὸ μονοπώ-  
λειο ἐνῶ ὁ κινηματογράφος προϊόν τοῦ ἐλεύθερου ἀνταγω-  
νιστικοῦ κεφαλαίου.

"Ἐστερα ἀπ' αὐτὴ τὴν πρόχειρη ἀπαρρίθμηση μπορούμε νὰ  
ποῦμε ὅτι ὁ κινηματογράφος καὶ ἡ τηλεόραση εἶναι δύο μορ-  
φῆς τεχνολογικὰ καὶ κοινωνικὰ διάφορες ἐνός «κώδικα ἐ-  
πικοινωνίας», ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἓνα ἰδιαιτέρο  
τύπο συνδυασμοῦ κινουμένων εἰκόνων, λόγων, μουσικῆς, ἤ-  
χων καὶ γραμμένων φράσεων.

## Α1 ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ

Παρά τις φανερές διαφορές ανάμεσα στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση σ' ότι αφορά την διάδοση της εικόνας και του ήχου, τα τεχνικά χαρακτηριστικά που είναι δεμένα με τον τρόπο δημιουργίας τους στο βάθος είναι ίδια και για τα δύο μέσα.

Ο *ο π τ ι κ έ ς* ιδιότητες της αναπαραγωγής της εικόνας και ο *ι ά κ ο υ σ τ ι κ έ ς* της αναπαραγωγής του ήχου είναι οι ίδιες και για τον κινηματογράφο και για την T.V. Άπλά και μόνο η ηλεκτρονική αποδιάρθρωση και αναπαραγωγή της εικόνας, χαρακτηριστικό της T.V. για την μετάδοσή της με κύματα αλλάζουν μόνο τον *φ ο ρ έ α* καταγραφής και αναμετάδοσής της και όχι τον τρόπο κατασκευής της που παραμένει οπτικός.

Σ' όλες τις περιπτώσεις υπάρχει διαφορετικός φορέας της εικόνας αλλά όχι βασική αλλαγή της δομής ούτε στην κατασκευή της — είτε το αποτέλεσμα γράφεται σε φιλμ, είτε μεταδίδεται κατ' εὐθείαν με «βίντεο», είτε μαγνητοσκοπείται — ούτε στην αναπαραγωγή της — είτε γίνεται από φιλμ σε οθόνη είτε συσκευή τηλεόρασης, είτε από μαγνητική ταινία σε τηλεοπτική συσκευή, σε «βίντεο» ή σε ειδική οθόνη. Αυτό λοιπόν που τὸ πιὸ συχνὰ ἀναφέρεται ὡς ἡ μεγαλύτερη διαφορά ανάμεσα στα δύο *medium* στην πραγματικότητα πολύ λίγο παίζει ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα. Για τὸν θεατὴ εἶναι τὸ ἴδιο καὶ στις δύο περιπτώσεις.

Ἐδῶ ὅμως πρέπει νὰ τονίσουμε κάτι, οἱ τηλεοπτικὲς συσκευὲς ὅπως καὶ οἱ κιν/φικὲς δὲν ἀναπαράγουν αὐτόματα καὶ ἀπὸ μόνες τους τὶς εἰκόνες παρὰ μόνον μετὰ τὴν βοήθεια μιᾶς ὀλόκληρης τεχνικῆς. Μιὰ εἰκόνα γιὰ νὰ ἀναπαραχθῆ εἴτε στὸν κιν/φο εἴτε στὴν T.V. πρέπει νὰ φωτιστῆ «σωστά», νὰ καθραριστῆ ἀπὸ τὸν «κατάλληλο φακὸ», νὰ μετρηθῆ ἡ ἐστιακὴ ἀπόσταση κ.τ.λ. ἀνάλογα καὶ γιὰ τοὺς ἤχους. Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ εἶναι καὶ στὰ δύο μέσα ἴδια. Καὶ ἂν ὅπως ἔχω σημειώσει καὶ ἄλλοῦ <sup>(5)</sup> οἱ μηχανὲς καὶ στὸν κινηματογράφο καὶ στὴν τηλεόραση εἶναι ἀπλοὶ οὐδέτεροι καταγραφητὲς αὐτῆ ἡ τεχνικὴ, ποὺ ἡ T.V. δανείστηκε ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, κάθε ἄλλο παρὰ οὐδέτερη εἶναι. Εἶναι μιὰ σειρά ἀπὸ κανόνες εἰδικὰ φτιαγμένους γιὰ νὰ προσαρμώσουν τὸ κινηματογραφικὸ ἢ τηλεοπτικὸ ὑλικὸ σὲ μιὰ ἰδεολογικὴ ἀντίληψη τῆς ἀστικῆς κυρίαρχης τάξης γιὰ τὴν ἀναπαράσταση.

## A2 ΨΥΧΟ - ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ

Ὁ τρόπος καταγραφῆς τῆς εἰκόνας καὶ ἡ ἀναμετάδοσή της, πού ὅπως εἶδαμε ἂν καὶ τελείως διαφορετικὸς στὸν κιν/φο καὶ τὴν τηλεόραση ἔχουν τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα — Ξετύλιγμα 24 ἢ 25 εἰκόνων τὸ δευτερόλεπτο πρᾶγμα πού δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση τῆς κίνησης καὶ τὸν σύγχρονο ἤχο, καθορίζει τελικὰ καὶ τὸν τρόπο λήψης τοῦ μηνύματος. Καὶ αὐτὸς ὁ τρόπος λήψης εἶναι τελείως διαφορετικὸς γιὰ τὰ δύο μέσα.

Ἡ κινηματογραφικὴ προβολὴ ἀπαιτεῖ κατ' ἀρχὴν τὴ μηχανὴ προβολῆς, τὴν ἰδιοκτησίαν τοῦ φιλμ, μιὰ μεγάλη σκοτεινὴ αἶθουσα. Καὶ γιὰ ὅλα αὐτὰ φυσικὰ χρειάζεταιαι στὸ δικό μας καπιταλιστικὸ σύστημα ὁ κεφαλαιούχος. Ἡ τηλεόραση ἀντίθετα μεταδίδοντας τίς εἰκόνες καὶ τοὺς ἤχους μὲ κύματα πού μποροῦν νὰ τὰ πιάσουν μικροί, καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴν μαζικὴ βιομηχανικὴ τους παραγωγὴ, φθινοὶ δέκτες ἔχει τελείως διαφορετικὲς συνθηκὲς λήψης.

Τὸ πρόβλημα πού ἀντιμετωπίζουμε τώρα εἶναι ἂν αὐτὲς οἱ διαφορετικὲς συνθηκὲς λήψης τοῦ μηνύματος — τοῦ «κείμενου» καλλίτερα — ἐπηρεάζουν τὴν δεικτικότητα τοῦ θεατῆ. Τίς σχέσεις θεατῆ καὶ θεάματος.

Σὲ παλιότερη ἐργασία μου (6) μιλώντας γιὰ τὸν κιν/φο κατέληγα ὅτι κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς προβολῆς ἀναπτύσσονται ἀνάμεσα στὸν θεατῆ καὶ στὸ θέαμα δυὸ δυνάμεις:

- α) ἡ προβολὴ — ταύτιση τοῦ θεατῆ μὲ τὸν σκηνοθέτη — δημιουργό.
- β) Ἡ προβολὴ ταύτιση τοῦ θεατῆ μὲ τοὺς ἥρωες τοῦ ἔργου.

Ἡ πρώτη αὐτὴ δύναμη εἶναι δεμένη μὲ τὸν τρόπο κατασκευῆς τοῦ κινηματογραφικοῦ χωρόχρονου καὶ τίς συνθηκὲς προβολῆς τοῦ φιλμ. Ἡ δευτέρη μὲ τὸν τρόπο λήψης καὶ ἀναμετάδοσης τῆς εἰκόνας σύμφωνα μὲ τὸν τρόπον πού ὑπαγορεύει μιὰ καλὰ καθορισμένη τεχνικὴ. Ἄς ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὴν πρώτη ἀπ' αὐτὲς τίς δυνάμεις ἔχοντας ὑπ' ὄψιν μας αὐτὸ πού γράφαμε πρὶν ὅτι εἶτε ἠλεκτρονικὰ εἶτε φωτοχημικὰ γίνεται αὐτὴ ἡ ἀναμετάδοση, τελικὰ, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἴδιο.

Ἄν καὶ πρὶν 4—5 χρόνια ἦταν κάτι τὸ τελείως καινούργιο ἔχει γίνει πιά πεποίθηση στὴν θεωρίαν τοῦ κινηματογράφου ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ (καὶ ἡ τηλεοπτικὴ ἐπομένως) τεχνικὴ ἔχει βασικὰ ἓνα σκοπὸ. Νὰ βγάλει εἰκόνες χρησιμοποιώντας τὸν μονοοπτικὸ κώδικα ἀναπαράστασης τοῦ χώρου. Ἐνα κώδικα πού ἂν καὶ προέρχεται ἀπὸ ἄλλους τρό-

πους άναπαράστασης, ζωγραφική, μεταφέρθηκε όμως θρι-  
αμβευτικά στον κιν/φο όταν ξεπεράστηκε σ' αυτούς.

Ό κώδικας εμφανίζεται με την κυριαρχία της άστικής τά-  
ξης πάνω στην φεουδαρχία κατά την αναγέννηση και στηρί-  
ζεται πέρα για πέρα στην ιδεολογία της. Είναι καθαρά ένα  
άστικό ιδεολογικό προϊόν.

«...Ξεκινώντας από δώ το μάτι — ύποκείμενο αυτό που δη-  
μιουργεί αλλά και δημιουργείται άπ' την πρσοπτική, γίνεται  
ύπερβατική ύπαρξη, δημιουργός τών πραγμάτων και του  
κόσμου.

Και αυτό το μάτι που μετακινείται, όταν δέν είναι έξαρ-  
τημένο από ένα σώμα, από τους νόμους της ύλης, από τη  
χρονική διάσταση, άν δέν υπάρχουν για καθοριστικά όρια  
της μετακίνησης — όπως συμβαίνει στην κινούμενη μηχανή  
λήψης, αντίθετα με το στατικό θέατρο και την ζωγραφική — ο  
κόσμος τότε κατασκευάζεται μόνο άπ' αυτό αλλά και γι' αυτό.  
Το μάτι — ύποκείμενο άπ' όπου ξεκινούν οι γραμμές φυγής που  
θά δημιουργήσουν τον χώρο και τα πράγματα, ελευθερώνεται,  
στον κινηματογράφο, από την στατικότητα του κι' έτσι, μπορεί να κινείται έξω από το  
σώμα να διαλέγει γωνίες, πλευρές, φάσεις γεγονότων που  
αυτό θέλει. Το μάτι του θεατή οργανώνοντας τον χώρο,  
βλέποντας την ιστορία και τα πρόσωπα από διαφορετικές  
πλευρές, χωρίς χρονικές δεσμεύσεις, ταξιδεύοντας μέσα  
στο χώρο από δώ και από κει άπελευθερωμένο, από το «ύ-  
λικό» βάρος του σώματός του κάνει να ταυτίζεται με τον  
δημιουργό αυτής της ιστορίας, αυτής της πραγματικότητας,  
και ακόμη πιο πέρα με τον ίδιο του θεό. Δημιουργός κι'  
αυτός, ρυθμιστής καταστάσεων, δίνει λύσεις, άπαντά σε  
προβλήματα, δίνει «ζωή»...»

Ό πρώτη δύναμη λοιπόν που δένει τον θεατή με την έκ-  
πομπή της T.V. είναι αυτή που έχει καθορίσει ή τεχνική της  
λήψης: Ταύτιση του θεατή με τον φακό της μηχανής που  
έτσι γίνεται «δημιουργός» κατασκευαστής «ζωής». Μόνος  
του αυτός άτομικοποιημένος ίσως, μ' όλους τους άλλους,  
φτιάχνει έναν «πραγματικό» κόσμο έξω άπ' αυτόν τον «πε-  
ζό» δικό του. Ό άστική ιδεολογία δηλαδή σ' όλη της την  
μεγαλοπρέπεια.

