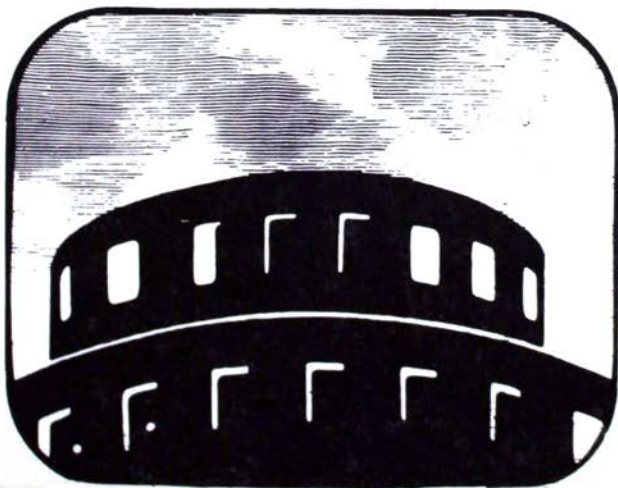


ΦΙΛΜ



Φ

11.78





# ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ίδιοκτήτης: ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Έκδοτης/Διευθυντής: ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ



© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Ζωοδόχου Πηγής 3

τηλ. 603.234

Τιμή Τεύχους

■ Συνδρομή έτησια

■ Φοιτητική έτησια

■ — Ξεωτερικού

Δρ.60

Δρ.200

Δρ.160

\$ 8.00

ε 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

«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι

«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21

«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Έρμου 44

«Ε. ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ» — Αριστοτέλους 6

Καί ΠΑΤΡΑ:

«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Αγ. Νικολάου 32

Από οποιοδήποτε άλλο μέρος της Ελλάδος ή του έξωτερικού μπορείτε ν' άπευθύνεσθε στον:

● Θανάση Καστανιώτη. Ζωοδόχου Πηγής 3 — Αθήνα 142 ●

# πλινθ

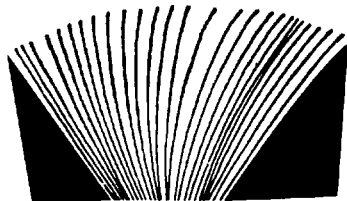


## ΠΕΡΙΧΟΜΕΝΑ:

ΕΦΗΜΕΡΑ	393
Ν. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ — Ένα σημείωμα για το Φεστιβάλ Θεσ)νίκης	396
Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ — 17ο Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου	401
Α. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ — ΈΗ λειτουργία του Φεστιβάλ ΈΛΛ. Κιν)φου	407
Μ. ΤΡΙΚΟΥΚΗΣ — Μηροστά σέ μι) κλειστή πόρτα	440
Σ. ΤΟΡΝΕΣ — «Θίσσος» ή ή αναπαράσταση τής ανθρώπινης οδύνης	449
Α ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ — Ταινίες μικρού μήκους	454
• • — ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ταινιών μικρού μήκους	459
Γ. ΣΟΛΔΑΤΟΣ — ΈΗ διανομή των Έλληνικών ταινιών	477
Ι. C. BERNARDET — ΒΡΑΖΙΛΙΑ: ΈΗ εποχή του Κινηματογράφου	494
ΣΙΝΕΜΑ ΝΟΒΟ — ΈΑρχές, Στόχος και προοπτικές	505
Γ. ROCHA — Μι) αισθητική τής πείνας.	519
Ρ. BARTHES — Βγαίνοντας από τον Κινηματογράφο	527
Μ. DUFRENNE — Πώς ν) προσεγγίσουμε τον Κινηματογράφο	533
Ε. ΚΑΕΜΜΕΡΛΙΝΓ — Ρηγορική και Μοιγ)ζ	545

Σ' αυτό τ) τεύχος συνεργ)στηκαν έπ)σης:

Κ. Β)κας, Κ. Ν)τσας, Μ. Μωραίτης, Τ. Τσακίρη και Γ. Παπαδημητρίου.



### Μερικά λόγια για τὸ ΦΙΛΜ.

Τοῦτο τὸ σημεῖωμα σκοπὸ ἔχει νὰ διευκρινίσει μερικά σημεῖα πού μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο ἀποτελοῦν ἐκφρασμένες γραπτὰ ἢ προφορικὰ ἀπορίες ἀναγνωστῶν καὶ φίλων. Πρῶτα ἀπ' ὅλα θέλω νὰ διευκρινίσω πῶς τὸ ΦΙΛΜ δὲν εἶναι ἕνα περιοδικὸ μὲ τὴν τυπικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου (ἔντυπο πού παρακολουθεῖ κατὰ πόδας τὴν ἐπικαιρότητα τοῦ τομέα στὸν ὁποῖο εἶναι ταγμένο καὶ τὴ σχολιάζει) ἀλλὰ μιὰ π ε ρ ι ο δ ι κ ῆ ἔ κ δ ο σ η πέρα ἀπὸ τὴν ἐπικαιρότητα. Ἄπ' τὸ πρῶτο τεῦχος ἦταν κι' ὅλας διατυπωμένο, πῶς τὸ ἐνδιαφέρον μας εἶναι ἡ συστηματικὴ μελέτη τῶν θεμάτων πού δημιουργοῦν κύκλους καὶ τομεῖς μὲ ἄξονα τὸν κινηματογράφο. Ἄκόμα ἀπὸ τὰ τέσερα τεύχη πού θγαίνουν κάθε χρόνο τὸ ἕνα (τοῦ Φθινοπώρου) ἐπρόκειτο νάναί πάντα ἀφιερωμένο στὸν Ἑλληνικὸ Κινηματογράφο.

Αὐτὸ θέβαια ἐκτός ἀπὸ τὸν πρῶτο χρόνο δὲν ἔγινε δυνατὸ νὰ πραγματοποιηθεῖ γιατί οἱ συνόδελοι σκηνοθέτες δὲν νοιῶθουν ἀρμόδιοι νὰ μιλοῦν γιὰ τὴ δουλειά τους καὶ οἱ κριτικὲς δὲν μᾶς ἐνδιαφέρουν. Χωρὶς νὰ θέλω νὰ κριτικάρω ἐκτεταμένα τὸ γεγονός ὀφείλω νὰ πῶ ὅτι εἶμαι ριζικὰ ἀντίθετος καὶ ὅτι τὸ μόνο ἐνδιαφέρον πρᾶγμα πού μπορεῖ νὰ διαβάσει κανεὶς γιὰ μιὰ ταινία εἶναι πρωτίστως ἡ προβληματικὴ τοῦ δημιουργοῦ της. Συχνὰ ἐδῶ γίνεται μιὰ παρεξήγηση ἀν καὶ ἔχω φροντίσει ἐπανειλημένα νὰ τὴν ξεκαθαρίσω ὡς πρὸς τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ σκηνοθέτης δὲν εἶναι κριτικὸς ὅταν γράφει ἢ μιλάει γιὰ τὴ δουλειά του καὶ ὅτι ὁ κριτικὸς κάνει ἐντελῶς ἄλλη δουλειά πού ἔχει μόνο δευτερογενῆ σχέση μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ πάντα πρόσκαιρη. Ἐκεῖνο πού κάνει ἕνας κριτικὸς εἶναι ἡ στὸ πλαίσιο τῶν μαζικῶν μέσων ἐνημέρωσης ὑποκατάσταση τῆς γνώμης τοῦ κοινοῦ πρὶν ἀπ' αὐτὸ καὶ γι' αὐτὸ ὡς πρὸς τὸ νὰ πᾶει ἢ νὰ μὴν πᾶει νὰ δεῖ μιὰ ταινία. Τὸ κριτήριον ἀφορᾷ μόνο στὴ χειραγώγηση καὶ τ' ἀποτελέσματα της εἶναι τὰ ἴδια μὲ τῆς διαφήμισης. Φανταστεῖτε μιὰ Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου θασισμένη στὰ δημοσιεύματα τῶν ἐφημερίδων. Βέβαια ἡ παράδοση εἶναι βαρειά σὲ διεθνῆ κλίμακα ἀλλὰ αὐτὴ ἀνίκει σ' ἕνα παλιότερο στάδιο τῆς ἐξέλιξης τοῦ κινηματογράφου. Σήμερα ἕνας σκηνοθέτης θουβὸς δὲν εἶναι νοητὸς χωρὶς τί δυνατότητα νὰ ἀναλύει ὁ ἴδιος τὴ δουλειά του ὅπως αὐτὸ γίνεται ἄλλωστε μὲ κάθε καλλιτέχνη καὶ εἶναι ἐξαιρετικὰ σπάνιες οἱ περιπτώσεις ὅπου μὴ καλλιτέχνες μπόρεσαν νὰ ποῦν πράγματι δυὸ λόγια πού νὰ στέκουν γιὰ τὴν τέχνη.

Αυτή είναι η δικαιολογία μας για την μη ύπαρξη άρκετης ύλης για τόν Έλληνικό Κινηματογράφο. Μιά άλλη άπορία είναι η ιδιαίτερη ένασχόληση του «περιοδικού» με θέματα που δέν είναι γνωστά στην Ελλάδα ή για τις ταινίες που ανήκουν σέ κλειστά πρωτοποριακά κινήματα που ποτέ έπίσης δέν έχουν δείχτει έδω. 'Η άπάντηση πηγάζει άπ' τό γεγινός ότι τό ΦΙΛΜ δέν είναι «περιοδικό» που συναρτά τόν ρυθμό του μέ τό ρυθμό διανομής τών έταιριών και μέ τις ταινίες που δείχνουν. Τό ΦΙΛΜ θρίσκεται από την πλευρά τής δημιουργικής κι όχι τής καταναλωτικής προβληματικής. Τό τί γίνεται στόν κινηματογράφο τόσο στην προβληματική τής κριτικής όσο και τής θεώρησης είναι άδύνατο νά τό συναγάγουμε από τις αίθουσες προβολής. 'Ο σκοπός άλλωστε δέν είναι τό νά γίνει κανείς οδηγός του θεατή ούτε ό δάσκαλός του. 'Εκείνο για τό όποίο ένδιαφερόμαστε είναι η προώθηση τής κινηματογραφικής προβληματικής στό πεδίο τών αναζητήσεων μέ άξονα τή φιλμουργική — φιμολογία.

Συνεπώς κάτι τέτοιο είναι έξω κατ' ανάγκη από τόν κόσμο του θεατή που ζητάει πάντα άνάλογα μέ τά μέτρα του μία μεγαλύτερη ποσότητα αυτού που θεωρεί ποιότητα. Δέν άρνούμαστε τό γεγινός ότι κάτι τέτοιο δημιουργεί την ανάγκη για ένα περιοδικό ένημέρωσης ή τό γεγινός ότι αυτό λείπει, αλλά παρ' όλα αυτά κάτι τέτοιο δέν είναι στός σκοπούς μας. Σκοπός μας σ' αυτή τή φάση είναι νά έκθέσουμε τό σύνολο τών προωθημένων θεωρήσεων που άφορούν τό άντικείμενό μας και νά έργαστούμε πάνω σ' αυτές. 'Η παρατήρηση που γίνεται σχετικά μέ την συχνή παρουσίαση κειμένων μέ λίγο ή πολύ άριστεριστικές και ύπερβολικά ριζοσπαστικές θέσεις είναι έξαιρετικά επιπόλαιη γιατί εκείνο που ένδιαφέρον δέν είναι οί άποχρώσεις και οί «έμπρόθετοι προσδιορισμοί» αλλά τό περιεχόμενο αυτών τών μορφών σκέψης που έχουν σαν έπιφανόμενο αυτό που πολλοί καλούν «άριστερισμό». 'Απ' την άλλη μεριά τό «περιοδικό» δέν είναι ούτε όργανο μιάς κλίμας που προωθεί τά συμφέροντά της ούτε μέσο προώθησης πολιτικών δογμάτων μέ πολιτικολογικό τρόπο. 'Ως πρός τό τί φρονούμε για τόν κινηματογράφο αυτό δέν νομίζουμε ότι άποτελεί τό περιεχόμενο μιάς δήλωσης (δημαγωγικής πάντα) αλλά μάλλον έναν άξονα που άγκαλιάζει τό σύνολο τής δουλειάς μας σ' όλο της τό εύρος και τή συνέχειά της.

Θανάσης Ρεντζής



I 476<sup>-</sup>  
I 976

# Τὸ πρῶτο Ἑλληνικό βιβλίο.

500 χρόνια ἀπὸ  
τῆς ἐκδόσεώς του

ἘΠΙΤΟΜὴ τῶν ὀκτὼ τοῦ ἀρχοῦ  
ΜΕΡΩΝ ΚΑΙ ἈΛΛΗΜΤΙΝΩΝ ἈΝΑΓΚΑΪ  
ΩΝ ΣΥΝΤΕΘΕΪΣΑ ΠΑΡ' ΑὐκῶΝ Τ' ἈΝΤΙ  
ΝΟΥ ΛΑΣΚΑΡΕΩΣ ΤΟΥ ΕΥΣΑΝΤΙΟΥ.

Περὶ διαρίσιως τῶν γραμμάτων  
βιβλίον πρῶτον.



ράμμα ἐστὶ μέρος ἐλαχιστὸν φωνῆς ἀδι-  
άρητον. Ἔτσι δι' ἄρα μάλιστ' ἔκαστον ἰσχυ-  
ρα. Τούτων φωνήματα μὲν ἴσθ' α ἰ  
η ἰ ο μικρὸν ὑ φιλὸν αὐ μίγα.  
Ὀμόφωνα δὲ δικάσιθ' α β γ δ ζ.

Ι κ λ μ ν ζ π ρ σ τ ρ χ ψ. Τῶν  
ἀδιφωρίτων μακρὰ μὲν δύο η καὶ ω μίγα.  
Βραχέα δὲ δύο ἰ φιλὸν καὶ ο μικρὸν. Δίχρημα  
δὲ τρία α ἰ υ. Ἐξ ὧν διφθογοὶ κυρίως μὲν ἰζ  
γίγαθ' α αυ ε ε μ αυ. Καταχρηστικῶς  
δὲ τίτωταρ α ο υ γ. Τῶν δὲ συμφώνων ἡ

## ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΙΑ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΑ ΕΡΕΥΝΑ

ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ - ΠΑΛΙΩΝ ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ  
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ - ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

# ΔΙΕΘΝΗΣ

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1978 — No 1 — 1ος χρόνος

# ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Ελληνική Έκδοση του

*LE MONDE*  
*diplomatique*

ΑΡ. 40

Εκδότης στο 1107  
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΕΛΛΗΝΟΠΟΥΛΟΣ  
Διακόμιση 1107 3027107  
Αθήνα 117 144  
ΜΕΜΒΡΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ

η πιο έγκυρη διεθνής επιθεώρηση  
για τα οικονομικά, κοινωνικά, πολιτικά  
παγκόσμια προβλήματα

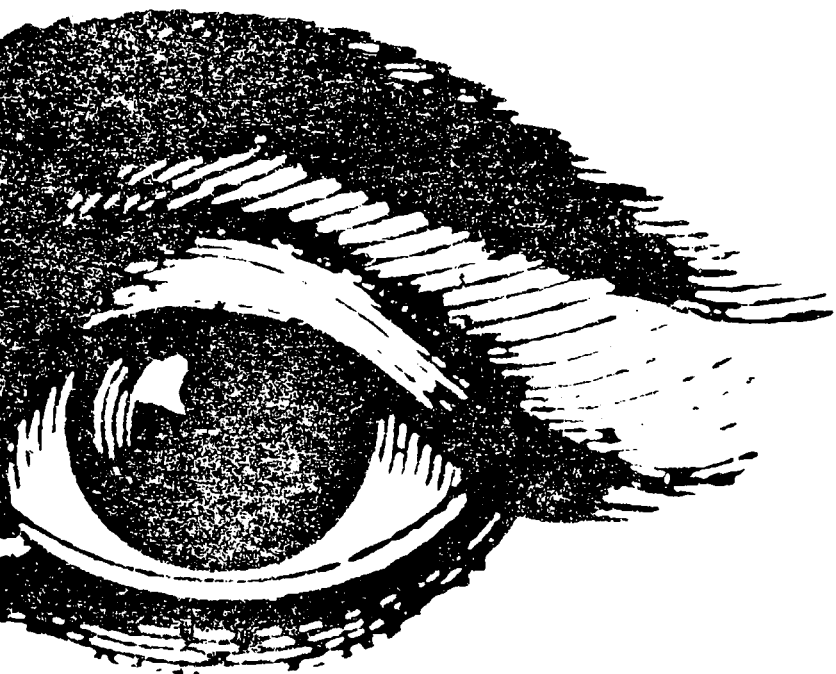


# ΔΙΕΘΝΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

*κυκλοφορεί κάθε μήνα*











Challenge  
International  
des Cinémas  
d'Art  
et d'Essai

## ★ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Μέ τήν εύκαιρία τής Συνέλευσης τής Διεθνούς Συνομοσπονδίας Κινηματογράφων Τέχνης (Confederation Internationale des Cinemas d' Art et d' Essai) στήν Τύνιδα από τίς 25 μέχρι τίς 31 'Οκτωβρίου 1976, ἔγινε, μέ πρωτοβουλία τοῦ Γραφείου τής C.I.C.A.E., μιá ἀνταλλαγή ἀπόψεων πάνω στά προβλήματα τής διάδοσης τῶν ταινιῶν ποιότητος ἀνάμεσα στους ἐκμεταλευτές καί στους διανομεῖς τῶν ταινιῶν Τέχνης ἀπό τίς διάφορες χώρες πού ἀντιπροσωπεύθη-  
καν.

Οἱ διανομεῖς ταινιῶν Τέχνης πού πα-  
ρευρέθηκαν (ἀπό τό Βέλγιο, τό Κογκό, τή  
Δανία, τή Γαλλία, τήν Ἑλλάδα, τήν Ἰ-  
ταλία, τήν Ὀλλανδία, τήν Ὁμοσπονδιακή  
Δημοκρατία Γερμανίας καί τήν Τυνησία) συμ-  
φώνησαν στό νά συνεργασθοῦν μέ σκοπό νά  
διευκολύνουν μέ τήν κοινή τους δράση τήν  
σέ διεθνές ἐπίπεδο διάδοση αὐτῶν τῶν ται-  
νιῶν.

Τό Διεθνές Γραφεῖο Πληροφοριῶν Κι-  
νηματογράφων Τέχνης (Bureau Internati-  
onale d' Information du Cinema d' Art et  
d' Essai, 13, rue Saint-Bernard, Toulou-  
se) συγκεντρώνει καί ἀνακοινώνει κάθε  
χρήσιμο στοιχεῖο σχετικά μέ τή διάδοση  
καί τήν κυκλοφορία αὐτῶν τῶν ταινιῶν.

Τό Γραφεῖο Πληροφοριῶν ἐλπίζει στή  
συνεργασία ὄλων τῶν ἐπαγγελματιῶν πού ἐν-  
διαφέρονται γι' αὐτό τό θέμα.

## ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Αφορμή: 17ο Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου, Θεσ/νίκη.

Έκείνο πού, στην άφισσα τού φεστιβάλ, τὸ κ ἄ ν ε ι ἐ π ι θ υ -  
μ ἠ τ ὄ, ἐκείνο πού μὲ ἀ π ο π λ α ν ε ι, μὲ τὴν ἐρωτικὴ ἔν-  
νοια, εἶναι ἡ συμπαραδῆλωσή της: πρό (σ) κληση τού ματιοῦ μου  
στή γιορτὴ τῆς κ α λ ῆ ς ε ἰ κ ὄ ν α ς, διπλᾶ καλῆς, — στὸ  
μέτρο πού ἐμπιστεύομαι στὸ «φυσικὸ» κύρος, δηλ. στὸν φυσικὸ  
ἐκλεκτικισμό τού θεσμοῦ τὸ νὰ τὴν διαλέξει ἀ ν τ ἰ γ ι ἄ μ ἔ -  
ν α —, καλῆς αἰσθητικᾶ / ἰδεολογικᾶ, ἀρα: δ ι π λ ᾶ ἰ κ α -  
ν ῆ ς ν ἄ μ ἔ κ ἄ ν ε ι ν ἄ ἀπολαύσω (...καὶ πόσο, μάλιστα, νόμι-  
μα...). Ὑπόσχεση ἐνὸς plus - de - jouir τού φανταστικοῦ μου,  
δηλ. τού φανταστικοῦ πού τὸ μάρκετινγκ θεωρεῖ κυρίαρχο: κάπως  
ἔτσι ἀρχίζει τὸ «ὑποκείμενο» νὰ ποθεῖ τὸ φεστιβάλ.

Τὸ «ὑποκείμενο» ἔφυγε, φέτος, ἀπ' τὸ φεστιβάλ, ἀ π ο γ ο ἠ -  
τ ε υ μ ἔ ν ο. Δὲν πρόκειται γιὰ τὴ θλίψη μετὰ τὸν ὄργασμὸ —  
πρόκειται γιὰ τὸ ἀ δ ὦ ν α τ ο τού ὄργασμοῦ του. «Οἱ εἰκόνες  
δὲν ἦταν καλές», μ' ἄλλα λόγια, κολάκεψαν λ ἰ γ ο τὸ φαντα-  
στικό του, ἢ ἀ σ κ ἠ μ α, ἢ κ α θ ὄ λ ο υ. Αὐτὸ θὰ ἦταν σί-  
γουρα θετικὸ ἂν οἱ εἰκόνες δὲν ἔφερναν πάνω τους τὸ σημάδι μιᾶς  
σχεδὸν ἀπελπισμένης προσπάθειας νὰ τὸ κάνουν: τὰ πάντα — βλ.  
τὰ δοκιμασμένα γιὰ τὸ ἐπιδοκιμασιμὸ τους κλισέ — βλ. οἱ τρόποι νὰ  
θάξεις αὐτὰ τὰ κλισέ στὴ σειρά μὲ σεβασμὸ στὸ ἱερό τους — βλ.,  
μὲ λίγα λόγια, δλα τὰ ἀγαπημένα ἀξεσουάρ γιὰ τὸν κινηματογρα-  
φικὸ διπλάσιασμὸ τού θρίαμβου τῆς Κοινῆς Γνώμης (= τοῦ Κοι-  
νοῦ Φαντάσματος) — ἦταν ἐκεῖ αὐτὸ πού ἔλειπε, ἦταν δι,τι συ-  
νήθως λείπει: ὁ φαλλός, στὴ δομικὴ του λειτουργία. Εἶναι αὐτὸς  
πού δομεῖ, σίγουρα, τὰ «πετυχημένα» γλωσσικὰ ὀχήματα τῆς Νόρ-  
μας: τὸ δι,τι δὲν δομοῦσε ἐκεῖνα τού φεστιβάλ, δὲ σημαίνει δι,τι ἦταν ἀκρι-  
βῶς ἡ ἀδυναμία — γιὰ — ἀπόλαυση πού καθόριζε τὴ μίξερια τῆς  
«πρακτικῆς» τους.

Ούτε λόγος λοιπόν — για δσους τουλάχιστον θέλουν νά κρατήσουν τόν δικό τους σέ κάποιο επίπεδο σοβαρότητας — για μοντερνισμό στίς «νέες έλληνικές ταινίες» (άφου μ ο ν τ ε ρ ν ι σ μ ό ς δ έ σ η μ α ί ν ε ι ά ν ι κ α ν ό τ η τ α) : όλες τους ήθελαν τή Νόρμα, όλες τους προσπαθούσαν νά γραφτούν μ' α ύ τ ή ν κ α ι μ έ σ α τ η ς, γιατί όλες τους ήθελαν τό Ναι της. Φυσικά, ή Νόρμα σήμερα δέν είναι ή Νόρμα χτές: σήμερα, είναι κατ' έξοχήν δημοκρατική, προοδευτική και φιλελεύθερη (ας μήν ξεχνάμε τούς μικροαστικούς καθορισμούς τών νέων έλλήνων διανοούμενων), ά-γαπᾶ, προστατεύει και συσκοτίζει θέματα πού καινε μερικούς από μᾶς, — για νά μῆ φανεί αναχρονιστική, αλλά και για νά προστατέψει τή φύση της —, οί «καινούργιοι τρόποι» τῆς άρέσουν, αλλά μόνον έπενδυμένοι στό θέλω - και - πρέπει - νά - πῶ της και / ή στην κυριαρχία τών σημείων της. Ἡ τελευταία, φέτος, γεμάτη ρωγμές: ή αδυναμία τοῦ δόγματος νά περάσει π ε ρ ι σ τ ι κ ᾶ σέ λόγο άφησε τό κείμενο τῆς Νόρμας έκτεθειμένο σ' ὅ τ ι χ ρ ε ι - ρ ό τ ε ρ ο: δχι στην άποδοκιμασία, αλλά — σ τ ὀ γ έ λ ι ο.



Ἡ ἄ ξ ι α πού κυκλοφόρησε στό κύκλωμα μάτι - ὀθόνη δέν ή-ταν, λοιπόν, ἄ ν τ α λ λ α γ ῆ ς : καμμιά επιβράβευση τῆς δαπάνης τοῦ θλέμματος — τῆς ἀσπλάνησῆς του. Ἐπ' ὅπου μιά, ἴ-σως, ἄ ξ ι α χ ρ ῆ σ η ς τ ῆ ς ἔ κ δ ῆ λ ω σ η ς : ή βίαιη ἀπογοήτευση τῆς (έρωτικῆς) ἀπαίτησης τοῦ θεατῆ για «καλή» εἰ-κόνα ἔκανε τήν ὕστερία πού τήν ὑποβαστάζει νά παραχθεῖ σέ πε-ρίσσεια ἔκανε ἴσως, μερικούς, νά φύγουν ἀπό τήν προβολή... Εἶ-ναι αὐτό τό σπάσιμο τῆς κυριαρχίας τοῦ θεατῆ πάνω στην εἰκόνα και αντίστροφα πού δίνει τό μέτρο και / ή τοῦ θετικοῦ και / ή τοῦ ἀρνητικοῦ τῆς φτεινῆς γιορτῆς: ή «χρῆση» μας γι' αὐτήν ἔξαρ-τᾶται ἀπό τό τί, σέ τελευταία ἀνάλυση, θεωροῦμε σ ἄ ν π α - ρ α γ ω γ ι κ ὸ. Ὅπωςδῆποτε, τό σίγουρο είναι ὅτι — μακριά ἀπό τό νά είναι τό «έκει» ὅπου ή «προοδευτική» φράξια τῆς εἰκόνας και τοῦ κοινού της π α ρ ε λ α ὕ ν ε ι, τό φεστιβάλ ἦταν μᾶλ-λον ὀ τ ὸ π ο ς τ ο ὗ λ ᾶ π σ ο υ ς τ ο υ ς.



## I. ΓΙΑ ΜΕΡΙΚΕΣ ΑΠ' ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Τὸ ἐνδιαφέρον στὴν ταινία τοῦ Παπαδημητράκη καὶ τῆς Κίττου «για»; ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ τάδε θεατῆς, «τὴν Κύπρο» (ἡ Κύπρος: τόπος τοῦ ἄλλου ἐνὸς τρέχοντος φανταστικοῦ, ἰδιαίτερα ἀξιοσημείωτος γιὰ τὸ ἐκμεταλλεύσιμό του σὲ εὐρεία ἰδεολογική — ὅπως λέμε «χρωματική» — κλίμακα) εἶναι ὁ μὴ - ρατσιστικός, καὶ / ἄρα μὴ - σωβινιστικός λόγος ποῦ ἀρθρώνει γιὰ τὸ «πρόβλημα», ἡ ἀναφορά τῆς στὴν ταξικὴ διαφοροποίηση τόσο τοῦ «ἐδῶ» ὅσο καὶ τοῦ «ἐκεῖ»: ἐλπίζουμε ἢ ταινία, μὲ τὴ σχετικὴ ὀρθότητα τῆς παρέμβασής της, νὰ κλείσει ὀριστικὰ τὴν εἰκονοπλασία τοῦ «Κυπριακοῦ» ἢ ὁποῖα, τίς περισσότερες φορές, μᾶς φαίνεται ὑπερβολικὰ τραυματικὴ ἢ ὑπερβολικὰ ἐξωτικὴ γιὰ νὰ ἔχει ἄλλη ἀξία (χρήσης) ἀπὸ ἐκείνην τῆς, μὲ κάποιο θολὰ πολιτικὸ ἢ ἠθικὸ ἀλλοθι, ἰκανοποίησης τοῦ σαδισμού τοῦ ματιοῦ τοῦ θεατῆ καὶ, γιὰ τὸ ἔχι, τοῦ σκηνοθέτη. Οἱ «Μετανάστες», ἡ δευτέρη ντοκυμανταὶρ ταινία τοῦ φεστιβάλ, ζητοῦσε, κι' αὐτή, ἀ λ λ ο ὕ τίς εἰκόνες της: στὴ Γερμανία. Ὁ-στόσο, τὸ «θέμα» τῆς δὲν ἦταν τόσο ἐκεῖνο ποῦ ὁ τίτλος τῆς ἀφισσάρει, ἀλλὰ, μᾶλλον, ἡ «συνταγή»: πῶς ἢ μπάντα — εἰκόνα σὸν τὴν μπάντα — ἦχο θὰ μπορούσαν νὰ πετύχουν τὴν κολακεία ἐνὸς (τῆς δογματικῆς του πλειοψηφίας) ἀριστεροῦ φανταστικοῦ σὸν μάξιμουμ. Τὸ «ἄτεχνο» τῆς γραφῆς ἄφησε τὰ σημάδια αὐτῆς τῆς ὀστερίας σὰν τὸ μ ὀ ν ο πρὸς ἀνάγνωσιν: τίποτε χειρότερο γιὰ μιὰ «πολιτικὴ» ταινία ἀπὸ τὸ νὰ γίνεται σ ὄ μ π τ ω μ α.

## II.

Μιὰ πρώτη παρατήρηση γιὰ τὸ «Χάπυ Νταίη» θ' ἀφοροῦσε τὸ στυλ, ἢ μᾶλλον τίς μεταλλαγές του: ὑπάρχουν τουλάχιστον τρεῖς, ποῦ τεμαχίζουν τὴν ταινία διπλὰ σὲ ἐνότητες. Τὰ γενικὰ πλᾶνα τοῦ πρώτου μισοῦ τῆς ταινίας, τὰ «ἀντικειμενικὰ» ὀριζόντια τράβελλινγκ, ὑπόσχονται μιὰν ἀποκόλληση καὶ / ἢ ἀδιαφορία σὲ σχέση μὲ τὸ πραγματικὰ κακὸ σενάριο: κάτι ποῦ, ἴσως, θὰ ἐπέτρεπε στὴν ταινία νὰ δ ε ἰ ξ ε ἰ ἕνα σύστημα σημείων (ἐκεῖνο τοῦ «ἀνθρωπιστικοῦ» κειμένου) χωρὶς νὰ τὸ ὑποστηρίζει, ἢ, ἂν θέλετε, νὰ τὸ ὑ π ο σ τ ε ἰ. Ἡ τελευταία «σεκάνς» τῆς ταινίας ὡστόσο — μετὰ τὸ κάπως ἀπίδεικτικὰ φολκλωρικὸ ἰντερμέτζο μᾶς «γιορτῆς» — ξαναδίνει στὰ σημεῖα τῆ συνοχῆ τους, τὴν π ε ἰ σ τ ε ἰ - κ ὀ τ η τ ᾶ τους, δίνει σκηνοθεσία καὶ σενάριο μὲ μιὰν κοινὴ πρόθεση ποῦ εἶναι, τὸ λιγώτερο, χωρὶς ἐνδιαφέρον.

### III.

Ἡ θεατρικότητα δὲν εἶναι, στή «Διαδικασία», ὁ τρόπος τῆς υπογράμμισης τῆς κυριαρχίας τοῦ δημιουργοῦ πάνω στοῦ ἐκφράσιμο: δὲν εἶναι, ἀκόμα, ἐκεῖνο πού θά χάραζε μὲ σαφήνεια τὸ ὄριο τῆς εἰκόνας μὲ τὸ πραγματικό, τῆ λογοκρισία πού ἀσχεῖ τὸ ἐντὸς στοῦ ἐκτὸς πεδίου: Εἶναι ἓνα τελετουργικὸ τυπικὸ χωρὶς λειτουργικότητα, μιά μ α ν ι έ ρ α. Τὸ ντεκουπάζ, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, διστάζει νὰ τῆ χρησιμοποιήσῃ in extremis : ἀπ' ὅπου ἡ ἀμφιταλάντευση ἀνάμεσα στοῦ «κινηματογραφικὸ» ρεκόρ καὶ στή σκηνικὴ καταδήλωση. Πέρα ἀπ' τὴν φιλοδοξία τοῦ νόηματος πού ἡ ταινία θέλει νὰ παράγει (καὶ πού δὲ θά μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐδῶ), μένουν, σχεδὸν σὰν ἀνέκδοτα μερικές «παραγωγικές» — γιὰ τὴ δύναμη πού εἶχαν νὰ «ξεβολέψουν» τὸ θεατῆ — «στιγμές»: λ.χ., ἡ σφαγὴ τοῦ κριαριοῦ, εἰσβολὴ τῆς βίας καὶ τοῦ αἵματος στὴν ὀθόνη ἐνὸς φρεστιβάλ πού ὄνειρεύεται πάντα τὸν ἑαυτὸ τοῦ δ ι α κ ρ ι τ ι κ ὸ.

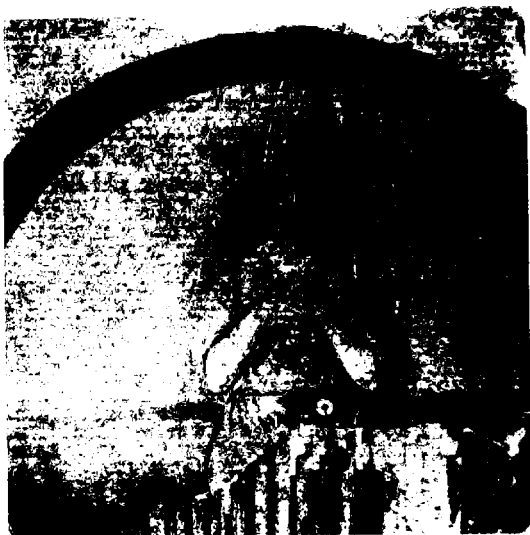
### IV.

«Γράμμα στοῦ Ναζιμ Χικμέτ»: ὕπνωτικὴ χρῆση τῆς ἀκίνητης φωτογραφίας, ἓνας κινηματογραφικὸς χρόνος γλυκὰ νεκρὸς, κείμενο τοῦ σπηκᾶζ γεμᾶτο μεταφορές: ταινία πού θά μπορούσε νὰ εἶναι «γοητευτικὴ» ἀν ὁ συναισθηματισμὸς τῆς δὲν ξεστράτιζε συνεχῶς, χωρὶς δυστυχῶς νὰ τὸ παραδέχεται (= χ ω ρ ῖ ς χ ι ο ὗ μ ο ρ), πρὸς τὸ Kitsch μιᾶς πολυχρησιμοποιημένης, στὴν ἑλληνικὴ ποίηση τοῦ '30—'40, «μεσογειακότητας».

Τὸ «Ἄλλο Γράμμα» ἤθελε, κι' αὐτό, νὰ εἶναι ποιητικὸ. Μόνο πού, ἐδῶ, ἡ ποίηση ἔχει ἓνα πολὺ συγκεκριμένο ἐπίθετο: εἶναι ἀ ν τ ι - δ ρ α σ τ ι κ ῆ. Προβληματικὴ τῆς «ἐλληνικῆς», διάβαζε ἐθνικιστικῆς, «συνείδησης», μέσα ἀπ' τὶς εἰκόνες - φετιχ μιᾶς μνήμης πού, ὄντας τέτοια, δὲν εἶναι ἀπαραίτητα καὶ ἀ θ ῶ α. Ἡ ταινία ξέρε, ἄλλωστε, πολὺ καλὰ νὰ ἐπιβάλλει στὴν εἰκόνα τὸ νόημα, βλ. τὸ νόμο, τοῦ ταξικοῦ τῆς συμφέροντος: ἐργάτες + «ὑπαρξιακὸ» σπηκᾶζ, ἴσον — εὐγενικό, ἀλλὰ βαθεῖα ἀδυσώπητο σβύσιμο τοῦ γράμματος μιᾶς ἄ λ λ η ς ὕ π ὸ θ ε σ η ς.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ





ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

# αντι

- Μαχητική παρουσία
- Ελεύθερη κριτική
- Έρευνα
- Κάθε τεύχος κι ένα γεγονός



## ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

### 17ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Διοργάνωση και ταινίες)

Σε κάθε Φεστιβάλ συναντιέται μιὰ πρόθεση και μιὰ πραγμάτωση. Μιὰ πρόθεση απ' τὴ μεριά τῆς ὀργάνωσης τοῦ θεσμοῦ και μιὰ πραγμάτωση απ' τὴ μεριά τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς πού τροφοδοτεῖ τὸ Φεστιβάλ. Ἡ πρόθεση συμπίπτει μὲ τὴν κρατικὴ πολιτικὴ μιᾶς κι' εἶναι ὁ φορέας διοργάνωσης τοῦ Φεστιβάλ μέσω τῶν ὀργάνων του ΥΠ. ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ — Δ.Ε.Θ. Ἡ πραγμάτωση συμπίπτει μὲ τὴν κινηματογραφικὴ πραγματικότητα πού σὲ μεγάλο βαθμὸ καθορίζεται ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ πολιτικὴ.

Στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας και στὸ πλαίσιο τῆς «ἀντιαπομωνωτικῆς» πολιτικῆς τῆς χούντας δημιουργήθηκε δίπλα στὸ Ἑλληνικὸ κι' ἓνα διεθνὲς φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους. Τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὸ τὸ Φεστιβάλ ὑπῆρξε πάντα μιὰ γελοῖα ἱστορία δὲν εἶχε καμιά σημασία γιατί παρ' ὅλα αὐτὰ ἐξυπηρετοῦσε τὸν βασικὸ του σκοπὸ, δηλ. τὸ νὰ ἐμφανίσει ὅτι ἓνας ἀριθμὸς χωρῶν ἀποδέχεται τὸ δικτατορικὸ καθεστῶς και συμμετέχει σ' ἐκδηλώσεις σὰν αὐτῆ. Μὲ τὸ πέσιμο τῆς δικτατορίας αὐτὸ τὸ φεστιβαλάκι (χειρότερο δὲν ὑπάρχει οὔτε ὑπῆρξε ποτὲ στὸν κόσμο) θέλησε νὰ σωθεῖ. Μὰ πῶς; Μὲ τὸ νὰ μὴ θρίσκεται δίπλα σ' ἓνα φεστιβάλ πού τοῦ κλέβει τὴν παράσταση και νᾶναι ἢ οὐρὰ του, ἀλλὰ νὰ θγεῖ μπροστὰ τὸν Ἰούλιο, νὰ φανεῖ.

«Ὁ Ἰούλιος βολεύει καλύτερα τοὺς ξένους» ἀλλὰ δυστυχῶς φαίνεται πῶς αὐτὸς δὲν εἶναι ἀρκετὸς λόγος γιὰ νὰ ρθεῖ κανεὶς στὴ Θεσσαλονίκη, χρειάζεται κι' ἓνα Φεστιβάλ. Παρ' ὅλα αὐτὰ τὸ φεστιβαλάκι πρέπει νὰ ζήσει και θὰ ζήσει. Πῶς ὁμως; σὲ θάρους τοῦ ἑλληνικοῦ. Μερικὲς ἑκατοντάδες χιλιάδες ἔκαναν φτερά ξέω απ' τὴν Ἑλλάδα (ἢ κυβέρνηση πασχίζει νὰ φέρει συνάλλαγμα) γιὰ νὰ διαφημιστεῖ τὸ φεστιβαλάκι μπᾶς και ψαρέψουμε τίποτα. Γι' αὐτὸ χρειάστηκε κάποιον δόλωμα πού δὲν ἄργησε νὰ θρεθεῖ. Ἐνα μικρὸ ἀστράκι και μιὰ μικρὴ φρασούλα κάτω ἀπὸ τὴν διαφήμιση τοῦ 5ου Διεθνoῦς Φεστιβάλ Θεσσαλονικῆς ἔλεγε σεμνὰ πῶς θὰ παρουσιαστοῦν και «νέα ἑλληνικὰ φιλμ».

Αυτό ήταν το δόλωμα, ρίχτηκε έξυπνα και περίμενε, όμως εκεί ξέμεινε. 'Απ' τήν άλλη άρχισε μιὰ έκστρατεία γιά τούς ξένους πού θάρχονταν καί θ' αγοράζαν τίς 'Ελληνικές ταινίες. Κανείς θέβαια δέν τούς είδε. 'Εκείνο όμως πού είναι άπορίας άξιο είναι τό γεγονός ότι πολλοί ξένοι ήθελαν νάρθουν όχι όμως γιά τό διεθνές αλλά γιά τό 'Ελληνικό Φεστιβάλ καί τό ζήτησαν, αλλά δέν τούς έγινε ή χάρη. 'Αντίθετα έπιστρατεύθηκε ό κ. JAMES ELIOT καί τοῦ δόθηκε ένα τηλεφώνο γιά τό όποίο έπρεπε νά σώσει τήν κατάσταση. Τίποτα όμως, όλα τά τηλεφωνήματα στή Ρώμη, στό Παρίσι, στό Λονδίνο, στή Νέα 'Υόρκη απέβησαν άκαρπα ούτε ή Καπυσίν τελικά δέν ήρθε, καί θ' αγοράζε τόσες ταινίες! "Ετσι ό σκοπός ξέμεινε πάλι μετέωρος καί δέν ήταν μόνο νά σωθεί τό φεστιβαλάκι αλλά καί νά έπισκιαστεί τό έλληνικό. Τό Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου έχει γίνει τελευταία ό κύριος στόχος γιατί είναι ένας καθρέφτης τής έλληνικής κινηματογραφικής πραγματικότητας καί συνακόλουθα τής κρατικής πολιτικής. 'Η κρατική πολιτική όμως όπ' ότι φαίνεται δέν έχει κανένα σκοπό νά συνδράμει τόν 'Ελληνικό Κινηματογράφο πού έξ αίτίας της νοσεί καί φυσικά αυτό δέν έπιθυμεί νά φαίνεται. "Ετσι εξηγείται όλη αυτή ή άλλοπρόσαλλη πολιτική πού καθρεφτίζει τή π ρ ο θ ε σ η τών όργανωτών τοῦ Φεστιβάλ.

"Ας περάσουμε όμως τώρα στήν π ρ α γ μ ά τ ω σ η δηλαδή στις ταινίες πού συμμετείχαν στό Φεστιβάλ καί πού άντανακλούν στήν έλληνική παραγωγή τοῦ 76. Στο σύνολό της ή φετεινή παραγωγή υπήρξε φτωχή κι αυτό φαίνεται ακόμα περισσότερο άν λάβουμε ως κριτήριο τήν περσινή χρονιά. 'Η παραγωγή τής περσινής χρονιάς θασισμένη κατά κύριο λόγο στό ύπάρχον νομικό πλαίσιο τής κρατικής πολιτικής δέν στάθηκε δυνατό φέτος ν' αναπαραχθεί γιατί αίφνίδια αυτό άλλαξε γι' αυτούς άκριβώς τούς λόγους (γιά νά μή μορέσει ν' αναπαραχθεί). Τό γεγονός θέβαια ετι ή ύπουργική άπόφαση καταστρατηγεί ούσιαστικά τόν νόμο καί είναι ενάντια στόν έλληνικό κινηματογράφο, δέν συγκινεί καθόλου τήν Διεύθυνση τοῦ 'Υπ. Βιομηχανίας αλλά κανείς δέν ξέρει γιατί.

Περνώντας τώρα στις ταινίες καθ' αυτές έχουμε νά παρατηρήσουμε πώς από άποψη παραγωγής τρεις άπ' αυτές, ΧΑΠΥ ΝΤΑΙΗ, ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ, ΜΑΗΣ ήταν άρκετά μεγάλες καί οργανωμένες. Οι άλλες ήταν από φτωχές ως έξαιρετικά φτωχές.

Τό ΧΑΠΥ ΝΤΑΙΗ τοῦ Π. Βούλγαρη κουθάλαγε μαζί της μερικές έξωφιλμικές φήμες γιά άνανθίωση τής μαρτυρικής ζωής τών πολιτικών κρατουμένων τής Μακρονήσου καί ότι ταυτόχρονα ήταν ένα πολιτικό κατηγορώ τής πολιτικής τοῦ μίσους. Βλέποντας όμως τήν ταινία τίποτα άπό τόν φιλικό χωρόχρονο δέν μās παραπέμπει σέ κάτι τέτοιο ή τουλάχιστον στήν όμόλογη εικόνα πούχει ό καθένας μας γι' αυτό. 'Απ' τήν άρχή τής ταινίας τοποθετούμαστε σ' ένα στρατόπεδο χωρίς σαφή χαρακτήρα πάνω σ' ένα «άγονο»

και «άνυδρο» νησί, όπου ορισμένα άτομα (οί δεσμοφύλακες) ταλαιπωρούν αδιάκοπα τους κρατούμενους στα πλαίσια μιᾶς παράλογης σωφρονιστικής ἀγωγῆς. Παρ' ὅλη τὴν ἀρτιότητά της ἡ ταινία στὸ ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς καὶ τῆς σκηνοθετικῆς διεύθυνσης ὑπῆρξε ἐξαιρετικὰ ἀστοχη στὸ νὰ ἀναβιώσῃ τὸ στίγμα τῆς Μακρονήσου. Τὸ θέμα τῆς ταινίας ἦταν μᾶλλον μιὰ ἀφορμὴ γιὰ νὰ ἐκθέσει ὁ σκηνοθέτης τὸ προσωπικὸ του ἦθος παρὰ τὸ ἀντικείμενὸ της αὐτὸ καθ' αὐτό.

Ὁ «ΜΑΗΣ» τοῦ Τ. Ψαρρᾶ εἶχε μιὰ ἀνάλογη ἀφετηρία, τὰ γεγονότα τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ 1936. Κατὰ κανένα ὅμως τρόπο ἡ ταινία δὲν ἔμεινε στὴν ἀπόδοση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος μὲ συμβατικὸ τρόπο, ἐπεχείρησε μιὰ ἀσκηση ὕφους πάνω σ' αὐτὸ ὄχι ἰδιαίτερα προσωπικῆ. Παρ' ὅτι ἡ ταινία δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι πέτυχε αὐτὸ πού ἐπεχείρησε, διέγραψε τὰ ὄρια ἐνὸς ἀδιέξοδου τῆς κινηματογραφικῆς μορφολογίας πού δὲν μπορεῖ νὰ τὰ ὑπερβαίνει κανεὶς ὄχι σὲ βᾶρος τῆς λειτουργίας. Ἡ ματιέρα τῆς ταινίας εἶναι ἡ μὴ ἀνθρωπομορφικὴ δόμηση τῶν πλάνων. Τὰ πλάνα δὲν δομοῦνται μὲ μέτρο τὴν ἀνθρώπινη φιγούρα ἀλλὰ τοὺς χώρους μέσα στοὺς ὁποίους ἐκτυλίσσεται ἡ δράση. Μιὰ τέτοιου εἴδους κινηματογραφικὴ μορφή καὶ ἡ ἰσοπέδωση τῶν σημείων πού παράγει ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὴν βιωμένη ἀντίληψη περὶ κινηματογραφικότητας πού μὲ τὴν σειρά τῆς ἀμύνεται. Ἐκεῖνο πού ἐξέφρασε ἡ κριτικὴ μὲ τὴν στάση της ἀλλὰ καὶ στὸ κοινὸ ἐπίσης εἶναι ὄχι τόσο τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ «ΜΑΗΣ» εἶναι μιὰ κακὴ ταινία ἀλλὰ στὸ ὅτι ἓνα τέτοιο μοντέλο κινηματογράφου δὲν εἶναι ἀποδεκτό. Αὐτὸ ὅμως εἶναι περισσότερο θέμα γιὰ σκέψη καὶ συζήτηση παρὰ γιὰ ἀποδοχὴ ἢ ἀπόρριψη, πολλὰς φορές τὰ φερόμενα εἶναι βαρύτερα ἀπ' τὸν φέροντα καὶ πολλὰς προτάσεις εἶναι πολὺ σημαντικώτερες ἀπὸ τὶς ἀρχικὲς τοὺς διατυπώσεις.

Ἡ «ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ» τοῦ Δήμου Θεοῦ ἀποτελεῖ ἐγχείρημα διαγραφῆς τῶν κοινωνικῶν δομῶν στὴν ἀρχέτυπὴ τους μορφή μέσα ἀπὸ τὴν σύγχρονη σκέψη. Ἡ φιλικὴ δρᾶση ξετυλίγεται ὡς μιὰ ἐλεγεία τοῦ θανάτου τῶν παλαιῶν κοινωνικῶν δομῶν τῆς συγγενικά ὄργανωμένης ἀρχέγονης κοινωνίας (βασιλικὴ οἰκογένεια — γυναικεῖο ἱερατεῖο — ἀπουσία μόνιμου στρατιωτικοῦ σώματος — κοινοτικὴ συγκρότηση τῶν κατωτέρων στρωμάτων) καὶ τῆς γέννησης τῶν νέων κοινωνικῶν δομῶν τῆς μὴ συγγενικά ὄργανωμένης νέας κοινωνίας (ἀνδρικό ἱερατεῖο — συγκροτημένο στρατιωτικὸ σῶμα — τάξη τῶν ἀρχόντων). Ἡ φιλικὴ ἀπόδοση αὐτῆς τῆς θεματικῆς δὲν εὐτύχησε στὸ νὰ γίνῃ ἀποδεκτὴ ἀπ' τὸ κοινὸ, ἀλλὰ ἐκτιμῶντας ἔτσι τὰ πράγματα δὲν ἀποδίδουμε τὴν πραγματικότητα ποῦναι μᾶλλον τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἴδιο τὸ θέμα εἶναι οὐσιαστικὰ ἀνοίκειο σ' ἓνα κοινὸ πού ἡ μόνη του κουλτούρα εἶναι ἡ ἐφημερίδα.

Τὸ «ἌΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ» τοῦ Λ. Λιαρόπουλου, παραλήπτης τοῦ ὁποίου εἶναι ὁ θεατὴς ἐντάσσει τὶς δυὸ προηγούμενες ταινίες τοῦ δημιουργοῦ («Γράμμα ἀπ' τὸ Σαρλερουά» καὶ «Ἀθῆνα πόλη χαμό-

γελο») σ'ένα πλαίσιο προσωπικής μαρτυρίας πού παραδίδεται σάν διαθήκη στη νέα γενιά. Ταινία αδύνατη στο σύνολό της επαναφέρει και επαναβιώνει παληότερες μαγευότερες στιγμές όπως είναι «Τό γράμμα άπ' τόν Σαρλερουά».

Τό «ΓΡΑΜΜΑ ΣΤΟΝ ΝΑΖΙΜ ΧΙΚΜΕΤ» τοῦ Κ. Ἀριστόπουλου εἶναι οὐσιαστικά ἕνα ραδιοφωνικό ἔργο. Μέσα ἀπό τόν συνεχῆ μόνολογο πού ἀποτελεῖ τό «γράμμα» στέλνεται ἕνας ἀντιϊμπεριαλιστικός χαιρετισμός σ' αὐτούς πού ὑποφέρουν ἀλλά καί μάχονται. Τό ὀπτικό μέρος δέν παίζει κανένα ρόλο, ἀπλῶς ὑφίσταται στόν χείμαρρο τοῦ λόγου καί τρέφεται μόνο ἀπ' αὐτόν.

«ΚΥΠΡΟΣ, Η ΑΛΛΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ» τῶν Λ. Παπαδημητράκη καί Θ. Κίττου ἀπό τόν τίτλο της ὑπόσχεται κάτι διαφορετικό ἀπό τό νά εἶναι ἕνα ἀπλό χρονικό. Πράγματι τό ἔγχειρημα εἶναι πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση ἀλλά τόσο ἀπό τεχνική ὅσο καί ἀπό συντακτική ἀποψη δέν ὀλοκληρώνεται στό ἐπίπεδο τῶν προθέσεών του. Ἡ μὴ ὀλοκλήρωση ἔγκειται κυρίως στό γεγονός ὅτι ἀκολουθεῖ δυὸ ἄξονες. Ἐναν πού συγκροτεῖται ἀπό στοιχεῖα πού ἀποκαλύπτουν συγκεκριμένες καταστάσεις, πρόσφυγες, πολιτικές δυνάμεις καί κυρίως τὰ γεγονότα τῆς εἰσβολῆς μέσα ἀπό ἀφηγήσεις μαρτύρων κι' ἕναν δεύτερο πού δημιουργεῖ ἕναν διασκεπτικό ἄξονα ἐπικαθορισμοῦ μέ σχόλιο καί διαχρονικά κριτήρια. Οἱ ἄξονες αὐτοὶ δέν δημιούργησαν μιὰ σωστὴ διαλεκτικὴ σχέση στὴν ἀνέλιξή τους.

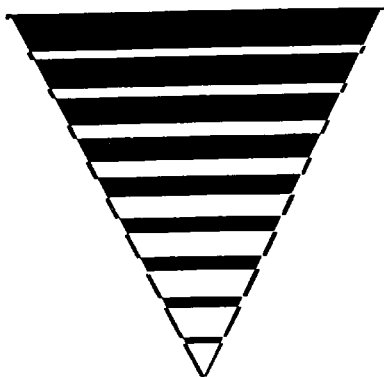
Ἄλλες δυὸ ταινίες μεγάλου μήκους προβλήθηκαν ὄχι ὄμως στό διαγωνιζόμενο τμήμα τοῦ Φεστιβάλ ἀλλά στό τμήμα «ἀγορᾶς ταινιῶν». Τό «Ἀρκάδι 1866» τοῦ Σ. Καπετανάκη καί τό «Ὁ Ἰάκωβος καί ἡ Κική» τοῦ Ν. Ζαπατίνα.

Τό «Ἀρκάδι 1866» εἶναι μιὰ ἐνδιαφέρουσα προσπάθεια λειτουργικοῦ ξαναζωντανέματος τοῦ ἱστορικοῦ ἐπεισοδίου πού πῆρε τ' ὄνομα «Τ' ὀλοκαύτωμά τοῦ Ἀρκαδιοῦ» στό πλαίσιο τῆς Κρητικῆς Ἐπανάστασης.

Οἱ ταινίες μικροῦ μήκους στό σύνολό τους ἐμφάνισαν ἕνα πολύμορφο φάσμα πρωτόλειων κατασκευῶν μέσα στίς ὁποῖες ὄμως ὑπῆρχαν καί δείγματα ἐξαιρετικά ὀλοκληρωμένα. Ἀπ' αὐτές μπορεῖ νά διακρίνει κανεὶς τήν «Ἑλληνικὴ Κοινότητα Χαϊδελεβέργης» τοῦ Λ. Ξανθοπούλου γιὰ τόν ἄνετο χειρισμὸ ντοκυμανταιριστικῆς ἀπόδοσης τοῦ θέματος πού καί ἀπό μόνο του εἶναι ἐξαιρετικά ἀβανταδόρικο. Τὶς «Νύχτες» τοῦ Γ. Κατακουζηνοῦ γιὰ τεχνικὴ καί δαμικὴ τελειότητα. Τὴν ὄπερα τοῦ Α. Βελισσαρόπουλου γιὰ τὴν τολμηρὴ χρήση κινηματογραφικῶν καί μὴ στοιχείων στὴ συγκρότηση τῆς ταινίας. Τό «Μοναστηράκι» τῆς Γ. Ἀγγελῆ γιὰ τὴν συνθετικὴ ὀλοκλήρωση τοῦ θέματος πάνω στὴν παράδοση τῶν Βούλγαρη καί Παπαστάθη σὲ συγγενῆ θέματα καί μέ συγγενεῖς τρόπους χειρισμοῦ. Ἀκόμα τόν «Λίβιο» τοῦ Γ. Καλογιάννη τό «Κρέπ ντέ Σίν» τῆς Μ. Γαθαλά καί τὴν «Ἀβυσσο» τοῦ Δ. Πανταζίδη γιὰ

τὴν ὕπαρξη σημαντικῶν καὶ τολμηρῶν στοιχείων ποὺ ὥστόσο δὲν φτάνουν τὸ ἐπίπεδο τῶν προηγουμένων. Καὶ σ' ἄλλες ταινίες θὰ μπορούσε νὰ θρεῖ κανεὶς στοιχεῖα ἀλλὰ ποὺ ὥστόσο τὸ ἀποτέλεσμα τους δὲν ἦταν ἀπόλυτα ἱκανοποιητικὸ ὅπως τὸ «Μετανάστες» τοῦ Γ. Ἀντωνόπουλου, ὁ «Τσάμικος» τοῦ Μ. Εὐστρατιάδη, τὸ «Πλὴν Κάρδο» τοῦ Λ. Παπαδάκη, ἢ «Μαρτυρία» τοῦ Ν. Κατσουρίδη καὶ ὁ «Ἀρχίλοχος» τοῦ Β. Μπουντούρη.

Ἄν καὶ δὲν ἔχουμε κανένα σκοπὸ ν' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὸ ἀνόσιο διεθνὲς ὀφείλουμε νὰ σημειώσουμε τὴν ὕπαρξη μιᾶς σημαντικῆς ταινίας μέσα σ' αὐτὸ, τὸν «Νικόλα» τοῦ Δ. Βερνίκου. Πρόκειται γιὰ μιὰ ταινία ἀμεσου κινηματογράφου ποὺ ὀλοκληρῶνεται ἐντελῶς ἀβίαστα κινηματογραφικὰ καὶ ἰδεολογικά. Ἀκόμα καὶ τὸ «Δι-αλλεκτικὸ κινηματογραφικὸ ἀπόλυτο» τοῦ Φ. Ψυχράμη ποὺ ἂν καὶ εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ πρᾶγμα ἀπ' αὐτὸ ποὺ τὸ προτείνει ὁ δημιουργὸς του ἔχει κάποιον ἐνδιαφέρον στὰ πλαίσια ἐνὸς ἀφηρημένου ἐξπρεσιονισμοῦ.



Α Σ Ν Η Α

ΤΟ  
ΕΛΕΥΘΕΡΟ  
ΣΧΟΛΕΙΟ



ΚΡΙΣΝΑΜΟΥΡΤΙ

ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ  
και η σημασία της ζωής

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ



ΝΤΣΙΝΝΙΡΟΤ

Το παιδί, η οικογένεια  
και ο εσωτερικός του κόσμος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Ζωοδόχου Πηγής 3 · Αθήνα Τ.Τ. 142  
τηλέφωνο: 360.32.34



## **ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ**

### **Η λειτουργία του Φεστιβάλ**

#### **Ελληνικού Κινηματογράφου**

Τό 1960, ή Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης μ'άφορμή τόν έορτασμό γιά τά είκοσιπέντε της χρόνια άποφασίζει νά όργανώσει καλλιτεχνικές έκδηλώσεις. Έτσι στίς 16 Φεβρουαρίου μέ έγγραφο της (ύπ. άρ. 819) ζητάει άπό τή Μακεδονική Καλλιτεχνική Έταιρεία "Τέχνη" νά διατυπώσει "προτάσεις γιά τή μορφή καί τό περιεχόμενο"των καλλιτεχνικών αύτών έκδηλώσεων. Η Έταιρεία "Τέχνη" άπαντώντας (7.3.60) στή πρόσκληση τής ΔΕΘ προτείνει μιá σειρά καλλιτεχνικών έκδηλώσεων καί άνάμεσα σ'αύτές: Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Στο έγγραφο πού ύποβάλλει ή "Τέχνη" ύπάρχει άναλυτικό σημείωμα γιά τό κινηματογραφικό φεστιβάλ καί εΐναι του Παύλου Ζάννα, μέλους του Διοικητικού Συμβουλίου της.

Άπό τίς προτάσεις αύτές ή ΔΕΘ πραγματοποιεί δύο: Φεστιβάλ Κινηματογράφου καί Χορευτικές Παραστάσεις.

Έτσι μέσα σέ λίγους μήνες προετοιμάζεται καί διεξάγεται τό πρώτο Φεστιβάλ Κινηματογράφου (20.9.60), πού όνομάσθηκε "Έβδομάς Έλληνικού Κινηματογράφου"καί εγκαινιάσθηκε άπό τόν Υπουργό Βιομηχανίας κ. Ν. Μάρτη. Τήν όργάνωση τής έκδήλωσης καθώς καί τή χρηματοδότηση άνέλαβε ή ΔΕΘ. Ο Δήμος Θεσσαλονίκης, ή ΔΕΗ καί όργανώσεις τής πόλης άνέλαβαν νά χρηματοδοτήσουν τέσσερα άπό τά δέκα βραβεΐα. Στή πρώτη αύτή έκδήλωση προβλήθηκαν ταινίες μικρού καί μεγάλου μήκους καθώς καί ταινίες παραγωγής 1955-1960 γιά νά δοθεΐ μιá πανοραμική εικόνα τής εγγώριας παραγωγής.

Γιά τή λειτουργία του Φεστιβάλ ή ΔΕΘ σχηματίζει δύο Έπιτροπές: τήν Όργανωτική καί τήν Κριτική Έπιτροπή, ή όποία παίξει καί τό ρόλο τής Προκριματικής Έπιτροπής.

Όλόκληρη ή Κριτική Έπιτροπή, άπαρτίζεται άπό άνθρώπους των Γραμμάτων καί των Τεχνών. Ο πρόεδρος της, Άκαδημαϊκός Στρατής Μυριβήλης στό λόγο του τήν ήμέρα των εγκαινίων, τόνισε τήν "σημασία του κινηματογράφου ως πρός τήν πνευματική καί μορφωτική άνάπτυξιν τωνεύρουτέρων λαϊκών μαζών".

Μέ τή διατύπωση μιáς τέτοιας άποψης διαχωρίζει τή θέση τής Έπιτροπής καί ταυτόχρονα όρίζει τήν αγοράεύρύτερες λαϊκές μάζες-πού θά καταναλωθεΐ τό προϊόν ταινία τής Βιομηχανίας Κινηματογράφου.

Όποτε τίθεται τό έρώτημα ποιά εΐναι ή κινηματογραφική παιδεία 1) Άκαδημαϊκών, 2) Καθηγητών Πανεπιστημίου, 3) Έφόρου άρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, 4) Δημόχου Θεσ-



σαλονίκης, 5) Διευθυντών του ΕΙΡ 6) Διευθυντών έφημερίδων, 7) ανθρώπων του θεάτρου και 8) Συμβούλων της ΔΕΘ που μετέχουν σε Έπιτροπή Κρίσεως για ένα προϊόν που ούτε είδική γνώση διαθέτουν, αλλά ούτε και γνώμη από την καταναλωσή του μπορούν να διαμορφώσουν, αφού δεν ανήκουν στις εύρύτερες λαϊκές μάζες. Ο διαχωρισμός αυτός επιβάλλεται για να δικαιολογηθεί ή σύσταση της Έπιτροπής Κρίσεως από εκπροσώπους πνευματικών φερών και ή απάλειψη είδικών.

Αναζητώντας τους είδικούς στά μέλη της Έπιτροπής βρίσκουμε μονάχα ένα παραγωγό και ένα κριτικό κινηματογράφου, δηλαδή ή σύνθεση της Έπιτροπής περιλαμβάνει 12% είδικούς και 88% άσχετους. Τά νούμερα έχουν μιά τρομακτική δύναμη στην άποσαφήνιση και άξιολόγηση των γεγονότων.

Στή έπιτροπή μετείχαν επί πλέον και δυό κινηματογραφιστές, ό Μάνωλης Νικολούδης ως εκπρόσωπος των παραγωγών και ό Δημος Σακελλαρίου εκπρόσωπος των τεχνικών του Κινηματογράφου. Και οι δυό όμως έξαιρέθηκαν από την τελευταία συνεδρίαση της Κριτικής έπιτροπής που θά άποφασίζονταν ή βράβευση των ταινιών. Διαμαρτυρήθηκαν και οι δυό από τον τύπο. Στή έφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ (27.9.60) δημοσιεύεται τό γράμμα του Μ. Νικολούδη: "...3) Καθ' όλην την διάρκεια της έβδομάδος έξεπλήρωσα άπαντα τά καθήκοντα μου ως μέλος της Έπιτροπής, χωρίς ποτέ από ούδένα να μου άμφισβητηθή ή ως άνω ιδιότης μου. Όμως αίφνιδίως κατά την σημερινή συνεδρίαση, όποτε και θά έγένητο ή άπονομή των βραβείων, μου έδηλώθη από τον Γραμματέα της Έπιτροπής κ. Μάριον Πλωρίτη ότι δεν δικαιούμαι να παρακαθήσω εις την ως άνω συνεδρίαση.... γ) Έπειδή μου έδηλώθη υπό των κ.κ. Τσιάκου και Πλωρίτη ότι ή στέρηση των δικαιωμάτων μου έγένητο κατόπιν έγγράφου του κ. Υπουργού Βιομηχανίας και ότι άργότερον άπεδείχθη ότι τοιοῦτον έγγραφον δεν ύπρχε και δ) ή όλη αυτή συμπεριφορά του έχοντος την πρωτοβουλίαν των γεγονότων κ. Πλωρίτη μου δημιούργησαν άμφιβολίες ως προς την καλή λειτουργία της Έπιτροπής έθεώρησα ύποχρέωσιν μου ν' άποχωρήσω μή δεχόμενος ρόλο διακοσμητικό".

"Όσο για τον τρόπο λειτουργίας της Κριτικής Έπιτροπής μπορούμε να πληροφορηθούμε από μιά κοσμική είδηση στην έφημερίδα "ΤΑ ΝΕΑ" (23.9.60): "...άναμένονται επίσης ή κ. Λένα Σαββίδη και ή Έλένη Βλάχου, μέλη της Κριτικής Έπιτροπής" Η "Έβδομάς" έχει έγκαινισασθεί από τις 20.9.60. δηλαδή (23-20=3) τρεις μέρες γίνονται έπίσημα προβολές ταινιών που διαγωνίζονται και ή Έπιτροπή δεν παρουσιάζει άπαρτία.

Γιὰ τὴν Ὀργανωτικὴ Ἐπιτροπὴ τῆς πρώτης φεστιβαλικῆς ἐκδήλωσης κινηματογράφου στὴ χώρα μας δὲν βρέθηκαν ἀκριβῆ στοιχεῖα, παρὸς μονάχα: "ὀργανώθηκε ἀπὸ τὴν ΔΕΘ" καὶ ἐπὶ πλέον μερικὲς πληροφορίες συντακτῶν στοῦ Τύπου.

ΤΑ ΝΕΑ (24.9.60): "Σ'ὀλόκληρη τὴ Θεσσαλονίκη δὲν ὑπάρχει οὔτε ἓνα πανῶ, οὔτε μιὰ ἀφίσα, ἔστω, πού νά πληροφορεῖ τὸ κοινὸ ὅτι τίς μέρες αὐτές γίνεται στὴ Μακεδονικὴ πρωτεύουσα Κινηματογραφικὸ Φεστιβάλ".

ΤΑ ΝΕΑ (26.9.60): "Προχθὲς ἐπὶ τέλους ἀπὸ τὸ πρῶτ' ἡ ἀτιμόσφαιρα εἶναι φεστιβαλική. Οἱ κ.κ. ὀργανωτὲς φρόντισαν νά τοιχοκολλήσουν στοὺς κεντρικοὺς δρόμους τῆς Θεσσαλονικῆς μονόφυλλα μὲ κόκκινα κεφαλαῖα γράμματα πού ἀναγγέλουν τὴν "Α' Ἐβδομάδα Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου".

Περιοδικὸ "Τέχνη στὴ Θεσσαλονίκη" (Αὔγουστος-Δεκέμβριος 1960): "Εἶναι γνωστὴ ἡ ἔλλειψη κάθε ὀργάνωσης στοῦ Κινηματογραφικὸ Φεστιβάλ, παρ'ὄλο πού ἐδῶ οἱ εὐθῦνες πρέπει νά καταλογισθοῦν καὶ σὲ πρόσωπα ἔξω ἀπὸ τοὺς ἀρμόδιους τῆς ΔΕΘ".

Κλείνοντας τὴν πρώτη φεστιβαλικὴ βδομάδα θά πρέπει ν' ἀναφερθῶμε καὶ στὶς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ. Σύσσωμος ὁ τύπος ἀποθεώνει τὸ κοινὸ καὶ τονίζει τὴ δεκτικότητά, τὸν ἐνθουσιασμό, τὴν κατανόηση, τὴ "φεστιβαλικὴ συνείδηση καὶ ὠριμότητα" πού τὸ χαρακτηρίζουν. Μέσα σ' αὐτές τίς ἀρετές τοῦ κοινοῦ συμπεριλαμβάνεται καὶ ἡ ἀποθέωση του γιὰ τὰ κινηματογραφικὰ εἰδῶλα πού βιομηχανοποιεῖ καὶ διανέμει ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος καὶ γιὰ τὴν καταξίωση τους οἱ ἰθύνοντες ὀργανῶνουν παράτες καὶ δεξιώσεις. Ξεκινώντας, λοιπὸν, τόσο λαμπρὰ ἔνας θεσμὸς εἶναι δικαιολογημένως οἱ διαμαρτυρίες τῶν σημερινῶν παρατηρητῶν - καὶ τότε πρωταγωνιστῶν-γιὰ τὰ παλιὰ καλὰ χρόνια.

Τὴν ἐπόμενη χρονιά, 1961, ὁ πρόεδρος τῆς ΔΕΘ κ. Γεώργιος Γεωργιάδης ἐγκαινιάζει τὴν Β' Ἐβδομάδα Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

Ἡ Κριτικὴ καὶ Προκριματικὴ Ἐπιτροπὴ εἶναι πάλι μιὰ, μονάχα πού αὐτὴ τὴ φορά τὰ μέλη τους ἔχουν μειωθεῖ σ' ἀριθμὸ: 13. Στὴν Ἐπιτροπὴ μετέχουν ὁ Δήμαρχος τῆς Θεσσαλονικῆς καὶ ὁ πρόεδρος τοῦ Ἐμπορικοῦ καὶ Βιομηχανικοῦ Ἐπιμελητηρίου.

Οἱ παραγωγοὶ ἔξακολουθοῦν νά εὐσπιστοῦν ἀπέναντι στοῦ θεσμοῦ παρά τὸ γεγονὸς ὅτι τὴν προηγούμενη χρονιά βραβεύτηκαν ὅλες οἱ ταινίες. Ζητοῦν νά τοὺς δοθεῖ ἡ σύνθεση τῶν Ἐπιτροπῶν καὶ μετὰ ν' ἀποφασίσουν. Ὁ Φῆνος ἀποσύρει τίς ταινίες του ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ καὶ ἀρνεῖται νά συμμετάσχει γιὰ δύο λόγους, ὅπως ὁ ἴδιος διατυπῶ-

νει: α) δέν υπάρχει βραβεῖο πού νά δίνεται σέ μιά ταινία γιά τό σύνολο της, ὅπως γίνεται στά ἀναγνωρισμένα φεστιβάλ· καί β) γιά τίς ταινίες μικροῦ μήκους - ντοκυμανταίρ πρέπει νά υπάρξει βραβεῖο ὑλικό πού νά δίνεται στό παραγωγό καί ὄχι στό σκηνοθέτη, ἀφοῦ ὁ πρῶτος σέ καμμιά περίπτωση δέν μπορεῖ νά πάρει πίσω τά λεπτά του. Τότε, οἱ ἀρμόδιοι κάτω ἀπό τίς πιέσεις τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος γίνονται ἐλαστικοί στή τήρηση τῶν προθεσμιῶν, στήν ἐπιλογή, στόν προγραμματισμό. ΕΘΝΟΣ (14.9.61): "Χθές τό ἀπόγευμα σέ πλακιώτικη ταβέρνα πραγματοποιήθηκε τό τελευταῖο γύρισμα τῆς ταινίας "Ἄλοιμονο στούς νέους"...." Ἀδηλαδή, ἡ Ἐπιτροπή εἶχε προγραμματίσει γιά συμμετοχή μιά ταινία πού δέν εἶχε δεῖ καί πού τό γύρισμα της τελείωσε τέσσερις μέρες πρὶν τήν ἐπίσημη ἔκφραση τοῦ φεστιβάλ, ἐνῶ ἡ τελευταία ἡμερομηνία ὑποβολῆς γιά συμμετοχή ἔληγε στίς 31 Αὐγούστου.

Ὁ Γιάννης Καψάλης διαμαρτύρεται ἀπό τό Τύπο γι' αὐτές τίς ἐνέργειες καί τίς παραχωρήσεις τῆς Ἐπιτροπῆς στούς παραγωγούς.

Μιά διαμαρτυρία γίνεται καί γιά τίς ταινίες "Ἐφιάλτης" καί "Συνοικία τό ὄνειρο" καί ἀπειλοῦν νά τίς ἀποσύρουν ἀπό τό φεστιβάλ, γιατί ἡ προβολή τους ὀρίσθηκε στά μέσα τῆς φεστιβαλικῆς βδομάδος, παρ' ὅλο ὅτι ὑποβλήθηκαν ἔγκαιρα καί μέσα στίς τακτές ἡμερομηνίες, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ προβολή τῶν ταινιῶν "Ἄλοιμονο στούς νέους" καί "Ἀντιγόνη" εἶχε προγραμματισθεῖ γιά τό Σαββατοκύριακο.

Τότε ὁ Σακελλάριος μέ γράμμα του στό Τύπο (20. 9. 61) πληροφορεῖ πῶς ἡ ἐπιλογή τῆς ταινίας του δέν σημαίνει γουρουνί στό σακί καί μάλιστα ὅταν σ' αὐτήν ὑπογράφουν ἄνθρωποι ὅπως ὁ Χόρν, ὁ Κατζηδάκης κ.ἄ. καί, ἐπειδή δέν θέλει νά δυσκολέψει τό ἔργο τῆς Ἐπιτροπῆς, δέχεται ἡ ταινία του νά παιχτεῖ ὁποιαδήποτε μέρα καί ὥρα, ἀκόμη καί τό πρωῖ.

Ἔτσι ὁ προγραμματισμός προβολῶν σ' ἐπίσημο φεστιβάλ καθορίζεται ἀπό τό συσχετισμό διαμαρτυριῶν καί ἀπό παραχωρήσεις σέ προσωπικό ἐπίπεδο.

Ὅλη αὐτή ὁμως ἡ ἀνοχή τῆς Ἐπιτροπῆς καί ἡ προσπάθεια της νά προωθήσει ταινίες γιά τό φεστιβάλ ἀναστέλλεται ὅταν κρίνει τίς ταινίες μικροῦ μήκους. Κεῖνη τῆ χρονιά στό φεστιβάλ δήλωσαν συμμετοχή 6 ταινίες μικροῦ μήκους κι ἀπ' αὐτές κόβει τίς μισές. Ὁ Λέων Λοῖσιος στέλνει δύο ταινίες καί ἐπιτρέπουν τῆ συμμετοχή μονάχα τῆς μιᾶς: "Ψαράδες καί ψαρέματα". Τήν ταινία τοῦ Κώστα Φέρρη "Τά ματόκλαδα σου λάμπουν" τήν ἀπορρίπτουν ἐξ' αἰτίας "χαπι-κλίδικων τραγουδιῶν (τραγούδια: "Τά ματόκλαδα σου λάμπουν" καί "Μινόρε τῆς αὐτῆς"). Τήν ταινία τοῦ Πάνου Πα-

παυριακόπουλου, τό "Σαββατόβραδο", τήν ἀπορρίπτουν γιατί προπαγανδίζει τήν ἀθλιότητα καί προκαλεῖ αἰσθήματα ἥττοπάθειας.

Βραβεύουν τό "Κρυφό παλάτι τῆς Μάνης" τῶν Δ. Σκαλοθέου καί Ἀθ. Σπηλιώτη ἀποδεχόμενοι τήν ἀποψη πῶς ἡ Τέχνη εἶναι μονάχα ἡ καταγραφή τοῦ ὠραίου καί ποτέ ἡ κοινοτυπία τῆς καθημερινῆς πράξης. Μέ τήν ἴδια περίπου ἐπιχειρηματολογία λειτούργησε ὁ κώδικας Χαΐυζ τῆς λαοκρισίας τοῦ Χόλυγουντ.

1962: Γ' ἑβδομάς Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου στίς 17 Σεπτεμβρίου. Τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας ἀναλαμβάνει τήν ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ, τό σχηματισμό Ἐπιτροπῶν καί τή συντάξη Κανονισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ κοινή ἀπόφαση τῶν Ὑπουργῶν Προεδρίας, Οἰκονομικῶν καί Βιομηχανίας (36.937/12.872/333).

Ἡ παρέμβαση τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας ἐνόχλησε τοὺς Θεσσαλονικεῖς. Παρερμηνεύοντας τό ρόλο τῆς κρατικῆς παρέμβασης, πίστεψαν ὅτι μπορεῖ καί νά σημαίνει μιὰ μεταφορά τῆς φεστιβαλικῆς ἐκδήλωσης ἀπό τή Θεσσαλονίκη στήν Ἀθήνα. Καί ὁ πρόεδρος τῆς ΔΕΘ.κ. Γεώργιος Γεωργιάδης δηλώνει στοὺς δημοσιογράφους: ὅσοι διατυπώνουν παράπονα γιά τή φεστιβαλική ὀργάνωση πρέπει νά ξέρουν ὅτι ἔχει ξεφύγει ἀπό τά χέρια τῆς Θεσσαλονίκης.

Στή ἐφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ (ἀνταπόκριση Κ. Σταματίου/21.9.62) διαβάζουμε: "ἀπό τά κύρια θέματα συζητήσεων στά παρασκήνια τοῦ Φεστιβάλ εἶναι τό τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς πού φέτος παρουσιάζει μυστήριες πρωτοτυπίες.

Πρῶτα-πρῶτα εἶναι κολοβή, ἕνα ἀπό τὰ μέλη της ὁ Τζ. Καλογεράτος ἀπεκλείσθη καί δέν ἀντικατεστάθη Τό Ἰδιο καί ὁ Σωκράτης Καραντινός. Ἀλλά καί πολλά ἄλλα μέλη δέν παρακολουθοῦν π.χ. ὁ Γ. Κορνοῦτος, ὁ Γ. Τζαβέλλας, ὁ Δ. Καλλέργης..."

Τά ἴδια διαβάζουμε καί στή Καθημερινή (23.9.62) γιά τήν ἔλλειψη ἀπαρτίας τῶν μελῶν τῆς Ἐπιτροπῆς κατὰ τή διάρκειά τῆς ἐπίσημης προβολῆς τῶν ταινιῶν.

Τά βραβεῖα δόθηκαν στίς 24 Σεπτεμβρίου. Ὁ πρόεδρος τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς Σπύρος Μελάς πρίν τήν ἀπονομή ἔβγαλε ἕναν ὠραῖο καί χαρακτηριστικό λόγο. Στήν ἀρχή, τὰ βάλε μέ τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας: ὅπου τό κράτος ἀνακατῶνεται, τά θαλασώνει. Κατόπιν, ἦρθε ἡ σειρά τῆς 7ης τέχνης πού προορίζεται γιά τόν ὄχλο. Καί τέλος οἱ δημοσιογράφοι, πού τόν κατασκοπεύουν γιά ν' αὐξήσουν τά φύλλα κυκλοφορίας τῶν ἐφημερίδων. Ἀπειλῆσε πῶς θά τοὺς καταγγεῖλει ἐγγράφως μόλις κατέβει στήν Ἀθήνα καί περισσότερο γιά τή θρασύτητά τους νά συγκεντρωθοῦν σέ Ζαχαροπλαστεῖο καί ν' ἀπονέμουν δικά τους βραβεῖα στίς ταινίες τοῦ Φεστιβάλ.

