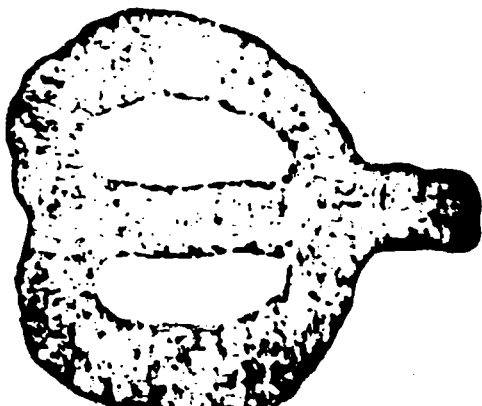
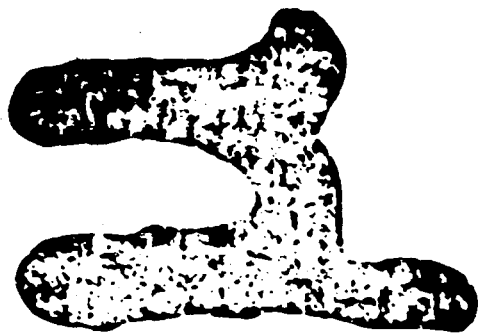


DOMINA



85

14.77





ΦΙΛΜ

περιοδική εκδόση ανάλυσης & θεωρήσης του κινηματογράφου

Ίδιοκτήτης: ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Έκδότης/Διευθυντής: ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ



© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ	Τιμή Διπλου Τευχους	Δρ. 100
Ζωοδόχου Πηγής 3	■ Συνδρομή ετησια	Δρ. 300
τηλ. 3603234	■ Φοιτητική ετησια	Δρ. 200
	■ — Εξωτερικού	\$ 8.00

⊕ ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται:

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία:

«Α-Ω» — Ακαδημίας 57

«ΔΩΔΩΝΗ» — Ασκληπιού 3

«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι

«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα

«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40

«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι

KINCONTRÉ — Δημοκρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21

«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Έρμου 44

«Ε. ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ» — Αριστοτέλους 6

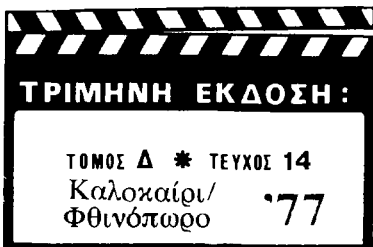
Καί ΠΑΤΡΑ:

«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Αγ. Νικολάου 32

Από οποιοδήποτε άλλο μέρος της Ελλάδος ή του εξωτερικού μπορείτε ν' απευθύνεσθε στον:

● Θανάση Καστανιώτη, Ζωοδόχου Πηγής 3 — Αθήνα 142 ●

πλινφ



Διπλό Τεύχος



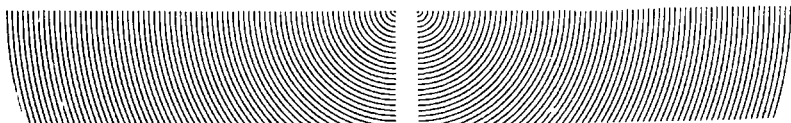
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

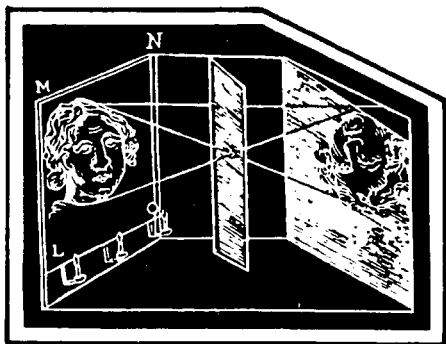
* ΕΦΗΜΕΡΑ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ '77	170
Σ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ - 'Ο 'Εθνικός Κινηματογράφος και ή Γραφειοκρατία	213
Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ - Σημειώσεις για τις ταινίες του Φ.Ε.Κ. '77 ..	226
Ε.Κ.Κ.Ε. - ΓΡ. ΓΚΙΖΕΛΗΣ - Μελέτη-Έκθεση για την Κιν/κή Σχολή	242
CINEMA NOVO - 'Η Σημερινή κατάσταση του Βραζιλιάνικου Κιν/φου	285
P. E. SALLES GOMES - Κινηματογράφος: Τροχιά στο στερέωμα της ύπανάπτυξης	290
A. SILVA - Cinema Nôvo: 'Υπερασπίζοντας έναν ένδοξο νεκρό	308
C. DIEGUES κ.ά. - Cinema Nôvo: Ζει ή πέθανε	313
F. DA COSTA - Προβλήματα του Περιθωριακού Κινηματογράφου	323
C. DIEGUES - Ζήτω τό Cinema Novo	328
E. AZEVEDO - 'Ο Νέος Βραζιλιάνικος Κινηματογράφος	331
G. DAHL - Μιά Τέχνη στην 'Αναζήτηση της 'Ανθρώπινης 'Αλήθειας ...	342

Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν επίσης:

Κ. Βάκας Κ. Νάτσας, Μ. Μωραϊτης, Τ. Τσακίρη και Γ. Παπαδημητρίου.





camera obscura

A JOURNAL OF FEMINISM AND FILM THEORY

Semiology, textual analysis, psychoanalysis, as tools for a theoretical study of film from a feminist and socialist perspective

ARTICLES ON:

Feminism and Film: Critical Approaches
Yvonne Rainer's *Film about a woman who...*
Jackie Raynal's *Deux Fois*

Recent French Critical Theory in Translation

A Section on Works in Progress: Current Film Practice

Published three times a year
single copies \$2.00

US and Canada individuals \$6.00
institutions \$12.00

Outside US individuals \$9.00
institutions \$18.00

P. O. Box 4517
Berkeley, Ca. 94704

ΔΙΕΘΝΗΣ

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1976 No 1 - 100 εφ. εως

ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Ελληνική έκδοση του

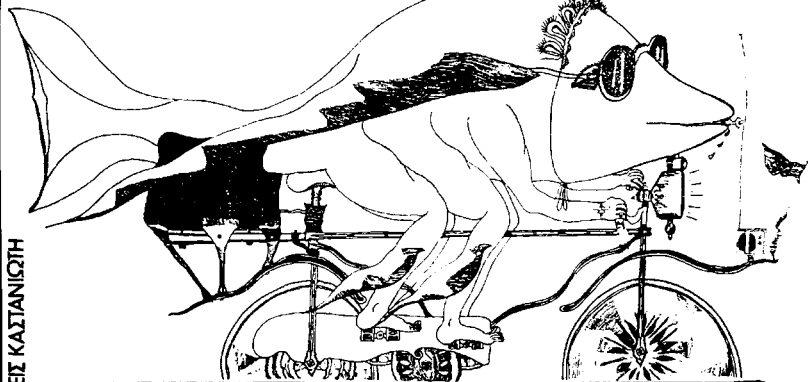
LE MONDE
diplomatique

Αρχ. 40

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΚΕΝΤΡΟ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΕΠΕ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΚΑΙ ΓΡΑΦ. ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΑΡΧΗΤΗΣ Π. Τ. ΨΑΡΑΣ
ΜΟΝΗΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

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

κυκλοφορεί κάθε μήνα



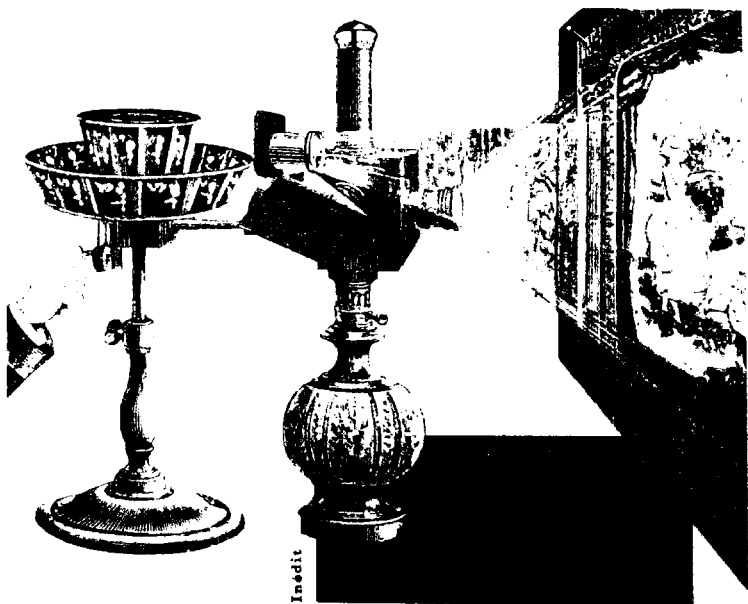
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

ΟΝΕΙΡΟΔΡΟΜΙΟ
ΚΩΣΤΗ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ

Christian Metz

Le signifiant imaginaire

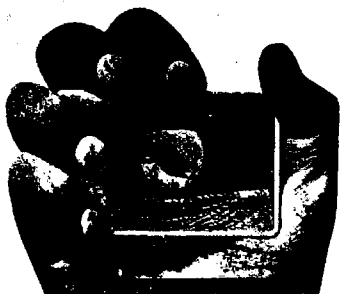
Psychanalyse et cinéma



Inédit

Dominique Noguez

**Le cinéma,
autrement**



10 18



ΝΙΚΟΣ Γ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ

Ο ΟΡΓΙΣΜΕΝΟΣ
ΒΑΛΚΑΝΙΟΣ
ΚΕΔΡΟΣ







1977

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

**ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ '77**

Το ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 1977 για πρώτη φορά διοργανώνεται άμεσα από τους φυσικούς του φορείς, τους κινηματογραφιστές.

Αυτό το Φεστιβάλ τόσο σάν πρόθεση όσο και σάν πραγματοση, δηλώνει την προσπάθεια της κινηματογραφικής πραγματικότητας νά διαφυλλάξει στό μέτρο του δυνατού τό αναγκαίο θεσμικό πλαίσιο.

Η διεξαγωγή του Φεστιβάλ γίνεται μέ τόν κοινής αποδοχής κανονισμό του '75, τόν όποιο τό Ύπ. Βιομηχανίας καταπάτησε μέ τόν πιο άπροκάλυπτο τρόπο. Οί κινηματογραφιστές θεώρησαν και θεωρούν ότι έχουν χρέος νά διαφυλλάξουν τους θεσμούς μέσα από τους όποιους έκτιμάται και καταξιώνεται ή δουλειά τους.

ΕΚ ΤΗΣ ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ



Τά γεγονότα εἶναι γνωστά γύρω ἀπ' ὅλη τήν ὑπόθε-
ση τοῦ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, πολλές φο-
ρές μάλιστα καί στίς λεπτομέρειές τους. Ὁ τύπος ἀ-
σχολήθηκε ἐκτεταμένα μέ τό ὄλο θέμα ἐπί ἓνα τετρά-
μηνο σχεδόν καί μέ ἀρκετή ἐνταση.

Ἔτσι τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ἀπε-
τέλεσε τό γεγονός τῆς χρονιάς.

Τό σύνολο σχεδόν τῶν δημοσιευμάτων τοῦ τύπου ἐκ-
δόθηκαν ἀπό τή ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ σ' ἓναν ἐνιαῖο
τόμο ἀπ' τόν ὁποῖο ἀναδημοσιεύουμε ἐδῶ ἓνα μέρος ἀπ'
τά πιό περιεκτικά κείμενα πού πραγματεύονται τό θέ-
μα μέ τήν ἀπαιτούμενη ἐποπτική διάσταση. Ἐξ αἰτίας
τοῦ γεγονότος τῆς δημοσίευσής τους στόν ἡμερήσιο τύ-
πο ἔχουν ἓνα χαρακτήρα ἐπικαιρικό (ἀν καί ὄχι ὅλα)
πού ὅμως καθόλου δέν ἐμποδίζει ν' ἀναφανεῖ τό ὄλο ζή-
τημα στίς πραγματικές διαστάσεις του. Ἡ ἐπιλογή τῶν
κειμένων ἔγινε μέ βάση αὐτά τά κριτήρια καί καθρε-
φτίζει μέσα ἀπ' τήν πολυεδρικότητα τῶν ἀπόψεων καί
τῶν θέσεων τόν συντελεστή ἐκτίμησης τῶν γεγονότων.
Εἶναι ἀρκετά νωρίς γιά νά κάνουμε σχόλια, τά πράγ-
ματα βρίσκονται σέ ἐξέλιξη καί μιά τέτοιου εἴδους πα-
ρέμβαση δέν θάκανε ἄλλο ἀπό τό νά προκαταλάβει τά
πράγματα καί νά δημιουργήσει ἐντυπώσεις πού θάταν
τουλάχιστον ἀκαιρες.



Οι συνθήκες πού προκάλεσαν τήν διάσταση αυτή είναι, λίγο - πολύ, γνωστές : Σάν αντίδραση στην αϊφνίδια μεταβολή του Κανονισμού του Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου τής Θεσσαλονίκης (μεταβολή πού απέκλεισε τούς επαγγελματικούς παράγοντες από τίς αναγκαίες διαδικασίες και μετέβαλε τό αποτέλεσμα του θεσμού σέ καθοδηγούμενη κυβερνητική πράξη), σκηνοθέτες, τεχνικοί, μουσικοί, ήθοποιοί, κριτικοί και παραγωγοί, αποφάσισαν νά φτιάξουν τήν δική τους, ανάλογη έκδήλωση.

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ

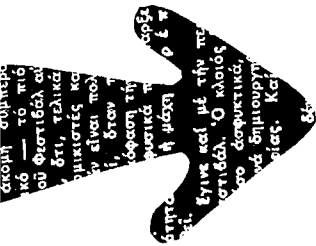
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ '77

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ '77

Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 20 ΙΟΥΛ. 1977

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ
ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ



Οί σκννοθέτες άπορρίπτουν τόν Κανονισμό τοῦ Φεστιβάλ

Ἡ ξαφνική δημοσίευση νέου Κανονισμοῦ γιά τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, δύο μόλις μήνες πριν ἀπο τήν ἐναρξη τῆς φετινῆς διοργανώσεώς του, προκάλεσε τήν οξεία ἀντίδραση τοσο τῆς Ἐταιρίας Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί τηλεορασεως ὅσο καί τῆς Πανελληνίου Ὁμοσπονδίας Θεάματος — Ἀκροάματος. Το Δ.Σ. τῆς Ἐταιρίας Σκηνοθετῶν ἐστειλε τό ἐξῆς τηλεγράφημα πρὸς τόν ὑπουργό Βιομηχανίας:

«Μέ τήν καθυστερημένη δημοσίευση τοῦ κανονισμοῦ γιά τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἐπιχειρεῖται ἕνα ἀκόμη χτύπημα κατά τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Ἡ ἐνέργειά σας αὐτή κρίνεται παντελῶς ἀπαράδεκτη καί ὡς ἐκ τούτου ζητάμε:

α) γιά φέτος, τήν ἄμεση ἐπανομοσύνη καί πλήρη ἐφαρμογή τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ ἔτους 1975 ὅπως εἶχε διατυπωθεῖ μετὰ ἀπό κοινῆς συσκέψεως τῶν ἐκπροσώπων τῶν κινηματογραφιστῶν καί τοῦ Ὑπ. Βιομηχανίας ὑπό τήν προεδριά σας σ' ὅλα τό σημεῖα αὐτοῦ καθῶς καί τῆς Ὑπ. Ἀπόφασης πού ἀφορᾶ στά χρηματικά ποσά τῶν βραβείων,

β) τόν ἄμεσο διορισμό προσωρινοῦ διευθυντοῦ κοινῆς ἀποδο-

Σέ περίπτωση πού τά ἀνωτέρω δέν γίνουσι ἀποδεκτά, τό ἀργότερο μέχρι 31.7.77, ἡ διοργάνωση τοῦ Φεστιβάλ θά ἀναληφθεῖ ἀπό τοὺς ἐκπροσώπους τῶν Κινηματογραφιστῶν δάσει τοῦ Κανονισμοῦ πού συντάχθηκε μέ τή συνεργασία ὄλων τῶν '75».

Μέ μιά πρώτη γρήγορη εξέταση τοῦ προβλήματος φαίνεται δικαιολογημένη ἡ οἰκτιρία τῆς Ε.Σ. Ε.Κ.Τ. Πραγματικά, πριν ἀπό δύο χρόνια, καί γιά τὴν πίεση τῆς «ἀλλαγῆς» καί τοῦ ἐκδημοκρατισμοῦ τῆς δημόσιας ζωῆς, εἶχε ἐπιτευχθεῖ νά μὴ διορίζονται μονομερῶς καί ἀνεξέλεγκτα ἀπό τοὺς ὑπαλλήλους τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας, τόσο ἡ Ὁργανωτική, ὅσο καί ἡ Προκριματική καί Κριτική Ἐπιτροπὴ τοῦ Φεστιβάλ ἀλλὰ νά ἐκποσωποῦνται ἄμεσα οἱ ἀρμόδιοι συνδικαλιστικοὶ φορεῖς. Τώρα φαλκιδεύεται αὐτὴ ἡ κατάκτηση. Ἀλλὰ καί ἡ περυσινὴ, ἐπίσης ξαφνικὴ, σοβαρὴ μείωση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν χορηγιῶν βραβείων. Τώρα ἐπισημοποιεῖται μέ τό νέο Κανονισμό, ἐνῶ πλησιάζει τό Φεστιβάλ. Μὲ τό μικρὸ αὐτὸ «πραξικόπημα» μειώνεται ἀκόμη περισσότερο τό «όξυγόνο» γιά τὴν ἐπιδίωξη τῆς ἐλληνικῆς κινηματογραφικῆς ἐκφράσεως. Μήπως, κατὰ βάση, τὸ κράτος δέν θέλει νά ὑπάσχει ἑλληνικὸς κινηματογράφος;

ΑΠΟ ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

Αίφνιδιαστικά μέτρα κατά του κινηματογράφου

ΑΠ' Ο.Π. φαίνεται οι διάφοροι κυβερνητικοί παραγωγείς, υπεύθυνοι του κινηματογράφου και της κατάστασης του βάλθηκαν να τον εκμηδενίσουν μιά για πάντα. Γιατί σ'ήλθε τ'ε καινούρια και αίφνιδιαστικά μέτρα για αλλαγή του κοινωνικού λειτουργίου του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι μέτρος μίας τακτικής που εφαρμόστηκε πρόσφατα και στο Κέντρο Ελληνικού Κινηματογράφου.

1) Η σύσταση του νέου Διοικητικού Συμβουλίου του Κέντρου Ελληνικού Κινηματογράφου, που άσκησθηκε πριν λίγες μέρες δεν περιλαμβάνει ούτε έναν κινηματογραφιστή ούτε έναν κριτικό κινηματογράφου, ούτε εστω κάποιον πρόσωπο που να έχει άμεση και ουσιαστική σχέση με την κινηματογραφική τέχνη και που, κυρίως να εξισπέρεται για την έλαστώλωσή της. μιά και όπως όλοι ξέρουμε, ο κινηματογράφος στή χώρα μας περνάει μαύρες μέρες. Αντίθετα στο Δ.Σ. του ΚΕΚ συμμετέχουν γραφειοκράτες του υπουργείου Βιομηχανίας (όπως ο κ. Ν. Αρ-

βανίτης που ή συνεχής θητεία του για δεκαπέντε τοίποιου χρόνια ως υπεύθυνου του Υπουργείου για τα κινηματογραφικά μας πράγματα αποδείχτηκε τουλάχιστον μοιραία), διάφορες προσωπικότητες ανσημόδισες για τον Κινηματογράφο (όπως ο κ. Τσιρόπουλος, μέλος της Κεντρικής Επιτροπής της Νέας Δημοκρατίας και Σύμβουλος στο Δ.Σ. του Έθνικού Θεάτρου ή ο Ι. Βαλλίδης πρόεδρος της Δ.Ε.Θ. και γνωστός εκδότης εφημερίδων κλπ.).

Έτσι, λοιπόν, διαπιστώνουμε ότι για την κυβερνητική πολιτική οι κινηματογραφιστές θεωρούνται οι λιγότερο άρμόδιοι για την πορεία της τέχνης που υπηρετούν.