Ό δεύτερος δεσμός του θεατή με το θέαμα είναι ή ταύτη-  
σή του με τον ήρωα του έργου. Έδω όμως ύπάρχει διαφο-  
ρά ανάμεσα στον κιν/φο και την T.V. πράγμα που δέν υπήρ-  
χε πριν. Ό ταύτιση αυτή προϋποθέτει την ά π ο ξ έ ν ω  
σ η τή ν ά δ υ ν α μ ί α κ ί ν η σ η ς και τον τονισμό

τῆς ὀπτικῆς λειτουργίας. Συνθῆκες πού δημιουργοῦνται στήν κιν/φικὴ αἴθουσα προβολῆς. Οἱ συνθῆκες αὐτὲς εἶναι ἴδιες μ' αὐτὲς πού βρίσκεται τὸ παιδί ἀνάμεσα στὸν 6ο καὶ 10ο μῆνα. Τότε πού σύμφωνα μὲ τὸν Λακάν ἀρχίζει νὰ δημιουργεῖται τὸ ἐγώ. «Σ' αὐτῇ, γράφει ὁ Λακάν, τὴν περίοδο, τὸ παιδί ἀκόμη σ' ἓνα στάδιο ἀδυναμίας συντονισμοῦ τῶν κινητικῶν του λειτουργιῶν, προβλέπει φανταστικὰ τὴν ἀντίληψη καὶ τὴν κυριαρχία τῆς σωματικῆς του ἐνότητας. Αὐτὴ ἡ φανταστικὴ ἐνοποίηση δημιουργεῖται μὲ τὴν ταύτισή του στήν εἰκόνα τοῦ ἄλλου (τοῦ ὁμοίου) σὰν ὀλικὴ φόρμα...» "Ἔτσι τὸ παιδί πρὶν ἀκόμα μπορεῖ νὰ συνειδητοποιήσει τὴν ἐνότητα τοῦ σώματος του ἐλέγχοντας τίς κινήσεις του, δημιουργεῖ φανταστικὰ μιὰ πρώτη εἰκόνα τοῦ ἐγώ του, ἓνα πρόπλασμα, ταυτιζόμενο μὲ τοὺς ἄλλους ἢ μὲ τὴν εἰκόνα του στὸν καθρέφτη. "Όταν ἀργότερα συνειδητοποιήσει τὴν σωματικὴ του ἀκεραιότητα θὰ δημιουργήσει τὴν ὀλοκληρωμένη καὶ πραγματικὴ τῶρα εἰκόνα τοῦ ἐγώ του, ἀντικείμενο τῆς ἀγάπης του. "Ο ναρκισσισμὸς θὰ ἔχει γεννηθεῖ. Αὐτὴ ὅμως ἡ ἐμπειρία τῆς ταύτισής του μὲ τὸν ἄλλον «στὸ στάδιο τοῦ καθρέφτη» δὲν ξεχνιέται εὐκολα. Θὰ προσπαθεῖ πάντα νὰ σιγουρευεῖται γιὰ τὴν ξεχωριστὴ του ὑπαρξὴ ἐπαναλαμβάνοντας τὴν βρεφικὴ ἐμπειρία τῆς προβολῆς — ταύτισης. Εἶναι πολὺ φυσικὸ ἡ τάση νὰ γίνεται μεγαλύτερη ὅταν παρουσιάζονται ἴδιες συνθῆκες πού κάτω ἀπ' αὐτὲς ἐγίνε ἡ βρεφικὴ ἐμπειρία. Ἄλλὰ ἂν αὐτὲς οἱ συνθῆκες ὑπάρχουν κατὰ τὴν διάρκεια τῆς κινηματογραφικῆς προβολῆς δὲν ὑπάρχουν στήν λήψη μιᾶς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς. "Ο δέκτης βρίσκεται μέσα στὸ ἴδιο τὸ σπίτι τοῦ θεατῆ, στὸ δικό του χῶρο ἀνάμεσα σὲ οἰκεία ἀντικείμενα, σὲ γνωστὰ πρόσωπα. Δὲν ὑπάρχει ἔτσι ἀποξένωση καθὼς μάλιστα τὸ πιὸ συχνὰ δὲν ὑπάρχει καὶ ἀπόλυτο σκοτάδι κατὰ τὴν διάρκεια τῆς παρακολούθησης. Δὲν ὑπάρχει ἀκόμη ἀδυναμία κίνησης. "Ο τηλεθεατῆς κάθεται στήν ἀναπαυτικὴ του πολυθρόνα, καπνίζει, τρώει, συζητᾶ, σηκώνεται.

Αὐτὴ ἡ βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ κινηματογράφο, καὶ τηλεόραση, πού προκαλοῦν οἱ διαφορετικὲς συνθῆκες λήψης τοῦ μηνύματος, δηλαδὴ ἡ δυσκολία τῆς ταύτισης τοῦ θεατῆ μὲ τὸν ἥρωα τοῦ θεάματος καὶ ἀπὸ κεῖ ἡ ἀδυναμία νὰ προβάλλῃ καὶ νὰ ἐκπληρώσῃ τὰ φαντάσματα (?) του εἶναι ἴσως πού προκαλεῖ αὐτὴ τὴν «διαφορετικὴ γεύση» πού ἔχει τὸ ἴδιο φιλμ στὸν κινηματογράφο ἢ στήν τηλεόραση καὶ πού τόσο συχνὰ διαπιστώνουμε ὅλοι μας.

### Α3— ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ - ΠΟΛΙΤΙΚΟ - ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΦΟΡΕΑ

Στὸ προηγούμενο ὑποκεφάλαιο ἀναφέρθηκα σὲ μερικὰ προβλήματα πού βρίσκονται ἀνάμεσα στὴν τηλεόραση σὰν medium καὶ στὴν τηλεοπτικὴ παραγωγή. Ἀνάμεσα στὸν κώδικα ἐπικοινωνίας» καὶ στὴν γραφή, τουλάχιστον μὲ τὸν ὄρισμό πού δίνουμε στὸν «κώδικα ἐπικοινωνίας» ἐδῶ, δηλαδὴ τὸ σύνολο τῶν εἰδικῶν κωδικῶν πού τὸν χαρακτηρίζουν. Ἐνῶ μὲ τὴν γραφή ἐννοοῦμε τὸ τελικὸ προϊόν μὲ τὴν χρησιμοποίηση καὶ εἰδικῶν σ' ἓνα «κώδικα ἐπικοινωνίας» κωδικῶν καὶ ἄλλων πού εἶναι κοινοὶ σὲ περισσότερους. Εἶναι φανερό ὅτι ὅταν μιλήσαμε γιὰ τὴν τεχνικὴ τῆς λήψης πρόκειται γιὰ κώδικες πού δὲν ἀφοροῦν τὴν T.V. σὰν «κώδικα ἐπικοινωνίας» ἀλλὰ εἶναι γενικώτεροι. Τὸ ἴδιο καὶ ὅταν μιλήσαμε καὶ γιὰ ἱστορία καὶ τὴν ὑπαρξὴ ἡρώων. Ὅταν ὅμως ἀναφέραμε τίς συνθήκες λήψης τοῦ μηνύματος τίς ἰδιαίτερες μὲ τὴν τηλεόραση (σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ ὅποιοδήποτε ἄλλο μέσο) τότε ἀναφερόμαστε στοὺς ἀποκλειστικοὺς τηλεοπτικοὺς κώδικες.

Τώρα ὅμως πού περνᾶμε, στὶς οικονομικὲς, πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς διαφορὲς καθὼς καὶ στὸν προγραμματισμὸ τοῦ φορέα, εἶναι φανερό ὅτι δὲν ἀναφερόμαστε στὴν τηλεόραση σὰν μέσο ἀλλὰ σὰν ὑπόσταση. Τὸ ὅτι ἡ τηλεόραση εἶναι ἓνα κρατικὸ μονοπώλειο δὲν εἶναι δεμένο μὲ τὴν ὑπαρξὴ τῆς, ἀλλὰ μὲ ὀρισμένες πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς συνθήκες. Ἔτσι γιὰ νὰ προχωρήσουμε, πρέπει νὰ ἀναφέρουμε γιὰ πιά τηλεόραση μιλάμε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἐδῶ θὰ ἀναφερθοῦμε σὲ μερικὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τηλεόρασης μονοπώλειο τοῦ ἀστικοῦ κράτους. Μὲ τὴν μορφή, δηλαδὴ, πού ἔχει στὴν Δ. Εὐρώπῃ (μὲ ἐξάιρεση τοὺς ἰδιωτικοὺς σταθμούς, τοῦ Λουξεμβούργου π.χ.)

Τὸ κυριώτερο γενικὸ χαρακτηριστικὸ αὐτῶν τῶν κρατικῶν τηλεοπτικῶν ὀργανισμῶν εἶναι ἡ ἐναλλαγὴ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς ἡμέρας, διαφόρων ἐκπομπῶν πού μποροῦν νὰ χωριστοῦν σὲ τρεῖς μεγάλες κατηγορίες.

**Τ ἔ χ ν η — θ έ α μ α** (προβολὴ παλιῶν κιν/φικῶν ταινιῶν καὶ θεατρικῶν ἔργων καθὼς καὶ τὴν παραγωγή, εἰδικὰ γιὰ τὴν τηλεόραση τῶν περίφημων σήριαλ πού κρατοῦν ἀρκετὸ καιρὸ. Πληροφόρηση (εἰδήσεις, ἐπίκαιρα, συζητήσεις, συνεντεύξεις κ.τ.λ.) ἐπιμόρφωση (προσπάθεια διάδοσης κουλτούρας καὶ τέχνης). Καὶ οἱ τρεῖς αὐτὲς κατηγο-



ρίες μπορούν να υπάρξουν στον κιν/φο. Μπορούν, αλλά όμως συνήθως ο κιν/φος κινείται μέσα στα πλαίσια της πρώτης, της τέχνης — θέαμα. "Ας δοῦμε όμως τις κατηγορίες αυτές και ποιές σχέσεις ἔχουν με τις οικονομικές συνθήκες που και τελικά τις καθορίζουν.

α) Τέχνη — θέαμα: Ἐδώ θὰ ἀφήσουμε κατὰ μέρος τις ἀναμεταδόσεις παλιῶν «καλῶν» κιν/φικῶν καὶ θεατρικῶν ἔργων καὶ θὰ ἀσχοληθοῦμε με τὰ σήριαλ που παράγει ἡ ἴδια ἡ τηλεόραση. Σημειώνουμε ὅμως πρόχειρα ὅτι ἡ διαλογὴ ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν φιλμ καὶ τῶν θεατρικῶν ἔργων καὶ ἡ προσφορά τους στοὺς τηλεθεατῆς ἐνῶ ἐπιφανειακὰ ἔχει σὰν στόχο τὴν γνωριμία τους με τὰ ἔργα σταθμοῦς τῶν δύο αὐτῶν μέσων, στὴν πραγματικότητα, σκοπὸς εἶναι, παρουσιάζοντας τὰ ἔργα που διατηροῦν στενώτερους δεσμούς με τὴν ἀστική ἰδεολογία, ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά νὰ τοὺς δίνουν μεγαλύτερη ἀξία καὶ νὰ τὰ διαιωνίζουν, ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ κράτος - τηλεόραση ἀντιδρᾶ στὰ πιὸ ἀπελευθερωμένα ἀπὸ τὴν ἀστική ἰδεολογία ἔργα που ἐπιτρέπουν οἱ ἐσωτερικὲς ἀντιθέσεις τοῦ ἀνταγωνιστικοῦ ἐλεύθερου καπιταλισμοῦ νὰ παράγονται.