Πραγματικά, οι εκπρόσωποι του 'Αθηναϊκού και Μακεδονικού Τύπου απονέμουν για πρώτη φορά βραβεία και αποφασίζουν την καθιέρωσή τους. Τά βραβεία θά είναι συμβολικού χαρακτήρα και θά συνοδεύονται από ειδικά αναμνηστικά μετάλλια. Οι εκπρόσωποι τών εφημερίδων πού συγκεντρώθηκαν τότε, είναι: Β. Παπαμιχαήλ ('Ακρόπολις), Φ. Καμπάνης (Αύγή), Γ. Σαββίδης (Βήμα), 'Αν. Κυριακόπουλος (Βραδυνή), Ι. Φιλιππάκης ('Ελευθερία), Χρ. Παπατάσος ('Ελλ. Βορράς), 'Ελ. Βλάχου (Καθημερινή), Ν. Βουργουτζής (Μακεδονία), Κ. Σταματίου (Νέα), Β. Βασιλικός (Ταχυδρόμος), Μ. Παπαδοπούλου ('Εθνος), Ν. Μαστοράκης (Μεσημβρινή).

Τό 1962, τό Φεστιβάλ βρίσκεται ακόμη στά πρώτα του βήματα και τά τερπνά πού συμβαίνουν απορροφούν και μεταθέτουν τή προσοχή από τό θεσμικό πλαίσιο, πού εγκαθιδρύεται για πρώτη φορά και μέσα από τό όποιο θά ασηθεϊ ό έλεγχος του κράτους στην έλληνική παραγωγή ταινιών. 'Ο Κανονισμός-τό θεσμικό πλαίσιο-για τήν όργάνωση και τή λειτουργία του Φεστιβάλ προβλέπει τό σχηματισμό 'Επιτροπών. Οι 'Επιτροπές είναι τά κλειδιά του κρατικού παρεμβατισμού. Αυτό φαίνεται τόσο από τήν πρόνοια για τή σύνθεση τους, όσο από τήν έπιλογή και τοποθέτηση σ'αυτές προσώπων πού εξασφαλίζουν τή λειτουργία του θεσμού μέσα σε πλαίσια πού από τά πρίν τό κράτος έχει όροθετήσει. 'Η ποιότητα τών ταινιών πού έπιλέγονται και βραβεύονται αποτελούν τό ιδεολογικό πλαίσιο του Φεστιβάλ.

Σκόπιμο, λοιπόν, είναι νά δοϋμε τή διαμόρφωση του Κανονισμού πού προβλέπει τίς 'Επιτροπές και πού στηρίχθηκε στό νόμο για τόν κινηματογράφο του 1961, τούς εκτελεστικούς φορείς, καθώς και τά κριτήρια έπιλογής τών προσώπων.

## ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΣ

## Διάγραμμα

20 Σεπτεμβρίου 1960: Α' Έβδομάς Έλληνικού Κινηματογράφου  
 18 Σεπτεμβρίου 1961: Β' Έβδομάς Έλληνικού Κινηματογράφου  
 19 Σεπτεμβρίου 1961: Νομοθετικό Διάταγμα 4208. Περί μέτρων  
 δια τήν ανάπτυξιν τῆς κινηματογραφί-  
 ας ἐν Ἑλλάδι.

Παρά τῷ Ὑπουργείῳ Βιομηχανίας  
 συνιστᾶται Γνωμοδοτική Ἐπιτροπή  
 Κινηματογραφίας (ἄρθρον 3)

- Κατά Σεπτέμβριον ἐκάστου ἔτους  
 ὀργανοῦται ἐπίδειξις Ἑλληνικοῦ  
 Κινηματογράφου (ἄρθρον 37/4).

- Διά ἀπόφάσεως τῶν Ὑπουργῶν Οἰ-  
 κονομικῶν, Προεδρίας Κυβερνήσεως  
 καὶ Βιομηχανίας, μετὰ γνώμην τῆς  
 κατὰ τὸ ἄρθρον 3 τοῦ παρόντος  
 Γνωμοδοτικῆς Ἐπιτροπῆς Κιν/α  
 θέλουσι ρυθμισθῆ ὁ τρόπος ὀργανώ-  
 σεως τῆς ὡς ἄνω ἐπιδείξεως (ἄρθρον  
 37/5).

**Γενάρης 1962:** Σύστασις τῆς  
 Γνωμοδοτικῆς Ἐπιτροπῆς Κι-  
 νηματογραφίας.

**1 Ἰουνίου 1962:** Κανονισμός= Κοινὴ  
 ἀπόφασις τῶν Ὑπουργῶν Προεδρίας  
 Οἰκονομικῶν καὶ Βιομηχανίας.  
 (ὑπ. ἀρ. 36937/12872/333)

17 Σεπτεμβρίου 1962: Γ' Έβδομάς Έλληνικού Κινηματογράφου-  
 ὀργανώνεται καί λειτουργεῖ μέ βάση τόν  
 Κανονισμό.

Οἱ ἐπόμενες ἐκδηλώσεις θά λειτουργήσουν πάντα μέ βάση τόν  
 Κανονισμό κάθε χρόνου.

## Ανάλυση

Μιά ημέρα μετά την έναρξη της Β' Έβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου ψηφίζεται νόμος για τόν Κινηματογράφο. Σύμφωνα μ'αυτόν αποφασίζεται η σύσταση Γνωμοδοτικής Έπιτροπής Κινηματογραφίας, της οποίας οι αρμοδιότητες προβλέπονται από 9 άρθρα του νόμου.

-ο νόμος έχει 45 άρθρα, τό 20% λοιπόν έλέγχεται από τή Γνωμοδοτική Έπιτροπή.

Η σύσταση της Γνωμοδοτικής Έπιτροπής καθορίζεται ως έξής:

- 1) Έπτά ύπαλλήλους ύπουργείων
- 2) Έναν παραγωγό και έναν Κινηματογραφικό Έπιχειρηματία.
- 3) 4 πρόσωπα κύρους άσχολούμενα μέ θέματα Κινηματογραφίας.

Δηλαδή η οποιαδήποτε άποφαση για θέματα Κινηματογράφου θά παρθεϊ από μιá ομάδα 13 ανθρώπων πού οι 5 μονάχα άπ' άπ'αυτούς μπορούν νάχουν γνώμη έξ'αίτίας της άμεσης έπαφής τους μέ τόνκινηματογραφικό χώρο για τόν όποιο θ' άποφασίσουν.

Ο νόμος του 1961 πού προβλέπει τή σύσταση Γνωμοδοτικής Έπιτροπής, προβλέπει και έπίδειξη Έλληνικού Κινηματογράφου (Φεστιβάλ) πού για τήν όργάνωση και λειτουργία της θά ύπάρξει άποφαση και αύτή είναι ο Κανονισμός.

Ο Κανονισμός συντάχτηκε στις 12 Ιουνίου 1962 και άποτελεϊ κοινή άποφαση των Ύπουργών Προεδρίας Κυβερνήσεως, Οίκονομικών και Βιομηχανίας, στηρίζεται στις διατάξεις των παραγράφων 4 και 5 του άρθρου 37 του Ν.Α. 4208/61 καθώς και τή γνωμοδότηση της Γνωμοδοτικής Έπιτροπής Κινηματογραφίας (Συνεδρίαση 1.6.62).

Μέ βάση τόν Κανονισμό ή "Έβδομας Έλληνικού Κινηματογράφου" τίθεται ύπό τήν αίγίδα τιμητικής Έπιτροπής έκ των Ύπουργών Βιομηχανίας, Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Βορείου Ελλάδος, του Ύφυπουργού Προεδρίας Κυβερνήσεως, του Νομάρχου Θεσσαλονίκης, του Δημάρχου Θεσσαλονίκης, του Προέδρου της ΔΕΘ και του Προέδρου του Έμπορικού και Βιομηχανικού Έπιμελητηρίου.

Τό 1969, τό Φεστιβάλ περνάει στή δικαιοδοσία του Ύπουργείου Προεδρίας. Έτσι ο Κανονισμός του 1969 είναι κοινή άποφαση των Ύπουργών Οίκονομικών και Προεδρίας Κυβερνήσεως (ύπ. άρ. 23135/0/27.5.69) και καταργεί τήν ισχύν όλων των προηγούμενων άποφάσεων (άρθρον 14).

Μέ βάση τόν Κανονισμό τοῦ 1969 τό Φεστιβάλ τίθεται ὑπό τήν αἰγίδα τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Προεδρίου Κυβερνήσεως καί Βορείου Ἑλλάδος.

Τό 1973, μέ τό Νομοθετικό Διάταγμα 58/73 τό Ἐπιχειρηματικό Βιομηχανίας (Οἰκονομίας) ξαναπαίρνει τόν ἔλεγχο τοῦ Φεστιβάλ. Ἐτσι ὁ Κανονισμός τοῦ 73 στηρίζεται καί στά ἄρθρα 17 καί 18 τοῦ Ν.Δ. 58/73 καί εἶναι κοινή ἀπόφαση τῶν ὑπουργῶν Ἐθνικῆς Οἰκονομίας καί Οἰκονομικῶν (ὑπ. ἀρ. 27.903/191). Καί αὐτός ὁ Κανονισμός καταργεῖ τήν ἰσχύν ὄλων τῶν προηγουμένων ἀποφάσεων.

Τό 1974 δέν ἔχουμε τροποποιήσεις παρά μονάχα τήν ἀλλαγὴ τῆς ὀνομασίας Ἐπιχειρηματικοῦ Ἐθνικῆς Οἰκονομίας σέ Ἐπιχειρηματικό Βιομηχανίας.

Τό 1975 καί 1976 ὁ Κανονισμός εἶναι κοινή ἀπόφαση τῶν Ἐπιχειρηματικῶν Βιομηχανίας, Οἰκονομικῶν καί Προεδρίας.

## ΦΟΡΕΙΣ

Διάγραμμα.

### Φορέας ΔΕΘ:

- 1962, 1963 σχηματίζει τήν Ὀργανωτική Ἐπιτροπή.
- 1964- 1968 σχηματίζει καί τίς τρεῖς Ἐπιτροπές τοῦ Φεστιβάλ.
- 1969-1976 δέν σχηματίζει, προτείνει μέλη.

### Φορέας Ἐπιχειρηματικοῦ Βιομηχανίας:

- 1962, 1963 σχηματίζει τήν Κριτική καί Προκριματική Ἐπιτροπή.
- 1973- 1976 σχηματίζει καί τίς τρεῖς Ἐπιτροπές τοῦ Φεστιβάλ

### Φορέας Ἐπιχειρηματικοῦ Προεδρίας:

- 1969- 1972 σχηματίζει καί τίς τρεῖς Ἐπιτροπές τοῦ Φεστιβάλ.



## Ἀνάλυση

Στόν Κανονισμό τό ἄρθρο 3 προβλέπει, γιά τήν ὀργάνωση καί λειτουργία τοῦ Φεστιβάλ, τό σχηματισμό τριῶν Ἐπιτροπῶν: Ὀργανωτική, Προκριματική καί Κριτική. Τό ἄρθρο ὀρίζει ἐκτός ἀπό τή σύνθεση τῶν Ἐπιτροπῶν καί τοὺς φορεῖς πού θά σχηματίσουν αὐτές τίς Ἐπιτροπές, καί οἱ ὁποῖοι δέν εἶναι πάντα οἱ ἴδιοι. Γι' αὐτό θά δοῦμε τή διάρθρωσή τους μέσα στά 15 χρόνια πού τό Φεστιβάλ λειτουργεῖ μέ βάση τόν Κανονισμό.

(Ἀπό τόν Κανονισμό τοῦ 1973 καί μετὰ εἶναι τό ἄρθρο 6).

Τό 1962 οἱ Ἐπιτροπές σχηματίζονται:

### ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ἡ ΔΕΘ ἐπιλέγει καί ὀρίζει τά μέλη τῆς ἐπιτροπῆς:

#### ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

1) Ἀπό ἕναν Ἀκαδημαϊκόν, ἀπό τόν Πρόεδρο τῆς ΔΕΘ, ἀπό τόν Διευ/ή τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Θεσσαλονίκης.

2) Ἀπό τέσσερα πρόσωπα, 2 ὀρίζει ὁ Ὑπουργός Βιομηχανίας καί 2 ὀρίζει ἡ ΔΕΘ.

3) Ἀπό τρεῖς κρατικούς ὑπαλλήλους πού ἐκπροσωποῦν τρία Ὑπουργεῖα.

4) Ἀπό ἔξι καλλιτέχνες. Τούς καλλιτέχνες ἐπιλέγει ὁ Ὑπουργός Βιομηχανίας ἀπό κατάλογο τριῶν ὑποψηφίων πού προτείνουν τά Δ.Σ. τῶν ἀντίστοιχων σωματείων. Αὐτός ὁ τρόπος ἐπιλογῆς τῶν καλλιτεχνῶν δέν ξαναδιατυπώθηκε ποτέ στοὺς ἐπόμενους Κανονισμούς καί μονάχα τό 1975 ξαναεφαρμόζεται μετὰ ἀπό διαμαρτυρία τῆς Ἐταιρείας Σκηνοθετῶν γιά τήν αὐθαίρετη ἐπιλογή τῶν προσώπων. Καί ἀμέσως περνάει στό Κανονισμό καί διατυπώνεται: ἄρθρον 6.

### ΠΡΟΚΡΙΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Σχηματίζεται ἀπό 9 μέλη τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς.

Τό 1963 οἱ ἐπιτροπές σχηματίζονται:

### ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ἡ ΔΕΘ ἐπιλέγει καί ὀρίζει τά μέλη

### ΠΡΟΚΡΙΜΑΤΙΚΗ καί ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ὁ Ὑπουργός Βιομηχανίας καί ἡ Γνωμοδοτική Ἐπιτροπή ἐπιλέγουν καί ὀρίζουν τά μέλη.

Από τό 1964 έως καί τό 1968 οί έπιτροπέδες σχηματίζονται :

#### ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Η ΔΕΘ έπιλέγει καί όρίζει τά μέλη

#### ΠΡΟΚΡΙΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Η Όργανωτική Έπιτροπή έπιλέγει καί όρίζει τά μέλη :

#### ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Η Όργανωτική Έπιτροπή προτείνει μέλη

Η ΔΕΘ έπιλέγει τά μέλη

Από τό 1969 έως καί τό 1972 οί έπιτροπέδες σχηματίζονται :

#### ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Η ΔΕΘ προτείνει τά μέλη

Ο Ύ/γός Προεδρίας καί Ύπ/γός Β. Ελλάδος έπιλέγουν

#### ΠΡΟΚΡΙΜΑΤΙΚΗ καί ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Η Όργανωτική Έπιτροπή προτείνει μέλη

Ο Ύπ/γός Προεδρίας έπιλέγει

Τό 1973 καί 1974 τά μέλη τών Έπιτροπών προτείνονται από τούς ίδιους φορεΐς, όπως καί στή προηγούμενη περίοδο, αλλά έπιλέγει ό Ύπουργός Έθνικής Οίκονομίας (Βιομηχανίας).

Από τό 1975 καί μετά οί έπιτροπέδες σχηματίζονται :

#### ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Η ΔΕΘ,

Ο Σύνδεσμος Έλλήνων Παραγωγών καί ή

Έταιρεία Σκηνοθετών προτείνουν μέλη

Ο Ύπουργός Βιομηχανία έπιλέγει

#### ΚΡΙΤΙΚΗ καί ΠΡΟΚΡΙΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

α) Ο Ύπουργός Βιομηχανίας έπιλέγει έπτά καλλιτέχνες από κατάλογο ύποψηφίων πού προτείνουν τά Δ.Σ έπτά άντιστοιχών σωματείων.

β) Ο Ύπουργός Βιομηχανίας όρίζει 2 πρόσωπα κύρους μέ "είδικάς περί τήν κινηματογραφία γνώσεις"

Μέσα άπ'αυτή τή διάρθρωση τών φορέων διαπιστώνουμε τήν ύπαρξη συστήματος διπλοϋ γραφειοκρατικοϋ έλέγχου πού διεξάγεται μέ βάση δύο κύριες λειτουργίες: α) τήν πρό-

ταση για τὰ μέλη καί β) τήν ἐπιλογή τους. Οἱ δύο αὐ-  
 τές λειτουργίες ἀσχοῦνται ἄλλοτε ἀπό δύο ξεχωριστοῦς  
 κρατικούς φορεῖς ἔτσι, ὥστε, νά ἐλέγχει ὁ ἕνας τόν  
 ἄλλον γιά τή σύσταση μιᾶς Ἐπιτροπῆς καί ἄλλοτε οἱ κρα-  
 τικοί φορεῖς ἐκτελοῦν καί τίς δύο λειτουργίες, χωρι-  
 στά ὁ καθένας, γιά μιᾶ ὀρισμένη Ἐπιτροπή, ὁπότε ὁ  
 δεύτερος ἐλεγχος διεξάγεται ἀπό τή διαδοχική ἐξάρτη-  
 ση τῶν Ἐπιτροπῶν.

#### ΤΑ ΜΕΛΗ

Ἐνα ἄρθρο, σ' ὅλους τούς Κανονισμούς ἀπό 1962-74, ὀρί-  
 ζει: "Ἡ θητεία τῶν μελῶν του Ἐπιτροπῶν λήγει εἰς τὸ  
 τέλος ἐκάστης περιόδου τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινη-  
 ματογράφου".

Διαβάζοντας τὸ ἄρθρο σχηματίζουμε τήν ἐντύπωση πὺς τὰ  
 μέλη τῶν Ἐπιτροπῶν δέν πρέπει νά εἶναι τὰ ἴδια γιά  
 κάθε χρονιά. Ἡ διατύπωση ὅμως τοῦ ἄρθρου εἶναι τέτοια  
 ὥστε νά μὴ παρεμποδίζει τήν ἐπανεκλογή τῶν μελῶν.

Ὁ Κανονισμός τοῦ 75 καί 76 ὀρίζουν σαφῶς στό ἄρθρο  
 7, παράγραφος 4 καί 5:

4- Ἡ θητεία τῶν μελῶν τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς ὀρί-  
 ζεται διετής, ἡ δέ θητεία τῶν μελῶν τῶν Ἐπιτροπῶν  
 Προκρίσεως καί Κριτικῆς λήγει ἕνα μῆνα μετά τὸ τέλος  
 ἐκάστης περιόδου τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογρά-  
 φου ἀνεξαρτήτως χρόνου συστάσεως τῶν Ἐπιτροπῶν τού-  
 των.

5- Οὐδεὶς διορίζεται ὡς μέλος τῶν Ἐπιτροπῶν Προκρί-  
 σεως καί Κριτικῆς διὰ τὸ ἐπόμενο ἐτος ἢ μετέχει ὡς  
 μέλος εἰς πλείονας τῆς μιᾶς τῶν ἐν ἄρθρῳ 6 τῆς παρού-  
 σης Ἐπιτροπῶν.

Ἄς δοῦμε τώρα τ' ἀποτελέσματα τῆς διατύπωσης τοῦ ἄρ-  
 θρου στοὺς κανονισμούς μέχρι καί τὸ 1974.

Στὸ χρονικὸ αὐτὸ διάστημα ἔχουν σχηματισθεῖ 26 Ἐπι-  
 τροπές (Προκριματικὴ καί Κριτικὴ) καί ὁ ἀριθμὸς τῶν  
 σκηνοθετῶν πού ἔχουν συμμετάσχει εἶναι 18.

Ὁ σκηνοθέτης Γιώργος Τζαβέλλας εἶναι πάντα μέλος τῆς  
 Κριτικῆς ἢ τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς ἀπό 1962-73 -  
 13 φορές, δεδομένου ὅτι τὸ 1961 καί τὸ 1968 ἦταν μέ-  
 λος δύο Ἐπιτροπῶν.

Ὁ Ἐμμανουὴλ Ψυλλάκης ὡς κινηματογραφιστὴς συμμετέ-  
 χει τὸ 1967, 1968, 1969, 1970, 1972, 1973 στήν Ὀρ-  
 γανωτικὴ Ἐπιτροπή.

Ὁ Ἰων. Νταϊφάς συμμετέχει στή Προκριματικὴ Ἐπι-  
 τροπή τὸ 1970, 1972, 1973.

Ὁ Ἀπόστολος Μαγγανάρης συμμετέχει στή Κριτικὴ Ἐπι-  
 τροπή 1964, 1965, 1966 ὡς Λογοτέχνης-Δημοσιογράφος.

Ὁ Γιάννης Σημηριώτης συμμετέχει στή Προκριματική Ἐπιτροπή τό 1965, 1966, 1967, 1968 ὡς τεχνικός κινηματογράφου.

Τά παραπάνω εἶναι μερικές διαπιστώσεις μέσα στό πλῆθος τῶν ἄλλων πού θά μπορούσαν νά γίνουν. Ἀξιοσημείωτο εἶναι ἡ μελέτη κάθε μιᾶς Ἐπιτροπῆς ξεχωριστά. Αὐτή ἡ ἴδια ἡ σύνθεση της κρύβει ἕνα ἐλεγμένο μηχανισμό ἐλέγχου πού δέν καλύπτεται ἀπό τά ποσοστά εἰδικῶν καί μὴ εἰδικῶν.

#### ΚΡΙΤΗΡΙΑ

Τόσο ὁ Κανονισμός ὅσο καί ἡ ἐφαρμογή του στή σύνθεση τῶν Ἐπιτροπῶν χρησιμοποιοῦν δύο κατηγορίες προσώπων: τά εἰδικά καί τά μὴ εἰδικά. Καί εἰδικά σ' ὄλους τούς κλάδους εἰδικῶν γνώσεων ἰσχύουν οἱ "κατά τεκμήριο" ἐνδείξεις: α) σπουδή στήν εἰδική αὐτή γνώση β) μελέτες θεωρητικές γ) πεῖρα παραγωγικῆς ἐργασίας.

Κατά συνέπεια εἰδικοί μπορεῖ νά θεωρηθοῦν: οἱ σκηνοθέτες, οἱ τεχνικοί κινηματογράφου, οἱ σεναριογράφοι, οἱ σκηνογράφοι, οἱ μελετητές τῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου, οἱ κριτικοὶ κινηματογράφου. καί οἱ παραγωγοί. Κατά παρέκλιση δεχθήκαμε σάν εἰδικούς καί τούς αἰθουσάρχες.

Τά μὴ εἰδικά πρόσωπα πού χρησιμοποιήθηκαν εἶναι ἐκπρόσωποι τῶν διαφόρων μορφῶν Τέχνης, τῶν πνευματικῶν ἰδρυμάτων καί ὑπάλληλοι τῶν κρατικῶν φορέων.

Ἄς δοῦμε μερικές ἐξηγήσεις-δικαιολογίες ἀπό τίς πιό πρόχειρες πού μποροῦν νά προταθοῦν γιά τό φαινόμενο αὐτό.

Ἡ προσπέλαση τοῦ Κινηματογράφου δέν ἀπαιτεῖ προηγούμενη ἐξοικείωση. Ἀλλά καί ἂν δεχθοῦμε τήν ἀνάγκη μιᾶς τέτοιας ἐξοικείωσης, αὐτή ἀποχτιέται εὐκόλα (ἀπό πολλή μικρή ἡλικία) καί φτηνά (στό πρῶτο σινεμά πού μπορεῖ νά βρισκεται καί πλάϊ στό σπίτι μας). Ἐτσι μέσα ἀπ' αὐτή τή συχνή καί ψυχαγωγική διαδικασία προσπέλασης ἀναπτύσσεται μεγάλη εὐκολία στή διατύπωση ἀποψῆς ἢ γνώμη ἀπ' ὄλους. Αὐτή, ὅμως ἡ ἀποψη ἢ γνώμη πού ἐκφέρουμε γιά τό κινηματογραφικό ἔργο ταυτίζεται μέ τό βαθμὸ ψυχαγωγίας πού μᾶς προσφέρει ἢ προβολή τῆς ταινίας. Ὁ Κινηματογράφος δέν περιβάλλεται ἀπό τό μαγικό μανδύα τῆς αὐθεντίας πού ἔχουν οἱ ἄλλες μορφές Τέχνης. Κατά συνέπεια ἡ συμμετοχή στίς Ἐπιτροπές ὑπαλλήλων Κρατικῶν φορέων κρίθηκε φυσική καί νόμιμη.

Ὁ Κινηματογράφος θεωρήθηκε ἀκόμη καί σύνθεση τῶν διαφόρων Τεχνῶν. Οἱ Ἐπιτροπές εἶναι ἕνα μωσαϊκὸ ἐκπρόσωπων αὐτῶν τῶν μορφῶν καί καθένας τους βλέποντας τό κινηματογραφικὸ ἔργο ἐλέγχει ἐάν φυλάγονται καί τηροῦνται οἱ κανόνες τῆς Τέχνης του.

Τά κριτήρια τῆς αἰσθητικῆς θεώρησης τοῦ κινηματογράφου ἀνάγονται σέ μιὰ ἐποχή πού δέν εἶχε ἀκόμη γεννηθεῖ ἡ Ἐβδομη Τέχνη.

Οἱ ἡθοποιοί πού συμμετέχουν στίς Ἐπιτροπές εἶναι κατὰ πλειοψηφία ἡθοποιοί θεάτρου. Οἱ συνθέτες μουσικῆς πού προβλέπει ὁ Κανονισμός καί ἐπιλέγονται στίς Ἐπιτροπές δέν γράφουν μουσική γιά τόν Κινηματογράφο. Ἡ συμμετοχή τῶν ζωγράφων κρίνεται ἐπίσης ἀπαραίτητη γιά τήν κατανομή τῶν ὀγκῶν μέσα στό κάδρο καί λείπουν οἱ σκηνογράφοι. Οἱ λογοτέχνες ἐλέγχουν τήν ποιότητα τοῦ σεναρίου ὅταν αὐτό εἶναι ἕνα ἄλλο εἶδος. Ἐχομε ἀκόμη τήν περίπτωση τῆς συμμετοχῆς σκηνοθετῶν θεάτρου στή θέση τῶν σκηνοθετῶν τοῦ Κινηματογράφου καί αὐτό εἶναι ἐνδεικτικό τῆς σύγχισης, τῆς ἔλλειψις πληροφόρησης, τῆς ἀπλοποίησης πού διακρίνει τοὺς κρατικούς φορεῖς στήν ἀντιμετώπιση μιᾶς ἐιδικότητας.

Τέλος ἡ συμμετοχή Ἀκαδημαϊκῶν ἢ προσώπων κύρους εἰς τὰ πνευματικά θέματα ταυτίζεται μέ τήν ἔννοια τοῦ Λογίου.

Ἐξίσσημειωτη εἶναι ἡ ἱστορική ἐξέλιξη τῆς ἔννοιας τῶν προσώπων κύρους ὅπως διατυπώνεται στοὺς Κανονισμούς.

1962: Δύο προσώπων ὀριζομένων ὑπό.....

1963: Ἐξ (6) προσώπων κύρους εἰδικῶν ἐν γένει εἰς τὰ θέματα τῆς Κινημ/ας.

1964: Τριῶν (3) προσώπων κύρους ἐκ Βορείου Ἑλλάδος.  
Ἐνός προσώπου πνευματικοῦ κύρους, ἐκ Βορείου Ἑλλάδος.

(παρατήρηση: στή Προκριματική Ἐπιτροπή δέν ὀρίζεται ποιοτικά τό κύρος).

1966: Τριῶν προσώπων κύρους εἰς τὰ καλλιτεχνικά ἢ πνευματικά θέματα.  
Ἐνός προσώπου ἀνεγνωρισμένου κύρους εἰς τὰ πνευματικά ἢ καλλιτεχνικά θέματα.

1967: Ἐνός προσώπου ἀνεγνωρισμένου κύρους εἰς τὰ Κινηματογραφικά θέματα.

1975: Δύο προσώπων κύρους μέ εἰδικάς περί τήν κινηματογραφία γνώσεις.

ἘΟ Κανονισμός ὀρίζει ὡς Πρόεδρον τῶν Ἐπιτροπῶν, ἕως καί τό 1974, τόν μετέχοντα Ἀκαδημαϊκό ἢ τό πρόσωπο ἀνεγνωρισμένου κύρους.

θά μπορούσε, λοιπόν, νά διατυπωθεῖ τό συμπέρασμα πῶς οἱ διαδικασίες γιά τήν προαγωγή μιᾶς σύγχρονης τέχνης ὅπως ὁ κινηματογράφος, ἐποπτεύονται κατὰ τό μεγαλύ-

τερο ποσοστό από διοικητικούς υπαλλήλους και εκπροσώπους της παραδοσιακής παιδείας και του λογικωτατισμού. Ο ρυθμιστικός ρόλος της πνευματικής γραφειοκρατίας, πού συναντιέται και σ' άλλους τομείς, αποτελεί χαρακτηριστικό του νεοελληνικού κράτους. Μιά πρόσθετη άπιβεβαίωση του φαινομένου αυτού είναι η σύγκρουση ακόμα και φέτος της Τοπικής αυτόδιοίκησης-Δήμος Θεσσαλονίκης-μέτ' όν κρατικό μηχανισμό για τό Φεστιβάλ του Κινηματογράφου.



ΠΙΝΑΞ Ι

Προκριματική Έπιτροπή				
Χρονιά	Ό Κανονισμός Όριζει		Τελική Σύθεση	
	Είδικο	Μή Είδικο	Είδικο	Μή Είδικο
1962	14 %	86 %	57 %	43 %
1963	0	100	43	57
1964	28	72	71	29
1965	28	72	57	43
1966	43	57	86	14
1967	60	40	80	20
1968	60	40	60	40
1969	άσαφές		40	60
1970	άσαφές		80	20
1971	άσαφές		60	40
1972	άσαφές		80	20
1973	άσαφές		100	0
1974	άσαφές		60	40
1975	72	28	67	33
1976	72	28	67	33

ΠΙΝΑΞ ΙΙ

Κριτική Έπιτροπή				
Χρονιά	Ό Κανονισμός Όριζει		Τελική Σύθεση	
	Είδικο	Μή Είδικο	Είδικο	Μή Είδικο
1962	25 %	75 %	28 %	72 %
1963	67	33	55	45
1964	27	73	27	73
1965	27	73		
1966	27	73	27	73
1967	57	43	43	57
1968	57	43	43	57
1969	55	45	22	78
1970	55	45	44	56
1971	55	45	55	45
1972	55	45	67	33
1973	55	45	66	34
1974	55	45	67	33
1975	72	28	55	45
1976	72	28	67	33

Οι πίνακες Ι και ΙΙ δείχνουν την αναλογία των ειδικών και μη ειδικών μελών, έκφρασμένη σε ποσοστά, στις αντίστοιχες Έπιτροπές όπως τός όριζει ό Κανονισμός κάθε χρονιά και όπως τελικά σχηματίζονται από τούς έκτελεστικούς φορείς.

Γιά τή σύνταξη τῶν πινάκων I καί II τά εἰδικά μέλη ὑπολογίσθηκαν σύμφωνα μέ τά κριτήρια πού ἀναφέραμε προηγούμενα. Σέ ὄσα σημεῖα ὁ Κανονισμός εἶναι διφορούμενος π.χ. "λογοτέχνης ἢ σεναριογράφος" ὑπολογίσθηκε μισό μέλος.

Στόν πρῶτο Κανονισμό πού θεσπίζουν οἱ κρατικοί φορεῖς ὀρίζουν 9 πρόσωπα ἄμεσα ἐλεγχόμενα ἀπ'αυτούς. Μέ τό 56% στήν Ἐπιτροπή καί ἓνα μπαλαντέρ (Ἀκαδημαϊκός) ἐλέγχουν τό ἀποτέλεσμα ἀφίνοντας ἄδικτη τήν ἀμεραιότητα τῶν ἀντιπροσώπων τῶν καλλιτεχνικῶν σωματείων. Εἶναι φανερό τό συντηρητικό καί γραφειοκρατικό πνεῦμα πού σφραγίζει τό ξεκίνημα τοῦ Φεστιβάλ.

Τόν ἐπόμενο χρόνο, 1963, ὁ Κανονισμός αὐξάνει τό ποσοστό τῶν εἰδικῶν στή Κριτική Ἐπιτροπή (67%) ἀλλά τό ἐκμηδενίζει στή Προκριματική Ἐπιτροπή (0%). Παρατηροῦμε, ἐπομένως ἓνα φαινόμενο ἀλληλοαναίρεσης. Ὅταν μειώνεται ὁ ἐλεγχος ἀπό τό ἓνα ὄργανο τοῦ κρατικοῦ μηχανισμοῦ, αὐξάνει ἀπό τό ἄλλο.

Ἄν διερευνήσουμε στό σύνολο τους τά ποσοστά τῶν Ἐπιτροπῶν, ὅπως φαίνονται στούς πίνακες, προκύπτουν οἱ παρακάτω γενικές παρατηρήσεις.

1. Ἐξετάζοντας κατά τόν χρονολογικό ἄξονα, παρατηροῦμε παρά τίς διακυμάνσεις τους πῶς ὑπάρχει μιὰ βαθμιαία αὐξηση τοῦ ποσοστοῦ τῶν μελῶν πού εἶναι εἰδικά γιά τόν κινηματογράφο.

2. Οἱ ἐκτελεστικοί φορεῖς αὐξάνουν στήν Προκριματική Ἐπιτροπή τό ποσοστό τῶν εἰδικῶν, ἀπ'ὅτι προβλέπει ὁ Κανονισμός, ἐνῶ στή Κριτική Ἐπιτροπή τό μειώνουν.

3. Ὅταν ὁ νόμος ἀνεβάζει τό ποσοστό τῶν εἰδικῶν μελῶν, ἡ ἐκτελεστική διαδικασία τῆς τελικῆς σύνθεσης τό μειώνει. Δηλαδή τά ἀνοιγμένα ποσοστά ἐμφανίζονται ἀντίστροφα.

4. Κατά συνέπεια, οἱ δύο Ἐπιτροπές ἀποτελοῦν μηχανισμό ἰσοστάμισης πού ἐφασφαλίζει τόν ἔλεγχο καί τήν κηδεμόνευση τῆς 7ης Τέχνης μέσα σ'ὀρισμένα ὄρια πού ρυθμίζονται ἀπό τήν νοστροπία τῆς πνευματικῆς καί δι-οικητικῆς γραφειοκρατίας. Ὁ μηχανισμός αὐτός λειτουργεῖ σάν ἀσφαλιστική δικλῆδα ἀντίρροπη γιά τίς ἐνδεχόμενες ἀποκλίσεις τοῦ θεσμοῦ μέσα στήν ἐξελικτική του πορεία.

Ἡ διερεύνηση πού ἔγινε σχετικά μέ τίς Ἐπιτροπές τοῦ Φεστιβάλ ὀδηγεῖ στήν ἀνάγκη νά διατυπωθοῦν προτάσεις.

Οἱ Ἐπιτροπές ὅμως εἶναι μέρος τοῦ ὄλου θεσμοῦ, ὁ ὁποῖος αὐτή τή στιγμή ἔχει πιά σταματήσει νά ἐκπληρώ-



νει τούς σκοπούς του, έτσι ώστε να απαιτείται μιά ολοκληρωμένη αλλαγή πού θά οδηγήσει σέ διοικητική καί διαχειριστική αυτόνομία του Φεστιβάλ.

Ἡ Ἐταιρεία Σκηνοθετῶν ἔχει μελετήσει καί ὑποβάλλει στούς ἀρμόδιους φορεῖς συγκεκριμένο σχέδιο.

Ἐμεῖς, προτάσεις πού θά μπορούσαμε νά κάνουμε καί πού ἀπορέουν ἀπό τά στοιχεῖα πού παραθέσαμε εἶναι:

1) Τά πρόσωπα πού θά ἐπιλεγοῦν γιά τίς Ἐπιτροπές πρέπει νά εἶναι μόνο κινηματογραφιστές. Γιατί ἡ ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου πού εἶναι οἰκονομικό, βιομηχανικό καί καλλιτεχνικό φαινόμενο δέν μπορεῖ νά προαχθεῖ παρά μονάχα ἀπό ἀνθρώπους πού γνωρίζουν τά εἰδικά του προβλήματα.

2) Ἡ Κριτική Ἐπιτροπή νά στηριχθεῖ σέ δύο κατηγορίες, μέ ἐκπροσώπους των, περισσότερους ἀπό ἓνα: σκηνοθετῶν καί κριτικῶν κινηματογράφου. Καί γιά τήν ἀνάπτυξη εἰδικότητων νά συμπεριληφθοῦν ἐκπρόσωποι μοντέρ καί σκηνογράφων.

3) Ἡ ἐπιλογή, μουσικοσυνθετῶν νά εἶναι δυνατή μονάχα ὅταν γίνεται ἀπό συνθέτες πού ἔχουν γράψει εἰδικά γιά τόν κινηματογράφο μουσική.

4) Ἡ συμμετοχή Ἡθοποιῶν στίς Ἐπιτροπές δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει ἐφ' ὅσον αὐτοί δέν εἶναι παρά ἠθοποιοί τοῦ θεάτρου καί ὄχι τοῦ Κινηματογράφου.

5) Οἱ ἐκλεγμένες διοικήσεις τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων νά ἔχουν τό ἀμετάκλητο δικαίωμα τοῦ βέτο γιά ὅποιαδήποτε ἐνέργεια ἢ ἀπόφαση τῶν ἰθυόντων.

#### ΤΟ ΑΡΘΡΟ ΤΩΝ ΚΑΝΟΝΙΣΜΩΝ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΠΙΤΡΟΠΕΣ

1962

#### \* Ἄρθρον 3

1. Διά τήν ὀργάνωσιν καί λειτουργίαν τῆς "Ἑβδομάδος Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου συνιστῶνται καθ' ἕκαστον ἔτος δι' ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Βιομηχανίας, αἱ κάτωθι Ἐπιτροπαί:

Α. Ὀργανωτική Ἐπιτροπή ἐκ πέντε μελῶν, ὀριζομένων μετὰ τῶν ἀναπληρωτῶν των ὑπό τοῦ Διοικητικοῦ Συβουλίου τῆς Διεθνούς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης ἐδρεύουσα ἐν Θεσσαλονίκῃ.

Β. Κριτική Ἐπιτροπή ἀπαρτιζομένη ἐκ τῶν κάτωθι:

α) Ἐνός Ἀκαδημαϊκοῦ τῆς Τάξεως Γραμμάτων καί Τεχνῶν, ὀριζομένου ὑπό τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ὡς Προέδρου.

β) Τοῦ Προέδρου τῆς Διεθνoῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης ὡς Ἀντιπροέδρου.

γ) Ἐνός ἐκπροσώπου τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Βιομηχανίας ἐξ ὑπαλλήλων αὐτοῦ.

δ) Ἐνός ἐκπροσώπου τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως Τύπου Πληροφοριῶν τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Προεδρίας Κυβερνήσεως ἐξ ὑπαλλήλων αὐτῆς.

ε) Ἐνός ἐκπροσώπου τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Ἐκπαιδεύσεως ἐξ ὑπαλλήλων αὐτοῦ.

Ἐκαστος τῶν ἐκπροσώπων τῶν ἄνω Ἐπιχειρηματικῶν ὁρίζεται ὑπὸ τοῦ οἰκείου Ἐπιχειρηματικοῦ.

στ) Τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Θεσσαλονίκης

ζ) Ἐνός ἀντιπροσώπου τοῦ Σωματείου Παραγωγῶν Ἑλληνικῶν Κινηματογραφικῶν ταινιῶν, ὁριζομένου ὑπὸ τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Βιομηχανίας ἐκ καταλόγου τριῶν ὑποψηφίων προτεινομένων ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Σωματείου.

η) Ἐνός σκηνοθέτου, ὁριζομένου ὑπὸ τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Βιομηχανίας ἐκ καταλόγου τριῶν ὑποψηφίων προτεινομένου ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐνώσεως Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

θ) Ἐνός ἡθοιοποιοῦ ὁριζομένου ὑπὸ τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Βιομηχανίας ἐκ καταλόγου τριῶν ὑποψηφίων προτεινομένων ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Σωματείου Ἑλλήνων ἡθοιοποιῶν.

ι) Ἐνός Διευθυντοῦ Φωτογραφίας ὁριζομένου ὑπὸ τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Βιομηχανίας ἐκ καταλόγου τριῶν ὑποψηφίων προτεινομένων ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐνώσεως Τεχνικῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

ια) Ἐνός μουσικολόγου, ὁριζομένου ὑπὸ τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Βιομηχανίας ἐκ καταλόγου τριῶν ὑποψηφίων προτεινομένων ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐνώσεως Κριτικῶν Θεάτρου καὶ Μουσικῆς.

ιβ) Ἐνός ἀντιπροσώπου τῆς Ἐνώσεως Κριτικῶν Κινηματογράφου Ἀθηνῶν, ὁριζομένου ὑπὸ τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Βιομηχανίας ἐκ καταλόγου τριῶν ὑποψηφίων προτεινομένων ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐνώσεως.

ιγ) Δύο προσώπων δημοσίων ἢ μὴ ὑπαλλήλων ὁριζομένων ὑπὸ τοῦ Ἐπιχειρηματικοῦ Βιομηχανίας.

ιδ) Δυὸ προσώπων ὁριζομένων ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Διεθνoῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης.

Ἡ Ἐπιτροπὴ ὁρίζει τὸν Γραμματεῆν αὐτῆς ἐκ τῶν μελῶν τῆς.

2. Ἡ Κριτική Ἐπιτροπή συγκροτεῖ ἐκ τῶν μελῶν αὐτῆς ἕνεαμελῆ Ἐπιτροπὴν Προκρίσεως, εἰς ἣν μετέχουν ἀπαραιτήτως ὁ Πρόεδρος αὐτῆς καὶ οἱ ἐκπρόσωποι τῶν Ὑπουργείων.

Ἄρθρον 4

Δι' οἷονδῆποτε δημιουργούμενον κατὰ τὴν ἐφαρμογὴν τοῦ παρόντος Κανονισμοῦ ζήτημα ἀρμοδία ν' ἀποφαίνεται εἶναι ἡ Ὄργανωτικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ ἀρθροῦ 3 τοῦ παρόντος. Εἰς ταύτη μετέχει, ἄνευ ψήφου ἐκπρόσωπος τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας ὡς Κυβερνητικὸς Ἐπίτροπος.

1963

Ἄρθρον 3

1. Διὰ τὴν ὀργάνωσιν καὶ λειτουργίαν τῆς "Ἑβδομάδος Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου" συνιστῶνται καθ' ἕκαστον ἔτος, δι' ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Βιομηχανίας αἱ κάτωθι Ἐπιτροπαί:

Α. Ὄργανωτικὴ Ἐπιτροπὴ ἐκ πέντε μελῶν, ὀριζομένων μετὰ τῶν ἀναπληρωματικῶν των ὑπὸ τῆς Διοικήσεως τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης, ἐδρεύουσα ἐν Θεσσαλονίκῃ.

Β. Ἐπιτροπὴ Προκρίσεως ἕξ ἐπτά μελῶν, ὀριζομένων ὑπὸ τοῦ Ὑπουργοῦ Βιομηχανίας μετὰ σύμφωνον γνώμην τῆς παρὰ τῷ Ὑπουργείῳ Βιομηχανίας Γνωμοδοτικῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογραφίας.

Γ. Κριτικὴ Ἐπιτροπὴ ἕξ ἕννεα μελῶν ὡς κάτωθι, ἕξ ὧν τὰ ὑπὸ στοιχεῖα α' καὶ δ' μέλη ὀρίζονται ὑπὸ τοῦ Ὑπουργοῦ Βιομηχανίας, μετὰ σύμφωνον γνώμην τῆς παρὰ τῷ Ὑπουργείῳ Βιομηχανίας Γνωμοδοτικῆς Ἐπιτροπῆς Κινηματογραφίας:

α) Ἐνὸς Ἀκαδημαϊκοῦ τῆς Τάξεως Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν ὡς Προέδρου.

β) Τοῦ Προέδρου τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης, ὡς Ἀντιπροέδρου.

γ) Τοῦ Διευθυντοῦ Γραμμάτων, Θεάτρου καὶ Κινηματογράφου τοῦ Ὑπουργείου Ἐθνικῆς Παιδείας.

δ) Ἐξ (6) προσώπων κύρους, εἰδικῶν ἐν γένει εἰς τὰ θέματα τῆς κινηματογραφίας.

Ἄρθρον 4ον

Τῆς Ὄργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς Προκρίσεως καὶ τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς μετέχει ἄνευ ψήφου, Κυβερνητικὸς Ἐπίτροπος ὅστις ἀρμοδιότητα θά ἔχη τὴν ἐπίλυσιν παντὸς ζητήματος ὅπερ ἤθελε προκύψει ἐν σχέσει πρὸς τὴν

έφαρμογήν του Ν.Δ. 4208/61 "περί μέτρων διά τήν ανάπτυξιν τής Κινηματογραφίας εν 'Ελλάδι" καί του παρόντος Κανονισμού. Ο Κυβερνητικός Έπιτροπος όρίζεται δι' άποφάσεως του Ύπουργού Βιομηχανίας.

1964

"Άρθρον 3ον.

1. Διά τήν όργάνωσιν καί λειτουργίαν τής "Έβδομάδος Έλληνικού Κινηματογράφου" συνιστώνται καθ' έκαστον έτος, δι' άποφάσεως του Ύπουργού Βιομηχανίας αι κάτωθι Έπιτροπαί:

Α. Όργανωτική Έπιτροπή έξ έπτά μελών, έξ ών δυό μέ ειδικάς γνώσεις κινηματογραφίας όριζομένων υπό τής Διοικήσεως τής Διεθνοϋς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης, έδρεύουσα εν Θεσσαλονίκη.

Β. Έπιτροπή Προκρίσεως έξ έπτά μελών, ως κάτωθι όριζομένων υπό τής Όργανωτικής Έπιτροπής:

- α) Ένός παραγωγού ταινιών
- β) Ένός σκηνοθέτου ταινιών
- γ) Ένός λογοτέχνου
- δ) Ένός δημοσιογράφου
- ε) Τριών προσώπων κύρους εκ Βορείου Ελλάδος

Γ. Κριτική Έπιτροπή έξ ένδεκα μελών, ως κάτωθι άτινα καθορίζονται υπό τής Διεθνοϋς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης τή είσηγήσει τής Όργανωτικής Έπιτροπής:

- α) Ένός Άκαδημαϊκού τής Τάξεως Γραμμάτων καί Τεχνών ως Προέδρου.
- β) Του Προέδρου τής Διοικήσεως τής Διεθνοϋς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης ή ένός έκπροσώπου, όριζομένου υπ' αυτού ως Άντιπροέδρου.
- γ) Ένός παραγωγού ταινιών
- δ) Ένός σκηνοθέτου ταινιών
- ε) Ένός κινηματογραφικού κριτικού
- στ) Ένός ζωγράφου ή γλύπτου ή τεχνοκρίτου
- ζ) Ένός συνθέτου ή μουσικού ή τεχνοκρίτου
- η) Ένός ήθοποιού
- θ) Ένός λογοτέχνου
- ι) Ένός δημοσιογράφου
- ια) Ένός προσώπου πνευματικού κύρους εκ Βορείου Ελλάδος.

Χρέη Γραμματέως άσκει ό παρά τή Ύπουργείω Βιομηχανίας Είδικός Έπιμελητής Κινηματογραφίας άνευ δικαιώματος ψήφου.

"Άρθρον 3ον

1966

1. Διά τήν όργάνωσιν καί λειτουργίαν του Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου συνιστώνται καθ' έκαστον έτος δι' άποφάσεως του Ύπουργού Βιομηχανίας αι κάτωθι Έπιτροπαί:

Α. 'Οργανωτική 'Επιτροπή ἔξ ἑπτά μελῶν μέ εἰδικὰς γνώσεις κινηματογραφία, ὀριζομένων ὑπὸ τῆς Διεθνούς 'Εκθέσεως Θεσσαλονίκης.

Β. 'Επιτροπή Προκρίσεως ἔξ ἑπτά μελῶν ὡς κάτωθι ὀριζομένων ὑπὸ τῆς 'Οργανωτικῆς 'Επιτροπῆς:

- α) 'Ενὸς παραγωγῶ ταινιῶν
- β) 'Ενὸς σκηνοθέτου ταινιῶν
- γ) 'Ενὸς λογοτέχνου
- δ) 'Ενὸς κριτικοῦ κινηματογράφου
- ε) Τριῶν (3) προσώπων κύρους, εἰς τὰ καλλιτεχνικά ἢ πνευματικά θέματα.

Χρῆν Γραμματέως ἀσκειῖ ὑπάλληλος τοῦ 'Υπουργείου Βιομηχανίας, ὀριζόμενος ὑπὸ τοῦ οἰκείου 'Υπουργοῦ.

Γ. Κριτική 'Επιτροπή ἔξ ἔνδεκα μελῶν ὡς κάτωθι, ἀτινα καθορίζονται ὑπὸ τῆς Διεθνούς 'Εκθέσεως Θεσσαλονίκης τῇ εἰσηγήσει τῆς 'Οργανωτικῆς 'Επιτροπῆς.

- α) 'Ενὸς 'Ακαδημαϊκοῦ τῆς τάξεως Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν ἢ ἐνὸς προσώπου ἀνεγνωρισμένου κύρους τῶν Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν ὡς Προέδρου.
- β) Τοῦ Προέδρου τῆς Διοικήσεως τῆς Διεθνούς 'Εκθέσεως Θεσσαλονίκης ἢ ἐνὸς προσώπου ὀριζόμενου ὑπ' αὐτοῦ, ὡς 'Αντιπροέδρου.
- γ) 'Ενὸς παραγωγῶ ταινιῶν
- δ) 'Ενὸς σκηνοθέτου ταινιῶν
- ε) 'Ενὸς κινηματογραφικοῦ κριτικοῦ
- στ) 'Ενὸς ζωγράφου ἢ γλύπτου ἢ τεχνοκρίτου
- ζ) 'Ενὸς συνθέτου ἢ μουσικοῦ ἢ μουσικοκριτικοῦ
- η) 'Ενὸς ἡθοποιοῦ
- θ) 'Ενὸς λογοτέχνου
- ι) 'Ενὸς δημοσιογράφου
- ια) 'Ενὸς προσώπου ἀνεγνωρισμένου κύρους εἰς τὰ πνευματικά καὶ καλλιτεχνικά θέματα.

1967

#### Ἄρθρον 3ον

1. Διὰ τὴν ὀργάνωσιν καὶ λειτουργίαν τοῦ "Φεστιβάλ 'Ελληνικοῦ Κινηματογράφου" συνιστῶνται καθ' ἕκαστον ἔτος δι' ἀποφάσεως τοῦ 'Υπουργοῦ Βιομηχανίας, αἱ κάτωθι 'Επιτροπαί:

Α. 'Οργανωτική 'Επιτροπή ἐκ πέντε μελῶν, μέ εἰδικὰς γνώσεις κινηματογραφίας, ὀριζομένων ὑπὸ τῆς Διεθνούς 'Εκθέσεως Θεσσαλονίκης.

Β. 'Επιτροπή Προκρίσεως ἐκ πέντε μελῶν, ὡς κάτωθι, ὀριζομένων ὑπὸ τῆς 'Οργανωτικῆς 'Επιτροπῆς:

- α) 'Ενὸς παραγωγῶ ταινιῶν

- β) Ἐνός σκηνοθέτου ταινιῶν
- γ) Ἐνός λογοτέχνου
- δ) Ἐνός κριτικοῦ κινηματογράφου
- ε) Ἐνός προσώπου κύρους εἰς τὰ καλλιτεχνικά ἢ πνευματικά θέματα.

Γ. Κριτική Ἐπιτροπή ἕξ ἐπτά μελῶν, ὡς κάτωθι, ὀριζομένων ὑπό τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης τῇ εἰσηγήσει τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς:

- α) Ἐνός Ἀκαδημαϊκοῦ τῆς Τάξεως Γραμμάτων καί Τεχνῶν ἢ ἑνός προσώπου ἀνεγνωρισμένου κύρους τῶν Γραμμάτων καί Τεχνῶν, ὡς Προέδρου.
- β) Ἐνός παραγωγῶ ταινιῶν.
- γ) Ἐνός σκηνοθέτου ταινιῶν.
- δ) Ἐνός κινηματογραφικοῦ κριτικοῦ
- ε) Ἐνός συνθέτου ἢ μουσικοῦ ἢ μουσικοκριτικοῦ
- στ) Ἐνός ἡθοποιοῦ
- ζ) Ἐνός προσώπου ἀνεγνωρισμένου κύρους εἰς τὰ κινηματογραφικά θέματα.

1969

Ἄρθρον 3ον

1. Διά τήν ὀργάνωσιν καί λειτουργίαν τοῦ "Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου" συνιστῶνται, καθ' ἕκαστον ἔτος, δι' ἀποφάσεως:

α) Τοῦ Ἐπιτροπῆς Προεδρίας Κυβερνήσεως καί Ἐπιτροπῆς Βορείου Ἑλλάδος Ὀργανωτική Ἐπιτροπή ἐκ πέντε μελῶν, μέ εἰδικάς γνώσεις Κινηματογραφίας, προτεινομένων ὑπό τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης.

Χρέη Γραμματέως ἀσκεῖ ὑπάλληλος τῆς ΔΕΘ. ὀριζόμενος ὑπ' αὐτῆς.

β) Τοῦ Ἐπιτροπῆς Προεδρίας Κυβερνήσεως, Κριτική Ἐπιτροπή, ἕξ ἑννέα μελῶν, ὡς κάτωθι, προτεινομένων ὑπό τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς:

- 1) Ἐνός Ἀκαδημαϊκοῦ τῆς Τάξεως Γραμμάτων καί Τεχνῶν ἢ ἑνός προσώπου ἀνεγνωρισμένου κύρους τῶν Γραμμάτων καί Τεχνῶν, ὡς Προέδρου,
- 2) Ἐνός παραγωγῶ ταινιῶν
- 3) Ἐνός σκηνοθέτου ταινιῶν
- 4) Ἐνός Κινηματογραφικοῦ κριτικοῦ
- 5) Ἐνός συνθέτου ἢ μουσικοῦ ἢ μουσικοκριτικοῦ
- 6) Ἐνός ἡθοποιοῦ
- 7) Ἐνός ζωγράφου ἢ σκηνογράφου
- 8) Ἐνός τεχνικοῦ κινηματογράφου
- 9) Ἐνός λογοτέχνου ἢ σεναριογράφου

Χρέη Γραμματέως ἀσκεῖ ὑπάλληλος τοῦ Ἐπιτροπῆς Βορείου Ἑλλάδος, προτεινόμενος ὑπ' αὐτοῦ.

γ) Τοῦ Ὑπουργοῦ Προεδρίας Κυβερνήσεως, Ἐπιτροπῆ Προκρίσεως ἑκ πέντε μελῶν, εἰδικῆς μορφώσεως, προτεινομένων ὑπὸ τῆς Ὁργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς.

1973

"Ἀρθρον βον

.....  
Ἡ σύσταση τῶν Ἐπιτροπῶν (ποσοτικά καὶ ποιοτικά) εἶναι ἴδια μέ τοῦ 1969 ἐκτός ἀπὸ τῆ τελικῆ ἐπιλογή πού διενεργεῖ ὁ Ὑπουργός Ἐθνικῆς Οἰκονομίας (Βιομηχανίας).

Χρέη Γραμματέως τῶν Ἐπιτροπῶν Προκρίσεως καὶ Κριτικῆς ἀσκεῖ ὑπάλληλος τοῦ Ὑπουργείου Ἐθνικῆς Οἰκονομίας (Βιομηχανίας).

1975

"Ἀρθρον βον

1. Διὰ τὴν ὀργάνωσιν καὶ λειτουργίαν τοῦ "Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου" συνιστῶνται δι' ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Βιομηχανίας, αἱ κάτωθι Ἐπιτροπαί:

α. Ὁργανωτικὴ Ἐπιτροπὴ, ἑκ πέντε μελῶν, ὡς κάτωθι:

1) Τριῶν μελῶν μέ εἰδικῆς γνώσεις κινηματογραφίας, ὀριζομένων μετὰ τῶν ἀναπληρωτῶν τῶν ἑκ καταλόγου διπλασίου ἀριθμοῦ ὑποψηφίων, προτεινομένων ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Διεθνοῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης. Τό ἓν ἐκ τῶν προτεινομένων, μετὰ τοῦ ἀναπληρωτοῦ του, δύναται νά εἶναι μέλος τοῦ Δ.Σ. τῆς ΔΕΘ καὶ νά ὀρίζεται ὡς Πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς. Εἰς τὴν περίπτωσηιν ταύτην ἀρκεῖ ἡ ἰδιότης τοῦ μέλους τοῦ Δ.Σ. τῆς ΔΕΘ.

2) Ἐνός παραγωγοῦ ταινιῶν, ὀριζομένου μετὰ τοῦ ἀναπληρωτοῦ του ἑκ καταλόγου τριῶν ὑποψηφίων, προτεινομένων ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Συνδέσμου Ἑλλήνων Παραγωγῶν Κινηματογράφου καὶ Τηλεόρασεως.

3) Ἐνός σκηνοθέτου κινηματογράφου, ὀριζομένου μετὰ τοῦ ἀναπληρωτοῦ του ἑκ καταλόγου τριῶν ὑποψηφίων, προτεινομένων ὑπὸ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐταιρίας Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καὶ Τηλεόρασεως.

Γραμματεὺς τῆς Ἐπιτροπῆς ὀρίζεται ὁ ἐκάστοτε Προϊστάμενος τῆς Γραμματείας Φεστιβάλ Κινηματογράφου, ὁστις ἐκτελεῖ καὶ χρέη εἰσηγητοῦ.

β. Κριτικὴ Ἐπιτροπὴ, ἑξ ἑνέα μελῶν, ὡς κάτωθι:

1) Ἐνός παραγωγοῦ ταινιῶν, ὀριζομένου μετὰ τοῦ ἀνα-

πληρωτού του έκ καταλόγου τριών υποψηφίων προτεινομένων υπό του Διοικητικού Συμβουλίου του Συνδέσμου Έλλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως.

2) Ένός σκηνοθέτου κινηματογράφου, οριζομένου μετά του άναπληρωτού του έκ καταλόγου τριών υποψηφίων προτεινομένων υπό του Διοικητικού Συμβουλίου τής Έταιρίας Σκηνοθετών Έλληνικού Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως.

3) Ένός κινηματογραφικού κριτικού, οριζομένου μετά του άναπληρωτού του έκ καταλόγου τριών υποψηφίων προτεινομένων υπό του Διοικητικού Συμβουλίου τής Ένώσεως Κριτικών Κινηματογράφου Άθηνών.

4) Ένός τεχνικού κινηματογράφου, οριζομένου μετά του άναπληρωτού του έκ καταλόγου τριών υποψηφίων προτεινομένων υπό του Διοικητικού Συμβουλίου τής Ένώσεως Τεχνικών Έλληνικού Κινηματογράφου (Ε.Τ.Ε.Κ.)

5) Ένός ήθοποιού, οριζομένου μετά του άναπληρωτού του έκ καταλόγου τριών υποψηφίων προτεινομένων υπό του Διοικητικού Συμβουλίου του Σωματείου Έλλήνων Ηθοποιών.

6) Ένός συνθέτου ή μουσικού ή μουσικοκριτικού και ένός λογοτέχνου ή σεναριογράφου, οριζομένων μετά των άναπληρωτών των έκ καταλόγου τριών υποψηφίων άντιστοιχώς προτεινομένων υπό τής Όργανωτικής Έπιτροπής.

7) Δύο προσώπων κύρους μέ ειδιάκς περί τήν κινηματογραφίαν γνώσεις οριζομένων υπό του Έπουργού Βιομηχανίας.

Η έπιτροπή συνέρχεται είς πρώτην συνεδρίασιν έντός δέκα ήμερών τό άργότερον άπό τής συστάσεως της, κατόπιν προσκλήσεως του έν άρθρω 8 τής παρούσης, έκπροσώπου και έκλέγει τόν Πρόεδρον και Άντιπρόεδρον αύτης έκ των μελών της.

γ. Έπιτροπή Προκρίσεως έξ έννάε μελών, ώς άνωτέρω, έχόντων τάς αύτάς ειδιάκότητας τάς άναφερομένας είς τά μέλη τής Κριτικής Έπιτροπής και συγκροτουμένα κατά τάς διατάξεις τής παρούσης τάς άφορώσας είς τήν συγκρότησιν τής Κριτικής Έπιτροπής.

δ. Κοθή Γραμματέως των Έπιτροπών Προκρίσεως και Κριτικής άνεκί υπάλληλος του Έπουργείου Βιομηχανίας.

1976

Άρθρον 27

.....  
Δέν υπάρχει άλλαγή, ίσχύει τό άρθρον 6 του προηγούμε-



νου Κανονισμού (1975).

Προστέθηκε ή παρακάτω παράγραφος.

ε. Τά προτεινόμενα πρόσωπα υπό τών διοικητικών συμβουλίων τών έν έδαφίοις α,β και γ τής παρούσης παραγράφου άναφερομένων σωματείων και τής 'Οργανωτικής 'Επιτροπής, πλην τής 'Ενώσεως Κριτικών Κινηματογράφου 'Αθηνών, δέον άπαραιτήτως νά έχουν βραβευθί εις άνεγνωρισμένον Φεστιβάλ του έσωτερικού ή του έξωτερικού. 'Ελλείψει βραβευθέντων προτείνονται πρόσωπα, τών όποιών αι ταίνλαι έχουν προβληθί έπίσημως και έντός συναγωνισμού εις τό Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου.

ΟΙ ΕΠΙΤΡΟΠΕΣ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

1960

Κριτική 'Επιτροπή και Προκριματική

Μαριβέλης	Στρατής	.. Ακαδημαϊκός (πρόεδρος)
Παύλου	Κατίνα	.. Ήθοποιός
Βλάχου	.. Ελένη	Διευθύντρια τής ΕΦ. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ
Σαββίδου	Αίνα	Διευθύντρια του ΠΑΧΥΔΡΟΜΟΥ
Γεωργιάδης	Γ	Πρόεδρος τής ΔΕΘ
.. 'Επιτελικός	Ν	Καθηγητής Πανεπιστημίου
Μακρόνας	Χ	'Εφορός αρχαιολογικών Μνημείων
Μαμάκης	.. Αχιλλέας	Διευθυντής τής Κριτικής
Μράλης	Γιάννης	Ζωγράφος
Μπόφης	Ν	Διευθυντής τής ΕΦ. "ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ"
Νικολαΐδης	Κωνάλης	Παραγωγός
Πλωρίτης	Μάριος	Κριτικός Κινηματογράφου
Σακελλαρίου	Δημός	Διευθυντής Φωτογράφας
Σισλιάνος	Γ	Συνθέτης
Σκούρας	Σπύρος	Παραγωγός
Σπυρομήλιος	Π	Γεν. Διευθ/τής του ΕΙΡ
Τσιτάκος	Κ	Σύμβουλος τής ΔΕΘ
Χρής	Πάριος	Πεζογράφος και Κριτικός

Γραμματείες τής 'Επιτροπής: Μάριος Πλωρίτης

1961

Κριτική 'Επιτροπή και Προκριματική

Βενέζης	.. Ηλιάς	.. Ακαδημαϊκός (πρόεδρος)
Παπαγιάννης	.. Ιωάννης	Διευθυντής Θεσσαλονίκης
Ζήνας	Μάριος	Κριτικός Κινηματογράφου
Πλωρίτης	Γιάννης	Κριτικός Κινηματογράφου
Σαββίδης	Ανδρέας	Κινηματογράφου
Λαμπρινός	Γιάννης	Σκηνοθέτης
Μαρός	.. Αλέξης	Σκηνοδιογράφος
Μιχαηλίδης	Σάββας	Σκηνοθέτης και ήθοποιός (θέατρο)
Παρασκευάς	.. Ηλιάς	Συνθέτης
Ρέγκος	Πολύκαιτος	Σκηνοθέτης
Σούγκιου	Παρισητών	Συγγραφέας

Σκηνοδιογράφος, επιτελική επιτροπή, οργανωτική

1962

Όργανωτική Έπιτροπή

Γεωργιάδης	Γεώργιος	Πρόεδρος τής ΔΕΘ (πρόεδρος)
Στεργίου	Παρμενίων	Πρόεδρος τής ΕΒΕΘ
Κουμβακάλης	Γεώργιος	Υπόδ/τής τραπεζίης Έλλάδος Θεσ/κης.
Καζάσης	Φιλώτας	Βιομήχανος
Δημητριάδης	Δημήτρης	Μέλος του Δ.Σ τής ΔΕΘ

1962

Προκριματική Έπιτροπή

Βενέσης	Ήλιος	Άκαδημαϊκός
Προκοπίου	Άγγελος	Καθηγητής
Καμπίτσης	Νικόλαος	
Κούνθουρος	Ρούσσο	Σκηνοθέτης
Μητροπούλου	Άγλαΐα	Κριτικός Κιν/ου
Νικολούδης	Έμμανουήλ	Έκπρόσωπος παραγωγών
Δαμασκηνός	Θόδωρος	Κινηματογραφικός Έπιχειρηματίας

1962

Κριτική Έπιτροπή

Μελός	Σπύρος	Άκαδημαϊκός (πρόεδρος)
Γεωργιάδης	Γεώργιος	Πρόεδρος τής ΔΕΘ
Περάνθη	Μιχάλης	Λογοτέχνης
Κουρνούτος	Γεώργιος	Διευθ/τής Υπουργείου Παιδείας
Φαρράς	Κων/ος	Παραγωγός
Τζαβέλλας	Γιώργος	Σκηνοθέτης
Καλλέργης	Λυκοβργος	Ήθοποιός (θεάτρου)
Άστεριάδης	Γ	Μουσικοκριτικός
Άσημακόπουλος	Γ	Πρόεδρος τής Έν. Θεατρικών Συγγραφέων
Μητροπούλου	Άγλαΐα	Κριτικός Κινηματογράφου
Προκοπίου	Άγγελος	Καθηγητής καί Τεχνοκρίτης
Λεφάνης	Χρήστος	Ζωγράφος
Κύρου	Κλεΐτος	Κριτικός Κινηματογράφου
Άρβανίτης	Νίκος	Υπουργείου Βιομηχανίας

Γραμματεύς τής Έπιτροπής: Άρβανίτης Νίκος

1963

## 'Οργανωτική 'Επιτροπή

Γεωργιάδης	Γιώργος	Πρόεδρος τής ΔΕΘ
Στεργίου	Παρμενίων	Πρόεδρος τής ΕΒΕΘ
Καζάκης	Φιλώτας	Βιομήχανος και Φιλότεχνος
Κουβακάλης	Γεώργιος	'Υποδ/τής τραπεζής 'Ελλάδος Θεσ/κη.
Δημητριάδης	Δημήτριος	Συνδ. Βιομηχάνων.

1963

## Προκριματική 'Επιτροπή

Προκοπίου	'Αγγελος	Καθηγητής Πολυτεχνείου
Μοσχονάς	Νίκος	
Ζητρίδης	Γρηγόρης	
'Αρβανίτης	Νίκος	'Εκπρόσωπος 'Υπουργείου Βιομηχανίας
Μητροπούλου	'Αγγλαΐα	Κριτικός Κινηματογράφου
Δαδήρας	Δημήτρης	Σκηνοθέτης
Καλκάνη	Είρήνη	Κριτικός Κινηματογράφου

1963

## Κριτική 'Επιτροπή

Βενέζης	'Ηλίας	'Ακαδημαϊκός (πρόεδρος)
Γεωργιάδης	Γεώργιος	Πρόεδρος τής ΔΕΘ
Κουρκουλάκος	Αίλα	Σκηνοθέτης
Τζαβέλλας	Γιώργος	Σκηνοθέτης
Κουρναύτος	Γιώργος	Διευ/τής 'Υπουργείου Παιδείας
Μιχαηλίδης	Σόλων	Συνθέτης
Ζάννας	Παύλος	Κριτικός Κινηματογράφου
Σαββίδης	Γιώργος	Κριτικός Κινηματογράφου
Εκούρας	Σπύρος	Παραγωγός

Κυβερνητικός 'Επίτροπος: Ρενέσης Δ.  
Γραμματεύς: 'Αρβανίτης Νίκος

1964

## 'Οργανωτική 'Επιτροπή

Δημητριάδης	Δημήτριος	Μέλος Δ.Σ τής ΔΕΘ
Γεωργιάδης	Γιώργος	Πρόεδρος τής ΔΕΘ
Ζαχαροπούλου	Πόπη	Φιλότεχνος
Ζερβός	Γεώργιος	Σκηνοθέτης
Κλεΐτος	Κύρου	Κριτικός Κιν/φου
Λαζαρίδης	Γεώργιος	Παραγωγός
Χατζηκυριακού	Βασίλης	Διευθυντής ΕΘ. Τραπεζής

1964

Προκριματική Έπιτροπή

Βασιλικός	Βασίλης	Λογοτέχνης
Λάσκος	Όρεστής	Σκηνοθέτης
Μπέτσος	Βασίλης	
Μοσχοβάκης	Αντώνης	Κριτικός Κινημ/ου
Πυλαρινός	Σάββας	Κιν/φικός έπιχειρηματίας
Έβροδώνος	Γιάννης	Ζωγράφος
Έμηριώτης	Γιάννης	Τεχνικός Κινηματογράφου

Κριτική Έπιτροπή.

Βενέζης	Ήλιος	Άκαδημαϊκός (πρόεδρος)
Άρώνη	Μαίρη	Ήθοποιός (θεάτρου)
Βελλίδης	Ίωάννης	Πρόεδρος τής ΔΕΘ
Τζαβέλλας	Γιώργος	Σκηνοθέτης
Ψαρράς	Κων/ος	Παραγωγός
Μαγγανάρης	Άπόστολος	Λογοτέχνης
Λεφάκης	Χρήστος	Ζωγράφος
Βασιλειάδης	Έώτος	Μουσικός
Μαρής	Γιάννης	Κριτικός
Τόσκας	Παντελής	Δημοσιογράφος
Παπασιώπης	Παύλος	Λογοτέχνης

Κυβερνητικός Έπίτροπος: Καλογερόπουλος Ν.  
Γραμματεΰς: Άρβανίτης Νίκος

1965

Όργανωτική Έπιτροπή

Βελλίδης	Ίωάννης	Πρόεδρος τής ΔΕΘ
Ξάννας	Παύλος	Κριτικός Κινηματογράφου
Ζαχαροπούλου	Πόπη	Φιλότοχνος
Βαφόπουλος	Γεώργιος	
Κουμβακάλης	Γεώργιος	Ύπ/ής Τραπέζης
Πάρις	Τζέημς	Παραγωγός
Φίλος	Φιλοποίμην	Παραγωγός

1965

Προκριματική Έπιτροπή

Ξινόπουλος	Τάκης	Ποιητής (πρόεδρος)
Τσορμπατζίδης	Κ	Παραγωγός
Καμάκης	Σωκράτης	Σκηνοθέτης
Έκαλιόρας	Κωστής	Κριτικός Κινηματογράφου
Έμηριώτης	Γιάννης	Τεχνικός Κινηματογράφου
Έβροδώνος	Γιάννης	Ζωγράφος

### Κριτική Έπιτροπή

Σώχος	A	΄Ακαδημαϊκός (πρόεδρος)
Βελλίδης	΄Ιωάννης	Πρόεδρος Δ.Σ. της ΔΕΘ
Χαλιώτης	A	Παραγωγός
Κούνδουρος	Νίκος	Σκηνοθέτης
Κύρου	Κλεΐτος	Κριτικός Κινηματογράφου
Δέλιος	Γ	Λογοτέχνης
Σαχίνης	Δ	Ζωγράφος
Θυμής	Γ	Μουσικός
Μαγγανάρης	΄Απόστολος	Δημοσιογράφος
Κυβερνητικός	΄Επίτροπος:	Ρενέσης Δ.
Γραμματέυς:		΄Αρβανίτης Νίκος.

1966

### ΄Οργανωτική Έπιτροπή

΄Αραβανής	Σπύρος	Δικηγόρος, αντιπρόσωπος της ΔΕΘ
Δάφνας	΄Αθανάσιος	Μέλος του Δ.Σ. της ΔΕΘ
Ζάννας	Παύλος	Κριτικός Κινηματογράφου
Κούνδουρος	Ρούσσο	Σκηνοθέτης
Κύρου	Κλεΐτος	Κριτικός Κινηματογράφου
Μπακόλας	Νίκος	Συγγραφέας
Παπασιώπης	Παύλος	Λογο-έχνης

1966

### Προκριματική Έπιτροπή

Σαμαράκης	΄Αντώνης	Λογοτέχνης
Εώκου	Ροζίτα	Κριτικός Κινηματογράφου
Γεωργιάδης	Βασίλης	Σκηνοθέτης
Διζικιρίκης	Γιάννης	Σκηνοθέτης-Παραγωγός
Δρακάκη	Βασιλεία	Παραγωγός
Σβορώνος	Γιάννης	Ζωγράφος
Σημηριώτης	Γιάννης	Τεχνικός Κινηματογράφου

### Κριτική Έπιτροπή

Θεοδωροκόπουλος	΄Ιωάννης	΄Ακαδημαϊκός (πρόεδρος)
Βελλίδης	΄Ιωάννης	Πρόεδρος Δ.Σ. της ΔΕΘ
Λαμπέτη	΄Ελλη	΄Ηθοποιός
Τσαρούχης	Γιάννης	Ζωγράφος
Χατζηδάκης	Μάνος	Συνθέτης
Βαφόπουλος	Γ	Λογοτέχνης
Φίνος	Φοιλοποίημη	Παραγωγός
Γρηγορίου	Γρηγόρης	Σκηνοθέτης
Μπακογιαννόπουλος	Γιάννης	Κριτικός Κινηματογράφου
Μαγγανάρης	΄Απόστολος	Δημοσιογράφος-Λογοτέχνης
Μπουντουβής	A	

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Νίκος Άρβανίτης  
Γραμματεός: Ρένα Βελισσαρίου

1967

Όργανωτική Έπιτροπή

Αδένης	Βασίλειος	Μέλος τής ΔΕΘ
Βαρβιτσιώτης	Τάκης	ποιητής
Τζαβέλας	Γιώργος	Σκηνοθέτης
Ψυλλάκης	Έμμανουήλ	Τεχνικός Κινηματογράφου
Παπασιώπης	Παύλος	Λογοτέχνης

1967

Προκριματική Έπιτροπή

Σκούρας	Σπύρος	Παραγωγός (πρόεδρος)
Λάσκος	Όρέστης	Σκηνοθέτης
Γιάκος	Δημήτρης	Λογοτέχνης
Πηλιχός	Γ	Κριτικός Κινηματογράφου
Σημηριώτης	Γιάννης	Τεχνικός Κινηματογράφου

Κριτική Έπιτροπή

Δέλιος	Γιώργος	Λογοτέχνης (πρόεδρος)
Λαζαρίδης	Γιώργος	Παραγωγός
Τζαβέλας	Γιώργος	Σκηνοθέτης
Σώκου	Ροζίτα	Κριτικός Κινηματογράφου
Βασιλειάδης	Σταύρος	Μουσικός
Γκιωνάκης	Γ	Ήθοποιός
Άσημακόπουλος	Γ	Συγγραφέας

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Νίκος Άρβανίτης  
Γραμματεός: Ρένα Βελισσαρίου

1968

Όργανωτική Έπιτροπή

Γκοτζαμάνης	Δημήτριος	Μέλος του Δ.Σ. τής ΔΕΘ
Μουτσόπουλος	Νίκος	Καθηγητής Πανεπιστημίου
Τζαβέλας	Γιώργος	Σκηνοθέτης
Βαρβιτσιώτης	Τάκης	Ποιητής
Ψυλλάκης	Έμμανουήλ	Τεχνικός Κινημ/ου

1968

Προκριματική Έπιτροπή

Μουζενίδης	Τάκης	Σκηνοθέτης θεάτρου (πρόεδρος)
------------	-------	-------------------------------

Ρουσσόπουλος  
Γεωργιάδου  
Περάνθη  
Σημηριώτης

Ίωάννης  
Μιρέλλα  
Μιχάλης  
Γιάννης

Παραγωγός  
Κριτικός Κινηματογράφου  
Λογοτέχνης  
Τεχνικός Κινηματογράφου

Κριτική Έπιτροπή

Άσημακόπουλος  
Σκούρας  
Τζαβέλας  
Ευαγγελάτος  
Κωτσόπουλος  
Λιδωρίκης  
Ντάνου

Γ  
Επύρος  
Γιώργος  
Άντ.  
Θάνος  
Άλ.  
Έλευθερία

Συγγραφέας (πρόεδρος)  
Παραγωγός  
Σκηνοθέτης  
Μουσουργός  
Ήθοποιός  
Λογοτέχνης  
Κριτικός Κινηματογράφου

Κυβερνητικός Έπίτροπος: Προφίλης Σωτήρης  
Γραμματεύς Κουβάτη Α.

1969

Όργανωτική Έπιτροπή

Γαβριήλογλου  
Τζαβέλλας  
Βαρβιτσιώτης  
Ψυλλάκης  
Μπαζάκας

Άναστάσιος  
Γιώργος  
Δημήτρης  
Έμμανουήλ  
Νίκος

Μέλος του Δ.Σ. της ΔΕΘ  
Σκηνοθέτης  
Ποιητής  
Τεχνικός Κιν/ου  
Χορευτής

Κυβερνητικός Έπίτροπος: Προφίλης Σωτήρης

1969

Προκριματική Έπιτροπή

Περάνθη  
Νέζερ  
Ρουσσόπουλος  
Κατσαρός  
Σακελλαρίου

Μιχάλης  
Χριστόφορος  
Γιάννης  
Γ  
Άλ.

Λογοτέχνης (πρόεδρος)  
Ήθοποιός  
Παραγωγός  
Μουσικός  
Σεναριογράφος

Κυβερνητικός Έπίτροπος: Δημόπουλος Άθανάσιος  
Γραμματεύς: Σκουφάκη Εύθυμία

Κριτική Έπιτροπή

Θεμελής  
Κονιτσιώτης  
Σολομός  
Κιτσόπουλος  
Ευαγγελάτος  
Κωτσόπουλος  
Ρέγκος

Γιώργος  
Κλέαρχος  
Άλέξης  
Γιώργος  
Άντίοχος  
Θάνος  
Πολύκλειτος

Λογοτέχνης (πρόεδρος)  
Παραγωγός  
Σκηνοθέτης θεάτρου  
Λογοτέχνης  
Συνθέτης  
Ήθοποιός  
Ζωγράφος

Καρύδης-Φούκς 'Αριστείδης Τεχνικός Κινηματογράφου  
Νικολόπουλος Γιάννης Γραμματεύς Φεστιβάλ

Κυβερνητικός 'Επίτροπος: Μισαηλίδης Χρυσόστομος  
Γραμματεύς: Δαμόρη Ξένη

1970

'Οργανωτική 'Επιτροπή

Γραβριήλογλου 'Αναστάσιος Μέλος του Δ.Σ. της ΔΕΘ  
Τζαβέλλας Γιώργος Σκηνοθέτης (πρόεδρος)  
Κιτσόπουλος Γιώργος  
Φυλλάκης 'Εμμανουήλ Τεχνικός Κινημ/ου  
Νικολόπουλος 'Ιωάννης Γραμματεύς του Φεστιβάλ

Κυβερνητικός 'Επίτροπος: Κώστας Μπούρας

Προκριματική 'Επιτροπή

Περάνθη Μιχάλης Λογοτέχνης (πρόεδρος)  
Ρουσσόπουλος Γιάννης Παραγωγός  
Ντάνου 'Ελευθερία Κριτικός Κινηματογράφου  
Νταϊφάς 'Ιων Σκηνοθέτης  
Λύκας Πέτρος Σκηνοθέτης.