2) Οι τροποποιήσεις του Κανονισμού του Φεστιβάλ έρχονται να επιβεβαιώσουν από τη μιά τον αποκλεισμό των κινηματογραφιστών από την οποιαδήποτε ουσιαστική συμμετοχή στην οργάνωσή του και να φρενάρουν ακόμη πιο πολύ τις δυνατότητες προώθησης μίας καλλιτεχνικής ταινίας. Πιο αναλυτικά οι τροποποιήσεις είναι:

Η 'Οργανωτική Επιτροπή ορίζεται από τη Δ.Ε.Θ. με την άρρηκτη διατύπωση ότι τα μέλη πρέπει να έχουν ειδικές γνώσεις κι-

«Κινηματογράφος» (SIC) ενώ δώσει το πρόσθετο κομμάτι των Ζητημάτων καθύστερα από προτεινόμενες υποψηφίους τους Παράλληλα, τού ότερο ο πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής εκλεγόταν από την ίδια την Επιτροπή ενώ τώρα δίνεται από τον Υπουργό Βιομηχανίας η δε ελεγκτική Κριτική Επιτροπή περιλαμβάνει μόνο τέσσερα μέλη που έχουν προταθεί από τα Ζητήματα τους (ακινωβήτης και τους τεχνικούς παραγωγός) ενώ οι υπόλοιποι πέντε διορίζονται. Ο έχων γνώσεις όρθρητικής μπορεί να καταλάβει...

Επίσης τα 14 κινηματικά δραματικά που υπήρχαν παλιότερα, περιλαμβάνονται τώρα σε έξη (δραματικά 2 πολεμικών μεγάλου μήκους που παίρνει ο παραγωγός, δραματικό ακινητοποιός και τα πρώτα τρία δραματικά ταινιών μικρού μήκους). Μόνο από τον τρόπο άνωθενται όλοι οι άλλοι συντελεστές ενός ταινίας.

Ετσι για άλλη μία φορά αποδεικνύεται ότι η κυβέρνηση δεν θέλει με κανένα τρόπο να περάσει ο κινηματογράφος στα χέρια των δημοκρατικών για μία αναέωση και εξέλιξη του, σε μία συγκεκριμένη και πολιτική, άρα πάντα οι ίδιοι ελέγχους και ρυθμίσεις τα πρώτα χρόνια κρατώντας τις καιριές θέσεις και τελικά εκείνο που αντικείμενο κόπιαστα να επιβιώσει εφ'όσον η εξουσία, αν όχι η εξουσία του Νέου Έλληνικού Κινηματογράφου.

Η Έταιρία Σκηνοθετών όταν είχε ο συνά τα μέτρα της κυβέρνησης με ένα τηλεγράφημα στον υπ. Βιομηχανίας όπου τονίζει την απόφαση της να διαχωράται η ίδιαι τα φαστ βιά αν δεν ανασταθεί η ισχύς του νέου Κανονισμού, τουλάχιστον για φέτος.

Για την εξέταση όλων των τέτοιων κινήσεων προδίναν να ανασταθεί σύμφωνα Παρ. 1277 άρα 12 σσ. Άρα 12 σσ. Άρα 12 σσ.

Η Έταιρία Σκηνοθετών ζητά την αναστολή του νέου κανονισμού τουλάχιστον για φέτος

ΕΝΑ ΑΚΟΜΗ χτύπημα κατά του Έλληνικού Κινηματογράφου καταγγέλλει η Έταιρία Σκηνοθετών Έλληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, σε ανακοίνωσή της, μετά την απαράδεκτη απόφαση του Υπουργείου Βιομηχανίας να τροποποιήσει τον κανονισμό του Φεστιβάλ, ο οποίος το 1975 είχε διατυπωθεί μετά από σειρά κοινών συσκέψεων των κινηματογραφιστών και των αρμοδίων του Υπουργείου Βιομηχανίας.

*Αναταραχή στους κινηματογραφικούς κύκλους γύρω από το άλλοτε λαμπρό και νύν πολύπαθο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Για να καταλάβουν όμως καλύτερα οι αναγνώστες μας, θα αναιρέξουμε, με λίγα λόγια, στο κοντινό παρελθόν:

Τό 1975 τό ύπουργείο Βιομηχανίας κάλεσε εκπροσώπους όλων τών κινηματογραφικών κλάδων και απλόχερα τούς επέτρεψε νά πούν ό καθένας τό μακρύ του και τό κοντό του, μέ τήν ύπόσχεση πώς θά έκανε ό,τι άποφάοιζαν, χωρίς καμιά επέμβαση.

Τό πράγμα τότε είχε φτάσει σέ κωμικά άκρα! Όρισμένοι δηλαδή, είχαν προτείνει — και παρά λίγο νά γίνει δεκτή ή πρότασή τους! — νά μοιραστεί τό Φεστιβάλ σέ έμπορικό και καλλιτεχνικό, σέ κοσμικό και ... μπλου - τζίνικο! Όπως λέγανε κάποτε, «Τρίτη, Πέμπτη και Σάββατο θάχουμε ρεπουμπλικάτο, και τήν άλλη τριμερία θάχουμε τήν βασιλεία». Φαντασθείτε μέ άλλα λόγια, οι «έμπορικοί» νά καλοϋσαν στάρ και νά τις κλειδωναν στα ξενοδοχεία τους τις μέρες πού είχαν σειρά οι «καλλιτεχνικοί».

Έπί τέλους. Αύτά δέν έγιναν, γιατί μερικοί συνήλθαν έγκαιρώς. Τό γεγονός είναι πώς τό ύπουργείο ήταν έτοιμο νά δεχτεί κάθε τους πρόταση.

Έφέτος, πήγαμε από άλλο άκρο. Ξαφνικά — και δυο περίπου μήνες μετά τήν κατάλληλη ήμερομηνία — έμφανίζεται καινούργιος κανονισμός πού όχι μόνο μειώνει τά χρήματα τών βραβείων σέ γελοίο ποσό, πολύ κατώτερο του ποσού πού διατίθεται για τό Φεστιβάλ Τραγουδιού π.χ., αλλά άναλαμβάνει, και άλλες ευθύνες. Μειώνει τόν αριθμό τών άρμοδίων καλλιτεχνικών στελεχών στις συνθέσεις τών Έπιτροπών κλπ.

Θηρία οι σκηνοθέτες και οι άλλοι παράγοντες τών ταινιών. Βρίσκουν ήθικά μειωτικό και γενικά άπαράδεκτο τόν καινούργιο κανονισμό (άκόμα και ό ήθοποιός πού θά εκπροσωπή τό Σ.Ε.Η. θά διορίζεται από τό ύπουργείο π.χ.!) και δηλώνουν ότι:

«Κάτω από αυτές τις συνθήκες ή συμμετοχή μας στο προσεχές Φεστιβάλ Κινηματογράφου τής Θεσσαλονίκης είναι άδύνατη... Ζητούμε τήν έπαναφορά του Κανονισμού του 1975».

Σαράντα μία ύπογραφές κάτω από τή δήλωση, και απειλές για άντ, - Φεστιβάλ. Πώς θά γίνει τώρα αυτό; Άπλούστατο οι σκηνοθέτες κλπ. Έχουν καμιά τρακοσαριά χιλιάδες δραχμές. Θά νοικιάσουν έναν κινηματογράφο στη Θεσσαλονίκη, θά τυπώσουν και καμιά άφισσα, θά φροντίσουν και για τήν ενημέρωση του Τύπου.

2 ΑΥΓ. 1977 →

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ

ΑΝΑΤΑΡΑΧΗ ΣΤΟΥΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥΣ ΚΥΚΛΟΥΣ

Ἡ Πανελλήνιος Ἑνωσι Κριτικῶν Κινηματογράφου δήλωσε πὼς δὲν θὰ παρακολουθήσει τὸ ἐπίσημο φεστιβάλ πρὸς ἀντί - φεστιβάλ. Αὐτὸ τώρα, παρουσιάζει δυσκολίες. Τὰ μέλη τῆς δὲν εἶναι ὅλα δημοσιογράφοι. Ἄν ἦταν δημοσιογράφοι, θὰ ἤξεραν πὼς τὰ νουβέλα πρέπει νὰ καταλοῦν ἄλλο γιὰ τὴν ἀποστή ἐνημέρωση τοῦ κοινού.

Τὸ πρόβλημα ὅμως παρουσιάζεται καὶ ἄλλως: Στὸν σχεδὸν ἀνύπαρκτο πλέον ἑλληνικὸ κινηματογράφο, ὑπάρχουν ταινίες γιὰ τὸ φεστιβάλ; Ναι, ἀπαντοῦν οἱ διαμαρτυρόμενοι σκηνοθέτες. Μὲ τὴν ἔξαιρησι τῶν ταινιῶν πού ἔχει χρηματοδοτήσει ἡ ΕΤΒΑ ὅπως τὸ «Κλειστὸ παράθυρο» τοῦ Ε. Βελλόπουλου, καὶ τὸ «Σκοτεινὴ καταγραφή μιᾶς ἡλιογραφίας» τοῦ Δημογεροντάκη, πού ἴσως βρεθοῦν ὑποχρεωμένες νὰ συμμετάσχουν (λέγεται πὼς ἡ «Ἰφιγένεια») δὲν προρίζεται γιὰ τὸ φεστιβάλ καὶ ὁ Ἀγγελόπουλος θὰ παρουσιάσει τὴ δική του ἐκτὸς συναγωνισμοῦ) ὑπάρχουν ἀκόμα ἑπτὰ ταινίες πού θὰ ἀποτελέσουν τὸ ἀντί - φεστιβάλ. Αὐτὲς εἶναι οἱ: «Ἰέφτουν οἱ σφαίρες σάν τὸ χαλάζι» τοῦ Ν. Ἀλευρά, «Οἱ γυναῖκες σήμερα» τῆς Π. Ἀλκούλη, («Ἄρχοντες») τοῦ Μανουῦσου Μανουσάκη, «Ὁ ἀγῶνας τῶν τυφλῶν» τῆς Μ. Παπαλιού. («Πὼς πιάστηκε ὁ Ραμόν Γκρις») τοῦ Σ. Παυλίδη, «Βαρύ πεπόνι» τοῦ Π. Τάσσιου, καὶ «Παιδεία» τοῦ Γ. Τυπάλδου.

Ὁ μόνος φόβος εἶναι μήπως τελικὰ τὸ ἀντί - φεστιβάλ ὀργανωθεῖ στὴν Ἀθήνα.

Ὅπως ἄποτε ἕνας ἀπὸ τοὺς χαμένους θὰ εἶναι ὁ Σ. Καψάσκης τοῦ «Στούντιο», πού εἶχε διοργανώσει συμπόσιο ἐκπροσώπων ζένων κινηματογραφικῶν λεσχῶν.

Συμπέρασμα: Μήπως τελικὰ ὅλα αὐτὰ τείνουν γιὰ νὰ θουλιάξει ὀριστικὰ ὁ ἤδη σὲ κακὴ κατάστασι ἑλληνικὸς κινηματογράφος; Ἄς τὸ ποῦν καθαρά. Γιατὶ τὰ «περὶ μέτρων λιτότητος» καὶ τὰ περὶ «ἀπαίτησεων τῆς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης νὰ ἔχει δικούς τῆς ἀνθρώπου», δὲν πείθουν κανένα.

ΡΟΖΙΤΑ ΣΩΚΟΥ

B H M A

~~13~~ ΗΥΤ. 1977

**Πολιεία εναντίον
κινηματογράφου:
'Αγώνας μέχρι
τελικής πιώσεως..**

Τά γεγονότα γύρω από τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πού κατέληξαν στην απόφαση τών κινηματογραφιστών νά μήν στείλουν τίς ταινίες τους, ἔφερε ξανά στό φῶς τήν βαθειά κρίση, πού μαστίζει τόν ἑλληνικό κινηματογράφο καί τήν «έχθροτητα» τῆς πολιτείας.

ΕΝΑ παγώδουνο, πού δσα περνάει ο καιρός μεγαλώνει, κυκλοφορεί στα ελληνικά νερά. Ολόκληρο λέγεται επρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά έντονα (ή για μερικούς) φαίνεται μόνο η κορφή του, τό Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου στην Θεσσαλονίκη. Και ή πρόσφατη διεξέγρη κινηματογραφιστών και ύπουργείου Βιομηχανίας, (πού κατέληξε στην απόφαση νά μη στείλουν οι πρώτοι ταινίες στην Θεσσαλονίκη, αλλά νά οργανώσουν «δικό τους» φεστιβάλ), απέδειξε ότι τό καράδι χτύπησε πάνω στό παγώδουνο, κι έβγαζε ίσως πιά ή ύρα νά παραδοχτούν οι κατεταναίοι και την ύπαρξη του «μη έπιστητού».

Δύο από τους πιο αρμόδιους ανθρωπούς των πραγμάτων, ο Πάνος Γλυκοφρύδης (πρόεδρος της Έταιρίας Έλλήνων Σκηνοθετών) και ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης (πρόεδρος του Σινδέσμου Έλλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου) μιλώντας και σαν πρόεδροι και σαν μεμονωμένα άτομα, αλλά και στό βάθος σαν εκπρόσωποι ουσιαστικά του καλλιτεχνικού και του έμπορικού κινηματογράφου, θέλησαν κατά την διάρκεια μιας συζήτησης νά αναλύσουν όλο τό πρόβλημα, αρχίζοντας από τό όρατό και προχωρώντας στό άόρατο. Και νά προβάλουν τις λύσεις του, πριν είναι πολύ άργα...

«Τό Φεστιβάλ είναι χρήσιμο, έσ' όσον έχει την δυνατότητα νά προσαρμόζεται στις διάφορες συνθήκες, όπως άπαιτεί ή πραγματικότητα», λέει ο Γλυκοφρύδης. «Αν τό Φεστιβάλ έχει σαν σκοπό νά προβάλει τά κινηματογραφικά προϊόντα μας, χρειάζεται νά προσαρμόζεται, και συμφωνούμε ακόμη και μέ τό νά υπάρχει κάθε χρόνο και καινούργιος κανονισμός. Άλλά νά γίνεται σέ συναργασία μέ τους ενδιαφερόμενους. Ας γίνει κατονητό, ότι τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δέν είναι τσιφλικι κανονός: Άπώς, έμεις οι κινηματογραφιστές φτιάχνουμε τά προϊόντα μας και κάποιοι άλλοι οργανώνουν την έκθεση αυτών των προϊόντων».

Και συμπληρώνει: «Δέν έχουμε σαν σκοπό νά καταργήσουμε τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ούτε νά τό μεταφέρουμε στην Άθήνα, Ικανοποιώντας τον ύβροκαλισμό της. Δέν έχουμε, ακόμη, σκοπό μία στείρα αντικυβερνητική εκστρατεία, άλλωστε οι εδύσκολες σχέσεις κινηματογράφου και πολιτείας, περνούν από πολλές κυβερνήσεις...»

Σήμερα, όμως, οι σχέσεις αυτές έχουν φτάσει στό άπροχώρητο, ή κρίση έχει ξεσπάσει. Άφορμή ο κανονισμός του Φεστιβάλ, αιτία ή άδιαφορία (πού φτάνει και σέ εχθρική πολιτική) της πολιτείας προς τον κινηματογράφο. Ας σημειωθεί ότι μετά την μεταπολίτευση άπό την μεριά της κυβερνήσεως ακολουθήθηκε ο δρόμος των δημοκρατικών διαδικασιών και μετά από μία κοινή σύσκεψη όλων των ενδιαφερομένων στό ύπουργείο Βιομηχανίας, καταρτίστηκε κανονισμός για τό Φεστιβάλ.

«Έτος δρεθήκαμε μπροστά σ' ένα νέο κανονός: Ο κανονισμός αυτός, μετά άπό άπάντηση «καποίου», άναμορφώθηκε. Μάς δηλώθηκε ότι ήταν ή Έκθεση Θεσσαλονίκης πού ζήτησε έπιστροφή στον κανονισμό του '64, άλλωστε δέν θά αναλαμβάνανε την δόγωση. Και τελικά τό ύπουργείο κατέληξε σέ μία μεσοδέξικη κατάσταση, άνώμασα στον κανονισμό του '64 και του '74, γυρίζοντας τον θεσμό, δέκα χρόνια πίσω, στό καθεστώς των διορισμών...»

Τίς κρίσεις του για τό Φεστιβάλ κάνει και ο Κονιτσιώτης: «Όσα συμβαίνουν μέ τό Φεστιβάλ είναι λυπηρά τόσο άπό την μεριά της Έκθεσεως όσο και άπό την μεριά του ύπουργείου Βιομηχανίας, όσο και άπό μάς τους ίδιους. Στά 17 χρόνια, πού έχουν περάσει από την άσχη του θεσμού, θά έπρεπε ο κάθε ένας από τους τρεις αυτούς παράγοντες νά έχει θρει τό άληθινό πρόσωπό του ώστε νά μην είμαστε στην σημερινή θέση. Αυτό και μόνο δείχνει ότι κάτι δέν πάει καλά ή ότι κάποιο τό επιδιώκουν και τό ώθούν στην κατεύθυνση νά μην πάει καλά...»

Είναι γεγονός πως όλα τα χρόνια της ζωής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ύπάρξαν επίμερους διαφωνίες, έπιπλοκες, πού πάντα ξεπερνούνταν δυσκολότερα ή εύκολότερα. Γιατί έτος, όρισμένοι θέλουν νά τραβήξουν τά πράγματα στα άκρα καταργώντας τις συμφωνίες: Δέν είναι σέ θέση εκ πρώτης ώμους νά τό καταλάβω και αυτό μέ δάξει σέ ποικίλες σκέψεις», λέει ο Κονιτσιώτης. «Αν ή Έκθεση και τό ύπουργείο Βιομηχανίας θέλουν νά τροποποιήσουν τον κανονισμό, έπρεπε νά τό κάνουν μέ τον τρόπο πού τον έφτιαξαν, δηλαδή παρουσία μας. Τώρα, λοιπόν, όποιαδήποτε άνωμαλία κοινωνικοπολιτική, δέν βαρραίνει τά κινηματογραφικά σωματεία, άλλα αυτούς, πού άπερισπαστα πήραν αούαιρες άποφάσεις»

«Η υπόθεση του Φεστιβάλ, όμως, είναι μια μικρή σταγόνα, στα προβλήματα που μαστίζουν τον κλάδο αυτήν την πασιφανή περίοδο «άνομβροιας» κινηματογραφικής. «Και αν η πολιτεία δεν δώσει έστω την ύστατη αυτή στιγμή χείρα βοηθείας τότε το χρόνο, δεν θα μπορούμε να κάνουμε ούτε αυτές τις συζητήσεις...»

Τό Φεστιβάλ άφερέγγυο

Κάθε χρόνο, στην περίοδο του Φεστιβάλ όξυνεται ή καταστάση, καθώς οι κινηματογραφιστές έρχονται «πρόσωπο με πρόσωπο» με τους αρμόδιους. «Τώρα με τη σκληρή κρίση του κινηματογράφου η όξυνση είναι πιο έμφανής και πιο δυναμική», λέει πάλι ο Γλυκοφρύδης. «Κάθε χρόνο παρουσιάζεται το Φεστιβάλ σαν πρόβλημα τό ίδιο και όχι σαν αποτέλεσμα, έτσι ώστε να γίνεται αποπροσανατολισμός από τό πραγματικό πρόβλημα. Και κάθε χρόνο οι ιδυόντες του Φεστιβάλ καθιστούν τό θεσμό και πιο άφερέγγυο...».

«Ιδιαίτερα στό σημείο αυτό, πρέπει νά παρατηρηθεί τό φαινόμενο, ότι, ένα κάθε χρόνο αύξανουν τά έξοδα παραγωγής ταινιών, μειώνονται από την άλλη οι μέσοι του Φεστιβάλ παροχές (βραβεία, προνόμια). Έτσι, η κατάσταση έχει φτάσει στό σημερινό εξωφρενικό βαθμό: Μέσο κόστος μιας ταινίας 4.000.000 δρχ. και προμυθότηση 75.000 δρχ. Οι αριθμοί είναι σκληροί.

«Η όλη υπόθεση ξεκινάει από τό ότι η πολιτεία δεν μας έχει πάρει έμάς τους κινηματογραφιστές στό σοβαρό», ξεσπάθωνει ο Κωνιστιώτης. «Οι ίδιοι δεν είναι σε θέση νά αντιμετωπίσουν τον κινηματογράφο. Του δίουν λιγότερη σημασία, π.χ. από τό ποδοσφαιρο.

Κι όμως, ο άγνοημένος ελληνικός κινηματογράφος, έβγαλε πολλές φορές άσπροπρόσωπη την Έλλάδα στό έξωτερικό, πράγμα πού δεν έκανε ποτέ ως τώρα ο ελληνικός αθλητισμός...

Δέν έχω τίποτα έναντίον του άθλητισμού, άπλως ένχολουμαι άπο αυτή τη διαφορετική στάση της πολιτείας και σαν άνθρωπος και σαν επαγγελματίας...».

Και οι δύο συνομιλητές δέν κατηγορούν τη σημερινή κυβέρνηση και κυρίως τον ύπουργό Βιομηχανίας σαν υπαίτιο της κρίσης. Τον κατηγορούν, όμως, σαν υπαίτιο για τό σ υ ν ε χ ι σ η της κρίσης.