"Ἐγραφα πιὸ πάνω ὅτι ἡ τηλεόραση σὰν «κώδικας ἐπικοινωνίας» προσφέρει τὴν δυνατότητα τῆς μὴ ταύτισης τοῦ θεατῆ με τὸν ἥρωα τοῦ ἔργου. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι δὲν ἔχει θρεῖ μέσα, σὰν παραγωγὴ τώρα, νὰ τὴν ἐπαναφέρει μ' ἄλλους τρόπους. Ξέρουμε ἀπὸ τὴν θεωρία τῆς ἐπικοινωνίας στοὺς ἠλεκτρονικοὺς ὑπολογιστῆς ὅτι πέρνοντας ὑπ' ὄψιν τους τὴν ὑπαρξὴ τῶν «θορύβων» — δηλαδὴ, τὰ λάθη κατὰ τὴν διάρκεια τῆς κωδικοποιήσεως, τὶς φυσικὲς ἀτέλειες τῆς μηχανῆς κτλ.-καταφεύγουν στὴν ἐπανάληψη. Στὸ ἴδιο μέσο καταφεύγει καὶ ἡ τηλεόραση με τὰ σήριαλ. Πρόκειται γιὰ «ἐπεισόδια» που ἀναμεταδίδονται κατὰ τακτικὰ διαστήματα γιὰ πολὺ καιρὸ. Κύριο χαρακτηριστικὸ τους οἱ χοντροκομῆνοι, ὑπερβολικὰ τονισμοὶ ἥρωες καὶ ἐπίσης οἱ ὑπερβολικὰ τονισμένους καταστάσεις, πολλὰς φορές σὲ βάρος τοῦ ρεαλισμοῦ που περνᾶ σὲ δεύτερο ἐπίπεδο. "Ἐστὶ ἡ τηλεόραση — παραγωγὴ με τὴν συνεχῆ ἐπανάληψη γιὰ μεγάλο διάστημα, τὴν ἀनुπομονησία τοῦ θεατῆ νὰ δεῖ «τί θὰ γίνεῖ παρακάτω» τὸν ὑπερβολικὸ τονισμό τῶν ἡρώων καταφέρνει νὰ ξεπερνᾶ τὶς «ἀδυναμίες» τῆς που εἶναι δεμένες με τὶς συνθήκες προβολῆς τῶν μηνυμάτων τῆς. Τελικὰ βλέπουμε ὅτι στὸ ἐπίπεδο τῆς ἐκπομπῆς ὄχι μόνο ὑπάρχει τὸ πρῶτο ἐπίπεδο ταύτισης που ἔχουμε ξεχωρίσει ἀλλὰ μάλιστα πιὸ τονισμένο ἀκόμη ἀπὸ ὅτι τὸν κιν/φο ἢ τὸ θέατρο.

β: Π λ η ρ ο φ ό ρ η σ η. Είναι χωρίς αμφιβολία ότι το μεγαλύτερο μέρος του προγράμματος της τηλεόρασης — τουλάχιστον σ' αυτή την Τ.Υ. για την οποία μιλάμε — καλύπτεται από ενημερωτικές έκπομπές. Περισσότερο από κάθε άλλο μέσο μαζικής επικοινωνίας ή Τ.Υ. πληροφορεί, τόσο που μάλιστα αυτή της ή λειτουργία να ταυτίζεται με την ίδια την ύπαρξή της.

Το έρώτημα που μπαίνει τώρα, φυσικά, μπροστά μας είναι γιατί το άστικό κράτος δείχνει τόσο ενδιαφέρον για την πληροφόρηση του κοινού.

"Ας προσπαθήσουμε να το δούμε από πιο κοντά, αρχίζοντας από την ανάλυση του μηχανισμού του πολιτικού συστήματος στα άστικά καθεστώτα, γιατί όπως θα δούμε αυτό το ίδιο το πολιτικό σύστημα έχει ανάγκη την πληροφόρηση και την ενημέρωση για να υπάρξει.

Το πολιτικό αυτό σύστημα μπορούμε να το συνοψίσουμε στην έξης άπλη πρόταση. Οί πολίτες του κράτους κατά διαστήματα καλούνται να παραχωρήσουν την έξουσία τους σέ άτομα που τους αντιπροσωπεύουν. Στηρίζεται δηλαδή στην ψηφοφορία των αντιπροσώπων.

— Κατ' άρχή υπάρχουν άτομα. 'Η κοινωνία άποτελείται άπό ένα σύνολο ατόμων.

— Αυτά τά άτομα ψηφίζουν για να καθορίσουν αντιπροσώπους που θά τους κυβερνήσουν. "Ετσι τó κράτος βρίσκεται πάνω άπ' την κοινωνία.

— Ψηφίζοντας αυτά τά άτομα μετατρέπονται σέ ύποκείμενα.

— Τά άτομα ύποκείμενα είναι οί πολίτες. 'Ο όρος λοιπόν πολίτης σημαίνει τó άτομα που έχει γίνει ύποκείμενο. Πράγμα που σημαίνει ότι ó πολίτης έχει ώρισμένες ιδιότητες.

Τήν έλευθερία: Διαθέτω έλεύθερα τήν γνώμη του.

Τήν ισότητα μέ τους άλλους: ή γνώμη μου άξίζει όσο και των άλλων.

Τήν ιδιοκτησία: ή γνώμη μου, μου άνήκει.

"Όταν λοιπόν, ή γνώμη μου μου άνήκει μπορώ να τήν διαθέσω έλεύθερα και άξίζει όσο των άλλων, γίνομαι πολίτης. Τί σημαίνει όμως, τί έπιπτώσεις έχει, αυτός ό όρος του πολίτη και ή πράξη της ψηφοφορίας;

Κατ' άρχή ή κοινωνία δέν είναι διαιρεμένη σέ τάξεις. Δέν είναι παρά ένα σύνολο ατόμων. Δέν χαρακτηρίζεται άπό τήν εκμετάλλευση της μιās τάξης άπό τήν άλλη. 'Η έννοια λοιπόν του πολίτη, χρησιμεύει για να καλύπτει τήν διαίρεση της κοινωνίας σέ τάξεις και τις σχέσεις παραγωγής που

τήν στηρίζουν. Ἡ πράξη τῆς ψηφοφορίας ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα νὰ καλύπτῃ τὴν πάλῃ τῶν τάξεων. Ἡ κοινωνία θρίσκειται, ἀπλᾶ μόνο κάτω ἀπὸ ἓνα ἀγῶνα ἀντιπροσώπων ομάδων πολιτῶν. Ὁ πολιτικός ἀγῶνας δὲν εἶναι ἡ βίαια πάλῃ ἀνάμεσα σὲ δύο τάξεις ποὺ κονταροκτυπιοῦνται γιὰ τὴν κατάληψη τῆς ἐξουσίας. Δὲν εἶναι παρὰ ἓνας εἰρηνικός ἀγῶνας ἀνάμεσα σὲ ἀντιπροσώπους τῶν πολιτῶν. Καὶ εἶναι εἰρηνικός γιατί κάθε πολίτης εἶναι ἐλεύθερος νὰ χειρὶ τῆ γνώμη του καὶ γιατί ἡ ἐξουσία στοὺς ἀντιπροσώπους εἶναι ἀπλῶς δανεισμένη καὶ οἱ πολίτες μποροῦν νὰ τὴν ξαναπάρουν πίσω. Τὸ πολιτικὸ σύστημα λοιπόν, ἔτσι ποὺ περιγράφεται εἶναι μιὰ ἰδεολογικὴ μηχανὴ τοῦ Κράτους ποὺ ἔχει σὰ σκοπὸ νὰ καλύπτει καὶ νὰ μὴ ἀφήνει νὰ διακρίνεται ἡ κύρια ἀντίθεση μέσα σὲ μιὰ καπιταλιστικὴ κοινωνία: τὴν ἀντίθεση προλεταριάτου/μπουρζουαζίας. Ἡ πρωταρχικὴ αὐτὴ ἀντίθεση καλύπτεται μὲ τὸ σύστημα τῆς ψηφοφορίας ἀπὸ ἓνα πολιτικὸ παιχνίδι ποὺ ἀναπαριστᾷ μιὰ πάλῃ ἀνάμεσα σὲ διαφορετικὰ ρεύματα γνώμης. Ὁλόκληρο ὅμως αὐτὸ τὸ πολιτικὸ σύστημα στηρίζεται στὴν ὑπαρξὴ δευτερευουσῶν ἀντιθέσεων μέσα στὴν ἀστική τάξη. Ὑπάρχουν λοιπόν π ρ α γ μ α τ ι κ ο ἰ π ο λ ι τ ι κ ο ἰ ἀ γ ῶ ν ε ς ἀλλὰ δευτερεύοντες. Μόνο ποὺ αὐτὲς οἱ δευτερεύουσες ἀντιθέσεις παίρνουν τὴν θέση τῶν πρωτευουσῶν μέσα στὸ δημοκρατικὸ πολιτικὸ σύστημα.

Ἔγραφα πρὶν ὅτι τὸ πολιτικὸ σύστημα στηρίζεται στὴν ἔννοια τοῦ πολίτη ποὺ ἔχει τίς ἰδιότητες τῆς ἐλευθερίας, τῆς ἰσότητος καὶ τῆς ἰδιοκτησίας. Αὐτὲς οἱ ἰδιότητες βρίσκονται στὴν πράξη τῆς ψηφοφορίας. Ἀλλὰ ψηφίζω σημαίνει διαλογὴ γιατί ὑπάρχει ἀναγνώριση. «Διαλέγω τὸν τάδε ἀντιπρόσωπο γιατί ἀντιπροσωπεύει τὴ γνώμη μου, γιατί ἀναγνωρίζω τὴν γνώμη μου σ' αὐτὰ ποὺ προτείνει.» Α ὕ τ ῆ ἢ δ ι α λ ο γ ῆ κ ἄ ν ε ι μ ἔ τ ῆ ν σ ε ι ρ ᾶ τ ῆ ς ἀ π α ρ α ἴ τ ῆ τ ῆ τὴν πληροφόρηση — ἐνημέρωση.

Μποροῦμε λοιπόν νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ πολίτη ποὺ πάνω του στηρίζεται τὸ πολιτικὸ σύστημα ἀπαιτεῖ τὴν ἀνάγκη ὑπαρξὸς τῆς πληροφόρησης.

Ἡ ἔννοια λοιπόν τῆς πληροφόρησης εἶναι στενὰ δεμένη : 1ον μὲ τὴν ἔννοια τοῦ πολίτη 2ο τοῦ μηχανισμοῦ τῆς ἀντιπροσώπησης, κάτω ἀπὸ τὴν μορφή τῆς διαλογῆς. Δηλαδὴ εἶναι ἀχώριστη μὲ τὰ βασικὰ συστατικὰ τοῦ πολιτικοῦ συστήματος.

Γι' αὐτὸ καὶ τὸ κράτος ἰδιοκτῆτης τῆς Τ.Υ. διαθέτει τόσο χρόνο γιὰ τὴν πληροφόρηση τῶν θεατῶν.

## Β Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Στὸ προηγούμενο κεφάλαιο προσπάθησα νὰ δείξω τοὺς λόγους ὑπαρξης α) τῶν σήριαλ β) τῶν πληροφοριακῶν ἐκπομπῶν, στὴν Τηλεόραση. Ὑστερα ἀπὸ τὰ προηγούμενα μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὰ πρῶτα ἔρχονται νὰ καλύψουν μιὰ «ἀδυναμία» τῆς Τ.Υ. σὰν μέσο ἐπικοινωνίας ἐνῶ οἱ δευτέρες εἶναι ἀποτέλεσμα ἐνὸς συγκεκριμένου πολιτικοῦ συστήματος, ποὺ καθορίζει, κάτω ἀπὸ συγκεκριμένες οικονομικὲς συνθήκες τὴν τηλεόραση. Ὁ ὑπερβολικὰ τονισμένος ἥρωας ποὺ κυκλοφορεῖ ἀπὸ ἐπεισόδιο σὲ ἐπεισόδιο ἀπὸ βδομάδα σὲ βδομάδα τελικὰ καταφέρνει τὸν θεατὴ νὰ ταυτιστῆ μαζί του. Ἡ τηλεόραση ἐδῶ ποντάρει στὴν ἐπανάληψη καὶ τὴν ἀγωνία ποὺ τελικὰ παραμερίζουν τὸ κριτικὸ πνεῦμα καὶ τὴν «ἀποστασιοποίηση» ποὺ ἔχει τὴ δυνατότητα, ἀπὸ τίς συνθήκες λήψης τοῦ μηνύματός της, νὰ προσφέρει. Ἀπὸ τὴν ἄλλη εἶδαμε ὅτι ἡ ὑπαρξη τῆς πληροφορίας εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ θεμέλια τοῦ ἀντιπροσωπευτικοῦ πολιτικοῦ συστήματος.