Κυβερνητικός 'Επίτροπος: Δημόπουλος 'Αθανάσιος  
Γραμματεύς: Σκουφάκη Εύθυμία.

1970

Κριτική 'Επιτροπή

Θεμελής Γιώργος Λογοτέχνης (πρόεδρος)  
Κονιτσιώτης Κλέαρχος Παραγωγός  
Ξώης Κωστής Σκηνοθέτης  
'Ιωαννόπουλος Δημήτρης Σκηνοθέτης  
Λαδικού 'Αλεξάνδρα 'Ηθοποιός  
Θεοδοσιάδης Γιώργος Σκηνοθέτης (θεάτρου)  
Γιαννούσης 'Εμμανουήλ Ζωγράφος  
Καρύδης-Φούκς 'Αριστείδης Τεχνικός Κινηματογράφου  
Βουργουντζής Νίκος Δημοσιογράφος

Κυβερνητικός 'Επίτροπος: Μανδαμαδιώτης  
Γραμματεύς: Οίκονομίδης Βύρων.

1971

'Οργανωτική 'Επιτροπή

Γραβριήλογλου 'Αναστάσιος μέλος του Δ.Σ. της ΔΕΘ.



Άλαβέρας  
Μαρινάκης  
Ψυλλάκης  
Δώσας

Τηλέμαχος  
Παναγιώτης  
Έμμανουήλ  
Γεράσιμος

Συγγραφέας  
Δ/ής ΕΙΡ Θεσσ.  
Τεχνικός Κινημ/ου  
Δημοσιογράφος

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Μητσόπουλος Δημήτρης

Προκριματική Έπιτροπή

Λιδωρίκης  
Γεωργιάδου  
Διζικιρίκης  
Ρηγοπούλου  
Παπαμιχάλης

Άλέκος  
Μιρέλλα  
Γιῶργος  
Πηνελόπη  
Βιών

Συγγραφέας (πρόεδρος)  
Κριτικός Κινηματογράφου  
Σκηνοθέτης

Κριτικός Κινηματογράφου

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Φλουτσάκος Γεώργιος  
Γραμματεύς: Παδουβά Όλγα

Κριτική Έπιτροπή

Δέλιος  
Ζερβός  
Τζαβέλλας  
Σακελλάριος  
Ντάνου  
Κωτσόπουλος  
Ρέγκος  
Κοντός  
Δανάλης

Γεώργιος  
Γεώργιος  
Γεώργιος  
Άλέκος  
Έλευθερία  
Θάνος  
Πολύκλειτος  
Άθανάσιος  
Συρδίκος

Σκηνοθέτης  
Σκηνοθέτης  
Συγγραφέας  
Κριτικός Κινηματογράφου  
Ήθοποιός  
Ζωγράφος  
Μουσικός  
Όπερατέρ

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Δημόπουλος Άθανάσιος  
Γραμματεύς: Οίκονομίδης Βύρων.

1972

Όργανωτική Έπιτροπή

Κατώπης  
Τζαβέλλας  
Ζαφειρόπουλος  
Μαρινάκης  
Ψυλλάκης

Γεώργιος  
Γεώργιος  
Δημήτρης  
Παναγιώτης  
Έμμανουήλ

Μέλος τής ΔΕΘ (πρόεδρος)  
Σκηνοθέτης  
Είδικός σύμβουλος Πρωθυπουργού  
Διευ/ής ΕΙΡΤ Μακεδονίας  
Τεχνικός Κινημ/ου

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Μητσόπουλος Δημ-Διευθυντής  
Είδικοῦ Ληξιαρχείου Θεσσαλονίκης

Προκριματική Έπιτροπή

Κιτσαρδς  
Νταϊφάς  
Άνέστης

Ίωάννης  
Ιων.  
Σπυρίδων

Έκπαιδευτικός Σύμβουλος  
Σκηνοθέτης  
Πρόεδρος Πανελληνίου Όργανώσεως  
Κινηματογραφικών Έπιχειρήσεων.

Μάτσας  
Ρουσόπουλος

Ήστωρ  
Ίωάννης

Σκηνοθέτης-Κριτικός Κινημ/ου  
Τεχνικός Κινηματογράφου

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Φλουτσάκος Γεώργιος  
Γραμματεύς: Λαδουβα Όλγα

Κριτική Έπιτροπή

Μπουμπουλίδης  
Μάρος  
Διζικιρίκης  
Ήλιάδης  
Χατζηδάκης  
Σταματίου  
Μαντούδης  
Σταύρου  
Μαρής

Φαίδων  
Βασίλης  
Γεώργιος  
Φοῖτος  
Μάνος  
Ήλίας  
Παύλος  
Μιλτιάδης  
Γιάννης

Καθηγητής Πανεπιστημίου (πρόεδρος)  
Παραγωγός  
Σκηνοθέτης  
Κριτικός Κινημ/ου  
Συνθέτης  
Ήθοποιός  
Σκηνογράφος  
Τεχνικός Κινημ/ου  
Λογοτέχνης

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Δημόπουλος Άθανάσιος  
Γραμματεύς: Οίκονομίδης Βύρων

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

1973

Κατωπης  
Ζαφειρόπουλος  
Λαμπρινός  
Μαρινάκης  
Ψυλλάκης

Γεώργιος  
Δημήτρης  
Χρήστος  
Γεώργιος  
Έμμανουήλ

Μέλος Δ.Σ. τής ΔΕΘ (πρόεδρος)  
Δημοσιογράφος του Γ.Δ.Τ.Π.  
Δημοσιογράφος  
Διευθυντής Ραδ. Σταθμού θεσ/ης  
Κινηματογραφιστής

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Κρίππας Γεώργιος

Προκριματική Έπιτροπή

Μαρής  
Γεωργιάδης  
Μητροπούλου  
Νταΐφας  
Τσιρμπίνος

Γιάννης  
Βασίλης  
Άγλαΐα  
Ίων  
Άντωνης

Λογοτέχνης (πρόεδρος)  
Σκηνοθέτης  
Κριτικός Κινημ/ου  
Κριτικός Κινημ/ου  
Κριτικός Κινημ/ου

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Άρβανίτης Νίκος  
Γραμματεύς: Βασιλείου Αικατερίνη

Κριτική Έπιτροπή

1973

Σαββίδης  
Μιχαηλίδης  
Τζαβέλας  
Κατέλη  
Βελισσαρίου  
Πλέσσας

Γιώργος  
Βίκτωρ  
Γιώργος  
Άλέκα  
Ρένα  
Μίλης

Καθηγητής Πανεπιστημίου (πρόεδρος)  
Παραγωγός  
Συνθέτης  
Ήθοποιός Θεάτρου  
Κριτικός Κινημ/ου  
Συνθέτης

Σαχίνης	Νίκος	Ζωγράφος
Σακελλαρίου	Δήμος	Όπερατέρ
Φώσκολος	Νίκος	Σεναριογράφος

Κυβερνητικός Έπιτροπος: Άρβανίτης Νίκος  
 Γραμματεΰς: Βασιλείου Αικατερίνη

1974

Όργανωτική Έπιτροπή

Καρακατσάνης	Κων/ος	Μέλος του Δ.Σ. της ΔΕΘ
Κύρου	Κλεϊτος	Κριτικός Κιν/ου
Γρηγορίου	Γρηγόρης	Σκηνοθέτης
Κρωινάς	Άπόστολος	Σκηνοθέτης
Λαχάς	Κώστας	Ζωγράφος

Προκριματική Έπιτροπή

Καμπανέλης	Ίάκωβος	Συγγραφέας (πρόεδρος)
Κεχαΐδης	Δημήτρης	Συγγραφέας
Άγγελόπουλος	Θόδωρος	Σκηνοθέτης
Κωνσταντάρου	Μαρία	Ήθοποιός
Μάρκετάκη	Τώνια	Σκηνοθέτης

Έκπρόσωπος του Ύπουργείου Βιομηχανίας: Άρβανίτης Νίκος  
 Γραμματεΰς: Βασιλείου Αικατερίνη

1974

Κριτική Έπιτροπή

Ζάννας	Παύλος	Κριτικός Κινηματογράφου
Κατσουρίδης	Ντίνος	Παραγωγός (πρόεδρος)
Κούνδουρος	Νίκος	Σκηνοθέτης
Σκαλιόρας	Κωστής	Κριτικός Κινηματογράφου
Δοΐζος	Μάνος	Συνθέτης
Συνοδινοΰ	Άννα	Ήθοποιός
Μαυλιδάκη -Λαζαρίδου	Ίωάννα	Ζωγράφος
Πετανίδης	Νίκος	Όπερατέρ
Βασιλικός	Βασίλης	Λογοτέχνης

1975

Όργανωτική Έπιτροπή

Βελλίδης	Ίωάννης	Πρόεδρος του Δ.Σ. της ΔΕΘ
Ψαλλιδάκης	Έμμανουήλ	Μέλος της Δ.Σ. της ΔΕΘ
Κατσουρίδης	Ντίνος	Παραγωγός
Βούλγαρης	Παντελής	Σκηνοθέτης
Κύρου	Κλεϊτος	Κριτικός Κινημ/ου

Προκριματική Έπιτροπή

Σκουλούδης	Μανώλης	Συγγραφέας (πρόεδρος)
Μπακογιαννόπουλος	Γιάννης	Κριτικός Κινηματογράφου
Ίωαννίδης	Νίκος	Παραγωγός
Τσεπερόπουλος	Γιῶργος	Σκηνοθέτης
Τσιρμπίνος	Τώνης	Κριτικός Κινηματογράφου
Φωκά	Μαρία	Ήθοποιός
Στεργίου	Γιῶργος	Τεχνικός Κινηματογράφου
Κατζηνάσιος	Γιῶργος	Μουσικοσυνθέτης
Γκούφας	Βαγγέλης	Συγγραφέας-Σεναριογράφος

Κριτική Έπιτροπή

1975

Άνδρόνικος	Μανώλης	Καθηγητής Πανεπιστημίου (πρόεδρος)
Γρηγορίου	Γρηγόρης	Σκηνοθέτης
Ζακόπουλος	Νίκος	Συγγραφέας
Κονιτσιώτης	Κλέαρχος	Παραγωγός
Καλκάνη	Ειρήνη	Κριτικός Κινηματογράφου
Καλαντζής	Πάνος	Τεχνικός Κινηματογράφου
Καλλέργης	Δυκοῦργος	Ήθοποιός
Πλέσσας	Μίμης	Συνθέτης
Μαρής	Γιάννης	Συγγραφέας
Έκπρόσωπος	Υπουργείου Βιομηχανίας:	Άρβανίτης Νίκος.

1976

Όργανωτική Έπιτροπή

Βελλίδης	Ίωάννης	Πρόεδρος Δ.Σ. τής ΔΕΘ
Ψαλλιδάκης	Έμμανουήλ	Μέλος Δ.Σ. τής ΔΕΘ
Κύρου	Κλεῖτος	Κριτικός Κινηματογράφου
Καρατζόπουλος	Άντώνης	Παραγωγός
Βούλαρης	Παντελής	Σκηνοθέτης

1976

Προκριματική Έπιτροπή

Χαλκούση	Έλένη	Ήθοποιός	Θεάτρου (πρόεδρος)
Τσορματζίδης	Χρ.	Παραγωγός	
Δαδής	Δημήτρης	Σκηνοθέτης	
Διζικιρίκης	Γιῶργος	Σκηνοθέτης	
Βελισσαρίου	Ρένα	Κριτικός Κινηματογράφου	
Κοταμανίδου	Έβα	Ήθοποιός	
Ζωγράφος	Τάσος	Τεχνικός Κινηματογράφου	
Σπανός	Γιάννης	Μουσικοσυνθέτης	
Κοντέλης	Πάνος	Σεναριογράφος	

1976

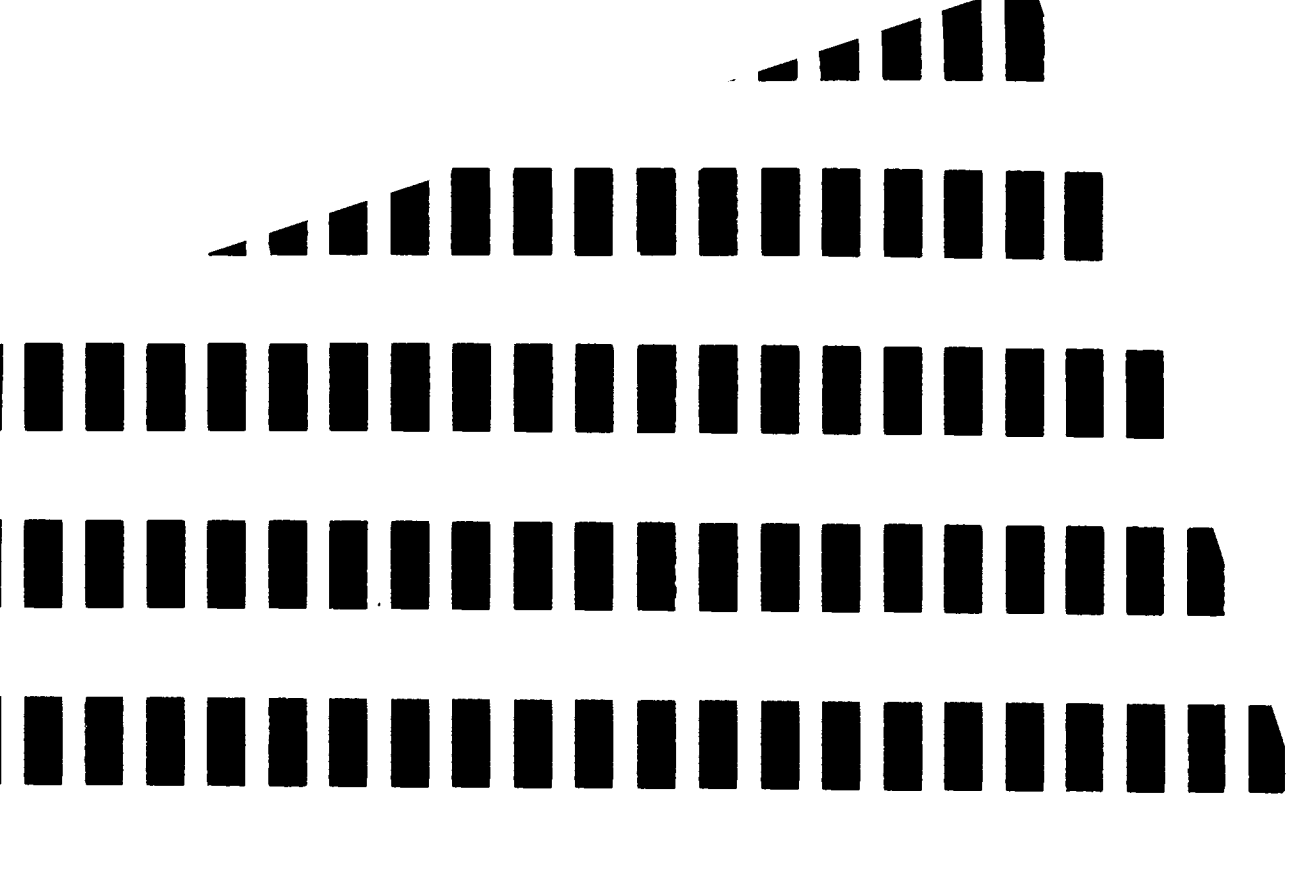
Κριτική Έπιτροπή

Μερκούρη  
Σαββίδης  
Άγγελόπουλος  
Σαμαράκης  
Μαγγανάρης  
Φίλος  
Λοΐζος  
Τσιρμπίνος  
Δανάλης

Μελίνα  
Γιώργος  
Θόδωρος  
Άντώνης  
Απόστολος  
Φιλοποίμην  
Μάνος  
Τώνης  
Γρηγόρης

Ήθοποιός (πρόεδρος)  
Καθηγητής Πανεπιστημίου  
Σκηνοθέτης  
Λογοτέχνης  
Λογοτέχνης  
Παραγωγός  
Μουσικοσυνθέτης  
Κριτικός Κινηματογράφου  
Όπερατέο





## ΜΑΚΗΣ ΤΡΙΚΟΥΚΗΣ

### Μπροστά σε μιὰ κλειστή πόρτα

Ένας τρόπος για να μιλήσουμε για τὸ ἔργο ἑνὸς καλλιτέχνη εἶναι νὰ ἐπισημάνουμε τὰ κοινὰ καὶ ἐπαναλαμβανόμενα στὰ ἐπὶ μέρους ἔργα του θέματα ἀνάγοντάς τα σὲ ἐνιαῖες δομές, χαρτογραφώντας ἔτσι τὰ ὑπόγεια ρεύματα πού τὰ διαπερνοῦν καὶ χαράζοντας τὴν πορεία τους. Μιά τέτοια ἄνω δουλειὰ δὲν πρέπει σὲ καμμιά περίπτωση νὰ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴ σκελετοποίηση τοῦ ἔργου ἀφήνοντάς το ἀποσπασμένο ἀπὸ κάθε ζωντανὸ στοιχεῖο του. Ὁ κίνδυνος αὐτὸς ἀποφεύγεται μὲ τὴν παράλληλη διαπίστωση τῶν διαφορῶν πού χαρακτηρίζουν τὰ κρίνα κατὰ τὰ ἄλλα θέματα. Μονάχα ἔτσι μποροῦμε νὰ κρατήσουμε τὴν πόρτα καὶ τὴν προοπτικὴ τοῦ ἔργου χωρὶς νὰ παραμελήσουμε τὸν αἰσθητικὸ χαρακτήρα του. Σπουδαίως ἕνα παγῶνι καὶ μιὰ κότα ἔτσι θὰ μείνει δίχως φτερά, εἶναι ζήτημα ἂν ξεχωρίζει καὶ δουλεῖ τῆς κριτικῆς δὲν εἶναι ἡ ἀποσύνθεση τοῦ ἔργου.

Στὴ μελέτη μου αὐτὴ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου θὰ στηριχθῶ ἀποκλειστικά στὶς δύο μεγάλες ταινίες του: τὴν Ἄ ν α π α ρ ἄ σ τ α σ η (1970) καὶ τὴς Μ ἔ ρ ε ς τ ο ὕ β 6 (1972). (1). Κάθε παραπομπὴ στὴν πρώτη του μικρὴ ταινία Ἡ Ἐ κ π ο μ π ῆ (1968) θὰ ἦταν παρακινδυνευμένη, γιατί δὲν εἶναι πρόχειρη. Ἄλλωστε, καὶ παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἐκεῖ ὑπῆρχαν κι' ἄλλες κάποια θεματικὰ στοιχεῖα πού θὰ τὰ ξαναδρούμε ἀργότερα, ἡ ταινία ἐκείνη παραμένει πρωτόλεια.

Ὅταν ξεκίνησε γιὰ τὸ γύρισμα τῆς Ἀναπαράστασης ὁ Ἀγγελόπουλος, τὸ βασικὸ πρόβλημα πού εἶχε νὰ ἀντιμετωπίσει ἦταν ὁ μῦθος τοῦ νεορεαλισμοῦ. Πραγματικὰ ὁ νεορεαλισμὸς στὴν Ἑλλάδα ἐνῶ δὲν ἀποτελοῦσε μιὰ πραγματικὴ κινηματογραφικὴ παράδοση, ἐνεργοῦσε ὡστόσο ὡς μυθολογικὴ παράδοση μέσα ἀπὸ τὴν διάχυτη πεποιθση, ὅτι μοναδικὸς τρόπος δημιουργίας ἑνὸς ἐθνικοῦ κινηματογράφου ἦταν μιὰ ἐλληνικὴ ἐκδοχὴ του. Τὸ ἀντιφατικὸ ἦταν πῶς αὐτὸ γινόταν σὲ μιὰν ἐποχὴ πού ὁ νεορεαλισμὸς εἶχε κιάλας ὑπονομευθεῖ. Τὴν μυθολογικὴ ἄνω αὐτὴ παράδοση δὲν μποροῦσε κανένας νὰ τὴν παραγνωρίσει. Ἡ ἐπιτυχία τῆς ταινίας ἐκείνης τοῦ Ἀγγελόπουλου, ἔγκειται σ'

αυτό ακριβώς: ότι ενώ φαινομενικά κινείται σ' ένα κλίμα έρευνητικού κινηματογράφου, πού αποτελεί την πιό σύγχρονη έκδοχή του νεορεαλισμού, ουσιαστικά άνέτρεπε την ίδια την αισθητική του, σαν αισθητική πού στηρίζεται στην **ά ν α π α ρ ά σ τ α σ η** τής πραγματικότητας. Οί όπαδοί τής αισθητικής εκείνης ξεχνοῦσαν κάτι ουσιαστικό: ο γεορεαλισμός ήταν δημιούργημα όρισμένων κοινωνικῶν προοπτικῶν πού διαμορφώθηκαν ιστορικά κι' όταν αὐτές διαλύθηκαν τὸ αποτέλεσμα ήταν φυσικά μιὰ κρίση τοῦ ίδιου τοῦ νεορεαλισμοῦ. Κάθε έπιμονή μετὰ ἀπ' αὐτὸ σὲ μιὰ παρωχημένη αισθητική είχε χαρακτήρα άνιστορικό. Κι όμως αὐτὴν ακριβώς τὴν ιστορικότητα επέμεναν νὰ επικαλοῦνται οί όπαδοί τής.

Στὸ μετὰξὺ ὁ Ἄντονιόνι, ὁ Γκοντάρ, ὁ Γιάντσο κ.ά. είχαν προωθήσει νέες προβληματικές. Παράλληλα πέρασε τὸ θέατρο τοῦ παράλογου, ὁ Μπρέχτ, τὸ νέο μυθιστόρημα, ἡ φαινομενολογία κι' ἀκόμη ὁ στρουκτρουραλισμός κι' ἡ σημειολογία. Ὅλα αὐτὰ μέσα σὲ ἓνα γενικὸ κλίμα κρίσης τῶν ιδεολογιῶν καὶ διάχυτου σκεπτικισμοῦ, πού δὲν ἄφηναν κανένα περιθώριο γιὰ μιὰν ὀλική ἀντιμετώπιση τοῦ κόσμου, ἔπως προϋπόθετε ὁ νεορεαλισμός. Σὲ μᾶς ἐδῶ ἡ ποίηση τής ἡττας κι' ἀργότερα ἡ πεζογραφία (Τσίρκας, Φραγκιᾶς κ.ά.) κατέγραψαν ἔγκαιρα τὸ κλίμα αὐτό. Τὴν πορεία αὐτὴ συνέχισε μὲ τὴν ἐπόμενη ταινία του ὁ Ἄγγελόπουλος φέρνοντας τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο στὴν πρωτοπορία τῶν διεθνῶν κινηματογραφικῶν ἀναζητήσεων. Ἄλλὰ νομίζω πὼς εἶναι ἐξ ἴσου σημαντικὸ τὸ-γεγονὸς ὅτι οἱ δύο αὐτὲς ταινίες του ἔχουν γιὰ πρώτη φορὰ δώσει στὰ πλαίσια τής ἑλληνικῆς τέχνης μιὰ οὐσιαστικὴ βαρύτητα στὸν κινηματογράφο. Κι' αὐτὸ δὲν ἔχει καθόλου ἐκτιμηθεῖ.

Κι' ἐγὼ θὰ πῶ στὸν κόσμο, πού εἶδηση δὲν ἔχει, πὼς ἔγιναν τὰ πράματα κι' ἔτσι θ' ἀκούσετε σαρκικά, φωνικά κι' ἀφύσικα ἔργα, τύχης δικαιοσύνη, σκοτωμοὺς χωρὶς αἰτία, θανάτους ἀπὸ δόλου κι' ἀπὸ ἀνάγκη, τέλος σκοπούς πού ἀπώτιχαν, καὶ πέσαν στὰ κεφάλια ἐκείνων πού τοὺς σκέφτηκαν.

(Σαίξπηρ — ΑΜΛΕΤ, μετ. Β. Ρώτα — Ἐκδ. Ἰκαρος)

Καὶ οἱ δύο ταινίες τοῦ Ἄγγελόπουλου ἀναφέρονται σὲ πρόσωπα πού μὲ ἓνα μέσο, πάντοτε ἐγκληματικὸ, ἐπιδιώκουν νὰ πετύχουν κάποιο σκοπὸ τους. Στὴ μιὰ: τὸ παράνομο ζευγάρι δολοφονεῖ τὸ σύζυγο πού ἐπέστρεψε ἀπὸ τὰ ξένα, γιὰ νὰ διασωσε τὸν ἐρωτικὸ του δεσμὸ (**Ἄ ν α π α ρ ά σ τ α σ η**).. Στὴν ἄλλη: ἓνας φυλακισμένος, μπλεγμένος σὲ κάποια σκοτεινὴ πολιτικὴ δολοφονία, ἐπιδιώκοντας νὰ ἀποτρέψει τὴ δική του δολοφονία πού αἰσθάνεται νὰ τὸν ἀπειλεῖ, χρησιμοποιεῖ ὁ ίδιος τὴν ἀπειλὴ δολοφονίας τοῦ ἐμῆρου βουλευτῆ, γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει τὴν διάσωσή του (**Μ έ ρ ε ς τ ο ὕ 3 6**). Καὶ στὴς δύο: τὸ μέσο πού χρησιμοποιήθηκε σύντομα θὰ ἀποδειχθεῖ ὄχι μόνον ἀπρόσφορο ἀλλὰ θὰ φέρει τ' ἀντίθετα ἀπὸ τὰ προσδοκώμενα ἀποτελέσματα. Ἡ ἀπειλὴ τοῦ φυλακισμένου θὰ προκλέσει τὴν διοργάνωση τής ἐξόντωσής του.



αυτά έχουν τή μορφή ευρύτερων πλαισίων μέσα στα όποια τὸ άτομο νοιώθει ἀπόλυτα ἐλεύθερο νὰ κινηθεῖ. Ἡ ἐλευθερία αὐτὴ νοεῖται σάν ἐλευθερία ἀπὸ τὸ χρόνο. Ἀντίθετα ἡ διαδικασία πραγμάτωσης τῶν ἐπιδιώξεων ἐκείνων ἀνάγεται πιά σ' ἓνα ἐπίπεδο ἀ ν τ ι κ ε ι μ ε ν ο ὅ τ ῃ π ρ α γ μ α τ ι κ ὅ, ὅπου καθοριστικὸ ρόλο ἔχει πλέον ἡ πράξη σάν μιὰ διαδικασία ὑποκείμενη στὸ χρόνο, γιατί ἡ πράξη δὲν ὑποτάσσει ἀπλῶς τὸ χρόνο ἀλλὰ καθυποτάσσεται ταυτόχρονα σ' αὐτόν.

Φτάσαμε ἔτσι στὸ χ ρ ὀ ν ο σάν στοιχεῖο καθοριστικὸ στὴ σύγκρουση αὐτὴ ἀκριβῶς γιὰ τὸ λόγο δι, ἐνῶ στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο αὐτὸς παίζει ρόλο ἀποφασιστικὸ, στὸ πρῶτο δ ρόλος του εἶναι ἀνύπαρκτος. Τὸ πέρασμα ἀπὸ ἓνα ἐπίπεδο, ὅπου τὸ ὑποκείμενο εἶναι ἐλεύθερο ἀπὸ τὸ χρόνο, σ' ἓνα ἄλλο ρυθμιζόμενο ἀπ' αὐτὸν προκαλεῖ τὴ σύγκρουση. Τὴ σύγκρουση ὅμως δὲν τὴν προκαλεῖ ὁ χρόνος καθεαυτός, ἀλλὰ δι, αὐτὸς ἀντιπροσωπεύει, δηλαδὴ ἓνα συγκεκριμένο χωρο - χρονικὸ σύστημα (ὅπωςδὴποτε κοινωνικὸ), ὅπου συσσωρεύονται οἱ ἐπιθυμίες καὶ οἱ ἐπιδιώξεις ὄλων τῶν ἄλλων ἀτόμων. Στὸ πέρασμα αὐτὸ ἀπὸ τὸ φανταστικὸ στὸ πραγματικὸ ἐπίπεδο ἡ ἀτομικὴ ἐπιδίωξη ἀ ν τ ι κ ε ι μ ε ν ο ὅ τ ῃ κ ο π ο ι ε ῖ τ α ι. Τὸ ὑποκείμενο ἀδυνατεῖ πιά νὰ ἐλέγξει ἢ νὰ καθοδηγήσει τὴν πράξη μὲ τὴν ὁποία ἀποσκοπῆσε στὴν πραγμάτωση τῆς ἐπιδίωξής του. Στὸ βαθμὸ πού ἡ πράξη ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τίς κυρίαρχες τάσεις τοῦ συγκεκριμένου χωρο - χρονικοῦ (κοινωνικοῦ) συστήματος, τὸ τελευταῖο τὴν ἀποκρούει καὶ καθὼς ἡ ἰσχύ τῶν δικῶν του τάσεων εἶναι μεγαλύτερη πετυχαίνει τὴ μεταστροφή της.

Ξαναγυρνώντας στὴ σύγκριση μὲ τὴν ἀρχαία τραγωδία θὰ διαπιστώσουμε τώρα δι, ἡ ἀντιστροφή τῆς δομῆς, γιὰ τὴν ὁποία μιλήσαμε, ἡ κοσμικοποίηση καὶ ὁ ἑξανθρωπισμὸς της, ἀφείλονται στὴν εἰσαγωγή σάν οὐσιαστικοῦ στοιχείου τοῦ χρόνου, πού ἦταν ἀνύπαρκτος τόσο στὴν ἀρχαία τραγωδία, ὅσο καὶ στὸ ἔπος.

Τὸ μυθιστόρημα ἀντίθετα σάν εἶδος λογοτεχνικὸ εἶναι ἀπόλυτα συνυφασμένο μὲ τὸ χρόνο καὶ πιδὸ πολὺ συνυφασμένος μ' αὐτὸν εἶναι φυσικὰ ὁ κινηματογράφος. Ἡ σύμπτωση τῆς δομῆς αὐτῆς μὲ τὰ εἶδη αὐτὰ τῆς τέχνης ἴσως ἀποδειχθεῖ πῶς δὲν εἶναι τυχαία.

Στὰ πλαίσια αὐτὰ ὁ Ἀγγελόπουλος διαμορφώνει ἓνα προσωπικὸ ἀφηγηματικὸ ὕφος. Μὲ τὴν Ἄ ν α π α ρ ά σ τ α σ η ἀρνιέται τὴν εὐθύγραμμη ἀφήγηση, στάση πού σημαίνει ἀρνηση παράθεσης τοῦ ὄλικου τοῦ σύμφωνα μὲ τίς ὑποδείξεις τοῦ χρόνου. Ἄν ὁ χρόνος καταλύει τὸ φανταστικὸ, δουλειὰ τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἀποκατάστασή του. Θὰ ἦταν ὑπερβολὴ νὰ ποῦμε δι, ἡ τέχνη εἶναι ἡ μοναδικὴ ἀνθρώπινη δραστηριότητα πού μάχεται τὸν χρόνο;

Μιὰ ἀνάλυση τῆς Ἄ ν α π α ρ ά σ τ α σ η ς θὰ μᾶς δείξει πῶς ἀνάμεσα στὴν πρώτη σκηνή (ἄφιξη τοῦ συζύγου στὸ χωριὸ) καὶ τὴν τελευταία, πού χρονικὰ εἶναι δευτέρη (τὸ ἔγκλημα πού δὲν μᾶς δείχεται βέβαια), παρεμβάλλονται στὴ φυσιολογικὴ ἀκολουθία τους οἱ σκηνές, πού ἀρχίζουν ἀπὸ τὴν ἀπόκρυψη τοῦ πτώματος καὶ φτάνουν στὴν

καταγγελία του ἐγκλήματος ἀπὸ τὸν ἀδελφὸ τῆς Ἑλένης στὴν ἀστυνομία. Ἀνάμεσα ὅμως σ' αὐτὴ τὴ σειρά παρεμβάλλονται πάλι σὰν σφηνές, ξεκομμένα ποῦ καὶ ποῦ, συγκεκριμένα μετὰ ἀπὸ δυὸ ἢ τρεῖς σκη- νές τῆς πρώτης ἀφήγησης, μιά - μιά οἱ σκηνές τῆς δεύτερης ἀφήγησης: τῆς ἀναπαράστασης τοῦ ἐγκλήματος μπροστὰ στὶς ἀνακριτικὲς ἀρχές, μὲ τελευταία τὴ μεταγωγὴ τῶν ἐραστῶν.

Ἔχουμε δηλαδὴ δυὸ χρόνους ἀφήγησης (τὸν πραγματικὸ καὶ τῆς ἀναπαράστασης) ποῦ ἀλληλοδέονται. Αὐτὸς ὅμως ὁ ἀναδιπλασιασμὸς τοῦ χρόνου εἶναι τυπικός, γιατί στὴν πραγματικότητα ἡ πρώτη σκηνὴ τῆς δεύτερης ἀφήγησης (ἀναπαράστασης) μπορεῖ ἄνετα νὰ τοποθετηθεῖ χρονολογικὰ ἀμέσως μετὰ τὴν τελευταία σκηνὴ τῆς πρώτης ἀφήγησης (καταγγελία). Ὅ,τι ὅμως τὴν κάνει οὐσιαστικὰ δεύτερη δὲν εἶναι ἡ τεχνικὴ λύση ποῦ ἐπέλεξε ὁ σκηνοθέτης, γιατί ἡ λύση αὐτὴ καθορίστηκε οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ δεύτερη αὐτὴ ἀφήγηση, σὰν ἀναπαράσταση, παραπέμπει στὴν πρώτη (ἐγκλημα).

Μὲ τὴ διάσπαση αὐτὴ τοῦ χρόνου πετυχαίνει ὁ Ἀγγελόπουλος ὄχι μονάχα τὴ συμπόρευση τῆς διπολικότητος τῶν ἐκστάσεων τοῦ χρόνου (παρελθόν - παρὸν) κι αὐτὸ σ' ἓνα χρονικὸ-διάστημα ἀρκετὰ συμπιεσμένο, ὅπως αὐτὸ ποῦ καταλαμβάνει ὁλόκληρη ἡ ἀφήγηση τῆς ταινίας, ἀλλὰ μαζὶ τὴν συμπόρευση καὶ τῶν δυὸ πλευρῶν τῆς ἀνθρώπινης πράξης (προσπάθεια - ἀποτέλεσμα). Κι αὐτὰ τὰ διαπερνᾷ ἓνα γενικώτερο ἐλεγειακὸ κλίμα θέασης τοῦ χώρου (φθορὰ τοῦ χωριοῦ): ποῦ καταγράφει τὶς ἀκατανίκητες δυνάμεις τοῦ χρόνου.

Ἄν μὲ τὴν Ἀναπαράσταση χρονοποιεῖται ὁ χώρος μὲ τὶς Μέρες τοῦ 36 ἀντίστροφα χωροποιεῖται κάποιος χρόνος. Ἡ διαδικασία πάντως, ὅσο καὶ ἀντίθετη, διέπεται ἀπὸ τὶς ἴδιες οὐσιαστικὰ λειτουργίες. Φαινομενικὰ ἐδῶ ἡ ἀφήγηση εἶναι πιὸ εὐθύγραμμη, γιατί λείπει μιὰ δεύτερη ἀφήγηση ποῦ νὰ παραπέμπει στὴν πρώτη. Εἶναι ὅμως χρονικὰ τὸ ἴδιο ἀπόσπασματικὴ καὶ ἀκολουθεῖ μιὰ πορεία πιὸ δι- δαλῶδη μὲ ἀποτέλεσμα μερικὲς σκηνές νὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὶς ἐντάξουμε χρονικὰ μὲ ἀπόλυτη βεβαιότητα (π.χ. ἡ συνάντηση τῆς κυρίας Κριεζῆ καὶ τοῦ Προέδρου τῶν Συντηρητικῶν καὶ τὸ πίκ - νίκ τῶν δι- πλωματῶν). Ὁ τρόπος αὐτὸς ἀρνιέται μιὰν αἰτιοκρατικὴ ἀνάλυση τῶν πραγμάτων, στάση καθόλου ξένη στὴν προβληματικὴ τῆς σύγχρονης τέχνης. Σκοπὸς τοῦ σκηνοθέτη δὲν εἶναι νὰ μᾶς περιγράψει τὰ πράγ- ματα μέσα σὲ μιὰ ὑποτιθέμενα ἀντικειμενικὴ ἀλληλουχία, ἀλλὰ νὰ μᾶς ἀφηγηθεῖ «κάποια φανταστικὰ κριτήρια τῆς πραγματικότητας» (Τσ. Πα- βέζε) ἢ «μιὰν ἀπάντηση σὲ μιὰν ὀρισμένη κατάσταση τῆς συνειδήσης» (Μ. Μπυτόρ). Ἐδῶ πρέπει νὰ ἀναφερθοῦμε στὸν ὑποκειμενικὸ χαρα- κτήρα τῆς διάρκειας τῶν συμβάντων, ὅπου ὁ Ἀγγελόπουλος ἀκολου- θεῖ τὸν Ἀντονιόνι.

Στὴν ἀκολουθία τῶν σκηνῶν στὰ ἔργα τοῦ Ἀγγελόπουλου, σ' ἀν- τίθεση πρὸς τὸν κλασσικὸ κινηματογράφο, ἡ κάθε σκηνὴ, ἀντὶ νὰ λύνει τὰ προβλήματα ποῦ ἔθεσαν οἱ προηγούμενες, συσσωρεύει νέα ἐρωτηματικά,

μ' αποκορύφωμα την τελευταία. Ποιός πραγματικά σκότωσε τον πολιτευτή Δοξιάδη, ποιός κατέδωσε τον Σοφιανό, ποιός οι πραγματικές σχέσεις του με τον Κριεζή, ποιός ξμπασε το πιστόλι στο κελί, ποιός ο ρόλος του άρχηγού της αστυνομίας που παρουσιάζει με γεμάτους ύποψια ύπαινηγμούς; Άργνιέται να μιλήσει για όλα αυτά, άπλοόστατα γιατί δέν τά ξέρει, γιατί ή δική του στάση δέν είναι εκείνου του καλλιτέχνη που νοιώθει, και τó δείχνει, παντοδύναμος με τó ύλικό του. Έλέγχει τó έργο του στον ίδιο βαθμό που έλέγχουμε όλοι μας τόν γύρω κόσμο.

Τόσο στην Ά ν α π α ρ ά σ τ α σ η όσο και στις Μ έ ρ ε ς τ ο υ 36 άρνιέται επίμονα να παραβιάσει μιá κλειστή πόρτα. Έκει είναι ή πόρτα του σπιτιού πίσω από την όποια γίνεται τó έγκλημα, κι αυτό δχι μονάχα με τó χαρακτηριστικό τελευταίο πλάνο, αλλά και την επανάληψη του παιχνιδιού των παιδιών της Έλένης στην αλή, την ώρα άκριβώς που μέσα δολοφονείται ο πατέρας τους. Έδώ είναι ή πόρτα του κελιού του Σοφιανού που θ' άνοίξει μονάχα μετά τó φόνο εκείνου άπου ως τότε ή δράση θά σταματάει μπροστά της. Τώρα πιά δέν θά περιέχει μυστικά να τά κρατήσει, τώρα έχει γίνει ένας κοινός τόπος. Και οι δύο αυτές περιπτώσεις πάντως είναι δείγματα της πρόθεσης του σκηνοθέτη να όρισθεθεί με σαφήνεια τó χώρο της ταινίας του από τόν έξωφιλμικό χώρο. Ο Άγγελόπουλος επιδιώκοντας τή διασφάλιση της πιο μεγάλης δυνατής άυτονομίας του έργου του, προχωρεί στην άφήρηση θεωρώντας δχι δεδομένα γνωστό τόν έξωφιλμικό χώρο, αλλά δεδομένα άγνωστο. Έχει πλήρη συνεύθηση του «ύποκειμενικού» χαρακτήρα της άφήρησής του αυτής και αυτό άκριβώς είναι τó θετικό, γιατί ο «ύποκειμενισμός» αυτός ξεπερνιέται από τó γεγονός ότι γίνεται αντικείμενο της ίδιας της άφήρησης.

Άπροσπέλαστος θά μείνει ο χώρος του χωριού για τούς δημοσιογράφους, καθώς ανεξήγητα τά αίτια του έγκλήματος για τόν ανακριτή και την ίδια άκόμη την Έλένη (Ά ν α π α ρ ά σ τ α σ η) που στον αδελφό της θά τόν περιγράψει σαν κάποιο φυσικό γεγονός, κάτι σαν τή θροχή ή τή θύελλα («...δέν φταίει κανένας...Έτσι... έγινε»). Τό ίδιο άπροσπέλαστα θά παραμείνουν τά παρασκήνια (Μ έ ρ ε ς τ ο υ 36) για τόν δικηγόρο Μαυροειδή στις προσπάθειές του να άναζητήσει την αλήθεια.

Άπό τόν «ύποκειμενισμό» αυτόν της στάσης του Άγγελόπουλου πηγάζει ή ειρωνική χρεία του ύφους του, γιατί ειρωνία είναι άκριβώς ή όμολογία ενός καλλιτέχνη ή συνυφασμένη στον ίδιο τόν τρόπο της άφήρησής του πως ή φαντασία του είναι μονόπλευρη. Όμολογία που με την ειλικρίνειά της πετυχαίνει άποκατάσταση της ίσορροπίας (4). Και είναι ή ειρωνεία αυτή άποτέλεσμα της πεποιθήσης ότι τó πραγματικό δέν ταυτίζεται με τó φαινομενικό. Ειρωνική και ή προσπάθειά του να παραμείνει μακριά από τά πράγματα που άφηγείται, ξέμακρος, αντικειμενικός. Κυρίως όμως είναι ειρωνικά τά ίδια τά έρωτήματα που θέτει

κι ἡ δολοφονία ἀντὶ νὰ ἐνώσει τοὺς ἑραστές, θὰ τοὺς χωρίσει ὀριστικῶς.

Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ πλοκή μᾶς ἦταν κιάλας γνωστὴ ἀπὸ τὴν ἀρχαία τραγωδία. Ὁ Οἰδίποδας π.χ. προκειμένου νὰ ἀποφύγει τὴν ἐκπλήρωση τοῦ χρησμοῦ, δεῖ θὰ σκοτώσει τὸν πατέρα του καὶ θὰ παντρευτεῖ τὴ μητέρα του, θὰ διαλέξει τὴ φυγὴ ἀπὸ τὴν Κόρινθο, γιὰ νὰ βρεθεῖ ἁπλῶς μ' αὐτὸν τὸν τρόπο στὴ Θήβα, ὅπου θὰ ἐκπληρωθεῖ ὁ χρησμός. Μιὰ προσεκτικώτερη ἁπλῶς προσέγγιση στὶς δομὲς τῶν δυὸ πλοκῶν, ἐκείνης τῆς ἀρχαίας τραγωδίας γενικῶς καὶ αὐτῆς ἐδῶ τῆς σύγχρονης (2) θὰ μᾶς πείσει πῶς ἡ ὁμοιότητα εἶναι περισσότερο ἐξωτερικὴ καὶ πῶς στὴν οὐσία ὑπάρχει μιὰ βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσά τους.

Στὴ δευτέρα περίπτωση ὑπάρχει μιὰ ἀντιστροφή τοῦ πυρήνα τῆς δομῆς ποὺ μποροῦμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε **κ ο σ μ ι κ ο π ο ί η σ η τ ῆ ς δ ο μ ῆ ς**. Πραγματικῶς στὴν ἀρχαία τραγωδία αὐτὸ ποὺ ἐπιδιώκεται εἶναι ἡ ἀποφυγὴ μιᾶς προδιαγεγραμμένης μοίρας, κάτι προαποφασισμένο ἔξω ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἄνθρωπο. Τῆ μοίρα τοῦ βέβαια αὐτὴ ὁ ἥρωας κάποτε τὴν πληροφορεῖται, γιὰ νὰ ἀρχίσει ἡ σύγκρουση. Ἡ ἔγερση τοῦ θὰ προσδιορισθεῖ βασικῶς ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι αἱ γνώσεις του σχετικῶς μὲ τὴν ζωὴ του εἶναι λειψές. Ἔτσι ὁ Οἰδίποδας ἐνῶ ξέρεῖ τὸ μέλλον τοῦ ἀγνοεῖ τὸ παρελθόν του. Ἄν τὸ ξερε τίποτα δὲν θὰ τὸν ἔφερνε στὴ Θήβα. Στὴ σύγχρονη ἀντίθετα δομὴ δὲν ὑπάρχει τίποτα προδιαγεγραμμένο, τὸ ἐξωτερικόν. Τὰ πάντα ἀναδύονται μέσα ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ πρόσωπα, προκύπτουν ἀπὸ τίς ἴδιες τους τίς πράξεις (3). Τὸ μέλλον τὸ ἀγνοοῦν θέλουν ἁπλῶς νὰ τὸ κατανικήσουν. Ἡ σύγχρονη δομὴ ἐμφανίζεται βασικῶς ὡς σύγκρουση τῆς ἐπιθυμίας τῶν ἡρώων νὰ ζήσουν καὶ τῆς ἀντικειμενικῆς ἀδυναμίας νὰ τὸ πετύχουν.

Τὰ πρόσωπα τοῦ Ἀγγελόπουλου ζοῦν σ' ἓνα κόσμον ἰδιότροπον διότι τοὺς, περιχαρακωμένο. σὲ ἔντονη ἀντίθεση μὲ τὸν περίγυρό τους, γιὰ τὸν ὅποιο ἀδιαφοροῦν ἢ καλλίτερα τὸν βλέπουν καχύποπτα. Ἡ καχύποψία μάλιστα αὕτη εἶναι γενικὴ, δὲν ἐντοπίζεται στὰ κεντρικὰ πρόσωπα, ἀλλὰ χαρακτηρίζει τὴ στάση ἑλίων ἀπέναντι στοὺς ἄλλους. Τὴν καχύποψία αὕτη ὁ σκηνοθέτης κάνει τὸ πᾶν νὰ τὴν μεταδώσει στὸν θεατὴ παρακινώντας τὸν νὰ τὰ βλέπει ὅλα μὲ μισὸ μάτι.

Τὰ πρόσωπά του παραμένουν ἀπολύτως ἀδιάφορα γιὰ τοὺς κοινωνικοὺς θεσμούς. Οἱ συγγενικοὶ δεσμοὶ εἶναι οὐσιαστικῶς ἀνύπαρκτοι. Ἡ Ἑλένη (Ἄ ν α π α ρ ἄ σ τ α σ η) στὶς ἐρωτήσεις ποὺ τῆς κάνει ἐπίμονα ὁ ἀδελφός της θὰ ἀπαντήσει μὲ ἓνα «...ἐγὼ δὲν θάω κριτὴ μου κανένας...», κι' ὅταν ἀργότερα τοῦ πει «Σῶσε με, Γιώργη. Χάθηκα» καὶ τοῦ ὁμολογήσει τὸ ἐγκλημα, τότε ὁ Γιώργης θὰ τὴν προδώσει.

Καὶ στὶς **Μ έ ρ ε ς τ ο ὺ 36**, τὸ σύστημα ἄμυνας ποὺ ἔχει ὀργανώσει γύρω του ὁ Σοφιανός δὲν θὰ ἐπιτρέπει οὔτε στὸν ἀδελφὸ του τὴν προσέγγιση. Ἔτσι τὰ πρόσωπα αὐτὰ θὰ συνεχίσουν νὰ ζοῦν σ' ἀπόλυτη μοναξιά, δίχως τὴν ἐλάχιστη συνδρομὴ ἀπ' τὸν ἔξω κόσμον, ποὺ παραμένει γι' αὐτὰ ἀποσπασματικὸς, ἀνοργάνωτος, δίχως νόμους. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ αἱ ἥρωες του δὲν ἔχουν οὐσιαστικῶς κοινωνικὴ ὕ-

πόσταση και περιγράφονται σαν πρόσωπα του κοινωνικού περιθωρίου. Ἄλλὰ καὶ ὁ Χρήστος Γκίκας εἶναι τὸ ἴδιο σχεδὸν ξέμακρος ἀπὸ τὸν κοινωνικό του περίγυρο κι' εἶναι χαρακτηριστικό, ὅτι ἡ ἰδιόμορφη δουλειὰ τοῦ ἀγροφύλακα, τοῦ δίνει μιὰ θέση κάπως ἀπόκοψη. Ἄλλωστε ἐκεῖ τὸ χωριὸ δλόκληρο ζεῖ στὸ περιθώριο.

Δὲν εἶναι ὅμως μόνο στὰ μάτια τῶν ἡρώων εἶται ἀχαρὸς ὁ κόσμος. Ἀπὸ τίς ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου λείπει ὁ ἐλάχιστος εὐχάριστος τόνος, μὲ ἐξαιρέση μετρημένες περιπτώσεις, ὅπου ὅμως ἔχει χαρακτήρα εἰρωνικό. Τότε ἐμφανίζεται ἀντιστικτικά. Ὑπενθυμίζω ἐδῶ τὴ μουσικὴ τῶν τίτλων στὶς Μ έ ρ ε ς τ ο υ 36, ὅπου βίαιες σκηνές τῶν κοινωνικῶν καὶ πολιτικῶν συγκρούσεων τοῦ μεσοπολέμου συνοδεύονται ἀπὸ μιὰν ξέγνοιαστη καὶ ἀνάλαφρη ἐποχιακὴ μουσικὴ ἀκκορνετόν. Τὸ τραγούδι στὸ γραφεῖο τοῦ Προέδρου τῶν Συντηρητικῶν μὲ τὴ συνοδεία τῆς γηραιᾶς κυρίας Κριεζῆ, ὅπου μιὰ συνάντηση κάτω ἀπὸ τραγικὲς συνθήκες ἐξελλίσσεται κατὰ τρόπο παρωδικὸ σὲ ἓνα παρελθοντολογικὸ ἐρωτικὸ τέτ ἂ τέτ. Κι ἀκόμη τὴ σκηνὴ τῆς δολοφονίας τοῦ Σοφιανοῦ, μιὰ ἀπὸ τίς ὠραιότερες καὶ συνθετικώτερες σκηνές, μὲ τὴ συνοδεία ἐνός σουξέ τῆς ἐποχῆς.

Ὅστε μιὰ στιγμή δὲν ἔχομε ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ εὐτυχία τοῦ ζευγαριοῦ στὴν Ἄ ν α π α ρ ἄ σ τ α σ η. Ἐκείνη πού ὑποτίθεται πὼς ἤθελαν νὰ διασώσουν μὲ τὸ ἐγκλημα. Ὅστε τὸ ἐλάχιστο χαμόγελο στὸ πρόσωπο τῆς Ἐλένης. Ἡ μόνη ἐρωτικὴ σκηνή, στὸ πανδοχεῖο στὰ Γιάννενα, εἶναι σκηνὴ ἀπόγνωσης παρὰ χαρᾶς.

Ἡ περιγραφή πάλι τῆς φύσης εἶναι τὸ ἴδιο χαρακτηριστικὴ. Στὴν πρώτη ταινία, ὅπου ἡ παρουσία τῆς εἶναι κυρίαρχη, ἐμφανίζεται στὴν πιδὸ τραχίᾳ μορφῇ τῆς, μὲ τὴν ὀμίχλη, τὴ συνεχῆ βροχὴ, τὸ ἀγριο τοπίο, μὲ ἀποκορύφωμα τὴ σκηνή, ὅπου ἡ Ἐλένη στὸ βουνὸ καίει τὰ ρούχα κι ἡ μηχανὴ ἀποτραβιέται γιὰ νὰ τὴν ἐντάξει στὰ ἀγριοπὰ βράχια. Στὴν ἐπόμενη ταινία, σὲ ἀστικὸ τώρα περιβάλλον, ἡ φύση στὶς σπάνιες φορές πού παρουσιάζεται, εἶναι ἐχθρική. Στὸ δάσος θὰ γίνεῖ ἡ σύλληψη τοῦ Σοφιανοῦ καὶ ἡ ἡρεμὴ θάλασσα ἢ θὰ ξεβράσει τὸ πτώμα τοῦ Λουκά ἢ θὰ ἐλκύσει μαγνητικὰ τὴ Λέλα. Ἐδῶ θέλαια ὑπάρχει περισσότερο φῶς, εἶναι ἀλήθεια. Τὸ ἔργο κινεῖται μέσα στὸ χρόνο σὰν ἔνα ἡσυχο ποτάμι στὸ μεσημεριάτικο φῶς. Κι' αὐτὸ τὸ φῶς ἔχει κάτι ἀπὸ τὴ μεσογειακὴ νοχέλεια, πού δίνει στὰ πράγματα μιὰ διάσταση μεταφυσικὴ. Μὲ τὴν ἴδια νοχέλεια κινεῖται μόνιμα καὶ τὰ πρόσωπα (ὁ Κριεζῆς, ὁ καθηγητὴς Σακελλαρίου, ὁ ἀστυνομικὸς πού θὰ ὀργανώσει τὴν ἐκτέλεση) σ' ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀκράτητη φορὰ καὶ διαιότητα τῶν γεγονότων.

Ἐδῶ πρέπει νὰ ξαναθυμίσουμε τὸν ἐγκληματικὸ χαρακτήρα τῶν πράξεων μὲ τίς ἐπιπτώσεις οἱ ἥρωες τοῦ Ἀγγελόπουλου ἐπιδιώκουν τὴν πραγμάτωση τῶν κατὰ τὰ ἄλλα νόμιμων ἐπιθυμιῶν τους. Φαινομενικὰ οἱ ἥρωες δείχνουν ἐκ τῶν προτέρων ἀποφασισμένοι γιὰ τὴ χρῆση τῶν μέσων αὐτῶν. Τὸν σκηνοθέτη δὲν τὸν ἐνδιαφέρει τόσο ἡ διαμόρφωση τῆς

ἀπόφασης, αὐτῆς, κάτι πού θά τόν ὀδηγοῦσε σ' ἕνα ξένο γι' αὐτὸν ψυχολογισμό, ὅσο ποιά εἶναι τὰ ἀποτελέσματα αὐτῶν τῶν πράξεων ὅταν ἀντικειμενικοποιοῦνται. Ταυτόχρονα θέβαια μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἀποτελεσμάτων τους μᾶς δίνονται οἱ ἀντικειμενικοὶ λόγοι πού ὤθησαν τὰ πρόσωπα στὴν ἐπιλογή τῶν μέσων αὐτῶν. Στὴν πραγματικότητα σὲ μιὰ κοινωνία ὅπου ἡ βία κυριαρχεῖ, κάθε ἄλλο μέσο ἔχει ἀποκλεισθεῖ. Ὅ,τι διακρίνει τὰ μέσα πού χρησιμοποιοῦν οἱ ἄλλοι ἀπὸ τὰ μέσα τῶν προσώπων αὐτῶν δὲν εἶναι ὁ μὴ ἐγκληματικός χαρακτήρας τῶν πρώτων, ἀλλὰ ἡ «κοινωνική» ἢ «πολιτειακή» τους ὑπόσταση πού τὰ καθαγιάζει καὶ τὰ ἐπικυρώνει. Ἡ «Πολιτεία» μὲ μέσα ἐγκληματικά θά πολεμήσει τὴν ἀπειλή τοῦ Σοφριανοῦ, κι ἡ ἀγροτική κοινωνία τῆς Τυμφαίας δὲν θά ἀρκεσθεῖ στὴ σύλληψη τῶν δολοφόνων, ἀλλὰ θά ἐπιδιώξει νὰ ἀσκήσει καὶ ἡ ἴδια ἄμεσα τὴ δική της βία.

Στις ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἕνα ἐγκληματικὸ σύμπαν. Ὅλα αὐτὰ δικαιολογοῦν τὴν κυριαρχία τῆς ὑποφίας στις ἀνθρώπινες σχέσεις κι' ἀκόμα δίνουν νόημα σ' ὅτι φαίνεται περιττὸ ἢ περιγραφικὸ: τὴν ἐπίδειξη δύναμης εἴτε μὲ μιὰ στρατιωτικὴ παρέλαση εἴτε μὲ τὸ πέρασμα τῶν καθαλλάρηδων.

Θά ἤθελα ἀκόμη νὰ ξαναναφερθῶ στὴν ἀπόλυτη ἀποστροφή τοῦ Ἀγγελόπουλου πρὸς τὸν ψυχολογισμό. Δὲν εἶναι μονάχα ἡ ἀπουσία κοινωνιῶν πλάνων καὶ ἀναδρομῶν. Συγκρίνοντάς τον μ' ἕνα σκηνοθέτη ὅπως ὁ Ρεναι, πού ἔδειξε ἐπίσης τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ χρόνου, θά μπορούσαμε νὰ ἀποκαλέσουμε τὸν Ἀγγελόπουλο σκηνοθέτη τῆς δράσης ἢ τῆς ἀνθρώπινης πράξης, ἐνῶ ὁ Ρεναι, ἀκόμα καὶ σὲ μιὰ ταινία ὅπως Ὁ π ὁ λ ε μ ο ς τ ἔ λ ε ι ω σ ε, παραμένει ὁ σκηνοθέτης τῆς ἀνθρώπινης μνήμης.

Χρόνος εἶναι ἡ πλήρωση τῆς ζωῆς, παρόλο πού ἡ πλήρωση εἶναι ἡ αὐτοκατάργηση τῆς ζωῆς καί, μαζί της, τοῦ ἴδιου τοῦ χρόνου.

(Γκ. Λούκατς, Ἡ θεωρία τοῦ μυθιστορήματος)

Γιὰ νὰ προχωρήσουμε πιο βαθειὰ εἶναι ἀνάγκη νὰ σταθοῦμε μὲ ιδιαίτερη προσοχὴ σ' αὐτὸ πού ἀποτελεῖ τὸν δομικὸ πυρήνα τοῦ ἀγγελοπουλικοῦ ἔργου. Νὰ ἀναζητήσουμε ἐκεῖνο πού προκαλεῖ τὴ σύγκρουση πού ἐπισημάναμε. Τί τέλος πάντων καθιστᾶ ἀδύνατη τὴν πραγμάτωση τῶν ἐπιδιώξεων τῶν προσώπων του καὶ τί εἶναι ἐκεῖνο πού μεταστρέφει τὰ μέσα πού χρησιμοποίησαν αὐτὰ σὲ θάρος τους. Ἡ ἀπλοποίηση τῆς ἀναφορᾶς στὴ μόνιμη ἐδῶ καὶ αὐῶνες διάσταση τοῦ ἀτόμου μὲ τὴν κοινωνία ἐλλοχεύει.

Πρέπει νὰ διερευνήσουμε τίς διαδικασίες λειτουργίας αὐτῆς τῆς διάστασης. Ἡ λειτουργία ἀποσαφήνισης καὶ διαμόρφωσης τῶν ἐπιθυμιῶν καὶ ἐπιδιώξεων κάθε ἀνθρώπου ἀνάγεται σ' ἕνα ἐπίπεδο καθαρὰ ὑποκειμενικὸ ἢ φανταστικὸ. Δὲν λείπουν θέβαια κι' ἀπ' αὐτὸ ἀκόμη τὸ ἐπίπεδο τὰ ὄρια καὶ οἱ προσδιορισμοί. Ἀπλῶς

μέ τις δυο αυτές ταινίες του στο έκφραστικό του μέσο την κινηματογραφική γλώσσα.

Ήταν βέβαιο πώς ο σκεπτικισμός του Άγγελόπουλου θα προκαλούσε τα βέλη όλων εκείνων που στην τέχνη όσο και στη ζωή υιοθετούν μία στάση άπλοϊκή, είτε από άγνοια πραγματική είτε χειρότερα προσποιητή. Την ευκαιρία τους την έδωσε η πολιτική θεματογραφία της τελευταίας του ταινίας. Η διάδοση των ταινιών με θέματα πολιτικά τα τελευταία χρόνια έχει θέσει ένα ερώτημα: Τι μπορεί να είναι μία ταινία πολιτική; Αν μία ταινία αναφέρεται στην πολιτική ιστορία με τον ίδιο τρόπο ενός έγχειριδίου, ποιός ο λόγος; Ο Ιστορικός, όσο και ο πολιτικός είναι άναρτικατάστατοι. Δεν θα λύσαμε στον κινηματογράφο, όσα προβλήματα δεν λύσαμε στην πολιτική. Ο Άγγελόπουλος αντί να περιγράφει «άντικειμενικά» μία πολιτική ιστορία, προτίμησε, σωστά νομίζω, να συνοψίσει στην αφήγησή του όρισμένα προβλήματα που είναι πολιτικά. Συνοψισε στοιχεία όχι μιας εποχής, αλλά των εποχών της πολιτικής ιστορίας μας. Άλλά, το κυριώτερο, νομίζω πώς τα τελευταία αυτά χρόνια κανένας δεν μας μίλησε τόσο καιρία και με τόση σαφήνεια για τα προβλήματά μας επισημαίνοντας πώς θρυσκόμαστε άκριδώς μπροστά σε μία κλειστή πόρτα.

## Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς :

1. Το κείμενο αυτό είναι γραμμένο τό 1973 και συνεπώς λείπει απ' αυτό όποιάδήποτε άναφορά στο μεταγενέστερο έργο του Άγγελόπουλου.
2. Δεν έννοώ βέβαια ότι η σύγχρονη αυτή δομή της πλοκής πρωτοεμφανίζεται στα έργα του Άγγελόπουλου. Την συναντούμε αντίθετα σε πολλά έργα της σύγχρονης τέχνης από τον Σαίξπηρ και δώθε, σε ποικίλες όποσδήποτε μορφές.
3. Στην περίπτωση του Σαίξπηρ θρυσκόμαστε, νομίζω σ' ένα μεταβατικό στάδιο. Στόν Μ ά κ θ π.χ. ποιός είναι ο ρόλος που παίζουν οι μάγισσες; Σε ποιά βαθμό προβλέπουν και σε ποιά ύποκνούν τις φιλοδοξίες του ήρωα; Η μοίρα σάν προδιαγραφή παίζει άκόμη κάποιο ρόλο, όσο κι' άν δεν έχει τον ήτεγκτο χαρακτήρα της αρχαίας τραγωδίας. Ταυτόχρονα τό άτομο φαίνεται νί έχει άρκετά πλατιά πλαίσια έπιλογής, κι' η σύγκρουση είναι άποτέλεσμα της έπιλογής. «Ο ί σ κ έ ψ ε ι ς μ ā ς ά ν ή κ ο υ ν, ά χ ι ό μ ω ς κ α ι τ ā ά π ο τ ε λ έ σ μ α τ ā τ ο υ ς» θά πεί ό Σαίξπηρ με τον "Α μ λ ε τ.
4. Βλ. τόν όρισμό του "Α. Β. Σλέγκελ.
5. Ρ. Μπάρτ, Κριτική και Άλήθεια, σ. 74, εκδόσεις Καστανιώτη, Άθήνα 1972.

## ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ

### «Θίασος» ή η αναπαράσταση της ανθρώπινης οδύνης

Ἡ ταινία τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου εἶναι πραγματικά παραπάνω ἀπὸ μιὰ ἀπάντηση «θετική» στὸ πατριωτικὸ ἑλληνικὸ κόμπλεξ — ἂν ἔχουμε δηλαδή (κιν) φο στὸ ἐπίπεδο - μοντέλο τῶν ἄλλων χωρῶν.

Πιὸ πολὺ γιὰ τὴν ἡ ταινία μὲ τὸν ὄγκο της, καὶ τὴν θεαματικότητά της δίνει τὴν ἐντύπωση διὸ συγκεντρώνει καὶ μεθοδεύει τὸ σύνολο τῆς δυναμικῆς (κιν) κῆς ἔκφρασης σὲ μιὰ νέα ἐρμηνευτικὴ διάσταση τοῦ σημερινοῦ κόσμου.

Ὅμως σὲ τέσσερες ὥρες προβολῆς οὔτε σὲ μιὰ σκηνὴ δὲν ὑπάρχει ἡ μαρτυρία μιᾶς προσωπικῆς ὑποκειμενικῆς ἀλήθειας στὰ γεγονότα ποὺ ἀφηγεῖται (κάλυψη αἰσθητικῆς). Γιὰ τὴν ὑποκειμενικὴ ἀλήθεια τοῦ Α. βρίσκεται σὲ σύγκρουση, καὶ σὲ μιὰ διαρκὴ πάλη νὰ υποτάξει τὴν συμμετοχὴ τῶν «ἄλλων» στὰ ἴδια γεγονότα μὲ τὴ δική τους ἀλήθεια — ἡ μεθόδευση ὅχι τοῦ νὰ κάνεισ ἓνα φιλμ πάνω στὴν ἀνθρώπινη οδύνη (θεματικὴ ἐκλογή) ἀλλὰ μιὰ αἰσθητικὴ ἀναπαράστασή της, κινεῖται ἀλάσθαστα διάζοντας χωρὸ καὶ χρόνο σὲ μιὰ νέα σύλληψη τοῦ σημερινοῦ κόσμου τῆς ἀλλοτρίωσης (ἔδῳ βρίσκεται ἡ ἀφορμὴ αὐτῆς τῆς ἀρνήσης).

Μιὰ σύλληψη αὐτάρεσκα ἐγωκεντρικὴ καὶ σὲ μιὰ προέκταση τῶν πραγματικῶν σημερινῶν κοινωνικῶν πολιτικῶν συνθηκῶν (πάλη τῶν τάξεων) νεοφασιστικῆ, ποὺ σὰν στόχο της ἔχει νὰ ἐξορκίσει νὰ παραχαράξει νὰ κολακέψει νὰ μηδενίσει τὴν διωμμένη οδύνη τῶν «ἄλλων» δηλαδὴ τὸ ἀνθρώπινο μεγάλωμα τὸ ἀλλοτριωτικὸ ξεπέρασμα.

Οἱ σχέσεις τοῦ Α. μὲ τοὺς «ἡρώες» του δὲν εἶναι μιὰ σχέση ἀναγνώρισης τοῦ ἀνθρώπου σὰν κέντρο ὑποστασιακὰ ἀντιφατικὸ πραγματικὸ, μᾶλλον λόγια μιὰ σχέση ἀναγνώρισης τοῦ ἐγῶ-ἐσὺ-ἐγῶ, ἀλλὰ ἐγῶ καὶ οἱ ἄλλοι (ὁ λαός, τὸ πλῆθος, ἡ φυλὴ) δηλαδὴ μόνον ἐγῶ.



Ἔτσι ὁ ἄλλος, οἱ ἄλλοι, στήν ταινία γίνονται ἀντικείμενο ἔχι μίᾳ συνολικῆς ἀναγνώρισης (κριτική στάση) τῶν δικῶν μου ἀντιφάσεων καί τὸ ξεπέρασμά τους, ἀλλὰ στίς ποιότητες - ιδιότητες τοῦ δικοῦ μου ἀμετακίνητου κώδικα πού τοὺς ἀναγνωρίζω, δηλαδή τὴν δική μου ἀποφῆ νὰ «ὑπάρχουν» νὰ δροῦν νὰ σκέφτονται νὰ εἶναι ἐλεύθεροι.

Ἔτσι οἱ ἥρωες τῆς ταινίας «θέλ.» νὰ λειτουργοῦν «ἱστορικά» «διαλεκτικά» «ἀκριτικά» πάνω σὲ παλιές ἐθνικοκοινωνικές ἀντιθέσεις - συγκρούσεις «θέλω» «τώρα» νὰ εἶναι φορεῖς αἰσθητικοί, ἐθνικο-ἰδεολογικοὶ πού κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ «τέλους» τῆς δικτατορίας καί τῆς νέας μεταπολίτευσης στήν Ἑλλάδα καί τῶν ἐμπορευματοεπιχειρησιακῶν προοπτικῶν νέου τύπου «τοπικός πόλεμος Ἑλλάδας καί Τουρκίας - πετρέλαιο Αἰγαίου - τρίτος παγκόσμιος πόλεμος) ἐνεργοποιεῖ «πνευματικά» ἐντάσσοντας σ' ἓνα ἐνιαῖο ἐθνικοαγγελοπουλικὸ μέτωπο σφαγῆς τὸν ὄψιμο ριζοσπατισμὸ τοῦ ἐλληνικοῦ νεοκαπιταλισμοῦ, ἀλλὰ καί τίς τυχόν ἀντιρήσεις τῆς ἐλληνικῆς ἀριστερᾶς ὁπαδῶν - ἡγεσίας πού μετὰ τὴν ἦττα (συνειδησιακὸ δριὸ) καί μετὰ τὴν δικτατορία (βιολογικὸ δριὸ) κάθε ἀκριτική ἀποδοχή (λαϊκιστική ἐκδοχή τοῦ ἐμφυλίου πολέμου τοῦ Α.) τὴν καταξιώνει ὑποστασιακά ἀκόμα καί μιὰ θεοσούλα στὸ πάνθεο τῆς Ἀγγελοπουλικῆς ἀγιοσύνης, ἀποσπώντας ἔτσι τὴν γενναιοδωρῆ ἀνοχή ἢ τὴν ἀναγκαῖα εὐλογία τῆς ἡγεσίας ὅπως πρόσφατα στήν ἐλληνική Βουλὴ τοῦ 1975 ἀπ' ἀφορμὴ τὴν ψήφιση τοῦ προϋπολογισμοῦ ἐθνικῆς ἀμυνας.

Καί γιὰ νὰ μὴ θεωρηθεῖ ἐδῶ ὅτι ἔχω τὴν πρόθεση νὰ χωρίσω τὸν κόσμο σὲ δαίμονες καί ἀγγέλους ἀποδίδοντας ρόλους ὅπως ὁ ἴδιος κάνει στήν ταινία του ἀναφέρω ὅτι ἡ ὑπόταξη τῶν γεγονότων τοῦ ἐμφυλίου πολέμου στήν ἱστορικοαυτοκρατορική αἰσθητική «ἀνάγκη» τοῦ σκηνοθέτη ἐρχεται μετὰ τὸ πέρασμα τῶν νέων Μήδων (οἰκονομικὸ ἀνοιγμα μέρους ἑλλήνων ἐφοπλιστῶν - τραπεζῶν - Ἴδρυμα Φόρντ) ὄχι γιὰτὶ ἐκεῖνο τὸ μέρος τῶν ἑλλήνων διανοουμένων εἰσπράττοντας τὸ σχετικὸ χρῆμα θὰ μεταμορφωθεῖ σὲ χαφιέδες ἢ «λακέδες τοῦ καπιταλισμοῦ» (ἔχω τὴ γνώμη ὅτι ἔγιναν ἀριστερότεροι τῶν ἀριστερῶν) ἀλλὰ γιὰτὶ ἀποδέχτηκαν τὴν ρατσιστική πρόωθηση ἐνὸς συστήματος ὑποθηκεύοντας ἔτσι τὸ οὐσιαστικότερο ὑποκειμενικὸ δικαίωμα ἀνθρώπινης ἐλευθερίας — νὰ «εἶσαι» καί νὰ μὴν θέλεις πιά νὰ εἶσαι ἐργάτης, νὰ «εἶσαι» καί νὰ μὴν δέχεσαι νὰ εἶσαι καλλιτέχνης μέσα σὲ μιὰ κοινωνική αἰτιοκρατία πού ξεπερνιέται προσωπικά μέσα στίς ἀντικειμενικές ἀλλοτρίωτικές ἀνθρώπινες σχέσεις πού τὸ σύστημα ἐπιβάλλει.

Ἔτσι αὐτοστερημένοι αὐτοευνουχισμένοι, νέο παπαδαριό, στήνει τὴν πνευματική λειτουργία τῆς πληρωμένης μὲ αἷμα πνευματικῆς θακάντσας τῶν ὑπόλοιπων, σύγχρονοι τροβαδοῦροι τῶν αὐτοεπαναλαμβανόμενων παθῶν μας. Στήν Ἑλλάδα εἰδικά πού γιὰ τριάντα — τριάντα; — ὄχι μόνο ἦταν ἐθνικὸ ἀμάρτημα ἢ ἀπλή συμμετοχὴ στήν ἀντίσταση ἀλλὰ γιὰτὶ πῶς πολὺ ἢ πανάκριθα πληρωμένη προγραφή ἀπέκλειε καί τὴν ἐπιβίωση.

«Τώρα» ἦρθε ἡ ὥρα νὰ εἰπωθοῦν «δλα». Γιατὶ ἔτσι ὑπάρχει περίπτωση νὰ δαμασθεῖ μιὰ παράνομη συνειδηση, μιὰ «ἀνεξήγητη» (γιὰ

ποιούς;) υποκειμενική στάση εξέγερσης και ελευθερίας κάνοντας σπε-  
τάκολλο μπρεχτικό την Βάρκιζα — λές και ενδιαφέρει διτ ο άνθρωπος -  
αντάρτης πρώην εργάτης, πρώην πρόσφυγας, πρώην χωριάτης, πρώην  
άξιωματικός, πρώην δάσκαλος, πρώην ληστής, πρώην αλήτης, πρώην  
φεύτης, παραδίνει τὰ δπλα, πού μπορεί νά τὰ ξαναπάρει, ἤ και νά τὰ  
ἔχει κρύψει, — ἐξουδετερώνοντας αίσθητικοϊστορικά τὴν συνολικὴ ἀνθρώ-  
πινη ταπείνωση και ὀδύνη σὲ μιὰ ὄχι ἀποσημένη ἀτομικὴ - ὀμαδικὴ  
συνειδησιακὴ ἱστορικὴ προοπτικὴ, παραμορφώνοντας και μυθοποιώντας  
ἐκ νέου, κολακεύοντας, δίνοντας ὄχι τὴν συνολικὴ διάσταση ἀλλὰ τὴν ἡ-  
θηλημένα ἐπιθυμητὴ, τὴν ἀφηρημένη, τὴν αίσθητικὰ τεκμηριωμένη εἰ-  
κόνα τοῦ θεματοποιοῦ σπεσιαλίστα.

Ἔτσι μέσα ἀπὸ μιὰ διαλεκτικὴ ἐξάρτηση ἀποδοχῆς κάθε αἰτιοκρα-  
τίας πού ἀποκλείει τὴν συγκεκριμένη συμμετοχὴ στὴν ἐξέγερση, τοῦ οἰ-  
κονομικοῦ κοινωνικοῦ πολιτικοῦ και πνευματικοῦ προσώπου τοῦ σχηνο-  
θέτη και στὰ γεγονότα πού θὰ μεταπλαστοῦν σὲ ἔργο, ἀπομένει μιὰ αἰ-  
σθητικὴ ὠραιοποιητικὴ ἀδηφαγία (μιάς κιν) ἡ; κουλτούρας πού παράγει  
«κουλτούρα» χωρὶς νά μπορεί νά τὴν ξεπεράσει.

Ἔνα μάτι πού βλέπει ὀπως θέλει νά βλέπει, ὀπωσδήποτε μονοδιά-  
στατο, πού ψάχνει χωρὶς ἀνάπαυλα νά ἐξουδετερώσει τὴν πολυδιάστατη  
ἀνθρώπινη ἐξέγερση και ὀδύνη, ἀλλοῦ μὲ ἀρχετυπικὸ νεοφοκλορισμὸ ἀλ-  
λοῦ μὲ τὴν καλὰ πληρωμένη και ἐπεξεργασμένη αίσθητικὴ ραφινάτεστα.

Γιὰ νά γίνουν τὰ παραπάνω πῶδ συγκεκριμένα σημειῶνω:

Ἡ ἀρχαιοτραγωδικὴ ἀνέλιξη τῶν ἡρώων τῆς ταινίας πού ζοῦνε τὸν  
ἐμφύλιο πόλεμο (ἀνθρώπινες σχέσεις σὲ σύγκρουση - βιωμένη ὀδύνη) εἶ-  
ναι ἀφηρημένη ὕποπτη σχηματικὴ.

Ἡ ἀρχαία τραγωδία ἐκφράζει χωροχρονικὰ ὄχι μόνο ἀνθρώπινες  
σχέσεις σὲ σύγκρουση — βιωμένη ὀδύνη ἀλλὰ και μιὰ γενικότερη ἀν-  
τίληψη — σύλληψη τοῦ τότε κόσμου μέσα στὰ ὄρια τῆς φυλετικῆς ζωῆς  
και τῆς ἀνθρώπινης εὐαισθησίας πού βγαίνει ἀπὸ τίς σχέσεις ἡγεμόνε-  
ψης τῶν ἐλληρικῶν φυλῶν πάνω στοὺς αὐτόχθονες και στὸν περίγυρο.  
Ἐνῶ οἱ ἄνθρωποι πού ζήσανε τὸν ἐμφύλιο πόλεμο — ὀ σύγχρονος ἄνθρω-  
πος — ἐκφράζει και τέτοιες καταβολές ἀλλὰ σὲ μιὰ νέα ἀντίληψη - συλ-  
ληψη τοῦ κόσμου πού δὲν εἶναι ὀπωσδήποτε παγανιστικὴ - εἰδωλολατρι-  
κὴ - ἡρωϊκὴ. Εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα ἑνὸς κόσμου πού ἔχει βγεῖ ὄχι ἀπὸ  
τὴν φυλετικὴ ἐξωτερικευση - ἀλλοτρίωση, δηλαδὴ ἡρωας, βασιλιάς, θε-  
ὀς και τὸ ἀντίθετό του ἀλλὰ ἀπὸ τὸ ξεπέρασμά του πού εἶναι ἄνθρωπος,  
χριστὸς θεὀς, σοσιαλισμὸς και τὸ ἀντίθετό του, δηλαδὴ πάλι: ἐξωτερικευ-  
μένο - ἀλλοτριωμένο.

Ἔτσι ἔχουμε μιὰ νέου τύπου ρατσιστικὴ ἐκδήλωση ἐπιβολῆς. Στὸ  
ἔρωτημα γιατί ὀ ἔραστής τῆς μάνας νά εἶναι φασίστας, χαφιές, και προ-  
δότης ὕπὸ ἐκτέλεση (πού μπορεί και νά εἶναι — ἀλλὰ νά εἶναι και τὸ  
ἀντίθετο — ΕΑΜοκομμουνιστῆς, πράκτορας, προδότης — ἐνῶ θὰ μπο-  
ροῦσε νά εἶναι ἀπλὰ ἔραστής ἐκτελεσμένος) —. Γιὰ νά ξεπλύνει τὸν οἰ-  
κογενειακὸ φυλετικὸ κώδικα τιμῆς; ἢ τὴν ἐξαρτημένη ἔθνηκὴ τιμὴ ὀ  
ὑποστασιακὰ μυθοποιημένου βυζαντινο - ἄγιογιωργικὸς ἀντάρτης πού θὰ

τιμωρηθεί μὲν κι αὐτὸς μὲ ἐκτέλεση καὶ μετὰ θάνατο θὰ δικαιωθεί καὶ θὰ ἐξαγιασθεῖ («τώρα» στὴν ταινία τοῦ Α.). Ἔτσι ἔχουμε ὄχι μιὰ διάσταση τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου ποὺ ἐνεργεῖ, σφάλει, ἐξεγείρεται, ὑποφέρει, μεγαλώνει σὰν συνείδηση, ἀλλὰ τὸν ἀγγελολοπιλικὸ ἥρωα - ἰδέα ποὺ ἀποδίδει «δικαιοσύνη» δταν αὐτὸς θέλει καὶ ὅπου αὐτὸς θέλει.