«Μέχρι τώρα ο κινηματογράφος δέν αξιώθηκε μιάς ούσιαστικής μέριμνας και νομοθεσίας, από κάποια κυβέρνηση», τονίζει ο Γλυκοφρύδης. «Ο ελληνικός κινηματογράφος στάθηκε πάντα ο μεγάλος άγνοημένος, ένα νόθο ή παραπαίδι. Είναι κι αυτό αποτέλεσμα της γενικότερης πολιτικής της πολιτείας πάνω στό πολιτιστικά πράγματα της χώρας...».

Και συμπληρώνει: «Ο κινηματογράφος απέθηκε στό χείρα της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, πού ένεργώντας κατά συνείδηση, χειρίστηκε αυτό τό τρομερό όπλο, άλλοτε με έπιτυχία και άλλοτε χωρίς. Και είναι επάξιμο, νά έχει σαν γνώμονας τό κέρδος. Δέν μπορούμε νά κατηγορήσουμε, λοιπόν, την ιδιωτική πρωτοβουλία, γιατί δέν έβαλε πρώτα τους πολιτιστικούς στόχους και μετά τό κέρδος. Αυτό είναι δουλειά της πολιτείας. Άλλά πάντοτε η πολιτεία αντιμετώπισε τον κινηματογράφο μόνο σαν κερδοφόρα πηγή».

«Η αλήθεια, πάνω στό τελευταίο σημείο μπορεί νά φανεί και από ένα άλλο γεγονός: Η πολιτεία έσθασε νά εισποάττει τό 48%(!) της τιμής κάθε εισιτηρίου κινηματογράφου...

«Πάντα προβάλλονται σαν αιτιολογία τό πού θα βρεθούν τά χρήματα, για νά βοηθηθεί ο κινηματογράφος» λέει ο Κωνιστιώτης. «Μά υπάρχουν τεράστια έσοδα γενικά από τον Φόρο Δημοσίων Θεσμάτων, όπως αντίστοιχα υπάρχουν και από τον άθλητισμό. Μόνο πού για τον άθλητισμό τά χρήματα αυτά έπιστρέφουν, ενώ για τον κινηματογράφο όχι. Δέν θα ήταν τίποτα νά δινόταν κάθε χρόνο 100.000.000 δρχ. στον κινηματογράφο. Άλλα όχι νά ξεδεύονται τά 80.000.000 δρχ. σε έπιτροπές, παραέπιτροπές και ύπεπιτροπές για νά λειτουργήσει τό σύστημα και νά μείνουν μόνο τά ύπόλοιπα για μόΐρασμα...

Στό σλόγκαν της μη ύπάρξεως χρημάτων, οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές είναι έτοιμοι νά ύποβείων λύσεις, αν κληθούν ύπε ύ θ υ ν α. «Σαν παράδειγμα μπορεί νά άναφερθεί η Ίταλία με την τόσο μεγάλη άνθηση του κινηματογράφου», τονίζει ο

Γλυκοφρύδης. «Έκει υπάρχει ένας ναός, που απαγορεύει σε οποιαδήποτε ξένα ταινία να εξαγάγει τις εισπράξεις, που πραγματωποιήσει. Αντίθετα, υποχρωτικά διατίθενται για την παραγωγή ταινιών μέσα στην Ίταλία. Ή γίνεται παραγωγή ξένης ταινίας ή παραγωγή ιταλικής ή συμπαραγωγής. Αν υπολογίσουμε ότι κάθε χρόνο παίζονται στην Ελλάδα 500 ξένες ταινίες, που πραγματοποιούν 100.000.000 εισιτήρια, μπορεί να υπολογιστεί το ποσό του συναλλάγματος που διαρρέει παντοiotρόπως στο εξωτερικό. Μιά πηγή, λοιπόν, εσόδων, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ενίσχυση του ελληνικού κινηματογράφου, είναι όχι μόνο η δασμολόγηση, αλλά και η εισχυροποίηση της νομοθεσίας, για τη δέσμευση των εισπράξεων των ξένων ταινιών».

Ή λογοκρισία καί οι «αυτόχειρες»

«Μάς κατηγορούν ότι ο κινηματογράφος στην Ελλάδα είναι κακός, έμπορικός κλπ. Μά υπάρχει στην Ελλάδα καμιά άλλη έκδηλωση της δημοσίας ζωής, που ή στάση της να είναι πάνω απ' τον μέσο όρο;» επιτίθεται ο Κονιτσιώτης. «Η κρατική ελληνική τηλεόραση είναι καλύτερη; Ή ελληνική αρχιτεκτονική — την βλέπουμε περπατώντας στους δρόμους με τα κτίρια από μπτόν γύρω μας — είναι καλύτερη; Απ' την άλλη μεριά, υπάρχει καμιά χώρα με τη δική μας οικονομική κατάσταση και τον δικό μας πληθυσμό που να έχει να επιδείξει κάθε χρόνο 2 — 3 ταινίες διεθνούς επιπέδου, όπως έμεις;»

Καί αυτές οι ταινίες του διεθνούς επιπέδου, «βγαίνουν» χωρίς καμιά ούσιαστική βοήθεια. «Όχι μόνο δεν έχει παρθεί κανένα μέτρο για να προσταθεί ή ελληνική ταινία, δασμολογώντας σε ποόμε τις ξένες, αλλά ή απάντηση στις εκκλήσεις για βοήθεια είναι: «Κόψτε το σβέρο σας, έμεις ενδιαφερόμαστε μόνο για τό φόρο που εισπράτουμε από τά προϊόντα σας». Ναί, αυτή ή απάντηση μάς έχει δοθεί από χείλη αμμοβίου», λέει και ο Γλυκοφρύδης.

«Μιά άλλη απάντηση πάλι, είναι ή λογοκρισία. Καί πάνω στό σενάριο και πάνω στην τελική ταινία. Έτσι, μπαίνει θηλεία σε κάθε επιχειρηματία, καθώς δεν ύ-

πάρχει περίπτωση να παίξει κωρώνα-γράμματα τό κεφάλαιό του, απέναντι στην διπλή «ψαλίδα» της λογοκρισίας. Άς μήν έχουμε αυτάπατες. Κάτω από αυτό τό καθεστώς της λογοκρισίας οργανωμένη κινηματογραφική παραγωγή δεν μπορεί να υπάρξει, πέρα από τους αυτόχειρες».

«Τώρα, στό κορύφωμα της κρίσης, που ή κινηματογραφική αγορά έχει κατέβει στό Μηδέν, μπορεί να χαρακτηριστεί πράξη αυτοκτονίας ή παραγωγή ταινιών. Καί σ' αυτή την κρίσιμη καμπή του ελληνικού κινηματογράφου, ή πολιτεία μέσω του Φεστιβάλ, όχι μόνο δεν άγκαλιάζει αυτές τις μεμονωμένες προσπάθειες, αλλά κάνοντας μικροπολιτική τις κατηγορεί, π.χ. για πολιτικοποίηση, βρίσκοντας έξωκινηματογραφικά κριτήρια».

Καί, όμως, αούτο οι «αυτόχειρες», καλούνται σ' ένα Φεστιβάλ, που θά δείξει τό κινηματογραφικό πρόσωπο της χώρας. Χρησιμοποιούνται οι ταινίες τους και κυριολεκτικά πίσω από την πλάτη τους θεσπίζονται νέοι κανονισμοί...

«Σέ τί άποσκοπεί αυτό;» συνεχίζει ο Γλυκοφρύδης. «Σέ τί άλλο παρά σε όξυνση και μετάθεση του πραγματικού προβλήματος του κινηματογράφου. Στο ίδιο κλίμα λαστολογίας, εντάσσονται επίσης και τά παράπονα για τά «έκπρωτα» του Φεστιβάλ. Άλλά τό φαινόμενο είναι παγκόσμιο. Είτε με έπίσημο ένδυμα, είτε όχι, είτε με εισιτήρια για τις προβολές του 1.000 δραχμών, είτε 50. Οι ίβνόντες πρέπει να βάλουν καλά στό μυαλό τους ότι, ή γραφική περίοδος του σινεμά πέρασε άνεπιστρεπτά».

«Προσωπικά θά μπορούσα να άραδιάσω μιά σειρά από λύσεις», λέει ο Κονιτσιώτης, μέσα από τό πρίσμα του κινηματογραφικού παραγωγού. Προτείνει, δηλαδή:

● Να άπαλλαγεί ή ελληνική ταινία άπό κάθε φόρο δημοσίου θεάματος. Δεν μπορεί τό ελληνικό ψυγείο και τό ελληνικό κασμίρι να πουλιέται στην αγορά χωρίς φόρο, ενώ ή ελληνική ταινία να ακολουθεί την μοίρα της οποιασδήποτε πορνοταινίας ή καράτε του έξωτερικού.

● Ή τηλεόραση να προβάλλει κάθε βδομάδα μιά ταινία πρόσφα-

της παραγωγής, πού θά τήν πληρώνει γύρω στις 700.000 δραχ., όσο δηλαδή τής κοστίζουν δύο συνέχειες ενός από τά καλοπληρωμένα — αλλά όχι πάντα επιτυχημένα — σήριαλ.

Επίσης, νά θεσπιστεί νομοθετικά ότι όσες ταινίες έχουν γυριστεί αποκλειστικά γιά τόν κινηματογράφο, θά προβάλλονται στήν τηλεόραση μετά από δύο χρόνια, μέ αντίτιμο περίπου 500.900 δραχμές.

● "Ας πάρει τό κράτος επίτελους μία απόφαση, θετικά και χωρίς τροχοπέδη, γιά τίς κρατικές επιχορηγήσεις, σχετικά μέ τόν κινηματογράφο. "Ας δημιουργήσει ένα όργανο υγίης, πού θά αποτελέσουν κατ' αρχήν οι άμεσα ένδιαφερόμενοι, και ή πολιτεία τελί-

κά θά είσπράξει πολλαπλά σέ συνάλλαγμα τό ποσό τών 100.000.000 δραχ., πού θά πρέπει νά επενδύσει στόν κινηματογράφο.

● Εισάγονται κάθε χρόνο 500 ξένες ταινίες, χωρίς καμιά ούσιαστική επίβαρυνση (έκτός από ένα παράβολο), πράγμα πού συμβαίνει σέ ελάχιστες χώρες. "Αν τό κράτος θέλει επιπλέον έσοδα, άς βάλει ένα τσουχεράποσό στήν κάθε ταινία και τά έσοδα άς τά χρησιμοποιήσει γιά τήν δότηση του έλληνικού κινηματογράφου. "Ετσι και ό κατακλιωμός τών ξένων ταινιών θά μειωθεί και ή ελληνική ταινία θά έπιζησει ενός άθεμιτου άνταγωνισμού.

Του Β. ΠΑΓΚΟΥΡΕΛΗ

B H M A 31 ΑΥΓ. 1977

Θάνατος κι άνανέωση ενός χρήσιμου θεομοῦ

Του
ΒΑΣ. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΤΟ ΠΡΟΣΕΧΕΣ — Αν υπάρξει

— 18ο Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που αν αριθμολογούσαμε θα έπρεπε να το αριθμήσουμε με τους κλασματικούς αριθμούς «17½» ή «17¼» ή «17 1/8», ανάλογα με το αν σ' αυτό προβληθούν δυο, τρεις ή μία κρατικές ταινίες (παραγωγές του Κέντρου Κινηματογράφου), κατά πάσα πιθανότητα θα είναι και το τελευταίο στην Ισχυρή Ιστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου: 'Ο ύπουργος Βιομηχανίας και οι βοηθοί του αποφάσισαν να τό ενταξίσουν «έν τιμή» και «ερατική δαπάνη». Και του διότι ἀρήθησαν να δεχτούν όλους τους όρους που τους έθεσαν δια ανεξάρτητα τα ενδιαφερόμενα κινηματογραφικά Σωματεία προκειμένου να πάρουν μέρος σ' ένα φεστιβάλ που υφίσταται χωρίς στη δουλειά των μελών τους και μόνο.

Και ο μέν ύπουργός Βιομηχανίας, βρήμην του ύπουργού Πολιτισμού, μπορεί να κρουναίξει σε στυλ κινηματογραφικού μπουρλακ «ο κινηματογράφος είναι έγώ». Όμως, η απλούστερη απλή λογική λέει πώς ο κινηματογράφος άνηκει: 1) Σ' αυτούς που τον φτιάχνουν και έχουν άπ' αυτόν άμεσα όλικα ή ήθικα ή ψυχολογικά ή ύπαρξιακά όφέλη. 2) Σ' αυτούς που πράγματι νοιάζονται για τήν προκοπή του, και 3) Στό κοινό που τον στηρίζει με τον όβολό του. 'Ο έλληνας κινηματογράφος δέν άνηκει στο έλληνο Κράτος διότι δέν είναι ερατικός.

Λοιπόν, ο ύπουργός Βιομηχανίας και οι περί αυτών έχουν τήν άμεσάλογη τάση να άντιμετωπίζουν τον έλληνο κινηματογράφο ύσπερ τον τον ύπισταρέμεν τους γραφείων. Και, ως έα τούτου, καταψήφισαν και διατάσσουσιν σέ στυλ δικαίου παταίστουλικού και σέ βαρος: 1) Τών βιωτών παραγωγών που, με τη βοήθεια τών μετατρέφων σε συντακτικό, μάς άκούτε ως έλληνες, και που φέτος γυαλί-κινάλο και ανεβαίεται και ως έλληνες καλύτερο ενοικιασθέντες.

2) Τών σκηνακτών και λοιπών κληρικικών παραγωγών που όντας έθελκτες αουόνται να πιούν το κρατικό μπουρνελαίο 3) Τών φίλων του κινηματογράφου που, επίτελους έχουν τήν άπαίτηση και τό δικαίωμα να βλέπουν, ε.τ. θέλουν αυτεί κι όχι ε.τ. άρνούε στους γραφειοκράτες.

'Ο κ. ύπουργός Βιομηχανίας έππε πρόσφατα στα μέλη μίας άπ' τις πολλές επιτροπές που τόν επισκέφθηκαν στήν προστάθεια να έξευρεθεί μία λύση στό νόμιμο έλιτο πρόβλημα του φεστιβάλ πώς ο κινηματογράφος όρισκεται — περίπου — στα χόρια άριστερών, έτι ο προελληνατισμός τών άριστερών είναι... άριστερός και έτι ο ίδος που δέν είναι, δόδατα, άριστερός άπορροσώπει τό 54% τών Έλλήνων. Έίχασε, όμως, δυο πράγματα ο κ. ύπουργός: α) Κανείς ποτέ δέν έμπόδιε τούς δεξιούς να φτιάδουν δεξιο κινηματογράφο. Παρά τήν άμείριστη πρατική συμπαράσταση που θάχαν σέ μία τέτοια περίπτωση, οι δεξιοί δέν έννοούν ν' άσχοληθούν με τόν κινηματογράφο. β) Έκπροσώπει μέν ο κ. ύπουργός τό 54% του έλληνικού λαού όμως οι κινηματογραφιστές που άρνούνται να πάρουν μέρος στό Φεστιβάλ του άπορροσώπουν τό 100% τών έργαζόμενων στόν κινηματογράφο. Σίχνα τό ποσοστό μάς παίζουν δάσχημα παιχνίδια: 'Η ποσοστιαία άνάλογια του όλου δέν είναι άνεγκαστικά ή ίδια και γιό το μέρος.

Κατόπιν όλων αύτών τών ύπουργικών μαϊνάνδρων, τό συνεργαζόμενο κινηματογραφικό Σωματείο Έταιρία Σκηνοθετών Έλληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασίας, Ένωση Τεχνικών Έλληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασίας, Σωματείο Έλλήνων 'Ηθοποιών, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Ένωση Μουσικοσυνθετών — Σι.χουργών Έλλάδος, Σύνδεσμος Παραγωγών Κινηματογράφου — Τηλεόρασίας και Πανελλήνια Όμοσπονδία Θεάματος — Άπορροσώματος άποφάσισαν — και έπραξαν σοφά — να μήν παραδούν στόν πρακτικό πατερναλισμό και τό δημιουργήσαντο τό δικό τους Φεστιβάλ για τις δικές τους ταινίες.

*Ετσι, από 3 μέχρι 9 Ιουλιεθρίου τα παραπάνω Σωματεία άργανώσαν στή Θεσσαλονίκη το ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 1977. Και θα τό άργανώσουν και τό χρόνο και τό παρρηρόν — μέχρι να καταλήσουν οι γραφειοκράτες τή σοφία της ζωικής παρρηρίας που λέει πώς δέν γίνεται μνημόσυνο με ξένα κολλόδα.

Λοιπόν, ο κυριός επί της Βιομηχανίας ύπουργός έίχασε ύφοδρα με τήν παραπάνω άπόφαση τών κοικουραίων του έλληνικού κινηματο-

γράφου. Και έβλεπε σέ ένέργεια τά μετράδα μέσα. Κατ' άρχην, ένέβαρε τό συνολικό ποσό των βραβείων από περίπου μίλλον σέ 1.200.000 δραχμές. Όταν είδε πως ό κοινός δέν έπρεπε νά γαρνίσει τού πρώτου Έξ και δεύτερο κοκέλο: έβαλε 500.000 δραχμές, άλλά τότες δια χειρός τρίτου, παρασκευάσαν, και μέ τόν βοο νά επικρίθουν στήν τζήσι οί εταραξίτες, όπως καταγγέλληκε.

Άληθεία ή παραπάνω καταγγέλλια που έγινε; Αν ναι, ποιός έξουσιοδότησε τόν κ. Κομοφόρο νά έπιχειρήσει τήν περίπου έξουσία των Έλλήνων ημεταποροφιστών; Και πως έγινε, τό ταιμίο τους από άδειο νά δρέξει έθωνικά μέ 1.700.000 δραχμές; Τι είδους κοινότητα είναι ούτε και γιατί σωματιά τάρα με τήση δημοκρατία;

Κι άκόμα, γιατί έκτιστόρασε — και μάλιστα πού ψηφιστεί τό νομοσχέδιο περί στρατευσιών γυναικών — τήν διεθνοποίησι της επιχορηγήσεως από τό κράτος, τ'αμεινωμαί πως τήν επιχορήγησι ένκαινισσε ή χούνη(α) Ταινιοθήκης της Έλλάδος για τίς αθροιστές σχέσεις; Καταγγέλληκε από άκρας ή πύθωνα πρόσωπα πως ή έν λόγω έπίτιμος καρδιά τη μετ δημοκρατία στους ένδοξοφρονέτους άγγλους μέ πετραχήλια προκειμένου νά πωραυνάρος στο κράτικό φεστιβάλ (έν γίνω) και τήν έλλη φεστιάλ διαφορά σκιοχτρα όμως τόν έπωκαίσιμο από κείδικες προδολές έντος, κητός — και έπι τά αυτά — της Έλλάδος κοί, άλλα τινα.

Αοίον, μέ ποιά δικαιοταμία πνίζον μέ τόν κημό και τό πορτοφάλι των Έλλήνων κινηματογραφιστών; Μέ ποιά δικαιοταμία κερταί π άνουν ά κρός επιμονάτας τό τηλέφωνό τους — ή μπρας του υπουροστραίου; — και έπιταίον να ττομοροστραίου δημα στογροφους και διεθνοφροντες φημιολιδαν, τίς έν άνα δούδια κατανοουμε τον πανικό τους; μπορεί να βρεθούν γαρις άπεροχρήση, και τό κί τ'αίκα είναι πάλιν ντεμαντέ υποθλαση. Και ποτε όμως ά κούβητος νά πρέπει νά δοχηλήθη μ' αυτό που του τ'αίκαίει κελύτρη.

Όπως ναι άναί, γά σ'αίκαί κεία Έλλάδος; Κι μετατόροφου 1977α θα γίνει ά ποδηποτε, σι π'αίκαί κείαν των τ'αίκαίτων της οικογμής.

ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΗΣ ΚΡΙΣΕΩΣ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΜΑΚΡΟΤΑΤΗ, όσο και ή ζωή του — Έτος γεννήσεως 1960

— είναι ή διαμάχη γύρω από τήν οργάνωση και τήν διεξαγωγή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης. Τήν τελευταία κρίση, όμως, τήν δημιούργησε: γεγονότα που άνάγονται στα τρία τελευταία χρόνια. Κρίση, της όποιας τό παρασκήνιο και τίς δυνάμεις που τό συνθέτουν, θά προσπαθήσουμε νά αναλύσουμε έξω.

ΟΛΑ ΑΡΧΙΣΑΝ μετά τό παραχώδες πρώτο μεταπελευθερωτικό Φεστιβάλ (1974), που είχε καταλήξει, μέ τήν έπαναστατική κατάληψη της σκηνης από τή σφύρισμα για άμφισβήτηση πολιτικοποιημένη νεολαία της Θεσσαλονίκης.