Ἄν ὅμως μέχρι τώρα μπορούσαμε νὰ μιλάμε ἀδιάφορα γιὰ τὴν Γαλλικὴ ἢ Ἀγγλικὴ ἢ Γερμανικὴ ἢ Ἑλληνικὴ Τ.Υ. εἶναι γιὰτὶ σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο ἔχουν κοινὰ χαρακτηριστικά. Εἶναι μονοπώλειο τῆς ἀστικῆς τάξης στὴν ἐξουσία. Προχωρώντας ὅμως πρὸς πέρα αὐτὸ γίνεται ἐπικίνδυνο. Σὲ μιὰ κοινωνία χωρισμένη σὲ τάξεις πέρα ἀπὸ τὴν κυρία ἀντίθεση — ἀστικὴ τάξη/ἐργατικὴ τάξη — ὑπάρχουν καὶ δευτερεύουσες. Πέρα ἀπὸ τὴν πάλη γιὰ τὴν κατάληψη τῆς ἐξουσίας ἀνάμεσα σὲ μπουρζουαζία καὶ προλεταριάτο ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι ἀγῶνες μέσα στὴν ἀστικὴ τάξη αὐτὴ τὴ φορά. Ἀνάμεσα σὲ μερίδες τῆς μπουρζουαρίας ποὺ ἀγωνίζονται λυσασμένα γιὰ τὴν ἐξουσία. Καὶ ἂν ὁ πρὸς φανερός καὶ ὁ πρὸς σημαντικός ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἀγῶνες εἶναι αὐτὸς ποὺ γίνεται ἀνάμεσα τὸ διεθνὲς ἰμπεριαλιστικὸ κεφάλαιο καὶ τὸ ἐθνικὸ κεφάλαιο, δὲν εἶναι καὶ ὁ μοναδικός. Τελικὰ αὐτοὶ οἱ ἀγῶνες, αὐτὲς οἱ ἀντιθέσεις εἶναι ποὺ καθορίζουν τὴ μ ο ρ φ ἦ τῆς ἀστικῆς ἐξουσίας. Ἄν λοιπὸν θέλουμε νὰ ἐξετάσουμε τί ρόλο παίζει στὴ φόρμα τῆς πληροφόρησης αὐτὴ ἡ ἰδιαίτερη μορφή ἐξουσίας, δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ συγκεκριμένη τηλεόραση. Ἔτσι στενεύοντας ἀκόμα πρὸς πολὺ τὸ χῶρο τῆς ἔρευνάς μας, θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν τὰ ἐνημερωτικὰ ἐλληνικὰ προγράμματα κάτω ἀπὸ τὴν συγκεκριμένη μορφή ἐξουσίας τῆς ἀστικῆς τάξης ποὺ δημιουργήθηκαν — τὴ δικτατορία.

“Αν συγκρίνουμε την ελληνική Τ.Υ. με μία άλλη ενός άλλου «φιλελεύθερου» άστικου καθεστώτος αυτό που μάς κάνει έντύπωση δέν είναι τόσο τό «έπίπεδο και ό πλοῦτος τών προγραμμάτων» τους ή τό «άνώτερο τεχνικό επίπεδο» υπάρχουν και αυτοί, αλλά άκόμη πιο μεγάλη διαφορά υπάρχει στη μορφή που έχουν οι ένημερωτικές έκπομπές. Τό πρόβλημά μας είναι άν μπορούμε να μιλήσουμε για μία άυταρχική ή φιλελεύθερη μορφή πληροφόρησης όπως μιλάμε για άυταρχική ή φιλελεύθερη μορφή έξουσίας της άστικής τάξης; Και άν ναί, τό ένα είναι άποτέλεσμα του άλλου; Άκόμα ποιά είναι τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε μίας άπό αυτές τις μορφές πληροφόρησης. (8).

Θά πάρουμε έδω για παράδειγμα μία συγκεκριμένη ένημερωτική έκπομπή. Τήν «πρόσκληση σε γεῦμα». Για πολλούς λόγους, ανάμεσά τους α) θεωρείται μία άπό τις πιο πετυχημένες της ελληνικής Τ.Υ. με μεγάλη άκροαματικότητα. β) Τή θεωρώ σαν μία άπό τις περισσότερες ιδεολογικά φορτισμένες έκπομπές, όπως, σ' άλλο επίπεδο της μετάδοσης της κουλτούρας, ό «Έλληνικός λαϊκός πολιτισμός και παράδοση» του Ν. Μάτσα γ) ή άνάλυσή της μπορεί να βοηθήσει τήν άνάλυση όλων τών άλλων έκπομπών πέρνοντας τήν σαν συγκριτικό μέτρο.

“Ας δοῦμε λοιπόν τή λειτουργία αυτού του προγράμματος. Τί θέλει να είναι, σαν τί προσφέρεται, τί είναι πραγματικά, τί προσπαθεί να καλύψει.

Β' «Πρόσκληση σε γεῦμα».

α) Περιγραφή. Ό τηλεοπτικός σταθμός (ΕΙΡΤ) εκπροσωπούμενος άπό δύο χαριτωμένες κυρίες, προσκαλεί σε γεῦμα, κάθε βδομάδα, σ' ένα «πολιτισμένο» περιβάλλον με λουλούδια, άσσογο σέρβις, μουσική, άπό τή μία μεριά πρόσωπα που βρίσκονται στο προσκήνιο της επικαιρότητας, άπό τήν άλλη ειδικούς πάνω σ' ένα καυτό θέμα που άπασχολεί τήν κοινή γνώμη.

Κατά τή διάρκεια του φαγητού, ένω στο βάθος σε φλοῦ διακρίνονται άλλα τραπέζια με άνθρώπους που τρώνε άδιάφορα για τά συμβαίνοντα στο πρώτο πλάνο, ή παρουσιάστρια —δημοσιογράφος, ζητά άπό τόν προσκλημένο είτε να αναλύσει τό επίκαιρο θέμα άν είναι ειδικός είτε να παρουσιάσει ένα μέρος της προσωπικότητός του και του έργου του άν είναι ένα πρόσωπο με δημόσιο ένδιαφέρον. Άνάμεσα στους διάφορους προσκεκλημένους υπάρχουν «πολιτισμένα» τραγούδια είτε καλεσμένου συνθέτη, όποτε φέρνει και τούς τραγουδιστές του είτε άπό καλεσμένο τραγουδιστή όποτε

τραγουδά τις επιτυχίες του ή την τελευταία δουλειά του. 'Από καλεσμένο σε καλεσμένο οι παρουσιάστριες εναλλάσσονται μεταξύ τους. Κάθε καινούργια εμφάνιση γίνεται με διαφορετικά ρούχα, περούκες κ.τ.λ. Κάθε φορά καινούργιο σερβίρισμα φαγητού. "Όλος ο κόσμος πρέπει να φάει, διάβωλε, άφου πρόκειται για «πρόσκληση σε γεύμα». Για την έκπομπή οι προσωπικότητες μπορούν να προέρχονται από κάθε τομέα της κοινωνικής ζωής. Τά καυτά θέματα είναι τά πιό διαφορετικά. Παράδειγμα στις 18)10)74 ήταν προσκεκλημένοι οι: α) Θεοδωρακόπουλος, νομικός σύμβουλος του 'Υπ. Παιδείας πού συζητά για τόν καταστατικό χάρτη της έκκλησίας β) Γ. Μαρκόπουλος μαζί με τούς τραγουδιστές του, πού θά καλύψουν και τά ένδιάμεσα τραγούδια, πού μιλά για μουσική και κυρίως για τή μουσική κατά τή «θλιβερή περίοδο της άνωμαλίας» γ) Ν. Τσακίρογλου και Τ. Ψαρράς πού μιλούν για τό κινηματογραφικό φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, για τήν προσωπική τους συμμετοχή και για τά σχέδιά τους για τό μέλλον δ) Σ. Μελισσινός μιλά για ποίηση και για τις παραλλαγές ποιήματα του Καβάφη, πού έχει κάνει ε) 'Ο προπονητής και ένας παίκτης της ομάδος του γουώτερ πόλο του 'Εθνικού. στ) 'Ο Φιλήμων πού παρουσιάζει τήν τελευταία του δημιουργία στη μόδα.

Πολλές φορές όταν τό θέμα είναι γύρω από τήν Τέχνη ή από τήν έπιστημονική δεοντολογία μπορεί οι προσκεκλημένοι νάναι δύο ή περισσότεροι όποτε έχουμε ανταλλαγή απόψεων πού πολλές φορές μάλιστα, ξεπερνούν τόν φιλικό τόνο :

β) 'Ανάλυση της δομής της έκπομπής. Τό πλήθος τών ενημερωτικών έκπομπών της έλληνικής Τ.Υ. παρουσιάζεται κάτω από δυό μορφές. α) 'Ο υπεύθυνος της έκπομπής ή ό εκπρόσωπος — παρουσιαστής μπροστά στο τραπέζι του, καρδαρισμένοι λίγο ή πολύ σταθερά, σε άμερικάνικο πλάνο, διαβάζουν από χαρτιά τά κείμενά τους. 'Η εικόνα δέν αλλάζει παρά μόνο για νά δείξει τά απαραίτητα για τήν έκπομπή ντοκουμέντα (φωτογραφίες, διαφάνειες, φίλμ). Δέν γίνεται καμμιά προσπάθεια για νά κρυφτεί ό πραγματικός χώρος λήψης: Τό μικρόφωνο σε φανερή θέση επάνω στο γραφείο δείχνει καθαρά ότι πρόκειται για στούντιο. β) 'Η συνέντευξη. 'Ο δημοσιογράφος παίρνει συνέντευξη από τό προσκεκλημένο στην έκπομπή πρόσωπο. Παρά τό διαφορετικό ντεκόρ από τήν προηγούμενη περίπτωση και δώ δέν γίνεται καμμιά προσπάθεια για νά καλυφτεί ό χώρος της έκπομπής. Τά μικρόφωνα, οι γραμμένες

ἐρωτήσεις και πολλές φορές οι γραμμένες ἀπαντήσεις, τὰ σταθερά πλάνα, ή ἔλλειψη μοντάζ, ὅλα τονίζουν ὅτι ή συνέντευξη πέρνεται στο κτίριο τῆς τηλεόρασης, σ' ἓνα κρατικό χῶρο. Οι δυο αὐτές μορφές εἶναι καθολικές σχεδόν για ὅλες τίς ἐνημερωτικές ἐκπομπές παρουσιάζουν ἓνα πλῆθος ἀδυναμιῶν: γίνεται ἀμέσως φανερό στὸν θεατῆ ἀπὸ τὴν ὑπαρξη τοῦ ὑπάλλληλου — κρατικοῦ ὄργανου, τοῦ συγκεκριμένου χῶρου τῆς τηλεόρασης ὅτι πρόκειται για μιὰ κατευθυνόμενη μορφή πληροφορίας, δηλαδή για προπαγάνδα.

Ἄκόμη και ὅταν δίνονται οι πιὸ διαφορετικές πληροφορίες, ἀκόμη και ὅταν παρουσιάζονται οι πιὸ διαφορετικές ἀπόψεις για τὸ ἴδιο θέμα, ή φανερὴ παρουσία τοῦ χῶρου τῆς T.V. ή ὑπαρξη ἑνὸς ἀτόμου πού κάνει καθαρά τὴ δουλειά του, δὲν μποροῦν νὰ πείσουν για τὴν ὅποιαδήποτε ἀντικειμενικότητα τῆς πληροφορίας. Αὐτὴ ή μορφή πληροφόρησης δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ παρὰ μόνον ἂν εἶναι ὁ μοναδικὸς τρόπος ἐνημέρωσης. Ἡ δικτατορική μορφή ἐξουσίας τῆς ἀστικῆς τάξης, πού κατὰ τὴ διάρκεια τῆς φτιάχτηκε ή T.V. φιλμῶνοντας ὅλες τίς ἄλλες πηγές πληροφόρησης ή κατευθύνοντας ὅσες δὲν τῆς ἀντιστάθηκαν, εἶχε στὰ χέρια τῆς μετὴν T.V. και τὸ ραδιόφωνο, τὴν ἐνημέρωση. Ἡ δικτατορία για νὰ κρατηθεῖ πρέπει νὰ δείχνει στιθερά και συνέχεια τὴ δύναμη πού ἔχει νὰ κρατιέται ἐπιθετικά στὴν ἐξουσία. Δὲν κρύβει τὴ βία πού ἐξασκεῖ και τὸ φίμωμα τῶν ἀντιπάλων (ἐργατική τάξη ἀ λ λ ἀ κ α ἰ ἀντίθετες μερίδες τῆς μπουρζουαζίας). Τὸ ἴδιο και ή πληροφορειακές ἐκπομπές κάτω ἀπ' τὴν φόρμα πού παρουσιάζονται ἔξ κρύβουν ὅτι ἀντλοῦν ὅλη τους τὴ δύναμη ἀπὸ τὴν ἔλλειψη ἄλλης πληροφορίας και ὅτι εἶναι ὄργανα τῆς ἐξουσίας. Μιὰ ὁμως δικτατορία δὲν μπορεῖ νὰ κρατηθεῖ για πολὺ καιρὸ στὴν ἐξουσία μόνο μετὴν βία και τὸ φίμωμα τῶν ἀντιπάλων. Εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ κάνει, ἀνάλογα μετὴ τις ἀντιθέσεις πού προκαλεῖ, ὀρισμένες παραχωρήσεις, ἀρκεῖ νὰ τίς ἔχει κάτω ἀπὸ τὸν ἀπόλυτο ἐλεγχὸ τῆς. Αὐτὴ τὴν παραχώρηση στὸν φιλελευθερισμὸ ἐκφράζει ή «πρόσκληση σὲ γεῦμα» μέσα στὸν χῶρο τῶν πληροφοριακῶν ἐκπομπῶν. Ἐμφανίζεται σὰν ἓνα ἐλεύθερο βῆμα ἀπ' ὅπου μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν ὅλες οι ἀπόψεις ἀκόμη και για τὰ πιὸ καυτὰ θέματα. Μοιάζει ἔτσι νᾶναι μιὰ πρόοδος σὲ σχέση μετὴ τις ὑπόλοιπες φανερά προπαγανδιστικές ἐκπομπές.