Δηλαδή, σήμερα μιὰ νέα εὐδιάκριτη κοσμοαντίληψη ποὺ δὲν ἀναγνωρίζει ὅτι ἡ εἰδωλολατρεία εἶναι τὸ ξεπέραςμα τοῦ κανιβαλισμοῦ, ὅτι ὁ χριστιανισμὸς εἶναι τὸ ξεπέραςμα τοῦ σκλαβισμοῦ, ὁ σοσιαλισμὸς τὸ ξεπέραςμα τοῦ φασισμοῦ, ἀλλὰ ὅτι ὀλόκληρη αὐτὴ ἡ πραγματικὴ ἀντιφατικὴ ὀδυνηρῆ πόρευση οὔτε πιά πρέπει νὰ ὑποταχθεῖ οὔτε πιά νὰ ἐξυγιανθεῖ, ἀλλὰ νὰ ἐξουδετερωθεῖ βιολογικὰ ἀπὸ τοὺς νεοφασίστες εὐνούχους τοῦ θανάτου ὄχι μὲ τοὺς ξεπερασμένους χιτλερικούς φούρνους ἀλλὰ μὲ τὸν ἔλεγχο καὶ τὴν χρῆση τῆς ὑδρογονικῆς κάθαρσης ποὺ μᾶς ἐτοιμάζουν, ἀποκοιμίζοντας «ὕλικά» καὶ «πνευματικά» τὴν ἐξέγερση καὶ τὴν ἀντιφατικὴ παγίδα ὑποκειμενικοῦ καὶ βιολογικοῦ θανάτου ποὺ τὸ ξεπέραςμά του τώρα ὅσο ποτὲ ἄλλοτε εἶναι ἡ συνολικὴ ἀναγνώριση τοῦ ἄλλου, τὸ μεγάλωμα —δσες «θυσίες» κι ἂν χρειαστοῦν— τῆς ἀνθρώπινης ἐνδόμυξης σχέσης.



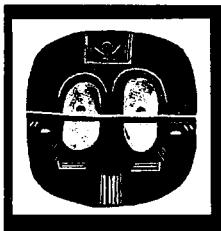


ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



ΡΟΝΑΑΝΤ ΛΑΙΝΓΚ  
Διχασμένος Έαυτός

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΩΤΗ



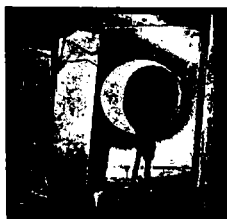
Η Εισβολή  
της Σεξουαλικής Ήθικης

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΩΤΗ



Έλευθερία  
Η αρχή και το τέλος

ΚΚ



**E. ΜΑΝΤΕΛ**

•εργατικός έλεγχος  
•εργατικά συμβούλια  
•αυτοδιαχείριση(1)



ΑΝΤΙΛΑ ΜΑΝΤΑΡΗ

# ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

## Ταινίες μικρού μήκους

Τό 1976, στη Γραμματεία του Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου οι σκηνοθέτες ταινιών μικρού μήκους υπέβαλαν για συμμετοχή 52 αιτήσεις  
κατέθεσαν για πρόκριση 40 ταινίες  
ή Προκριματική 'Επιτροπή  
άπεφάσισε να συμμετάσχουν 18 ταινίες δηλ. τό 45%  
στό Φεστιβάλ  
τής παραγωγής 1976.

Λαμβάνοντας υπόψη τό σύνολο τών ταινιών μικρού μήκους τής φετεινής παραγωγής, μπορούμε νά σχηματίσουμε τόν παρακάτω πίνακα σέ ποσοστά από άναγωγή στό σύνολο τών ταινιών.

ΠΛΑΤΟΣ ΤΑΙΝΙΩΝ		ΧΡΩΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ		ΕΙΔΟΣ		
35mm	16mm	A/M	"Έγχρωμες	ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ	ΜΕ ΥΠΟΘΕΣΗ	ΚΙΝΟΥΜΕΝΑ ΣΧΕΔΙΑ
0,35	0,65	0,48	0,52	0,35	0,65	0,00

Κάνοντας μιά σύγκριση μέ τήν περιουνή χρονιά διαπιστώνουμε:

1) Σχετικά μέ τό πλάτος τών ταινιών οι δείκτες τών ποσοστών έχουν άντιστραφεϊ. Αύξήθηκαν οι ταινίες τών 16 χιλ. καί έχουν τό δείκτη ποσοστού πού παρουσίαζαν οι ταινίες τών 35 χιλ. περίσου. Άκριβώς ίδια οι ταινίες 35 χιλ. πού μειώθηκαν έχουν τό δείκτη ποσοστών πού παρουσίαζαν περίσου οι ταινίες 16 χιλ.

2) Σχετικά μέ τό χρώμα οι δείκτες ποσοστών έχουν έπίσης άντιστραφεϊ. Αύξήθηκαν οι έγχρωμες ταινίες.

3) 'Ο δείκτης ποσοστού τών ντοκυμανταϊρ, τή φετεινή χρονιά, μειώθηκε αισθητά, από 35% πέρσου πέφτει στό 32% φέτος.

4) Κινούμενα σχέδια φέτος δέν έχουμε.

\*Ένα σημείωμα πού αναφέρεται στό σύνολο τών ταινιών είναι τά παρακάτω.

Στίς φετεινές ταινίες υπερτεροϋν, μέ μεγάλη διαφορά ως πρός τ'άλλα είδη, οι ταινίες μέ υπόθεση (φιλιόν).

Πολιτικά ντοκυμανταϊρ έχουμε τρία, από τά όποια τά

δύο αναφέρονται στη Κύπρο. Ἡ ταινία "Δέν ξεχνῶ" εἶναι ἀρκετά ἐνδιαφέρουσα, ὄχι μόνο γιὰ τὰ ἐκφραστικά της μέσα, ἀλλά καί τήν προσπάθεια διείσδυσης στά γεγονότα. Τό θετικό στοιχεῖο τῆς ταινίας εἶναι τό ψάξιμο πού ἐπιχειρεῖται. Ἀξιοσημεῖωτο εἶναι ἀκόμα, πῶς γυρίσθηκε σέ 8 mm, πράγμα πού μπορεῖ καί νά καθορίζει (ἴσως) τή θέση τοῦ σκηνοθέτη ὅταν χρησιμοποιεῖ τή κάμερα σάν ὄργανο ἀνάλυσης καί καταγραφῆς.

Ταινίες κοινωνικο-οικονομικές ἔχουμε δύο μέ κέντρο ἀναφορᾶς τούς ἔλληνες μετανάστες στή Γερμανία. Ἡ "Κοινότητά τῆς Χαϊλδεβέργης" εἶναι μιὰ ταινία γυρισμένη μέ γνώση γιὰ τό ἀντικείμενο πού καταγράφει. Ἀδυναμία τῆς ταινίας θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ πῶς μονάχα καταγράφει καί δέν ἀναφέρεται στό πλαίσιο συντεταγμένων πού καθορίζουν τήν ἐξελικτική πορεία τοῦ φαινομένου πού μελετᾶει.

Στίς ταινίες φιξιόν, γενικά, τό ἐπίπεδο εἶναι χαμηλό. Οἱ σκηνοθέτες μυθοποιοῦν βιωμένες καταστάσεις προσωπικοῦ βεληνεκοῦς.

Οἱ καταστάσεις ἢ τά γεγονότα πού γίνονται ἄξονας ἀναφορᾶς τῶν ταινιῶν φιξιόν, σέ μιὰ ρεαλιστική τους ἀναπαράσταση δίνονται αὐτόνομα καί ξεκομμένα ἀπό τό χῶρο καί τούς φορεῖς πού τά ἐξέθρεψαν. Τό ἴδιο ἀποτέλεσμα ἔχουμε καί ὅταν αὐτά δίνονται μέσα ἀπό ἕνα σύστημα συμβόλων.

Στή πρώτη περίπτωση οἱ πληροφορίες εἶναι ψευδεῖς, ἐνῶ στή δευτέρα περίπτωση δέν ἔχουμε πληροφορίες ἀφοῦ ἡ ἔρμηνεία τῶν συμβόλων εἶναι αὐθαίρετη, ἐνῶ ἡ οὐσία πού ἀπεικονίζουν δέν ἔχει καμμιά ἀυθραισία.

Ἔτσι κέντρο ἀναφορᾶς κάθε ταινίας εἶναι ἕνα ἐπιφανόμενο, ἀγνοεῖται ὅτι εἶναι ἐπιφανόμενο, λαμβάνεται σάν βᾶθος πραγματικότητας καί ἔρμηνεύεται μέσα ἀπό ἕνα ἄλλο ἐπιφανόμενο ὥστε τό ἀποτέλεσμα νάναί ἀναπαραγωγή. Μιά ἀναπαραγωγή ὅμως δέν εἶναι ἄλλο πράγμα παρά μιὰ φωτογραφία. Καί στή πλειοψηφία τους οἱ ταινίες μικροῦ μήκους ἦταν οἱ φωτογραφία ἐνός ἐπιφανόμενου.

Ἡ κατάδειξη αὐτοῦ τοῦ ἐπιφανόμενου δέν γίνονταν μέσα ἀπό ἕνα ἄθροισμα πληροφοριῶν, ἀλλά ἀπό μιὰ συνεχῆ ἔμφαση καί φωτογράφιση τῆς αὐτονομίας του.

Θά μπορούσε, λοιπόν, νά διατυπωθεῖ πῶς ὄχι μονάχα δέν δίνονται πληροφορίες στό θεατή, ἀλλά λείπουν καί ἀπό τούς δημιουργούς αὐτές οἱ πληροφορίες.

Μιά ἄλλη διαπίστωση εἶναι ἡ διακεκομμένη ἀλληλουχία τῶν πλάνων, πού σάν ἀποτέλεσμα εἶχε τό σπάσιμο μιᾶς ἐννοιολογικῆς δλοκλήρωσης. Φτιᾶχνω πλάνα μεμονωμένα,

δέν σημαίνει παρά έλλειψη γνώσης για τό αντικείμενό μου, γιατί ή γνώση έξυπακούει μιά ένότητα τών στοιχείων πού χρησιμοποιώ. Πολλές φορές βλέπουμε νά καταναλώνεται φίλμ πάνω σέ στοιχεία πού δέν πρόσθεταν. Μιά ταινία μικρού μήκους, άκριβώς λόγω μήκους,θά πρέπει "ν'άνοίγει", νά "Ξεκοιλιάζεται" από τή πληροφοριοδότηση. Σέ μιά ταινία μικρού μήκους δέν υπάρχουν στιγμές άνάσας, χρόνοι νεκροί, αισθητικές εύφρολογίες πού πλασαρίστηκαν κάτω από τό μανδύα καί μιας τάχατες πρωτοπορείας καί μιας τάχατες διάλυσης τής ιδεολογίας.

Δέν πετυχαίνουμε καμιά διάλυση φωτογραφίζοντας τή διάλυση, άπλά καί χωρίς νά τό καταλαβαίνουμε τήν άναπαράγουμε.

Μέσα στό κεφάλι μας έχουμε όρισμένες στάσεις, απόψεις, ιδέες πού διαμορφώνει μέσα μας ό κοινωνικός χώρος πού ζούμε καί αυτές τίς άντανακλάσεις πού άποφασίζουμε νά τίς κάνουμε ταινία τίς είκονογραφούμε. Μιά είκονογράφιση όμως δέν είναι ποτέ άποστασιοποίηση ενός θέματος πού όλοι οι νέοι δημιουργοί προσπαθούν νά πετύχουν.

'Αντίθετα πρós όλα αυτά είναι ή κατασκευή τής ταινίας "Μοναστηράκι" "Έχουμε έδώ ένα πληθορισμό από στοιχεία πραγματικότητας καί ή παρέμβαση του δημιουργού είναι νά έννοιολογήσει τό υλικό δομώντας αυτό τό πλήθος τών στοιχείων.

"Όσο για τά έκφραστικά μέσα πού χρησιμοποιούν στή πλειονότητά τους οι σκηνοθέτες ταινιών μικρού μήκους σχηματίζεται ή έντύπωση ή πώς βρισκόμαστε μπροστά σέ μεγάλους δημιουργούς πού καταργούν κάθε τι καί δημιουργούν νέους κώδικες, πού άκόμα δέν μάθαμε νά διαβάσουμε, ή μπροστά σέ έρασιτέχνες. Φυσικά,δέν συμβαίνει ούτε τό ένα ούτε τό άλλο καί ή αίτία βρίσκεται βέβαια κάπου άλλου: ό καταγιτισμός αισθητικών πληροφοριών είναι τόσο μεγάλος πού παρεμποδίζει μιά άφομοίωση βασικών κανόνων. Δέν προλαβαίνουμε νά οικιοποιηθούμε τίποτα καί ή μόνη διέξοδος είναι μιά άποσπασματική μέμηση. Για νά συντηρηθεί τό φαινόμενο Τέχνη δέν έχει άλλη διέξοδο από τό νά άνανεώνει συνέχεια τούς κώδικές του σάν άλλο ιερατείο όταν διαφυλάσσει άξίες πού μόνο αυτό είναι σέ θέση νά θεσπίσει, αλλά καί νά "καταναλώσει".

Περισσότερο ένδιαφέρει τούς σκηνοθέτες μιά τεχνική άριότητα στή γραφή τους καί λιγώτερο εάν άρθρώνεται αυτή ή γραφή σέ σημασίες.

"Ένα τράβελλινγκ ένδιαφέρει περισσότερο νά μή κουνι-

έται παρά εάν ή χρήση του είναι σωστή για τήν άρ-  
θρωση μιās σημασίας.

Ή μηχανή κινεΐται μονάχα γιατί έχει καί αύτή τή δυ-  
νατότητα.

Τό μέγεθος τών πλάνων μπορεί νάβαι αύτό πού είναι ,  
άλλά καί οποιοδήποτε άλλο. Τό γιατί καί πώς πρέπει  
νάχει αύτό τό μέγεθος, τί δηλώνει, κ.λ.π δέν δίνε-  
ται ή έντύπωση πώς έχουν έρευνηθεΐ.

Γι' αύτούς τούς λόγους ή ταινία "Νικόλας" μπορεί νά  
θεωρηθεΐ σά δείγμα χωρίς ψεγάδια, πού τά έκφραστικά  
κινηματογραφικά του μέσα μαρτυράνε μόχθο καί μελέ-  
τη από τή μεριά του σκηνοθέτη.

Γιά τόν έλληνικό χώρο δέν θά ήταν καθόλου ύπερβο-  
λικό νά διατυπωθεΐ πώς είναι μοναδικό δείγμα. Ο Βερ-  
νίκος δούλεψε ένα χρόνο για μιά ταινία μικροΰ μή-  
κους καί αύτό έξηγεΐ πάρα πολλά πράγματα όπως καί  
τότί μπορεί νά άποτελέσει μιά ταινία μικροΰ μήκους.

Κλείνοντας θά μπορούσε νά διατυπωθοΰν μερικές από-  
ψεις για τή πορεία του είδους μικρό μήκος.

Αυτό όμως σημαίνει, πώς γνωρίζουμε όλες εκείνες  
τίς συνιστώσες πού θ' άναπτυχθοΰν μέσα στό κοινωνικό  
χώρο καί θά καναλιζάρουν τήν αύριανή πορεία.

Ένα είναι βέβαιο, πώς ο καλλιτέχνης αν δέν ένταχθεΐ  
sé φορεΐς κοινωνικής άλλαγής καί έπιμένει ν' άναπα-  
ράγει τά ίδεολογήματά του, τό άποτέλεσμα θά είναι —  
τό άδιέξοδο καί θά συντηρεΐται καταναλώνοντας τίς  
σάρκες του.





ΕΛΛΗΝΕΣ  
ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ  
ΡΟΒΗΡΟΣ ΜΑΝΘΟΥΛΗΣ  
πρόσωπο με πρόσωπο



ΕΛΛΗΝΕΣ

# ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

## ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1976

### "ΜΟΝΑΣΤΗΡΑΚΙ"

35 χιλ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 19 λεπτά

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γκαίη 'Αγγελή

Λήψεις Life: Κώστας Νάστος

Φωτογραφίες: Γκαίη 'Αγγελή

Μουσική επένδυση: Βέρα Πάλμα

Μουσικό Μοντάζ: Φαίνη Ξύδη

Κόστος παραγωγής: 60.000 δρχ.

'Η ταινία "Μοναστηράκι" είναι ένα ιδιότυπο λυρικό ντοκιμανταίρ και αναφέρεται στο γνωστό χώρο που φέρει το ίδιο όνομα, αλλά και στο μύθο που τον συνοδεύει.

'Η ταινία δέν παίχτηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976. τήν απέρριψε ή Προκριματική 'Επιτροπή. Παίχτηκε στά πλαίσια τής "Αγοράς ταινιών".

Βραβεία: Βραβείο Δήμου Θεσσαλονίκης.

### ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΕΛΙΣΣΑΒΕΤ

16 χιλ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 65 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: 'Αναστάσης 'Αλαμάνος

Φωτογραφία: 'Ιούλιος Διαρεμές

Μοντάζ: 'Αν. 'Αλαμάνος Ι. Διαρεμές

'Ηθοποιοί: 'Αννα-Μαρία Χριστοδούλου

Κόστος παραγωγής: 350.000 δρχ.

'Υπερρεαλιστικό παιχνίδι πάνω στά σύμβολα τής εύρωπαϊκής κουλτούρας που αποκαλύπτει τή βαθύτερη αντίθεση μεταξύ ζωής και θανάτου που κρύβουν οι διάφορες μεταμορφώσεις τους.

'Η ταινία δέν παίχτηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976 τήν απέρριψε ή Προκριματική 'Επιτροπή.

## ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΗΜΕΡΑ.....

16 χιλ. Έγχρωμη. Διάρκεια 30 λεπτά.

Παραγωγή: Σινεβίζιον ΕΠΕ.

Σενάριο-Σκηνοθεσία-Μοντάζ: Πόπη Άλκουλη

Φωτογραφία: Δευτέρας Παυλόπουλος

Ήχοληψία: Γιώργος Καβαρατζής

Κόστος παραγωγής: 180.000 δρχ.

Μιά έρευνα πάνω στά προβλήματα και τή θέση τής Έλ-  
ληνίδας μέσα στή σημερινή κοινωνία

## ΟΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ

16 χιλ. Άσπρόμαυρη. Διάρκεια 65 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Γιώργος Άν-  
τωνόπουλος

Μουσική: Δημήτρης Μαραγκόπουλος

Κόστος παραγωγής: 400.000

Τό πρώτο μέρος τής ταινίας αναφέρεται στίς αίτίες πού  
γεννοούν και διαιωνίζουν τή μετανάστευση. Τό δεύτερο  
μέρος αναφέρεται στά προβλήματα τών μεταναστών στή  
Δ. Γερμανία. Ή ταινία γυρίστηκε στήν Έλλάδα και τή  
Δ. Γερμανία.

Ή ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

## ΔΕΝ ΞΕΧΝΩ

16 χιλ. Άσπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Γιώργος Άντωνόπουλος,  
Νίκος Δεληβοριάς.

Κόστος παραγωγής: 200.000 δρχ.

Ντοκιμανταίρ στή Κύπρο: σκηνές από τή τουρκική είσο-  
λή τόν Ίούλη του 1974.

Ή ταινία καταγράφει τά αισθήματα και τίς σκέψεις τών  
προσφύγων για τίς αίτίες και τούς υπεύθυνους τής συμ-  
φοράς τους, για τό δρόμο τής απελευθέρωσης τους.

Ή ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.  
Κόπηκε από τήν Προκριματική Έπιτροπή.

## ΠΡΟΣΩΠΑ ΣΤΟ ΤΟΙΧΟ

16 χιλ. Έγχρωμη. Διάρκεια 27 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Χρήστος Άρώνης

Φωτογραφία: Ίούλιος Διαρεμέζ

Μοντάζ: Τάκης Παπαδημητρίου  
 Ήθοποιού: Λίτσα Βαΐδου, Τάσος Πελαντζίδης  
 Κόστος παραγωγής: 150.000 δρχ.

Διασκευή και μεταφορά στο κινηματογράφο του διηγήματος "Ο Τοΐχος" του Λ. Αντρέγιερ. Χαρακτηριστικό στοιχείο της ταινίας είναι το χρώμα που χρησιμοποιείται σαν μέσο έκφρασης για τους χαοκτιήσες των ηρώων του μύθου.

Η ταινία παίχτηκε: στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

#### ΚΑΤΑΠΙΕΣΗ

35 χιλ. "Έγχρωμη. Διάρκεια 12 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δημήτρης Βαρδίκος

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης

Μοντάζ: Γιάννα Σπυροπούλου

Ενδυματολογία: Στρατούλα Βαρδίκη

Ήχητική και μουσική επένδυση: Νίκος Σκιαδάς

Κόστος παραγωγής: 75.000 δρχ.

Ανάμεσα από δυό μάσκες αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας περνούν σκηνές καθημερινότητας.

Η ταινία παίχτηκε: στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

#### ΟΠΕΡΑ

16 χιλ. "Έγχρωμη. Διάρκεια 39 λεπτά.

Παραγωγή: Γιώργος Έμιρζάς

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Ανδρέας Βελισσαρόπουλος

Φωτογραφία: Γιάννης Δασκαλοθανάσης

Μοντάζ: Σπύρος Προβής

Κοστούμια: Αντώνης Έξαδάκτυλος

Ήθοποιού: Κυριάκος Λουκατάς

Κόστος παραγωγής: 85.000 δρχ.

"...η ταινία "Όπερα" θά μπορούσε νά χαρακτηριθεϊ σά μιά πολύ έλευθερη "ανάγνωση" τής Όπερας του Ριχάρδου Βαγκνερ, "Τριστάνος και Ίζόλδη", καθώς και μιά έρευνα πάνω στήν "ιστορικότητα".

Η ταινία παίχτηκε: στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

Βραβεΐα: Βραβεΐο Κριτικῶν, καλύτερης ταινίας μικρού μήκους.

Βραβεΐο Δήμου Θεσσαλονίκης.

#### ΝΙΚΟΛΑΣ

16 χιλ. "Έγχρωμη. Διάρκεια 25 λεπτά.

Παραγωγή: National Film School

Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Δημήτρης Βερνίκος

Ήχοληψία: Πήτερ Κόρνις

Κόστος παραγωγής: 150.000 δρχ.

Ντοκιμανταίρ: τό πορτραίτο ενός βοσκού σ'ένα χωριό τής Κρήτης.

Ή ταινία παίχτηκε: στό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

Βραβεΐα: Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Βραβεΐο καλύτερης ταινίας μικρού μήκους ντοκιμανταίρ Βραβεΐο Δήμου Θεσσαλονίκης.

#### ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ

16 χιλ. ΄Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 16 λεπτά.

Παραγωγή: National Film School

Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Δημήτρης Βερνίκος

Ήχοληψία: Πήτερ Κόρνις, Άννα Κεσσίσουλου

Μοντάζ: Τόνυ Γκάραν

Κόστος παραγωγής: 60.000 δρχ.

Μιά οίκογένεια προσφύγων από τή Κύπρο έρχεται στό Λονδίνο. Οί προσπάθειες έπιβίωσης καί τά προβλήματα τών Κυπρίων μέσα στό χώρο αυτό

#### ΚΡΕΠ ΝΤΕ ΣΙΝ

16 χιλ. ΄Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 30 λεπτά

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Μαρία Γαβαλά

Φωτογραφία: Νίκος Σμαραγδής

Μοντάζ: Βαγγέλης Γούσινας

Ήθοποιοί: Μόσχα Σκόδρα

Κόστος παραγωγής: 70.000 δρχ.

Ή καταπίεση τών οίκογενειακού περιβάλλοντος, στή κρίσημη φάση τής έφηβείας, σέ μιά δεκατετράχρονη κοπέλλα.

Ή ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβά τής Θεσσαλονίκης, τήν απέρριψε ή Προκριματική ΄Επιτροπή, 1976.

Βραβεΐα: Βραβεΐο Δήμου Θεσσαλονίκης.

#### ΑΡΝΗΤΙΚΟ

35 χιλ. ΄Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δημήτρης Γάλανάκης.

Φωτογραφία: Μάκης Άνδρεόπουλος

Μοντάς: Μπάμπης Άλέπης

Ήθοποιού: Τάσος Διακομανώλης, Κική Γανίτη

Ή ταινία δείχνει ένα δωδεκάχρονο κορίτσι στη άναζη-  
τηση του ν'άνακαλύψει τόν κόσμο.

Ή ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τήν  
άπέριψε ή Προκριματική Ήπιτροπή, 1976. Παίχτηκε  
στά πλαίσια τής "Άγοράς ταινιών".

#### ΜΙΑ ΜΑΤΙΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΚΟΥΒΕΝΤΑ

16 χιλ. Άσπρόμαυρη. Διάρκεια 17 λεπτά.

Παραγωγή: Μαρία Γκρέμου

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Ήλένη Γκρέμου

Φωτογραφία: Διονύσης Δραγωνέας

Μοντάς: Άνδρέας Άνδρεαδάκης-Ήλένη Γκρέμου

Κόστος παραγωγής: 20.000 δρχ.

Μιά έρευνα πάνω στά προβλήματα πού αντιμετώπιζει ή  
γυναίκα εργάτρια στό χώρο τής δουλειάς της και ή σύ-  
ζυγος-μητέρα μέσα στό σπίτι.

Ή ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τήν  
άπέριψε ή Προκριματική Ήπιτροπή, 1976. Παίχτηκε  
στά πλαίσια τής "Άγοράς ταινιών".

#### "ΤΣΑΜΙΚΟΣ"

Μιά ήρωϊκή παράσταση.

35 χιλ. Έγχρωμη. Διάρκεια 8 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία-Μοντάς: Μάνος Εύστρατιάδης

Φωτογραφία: Μανώλης Άδαμάκης

Μουσική: Γιώργος Παπαδάκης

Άφηγητής: Καραγκιοζοπαίχτης Μάνθος

Κόστος παραγωγής: 35.000 δρχ.

Ή ταινία βασίζεται πάνω σ'ένα πίνακα τής σειράς τών  
ιστορικών εικόνων Μακρυγιάννη-Ζωγράφου, και σέ κεί-  
μενο άπ'τά άπομνημονεύματα του στρατηγού Μακρυγιάννη.

Ή ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

Βραβεία: Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Τρίτο Βραβείο ταινί-  
ας μικρού μήκους (50.000 δρχ.)

## ΓΕΛΕΚΑΚΙ

35 χιλ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 7 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Ήρις Ζαχμανίδη

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης

Μοντάζ: Γιάννα Σπυροπούλου

Ήχοληψία: 'Αργύρης Λαζαρίδης

Ήθοποιού: Δώρα Στυλιανίδη

Κόστος παραγωγής: 55.000 δρχ.

'Η έξέγερση του Θηλυκού για την κατάκτηση της "άρσενικότητας".

'Η ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976, τήν απέρριψε ή Προκριματική 'Επιτροπή.

Παίχτηκε στά πλαίσια τής "Άγοράς ταινιών".

## "ΚΑΤΣ 76"

16 χιλ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Νίκος Ζερβός-Φοῖβος Κωνσταντινίδης

Φωτογραφία-Μοντάζ: Φοῖβος Κωνσταντινίδης

'Επιλογή ήχων καί μουσικής: Φ. Κωνσταντινίδης-Ν. Ζερβός

Κόστος παραγωγής: 10.000 δρχ.

'Ενα παιχνίδι εικόνας καί ήχου. Μέσα από τήν αντίστιξη αὐτῶν τῶν δυό στοιχείων σαρκάζονται οἰκεῖες καταστάσεις.

'Η ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976, τήν απέρριψε ή Προκριματική 'Επιτροπή.

'Η Πρωτοβάθμια 'Επιτροπή λογοκρισίας δέν ἔδωσε ἄδεια δημόσιας προβολῆς στή ταινία.

## ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

35 χιλ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή: Γιούλη Κατῆ

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Κώστας 'Ηλιοτρόπης-Κατῆς

Φωτογραφία: Τάκης Γεωργόπουλος

Μοντάζ: 'Ηλίας Σγουρόπουλος

Μουσική: "Ακης Σκαμάγκας

Ήθοποιού: "Αγγελος Σερῆτης, Μαρία Λαέρτη

'Η ταινία μέσα από ἕνα μύθο ρεαλιστικό δείχνει τήν παντοδυναμία τής ὕλης πού πάνω στή κυκλική διαδικασία του μετασχηματισμοῦ μπορεῖ νά δημιουργήσει ἴδια γεγονότα πού τά χωρίζει ἕνα μεγάλο χρονικό διάστημα.

'Η ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976.

### ΤΟ ΡΕΣΙΤΑΛ ΜΙΑΣ ΣΙΩΠΗΣ

16 χιλ. Έγχρωμη. Διάρκεια 37 λεπτά.

Παραγωγή: Βασίλης Πνευματικός

Σενάριο: Ζωή Ρουχωτά

Σκηνοθεσία-Φωτογραφία: Περικλής Ίωαννίδης

Μοντάζ: Ήλίας Σγουρόπουλος

Ήθοποιοί: Ζωή Ρουχωτά

Μακέτες: Βαγγέλης Οικονομίδης

Κόστος παραγωγής: 45.000 δρχ.

Μιά διερεύνηση στο χώρο τών ύπαρξιακών προβλημάτων.

Ή ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976, τήν απέρριψε ή Προκριματική Έπιτροπή.

### ΛΙΒΙΟΣ Ή Η ΑΓΑΛΜΑΤΩΔΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΠΕΡΑΣΜΕΝΟΥ ΕΠΟΥΣ

16 χιλ. Άσπρόμαυση. Διάρκεια 35 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιώργος Καλογιάννης

Φωτογραφία: Ίούλιος Διαρεμές

Μοντάζ: Γιάννα Σπυροπούλου, Βαγγέλης Γούσιος

Ήθοποιοί: Ίρένε Ντρίνα Ρέντον, Θόδωρος Ζαμάνης

Μουσική έπένδυση: Δεύτερη συμφωνία Μάλερ

Κόστος παραγωγής: 80.000 δρχ.

Μέσα από τήν έπίσκεψη μιās παλιās άριστοκρατικής οίκογένειας στό άρχοντικό της, πού έχει γίνει μουσειο, έπιχειρεΐται μιá κριτική του παρελθόντος.

Ή ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976.

Ή ταινία παίχτηκε στό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976, έκτός συναγωνισμού.

Βραβεΐα: Βραβεΐο Δήμου Θεσσαλονίκης.

### ΠΡΟ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ

16 χιλ. Έγχρωμη. Διάρκεια 10 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία: Δημήτρης Καλούδης

Μοντάζ: Άρης Κανελλόπουλος

Ήχοηφία: Νίκος Χαλιώτης, Σπύρος Κωνσταντινίδης

Ήθοποιοί: Βάσος Άνδριανός, Βάντα Καρακατσάνη

Κόστος παραγωγής: 60.000 δρχ.

Ή ταινία αναφέρεται στις τελευταΐες στιγμές ενός καταδίκου πού θά άπαγχονισθεΐ.

Ή ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976.



## ΜΑΥΡΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΠΡΑΣΙΝΑ ΚΑΦΕ ΜΠΛΕ ΚΑΙ ΤΙΝΑ ΑΛΛΑ

16 χιλ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή-Σκηνοθεσία: "Αρης Καραϊσκάκης

Σενάριο: Ντίνα Παπανικολάου

Φωτογραφία: Βασίλης Χριστομόγλου

Μοντάζ: Τ. Σγουρόπουλος

Ήθοποιού: Στέφανος Χατζημιχαΐλιδης, 'Αφροδίτη Τζοβάνη

Κόστος παραγωγής: 45.000 δρχ.

Ή ταινία παρουσιάζει μιά έρευνα στο χώρο της Θεσσαλονίκης με λήψεις ντοκυμανταίρ και σκηνοθετημένες ιστορίες.

Ή ταινία δέν παίχτηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,

1976. Τήν απέρριψε ή Προκριματική 'Επιτροπή.

Παίχτηκε στά πλαίσια της "Αγοράς ταινιών".

## ΝΥΧΤΕΣ

35 χιλ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 11,5 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιώργος Κατακουζηνός

Φωτογραφία: Τάσος 'Αλεξάκης

Μοντάζ: 'Αριστείδης Καρύδης-Φούκς

Μουσική: Γιάννης Ξενάκης

Τρύκ: "Οπτικάλ Στούντιο

Κόστος παραγωγής: 350.000 δρχ.

Ή ταινία έχει άξονα τήν άφιέρωση του Γιάννη Ξενάκη στο μουσικό κομμάτι "NUITS" του Capella για τούς πολιτικούς κορατουμένους.

Ή ταινία παίχτηκε: στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976.

Βραβεΐα: Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Πρώτον Βραβεΐον ταινίας μικρού μήκους (50.000 δρχ.).

## ΜΑΡΤΥΡΙΑ

Γιά ένα έγκλημα χωρίς τιμωρία

35 χιλ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 27 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Νίκος Κατσουρίδης

Μουσική: Δουκιανός Κελαϊδόνης

Κόστος παραγωγής: 120.000 δρχ.

Ή κατάσταση στή Κύπρο τό 1976 σέ συσχετισμό με τό πραξικόπημα της Χούντας και τήν Είσοβλή των Τούρκων τόν 'Ιούλιο-Αύγουστο 1974

Ἡ ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976.

### Ο ΤΡΟΜΟΣ ΚΑΙ Η ΑΘΛΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ Γ' ΡΑΪΧ

16 χιλ. Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 25 λεπτά

Παραγωγή: Μίμης Κουγιουμτζής

Κινημ/γραφική ἐπιμέλεια: Μίμης Κουγιουμτζής

Φωτογραφία-Μοντάς: Σάκης Μανιάτης

Κόστος παραγωγῆς: 35.000 δρχ.

Ἡ ταινία παρουσιάζει ὀκτώ μονόπρακτα τοῦ Μπ. Μπρέχτ ἀπό τή σειρά πού παρουσιάσε τό θέατρο Τέχνης μέ τίτλο "Ὁ τρόμος καί ἡ ἀθλιότητα τοῦ Γ' Ραΐχ".

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976. Τήν ἀπέρριψε ἡ Προκριματική Ἐπιτροπή. Παίχτηκε στά πλαίσια τῆς "Ἀγορᾶς ταινιῶν".

### ΛΑΪΚΕΣ ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ

1821-1941

16 χιλ. Ἐγχρωμη. Διάρκεια 34 λεπτά.

Παραγωγή: Δημήτρης Ποντίκας

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Μαίρη Κουτσούρη

Φωτογραφία: Δευτέρης Παυλόπουλος

Μοντάς: Μπάμπης Ἀλέπης

Μουσική: Δημήτρης Πουλικάκος

Κόστος παραγωγῆς: 180.000 δρχ.

Ντοκουμανταίρ πάνω στίς λαϊκές ἀφίσεις πολιτικοῦ περιεχομένου ἀπό τό 1821 ἕως τό 1941.

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976. Τήν ἀπέρριψε ἡ Προκριματική Ἐπιτροπή.

### "ΑΤΙΤΛΟ"

16 χιλ. Ἐγχρωμη καί Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 17 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Κυριακή Λαζόγκα

Φωτογραφία: Κώστας Τσιλίδης

Κόστος παραγωγῆς: 50.000 δρχ.

Ἡ ταινία εἶναι σκηνοθετημένο ντοκουμανταίρ πάνω στίς ἐργαζόμενες γυναῖκες τῶν μεταλλείων τῆς Χαλκιδικῆς. Τό πρῶτο μέρος τῆς ταινίας, διάρκειας 2 λεπτά εἶναι ἐγχρωμο μέ κινούμενα σκίτσα. Τό δεύτερο μέρος εἶναι τό σκηνοθετημένο ντοκουμανταίρ στά μεταλλεῖα, μαυρό-ασπρο.

Ἡ ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

## ΕΞΟΔΟΣ

35 χιλ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 65 λεπτά.

Παραγωγή: Έλισσάβητ Δερμεντζόγλου-Λιντζέρη

Σκηνοθεσία: Γιάννης Λιντζέρης

Σενάριο: Βερόνικα Λιντζέρη, Γιάννης Λιντζέρης

Φωτογραφία: Νίκος Ίορδανίδης

Μοντάζ: Ήλιος Σγουρόπουλος

Μουσική: Βασίλης Αρχιτεκτονίδης

Ήθοποιού: Σίμος Τριανταφυλλίδης, Αντιγόνη Αθανασίου

Κόστος παραγωγής: 400.000 δρχ.

Μιά έρευνα στίς συνθήκες ζωής τής ελληνικής επαρχίας, στην άκρητική Μακεδονία.

Ή ταινία παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

## ΓΙΑ ΜΙΑ ΔΡΑΧΜΗ

16 χιλ. Διάρκεια 14,5 λεπτά

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία: Αντώνης Λυμπέρης

Μουσική: Μάνος Χατζηδάκης

Ήθοποιού: Δημήτρης Μεταξάς

Ή ταινία δείχνει ένα μικρό άγόρι 12 χρονών μετά τήν άποτυχημένη προσπάθεια πού κάνει νά κλέψει. Τελικά τό άγόρι πεθαίνει.

Ή ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976. Τήν έκοψε ή Προκριματική Έπιτροπή. Παίχτηκε στό πλαίσια τής "Άγοράς ταινιών".

## ΡΑΔΙΟΤΗΛΕΣΚΟΠΙΟ-ΣΠΟΥΔΗ

16 χιλ. Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 22 λεπτά.

Παραγωγή: Διονύσης καί Γιάννης Μαλοΰχος

Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Διονύσης Μαλοΰχος

Ήθοποιού: Γιάννης Μαλοΰχος, Γιώτα Μπαλάσκα

Μουσική: Γιάννης Ξενάκης

Κόστος παραγωγής: 100.000 δρχ.

Έλεύθερη άπόδοση με κινηματογοαφικά έκφοαστικά μέσα, τής ποίησης του Γιάννη Ρίτσου καί είδικότερα άπό τό ποίημα "Πρωίνο άστρο". Ή ταινία περιλαμβάνει λήψεις άπό τήν κηδεία του Άλέξανδρου Παναγούλη.

Ή ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

## ΜΕΤΑΙΧΜΙΟΝ

35 χιλ. Έγχρωμη. Διάρκεια 6,5 λεπτά

Παραγωγή: "Άρης Κανελλόπουλος, Δημήτρης Μπενίσης

Σενάριο: "Άρης Κανελλόπουλος

Σκηνοθεσία-Τρυκέζα: Δημήτρης Μπενίσης

Κόστος παραγωγής: 38.000 δρχ.

Ἡ ταινία βασίζεται σ' ἓνα φωτογραφικό ὕλικό, μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὀλοκληρώνεται ὁ κύκλος δημιουργία-ζωή-θάνατος, γιὰ μιά κριτική θεώρηση τοῦ τεχνολογικοῦ μας πολιτισμοῦ.

Ἡ ταινία παίχτηκε: στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1976.

#### Ο ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΟΣ ΥΠΝΑΚΟΣ ΤΟΥ ΣΑΒΒΑΤΟΥ

35 χιλ. Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Λάζαρος Μπίκας

Φωτογραφία: Γιώργος Πετσίβας

Μοντάζ: Πάνος Καλουδάς

Ἡθοποιοί: Ἀργυρώ Ἀναστασίου

Κόστος παραγωγής: 35.000 δρχ.

Τὸ ἀγχος τῆς ζωῆς καί τὸ ἀπρόοπτο τέλος τοῦ.

Ἡ ταινία παίχτηκε: στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

#### ΟΣΟ ΥΠΑΡΧΟΥΝΕ "ΤΑΜΠΟΥ"

35 χιλ. Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 30 λεπτά.

Παραγωγή: ΑΡΜΟΝΙΑ-ΦΙΑΜ

Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Νίκος Μπιλιλῆς

Ἡθοποιοί: Ζωρζέττ Μόρς, Ἐλεάνα Γιαννακοῦ, Γιασεμῆς

Ἀποστολίδης.

Κόστος παραγωγής: 45.000 δρχ.

Ἡ ταινία δείχνει τὰ ταμπού πού ὑπάρχουν στίς σχέσεις τῶν δύο φύλων.

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976. Τὴν ἀπέρριψε ἡ Προκριματικὴ Ἐπιτροπὴ. Παίχτηκε στὰ πλαίσια τῆς "Ἀγορᾶς ταινιῶν".

#### ΑΡΧΙΛΟΧΟΣ

35 χιλ. Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 10 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Βασίλης Μπουντούρης

Φωτογραφία: Τάσος Ἀλεξάκης

Μοντάζ: Ἀνδρέας Τσιλιφώνης

Μουσική: Γιάννης Ζουγανέλης

Κοστούμια: Ἐσμὲ Πειλεΐδη

Κόστος παραγωγής: 55.000 δρχ.

Ἡ ταινία ἀφηγεῖται μέ ἐξωπραγματικό τρόπο τίς περιπέτειες ἑνός ἀνδρα πού ἔγινε ρίψασπις.

Ἡ ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

#### Σ' ANAMONH THΣ NYXTAS

16 χιλ. Ἐγχρωμη. Διάρκεια 12 λεπτά.

Παραγωγή-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Γεράσιμος Μωραΐτης  
Κόστος παραγωγῆς: 6.000 δρχ.

Ἡ ἀνάπτυξη ἑνός ὄνειρου.

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976. Κόπηκε ἀπό τήν Προκριματική Ἐπιτροπή.

#### ΧΩΡΙΣ ΤΙΤΛΟ

16 χιλ. Ἐγχρωμη. Διάρκεια 9 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία: Κώστας Νάστος  
Μοντάζ: Γιάννης Τσιτσόπουλος  
Ἡθοποιοί: Δεωνίδας Καλιβρετάκης, Γιώργος Κυρίτσης  
Κόστος παραγωγῆς: 60.000 δρχ.

Ἡ ταινία ἐπιχειρεῖ μιὰ προσέγγιση στό θέμα τοῦ ἀγώνα ἐνάντια στή κοινωνική ἀδικία μέ ἀφορμή τή σύλληψη ἑνός φοιτητῆ.

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976. Τήν ἀπέριψε ἡ Προκριματική Ἐπιτροπή. Παίχτηκε στά πλαίσια τῆς "Ἀγορᾶς ταινιῶν".

#### ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ

16 χιλ. Ἐγχρωμη. Διάρκεια 33 λεπτά.

Παραγωγή: Ἑλληνική Κοινότητα Χαϊδελβέργης  
Σενάριο-Σκηνοθεσία-Μοντάζ: Δευτέρης Ξανθόπουλος  
Φωτογραφία: Μιχάλης Ρόκος  
Ἐπιμέλεια ἤχου: Γιώργος Παπαδάκης  
Κόστος παραγωγῆς: 85.000 δρχ.

Μέ ἀφορμή τήν ἴδρυση καί τή λειτουργία τῆς ἑλληνικῆς κοινότητας στή Χαϊδελβέργη, θίγονται τά βασικότερα ἀπό τά προβλήματα πού ἀπασχολοῦν τοὺς Ἕλληνες τῆς Γερμανίας: ἐκπαιδευτικό, ἀπολύσεις, προσαρμογή, στεγαστικό, κ.ἄ.

Ἡ ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

Βραβεῖα: Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Δεύτερο Βραβεῖο ταινίας μικροῦ μήκους (50.000 δρχ.).

## ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΟΝΕΙΡΟ

16 χιλ. Άσπρόμαυρη. Διάρκεια 18 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Νάσος Οικονομόπουλος  
Φωτογραφία-Μοντάζ: Γιώργος Μπελεσιώτης  
Ήθοποιοί: Νάσος Οικονομόπουλος, Μαρί Σιαβέλη  
Κόστος παραγωγής: 35.000 δρχ.

Η ταινία προσπαθεί νά καταδείξει τά προβλήματα πού αντιμετώπιζει ένας έπαρχιώτης μέσα στό χώρο τής Αθήνας.

Η ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976. Τήν απέρριψε ή Προκριματική Έπιτροπή.

## ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΟ ΑΠΟΛΥΤΟ

35 χιλ. Έγχρωμη. Διάρκεια 25 λεπτά

Παραγωγή: Parco Ltd  
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Φ. Ότις  
Φωτογραφία-Μοντάζ: Γιώργος Καβάγιας  
Μουσική: Φ. Ότις  
Κόστος παραγωγής: 150.000 δρχ.

Η ταινία άπασχολείται μέ τή παρουσίαση μις καινούργιας κινηματογραφικής τεχνικής.

Η ταινία παίχτηκε: στό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

## ΠΛΗΝ-ΚΑΔΡΟ

16 χιλ. Έγχρωμη. Διάρκεια 6,5 λεπτά

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δεωνίδας Παπαδάκης  
Φωτογραφία: Γιάννης Δασκαλοθανάσης  
Μοντάζ: Ανδρέας Τσιλιφώνης  
Κόστος παραγωγής: 20.000 δρχ.

Στό χώρο ενός κινηματογραφικού κάδρου πού σημαδεύει ή παρουσία των συμβόλων τής Πατρίδας, τής Θρησκείας καί τής Οικογενείας, αρχίζουν νά εισβάλλουν άπ'όλες τίσ κατευθύνσεις διάφορα αντικείμενα-σύμβολα, φορεϊς φθαρμένων άξιων πού μις προβάλλει ή άρχουσα ιδεολογία, έως πού τό κάδρο γεμίζει άσφυκτικά άπό τά αντικείμενα-φορεϊς

Η ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.

Βραβεΐα: Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Τέταρτο Βραβεΐο ταινίας μικρού μήκους.

## ΟΛΥΜΠΙΑ

16 χιλ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 18 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: "Άγγελος Σιδεράτος  
Φωτογραφία: Γιώργος Σταυρίδης  
Μοντάζ: Γιάννης Τσιτσόπουλος  
Κόστος παραγωγής: 500.000 δρχ.

Ντοκουμαντάιρ στο χώρο της αρχαίας 'Ολυμπίας.

## "1896-ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΩΝ ΟΛΥΜΠΙΑΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ"

16 χιλ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 11 λεπτά

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: "Άγγελος Σιδεράτος  
Φωτογραφία: Γιώργος Σταυρίδης  
Μοντάζ: Γιάννης Τσιτσόπουλος  
Κόστος παραγωγής: 150.000 δρχ.

Μέ φωτογραφίες εποχής καί παλιές άφίσεσ επιχειρείται  
ή κινηματογραφική αναπαράσταση: τών 'Ολυμπιακών άγώ-  
νων, τό 1896 στην 'Ελλάδα.

'Η ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,  
1976, τήν άπέρριψε ή Προκριματική "Επιτροπή.

## ΧΘΕΣ ΗΤΑΝ ΑΥΡΙΟ

35 χιλ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή: Νίκος Μαυρολέων  
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Κων/νος Σιμιτόπουλος, Νίκος Μαυρολέων  
Φωτογραφία: Εύάγγελος Τεζάρης  
Μουσική: Κων/νος Σιμιτόπουλος  
Κόστος παραγωγής: 40.000 δρχ.

'Η ταινία αναφέρεται στη ζωή μιás τυπικής μεσοαστι-  
κής οίκογένειας. Μέσα από τά σημερινά προβλήματα της  
άποκαλύπτει τό άδιέξοδο της στό μέλλον

'Η ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,  
1976. Τήν άπέρριψε ή Προκριματική "Επιτροπή.

## OPUS 18 - ΔΟΚΙΜΗ

16 χιλ. "Εγχρωμη. Διάρκεια 8 λεπτά.

Παραγωγή: Stefi-Film  
Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρρης  
Φωτογραφία: Χρήστος Τοιανταφύλλου  
Μοντάζ: 'Ανδρέας Τσιλιφώνης  
'Ηθοποιού: Χορευτικό συγκρότημα της Ντόρας Στράτου  
Κόστος παραγωγής: 80.000 δρχ.

Ἡ εἰσβολή τοῦ βιωμένου χοροῦ καί ἡ ἀλλοτρίωση τοῦ σέ θέαμα.

#### ΦΡΑΓΜΑ

16 χιλ. Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 15 λεπτά.

Παραγωγή: Μᾶρκος Χολέβας-Δημήτρης Γκιολέκας  
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Μᾶρκος Χολέβας-Δημήτρης Γκιολέκας-  
Ἀναστάσης Ἀναγνώστου

Φωτογραφία: Μᾶρκος Χολέβας

Μοντάζ: Μᾶρκος Χολέβας-Δημήτρης Γκιολέκας

Μουσική: Γιάννης Ριζόπουλος

Ἡθοποιοί: Ἀρμῆος Δημήτρης, Γεωργία Τόλιου

Κόστος παραγωγῆς: 19.000 δρχ.

Ἡ ταινία ἀναφέρεται στήν ἔλλειψη ἐπικοινωνίας μετα-  
ξύ τῶν νέων ἀνθρώπων καί τή προσπάθεια γιά ἐπαφή.

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,  
1976. Κόπηκε ἀπό τήν Προκριματική Ἐπιτροπή.

#### ΑΓΑΠΗΤΟΙ ΤΗΛΕΘΕΑΤΑΙ

16 χιλ. Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 11 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιώργος Ψαρέλης

Φωτογραφία: Γιάννης Κυριαζής

Μουσική: Φούλης Ἱεροκλής

Ἡθοποιοί: Θόδωρος Γκλαβέρης, Κική Λαζόγκα

Ἡ ταινία ἐπιχειρεῖ μιά κριτική στά προγράμματα πού  
ἡ τηλεόραση προσφέρει στό κόσμο.

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,  
1976. Τήν ἀπέρριψε ἡ Προκριματική Ἐπιτροπή.

#### ΑΒΥΣΣΟΣ

35 χιλ. Ἐγχρωμη. Διάρκεια 16 λεπτά.

Παραγωγή: Στέφι-Φίλμ

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δημήτρης Πανταζίδης

Μοντάζ: Γιώργος Κόρρας

Μουσική: Στέφανος Βασιλειάδης

Ἡθοποιοί: Κώστας Προβατάς, Λέσσυ Προβατά.

Κόστος παραγωγῆς: 30.000 δρχ.

Ἡ ταινία δείχνει τήν ἐπίδραση πού ἔχει τό περιβάλ-  
λον πάνω στίς ἀνθρώπινες σχέσεις.

Ἡ ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1976.



## Συμπλήρωμα

Μιά φιλομορφία είναι πάντα έλειπής και ιδιαίτερα στο τομέα των μικρού μήκους ταινιών που ή προβολή τους είναι περιθωριακή. Κατά συνέπεια, θά προστίθενται διαρκώς νέα στοιχεία, έως κάποτε νά έχουμε μιιά πλήρη εικόνα τής παραγωγής ταινιών μικρού μήκους στον ελληνικό χώρο.

ΔΙΑΥΛΟΣ "Υ"

1979

16 χιλ. Έγχρωμη. Διάρκεια 30 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάς: Διονύσης Μαλούχος

Κόστος παραγωγής: 300.000 δρχ.

Ή ταινία στηρίζεται στην "Άσκητική" του Νίκου Καζαντζάκη.

Ή ταινία παίχτηκε: στο Φεστιβάλ Όμπερχάουζεν 1973.

ΝΥΧΤΕΡΙΝΕΣ ΗΛΙΑΧΤΙΔΕΣ

35 χιλ. Μονοχρωμίες. Διάρκεια 13 λεπτά.

Παραγωγή: ΑΡΜΟΝΙΑ ΦΙΛΜ

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάς: Νίκος Μπιλιλιής  
Ήθοποιός: Χρ. Φειδάνη, Άνθ. Λουκά, Γ. Άποστολίδης

Κόστος παραγωγής: 20.000 δρχ.

Έσοδα: 40.000 δρχ.

Ένα ντυκουμανταίρ τής νυχτερινής ζωής στη Θεσσαλονίκη, όπως τή βλέπουν και τή ζούν δυό γαλλίδες τουρίστριες.

1974

ΥΔΡΑΥΛΙΚΑ ΟΜΟΙΩΜΑΤΑ

ΕΚΜΕΤΑΛΕΥΣΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ

16 χιλ. Άσπρόμαυρη. Διάρκεια 20 λεπτά.

Παραγωγή: ΑΡΜΟΝΙΑ ΦΙΛΜ

Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάς: Νίκος Μπιλιλιής

Κόστος παραγωγής: 30.000 δρχ.

Έσοδα: 30.000 δρχ.

Ή ταινία έχει ως θέμα τό έπιστημονικό αντικείμενο τής υδραυλικής Σχολής του Α.Π.Θ. (Πολυτεχνική Σχολή).

Ή ταινία προκρίθηκε για τό Διεθνές Φεστιβάλ Έπιστημονικού Κινηματογράφου, στο Βουκουρέστι.

ΓΙΑ ΠΟΙΟΝ Θ'ΑΝΑΤΕΙΛΕΙ Ο ΗΛΙΟΣ

35 χιλ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 16 λεπτά.

Παραγωγή: ΑΡΜΟΝΙΑ ΦΙΛΜ

Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Νίκος Μπιλιλιής

Ήθοποιού: Γιασεμής 'Αποστολίδης

Κόστος παραγωγής: 35.000 δρχ.

Έσοδα: 25.000 δρχ.

Μιά ταινία που αναφέρεται στο πόλεμο.

Περιλαμβάνει κινηματογραφημένο υλικό από διάφορα άρχετα.

1975

ΠΑΡΟΥΣΙΑ

35 χιλ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 7 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία-Μοντάζ: Χρήστος 'Αρώνης.

Φωτογραφία: Γιάννης Κυριαζής

Ήθοποιού: Τάσος Παλαντζίδης.

Κόστος παραγωγής: 35.000 δρχ.

Ή ταινία καταγράφει τις αντιδράσεις ενός κλόουν (σύμβολο) μέσα στο κοινωνικό χώρο.

Ή ταινία δέν παίχτηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1975, τήν απέρριψε ή Προκριματική Έπιτροπή.

ΦΕΥΓΙΟ

35 χιλ. 'Ασπρόμαυρη. Διάρκεια 14 λεπτά.

Παραγωγή-Σκηνοθεσία: Άρης Καραϊσκάκης

Σενάριο: Ντίνα Παπανικολάου

Φωτογραφία: Άρης Σταύρου

Μοντάζ: Μπάμπης 'Αλέπης

Μουσική: Δημοτικά τραγούδια

Κόστος παραγωγής: 45.000 δρχ.

Έσοδα: μηδέν

Άναπαράσταση τής έτήσιας αναχώρησης τών κτιστάδων σ' ένα όρεινό χωριό τής Κοζάνης, τά πρώτα μεταπολεμικά χρόνια.

Ή ταινία παίχτηκε: στό Φεστιβάλ του Όμπερχάουζεν, 1976.

Ή υποβλήθηκε ως επίσημη κρατική συμμετοχή τής Έλλάδος στό Φεστιβάλ τής Νυόν-Έλβετίας για τόν Οκτώβρη του 1976.

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1975. Τήν ἀπέρριψε ἡ Προκριματική Ἐπιτροπή.

ΓΙΑΤΙ;

35 χιλ. Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 13 λεπτά.

Παραγωγή: ΑΡΜΟΝΙΑ ΦΙΛΜ

Σενάριο-Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ: Νίκος Μπιλιλιός

Ἡθοποιοί: Ζωρζέττ Μόρς-Σίμος Βαρσαμίδης

Κόστος παραγωγῆς: 30.000 δρχ.

Ἔσοδα: 15.000 δρχ.

Νομικοκοινωνική ἔρευνα τοῦ ἐγκλήματος.

ΡΕΖΟΥΣ ΑΡΝΗΤΙΚΟ

35 χιλ. Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 7 λεπτά.

Παραγωγή: Στέφη Φίλμ

Σενάριο-Σκηνοθεσία-Μοντάζ: Ἀνδρέας Τσιλιφώνης

Ἐπιμέλεια ἤχου: Βέρα Πάλμα

Ἡθοποιοί: Γιώργος Τριάρχης

Κόστος παραγωγῆς: 50.000 δρχ.

Ἡ ταινία ἀναπτύσσει μιὰ ἰδέα ἀπό μιὰ ἱστορία τοῦ Μπρέχτ.

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1975. Τήν ἀπέρριψε ἡ Προκριματική Ἐπιτροπή. Παίχτηκε στό πλαίσιο τῆς "Ἀγορᾶς ταινιῶν".

ΖΗΤΕΙΤΑΙ

35 χιλ. Ἀσπρόμαυρη. Διάρκεια 11 λεπτά.

Παραγωγή-Σενάριο-Σκηνοθεσία: Γιώργος Ψαρέλης

Φωτογραφία: Γιάννης Κυριαζής

Ἡθοποιοί: Γιώργος Κώτσος, Ν. Παναγιωτίδης

Κόστος: 50.000 δρχ.

Μία ἔρευνα μέ συνεντεύξεις σέ προβλήματα τῶν φοιτητῶν: σπουδές καί ἐπαγγελματική σταδιοδρομία.

Ἡ ταινία δέν παίχτηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1975, τήν ἀπέρριψε ἡ Προκριματική Ἐπιτροπή.

## Γιάννης Σολδάτος

### Η ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Βρισκόμαστε χρονικά στο σημείο όπου η νέα κινηματογραφική σαιζόν έχει ήδη αρχίσει (76-77) ενώ μιά άλλη (75-76) έχει κλείσει. Κι ενώ οι Έλληνικές ταινίες για τή νέα περίοδο ετοιμάζονται ν' αρχίσουν τή σταδιοδρομία τους (μερικές τήν έχουν ήδη αρχίσει, δ-χι και τόσο εύοιωνα μέ τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) τό κείμενο αυτό ξαναγυρίζει για νά κάνει μιά αναδρομή τής σταδιοδρομίας τών Έλληνικών ταινιών στίς κινηματογραφικές αίθουσες πού προβλήθηκαν κατά τήν περίοδο 75-76. Σ' αυτό περιλαμβάνεται και μιά σύντομη ιστορία τών ίδιων τών ταινιών πάντα σέ σχέση μέ τόν δρόμο και τόν τρόπο πού τίς οδηγεί στίς αίθουσες καθώς και τόν τρόπο τής διαφήμισής τους από τόν οποίο τό κοινό προκαταλαμβάνεται έτσι η άλλουως.

### ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ

Οι ταινίες αυτές είναι κυρίως οι ταινίες πού προβλήθηκαν στό περσινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, μαζί μέ μιά πού δέν προβλήθηκε γιατί κόπηκε από τήν προκριματική έπιτροπή (24 ΙΟΥΛΗ '75) καθώς και η (ΦΟΝΙΣΣΑ) πού είναι προπέρσινη παραγωγή αλλά προβλήθηκε στή νέα σαιζόν.

Γενικά η γεννιά τών Έλλήνων κριτικών πού σήμερα κατά κανόνα μέσα από τόν τύπο άξιολογεί τίς Έλληνικές ταινίες (για τίς ξένες πού προβάλλονται δέν τίθεται θέμα γιατί μάς έρχονται ήδη άξιολογημένες άπ' έξω) είναι άνθρωποι πού βγήκαν μέσα από τίς δυό προηγούμενες δεκαετίες (50-70) μέ έργο τους τήν άξιολόγηση τής Έλληνικής Κινηματογραφικής παραγωγής αυτής τής έποχής. Οι ίδιομορφίες τής συγκεκριμένης αυτής παραγωγής είχαν σάν αποτέλεσμα, μέ τήν επίδραση πάντα και τών ξένων προτύπων, τήν δημιουργία από μέρους τών κριτικών ενός μοντέλου κριτικής μέ άκρα τίς έκφάνσεις: καλή ταινία-κακή ταινία. Μέσα σ' αυτό τό φάσμα του καλού-κακού κινήθηκε όλόκληρη η Έλληνική κριτική. Αναφέρω παραδειγματικά μερικά από τά στοιχεΐα αυτού του μοντέλου:

**Κ α λ ή τ α ι ν ί α:** Μιά ταινία πού άκολουθεΐ και άντιγράφει "σωστά" (πιστά) τούς συμβατικούς κώδικες του χολλυγουντιανου μοντέλου η μιά νεορεαλιστική ταινία. (Ό νεορεαλισμός έφερε πιστοποιητικά έπιτυχίας από τήν Ιταλία.) Άκόμα ένα καλό μελό πού δημιουργεί πραγματική συγκίνηση η μιά καλή κωμωδία, πού δημιουργεί πληθωρικό γέλοιο ησαν πάντα άποδεκτά από τίς κριτική. Στά μέσα τής δεκαετίας '60-'70 έμφανίζεται μιά μικρή μερίδα κριτικών πού πλασάρει ένα παραφθαρμένο μοντέλο τής γαλλικής κριτικής - λατρεία ιδιότυπη στό Χόλλυγουντ άπ' τή μιά και ύποστήριξη σέ κάθε είδους νουβελβαγκίζουσες τάσεις.

**Κ α κ ή τ α ι ν ί α:** Μιά ταινία πού δέν κάνει "σωστά" χρήση τών κινηματογραφικών (συμβατικών) κωδικών η δημιουργεί άνατροπές πού άδυνατεΐ νά παρακολ-

ουθήσει ή κριτική ή ένα κακό μελό πού δημιουργεί ψεύτικα δάκρυα ή μιá κακή κωμωδία πού δημιουργεί μί-  
ζερο γέλοιο. Μέ τό κύμα του μελό καί της φαρσοκωμω-  
δίας πού κυριάρχησε από τόν πόλεμο καί δώδε ή κρι-  
τική τά πήγαινε καλά μέ γνώμονα τό στυλ κριτικής του  
Μ. Πλωρίτη καί της Α. Μητροπούλου ενώ από κάποιο σημ-  
είο καί πέρα διατυπώνεται ή άποψη πώς τά σενάρια δέν  
είναι ικανοποιητικά, Κ. Σταματίου καί Α. Μοσχοβάκης.  
Άπό δω άρχίζει μιá γκρίνια αλλά κανείς δέν ξέρει τί  
φταίει καί άκολουθεϊ τό μαστίγωμα του έλληνικού κι-  
νηματογράφου στο σύνολό του από τό σύνολο του άστι-  
κού τύπου. Τά πάντα πιά βλέπονται μέσα από αντιμελ-  
οδραματικά καί αντιφαρσοκωμωδικά πρίσματα καί τό  
κύριο μέλημα είναι μιá ταχτική μαστιγώματος πού τή  
βρίσκουμε σήμερα σάν μιá έντονα βιωμένη κατάσταση  
καί πού λειτουργεί όχι μόνο έξω άπ'τά πλαίσια πού τή  
γέννησαν αλλά καί ανεξάρτητα από τήν αξία κάθε ται-  
νίας. Καί όταν πιά τό μελό καί ή φαρσοκωμωδία χρεω-  
κόπησαν (σ' αυτό πρέπει νά αναγνωριστεί ή δική τους  
συμβολή), βρέθηκαν ξαφνικά μ'ένα μοντέλο πού κινδύ-  
νευε νά βγει άχρηστο άπ'τά πράγματα καί τό απέδειξε  
ή περίπτωση Κανελλόπουλου, μιá περίπτωση πού άπορ-  
ρόφησε τό πνεύμα της κριτικής εκείνης της περιόδου,  
αλλά πού άμέσως έδειξε πόσο τό πνεύμα της κριτικής  
δέν μπορεί νά είναι ποτέ γόνιμο. Άλλά πριν από τόν Καν-  
ελλόπουλο ή [βια ή κριτική είχε περιοριστεί στην  
άξιολόγηση του Κούνδουρου καί του Κακογιάννη καί προ-  
σπάθησε νά τους έπιβάλλει τόσο σάν πρόσωπα όσο καί  
σάν μοντέλα. Ό Τ. Παπαγιαννίδης στο τεύχος 8 του ΣΥ-  
ΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, τόν Σεπτέμβριο του 1970, τό  
σημειώνει αυτό μέ άλλο τρόπο παραθέτοντας τά λόγια  
του Θ. Άγγελόπουλου: "Τό σινεμά μας βγάζει από δύο-  
τρείς ταινίες κάθε δεκαετία, '50-'60 Κούνδουρος-Κα-  
κογιάννης, '60-'70 Μανθούλης-Κανελλόπουλος, κλπ." Ό  
Παπαγιαννίδης άρνεϊται νά δεχτεί κάτι τέτοιο αλλά  
αυτό δέν παύει νά είναι γεγονός καί πού ό Άγγελόπ-  
ουλος περισσότερο από τό νά έκφράζει μιá προσωπική  
άποψη κείνη τή στιγμή έκφράζει τήν πεμπτουσία του  
πνεύματος της κριτικής πού στο άρμα της θά δεθεί κι  
ό [βιος άργότερα. Αύτά ως προς τήν ιστορία της κρι-  
τικής, πού για όλα αυτά τά χρόνια - πού ό ρόλος της  
δέν είναι εύκολο νά διαγραφεί αλλά είναι όπωσδήποτε  
δυνατό νά μελετηθεί καί νά φανούν μέ κάθε λεπτομέρ-  
εια τόσο οι άμεσες όσο καί οι άπώτερες έπιπτώσεις  
της.

Θά κάνουμε μιá μικρή άνθολόγηση των κριτικών πού  
συνόδευσαν τίς ταινίες πού παίχτηκαν πέρσι ώστε νά  
δούμε άντιστοιχίες ή διαφορές από τά είσιτήρια στο  
βαθμό πού αυτό είναι δυνατό βέβαια καθώς καί τόν χα-  
ρακτήρα αυτής της κριτικής.

Ό Κ. Σταματίου στά ΝΕΑ, 13-10-75 γράφει:

"Κουτολογία ό θίασος είναι ένα έθνικο-λαϊκής δι-

τικῆς κινηματογραφικὸ ἔπος, μὲ 30 ἄσματα ἠρωϊκὰ καὶ πένθιμα, τρεῖς ἀπελπισμένους μονόλογους καὶ ἓνα ποιημα-σύνθημα πού καλεῖ σέ ἐγρήγορησ" καὶ πιό κάτω ἀφοῦ ἐξάρει ἀκόμα καὶ τὴ νύξη τοῦ Ἀγγελόπουλου "εἴμαστε γιὰ τὰ πανηγύρια" καταλήγει, "τὸ γεγονός εἶναι ἓνα: βρισκόμαστε μπροστά στήν πιό σημαντικὴ ταινία πού γυρίστηκε ποτέ σ'αὐτό τὸν τόπο, σ'ἓνα ἔθνικὸ κινηματογραφικὸ ἔπος, πού θά ἀναγιγνώσκεται, ὅπως τὸ Ποτέμκιν; κι ἀπ'τὴν ἄλλη ἐρχόμενες γενιές..." Ὅλες οἱ κριτικὲς κινήθηκαν σ'αὐτό τὸ πνεῦμα σύμφωνα πάντα μὲ τὸ pressbook ἐκτός ἀπὸ μερικοὺς πούχαν μᾶλλον προσωπικὲς διαφορὲς καὶ τὸν Δανίκα πού ἔχει ἀντιρῆσεις σέ μερικὰ πράγματα καὶ ἀπλῶς τίς ἀναφέρει γιὰ νὰ βγάλει τὸν "Θίασο" ταινία ἴσης ἀξίας μὲ τὸ "24 τοῦ Ἴουύλη" τοῦ Χαρονίτη πού προβλήθηκε ταυτόχρονα. Στὴ γνώμη τῶν 10 τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου ὅπου οἱ ταινίες παρασημοφοροῦνται μὲ ἀστράκια πράγμα πού ἐκφράζει ἀπὸ τὴ μιὰ τὴν ἔλλειψη ἰδεολογικῆς ταυτότητας καὶ ἀπ'τὴν ἄλλη σαφῶς ἀντιεπισημονικὸ πνεῦμα μόνο ὁ Δανίκας καὶ ὁ Ραφαηλίδης δέν τῆς ἀπονέμουν τὴν μεγαλύτερη διάκριση. Αὐτὴ εἶναι ἡ μιὰ πλευρὰ τῆς κριτικῆς πού μποροῦμε νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε ἐμπροσθοφυλακὴ τῆς ταινίας ὡς πρὸς τὸ ταμεῖο ὅπου ὅταν ἐνδίαφεται βρίσκει πάντα τὸν τρόπο νὰ τὸ κάνει. Στὴν ἄλλη τῆς ὄψη ἡ κριτικὴ δέν παρουσιάζεται συνήθως ἐκτός ἀπὸ ἐξαιρέσεις πολὺ διαφορετικὴ στὴ συμπεριφορά. Ἀπ'τὴ μιὰ ἔχουμε τὸ "θεῖον" κι ἀπ'τὴν ἄλλη τὸ "φουντάρισμα".

Στὴν πρώτη περίπτωσι ἔχουμε: ΤΑΙΝΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ → ΑΝΤΑΛΛΑΚΤΙΚΗ ΑΞΙΑ=Χ ΘΕΑΤΕΣ=Ψ ΚΕΦΑΛΑΙΟ πού ἀποτελεῖ ἀναπαραγωγὴ τοῦ ἀρχικοῦ ἐπενδεδυμένου κεφαλαίου πράγμα πού ἐκφράζεται καὶ ἔτσι: ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ → ΑΝΤΑΛΛΑΚΤΙΚΗ ΑΞΙΑ=Χ ΘΕΑΤΕΣ/ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ=ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ ΤΗΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ=Ω ΑΜΟΙΒΗ ΚΡΙΤΙΚΟΥ, αὐτὰ σχετικὰ μὲ μιὰ "θεία" ταινία, σέ διαφορετικὴ περίπτωσι, τὸ σχῆμα ἀλλάζει ΤΑΙΝΙΑ Χ ΚΡΙΤΙΚΗ → ΑΝΤΑΛΛΑΚΤΙΚΗ ΑΞΙΑ ΤΕΙΝΕΙ ΠΡΟΣ → Ο = ΜΗ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ πού συννεπάγεται τὴν ἴδια σχέσι μὲ τὴν ἐφημερίδα καὶ ἐμμεσα σημαίνει τὸν μηδενισμό καὶ τῆς ἀμοιβῆς τοῦ μεσολαβητῆ κριτικοῦ.

Ἐξαιτίας τῆς παραπάνω διαδικασίας μιὰ ταινία (ὁ Θίασος, π.χ.) ξεκίνησε τὴν καριέρα τῆς ἔχοντας ἓνα μεγάλο προστάτη (τὴν κριτικὴ) καὶ ὅλα τὰ προσόντα μιᾶς ὑπερπαραγωγῆς γιὰ τὰ ἑλληνικὰ δεδομένα. Ἡ μὴ ἐπίσημη (ἀπὸ πλευρᾶς κράτους) συμμετοχὴ τοῦ ΘΙΑΣΟΥ στὸ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν μὲ τὴν πολιτικὴ τροπὴ πού πῆρε τὸ ὅλο θέμα στάθηκε περισσότερο διαφημιστικὴ ἀπὸ τυχόν ὠφέλη πού θά εἶχε ἀν συμμετεῖχε ἐπίσημα. Ἐμφανικὰ τὸ θέμα πῆρε πολιτικὴ τροπὴ μὲ τὴν εὐκαιρία πού ἄδραξαν οἱ ἐφημερίδες τῆς ἀντιπολίτευσης νὰ χτυπήσουν τὴν κυβερνητικὴ πολιτικὴ. Ἔτσι πέρα ἀπὸ τὴ

κινηματογραφική κριτική στάθηκε διαφημιστικά για την ταινία και η καθημερινή ελδσηογραφία πού ανάλογα με την πολιτική τοποθέτηση της έφημερίδας πρόβαλλε το ΘΙΑΣΟ για ταινία άριστερή ή σουπερ άριστερή ή γνήσια Έλληνική και υπερκομματική με αποτέλεσμα να την ταυρίσουν στην πολιτική τοποθέτηση δλόκληρου του άναγνωστικού κοινού. Παράλληλα ό "ΘΟΥΡΡΙΟΣ" κυκλοφορεί έκτακτο άφιέρωμα για την ταινία ένώ τό "ΘΕΜΕΛΙΟ" έσπευσμένα κυκλοφορεί τό σενάριο του ΘΙΑΣΟΥ.

Έτσι ένα νέο σχήμα προστίθεται στο παραπάνω:

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΙΔΗΣΕΟΓΡΑΦΙΑ  $\xrightarrow{\text{ΘΙΑΣΟΣ}}$  ΑΥΣΗΣΗ ΤΗΣ ΑΝΤΑΛΛΑΚΤΙΚΗΣ ΑΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ και κατά συνέπεια έχουμε και τό αντίστροφό του: ΘΙΑΣΟΣ  $\xrightarrow{\text{ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΙΔΗΣΕΟΓΡΑΦΙΑ}}$  ΑΥΣΗΣΗ ΤΗΣ ΑΝΤΑΛΛΑΚΤΙΚΗΣ ΑΣΙΑΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ.

Ένας τρίτος παράγοντας πού έρχεται ν' αύξήσει την ήδη υπεραξιολογημένη αξία του ΘΙΑΣΟΥ είναι τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με τά 6 βραβεία του. Στην άπνομή των 6 αυτών βραβείων ξέχωρα από την αξία χρήσης του ΘΙΑΣΟΥ άναμφίβολα έπαιξαν ρόλο και οι δύο προηγούμενοι παράγοντες έπηρεάζοντας την κριτική έπιτροπή. Και τό τρίτο σχήμα πού προστίθεται είναι:

ΘΙΑΣΟΣ  $\xrightarrow{\text{ΦΕΣΤΙΒΑΛ}}$  ΤΡΙΤΗ ΑΥΣΗΣΗ ΤΗΣ ΑΝΤΑΛΛΑΚΤΙΚΗΣ ΑΣΙΑΣ και τό αντίστροφό του:

Τελικά η ταινία βγαίνει στο έμπορικό κύκλωμα, με διανομή ενός από τά μεγαλύτερα γραφεία (ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ-ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ), ταυτόχρονα σε 13 αίθουσες προβολής, προβάλλεται συνολικά 435 μέρες και κόβει 189.620 εισιτήρια.

Ένας άρνητικός παράγοντας πού θά πρέπει νά σημειωθεί στην έμπορικότητα της ταινίας είναι η διάρκεια της (4 ώρες) πού έκανε δύσκολη την παρακολούθησή της από εργαζόμενους ή άτομα πού δέν ήταν σε θέση νά κλειστούν όλες αυτές τίς ώρες σε μιά αίθουσα.

**ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΚΑΙ ΑΓΩΝΑΣ:** Δύο αντίθετοι δρόμοι του ίδιου θέματος

Οι δύο ταινίες έχουν ένα κοινό θέμα. Οι όμοιότητες όμως σταματάνε σ' αυτό τό σημείο γιατί από κει και πέρα η πορεία τους παρουσιάζεται διαφορετική και συχνά αντίθετική.

Οι δημιουργοί του ΑΓΩΝΑ μιά ομάδα με "άριστεριστικές" τάσεις πού μεταξύ τους ξεχωρίζει τό όνομα του βραβευμένου σε προηγούμενα Φεστιβάλ θόδωρου Μαραγκού ξεκινάνε νά κάνουν ένα αγωνιστικό κινηματογράφο, έπεμβαίνοντας πάνω στα γεγονότα καθοριστικά, ένώ ό Καβουκίδης φτιάχνει ένα κλασσικό ντοκυμανταίρ. Η διαφοροποίηση αυτή χαράζει και τους διαφορετικούς δρόμους πού τραβάνε οι δύο ταινίες./ Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πού προβάλλονται η κριτική έπιτροπή δίνει τό δεύτερο βραβείο καλύτερης ταινίας στον ΑΓΩΝΑ.

Ένα βραβεύο στην ουσία άχρηστο μιás και ή ταινία θά δημιουργήσει σχέσεις μέ τό κοινό της μέσω της άξίας χρήσης της και όχι μέσω της έμπορευματικής της άξίας πού ύποτίθεται ότι θά μπορούσε νά αύξηθει μέ ένα βραβεύο όπως στην περίπτωση του ΘΙΑΣΟΥ. "Άχρηστη άποδεικνύεται και ή κριτική των έφημερίδων πού παίρνει μιá θέση ανάλογα μέ την πολιτική τοποθέτηση της κάθε έφημερίδας ( κατά κανόνα θετική ). Η ταινία τελικά άποτελεί ένα άλλο φαινόμενο μέσα στό Νέο Έλληνικό Κινηματογράφο, πού μέ την άπόφαση των δημιουργών της νά κινηθούν έξω άπό τό έμπορικό κύκλωμα, δείχνει και τόν τρόπο ( πρós τό παρόν τουλάχιστον φαίνεται ρομαντικός ) νά βγει σέ άχρηστία όλόκληρο τό μοντέλλο έμπορικής άξιολόγησης των ταινιών ( Φεστιβάλ - μοντέλλο κριτικής πού άναφέραμε - διαφήμιση των γραφείων παραγωγής, κλπ. )

Η ταινία προβλήθηκε δωρεάν στό Πολυτεχνείο, σέ σύλλογους, σέ έργατικές κινητοποιήσεις σέ έναν άριθμό θεατών πού μέ πρόχειρες έκτιμήσεις θά πρέπει νά ξεπερνάει τίς 100.000. Άκόμα και τά εισιτήρια της έμπορικής προβολής (11.941) θά πρέπει νά τά δούμε καθαρά μέσα άπό τήν άξία χρήσης της ταινίας γιά άτομα πού δέν τούς δόθηκε ή εύκαιρία νά τή δούν δωρεάν, παρά σάν άποτέλεσμα του βραβείου ή της άρκετά εύνοϊκής κριτικής.

Άντίθετα μέ τόν ΑΓΩΝΑ οι ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ είναι ένα ντοκιμανταίρ έγχρωμο μέ πολύ προσεγμένη φωτογραφία, πού προορίζονταν γιά τό έμπορικό κύκλωμα, γι' αυτό είχε ανάγκη όλων των παραπάνω παραγόντων πού ήταν άχρηστοι γιά τόν ΑΓΩΝΑ. Ήδη άπό τή συμμετοχή του στό Φεστιβάλ ή κριτική του φαίνεται εύνοϊκά. Οι έφημερίδες της δεξιάς έπαινούν τήν αισθητική άξία της ταινίας και έκφράζουν λιγώτερες διαφωνίες γιά τήν ιδεολογία της άπό ότι γιά τόν ΑΓΩΝΑ. Οι έφημερίδες του κεντρώου χώρου έπαινούνε και τίς δύο άξιολογώντας τίς ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ περισσότερο άπό τόν ΑΓΩΝΑ και τόν ΝΕΟ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ.

"Άπό τό πλήθος των πολιτικων ντοκιμανταίρ πού έβαλαν τή σφραγίδα τους στό Φεστιβάλ του Έλληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, άνετα ξεχώρισε τό φίλμ του Νίκου Καβουκίδη "Μαρτυρίες" πού προβάλλεται τούτη τή βδομάδα σέ άθηναικούς κινηματογράφους." Κ.ΠΑΡΑΣ "ΒΗΜΑ" μέ τίτλο "Η ΑΨΟΓΗ ΔΟΥΛΕΙΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΒΟΥΚΙΔΗ".

Ο τύπος της άριστεράς παρουσιάζεται μοιρασμένος. Στη γνώμη των 10 του "Σύγχρονου Κινηματογράφου", ο Δανίκας τό ονομάζει κακό. Γενικά οι κριτικές του Δανίκα (ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ) έχουν όλοφάνερα στενά κομματικά κριτήρια όπως θά δούμε και στίς άλλες ταινίες.

Έτσι οι ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ έχουν κατά μεγάλο ποσοστό τόν τύπο μαζί τους. Παράλληλα ή έκμετάλλευση γίνεται άπό τόν ΔΑΜΑΣΚΗΝΟ-ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ, πού μέ τόν έλεγχο πάνω



σέ αρκετά κεντρικές αίθουσες, προβάλλει τήν ταινία 129 μέρες κόβοντας 43.577 εισιτήρια, αριθμός αρκετά ικανοποιητικός σέ σχέση μέ τίς υπόλοιπες φεστιβαλικές ταινίες πού έκτός από τόν ΘΙΑΣΟ καί τόν ΑΓΩΝΑ κινήθηκαν κάτω από τά 7.207 εισιτήρια (ΦΟΝΙΣΣΑ).