ΝΕΑ
5 ΣΕΠ. 1977

εΚάνα πράγμα δέν είναι κανένος — ή άν όχι. Τότε είναι σίγουρα εκείνού που τ'έχει Μεράκι του, και τ' αγαπάει και τό γνωρίζει "Ένα παιδάκι άνήκει σ' όποιον τό φροντίζει. Τ' άμάξι άνήκει στον προσεχτικό όδηγό. Μην τύχει και τό ρίζει στο γκαουό

ΜΠΕΡΤΟΛ ΜΠΡΕΧΤ
(έ'Ο κύκλος μέ τή κιμωλία Μετ. 'Οδ. Έλύτη)

ΓΙΑ ΝΑ ΚΑΤΕΥΝΑΣΙΕΙ τὰ πνεύματα, ὁ ὑπουργὸς Βιομηχανίας κ. Κοροφάγος συγκάλεσε τὸ καλοκαίρι τοῦ 1975 μιά εὐρεία σύσκεψη πού κατέληξε σέ ὀρισμένα συμπεράσματα, τὰ ὁποῖα καί περιελάλησαν σ' ἕνα κανονισμό κοινῆς ἀποδοχῆς. Σύμφωνα μὲ τὸν κανονισμό αὐτὸ πρέπει :

1) Ἡ δήλωση συμμετοχῆς στὸ Φεστιβάλ, ἐκτός ἀπ τὴν συγκατάθεση τοῦ παραγωγοῦ μιᾶς ταινίας, νά ἔχει καί ἐκείνη τοῦ σκηνοθέτη.

2) Ἡ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Φεστιβάλ νά ἀποτελεῖται ἀπ πέντε μέλη, ἐκ τῶν ὁποίων, ἐκτός τῶν τριῶν πού ὀρίζει ἡ Διεθνὴς Ἑλθεση Θεσσαλονίκης, τὰ ἄλλα δύο νά προέρχονται τὸ ἕνα ἀπὸ τὴν Ἑνωσὴ Σκηνοθετῶν καί τὸ ἄλλο ἀπὸ τὴν Ἑνωσὴ Παραγωγῶν.

3) Ἡ προκριματικὴ καί ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ νά ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑνῆς μέλη, ἐκ τῶν ὁποίων τὰ τέσσερα νά ὀρίζει τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας καί τὰ πέντε νά προέρχονται ἀπὸ τὰ ἑξῆς συνδικαλιστικὰ ὄργανα: Ἑταιρεία Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου — Ὁμίλειας, Σύνδεσμος Ἑλλήνων Παραγωγῶν Κινηματογράφου — Τηλεόρασης, Ἑνωσὴ Κριτικῶν Κινηματογράφου καί Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν.

4) Οἱ πρόεδροι ὄλων τῶν ἐπιτροπῶν νά ἐκλέγονται ἀπὸ τὰ μέλη τους.

Αὐθαίρετη ἐπαναφορὰ τοῦ παλιοῦ κανονισμοῦ

Ο ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΣ αὐτοῦ τοῦ 1975 ἐφαρμόστηκε ἀπογοεπῶς ἐπὶ δύο χρόνια (1975—76), ὅποτε ξαφνικὰ, φέτος, ἀνατρέπονται οἱ τότε ἀποφάσεις καί, ἐντελῶς δικτατορικὰ, τὸ ὑπουργεῖο ἐπαναφέρει ἕνα παλιὸ κανονισμό τοῦ 1965. Σύμφωνα μὲ αὐτὸν τὸν παλιὸ κανονισμό ἀφαιροῦνται ὅλα τὰ δικαιώματα τῶν κινηματογραφιστῶν. Συγκεκριμένα :

● Γιὰ τὴ δήλωση συμμετοχῆς στὸ Φεστιβάλ μιᾶς ταινίας ἀρκεῖ ἡ συγκατάθεση τοῦ παραγωγοῦ τῆς καί ἀγνοεῖται ἡ θέληση τοῦ δημιουργοῦ τῆς σκηνοθετί.

● Τὰ μέλη τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς ὀρίζονται ὅλα ἀπὸ τὴν Δ.Ε.Θ. Ἀφαιροῦνται τὸ δικαίωμα ἀπὸ τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Σωματεῖο Ἡθοποιῶν νά ἀντιπροσωπεύεται στὶς ἐπιτροπές προκριάσεως καί κρίσεως.

● Καί— τὸ κυριότερο— οἱ πρόεδροι αὐτῶν τῶν ἐπιτροπῶν δὲν ἐκλέγονται ἀπὸ τὰ μέλη, ἀλλὰ διορίζονται ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας.

ΤΙ, ΟΜΩΣ, ΣΗΜΑΙΝΟΥΝ σέ βάθος ὅλα αὐτά; Καί γιὰ τὸ ὑπουργεῖο καταργεῖ τὶς ἀποφάσεις πού εἶχε πάρει μὲν πρὶν δύο χρόνια; Γιὰ νά κατανοήσουμε τί συμβαίνει πραγματικά, ἐπιβάλλεται μιά ἀναδρομὴ στὸ παρελθόν.

Νέοι ἄνθρωποι στὴν 7η Τέχνη

ΟΤΑΝ Η ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ Δεξιὰ ἀποχωρεῖ ἀπὸ τὸ πολιτικὸ προσκήνιο τὸ 1963, ἀφίνει ἕνα νόμο περί ἀναπέυξης τῆς βιομηχανίας τοῦ Κινηματογράφου τοῦ Ν. Μάρτη (1961), πού ἀφορᾶ τὰ χαζοχαρούμενα προέδρα τοῦ ἔμπορικοῦ κινηματογράφου. Ὅμως, ἐπὶ Ἑνώσεως Κέντρου, μὲ τὴν ἐλπίδα μιᾶς Δημοκρατίας παντοδύναμης, οἱ καλλιτεχνικὲς δυνάμεις τοῦ τόπου ἀνθίζουν καί κυριῶς μὲς σ' ἕνα κλίμα εὐφορίας ξεπετιῶνται νέοι ἄνθρωποι στὸ χώρο τῆς Ἑβδομῆς Τέχνης. Οἱ καρποὶ αὐτῆς τῆς εὐφορίας φαίνονται στὸ Φεστιβάλ, πού σιγὰ-σιγὰ περνάει στὰ χεῖρα αὐτῶν τῶν ν ε ῥ ω ν δ η μ ι ο υ ρ ῶ ν. Ἐτσι, δταν ἡ ἴδια παραδοσιακὴ Δεξιὰ ἐπιστρέφει μὲ τὴν μεταπολίτευση, βρίσκεται κατὰπληκτη μπροστὰ σὲ μιά ἐντελῶς ἄλλη κινηματογραφικὴ πραγματικότητα. Καί ἐνῶ ἡ τηλεόραση ἐλέγχεται ἀπὸ τὴν κυβέρνηση, ὁ Νέος Ἑλληνικὸς Κινηματογράφος δὲν ἐλέγχεται καί ὁ παλιὸς εἶναι πιά νεκρός.

ΑΠΟΘΕΩΣΗ τῆς καινούργιας κινηματογραφικῆς πραγματικότητος εἶναι τὸ Φεστιβάλ τοῦ 1975. Δεκαπέντε ταινίες μεγάλου μήκους νέων ἀνθρώπων πού ἀναφέρονται στὸ Πολυτεχνεῖο, τὸν Ἐμφύλιο, τὶς ἀπεργίες, τὴ Χούντα, ἢ ἀκούν μιά σὲ βάθος κριτικὴ τοῦ ἀστικού κόσμου, συνταράσσουν τὸ Φεστιβάλ. Τὰ ἴδια καί τὸν ἐπόμενο χρόνο, ἔτος 1976.

ΟΜΩΣ και τα δύο αυτά Φεστιβάλ, του 1975 και του 1976, υπηρετούνται θαυμάσια από τον Κανονισμό του '75. Οι επιτροπές διαλέγουν τις ταινίες που πραγματικά αξίζουν και βραβεύουν αυτές που επίσης αξίζουν. Δηλαδή: Τόν «Θίασος» του Άγγελου, τον «Άγωνα» του Μαραγκού, τη «Βιογραφία» του Θανάση Ρεντζή και το «Χάππυ Νταίρη» του Βούλγαρη. Τό ακανόνιστες σημείο: οι επιτροπές αποδεικνύουν στην πράξη ότι υπηρετούν μὴν τὴν Τέχνη, ἀλλὰ δὲν υπηρετοῦν τὴν κυβέρνηση. Γιατί, ἐνὸς κ. Λαμπρίας ἀπαγορεύει στὸν «Θίασο» νὰ ἐκπρωσηπῶσι στίς Κέννες τὰ ἑλληνικά κράματα. οἱ ἐπιτροπές τοῦ Φεστιβάλ τὸν βραβεύουν!...

Γιάννης κερνᾷ καὶ Γιάννης πίνει!...

ΤΙ ΠΡΕΠΕΙ νὰ γίνει; Νά ἐπικρατήσῃ τὰ καλλιτεχνικά ἢ τὰ πολιτικά κριτήρια; Τό δεύτερο φυσικά ἀποφασίζει τό ὑπουργεῖο, πού ἐπιναφίσει ἔτσι τόν παλιό Κανονισμό τοῦ 1965. Γι' αὐτό καὶ δόσε ἀποχωρήσεις καὶ ἐν κένει, ἐπιμένει νὰ διορίζει τοὺς προέδρους τῶν ἐπιτροπῶν γιατί, ἀν αὐτοὶ δὲν ὑπογράφουν μιά ἀπόφαση βραβεύσεως, βραβεῖο δὲν δίνεται!...

Μ' ΑΥΤΟ τὸν τρόπο— ἔλεγχος τῶν βραβείων μέσω τῶν ἐπιτροπῶν— νομίζει τό ὑπουργεῖο ὅτι καταργεῖ τό ὄρυμο τῆς ἐπίσημης ἀπό μέρους τοῦ Κράτους ἀναγνώρισης ἐνὸς ἔργου πού δὲν ἀρέσει στήν κυβέρνηση. Θέλει ὁμως νὰ δείχνει ὅτι ἔχει Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Καὶ κάνει κάτι ἀνήκουστο, ὅν ὄχι καθαρά ἀνέντιμο. Ζητάει τίς ταινίες τῶν νέων πᾶμπωων σκηνοθετῶν, πού τίς γυρίζουν μὲ τό αἶμα τῆς καρδιάς τους, γιά νὰ μορῶσει νὰ στηρίξει σ' ἕνα ἀξιοπρεπές πρόγραμμα τό Φεστιβάλ. Καὶ ἀπό τὴν ἄλλη μεριά, τοὺς ὑπονομεῖ μὲ τοὺς διορισμένους, ὥστε νὰ μὴν πάρουν ποτέ βραβεῖο, ποτέ—κυρίως—τό χρηματικό ἐπᾶλλο πού συνοδεύει αὐτό τό βραβεῖο.

ΜΕ ΤΗΝ ΟΛΟΦΑΝΕΡΗ κινική πρόθεση νὰ δώσει βραβεῖο καὶ χρήματα μονάχα στίς δύομιση κρατικές ταινίες πού ἔχει χρηματοδοτήσει τό Κρατικό Κέντρο Κινηματογράφου. Μὲ ἄλλα λόγια, Γιάννης πίνει, Γιάννης κερνᾷ. Φεύγουν τὰ λεφτά ἀπό τὴ μιά τσέπη τοῦ Κράτους καὶ πᾶνε στήν ἄλλη τσέπη τοῦ Κράτους.

Ἵπύσχηται χρήματα πού δὲν θά τὰ δώσει

Μ' ΑΥΤΟΥΣ τοὺς μπαλάκιους λογαριασμούς, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν πανικό τῆς γελοιοποίησης τοῦ κρατικοῦ Φεστιβάλ, προχωρεῖ τό ὑπουργεῖο στήν πραγμάτωσή του ἔπειτα ἀπὸ τὴν σθεναρὴ ἀντίσταση τῶν νέων σκηνοθετῶν νὰ μετᾶσχουν στήν κοροϊδία τους. Καὶ κάνει ὅ,τι μπορεῖ γιά νὰ λειτουργήσει διασπαστικά. Μὲ τοὺς ἐξῆς τρόπους, πού γελοιοποιοῦν ἀκόμα περισσότερο τὴν ἄλη ὑπόθεση:

ΥΠΟΣΧΕΤΑΙ χρήματα πού δὲν θά δώσει ποτέ. Αὐτὰ τὰ χρήματα, 200.000 δραχμές, ὑποτίθεται ὅτι δίνονται σὲ ὅλες τίς ταινίες πού θά μετᾶσχουν στὸ Φεστιβάλ καὶ πού αὐτόματα χαρακτηρίζονται ὡς ἐνισχυόμενες. Ἄλλα, ἕνα πονηρὸ ἄρθρο, στή σχετικὴ ἀπόφαση τοῦ ὑπουργείου, λέει ὅτι οἱ ἐνισχυόμενες ταινίες παίρνουν ἕνα ἐλάχιστο ποσοστὸ, ἀνάλογο μὲ τό συνάλλαγμα πού θά φέρουν ἀπὸ τὴν κυκλοφορία τους στὸ ἔξωτερικό. Ὅμως, οἱ μικροῦ μήκους ταινίες δὲν κυκλοφοροῦν οὔτε στὸ ἔξωτερικό, οὔτε κἂν στὸ ἐσωτερικό— κανεὶς δὲν τίς παίξει, κανεὶς ἀπὸ τοὺς αἰθουσάρχες δὲν τίς θέλει—οὔτε οἱ μεγάλοι μήκους προωθοῦνται ἀπὸ κανένα γραφεῖο στήν παγκόσμια ἀγορά, ἄρα πλὴν τοῦ «Θιάσου» πού θριάμβησε ἔξω, αὐτές οἱ ἀσάτηρα καλλιτεχνικές ταινίες τῶν νέων ἐγνωστων Ἑλλήνων σκηνοθετῶν δὲν κσπᾶνε τὰ ταμεία στὰ διεθνή κωλύματα καὶ, συνεπῶς, δὲν φέρνουν συνάλλαγμα. Πού σημαίνει: δὲν παίρνουν κανένα ποσοστὸ ἀπὸ μὴδὲν εἰσπραξή.

ΑΥΤΗΝ ἀκριβῶς τὴν τραγικὴ κατάσταση τοῦ ἀδοηθητοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τὴ γνωρίζει πολὺ καλὰ τό ὑπουργεῖο καὶ τὴν ἐκμεταλλεύεται. Γιατί, καὶ κρυφά, ὑπόσχεται ἄλλα χρήματα. Μὲ πρόσωπα πού ἐπιστρατεύει καὶ πιάνουν ἕναν - ἕναν τοὺς φτωχοὺς σκηνοθέτες καὶ τοὺς τάζουν λαλοὺς μὲ πετραχίλια, ἀρκεῖ νὰ πάρουν μέρος στὸ κρατικό Φεστιβάλ. Αὐτὰ τὰ πρόσωπα, τὰ ἴδια πού ἀπορρίπτουν τὰ σενάρια τους θταν ὑποβάλλονται γιά νὰ ζητήσουν χρήματα ἀπὸ τό Κέντρο Κινηματογράφου, φτάνουν καὶ σὲ σημείο σχεδὸν ἐκδίστατου, ὡς ἐξῆς:

«Ἐσὺ, εἶσαι καλὸ παιδί. Νὰ ἔρθεις στὸ Φεστιβάλ τοῦ ὑπουργείου. Θὰ σοῦ δώσουμε λεφτά. Θὰ σοῦ ἀγοράσουμε τὴν

ταινία σου στην Ταινιοθήκη και
βά πάρεις κι άλλα λεφτά. Δέν
θέλεις; Δέν θέλεις νά έρθεεις στο
Φεστιβάλ; Είσαι κακό παιδί.
Πρόσεξε. Θά σέ συντρίψουμε...»

ΤΕΛΟΣ, ταυτόχρονα μέ δια αότά τά
μέσα πιέτως, χρησιμοποιείται άκί-
μα ένα: Κάθε ταινία πρέπει νά όπα-
βληθεί στό ύπουργείο γιά νά χαρα-
κτηριστεί— είναι κάτι καθαρά τυπι-
κό— έλληνική. Φέτος, όσοι πάνε νά
πάρουν αούτή τήν άδεια χαρακτηρι-
σμού, έρωτώνται προηγουμένως σέ
ποιά Φεστιβάλ θά στείλουν τό έργο
τους. Και άδεια δίνεται μονάχα σέ
δσους δηλώσουν συμμετοχή στό έπί-
σημο Φεστιβάλ...

ΕΤΣΙ, μέ τήν άχαρακτήριστη στά-
ση του ύπουργείου και τήν αντιδη-
μοκρατική, μέ τό ζόρι έπιβολή τής
Ιδεολογίας του κυβερνώτος κόμμα-
τος, που θέλει νά περάσει στό χώ-
ρο του κινηματογράφου, φτάσαμε στή
γνωστή κατάσταση τής ύπαρξης δύο
Φεστιβάλ. Νομικοί κύκλοι, όμως, έ-
πισημαίνουν τό παράνομο ό λ ω ν
των ένεργειών του ύπουργείου, άκί-
μα και σύμφωνα μέ τόν ίδιο τόν
Κανονισμό, ό όποιος προβλέπει προ-
θεσμίες δηλώσεως ύποψηφιοτήτων
που δεν τηρήθηκαν. Καί, φυσικά, θά
προκύψουν νομικά ζητήματα (προσ-
φυγή στό Συμβούλιο Έπικρατείας
κλπ.) άν εκπρόθεσμες ταινίες προ-
βληθούν και, ένδεχομένως, δροβει-
θούν.

ΟΠΩΣ κοί νάναί, ή ώρα τής κρί-
σεως πλησιάζει. Είναι σήμερα, ό-
πότε, σύμφωνα μέ τόν Κανονισμό,
οι ταινίες, όσες δηλώθηκαν έγκαι-
ρα, έως 17-8-77, πρέπει νά παρα-
δοθούν στό γραφεία τής Διεθνούς
Έκθεσεως Θεσσαλονίκης. Αύριο τό
πρωί θά ξέρουμε άν παραδόθηκαν
— και πότες.

ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

ΑΥΓΗ
11 ΣΕΠ. 1977
ΑΥΓΗ

'Αθλια καρικατούρα τό Φεστιβάλ του Κινηματογράφου

ΤΗ ΣΤΙΓΜΗ που η Συντονιστική Έπιτροπή των κινηματογραφικών οματειών και οργανώσεων προετοιμάζει κανονικά την διεξαγωγή του «Ελληνικού Φεστιβάλ Κινηματογράφου 1977», έχοντας ήδη στα χέρια της 7 ταινίες μεγάλου μήκους και 30 περίπου μικρού μήκους, απ' την πλευρά του κοστικού «φεστιβάλ» τα πράγματα δεν φαίνονται και τόσο κανονικά. Εκκρίνεται μέρες πριν από την έναρξή του, οι αρμόδιοι δεν είναι: σε θέση να ανακαινώσουν τις ταινίες που θα συμμετάσχουν. Είναι πολύ άπλο, για όσους δεν θέλουν να κλείνουν τα μάτια: ταινίες για να πάνε στο κρατικό «φεστιβάλ» δεν υπάρχουν. Χορδών, εκτός από εκείνες που το κράτος παράγει κατά ένα μεγάλο μέρος το ίδιο και που μπορεί να τις δεσμεύσει με το «έτσι θέλω», ακόμα κι αν χρειαστεί να έρθει σε διαυσιαση με τους ίδιους τους δημιουργούς του (όπως φαίνεται να έχει συμβεί με την περίπτωση Κακογιάννη). Σ' αυτές, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε όσες ταινίες (ή ταινία) έγιναν την τελευταία στιγμή, μόνο που προς το παρόν κανείς (εκτός ίσως από το υπουργείο Βιομηχανίας δεν γνωρίζει την ύπαρξή τους).

Από μία άλλη σποφή πληθαίνουν οι ενδείξεις του ότι το υπουργείο και η ΔΕΘ έχουν περσιπέσει σ' αδιέξοδο σχετικά με το «φεστιβάλ» — φάντασμα το οποίο υποτίθεται ότι προστάτουν από τα «εξωκινηματογραφικά συμφέροντα»: η ΔΕΘ ανάθεσε στην οργανωτική επιτροπή του Διεθνούς Φεστιβάλ και την οργάνωση του Ελληνικού Φεστιβάλ, μία και δεν θα μπορούσε να δει καλύτερο μέσο απ' αυτό για να ξεπεράσει την άρνηση άλλων όσων δεν θα επιθυμούσαν βέβαια να συμμετέχουν στην οργάνωση ενός φεστού που φέτος βρέθηκε να μην έχει αντικείμενο. Αποτέλεσμα: η ενέργεια βρήκε ασύμφωνα 2 μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής του Διεθνούς τα όποια και παραιτήθηκαν, ενώ το τρίτο μέλος, ο Ίων Νταϊφας, είχε δηλώσει ρητά σ' παλιότερο γράμμα του προς την Έταιρία Σκηνοθετών ότι δεν επιθυμεί να συμμετάσχει σε καμιά Οργανωτική Επιτροπή του Ελληνικού Φεστιβάλ. Παρόλα αυτά παραμένει...