Κατ' ἀρχή ή «πρόσκληση σὲ γεῦμα» δὲν γίνεται στο χῶρο τοῦ στούντιο, ἀλλά σ' ἓνα οὐδέτερο χῶρο, δηλαδή δὲν θέ-

λει νὰ φαίνεται ὅτι γίνεται στὸ στούντιο ἀλλὰ σ' ἓνα  
 χώρο πού δὲν φτάνει ἡ κρατική ἐξουσία, ἄς ποῦμε σ' ἓνα  
 καλὸ νυκτερινὸ κέντρο. Ὑστερα δὲν ἐμφανίζεται κανὲν σὰν  
 συνέντευξη, πρόκειται γιὰ μιὰ φιλικὴ συνομιλία, μεταξύ τυ-  
 ριοῦ καὶ ἀχλαδιοῦ ἀνάμεσα στὸν προσκεκλημένο καὶ στὴν  
 χαριτωμένη συνοδὸ — οἰκοδέσποινα. Κι' οἱ δύο τους ἀδια-  
 φοροῦν τελείως γιὰ τὴν κάμερα (γιὰ τοὺς θεατὲς) ἀντίθετα  
 μὲ τοὺς παρουσιαστὲς τῶν ἄλλων ἐνημερωτικῶν ἐκπομπῶν  
 πού μιλήσαμε πιὸ πάνω. Ἡ ὑπαρξὴ ἄλλων κομπάρσων —  
 συνδαιτημόνων, τονίζει ἀκόμη περισσότερο τὸ περιβάλλον.  
 Ἐδῶ εἶναι ἡ βασικώτερη διαφορὰ τῆς πρόσκλησης σὲ γεῦμα  
 ἀπ' τὶς ἄλλες παρόμοιες ἐκπομπές. Κι' ἐδῶ βασιζέται ἡ με-  
 γάλῃ δημοτικότητά της. Ἡ ἐνημέρωση χάνει τὸν ξερὸ αὐ-  
 στηρὸ τρόπο παρουσίαισης πού ἐπιβάλλει ἡ προπαγάνδα.  
 Ἐνῶ οἱ δημοσιογράφοι τῶν ἄλλων ἐκπομπῶν εἶναι φανερό  
 ἀμέσως ὅτι ἐργάζονται πρᾶγμα πού ὀδηγεῖ στὰ ἐρωτήματα:  
 γιὰ ποιὸν δουλεύει; — γιὰ ποιὸν σκοπὸ.

Στὴν πρόσκληση σὲ γεῦμα δὲν γίνεται ἐργασία, δὲν ἐμφα-  
 νίζεται ἡ ἐκπομπὴ σὰν δουλειά, ἀλλὰ σὰν διασκέδαση. Αὐτὸ  
 εἶναι τὸ πρῶτο ἀποτέλεσμα τοῦ φανταστικοῦ χώρου πού  
 δημιουργεῖ ἡ ἐκπομπή.

Ὁ σκηνικὸς χώρος πού δημιουργεῖται «κλειστός» ἀπὸ τὶς  
 τρεῖς μεριές ἐνῶ τὴν τετάρτη τὴν καταλαμβάνει ἡ σταθερὴ  
 καὶ πάντοτε ἀπὸ τὴν ἴδια πλευρὰ μηχανὴ λήψης, δίνει τὴν  
 ἐντύπωση ὅτι ὁ θεατὴς εἶναι παρῶν μέσα στὸ κάδρο, ἀντί-  
 θετα ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, πού ἡ λήψη τῆς εἰκόνας γί-  
 νεται ἀπὸ διαφορετικὲς γωνίες τὸν ἀποκλείει, ἐνῶ ταυτό-  
 χρονα τοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι τοῦ δημιουργεῖ. Αὐτὸς ὁ  
 τρόπος λήψης μαζί μὲ τὸ πάντοτε σὲ πρῶτο πλάνο τραπέζι  
 τῆς πρόσκλησης ἐνῶ τὰ ἄλλα τραπέζια βρίσκονται καὶ σὰν  
 εἰκόνα καὶ σὰν ἦχος σὲ δεύτερο πλάνο, δημιουργεῖ τὴν  
 ἐντύπωση ὅτι ὁ θεατὴς βρίσκειται σ' αὐτὸ τὸν φανταστικὸ  
 χώρο τοῦ ἐστιατορίου κέντρου, ἀπ' ὅπου γιὰ μιὰ στιγμὴ καὶ  
 μόνο γιὰ μιὰ στιγμὴ κρυφακούει τὴ συζήτηση στὸ διπλανό  
 του τραπέζι, ἐνῶ ὅταν θὰ ἔρθῃ ἓνας ἄλλος ἐρεθισμὸς, ὁ  
 τραγουδιστής, τὸ πρόγραμμα τοῦ κέντρου, θὰ τὸ παρακο-  
 λουθήσῃ ὅπως εἶναι φυσικό. Ἄν, συνοψίσουμε λοιπὸν τὶς  
 δύο μορφές πού παίρνει ἡ πληροφορία στὴν ἐκπομπὴ αὐτή.  
 α) ξεφεύγοντας ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ της γιὰ τὴν ἐλληνικὴ  
 τηλεόραση μορφή, ἡ πληροφορία παίρνει τὴν ὄψη τῆς φιλι-  
 κῆς συνομιλίας β) ἡ πληροφορία δὲν ἐπιβάλλεται ἀλλὰ κλέ-  
 βεται, ὁ θεατὴς θρῆσκόμενος στὸν φανταστικὸν χώρο πού  
 δημιουργεῖ ἡ ἐκπομπὴ ἀπὸ τύχη καὶ μόνον καὶ ἐπειδὴ τὸ θέ-



λει παρακολουθεί αυτά που συζητιούνται.

Ἡ μορφή αὐτὴ πού παίρνει ἡ ἐκπομπὴ ἔχει δύο σκοπούς, ἀπ' τὴ μιὰ μεριά νὰ καλύψει τὸν πραγματικὸ της στόχο, τὴν παροχὴ πληροφορίας ἀπὸ τὴν ἄλλη «ἀνεξαρτοποιεῖται», θέλει νὰ φανεῖ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν κρατικὴ ἐξουσία πού ἔχει στὰ χέρια της καὶ στὸν ἀπόλυτο ἔλεγχό της τὴν τηλεόραση. Ταυτόχρονα ἡ διαφορετικὴ της φόρμα, ἀπὸ τίς ἄλλες ἀνάλογες ἐνημερωτικὲς ἐκπομπές τὴν κάνει νὰ ἐμφανίζεται σὰν οὐσιαστικὴ παραχώρηση στίς δημοκρατικὲς ἐλευθερίες. "Ἄς δοῦμε τώρα τί πληροφορίες δίνει ἡ ἐκπομπή. Παίρνω γιὰ παράδειγμα τὴν ἐκπομπὴ τῆς 18) 10) 74.

Ἐπάρχουν ἕξι διαφορετικὰ θέματα. Ἐνα πολιτικὸ, τρία κουλτούρας (μουσικὴ, κιν/φος, ποίηση) ἕνα ἀθλητικὸ καὶ ἕνα μόδας.

Αὐτὴ ἡ ἐναλλαγὴ καὶ ἡ ποικιλία θεμάτων ἔχει σὰν σκοπὸ νὰ δείξει ὅτι ἡ ἐκπομπὴ ἐνδιαφέρεται γιὰ ὅλα τὰ προβλήματα πού ἀπασχολοῦν αὐτὴ τὴ στιγμή τὸν ἑλληνικὸ χῶρο καὶ ὅτι τὰ προβλήματα αὐτὰ εἶναι ἴσα μεταξὺ τους, δηλαδὴ ἡ ἐκπομπὴ ἔχει ὅλες τίς βασικὲς ἀρχές μιᾶς «φιλελεύθερης» καὶ «δημοκρατικῆς» πληροφόρησης. Καθὼς μάλιστα ἡ ἐκπομπὴ ἔχει τὴν μορφή μιᾶς φιλικῆς ἀπρογραμμάτιστης συνομιλίας πού ὑποτίθεται ὅτι μπορεῖ νὰ τραβήξει ὅποιοδήποτε δρόμο, νὰ δοθοῦν ὅτιδήποτε ἀγαντήσεις, μοιάζει νὰ ἀποκλείει τὴν λογοκρισία, δηλαδὴ ἐπηρεασμὸ τῆς πληροφορίας ἀπ' τὴν κρατικὴ ἐξουσία. Στὴν πραγματικότητα ὁμοίᾳ ἡ λογοκρισία ὑπάρχει ἐντονὴ ἔστω καὶ ἂν βρισκεται σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο. Στὸ ἐπίπεδο τῆς διαλογῆς καὶ ἀξιολόγησης τῶν προβλημάτων. Ἡ ἐκπομπὴ εἶναι πού ἀποφασίζει γιὰ τὴν κοινὴ γνώμη, πιά εἶναι τὰ πιὸ καυτὰ προβλήματα καὶ πιά θὰ βάλει δίπλα-δίπλα κάνοντάς τα ἰσάξια. Στὸ πρόγραμμα γιὰ τὸ ὁποῖο μιλάμε ἀπὸ τὰ πολυάριθμα καὶ καυτὰ προβλήματα πού δημιουργεῖ ἡ λυσασμένη πάλι δύο μερίδων τῆς ἀστικῆς τάξης γιὰ τὴν κατάληψη τῆς ἐξουσίας καὶ τὴν μορφή πού θὰ ἔχει (δικτατορία ἢ κοινοβουλευτισμὸ) ξεδιάλεξε ἐπόμενα θεώρησε πιὸ σπουδαῖα τὸ ἐκκλησιαστικὸ καὶ τὴν κουλτούρα. Καὶ γιὰ μὲν τὸ ἐκκλησιαστικὸ, δηλαδὴ τὴν μορφή πού θάχει ἡ πολιτικὴ ἐξουσία πάνω στὴν ἐκκλησία διάλεξε συνομιλητὴ ἕναν ἐκπρόσωπο αὐτῆς τῆς ἴδιας ἐξουσίας, γιὰ δὲ τὴν κουλτούρα καλλιτέχνες πού ἐμποδίζοντουσαν νὰ ἐκφραστοῦν κατὰ τὴν προηγούμενη περίοδο. Ἰσάξια μ' αὐτά, τὸ ἴδιο σοβαρὰ, εἶναι... τὸ γουῶτερ - πόλο, καί... ἡ μόδα. Ὁ καθένας ἀπ' τοὺς προσκεκλημένους εἶναι ἕνας εἰδικὸς πού μιλά μόνο, καὶ μόνο, γιὰ τὸ θέμα πού ξέρει καλά. Ἐτσι δη-

μιουργοῦνται στεγανά ανάμεσα στήν πολιτική, τὴν κουλτούρα, τὰ σπόρ. Τὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης π. χ. πού ἔγινε φέτος ἕνας χώρος πολιτικῶν ἀγῶνων ἐμφανίζεται στήν ἐκπομπή, μέσα ἀπὸ δύο καλλιτέχνες, ἀτομικοποιημένους, διαλεγμένους ἀπὸ διαφορετικούς χώρους, ὁ ἕνας ἠθοποιός, ὁ ἄλλος σκηνοθέτης, σὲ μιὰ προσπάθεια συναισθηματικῆς ἀντιμετώπισής του. Προσπάθεια πού γίνεται πιὸ ἐντονὴ ἀκόμη προβάλλοντας περισσότερο τὴν ἀτομικὴ περίπτωση τοῦ καθενός. Τὸ φεστιβάλ Θεσ/νίκης γίνεται ἔτσι ὄχι ἕνα καλλιτεχνικὸ καὶ πολιτικὸ γεγονός, ἀλλὰ ἕνας σταθμὸς στήν ἀτομικὴ πορεία τοῦ καλλιτέχνη πού ἔχει ἕνα παρελθόν, ἕνα παρόν, ἕνα μέλλον. Ἔτσι ἀπὸ τὴ μιὰ ἔχουμε μιὰ ἐπίφαση ἀντικειμενικότητος «Ὅριστε, ἀσχολούμεθα καὶ μ' ἕνα θέμα πού μᾶς ἐνοχλεῖ σὰν ἐξουσία», ἀπ' τὴν ἄλλη παραμερίζεται τὸ γεγονός βλέποντάς το μέσα ἀπὸ μιὰ ἀτομικὴ περιπτωση ἀπ' ἕνα συγκεκριμένο πρόσωπο, πού μπορεῖ γιατί ὄχι νᾶχει τίς ἀπόψεις του ἀλλὰ πού δεσμεύουν καὶ ἀφοροῦν αὐτὸ καὶ μόνο.