#### Ο ΝΕΟΣ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑΣ: Μιά αντίφαση

"Ένα άκόμα ντοκουμανταίρ φτιαγμένο κι αυτό από "άρισ-  
τερίστικη ομάδα", πού υποτίθεται ότι ήθελε καί αύ-  
τό νά αποτελέσει ένα ρυθμιστικά ιδεολογικό μηχανισ-  
μό στόν Έλληνικό χώρο. Προσφέροντας ένα πλούσιο κι  
άγνωστο ύλικό γιά μία σημαντική περίοδο τής νεοελ-  
ληνικής ιστορίας, δέν αποτέλεσε τελικά τίποτε γιαιτί  
όλη ή υπόθεση ήταν μία αντίφαση στήν όποια έπεσεθύ-  
μα ή ταινία. Μπορούμε νά δούμε τήν αντίφασηώς έξης:

Μέ τό ύλικό αυτό στό χέρια τής ή ομάδα δέν άρκει-  
ται στό νά πει τά σύκα-σύκα αλλά προχωράει σέ έντο-  
να πολεμική διάθεση φτάνοντας σέ σημεία νά μιλάει  
"χλευαστικά γιά τούς άστους καί τό χρυσάφι τους"(Κ.  
ΠΑΡΛΑΣ "ΒΗΜΑ"). 'Η ταινία όμως έγινε μέ τό χρυσάφι  
του άστου ΠΑΠΑΛΗΟΥ καί ο δεύτερος παράλληλος στόχος  
τής ήταν ή έμπορική καριέρα τής ταινίας.

'Εάν ο στόχος μιας τέτοιας ταινίας ήταν μονάχα ιδεολογικός θά μπορούσε άνετα νά άκολουθήσει τό δρό-  
μο του ΑΓΩΝΑ άδιαφορώντας γιά όλους τούς άστικούς μηχανισμούς (κριτική άστικών έφημερίδων — γραφεία έκμετάλλευσης — φεστιβάλ) πού φτιάχτηκαν γιά τήν έμπορική προώθηση μιας ταινίας. Στήν περίπτωση όμως πού στόχος μιας ταινίας είναι καί ή δημιουργία έμπ-  
ορευματικής άξίας τότε θάπρεπε νά άκολουθήσει τό μο-  
τέλλο τών ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ. Τελικά ή ομάδα προσπάθησε νά δημιουργήσει ένα δικό τής ώμά πολεμικό μοντέλλο δια-  
βρωσης (ή μάλλον γκρεμίσματος) τής άστικής τάξης ά-  
πό μέσα. 'Αποτέλεσμα: Τό φεστιβάλ τήν άγνόησε, ή ά-  
στική κριτική τή χτύπησε, ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ-ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ,  
πού ανέλαβε τήν έκμετάλλευσή τής, τήν πρόβαλλε μία  
βδομάδα προκειμένου νά καλύψει τά έξοδά του σέ μία  
αίθουσα (ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ) πού τήν είδαν τελικά 5.675 (στα-  
τιστική από "ΘΕΑΜΑΤΑ") άτομα στήν ούσία γνωστές τών  
μηνυμάτων τής ταινίας καί κατά συνέπεια δέν τούς προ-  
κάλεσε κανέναν ιδεολογικό μετασχηματισμό. Παράλληλα  
τή χτύπησε καί ο τύπος τής άριστερας γιά "κακή ιδε-  
ολογική χρήση του ύλικού" καθώς καί γιά "...τόν αυ-  
θαίρετο καί δημαγωγικό χαρακτήρα, τή βεβιασμένη έπι-  
κλήση πού κάνει στή συγκίνηση του θεατή, ο όποιος  
παγιδευμένος στό κάθισμά του, δέν μπορεί παρά νά χει-  
ροκροτήσει" (Μ.ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ, Σ.Κ., 'Αρ. 7).

"Έτσι ή ταινία έμπορικά περιορίζεται στόν άποτυ-  
χημένο αριθμό τών 5.675 εισιτηρίων καί ιδεολογικά  
δέν πετυχαίνει τίποτε. 'Απλώς δημιούργησε ένα άρχείο  
ντοκουμέντων.

“Ένα ακόμη ντοκυμανταίρ, μέ έντονα Έχνη σκηνοθετημένων καταστάσεων άπό τό Δευτέρη Χαρωνίτη ξεκινάει μέ τόν Έδιο άρχικό στόχο του ΑΓΩΝΑ καί του ΝΕΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ καί τελικά καταλήγει στό Έδιο μάλλον σημείο πού κατέληξε ό ΝΕΟΣ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑΣ.

‘Η ταινία ξεκίνησε γιά τό Φεστιβάλ αλλά κόπηκε άπό τήν προκριματική έπιτροπή, γιά πολιτικούς λόγους γράφει ό ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ, λόγω άνόητου σκεπτικού πάνω στό τί είναι κινηματογράφος λένε οι ύπόλοιπες κεντροαριστερές έφημερίδες. “Αν δεχτούμε τό ότι πέρασαν άλλες ταινίες μέ περισσότερο καυτή πολιτική ( ΝΕΟΣ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑΣ ), τότε μάλλον τό δεύτερο συμβαίνει. ‘Η άπόρριψη τελικά δημιούργησε έντονες αντίδράσεις μέ άποτέλεσμα ή ταινία νά διαφημιστεί άρκετά καί νά μνημονεύεται όσο καί οι ύπόλοιπες φεστιβαλικές ταινίες όπότε ούσιαστικά σ’αυτό τόν τομέα δέν ύστέρησε άπό τίς άλλες.

‘Η ταινία βασικά άποτέλεσε έστία πολλών αντίθετων γνώμων γιά τήν άξία της. “Ένα μέρος τών αντίρρήσεων όφείλεται όπως σωστά ό Δανίκας παρατηρεί “...σ’ εκείνους πού ή ταινία είτε τό θέλουν είτε δέν τό θέλουν, τούς εκθέτει ίδεολογικά”. Μόνο πού αυτό δέν ίσχύει μόνο γιά τούς άρνητές της αλλά αντίστροφα καί γιά τό Δανίκα, μιās καί οι εκπρόσωποι τής Κ.Ν.Ε. παρουσιάζονται σάν πιό συγκροτημένοι. “Έτσι στή γνώμη τών 10 του Σύγχρονου Κινηματογράφου ό μέν Δανίκας βάζει ΧΧ (ένδιαφέρον μετά τό άνώτερο ΧΧΧ), όσο καί τό ΘΙΑΣΟ. Οι του Κ.Κ.Ε.έσ. (Βακαλόπουλος-Δημόπουλος) τή βρίσκουν κακή (ο τό κατώτερο) καί οι ύπόλοιποι τή βλέπουν μέ έπιφύλαξη. Χαρακτηριστική είναι ή στάση του Σταματίου στά ΝΕΑ πού διαπιστώνει “πλέρια σύγχυση” στον τρόπο σκέψης τής νεολαίας καί χρωστάει χάριτες στό Χαρωνίτη πού του τό άπειάλυψε.

Μ’αυτές τίς σχέσεις της μέ τήν κριτική, τήν άπουσία ίσχυρού γραφείου διανομής πίσω άπό τήν ταινία καί τήν άτυχία νά συμπέσει ή προβολή της μέ τήν προβολή του ΘΙΑΣΟΥ, ή ταινία προβάλλεται στήν ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ καί στό ΑΛΕΞ κόβοντας 5.443 εισιτήρια.

#### ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ

‘Η ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ άποτέλεσε τήν ταινία πού τήν είδαν οι πιό λίγοι άνθρωποι αυτή τή χρονιά (1.500 σέ έμπορική προβολή καί 5.000 περίπου σέ προβολή τής ταινιοθήκης, του πολιτιστικού του Πολυτεχνείου) καί μερικών ακόμα λεσχών σ’όλη τήν ‘Ελλάδα. Θά πρέπει νά τή δούμε σάν μιá άλλη άκραία περίπτωση, σάν τήν τρίτη κορυφή του τριγώνου ΘΙΑΣΟΣ-ΑΓΩΝΑΣ-ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ. ‘Ο ΘΙΑΣΟΣ βόλεψε άνετα τή διαδικασία πού μέχρι σήμερα επικρατεί στη διαιρέωση τής σχέσης ταινία — θεατής, ό ΑΓΩΝΑΣ τήν άγνόησε καί κινήθηκε έξω άπό αύ-

τήν, ενώ η ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ αντίθετη κωδικά προς αυτό θέλησε να φτάσει στο κοινό είτε μέσα από αυτό, όποτε έπιασε 1.500 εισιτήρια, είτε έξω από αυτό, όποτε τήν είδαν 5.000 άνθρωποι. "Ας δοϋμε αναλυτικά τό φαινόμενο:

Η ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ αποτέλεσε μιά ταινία από αυτές πού όπως αναφέραμε παραπάνω δέν είναι δυνατόν νά ένταχτεί στό ήδη υπάρχον μοντέλλο δημοσιογραφικής κριτικής ανάλυσης λόγω άκριβώς τής προσπάθειας γιά άνταρροπή τών κινηματογραφικών κωδίκων πού πάνω τους στηρίχτηκε αυτό τό μοντέλλο. Κατά συνέπεια ή κριτική τών έφημερίδων έδω είχε νά πραγματοποιήσσει τό δεύτερο στόχο της πού σ'αυτή τήν ταινία φαίνεται ξεκάθαρα όπως ό πρώτος στό ΘΙΑΣΟ. "Έτσι όλες οι κριτικές περιορίζονται σέ 10-20 σειρές έπαινετικές μέν, άμήχανες δέ καί πού δέν βοηθάνε όμως καθόλου σέ έμπορική προώθηση τής ταινίας. Παράλληλα παρουσιάζουν καί μιά σύγχυση έξαιτίας τής άδυναμίας νά καταλάβουν τήν ταινία, όποτε μιλάνε γιά σύγχυση στήν ταινία.

Ο Κ.Πάρλας γράφει από τό Φεστιβάλ "... Η καθαρή είκαστική άξία πάντως τής ταινίας παρά τό ί δ ε α λ ι σ τ ι κ ό της βάθρο δέν μειώνεται..." δηλαδή στήν άνταπόκρισή του από τό Φεστιβάλ τή βγάξει ιδεαλιστική. "Όταν όμως προβάλλεται στήν Αθήνα, όποτε έχουν προηγηθεί διακρίσεις τής ταινίας στό Φεστιβάλ Μπολώνιας καί Ρόττερνταμ καί ή ξένη κριτική έχει πάρει μιά άρκετά σαφή θέση άνάγνωσης τής ταινίας γράφει ξανά στό ΒΗΜΑ "...ό Ρεντζής δημιουργει ένα πραγματικό είκαστικό ποίημα καί προσπαθεί νά εικονογραφήσει δ ι α λ ε κ τ ι κ ά τήν άνάλυση τών μύθων καί τών ιδεολογιών πού στήριζαν τήν άστική τάξη μέχρι τά τέλη του περασμένου αιώνα..." Μιλάει άκόμα γιά ταινία έκπληξη καί γιά μοναδικό επίτευγμα άν καί συνολικά άφιερώνει τό 1/5 μιάς στήλης.

Η ΒΡΑΔΥΝΗ περιορίζεται στό "...ένδιαφέρον — άν καί σέ άργότατο ρυθμό — πειραματισμός πού τόν έπισημαίνουμε θετικά" χωρίς νά προχωρεί σέ προσέγγιση αυτού του "ένδιαφέροντος πειραματισμού", ενώ ή ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ μιλάει γιά ταινία πού ενδιαφέρει μόνο τούς ειδικούς καί συνεπώς τό συνηθισμένο κοινό άς μήν πάει νά δει τήν ταινία. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ: "...Έίναι ένα έργο ύψηλης αίσθητικής καί διανοητικής έπιτεξεως..." καί παρακάτω ένα είδος αυτοκριτικής τής κριτικής... "σίγουρα δέν είναι "εύκολο", δέν έχει ήθοποιούς,... "στόρυ", δραματική έξέλιξη..." όποτε ό Γ.Μπακογιαννόπουλος ( πού σίγουρα θά μπορούσε νά προχωρήσει σέ άρκετό βαθμό προσέγγισης ) δέν άσχολεϊται μ'αυτό.Τά ΝΕΑ μιλάνε γιά "θρίαμβο τής τρυκέζας", τό ίδιο καί ή ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ άλλά ή άμχανία τής κριτικής πού είναι φανερό γλιστράει σ'έγκώμια προς τό πρόσωπο του σκηνοθέτη, ενώ τελικά τό κοινό δέν άποκτά καμιά σα-

φή εικόνα για τό τί είναι ή ταινία. Στη γνώμη τών 10 του Σ.Κ. είναι ο μόνος μαζί μέ τήν Παπαδοπούλου πού τό ονομάζουν ένδιαφέρον (XX).

‘Ο Μοσχοβάκης πιά άμήχανος στην ΑΥΓΗ γράφει: "... Κάποτε ή διαλεκτική αύτή μεταξύ εικόνων ή σχολίου και εικόνων έχει ένδιαφέρον, ιδιαίτερα όταν όξύνεται ό σατυρικός χαρακτήρας της. ‘Αλλά συχνά ή διαλεκτική άμβλύνεται και καταπέφτει μέ άποτέλεσμα νά κυριαρχεί τό ιδεολογικό περιεχόμενο τών εικόνων και νά δημιουργείται ιδεολογική σύγχιση... Οί δύο αυτές άδυναμίες (ή δεύτερη μιλάει για άπουσία τράβελινγκ, πανοραμίκ, κλπ.) ζημιώνουν τήν ταινία πού ώστόσο δέν παύει νά άποτελεί μιά άξιοπρόσεκτη πρωτότυπη και θαρραλέα προσπάθεια πού τιμά τόν ‘Ελληνικό κινηματογράφο..." Συμπερασματικά βλέπουμε ότι όλοι αύτοί (έκτός από τόν Δανάκη πού για κομματικούς πάλι λόγους τό βγάζει κανό και ιδεαλιστικό) μιλάνε για έκπληξη ή άριστούργημα και τό προσπερνάνε όσο πιά γρήγορα γίνεται. Στη γνώμη τών 10 του Σ.Κ. οι άρθρογράφοι του τό βγάζουν κακό και άδιάφορο. ‘Εδω θά πρέπει νά έπιστημόνουμε τόν ίσχυρό άνταγωνισμό για ήγεμονική θεωρητική έπικράτηση στον ‘Ελληνικό κινηματογραφικό χώρο πού έπικρατεί μεταξύ του Σ.Κ. και του ΦΙΑΜ πού διευθύνει ό σκηνοθέτης της ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑΣ.

Τό βραβείο πού παίρνει ή ταινία στη Θεσσαλονίκη, μή συνοδευμένο από τυμπανοκρουσίες και έμπορικές έκμεταλλεύσεις καταντάει μάλλον άχρηστο για τήν έμπορική καριέρα της ταινίας. Παράλληλα ή άνυπαρξία ενός ίσχυρού γραφείου διακίνησης της ταινίας και ή άκατάλληλη έποχή πού προβλήθηκε (τό Μ ά ύ ο στο STU-DIO) δημιούργησαν τήν έμπορική της άκλιητοποίηση.

Μιά κίνηση της ταινίας έξω από τό έμπορικό κύκλωμα είχε νά συναντήσει σαν έμπόδιο τούς κώδικες της πού ήταν άδύνατο νά διαβαστούν από ένα κοινό συνηθισμένο στους συμβατικούς κώδικες. Θεωρητικά κείμενα στά χέρια του κοινού πού θά μπορούσαν νά βοηθήσουν δέν ύπήρξαν. Οί έφημερίδες δέν πρόσφεραν σ’ αυτό τόν τομέα τίποτε για τούς λόγους πού είδαμε, πέρα από τό νά δημιουργήσουν σύγχιση. ‘Ο Σ.Κ. τήν άντιμετώπισε μέ προκατάληψη, όποτε ή συμβολή του ήταν μάλλον περιορισμένη (πάντως όχι άνύπαρκτη - άρθρο Δημόπουλου Κούκιου στο Νο 8). Τό ΦΙΑΜ σε περιορισμένη παρουσίαση της άκολούθησε πάλι ένα τρόπο μή άναγνώσιμο από κάποιο εύρύ κοινό (έστω τό άναγνωστικό του κοινό) όποτε δέν συνέβαλλε σε τίποτα πέρα άπ’ αυτό πού συμβάλλει ή ίδια ή ταινία στην άνάγνωσή της. Κάποιες συνεντεύξεις του σκηνοθέτη σ’ έφημερίδες και περιοδικά δέν μιλάνε τόσο για τήν ταινία όσο για τόν ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ. ‘Ετσι τελικά ή ταινία μέχρι στιγμής στον ‘Ελληνικό τουλάχιστον χώρο παραμένει άκλιητοποιημένη.

ΦΟΝΙΣΣΑ: Κινηματογράφος για τὰ κουτιά.

Ἡ ταινία τούτη ἀπέτελεσε ἕναν κομήτη μέσα στό κινηματογραφικό μας σύστημα, πού προήλλθε ἀπό ἕνα ἄλλο σύστημα μέ ἄλλες διαδικασίες καί ἄλλους, ἐπιφανειακά τουλάχιστον, στόχους. Ἡ ταινία ἐμφανίστηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τό '74, ἄρесе, βραβεύτηκε καί στή συνέχεια ἐξαφανίστηκε. Ἐμφανίστηκε μετά 2 χρόνια (ἀρχές '76) σέ κάποιο ἀπόμερο σινεμά τοῦ Πειραιᾶ ὅπου τήν εἶδαν πέντε ἄνθρωποι καί στή συνέχεια στήν ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ ὅπου τήν εἶδαν ὄσοι πρόλαβαν καί μετὰ ἐξαφανίστηκε πάλι ἀφοῦ ἔκοψε συνολικά 7.207 εἰσιτήρια.

Ὅλα αὐτά τὰ φαινόμενα δέν μπορούμε νά τὰ ἀναλύσουμε μέ τόν τρόπο πού ἀκολουθήσαμε γιά τίς ἄλλες ταινίες γιατί θά καταλήξουμε σέ ἀπλοϊκές ἀπλουστεύσεις σάν αὐτές πού ἔντονα κυκλοφόρησαν ὅτι ἡ αἰτία ἦταν ὁ καυγᾶς τοῦ σκηνοθέτη μέ τήν παραγωγό. Πιθανόν αὐτός νά ἦταν ἡ ἀφορμή ἀλλά οἱ πραγματικές αἰτίες θά πρέπει νά βρίσκονται πιο πέρα σέ ἄλλες οἰκονομικές διαδικασίες ἀσχετες μέ τόν κινηματογράφο.

ΑΛΔΕΒΑΡΑΝ Στά περιθώρια τοῦ Κινηματογράφου

"Τό 'Αλδεβαράν" τοῦ Α. Θωμόπουλου ταινία "φτωχοῦ κινηματογράφου στό πνεῦμα τοῦ ἄδολου ἀναρχισμοῦ τῆς δεκαετίας 60-70, μιά προσωπική ἐξομολόγηση πού ἐντάσσεται σ' ἕνα εἶδος." (ΦΙΑΜ Νο 7)

"...Μιά ταινία πού ἔχει σάν θέμα τῆς τό "περιθωριακό" δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι ἡ ἀποτύπωση μιᾶς "διάθεσης" μᾶλλον, παρά ἡ ἔκφραση μιᾶς ἰδεολογίας πού ἀποτελεῖ κομμάτι τῆς ἀρχουσας ἰδεολογίας" (Σ.Κ. Νο 7)

"...Τώρα ἂν κάποιος μοῦ κάνει τήν κλασσική ἐρώτηση "Τί ἤθελες νά πεῖς Θωμόπουλε μέ τό 'Αλδεβαράν ; Τί προσπάθησες νά διδάξεις;" θά τοῦ ἀπαντήσω μέ πολύ εἰλικρίνεια: Δέν ξέρω..." (Α.Θωμόπουλος, ΦΙΑΜ Νο 8).

Ἐπίσης σημειώνουμε ὅτι τό ΑΛΔΕΒΑΡΑΝ εἶναι ἕνα φίλμ ἀσπρόμαυρο στά 16 mm πού κρατᾶει μιά ὥρα καί εἴκοσι λεπτά καί στοίχισε 200.000 δραχμές.

Ὅλη ἡ παραπάνω εἰκόνα σύμφωνα μέ τίς σημερινές συνθήκες στόν Ἐμπορικό ἀφενός κινηματογράφο καί στό κινηματογράφο ἀφετέρου πού ἔχει κάποια σχετική κυκλοφορία ἔξω ἀπό τό ἔμπορικό κύκλωμα, σήμαινε γιά τό ΑΛΔΕΒΑΡΑΝ κλείσιμο στό κουτί του ἡ κάποια προβολή του σέ μιά αἶθουσα τέχνης. Συνέβηκε τελικά τό δεύτερο καί ἡ ταινία προβλήθηκε στό STUDIO ὅπου τήν εἶδαν 2.700 ἄνθρωποι. Ἡ κριτική τῶν ἑφημερίδων περιορίστηκε καί σ' αὐτή τήν ταινία στά συνηθισμένα περιορισμένα ἐπαινετικά τῆς λόγια. Γενικά ἡ ταινία πέρασε μᾶλλον ἀπαρατήρητη ἀπό ὅλα τὰ κυκλώματα.

## ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΙΚΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

## Ο ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΗΣ ΣΦΑΛΙΑΡΑΣ

Στά Ξαφνικά ένα πρωί βλέπουμε στις εφημερίδες και στις πινακίδες των κινηματογράφων την καινούρια ταινία του Βέγγο που πολύ λίγοι ξέρουν για την ύπαρξή της. Η ταινία προβάλλεται σε Α' προβολή 490 μέρες και κόβει 248.982 εισιτήρια, αποτελώντας την πρώτη έμπορική ταινία της χρονιάς από τις Έλληνικές ταινίες και τη δεύτερη γενικά μετά ΤΑ ΣΑΓΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΧΑΡΙΑ (326.996 εισιτήρια). Όπως τό φαινόμενο ΚΙΑΣΟΣ όφείλει την έμπορευματική του αξία στη δημοσιογραφική προβολή στο ίδιο θά μπορούσαμε νά πούμε ποσοστό και τούτη η ταινία όφείλει την έμπορευματική της αξία στο Θανάση Βέγγο. Ο Βέγγος είναι βγαλμένος μέσα από την τεράστια προσπάθεια του Έλληνικού έμπορικού κινηματογράφου των προηγούμενων δεκαετιών νά δημιουργεί συνεχώς στάρ σάν όργανα για τη δημιουργία ανταλλακτικής αξίας. Τά τελευταία χρόνια μετά από μιά σειρά αλλαγές πού επέβαλλε κύρια η τηλεόραση και η επικράτηση του πορνό (ήθοιοιόι με μεροκάματο) στην Έλληνική κινηματογραφική παραγωγή οι στάρ έπαψαν πιά νά αποτελούν τόν πρωταρχικό παράγοντα της έμπορικης επιτυχίας της ταινίας και σιγά-σιγά περνάνε στο περιθώριο ή μπήκαν στην τηλεόραση. Αντίθετα απ' όλους αυτούς ο Βέγγος παραμένει πάντα. Αυτό θά πρέπει νά τό δοϋμε σάν αποτέλεσμα:

1ον: Της μεγάλης αξίας χρήσης του Βέγγο για τις μάζες. Ο Βέγγος καθιερώνεται στο κοινό του σάν αντικατάσταση της αξίας χρήσης του Καραγκιόζη.

2ον: Της πάντα εύνοϊκής κριτικής γιατί οι ταινίες του ανήκουν στην περίπτωση της "καλής" ταινίας πού άναφέραμε λόγω του πληθωρικού τους γέλιου.

3ον: Λόγω της σχετικής άναγνώρισής του από μέρος των διανοουμένων.

4ον: Λόγω της κατάλληλης έκμετάλλευσης του από σκηνοθέτες όπως ο Κατσουρίδης και ο Γλυκοφρύδης.

5ον: Η παλαιότερη βράβεισή του από τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Όλοι αυτοί οι παράγοντες στους οποίους βαρύνει συντριπτικά ο πρώτος δημιούργησαν τό φαινόμενο Βέγγος πού πάνω του στηρίχτηκε και Ο ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΗΣ ΣΦΑΛΙΑΡΑΣ.

Η κριτική άν και δέν μέτραγε και πολύ φάνηκε εύνοϊκή άπέναντι στην ταινία έξαίροντας τό Βέγγο και έπισημαίνοντας κάποια λάθη στη σκηνοθεσία. Παράλληλα η ταινία διακινήθηκε από τό γραφείο του ΦΙΝΟΥ πού διατηρεί ακόμα κάποιο ρόλο στη διανομή ταινιών. Έτσι οι άντιρροήσεις πού είχε η κινηματογραφική έλιτ για την καλλιτεχνική αξία της ταινίας (στη γνώμη των 10 του Σ.Κ. τη βγάζουν από κακή μέχρι άδιάφορη) δέν έπηρεάσε την έμπορευματική αξία της ταινίας πού έφ-

τασε τόν παραπάνω αριθμό εισιτηρίων και φυσικά προβλέπεται νά παύζεται άρκετά χρόνια.

#### Ο ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΗΣ

Μιά άκόμα ταινία πού στηρίχτηκε σέ Έναν κωμικό μέ έμπορικό παρελθόν, τόν Βουτσά. Ό Βουτσάς, όμως, δέν διαθέτει κανένα από τά ύπέρ του Βέγγου έκτός από τό φτηνό γέλιο πού προκαλούν οι φαρσοκωμωδίες του. Η κριτική μέ τήν αντιφαρσοκωμωδιακή τακτική πού έπισημάναμε δέν άσχολήθηκε μαζί της. Η δυνατότητα διακίνησης πού διαθέτει τό γραφείο του ΦΙΝΟΥ πού παρήγαγε τήν ταινία, μαζί μέ τά ύπολείμματα τής κινηματογραφικής έμπορικότητας τής φαρσοκωμωδίας (έξάλλου ή ταινία μονοπώλησε αύτή τή χρονιά τό είδος) συντέλεσαν στήν προβολή τής ταινίας για 249 μέρες μέ 70.090 εισιτήρια.

#### ΤΟ ΑΓΚΙΣΤΡΙ

Ταινία του Έμπορικού Έλληνικού Κινηματογράφου μέ διεθνείς συμμετοχές προκειμένου νά αύξήσει τήν έμπορικότητά της. Τό άξιοσημείωτο τής ύπόθεσης είναι ότι χρηματοδοτήθηκε από τό Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, δηλαδή μέ λεφτά του δημόσιου. Τελικά ή ταινία παρ'όλο του ότι προβλήθηκε 122 μέρες, παρ'όλο τό δόλωμα τής Μπάρμπαρα Μπουσέ και τή διαφήμισή της έκοψε 32.071 εισιτήρια, έπιβεβαιώνοντας ότι τό είδος έχει μπει για καλά σέ κρίση.

#### ΔΟΛΟΦΟΝΕΙΣΤΕ ΤΟ ΜΑΚΑΡΙΟ

Ταινία κι αύτή τής ίδιας σειράς πού λόγω τής διακίνησης της από τόν ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ-ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟ, κάποιας προβολής της από τόν τύπο και του όνόματος του Μακάριου προβλήθηκε 149 μέρες και έκοψε 35.703 εισιτήρια, άριθμός όμως άσήμαντος για τίς φιλοδοξίες τής ταινίας.

#### ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΡΝΟ

Είτε τό θέλουμε είτε όχι τά 3/4 τών Έλληνικών ταινιών πού προβλήθηκαν σ' αύτή τήν περίοδο έπίσημα όνομάζονται ταινίες σέξ και άνεπίσημα ( πού σημαίνει και πραγματικά μία και πρόκειται για έμπόριο του σέξ) πορνό.

Μέσα στά τελευταία 10 χρόνια ό έμπορικός Έλληνικός κινηματογράφος άκολουθώντας τά Έένα πρότυπα προχώρησε σέ μετασηματισμό τής δομής του προκειμένου νά συνεχίσει νά παράγει άνταλλακτικές άξίες. "Ετσι πού άρχισαν νά χάνουν έμπορικά έξαιτίας άφενός του κορεσμού του κοινού και άφετέρου τής τηλεόρασης, αύξάνοντας ταυτόχρονα τίς ταινίες μέ τό άντικείμενο του σέξ για νά φτάσει σήμερα σέ πλήρη άντικατάσταση

της φαρσοκωμωδίας και του μελό από τις ταινίες πορνό. Βέβαια ο μετασχηματισμός αυτός δεν ίσσοστάθιμισε την παλιά συνολική έμπορευματική αξία με τη νέα και αυτό θα πρέπει να το δούμε:

1ον: Λόγω μείωσης των θεατών του κινηματογράφου, εξαιτίας της τηλεόρασης, του άκριβου είσιτήριου και διαφόρων άλλων παραμέτρων.

2ον: Λόγω της άστικης μυθολογίας περί πορνό που αποκλείει ένα μεγάλο μέρος κοινωνικών ομάδων (γυναικες, ηλικιωμένοι, "κύριοι") από προβολές τέτοιων ταινιών.

Έκείνο που θα πρέπει να επισημαίνουμε, σαν καθοριστικό παράγοντα στη διαδικασία αυτού του μετασχηματισμού θα πρέπει να είναι το κόστος παραγωγής. Η παραγωγή ταινιών προκειμένου να μεγιστοποιήσει την συνάρτηση κέρδους αδυνατώντας να επιδράσει αύξητικά στα έσοδα που αξιωματικά μειώνονται καταφεύγει στην μείωση των εξόδων. Έτσι ενώ μιά από τις πιο φτηνές ταινίες του Νέου Έλληνικού Κινηματογράφου αναγκάζεται, προκειμένου να διατηρήσει μιά αξία χρήσης μέσα από την αισθητική και το μήνυμά της, να υπερβεί το 1.000.000, μιά μέση ταινία πορνό κυμαίνεται στις 350.000 περίπου. Στις 6 ταινίες που παρήγαγε τα τελευταία 3 χρόνια η ΙΩΝΗΦΙΔΗΣ ΦΙΛΜ έχουμε κόστος παραγωγής σύμφωνα με πληροφορίες που πήραμε από τον παραγωγό.

1973 ΠΑΡΑΝΟΜΑ ΖΕΥΓΑΡΙΑ	300.000
1973 ΓΥΜΝΗ ΧΙΜΑΙΡΑ	300.000
1974 ΓΥΜΝΟ ΚΟΡΜΙ ΓΙΑ ΔΟΛΩΜΑ	350.000
1975 ΑΝΙΤΑ Η ΔΙΕΦΘΑΡΜΕΝΗ	350.000
1975 ΔΩΜΑΤΙΟ 69	350.000
1976 ΤΟ ΥΠΟΓΕΙΟ ΤΗΣ ΛΟΛΑΣ	400.000

Αναλυτικά για μιά ταινία όπως το ΥΠΟΓΕΙΟ ΤΗΣ ΛΟΛΑΣ έχουμε:

Σκηνοθέτης: 35.000 και 10% μετά την κάλυψη του κόστους

Όπερατέρ: (ο ίδιος ο σκηνοθέτης) 25.000

Σεναριογράφος: 15.000

Ήθοποιοί (5 άτομα): 60.000

Φωνοληψία: 30.000

Μοντάζ: 30.000

Εμφάνιση, έκτύπωση: 30.000

Negative: 45.000

Positive (4 κόπιες): 50.000

Ηλεκτρολόγος

Βοηθός όπερατέρ Είναι το ίδιο πρόσωπο

Βοηθός σκηνοθέτη 500 δραχ. την ημέρα

1-2 εργάτες: Από 500 δραχ. την ημέρα

Διάφορα άπρόοπτα: 2-3.000

Μακιγιέρ, σκρίπτ και διεύθυνση παραγωγής κάνει ο ίδιος ο παραγωγός.

Τό γύρισμα κράτησε περίπου 12 μέρες.



Μέ αυτή τή διαδικασία παραγωγής τίθεται σέ λειτουργία τό μεγαλύτερο μέρος του 'Ελληνικού κινηματογραφικού δυναμικού παράγοντας ένα αρκετά μεγάλο αριθμό ταινιών πορνό. Οί πιό "σκληρές" από αυτές διοχετεύονται στό έξωτερικό, όπου κρατάνε μιά επίζηλη θέση στό είδος.

Συμπερασματικά μπορούμε νά πούμε ότι πολύ λίγες από τίς αξίες του έμπορικού κινηματογράφου μπορούν νά περάσουν στό κοινό (π.χ. Βέγγος) - δέν έξετάζουμε τήν περίπτωση τών πορνό πού μέ ελάχιστο κόστος μπορούν ν'άποσβεστούν - ώς πρός δέ τόν Νέο 'Ελληνικό Κινηματογράφο μόνο μέ τήν ταύτιση τής κριτικής δ'ωπ'ωσ τήν περίπτωση του ΘΙΑΣΟΥ μπορούμε νάχουμε κάποιο άποτέλεσμα άπ'αυτή τήν άποψη. Σ'αυτό όμως τό σημείο θά πρέπει νά ξέρουμε τόσο τά πλαίσια τής ίδιας τής κριτικής όσο τίς δυνατότητες καί τίς έπιλογές τής. Τό τρίγωνο ΘΙΑΣΟΣ-ΑΓΩΝΑΣ-ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ καί η συμπεριφορά τής κριτικής άπέναντι στις τρείς αυτές ταινίες δείχνει:

α) Ότι η κριτική προτιμά ταινίες συμβατικές, έμπορικές (μέ τήν έννοια ότι σκοπός τους είναι τό κινηματογραφικό έμπόριο) άρίστης ποιότητας καί πού δέν άμφισβητούν στή βάση του τό χολυγουντιανό μοντέλλο σ'όλους τούς τομείς: παραγωγή, διαφήμιση, διανομή, άνάγνωση (περίπτωση ΘΙΑΣΟΥ).

β) Μπορεί νά έπαινει ταινίες σάν τόν ΑΓΩΝΑ δέν ταυτίζεται όμως μ'αυτό τό μοντέλλο πού άν μπορούσε νά υπερισχύσει θ'άχρηστευε τό ρόλο του κριτικού σάν τέτοιου. Σ'αυτού του είδους τόν κινηματογράφο ύπάρχει μιά άπόμακρη ύποδοχή αλλά καμιά ούσιαστική σχέση.

γ) Στην τρίτη περίπτωση τής έρευνητικής πειραματικής δουλειάς η κρίση τής κριτικής δέν έχει καί μεγάλη αξία μέ τήν έννοια του καλού/κακού, εκείνο πού χρειάζεται είναι κατανόηση από μέρος τής κριτικής ώστε νά καταστεί άγωγός για τό κοινό. Έδώ τά πάντα έξαρτώνται από τίς ούσιαστικές δυνατότητες τής κριτικής καί όχι από τίς προτιμήσεις της όποιες καί νά ναι γιατί συνήθως έχει νά κάνει μέ καινοφανή φαινόμενα πού γι'αυτά δέν μπορεί νά έχει έμπειρικά κριτήρια, μπορεί όμως νά έχει η νά μήν έχει δυνατότητες για τήν κατανόησή τους καί αυτό είναι πέρα από τήν αξιολόγηση. Η ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ πού άνήκει λόγω χάρη σ'αυτή τήν κατηγορία μπορεί νά έπαινεθήκε αλλά δέν είναι καθόλου σαφές μέχρι ποιό βαθμό κατανόηθηκε.

Η κριτική λοιπόν στό σύνολό της είναι έτοιμη νά δεχτεί ταινίες τής πρώτης κατηγορίας καί νά ταυτιστεί μ'αυτές, δέν μπορεί νά ταυτιστεί καί νά λειτουργήσει σύμφωνα μέ τό μοντέλλο πού προτείνουν οι ταινίες τής δεύτερης κατηγορίας καί δέν μπορεί στό σύνολό της παρά μόνο μέ τρόπο έξαιρετικό καί είδικό νά ταυτιστεί μέ τίς ταινίες τής τρίτης κατηγορίας όπου

ή λειτουργία της είναι έξω από πεπατημένες συσχετίσεις.

Στό βαθμό πού ο κριτικός είναι προπομπός του κοινού ή σχέση είναι αναλογική κι απ'ότι φαίνεται πράγματι είναι. Έτσι ανάμεσα στην παραγωγή (ταινίες), μεσολάβηση (κριτική) και κατανάλωση (κοινό) τό όλο σύστημα παραμένει στό σύνολό του κάτω απ'τίς ίδιες δομές, πράγμα πού σημαίνει πώς τό μέρος εκείνο του νέου Έλληνικού Κινηματογράφου πού θά δεχτεί νά συμβιβαστεί μέ τό όλο σύστημα θά κατορθώσει νά επιβιώσει και ν'αναπαραχθεί τόσο σάν κινηματογράφος όσο και σάν κεφάλαιο.

Ό πίνακας τών εισιτηρίων πού ακολουθεί μās δίνει μιá ανάγλυφη εικόνα τής κατάστασης.

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΣΕ Α! ΚΑΙ Β! ΠΡΟΒΟΛΗ ΣΕ ΑΘΗΝΑ-ΠΕΙΡΑΙΑ-ΠΕΡΙΧΩΡΑ ΣΤΗ ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ 1975-76

ΕΜΠΟΡΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ\*

ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΤΗ ΧΩΡΑ  
ΤΗΣ ΣΦΑΛΙΑΡΑΣ 248.982

ΘΙΑΣΟΣ\* 189.620

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΥ ΖΗΤ-  
ΟΥΣΑΝ ΤΟΝ ΕΡΩΤΑ 88.475  
Ο ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΗΣ 70.090  
ΜΕΛΙ ΣΤΟ ΚΟΡΜΙ ΤΗΣ 59.982  
ΤΟ ΚΟΡΜΙ ΣΟΥ ΣΤΟ  
ΚΟΡΜΙ ΜΟΥ 58.762  
Η ΛΕΣΒΙΑ 46.744

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ \* 43.577

Ο ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ ΜΙΑΣ  
ΜΙΚΡΗΣ 42.022  
Ο ΑΝΩΜΑΛΟΣ 36.618  
ΔΟΛΟΦΟΝΕΙΣΤΕ ΤΟΝ  
ΜΑΚΑΡΙΟ 35.703  
ΔΩΜΑΤΙΟ 69 35.545  
ΤΟ ΑΓΚΙΣΤΡΙ 32.071  
Η ΤΡΙΤΗ ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ  
ΣΕΣ 30.637  
ΣΤΟ ΥΠΟΓΕΙΟ ΤΗΣ  
ΔΟΛΑΣ 30.550  
ΡΩΣΑΝΗ Η ΟΔΥΣΣΕΙΑ  
ΤΟΥ ΣΕΣ 28.502  
ΠΑΙΖΟΝΤΑΣ ΣΕ ΔΥΟ  
ΚΡΕΒΑΤΙΑ 25.698  
ΚΑΥΤΕΣ ΔΙΑΚΟΠΕΣ 23.336  
ΤΑ ΕΙΔΩΛΑ 21.061  
ΕΝΑ ΠΕΡΙΕΡΓΟ ΖΕΥ-  
ΓΑΡΙ 20.606

6 ΔΙΕΣΤΡΑΜΜΕΝΕΣ ΖΗ-	
ΤΟΥΝ ΔΟΛΟΦΟΝΟ	19.575
ΑΜΑΡΤΩΛΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ	18.432
ΕΡΩΤΙΚΑ ΖΕΥΓΑΡΙΑ	18.020
Ο ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ ΜΙΑΣ	
ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΗΣ	16.504
Η ΣΠΗΛΙΑ ΤΗΣ ΑΜΑΡ-	
ΤΙΑΣ	16.373
ΜΙΚΑΕΛΛΑ Ο ΓΛΥΚΟΣ	
ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ	15.080
ΓΕΥΣΗ ΑΠΟ ΗΛΟΝΗ	13.685
ΕΡΩΤΙΚΟ ΕΥΠΝΗΜΑ	11.941
ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΒΟΜΒΑ	11.707
ΖΩ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΡΩΤΑ	10.710

Ο ΑΓΩΝΑΣ\* 9.589

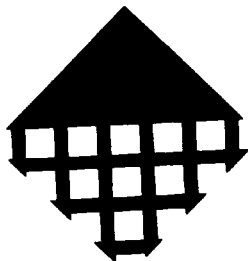
ΔΙΕΣΤΡΑΜΜΕΝΕΣ ΓΥ-  
ΝΑΙΚΕΣ 9.433

Η ΦΟΝΙΣΣΑ\* 7.207  
 ΝΕΟΣ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑΣ\* 5.675  
 24 ΙΟΥΛΗ 74 \* 5.443  
 ΑΛΔΕΒΑΡΑΝ \* 2.700  
 ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ\* 1.500

Σύνολο Είσι- 1.101.454  
 τηρίων

265.311

\* Ἡ διάκριση μεταξύ Ἐμπορικοῦ καί Νέου Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου γίνεται ἐδῶ μέ κριτήριο τήν πρόθεση τῶν πρώτων νά παράγουν προϊόντα μόνο γιά κατανάλωση καί παράγουν σύμφωνα μ'αυτό πού νομίζουν ὅτι ζητάει ἡ ἀγορά, ἐνῶ τῶν δεύτερων ὄχι.



**Cinema Novo**

JEAN CLAUDE BERNARDET

## ΒΡΑΖΙΛΙΑ:

### Ἡ ἐποχὴ τοῦ Κινηματογράφου

Τὸ δοκίμιο αὐτὸ δὲν εἶναι ἕνας σχολιασμένος κατάλογος τῶν Βραζιλιάνικων ταινιῶν πού γυρίστηκαν ἀπὸ τὸ 1958 ὡς τὸ 1966. Στόχος τοῦ ἀντίθετα εἶναι μιὰ περιγραφή καὶ στὸ μέτρο τοῦ δυνατοῦ μιὰ ἐρμηνεῖα τῆς πολιτιστικῆς θεώρησης πού συνειδητὰ ἢ ὄχι ἀποκαλύπτουν τὰ βραζιλιάνικα ἔργα πού γυρίστηκαν τὰ τελευταῖα 1/4 ἢ 10 χρόνια. Δὲν ἀκολουθήθηκε συστηματικὰ τὸ χρονολογικὸ κριτήριον ἢ ἡ ταξινόμηση κατὰ εἶδη ἢ κατὰ δημιουργοὺς οὔτε ἡ διαίρεση σὲ ἐμπροκῆς ἢ πολιστικῆς παραγωγές, δεξιές ἢ ἀριστερές. Ἔγινε μιὰ ἀνάλυση τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου, ὡς ἕνα ὄργανικὸ σύνολο καρπὸς τῆς συλλογικῆς δουλειᾶς. Τὸ σχέδιον εἶναι φιλόδοξο γιατί ἡ ἐξέταση, ἑνὸς ὕλικου πού θρίσκειται ἀκόμα στὸ στάδιον τῆς ἐπεξεργασίας ἀπαιτεῖ μιὰ ἱστορικὴ ἀπόσταση ἀδύνατη γιὰ τὴν ὥρα ἢ σημασίαν τοῦ κινηματογράφου πού κάνουμε θὰ μᾶς γίνῃ γνωστὴ μόνον ὅταν θὰ μάθουμε πού θὰ καταλήξῃ καὶ ὅταν θὰ εἶναι εὐκόλῳ νὰ διαμορφώσουμε μιὰ γενικὴ ἀποψὴ πάνω στὸ πολιτιστικὸ καὶ κοινωνικὸ πλαίσιον ἀναφορᾶς τοῦ ὁποῖου ἀποτελεῖ μέρος. Αὐτὸ σήμερον εἶναι ἀδύνατον γιατί ἀκριβῶς θρίσκόμαστε στὸ στάδιον ἀναζήτησης αὐτοῦ τοῦ πλαισίου ἀναφορᾶς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τὸ σχέδιον εἶναι ταπεινὸν γιατί γίνεται μὲ συνειδητὰ τῶν ὀρίων του εἶναι μόνον μιὰ προσπάθεια καθαρῆς ἀντιμετώπισης αὐτοῦ πού γίνεται ὥστε νὰ ξέρουμε σὲ ποῖο σημεῖον θρίσκόμαστε καὶ τί προσοπτικὴς ἔχουμε. Πρόκειται γιὰ μιὰ θεωρητικὴν ἐργασίαν πού δὲν τοποθετεῖται ὅμως πάνω ἀπὸ τὰ ἔργα πού ἐξετάζει. Τοποθετεῖται στὸ ἴδιον ἐπίπεδον παίρνει μέρος στῆ ζύμωση (ἢ τουλάχιστον αὐτὸ ἐπιδιώκει) εἶναι μιὰ προσπάθεια γιὰ νὰ δοῦμε καλύτερα καὶ ὄχι μιὰ ἱστορικὴν ἀνάλυσιν οὔτε μιὰ μοιρασίαν ἐπαίνων καὶ ἐπικρίσεων. Τὸ δοκίμιον αὐτὸ τρέφεται περισσότερο ἀπὸ τὴ διάθεσιν καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιθυμίαν νὰ ξεκαθαριστῇ ἡ κατάστασις καὶ λιγότερον ἀπὸ μιὰ συστηματικὴν ὑποδομὴν κριτικῆς καὶ κοινωνιολογίας. Καὶ ὁ κυριότερος λόγος αὐτῆς τῆς στάσεως εἶναι ἡ σπανιότης τοῦ μολαταῦτα πολῦτιμου ὕλικου.

Λίγοι Βραζιλιάνοι σκηνοθέτες υπάρχουν σήμερα και τὰ φιλμ που γυρίστηκαν μετά τὸ 1958 εἶναι μετρημένα. Αὐτὸ μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἐντοπίσουμε μὴ σειρὰ ἀπὸ στοιχεῖα σὲ ἓνα μόνο φιλμ μὰ καὶ δὲν δόθηκε ἡ εὐκαιρία στὸν ἴδιο σκηνοθέτη ἢ σὲ ἄλλους νὰ ἐκμεταλλευθοῦν ἢ νὰ ἀναπτύξουν τὰ νέα εὐρήματα σὲ ἐπόμενες ταινίες. Τὸ ἐμπόδιο αὐτὸ ὀφείλεται στὴν ἀστάθεια τῆς οἰκονομικῆς δομῆς τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου καὶ κατὰ συνέπεια τοῦ βραζιλιάνικου οἰκονομικοῦ συστήματος. Εἶναι λοιπὸν ὑπερβολικὰ δύσκολο νὰ ἐπιχειρήσουμε μὴ ἀνάλυση. Ἐνα ἄλλο ἐμπόδιο προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐλλειπτική δυνατότητα ἐπικοινωνίας μὲ τὸ κοινὸ καὶ μὲ τὴν κριτική· αὐτὸ δυσκολεύει τὴν ἐκτίμηση τῆς ἐπιρροῆς τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου στὴν βραζιλιάνικη κοινωνία. Πρόκειται γιὰ μὴ σοβαρὴ ἔλλειψη ἀφοῦ ἓνα φιλμ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὀλοκληρωμένο μόνο ἔταν ζεῖ μέσα στὸ κοινὸ γιὰ τὸ ὅποιο προορίζεται. Ἐνα ἄλλο ἐμπόδιο εἶναι ἡ τεχνικὴ ἔνδεια πού σπανιτᾶ ὁ μελετητῆς τοῦ κινηματογράφου στὴ Βραζιλία· δὲν υπάρχουν αἰθουσες προβολῆς, οἱ διαθέσιμες κόπιες εἶναι σπάνιες (στάθηκε ἀδύνατο νὸ δῶ ὀρισμένες ταινίες ὅπως τὸ *Esse mundo è meu* — αὐτὸς ὁ κόσμος εἶναι δικός μου — προτοῦ συντάξω αὐτὴ τὴ μελέτη), λείπουν ἀξιόλογα κέντρα σπουδῶν κ.λ.π. Ὅλα αὐτὰ καθορίζουν τὸν ἐπιφανειακὸ χαρακτήρα μᾶς ἀνάλυσης.

## Η ΜΕΣΑΙΑ ΤΑΞΗ — ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΚΑΤΑΝΑΛΩΣΗΣ

Οἱ κοινωνικὲς δομὲς στὴν Βραζιλία δὲν ἀντιστοιχοῦν πιά, ὅπως ἔχει ἀποδειχθεῖ, στὶς ἀνάγκες τῆς χώρας καὶ στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ πληθυσμοῦ. Ὁ λαὸς ὅμως δὲν καταφέρνει νὰ τὶς ἀλλάξει. Ἡ κοινωνικὴ ἐξέλιξη σκοντάφτει σὲ ἐμπόδια καὶ κάθε ἀποτυχία βαθαίνει τὴν ἀβυσσο καὶ ὀξύνει τὶς ἀντιθέσεις.

Ἡ τάξη πού ἀναπτύσσεται τὶς τελευταῖες δεκαετίες καὶ σταθεροποιεῖ τὴν κυριαρχία της σὲ ὅλη τὴ χώρα, εἶναι ἡ μέση τάξη καὶ κυρίως ἡ μέση τάξη τῶν πόλεων. Ἡ τάξη αὐτὴ θάξει σὲ κίνηση τὴ Βραζιλία: εἶναι οἱ μικροὶ καὶ μέσοι Βραζιλιάνοι καὶ ἔμποροι· οἱ μηχανικοί, οἱ τεχνικοί, οἱ διοικητικοὶ ὑπάλληλοι, οἱ δικηγόροι, οἱ γιατροί, οἱ οικονομολόγοι, οἱ καθηγητές, οἱ ἀρχιτέκτονες, οἱ καλλιτέχνες κ.λ.π. Εἶναι αὐτοὶ πού δίνουν ζωὴ στὶς μεγάλες βιομηχανίες καὶ τὸ ἐμπόριο καὶ ταυτόχρονα ζοῦν ἀπ' αὐτὰ· εἶναι οἱ πανεπιστημιακοί, οἱ κρατικοὶ ὑπάλληλοι, οἱ εἰδικευμένοι ἐργάτες. Δὲν πρόκειται ὅμως γιὰ τὴν ἀρχουσα τάξη τῆς χώρας. Πραγματικὰ ἡ τάξη αὐτὴ εἶναι ὑποταγμένη στὴν ἐλίτ τοῦ κεφαλαίου πράγμα πού προκαλεῖ πολλὰς ἀντιφάσεις στὸ προτσές ἀνάπτυξης καὶ ἐπιθεθαίωσης.

Ἡ μέση τάξη πρωταγωνιστεῖ στὸ βραζιλιάνικο πολιτιστικὸ κίνημα. Δὲν υπάρχουν στὴ χώρα αὐτὴ ἀριστοκρατικοὶ ἢ μεγαλοαστικοὶ κύκλοι πού νὰ ἀναπτύσσουν μὴ ὀποιαδήποτε πολιτιστικὴ δραστηριότητα. (Ὅσο γιὰ τὶς τάξεις πού ζοῦν ἀπὸ χειρωνακτικὴ ἐργασία, τοὺς ἐργάτες καὶ τοὺς χωρικοὺς, δὲν ἔχουν ἀκόμα τὴ σύσταση καὶ τὶς ἀναγκαῖες θάσεις γιὰ τὴν δημιουργία μιᾶς κουλτούρας πού νὰ μὴν εἶναι φολκλωρική. Ἄ-

τομα που ξεπηδούν από την εργατική τάξη ή τον αγροτικό πληθυσμό μπορούν να γίνουν καλλιτέχνες, αλλά πρόκειται πάντα για μεμονωμένες περιπτώσεις που η παραγωγή τους γρήγορα καταναλώνεται από την μεσαία τάξη, που τους συντηρεί. "Όλες οι πολιτιστικές αξίες, κάθε πνευματική έκφραση, από την ελαφρά μουσική, ως την αρχιτεκτονική παράγεται από την μεσαία τάξη. Στα τελευταία χρόνια η παραγωγή και η κατανάλωση των πολιτιστικών αγαθών έχει αυξηθεί με ιλιγγιώδη ρυθμό. Είναι ένα φαινόμενο που παρατηρείται τόσο στον τομέα των ιστορικών, κοινωνιολογικών, οικονομικών μελετών της βραζιλιάνικης πραγματικότητας, όσο στο χώρο της αρχιτεκτονικής, της λογοτεχνίας, της μουσικής, των εικαστικών τεχνών, του θεάτρου και του κινηματογράφου. Η έκδοτική παραγωγή, ο αριθμός των εκδόσεων, των θεατρικών παραστάσεων και των ταινιών που γυρίζονται: σημειώνει αύξηση αν και υπάρχουν σοβαρά οικονομικά προβλήματα. Τα δύο μεγάλα κέντρα είναι το Σάο Πάολο και το Ρίο ντε Τζανέιρο αλλά το φαινόμενο απόκτησε εθνικές διαστάσεις γιατί εξαπλώθηκε και σ' άλλες πόλεις. Πρόκειται για μιὰ αντανάκλαση της σταθεροποίησης της μεσαίας τάξης.

Βέβαια οι αντιφάσεις που σπαράζουν τη μεσαία τάξη, ή ζωτικότητα και οι αδυναμίες της αντανάκλωνται στην πολιτιστική παραγωγή που χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι οι καταναλωτές της δεν έχουν συνείδηση της κατάστασης, του πραγματικού συμφέροντός τους και των προβλημάτων τους, γιατί κοινωνική συνείδηση και συμφέροντα μπορούν και να συμπέτουν. Έτσι πλάι σε σοβαρές κοινωνιολογικές έρευνες γενικού ενδιαφέροντος βρίσκονται έργα χρωματισμένα από έναν μοραλιστικό πραγματισμό και που γίνονται: εξίσου ευνοϊκά δεκτά. Ν τ ι β ε ρ τ ι μ έ ν τ ι σαλονιού και υπερρεαλιστικά σχήματα ή κοίφια ρομαντικά κατασκευάσματα συνυπάρχουν με τον κριτικό ρεαλισμό.

"Όλα αυτά συντελούν στο σχηματισμό μιᾶς αγοράς μάλλον παρά στη δημιουργία πρωτότυπων πολιτιστικών μορφών. Ένα μεγάλο μέρος από την κινηματογραφική ή τη θεατρική παραγωγή υπακούει στους ίδιους κανόνες ανάπτυξης με τη ζήτηση ειδών πολυτελείας όπως η διακόσμηση, οι άφθονοι καθρέφτες, το πορφυρό κόκκινο, οι μαονένιες επενδύσεις και οι μοκέτες των κινηματογραφικών αίθουσών, ή προσδευτική εκζήτηση των νυχτερινών κέντρων της μόδας, ή μεγάλη διάδοση των οδηγών μαγειρικής, που κι αυτή καθιερώθηκε πιά σαν τέχνη, ή ανάπτυξη του τουρισμού, ή αύξηση των έκδορμικών λισσών. Είναι όλα φαινόμενα με τις ίδιες αιτίες και αποτελέσματα της ίδιας κοινωνικής ανάπτυξης. Βασίλισσα αυτής της αγοράς είναι η τηλεόραση. Τελικά η ανάπτυξη της μεσαίας τάξης υποτάσσεται στους νόμους των σχέσεων παραγωγής και των κεφαλαίων που δεν είναι κάτω από τον έλεγχο της. Είναι δημιουργημα και υποτελής του κεφαλαίου. Το ουσιαστικό μέρος της ζωής της, των δυνατοτήτων ανάπτυξης, διαδραματίζεται στα έργοστάσια, στα γραφεία, στα καταστήματα όπου το άτομο είναι μόνο ένα μικρό γρανάζι του τροχού που δεν ελέγχει με κανένα τρόπο.

Ἡ ζωὴ ἔξω ἀπὸ τὸ ἐργοστάσιο εἶναι μόνο μιὰ δευτερεύουσα στιγμή. ἓνα διάλειμμα, μιὰ προσμονή· εἶναι ἓνα κενό, στὸ μέτρο πού ἡ μεσαία τάξη πληθαίνει, πού πρέπει νὰ γεμίσει μὲ τρόπο δλοένα πρὸ εὐχάριστο ὅπως ἀξιολογοῦνται οἱ ἐξωτερικὲς καὶ ἀπατηλὲς ἐπιφάνειες τῆς ἀνόδου τῆς. Γιὰ νὰ κατοικηθεῖ ὁ χώρος ἀνάμεσα στὴν ἔξοδο καὶ τὴν εἴσοδο ἀπὸ τὸν τόπο ἐργασίας, ἡ μεσαία τάξη χρειάζεται ἀντικείμενα πού νὰ ἐπιβεβαιώνουν τὴν πρόσδό τῆς, τὴ δύναμη καὶ τὴν αὐταπάτη τῆς δυνάμει τῆς, πού νὰ ὑπογραμμίζουν τὸ καλὸ τῆς γούστο, ἀπόδειξη τῆς ἀνωτερότητάς τῆς. Ὁ Ἄλντεμὶρ Μαρτίνς σχεδιάζει κήπους· οἱ «καλύτεροι καλλιτέχνες μας» ζωγραφίζουν τὰ ὑφάσματα τῆς Ρόντια· τὰ φορέματα καὶ τὰ λούσα τοῦ ἔργου «Ω ρ α ἰ α μ ο υ κ ἰ ρ ἰ α» μαγεύουν τὴν πλατεία. Στὸν κινηματογράφο, τὸ πνεῦμα αὐτὸ ὑλοποιεῖται ἀπὸ τὸν Ζάν Μαντσόν πού οἱ ταινίες του χρηματοδοτοῦνται ἀπὸ μεγάλες βιομηχανίες καὶ ἀγροτικούς συνεταιρισμούς. Τὰ μοτίβα περιορίζονται σὲ δύο: ποιότητα καὶ ποσότητα. Ἀκοῦς νὰ λένε γιὰ τόνους ζαχαροκάλαμου ἢ ἀτσάλιου πού παράγονται κάθε λεπτό, κάθε μέρα, κάθε ὥρα (δὲν ἔχει σημασία γιατί τὸ κοινὸ δὲν βρίσκει σημεῖα ἀναφορᾶς ἔτσι· κι ἄλλιως)· γιὰ νὰ κατασκευαστεῖ τὸ τάδε πράγμα χρησιμοποιήθηκε «μιὰ ποσότητα τιμιέντου ἀρκετὴ γιὰ νὰ χτιστεῖ ἓνα κτίριο διακοσιῶν ὀρόφων» λένε γιὰ καταπληκτικούς ἐργάτες καὶ τεχνικούς. Στὴ συνταγὴ προστίθεται λίγη ποίηση καὶ πολλὰ χρώματα· οἱ μηχανὲς περισυλλογῆς τοῦ καφέ ἔχουν σκεπάσματα πολύχρωμα· ἡ ἀχρωμὴ συσκευὴ γίνεται κόκκινη στὰ χέρια τοῦ Μαντσόν· ἡ πλατεία ἐκστασιάζεται μπροστὰ στὶς ὀρχιδέες καὶ τοὺς παπαγάλους τῶν δασῶν τοῦ Ἀμαζονίου —μαθαίνουν καὶ τὶς λατινικὲς ὀνομασίες τους. Ἡ Indiana Co σὲ ἓνα «ἐπικό» ντοκιμανταὶρ γιὰ τὸ ὄροπέδιο τῆς Πιρατινίγγκα κάνει μιὰ ἱστορικὴ ἀποκατάσταση τῆς «συμφωνικῆς ἀρμονίας» τῆς δουλειᾶς πού ἀρχίζει μὲ τὴν ἀφιξὴ τοῦ ἀδελφοῦ Ἄνχιέτα καὶ φτάνει στὶς σημερινὲς βιτρίνες μόδας τοῦ οἴκου Ροζίτα. Πῶς νὰ μὴν αἰσθάνεται κανεὶς ἀσφαλῆς καὶ δυνατὸς ἀπέναντι σὲ τόσα πράγματα;

Ἄν ὁ βραζιλιανὸς κινηματογράφος περιορίζεται σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ φευγοντοκιμανταὶρ χρηματοδοτημένα ἀπὸ τὶς ἐπιχειρήσεις ἢ σὲ μερικὲς ταινίες τοῦ τύπου «Ὁ θάνατος διατάζει: Καγκάσο ἢ Λαμπιὰο» ἢ «Βασιλιάδες τῶν Καγκασέιρος» αὐτὸ δὲ συμβαίνει γιατί οἱ σκηνοθέτες δὲν θέλουν νὰ λερώσουν τὰ χέρια τους. Ὀφείλεται στὰ ἐμπόδια τοῦ κυκλώματος διανομῆς καὶ στὸν ἀνταγωνισμό τῶν ξένων ταινιῶν πού ἐμποδίζουν τὸν ἐθνικὸν κινηματογράφο νὰ ἐπιβληθεῖ σὰν ἐμπόρευμα. Τὸ θέατρο, πού δὲν μπορεῖ νὰ μὴ γίνεται ἀπὸ Βραζιλιανούς καὶ ἔχει χαμηλότερο κόστος ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, ὑπάρχει ἤδη σὰν ἐμπόρευμα καὶ βρίσκει ἱμπρεσάριους σὰν τὸν Ὄσκαρ Ἄρνστάν πού λαοφάνουν τὸ νέο ἔργον σὰν ὀδοντόπαστα· τὸ προσαρμίζον στὸ γούστο τῶν μεγάλων μαζῶν, μὲ διαφήμιση, μὲ λαχνούς πού προσφέρουν κάλτσες καὶ ἀρώματα στὶς ἀπογευματινές... Τὸ ἔργο θεωρεῖται προϊόν καταναλωσιμο καὶ ὁ ἱμπρεσάριος κάνει ὅ,τι μπορεῖ γιὰ νὰ τὸ προωθήσει. Φυσικὰ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ βραζιλιανικοῦ θεάτρου ἀντιπροσωπεύει τὶς ἀξίες πού



έρίζει τὸ μεσοαστικό κοινό: κωμωδίες θπου ἢ πρωταγωνίστρια ἀλλάξει: φόρεμα σὲ κάθε σκηνή καὶ ἐκφράζει τὸ ταλέντο τῆς μὲ κραυγαλέες χειρονομίες ἔρμηνεία, σκηνοθεσία, σκηνογραφία πὸ ἀναγκάζουν τὸ θεατὴ νὰ ἀναγνωρίσει ὅτι εἶναι ἓνα ἔργο «πολὺ ἐπιμελημένο». Αὐτὴ ἢ ἴδια νοοτροπία κυριαρχεῖ ἔπως εἶναι φυσικό καὶ στοὺς κύκλους τῶν παραγωγῶν κινηματογράφου, θπου πιστεύεται ὅτι πρέπει νὰ γίνονται ἔργα «ὕψηλης ποιότητας» πὸ νὰ στοιχίζου πολλὰ ἑκατομμύρια: αὐτὸ φαίνεται νὰ εἶναι τὸ κριτήριό τοῦ παραγωγοῦ τῆς ταινίας «Κ ο ι ν ω ν ι α μ ἔ μ π ἔ ι μ π υ - ν τ ὀ λ» (Society em Baby-dol). Μόνον πὸ αὐτοὶ οἱ σκηνοθέτες γιὰ νὰ πετύχουν πρέπει νὰ γίνουν προϊόντα κατανά- λωσης καὶ αὐτὴ τὴν κατανάλωση νὰ τὴν ἐγγυηθοῦν. Ὁ βραζιλιάνικος κινηματογράφος δὲν βρῆκε ἀκόμα τὸν μεγάλο παραγωγὸ ἀλλὰ ἴσως νὰ μὴν ἀργήσει καὶ πολὺ νὰ τὸν ἀναδεῖξει καὶ τότε τὸ κοινό θὰ ἔχει ἓναν κι- νηματογράφο πὸ νὰ τὸ ἀντιπροσωπεύει ἱκανοποιητικὰ προσφέροντας ποιότητα καὶ ποσότητα.

Στὸ πρόγραμμα ἐνὸς μουσικοῦ θεάματος μεγάλης ἐπιτυχίας πὸ χρηματοδοτοῦσε ὁ Ντιόγκο Πακέτο βρισκόμαστε τὰ ἴδια μοτίβα: ποσότητα καὶ ποιότητα ἐργασίας. Γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ αὐτὸ τὸ θέαμα μιᾶς «ἐξαιρετικῆς δυσκολίας» χρειάστηκε «ἔντονη δουλειά». «Οἱ δυσκολίες ἀντιμετωπίστηκαν» «χωρὶς οικονομία στὶς πρῶτες» γιὰ νὰ κατορθωθεῖ «ἡ καλύτερη δυνατὴ ἐκτέλεση» Οἱ ἔρμηνευτὲς διαλέχτηκαν ἀνάμεσα «σὲ ὅ,τι καλύτερο διαθέτει τὸ Σάο Πάολο» (...) «γιὰ νὰ ἀποδείξουμε στὸ κοινό ὅτι ὑπάρχουν ἀξιόλογοι ἔρμηνευτὲς». « Διαλέξαμε τὸ ἄνθος τῶν ἠθοποιῶν» ὅσο γιὰ τὶς «ἐξαιρετικὲς» τραγουδίστριες, δὲν ὑπάρχουν καλύτερες. Δὲν φειδωλεύτηκαν κόπους γιὰ νὰ γίνει ἓνα θέαμα στὸ ὕψος τοῦ κοινοῦ πὸ μπόρεσε ἔτσι νὰ βρεῖ στὸ παλκοσένικο ἓνα ἀξιο εἰδωλὸ τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἄν ἐπιμένουμε τόσο στὶς παραπομπὲς αὐτοῦ τοῦ κειμένου πὸ κατορθώνει νὰ δίνει: μιὰ καρικατούρα τῆς νοοτροπίας αὐτῆς μὲ τὴν ἔμφασή του εἶναι: γιατί στρέφεται γύρω ἀπὸ τὴν ποιότητα καὶ τὴν πο- σότητα σὰν ἀξίες αὐτὲς καθεαυτὲς ἀντικαθρεφτίζοντας τὸν τρόπο σκέ- φης τῆς μεσαίας τάξης. Στὴν πραγματικότητα μ ε γ α λ ὄ τ ε ρ ο καὶ χ α λ ὄ τ ε ρ ο εἶναι δυὸ κενὲς καὶ ἐπιφανειακὲς λέξεις πὸ ἀποκαλύ- πτουν μιὰ φυγὴ ἀπὸ τὸ πραγματικό καὶ μὲ τὶς ὁποῖες ἡ μεσαία τάξη μασκαρεύει τὰ προβλήματά της. Μιὰ κουλτούρα πὸ μοναδικὸ τῆς κριτή- ριο εἶναι ἡ ποιότητα εἶναι νεκρὴ καὶ μάλιστα σταν «καλὴ ποιότητα» γί- νεται συνώνυμο τοῦ καταναλώσιμου. Εἶναι ἡ κουλτούρα πὸ φαίνεται νὰ παράγεται καὶ νὰ καταναλώνεται: σήμερα ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς βραζιλιάνικης μεσαίας τάξης.

Ἀκριβῶς γιατί ἡ μεσαία τάξη συμπεριφέρεται τυφλὰ τείνοντας πρὸς μιὰ ζωὴ καὶ ἀξίες πὸ φαντάζεται ὅτι ἀνήκουν στὶς ἀνώτερες τά- ξεις (παραμερίζοντας ἔτσι τὰ δικά της προβλήματα) ἡ δημιουργικὸ- τητα εἶναι λιγοστὴ καὶ ἀδύναμη, πράγμα πὸ ἐνισχύει τὴν προηγούμενη διαπίστωση ὅτι ἡ πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη εἶναι μεγάλῃ κυρίως ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ποσότητας (ἂν καὶ κατώτερη ἀπὸ τοὺς ὑπολογισμοὺς) ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ποιότητας. Ἄνάμεσα σ' ὄλους αὐτοὺς τοὺς ἀν- θρώπους πὸ προχωροῦν ψηλαφητά, πὸ διαλέγουν ἀξίες ἀντίθετες μὲ τὰ

σμιφέροντά τους υπάρχει ένας προοδευτικός τομέας που προτίθεται να αναζητήσει ένα δρόμο που να χειραφετεί την τάξη του. Τόν βρίσκουμε στους βιομηχανικούς κύκλους αλλά και στους καλλιτεχνικούς. Οι αξίες που προσπαθεί να δημιουργήσει, οι ιδέες που εκφράζει, οι μορφές που επεξεργάζεται συναντούν στη μάζα των τηλεθεατών (που είναι ένα άλλο όνομα της μεσαίας τάξης) μια ισχυρή αντίδραση. Μια άπο τις όψεις αυτής της πρωτοπορίας σκοπεύω να αναλύσω με αυτή την προσπάθεια έρμηνείας του βραζιλιάνικου κινηματογράφου από το 1958 ως το 1966.

## ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΚΟΤΗΤΑ

Ποιά είναι τα κινηματογραφικά προηγούμενα της ομάδας των σκηνοθετών που με τα έργα τους διατείνονται ότι συμμετέχουν στον αγώνα για επιβεβαίωση της τάξης από την οποία προέρχονται; Ποιά είναι η σημερινή κατάσταση του βραζιλιάνικου κινηματογράφου και η κατάσταση ενός νέου που θέλει να αφιερωθεί στην κινηματογραφική παραγωγή;

Σχετικά με την πενιχρή οικονομική κατάσταση του βραζιλιάνικου κινηματογράφου θα πρέπει να τονιστεί ότι ποτέ δεν ήταν καλύτερη. «...Ο έθνικός κινηματογράφος συναντούσε μια ισχυρή και άκαταμάχητη αντίδραση από τους διανομείς που είχαν δεσμούς με τα ξένα μονοπώλια όσο αυτά κυριαρχούσαν με τα προϊόντα τους σε όλη την έκταση της βραζιλιάνικης αγοράς» τα λόγια αυτά του Ούμπέρτο Μάουρο φαίνονται να είναι γραμμένα σήμερα κι όμως αναφέρονται σε γεγονότα της δεκαετίας 1920 - 1930, την άποτυχία της κινηματογραφικής παραγωγής του Μάουρο. Αυτή είναι η κατάσταση του βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Αυτή η οικονομική κατάσταση οφείλεται στην εισβολή των ξένων παραγωγών που ευνοείται από τη ντόπια νομοθεσία: το κέρδος των εισαγωγέων που τροφοδοτούν τις αίθουσες είναι έτσι πολύ μεγαλύτερο. Οι λιγστοί νόμοι που κηδεμονεύουν τον έθνικό κινηματογράφο είναι άσφαεις αλλά και δύσκολα γίνονται σεβαστοί: οι θεσμοί δεν έχουν πάντα τη δύναμη να επιβάλλουν την άποδοχή τους. "Όλοι οι επίσημοι οργανισμοί που δημιουργήθηκαν για την κινηματογραφική παραγωγή κατέληξαν στο κενό. Από μόνος του ο Βραζιλιάνος παραγωγός είναι ανίκανος να αντέξει το συναγωνισμό. Για πρακτικούς λόγους λοιπόν ο κινηματογράφος είναι αναγκασμένος να αλλάξει επάγγελμα ή να κάνει κινηματογράφο από ήρωισμό ή να γυρίζει έ μ π ο ρ ι κ ά έργα. Και αυτό θα σ υ ν ε χ ι σ τ ε ι όσο το 51% περίπου της βραζιλιάνικης αγοράς δεν απορροφά ντόπια προϊόντα.

Γι' αυτό και η ιστορία της κινηματογραφικής παραγωγής στη Βραζιλία δεν έχει μια ευθεία εξέλιξη αλλά αποτελείται από μια σειρά προσπάθειες με άποτομα διαλείμματα. Πρόκειται για τους λεγόμενους κ ύ κ λ ο υ ς που δεν ξεπερνούν τα 5 - 6 έργα: Καμπάνια, Καταρχάσεις, Ρετίφες και τέλος Βέρα Κρούζ. Συνεχίζεται σήμερα με το Βλαστάρι του Τσίνεμα Νόβο που προορίζεται να έχει την ίδια τύχη και να καταλήξει στο κοιμητήριο των κ ύ κ λ ω ν. "Αν δεν κατακτηθεί η έ-

θνική αγορά οι ανεξάρτητοι παραγωγοί θα πεθαίνουν πάντα από ακαριαίο θάνατο. Ο Λούις Κάρλο Μπαρέττο που κατόρθωσε να δημιουργήσει μια δομή παραγωγής είναι μια περίπτωση εξαιρετική. Σκηνοθέτες όπως ο Νέλσον Περέιρα ντς Σάντος ή ο Βάλτερ Ούγο Χούρι που κατόρθωσαν να γυρίσουν πέντε - έξι έργα μέσα σε δέκα χρόνια είναι μοναδικές περιπτώσεις. Ατέλειωτο είναι το καρνάκι των σκηνοθετών των τεχνικών και των ηθοποιών που ύστερα από το ντεμπούτο τους εξαφανίζονται από τον κινηματογραφικό κόσμο και περνούν στην τηλεόραση ή στη διαφήμιση.

Πολλοί έκαναν έργα με ξένες συνταγές, κυρίως βορειοαμερικάνικες, όπως τα γουέστερν ή τα αστυνομικά με την απλοϊκή σκέψη ότι αρκεί να υιοθετήσεις μια φόρμουλα επιτυχίας για να βγάλεις τα έξοδα της ταινίας, χωρίς να καταλαβαίνουν ότι τα ξένα αυτά έργα είχαν μια απύχνηση μέσα από το δοκιμασμένο κύκλωμα διανομής.

Αλλά η νόρμα της ιστορίας του βραζιλιάνικου κινηματογράφου είναι η απομονωμένη περίπτωση. Έδω κι εκεί εμφανίζονται σπουδαία έργα όπως το «Ganga Bugga» του Ουμπέρτο Μάουρο (1933) χωρίς όμως να αποτελούν μια απρόσκοπτη κι ενιαία καλλιτεχνική δημιουργία. Όλο αυτό συνεπάγεται υπεράνθρωπες προσπάθειες και σπατάλη ενέργειας που στην καθημερινή ζωή μεταφράζονται σε απίστευτη επιθετικότητα στις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων του κινηματογράφου. Γι' αυτό και το ανθρώπινο πανόραμα του βραζιλιάνικου κινηματογράφου είναι ένα μουσείο από πικρούς και απογοητευμένους ανθρώπους. Για τον ίδιο λόγο δεν στάθηκε δυνατό να αναπτυχθεί μια κινηματογραφική μταιά, να συνεχιστεί ένα εύρημα, να δημιουργηθεί ένα στυλ. Κάθε φίλμ αντιπροσωπεύει ένα πείραμα που δεν έδωσε καρπούς. Οι τεχνικοί ή παραγωγικοί ή εκφραστικοί πειραματισμοί αντί να επισσωρευτούν και να σχηματίσουν ένα κεφάλαιο, χάνονται στη λήθη και κάθε σκηνοθέτης πρέπει να αρχίζει πάλι από το μηδέν.

Μ' αυτές τις συνθήκες είναι ανύπαρκτο το κινηματογραφικό ένδυμα της βραζιλιάνικης πραγματικότητας. Δεκαετίες κινηματογράφου δημιούργησαν σε χώρες με σταθερή κινηματογραφική παραγωγή το έδαφος ώστε να γίνει μια δουλειά πάνω στα προβλήματα της εθνικής πραγματικότητας. Στην Ιταλία π.χ. ο άνθρωπος, το περιβάλλον του και τα προβλήματα του έγιναν αντικείμενο μελέτης από σκηνοθέτες, σκηνογράφους, φωτογράφους, μουσικούς κ.λ.π. κάτω από χίλιες διαφορετικές απόψεις που σύνθεσαν μια ποικίλη και πλούσια κινηματογραφική εικόνα της Ιταλίας. Ο νεαρός Ιταλός που σκοπεύει να κάνει κινηματογράφο έχει στην πλάτη του μια ελόκληρη παράδοση για να χρησιμοποιήσει ή για να της εναντιωθεί, που και στις δυο περιπτώσεις αντιπροσωπεύει αποσκευές ύλικού με λαβές έρμηνείας ή επεξεργασίας της πραγματικότητας. Ο νεαρός Βραζιλιάνος δεν διαθέτει τίποτα τέτοιο. Πρέπει να ανακαλύψει και να αναπαραστήσει όχι μόνο τον προβληματισμό της κοινωνίας αλλά και τον τρόπο του βαθίσματος και της όμιλίας, το χρώμα του ουρανού, της θάλασσας, των φυτών, το περιβάλλον της πόλης και των έξοχων και σαν να μην αρκούσε αυτό πρέπει να υπολογίζει και τις ξένες

ἐμπειρίες. Καί δὲν σταματᾷ ἐδῶ: πρὶν μερικά χρόνια θὰ ἦταν ἀρκετὴ μιὰ περιγραφή τοῦ πληθυσμοῦ τῆς Βραζιλίας, σήμερα ὅμως αὐτὸ πρέπει νὰ γίνει σὲ συνάρτηση μὲ τὰ προβλήματα καὶ τοὺς ἀγῶνες τοῦ λαοῦ τῆς. Αὐτὴ ἡ ἔλλειψη παράδοσης δὲν σημαίνει καθόλου ὅτι ὁ νέος Βραζιλιάνος εἶναι σὲ κατάσταση μειονεκτικῆ, πῶς ἀπλή ἢ πῶς σύνθετη ἀπὸ τὸ νέο Ἴταλό. Πρόκειται μόνο γιὰ δυὸ τελείως διαφορετικὲς καταστάσεις. Ὁ Βραζιλιάνος δὲν ἀποτελεῖ ἄλλωστε μοναδικὴ περίπτωση γιὰτι ἀπὸ τὸ ἴδιο σημεῖο ξεκινᾷ ὅποιοσδήποτε κινηματογραφιστῆς (ἢ γενικὰ κάθε καλλιτέχνης) σὲ χώρες τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς ἢ τῆς Ἀφρικῆς ποῦ ἦταν ἀποικίες.

## ΞΕΝΟΔΟΥΛΗ ΝΟΟΤΡΟΠΙΑ

Ὁ νέος Ἴταλὸς ποῦ κάνει ἓνα φιλμ ἀπευθύνεται σ' ἓνα κοινὸ ποῦ εἶχε ἤδη μιὰ μεγάλη ἐπαφή μὲ τὸν Ἰταλικὸ κινηματογράφο, ποῦ ἔχει τὶς προτιμήσεις του καὶ ἔχει ἀναγνωρίσει τὸν ἑαυτὸ του στῆν ὀθόνη πολλές φορές. Αὐτὸς ὁ κινηματογράφος εἶναι καὶ ἔκφραση τοῦ κοινοῦ. Ὁ νέος Βραζιλιάνος ἀντίθετα πρέπει νὰ ἀπευθυνθεῖ σ' ἓνα κοινὸ ποῦ δὲν γνωρίζει τὸν βραζιλιάνικο κινηματογράφο. Δὲν τὸν γνωρίζει γιὰτι εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτος· τὰ λίγα φιλμ ποῦ ὑπάρχουν σπάνια φτάνουν ὡς αὐτό. Τὸ βραζιλιάνικο κοινὸ θεωρεῖ κινηματογράφο τὸν ξένο.

Εἶναι φυσικὸ τὸ κοινὸ ποῦ ἔχει: ἐξοικειωθεῖ μὲ ξένα ἔργα καὶ ὄχι μὲ ντόπια νὰ ἔχει ἀποκτήσει ὀρισμένες συνήθειες. Γιὰ πολλὰ χρόνια τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κοινοῦ συνήθιζε νὰ βλέπει ἀμερικάνικο κινηματογράφο καὶ ὅταν βρισκόταν μπροστὰ σὲ βραζιλιάνικη παραγωγή θὰ ξαφνίζεταν ἂν ἔβλεπε κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ τὰ συνηθισμένα γουέστερν, τὰ ἀστυνομικὰ καὶ τὶς κωμωδίες ἀπὸ τὶς Η.Π.Α. Ὁ κινηματογράφος ἦταν ἐξ ἔριμου προῖόν εἰσαγωγῆς. Ὅχι ὅμως μόνο ὁ κινηματογράφος: ἄλλα εἰσάγονταν ἀπ' ἔξω ἀκόμα καὶ τὸ βούτυρο καὶ οἱ ὀδοντογλυφίδες. Ἡ Βραζιλία ἦταν κυρίως μιὰ χώρα ποῦ ἐξάγει πρῶτες ὕλες καὶ εἰσάγει τὰ ἔτοια προϊόντα.