Επίσης, η ΔΕΘ δεν έχει ακόμα ανακαινώσει εκτός από τις ταινίες και τις επιτοσσές: είμαστε σχεδόν βέβαιοι ότι ούτε οι επιτροπές έχουν συγκροτηθεί, προσκρούοντας και πάλι στην γενική απροθυμία συμμετοχής σε τέτοιου είδους θιγόνες χωρίς κανένα ουσιαστικό κλήκον. Παντως, ανεπιβεβαίωτες πληροφορίες αναφέρουν ότι εξασφαλίστηκε για κάποια επιτροπή ο κ. Τζέμης Πάρης κι ενώ κάτι τέτοιο ίσχυε μόνον φρονει σ' γουρα λίγα χρόνια πίσω, σ' μία εποχή που άσφαλός το Ψόβρο αυτό δεν θα μπορούσε να είχε δημοσιευτεί. Τέλος, στην Θεσσαλονίκη οι τοίχοι έχουν γεμίσει άρισες «ανομομαχίες» για το Διεθνές Φεστιβάλ, γεγονός που όπωσδήποτε συμβαίνει για πρώτη φορά στην ιστορία των 18 χρόνων του φεστού.

Δεν έχουν απομείνει παρά μερικές άριστες απειλές, σάν κι αυτές που φαίνεται ότι συνάντησε το κλιμακίο της Συντονιστικής Έπιτροπής των κινηματογραφικών σωματείων όταν επισκεφθήκαμε τη Θεσσαλονίκη. Άπειρες εξωκινηματογραφικές σ' αλήθεια αυτή τη φούσ, που συνδυάζονται άριστα μ' έκείνο το «δεν σάνες και καμιά δεξιά ταινία για να σάνε υποστηρίξουμε...», που απ' ότι λέγεται ακούστηκε στο υπουργείο Βιομηχανίας σ' μία συνάντηση της Συντονιστικής Έπιτροπής με τους αρμόδιους.

Τα γεγονότα που αναφέρουμε παραπάνω αποδεικνύουν πρώτα και κυρία ότι κανένας θεσμός δεν μπορεί να λειτουργήσει παρά μόνο σαν άθλια καρικοτούρα, όταν το μόνο που τον άτασχολεύει είναι το να έμπόδισει και να μπλοκάρει αυτό που υποτίθεται ότι εξυπηρετεί: στην περίπτωση μας, την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής σ' τ' σ' υ' ν' ο' λ' ό' τ' η' σ'. Και δεύτερον, ότι καμιά κομματική πολιτική δεν μπορεί να καναλίζει τη καλλιτεχνική παραγωγή και δεν είναι σ' θέση να την τυποποιήσει στρέφοντας την στην μία ή την άλλη κατεύθυνση, όταν οι άμας ενδιαφερόμετοι αναλόβουν μία συλλογική και ένισια δράση, μοναδικό και κυρίωςχο επήρ τους, που τους ύπερασπίζει προσπύζοντας αποτελεσματικά τα συμφέροντά τους. Ανόνητα σ' κάθε είδους άμση η έμμεση διασπαστική ενέργεια, σάν κι αυτές που εκδηλώθηκαν

τήλευτα και στην περίπτωση του Φιλιππα και Παυλου.

Αρχίζει λοιπόν σιγά σιγά, με την έλευση του πνεύματος του Αγίου, ο φροσύνη, όχι με προσπάθεια της δικαιοσύνης, επιδίωξη της αρετής, αλλά με ούσιαστικὴ ἐπιπαρὰ το πνεύματος του προδηματος (ἐλληνιστικὸ κίνημα). Κι αυτό φοβίζει το υπουργείο περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Τη στιγμή αυτή η υπόθεση φεστιβάλ έχει φέρει στο φως όχι μόνο την συντηρητική τακτική που στο πρίνκιπάλ αλλά και την βασική αλήθεια, που για 18 ολόκληρα χρόνια πουλάμε το συμπόριον αυτής της τακτικής: το ότι όλα και όσα το κίνημα ο ελληνικός κινήματος φέρει υπήρξε και κίνημα, όταν μια φορά τον χρόνο, στη γιορτή της 25ης Μαρτίου, έχουμε χάσει την οποιαδήποτε ιδεολογική υποστήριξη. Κι είναι εγούρω το φεστιβάλ φεστιβάλ, οποιαδήποτε υπήρξε στην απουσία της αλήθειας και των ελλείψεων, λογοκριτικό κίνημα που φοβόμαστε να πούμε ότι αυτό το κίνημα θα σπαστεί ένα σημείο (εμπλεκόμενος της διαδικασίας σκέψης που θα ξεπροβάει αυτή την κατάσταση και θα πηραστεί τα πραγματικά προβλήματα της ελληνικής κληρονομιάς).

Πηγαίνουμε όμως στους εγώγια τα και διόλογο, κατ'εξοχήν α-πιτορική, συγκρατημένη, ελεγχόμενη, ταπεινή και τωπών της φεστιβάλ παραγωγή. Οι σκηνηστίες που θα προδίδονται να γίνουν στα γυαλιά της εκδήλωσης έχουν σκοπό να το το σκοπό και πιστεύουμε (μηνί με τις ίδιες τις ταμίες) αυτές είναι που θα λειτουργήσουν καταλυτικά. Βασικό μας σήμαρα πρόστα, πώς έκοψε του ελληνικού κινήματος γρήγορα απ' την μια πλευρά της αίθουσας, θάλασσα, δελφίνια και τουριστικές, βίαια και χαμογελά από οργάνωση, επιμηχάνιση, σπατάλη, τρέ και υδατοκοσμία δίνουν το στίγμα ενός θεσμού που τρέχει την ριζική αλλαγή του. Αν' την άλλη αίσθηση αυτής της αλλαγής εγκυβόλιζαν με ριζοσπαστική πρακτική, που κινείται με πορεία το κίνημα της ομορφιάς πάλι; για να υπολείνεται χωρίς μια προσωπολογική αμφισβήτηση. Βεβαίως όμως οι φεστιβάλ πρόκειται για το μέλλον, πιστεύουμε ότι η εκδήλωση έχει ήδη /

17 ΧΡΟΝΙΑ "ΣΗΜΕΙΩΤΟΝ", ΜΕ ΤΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Κοσμική άτραξιόν αντί
για συμβολή στην
πνευματική ζωή

Γράφει ο ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΗΣ
24 ΣΕΠΤ. 1977

Την περασμένη εβδομάδα, βρέθηκα στη Θεσ)κη και παρακολούθησα — από κοντά — τὸ λεγόμενο «φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Τραγουδίου», πού ὁ Μάνος Χατζιδάκις, μέ μεγάλη ἐπιείκεια, χαρακτήρισε ὅτι «...ἔχει τόση σχέση μέ τή μουσική καί τὰ τραγούδια, ὅση σχέση ἔχουν τὸ σφαιριστήρια μέ τὸν ἀθλητισμός!»

Μά εἶναι δυνατόν —ἀναρωτιέσαι— νά ἐπιμένει καί νά προβάλλει κανεῖς τόσο πεισματικά τήν πιό νόθα παράδοση τοῦ «ἐλαφροῦ ἑλληνικοῦ τραγουδίου», τή στιγμὴ πού σὲ κάτω - κάτω ἀν ἔχουμε κάτι γιά νά περριφανευόμαστε εἶναι ἀκριβῶς μιά μουσική πού ποτέ πτε —δυσ— δέν ἀκούστηκε σὲ φεστιβαλικό «Παλαί ντέ Σπόρ» γιά τουλάχιστον μιά δεκαετία;

Τὸ θλιβερό καί πολυέξοδο (γύρω σὲ 7 ἑκατομύρια δρχ.) ἀντιθεματικό ἀκρόαμα ἀνήκει πιό σὲ παρελθόν. Τὰ βραδεία μοιράσθηκαν, ὁ σχετικὸς ντόρος ἔγινε καί οἱ γκενικές κόπασαν καί ξεχάσθηκαν κιόλας.

Τώρα, ὅμως, πάμε παρακάτω. Γιά τρεῖς ἐβδομάδες ἡ Θεσσαλονίκη θά φιλοξενεῖ καί ἄλλα φεστιβάλ, ἀκόμα πιό πολυδύναμα καί ἀκόμα πιό διαφιλονικούμενα. Ἡ διαμάχη γιά τὸ «φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου» ἔλησσε πολύ γωριτερα ἀπὸ τήν ἐπίσημη ἐναρξη τοῦ ἐπισήμου φεστιβάλ, πού θά γίνεη τήν ἐρχόμενη Δευτέρα.

Ἀφορμὴ ἦταν ἡ ἀσυμφωνία μεταξύ ὑπουργοῦ Βιομηχανίας καί κινηματογραφικῶν σωματειῶν γιά νά ἐπανελεθεῖ ὁ κανονισμός τοῦ 1975, πού ἀνάφερε ὅτι στίς ἐννεαμελεῖς ἐπιτροπές (προκριματική, κριτική) ὁ ὑπουργός Βιομηχανίας διορίζει τὰ τέσσερα μέλη, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα πέντε ὀρίζονται ἀπ' τὸ ἀντιστοιχία συνδικαλιστικά ὄργανα τῶν παραγωγῶν, σκηνοθετῶν, τεχνικῶν, ἡθοποιῶν καί κριτικῶν —ἀφ'ηνοντας πάντα στὸν ὑπουργὸ τὴ διακριτική εὐχέρεια τῆς ἐπιλογῆς μιά καί τὰ σωματεῖα πρότειναν τρία πρόσωπα γιά κάθε περίπτωση, καί ὁ ὑπουργός ἐπέλεγε τὸ ἓνα ἀπὸ αὐτά.

Ἦρθε, λοιπόν, στήν ἀρχὴ ἡ πὸ λωση, ἀκολουθῆσε ἡ ρήξη καί ἔτσι φέτος —ἡ μὴπως ἀπὸ φέτος;— θά ἔχουμε δύο παρεμφερείς ἐκδηλώσεις, καὶ αὐτὸ σὲ μίαν ἐποχὴ πού ἀλόκληρη ἡ —μὴ παραγωγική— ἑλληνική κινηματογραφική παραγωγή μέ τὸ ζόρι φθάνει γιά ἓνα —κάπως— εὐπρεπές φεστιβάλ.

Σὰν Σαλονικὸς στήν ἀρχὴ, καί σὰν μέλος ὀργανωτικῶν ἐπιτροπῶν καί κριτικός, ἀργότερα, ἔτυχε νά παρακολουθῶσω σχεδὸν ὅλες τίς ἐκδηλώσεις ἀπὸ τήν ἐποχὴ πού τρεῖς ὑπουργοὶ (Βιομηχανίας, Οἰκονομικῶν καί Προεδρίας) ἀποφάσισαν τήν ὀργάνωση ἀκατὰ Σεπτέμβριον ἐκάστου ἔτους, ἐπιδείξοντας Ἑλληνικοὶ Κινηματογράφου ὑπὸ τὸν τίτλον «Εβδομάς Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου πρὸς προαγωγήν τῆς Βιομηχανίας τοῦ ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί πρὸς διάδοσιν τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν» ὅπως ἀνέφερε τὸ Ν.Δ. 4208) 1961.

Μέσα, ὅμως, στὰ τελευταῖα δεκαετὰ χρόνια ἔγιναν θεμελιώσε μεταβολές καί ἀνοκατατάξεις ὅ' ὅτι ἀφορᾷ τὸν κινηματογράφου. Αὐτὰ τὰ ζέρομα ὄλοι. ἔχουμε ζῆσει τὸν ἐρχομὸ καί τήν ἐπικράτηση τῆς πλεοράσεως, τὸ θάνατο τοῦ «κλασσικοῦ» —ἐμπορικοῦ— κινηματογράφου μας, τὴν ἀνογέννησή του ἀπ' τοὺς περιορότερο προβληματισμένους νέους ἀνθρώπους. Πράγματα χιλιοειπωμέα καί γνωστά.

Ἀπ' τήν ἄλλη, ὅμως, τὴ μεριά τὰ φεστιβάλ πού γεννήθηκαν ἐδῶ —ὅπως ἄλλωτε καί στὸν ὑπόλοιπο κόσμῳ— μέσα στ' ἀσφαλὴ πλαίσια τῆς κοσμητικῆς καί τῆς τουριστικῆς ἀτραξιῶν, ἐμειναν ἀπεληπτικά πίσω. Κι ὅταν μιλῶμε γιά φεστιβάλ, ἐννοοῦμε τὰ συναγωνιστικά, αὐτὰ ὀλαδῆ πού καίνε πραγματικά τοὺς ἐνδιαφερομένους καί μοιράζονται σεβαστὰ χρηματικά ποσά, γιὰτι γιά τίς ἄλλες ἐκδηλώσεις ὅπως τὸ φεστιβάλ Ἀθηνῶν, ἡ Ἐπιδάουρου, δέν γίνεται φυσικά λόγος.

Ἔτσι καί στὰ κινηματογραφικά φεστιβάλ τῆς χώρας μας, δέν ἄλλαξε σχεδὸν τίποτα ἀπ' τήν ὀργάνωση ἐδῶ καί μίαιμιση δεκαετία.

Τὸ βασικό πρόβλημα εἶναι γνωστό: Μέσα σὲ ὀρισμένα συστήματα, τὰ πράγματα ἀκολουθοῦν αὐτόματα μιά προκαθορισμένη πορεία, χωρὶς νά χρειάζονται κάποιο ἰδιότερο σπρωξιμο, πέρα ἴσως ἀπὸ τὴ θαρσισημένη ὑπηρεσιακὴ δραστηριότητα κάποιοῦ ἀπρόσωπου γραφειοκράτη. Κι ἔτσι τὰ πράγματα συνεχίζονται ἴδια καί παρόμοια χρόνος μβαίνει, χρόνος θβαίνει, δὶχως ὁ θεομός ν' ἀκολουθεῖ καί αὐτὸς τὴν —παγκόσμια— ἐξέλιξη πού πῆρανε τὰ πράγματα πού ἀφοροῦν τὸν κινηματογράφου. Καί γιά νά ζαναγυρίσουμε στὰ καθ' ἡμᾶς

Οι δύο εβδομάδες

και να καταλάβουμε τό πόσο αυτόματες είναι αυτές οι διαδικασίες, δεν έχουμε παρά να θυμηθούμε πώς την εποχή του πρώτου μεταπολεμικού φεστιβάλ, δηλαδή στα 1974, και με την Κυβέρνηση της εθνικής ενότητας, στην κορυφή της Ιεραρχίας του υπουργείου Βιομηχανίας ορισκόταν γνωστός εκπρόσωπος του ελληνικού οσσιαλιστικού κινήματος. Κι όμως! Μπλεγμένος κι αυτός στα γρανάζια του σκουριασμένου μηχανισμού δεν κατάρθεσε τίποτα για ν' αλλάξει κάτι, τέλος πάντων.

Κι άς μη ξεκνήμε και κάτι άλλο, για νά 'μαστε ρεαλιστές: Λιγο-πολύ όλες οι σχετικές αποφάσεις, με τόν τρόπο που είναι ορανωμένα τα πράγματα, παίρνονται σχεδόν χωρίς εξαίρεση από κυρίως, που έχουν όλοι τους να κάνουν δουλειές πολύ σοβαρότερες από τό να άσכולούνται με την ποιοτική θεώρηση των φεστιβάλ που γίνονται στη Θεσσαλονίκη. Φαίνεται από όλη την άνακατοσύρα των τελευταίων μηνών, ότι για τούς υπηρεσιακούς παράγοντες του υπουργείου Βιομηχανίας και της Διεθνούς Έκθέσεως Θεσσαλονίκης, ό κινηματογράφος δεν είναι παρά ένα δοκευαστικό πάρεργο, όταν δεν είναι μία ένοχλητική σκοτούρα.

Αυτό τό συμπέρασμα θγαίνει από μόνο του, τη στιγμή που δεν έγινε —όπως θα 'τανε απαραίτητο— μία θεμελιακή δουλειά: Για νά φτιαχτεί κάποια καταστατικό και νά προσδιοριστούν οι στόχοι κάθε εκδήλωσεως, είναι άπλυτα άναγκαία νά μιοθνε μία σειρά από βασικά έρωτήματα, κι άνάλογα με τίς απαντήσεις θά μιορέσει κανείς νά πορευτεί πάνω σε κάποια γραμμή —την όποια θεθείς σήμερα άδικα θά φάζει νά θρει κανείς!

Ποιό νόημα άκριβώς έχουμε τά Φεστιβάλ Θεσ)ικής και ποιους σκοπούς άκριβώς υπηρετούν; Μήπως γίνονται για νά τονωθεί ή τουριστική κίνηση της πόλεως; Για νά δοθεί ή εύκαιρία κοσμικής κινήσεως στις κυρίες της καλής κοινωνίας της; Για νά προωθηθούν τά έπαγγελματικά συμφέροντα των γραφείων έκμεταλλεύσεως;

Για ποιόν, τέλος πάντων, λάγο γίνονται και σε ποιο κοινό άκριβώς άπευθύνονται;

Ό κατάλογος των κρίσιμων έρωτημάτων θά μιορούσε άκόμη νά μακρύνει πολύ.

Τό γεγονός, όμως, είναι ότι ή φετινή χρονιά θά 'ναι και ή πιο κρίσιμη για τό θεσμό. Κι αυτό δέ γίνεται νά 'ναι παρά κάτι τό άπόλυτα θετικό, μία κι έτσι άπ' τη στιγμή που τό μαχαίρι θρήςκε τό κόκκαλο, άναγκαστικά πιά θά πρέπει νά βρεθούν κι οι λύσεις που θά συμβιδάσουν —άν γίνεται— τίς άντιμαχόμενες παρατάξεις για τό γενικότερο καλό.

Πάντως, τό σπουδαιότερο είναι, ότι με τη φασαρία που έγινε, δόθηκε κιόλας ή άφορμή για ν' άρχισουν νά αυξητούντα όρισμένα βασικά έρωτήματα σχετικά με τό χαρακτήρα και τούς στόχους τόσο των φεστιβάλ, όσο και της κινηματογραφίας όπως αυτή είναι στις μέρες μας.

Η δικοτόμηση στο «έπίσημο» και «άνεξάρτητο» θά βοηθήσει, χωρίς άμφιβολία στο νά ριξει κανείς —έπι τέλους!— μία προσηκτικότερη ματιά στις έπι: μέρους κατακτήσεις κι άδυναμίες των ανθρώπων που παιδεύονται και νοιάζονται πραγματικά για τόν κινηματογράφο στόν τόπο αυτό.

Και κάτι τέτριο θά πετύχει όχι άν άθροίσει κανείς στο τέλος τό «ούν» και τό «πλήν» για νά καταλήξουμε σε μία κονδροειδή έτυμωφρία, που θά πληροφορεί άπλώς και μόνο για τό άν ό λογαριασμός έκλεισε με παθητικό ή ένεργητικό.

Άλλά άν έπιμείνει κανείς σε μία έμπειριστωμένη άνίχνευση των αντίτροπων τάσεων που διαμόρφωσαν τη φυσιογνωμία των φεστιβάλ, σ' αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας τους.

Οι έπόμενες δύο εβδομάδες δεν πρόκειται νά χαρακτηριστούν στο σίγουρα σαν έμφασιαστικές για τό παρόν και τό μέλλον ελληνικού κινηματογράφου και φεστιβάλ. Τόσο τό καλύτερο! Η διάσπαση βοηθά τό φεστιβάλ νά ξεφυγει από τό ιπποπόταμια καλούπια της τουριστικής και κοσμικής άτραξιόν, μέσα στο όποια τό προόριζαν νά κινηθεί ό όργανωτές του. Κέρδος για όλους μας, λοιπόν.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

Φεστιβάλ και Αντιφεστιβάλ κινηματογράφου

ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ
24 ΣΕΠ. 1971

Ραντεβού κάθε Σεπτέμβρη! Θά μπορούσε νάβαι ο τίτλος μιās ταινίας, ά-
φού μιλάμε γιά κινηματογράφο. Μιάς ταινίας μέ μόνιμο σκηνικό, επί δεκα-
οκτώ όλοκληρα χρόνια, τό θέατρο Μακεδονικῶν Σπουδῶν τῆς Θεσσαλονίκης,
πού κλεινει μέσα της πολλές ταινίες. Πολλούς αγῶνες τῶν κινηματογραφι-
στῶν, πολλές έλπίδες, δικαιωμένες και άδικαιώτες. Έφέτος, φαινομενικά
ξαφνικά, τό Φεστιβάλ αυτό πού άποτέλεσε τήν άφετηρία γιά τήν ποιητική
πρόοδο τού έλληνικού κινματογράφου και έγινε τό βῆμα από τό όπριο έκ-
φράστηκε ἡ σύγχρονη γενιά τῶν σκηνοθετῶν πού έπέβαλαν τήν αλλαγή αὐτή,
έμοιασε νά διχάζεται.