Ἡ στεγανοποίηση πού δημιουργεῖ ἡ ἐκπομπή ἀνάμεσα στὰ διάφορα προβλήματα, ἐπιτρέπει τὴν πιὸ ἐλεύθερη συζήτηση στὰ θέματα τῆς κουλτούρας καὶ γενικώτερα στὰ πολιτιστικά, αὐτὸ βγαίνει ἀπ' τὴν συζήτηση μὲ τὸν Γ. Μαρκόπουλο, ἀφοῦ τὰ θέματα αὐτὰ μὲ κανέναν τρόπο δὲν ἔχουν σχέση μ' ἕνα συγκεκριμένο οἰκονομικὸ καὶ πολιτικὸ σύστημα, εἶναι ἔξω ἀπ' τὴν πολιτικὴ καὶ οἱ διεκδικήσεις τῶν ἀνθρώπων τῆς τέχνης εἶναι περισσότερη ἢ λιγώτερη ἐλευθερία ἐκφρασης. Ὅταν ὅμως τὸ θέμα εἶναι καθαρὰ πολιτικὸ, ὁ καταστατικὸς χάρτης τῆς ἐκκλησίας ἡ ἐκπομπή δὲν ἀνέχεται οὔτε τὸν διάλογο οὔτε τίς ἀντιρρήσεις. Ὁ συνομιλητής, αὐτὸς πού θὰ δώσει πληροφορίες δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κανεὶς ἄλλος, παρὰ ἡ ἴδια ἡ ἐξουσία. Ἐξ ἄλλου ἡ πολιτικὴ, στὸ ἀστικὸ σύστημα εἶναι ὑπόθεση εἰδικῶν. Ὁ Γ. Μαρκόπουλος, ὁ συνθέτης προσκαλεσμένος στήν ἐκπομπή μπορεῖ νὰ μιλήσει ἐλεύθερα γιὰ τὴν δουλειά του, καὶ δὲν ἔχει κανένα δικαίωμα ν' ἀσχολεῖται μὲ «ἄλλους χώρους, ἔξω ἀπ' αὐτόν», ὅπως ἡ μορφὴ τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας πάνω στήν Ἐκκλησία.

Ἐνα ἄλλο ἀπ' τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς ἐκπομπῆς, παρ' ὅλο πού δὲν βρίσκεται στήν ἐκπομπή παράδειγμα, εἶναι ἡ πρόσκληση «εἰδικῶν» πού ἀπαντοῦν σὲ συγκεκριμένα κοινωνικὰ θέματα. Ὑποτίθεται ὅτι ὁ εἰδικὸς αὐτὸς θὰ δώσει περισσότερα στοιχεῖα στὸ θεατὴ, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ πάρει μιὰ θέση ὁ ἴδιος πάνω στὸ θέμα. Δηλαδή νὰ καθορίσει τὴν πολιτικὴ του θέση. Οἱ ἐξηγήσεις τῶν εἰδικῶν ἔχουν σὰν ἀπο-

τέλεσμα: α) οι σύνθετες και πολύπλοκες αναλύσεις, δημιουργούν περισσότερα προβλήματα απ' όσα λύνουν. β) βγάζουν έξω από τόν χρόνο τό πρόβλημα, ό ειδικός τό κάνει άχρονικό, άφηρημένο, γ) άναπαραγάγεται ή ιεραρχία, ή κοινωνική άστική διαίρεση, για κάθε θέμα ό ειδικός δ) τό θέμα μετατίθεται, γίνεται μη συγκεκριμένο, παραμερίζεται, παρακάμπτεται.

## Γ' ΑΝΤΙ ΓΙΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μιά συμβολή, λοιπόν, για μιá έρευνα πάνω στην Τ.Υ. ήταν τό προηγούμενο κείμενο. "Η μάλλον καλλίτερα ένα ξεχώρισμα μερικόν προβλημάτων, ίσως πρόχειρα, ίσως αντιεπιστημονικά αλλά όχι άνεύθυνα. Μιά τέτοια δουλειά δέν μπορεί να τελειώσει όπως συνήθως με συμπεράσματα και προτάσεις. Ούτε τά μέν, ούτε τά δέ θάταν σίγουρα. Τελειώνει όμως με μιá κραυγή, ως δοῦμε τήν Τ.Υ. "Ας μη τήν αφήνουμε έξω από τούς πολιτικούς και ιδεολογικούς αγώνες μας. "Ας μη μένουμε αδιάφοροι μπρός στο άποτελεσματικότερο όργανο διάδοσης τής άστικής ιδεολογίας και προπαγάνδας. Μόνον όταν θάχουμε φτιάξει τήν Τ.Υ. ένα θεωρητικό αντικείμενο. Μόνον όταν θάχουμε αναλύσει και τόν τελευταίο της μηχανισμό. Μόνον όταν οι άνθρωποι που δουλεύουν σ' αυτή, όπλισμένοι με τήν θεωρητική γνώση συνδέσουν τήν δουλειά τους μέσα κει με τούς ιδεολογικούς τους και πολιτικούς αγώνες. Μόνον τότε θ' αρχίσουν μέσα της οι αντιθέσεις. Θα κερδηθούν δικαιώματα και έλευθερίες. Μόνον τότε ίσως αρχίσουμε να καταλαβαίνουμε ότι ή Τ.Υ. είναι τό πιό θαυμαστό όπλο στους ιδεολογικούς μας αγώνες που έχουμε στα χέρια μας.

## Σημειώσεις:

- (1) Σύμφωνα με τις τελευταίες ειδήσεις πουλήθηκαν 1.000.000 συσκευές, πράγμα που σημαίνει κατά τους μετριοτέρους υπολογισμούς 4.500.000—5.000.000 θεατές.
- (2) Ύπενθυμίζω ότι και εδώ όπως και σε παλιότερες εργασίες μου με το «κώδικας επικοινωνίας» αποδίδω την Γαλλική λέξη LANGAGE, δηλαδή «κάθε σύστημα επικοινωνίας ανάμεσα σε ανθρώπους μηχανές και ζώα».
- (3) «LA STRUTTURA ASSENTE» MILANO, MONPIANI 1968 Κεφ. Β 3 III 5.
- (4) ESSAIS SUR LE SIGNIFICATION AU CINEMA και στο τελευταίο του «LANGAGE ET CINEMA» 1972 PARIS LAROUSE.
- (5) «Κινηματογράφος, επιστήμη, ιδεολογία» ΑΘΗΝΑ «ΑΝΤΙΛΟΓΟΣ» Κεφ. ΙΑ, ΙΑ<sup>1</sup>, ΙΑ<sup>2</sup>, ΙΑ<sup>3</sup>.
- (6) Όπως και προηγούμενα Κεφ. ΙΔ<sup>1</sup> «Το ελεύθερο μάτι και ο ολοκληρωμένος άνθρωπος» σελίδες 144—158.
- (7) Με την ψυχαναλυτική έννοια του όρου: φάντασμα= επιθυμία συν απαγορευμένο. Η ταύτιση του θεατή με τον ήρωα που ζή σ' έναν φανταστικό κόσμο τον βοηθεί να το ικανοποιεί τα φαντάσματά του είτε γεννητήσια είτε πολιτικά είτε κοινωνικά κ.τ.λ. είναι.
- (8) Τονίζω ακόμα μιὰ φορά, ότι πρόκειται καθαρά για τη μορφή που δίνεται ή πληροφορία. Γιατί έτσι και αλλιώς καθώς βρίσκεται στον απόλυτο έλεγχο της έξουσας, ή πληροφορία σαν περιεχόμενο θάναι λογοκριμένη, παραμορφωμένη και μονόπλευρη. Για να αντιδράσει στις άλλες πληροφορίες που σε άλλα μέσα επικοινωνίας π.χ. τον τύπο, βρίσκονται στα χέρια της εργατικής τάξης ή αντίθετων μερίδων της μπουρζουαζίας.



## ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους από το 1961 - 1974

1961

## ΕΓΚΑΙΝΙΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή: "Αννα Σφήκα.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας.

Φωτογραφία: Γιώργος Καβάγιας.

1962

## ΡΑΜΠΑΜΠΙΑ

16 χλτ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Φωτογραφία - Μοντάζ:

Βάντα Παπανικολάου - Λένα Τσούχλου.

## ΑΝΑΜΟΝΗ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή: "Αννα Σφήκα.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας.

Φωτογραφία: Τάκης Γεωργόπουλος.

## ΑΠΟ ΜΠΟΤΖΟΤΚΙΑ ΣΕ ΜΠΟΤΖΟΤΚΙΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 13 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ:

Παναγιώτης Κουτρομπούσης.

Φωτογραφία: Κονταράς.

1963

## ΕΚΑΤΟ ΩΡΕΣ ΤΟΤ ΜΑΗ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή: Δήμος Θέος.

Σενάριο: Δήμος Θέος.

Σκηνοθεσία: Δήμος Θέος - Φώτος Λαμπρινός.

Φωτογραφία: Τ. Καλαντζής - Γ. Καλοθρενᾶς - Ν. 'Ανδρεόπουλος - Ν. 'Αδαμόπουλος.

Μοντάζ: Βαγγέλης Σερντάρης - Δήμος Θέος.

1965

## Ο ΚΛΕΦΤΗΣ

35 χλτ. Μαυρόασπρη. Διάρκεια

Παραγωγή: Ν. Βαρέρης.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Π. Βούλγαρης.

Φωτογραφία: Γ. Πανουσόπουλος.

## ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΟΤ ΟΧΙ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 11 λεπτά.

Παραγωγή: Α. Παπαστάθης - Δ. Αύγερινός - Ε. Χοϊμέ.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Δ. Αύγερινός - Λ. Παπαστάθης.

Φωτογραφία: Τάκης Γεωργόπουλος.

Ήχοληψία: 'Αργύρης Λαζαρίδης.

#### Τ' ΑΛΟΓΟ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κώστας Ζώης.

Φωτογραφία: Γεώργιος Καβάγιας - Α. Βλάχος.

Μουσική: Γ. Μαρκόπουλος.

#### ΓΡΑΜΜΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΑΡΛΕΡΟΤΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 12 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Λάμπρος Λιαρόπουλος.

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης.

#### ΣΤΥΝΑΝΤΗΣΗ

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ:

Μίκα Ζαχαροπούλου.

1966

#### ΠΡΕΣΠΕΣ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή: 'Αγγελική Τσουκαλά.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Τάκης Χατζόπουλος.

Φωτογραφία: Συράκος Δανάλης.

#### ΤΖΙΜΗΣ Ο ΤΙΓΡΗΣ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20'.

Παραγωγή: Παντελής Βούλγαρης.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Π. Βούλγαρης.

1967

#### ΛΤΣΙΣΤΡΑΤΗ 67

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ:

Δημήτρης Σπέντζος.

Φωτογραφία: 'Αρ. Καρύδης Φούκς.

#### ΕΡΩΣ — ΗΡΩΣ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 30 λεπτά.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Δημήτρης Σπέντζος.

Φωτογραφία: Στέλιος Μωραΐτης.

#### ΑΒΡΑΑΜ ΕΓΕΝΝΗΣΕ ΙΣΑΑΚ, ΙΣΑΑΚ ΕΓΕΝΝΗΣΕ ΙΑΚΩΒ, ΙΑΚΩΒ ΕΓΕΝΝΗΣΕ...

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Γιώργος Πανουσόπουλος -

Βασίλης 'Αλεξιάκης.

Φωτογραφία - Μοντάζ - Μουσική επιλογή:

Γιώργος Πανουσόπουλος.

## ΕΝΤΥΠΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΜΕΤΡΟ

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 25 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: "Αρης Φωτιάδης.  
 Φωτογραφία: Τάσος 'Αλεξάκης.

## Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΟΜΟΣ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Τόνια Μαρκετάκη.  
 Φωτογραφία: Συράκος Δανάλης.  
 Μοντάζ: Γ. Τριανταφύλλου, Τ. Μαρκετάκη.

## ΟΙ ΠΕΙΡΑΤΕΣ

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 30 λεπτά.  
 Παραγωγή: "Αμστερνταμ Προντάκιον.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: 'Ανδρέας Θωμόπουλος.  
 Φωτογραφία: Κλάρκ Καίρη.  
 Μοντάζ: 'Ανδρέας Θωμόπουλος.

## ΑΘΗΝΑ, ΠΟΛΗ, ΧΑΜΟΓΕΛΟ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 19 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Λάμπρος Λιαρόπουλος.  
 Φωτογραφία: Χρήστος Μάγγος.  
 Μοντάζ: 'Αντώνης Τέμπος.  
 'Ηθοποιοί: Βίκυ Σαμουίλη - Γιώργος Κωνσταντόπουλος.

1968

## ΔΡΑΠΕΤΗΣ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 6 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κώστας Ζώης.  
 Φωτογραφία: Χρήστος Μάγγος.  
 Μοντάζ: Πάνος Παπακυριακόπουλος.  
 Μουσική: Τò τραγούδι «Ντιρλαντά» τού Π. Γκίνη.

## ΘΗΡΑΤΙΚΟΣ ΟΡΘΟΣ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.  
 Παραγωγή: Γιώργος Σαμιώτης - Σταύρος Τορνές.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας - Σταύρος Τορνές.  
 Φωτογραφία: Γ. Γανουσόπουλος.  
 Φωτογραφία: Γ. Πανουσόπουλος.

## Η ΕΚΠΟΜΠΗ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 22 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Θόδωρος 'Αγγελόπουλος.  
 Φωτογραφία: Γιώργος 'Αρβανίτης.

## ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΛΟΥΤΑΟΥΛΙΑ ΚΑΙ ΧΡΩΜΑΤΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 13 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κλεάνθης Καλδίρης.  
 Φωτογραφία: Τάσος 'Αλεξάκης.  
 Μοντάζ: 'Ηλίας Σγουρόπουλος.

## ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 11 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία:

Χρήστος Παπαγιαννόπουλος.

Φωτογραφία: 'Αρης Σταύρου.

'Ηχοληψία: Θανάσης 'Αρβανίτης.

Μοντάζ: Νίκος Καβουκίδης.

'Ηθοποιοί: Γιώργος Κοτανίδης - Ρίτα 'Αντλερ.

'Η τελευταία μέρα ενός φοιτητή, που φύγει για τη Γαλλία.

## ΣΤΟ ΛΑΤΟΜΕΙΟ

16 χλτ. Μαυρόασπρη. Διάρκεια 9 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: 'Αλέξης Δάρας.

Φωτογραφία: Βαγγέλης Μανιάτης.

## ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 28

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 21 λεπτά.

Παραγωγή: Α. Παπαστάθη - Δ. Αύγερινου.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Α. Παπαστάθη - Δ. Αύγερινου.

Φωτογραφία: Χ. Μάγγος.

## ΤΟ ΔΕΙΠΝΟΝ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Φώτης Λαζαρίδης.

Φωτογραφία: Χρήστος Μάγγος.

## ΧΡΟΝΙΚΑ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ Α'

16 χλτ. και 35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή: Κάμερα Πρές, Τάκης Γεωργόπουλος.

Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Μιχάλης Παπανικολάου.

Φωτογραφία: Τάκης Γεωργόπουλος.

1969

## ΜΗΔΕΙΑ 70

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 12 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Μιχάλης Παπανικολάου.

Φωτογραφία: Κώστας Νάστος.

Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου - Μιχάλης Παπανικολάου.

## ΤΟ ΚΟΤΝΟΤΠΙ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Τώνης Λυκουρέσης.

Φωτογραφία - Μοντάζ: Σάκης Μανιάτης.

## ΜΟΝΑΧΟΣ ΣΟΥ

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 52 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: 'Ανδρέας Θωμόπουλος.

Φωτογραφία: Νίκος Ναυπλιώτης.

## ΠΑΡΤΙΤΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 9 λεπτά.



Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Γιώργος Μαρής.  
Φωτογραφία - Μοντάζ: Σάκης Μανιάτης.

#### ΓΥΝΑΙΚΟΚΡΑΤΙΑ

16 χλτ. Έγχρωμη. Διάρκεια 45 λεπτά.

Παραγωγή: Θωμάς Κούνης - Γιώργος Τσιτσόπουλος.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Τάκης Χατζόπουλος.

Φωτογραφία: Σταμάτης Τρίπος - Γιώργος Πανουσόπουλος.

#### ΟΙ ΛΑΒΤΡΙΝΘΟΙ

35 χλτ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 22 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Φωτογραφία - Μοντάζ:  
Σταύρος Χασάπης.

#### ΠΑΡΟΥΣΙΑ

35 χλτ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή: Γιάννης Ήλιάδης - Τάσος Ψαρᾶς.

Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Τάσος Ψαρᾶς.

Φωτογραφία - Ήχοληψία: Γιάννης Ήλιάδης.

1970

#### ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

16 χλτ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή - Σκηνοθεσία - Φωτογραφία: Μίμης Κουγιουμτζής.

Μουσική: Μάνος Χατζηδάκις - Γιάννης Χρήστου.

#### ΔΟΚΙΜΙΟ ¾

16 χλτ. Έγχρωμο.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Φωτογραφία:

Νίκος Γραμματικόπουλος.

#### Η ΑΡΧΟΝΤΙΣ ΣΑ ΚΙ Ο ΚΑΟΥ - ΜΠΟΥΤ

35 χλτ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 21 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κώστας Παπαδόπουλος.

Φωτογραφία - Μοντάζ: Σάκης Μανιάτης.

#### ΤΟ ΣΤΗΝΘΙΣΜΕΝΟ ΜΟΥ ΟΝΕΙΡΟ

35 χλτ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Νίκη Τριανταφυλλίδη.

Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης, Γιώργος Πανουσόπουλος, Νίκος Μήλας.

#### ΤΟ ΣΤΗΝΑΞΑΡΙ ΤΟΥ ΕΤΑΟΥ

16 χλτ. Έγχρωμη. Διάρκεια 25 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Φωτογραφία:

Νίκος Γραμματικόπουλος.

#### ΤΟ ΑΓΓΕΛΟΤΑΙ ΜΑΣ ΠΟΤΝΤΟ

35 χλτ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 18 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Εὐγενία Χατζίκου.

Φωτογραφία: Λάκης Κυελίδης.

Μοντάζ: Αντώνης Τέμπος.

### ΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 11 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Φωτογραφία:

Κώστας Νάστος.

### ΑΙΣΙΟΝ ΤΕΛΟΣ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 12 λεπτά.

Παραγωγή: Στ. Χασάπης, Γ. Νικολαΐδης, Κ. Μπούρας.

Σενάριο: Χαρά Κανδρεδιώτου.

Σκηνοθεσία - Φωτογραφία - Μοντάζ: Σταύρος Χασάπης.

### ΜΙΚΡΗ ΣΠΟΤΔΗ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη και έγχρωμη.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μουσική - Μοντάζ:

Φώτης Λαζαρίδης.

Φωτογραφία: Γιώργος 'Αρβανίτης.

### ΤΑ ΜΑΛΛΙΑ

16 χλτ. Έγχρωμη. Διάρκεια 6 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Σχέδιο - Λήψεις:

Κρίστιαν Σούρλος.

### ΟΛΤΜΠΙΑ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΟ

35 χλτ. Έγχρωμη. Ήσθημανκόλορ. Διάρκεια 12 λεπτά.

Παραγωγή - Σκηνοθεσία: Τώνης Λυκουρέσης.

Φωτογραφία - Μοντάζ: Σάκης Μανιάτης.

40, 38 — 22, 57

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 12 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Τάσος Ψαράς.

Φωτογραφία: Δ. Τριανταφυλλόπουλος - Φιντέλ.

1971

### ΒΙΛΛΑ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή: Δημήτρης Τσακμάς.

Σενάριο: Σταμάτης Φασουλής, Δημήτρης Τσακμάς.

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Τσακμάς.

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης.

Μουσική: Νίκος Μαμαγκάκης.

### ΠΟΛΙΤΕΙΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 11½ λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ - Μουσική έπι-  
λογή: 'Αλέξης Πορφύρας.

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης.

### ΜΗΔΕΝ ΙΣΟΝ ΑΠΕΙΡΟΝ

16 χλτ. Μαυροάσπρη. Διάρκεια 6 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ - Μουσική έπέν-  
δυση: Νίκος Παπαθανασίου.

## ΕΛΕΓΕΙΟΝ "Η ΡΕΚΒΙΕΜ

16 χλτ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 11 λεπτά.

Παραγωγή - Σκηνοθεσία - Λήψεις Μοντάζ:

Μάριος Λευτεριώτης.

## ΠΑΛΗΝ ΕΝΑ — ΣΤΗΝ ΕΝΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 2 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Χρήστος Τσάκος, Εύθυμος Φιλίππου.

Φωτογραφία: Βαγγέλης Μανιάτης.

## ΚΟΥ ΠΕ ΠΕ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 5 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Λήψεις: Λάκης Κυρλιδής. Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος, Χαρ. 'Αλέπης.

## ΤΗΠΕΡΘΕΑΜΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 11 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Τάσος Ψαρᾶς.

Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης.

1972

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

35 χλτ. Μαυροάσπρη. Διάρκεια 18 λεπτά.

Φωτογραφία: Ν. Παϊζάνος.

Σεν. Σκηνο. Παρ.: Πλούταρχος Καϊταντζής.

## ΜΕΛΛΕΛΕ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 18 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρᾶς.

Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης.

## ΓΙΑ ΛΙΓΕΣ ΜΟΝΟ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

35 χλτ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή: 'Εταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος».

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Θόδωρος Καλομοιράκης.

Φωτογραφία: Σταμάτης Τρίπος.

Μοντάζ: Π. Φιλίππου, Ν. 'Αναγνωστάκης.

## ΤΟ ΠΛΟΙΟ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Μιχάλης Παπανικολάου.

Φωτογραφία: Κώστας Νάστος.

Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου, Μιχάλης Παπανικολάου.

## ΑΠΟΛΟΓΙΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 27 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Νίκος 'Αντωνάκος.

Φωτογραφία: Σπύρος Νουνέσης.

'Ηθοποιοί: 'Ηλίας Λογοθέτης, "Άγγελος Γεωργιάδης.

### ΗΡΩΕΣ 21

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.  
 Παραγωγή: Γιώργος Χατζηκυριάκος.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Πάρις Χατζηκυριάκος.  
 Φωτογραφία: Πέτρος Καραβίδογλου.

### ΑΛΜΠΙΟΤΜ ΠΟΔΟΣΦΑΙΡΟΤ

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 9 λεπτά.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία - Παραγωγή - Λήψεις - Μοντάζ:  
 Δημήτρης Γιαννικόπουλος.

### Η ΤΑΡΑΤΣΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Κώστας Ζηρίνης.  
 Φωτογραφία: Γ. 'Αρβανίτης, Ν. Πετανίδης, Χρ. Τριανταφύλλου.  
**ΜΙΚΡΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ ΤΟΥ**

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 13 λεπτά.  
 Παραγωγή: 'Εταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος».  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Βασιλική 'Ηλιοπούλου.  
 Φωτογραφία - Μοντάζ: Σάκης Μανιάτης.

### ΦΩΤΕΙΝΗ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 26 λεπτά.  
 Παραγωγή: Σινετίκ.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κλεάνθης Καλδίρης.  
 Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης.  
 Μοντάζ: Θανάσης Ρεντζής.

### ΔΤΟ ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ

35 χλτ. Διάρκεια 12 λεπτά.  
 Παραγωγή: 'Εταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος».  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Γιάννης Σμαραγδής.  
 Μοντάζ: Γιώργος Κόρρας.

### ΤΟ ΠΑΚΕΤΟ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 12 λεπτά.  
 Παραγωγή: «Σύγχρονος Κινηματογράφος» - Θ. Ρακιτζής.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Θανάσης Ρακιτζής.  
 Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης.  
 'Ηχολήπτης: Θανάσης 'Αρβανίτης.  
 Μοντάζ: Νίκος Χασάπης.  
 'Ηθοποιοί: Τατιάνα Μπαλανίκα, Κώστας Μεσάρης.