Οἱ πολιτικὲς, οικονομικὲς ἀλλὰ καὶ πολιτιστικὲς ἐπιλογές μιᾶς χώρας ποῦ ἐξάγει πρῶτες ὕλες εἶναι ἀναγκαστικὰ διαμορφωμένες. Ἡ κοινὴ γνώμη πιστεύει ὅτι κάθε προῖόν ποῦ προὔπθεται: μιὰ κάποια ἐπεξεργασία εἶναι ξένο. Πόσο μᾶλλον ὁ κινηματογράφος! Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τὴν κυρίαρχη, ἔλιτ ποῦ στῆν προσπάθεια νὰ ξεπεράσει τὸ στάδιο τῆς ἔλιτ μιᾶς ὑπανάπτυκτης χώρας προσπαθεῖ νὰ μιμηθεῖ τὴ μητρόπολη. Οἱ ἔλιτ τῶν διανοσόμενων ντρέπονται νὰ ἀνήκουν σὲ μιὰ χώρα στερημένη ἀπὸ πολιτιστικὲς παραδόσεις καὶ καλλιεργημένες ἀπὸ τέχνες καὶ ἐπιστῆμες ποῦ προέρχονται ἀπὸ πῶς ἀνεπτυγμένες χώρες μόνο σ' αὐτὲς ἀναγνωρίζουν τὴν αὐθεντικὴ κουλτούρα. Τὰ προϊόντα τῆς βραζιλιάνικης τέχνης δὲν ἀπορρίπτονταν· ἀπλῶς δὲν ὑπῆρχαν. Τὸ *Gangue Bruffa* πέρασε τελείως ἀπαρατήρητο τὸ 1933 ἔξω ἀπὸ ἓνα μικρὸ κύκλο ἐρασιτεχνῶν. Ἡ ἔλλειψη μιᾶς κινηματογραφικῆς μεταφορᾶς τῆς βραζιλιάνικης πραγματικότητας καὶ ἡ ξενόδουλη νοοτροπία εἶχαν ἄλλο ἓνα ἀποτελέσμα.

Ὁ ἔθνικὸς κινηματογράφος εἶναι μοναδικὴ ἐμπειρία γιὰ τὸ κοινὸ γιατί τὸν ἀντιμετωπίζει μὲ πολὺ διαφορετικὰ μάτια. Ἡ ρουτινιέρικη ξένη παραγωγή δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ διασκέδαση γιὰ τὴν πλκτεία. Τὰ πιδ φιλόδοξα ἔργα προσφέρονται στοὺς κινηματογραφόφιλους σάν ἀντικείμενα πὸ δοκιμάζουν τὴν καλὴ λειτουργία τῆς εὐαισθησίας καὶ τοῦ γούστου. Εἶναι σπάνιες οἱ περιπτώσεις πὸ τὸ ξένο φίλμ ἐνδιαφέρει ἀνθρώπους ἀπὸ διάφορα κοινωνικά στρώματα καὶ ἐπηρεάζει σημαντικὰ τὸ πρόσωπο τοῦ θεατῆ. Τὸ ἔθνικὸ φίλμ ἔχει ἄλλη ἀπήχηση. Γεννιέται ἀπὸ τὴν ἴδια κοινωνική, γεωγραφική, ἀνθρώπινη πραγματικότητα πὸ ζεῖ ὁ θεατῆς. Εἶναι μιὰ ἀντανάκλαση, μιὰ ἐρμηνεία αὐτῆς τῆς πραγματικότητας! (καλὴ ἢ κακὴ, συνειδητῆ ἢ ὄχι, αὐτὸ εἶναι ἄλλο πρόβλημα). Τὸ ἔθνικὸ φίλμ λοιπὸν ἔχει μιὰ δύναμη ἀπήχησης πάνω σὸ κοινὸ πὸ δὲν διαθέτει τὸ ξένο. Σ' ἓνα τέτοιο ἔργο, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ποιότητά του, ὑπάρχει πάντα μιὰ πρόκληση πὸ συνεπάγεται τὴν ἀναπόφευκτὴ ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ.

Αὐτὴ ἡ ἀντίδραση δὲν ὀφείλεται μόνον σὲ μιὰ αἰσθητικὴ πρόκληση ἀλλὰ σὸ γεγονός ὅτι ἡ ἔθνικὴ ταινία μορφώνει τὴν ταυτότητα τοῦ θεατῆ γιατί αὐτὸ πὸ βλέπουμε στὴν ὀθόνη εἶναι αὐτὸς, οἱ διαφορὲς ἐκδηλώσεις του, οἱ ἐλπίδες του, οἱ ἀνησυχίες του, οἱ σκέψεις καὶ ὁ τρόπος ζωῆς του παραμορφωμένος ἢ ὄχι. Μιὰ τέτοια ἐρμηνεία θὰ προκαλέσει τὴ συνειδητῆ ἢ ὄχι ἀρνηση ἢ παραδοχὴ ἀπὸ τὸ θεατῆ. Τ'ὰ καθήκοντα πὸ ἀναλαμβάνει ἓνας θεατῆς ἀπέναντι σ' ἓνα ἔργο πὸ παρουσιάζει τὴ δικὴ του πραγματικότητα εἶναι ἔξω ἀπὸ ἀμφισβήτηση. Μπορεῖ κανεῖ νὰ τὰ ἀρνηθεῖ ἀλλὰ κι αὐτὸ ἀντιπροσωπεύει μιὰ ἀρνητικὴ στάση ἀπέναντι: στὴ δικὴ του πραγματικότητα: πρόκειται γιὰ τὴν πιδ κοινὴ ἀντίδραση σῆμερα. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ὀποιοδήποτε ἔθνικὸ ἔργο ὀδηγεῖ τὸ κοινὸ στὴν ἀνακάλυψη νέων ἀπόψεων γιὰ τὴ δικὴ του πραγματικότητα. Ἡ ἔθνικὴ παραγωγή μπορεῖ ἐπίσης νὰ ἔχει τὴ σκοπιμότητα καὶ τὸ ἀποτέλεσμα νὰ ἀπομακρύνει τὸ κοινὸ ἀπὸ τὴ δικὴ του πραγματικότητα. Ἄλλωστε αὐτὸ συμβαίνει συνήθως μὲ τὴν πραγματικότητα πὸ ζεῖ τὸ κοινὸ. Πρέπει νὰ προσθέσουμε ὅμως ὅτι σὸ βραζιλιάνικο κοινὸ οἱ ἐμπειρίες αὐτὲς εἶναι ἄγνωστες. Ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες καὶ ἀπομονωμένες περιπτώσεις, μόνον στὶς ταινίες τύπου «chachada» δοκιμάστηκε αὐτὸ τὸ πείραμα μὲ περιορισμένο τρόπο. Ἔτσι τὸ κοινὸ δὲν ἔχει συνήθως νὰ βλέπει τὸν ἑαυτὸ του στὴν ὀθόνη καὶ οἱ ταυτίσεις πὸ μπορεῖ νὰ κάνει μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου καὶ μὲ τὶς καταστάσεις δὲν βασίζονται ποτὲ πάνω σὲ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητάς του, τῆς συμπεριφορᾶς του, τῆς ζωῆς του, τῆς κοινωνίας κ.λ.π. Μιὰ ἀπὸ τὶς πιδ ἐπιτακτικὲς ἀνάγκες τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου εἶναι ἡ κατάκτηση τοῦ κοινοῦ. Αὐτὸ τὸ πείραμα, αὐτὸς ὁ διάλογος τοῦ κοινοῦ μ' ἓναν κινηματογράφο πὸ τὸ ἐκφράζει εἶναι οὐσιαστικὸς γιὰ τὴν δημιουργία ὀποιασδήποτε κινηματογραφικῆς τέχνης γιατί ἡ ταινία δὲν εἶναι μόνον δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη καὶ τῆς ὀμάδας του ἀλλὰ καὶ αὐτὸ πὸ παίρνει τὸ κοινὸ ἀπ' αὐτὴν καὶ ὁ τρόπος πὸ τὸ ἀφομοιώνει. Γιατὶ ἡ κατάκτηση τῆς ἀγορᾶς πὸ ἐπιβάλλεται στὸν βραζιλιάνικο κινηματογράφο δὲν εἶναι μόνον ἐμπορικὸ πρόβλημα: εἶναι καὶ πολιτιστικὸ, καλλιτεχνικὸ πρόβλημα.

Στό χώρο τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς τὸ φαινόμενο εἶναι ἀνάλογο. Οἱ κριτικοὶ ἀνήκουν στὴν ἴδια ἔλιτ πού θεωρεῖ κουλτούρα μόνο τὶς ξένες παραγωγές γιὰ τὶς ὁποῖες ὑπάρχει πάντα προκατειλημμένη ἐκτίμηση. Τὸ ἀντικείμενο ἀνάλυσης δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα πού τοὺς περιβάλλει. "Ὅπως συμβαίνει μὲ τὸ κοινό, ἂν καὶ σὲ ἄλλο ἐπίπεδο, ὁ ἔθνικὸς κινηματογράφος ἐπιβάλλει μιὰ στάση στὸν κριτικό. Ἀπέναντι σ' ἓνα ξένο ἔργο ὁ κριτικὸς ἀναλαμβάνει τὴν εὐθύνη νὰ κάνει καλὰ τὴ δουλειά του· ἀπέναντι σ' ἓνα ἔθνικὸ ἔργο ἔχει τὴν εὐθύνη ἑνὸς προσώπου πού συμμετέχει ἐνεργητικὰ στὴν ἐπεξεργασία μιᾶς κουλτούρας. Ἡ στάση τοῦ κριτικοῦ ἀπέναντι στὸν κινηματογράφο τῆς χώρας του εἶναι ἀναπόφευκτα μαχητικὴ καὶ ἡ εὐθύνη του ἄμεση, ὄχι μόνο σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα ἀλλὰ καὶ σὲ σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα πού ἀναπαριστάνουν, σὲ σχέση μὲ τὸ κοινό καὶ τοὺς κινηματογραφιστές. Αὐτὴ ἡ ἔμπειρία εἶναι ἄγνωστη στὴ βραζιλιάνικη κριτικὴ πού περιορίστηκε νὰ υἱοθετήσῃ τὴ στάση τοῦ παρατηρητῆ, τοῦ φιλότεχνου καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἔφτασε ὡς τὸ σημεῖο νὰ ἐπιτεθεῖ μὲ παράλογα ἐπιχειρήματα ἐναντίον τοῦ βραζιλιάνικο κινηματογράφου γιὰτὶ ἀπειλεῖ τὰ χάρτινα παλάτια τῆς. Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι ἡ παρακολούθηση καὶ ἡ μελέτη τῶν ξένων ἔργων πρέπει νὰ ἔρχεται σὲ δευτέρη μοῖρα· ἀντίθετα ἔχει οὐσιαστικὴ σημασία ἀλλὰ κάτω ἀπὸ προοπτικὴ διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη πού ἴσχυε πρὶν ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ βραζιλιάνικο κινηματογράφου. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὶς κινηματογραφικὲς λέσχες πού τροφοδοτοῦνται μὲ ξένο κινηματογράφο καὶ δημιουργοῦν μιὰ βάση γιὰ νὰ διαδοθεῖ τὸ καλλιτεχνικὸ ὕλικὸ πού προσφέρει· θὰ μπορούσαν νὰ ἔχουν διαφορετικὴ λειτουργία ἂν δὲν εἶχαν μὲ τὸν κινηματογράφο πού παρουσιάζουν μιὰ σχέση πού σφυρηλατεῖ ἀναπόδραστα μιὰ φορμαλιστικὴ αἰσθητικὴ.

Ἡ κατάσταση τοῦ βραζιλιάνικο κινηματογράφου εἶναι ἓνα τυπικὸ παράδειγμα ἀλλοτρίωσης. Ἡ κινηματογραφικὴ δραστηριότητα τῆς χώρας στὸ ἐμπορικὸ καὶ στὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο εἶχε τὸ ἀποτέλεσμα νὰ μᾶς ἀποσπάσει ἀπὸ αὐτὸ πού εἴμαστε. Ἡ βραζιλιάνικη πραγματικότητα ἐμφανίζεται περιορισμένα καὶ σποραδικὰ στὴν ἐθὼν. Τὸ κοινό δὲν μπορεῖ νὰ ἔρθῃ σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν βραζιλιάνικο κινηματογράφο καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά οἱ κινηματογραφιστές θὰ μπορέσουν νὰ δημιουργήσουν μιὰ τεχντροπία μόνο ἂν θεσπίσουν ἓνα διάλογο μὲ τὸ κοινό καὶ δώσουν ἐνιαῖο ὕψος στὴ δουλειά τους. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀπαράβατη συνθήκη γιὰ νὰ ὑπάρξῃ ὁ κινηματογράφος ὡς τέχνη καὶ ὡς ἐπιχείρηση.

Ἡ ἀλλοτρίωση αὐτὴ πού παρατηρεῖται σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα, στὴν παραγωγή, στὴ διανομὴ καὶ στὴν τέχνη εἶναι ἡ κληρονομιά πού φέρνει στὸν κινηματογράφο ὁ νέος βραζιλιάνικος κινηματογράφος. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ὁ νέος αὐτὸς κινηματογράφος ζεῖ μιὰ γοητευτικὴ κατάσταση. Στὴ Βραζιλία ὀλοκληρώνεται μιὰ βιομηχανικὴ ἐπανάσταση πού ἐπηρεάζει βαθιὰ κάθε ὄψη τῆς ζωῆς. Φυτῶρια κινηματογράφου —ἐφήμερα ὅπως τῆς Μπαχία ἢ πρὸς ἀνθεκτικὰ ὅπως τοῦ Ρίο— ἀντανακλοῦν αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη. Μιὰ βίαιη καὶ ἐπιθετικὴ πραγματικότητα, ἀναπόφευ-

καταπαύσει, ερεθίζει συνεχώς τον κινηματογραφιστή. Μεγάλες μερίδες του κοινού που ως τώρα είχαν προσηλωμένο το ενδιαφέρον τους στην ξένη κουλτούρα, συνειδητοποιούν πιά την ύπαρξη μιᾶς ἐθνικῆς κουλτούρας. Στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου ἡ διαδικασία τῆς θεραπείας ἀπὸ τὴν ἀλλοτρίωση προχωρεῖ γοργά: σ' αὐτὸ συνεργάζονται οἱ σκηνοθέτες, οἱ τεχνικοί καὶ οἱ ἠθοποιοὶ ἀλλὰ καὶ ὀργανισμοὶ διαφόρων εἰδῶν πού παίρνουν ὁλόένα πιδ ἀποφασιστικῆς καὶ συνεπεῖς θέσεις, πολιτικτικὰ ἰδρύματα, κινηματογραφικῆς λέσχης, πανεπιστήμια καὶ τέλος ἡ κριτικῆ.

Ὁ κινηματογράφος αὐτὸς τῶν σκηνοθετῶν πού προέρχονται ἀπὸ τὴ μεσαία τάξη, πού ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἐπιβάλλει καὶ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν παρουσία τῆς ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα ἀμφισβητεῖ τὸν ἑαυτὸ τῆς, ὁ κινηματογράφος αὐτὸς πού χωρὶς παράδοση γεννιέται σὲ μιὰ ὑποανάπτυκτη χώρα μέσα ἀπὸ βίαιες συγκρούσεις (χώρα μὲ πυραμιδοειδῆ δομὴ ὅπου οἱ λέξεις ἡπεριαλισμὸς καὶ ἐθνικισμὸς προφέρονται ἀπὸ ὄλους ἐκφράζοντας τὶς πιδ ποικίλες καὶ ἀντιφατικῆς ἰδέες καὶ πράξεις, γύρω ὅπου οἱ λαϊκῆς μάξες μόλις ἄρχισαν ν' ἀποκτοῦν δύναμη πίεσης) αὐτὸς ὁ κινηματογράφος ὑπάρχει; Ποιὸς δρόμους ἀκολουθεῖ; Τί μορφῆς δημιουργεῖ; Ποιά πραγματικότητα παρουσιάζει; Ποιῆς δυνάμεις ὑποστηρίζει καὶ ποιῆς μάχεται; Αὐτῆς εἶναι οἱ ἐρωτήσεις πού γυρεύουν ἀπόκριση, μὲ δυὸ λόγια: ποιὸν ἀνθρώπινο τύπο ἀντιπροσωπεύει ὁ βραζιλιάνικος κινηματογράφος, τί θέλει καὶ πού κατευθύνεται; Νά, τὸ μεγάλο ἐρώτημα.

(Ἀπὸ τὸ «Brasil em Tempo de Cinema». Ἐκδόσεις βραζιλιάνικου πολιτισμοῦ, Ρίο ντὲ Τζανέιρο, 1967).



## **Cinema Nôno:**

### **Ἄρχες, Στόχοι καὶ προοπτικὲς**

Μία συζήτηση

ἀπὸ τοὺς Νέλσον Περέιρα ντὸς Σάντος

Γκλάουμπερ Ρόχα καὶ Ἀλέξ Βιανύ

Γιὰ νὰ ἐγκανιάσω αὐτὴ τὴ στήλη θεώρησα σωστὸ νὰ καταγράψω μιὰ συζήτηση μὲ τὸν Νέλσον Περέιρα ντὸς Σάντος καὶ τὸν Γκλάουμπερ Ρόχα, δημιουργοὺς τῶν ἔργων «Vidas Secas» καὶ «Deus e o Diabo na Terra do Sol» ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μου —καὶ κατὰ τὴ γνώμη τοῦ μεγαλύτερου μέρους τῶν κριτικῶν— εἶναι τὰ δυὸ καλύτερα ἔργα ποὺ ἐγῆκαν μέχρι τώρα ἀπ' αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε Cinema Nôno. Ἄλλωστε, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Γκλάουμπερ Ρόχα στὸ βιβλίο του Κριτικὴ Θεώρηση τοῦ Βραζιλιάνικου Κινηματογράφου, ὁ Νέλσον Περέιρα ντὸς Σάντος εἶναι ὁ μέντορας, ὁ πάπας καὶ ὁ πατέρας τοῦ κινήματος. Γι' αὐτὸ καὶ τοὺς πρότεινα ἕνα ἐρωτηματολόγιο ὥστε νὰ διατυπώσουν τίς ἀπόψεις τους πάνω στις ἀρχές καὶ τοὺς στόχους τοῦ Cinema Nôno. Αὐτὸ ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι μιὰ περίληψη τῆς συνομιλίας ποὺ ἐπιμελήθηκα προσπαθώντας νὰ διατηρήσω ὅσο γίνεται τὸν αὐθορμητισμὸ τῆς μαγνητοφώνησης.— Ἀλέξ Βιανύ.



Ν.Π.Σ. — Τὸ ἐρωτηματολόγιό σου, "Άλεξ, εἶναι ἐξαιρετικὰ ση-  
μαντικό. "Αν μπορούσαμε νὰ ἐμβαθύνουμε σὲ ὅλα αὐτὰ θὰ ἦταν  
πολὺ χρήσιμο γιὰ μᾶς γιατί θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπαληθεύσουμε τις  
ἀπόψεις μας πάνω στὸ κίνημα. Αὐτὸ ἰσχύει περισσότερο γιὰ μένα  
μιὰ καὶ ἐσεῖς ἔχετε συνηθίσει νὰ γράφετε καὶ νὰ εἴστε ταυτό-  
χρονα ἄνθρωποι πού δημιουργοῦν καὶ πού βγάζουν συμπεράσματα  
γιὰ ὅ,τι ἔγινε. Λένε σ' ἄστεία ὅτι Cinema Νόνο εἶναι ὁ Γκλά-  
ουμπερ Ρόχα στὸ Ρίο ντὲ Τζανέιρο. "Όταν ὁ Γκλάουμπερ ἐμφα-  
νίζεται στὸ Ρίο μιλάμε, συζητᾶμε, συγκρουόμαστε, ἰδρύουμε, κα-  
ταλύουμε τὸν Νέο Κινηματογράφο. "Ο Γκλάουμπερ ἰδρύσε τὸ  
Cinema Νόνο καὶ μιὰ φορὰ ἔγραψε ἕνα ἄρθρο γιὰ νὰ τελειώνει  
μ' αὐτὸ τὸ θέμα. Διαθέτει τὴν ἱκανότητα νὰ ἀναταράζει τὰ νερά,  
νὰ κινεῖ τὰ πρόσωπα. Ὑπῆρχε μιὰ ἐποχὴ πού ἡ «ABCC»<sup>1</sup> —  
Ely Azevedo, Sergio Augusto, Walter Lima Junior — ἀποφάσισε  
νὰ ἔρθει σὲ ἐπαφὴ μὲ τοὺς σκηνοθέτες καὶ νὰ βγάλει ἕνα περιο-  
δικό. Δὲν ἔφτανε ὁμως νὰ γίνεῖ αὐτὸ ἀλλὰ ἔπρεπε νὰ διατηρηθεῖ  
σταθερὴ ἐπαφὴ κάθε ἐβδομάδα γιὰ νὰ συζητιοῦνται τὰ νέα προ-  
βλήματα τοῦ κινηματογράφου. Ἄλλὰ αὐτὸ λειτούργησε μόνο ὅσο  
ὁ Γκλάουμπερ θρῖσκόταν ἐδῶ γιὰ ἕνα μῆνα. "Όταν γύρισε στὴ  
Bahia, ὅλα τέλειωσαν.

Γ.Ρ.: Σὲ μιὰ ἀπὸ αὐτὲς τις συνεδριάσεις τῆς ABCC γεννήθηκε τὸ  
Cinema Νόνο. Τὸ ὄνομα προτάθηκε ἀπὸ τὸν Ely Azevedo πού  
σήμερα εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἐπικριτὲς του. Ἐκεῖνος  
τότε ἤθελε νὰ ἰδρύσει ἕνα περιοδικὸ μὲ αὐτὸν τὸν τίτλο· ἐκεῖνος  
λανσάρησε τὸν ὄρα αὐτὸν στὶς ἐφημερίδες.

ΑΒ.: Πάνω σ' αὐτὸ θὰ ἤθελα νὰ ὑπενθυμίσω ὅτι ὁ Ely θεωρεῖται  
νονός τοῦ Cinema Νόνο. Τὸ περίγγο εἶναι ὅτι ἀργότερα ἀπαρνή-  
θηκε τὸν βαφτιστικὸ του. Ἐγὼ πιστεύω ὅτι τὸ ἔκανε γιατί ὁ βα-  
φτιστικὸς δὲν συμπεριφέρθηκε ὅπως αὐτὸς περιμενε: φαίνεται ὅτι  
εἶχε τελείως διαφορετικὲς ἰδέες ἀπὸ τὸν πνευματικὸ του πατέρα.  
Πιστεύω ὅτι ὁ Ely ἔβλεπε τὸ Cinema Νόνο ὡς ἰσορροπημένη ἀλ-  
λαγὴ. "Όταν ἀποδείχθηκε ὅτι ἔφερε μεγαλύτερη ἀλλαγὴ στὶς  
ἰδέες παρά στὴ μορφή, τὸν ἀποκήρυξε.

Γ.Ρ.: "Όπως καὶ νᾶναι ὁ ὅρος Cinema Νόνο ἄρχισε νὰ διαδίδε-  
ται καὶ στάθηκε πολὺ χρήσιμος γιὰ αὐτὸ τὸ εἶδος ἐπανάστασης,  
ἀνανέωσης πού ἐπιχείρησαν νέοι σκηνοθέτες. Στὴν περίπτωση τοῦ  
Dos Santos φυσικὰ τὸ κίνημα ὠφελήθηκε ἀπ' αὐτὸν περισσότερο  
ἀπ' ὅ,τι αὐτὸς ὠφελήθηκε ἀπὸ τὸ κίνημα. Τελικὰ συνεργάστηκε  
κι αὐτὸς μὲ τὴν ὁμάδα ὅπως ὁ "Άλεξ καὶ τόσοι ἄλλοι. "Αν θελή-

σουμα να τοποθετήσουμε ιστορικά το Cinema Νόνο μπορούμε να πούμε ότι υπήρξε κυρίως πρόγραμμα γενιάς: οι νέοι σκηνοθέτες που ξεπρόβαλαν ήθελαν να κάνουν ταινίες και εξαιτίας μιας ειδικής κατάστασης που πρώτη φορά είχε παρουσιαστεί κατόρθωσαν να συμφωνήσουν πάνω σ' ένα είδος κοινού προγράμματος. Σε μία προηγούμενη φάση αυτό θα ήταν αδύνατο. Για παράδειγμα: 'Ο Dos Santos και ο 'Αλεξ συμφωνούσαν από ταυτότητα απόψεων αλλά και γιατί προέρχονταν από το ίδιο περίπου περιβάλλον. 'Αλλά η ομάδα αυτή δεν άργησε να διαλυθεί από σύγκρουση με τα προβλήματα της εποχής. 'Η νέα ομάδα σχηματίστηκε από τις κινηματογραφικές λέσχες, από το GEC<sup>2</sup>, από το παράρτημα της «'Εφημερίδας της Βραζιλίας», από το Metropolitan<sup>3</sup>, από ενδιαφέροντα και στόχους με κοινή απόκλιση. Μιλώ τώρα για μία εποχή πριν πέντε χρόνια όταν γνώρισα τον Paulo César, τον Leon Hirsman, τον Miguel Borges, τον Marcos Farias, τον Joaquim Pedro de Andrade. 'Ήταν «οι άνθρωποι των ταινιοθηκών», που ήθελαν να κάνουν κινηματογράφο. 'Ήταν ένα μάλλον καινούριο φαινόμενο στον Βραζιλιάνικο κινηματογράφο. Μερικοί συνέχισαν σαν άπλοι κινηματογραφόφιλοι, άλλοι πέρασαν στην κριτική αλλά και εκείνοι που ασχολούνται με την κριτική θέλουν να κάνουν κινηματογράφο. Είναι η περίπτωση του Walter Lima Junior<sup>4</sup> και άλλων.

'Ετσι γεννήθηκε το κίνημα. Μου φαίνεται ότι κανείς δεν έχει προτείνει ένα συγκεκριμένο είδος ταινίας. 'Εκείνη την εποχή η Βραζιλία θρυσκόταν σε πολιτική και πολιτιστική άκμή, ένα σωρό προβλήματα προσεγγίζονταν και όλοι ενδιαφέρονταν να τα μελετήσουν από τη δική τους οπτική γωνία. 'Η έκφραση Cinema Νόνο που χρησιμοποιήθηκε και για ταινίες σκηνοθετών που δεν ανήκαν στην ομάδα — όπως ο Pagador de Promessas και ο Assalto ao Trem Pagador (καθώς και το Os Cafajestes μια και ο Rui Guerra καταγόταν από το εξωτερικό) — αλλά και υιοθετήθηκε από τον Luiz Carlos Barreto για μία διαφημιστική εκστρατεία που βοήθησε αρκετά τον Βραζιλιάνικο κινηματογράφο. Σήμερα είναι πολύ δύσκολο να δώσει κανείς τί είναι ένα έργο του Cinema Νόνο. 'Όλα έγιναν Cinema Νόνο: μία ακαδημαϊκή έτικεττα που λειτούργησε διαφημιστικά, επαναστατικά, πολιτιστικά και βοήθησε τους νέους σκηνοθέτες να βρουν ένα δρόμο.

A.B.: Λές ότι δέν υπήρχε μιá κεντρική, ένοποιητική ιδέα; θά ήταν όμως ένδιαφέρον άν μās μιλούσες γιά τίς περίφημες συζητήσεις πού γίνονταν συνήθως στά καφενεΐα, στά μπάρ ή στις γωνίες τών δρόμων και διαρκούσαν ώρες πολλές. 'Ο Νέλσον κι εγώ σπάνια λαβαίναμε μέρος σ' αυτές τίς συζητήσεις λόγω ηλικίας. Έσείς είσαστε μάλλον κλειστός κύκλος; είχατε μιá ομαδούλα μάλλον έχθρική πρós έμās τούς παλιότερους. Ή σās παρέσυρε σέ τέτοιο θαθμό ένας όρισμένος τύπος συζήτησης πού δέν βρίσκατε καιρό και γιά μās.

Γ.Ρ.: Ή ομάδα αυτή του Cinema Νόνο άρχισε νά σχηματίζεται μετά τό Rio και τό Zona Notre, δηλαδή μετά τό 1958 και γιά τήν άκρίβεια τό 1959 - 60. Τότε ό Gerson Tavares, ό Joaquim Pedro και ό Sergio Mantanha ίδρυσαν μιá εταιρεία μέ έδρα τό γραφείο του Νέλσον. Τότε ό Paulo César γύρισε τήν ταινία Caminhos και ό Leon μέ τόν Marcos τήν ταινία μικρού μήκους O Maquinista, ένώ ό Miguel άρχισε ένα άλλο ντοκιμανταΐρ γιά τούς δημόσιους υπαλλήλους (δλα αυτά έμειναν άτελείωτα). 'Ο Joaquim είχε επίσης γυρίσει ένα φίλμ μικρού μήκους μαζί μέ τόν Saulo αλλά δέν τό έδειξε ποτέ.

A.B.: Ποιές ήταν οι επιδράσεις πού φαίνονταν σ' αυτά τά έργα;

Γ.Ρ.: Ήταν πολύ διασκεδαστικό. 'Ο Joaquim και ό Saulo Pereira ζούσαν σέ στενή έπαφή μέ τόν Mario Peixoto και τόν Plinio Suskind Rocha και είχαν γεμίσει τό κεφάλι τους μέ ιδέες «πρωτοποριακές». 'Ο Leon μιλούσε μόνο γιά τόν 'Αϊζενστάιν. Ήξερε τούς κανόνες του 'Αϊζενστάιν απέξω.

A.B.: Ήξερε τό Ποτέμκιν απέξω.

Γ.Ρ.: Γνώρισα τόν Paulo César στην Μπυραρία Alcazar. Ήρθε στό τραπέζι πού καθόμουν συζητώντας μέ τόν Carlos Perez, τόν Miguel Borges και τόν Claudio Bueno Rocha. Μās χαιρέτησε και όλοι ψυχράθησαν. Έκείνος αισθάνθηκε άμήχανα και έφυγε, ένώ ό Miguel είπε: «Μή μιλάτε μ' αυτόν τόν τύπο. Του άρέσει ό Φελλίνι. Είναι σαχλαμάρας!».

Μαλώναμε πολύ. Συζητούσαμε πολύ. Μου άρεσε τότε ό Ιταλικός νεορεαλισμός. Όλα ήταν κάπως μπερδεμένα. Μιά φορά δημοσιεψα στην «Έφημερίδα τής Βραζιλίας» ένα πολύπλοκο άρθρο πάνω στό «Senso» του Βισκόντι. Γνώριζα τόν Νέλσον πολύ λίγο αλλά μου είχε πεί ότι του άρέσει ό Βισκόντι. Όταν διάβασε τό άρθρο —πού ήταν φορμαλιστικό— άρχισε νά μέ αποπαίρνει. Τήν εποχή εκείνη ήμουν άγανακτισμένος μαζί του, πίστευα ότι δέν κα-

ταλάβαινε από αισθητική κινηματογράφου. Αυτές ήταν οι συζητήσεις που γίνονταν. Δεν μπορώ να μιλήσω για τους άλλους αλλά εγώ είχα δυο πολύ σημαντικές έμπειρίες που μου χρησίμεψαν για να ξεκαθαρίσω τις ιδέες μου. Η πρώτη ήταν εξαιτίας του ταξιδιού που έκαναν οι Joaquim Pedro, Paulo César και Gustavo Dahl στην Ιταλία για σπουδές. Η επαφή με την Ευρώπη είχε επηρεάσει πολύ τις ιδέες τους. Άρχισαν να βλέπουν τη Βραζιλία με άλλα μάτια. Ώριμασαν και έγραψαν πολλά. Βρισκόμαστε πια στην αρχή της νουβέλ βάγκ, στην εποχή του κινηματογράφου του «δημιουργού» και αυτοί απόκτησαν μια πλατύτερη ματιά για τον κινηματογράφο από κείνη που σχηματίσαμε εμείς στις ταινιοθήκες. Αυτή ήταν η θεωρητική πλευρά για μένα. Η πρακτική έμπειρία ήρθε όταν δούλεψα στο μοντάζ του Barravento με τον Νέλσον. Μ'αυτήν την ευκαιρία ήρθα σε στενότερη επαφή μαζί του στον κινηματογραφικό χώρο, στην ένδοχώρα της κινηματογραφικής γλώσσας. Όταν έφτασα από τη Bahia με την πρώτη κόπια του Barravento δεν είχα το κουράγιο να προχωρήσω στο μοντάζ. Ο Νέλσον με έπεισε να το κάνω μετά από ένα χρόνο. Εκείνος δούλεψε σχεδόν δωρεάν: κέρδισε 150 contos που τα πήρε με δόσεις. Το φιλμ ξγινε σχεδόν από την αρχή μέσα στο μοντάζ. Ήταν για μένα μια μεγάλη έμπειρία και άλλο τόσο για τον Νέλσον. Οι κακές γλώσσες λένε ότι ο Νέλσον έκανε το Barravento με μεγάλη επιπολαιότητα... Θυμάμαι όμως ότι μια μέρα που δουλεύαμε στη σκηνή της πάλης έσυ με ρώτησες (γυρίζει στον Ν.Π.Σ.): «Σ' άρεσει ο Γκοντάρ; Τί λές, μοντάρουμε χωρίς περάσματα;» Θυμάσαι; Έτσι λύσαμε και το μοντάζ της θύελλας. Δουλεύαμε πάντα έτσι, με ανάλαφρο ύφος αλλά αυτό μ'ας χρησίμεψε για να όρίσουμε μια σειρά από πρακτικές ιδέες. Για τους υπόλοιπους της ομάδας ή έμπειρία του Cinco Veres Favela στάθηκε πολύ σημαντική. 'Ανάμεσα σ' όσους εργάστηκαν σ' αυτό το φιλμ υπήρχαν δυο νέα στοιχεία, από την εποχή του Metropolitano: ο David και ο Cacâ<sup>5</sup>. Έχει δημιουργηθεί πια μιá καινούρια ομάδα: Cacâ, David, Arnaldo Jabor, Luiz Alberto Sanz, Sergio Augusto, Sergio Sanz, Fernando Duarte, Alfonso Henrique, άνθρωποι όλοι που ανακατεύονταν με τον κινηματογράφο, σαν βοηθοί σκηνοθέτη ή φωτογράφοι. άν όχι σκηνοθέτες οι ίδιοι. Όλη αυτή η ομάδα ανάγεται στην εποχή του Metropolitano, αποτελούσαν ένα δεύτερο κύμα του Cinema Νόβο και ήταν όλοι πολύ νεώτεροι. Τώρα σχηματίζεται

510  
μιά τρίτη ομάδα: Eduardo Ecorel, Gilbertinho Macedo, Luiz Fernando Goulart, Luiz Carlos Saldanha, Leopoldo Serran. Πρόκειται για μια επιλογή απ' όσους λάβαιναν μέρος στα μαθήματα του Arne Sucksdorff<sup>6</sup>. Η ομάδα βρίσκεται ακόμα στην πρώτη φάση της. Γίνεται κάποια κάθαρση και μερικοί εξαφανίζονται. Άλλοι ξγιναν ή κοντεύουν να γίνουν επαγγελματίες σήμερα, ενώ καινούριοι ξεφυτρώνουν. Όλοι όμως μέσα στο πνεύμα του Cinema Nôvo. Το Cinema Nôvo έγινε κάτι που χρησιμοποιούν όλοι.

Ν.Π.Σ.: Αυτό είναι πολύ σπουδαίο Γκλάουμπερ γιατί κι εγώ πού πέρασα τόσον καιρό μαζί σου είχα πάντα μια περιέργεια να μάθω τί σκεφτόσαστε πραγματικά και πώς έχετε σχηματιστεί. Άς δούμε ποιό είναι το κυριώτερο αποτέλεσμα της νέας αυτής προσπάθειας. Σήμερα ξέρουμε ότι έχει καθορίσει την καλλιτεχνική ταυτότητα του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Η φράση του βουλευτή Euvaldo Pinto, ότι ο Βραζιλιάνικος κινηματογράφος δεν είναι πιά ξεχωριστή δραστηριότητα από τις άλλες πνευματικές εκδηλώσεις ύψηλου επιπέδου στη χώρα — είναι απόλυτα αληθινή. Το Cinema Nôvo κατόρθωσε να μεταμορφώσει τον Βραζιλιάνικο κινηματογράφο ή καλύτερα ακόμα κατόρθωσε να τον ανεβάσει στο επίπεδο μιας έκφραστικής λειτουργίας της κουλτούρας μας. Σήμερα ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης είναι σέ ίσο επίπεδο με κάθε διανοούμενο που συμμετέχει στο πολιτιστικό προτσέσο της Βραζιλίας πράγμα που δεν συνέβαινε εδώ και δέκα χρόνια. Γι' αυτό και έχει δίκιο ο Γκλάουμπερ όταν συνδέει το Cinema Nôvo με άλλα προηγούμενα κινήματα. Βρίσκω πολύ σωστή αυτή την ανάλυση σύμφωνα με την οποία το Cinema Nôvo είναι μια προέκταση, ή πληρέστερη εκδήλωση μιας επιθυμίας, μιας τάσης που χαρακτήρισε διάφορα κινήματα ανθρώπων του κινηματογράφου στη Βραζιλία. Αυτό άλλωστε είναι το δεύτερο κίνημα όπου συνεργάζομαι: το πρώτο, που άρχισαμε στην δεκαετία 1950 - 60, ήταν ένα κίνημα κριτικής στην αντικειμενική κατάσταση του κινηματογράφου μας, στην εξάρτηση της Βραζιλιάνικης αγοράς, στην άπεριόριστη εισαγωγή ξένων προϊόντων, στην εξάρτηση του Βραζιλιανού σκηνοθέτη από την κινηματογραφική νοοτροπία που επικρατούσε στο Χόλλυγουντ και σέ άλλα μεγάλα κέντρα παραγωγής. Θυμάμαι, Άλεξ, την εποχή των κινηματογραφικών συνεδρίων εδώ στο Ρίο και στο Σάο Πάολο την προσπάθεια, τους κόπους ώστε ο κινηματογράφος να αποκτήσει κάποια σημασία σαν πολιτιστικό φαινόμενο και να πάψει να είναι απλή μίμηση του

βιομηχανικού προϊόντος άλλων χωρών. Ξέραμε ότι έπρεπε να προσαρμοστεί ο κινηματογράφος στην πραγματικότητα της Βραζιλίας. Το Cinema Νόβο από τη στιγμή που έγινε μια κινηματογραφική παραγωγή με τέτοιο προσανατολισμό κατόρθωσε να συνδυάσει τη θεωρία και την εφαρμογή μιας τέτοιας θέσης.

Για πρώτη φορά στην ιστορία του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου υπήρχε τέτοια σχέση ανάμεσα σε μια κριτική θεωρητική θέση και την κινηματογραφική της εφαρμογή. Την εποχή των συνεδρίων μας είχαμε μια κριτική στάση ανάλογη με το Cinema Νόβο, αλλά δεν υπήρχε παραγωγή προς αυτή την κατεύθυνση. Την εποχή εκείνη βρισκόμαστε στο περιθώριο και δεν βρήκαμε το περιβάλλον κατάλληλο για να επιχειρήσουμε ν' αποδείξουμε ότι ο κινηματογράφος έπρεπε να συναντήσει την πορεία δλης της κουλτούρας μας. Άλλο δεδομένο του Cinema Νόβο είναι η αντικειμενική γνώση των δομικών στοιχείων του κινηματογράφου, δηλαδή της κινηματογραφικής πραγματικότητας στην Βραζιλία: πώς εξελίσσονται τα πράγματα στο χώρο της παραγωγής, της έπεξεργασίας, της διανομής.

Η γνώση αυτή, που αποκτήσαμε στα συνέδρια του 1952 - 53 οδήγησε το Cinema Νόβο σε λύσεις προσαρμοσμένες με την πραγματικότητα όπως π.χ. την ανεξάρτητη παραγωγή. Τόν καιρό του «Βέρα Κρούζ» όποιος τολμούσε να μιλήσει για ανεξάρτητη παραγωγή θεωρούνταν αίρετικός, μια και ο κινηματογράφος γινόταν μόνο μέσα από τα μεγάλα κυκλώματα, από τη μεγάλη βιομηχανία, από τα μεγάλα κεφάλαια που επενδύονταν σ' αυτή τη μεγάλη βιομηχανία και τέλος με τους μεγάλους «στάρ». Αυτή η νοοτροπία κατάστρεψε μια δλόκληρη γενιά. Πρέπει πάντα κανείς να υπολογίζει τα μέτρα της εποχής. Πριν από μας, πριν από τη γενιά που άρχισε να δουλεύει στον κινηματογράφο το 1950 υπήρξαν άλλοι που είχαν μεγαλύτερη ή μικρότερη συνείδηση των προβλημάτων παραγωγής ταινιών στη χώρα μας, χωρίς όμως να έχουν τη δυνατότητα να τα λύσουν. Σύμφωνα με ότι μου είπαν ο Alinor Azevedo και ο Arnaldo de Farias, η ίδρυση της «Ατλαντίδας» ξεκίνησε από την έλπιδα να γίνει ο κινηματογράφος πολιτιστικό φαινόμενο. Ένας άλλος από τους ιδρυτές της «Ατλαντίδας», ο Moacir Fenelon, έλεγε ότι ο κινηματογράφος πρέπει να γίνεται με τα πόδια στη γη. Έκείνος όμως δεν το έφαρμοζε αυτό ή το έφαρμοζε μόνο στις μουσικές κωμωδίες. Άλλά βρισκόταν κιόλας κάτω από την επίδραση αυτού που χαρακτήριζε την κουλτούρα

της εποχής δηλαδή του μυθιστορήματος του Βορειοανατολικού τομέα.

Γ.Ρ.: Θα ήθελα έδω ν' ανοίξω μιὰ παρένθεση. Θα ήθελα νά υπενθυμίσω ότι αυτό δέν συνέβαινε μόνο στο χώρο της παραγωγής, αλλά και στο χώρο της κριτικής. Άν διαβάσεις σήμερα τὰ άρθρα της εποχής εκείνης θά δεις ότι τὸ σύνολο σχεδόν της κινηματογραφικής κριτικής ήταν περιθωριακό. Μιλούσαν για τὸν κινηματογράφο χωρίς νά έχουν καμμιά ἐπαφή με τὴ Βραζιλιάνικη κουλτούρα. Μόνο ὁ Ἄλεξ, ὁ Paulo Emilio, ὁ Salles Gomes, ὁ Almeida Sales, ὁ Walter da Silveira, ὁ Ciro Siquiera καί ὁ Salviano Cavalcanto de Paiva ήταν κριτικοί κινηματογράφου με μιὰ συμμετοχή στην πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας: ήταν συνδεδεμένοι με ἄλλα πολιτιστικά κινήματα. Μπορεῖ νά μου ξεφεύγει κάποιο ὄνομα ἀλλὰ οἱ ὑπόλοιποι κριτικοί ήταν περιθωριακοί: μιλούσαν μόνο για κινηματογράφο. Θυμᾶμαι ἕνα ἄρθρο τοῦ Ἄλεξ στο περιοδικὸ «Ἀνάγνωση» τὴν ἐποχὴ τοῦ «Ὀρφέο Νέγκρο». Ὁ Ruben Braga εἶχε γράψει ἕνα χρονικὸ ὅπου ἀκρωτηρίαζε τὸν Βραζιλιάνικο κινηματογράφο σὰν οἱ ντόπιοι σκηνοθέτες νά ήταν ἀσήμαντα καί ἀνυπαρκτα πρόσωπα καί μιλοῦσε για τὴ σημασία τοῦ Marcel Camus. Ὁ Ἄλεξ ἀπάντησε μ' ἕνα ἄρθρο ποῦ ἀπηχοῦσε ὅλες τίς πλευρὲς τοῦ προβλήματος. Ὁ Βραζιλιάνικος κινηματογράφος ἔζησε πραγματικά αὐτὴ τὴν ἀγωνία τοῦ πνευματικοῦ περιθωρίου για πολλὰ χρόνια καί μόνο πρόσφατα στερεώθηκε σὰν ζωντανὸ κομμάτι τῆς κουλτούρας μας, σὰν ζωντανή της ἔκφραση.

Α.Β.: Θᾶπρεπε ἀκόμα νά θυμηθοῦμε ότι ἡ Βραζιλιάνικη κουλτούρα —κουλτούρα με τὸ ἐπιστημονικὸ νόημα τῆς λέξης— εἶναι πολὺ καινούριο φαινόμενο. Στὴ λογοτεχνία, π.χ., βρίσκουμε τὸν περασμένο αἰώνα τὸ «Ἀναμνήσεις ἑνὸς λοχία τῆς Ἐθνοφρουρᾶς» τοῦ Manuel Antonio de Almeida, ποῦ εἶναι μιὰ νόμιμη προσπάθεια νά καταγραφοῦν ἀνθρώπινοι τύποι καί γλωσσικά σχήματα τοῦ λαοῦ. Ἀλλὰ ἡ κουλτούρα γενικά στὴ Βραζιλία —με τὸ ἀκαδημαϊκὸ καί ἀριστοκρατικὸ νόημα τῆς λέξης— στάθηκε πάντα πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ λαό, ἐνῶ ἐκεῖνος ἀποκοτοῦσε σιγά-σιγά μιὰ ταυτότητα ξεχωριστὴ καί μιὰ δική του κουλτούρα. Ὁ κανόνας στὴ ρομαντικὴ λογοτεχνία καί στίς ἐμπειρίες τοῦ νατουραλισμοῦ συνίσταται στὴν ἐξιδανίκευση τῶν ἡρώων, στοὺς πομπώδεις διαλόγους ποῦ μιμοῦνται ξένα πρότυπα, χωρίς νά καθρεφτίζουν καθόλου τὸ σχῆμα τοῦ λαοῦ μας. Οἱ «Ἀναμνήσεις ἑνὸς Λοχία τῆς Ἐθνοφρου-

ρās» είναι μια εξαίρεση όπως ήταν εξαίρέσεις στο θέατρο οι κωμωδίες του Martin Pena. Στον αιώνα μας έχουμε τον Lima Barreto ένα δημιουργό που σκιαγράφησε με αξιόλογο ύφος τη νοστροπία του λαού μας και απεικόνισε την ιστορική και κοινωνική στιγμή με μια γλώσσα που είναι μεταφορά του ιδιώματος της εποχής. Άλλα αυτό, επαναλαμβάνω είναι εξαίρεση. Η ρεαλιστική λογοτεχνία με κοινωνικά και πολιτικά κίνητρα, ή λογοτεχνία που ζωντανεύει λαϊκές φυσιογνωμίες και γράφει τη γλώσσα που μιλάμε είναι κάτι που ανήκει στη δική μας γενιά. Όσο το 1920 τα θεατρικά έργα γράφονταν στα Πορτογαλικά. Μετά τον Oduvaldo Vianna μόνο σταμάτησαν ν' ακούγονται τα Πορτογαλικά στα παλκοσένικα της Βραζιλίας. Αυτός και ο θιασός του κατάργησαν την παράδοση δίνοντας παραστάσεις στα Βραζιλιάνικα. Τι συνέβαινε στο μεταξύ με τον κινηματογράφο; Στον βουδδ κινηματογράφο υπήρχε ή ίδια απόσταση από την πραγματικότητα. Είδα πριν λίγο καιρό τις φωτογραφίες ενός φίλμ του 1924 «O Dever de Amar» που ή υπόθεσή του διαδραματιζόταν σε μια ταβέρνα. Θα μπορούσε λοιπόν να ελπίζει κανείς ότι οι άνθρωποι ήταν ντυμένοι άνετα. Και όμως! Φορούσαν δλοι καπέλλο και γκέττες σαν να είχαν βγει για περίπατο στα Ήλύσια Πεδία. Και ένα φίλμ του 1918, το Zero Treze του Luis de Barros παρουσιάζει έναν κτηματία σαν συμπαθητικό άνθρωπο και τους ξεσηκωμένους αποίκους σαν κακοποιούς. Η αφήγηση που βρήκα σ' ένα παλιό πρόγραμμα θα πρέπει να άπηχει το ύφος της ταινίας. Πρόκειται για το κοινωνικό πρόβλημα από την σκοπιά της κυρίαρχης τάξης. Στον διμιλοβντα, ο διάλογος των ψευτοσοβαρών έργων ήταν πομπώδης και ψεύτικος με μια άριστοκρατική στάση απέναντι στην κουλτούρα. Χρησιμοποιούσαν άλλωστε μια γλώσσα που δεν υπήρχε. Έφτασαν μέχρι να υποστηρίξουν ότι η καθομιλουμένη γλώσσα δεν εξυπηρετούσε τον κινηματογράφο, δεν ταίριαζε στον κινηματογράφο και ότι ακόμα και ο Βραζιλιάνος δεν έκανε για τον κινηματογράφο. Όλοι το δέχτηκαν, Άξίζει τον κόπο να τα θυμόμαστε αυτά. Άλλωστε δε μιλάω για ένα ξεχασμένο παρελθόν αλλά για την τόσο κοντινή μας δεκαετία του 1940 και μάλιστα τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950. Βρίσκονται ακόμα ίχνη αυτής της νοστροπίας του αποίκου αλλά χάρη σ' αυτό το κίνημα —ξεκινώντας από τον Νέλσον Περέιρα ντος Σάντος και φτάνοντας στο Cinema Nôvo— όλα έχουν αλλάξει. Σήμερα υπάρχει για τον κινηματογράφο ένας νέος σεβασμός.



Συχνά σκέφτομαι ότι μιλούν περιφρονητικά για την *chanchada* αν και αυτή υπήρξε η πρώτη νόμιμη προσπάθεια του κινηματογράφου μας να συλλάβει τους τύπους έκφρασης του λαού. Όλοι ξέρουμε ότι η *chanchada* ήταν ένα είδος που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ έκφραστικά. Καμμία ταινία αυτού του είδους δεν αξίζει τον κόπο. Μερικά κομμάτια όμως είναι αξιόλογα και η προσπάθεια στο σύνολό της δεν πρέπει να υποτιμηθεί. Ίσως κάποτε ο δρόμος αυτός φτάσει σ' ένα τέρμα.

Ν.Π.Σ.: Αναφέρθηκες στο παράδειγμα του θεάτρου. Θέλω να υπενθυμίσω ότι ακόμα και στην εποχή που η πορτογαλική προσωδία κυριαρχούσε στα θέατρα, υπήρχε η επιθεώρηση που είχε άμεσότερη επαφή με το λαό. Πρόκειται για ένα θέαμα χαμηλού επιπέδου που όμως επηρέαζε σε μεγαλύτερη κλίμακα πολιτιστικά — με την επιστημονική έννοια της λέξης. Όπως και η *chanchada* που εξυπηρέτησε ένα πρόβλημα επικοινωνίας, διαδίδοντας την γλώσσα και τις συνήθειες των κατοίκων των μεγάλων πόλεων.

Α.Β.: Γι' αυτό και ο *Oscarino* με τον *Grande Otelo* ήταν οι δύο πρώτες μεγάλες εμπορικές επιτυχίες. ονόματα που τραβούσαν το κοινό και αποτελούσαν εγγύηση επιτυχίας. Γιατί, έτσι ή αλλιώς, με τρόπο ανεπαρκή θέαμα — όχι από δικό τους φταίξιμο αλλά από έλλειψη σεναρίων, σκηνηκλών παραγωγής κ.λπ. — έφερναν στην όθονη φιλμ με τις όποιες μπορούσε να ταυτιστεί ο λαός. Υπήρχε επικοινωνία ανάμεσα στην όθονη και στο κοινό. Στην *chanchada* συνέβηκε αυτό για πρώτη φορά και γι' αυτό πρέπει να μελετηθεί.

Γ.Ρ.: Βρίσκω πολύ ενδιαφέρον αυτό που είπατε γιατί φωτίζει: δύο ιστορικές στιγμές. Πραγματικά το θέατρο της εποχής μας (μετά το 1920) και η *chanchada* έκαναν την αρχή το *Cinema Novo* μπόρεσε να ξεπηδήσει με πολιτιστικό θάρρος τη στιγμή ακριβώς που μορφοποιήθηκε η λεγόμενη λαϊκή κουλτούρα. Υπάρχουν όμως μερικά αξιόλογα φιλμ και στο παρελθόν. Έχω υπ' όψιν μου τὰ *Agulha no Paleiro* και *Rio, 40 Grans*: τὰ πρώτα έργα που επιζητήσαν μιὰ σοβαρή θεώρηση, με δραματικούς δρους, τής καθημερινής πραγματικότητας. Έκτός από αυτά τὰ έργα πρὶν ακόμα φανεύει το *Cinema Novo* έγινε μιὰ προσπάθεια ανανέωσης του Βραζιλιάνικου θεάτρου στο πλαίσιο της εθνικής συνείδησης που είχε αρχίσει να παίρνει σχήμα στα τελευταία χρόνια του *Getulio Vargas* και που η γενιά μου γνώρισε τὰ ταραγμένα χρόνια των

κυβερνήσεων πού ἀκολούθησαν τῶν Juscelino, Janio καὶ Jango. Εἶναι πολλὰ τὰ γεγονότα, οἱ θεσμοί, οἱ τάσεις καὶ τὰ πρόσωπα ποὶ συντέλεσαν στὴν ἀπόκτηση συνειδησης. Ἡ ἐπανάσταση τοῦ τύπου στὸ Ρίο μὲ τὴ μεταρρύθμιση τοῦ «Diario Carioca», τὴν ἀνακαίνιση τῆς «Τελευταίας Ὁρας», τὴ νέα φάση τῆς «Ἐφημερίδας τῆς Βραζιλίας», βοήθησε τὴν ἐξάπλωση πολλῶν ιδεῶν καὶ τελικὰ ἐπηρέασε ὅλους τοὺς τομεῖς· ἔγινε στὴν κατάλληλη στιγμή. Τὸ Cinema Νόνο δὲν συνδέεται μόνο μὲ τὶς προηγούμενες ἀπόπειρες κινηματογραφικῆς ἀλλαγῆς ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν παράλληλη δυναμικὴ πορεία τῆς κουλτούρας, μὲ τὰ λαϊκὰ πολιτιστικὰ ρεύματα, κ.λπ. Τὸ Cinema Νόνο γεννήθηκε μέσα ἀπ' ὄλα αὐτά, ἐπηρεάστηκε καὶ ταυτόχρονα προσπάθησε νὰ ἐπηρεάσει. Βρίσκω αὐτὴ τὴ διαπίστωση πολὺ σημαντικὴ. Νομίζω πὼς ἂν δὲν γίνονταν ὄλα αὐτά θὰ ἔλλειπε ἀπὸ τὸν κινηματογράφο τὸ συλλογικὸ πνεῦμα, ἡ ἔννοια τῆς ὁμάδας σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ἡ Βραζιλία ἄρχισε νὰ σκέφτεται πῶς καθαρά. Τὸ πρόβλημα τοῦ ἐθνικισμοῦ ἀντιμετωπίστηκε μὲ μιὰ προσπάθεια συστηματοποίησης, τὸ ἴδιο καὶ τὰ προβλήματα τοῦ Βραζιλιάνικου πολιτισμοῦ, τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ, τῆς τέχνης γενικότερα. Ἀκόμα καὶ τὸ ρεῦμα τοῦ «συγκεκριμένου» στάθηκε καθοριστικόν. Μετὰ τὸν μοντερνισμό, ἡ τάση τοῦ «συγκεκριμένου» ἦταν τὸ πρῶτο αἰσθητικόν, καλλιτεχνικόν κίνημα πού ξεκίνησε μὲ ἀγωνιστικὲς προθέσεις. Μὲ δυὸ λόγια ὄλα πρόσφεραν τὸν ὄβολόν τους.

Ν.Π.Σ.: Ἐπιστρέφοντας στὸ πρόβλημα τῆς συνεργασίας τῆς θεωρίας μὲ τὴν πρακτικὴ δηλαδὴ τῆς ἔνωσης τους γιὰ τὴν θεμελίωση καὶ τὴν πρόοδο τοῦ κινήματος. θέλω νὰ ὑπενθυμίσω ἕνα ἄλλο στρατήγημα ἐκτὸς ἀπὸ τὴν χρησιμοποίηση τοῦ ὄρου Cinema Νόνο γιὰ διαφημιστικούς σκοπούς. Ἦταν τὸ στρατήγημα τῆς ἐφαρμογῆς τῆς «πολιτικῆς τῶν δημιουργῶν». Ὁ τρόπος αὐτὸς πρωτοφανερῶθηκε στὴ Γαλλία. Ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ὁμοιότητα οὔτε δυνατότητα σύγκρισης ἀνάμεσα στὴν κατάσταση τοῦ κινηματογράφου στὴ Γαλλία καὶ στὴ Βραζιλία.

Στὴ Γαλλία ἡ ἰδέα τῆς «πολιτικῆς τῶν δημιουργῶν» χρησίμεψε γιὰ νὰ ἀνανεώσει τὴν ἀτμόσφαιρα ὄχι μόνο ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἀποψη —πράγμα πού θὰ ἦταν εὐκόλο νὰ γίνεῖ ὅποιαδήποτε στιγμή μὲ μιὰ συνειδητὴ ὁμάδα, μιὰ νέα πρόταση κ.λπ.— ἀλλὰ κυρίως γιὰ νὰ καταπολεμηθεῖ μιὰ βιομηχανικὴ καὶ ἐπαγγελματικὴ στασιμότητα. Ἡ «πολιτικὴ τῶν δημιουργῶν» χρησιμοποιήθηκε στὴ Γαλλία γιὰ νὰ ἀπομυθοποιηθεῖ τὸ κινηματογραφικὸ ἐπάγγελ-

μα, πού είχε σχηματιστεί σε ένα σχεδόν συντεχνιακό, μεσαιωνικό καθεστώς. Αυτό σημαίνει ότι ο υποψήφιος κινηματογραφιστής έπρεπε να περάσει μιά σειρά εξετάσεων, να παρακολουθήσει δρισμένα μαθήματα, να γίνει βοηθός για να μπορέσει κάποτε να σκηνοθετήσει. Με αυτή την τακτική έφτανε κανείς στα 35 χωρίς να έχει τελειώσει τη μαθητεία και μετά, αν είχε τύχη...

Α.Β.: Στην Ίαπωνία ήταν ακόμα χειρότερα. Για να φτάσει στη θέση του σκηνοθέτη ο υποψήφιος έπρεπε να δουλέψει σαν βοηθός τουλάχιστον για επτά χρόνια.

Ν.Π.Σ.: Η «πολιτική των δημιουργών» έβαλε ένα τέρμα σε όλα αυτά. Χρησίμεψε επίσης για να απαλλαχτούν οι σκηνοθέτες από τους περιορισμούς του συνδικάτου. Ός τότε για να γυριστεί ένα έργο έπρεπε να προσλάβει ένα θίασο 60 τουλάχιστον ήθοποιών.

Α.Β.: Στην Αργεντινή ακόμα και σήμερα ισχύει ένα μίνιμουμ 35 ήθοποιών.

Ν.Π.Σ.: Ένας νέος σκηνοθέτης, με νέες ιδέες και σύγχρονα, τεχνικά μέσα δεν χρειάζεται τίποτα απ' όλα αυτά. Μ' αυτή τη σκέψη κινήθηκαν οι συνεργάτες των Cahiers du Cinéma, ένα μεγάλο μέρος της γαλλικής κριτικής και οι νέοι σκηνοθέτες και διέδωσαν με μεγάλη επιτυχία την πολιτική των δημιουργών. Το σπουδαιότερο για ένα δημιουργό είναι να ξέρει τι θέλει να πει: δε χρειάζεται να γνωρίζει τους φακούς, ούτε την πυκνότητα της ταινίας ούτε την ευαισθησία της ούτε ποιά ύγρα χρειάζονται και δεν ξέρω τί άλλο, με δυο λόγια δε χρειάζεται να λύσει όλα αυτά τα προβλήματα που αποτελούσαν μέρος της δουλειάς του σκηνοθέτη ακριβώς για να μην υπάρχουν πολλοί σκηνοθέτες. Ήταν μιά μυθοποίηση του επαγγέλματος. Το σπουδαίο είναι να ξέρει τι θέλει κανείς. Σε συνάρτηση με αυτό θα σχηματίσει το συνεργείο του: πρέπει να προσπαθήσει να υλοποιήσει την επιθυμία του με τη βοήθεια του συνεργείου και του τεχνικού έξοπλισμού που έχει στη διάθεσή του. Ο κινηματογράφος γίνεται από διάφορα πρόσωπα, διάφορα στοιχεία που συντελούν όλα τεχνικά και καλλιτεχνικά για την πραγματοποίηση της τελικής επιθυμίας του σκηνοθέτη. Έδώ στη Βραζιλία είχαν πάντα θεωρητικά τη μεγαλύτερη ελευθερία: δεν αντιμετώπισαν ποτέ το πρόσκομμα της νομικής, διομηχανικής και συνδικαλιστικής δsmης.

Γ.Ρ.: Πιστεύω ότι είναι μοναδική περίπτωση σε παγκόσμια κλίμακα.

**Ν.Π.Σ.:** Καί μάλιστα ἂν λογαριάσουμε τίς δυνατότητες τῆς Βραζιλιάνικης ἀγορᾶς. Ἄν ὑπολογίσουμε τὸν ἀριθμὸ τῶν αἰθουσῶν καὶ τῶν εἰσιτηρίων, ἡ ἀγορά μας ὑπόσχεται πολλὰ γιὰ τὸν κινηματογράφο μας.

**Α.Β.:** Ἄλλὰ μπορεῖ νὰ ἀποδώσει πολὺ περισσότερα, Νέλσον. Ἐνα μικρὸ παράδειγμα γιὰ νὰ διευκολύνω τὴ σύγκριση: στὴ Βραζιλία ἔχουμε 4.000 αἰθουσες καὶ παράγουμε 30 περίπου ἔργα τὸ χρόνο· στὶς Φιλιππίνες ὅπου ὑπάρχουν 700 αἰθουσες γυρίστηκαν τὸ 1963 145 ἔργα.

**Ν.Π.Σ.:** Σωστά. Τὸ σπουδαιότερο δεδομένο γιὰ ἕναν ἐθνικὸν κινηματογράφο εἶναι ἡ ἀγορά στὴν ὁποία μπορεῖ νὰ ἀπευθύνεται μέσα στὸ ἔδαφος τῆς χώρας του ἢ στὸ πολιτιστικὸ του περιβάλλον. Στὴ Βραζιλία, ὁ ἀριθμὸς τῶν θεατῶν φτάνει τὰ 320 ἑκατομμύρια τὸ χρόνο, δηλαδή 4 φορές τὸν πληθυσμὸ τῆς χώρας. Ἐδῶ χωρὶς τὰ ἐμπόδια τῆς στασιμότητος τῆς βιομηχανίας καὶ τῶν κυβερνητικῶν περιορισμῶν, ἡ πολιτικὴ τῶν δημιουργῶν ξεκίνησε πολὺ σωστά σὰν ἀτομικὴ ἐκδήλωση. Χρησίμεψε γιὰ νὰ ἐξισωθεῖ ὁ σκηνοθέτης — πού πρῶτα ἦταν μόνο ὁ ἀρχηγὸς τοῦ συνεργείου, ὁ πρωτομάστορας — μὲ τὸν συγγραφέα, τὸ ζωγράφο, τὸ μουσικὸ. Ἐχει κάτι νὰ πεῖ, πετυχαίνει νὰ παρατηρεῖ τὴν πραγματικότητά μας μὲ ξεχωριστὸ τρόπο ἄξιζει λοιπὸν τὸν κόπο νὰ μεταφέρει τὸ ἀποτέλεσμα τῶν παρατηρήσεών του, τὸ δικό του δράμα αὐτῆς τῆς πραγματικότητος. Ἀφοῦ ἐκτιμηθεῖ ἡ στάση τοῦ σκηνοθέτη τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ ἔργου ἐξαρτᾶται ἀπ' αὐτὸν πού τὸ κάνει. Στὴν πραγματικότητά ὁ Βραζιλιάνος σκηνοθέτης εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού ἐφευρίσκει τὸν παραγωγό, ἐφευρίσκει τοὺς ἠθοποιούς, ἐφευρίσκει τὸ σενάριο καὶ πρέπει τέλος νὰ μεταμορφωθεῖ σὲ διανομέα ἢ διαφημιστὴ τῆς ταινίας του. Στὴ διαδικασία τῆς συμμετοχῆς του σὲ ἄλλη τὴν πορεία τῆς παραγωγῆς ὁ σκηνοθέτης κατακτᾶ τὴν ἐλευθερία τοῦ δημιουργοῦ.

**Α.Β.:** Ὅπως εἶπες καὶ μόνος σου Νέλσον πρέπει πάντα κανεὶς νὰ ὑπολογίζει τὴν ἐποχὴ, τὸ πλαίσιο ἀναφορᾶς. Ὁ Mario Peixoto καὶ ὁ Umberto Mauro δὲν προχώρησαν πρὸς μπροστὰ ὄχι γιατί δὲν τὸ ἤθελαν ἀλλὰ γιατί δὲν ἤξεραν ὡς πού μπορούσαν νὰ φτάσουν. Εἶναι θέμα περιβάλλοντος, κουλτούρας, ἐποχῆς. Ἄν κάποια στιγμή δημιουργήθηκε τὸ Cinema Νόβο, αὐτὸ δὲ σημαίνει διὸ ξεκίνησε ἀπὸ τὸ Μηδὲν ὅπως σωστά εἶπε ὁ Γκλάουμπερ: δημιουργήθηκε μέσα ἀπὸ ἕνα πλατὺ κίνημα πολιτικῆς καὶ πνευματικῆς ὀρίμανσης.

Ν.Π.Σ.: 'Ακριβώς. Και είναι εκπληκτική ή ταύτιση ανάμεσα στην πολιτική των δημιουργών και την Βραζιλιάνικη πραγματικότητα. Συνέπεσε με την αναγκαιότητα μιας ανεξάρτητης παραγωγής, με την σωστότερη έννοια της λέξης, όταν όλες οι προσπάθειες βιομηχανικής παραγωγής τύπου Χόλλυγουντ είχαν αποτύχει. Αυτή είναι άλλη μία από τις σημαντικές προσφορές του Cinema Novo.

(Από την «Έπιθεώρηση Βραζιλιάνικου Πολιτισμού», τεύχος 1. Ρίο ντέ Τζανέιρο, Μάρτιος 1965).

#### ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

(1) «Βραζιλιάνικη Έταιρεία Κινηματογραφικών Κριτικών». Με έδρα το Ρίο ντέ Τζανέιρο, η Έταιρεία λειτουργήσε αποκλειστικά και μόνο για την επιλογή των καλύτερων ταινιών του χρόνου.

(2) «Όμάδα Κινηματογραφικών Μελετών» της «Μητροπολιτικής Ένωσης Φοιτητών».

(3) Ήταν η έφημερίδα της «Μητροπολιτικής Ένωσης Φοιτητών».

(4) Ο νέος αυτός κριτικός ήταν βοηθός σκηνοθέτη στην ταινία του Ρόχα «Deus e o Diabo na Terra do Sol» και πέρασε μετά στη σκηνοθεσία με το «Menino de Eugenio».

(5) Carlos Diegues και David Neves. Ο πρώτος γύρισε ένα από τα επεισόδια του «Cinco Veres Favela», περνώντας μετά στις ταινίες μεγάλου μήκους με το «Ganga Zumba». Ο δεύτερος με έντονη θεωρητική και πρακτική δραστηριότητα άφοιτώθηκε στο ντοκυμανταίρ.

(6) Ο γνωστός Σουηδός σκηνοθέτης Arne Sucksdorff ήρθε στη Βραζιλία για να δώσει μια σειρά μαθημάτων για τον κινηματογράφο για λογαριασμό της UNESCO και έμεινε για να γυρίσει εκεί ένα φιλμ μεγάλου μήκους με τη βοήθεια του Flavio Migliaccio.



## Clauber Rocha

### Μιά αισθητική τής πείνας

Εισήγηση που πρωτοπαρουσιάστηκε στις συζητήσεις για το *Cinema Novo* με την ευκαιρία της αναδρομικής προβολής ταινιών στα πλαίσια του Φεστιβάλ Λατινοαμερικάνικου Κινηματογράφου στη Γένοβα τον Ιανουάριο του 1965 κάτω από την αιγίδα του *Columbianum*. Το θέμα που πρότεινε ο γραμματέας *Aldo Vigano* ήταν *Cinema Novo* και Παγκόσμιος Κινηματογράφος. Ειδικές συνθήκες με υποχρέωσαν ν' αλλάξω την οπτική γωνία που είχα προγραμματίσει: ο πατριωτισμός των Ευρωπαίων προς τον Τρίτο Κόσμο — που διαπιστώθηκε στις επαφές τους με τον Τρίτο Κόσμο — ήταν το βασικό κίνητρο αλλαγής τόπου. Η Εισήγηση τελικά παρουσίαζε ενδιαφέρον μόνο για τους σύνεδρους της Στρογγυλής Τραπέζης όπου και διαβάστηκε. Δημοσιεύεται τώρα εδώ σχολιασμένη μετά από προτροπή του Άλεξ Βιανό για λόγους ενημερωτικούς και αγωνιστικούς. Γ. Ρ.

Αποφεύγω την ενημερωτική εισαγωγή που αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό των συζητήσεων για τη Λατινική Αμερική και προτιμώ να όρισω τις σχέσεις της κουλτούρας μας με την πολιτισμένη κουλτούρα με εκφράσεις λιγότερο περιοριστικές από εκείνες που χρησιμοποιούν οι Ευρωπαίοι παρατηρητές στις αναλύσεις τους. Πραγματικά ενώ η Λατινική Αμερική θρηνεί συνεχώς την σπαρακτική φτώχεια της ο ξένος παρατηρητής καλλιεργεί τη γεύση αυτής της μιζέριας όχι σαν σύμπτωμα αλλά σαν τυπικό δεδομένο του πεδίου των έρευνών του.

[Αυτός ο επιφανειακός χαρακτήρας και στις δύο περιπτώσεις είναι καρπός μιας χίμαιρας που προέρχεται από το πάθος της αλήθειας (έναν από τους πιδ παράξενους μύθους όρολογίας που παρεισέφρυσαν στην λατινοαμερικάνικη ρητορική) που για μās λειτουργεί σαν λύτρωση ενώ για τον ξένο είναι άπλη περιέργεια: κατά τη γνώμη μας πρόκειται για μιá άπλη διαλεκτική άσκηση].

Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο οὔτε ὁ Λατινοαμερικανὸς μεταφέρει τὴν ἀληθινή του ἀθλιότητα στὸν πολιτισμένο ἄνθρωπο, οὔτε ὁ πολιτισμένος καταλαβαίνει στ' ἀλήθεια τὸ ἄθλιο μεγαλεῖο τοῦ Λατινοαμερικανοῦ.

Ἡ κατάσταση τῶν τεχνῶν στὴ Βραζιλία σὲ σχέση με τὸν ὑπόλοιπο κόσμο μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ συνοπτικὰ ἔτσι: ὡς σήμερα μιὰ λαθεμένη ἐρμηνεία τῆς πραγματικότητας προκάλεσε μιὰ σειρά ἀπὸ ἀμφισημίες κυρίως στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο. Ὁ Εὐρωπαῖος παρατηρητὴς ἐνδιαφέρεται γιὰ τὶς διαδικασίες καλλιτεχνικῆς δημιουργίας μόνο στὸ μέτρο πὺ ἱκανοποιοῦν τὴ νοσταλγία του γιὰ τὸ πρωτόγονο. Ἄλλὰ ὁ πρωτογονισμὸς αὐτὸς παρουσιάζεται νοθευμένος, σὰν μιὰ ὄψιμη κληρονομιά τοῦ πολιτισμένου κόσμου καὶ μάλιστα κακοχωνεμένη κληρονομιά γιὰτὶ ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὴ μοῖρα τῆς ἀποικίας. Ἡ Λατινικὴ Ἀμερικὴ εἶναι ἀκόμα μιὰ ἀποικία: ἡ διαφορά ἀνάμεσα στὴ χθεσινὴ καὶ τὴ σημερινὴ ἀποικιοκρατία βρίσκεται μόνο στὴν τελειοποίηση τῆς μορφῆς τοῦ πατερναλισμοῦ. Στὸ μεταξὺ ἄλλοι ἀποικιοκράτες προσπαθοῦν νὰ ἀντικαταστήσουν τοὺς τωρινούς ἐτοιμάζοντας νέες ἀποστολὲς ἐναντίον μας με ἀκόμα πιὸ λεπτές μορφές προστατευτισμοῦ. Ἡ Λατινικὴ Ἀμερικὴ δὲν εἶναι παρὰ ἓνα ζήτημα ἀλλαγῆς φρουρᾶς ἀνάμεσα στοὺς ἀποικιοκράτες καὶ ἡ ἀπελευθέρωσή μας κατὰ συνέπεια εἶναι πάντα σὲ σχέση με μιὰ νέα ἐξάρτηση.

Αὐτὴ ἡ οικονομικὴ καὶ πολιτικὴ ἐξάρτηση μᾶς ὁδήγησε σὲ ἰδεολογικὸ ραχιτισμὸ καὶ ἀνικανότητα πὺ ἄλλοτε ἀσυνείδητα καὶ ἄλλοτε ὄχι προκαλοῦν στειρότητα καὶ ὕστερία.

(*Ἡ ο τ ε ι ρ ό τ η τ α*: τὰ ἔργα ὅπου ὁ δημιουργὸς ἐπιδίδεται σὲ μορφικὲς ἀσκήσεις χωρὶς νὰ πεινχάινει τὴν πλήρη κατάρτιση τῆς φόρμας του. Τὸ ἀπωθημένο ὄνειρο τῆς καθολικότητος τῶν ἔργων· καλλιτέχνες πὺ ἐπαναπαύονται ἀκόμα σὶτὸ αἰσθητικὸ ἰδανικὸ τῆς ἐφηβείας τους. "Ἐτσι βλέπουμε σὶτὰ Μουσεῖα χιλιάδες ὀκονισμένους καὶ ξεχασμένους πίνακες· βιβλία πρόζας καὶ ποιήσης· θεατρικὰ ἔργα καὶ ταινίες (ταινίες πὺ σὶτὸ Σάο Πάολο κυρίως προκαλοῦσαν συχνὰ χρεωκοπίες. . . ). Ὁ καθιερωμένος Κόσμος, προσῖατης τῶν τεχνῶν, ὀργανώνει ἀποκριάτικες ἐκδόσεις σὲ διάφορα φεστιβάλ καὶ μπιεννάλε, προκατασκευασμένες συζητήσεις, εὐκόλες συνταγές ἐπιτυχίας, κοκταίηλ - πάρτυ σὲ διάφορα μέρη τοῦ κόσμου, χωρὶς νὰ ἀναφέρουμε τὰ ἄλλα ἐπίσημα ἔργα τῆς κουλτούρας μας, τὶς Ἀκαδημίες Γραμμάτων καὶ Τ.



χνῶν, τὶς ἐπιτροπὲς ἀπονομῆς βραβείων καὶ τὶς πολιτιστικὲς λιτανεῖες σὺν ἐξωτερικῷ. Τέλος τὰ πανεπιστημιακὰ τερατουργήματα, οὐκ περίφημες λογοτεχνικὲς ἐπιθεωρήσεις, οἱ τίτλοι, οἱ διαγωνισμοί.

**Ἡ ὕ σ τ ε ρ ί α :** Ἐνα πὺν περίπλοκο κεφάλαιο. Ἡ κοινωνικὴ ἀγανάκτηση προκαλεῖ φλογισμένους λόγους. Τὸ πρῶτο σύμπωμα εἶναι ὁ πορνογραφικὸς ἀναρχισμὸς πὺν χαρακτηρίζει ἀκόμα ὡς σήμερον τὴν νέαν ζωγραφικὴν καὶ τὴν ποίησιν. Τὸ δεύτερον εἶναι ἡ ἀναγωγὴ τῆς τέχνης οὐκ πολιτικῆς καὶ ἡ ἄσκησις μιᾶς κακῆς πολιτικῆς ἀπὸ ὑπερβολῆς οὐκισμοῦ. Τὸ τρίτον καὶ τὸ πὺν χαρακτηριστικόν, εἶναι ἡ ἀναζήτησις μιᾶς οὐδερένιας συνταγῆς γιὰ τὴν λαϊκὴν τέχνην. Ἀλλὰ ἡ πλάνη σ' ὅλα αὐτὰ εἶναι ὅτι ἡ πιθανὴ ἰσορροπία μας δὲν προέρχεται ἀπὸ ἕνα ὀργανικὸν σύστημα ἀλλὰ ἀπὸ μιᾶς τιτάνειας καὶ αὐτοκαταστροφικῆς προσπάθειας νὰ ξεπερασεῖται αὐτὴ ἡ ἀνικανότης. Καὶ μόνον σὴν ἀκμὴ τῆς ἀποικιοκρατίας μετὰ ἀπὸ τὴν καισαρικὴν αὐτὴν τομὴν ἀντιλαμβάνομαστέ τὴν ἀπογοήτευσήν μας. Ἄν τότε ὁ ἀποικιοκράτης μᾶς καταλαβαίνει αὐτὸ δὲ γίνεται ἀπὸ τὴν σαφήνεια τοῦ διαλόγου μας ἀλλὰ ἀπὸ τὰ ἀνθρωπιστικὰ αἰσθήματα πὺν τοῦ ἐμπνέει ἡ γνωριμία μας. Ἀλλὰ μιὰ φορὰ ὁ πατερναλισμὸς εἶναι τὸ μέσον πὺν χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν κατανόησιν μιᾶς γλώσσας δακρύων ἢ βουβῶν πόνων).

Γι αὐτὸ ἡ λατινοαμερικάνικη πείνα δὲν εἶναι μόνον ἕνα ἀνησυχητικὸν φαινόμενον (τῆς κοινωνικῆς ἐνδείας) : εἶναι ἡ οὐσία τῆς κοινωνίας τῆς (πὺν μᾶς ὑποχρεώνει νὰ χαρακτηρίσωμε τὴν κουλτούραν τῆς κουλτούραν τῆς πείνας). Ἐδῶ βρισκεται ἡ τραγικὴ πρωτοτυπία τοῦ Cinema Νόνο οὐκ σχέση με τὸν παγκόσμιον κινηματογράφον : ἡ πρωτοτυπία μας εἶναι ἡ πείνα μας καὶ ἡ πὺν μεγάλῃ ἀθλιότητά μας εἶναι πὺν τὴν πείναν αὐτὴν οἱ ἄλλοι τὴν συναισθάνονται μὰ δὲν τὴν καταλαβαίνουν.