Στή Θεσσαλονίκη αὐτή τῆ
χρονα ἡ δράση θα γίνει μέ
δύο διαφορετικά σκηνικά. Το
ένα είναι το γνωστό θεατρο-
όποιο θα στεγάσει το λεγομέ-
νο επίσημο ἢ Κρατικό Φεστι-
τῶν Μακεδονικῶν Σπουδῶν, το
βάλ. Το άλλο ἡ κινηματογρά-
φος Ράδιο Σίτυ, πού θα φι-
λοξενήσει τό Φεστιβάλ Έλλη-
νικού Κινηματογράφου (ἡ α-
ντιφεστιβάλ) όπως διάστηκαν
νά το βαπτίσουν οί εφημερι-
δες) τό όποιο διοργανώνεται
από τό συνολο τού κινματο-
γραφικού κοινου σε συνεργα-
σία μέ τή συναφή επαγγελμα-
τικά σωματεία (Έταιρία Σκη-
νοθετῶν Έλληνικού Κινηματο-
γράφου, Τηλεοράσεις Ένω-
ση Τεχνικῶν Έλληνικού Κινη-
ματογράφου, Τηλεοράσεις
Σωματείο Έλλήνων Ἡθοποιῶν,
Πανελλήνια Ένωση Κριτικῶν
Κινηματογράφου, Ένωση Μου-
σικοσυνθετῶν, Στίχοι ὀργάνω-
ν Έλλάδος, Σωματείο Παραγω-
γῶν Κινηματογραφικῶν Ταινι-
ῶν καί Πανελλήνια Όμοσπον-
δία Θεάματος Άκροαματος).

Διπλές άνακρίσεις στις
εφημερίδες, διπλές προγραμμα-
τικές καί κριτικές επιτροπές,
προκαλοῦνε τή σύγχυση τού
άλληλοπονηρητου κοινου, πού α-
γνοοει τά αίτια αὐτου τού «δι-
χασμου». Είναι όμως δικαιο-
σύνη; Ποίος θέλει νά δικαιο-
σύνη καί ποίος θέλει νά αμ-
φιθιτησει ποιον; Αν μπορεί
νά δικαιολογηθει ὁ ορος αντ.
ὁ τόσο συνθησάμενος ορος
τῆς άμφισβήτησης ποιο από
τά δύο Φεστιβάλ αφορά;

Είναι γνωστό, πως κάθε
καλλιτεχνική καί πολιτιστική
έκδήλωση, εκφράζεται καί υ-
πάρχει, όταν-σ' αὐτή συμμε-
τέχουν οί φυσικοί φορείς του
πού στο Φεστιβάλ Θεσσαλονι-
κης υπήρξαν πάντα, οί άνθρω-
ποι τού κινματογράφου, οί η-
θοποιοί, οί μουσικοί, οί συγ-
γραφείς, οί κριτικοί κλπ. Χω-
ρίς αὐτούς ἡ έννοια τού Φε-
στιβάλ γίνεται ένα άπλο σκῆ-
μα χωρίς περιεχομενο, ένα
σκηνικό πού δεν μπορεί νά φι-
λοξενήσει καμιά δράση. Γίνε-
ται ένα σκῆμα πού δεν έχει
καν τή δυνατότητα νά αμφο-
σθητήσει, αὐτούς πού έπιβα-
λαν τήν καθιέρωση του. Αὐτή
τήν εικόνα παρουσιάζει έφε-
τος το Κρατικό Φεστιβάλ, άρ-
νήθηκε τους ίδιους τους άν-
θρώπους πού το ζωντανεύουν
τόσα χρόνια καί τού έδιναν
τό δικαίωμα νά ύπάρξει.

Θέλωσε νά τους μεταβάλει
σέ άδουλο συμπλήρωμα ένας
θεσμου, άρνούμενο αυθαιρετα
τῶν κανονισμο τού Φεστιβάλ
πού μόλις πριν δυο χρόνια εί-
χε προσυπογράψει μαζί τους.
Άρνήθηκε τις διαδικασίες πού
το ίδιο είχε αποδέχτει, όταν
το καλοκαίρι τού '75 έπίτροπη
του άρμόδιο υπουργείου Βιο-
μηχανίας, στην οποία απο κυ-
βερνητική πλευρά είχαι πα-
ρει μέρος μέ επικεφαλῆ τον
υπουργό κ. Κονοφάγο, ο υφ-
υπουργός κ. Καρασκακῆς ο
γεν. γραμματέας κ. Ματθαίου-
δάκης, ὁ διεθυντής τού τμη-
ματος Κινηματογραφίας κ. Άλ-
βανίτης, ὁ ειδικός συμβούλος

του κ. πρωθυπουργού στα κινηματογραφικά θέματα κ. Χαρμής και η θουλευτική της Ν. Δ. κ. Άννα Συνοδινού, έθεσαν σε συζήτηση με τους ενδιαφερόμενους φορείς, χωρίς άντεκδικήσεις και σε δύο μόνο συνεδριάσεις, τις καταστατικές άρχες του φεστιβάλ.

Άνάμεσα σ' αυτές τις άρχες, υπήρχε και εκείνη που έξουσιοδοτούσε τα καλλιτεχνικά σωματεία να «εκλέγουν» τους 5 από τους 9 αντιπροσώπους που επανδρώνουν την προκριματική και κριτική επιτροπή της εκδηλώσεως πραγμα που κατοχύρωνε την ομαλή λειτουργία του θεσμού μέσα από διαδικασίες δημοκρατικές και άδιαβλητες. Αυτή τη διάταξη θέλησε να τροποποιήσει το υπουργείο και γι' αυτόν, τον φαινομενικά άπλο λόγο, η φετινή δουλειά των Έλλήνων κινηματογραφιστών θα άποιασσει από το θέατρο των Μακεδονικών Σπουδών.

Όταν ο επίσημος κρατικός φορέας άναίρει τη νύφη ακόμα ύπογραφή του, όταν στα 3 χρόνια που πέρασαν από την πτώση της δικτατορίας παρατηρείται μια επιδείνωση των προβλημάτων του κλάδου, όταν χωρίς προσχηματα ζητούν να αφαιρεθούν κεκτημένα δικαιώματα, αυτή ή φαινομενικά απλή διαφωניה παίρνει της διαστάσεις μιας απόλυτης εκκλογής, ενός ΝΑΙ ή ενός ΟΧΙ που πρέπει να ειπωθεί αυθώς. Η προστασία της αυτόνομίας του κλάδου και της καλλιτεχνικής δημιουργίας ή προστασία της ελευθέρης σκέψης, δεν αποτελούσε δικαίωμα, αλλά καθήκον για όσους επί τόσα χρόνια μοχθούν για την προκοπή του ελληνικού κινηματογράφου. Είναι το ΟΧΙ, χωρίς διαταγμα, μέτρο που τις δυναμεις τους, ανέλαβαν την εύθυνη αυτής της πράξης και άπαντησαν. Το φεστιβάλ που διοργανώνεται στη Θεσσαλονίκη δεν αποτελεί μια πράξη άντιδικίας. Αποτελεί μια πρόταση τιμια που μπορεί να δώσει τη λύση στα προβλήματα που αντιμετώπιζει ο σύγχρονος κινηματογράφος. Αποτελεί ένα παράδειγμα λειτουργίας των δημοκρατικών διαδικασιών, που μόνον μέσα από αυτές είναι δυνατό να αναζητηθούν οι λύσεις. Η άρνηση αυτής της διαδικασίας, σημαίνει άρνηση στο να βρεθεί λύση. Σημαίνει ζημία που τελικά χτυπάει το ίδιο το κράτος.

Φευγαλεια έρχεται στο μάλο των κινηματογραφιστών ή μικρή γερση του ανεκδιήγτου, «άποφασίζομεν και διατά-

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΒΡΕΤΤΑΚΟΥ

σομεν». το νομοσχέδιο για την «Προστασία του Έλληνικού Κινηματογράφου» από τη συντακτική επιτροπή του οποίου αποκλειστικά οι εκπροσώποι των ενδιαφερομένων άμεσα κλάδων, το λεγόμενο Κέντρο Έλληνικής Κινηματογραφίας, που έθεσε ένα έκατομμύριο δολλάρια στον Υθ Κοστού για να κινηματογραφησει τους ελληνικούς θεούς (συμβολικό), τις ελληνικές ταινίες που άλλατε αντιπροσώπευαν το 55% των εισιτηρίων και σήμερα δεν φτάνουν το 5%, τις 600 ζέτες ταινίες που ασύδοτα κατακλύζου τη χώρα μας, αυτή τη θλιβερή εικόνα των κινηματογράφων που γίνεται πολύ πιο έντονη στην επαρχία, όπου το 80% του προγράμματος τους αποτελούν ταινίες πορνό και καράτε, τη λογοκρισία που έχει στην διακριτική της διαθέση κατοκούς νόμους για να τους χρησιμοποιήσει πιθανόν όπου δει, εκείνη την άδικαιολόγητη άπόφαση με την οποία μειώθηκε το ποσό με το οποίο ένοχύονταν οι ταινίες που συμμετείχαν στο φεστιβάλ από 300.000 σε 75.000, θυμούνται εκείνη την χωρίς άντικρουμα άισιοδοξία σχετικά με τις προθέσεις της Δημοκρατίας άπέναντι στον κινηματογράφο στα δύο φεστιβάλ που έγιναν ύστερα από την μεταπολίτευση, άναλογίζονται την εύθυνη τους και προχωρούν στη δημιουργία του αυτόνομου φεστιβάλ.

Τι να πει κανείς για το έπισημο, ή πιο σωστά, κρατικό Άντιφεστιβάλ; Είναι μια πράξη άπελησίας πως εκείνες που ακολουθούν όλες τις άδελφάνιστες αποφάσεις. Η επιστροφή ταινιών που δεν μπορούν για πολλούς λόγους να έχουν θέση σ' ένα φεστιβάλ, δεν πταν αρκετή για να δικαιολογήσει την ύπαρξη του σάν φεστιβάλ. Δεν είναι αρκετό να πεις «ο κινηματογράφος είναι έγω», για να γίνει πιστευτός και αποδεκτός. Ο διορισμός των επιτροπών της προκριματικής και της κριτικής αποτέλεσε άλθινο κόλαφο. Τρία μέλη της προκριματικής (ο Γ. Χατζήνασιος, ο Γ. Σκουρτής κι ο Δ. Δημητριάδης και τρία μέλη από την κριτική ο Δ. Παπαμιχαήλ ή Νόρα Βαλοαηλ κι ο Γ. Σπανάκος), άρνούνται τον διορισμό, για τον οποίο δεν ωρτήθηκαν άγ τον αποδεχονται, δημιουργώντας ένα έπιπλεον ζήτημα ήθικης τάξεως για το Κρατικό Άντιφεστιβάλ.

Μήπως όμως τα ίδια τα προγράματα τó έχουν υποκαταστήσει; Μήπως αυτή ή εντυπωσια-

γiως γινονται ζυο θεοτιβάλ. Δέν άποτελεί τίποτα περισσό- τερο από ένα καλοστημένο μύ- θο που έντεχνα προσπαθούν να παρουσιάσουν σαν πραγμα- τικότητα; Μήπως είναι ένα τα- λικά το θεοτιβάλ; Αυτό που διοργανώνει ή συντονιστική έ- πιτροπή των καλλιτεχνικών σωματείων με την πλήρη συμ- γιαρασάση του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου της χώρας; Η μεγάλη συναυλία που διοργανώνουν ΟΛΟΙ οι γνωστοί συνθέτες και τραγου- διστές με έπικεφαλής τον Μ. Θεοδωρακη και τον Μ. Χατζι- δάκι την Δευτέρα 26 του μή- νος στο γήπεδο του Πανιωνίου για την ένιόχηση του Θεοτι- βάλ, προδικάζεται από το πλθ- θος των συμμετοχών ότι θα έ- χει μιά διάρκεια μαμμούθ και θα ξεπεράσει τις 3 ώρες! Οι 65 Έλληνες ζωγράφοι που προσφέρανε έργα τους για την ένιόχηση του σκοπού, ή συμπαρασάση πολιτικών άρ- χηγών, ή συμπαρασάση μεγα- λης μερίδας του επιχειρημα- τικού κόσμου, ή πρωτοφανής συμμετοχή απλών ανθρώπων σ' αυτή την προετοιμασία δι- καιώνει την άπόφαση των καλ- λιτεχνικών σωματείων και την καταζώνει.

Το θεοτιβάλ της Δ.Ε.Θ. θέ- λησε να ταυτίσει την ύπαρξη του ελληνικού κινηματογράφου με την δική του την ύπαρ- ξη και πρόδωσε την βασική καταστατική του αρχή που ή- ταν ή «πρωταρχία της Έβδο- μης Τέχνης». Τα καλλιτεχνικά κινήματα δεν κολουθώνονται σε φορές. Αυτοί μόνο να τα ύπηρετούν μπορούν. Ο κινη- ματογράφος στη χώρα μας δεν κατέλαβε ένα χώρο προ- κτασκασκευασμένο γι' αυτόν. Δημιούργησε χώρο κι όχι ανε- ξαρτήτητα από την έποχή του. Άποτελεί μέρος από την έκ- φραση μιάς άλλανης που συν- τέλεται, πολλές φορές ακό- μα και έρημη αυτών που την ξεκινούν. Είναι μιά τέχνη που όταν άποφεύγει τους σκο- πέλους του ναρκισσισμού (και δέν είναι λίγοι εκείνοι που θε- λησαν να τον στρέψουν στην μη - αναζήτηση και το ξεκομ- μα από το φυσικό περιβάλλον της έποχής του), μ' εκείνη την μοναδική πειστικότητα, α- κριβεία και άμεσότητα που μό- νο ή εικόνα διαθέτει, γίνεται ή τέλεια έκφραση ενός πλα- γιότερου κόσμου. Δέχεται τα έρεθίσματα της έποχής του και άπαντάει. Δημιουργεί διά- λογο κι ό διάλογος άδηγεί σε μιά θαυεία συνειδητοποίηση και καθαρή γνώση των προ- βλημάτων του καιρού μας. Γι- νεται μιά πρόταση άωστη, ένα μεσο εύρύτερης έπικοινωνίας.

Αυτή ή έκρηκτική δύναμη που μπορεί να έκλυσει, πολ- λές φορές τρομάζει. Τρομά- κρατεί αυτούς που θέλουν να διατηρήσουν τα πράγματα σε μιά ράθυμη στατικότητα. Θέ- λουν να την έμποδίσουν. Μπα- ρούνε όμως πάντα; Το σύνολο των κινηματογραφιστών που συμμετέχουν στο θεοτιβάλ που διοργανώνεται σε συνερ- γασία με τα καλλιτεχνικά σω- ματεία εκφράζουν άκριβως αυτή τη δύναμη. Άρνήθηκαν όμώφωνα τις όποιοσδήποτε πα- ροχές του κρατικού θεοτιβάλ, τις σερίπνες των θραβείων και των ένισχυσεων χωρίς να θέ- σουν καν στον εαυτό τους το έρώτημα. Θέλησαν να κρι- θούν, να προκριθούν ή να α- πορριφθούν από τους άνθρω- πους, που θεωρούν ότι είναι οι φυσικοί εκπαιδωποί τους. Δομλεύουμε νύχτα και μέρα για την διοργάνωση. Τοιχοκα- λάνε άφίσσες για την συναυ- λία, διακινδυνεύοντας τις κω- ρώσεις του νόμου περί ρυπάν- σεως, πουλάνε εισιτήρια στους δρόμους μέσα σ' ένα μοναδι- κό κλίμα κινητοποίησης. Πη- γαίνουμε μ' ένα πλατύ χαμό- γελο στη θασσαλονίκη και μιά πρώτη φορά σε μιά τέτοιου εί- δους εκδήλωση όλα είναι κα- λυ ώρια και πολύ άληθινα. Πολλές φορές είπε ένα άπο- το παρτάρ της οργανωτικής έ- πιτροπής, ή εύτυχία βρισκα- ται δίπλα μας και εκεί τη ζη- τάμε άλλου. Και έχει δικιο. Όλοι αυτοί που μοχθούν αυτή τη στιγμή για την έπιτυχία της εκδήλωσης δέν έχουν τη φιλοδοξία να άντικαταστήσουν το σκηνικό του θεάτρου Μακε- δονικών Σπουδών με ένα άλ- λο. Δέν θα ήθελαν να διοργα- νώσουν ένα δεύτερο. Είναι άλ- λων δουλεία αυτό. Με την έπι- μιορνια της θεοτιβάλ εκφρα- ζουν το δικαίωμα της καλλι- τεχνικής άυτονομίας τους, και το δικαίωμα της άνόθευτης έ- πικοινωνίας τους με το κοινό. Δέν προκάλουν, δέν άμφισβη- τούν. Προτεινουν μιά τιμη- λύση στο πρόβλημα του έλλη- νικού κινηματογράφου και την διεκδικούν. Δέν είναι διοναν- νικές θεοτιβάλ, όπως έντε- χνα θέλησαν πολλοί να καλλι- ερήσουν στο κοινό. Όμως το μπορούν, άν χρειαστεί, και χε- ρακτηριστικά λέγεται πως το να γίνει το θεοτιβάλ είναι: σαν να κάνουμε άκομα μιά ταινία.

Ο κινηματογράφος μας δέν πρέπει νά πεδάνει

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ
ΚΥΡΙΑΚΗ 25 /
ΔΕΥΤΕΡΑ 26

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1977

Τις προσεχείς ημέρες θα दिखावणुं διαδοχικά στη Θεσσαλονίκη δύο φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου. Το ένα του οργανωτήται από τη Διεθνή Έκθεση και το άλλο από τα συνδικάτα μένα συνδικαλιστικά σωματεία, ακροθετών παραγωγών, καλλιγών. Από τη μία ένος επίσημος Όργανισμός και πίσω του το Κράτος, από την άλλη το συνολο των εργαζομένων στον κινηματογράφο. Εκτός από έλαγχιστε έλαοσεις. Κι ομως το Κράτος επροσφείει, μέσω της Δ.Ε.Θ. το φεστιβάλ, άκριτως γιά τό έμπνύσει και τό δωσιπύει τόι κινηματογράφο και τους έπρονελάχιτες του. Δέν ένωι ήδη δέλυσο ότι

ΤΟΥ Γ. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

τό δονανώνει με μία υποψη τόσο άυτθεται γνα. τη θέληση τους. άφ. τό νά τους άναγκάσει νά άναδάνουν ήρωικά, μόνοι τους την άρνη συνέχιση του θεαύου;

ΤΟ ΘΕΜΑ ΣΤΗ ΒΟΥΛΗ

Όμως ή ύπόθεση αυτή δέν είναι μία άπλή εικόνοενακία δαν άόλη. Ξεπάρσει ήδη τό όλοιο των κινηματογραφικών κύκλων, κι έστισε ως τό Κοινοβόλιο. Από τις έμφυριδες: την ύπαυλή του κινηματογράφου και των φεστιβάλ θεάτρου μουσικής και κινηματογράφου στο ύπαυλοιο Πολιτισμού και Έπιστημών ήήπτε με ήρώση του προς τό Πραξάκαιο της Βουλής ό θουάυτης Άδηνάν της Νέας Δημοκρατίας κ Βέστος Βασιλείου.

ΝΑ ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΟΝΤΑΙ ΘΕΣΜΙΚΑ ΚΙ' ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ,

ΩΣΤΕ ΝΑ ΜΗ ΞΑΝΑΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΕΙ ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΔΥΟ ΠΑΡΑΛΛΗΛΩΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Πίσω απ' τήν άπλή αυτή διατύπωση κρύβεται ή άπιδροκίμασία της πολιτικής του ύπουργείου Βιομηχανίας, πού είναι τώρα ό υπεύθυνος κρατικός φορέας γιά τήν κινηματογραφική παραγωγή. Καί ή δήλωση παίρνει ιδιαίτερη σημασία από τό γεγονός ότι ό έγκριτος δημοσιογράφος υπήρξε ύπουργός Πολιτισμού στήν πρώτη Κυβέρνηση Έθνικής Ένότητας και άπό τό ότι είναι δουλευτής κυβερνητικός.