### ΕΚΔΡΟΜΗ

16 χλτ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 25 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Πόπη 'Αλκουλή.  
 Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης.  
 'Ηθοποιοί: Τζένη Πίκα, Στέφανος 'Εξανίδης, "Αγγελος Τρωιά-

### ΤΟ ΚΡΕΒΑΤΙ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 12 λεπτά.

Παραγωγή: «Σύγχρονος Κινηματογράφος» - Τάκης Παπαγιαννίδης.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Τάκης Παπαγιαννίδης.

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης.

### ΤΟ ΒΑΠΤΙΣΜΑ

35 χλτ. Διάρκεια 11 λεπτά.

Παραγωγή - Μοντάζ: Ντίνος Κατσουρίδης.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Δημήτρης Γαλανάκης.

Φωτογραφία: Μάκης 'Ανδρεόπουλος.

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

### ΜΕΤΑ 40 ΜΕΡΕΣ

Παραγωγή: «Σύγχρονος Κινηματογράφος».

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Φρίντα Λιάππα.

Φωτογραφία: Νίκος Σμαραγδής.

Μοντάζ: Γιώργος Κόρρας.

### ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

35 χλτ. 'Εγχρωμη. Διάρκεια 19 λεπτά.

Παραγωγή: Σινετίκ.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Λάκης Παλασάθης.

Φωτογραφία: Θανάσης Νέτας.

Μοντάζ: Θανάσης Ρεντζής.

1973

### ΥΠΟΓΡΑΨΤΕ ΠΑΡΑΚΑΛΩ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή: Κώστας Σταματίου.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Λάμπρος Παπαδημητράκης.

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης.

'Ηθοποιοί: Κώστας Παλαϊωάννου.

### ΣΚΗΝΕΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Σωτήρης Μπασιάκος.

Φωτογραφία: Νίκος Σμαραγδής.

Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος.

### ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ ΕΤΤΥΧΙΑ

35 χλτ. 'Εγχρωμη. Διάρκεια 3 λεπτά.

Παραγωγή: Νίκη Φίλμς ΒΤΡΩΝ ΛΑΔΑΣ & ΣΙΑ ΟΕ.

Σενάριο - Σκηνοθεσία - Φωτογραφία: Θόδωρος Βαμβουρέλης.

### Ο ΕΓΚΕΦΑΛΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΛΟΤΤΡΟ ΤΟΥ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή: Κυριαζής 'Ιωάννης - Βάνα Χαμουργκάν.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: 'Αδάμ Γεωργίου.

## ΑΠΟΧΩΡΙΣΜΟΣ

35 χλτ. Έγχρωμη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Μίμης Κουγιουμτζής.

Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης.

Ήθοποιοί: Γιάννης Καρλής, Πέπη Οικονομοπούλου.

## GRAMM H

35 χλτ. Έγχρωμη. Διάρκεια 3 λεπτά.

Παραγωγή - Σκηνοθεσία - Σχέδιο - Λήψεις - Μοντάζ:

Νάσος Μυρμιρίδης, Γιάννης Κουτσούρης.

Κινοούμενα σχέδια.

Ήχοληψία: Μαρίνος ΄Αθανασόπουλος.

## ΣΤΙΓΜΙΟΤΤΙΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΕΚΔΡΟΜΗ

16 χλτ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 30 λεπτά.

Παραγωγή: Έταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος».

Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Γιώργος Κόρρας.

Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης.

Ήθοποιοί: Μηνάς Χατζησάββας, Βαγγέλης Μανιάτης.

## ENA, ΔΤΟ, ΝΤΟ...

35 χλτ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 5 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Κώστας Ζώης.

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης.

## ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΑΠΟ ΠΟΤΘΕΝΑ

35 χλτ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Κώστας Ζώης.

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης.

Μουσική επιμέλεια: Γ. Παπαστεφάνου.

Ήθοποιοί: Ν. Σκιαδάς, Μέη Βεριτζή.

## ΜΑΣΚΑ

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: ΄Αλέξης Πορφύρας.

Φωτογραφία: Γιώργος Σταυρίδης.

Μουσική: Στέλιος Λαζάρου.

Ήθοποιοί: Κώστας Καραγιώργης.

## ΗΤΑΝ ΜΕΡΑ ΓΙΟΡΤΗΣ

35 χλτ. Έγχρωμη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: ΄Απόστολος Κρυωνάς.

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης, Συράκος Δανάλης.

## ΦΥΓΗ

35 χλτ. Μαυρόασπρη. Διάρκεια 16 λεπτά.

Παραγωγή: Κώστας Σταματίου.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Θανάσης Ρακιτζής.

Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης.

Ήχοληψία: Μιχάλης Γιασιμούστας.

Μοντάζ: Πόπη ΄Αλκουλή.

### Η ΜΕΡΑ ΤΕΛΕΙΩΣΕ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 17,5 λεπτά.  
 Παραγωγή: Γιάννης Χαρομαντζίδης.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κεύη Παγώνη.  
 Φωτογραφία: Τάσος 'Αλεξάκης.  
 Μοντάζ: 'Αντώνης Τέμπος.

### ΠΛΟΤΣΙΟΣ

35 χλτ. Ήγχρωμη. Διάρκεια 3 λεπτά.  
 Παραγωγή: Κάππα.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Διαγόρας Χρονόπουλος.  
 Φωτογραφία: Χρ. Τριανταφύλλου.  
 Μοντάζ: 'Αριστείδης Καρούδης.  
 Πρόσωπο: Πέννυ 'Αγριαντώνη.

### ΑΠΟΡΡΟΦΗΣΗ ΣΤΑ 257

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 10 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Βασίλης Βαφέας.  
 Φωτογραφία: Γιώργος Καβάγιας.  
 'Ηχοληψία: Λυκούργος Βαγιάτης.  
 Μοντάζ: Θανάσης Ρεντζής.

### Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΡΟΒΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 21 λεπτά.  
 Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Νίκος Κουτελιδάκης.  
 Φωτογραφία: Σταμάτης Τρίπος.  
 'Ηχοληψία: 'Ηλίας Παναγιωτόπουλος.  
 Μοντάζ: Μάχη Λιδωρικιώτη.  
 'Ηθοποιοί: 'Ο δάσκαλος και οί μαθητές του Δημοτικού Σχολείου  
 Παρορίου Λειβαδιάς.

### ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΦΕΓΓΑΡΙ

16 χλτ. Ήγχρωμη. Διάρκεια 20 λεπτά.  
 Παραγωγή: Δημήτρης Κρασιώτης.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Σούλα Φέρεη.

### ΠΕΙΣΙΣΤΡΑΤΟΣ ΓΚΟΤΡΑΣ

35 χλτ. Ήγχρωμη. Διάρκεια 9 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Μ. Κάσος.  
 Φωτογραφία: Θανάσης Νέτας.  
 Μοντάζ: Α. Παλαστάθης.

### ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΤΟΠΟΙ ΤΥΠΟ ΕΞΕΛΙΞΗ

1,6 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 25 λεπτά.  
 Παραγωγή: 'Εταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος».  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Μαρία Γαβαλά.  
 Φωτογραφία: Νίκος Γραμματικόπουλος.  
 Μοντάζ: Νίκος Κανάκης.

## Ο ΜΑΓΟΣ ΚΑΛΙΟΣΤΡΟ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 25 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Γιώργος Μαρής.  
 Φωτογραφία: Σταύρος Χασάτης.  
 Μοντάζ: Κώστας Βρεττάκος.

## ΧΙΟΝΑΝΘΡΩΠΟΣ

35 χλτ. Διάρκεια 26 λεπτά.  
 Παραγωγή: ΚΑΠΠΑ.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κλεάνθης Καλδίζης.  
 Φωτογραφία - Μοντάζ: Σάκης Μανιάτης.

## ΕΝ ΜΤΤΙΑΗΝΗ

15 χλτ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 15 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Μάνος Εύστρατιάδης.  
 Φωτογραφία: Λάκης Κυρλίδης.  
 Μοντάζ: Λάκης Παπαστάθης.

## ΚΑΤΑΘΕΣΗ

35 χλτ. Διάρκεια 19 λεπτά.  
 Παραγωγή: Κώστας Σταματίου.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Χρήστος Παληγιαννόπουλος.  
 Φωτογραφία: Σταύρος Χασάτης.

## ΤΙ ΩΡΑ ΕΙΝΑΙ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 16 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Σταύρος Νικολαΐδης.  
 Φωτογραφία - Μοντάζ: Τάκης Βενετσιανόπουλος.

## ΤΑ ΠΛΟΥΤΗ ΤΟΤ ΜΙΑ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 18 λεπτά.  
 Παραγωγή: 'Εταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος».  
 Πάνος Παπαδόπουλος.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Πάνος Παπαδόπουλος.  
 Φωτογραφία: Σάκης Μανιάτης.

## ΑΔΙΕΞΟΔΟ

35 χλτ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 10 λεπτά.  
 Παραγωγή: Χρήστος Μάγγος.  
 Σενάριο - Μοντάζ: Χρήστος Μάγγος, Νίκος Παπαθανασίου.  
 Σκηνοθεσία: Νίκος Παπαθανασίου.

## ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΕΞΗΡΕΣ

35 χλτ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 22 λεπτά.  
 Παραγωγή: Γεώργιος Παπαλιός - Κώστας Στάβαρης.  
 Σενάριο - Σκηνοθεσία: Θόδωρος Καλομοιράκης.  
 Φωτογραφία: Σταμάτης Τρίπος.

## ΘΑΤΜΑ

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 16 λεπτά.  
 Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Τάσος Ψαράς.



1974

## ΜΙΑ ΣΤΝΕΝΤΕΤΕΗ

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 40 λεπτά.

Παραγωγή - Σκηνοθεσία: 'Αρης Φωτιάδης.

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΣΤΙΓΜΕΣ ΤΟΥ '73

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 30 λεπτά.

'Η ταινία έγινε από την κινηματογραφική ομάδα ΚΙΝΟ.

## ΑΠΟΠΕΙΡΑΓΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΡΕΤΝΑ

## ΣΤΗ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΕΛΛΑΔΑ

16 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 40 λεπτά.

Παραγωγή: Μάγδα Νικολαΐδου - Ζερβού, Νίκος Ζερβός.

Σκηνοθεσία: Νίκος Ζερβός.

Σενάριο: Μάγδα Νικολαΐδου - Ζερβού.

Φωτογραφία: Ευάγγελος 'Ηλιόπουλος.

## ΠΑΡΑΣΚΕΤΗ 9 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ

35 χλτ. 'Εγχρωμη. Διάρκεια 8 λεπτά.

Παραγωγή: Μούβι Λάμπ.

Σενάριο - Σκηνοθεσία - Φωτογραφία - Μοντάζ:

Γιώργος Πανουσόπουλος.

## Ο ΠΑΠΠΟΥΣ ΜΟΥ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 32 λεπτά.

Παραγωγή - Κινηματογραφική μελέτη: Νίκος 'Αλευράς.

Φωτογραφία: Λάκης Κυρλίδης.

## ΕΝΑΣ ΚΑΠΟΙΟΣ ΣΙΣΤΥΦΟΣ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 18 λεπτά.

Παραγωγή - Σκηνοθεσία: Δημήτρης Γαλανάκης.

## ΜΙΑ ΖΩΗ ΓΚΟΛΦΩ

35 χλτ. 'Εγχρωμη. Διάρκεια 9 λεπτά.

Παραγωγή: 'Ελεύθερο Θέατρο.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Λάκης Παπαστάθης.

## ΘΙΑΣΟΣ ΣΚΙΩΝ

(10 ταινίες μικρού μήκους)

35 χλτ. 'Εγχρωμη. Διάρκεια 30 λεπτά.

Παραγωγή: Λ. Παπαστάθης, Δ. Σαβδόπουλος, Π. Ζέρβας.

Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Λ. Παπαστάθης.

Διάλογοι: Δ. Σαβδόπουλος.

## Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ

35 χλτ. 'Εγχρωμη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία - Φωτογραφία:

Θανάσης Νέτας.

## ΤΟ ΠΡΟΪΟΝ

35 χλτ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή - Σενάριο - Σκηνοθεσία: Σταύρος Νικολαΐδης.

ΦΙΛΜ