(Ἀπὸ τὸ *Aruanda* ὡς τὸ *Vidas Secas* τὸ Cinema Νόνο ἀφηγεῖται, περιγράφει, τραγουδᾷ, συζητᾷ, ἀναλύει, ζωγραφίζει τὰ μοῖθα τῆς πείνας. Ἡρώες πὺν τρωῶνε χῶμα, ἥρωες πὺν τρωῶνε ρίζες, ἥρωες πὺν κλέβουν γιὰ νὰ φᾶνε, ἥρωες πὺν σκοιῶνουν γιὰ νὰ φᾶνε, πὺν δραπετεύουν γιὰ νὰ φᾶνε, ἥρωες βρώμικοι, ἄσκημοι, οὐκλειωμένοι πὺν κατοικοῦν οὐκ σπῆτια βρώμικα, ἄσκημα σκοιεινά : ἡ παρέλασις αὐτῶν τῶν πεινασμένων ὀδήγησε σὴν ταύτισσιν τοῦ Cinema Νόνο με τὴν ἐ λ ε ε ι ν ο λ ο γ ί α πὺν σήμε-

ρα καταδικάζεται αόσιτρά από την Κυβέρνηση της Πολιτείας της Guanabara, από την Έπιτροπή Έπιλογής για τὰ Φεσιτιβάλ πού υπάγεται στο Έπουργείο Έξωτερικῶν, από την κριτική πού ἐξυπηρετεί τὰ ἐπίσημα συμφέροντα, από τούς παραγωγούς και τέλος από τὸ κοινὸ πού δὲν ἀντέχει νὰ βλέπει τὶς εἰκόνες τῆς ἀθλιότητὸς του. Αὐτὴ ἢ ἐ λ ε ε ι ν ο λ ο γ ί α τοῦ Cinema Νόνο ἐρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν γαστρονομικὴ φαντασία πού ἐξυμνεῖ ἰσοῦπερ - κριτικὸς τῆς Πολιτείας τῆς Guanabara Carlos Lacerda: ταινίες για πλούσιους, πού μένουν σὲ ὠραία σπίτια, πού τρέχουν μὲ πολυτελῆ αὐτοκίνητα· ταινίες χαρούμενες, κωμικές, γρήγορες, χωρὶς μηνύματα και μὲ σιδχους καθαρά βιομηχανικούς. Αὐτὲς εἶναι οἱ ταινίες πού ἀντιστέκονται στὴν πείνα λὲς και οἱ σκηνοθέτες μποροῦν νὰ κρύφουν τὴν ἠθικὴ ἀθλιότητα μιᾶς ἀπροοιόριστης και εὐθραυστης ἀστικῆς τάξης μέσα στὰ θερμοκήπια και τὰ ρετιρέ, ἢ σὰν νὰ μποροῦσαν τὰ τεχνικὰ ἢ σκηνογραφικὰ μέσα νὰ κρύφουν τὴν πείνα πού ριζώνει στὸν καθυστερημένο πολιτισμὸ μας. Σὰν μέσα στὰ τροπικὰ τοπεῖα νὰ γίνεται νὰ σήσει ἢ διανοητικὴ ἀπορία τῶν σκηνοθετῶν πού γυρίζουν αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὶς ταινίες. Αὐτὸ πού ἔκανε τὸ Cinema Νόνο φαινόμενο μὲ διεθνή ἀπήχηση ἦταν ἢ εὐθύνη πού ἀνέλαβε ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα. Τὴν ἴδια αὐτὴ ἐ λ ε ε ι ν ο λ ο γ ί α πού σκιαγράφησε ἢ λογοτεχνία τοῦ 1930, φωτογράφησε ὁ κινηματογράφος τοῦ 1960. Πρῶτα γράφτηκε σὰν κοινωνικὴ καταγγελία τῶρα ἐκφράζεται σὰν κοινωνικὸ πρῶβλημα. Τὰ ἴδια τὰ στάδια τῆς ἐλεεινολογίας ἀνιανακλῶνται στὴν ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου μας. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Gustavo Dahl πηγαίνουμε ἀπὸ τὸ φαινομενολογικὸ (Porto das Caixas) στὸ κοινωνικὸ (Vidas Secas), στὸ ποιητικὸ (Deus e o Diabolo), στὸ πολιτικὸ (Cinco Veres Favela), στὸ δημαγωγικὸ (Ganga Zumba), στὸ (Sol Sombro e Lama), στὸ νιοκμανταῖρ πειραματικὸ (Garrincha, Alegria do Povo), στὸ κωμικὸ (Os Mendigos) πειράματα πρὸς ὄλες τὶς κατευθύνσεις ἄλλα ἀποτυχημένα, ἄλλα ὀλοκληρωμένα ἀλλὰ στὸ σύνολό τους ἱκανὰ νὰ συνθέσουν τὸν ἱστορικὸ πίνακα πού χαρακτηρίζει τὴν περίοδο τῶν κυβερνήσεων Jânio Jango. Ἡ περίοδος τῶν μεγάλων κρίσεων συνειδησης, τῆς ἐξέγερσης, τῆς ἀναταραχῆς και τοῦ ξεσηκωμοῦ πού κορυφώθηκε μὲ τὸ πραξικόπημα τοῦ Ἀπριλίου. Μετὰ τὸν Ἀπρίλιο ἢ ἀποψη τοῦ γαστρονομικοῦ κινηματογράφου κέρδισε ἔδαφος στὴ Βραζιλία ἀπειλώντας ουστηματικὰ τὸ Cinema Νόνο).

(Παρ' όλα αυτά) ἔμεις καταλαβαίνουμε αὐτὴ τὴν πείνα πού ὁ Εὐρωπαῖος δὲν κατάλαβε καὶ πού οἱ περισσότεροὶ Βραζιλιάνοι δὲν κατάλαβαν. Γιὰ τὸν Εὐρωπαῖο εἶναι ἕνας παράξενος τροπικὸς σουρ-  
 ρεαλισμὸς. Γιὰ τὸν Βραζιλιάνο, ἔθνικὴ ντροπὴ. Δὲν τρώει ἀλλὰ  
 ντρέπεται νὰ τὸ παραδεχτεῖ καὶ κυρίως δὲν ξέρει πού ὀφείλεται  
 αὐτὴ ἡ στέρηση. Ἐμῖς πού κάναμε ὄλες αὐτὲς τὶς θλιβερὲς καὶ  
 ἀσκημὲς ταινίες, αὐτὲς τὶς ἀπελπισμένες, θρηνητικὲς ταινίες ὅπου  
 δὲν εἶναι πάντα ἡ λογικὴ πού ἀνεβάζει τὸν τόνο τῆς φωνῆς, ἔμεις  
 ξέρομε ὅτι ἡ πείνα δὲ θεραπεύεται μὲ κρατικὰ προγράμματα βοή-  
 θειας καὶ ὅτι τὰ μπαλώματα τοῦ τεχνικολόφ δὲν κρύβουν ἀλλὰ θα-  
 θαίνουν τὶς πληγὲς τῆς. Ξέρομε ὅτι μόνο μιὰ κουλτούρα τῆς πεί-  
 νας πού ὑποσκάπτει τὶς δομὲς τῆς μπορεῖ νὰ ξεπεραστεῖ ποιητικά  
 καὶ ἡ πιὸ αὐθεντικὴ πολιτιστικὴ ἐκδήλωση τῆς πείνας εἶναι ἡ βία.

(Ἡ ἐπαιτεία, παράδοση πού καθιερώθηκε μὲ τὴν λυτρωτικὴ  
 εὐτοπλαχνία τῶν ἀποικιοκρατῶν, ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς αἰτίες τῆς πο-  
 λιτικῆς φενάκης καὶ τοῦ ρητορικοῦ, ἔθνικιστικοῦ πολιτιστικοῦ ψέμ-  
 ματος. Οἱ ἐπίσημοι ἀπολογισμοὶ τῆς πείνας ζητοῦν χρήματα ἀπὸ  
 τὶς ἀποικιοκρατικὲς χῶρες γιὰ νὰ κατασκευάσουν σχολεῖα χωρὶς  
 νὰ δημιουργοῦν δασκάλους, γιὰ νὰ χτίσουν σπίτια χωρὶς νὰ  
 προσφέρουν δουλειά, γιὰ νὰ διδάσκουν ἐπαγγέλματα χωρὶς νὰ δι-  
 δάσκουν τὸ ἀλφάβητο. Ἡ διπλωματία ἀπαιτεῖ, οἱ οἰκονομιστὲς  
 ζητοῦν, ἡ πολιτικὴ ζητᾷ: τὸ *Cinema Nôno* δὲ ζήτησε τίποτα διε-  
 θνῶς. Ἐπιβλήθηκε μὲ τὴ βία τῶν εἰκόνων τοῦ σὲ 22 διεθνεῖς φε-  
 στιβάλλ).

**Μέσω τοῦ Cinema Nôvo:** ἡ κανονικὴ συμπερι-  
 πορὰ ἐνὸς πεινασμένου εἶναι ἡ βία καὶ ἡ βία ἐνὸς πεινασμένου δὲν  
 εἶναι πρωτογονισμὸς. Ὁ Fabiano εἶναι πρωτόγονος; Ὁ Antão ἢ ὁ  
 Porto das Caixas εἶναι πρωτόγονοι; Ἡ γυναίκα τοῦ Corisco εἶναι  
 πρωτόγονη;

**Ἀπὸ τὸ Cinema Nôvo:** μιὰ αἰσθητικὴ τῆς βίας  
 εἶναι κατ' ἀρχὴν ἐπαναστατικὴ, εἶναι ἡ στιγμή πού ὁ ἀποικιοκρά-  
 τῆς ἀντιλαμβάνεται τὴν ὑπάρξη τοῦ ὑποτελῆ. Μόνον ἂν ὁ ὑποτελὴς  
 συνειδητοποιήσει τὴν μοναδικὴν του δυνατότητα, τὴ βία, ὁ ἀ-  
 ποικιοκράτης μπορεῖ νὰ καταλάβει μέσα ἀπὸ τὴ φρίκη, τὴν δύναμη  
 τῆς κουλτούρας πού ἐκμεταλλεύεται. Μέχρι νὰ πιάσει τὰ ὅπλα ὁ  
 ὑποτελὴς εἶναι δούλος. Χρειάστηκε ὁ πρῶτος σκοτωμένος ἀστυνομι-  
 κὸς γιὰ νὰ καταλάβει ὁ Γάλλος τὴν ὑπάρξη τοῦ Ἀλγερινοῦ.

Γ ι ά μ ι ά η θ ι κ ή: η βία αυτή όμως δεν είναι ποτισμένη από μίσος, ούτε δεμένη με τον παλιό αποικιοκρατικό ανθρωπισμό. Η αγάπη που περιέχεται σ' αυτή τη βία είναι εξίσου σ κ λ η ρ ή με την ίδια τη βία γιατί δεν είναι αυτάρεσκη ή στάσιμη αγάπη, αλλά αγάπη δράσης και αλλαγής.

(Γι αυτό το Cinema Νόνο δεν περιλαμβάνει μελοδραματικά έργα: οι γυναίκες του είναι πάντα υπάρξεις που αναζητούν μια πιθανή διέξοδο προς τον έρωτα αφού είναι αδύνατο να αγαπούν πεινώντας. Η γυναίκα αρχέτυπο του *Porto das Caixas*, σκοτώνει τον άντρα της. Η *Dandara* από το *Ganga Zumba* φεύγει από τον πόλεμο για μια ρομαντική αγάπη· η *Vittoria* διεισρεύεται άλλες εποχές για τα παιδιά της· η *Rosa* κάνει εγκλημα για να σώσει τον *Manuel* και να τον αγαπήσει κάτω από άλλες συνθήκες· το κορίτσι του παπᾶ πρέπει να σκίσει τα ράσα για να πάρει καινούριο άντρα· η γυναίκα του *O Desafio* χωρίζει με τον εραστή της γιατί προτιμά να μείνει πιστή στον αστικό της κόσμο· η γυναίκα του *Sao Paulo S.A.* θέλει την ασφάλεια του μικροαστικού έρωτα και γι αυτό θα προσπαθήσει να περιοριστεί ή ζωή του συζύγου σε μιά μέτρια «ρουτίνα»).

Έ π ε ξ η γ ή σ ε ι ς: Πέρασε πιά ο καιρός που το Cinema Νόνο έπρεπε να εξηγηθεί για να υπάρχει. Το Cinema Νόνο έχει πιά ανάγκη να υπάρχει με μεγαλύτερη αυτογνωσία για να εξηγηθεί καλύτερα, έτσι ώστε η πραγματικότητά μας να ιστορείται στο φῶς μιάς σκέψης που δεν είναι αδυνατισμένη ή έρεθισμένη από την πείνα. Το Cinema Νόνο είναι φαινόμενο των νέων λαῶν και όχι αποκλειστικό προνόμιο της Βραζιλίας· όπου υπάρχει κινηματογραφιστής έτοιμος να καταγράψει την πραγματικότητα και να αντιμετωπίσει τα υποκριτικά και αστυνομικά πρότυπα της διανοητικής λογοκρισίας εκεί θα υπάρχει ένας ζωντανός σπόρος του Cinema Νόνο· όπου υπάρχει κινηματογραφιστής έτοιμος να αντιμετωπίσει την έμπορικότητα, την εκμετάλλευση, την πορνογραφία, την τεχνολογική έπαρση, εκεί υπάρχει ο σπόρος του Cinema Νόνο. Όπου υπάρχει κινηματογραφιστής οποιασδήποτε ηλικίας και οποιασδήποτε προέλευσης έτοιμος να βάλει την τέχνη του και το επάγγελμά του στην υπηρεσία των σπουδαίων προβλημάτων του καιρού του, εκεί είναι ο σπόρος του Cinema Νόνο.

Ὁ ὀρισμὸς εἶναι αὐτὸς καὶ ἐξαιτίας αὐτοῦ τοῦ ὀρισμοῦ τὸ Cinema Nôvo διαχωρίζει τὴ θέση του ἀπὸ τὴ Βιομηχανία γιατί Βιομηχανικὸς Κινηματογράφος σημαίνει φέμμα καὶ ἐκμετάλλευση. Ἡ οἰκονομικὴ καὶ βιομηχανικὴ ἀκεραιότητα τοῦ Cinema Nôvo ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἐλευθερίαν τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς. Ἀπέναντι σ' αὐτὴν τὴν ἐλευθερίαν τὸ Cinema Nôvo ἀναλαμβάνει ὑποχρέωση, στὸ ὄνομα τῆς καὶ στὸ ὄνομα τῶν πιὸ πιστῶν ἢ μακρυνῶν μελῶν του, τῶν ἀσχετῶν καὶ τῶν ταλαντούχων, τῶν πιὸ ἀδύναμων καὶ τῶν πιὸ ἰσχυρῶν. Εἶναι ἓνα ζήτημα ἠθικῆς ποῦ θὰ ἐπηρεάζει τὰ ἔργα, τὴν ὥρα ποῦ γυρίζει κανεὶς ἓναν ἄνθρωπο ἢ ἓνα σπίτι, τὴ λεπτομέρεια ποῦ προβάλλεται, τὸ δίδαγμα: τὸ Cinema Nôvo δὲν εἶναι μιὰ ταινία ἀλλὰ ἓνα σύνολο ταινιῶν σὲ ἐξέλιξη ποῦ στὸ τέλος θὰ δώσει στὸ κοινὸ τὴ συνείδηση τῆς ἀθλιότητάς του.

Γι αὐτὸ δὲν ἔχουμε ἀρχίζοντας ἄλλα σημεῖα ἐπαφῆς μὲ τὸν παγκόσμιο κινηματογράφο ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ καὶ τεχνικὴ καταγωγή τοῦ κινηματογράφου. Τὸ Cinema Nôvo εἶναι μιὰ προοπτικὴ ποῦ ὀλοποιεῖται στὴν πολιτικὴ τῆς πείνας καὶ ὑποφέρει γι αὐτὸ τὸ λόγο λπ' ὅλες τὶς παρεπόμενες ἀδυναμίες τῶν ξεχωριστῶν συνθηκῶν τῆς ὑπαρξῆς του.

(Ἀπὸ τὴν «Ἐπιθεώρηση τοῦ Βραζιλιάνικου Πολιτισμοῦ» τεῦχος 3, Ρίο ντέ Τζανέιρο, Ἰούλιος 1965).

## ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΗ ΤΙΤΛΟΥ

(\*) Προσθέσαμε μέσα σὲ παρενθέσεις τὰ μέρη τῆς πρώτης μορφῆς τοῦ κειμένου, ὅπως διαβάστηκε στὴ Γένοβα καὶ ποῦ ὁ Ρόχα ἀργότερα ἀφαίρεσε ὅταν ἡ εἰσήγηση δημοσιεύτηκε στὴν «Ἐπιθεώρηση Βραζιλιάνικου Πολιτισμοῦ».

\*

## Βγαίνοντας από τόν κινηματογράφο

\*

Τό ὑποκείμενο πού μιλάει ἐδῶ ὀφείλει νά ἀναγνωρίσει ἕνα πράγμα: τοῦ ἀρέσει νά β γ α ί ν ε ι ἀπό μιὰ αἰθουσα κινηματογράφου. Ὅταν ξαναβρίσκεται στό φωτισμένο καί κάπως ἀδειανό δρόμο ( γιὰτί πάει πάντοτε βράδυ καί ποτέ τά σαββατοκύριακα ), προχωρώντας χωρίς βιασύνη πρὸς κάποιο καφενεῖο, μένει σιωπηλὸς (δέν τοῦ ἀρέσει διόλου νά μιλάει ἀμέσως γιὰ τήν ταινία πού εἶδε), κάπως μουδιασμένος, μέ σηκωμένο τό γιᾶκά, νιώθοντας μιάν ἐλαφρά ψύχρα, μέ λίγα λόγια, ναρκωμένος: νυστάζει, νά τί σκέφτεται· τό σῶμα του ἔχει γίνει βαρύ, γλυκό, ἥρεμο, μαλακό σάν κοιμισμένο γιὰτί: αἰσθάνεται κάπως διαλυμένος, ἢ ἀκόμα (γιὰτί γιὰ ἕνα ἠθικό ὄργανισμό ἢ ἀνάπαυση δέν βρίσκεται παρά μόνον ἐκεῖ): ἀνεύθυνος. Μέ λίγα λόγια, εἶναι φανερό, βγαίνει ἀπό μιάν ὑπνωση. Καί ἀπό τήν ὑπνωση (παλιά ψυχαναλυτική λάμπα πού ἡ ψυχανάλυση δέν χρησιμοποιεῖ πιά παρά μέ κάποια συγκατάβαση, βλ. τό *Opnicar?*, 1, σελ 11), αὐτό πού ἀντιλαμβάνεται, εἶναι ἡ πιό καλή τῆς δύναμη: ἡ γιαιρεία. Σκέπτεται τότε τί μουσική: δέν ὑπάρχουν μουσικές πού ὑπνωτίζουν; Ὁ *castrato* Φαρινέλι, ἡ *messa di voce* τοῦ ὁποίου ἦταν ἀπίστευτη "τόσο γιὰ τήν ἀντοχή ὅσο καί γιὰ τήν ἐκφραστικότητα τῆς" ναούριζε τήν ἀρρωστη μελαγχολία τοῦ Φιλίππου τοῦ Πέμπτου τῆς Ἰσπανίας τραγουδώντας του τήν ἴδια ρομάντσα κάθε βράδυ, γιὰ δεκατέσσερα χρόνια.

\*

Εἶναι ἔτσι πού, συχνά, βγαίνει κανεῖς ἀπό τόν κινηματογράφο. Μπαίνει πῶς; Ἐκτός ἀπό τήν περίπτωση — ὄλο καί πιό συχνή, εἶναι ἀλήθεια — μιᾶς ἀρκετά καθορισμένης ἀναζήτησης κουλτούρας (ταινία διαλεγμένη, ἠδελημένη, ἀναζητημένη, ἀντικείμενο ἑνός πραγματικοῦ συναγερμού) πάει κανεῖς στόν κινηματογράφο ἕξ αἰτίας μιᾶς ἀπραξίας, ἑνός "δέν-ἔχω-τί-νά-κάνω", μιᾶς διαθεσιμότητας. Ὅλα γίνονται σάν, πρῖν ἀκόμα τήν εἰσοδο στήν αἴθουσα, νά συγκεντρώνονταν οἱ κλασσικές προϋποθέσεις τῆς ὑπνωσης: κενό, ἔλλειψη ἀπασχόλησης: δέν ὄνειρεύεται κανεῖς μπροστά στό φίλμ καί ἀπό τό φίλμ· χωρίς νά τό ξέρει, ὄνειρεύεται πρῖν ἀκόμα γίνει θεατής. Ὑπάρχει μιὰ "κινηματογραφική κατάσταση" καί αὐτή ἡ κατάσταση εἶναι ποο-ὑπνωτική. Ἀκολουθώντας μιάν ἀληθινή μετωνυμία, τό σκοτάδια τῆς αἰθουσας προηνύεται ἀπό τήν "ὄνειροπόληση στό μισοσκόταδο" (προκαταρκτικό στάδιο τῆς ὑπνωσης, σύμφωνα μέ

τούς Μπάουερ-Φρόντ) πού έρχεται πριν από το μαύρο καί πού οδηγεί τό υποκείμενο, από δρόμο σέ δρόμο, από άφίσα σέ άφίσα, στο τελικό βούλιαγμα μέσα σ'ένα σκοτεινό κύβο, άνώνυμο, άδιάφορο, όπου θά πρέπει νά παραχτεί αυτό τό πανηγύρι τών συγκινησέων πού όνομάζου με φίλμ.

\*

Τί σημαίνει αυτό τό "σκοτάδι", τό "μαύρο" του κινηματογράφου (δέν μπορώ ποτέ, λέγοντας "κινηματογράφος", νά μή σκεφτώ πρώτα "αίθουσα", κατόπιν "φίλμ"); Τό μαύρο δέν είναι μόνο ή [δια ή ούσία της όνειροπόλησης (μέ τήν προ-ύπνωτική έννοια του όρου)· είναι επίσης τό χρώμα ενός διάχυτου έρωτισμού· έξ αίτίας της άνθρωπίνης συμπύκνωσής της, έξ αίτίας της έλλειψης κοσμικότητάς της (άντίθετα από τό καλλιτεχνικό "φαίνεσθαι" κάθε αίθουσας θεάτρου), έξ αίτίας τών παραδομένων στάσεων (πόσοι θεατές, στον κινηματογράφο, δέν ξαπλώνουν στήν καρέκλα σά νά ήταν στο κρεβάτι, μέ τά παλλά ή τά πόδια τους ριγμένα στο μπροστινό κάθισμα), ή αίθουσα του κινηματογράφου (συνηθισμένου τύπου) είναι ό χώρος μιās διαθεσιμότητας, καί είναι ή διαθεσιμότητα (άκόμα περισσότερο από τό βύθισμα), ή άπραξία τών σωμάτων, πού δίνει τόν καλύτερο όρισμό του σύγχρονου έρωτισμού, όχι του έρωτισμού του τύπου ή τών στριπ-τήζ, αλλά εκείνου της μεγαλούπολης. Είναι μέσα στο μαύρο της πόλης πού δουλεύεται ή έλευθερία του σώματος· αυτή ή άόρατη κατεργασία τών συγκινησέων ανάδύεται μέσα από ένα πραγματικό κινηματογραφικό κουκούλι· ό θεατής του κινηματογράφου θά μπορούσε νά έπαναλάβει, σάν τόν μεταξοσκώληκα, ότι "inclusum labor illustrat": είναι επειδή είμαι έδώ κλεισμένος, πού εργάζομαι καί λάμπω μ'όλο τόν πόθο μου.

Ε' αυτό άκριβώς τό μαύρο του κινηματογράφου (μαύρο άνώνυμο, κατοικημένο, πολυάριθμο: ώ, ή πλήξη καί ή άπογοήτευση στίς λεγόμενες ιδιωτικές προβολές;) έγκείται ή [δια ή γοητεία του φίλμ (του όποιουδήποτε φίλμ). θυμηθήτε τήν άκριβώς αντίθετη έμπειρία: στήν TV, ή όποία επίσης δείχνει ταινίες, καμιά γοητεία: τό μαύρο σβύνεται, ή άνωθυμία άπωθεΐται· ό χώρος είναι οικείος, άρθρωμένος (άπό τά έπιπλα, τά γνώριμα άντικείμενα), ντρεσσαρισμένος: ό έρωτισμός — ή καλύτερα για νά κάνουμε άντιληπτή τήν έλαφρότητα, τό άνολοκλήρωτο, άς ποθμε: ή έ ρ ω τ ι κ ο π ο ί η σ η του χώρου είναι άποκλεισμένη: ή TV μ α ς κ α τ α δ ι κ ά - ζ ε ι στήν Οίκογένεια, της όποίας έχει γίνει ένα κομμάτι του νοικοκυριού, όπως κάποτε τό τζάκι, μέ κρεμασμένο πάνω από τή φωτιά του τό κοινό τσουκάλι.

\*

Μέσα σ'αυτό τό σκιερό κύβο, ένα φως:τό φίλμ, ή όθόνη; Ναι, βέβαια. Άλλά επίσης (άλλά πάνω άπ'όλα;), αυτός ό κώνος πού χορεύει τρυπώντας τό μαυρο,σά μιá άκτίνα λέΐζερ, πού μπορούμε νά τόν δούμε χωρίς νά τόν αντιλαμβάνομαστε πραγματικά.Αύτῃ ἡ άκτίνα,σύμφωνα μέ τήν περιστροφή τών μορίων της, μεταμορφώνεται σέ έναλασσοόμενα σχήματα: στρέφουμε τό πρόσωπό μας πρός τό χώρο τῆς μεταμόρφωσης μιáς λαμπερῆς δόνησης, πού ό μεγαλόπρεπος πίδακάς της περνάει ξυστά άπ'τό κεφάλι μας μόλις πού άγγίζει, από πίσω, άπ'τό πλάϊ,τά μαλλιά,τό πρόσωπο ενός ανθρώπου. Όπως στίς παλιές εμπειρίες του ύπνωτισμοῦ, γοητευόμαστε, χωρίς νά τόν αντικρύζουμε κατά πρόσωπο, από αυτό τόν λαμπερό χώρο,πού μένει άκίνητος, πού χορεύει.

\*

Όλα γίνονται σάν ένα λεπτό στέλεχος από φως νά έρχόταν νά σπάσει μιá κλειδαριά σέ κομμάτια, καί έμεις νά κοιτάζουμε, μαγνητισμένοι, αυτή τήν τρύπα.Τί; Όστε τίποτε, μέσα σ'αυτή τήν έκσταση, δέν προέρχεται από τόν ήχο, τῆ μουσική, τά λόγια; Συνήθως — μέσα στήν τρέχουσα παραγωγή — τό άκουστικό πρωτόκολλο δέν μπορεί νά παράγει καμμιά γοητευτική άκρόαση' έπινοημένος για νά ενισχύει τήν α λ η θ ο φ ά ν ε ι α του άνεκδότου, ό ήχος δέν εΐναι παρά ένα συμπληρωματικό όργανο τῆς άναπαράστασης' όφείλει νά γίνεται πρόθυμα ένα μέ τό μιμούμενο αντικείμενο, νά μήν αποκολλάται διόλου άπ'αυτό' θά άρκοῦσε πάντως κάτι έλάχιστο για τήν αποκόλληση αυτής τῆς ήχητικῆς μεμβράνης:ένας ήχος μετατοπισμένος ἢ υπερβολικός, μιá φωνή πού σκορπίζει τούς κόκκους της, από πολύ κοντά, μέσα στήν κοιλότητα του ράτιου μας, καί ἢ γοητεία ξαναρχίζει'γιατί δέν προέρχεται ποτέ παρά από τό τέχνασμα,ἢ άκόμα καλύτερα: από τό τ έ χ ν η μ α — όπως ἡ άκτίνα του προβολέα — πού έρχεται,πάνω από ἢ μαζί μέ τήν μιμούμενη σκηνή, για νά τήν άναστατώσει, χ ω ρ ί ς π ά ν τ ω ς ν ά π α ρ α μ ο ρ φ ώ σ ε ι τ ῆ ν ε ί κ ό ν α (τό gestalt, τό νόημα).

\*

Γιατί τέτοιο εΐναι τό περιορισμένο πεδίο — τουλάχιστον για τό υποκείμενο πού μιλάει έδῶ — όπου παΐζεται ἢ φιλμική έπενέργεια, ἢ κινηματογραφική ύπνωση: για μένα, πρέπει νά βρísκεται μέσα στήν ιστορία (ἢ άληθοφάνεια τό άπαιτεΐ), αλλά πρέπει επίσης νά βρísκεται κ ι á λ λ ο υ: ένα φανταστικό έλαφρά αποκολλημένο, νά έκείνο πού, σάν έπιμελής φετιχιστής, συνει-



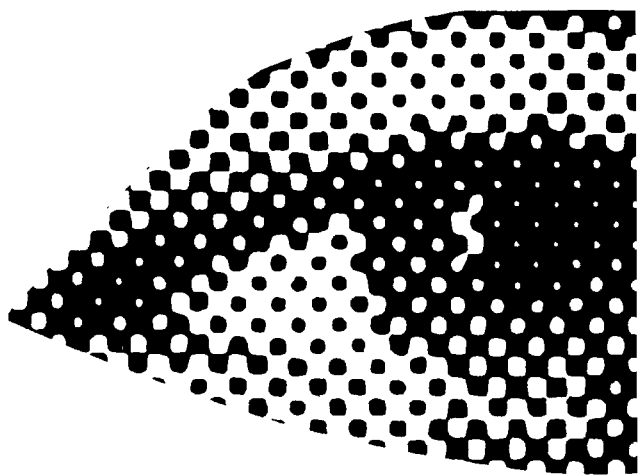
δητός, οργανωμένος, με μιά λέξη: δ υ σ κ ο λ ο ς, ά-  
παιτώ από τό φίλμ κι από τήν κατάσταση μέσα στήν δ-  
ποία πηγαίνω νά τό δώ.

\*

Ἡ φιλική εἰκόνα (συμπεριλαμβανομένου τοῦ ἤχου) εἶ-  
ναι τί; Μιά πα γ ί δ α. Πρέπει νά ἐννοήσουμε αὐτή τή  
λέξη μέ τήν ἀναλυτική σημασία της. Εἶμαι κλεισμένος  
μαζί μέ τήν εἰκόνα σά νά βρισκόμουν μέσα στήν περί-  
φημη δυϊκή σχέση πού θεμελιώνει τό Φανταστικό. Ἡ εἰ-  
κόνα εἶναι ἐκεῖ, μπροστά σέ μένα, γιά μένα: συνεκτι-  
κή (μέ καλά δεμένα μεταξύ τους τό σημαῖνον καί τό ση-  
μαινόμενό της), ἀναλογική, σφαιρική, ἐγκυμονοῦσα: μιά  
τέλεια παγίδα: ὀρμάω πάνω της σάν τό ζῶο πάνω στό κου-  
ρέλι πού τοῦ ἔριξαν γιά νά τό προσελκύσουν, στό κου-  
ρέλι πού "μοιάζει μέ" κάτι καί φυσικά, ἡ εἰκόνα δια-  
τηρεῖ μέσα στό ὑποκείμενο πού πιστεύω πώς εἶμαι, τήν  
παραινῶριση πού σχετίζεται μέ τό "Εγώ καί τό Φαντασ-  
τικό. Μέσα στήν αἴθουσα τοῦ κινηματογράφου, ὁσοδήπο-  
τε μακριά κι ἄν κάθομαι, κολλῶ τή μύτη μου, μέχρι νά  
τή σπάσω, στόν καθρέφτη τῆς ὀθόνης, πάνω σ'αυτό τόν  
φανταστικό "ἄλλο" μέ τόν ὁποῖο ταυτίζομαι ναρκισσι-  
τικά (λένε ὅτι οἱ θεατές πού προτιμοῦν νά κάθονται ὁ-  
σο τό δυνατόν πιό κοντά στήν ὀθόνη εἶναι τά παιδιᾶ κι  
κινηματογράφοι): ἡ εἰκόνα μέ αἰχμαλωτίζει, μέ πα-  
γιδεύει: κ ο λ λ ᾶ ω πάνω στήν ἀναπαράσταση, καί εἶ-  
ναι αὐτή ἡ κόλλα πού θεμελιώνει τήν φ υ σ ι κ ὴ τ η-  
τ α (τήν ψευδο-φύση) τῆς κινηματογραφημένης σκηνῆς  
(κόλλα παρασκευασμένη μέ ὅλα τά συστατικά τῆς "τεχνι-  
κῆς") τό Πραγματικό δέν γνωρίζει παρά μόνον ἀποστά-  
σεις, τό Συμβολικό δέ γνωρίζει παρά μάσκες ἡ εἰ-  
κόνα (τό Φανταστικό) εἶναι κ ο ν τ ῖ ν ἡ, μόνον ἡ εἰ-  
κόνα εἶναι "ἄ λ η θ ῖ ν ἡ" (μπορεῖ νά παράγει τήν ἐ-  
ντύπωση τοῦ ἀληθινοῦ). Κατά βάθος, ἡ εἰκόνα δέν ἔχει  
ὅλα τά χαρακτηριστικά τοῦ ἰ δ ε ο λ ο γ ι κ ο ῦ; Τό  
ἱστορικό ὑποκείμενο, ὅπως ὁ θεατής τοῦ κινηματογράφου  
πού φαντάζομαι, κολλάει κι αὐτό πάνω στόν ἰδεολο-  
γικό λόγο: δοκιμάζει τή συνεκτικότητα του, τήν ἀναλο-  
γική του σιγουριά, τό ἐγκυμονοῦν στοιχεῖο του, τή φυ-  
σικότητα, τήν "ἀλήθεια" του: εἶναι μιά παγίδα (ἡ πα-  
γίδα μ α ς, γιὰτί ποιός ξεφεύγει ἀπ'αὐτήν;): τό ἰδεο-  
λογικό θά ἦταν στό βάθος τό Φανταστικό μιᾶς χρονικῆς  
περιόδου, ὁ Κινηματογράφος μιᾶς κοινωνίας: ὅπως τό  
φίλμ πού ξέρει νά προσελκύει πελάτες, ἔχει κι αὐτό τά  
φωτογράμμάτα του: τά κλισέ μέ τά ὁποῖα ἀρθρώνει τό λό-  
γο του: τό κλισέ δέν εἶναι μιά σταθερή εἰκόνα, ἕνα τσι-  
τάτο πάνω στό ὁποῖο κολλάει ἡ γλῶσσα μας; Δέν ἔχουμε  
μιᾶ διπλή σχέση μέ τήν κοινοτοπία: ναρκισσιστική καί  
μητρική;

\*

Πώς νά ξεκολλήσουμε απ'τόν καθρέφτη; "Ας ρισκάρουμε μιιά απάντηση πού θά είναι ένα λογοπαίγνιο: "Ξεκολλώ- ντας" (μέ τήν αεροναυτική καί ντοπαρισμένη έννοια του όρου). Βέβαια, είναι πάντοτε δυνατό νά συλλάβουμε μιιά τέχνη πού θά σπάσει τό δυϊκό κύκλο, τή φιλμική γοητ- εία, καί θά άποσυνδέσει τό κύκλωμα τής τοξίνωσης, τής ύπνωσης του άληθοφανούς (του αναλογιστου) προστρέχον- τας στήν κριτική όραση (ή άκοή) του θεατή·γι'αυτό ά- κριβώς δέν πρόκειται στήν μπρεχτική άποστασιοποίηση; Πολλά πράγματα θά μπορούσαν νά βοηθήσουν στό ξύπνημα από τήν ύπνωση (φανταστική καί/ή ιδεολογική):τά ίδια τά προτεές τής έπικής τέχνης, ή κουλτούρα του θεατή, ή ή ιδεολογική επαγρύπνησή του:άντίθετα από τήν κλασ- σική ύστερία, τό φανταστικό θά έξαφανιζόταν, από τήν στιγμή πού θά τό παρατηρούσαμε. Άλλά υπάρχει κι έν- ας άλλος τρόπος νά πηγαίνει κανείς στόν κινηματογρά- φο (έκτός από τό νά πηγαίνει όπλισμένος μέ τό λόγο τής αντίθετης ιδεολογίας):νά αφήνεται νά γοητευτεί δ ο ό φ ο ρ έ ς: από τήν εικόνα κι από τό χώρο γύρω της,σά νά είχε δύο σώματα ταυτόχρονα: ένα σώμα ναρκισσιστι- κό πού κοιτάζει, χαμένο μέσα στόν κοντινό καθρέφτη κι ένα διεστραμμένο σώμα, έτοιμο νά φетиχοποιήσει, όχι τήν εικόνα, αλλά άκριβώς εκείνο πού τήν ξεπερνάει:τόν κόκκο του ήχου, τήν αίθουσα, τό μαύρο,τή σκοτεινή μά- ζα των άλλων σωμάτων,τίς άκτίνες του φωτός,τήν εισο- δο, τήν έξοδο:μέ λίγα λόγια, για ν'άπομακρυνθώ, για νά "ξεκολλήσω",συνδυάζω μιιά "σχέση" μέ μιιά "κατάστ- αση". Έκείνο πού χρησιμοποιώ για νά κρατήσω μιάν ά- πόσταση σέ σχέση μέ τήν εικόνα, νά, σέ τελευταία ά- νάλυση, εκείνο πού μέ γοητεύει: ύπνωτίζομαι από μιάν άπόσταση· κι αύτή ή άπόσταση δέν είναι κριτική·είναι θά έλεγα μιιά έρωτική άπόσταση: θά μπορούσε νά υπάρ- ξει, στόν ίδιο τόν κινηματογράφο (καί έννοώντας τήν λέξη στό έτυμολογικό της περίγραμμα), μιιά πιθανή ά- πόλαυση τής έ π ι φ υ λ α κ τ ι κ ό τ η τ α ς;





## MIKEL DUFRENNE

### Πώς να προσεγγίσουμε τόν κινηματογράφο

— Διάβασα δλα τὰ βιβλία και ή σάρκα είναι θλιμμένη. \*Ήμουν έν τούτοις έντελώς άποφασισμένος να καλλιεργηθώ (δέν είναι ποτέ άργά για να κάνεις κάτι άνάλογο) και είμουν πολύ προσεκτικός γιατί γρήγορα κατάλαβα ότι ή καλλιέργεια είναι ένα προνόμιο πού είναι ντροπή να διεκδικείς και έξαπατά έκείνους πού σκέπτονται να τήν άποκτήσουν καθώς και έκείνους πού τούς ζηλεύουν. Προσπάθησα επίσης να διαπαιδαγωγηθώ μέσα άπό βιβλία πού άρνούνται τήν κουλτούρα. Κατά κάποιον τρόπο τό άξιζαν γιατί φαίνεται ότι οί συγγραφείς αυτών των βιβλίων είναι πραγματικά καλλιεργημένοι και τὰ κείμενά τους δέν διαβάζονται εύκολα. Άλλά οί προλετάριοι πού τούς διαβάζουν τό άξιζουν περισσότερο. \*Η σάρκα τους είναι θλιμμένη. Δέν τό ξέρω αλλά δέν έκπλήττομαι πού ή δική μου είναι: πριν άπό τήν προσπάθειά μου αυτή είχα γενικώς καλές σχέσεις μαζί τους· ή πολιτική μου ήταν άλλωστε να τής έχω έμπιστοσύνη και να τής αφήνω συχνά τήν πρωτοβουλία τής όποίας ποτέ δέν έκανε κατάχρηση.

\*Άλλά να: έμαθα ότι ή οικειότης αυτή ήταν μάταιη, και ότι τό σώμα μου δέν ήταν παρά ένα σημείο ή καλύτερα ένα σημαίνον και ότι ύπάκουγε σε μιá λογική των σημείων όλες τις φορές πού έμπαινα σε σχέσεις μαζί της. Δέν είναι γελοίο να καταλάβεις ότι μπορείς να άπατηθείς σ' αυτό τό σημείο έσύ ό ίδιος.

Αυτή τή στιγμή επίσης... ναι, γράφω σε πρώτο πρόσωπο, μιλάω σε μένα. Τί πλάνη! Τό ξέρω καλά: με τόν ίδιο τρόπο πού τό σώμα δέν είναι παρά μιá παρέκκλιση μέσα σε μιá τοπική — και ούτε ή πρώτη

ούτε ή πιό επιθεβαιωμένη: Καλοί δημιουργοί πού δέν είναι αύτοί οι ίδιοι παρά όνόματα, άλλα όνόματα διαπρεπή — διατείνονται ότι τό έγώ μπορεί νά γίνει έκείνο τό όποιο ήταν. Καί άλλωστε είναι πολύ γνωστό ότι τό άτομο δέν είναι παρά τό προΐόν τής κοινωνίας ή ακριβέστερα τών σχέσεων παραγωγής. Άλλά είναι πιό δυνατό από μένα (άκριβώς), συνεχίζω νά λέω: έγώ. Συγχωρέστε με: είμαστε αιχμάλωτοι τής ιδεολογίας και ή ιδεολογία είναι ακριβώς ό τρόπος ό όποιος τό συγκεκριμένο άτομο είναι προΐόν και αυτοπαρουσιάζεται σ' αυτό τό ίδιο σάν υποκείμενο προσοχή, άς πούμε, καλύτερα: θά είναι προΐόν και θά αυτοπαρουσιαζόταν καλύτερα εάν υπήρχε. Γιατί στό βάθος δέν υπάρχει, και οι φιλόσοφοι τής ύπαρξης πολύ άπατήθηκαν από την ιδεολογία.

Όπως κι άν είναι, είχα αποφασίσει νά πάω στόν κινηματογράφο, για νά αλλάξω ιδέες. Σε τί παγίδα έπεσα! Εύτυχώς, τή στιγμή πού πήγαινα νά παίξω τό παιχνίδι τής κοινωνίας, τής κατανάλωσης, θυμήθηκα μερικά κείμενα πού είχα διαβάσει πρόσφατα. Και κατ' αρχήν πώς θά μπορούσα νά αποφασίσω περί τίνος πρόκειται; Δέν είμαι πιά τόσο άφελής όσο ή άνεμοδούρα του Σπινόζα, πού πίστευε πώς ήταν ελεύθερη στις κινήσεις της ενώ είναι ό άέρας πού τή σπρώχνει. Εάν σκέφθηκα νά πάω στόν κινηματογράφο, είναι ή μόδα πού με έσπρωξε ή ή διαφήμιση: πρέπει νά καταναλώσω τό φίλμ όπως καταναλώνω τό αυτοκίνητο, όπως τό αυτοκίνητο καταναλώνει τή βενζίνη. Καί άκόμη, εάν τό αυτοκίνητο καταναλώνει τή βενζίνη είναι γιατί την έχει ανάγκη. για νά λειτουργήσει. Άλλά έγώ είχα πραγματικά άνάγκες; Δέν είναι παρά γιατί με έχουν δημιουργήσει, γιατί τό σύστημα θέλει νά λειτουργώ στην ύπηρεσία του. Μήν πιστεύετε ότι θά ικανοποιήσω άνάγκες πού είναι τό προΐόν μιās γένεσης ιδεολογικής, ούτε νά άφεθώ νά πειστώ ότι έχω άνάγκη για κινηματογράφο. Μόλις κι είχα διάθεση, και ή λέξη εκφράζει πολύ καλά αυτό πού θέλει νά πεί: ή διάθεση ξυπνάει μέσα σέ μιá σχέση υπερυποκειμενική — άς πούμε καλύτερα, για νά αποφύγουμε κάθε άναφορά στό υποκείμενο: μέσα σέ ένα κέντρο κοινωνικό — και ήταν μιá ψευδοεπιθυμία, ή επιθυμία νά κάνεις όπως οι άλλοι.

Άλλωστε, γιατί οι άλλοι πηγαινούν στόν κινηματογράφο; Πιστεύουν πώς τό θέλουν, λένε πώς θέλουν νά περάσουν τόν καιρό τους, νά διασκεδάσουν, νά δοϋν ένα καλό φίλμ... Άπαντήσεις προκατασκευασμένες τούς έχουν υποβλήθει από σφυγμομετρήσεις τής κοινής γνώμης. Ό κινηματογράφος πρέπει νά πουληθεί, και δίνουν στους πελάτες κίνητρα για νά αγοράσουν. Πάντοτε ή λογική τής κοινωνίας. Άλλά τί πλάνη νά πιστεύεις ότι τό κίνητρο έρχεται από μέσα. Τι από μέσα; πώς μπορούμε νά σκεφθούμε και νά αποφασίσουμε έμεις οι ίδιοι, άφου — και είναι ένα γεγονός, δέν υπάρχει έγώ; Έγώ δέν άκούω πιά τίς σειρήνες τής ιδεολογίας πού θέλουν νά με πείσουν πώς έχω ένα.

Η χειρότερη άυταπάτη αυτών τών έρασιτεχνών — γιατί έτσι δονομάζονται, κοκορεύονται ότι είναι συνεπαρμένοι και αυτό τό πάθος

τους τούς δίνει ύπόσταση — είναι νά πιστεύουν πώς πηγαίνοντας στον κινηματογράφο, μπορούν νά πούν την κρίση τους, νά ἐκλέξουν και νά γευθούν τὰ καλά φίλμς. Ποιὸς δὲν βλέπει ὅτι οἱ κρίσεις τους τούς ἐμπνέονται ἀπὸ ὅλες τὶς πιέσεις τῆς νομιμότητας πού λειτουργεῖ μέσα στὸ χῶρο τῆς κουλτούρας; Καὶ ἔπειτα τί ὀνομάζουμε ἕνα καλὸ φίλμ; Δὲν θὰ μὲ ξεγελάσουν μιλιώντας μου γιὰ αισθητικὴ ἀξία. Ὁ Βολταίρος τὸ εἶπε καλά: ἐκεῖνο πού εἶναι ὠραίο γιὰ τὸν βάρταχο εἶναι ἡ βατραχίνα του. Ἄλλὰ ἀκόμη, θέλω πολὺ νά ὑπάρχουν και καλά φίλμς: κάποιοι κριτικοὶ καλά πληροφορημένοι τὸ λένε και τούς ἔχω ἐμπιστοσύνη. Ἄλλὰ ποιὸς εἶναι ὁ κριτὴς αὐτῆς τῆς ὁμορφιάς; Μόνο ἐκεῖνοι πού ἔχουν τὸ σπάνιο προνόμιο νά διαφεύγουν τὶς παγίδες τῆς διαφήμισης και τῆς ἰδεολογίας. Ἐλπίζω νά φθάσω ἐκεῖ κάποια μέρα γιὰ λογαριασμὸ μου, ἀλλὰ περιμένοντας προτιμῶ νά μὴν τὸ ριψοκινδυνεύσω. Δὲν θέλω νά εἰρωνευτῶ τὸ πλῆθος ἐκείνων τῶν ὁποίων τὸ φίλμ γίνεται ἀντικείμενο καταναλώσεως πού μιλάνε γιὰ τὴν αισθητικὴ ἀξία σὰν νά ἦταν ἱκανοὶ νά τὴν γευτοῦν, και δὲν βλέπουν ὅτι αὐτὴ ἡ ἀξία εἶναι μία ἀξία — σημείο και τίποτα ἄλλο. Γιατὶ κάτω ἀπὸ τὸ σύστημα τῆς γενικευμένης ἀνταλλαγῆς πού ἐπιβάλλει τὸ νόμο τῆς ἰσοδυναμίας σὲ ὅλα τὰ πράγματα, τίποτα δὲν ἀξίζει ἀπὸ μόνο του. Τοῦ λοιποῦ ἐκεῖνοι πού εἶναι ἀρκετὰ ὀξυδερκεῖς γιὰ νά μὴν συλλάβουν τὸ αισθητικὸ ἀντικείμενο σὰν ἀντικείμενο ἰδεολογικοποιημένο ξέρετε ποιά φίλμς βρίσκουν χάρη στὰ μάτια τους; Ἀκριβῶς ἐκεῖνα πού ἀπαρνοῦνται τὴν ντὲ φάκτο ὁμορφιά τῶν ἀριστουργημάτων, ἐκεῖνα πού ἀποδομοῦν τὸν κινηματογράφο ἀντὶ νά τὸν συμπληρώσουν. Ἐὰν πηγαίνετε στὸν κινηματογράφο, νά μὴν εἶναι μόνο γιὰ νά ἀφαιθῆτε νά πέσετε στὴ παγίδα μιᾶς αἰώνιας οὐσίας τοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ γιὰ νά δῆτε τὸ μὴ - κινηματογράφο.

Αὐτὸς ὁ μὴ - κινηματογράφος εἶναι ὁ κινηματογράφος τοῦ μὴ - δημιουργοῦ. Γιατὶ ὁ δημιουργὸς δὲν ὑπάρχει. Τουτέστιν πρέπει νά τὸν ἐξαλείψουμε ὅπως τὸ εἶπαμε ἤδη. Γιατὶ μιλάμε γιὰ δημιουργό; Γιὰ νά δώσουμε σὲ κάποιες παραγωγὲς μιὰ ἐτικέττα ποιότητας. Τοῦ Φελλίνι ἢ τοῦ Πικάσσο, πουλιέτια καλά. Σὰς κάνουν νά πιστέψετε λοιπὸν ὅτι ὁ Φελλίνι ἔχει παράγει τὸ Ὁ κ τ ὠ μ ι σ υ ἢ τὴ Ρ ὠ μ η, και εἰσαστε πολὺ ἱκανοποιημένοι νά πάτε νά δῆτε μιὰ Ρώμη πού εἶναι ἡ Ρώμη ἑνὸς ἰδιοφυοῦς. Ἐκεῖνο πού βλέπετε στὴν πραγματικότητα εἶναι ἡ Ρώμη τοῦ συστήματος: Μιὰ Ρώμη προσδιορισμένη συγχρόνως ἀπὸ μιὰ κατάσταση ἰδεολογικὴ (ἡ Αἰωνία πόλις, ἡ Αἰωνία Ρώμη πού πεθαίνει, ὅπου δὲν γίνεται τίποτα παρὰ μόνο ὅτι περιμένουν οἱ τουρίστες νά γίνεῖ τίποτα πού νά μπορεῖ νά θολώσει τὶς εἰκόνας πού καθησυχάζουν), ἀπὸ ἕνα κάποιο τρόπο τεχνικῆς και ἀπὸ κάποιον τρόπο γιὰ τὸ πούλημα τοῦ φίλμ (ὑπάρχουν ἐρασιτέχνες πού εἶναι συνηθισμένοι σὲ ἕνα στυλ και πού πληρώνουν τὴν τιμὴ ἑνὸς εἰσητηρίου γιὰ νά ξαναδρῶν και νά τὸ ἀναγνωρίσουν).

Και νά: νομίζετε ὅτι πάτε στὸν κινηματογράφο μὲ ὄλο σας τὸ εἶναι και γιὰ τὴν εὐχαρίστησή σας, και εἶστε ξεγελασμένοι. Σὰς χαρί-

ζουν ώρατες εικόνες για να σās αποβλακώσουν: τή στιγμή πού νομίζετε ότι σās προσφέρουν, απορροφάτε τήν αναγκαία ιδεολογία στην ανα- παραγωγή των σχέσεων παραγωγής. Σās συμπτωνώνουν τήν ιστορική πραγματικότητα, σās τήν καμουφλάρουν κάτω από ενα φαινομενικά αλη- θινό, πού δέν είναι μόνο άνεκτικό, αλλά γοητευτικό. Έτσι πού δέν έχετε ούτε καν ανάγκη να όνειρευτείτε ούτε και τó δικαίωμα, γιατί τά όνειρά σās θά μπορούσαν να είναι αντικομμφορμιστικά: σās δίνουν όνειρο ολοκλη- ρωμένο πού δέν θά σās ένοχλήσει σε τίποτα: φαντάσματα στα μέτρα σας, μιá άξιαγάπητη φαντασμαγορία πού τακτοποιεί τις σχέσεις σας με τó άσυ- νείδητο, γιατί είναι γνωστό ότι πρέπει να δώσετε στο άσυνείδητό σας εκεί- νο πού του χρειάζεται από τότε πού γίνεται άρκετά σοφοί και μπορείτε να φημιζετε γι' αυτό και να τó διαφημιζετε. Ο κινηματογράφος σήμερα έχει θέσει στη διάθεση σας ένα σπίτι του άσυνείδητου τέλεια έξιδα-νι- κευμένο.

Τού λοιπού δέν είναι μόνο τó περιεχόμενο του φίλμ πού σās ώθει στην ιδεολογία αλλά κι ή ίδια του ή φόρμα ανάλογα με τις συνθήκες παραγωγής του. Τις οικονομικές συνθήκες βέβαια έννοούμε γιατί ό κι- νηματογραφιστής δέν παίρνει εκατομμύρια άτιμωρητί, αλλά επίσης τις τεχνικές συνθήκες. Η κάμερα δέν είναι ένα όργανο άθώο πού πιστεύε- τε, αλλά ένα όργανο ιδεολογικό. Έπί πολύ χρόνο πίστεψα ότι μου έ- φθανε να άνοιξω τά μάτια μου για να δω και τώρα κατάλαβα ότι ή όραση δέν είχε πολλά πράγματα να θεί με τó μάτι, και ήταν πριν άπ' όλα μιá υπόθεση του κώδικα σύλληψης, και ότι δέν έβλεπα παρά μόνο με τó σύστημα ή μάλλον ότι τó σύστημα βλέπει μέσα από μένα. Στόν κινηματογράφο όπου ή κάμερα με βοηθάει να δω είναι τó ίδιο πράγμα: ή κάμερα αναπαράγει μηχανικά τόν κώδικα σύλληψης κληρονομιά της Άναγέννησης και διαχέει τήν ιδεολογία αυτού του κώδικα, αυτό πού όνόμασαν ιδεολογία της τρίτης διάστασης. Αυτή ή ιδεολογία της Άνα- γέννησης είναι άκόμα ή δική μας. Νομίζετε ότι βλέπετε με τά μάτια σας αλλά ξέρετε ποιανού είναι τά μάτια; Τού βασιλιά. Ναι, όταν πέρ- νετε θέση στην αίθουσα του κινηματογράφου στην άπόσταση τήν έν των προτέρων καθορισμένη της όθόνης, για να δείτε τήν παραχθείσα στο κυβικό κουτί εικόνα τότε καταλαμβάνετε ή θέση του Βασιλιά. Σās εμπιστεύονται να παιζετε τόν υπέρτατο άρχοντα για να σās κάνουν να ξεχάσετε τήν κατάσταση τήν όποία σās επιβάλλουν οι σχέσεις της δεσποτείας.

Έχοντας κατάλαβει όλα αυτά ποιá θά ήταν ή εύχαριστηση του να δω ένα φίλμ; Άς δεχθούμε ότι δέν είναι κατανοητό από μένα, ποιá θά ήταν αυτή ή άπόλαυση; Μιá ψευδοάπόλαυση στους αντίποδες της χαρās όπου ή έπιθυμία ολοκληρώνεται. Γιατί ή έπιθυμία δέν ολοκληρώ- νεται, έφ' όσον ή μη ολοκλήρωσή της είναι άπαραίτητη. Η Ικανοποίη- σή μου θά ήταν φεύτικη' ούτε καν θά ήταν ή ανταμοιβή πού δίνει κανείς στόν καλό μαθητή αλλά τó θραβείο του ξελογιάσματος πού τó σύστημα θά μου πρόσφερε υπό τόν όρο ότι θά συμμορφωνόμουν στις άπαιτήσεις

του. Λοιπόν; Ἔ, λοιπόν δὲν δέχομαι νὰ ἐξαπατηθῶ: προτιμῶ νὰ ἀρνηθῶ νὰ πάω στὸν κινηματογράφο. Τόσο τὸ χειρότερο ἐὰν ἡ σάρκα μένει θλιμμένη.

Δὲν παύω τὸν ἠλίθιο γιὰ τίποτα: θέλω νὰ προτείνω κάτι στὸν ἀναγνώστη νὰ διαχωρίσει τὸν καλὸ σπόρο ἀπὸ τὰ ζιζάνια. Γιατὶ εἶναι ἀλήθεια πῶς ἔχουμε τὴ δυνατότητα νὰ εἴμαστε περισσότερο ἀπὸ ὅσο πρέπει προσεκτικοὶ προκειμένου νὰ ἀποκαλύψουμε τὴν ἰδεολογία. Τὸ νὰ εἶσαι στὸν κόσμο, σημαίνει νὰ ζεῖς ἕνα κόσμο πού κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴν ἰδεολογία. Μποροῦμε λοιπόν νὰ κάνουμε τὴν προσπάθεια νὰ ταυτίσουμε τὴν ἰδεολογία καὶ τὴν κουλτούρα, καὶ τόσο τὸ καλύτερο πού ἡ ἔτυμολογία μᾶς προσκαλεῖ νὰ ὀνομάσουμε ἰδεολογία κάθε σύστημα ἀναπαράστασης, κάθε τι πού ἀπὸ κοντὰ ἢ ἀπὸ μακριὰ ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἰδεῶν. Λοιπόν, δυὸ ζητήματα τίθενται, πολὺ συυχνὰ προκειμένου νὰ ἀποφύγει κανεὶς μὲ ἐπιδειξιότητα τοὺς ἀπολογητὲς τῆς ἰδεολογίας: πῶς καὶ γιατί θὰ διερευνήσουμε καὶ θὰ καταγγείλουμε αὐτὴν τὴν ἰδεολογία;

Ἐὰν εἴμαστε μέσα πῶς μποροῦμε νὰ βροῦμε ἕναν ἄλλο χῶρο γιὰ νὰ μιλήσουμε; Ἀνακαλύπτουμε μιὰ ἐπιστημολογικὴ τομὴ, ἕνα πῆδημα κριτικό: ὅπως ὁ Ἄριστοτέλης ἐπικαλεῖται μιὰ σκέψη τῆς σκέψης. Καὶ χωρὶς ἀμφιβολία κάθε συνείδηση μπορεῖ νὰ διευρυνθεῖ, νὰ σκεφθεῖ: δὲν ὑπάρχει γι' αὐτὴ τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ ἀλλάξει τὸ ἀντικείμενο τῆς προσοχῆς τῆς καὶ ἀλλάζοντας ἀντικείμενο δὲν σημαίνει ὅτι ἀλλάζεις φύση, (τόσο ὅσο μποροῦμε νὰ μιλάμε γιὰ φύση τῆς συνείδησης). Ἡ παίρνωντας ἀπὸ τὴν ἰδεολογία στὴ γνώση, ἀλλάζοντας χῶρο, θὰ εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο νὰ ἀλλάξεις εἶναι. Εἶναι αὐτὸ δυνατό; Τὸ λέμε διαφορετικά: ταῦτισαν κάποτε τὴν ἰδεολογία μὲ τὸ ἀσυνείδητο — ἕνα ἀσυνείδητο κουλτούρας, ὅπως εἶπε καὶ ὁ Ραποφσκυ μᾶλλον παρὰ ἕνα ἀσυνείδητο τῆς λίμπιντο, λίγο μᾶς ἐνδιαφέρει: ἐδῶ. Ἡ, ἐὰν τὸ ἀσυνείδητο ἦταν κάθε πραγματικότητα τοῦ ψυχισμοῦ, πάλι δὲν θὰ ξέρουμε γι' αὐτὸ τίποτα: δὲν θὰ εἴχαμε αὐτοῦ συνείδηση γιατί δὲν ἔχουμε συνείδηση γιὰ τίποτα. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Θεοῦ, ἡ σύγχρονη σκέψη δὲν ἔπαψε νὰ ἐφευρίσκει καινούργιους: ὅπως ἡ θρησκεία δὲν ἔβλεπε σ' αὐτὸν τὸν κόσμο παρὰ φαινομενικότητες, οἱ καινούργιες θεολογίες εὐχονται τὸ πραγματικὸ νὰ εἶναι «ἀδύνατο», καὶ δίνουν ἀντίθετα ὑπόσταση σὲ ὅτι τοὺς πέσει στὰ χέρια: τὸ Αὐτὸ, ἡ δομὴ, τὸ σημαῖνον, οἱ σχέσεις παραγωγῆς. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὴν ἰδεολογία: ἐὰν αὐτὴ ἦταν ὀλη ἢ σκέψη, ὀλη ἢ κουλτούρα, δὲν θὰ γνωρίζαμε τίποτα γι' αὐτὴν, καὶ κανένας δὲν θὰ ἔκανε θεωρίες: Ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁποιοσδήποτε καταγγέλει τὴν ἰδεολογία, ὄντας ἀδιάδλητος καὶ ἐπικαλούμενος τὴν ἀλήθεια: *verum in tex sui est falsi*. Ἀκόμα καὶ ἂν δηλώνει ὅτι εἴμαστε ὅλοι καταδικασμένοι, ἀκόμα κι ἂν κάνει φανερὲς τὶς ἰδεολογικὲς διαμάχες, κι ἂν ἀκόμα θέτει ἠθικούς κανόνες, μένει σὲ χῶρο ἰδεολογικό. Ἡ ἔννοια τῆς ἰδεολογίας εἶναι οὐσιαστικὰ πολεμική, κι ἔχουμε πάντα ἀντιπάλους σ' ὅλες τους τὶς πλευ-



ρές. Ἄλλὰ χάριν ποιῶς λειτουργίας αὐτὸς ποῦ κάνει τὴν πολεμικὴ εἶναι ἀπηλλαγμένοις;

Ὅποιοι κι ἂν εἶναι, ποῦ θέλει καὶ μπορεῖ νὰ εἶναι, εἶναι ἀλήθεια, ἀλλὰ ὑπὸ τὸν ὄρο στὶ κάνει μιὰ κάποια χρῆση τῆς ἔννοιας ποῦ τὴν ἐμποδίζει νὰ λάβῃ ὑπόσταση. Κατ' ἀρχὴν ἡ ἰδεολογία εἶναι μιὰ ἔννοια δρώσα: ἐπιτρέπει νὰ ὀνομάσουμε καὶ νὰ περιγράψουμε κάποιες πραγματικότητες τῆς κουλτούρας. Καὶ μὲ βάση αὐτὴ τὴν ἔννοια ὑπάρχει μιὰ χρῆση ἀξιολογικὴ ἢ κανονιστικὴ ποῦ κάναμε: ὅπως ὁ φυσιολόγος παίρνει τὸ μέρος τοῦ ἄρρωστου ποῦ θέλει νὰ ξαναβρεῖ τὴν ὑγεία του γιὰ νὰ προσδιορίσει τὴν ἄρρώστια, ἔτσι εἶναι ἐκεῖνος ποῦ παίρνει τὸ μέρος τῆς μὴ κυρίαρχης τάξης γιὰ νὰ προσδιορίσει τὴν ἰδεολογία σὰν οὐσιαστικὰ θεμένη μετ' τὴ δράση τῆς κυρίαρχης τάξης. Τὸ ὀλιγότερο ποῦ μᾶς ὑποβάλλει ὁ Μάρξ, εἶναι ἐκεῖνο ποῦ κάνει τὴν ἔννοια πρακτικὴ. Εἶναι σημαντικὸ τὸ ὅτι περιγράφει μιὰ δράση, ποῦ εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ὑποταγμένη σὲ μιὰ λειτουργία. Αὐτὴ ἡ λειτουργία εἶναι αὐτὸ ποῦ τοῦ ἀναγνωρίζει ὁ Althusser: ἡ λειτουργία καθαρὰ χῶρος συντήρησης τῆς ἀναπαραγωγῆς τῶν σχέσεων παραγωγῆς. Ἡ δράση εἶναι κάτι ποῦ προσδιορίζεται λιγώτερο εὐκόλα. Κατ' ἀρχὴν γιὰτὶ προσπαθεῖ νὰ ἐντοπίσει τὴν ἰδεολογία μέσα στὸ περιεχόμενο μᾶλλον παρά μέσα στὶς ἴδιες τίς πράξεις μέσα σὲ κείνο ποῦ κυκλοφορεῖ μιὰ σοφία ὑποταγμένη μέσα στὰ στερεότυπα τοῦ εἶδους «Ὅλοι οἱ Ἀραβες εἶναι ὀκνηροί», μέσα στὰ μοντέλα τῆς κουλτούρας τοῦ εἶδους: «ἡ γυναίκα εἶναι ὁ ἄγγελος τοῦ σπιτιοῦ», καὶ ἀσφαλῶς μέσα στὰ διδάγματα τῆς ἐπίσημης ἠθικῆς, καὶ μέσα στὰ μέτρα τοῦ καλοῦ γούστου. Ἐν συντομία μέσα σὲ ὄλες τίς προλήψεις ποῦ κάνουν τὴ συμπεριφορὰ σὰν μιὰ δευτέρη φύση. Καὶ εἶναι ἀπὸ αὐτὰ τὰ περιεχόμενα ποῦ ἡ ἰδεολογία εἶναι δραστικὴ. Ἄλλὰ τὸ ἐρώτημα εἶναι νὰ μάθεις πῶς αὐτὲς οἱ προλήψεις μποροῦν νὰ ἔχουν ἕνα τέτοιο κύρος ποῦ περνάει ἀπαρατήρητο, ἀπὸ ποιούς μηχανισμούς παράγεται τὸ ἰδεολογικὸ ἀποτέλεσμα.

Τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ λοιπὸν τῆς ἰδεολογίας εἶναι τὸ νὰ δημιουργεῖ αὐταπάτες: νὰ παραποιεῖ τὸ πραγματικὸ, νὰ τὸ ἀντικαθιστᾷ μετ' ἄλλο φεῦτικο, χωρὶς νὰ φαίνεται ἡ ἀντικατάσταση. Ὁ Barthes τὸ δείχνει πολὺ καλά, δείχνοντας ὅτι ὁ σύγχρονος μύθος — ποῦ εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς κυρίαρχες ἐκφράσεις τῆς ἰδεολογίας — φυσικοποιεῖ τὸ ἱστορικὸ, παρέχει σὲ ἐκεῖνο ποῦ εἶναι τυχαῖο καὶ ἀμφοσθητίσιμο ἕνα χαρακτηριστὴ ἀναγκαιότητα καὶ αἰωνιότητα: «ἀποδεικνύεται ἄρ' ἐ-αυτοῦ καί...» ἢ ἀκόμα: «πρέπει ὅπως ὅποτε νά...», γιὰ παράδειγμα «τὴ νεότης περνάει». Καὶ εἰσάγοντας ἔτσι μιὰ πλαστὴ ἱστορικότητα, ἀφοπλίζουν καὶ ἀνακτοῦν μετ' τὴν μὸδα ἐκεῖνο ποῦ θὰ μποροῦσε νὰ κλονίσει τὸ σύστημα. Τίποτα δὲν ἀποδομεῖ ἀσφαλῆστερα τὸ πραγματικὸ ὅσο αὐτὴ ἡ οὐσιαστικοποίηση καὶ ἡ αὐταπάτη δὲν εἶναι δυνατὴ ἔαν τὸ πραγματικὸ μᾶς δοθεῖ ἀμεταμφίεστο. Ἡ δράση τῆς ἰδεολογίας δὲν συνίσταται στὴν ἀναπαραγωγὴ ἐνὸς ἄλλου πραγματικοῦ, ἀλλὰ στὴν παραποίησίν του μέσω τεχνασμάτων, στὸ νὰ τὸ κάνει νὰ φαίνεται κάτι ἄλ-

λο, στο να το κάνει να λείει κάτι άλλο: όχι μόνο να μεταμορφώσει το αντικείμενο σε σημείο για εκείνον που το κατέχει — σημείο διακριτικό ενός κάποιου στηρίγματος, όπως το λείει ο Baudrillard —, αλλά σε σημείο για αυτό το ίδιο: η DS 19 — την εποχή του λανσαρίσματος της όταν ο Barthes έγραφε τις Μ υ θ ο λ ο γ ί ε ς του — δεν σήμαινε μόνο την κοινωνική τάξη του ιδιοκτήτη του, αλλά επίσης τη δύναμη, την εύλυγισία, τη λιτή κομψότητα της τέχνης του αυτοκινήτου. Αναφερόταν έτσι σε κάποια ύπαρξη συμπεριφοράς αυτοκινητιστικού τύπου. Και έτσι πρέπει να καταλάβουμε αυτό που θέλει να πει ο Althusser: η ιδεολογία είναι το σύστημα των φανταστικών αναπαραστάσεων που εκφράζει την υπάρχουσα σχέση μας με τον κόσμο. Άλλα αυτή η υπάρχουσα σχέση μας με τον κόσμο δεν είναι ψευδής, ακόμα περισσότερο που δεν είναι ψεύτικες οι εικόνες, οι επιθυμίες, οι συγχινήσεις που αυτή η σχέση ξυπνάει. Άλλα μπορεί να στραβώσει όπως η δραστή μας από έναν παραμορφωτικό καθρέπτη ή η γεύση μας από την αλλαγή μιᾶς τροφής: ψέμμα, αλλά ποιός έχει ανάγκη από αλήθεια, από αυτή την πρώτη αλήθεια που θέτει τον άνθρωπο στον κόσμο. Υπάρχει λοιπόν κάτι πέραν της ιδεολογίας: μία σχέση που δεν εξαπατά. πριν την καταστήσουμε άπατηλή, μία αξία — χρήση μέσα στα αντικείμενα που θα γίνουν αξία — σημεία, μία ποιότητα μέσα στα αντικείμενα τα παραδομένα στη διαφήμιση, μία όμορφια μέσα στα αντικείμενα που θα καταστήσουν αντικείμενα γοήτρου. Και δεν μπορούμε να το άγνοούμε εάν θέλουμε να καταλάβουμε την άποτελεσματικότητα της ιδεολογίας. Εάν το καλό κρασί δεν γεμίζει χαρά την καρδιά του ανθρώπου, είναι πιθανό ότι δεν θα το πει. Λένε εν τούτοις, ότι η πείρα και η πιό πρωτόγονη δεν είναι ποτέ άθωα: ο ουρανίσκος και το αυτί δεν καταγράφουν και δεν απολαμβάνουν τις πληροφορίες παρά εάν είναι αυτές οι ίδιες διαμορφωμένες από την κουλτούρα: μαθαίνουμε να συλλαμβάνουμε, να αντιλαμβανόμαστε εισάγοντας πολλαπλούς κώδικες. Άς το δεχτούμε, δεν μένει παρά αυτοί οι κώδικες να είναι της κουλτούρας και όχι της ιδεολογίας: βοηθούν να δοῦμε, δεν μεταφέρουν αναγκαστικά την δραση της κυρίαρχης τάξης: κάνοντας μουσική υπαγόρευση όπως το έκαναν τον καιρό της τοκικής μουσικής δεν μπαίνουμε στην ιδεολογία όπως το μοντέλο συμφωνία με το όποιο ή νέα κόρη μιᾶς καλής οικογενείας πρέπει άπαραίτητα να παίζει πιάνο.

Άπό δω προτείνουμε τρεις κανόνες για την αντί - ιδεολογική στρατηγική:

Ο πρώτος είναι να περιγράψουμε τον ιδεολογικό χώρο: γνωρίζοντας εκείνον που πολεμάς, ποιά είναι η άπάτη ή επιβεβλημένη από την κυρίαρχη τάξη (ίσως αν ήξερα και χωρίς μακιαβελλισμό: μέσα σε ποιό μέτρο ή κυρίαρχη τάξη είναι: αυτή ή ίδια κυρίαρχη από την ιδεολογία που μυθοποιεί; Είναι μιᾶ ἐρώτηση που άξίζει να τη διερενηήσουμε, αλλά δεν την άγγίζουμε εδώ). Συνεπώς να ξεχωρίσουμε

τελείως τὰ ὄρια αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς μυθοποίησης ἀπὸ ἐκεῖνο πάνω στὸ ὁποῖο στηρίζεται: στὸ ὑπάρχον, εἴτε αὐτὸ εἶναι πρωτόγονο εἴτε εἶναι ἤδη μορφοποιημένο στὸ χῶρο τῆς κουλτούρας.

Ἄδευτερος εἶναι νὰ ξαναγυρίσουμε στὰ πράγματα τὰ ἴδια. Ἡ ἰδεολογία παραποιεῖ τὸ πραγματικό: Ἄς τὸ ποῦμε! Ἄναμφίβολα δὴ ἡ δυσκολία συνίσταται στὸ νὰ προσδιορίσεις αὐτὸ τὸ πραγματικό. Δὲν εἶναι πάντα ἐκεῖ, γνωστό, κυριαρχημένο, διαθέσιμο· ὀφείλει νὰ εἶναι πάντοτε καταληπτό, ἐπιδεκτικὸ μετατροπῆς καὶ ἐρμηνείας. Ἄρνητικά τὸ πραγματικό εἶναι ἐδῶ ἐκεῖνο ποὺ εἶναι κρυμμένο, ἀπαρνημένο. Θετικά εἶναι ἐκεῖνο μέσα στὸ ὁποῖο ζοῦμε, ὄχι ἓνα πραγματικὸ ἀποστηρωμένο ἀπὸ γνώση, ἀλλὰ οὔτε περισσότερο τὸ διαφορούμενο τοῦ συμβολικοῦ, εἶναι: μᾶλλον τὸ ἀκατέργαστο εἶναι, καὶ ἐκεῖνο ποὺ ἔχει ἐνδιαφέρον ἐδῶ εἶναι νὰ ξαναφέρουμε τὴν προσοχὴ πρὸς τὴν στιγμή ὅπου αὐτὸ τὸ εἶναι δίνεται, ἀνακατωμένο μὲ τὸ φανταστικό, μέσα σὲ ἓνα ἀνακάτωμα τοῦ ἀντικειμένου καὶ τοῦ ὑποκειμένου, ἀλλὰ ἀκριβῶς χωρὶς νὰ εἶναι ἐμπορικὴ δοσολογία, φρονηματισμὸς καὶ τυποποίηση.

Ἄ τρίτος κανὼνας εἶναι νὰ ὀδηγήσουμε ξανὰ τὸ ἄτομο σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο, νὰ καλέσει τὸν ἑαυτὸ του: μὴ ἀφήνῃσαι νὰ πιαστῆς στὴν παγίδα τῶν προλήψεων, ἀσχῆσε τὴν κριτικὴ σου. Γύρισε ἐσὺ ὁ ἴδιος στὴν ρυτιδωμένη πραγματικότητα. Καὶ ἐν βρεῖς ἐσὺ ἐκεῖ εὐχαρίστηση, ὅποια κι ἂν εἶναι ἢ εὐχαρίστησή σου, μιὰ ἀληθινὴ εὐχαρίστηση ποὺ δὲν ὑπακούει σὲ συμβάσεις!