Άπό τήν αντιπολίτευση ή επίκριση υπήρξε, φυσικά, πολύ πιο άμεση και άξύτερη. Η έπερωτήρηση του βουλευτή της ΕΔΗΚ Κώστα Άλαβάνου, άφού αναλύει τό θέμα πού άνέκυψε, καταλήγει:

«Η «μισαλλόδοξη» αυτή στάση, σέ συνδυασμό με τή γενικότερη κυβερνητική πολιτική, πού — όταν δέν χαρακτηρίζεται από χτύπητή άδιαφορία — προσδιορίζεται από τήν προσπάθεια ανατροπής των έγγυήσεων και των θεσμών, σέ συνδυασμό με τήν έξοστράκιση των δημοσίων και των «επαϊόντων» και τήν προώθηση των άνίδεων και των ύποτελών δημιουργεί τήν εύλογη ύπόθεση ότι μοναδική κρατική μέριμνα είναι ή άστυνόμευση του χώρου και ή έπιβολή καθεστώτος οικονομικής έξάρτησης και πάλι τ'κού έλέγχου στή μορφή τέχνης πού εκφοράζει περισσότερο από όποιαδήποτε άλλη τήν εποχή μας και πού έχει τή δύναμη και τήν ικανότητα νά μιλήσει στό κοινό».

Όμως, γιατί ξαφνικά δημιουργήθηκε τόσο μεγάλη άναταραχή; Άπλώς έφτασε τό πλήρωμα του χρόνου». Έσπασε τό άπόστημα πού φούσκωνε από κα.ρό. Όταν έγινε ή πραξικοπηματική άλλαγή του Κανονισμού του Φεστιβάλ (πού είχε συνταχθεί με κοινή συμφωνία του ίδιου ύπουργού και των εκπροσώπων των κινηματογραφιστών και είχε ισχύσει χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα τό 1975 και τό 1976) οι έπαγγελματίες της εβδομης τέχνης συνειδητοποίησαν πως δέν υπήρχαν άλλα περιθώρια ύποχώρησης, και μετέβαλαν τήν ως τότε χαλαρή αντίθεσή τους σέ όλοκληρωτική άτίσταση

Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Τό κύριο θέμα, λοιπόν, δέν είναι στενά τό Φεστιβάλ, αλλά ή γενικότερη κρατική πολιτική στον τομέα του κινηματογράφου. Ύ-

πάρχει, υπήρξε ποτέ τέτοια συνειπής πολιτική με έθνικα καιτήρια άπό τό ελληνικό κράτος: Η έπάντηση είναι κατηγορηματικά όχι.

Σέ μία οικονομία πού πιέζεται από άλλες δεσπόζουσες (π.χ. τήν άμερικανική), σέ μία άδη περιορισμένη ντόπια άγορά πού κατακλύζεται από τά προϊόντα των μεγάλων μονοπωλίων (με τήν σύζημένη «ψυχαγωγική» τους «δύναμη» και τήν υλοποίησή τους) πώς προστάτευσε πραγματικά τό κράτος τήν ελληνική παραγωγή; Μήπως έπέδειξε τήν «προσοχή», δηλαδή τήν σέ μικρότερη, έστω, άναλογία ύποχρεωτική έξαγωγή ελληνικών ταινιών σέ σχέση με τις εισαγόμενες ξένες; Η τήν άποφασιστική μείωση της φορολογίας των ελληνικών ταινιών (και τήν κατάργησή της από τις ταινίες ποιότητας);

Τό ν.δ. 4208/1961 προέβλεπε, γιά πρώτη φορά, τό θεσμό των προστατευόμενων ταινιών, τήν επιδότησή τους και τήν υποχρεωτική προβολή τους. Αύτή ή «ύποχρεωτική προβολή» ποτέ δέν υλοποιήθηκε, παρ' όλο πού ή έξασφάλιση της καλής διανομής αποδείχτηκε πιο άποφασιστικό (άρνητικά) πρόβλημα από τήν παραγωγή των ταινιών.

Ένα άλλο ν.δ., τό 58/1973, προέβλεπε ακόμα τήν γοηματοδότηση της παραγωγής με γαμηλότοκα δάνεια και τή βοάθεση ταινιών μικρού μήκους με 50.000 δρχ. Αύτή ή περιδότηση γοηματοδότηση άναμένεται άκόμη, παρ' όλο πού έπανελάβε τήν ύπόσχεση ό κ. Κωνσάτος στήν Έναρξη του Φεστιβάλ του 1976. Τό ίδιο άναμένεται ή υλοποίηση της δηλώσεώς του γιά τήν παροχή ουσιαστικότερης βοήθειας στις ταινίες ποιότητας, καταρτίσαμε πρόγραμμα τό όποίο θά ανακοινωθεί σύντομα. Κι' όχι μόνο δέν συνέβη τίποτε άλλα και τά ποσά βοσδεύσεων μειώθηκαν σταθερά τά τελευταία γρόνια, ενώ αντίστοιχα ό τιμάρθιμος (και τό κράτος παραγωγής) διπλασιαζόταν.

Όμως, μετά τήν καταδράθρωση του κινηματογράφου σάν μαζικού μέσου ψυχαγωγίας (άντικαταστάθηκε από τήν τηλεόραση) και τήν έμπορική - βιομηχανική του έκμηδένιση, άπέμεινε ή λειτουργία του σάν πολιτιστικού φορέως.

Ο ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μέσα στην καρδιά της δικτατορίας (τό 1970, με την «Αναπαράσταση του Άγγελόπουλου») ξεπρόβαλε ο νέος ελληνικός κινηματογράφος, όπου το άλλοτε άνω-νω εμπορικό προϊόν μεταβάλλεται σε προσωπική καλλιτεχνική έκφραση του σκηνοθέτη - δημιουργού. Τρία χρόνια αργότερα αυτός ήταν πιά ο μοναδικός ελληνικός κινηματογράφος, πειραματικός σε μορφή, τολμηρός σε περιεχόμενο, και προοδευτικός σε πολιτική κατεύθυνση.

Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος ανδρώθηκε γοργά ποιοτικά αλλά και ποσοτικά. Τό 1975 οι ενδιαφερόμενες ταινίες έφτασαν τις δεκάδες, που είναι αριθμός σημαντικός άκρως και για χώρες με σοβαρή παραγωγή και άναλογη καταναλωτική αγορά. Αυτή η άνθιση έγινε δυνατή όχι μόνο σάν έκφραση κάποιων ιδιοφυών σκηνοθετών αλλά και μαζί με την εξαιρετική ποιοτική εξέλιξη των άλλων καλλιτεχνικών «τεχνικών παραγόντων της κάθε ταινίας, όπως σκηνογράφων, μοντέρ, ηχοηγητών, τεχνικών έργαστηρίου. Κι' άκρως εύστοχα ή ποιοτικά αυτή με τοβολή εμπνεύστηκε από τη γέννηση ενός **προοδευτικού πλαισίου** κι' έλο και πιά σύνθετου, που περιλαμβάνει τις ταινίες, το περιεχόμενο και τη μορφή τους, τη λειτουργικότητά τους, σά κοινό αλλά και ολοκλήρωση τη διαδικασία παραγωγής - διανομής όπως και τη σχετική κρατική πολιτική. Έγιναν συνέδρια, νοάφησαν μελέτες σε βάθος (ιδίως σά δυό αξιόλογα κινηματογραφικά περιοδικά, «Σύγχρονος Κινηματογράφος» και «Φίλμ») και, πάνω απ' όλα, αναπτύχθηκαν συνδικαλιστικά όργανα, όπως ή «Εταιρία Σκηνοθετών, ή ή Πανελλήνια Ένωση Κινηματογραφιστών» που έδρασαν δυναμικά με συνείδηση του πολιτιστικού ρόλου που άσκει ή λαϊκή τέχνη του κινηματογράφου και του γεγονότος ότι ή εύθυνη κι' ό ελεγχος της παραγωγής θά μετατίθεται έλο και περισσότερο πός τά νέγια των εργαζομένων.

Αυτή ή έσωτερική άκμή έφερε γοργά και τήν διεθνή προβολή του νέου ελληνικού κινηματογράφου όχι μόνο με τό θριαμβο του

«Θιάσου», που χαρακτηρίστηκε «περίφραστ» από τους ξένους «επιστολογητές», αλλά κι' από σημαντικά έπιτεύγματα σε διεθνή φεστιβάλ (Βερολίνο, Βενετία, Λονδίνο, Προέτα Τέμε, Ρότερνταμ) όπου οι ταινίες μας έντυπωσίασαν και προκάλεσαν ένθουσιαστικά έρωθα. Σημαντικά παρατηρούσε ό 'Ιταλός Καλλιστό Κόζουλιτς:

«Ο ελληνικός κινηματογράφος έχει ως στόχο τόν διαλογισμό πάνω στή σημερινή και χθεσινή 'Ελλάδα, και τήν ανανέωση της μορφής. Είναι ένα ένιαίο φαινόμενο, όπως ό νεορεαλισμός μετά τόν πάλεμο; και κάτι άκρως περισσότερο: Είναι τό τελευταίο νέο κύμα, που υπάρχει σήμερα, ενώ σ' όλοκληρο τόν κόσμο διαπιστώνεται ή κρίση του νέου κινηματογράφου σάν κινήματος. Οι Έλληνες σκηνοθέτες έχουν συνείδηση της ιδιαίτερης κατάστασης τους κι' αναζητούν από τώρα τους τρόπους να επιδώσουν και να μην έχουν τήν τύχη των άλλων».

Αυτή ή συμπείρωση των εργαζομένων και ή μεθόδευση της πίεσης, κυρίως πός τήν κατεύθυνση του κράτους, για να υποστηρίξει από τή μια θεσμικά και τήν άλλη οικονομικά τις ελληνικές ταινίες, συνάντησε μια έλο και πιά άρνητική στάση από τήν κυβέρνηση. «Αν άθροισθούν οι κυβερνητικές ένέργειες, αποφάσεις και δηλώσεις των τελευταίων είκοσι μηνών, φαίνεται πως θά πρέπει να δικαιωθεί σε σοβαρό βαθμό τό περιεχόμενο της έπερωτήσεως Άλαδάνου.

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

· Η διατήρηση και σά νέο Σύμφωνο της εξαιρέσεως του κινηματογράφου από τήν ειδική συνταγματική προστασία του Τύπου (άρθρ. 15) άνοιξε πάλι τό δρόμο στήν αναζωπύρωση της λογοκρισίας. Η απαράδεκτη αυτή κήρυξη της έκτελεστικής εξουσίας πάνω στίς έκδηλώσεις του πνεύματος, αφού άτόνησε για ένα διάστημα, έπανήλθε δριμύτερη. Οι παρατηρήσεις ή ή άπομάκρυνση των «φωτισμένων» προσώπων που μετείχαν σ' αυτήν (Λυκουεζός, Κουμάντος, Μαρκετάκη, Ραφαηλίδης), ή στελέχωση της με άσχετους και ό άποκλεισμός σχεδόν όλων των ειδικών και των έπαγγελματιών, άνοίγουν τόν δρόμο για κάθε είδους έπεμβάσεις. Η άπόρριψη του σενάριου του αξιόλογου σκηνοθέτη

Ν. Παναγιωτόπουλου «Ντάνκεσεν μπίτεσεν», γιά κωμικά ήθικολογικά έπιχειρήματα, ήταν τό πρώτο «χτυπητό» δείγμα.

Καί τή 'Υπουργείο Τύπου, όχι μόνο «απαγορεύει» τή συμμετοχή τού «εθιάσου» στό Φεστιβάλ Κανών, αλλά έβειξε ιδιαίτερα ένοχλημένο από τούς διεθνείς διθυράμβους καί προσπάθησε νά τούς μειώσει (θυμίζοντας τήν απαράδεκτη στάση παλαιότερων κυβερνήσεων άπέναντι στόν Ξενακή ή τόν Σδορώνο) λές καί οι 'Ελληνες έξακολουθούν νά είναι χωρισμένοι στά δύο, στους έθνικόφρονες καί στους «πάτριδες» καί δέν είναι τιμή γιά τήν πατρίδα όλόκληρη κάθε έπαινος στίς πνευματικές δημιουργίες τών παιδιών της.

'Αλλά καί ή δημιουργία Συντονιστικής 'Επιτροπής Κινηματογράφου καί Τηλεόρασης, χωρίς έκπροσώπηση τών κινηματογραφιστών, όπως καί ή διορισμός τού εκδότη, κ. Ι. Βελλίδη, ως προέδρου τού 'Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, στή θέση πού κατέχε άλλοτε ένας καθιερωμένος σκηνοθέτης, ό Γιώργος Τζαβέλλας, δείχνει τήν απόμακρυνση από τούς ειδήμονες καί τήν έγκατάλειψη τού διαλόγου.

'Αλλά τό πιο άποτελεσματικά άρνητικό στοιχείο τής κρατικής πολιτικής είναι βέβαια ό οικονομικός «εθρός», δηλαδή ό συνεχής περιορισμός τών κάθε είδους οικονομικών παραχών, πού μοιάζει σάν νά γίνεται βάσει σχεδίου. Οι έπιδοτήσεις τού ν.δ. 58)73, πού άρχισαν από 500.000 γιά τίς «προστατευόμενες» ταινίες είχαν ήδη κατέβει στίς 300.000, τό 1975. Καί τότε γίνεται ή πρώτη πραξικοπηματική ένέργεια πού καταστραφεί τόν νόμο. Περιορίζονται ξαφνικά οι έπιδοτήσεις σέ 75.000 δραχ. καί τά ύπόλοιπα χρήματα διανέμονται σάν «επίδραση» σέ άναλόγη μέ τό εισαγόμενο συνάλλαγμα. Καί μάλιστα ή άπόφαση αυτή, μέ αναδρομική Ισχύ, κάλυπτε όλες σχεδόν τίς ταινίες τού 1975 δηλαδή τίς πιο αξιολογες καί πιο κοινωνικές ταινίες τής έλληνικής παραγωγής.

Η ΜΕΙΩΣΗ ΤΩΝ ΒΡΑΒΕΙΩΝ

Κατά τόν ίδιο τρόπο μειώθηκαν καί τά βραβεία τού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπως καί οι έπιδοτήσεις γιά τά έργα μικρού μήκους.

Τό άποτέλεσμα γίνεται αισθητό. 'Ο έλληνικός κινηματογράφος «μαραζώνει» κιόλας σάν τό καχεκτικό φυτό πού δέν ποτίζεται άσκετά. Τό κράτος άποτελεί βέβαια, σ' όλες τίς χώρες τόν πρόμαχο τής κρατούσας ιδεολογίας, ενώ ή πιο ζωντανή τέχνη είναι από τή φύση της, κριτική έπανεξέταση, άντικοφορμισμός 'Αλλά στή Γαλλία, τήν 'Ιταλία ή τή Γερμανία ό «άμφισβητησιακός» αυτός κινηματογράφος ζει από τίς κρατικές χορηγίες καί οι φορείς πού τίς παρέχουν είναι ανεξάρτητοι από τόν κρατικό μηχανισμό, μέ έπικεφαλής τους ειδήμονες κύρους.

Καί νά τώρα, ή δεύτερη πραξικοπηματική ένέργεια τού 'Υπουργείου Βιομηχανίας, ή ξαφνική μεταβολή τού κανονισμού τού Φεστιβάλ καί ή θεσμοποίηση τής μείωσης τών βραβείων πού προκάλεσε τή μεγάλη ρήξη. Τό ότι κατόπιν «ορθώθηκαν» πάλι χρήματα γιά τά βραβεία, χειρότερου ήθικά τήν είκόνα τού 'Υπουργείου, γιατί άποδείχνει πώς οι ταιευτικοί λόγοι πού έπικαλέστηκαν γιά τή μείωση δέν ήταν οι πραγματικοί.

Οι επαγγελματίες τού κινηματογράφου οργάνωνουν τό Φεστιβάλ τού 'Ελληνικού Κινηματογράφου, τηρώντας σχολαστικά τήν παράδοση καί κρατώντας, όπως είναι σωστό, μέ δονκιχωτική τόλμη καί σναισθητισμό, τήν έδρα στή Θεσσαλονίκη (ενώ θα ήταν τόσο πιο εύκολο νά γίνει στήν 'Αθήνα). Με τήν όμόφυχη καθολική συμμετοχή όλων τών καλλιτεχνών καί τεχνικών δίνουν ένα αξιόλογο παράδειγμα θετικής κι έποικοδομητικής διαμαρτυρίας, μεταπολιτώντας τήν έπίσημη διοργάνωση σέ περιθωριακό 'Αντιφεστιβάλ.

Είναι πάντα καιρός ν' άντιληφθούν οι άρμόδιοι ότι μία έθνική κινηματογραφική πολιτική δέν γίνεται μέ μικροφυλία καί πολιτική τού «εμείς» καί «εσείς» καί ίδιως δέν γίνεται έρήμη ή έναντίον τών ανθρώπων πού εργάζονται καί πονούν γιά τό μέλλον τής βρυλείας τους.

ΑΥΓΗ
9 ΔΕΥΤ. 1974

Τό πρόβλημα του έλληνικού κινηματογράφου

Η ΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΜΑΧΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΩΝ - ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ ΣΤΟ ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ο ΘΟΡΥΒΟΣ που ξέσπασε ή διαμάχη των κινηματογραφιστών με το υπουργείο Βιομηχανίας γύρω από το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης βίωσε από συνολό ταυτό πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου.

Η φετινή αποστολή των υπουργείων Βιομηχανίας στο θέμα Κανονισμό (1) του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με την αυθαίρετη κατάργηση διασικών άρθρων του Κανονισμού 1975 που φημ κοινού επεξεργάστηκαν φότε εκπόδοσμοι των κινηματογραφικών σωματείων και το υπουργείο Βιομηχανίας, δεν έφερε μόνο σε θλίψη με την αυθαιρετική τακτική τους διαύσα ενδιαφερόμενους κινηματογραφιστές, αλλά και πολλά καλλιτεχνικά στοιχεία της χώρας.

Η κρατική πολιτική

ΣΥΓΚΕΡΙΜΕΝΑ Διάληψος ό κινηματογραφικός και γενικότερα καλλιτεχνικός κόσμος των Έλλοιους από κοινού έρέθηκε δημοκρατικά δικαιώματα προς σε μία αυθαιρετική ενέργεια με σκοπό, όχι απλά και μόνο να αποκρατήσει η δημοκρατική λειτουργία ενός θεσμού — του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, που φημδα να φέρει σε πέρας με όσον των Κανονισμό του 1975 (2) αλλά να εκφύσσει την αντίθεση που στην καταστροφή πολιτική που ακολουθεί χρόνια τώρα το κράτος στην πορεία του κινηματογράφου.

Κρατική πολιτική στην κινηματογράφο σημαίνει κατά προς το λόγο (3) θεσμικό πλαίσιο (νόμοι, νομοθετικά διατάγματα υπουργικές αποφάσεις, δημοκρατικές διαταγές κ.λ.π.) που κατοχυρώνει, φασκεύει και προάγει την κρατική αντίληψη για τον ρόλο του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία.

ΑΠΟ τις αρχές του αιώνα εμφανίζεται ο κινηματογράφος στην Ελλάδα. Η παρουσία του όμως, τόσο με την εισαγωγή ξένων ταινιών αλλά και με την έναρξη της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, γίνεται έντονη νότερη μετά τη Μικρασιατική Κατάστροφη, ιδιαίτερα μετά το 1924 — «Πρώτη Δημοκρατία».

Τότε είναι που κάνουν και την εμφάνισή τους οι πρώτες αστυνομικές διατάξεις, οι πρώτες ύπουργικές αποφάσεις. Αναφέρονται στη λογαριαστική και στη φορολογία (4).

Πάνω σ' αυτά τα δυο ποδάκια έθα στηριχτεί για χρόνια ολόκληρη η Κρατική Πολιτική στον Κινηματογράφο.

Μετά την Κατοχή ή έχωρα παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών αυξάνει σε τέτοιο ποσοστό που λίγα χρόνια μετά το 1950 θα ξεπεράσει σε αριθμό εισιτηρίων όλες τις εισαγόμενες ξένες ταινίες στην Ελλάδα. Είναι αναγκαίος λοιπόν ένας νόμος που να ρυθμίζει όλα τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η κινηματογραφική παραγωγή και εκμετάλλευση στη χώρα μας.

Αυτό θα γίνει δυνατό μονάχα το 1961. Και αφού έχει προηγηθεί η έναρξη της εβδομάδας 'Ελληνικού Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη.