Αὐτὸς ὁ τρίτος κανὼνας ἐπιτρέπει νὰ ἀπαντήσουμε στὴν ἐρώτηση γιατί. Γιατί νὰ πολεμήσουμε τὴν ἰδεολογία ἂν ὄχι γιὰ ἀπελευθέρωση, καὶ ἀπελευθερώνομε ποιόν, ἂν ὄχι τὸ ἄτομο; Ἄλλιως, γιατί τόση ἐπινοητικότητα καὶ τόση λυσσαλέα ἀντίδραση στὴν ἄρνηση τῆς ἰδεολογίας; ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση πῶς πρόκειται γιὰ ἐπιδεικτικὴ κατανάλωση εὐφύιας: πρέπει νὰ εἶσαι περισσότερο πονηρὸς ἀπ' ὅτι ὁ ἄλλος, καὶ ὁ ἄλλος δὲν εἶναι: ἀναγκαστικά ὁ ἀντίπαλος ποὺ πρέπει νὰ πολεμήσεις, ἀλλὰ ὁ παρτεναίρ ποὺ πρέπει νὰ ξεπεράσεις. Ἐνίοτε, οἱ φαναριστοὶ τῆς ἰδεολογίας μιᾶνε γιὰ ἀπελευθέρωση. Ἄλλὰ ποιόν νὰ ἀπελευθερώσουμε καὶ ἀπὸ τί; Τὸ ἀσυνείδητο, ἀπὸ μιὰ ἄπειρη καὶ σταθερὴ ἀνάληψη καταστολῆς; Ἄλλὰ αὐτὸ δὲν ὀδηγεῖ πουθενά: εἶναι ἓνας ὕλισμος πολὺ ἀφελῆς νὰ συλλάβῃς τὸ ἀσυνείδητο ὡς τὴν ὑπέρτατη ἔνταση ποὺ καλεῖ ἓναν πρωταθλητὴ γιὰ νὰ ἀναγνωριστῆ καὶ νὰ ἐλευθερωθῆ. Μέσα στὸ μέτρο ὅπου τὸ ἀσυνείδητο μιλάει, κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ μιλάει στ' ὄνομα του. Μέσα στὸ μέτρο ὅπου εἶναι ἐνεργητικὸ, ξεμπερδεύει πολὺ καλὰ ἐντελῶς μόνο. Ἐὰν ὁ Artaud εἶχε κάνει τὴ θεωρίαν τοῦ ἀσυνείδητου, δὲν θὰ ἦταν ὁ Artaud. Ὅχι: ἐκεῖνο ποὺ χρειάζεται νὰ ἀπελευθερωθῆ εἶναι τὸ ἄτομο, γιατί εἶναι ἄλλοτριωμένο. Ὅχι νὰ ἀπελευθερώσωμε κάποιον πρᾶγμα μέσα σ' αὐτὸ, ὅπως ἡ ἐπιθυμία καὶ τὸ φάντασμα. Οὔτε κάτι ἔξω ἀπὸ αὐτὸ, γιατί νὰ κάνεις ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία μιὰ ἔνταση ἀνώνυμη καὶ ἀσημασιολόγητη, ξαναγυρνᾶμε σὲ μιὰ φιλοσοφία τῆς ἱστορίας ὅπου ἡ ἐπιθυμία παίρνει τὴ θέση τοῦ πνεύ-

ματος. Ένα πλάνο επαναστατικό —δὲ λέω ἕνα πρόγραμμα—, ἕνα πλάνο ἀπελευθέρωσης, δὲν ἔχει κατεύθυνση κι αὐτὸ γιατί ἔχει πράγματι ἀνθρώπους ν' ἀπελευθερώσει, καὶ γιατί, γιὰ παράδειγμα, ἡ ἰδεολογία τοὺς κρατᾷ φυλακισμένους. Καὶ οἱ ἄνθρωποι δὲ θὰ τελειώσουν ποτὲ μὲ τὴν ἀπελευθέρωση· κι αὐτὸ πού θὰ γεννηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωσή τους, κανεὶς δὲν τὸ ξέρει. Λένε ἀκόμα· αὐτὸς ὁ ἀντι-ἰδεολογικὸς λόγος, πού καλεῖ τὸ ὑποκείμενο, μένει μέσα στὴν ἀγκαλιά τῆς ἰδεολογίας. Σ' αὐτὸ δὲν μπορούμε νὰ ἀπαντήσουμε παρὰ μὲ μιὰν ἀντεπίθεση: τὸ πάθος τοῦ κώδικα συχναίνει στὶς συζητήσεις αὐτῶν πού τὸ καταγγέλλουν. Μιὰ παρόμοια τρομοκρατία λυμᾶίνεται στοὺς ἀπολογητὲς τοῦ συστήματος καὶ τοὺς πρωταθλητὲς τῆς ἀποδιάρθρωσης. Ἀλλὰ γιὰ ποιὸ λόγο νὰ ἀπαντήσῃ κανεὶς:

Ξαναγυρίζουμε στὸν κινηματογράφο. Ὅπως παντοῦ, ἡ ἰδεολογία ὑπαινίσσεται καὶ ἀκόμα περισσότερο ἐπιβουλευτικὰ, ὅτι προκαλεῖ τὴν περιφρημὴ ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας· ἡ εἰκόνα ἐκεῖ ἔχει μεγαλύτερη πειστικότητα παρὰ στὸ θέατρο ἢ τὴ ζωγραφικὴ, τὸ μήνυμα ἐκεῖ συλλαμβάνεται εὐκολότερα καὶ γίνεται ἀποδεκτό. Γιὰ πολλοὺς λόγους πού ὁ Metz ἔχει πολὺ καλὰ ἀναλύσει, τὸ κοινὸ εἶναι ἔτοιμο νὰ καταπιεῖ τὸ ἰδεολογικὸ χάπι, πιστεύοντας ὅτι ἡ ὀθὼν δείχνει τὰ πράγματα, τοὺς ἀνθρώπους, τὰ συμβάντα «τέτοια πού εἶναι», καὶ ὁ κινηματογράφος εἶναι πάντοτε «ἕμεσος», καὶ ὁ μῦθος πάντοτε «διδασκτικὸς». Δὲν εἶναι λοιπὸν ἀνώφελο νὰ ποῦμε, τὸ ἴδιο ἐπίμονα ὅπως τὸ κάναμε ἴδη, ὅτι οἱ λήψεις καὶ τὸ μοντάζ παράγουν εἰκόνας ἐπεξεργασμένες πού δὲν ἀναπαράγουν καθόλου τὸ πραγματικὸ. Ἀλλὰ ὡς γίνεῖ καλὰ καταληπτό: ἡ κάμερα καταγράφει, καὶ ἐπιτρέπει νὰ ἀναπαραγάγουμε ἐκεῖνο πού τῆς δίνουμε νὰ δεῖ μὲ τὸν πιὸ ἐντιμὸ τρόπο: αὐτὴ δὲν παρανομεῖ στοὺς νόμους τῆς ὀπτικής, καὶ ἐὰν γιὰ παράδειγμα θέτεῖ μπροστὰ στὸ θεατὴ εἰκόνα μὲ προοπτικὴ, εἶναι κάτι πού γίνεται χωρὶς μακιαβελισμό καὶ ἀπλῶς γιατί δὲν μπορεῖ νὰ κάνει διαφορετικὰ· δὲν ἔχει τὴν ἐλευθερίαν τοῦ ζωγράφου πού μπορεῖ νὰ σχεδιάσει μιὰ προοπτικὴ ἀνεστραμμένη. Πρέπει λοιπὸν νὰ τῆς ἀποδώσουμε τὸ ἴδιο πτυχίον ἀθωότητας, πού ἔχει ἀδιάφορο ποιὸ ἐργαλεῖο, ἀπὸ τὴν πέννα τοῦ Mallarmé ἕως τὸν διερευνητὴ τοῦ Ξενάκη. Ὁ ὑπεύθυνος εἶναι ὁ κινηματογραφιστής: ἐδῶ, ὑπεύθυνος μέσα στὸ μέτρο ὅπου μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσῃ τὴν κάμερα μὲ τέτοιο τρόπο πού, πάνω στὴν ὀθὼν, ἢ τρίτη διάσταση νὰ τείνει νὰ ἐξῆλαίφθῃ. Γιὰ παράδειγμα διαλέγοντας τέτοιους φακοὺς ἢ φωτισμοὺς, μαυρίζοντας τὸ φόντο, ἐπεξεργαζόμενος τὴν ταινία. Καὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἢ προοπτικὴ δὲν εἶναι ἡ ἰδεολογικὴ παγίδα στὴν ὁποία ὁ θεατὴ πέφτει. Ἐὰν πρέπει νὰ μιλήσουμε ἐδῶ γιὰ ἰδεολογία θὰ πρέπει μᾶλλον νὰ καλέσουμε τὴν κριτικὴ πού θέλει νὰ ἀγνοεῖ τὴν πραγματικότητα τῆς σύλληψης τοῦ θεατὴ, πού καταλαμβάνει τὸν κινηματογράφο ὅπως τὸ θέατρο καὶ τὴ ζωγραφικὴ, πού ἀντικαθιστᾷ τὸν ἀναπαριστώμενο χῶρο μιὰ θεωρία ἀναπαράστασης αὐτοῦ τοῦ χώρου, πού προσποιεῖται πῶς πιστεύει πῶς

βλέπουμε την εικόνα σύμφωνα με τους ίδιους νόμους που κυριαρχούν κατά τη διάρκεια της καταγραφής της και οι όποιοι, στην Αναγέννηση, κυριαρχούσαν στην κατασκευή της. Γιατί ο θεατής δέ βλέπει το χώρο, βλέπει τα αντικείμενα και τα συμβαίνοντα. Δέ συλλαμβάνει τις συναρμογές με το ίδιο κυκλώπειο μάτι όπως είναι εκείνο της κάμερας. 'Αντιλαμβάνεται, με όλο του το σώμα και την έπιθυμία και τα φαντάσματά του, τις υπαρξιακές διαστάσεις σύμφωνα με τις όποιες ο κόσμος ξεδιπλώνεται, από πάνω και κάτω από κοντά και μακριά. Καμιά ιδεολογία μέσα σ' αυτή τη σχέση με τον κόσμο. Κουλτούρα ίσως μέσα στο μέτρο όπου το σώμα το ίδιο μαθαίνει να αντιλαμβάνεται και να μυθται στους κώδικες σύλληψης'. 'Αλλά ή ιδεολογία, καθόλου, εκτός από τη χρήση της προοπτικής, καθώς τα μακρινά είναι τα έδαφη, στα όποια κοντά ο δούκας του Ούρμπινο γέρνει και διεκδικεί ύπεροπτικά. Το ίδιο όπως ένα γκρό πλάν μπορεί να είναι φορτωμένο με ένα μήνυμα ιδεολογικό και κάθε εικόνα, μέσα στο μέτρο όπου αυτή μεταφέρει μιá πληροφορία, και επίσης μέσα στο μέτρο όπου, σύμφωνα με την ουσία της την ίδια, αυτή είναι εκφραστική: ή σύνθεση, το καντράρισμα το χρώμα μπορούν να υπαινιχθούν την ιδεολογία. Και για πολύ σημαντικότερο λόγο το περιεχόμενο της εικόνας «παρατηρήσατε, για παράδειγμα, γράφει ο Noguez, ότι στην προσπάθεια να μās δείξουν μέσα στα πρόσφατα φίλμς τους δήθεν «άμφισθητίες», φοιτητές που πίνουν C o k e ή πλένοντας τα άσπρόρουχά τους με T i d e όπως ο όποιοσδήποτε υπηρέτης του Nixon, το Hollywood μās έβαλε στο χέρι ένα καθησυχαστικό μήνυμα πάνω στη θεμελιωμένη σταθερότητα του άμερικάνικου συστήματος: οι φοιτητές άμφισθητούν, οι άστυνόμοι χτυπάνε, αλλά C o k e et T i d e το p o p c o r n m a c h i n e και το t e l é f r u c είναι πάντα έδω, με μέ την ήρεμη προφάνεια των άφθάρτων έπίτιμων πνευμάτων».<sup>2</sup>

Νάμιμη είναι λοιπόν ή εφαρμογή με την όποια μιá κάποια κριτική να άποκαλύψει την ιδεολογία. Μπορούμε επίσης να άναρωτηθούμε έάν δέν υπάρχει έδω μιá κάποια διαφορά ένεργείας. Γιατί είναι σίγουρο ότι στον κινηματογράφο, όσο παρούσα κι άν είναι ή ιδεολογία είναι πραγματικά δραστική; Λένε ότι ή άποτελεσματικότητά της είναι ακόμα μεγαλύτερη όταν ένεργεί λαθραία, κρυφά από τον άποδέκτη. Ναι, αλλά δέν δίνει παρά παραποιήσεις: έάν ο θεατής δέν το αντιλαμβάνεται, είναι γιατί είναι το στοιχείο του, ο άέρας που άναπνέει, ο κόσμος που ζει. 'Από κει, πολύ λίγο ενδιαφέρει έάν θά καταπιει μιá δόση συμπληρωματική. 'Ασφαλώς πρέπει να προσπαθήσουμε να του άνοιξουμε τα μάτια και το λειτουργήμα του κριτικού, ακόμα μιá φορά να είναι σωτήριο. 'Αλλά δέν έπαρκει ή θεωρία για να άνοσοποιήσουμε ή να θεραπεύσουμε τον φίλο του κινηματογράφου, ούτε ή θεωρία του ρεαλισμού γενικά, ούτε ή θεωρία της ιδεολογίας του κινηματογράφου. Και θά πρέπει ίσως να επικαλεστούμε δύο άλλες θεραπευτικές. Κατ' άρχήν, στην παραγωγή και τη διανομή εκείνων των φίλμς που δέν εξα-

πατούν και κάνουν αντίθετα φανερό πού άλλου αυτή ή άπάτη επιχειρείται. Είναι αδύνατο τó άληθινό νά κυνηγήσει τó κίβδηλο; Στή συνέχεια, στην εύχαρίστηση πού δίνουν τά φίλμς πού παρακινούν στο παίγνιδι. Έκει κι έν ακόμα ή ιδεολογία εισχωρήσει, είναι άρκετά άβλαβής: ή συνείδηση τού μη - πραγματικού μηδενίζει εκεί τήν έντύπωση τής πραγματικότητας: αυτός πού είναι μέσα στο παίγνιδι ξέρει ακόμα ότι παίζει. Έτσι στο γουέστερν μόλις γίνεται αντίληπτή ή ιδεολογία: ή πραγματικότητα πού άναπαριστά είναι έντελώς τεχνητή, αλλά όπως παρατήρησε ο Metz, για νά δείξει όλες τίς γνώριμες συμβάσεις τού εΐδους, δέν έξαπατά, ή έξαπατά μέ τόση έξυπνάδα πού δέν μπορείς παρά νά τó παραδέψεις. Διασκεδάξεις μέ τήν έννοια πού σου άρέσει ένα παραμύθι. Άλλά ή εποχή μας, ή τó λιγώτερο εκείνοι πού ισχυρίζονται ότι τó σκέπτονται αυτό περιφροούν γενικά τήν εύχαρίστηση. Και είναι άλήθεια ότι είναι δύσκολο νά τó σκεφθείς όσο αυτό δείχνει διαφορετικά πρόσωπα. Άλλά υπάρχει ίσως ένα κοινό ναρκηριστικό στα περισσότερα άπό αυτά τά πρόσωπα: είναι ή εύχαρίστηση τού παιχνιδιού, πού είναι επίσης τó κίνητρο εκείνου πού άποκαλούν αισθητική άπόλαυση.

Ό θεατής πού δέν ξεχειλίζει άπό εύχαρίστηση είναι μολιασμένος τόν αφήνουμε στην εύχαρίστησή του! Δέν τού υποβάλλουμε νά αλλάξει στάση, και ειδικά νά πνίξει αυτή τήν εύχαρίστηση κάτω άπό τó κάλυμα τής γνώσης. Έπάρχει καιρός για όλα καιρός για νά γίνει ή σημειολογία τού κινηματογράφου, αλλά καιρός επίσης για νά άπολαύσουμε τά φίλμς. Άς έχουμε έμπιστοσύνη σ' αυτούς πού τά άπολαμβάνουν: δέν γνωρίζουν ίσως τίποτα για τόν κινηματογράφο αλλά είναι διαθέσιμοι για νά άρπάξουν εκείνο πού είναι μοναδικό μέσα σέ μία δημιουργία μοναδική. Γιατί τó φίλμ είναι ένα σύστημα μοναδικό, ή δομή του, «έννα μοναδικός συνδιασμός μεταξύ διαφορετικών μοναδικών έκλογών πού επιχειρεί αυτό τó φίλμ μεταξύ τών προσφερόμενων πηγών άπό διάφορα συστήματα όχι μοναδικά, κινηματογραφικά ή όχι»<sup>3</sup>. Αυτό τó σύστημα δέν είναι ποτέ φανερό, πρέπει νά άνακαλυφθεί: αυτή είναι ή προσπάθεια τού σημειολόγου, νά ξεμπλέξει και νά άνασυνθέσει τά πολλαπλά νήματα αυτού τού ίστού πού είναι τó κείμενο. Άλλά τó κείμενο δέν κρατάει όλο τó νόημα τής δομής του. Μένει νά μάθουμε έάν δέν είναι ή άπόλαυση πού εισάγει στην άνάγνωση τής έκφραστικότητας, πού δέν είναι ή σαφήνεια. Γιατί ή άναζήτηση τής σαφήνειας δέν οδηγεί στη γνώση τής έκφραζόμενης κατεύθυνσης. Άσφαλώς, αυτή ή γνώση μπορεί νά είναι άμφισβητήσιμη: κάθε δημιουργία, τó γνωρίζουμε καλά, είναι άνοιχτή, πολυσμική. Άλλά συμβαίνει ή σημαντική διάσταση νά είναι πολύ εύκολα και θεληματικά παραμελημένη άπό κάποιον στρουκτουραλισμό: Κάθε κατεύθυνση καταφεύγει λοιπόν στη σημασία, ή σαφήνεια τού μηνύματος καταφεύγει στο εύάγνωστο τού κειμένου, ή δημιουργία προσφέρεται για δομική άνάλυση περισσότερο παρά για έρμηνεία.

Ἐν τούτοις ὁ στρουκτουραλισμὸς δὲν ἐπιδιώκει αὐτὴ τὴ μεροληψία. Ἀντίθετα μπορούμε νὰ δοῦμε, πὼς ἡ κατεύθυνση — μιὰ κατεύθυνση ἀναλωτικὴ στὸ φιλοσοφικὸ μῆνυμα. μιὰ κατεύθυνση «συμβολικὴ» στὴν ἔποια ἔχει φθάσει σήμερα ἕνας στρουκτουραλισμὸς ὅπως τοῦ Τοδογον— κυκλώνεται μέσα στὸ παιχνίδι τῆς δομῆς καὶ μέσα στὴ χρῆση τῶν κωδικίων: Ἡ ἀνάλυση αὐτοῦ εἶναι ἀποκαλυπτικὴ. Ἀλλὰ δὲν ἀποκαλύπτει παρὰ ἐκεῖνο πού αὐτὸς πού κάνει τὴν ἀνάλυση εἶχε ἤδη προαισθανθεῖ, ἐὰν ἦταν βέβαια εὐαίσθητος στὴν ἐκφραστικότητα τῆς εἰκόνας ἢ τῆς σεϊάνς.

Λέμε τώρα σ' ἐκεῖνον πού ἔχει τὸ λόγο: ἐὰν τὸ ἐπιθυμῆς πῆγαινε στὸν κινηματογράφο, μὴ τὸν στερῆσαι! Μοναδικὸς κανόνας: πῆγαινε γιὰ τὴν εὐχαρίστησή σου, καὶ, ἐὰν πλήξεις φύγε. Πῆγαινε ἐκεῖ ὅπως σὲ ἕνα παιχνίδι, καὶ ἐκεῖ θρῖσκεται ἡ καλὴ χρῆση τοῦ κινηματογράφου. Ἀλλὰ τὸ παιχνίδι εἶναι περισσότερο ἐντατικὸ γιὰ ἐκεῖνον πού τὸ παίζει παρὰ ἀπὸ ἐκεῖνον πού τὸ παρατηρεῖ. Ἐὰν πραγματικὰ θέλουμε νὰ ἀπελευθερώσουμε τὸ θεατὴ, δὲν ἀρκεῖ νὰ τοῦ δώσουμε φιλμς πού δὲν τὸν ἀλλατριώνουν· πρέπει νὰ θέσουμε στὴ διάθεσή του μιὰ κάμερα. Ἡ μέρα πού ὁ κινηματογράφος θὰ εἶναι μιὰ τέχνη λαϊκὴ —δηλαδή μιὰ τέχνη ἀσκούμενη ἀπὸ τὸ λαὸ, καὶ ὄχι σκλαβωμένη ἀπὸ ἐμπορικὸς καταναγκασμοὺς ἢ ἀπὸ ἀκαδημαϊκὰ μοντέλα— δὲν θὰ ὑπάρχει πιὰ ἰδεολογία νὰ θολώσει τὰ νερὰ μέσα στὰ φιλμς. Καὶ ἴσως νὰ ἔχουμε ἐπίσης λιγότερες δομὲς νὰ ἀποκαλύψουμε· γιατί οἱ κώδικες δὲν θὰ εἶναι πιὰ πρότυπα κανόνων καὶ ἡ ἀνακάλυψή θὰ εἶναι διαρκῆς. Ἀνακάλυψη πρωτόγονη καὶ φτωχὴ; Λέτε διὸ ἕνας κινηματογράφος πού θὰ γίνεταί ἀπὸ τὸ λαὸ δὲν θὰ εἶναι παρὰ μιὰ ἀδέξια μίμηση τοῦ κινηματογράφου; Περιμένετε νὰ δῆτε. Ἀλλὰ θὰ μᾶς χρειαστοῦν καινούρια μάτια, ἀνοιχτὰ σὲ μιὰ ἄλλη κουλτούρα.



### Σημειώσεις:

1. Ἀκόμα πρέπει νὰ κοιτάξουμε ἀπὸ πολὺ πιὸ κοντὰ αὐτὴ τὴ χρῆση τῆς λέξης κώδικας· γιατί, ἐὰν ὁ κώδικας εἶναι κυριολεκτικὰ ἕνα σύστημα θεμελιωμένων ἔξαναγκασμῶν, κάποια ἀντικείμενα εἶναι καλὰ κωδικοποιημένα, ὅπως τὰ ὀδικὰ ἢ γραφικὰ σήματα, ἀλλὰ ὁ κόσμος δὲν εἶναι μιὰ γραφὴ παρὰ μεταφορικὰ, καὶ εἶναι ἡ ἀντίληψη πού τὸν ἀποκρυπτογραφεῖ ἔτσι: δὲν πρέπει νὰ συγκρίνουμε τίς συνήθειες πού ἀποκτᾶ τὸ σῶμα μὲ τὴ συναλλαγὴ του μὲ τὸ αἰσθητὸ, καὶ τὰ συστήματα τῶν σημείων τῆς κουλτούρας· μπορούμε νὰ πούμε ὅτι τὸ σῶμα, στὶς διεργασίες του μὲ τὸ αἰσθητὸ, ἀποκωδικοποιεῖ, ἀλλὰ δὲν ἀποκωδικοποιεῖ ἕνα κείμενο πού θὰ ἔχει κατ' ἀρχὴν κωδικοποιηθεῖ.

2. D. Noguez, «Ἡ πολιτικὴ διάσταση τοῦ κινηματογράφου», σ. 16.

3. C. Metz, «Γλώσσα καὶ κινηματογράφος», σελ. 55.

# EKKAT KAEMMERLING

## ΡΗΤΟΡΙΚΗ & ΜΟΝΤΑΖ

1.

Τά ρητορικά σχήματα τῆς λογοτεχνίας - πού σέ μία ἀρχική συστηματική συνάρτησή τους δέν πρέπει νά θεωροῦνται σάν αὐτόνομο σημειολογικό σύστημα ἀποτελοῦν, πέρα ἀπό τόν ἀρχικό τους κώδικα σάν γλωσσολογικό σημαῖνον, ἔναν ἰδιαίτερο κώδικα ὑψηλοτέρου βαθμοῦ. Φυσικά δέν μποροῦν ἀκόμη νά χαρακτηρισθοῦν σάν "αἰσθητικός" κώδικας ἐπειδή δέν ἱκανοποιοῦν τά δύο βασικά γνωρίσματα τοῦ κώδικα αὐτοῦ. Ἔτσι κατ'ἀρχήν τό κείμενο, τό ὁποῖο τόν ὑλοποιεῖ δέν προϋπάρχει ἀλλά συγκροτεῖται σ'αὐτόν καί κατά δεύτερο λόγο δέν εἶναι κατανοητός εἰς ὅλους τούς ὁμιλοῦντας ἀλλά γίνεται ἀντιληπτός μόνον κατά τήν ἀνάγνωση. Γιά τούς λόγους αὐτούς θεωροῦμε τά ρητορικά σχήματα σάν κώδικα μιάς ἐνδιάμεσης βαθμίδας πού ἐργάζεται μέ γλωσσολογικά στοιχεῖα καί φθάνει στήν κωδικοποίηση μέ προσχηματισμένα ὑποδείγματα, φωνητικά, συντακτικά καί ἀκανόνιστα σημαντικά (ἀντιθέσεις). Ἔτσι θά μπορούσαμε νά χαρακτηρίσουμε τά ρητορικά σχήματα σάν **ἀναφορικά**, πρὸς τήν γλωσσολογική σημειολογία, **μοντέλα** ἢ σάν **διπλό κώδικα** ἔνα κώδικα δηλαδή πού ξανακωδικοποιεῖ ἔναν ἤδη ὑπάρχοντα κώδικα.

1.1. Ἐπειδή ὅμως τά πρωταρχικά στοιχεῖα τοῦ γλωσσολογικοῦ κώδικα ὑφίστανται ἤδη καί στό ρητορικό, ἔστω καί ἂν ὑποτάσσονται σέ τροποποιημένα καί δευτερεύοντα συντακτικά συστήματα (λέξη, ὁμάδα λέξεων, προτάσεις) ἀρκεῖ νά χαρακτηρίσουμε τόν ρητορικό κώδικα σάν ἐμπεριέχοντα τήν γλωσσολογική σημειολογία καί διαμορφώσουμε κατάλληλα ἐξ'ἀρχῆς γιά μιὰ χρησιμοποίηση του στόν κινηματογράφο.

1.2. Τά ρητορικά σχήματα εἶναι γλωσσολογικές φόρμες μονταρίσματος γιά τήν ἀκρίβεια **συντακτικές** φόρμες μονταρίσματος (αὐτό δέν ἀποκλείει φωνητικά ἢ σημαντικά μοντάζ ἐπειδή καί αὐτά ἐμφανίζονται στά συμφρασθήματα τῆς σύνθετης ἀκανόνιστης σύνταξης). Ἄν ὅμως θέλουμε νά ἐφαρμόσουμε στό φιλμ τό, ὡς πρὸς τήν δομή καί διάρθρωση τοῦ ἀφηρημένου μοντάζ, σάν μοντέλλο ἐργασίας καί ἀνάλυσης, πρέπει τό **ἀξίωμα** δόμησης τοῦ φιλμικοῦ μοντάζ νά ὑλοποιηθεῖ καί νά ἐφαρμοσθεῖ σέ ἔνα ἐπινοημένο ἢ προϋπάρχον μοντέλλο. Σκοπός μας λοιπόν εἶναι νά καθορίσουμε αὐτό τό **ἀξίωμα** σύνταξης.

2.

Τό φιλμ δέν ἔχει, μέχρι σήμερα, δική του συστηματική συντακτική, δέν ἔχει δηλαδή "τόν ἐπιστημονικό τομέα πού ἐξετάζει τά ὑπάρχοντα στό φιλμ σημεία σύνταξης στό δικό τους σύστημα συνάρτησης". Ἀκόμα δέν ἔχει τόν φορμαλιστικό τομέα ἐρευνας τοῦ ἀντικειμένου αὐτοῦ. Ἔτσι μπορεῖ νά ὑπάρχει ὑποθετικά ἔνα ἀνάλογο πρὸς τό γλωσσολογικό, σύστημα σύνταξης στό φιλμ, ἀποδεδειγμένα - καί κατά τόν τρόπο αὐτό διαθέσιμο γιά τήν ἀνάλυση ὑπάρχοντων μόνον μεμονωμένων στοιχείων καί ὁμάδων στοιχείων ὅπως αὐτά τῶν φιλμοαισθητικῶν μέσων ἢ τῆς κινητικῆς πού ἀναλύονται πιό κάτω, καί πού ἡ συστηματική τους εἶναι προσωρινή.



2.1. Υπάρχει μία σειρά από διαφορετικές λήψεις, που χαρακτηρίζονται από το ότι απεικονίζουν διαφορετικά αντικείμενα. Από την διαφοροποίηση των αντικειμένων - που καθένα τους όμως καταλαμβάνει πάντοτε το ίδιο κομμάτι της επιφάνειας της εικόνας όπως το προηγούμενο - έπιτυγχάνεται ο σχηματισμός ανεξαρτήτων εικόπων που γίνονται αντιληψίμες σαν λήψεις. Ο χαρακτηρισμός "λήψη" σημαίνει όμως περισσότερο, σημαίνει μία καθορισμένη σχέση της κάμερας προς το αντικείμενο: Το αντικείμενο "τραβιέται" από μία ορισμένη προοπτική, σε ορισμένο μέγεθος για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα, με ορισμένο φωτισμό με ορισμένη κίνηση της κάμερας, από μία ορισμένη κατεύθυνση και μπορεί να κινείται σε μία ορισμένη κατεύθυνση παίρνοντας έτσι μία καθορισμένη γωνιακή σχέση προς τον άξονα της κάμερας και τα λοιπά αντικείμενα.

Η λήψη ενεργοποιείται σε όλα τα επίπεδα και σε μία ορισμένη φάσμα κάθε επιπέδου (άκόμα και η στατική κάμερα, σαν το άρνητικό όριο μιάς κίνησης, είναι μία μορφή κίνησης της κάμερας).

Η ενεργοποίηση σε όλα τα επίπεδα ισχύει για κάθε λήψη όπως επίσης και η διαδικασία επιλογής. Κάθε λήψη δηλαδή επιλέγει και ενεργοποιεί στα επί μέρους επίπεδα ένα ορισμένο μορφικό μέσο.

## ΕΠΙΠΕΔΑ

(των φιλμοισθητικών μέσων)=ΦΜ

## ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑΣ ΚΑΙ ΣΥΣΧΕΤΙΣΗΣ

- |                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| 1. Μέγεθος λήψης:                     | Λεπτομέρεια /γκρό / πρώτο/ μέσο/ Αμερικάνικο/ Όλ. Φιγούρα/γενικό/πολύ γενικό.                      |
| 2. Προοπτική λήψης.                   | Πλουζέ/άπό τήν μέση/φυσική/ Κόντρο πλουζέ.   |
| 3. Διάρκεια λήψης:                    | Μέτρα (δευτερόλεπτα, φωτογράμματα).  |
| 4. Σύνδεση λήψεων:                    | Κάτ /φοντού /φοντού άνσαινέ/ σκούπα/βολέ/άνατρεπόμενο/ ίρις/φλούτάρισμα/θυρηωτό/μασκάρισμα.        |
| 5. Φωτισμός:                          | ύποφωτισμός/κανονικός/ύπερφωτισμός/πολλαπλός φωτισμός.   |
| 6. Κινήσεις μηχανής:                  | Κίνηση προς τά κάτω /παράλληλο τράβελινγκ (συνοδείας)/προσέγγισης/παρακολούθησης/στό χέρι/στατικό. |
| 7. Κατευθύνσεις κινήσεων μηχανής:     | πρός τά άνω/πρός τά κάτω/ άριστερά/δεξιά/ζούμ.   |
| 8. Κινήσεις αντικειμένων:             | Έπί του άξονα / παράλληλα/ στό προσκήνιο/στό βάθος.  |
| 9. Κατευθύνσεις κίνησης αντικειμένου: | Έξω από τήν εικόνα / μέσα/ κατά μήκος της εικόνας.   |
| 10. Σχέση άξόνων:                     | π.χ. συνεχόμενες γωνίες,ό- ξείες κ.λ.π.  |

2.2 'Η διαδικασία της φιλομοιασθητικής διαδοχής των λήψεων μπορεί ίσως να παρασταθεί κατά τόν εξής τρόπο: "Έχουμε μία οριζόντια άλλυσίδα κολόνες με βάση από γενικές πέτρες σε ένα μαύρο τοίχο. Κάτω από κάθε κολόνα υπάρχει στον τοίχο ένας αριθμός σε κανονική διαδοχική σειρά από άριστερά προς τα δεξιά. Οι αριθμοί χαρακτηρίζουν τις λήψεις, κατ'άρχην ως προς τό αντικείμενο. Στην κάθε μία βάση βάθους ακόμα δέκα πέτρες, κατ'άρχην άχρωμες και τήν πρώτη σειρά τήν αριθμούμε για διάκριση από τό 1 έως τό 10. Καθ'ένα φιλομοιασθητικό μέσο (ΦΜ) τό όποιο διακρίνεται και μπορεί νά ενεργοποιηθεί σε ένα επίπεδο του δίνουμε ένα χρώμα τό όποιο καθορίζεται διαδοχικά με βάση τήν κατάταξη στό φάσμα τών φυσικών χρωμάτων. Όταν λοιπόν σε μία διαδοχή λήψεων ενεργοποιηθεί σε κάθε επίπεδο ένα άλλο ΦΜ ό τοίχος θά παρουσιάσει τήν μορφή μιάς μεγθυσμένης εικόνας με χοντρό ράστερ. Εάν όμως τά ΦΜ διατηρηθούν σε ένα ή περισσότερα επίπεδα σε διαφορετικές διαδοχές λήψεις παράλληλα ή διασταυρούμενα, τότε ό τοίχος θά παρουσιάσει συνθέσεις ομοιωχρώνων λωρίδων καθέτων ή όριζοντίων και έν γενεί ένα υπόδειγμα τό όποιο είναι τό σημαίνον τόσο για τήν διαδοχή τών λήψεων όσο και για κάθε μία λήψη πού προσδιορίζει.

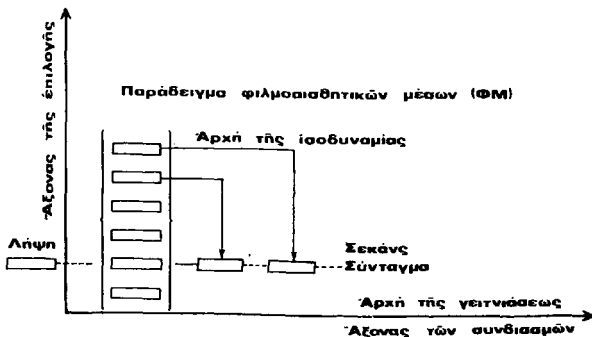
2.3. 'Ο συνδιασμός, στό έπεξηγητικό αυτό μοντέλλο μπορεί ταυτόχρονα νά ύλοποιήσει και νά καθορίσει για ένα πλάνο τό αίσθητικό μέτρο τής πληροφορίας του σάν αριθμητική μικροαίσθητική σχέση στατικής πληροφορίας (χάωδες/άταξινόμητο) προς στατική άναγωγή (δομημένο/ταξινόμημένο). Έτσι οδηγούμεθα σε ένα κρίσιμο πρόβλημα. Χάρης στά θεωρητικά μέσα τής αίσθητικής πληροφορησης θά έπρεπε οι όπτικές πληροφορίες νά μπορούν νά μετατραπούν σε αριθμητικά μετρούμενες καινοτομίες. Αύτή όμως ή θεωρητική άρχή σκοντάφτει στον παράγοντα παράδοση. Έτσι στό επίπεδο του φωτισμού ένας κανονικός φωτισμός διατηρείται σε όλη τή σεκάς και έτσι οι διαδοχικές λήψεις για τό κριτήριο αυτό είναι αντίστοιχες, ενώ για τά επίπεδα μέγεθος λήψης, διάρκεια λήψης και κατεύθυνσης κίνησης του αντικειμένου τά πιθανά κριτήρια αντίστοιχίας αλλάζουν διαρκώς και γίνονται κριτήρια αντίθεσης. Αυτό πού σε ένα επίπεδο σημαίνει καινοτόμεια και πληροφορία, π.χ. κοντινή λήψη σε όλη τή σεκάς σε ένα άλλο επίπεδο γίνεται άναγωγή, σάν άποτέλεσμα παραδοσιακού υποδείγματος. Γι'αυτό πρέπει - και αυτό ίσχύει για όλα τά μοντάξ - ό εκάστοτε πληροφοριακός βαθμός τής αντίστοιχίας ή αντίθεσης ενός φιλομοιασθητικού μέσου νά καθορίζεται από τήν συσχέτιση προς τά άλλα μέσα του αυτού επιπέδου και τό βαθμό παραδοσιακότητας. Από τήν διαφοροποίηση αύτή προκύπτουν δύο κατηγορίες: Πρώτον τά επίπεδα τών όποιων ΦΜ γίνονται κοινοτομικά/πληροφοριακά στήν **αντίστοιχία** τους και δεύτερον τά επίπεδα τών όποιων τά ΦΜ γίνονται κοινοτομικά/πληροφορικά στήν **αντίθεσή τους**. Έπειδή ή εκάστοτε κατάταξη τών επιπέδων στις κατηγορίες αυτές υπόκεινται στήν διαδικασία παραδοσιακοποίησης και ως έκ τούτου αυτόματισμού τών αίσθητικών μέσων, ή μορφική ιδιοτυπία μιάς όρισμένης φιλικής έποχής, φιλικής σχολής ή ενός σκηνοθέτη φαίνεται από τήν τροποποίηση τών εκάστοτε επιπέδων μέσα στήν κατηγορία πού ανήκουν, με άλλα λόγια από τό ποιά ΦΜ αυτόματοποιούνται και ποιά όχι. 'Η κατάταξη τών επιπέδων στήν κατηγορία τών αυτόματοποιημένων ή ενεργών επιπέδων καθορίζεται μέσα στό φίλμ σάν μία **δεσπόζουσα** τών επιπέδων, έπειδή τά επίπεδα καθ'εαυτά είναι άλληλοεξαρτόμενα (έτσι μία δεσπόζουσα σχέση αξόνων ενεργοποιεί άλλα τέσσερα επίπεδα ταυτόχρονα). 'Η δεσπόζουσα, όντας δομικά φιλομοιασθητική, είναι τό πρώτο σημαίνόμενο γνώρισμα μιάς μορφικής άνάλυσης. Αύτή ή διαδικασία διαδοχής και αντικατάστασης σημαίνωμένων ΦΜ γίνεται αντίλη-

ιτή στην διαχρονική ανάλυση της δομής. Ο μορφικός καθορισμός των μοντέλων όμως αυτής της ανάλυσης μάς δίνει μια καινούργια έννοια της δεσπόζουσας: "Η σάν καθορίζουσα τοῦ ἀντικειμένου (ποιό επίπεδο μπορώ να καθορίσω σάν φιλομοιασθητική δεσπόζουσα και σε ποιά διαδοχή λήψης; ή ποιο επίπεδο μπορεί να γίνει πιστότερα σημαινόμενο ενός ορισμένου αντικειμένου) ή σάν καθορίζουσα τοῦ μοντέλου (ποιό επίπεδο γίνεται σημαινόμενο και σε ποιο μοντέλλο μοντάζ;)."

2.4. Το έπεξηγηματικό μοντέλλο με τρίς δέκα έγχρωμες κολόνες τό μεταφέρομε στην άφρημένη δομή. Παράδειγμα/σύνταγμα. Ή σεκάνς, σάν σύνταγμα, συγκροτείται στον άξονα συνδιασμών, από τρίς λήψεις. Κάθε λήψη διαθρώνεται, με όρισμένα ΦΜ, σε δέκα διαφορετικά επίπεδα. Τά πιθανά-δυνατά ΦΜ ενός επιπέδου σχηματίζουν τό παράδειγμα. Άντιστοιχία μεταξύ τους παρουσιάζουν μόνον στο έκαστοτε επίπεδό τους. Ή έπομένη λήψη επιλέγει και στά δέκα επίπεδα ένα όρισμένο αίσθητικό μέσο. Αυτό μπορεί σε κάθε επίπεδο να είναι διαφορετικό από εκείνο της προηγούμενης λήψης. Έάν όμως επιλεγεί ένα αίσθητικό μέσο τό όποιο είναι ταυτόσημο με τό αίσθητικό μέσο του αυτού επιπέδου της προηγούμενης λήψης, τότε και οι δύο αυτές λήψεις είναι αντίστοιχες ως προς τό συγκεκριμένο αυτό ΦΜ.

Ή αντίστοιχία αυτή μπορεί να συνεχισθεί στο ίδιο επίπεδο, μπορεί να διακοπεί, να σχηματίσει διαδοχικά στο ίδιο επίπεδο με άλλο μέσο μια νέα αντίστοιχία ή να περάσει σε ένα άλλο επίπεδο που δέν είναι καταλλημένο με αντίστοιχες σεκάνς. Και έδώ ή αρχή της αντίστοιχίας προβάλεται από τόν άξονα της επιλογής στον άξονα των συνδιασμών, του όποιου ή αρχή γειτνιασεως ως τώρα καθοριζόταν μόνο από τήν κινητική κατάταξη των αντικειμένων (δράση), άν έξαιρέσουμε τήν περίπτωση όπτικων ή αντικειμενικών αντίστοιχιών. Τό σύστημα αυτό, σάν θεώρημα λογοτεχνικής ανάλυσης της δομής έχει διατυπωθεί από τόν Ρόμαν Γιάκομπσον "ή ποιητική λειτουργία προβάλλει τήν αρχή της ίσοδυναμίας από τόν άξονα της επιλογής στον άξονα του συνδιασμού"

Έπειδή προκύπτουν τόσο όριζόντιες ίσοδυναμίες των ΦΜ εις τά επί μέρους επίπεδα όσο και κάθετες με προσθήκη των όριζόντιων ίσοδυναμιών θά έπρεπε ή κατανομή των καθέτων κλάσεων - ίσοδυναμιών στα επίπεδα λήψης να παίξει τόν ίδιο ρόλο στην ανάλυση δομής του φίλμ όπως ή κατανομή των όριζοντίων κλάσεων-ίσοδυναμιών στη σεκάνς.



3. Τό πλήθος τών συμβόλων μέ τά όποια χαρακτηρίζονται τά μοντέλα του μοντάζ, βάσει τών ρητορικών σχημάτων, πρέπει νά είναι όσον τό δυνατόν μικρότερο. Θά αναφέρονται έπίσης Γλωσσικοί "Αναλογικοί Κώδικες (ΓΑΚ), ώστε νά είναι δυνατός ό έλεγχος καί ή κριτική τών μοντέλλων.

$A^{\text{úter}}$ [ ]	<b>úπερ-σεκάνς</b> ή περίοδος: Θεματική úπερ-μονάς ή όποια εκτείνεται σέ περισσότερες σεκάνς (ΓΑΚ=Σειρά προτάσεων, περίοδος, έκφράσεις (νόημα). <b>Sequence:</b> Θεματική μονάς, μία σειρά λήσεων, (ΓΑΚ=πρόταση) <b>úπό-σεκάνς:</b> Υπομονάδα τής σεκάνς πού εκτείνεται θεματικά ή όπτικά σέ μερικές λήψεις. (ΓΑΚ=Σύνταγμα) <b>Διαφορετικές αυτόνομες λήψεις</b> (ΓΑΚ=λέξη) <b>Ταυτόσημες αυτόνομες λήψεις.</b>  Δύο μεμονωμένες εικόνες πού περιέχουν τό στοιχείο του κινητικά "δυναμει úπαρχοντος" (δηλαδή αυτό πού τό μάτι δέν μπορεί νά διακρίνει σάν διαδοχή εικόνων). (ΓΑΚ=λέξη)  Μεμονωμένα στελέχη εικόνων, άνω τών τριών εικόνων. (ΓΑΚ=λέξη)  "Επίπεδα τών φιλομοισθητικών μέσων (ΦΜ) μέ τήν πιθανή βαθμολόγησή τους. <b>Φιλομοισθητικά μέσα (ΦΜ)</b> του εκάστοτε επίπεδου. Ο άλφαβητικός καθορισμός τους βασίζεται στήν κατάταξη τους βάσει τών κοινών γνωρισμάτων τους.  "Οπτικό πεδίο: όμάς λήσεων από λήψεις μέ διάφορα θεματικά σημανόμενα άλλα άντίστοιχα σημαίνοντα.  <b>Τεχνικός διαχωρισμός:</b> Λευκή άμόρσα, μαύρα άμόρσα, μεσότιτλος.  άντιθετικό άντίστοιχο ταυτόσημο αúξανόμενο μειονόμενο σημαντικό
A ( )	
$A_{\text{úno}}$	
$x_1, x_2, x_3, \dots$	
$x, (y)$	
$\dot{x}_1, \dot{x}_2, \dots$	
$\bar{x}_1, \bar{x}_2, \dots$	
E [ =1, 2, \dots ] γενικά $E_n$	
$\alpha, \beta, \gamma$	
Op [ ]	
$\Delta\tau$	
< >	
=	
=	
<	
>	
σημ	

## 3.1

## ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ (GEMINATION)

Ἡ ἐπανάληψη τῶν ὁμοίων λήψεων ἢ ὑπό-σεκάνς. εἶναι δυνατὴ σὲ "διαφορετικὲς θέσεις τῆς σεκάνς". Γιά τὴ σχέση λήψης-σεκάνς (Δ/Σ):

- 1) A (xk.....) ὄπου (Δτ)
- 2) A (...xk.....) ὄπου (Δτ)
- 3) A (...x...x...)
- 4) A (.....xk) ὄπου (Δτ)

Ἐνας τεχνικὸς διαχωρισμὸς (Δτ) εἶναι προαιρετικὸς, ἐκτός ἐ-ἀν-ὄπως στίς περιπτώσεις (1), (2) καὶ (4)-τὰ κινητικὰ στοιχεῖα θέν εἶναι ἀντιληπτά στὴν εἰκόνα.

## . ΑΝΑΔΙΠΛΩΣΗ

Ἡ ἐπανάληψη τῆς τελευταίας λήψης μιᾶς σεκάνς σάν πρώτη λήψη τῆς ἐπομένης σεκάνς, γιά ἐνίσχυση τῆς ἐντύπωσης.

$$\begin{array}{cc} A & B \\ (.....x) \Delta\tau & (x.....) \end{array}$$

Ἐνας τεχνικὸς διαχωρισμὸς (Δτ) τῶν σεκάνς A καὶ B, ἀκόμη καὶ γιά τὴν περίπτωσιν πού τὰ κινητικὰ στοιχεῖα εἶναι ἀντιληπτά, ἐξυπηρετεῖ στὸν συνειδητὸ διαχωρισμὸ τοῦ τέλους τῆς μιᾶς σεκάνς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἐπομένης, π.χ. μὲ ἐνδιάμεσους τίτλους.

## ΚΛΙΜΑΞ (ἀνοδική-καθοδική)

Κατάταξη μιᾶς σειρᾶς λήψεων, ὑπό-σεκάνς ἢ σεκάνς ἀναλογα μὲ τὴν βαρύτητα τῶν σημαίνοντων τους, ἀνοδικὰ ἢ καθοδικὰ.

$$\begin{array}{l} \Delta/\Sigma: \\ \Sigma^{\text{ὑπό}}/\Sigma: \\ \Sigma/\Sigma^{\text{ὑπέρ}}: \end{array} \begin{array}{l} (1) \quad A \quad (x_1^a x_2^a x_3^a \dots x_n^a) \quad \text{ὄπου } x_1^{\text{σημ}} < x_2^{\text{σημ}} \\ (2) \quad A \quad (x_1^a x_2^c x_3^d \dots x_n^z) \quad \text{ὄπου } x_1^{\text{σημ}} < x_2^{\text{σημ}} \\ (3) \quad A \quad (x_1^a x_2^c x_3^d \dots x_n^z) \quad \text{ὄπου } x_1^{\text{σημ}} < x_2^{\text{σημ}} \\ (4) \quad A \quad ( | \dots x_1^{\text{A ὑπό}} | x_2 \dots x_3 | x_4^{\text{B ὑπό}} \dots x_5^{\text{C ὑπό}} | \dots | x_{n-1}^{\text{Z ὑπό}} \dots x_n^{\text{Z ὑπό}} | ) \\ \text{ὄπου } 1) \alpha < \beta \quad 2) x_{n-1}^{\text{σημ}} < x_n^{\text{σημ}} \\ (5) \quad A^{\text{ὑπέρ}} \quad [ ( \dots x_1^{\text{A}} ) ( x_2^{\text{B}} \dots x_3^{\text{B}} ) ( x_4^{\text{C}} \dots x_5^{\text{C}} ) \dots ( x_{n-1}^{\text{Z}} \dots x_n^{\text{Z}} ) ] \end{array}$$

## ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ (REDDITIO)

Ἡ ἐπανάληψη τῆς ἑδίας λήψης σάν παρενθεση σὲ σεκάνς ἢ ὑπο-σεκάνς.

$$(1) \text{ διὰ } \Sigma : A (x \dots x)$$

$$\text{διὰ } \Sigma^{\text{ὑπό}} : | x_1 \dots x_1 | \Delta\tau | x_2 \dots x_2 |$$

Ὁ τεχνικὸς διαχωρισμὸς (Δτ) ἐξυπηρετεῖ ἐδῶ στὸν διαχωρισμὸ τῶν ὑποσεκάνς ὥστε νὰ τονιστοῦν πιά πολὺ οἱ προηγούμενες καὶ ἐ-πόμενες παρενθέσεις.

## ΑΝΑΦΕΡΟΝ

Ἡ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας λήψεως ἢ ὑποσεκάνς στήν ἀρχή (ἀναφέρο-  
νον) ἢ στό τέλος (ἐπιφέρον) ἀλληλοδιαδόχων σεκάνς ἢ ὑποσεκάνς.

$$(1) \Lambda/\Sigma \quad \begin{array}{cc} A & B \\ (x \dots) & (x \dots) \end{array} \text{ Ἐπιφέρον: } \begin{array}{cc} A & B \\ (\dots x) & (\dots x) \end{array}$$

$$(2) \Lambda/\Sigma_{\text{ὑπό}} \quad \begin{array}{cc} A_{\text{ὑπό}} & B_{\text{ὑπό}} \\ |x \dots| & |x \dots| \end{array} \Delta\tau \quad \delta\text{ρος: } \Delta\tau$$

$$(3) \Sigma_{\text{ὑπό}}/\Sigma \quad \begin{array}{cc} A & B \\ (|A_{\text{ὑπό}}| \dots) & (|A_{\text{ὑπό}}| \dots) \end{array}$$

## ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ (COMPLEXIO)

Ἡ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας λήψεως στήν ἀρχή-καί μιᾶς ἄλλης-στό τέ-  
λος-περισσοτέρων, συχνά παραλλήλων, ὑποσεκάνς ἢ σεκάνς.

Ὅχι παράλληλα:

$$(1) \Lambda/\Sigma \quad \begin{array}{cc} A & B \\ (x \dots y) & (x \dots y) \end{array}$$

$$(2) \Lambda/\Sigma_{\text{ὑπό}} \quad \begin{array}{cc} A_{\text{ὑπό}} & B_{\text{ὑπό}} \\ |x \dots y| & |x \dots y| \end{array} (\Delta\tau) \quad \delta\text{που } \Delta\tau \text{ προαιρετικό.}$$

Παράλληλα:

$$(3) \Lambda/\Sigma \quad \begin{array}{cc} A & B \\ (x x^{\circ}, x_2^{\circ}, x_3^{\circ}, x_4^{\circ} y) & (x x_1^b, x_2^b, x_3^b, x_4^b y) \end{array}$$

$$(4) \Lambda/\Sigma \quad \begin{array}{cc} A & B \\ (x x_1^{\circ}, x_2^{\circ}, x_3^{\circ}, x_4^{\circ} y) & (x x_5^{\circ}, x_6^{\circ}, x_7^{\circ}, x_8^{\circ} y) \end{array} \quad \delta\text{που } x_1 : x, \exists x_2 : x_6$$

$$(5), (6) \Lambda/\Sigma_{\text{ὑπό}} \quad \delta\text{που } \Delta\tau \text{ προαιρετικό.}$$

Ὅταν οἱ σεκάνς εἶναι παράλληλες εἶναι δυνατόν ἡ σειρά λήψε-  
ων, ἀνάμεσα στίς λήψεις  $Axy$  καί  $Bxy$  ἢ νά εἶναι ὡς πρός τά ἀντι-  
κείμενα καί τήν διαδοχή τους ταυτόσημη -ἐνῶ κάθε σειρά ὑλοποιεῖ-  
ται μέ δικό της ΦΜ- ἢ νά διαρθώνει τήν διαδοχή τῶν ἀντικειμένων  
σέ ἰσοδύναμα ΦΜ, δηλαδή ἡ διαδοχή τῶν ἀντικειμένων εἶναι ταυτό-  
σημη ἐνῶ τά ἀντικείμενα δέν εἶναι.

Ὅταν οἱ σεκάνς δέν εἶναι παράλληλες ἡ διαδοχή τῶν ἀντικει-  
μένων καί ἡ ἰσοδυναμία τῶν ΦΜ ἔχουν σημασία, ἀποφασιστική εἶναι  
τότε ἡ ταυτόσημη παρεμβολή λήψεων δύο ἀντιθετικῶν λήψεων.

## ΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΟΝ FIGURA ETYMOLOGICA

Ἡ παράθεση λήψεων οἱ ὁποῖες στά ἀντικείμενά τους ἢ τὰ ΦΜ εἶναι ἰσοδύναμες ὡς πρὸς τὰ σημαίνόμενα, ἀντιθετικές ὁμως ὡς πρὸς τὰ σημαίνοντα.

1. Ἀντίθεση τῶν ἀντικειμένων μέ ἰσοδυναμία πρὸς τὰ ΦΜ.

$$A (x_1^b x_2^b x_3^b \dots x_n^b) \text{ ὅπου } 1) x_1^{a \neq b} \quad 2) x_1^a < x_2^b$$

2. Ἀντίθεση τῶν ΦΜ μέ ἰσοδυναμία τῶν ἀντικειμένων.

$$A (x_1^a x_2^b x_3^c \dots x_n^i) \text{ ὅπου } 1) x_1^{a < b} \quad 2) x_1^a \equiv x_2^b$$

Στὸ (1) τὰ ἀντικείμενα εἶναι διαφορετικά ἕως ἀντίθετα καὶ ἡ φαινομενικὴ ὁμοιότητά τους σέ ὀρισμένα ὀπτικά στοιχεῖα προκύπτει ἀπὸ τὴν ἰσοδυναμία ἑνὸς ΦΜ.

Στὸ (2) τὰ ἀντικείμενα εἶναι ταυτόσημα ἢ τὸ λιγότερον ὡς πρὸς τὴν μορφή ὁμοια. Τὸ ὅτι αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ δέν γίνονται ἀντιληπτά ὡς ταυτόσημα ὀφείλεται στίς ἀντιθέσεις τῶν ΦΜ.

Ἴσοδυναμίες καὶ ἀντιθέσεις εἶναι δυνατές στὸ ἐπίπεδο τῆς προοπτικῆς λήψης (π.χ. πλουζέ-κοντρπλουζέ) τοῦ φωτισμοῦ, τῆς κίνησης καὶ τῆς κατεύθυνσης κίνησης τῆς κάμερας ἢ στὴν σχέση ἀξόνων.

### ΠΟΛΥΠΤΟΤΟΝ

Ἡ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας λήψης μέσα στὴν ἴδια σεκάνας (1) σέ διαφορετικές κλάσεις ἰσοδυναμίας ἢ (2) στὴν ἴδια κλάση ἰσοδυναμίας μέ διαβάθμιση.

$$(1) A (x_1^b \dots x_1^a \dots x_1^c \dots x_1^d \dots x_1^e \dots x_1^f \dots x_1^g)$$

$$(2) A (x_1^a \dots x_1^{aa} \dots x_1^{aaa} \dots x_1^{aaa} \dots x_1^b) \text{ ὅπου } x_1^a \text{ μέσω } x_1^{aa} \text{ εἰς } x_1^b$$

Στὴν μορφή τοῦ μοντάζ ΠΟΛΥΠΤΟΤΟΝ μπορεῖ ἡ ἴδια λήψη νά παρουσιασθεῖ σέ διαφορετικές κλάσεις ἰσοδυναμίας ἢ σέ διαβαθμισμένη διαδοχὴ μεταξὺ δύο κλάσεων ἰσοδυναμίας οἱ ὁποῖες διαδέχονται ἢ μιὰ τὴν ἄλλη στὸ ἐπίπεδό τους. Π.χ. μέγεθος λήψης λεπτομέρεια πρὸς γενικό πλάνο, ἢ γενικό πλάνο πρὸς κοντινὸ. Ἄλλα ἐπίπεδα: προοπτικὴ λήψης, φωτισμός, σχέση ἀξόνων.

### ΣΥΝΡΡΝΥΜΙΑ

Λήψεις μέ διαφορετικὰ σημαίνόμενα ἀλλὰ ἀντίστοιχα σημαίνοντα.

$$\text{Ὅπ } [x_1^a x_2^b x_3^c \dots x_n^i]^{[E]} \text{ ὅπου } 1) x_1^{a < b} \quad 2) x_1^a \equiv x_2^b$$

Στό μοντάζ της ΣΥΝΩΝΥΜΙΑΣ, ή όποία μπορεί νά παρουσιασθή σάν κλειστή σειρά λήψεων ενός όπτικού πεδίου (ΟΠ) χωρίς νά φθάσει στην θεαματική ένότητα μιās ύπο-σεκάνς, κάθε λήψη τοῦ ἀντικειμένου εἶναι ὡς πρὸς τό ἐπίπεδο καί τήν κλάση ἀντιστοιχίας τῶν ΦΜ κάθε μέρους σάν σημαίνόμενο ἀντιθετική, σάν κλειστή ένότητα ὀμως ἀντίστοιχη.

### ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΟΝ

Ἡ ἀλλαγὴ τῶν σημαίνόντων μιās λήψης μέ σημαντικά τροποποιημένες (ὑπό) σεκάνς-συσχετιζόμενες σέ δύο (ἀμέσως διαδοχικές) ὑποσεκάνς.

$$A \left( |x_1, x_2, x_3, \dots, x_n| \dots |x_1, x_2, x_3, \dots, x_n| \dots \right) \quad \delta\text{που } \begin{array}{l} 1) x_{1-3} <> x_{6-9} \\ 2) x = x \\ 3) x_{\lambda_{\text{ύπο}}} <^{\sigma\eta\mu} x_{\theta_{\text{ύπο}}} \end{array}$$

Παρ' ὄλο πού ἀμφότερες οἱ λήψεις εἶναι ταυτόσημες, τὰ σημαίνοντά τους παρουσιάζονται σάν διαφορετικά ἢ ἀντιθετικά ἐπειδὴ προσαρμόστηκαν στά σημαίνοντα τῶν τροποποιημένων Συσχετισμῶν (Παράδειγμα: Ἐνας ἄνδρας σέ ἕνα σταθμὸ κρατῶντας ἕνα πακέτο πρὶν καί μετὰ ἀπὸ ἕνα φόνο).

### ΑΡΙΘΜΗΤΙΚΟ

Διαδοχὴ ἀπὸ λήψεις πού εἶναι σημαίνόμενο μέρος μιās ἐπομένης ἢ σημαντικὸ μέρος μιās προηγούμενης ἀνωτέρου μεγέθους.

$$(1) \quad A \left( \dots (\dot{x}_1, \dot{x}_2, \dot{x}_3, \dots, \dot{x}_n)^a x^b \dots \right)$$

ἔπου 1) μέγεθος λήψης α < β  
(π.χ. D < G)

$$2) \quad x_{n-1}^a \text{ στοιχεῖα τοῦ } x^b$$

$$(2) \quad A \left( \dots x^b (\dot{x}_1, \dot{x}_2, \dot{x}_3, \dots, \dot{x}_n)^a \dots \right)$$

Τό μοντάζ χαρακτηρίζει, πρὶν παραστήσει μίᾳ πράξη ἢ μίᾳ κατάστασι σάν μονάδα, τὰ στοιχεῖα πού τή συγκροτοῦν. Ἡ δείχνει μίᾳ κατάστασι γιὰ νά τήν ἐμφανίσει -σπασμένη στή διαχρονία τῶν στοιχείων τῆς σεκάνς- σάν κλείσιμο μιās προκαταβολικά παρουσιασθεῖσης πράξης.

### ΕΠΙΘΕΤΟΝ

Σεκάνς μεμονομένων εἰκόνων πού εἶναι σημαίνόμενα μέρη μιᾶς προηγθεῖσης λήψης ἀνωτέρου μεγέθους. Ἡ σημειολογική συνάρτησή της ἐπιτυγχάνεται μέ τήν κοινή, πρὸς τήν κύρια λήψη, κλάση ἀντιστοιχίας.

$$A \left( \dots x_{\beta}^{\alpha} (\dot{x}_1, \dot{x}_2)_{\beta}^{\alpha} \dots \right) \quad \delta\text{που } \begin{array}{l} 1) \text{ μέγεθος λήψης } \beta > \alpha \\ 2) x_{\beta}^{\alpha} \text{ προαιρετικά στοιχεῖα τοῦ } x^b \end{array}$$

Ἡ συνάφεια μεταξύ τῆς κυρίας λήψης καί τῶν ἐπεξηγηματικῶν στοιχείων τῆς εἰκόνας πρέπει νά εἶναι ἰσχυρότερη ἀπὸ ὅτι στό ΑΡΙΘ-



ΜΗΤΙΚΟ. Έτσι οι λήψεις και μέρη εικόπων παρουσιάζουν αντιστοιχία σε ένα ή περισσότερα επίπεδα (με εξαίρεση το μέγεθος λήψης). Όσο περισσότερες κάθεται αντιστοιχίες στα επίπεδα των ΦΜ εμφανίζονται στην εικόνα, τόσο μικρότερη πρέπει να είναι η οριζοντία αντιστοιχία των αντικειμένων.

### ΕΝΔΙΑΔΥΘΟΝ

Δύο, ως προς το οπτικό πεδίο συνώνυμες λήψεις (διαφορετικά σημαίνοντα αλλά αντιστοιχία σημαίνοντα) ενώνονται μεταξύ τους με ένα διάγραμμα.

$$A (\dots \text{Οπ}[x_1^a \Delta \varphi x_2^b] \dots) \text{ όπου } 1) \begin{matrix} [E] <> [E] \\ x_1^a <> x_2^b \end{matrix}$$

$$2) x_1^a \equiv x_2^b$$

### ΣΥΛΛΗΨΗ (Ζεύγμα)

Η σύνδεση περισσότερων (σόβαθμων λήψεων με μία άλλη λήψη άνωτέρη τους ως προς το μέγεθος που ταυριάζει, ως προς το σημαίνον της, μόνο με μία από τις λήψεις.

$$(1) A (\dots x_1^{b/en} (\bar{x}_1^{en} \bar{x}_2 \dots \bar{x}_n)^a \text{ όπου μέγεθος λήψης } \beta > \alpha$$

$$(2) A (\dots x^{b/en} (\bar{x}_1 \dots \bar{x}_n)^a \dots)$$

Έν αντιθέσει προς το ΕΠΙΘΕΤΟΝ περιορίζεται η συνάφεια της κύριας λήψεως μόνον σε υποδεέστερες λήψεις, χωρίς να διευκρινίζεται αν η λήψη αυτή είναι στην αρχή ή το τέλος της σειράς των λήψεων. Τά υπόλοιπα στοιχεία συνδέονται με την κύρια λήψη μόνο μέσω των κοινών επιπέδων των ΦΜ. Όσο περισσότερες κάθεται αντιστοιχίες υπάρχουν για άμφοτερες τις συναφείς λήψεις στην ΣΥΛΛΗΨΗ τόσο περισσότερες οριζοντίες αντιστοιχίες στα επίπεδα δημιουργούνται σαν συναφείς παράγοντες των δευτερευουσών λήψεων.

### ΠΟΛΥΣΥΝΔΕΤΟΝ

Μία συντονισμένη σειρά λήψεων, υπό-σεκάνς ή σεκάνς (συντεθειμένη σε μία περίοδο), συνδεδεμένη διά συνεχούς επαναλήψεως του αυτού διαφράγματος.

$$(1) A (\dots x_1^a \Delta \varphi x_2^a \Delta \varphi x_3^a \Delta \varphi x_4^a \Delta \varphi \dots \Delta \varphi x_n^a \dots)$$

$$(2) A (\dots |A_{\text{in} \delta} | \Delta \varphi | O_{\text{in} \delta} | \Delta \varphi | C_{\text{in} \delta} | \Delta \varphi | D_{\text{in} \delta} | \Delta \varphi \cdot \Delta \varphi | Z_{\text{in} \delta} | \dots)^{[a]}$$

$$(3) A^{\text{in} \delta} [\dots (A) \Delta \varphi (O) \Delta \varphi (C) \Delta \varphi (D) \Delta \varphi \dots \Delta \varphi (Z) \dots]^{[a]}$$

Τό αν τά στοιχεΐα για τόν συντονισμό απαιτούν μία σχετικότητα της αντιστοιχίας, έξαρτάται από τήν συσχέτιση και τουτο καθορίζεται από τήν σημαντική έξάρτιση.

### ΜΟΝΟΣΥΝΔΕΤΟΝ

Σύνδεση μόνο δύο λήψεων ή υποσεκάνς με ένα διάγραμμα. Έδω απαιτείται μία επί πλέον αντιστοιχία των ΦΜ σε ένα ή περισσότερα κάθεται επίπεδα.

$$(1) A (\dots x_1^{a/(Ez)} \text{ Ολ } x_2^{a/(Ez)} \dots)$$

$$(2) A (\dots | A_{\text{ύνο}}^{a/(Nz)} | \text{Ολ} | O_{\text{ύνο}}^{a/(Ez)} | \dots)$$

### ΑΣΥΝΔΕΤΟΝ

Τουτό χαρακτηρίζει μία σειρά λήσεων, ύποsequence ή sequence ή ό-ποία στην θέση τοῦ διαφωράγματος έχει τήν τομή καί σάν συντελεστή τῆς σειράς τήν όριζόντια αντίστοιχία ενός έπιπέδου σάν προϋπόθεση καί τήν κάθετο αντίστοιχία σάν δυνατότητα. Αυτό έπειδή ἡ τομή σάν κλάσις αντίστοιχίας δέν έπαρκει γιά τήν συνάφεια.

$$(1) A (\dots x_1^b x_2^b x_3^b x_4^b \dots x_n^b)^{(Ez)}$$

$$(2) A (\dots | A_{\text{ύνο}}^d | B_{\text{ύνο}}^c | C_{\text{ύνο}}^d | D_{\text{ύνο}}^d | \dots)^{(Ez)}$$

$$(3) A^{\text{ύπρ}} [\dots (A^d) (B^d) (C^d) (D^d) \dots]^{\text{(Ez)}}$$

### ΥΠΕΡΒΑΤΟΝ

Φραγή, άπόκλιση από μιά τυποποιημένη ἢ όργανική σειρά λήσεων καί τεχνικός διαχωρισμός μιās, σάν συναρτημένης σεκάνας ἢ ομάδας λήσεων. Τοῦτο γίνεται μέ τίς κινήσεις τῆς κάμερας ἢ καί τῶν αντι-κειμένων καθώς καί τήν κατεύθυνση τῆς κίνησης τῆς κάμερας.

$$A |x_1 x_2 x_3 x_4| \rightarrow A_{\text{ύνο}} |x_1 x_2 x_3 x_4| \\ \rightarrow A_{\text{ύνο}} |x_2 x_1 x_4 x_3|$$

π.χ. διά  $x^{(6/7/8/9/10)a-c}$  :

$$x_1^{6a} x_2^{7c} x_3^{7a} x_4^{9b} \rightarrow x_1^{7c} x_2^{6a} x_3^{9b} x_4^{7a} \\ x_1^{6a} x_2^{7c} x_3^{7a} x_4^{9b} \rightarrow x_2^{7c} x_1^{6a} x_4^{9b} x_3^{7a}$$

Ό τεχνικός διαχωρισμός μπορεί νά εφαρμοσθεῖ στην σειρά λήσε-ων ἢ, όταν ἡ σειρά παραμένει αναλοίωτη, στην διάταξη-κατάταξη τῶν ΦΜ πού διαμορφώνουν κάθε φορά τίς λήσεις τῆς κάμερας καί  $\gamma$  ἢ τήν κίνηση τοῦ αντικειμένου καί τελικά στά αντικείμενα καί τά ΦΜ σάν άπομονωμένες σειρές πού κατά τόν τρόπο αυτό παίρνουν όριζόντιες καί κάθετες-άντί γιά τυποποιημένες-άντιστοιχίες.

Τό ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΟ μοντάζ χρησιμοποιεῖται σάν μοντέλλο άποσύνθεσης τυποποιημένων ύποδειγμάτων μοντάζ. Σε μιά τελική άνάλυση τό μον-τέλλο αυτό αυτοαναιρεῖται καί αυτοαποσυντίθεται μόλις φθάσει σε μιά τυποποίηση τῆς δομῆς του.

### ΠΑΡΑΛΛΗΛΙΣΜΟΣ

Ἡ επαναφορά (έπιστροφή) τῆς [δίας σειράς λήσεων συμμετρικής δομῆς σε περίπου (σάριθμες λήσεις σε δύο ἢ περισσότερες διαδοχι-κές σεκάνας.

$$(1) \overset{A}{(x_1 x_2 x_3 x_4)^a} \overset{B}{(x_1 x_2 x_3 x_4)^b} \text{ όπου } 1) a < b \quad 2) x_{1..4}^a \overset{\text{σημ}}{=} x_{1..4}^b$$

$$(2) (x_1, x_2, x_3, x_4) \stackrel{A}{\%} \epsilon^n (x_5, x_6, x_7, x_8) \stackrel{B}{\%} \epsilon^n \text{ όπου } 1) x_i < x_j, \\ 2) x_i : x_j = x_k : x_l, \\ 3) x_i \stackrel{\sigma \eta \mu}{\equiv} y_j$$

Στό μοντάζ αυτό μπορεί ή η λήψη ή η σειρά των λήψεων να μείνουν ίδιες και στις δύο σεκάνς Α και Β (τότε κάθε σεκάνς εκφράζεται με αντίθετα ΦΜ εις ένα ή περισσότερα κοινά επίπεδα) ή οι λήψεις των αντιστοιχών σεκάνς είναι αντιθετικές ενώ μόνο η κατάταξη τους είναι αντίστοιχη προς την εκάστοτε σεκάνς και τα ΦΜ. Ακριβώς γι' αυτό το είδος μοντάζ απαιτούνται και άλλες κάθετες αντιστοιχίες έστω και αν καλύπτουν την όλη σύνδεση ή μόνο μερικά της στοιχεία.

### ΟΜΟΙΟΑΡΚΤΟΝ και ΟΜΟΙΟΤΕΛΕΥΤΟΝ

Αμφότερα τὰ μοντάζ βασίζονται στην ίδια αρχή. Διαδοχικές σεκάνς (ύποσεκάνς) έχουν αρχική ή τελική λήψη με κάθετες αντιστοιχίες σε όλα τα επίπεδα των ΦΜ ενώ τὰ αντικείμενα λήψης δέν είναι αντίστοιχα.

$$(x_1^{a/\epsilon^n}, x_2^b \dots x_n^{bl}) \stackrel{A}{\%} \epsilon^n (x_{n+1}^a, x_2^c \dots x_{n+n}^{cl}) \stackrel{B}{\%} \epsilon^n \\ (x_1^a, x_2^d, x_3^f \dots x_n^{z/\epsilon^n}) \stackrel{A}{\%} \epsilon^n (x_{n+1}^b, x_{n+2}^g \dots x_{n+n}^{z/\epsilon^n}) \stackrel{B}{\%} \epsilon^n$$

### 3.2.

Εάν συγκρίνουμε τόν αριθμό των δυνατών ρητορικών σχημάτων με όσα προαναφέραμε, τότε οι απαιτήσεις του θέματος "Ρητορική σάν μοντάζ" επιβάλλουν κάποια αναθεώρησή του. Τό κριτήριο της επιλογής θά έπρεπε να βασίζεται στις δυνατότητες τυποποίησης. Για τόν λόγο αυτό γλωσσολογικά σχήματα όπως μεταφορά, έλλειψη, συνεκδοχή, "figurae sententiarum" και "γραμματικές φιγούρες δέν έξετάστηκαν, παρ' όλο πού χρησιμοποιούνται στην φιλική κριτική. Έκει όμως διατηρούν ακόμα μιá ασάφεια και συνάρτηση από τόν λογοτεχνικό τομέα, πράγμα πού θά παραμείνει όσπου να διευκρινισθούν οριστικά σπά πλαίσια του φίλμ.

### 4.

Αυτά είναι τὰ μοντέλλα. Μπαίνει τώρα τό έρώτημα κατά πόσο μπορούν να εφαρμοσθούν.

Κατ' αρχήν διευκρινίζεται ότι έχουν έκπονηθεί για τό βουβό φίλμ. Η σημειολογία τους δέν βασίζεται σε όπτικογλωσσικά σημεία, αλλά περιορίζεται στις απαιτήσεις, δυνατότητες και σημασίες όπτικά φαρμαρισμένων διατάξεων. Παρ' όλα αυτά δέν αποκλείεται ή χρησιμοποίησή τους και στον όμιλοδοντα κινηματογράφο. Κάθε κείμενο πού προστίθεται σε μιá εικόνα μετατοπίζει βέβαια τήν σημαντική αυτή τής εικόνας αλλά δέν τήν καταργεί. Για τὰ προαναφερθέντα μοντέλλα ίσχύει και κάτι άλλο. Η πιθανότητα χρησιμοποίησής τους σε όπτικο-γλωσσική επικοινωνία είναι αντίστροφα ανάλογη προς τόν βαθμό τής μορφικής τους πολυπλοκότητας. Όσο δηλαδή πιό σύνθετα είναι τόσο μικρότερη είναι ή πιθανότητα χρησιμοποίησής τους.

Τό θέμα όμως τῆς χρησιμότητας καί χρησιμοποίησεως τους σάν ὄργανα "ἀναγνώρισης" τίθεται διαφορετικά. Μπορεῖ νά "διαβάση" κανεῖς στό συγκεκριμένο ὄλικό, μέ τά παραπάνω μοντέλλα τόν παράγοντα σημαίνονομο. Παρ' ὄλον πού ἡ συγκρότηση τῶν ΦΜ σάν σημαίνοντων-καί ἡ ἀπό αὐτά διαμορφουμένη ἐκάστοτε λήψη ἢ σεκάνας σάν σημαίνονομο-ἀποδεικνύεται σάν ἐπακριβῆς στά ἀναφερθέντα μοντέλλα, πρόκειται μόνον γιά μιὰ συγκρότηση στίς κατωτέρω τέσσερες κατηγορίες:

2. Τά ΦΜ εἶναι σημαίνονομα γιά τά ὑπ' αὐτῶν σάν σημαίνοντα ἀπεικονιζόμενα ἀντικείμενα.

3. Τά ΦΜ εἶναι σημαίνοντα μέσω τῶν ἀντικειμένων. Τά ἀντικείμενα καί ἡ συγκρότησις τους σημαίνουν τήν φόρμα τῆς ἀπεικονήσεως τους.

4. Τά ΦΜ εἶναι σημαίνονομα ἐν συνδιασμῷ μέ τά ἀντικείμενα σάν σημαίνονομα. Τά ΦΜ καί διά τῶν ΦΜ τά **κινηματογραφικά** ἀντικείμενα σημαίνουν τά **κινηματογραφημένα** ἀντικείμενα ἢ κάτι ἄλλο ἐκτός τοῦ φίλμ.

5. Τά ΦΜ εἶναι σημαίνοντα ἐν συνδιασμῷ μέ τά ἀντικείμενα σάν σημαίνοντα. Τά κινηματογραφικά ἀντικείμενα σημαίνουν, ὅπως καί ἡ κινηματογραφική τους φόρμα τόν ἴδιο τόν ἐαυτό τους.

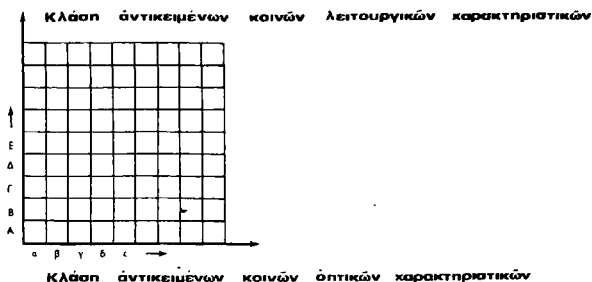
Κάθε ἀπόφαση ἐπιλογῆς μιᾶς ἢ περισσοτέρων κινηματογραφικῶν συμπεριφορῶν-ὅπου τό 2 ἀποκλείει τό 3 καί τό 4 τό 5 - ἐπηρεάζει καί ἀλλάζει τό μήνυμα σάν ἀφηρημένο καί καθορίζει μιὰ ἄλλη σχέση τοῦ μηνύματος σάν συγκεκριμένο.

## 5.

Στό πρῶτο μέρος τῆς ἀνάλυσης καθορίστηκε ἡ λήψη σάν ταυτόσημη μέ τήν εἰκόνα-ἢ τά ἐμφανιζόμενα στήν εἰκόνα ἀντικείμενα-πού διαμορφώνεται ὀπτικά μέσω τοῦ ΦΜ. Διαδοχή εἰκόνων σήμαινε: διαδοχή ἀντικειμένων. Αὐτό ἐπαρκούσε σάν "ὑπόθεση" γιά τήν διερεύνηση. Ἐνας ἐπακριβῆς ὁμως ὀρισμός ἀπαιτεῖ τροποποίηση αὐτῆς τῆς "ὑπόθεσης".

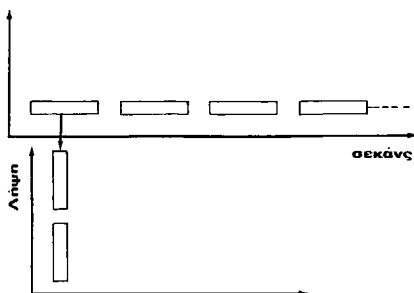
5.1. Κάθε λήψη ἐπιλέγει ἀπό τό πλῆθος ὄλων τῶν πιθανῶν - δυνατῶν ἀντικειμένων ὀρισμένων ὅτι αὐτά μέ ὀπτικό προσδιορισμό τους. Τά ἀντικείμενα συγκεντρώνονται σέ ὀριζόντια κατανομή σέ κλάσεις ἀντιστοιχῶν λειτουργιῶν. Ἐπειδή ὁμως ἀντικείμενα διαφορετικῶν κλάσεων λειτουργίας μπορεῖ νά εἶναι καί εἶναι ἀντίστοιχα στά ὀπτικά τους χαρακτηριστικά (ἐνα πιστόλι σάν ὀπλο-ἐνα πιστόλι σάν ἀναπτῆρας) οἱ κλάσεις λειτουργίας διαιροῦνται καθέτως ἀπό κλάσεις ταυτοσήμων ὀπτικῶν χαρακτηριστικῶν. Ὑπάρχουν λοιπόν καί κάθετες (ὀπτικές) καί ὀριζόντιες (λειτουργικές) κλάσεις παραδειγμάτων ἢ ἀντιστοιχιῶν. Ἐτσι μιὰ λήψη στήν περιοχή τοῦ ἀντικειμένου μπορεῖ νά γίνεῖ ἀντίστοιχη μέ τήν ἐπομένη λήψη μέσω δύο διαφορετικῶν ἐπιπέδων.

Ἡ ἀντιστοιχία ἐνός μόνου ἐπιπέδου εἶναι καθιερωμένο σημαίνονομο, ἔστω καί ἂν τά κοινά ὀπτικά χαρακτηριστικά εἶναι ὀργανικά διαφορετικά ἀντικείμενα ἢ λειτουργικά ἀντίστοιχα μέ διαφορετικά ὀπτικά χαρακτηριστικά, ἐπειδή ἡ διπλή ἀντιστοιχία σημαίνει ταυτοσημότητα τῶν ἀντικειμένων καί ὡς ἐκ τούτου ὑποβίβαση:



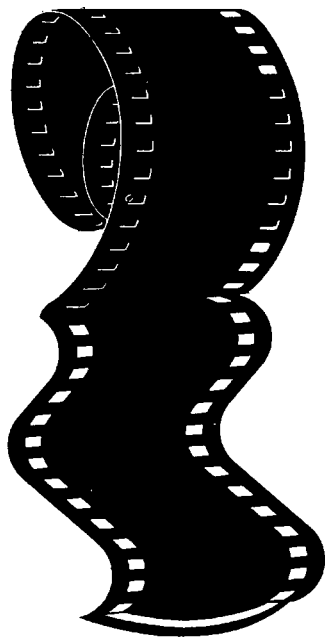
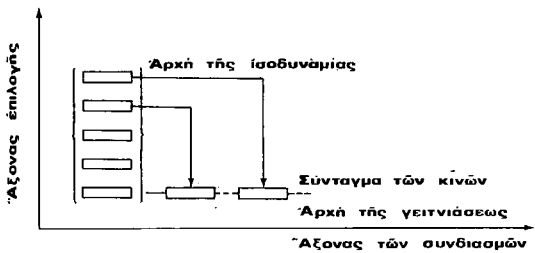
### 5.2

Μέχρι τώρα η διαδικασία επιλογής εξέταζε την λήψη σάν ακίνητη εικόνα. Δέν είναι όμως ακίνητη εικόνα αλλά συντίθεται από μιά άλυσίδα ακινήτων εικόνων.



### 5.3

Σέ κάθε εικόνα γίνεται νέα επιλογή αντικειμένων και νέα υλοποίησή τους αλλά κάθε εικόνα περιλαμβάνει στην διάταξη της πρόσ την άλλη εικόνα τό στοιχείο του **κινητικού**. Αυτό εξουδετερώνει γιά τά αυτοκινούμενα αντικείμενα την όπτική ταυτοσημότητα σε δύο διαδοχικές εικόνες δυναμικά (δηλαδή μή διακρινόμενες από τό μάτι στό φίλμ) και στην θέση της ταυτοσημότητας θέτει την αντίστοιχα. Ή αρχή της ταυτοσημότητας προβάλεται από τόν άξονα της επιλογής (όπτικών ή λειτουργικών αντικειμένων) στόν άξονα του συνδιασμού των εικόνων. Λαμβάνοντας υπ' όψιν αυτό μπορεί ή αρχή σύνταξης των λήψεων νά διατυπωθεί σάν ένα **ΣΥΝΤΑΓΜΑ** των κινών όπου στά μέρη των εικόνων τους (οριζόμενα σάν κινητικά πεδία των πεδίων της εικόνας) διαμορφώνονται κάθε φορά καινούργια τά **ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ** των αυτοκινουμένων αντικειμένων μέσα στην μεταφορά ακινήτων αντικειμένων σε λειτουργική ταυτοσημότητα και όπτική ισοδυναμία ένώ ως προς την σιερά της διάταξής τους υπόκεινται σε όρισμένες όπτικές αλλαγές.

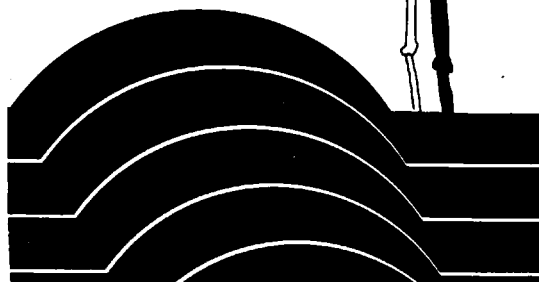
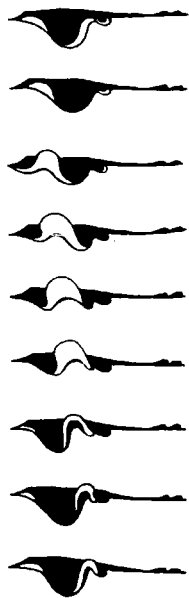


ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

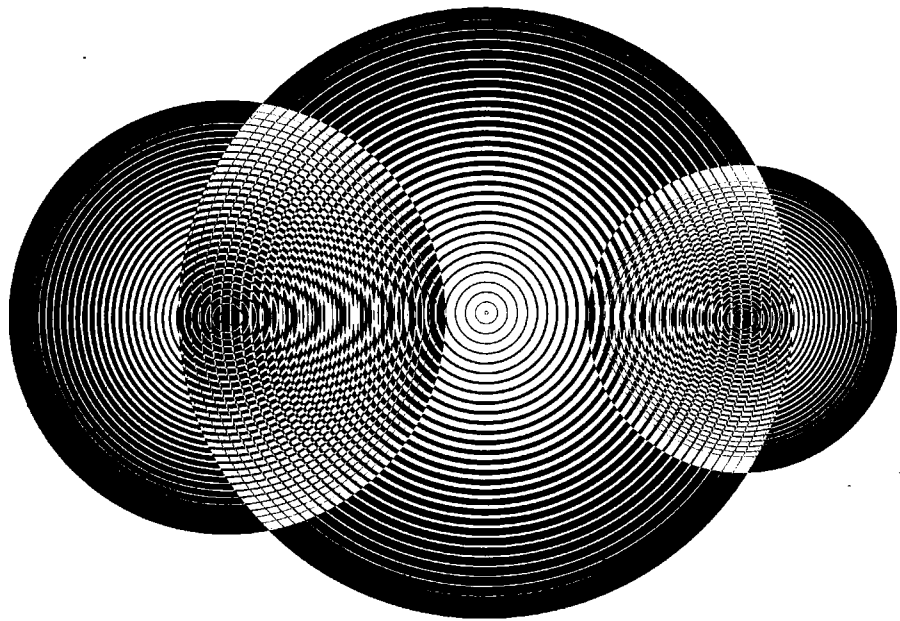
**ΔΑΝΑΟΣ**

τηλ. 6922655

Γ. Βασιλειάδη  
ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ  
ΣΧΕΔΙΟ







Q  
I  
N  
A