Όμως κι' αυτός ο νόμος δεν υπήρξε αποτέλεσμα κρατικής πρωτοβουλίας και ενδιαφέροντος αλλά αποτέλεσμα πιέσεων προς τον κρατικό μηχανισμό (συγκεκριμένα στο υπουργείο Βιομηχανίας στο όποιο υπάγεται ο κινηματογράφος), που έδωσαν τα μεγάλα γραφεία εισαγωγής ταινιών και

οι μεγάλες εταιρίες παραγωγής (Φίνος — Δομασκηνός), οι οποίες βλέποντας τον κίνδυνο από την εμφάνιση μιάς σειράς μικρών γραφείων και εταιριών με τρομερή — δηλογοιμέτως — δραστηριότητα (ήδη στην Ελλάδα παράγονται 100 - 150 ταινίες το χρόνο και εισιόδρογονται 500 - 600), θέλησαν να κατοχυρώσουν τα συμφέροντά τους.

Ό ρόλος του κινηματογράφου

ΚΑΛΑ πριν μιλήσουμε για τον νόμο αυτό που μάλιστα βαφτίστηκε Μέτρα διά την 'Ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν 'Ελλάδι» ες ποῦμε τί έννοουμε όταν λέμε Κινηματογράφος στην Ελλάδα.

Ό κινηματογράφος, σάν φορέας ιδεολογίας και πολιτισμού, σά μέσο ψυχαγωγίας και διαμόρφωσης κοινωνικής και εθνικής συνείδησης δεν μπορεί παρά να αντιμετωπίζεται σάν σύνολο έκδηλώσεων παῦ όλες μαζί στοιχειοθετούν αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε κινηματογραφική πραγματικότητα στη χώρα μας.

Μιά πραγματικότητα δηλ. που αποτελείται από:

1) Το σύνολο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής (όχι μονάχα αυτές που συνήθισαμε να ονομάζουμε ταινίες «τέχνης» ή «πολιτικές»).

2) Το σύνολο τών ξένων ταινιών που εισάγονται στην Ελλάδα.

Τό σύνολο τών ταινιών που περάγουν τά κρατικά και ήμικρατικά ιδρύματα, συμπεριλαμβανομένων και τών προπαγανδιστικών.

4) Το επίπεδο της κινηματογραφικής παιδείας.

5) Τὴν λειτουργία τῶν κινηματογραφικῶν λεισχῶν.

6) Τὴ λειτουργία τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς.

7) Τὸν χαρακτήρα καὶ τὴ λειτουργία τοῦ θεσμοῦ ποῦ δ. νομάζεται Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, κα τέλος σ' ἔδει ἀφορὰ τὰ τελευταία χρόνια.

8) Τὸ σύνολο τῶν προγραμμάτων — ἑλληνικῶν καὶ ξένων — ποῦ προσφέρουν τὰ δύο τηλεοπτικά κανάλια, EPT καὶ YENEA.

Κι' ὅς δοῦμε, τώρα, πῶς ἀντιμετωπίζει αὐτὴν τὴν κινηματογραφικὴ πραγματικότητα ὁ Νόμος 4208)1961 καὶ ὁ 58) 1973 ποῦ τὸν ἀκολούθησε:

1. Σὰ μέσο γιὰ τὴν ἐξασφάλιση συναλλάγματος μὲ τὴν ἀποικιακὴ σὲ ἀντίληψη παραχώρηση διευκολύνσεων στοὺς ξένους παραγωγούς γιὰ κῆθον νὰ γυρίσουν ταινίες στὴν Ἑλλάδα.

2. Φροντίζει νὰ ἐξασφαλίσει τὰ συμφέροντα τῶν μεγάλων ἐταιριῶν παραγωγῆς καὶ μεγάλων γραφείων εἰσαγωγῆς ταινιῶν σὲ βάρος τῶν νέων μικρῶν γραφείων καὶ τῆς λιγότερο ἐξαρτημένης παραγωγῆς, γεγονός ποῦ ὀδηγεῖ στὴν μονοπώληση τῆς ἀγορᾶς μὲ τὴν ἀποκλειστικὴ ἐκμετάλλευση τῶν αἰθουσῶν προβολῆς ἀπὸ τὶς ἐταιρίες ποῦ εἰσάγουν ἀμερικανικὲς ταινίες.

3. Ἐνῶ ὁμιλεῖ περὶ «Βιομηχανίας τοῦ Κινηματογράφου», ἀδιαφορεῖ τελείως γιὰ τὴν ἐπαγγελματικὴ κατοχύρωση τῶν τεχνικῶν κινηματογράφου ἔτσι ποῦ χρόνια ὁλόκληρα μιὰ «βιομηχανία» νὰ στηρίζεται ἀποκλειστικά σὲ ἀνειδίκευτους — σύμφωνα μὲ τὸ νόμο — ἐργάτες δηλ. σ' ἓνα ἐργατικὸ δυναμικὸ ρευστό, χωρὶς μόνιμη ἐξασφάλιση, χωρὶς κατοχυρωμένη εἰδίκευση καὶ χωρὶς δυνατό-

τητες διαμόρφωσης μιᾶς σταθερῆς ἐπαγγελματικῆς συνείδησης.

Ἄνοίγουμε μιὰ παρένθεση: μὲ τὴν κρίση τῶν τελευταίων χρόνων πολλοὶ τεχνικοί κινηματογράφου ἄλλοτε ἐπάγγελμα καὶ ἄλλοτε ἀναζήτησαν στὴν τηλεόραση μονιμότερη στέγη, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀποψιλῶνται ὁ κινηματογράφος ἀπὸ τὸ τεχνικὸ δυναμικὸ του.

4. Δὲν παίρνει κανένα μέτρο γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ παιδεία, ἢ ὅποια, παγιδευμένη στὰ ἀνύπαρκτα περιθώρια τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας εἶναι καταδικασμένη γιὰ δεκαετίες ὁλόκληρες νὰ παίζει ἓνα ρόλο διακοσμητικὸ καὶ ἄκόμα παραπλανητικὸ.

5. Δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὴ φορολογία καὶ σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις φτάνει τὸ 45% τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου. Καὶ τέλος:

6. Δὲν ἀναφέρεται καθόλου στὴν λογοκρισία διατηρώντας στὸ ἀκέραιο τὸν κατοχικὸ νόμο 1108)1941 ποῦ ἔγινε γιὰ νὰ ἐξυτηρετῆ τὶς ἀρχὲς κατοχῆς (5).

ΑΚΟΜΑ μὲ τὴ θεσμοποίηση τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1962) ἐπιδιώκει νὰ βοηθήσει διαφημιστικά τὴ μεγάλη παραγωγή. Μῆχρι τὸ 1972 τὰ 8 ἀπὸ τὰ 12 βραβεῖα καλύτερης παραγωγῆς μοιράζονται μεταξὺ τους (ἐπὶ 4) ὁ Φιλ. Φίνος καὶ ὁ Τζέμης Πάρις.

ΜΕ ΤΟ νόμο 58)1973 ποῦ εἰσηγήθηκαν οἱ μέγιστοι ὑπάλληλοι τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας καὶ ψήφισε ἡ κυβέρνηση Παπαδοπούλου ὕστερα ἀπὸ ἔντονος ἀντιδράσεις, διαμαρτυρίες καὶ ἀπειλὲς τῶν αἰθουσαρχῶν παραγωγῶν καὶ εἰσαγωγῶν, σχετικὰ μὲ τὸν ἀνταγωνισμὸ τῆς τηλεόρασης, δὲν ἀλλάζει οὐσιαστικὰ τίποτα.

Ἀντίθετα ετοιμάζεται ἔτσι τὸ ἔδαφος ὡστε μαζί με τὸν ἰδρυτικὸ νόμο τῆς ΕΡΤ πού ψηφίσε ἡ κυβέρνησις Καραμανλῆ τὸ 1976, νὰ ὀδηγηθεῖ ἡ ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ πραγματικότητα στὴν εἰκόνα πού παρουσιάζει σήμερα:

1) Ἡ τηλεόρασις διεκπεραιώνει κατὰ μέγιστο ποσοστὸ τὴν ἰδεολογικὴ ψυχαγωγικὴ καὶ πολιτικὴ λειτουργία πού εἶχε μέχρι σήμερα ὁ κινηματογράφος.

Καί

2) Μὲ τὴν κατακόρυφὴ πτώσι τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, ὁλόκληρὴ τὴν ἑλληνικὴ ἀγορὰ αἰθουσῶν καταλαμβάνουν οἱ ξένες ταινίες ἀπὸ τῆς ὁποῖας ὁ ἀμερικάνικος κατέχουν πιά πάνω ἀπὸ τὸ 50% τῶν εἰσιτηρίων.

Ἡ μάχη τῶν κινηματογραφιστῶν

ΣΟΛΗ τὴν ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου στὴ χώρα μας — ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν Κατοχὴ καὶ μετὰ — ἡ κρατικὴ πολιτικὴ με ἔμμεσοις εἶτε ἀμεσοῦς τρόπους ὀδηγήσε τὸ σύνολο τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ κινηματογράφου πρὸς τὴν κατεῖθλωση πού εἶχε ἦδη ἐπιλέξει, πάνω σὲ ὅλα τὰ πολιτιστικὰ ἢ κοινωνικὰ θέματα ἡ κρατικὴ ἐξουσία.

Ὁ κινηματογράφος καὶ σήμερα ἡ τηλεόρασις, σὰ μῦθο μαζικῆς ἐπικοινωνίας με τεράστια ἀπῆρσι, δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ λειτουργήσῃ ἀνεξάρτητα καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ αὐστηρῶς καθορισμένα περιθώρια πού τὸν τοποθέτησε ἡ μεταπολεμικὴ κρατικὴ ἀντίληψις πρὸς τὴν ψυχαγωγία καὶ τὴ μόρφωσι τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ.

Καὶ ἐπειδὴ συνήθως μιλάμε γιὰ κρατικὴ ἀδιαφορία στὸ ἔργο τῆς τέχνης καὶ γενικότερα στὰ πολιτιστικὰ θέματα, ἀξίζει νὰ ποῦμε ὅτι στὸ ἔργο τοῦ

κινηματογράφου δὲν ὑπῆρξε κρατικὴ ἀδιαφορία. Ἀντίθετα ὑπῆρξε ἐνεργὸ ἐνδιαφέρον πρὸς τῆς κατεῖθλωσης γιὰ τῆς ὁποῖες μιλήσαμε. Δείγμα αὐτοῦ τοῦ ἐν διαφέροντος ἄλλωστε, εἶναι καὶ ἡ πρόσφατὴ τροποποίησι ἀρθρῶν τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ ἀπὸ τὸν ὑπουργὸ Βιομηχανίας.

Ἐπιπλέον ἀπ' ὅλα αὐτά, τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, στὴ σημερινὴ διαμάχη τοῦ ἀποδίδει στοὺς κινηματογραφιστὰς «πολιτικὲς προεκτάσεις» καὶ «ἐκκαλλιτεχνικὲς» με εὐτοπία κομματικὰ κινήτρα.

ΚΑΝΕ!Σ δὲν ἀρνεῖται ὅτι ἡ μάχη πού δίνουν σήμερα οἱ κινηματογραφιστὰς, εἶναι μιὰ μάχη πολιτικὴ, πού δὲν τὴν χαρακτηρίζουν, ἄπὸ τὸ στυλ, στυλ καὶ κομματικὰ συμφέροντα, ὅπως κακοπίστα ἰσχυρίζεται τὸ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, ἀλλὰ κοινωνικὰ καὶ πολιτιστικὰ κριτήρια μιὰ καὶ ὅλο κληρὸς ἐπαγγελματικὸς κλάδος ὁ κινηματογραφικός, κινδυνεύει νὰ ἀφανιστεῖ καὶ ἀκόμα παραγράφεται ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα ἕνας φορέας πολιτισμοῦ καὶ ἰδεῶν με τὴ δύναμη καὶ τὴν ἐμβέλεια τοῦ κινηματογράφου.

Μὲ παρόμοιους σκοποὺς καὶ στόχους τῆς κρατικῆς πολιτικῆς δὲν μποροῦν οἱ κινηματογραφιστὰς, πού ἀντιμετωπίζουν ὀξὺτατο τὸ πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ ἐπαγγελματικῆς τους ἐπιβίωσης, νὰ συμφωνήσουν. Δὲν μποροῦν νὰ σιωπήσουν νὰ παραδοθοῦν νὰ σκύψουν τὸ κεφάλι — γιὰτὶ αὐτὸ θὰ σημάνει τὴν καταστροφὴ τους.

Αὐτὸς εἶναι, καὶ ὁ λόγος πού ἡ αὐθαίρετὴ ἀπόφασι τοῦ ὑπουργεῖο Βιομηχανίας σὲ σχέση με τὸν Κανονισμὸ τοῦ Φεστιβάλ τοῦς διήκε ἄριστος καὶ ἔτοιμος νὰ δώσουν τὴν παρεῖσα μάχη.

Τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στήν κρισιμότερη καμπή του

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΕΛΑΧΙΣΤΕΣ μέρες, ή Θεσσαλονίκη «φιλοξενούσε» μιά από τίς πιο περίεργες κι' άποφασιστικές μάχες πού δόθηκαν ποτέ στόν ελληνικό χώρο.

Μετά από έκαρπες διαπραγματεύσεις, διαμαρτυρίες, καταγγελίες και διαφευσεις, δύο αντιμαχόμενες επαρτάξεις, ή πολιτεία από τη μιά μεριά και μιά σειρά επαγγελματικών σωματείων απ' την άλλη ξεκινούσαν μιά έντονη άναμέτρηση, μέ άπλωσά δύο εκδηλώσεις.

Δύο κινηματογραφικά Φεστιβάλ.

Οι συνθήκες πού προκάλεσαν τήν διάσταση αυτή είναι, λίγο - πολύ, γνωστές : Σάν αντίδραση στήν αϊφνίδια μεταβολή του Κανονισμού του Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης (μεταβολή πού άπέκλεισε τούς επαγγελματικούς παράγοντες από τίς άναγκαίες διαδικασίες και μετέβαλε τό άπο-

τέλεσμα του θεσμού σέ καθοδηγούμενη κυβερνητική πράξη), σκηνοθέτες, τεχνικοί, μουσικοί, ήθοποιοί, κριτικοί και παραγωγοί, άποφασισαν νά φτιάξουν τήν δική τους, άνάλογη εκδήλωση.

Οι δυσκολίες φυσικά ήταν τεράστιες, ή άπειρία σέ τέτοια έγχειρήματα έξαιρετικά επικίνδυνη. Παρ' όλα αυτά, ή άπόφαση φάνηκε άμετάκλητη και μεταβλήθηκε σέ πράξη. Μιά πράξη πού είχε άπερόβλεπτη έπιτυχία, πού αντιμετώπισε πολύ μεγαλύτερα και κούγχρονα έμπόδια απ' όσο είχε αρχικά ύπολογιστεί και πού τελικά, άφησε τούς πάντες — έχθρους, φίλους, συμμετέχοντες και παρατηρητές — έλαφρώς εκπληκτους.

Τώρα, μέ τόν αντίλαλο αυτής της άναμέτρησης ν' άπομακρυνεται, μπορούμε νά βγάλουμε όρισμένα συμπεράσματα και νά σταθμίσουμε τίς επιδράσεις των δύο αυτών (δμοιων φαινομενικά) εκδηλώσεων.

B H M A 15 OCT. 1977

100 ΚΩΣΤΑ ΠΑΡΛΑ

ΜΕΤΑ ΤΙΣ ΔΥΟ ΕΚΚΛΗΡΩΞΕΙΣ, ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙ- ΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΑ ΤΕΘΕΙ ΣΤΗΝ ΒΑΣΗ ΤΗΣ ΟΡΙ- ΣΤΙΚΗΣ ΛΥΣΗΣ ΤΟΥ. ΑΛΛΙΩΣ...

Πολλοί είχαν έλπισει ότι, την τελευταία στιγμή, οι άνθρωποι που είχαν εμπιστευθεί για να πραγματοποιήσουν την Κριτική Έπιτροπή, σε μία σωστή κριση συνείδησης, θ' αποφορτίαν να μιλήσουν ειλικρινά και θ' άρνηταν να παίζουν και το τελευταίο χερτί της κωμωδίας, την δωδεκάημερη.

Τέλειο οι έπιπέδες διαφύλακται.

Οι κριτές προχώρησαν και σ' άλλα.

Και φραδύνοντας μερικά έτη από φίλις, που με ύπομονη και περιέργεια έδειχται έπτα μέρες, δεν έκανον τίποτε άλλο από το να καταστρέφουν άπειραίς μοχαίριές στο ήβη προωτατομένο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου:

Το γιατί είναι έκδηληται!

Ή μία κοταφάρθηκε στους συμπαιθιστάτους, κατά τ' άλλος, έπεσυχάλματιες ή μη, που μπορεί να άρσπούν τον κινηματογράφο, αλλά που δεν έχουν καμία σχέση άνωστέρηται πραγματοποιικής δημιουργίας στα πλαίσια του. Φραδύνοντας τους — μη ένοχους άλλη διεξέρω — το κριτικό φραδύδα, όχι μόνο τους πατάσους σε μία άνοσταίμη καταφύληται, αλλά δημιουργείται και προημυμένο:

Επίτοι έξοσται στους κατασκευαστάς εύλους τσων μετροπήτων, μία φευδαίσηται έπιτυχής και ταυτοχρονα ένα άλλωθι (το φραδύται) γιά να έπιχειρήσουν στο μέλλον το γύρισμα μιας καινούριους ταινίας. Και το μόνο που θα άγει από την άνωστέρηται αυτή δεν θα είναι παρά μία άνοστη μετροπήται ή άποτυχία. Είμαι δε γνάστω, ότι το σινωλο μιας παροσλήται, άπο μετριές, κακής, ή κακής ταινίται, δημιουργείται το συνολικό προσώπαιο του Κινηματογράφου μιας χώρας.

Μιά έκοια μοχαίρια καταφάρθηκε — δια των φραδύτων παυτοτε — και ένωστία στην ίδια την κρατική άξιοπρέπεια, ήβη καταποκαμίστη στον τομέα αυτόν: Μία την έακροση που άόρθε στην «φίλιπτικω» του Κακογιάλλη, ή πολιτεία ταυτοπτικε με το άοικό γυαμικό εφίληνης κερών, Γάλλης έπίπεται. Εφάσους τον έσάπτο της (το Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου), γιά να... καταπείσται να χρήσηται του φραδύται και ταυτοχρονα φραδύται να ετιμωρήσται τον άτακτο δημιουργό της, έξοιδύντας τον από την άδικωστία, λόγω τών γυωστών άνωστέρηται του. Είςτάς, άνωστέρηται συμπεριφορά: του όσων παρσάσται, αλλά την άνωστέρηται με το παραπάνω όταν σκηθεταται,

Το πρώτο — τό κριτικό — φραδύτα, άποφραδύτατοπήθηκε σε μία φραδύλη και άποφραδύταίη άτιμωφραδύται. Άνωστέρη γι' αυτόους που μετριέται και άποφραδύταίη γι' αυτόους που το παρακαλώφραδύται.

Συμπεφραδύται όμως - όμως, προ κριτικού, άπιδ και μόνο, να καιύνφραδύται και ένα φραδύτο άείξέρω, άνωστέρη και ταινίται έφραδύται ένα σινωφάλληται, που με την πιο καλή πλοτή, κακής δεν θα μπορούται να άνωστέρηται έκκαλίταίη άνωστέρη ή φραδύται σινωφάλληται άνωστέρηται.

Ταινίται που σε άλλες φραδύταίηθά άποφραδύταίηται χωρίς σκίσηται, παρβόλλονται καθά φραδύται σε άδικωκαδύτα — καθά άδικωκάς όμω, σε παρσάμτες χρονίται, δεν μπορούται να άρει άέση — και μέρα στη γυνική άνωστέρηται και τών άνωστέρηται παρσάμκοταίη. Ταινίται που άνωστέρηται από τα χείρα τών άνωστέρηται των και παρσά τή άνωστέρηται (ή παρσάμται Κακογιάλλη), ταινίται που άνωστέρηται έπιποκαίται και μάδύτα ένωστέρηται, έπιποκαίται (ή παρσάμται τών άνωστέρηται), ταινίται φραδύταίηται και γυνωστέρηται παρσάμτικε καθά ένωστέρηται που παρσάμται τή άνωστέρηται έκκαλίταίη άνωστέρηται.

στον τομέα της προσωπικής του συμβολής. Αύτη ή τακτική άλλωστε είχε διαφανεί και από πριν: Τήν δραδιά της προβολής, ή άναγχαλία της «Ιφιγένεια» περιλείσθηκε στην φράση: «Θά προβληθεί ή ταινία "Ιφιγένεια" του... Έλληνικού Κέντρου Κινηματογράφου... Ό Κακογιάνης είχε ήδη διαγραφεί!

Άπό μιά πιό θεωρητική σκοπιά, τό Φεστιβάλ άποτέλεσε φωτογραφική άναπαράσταση της γενικότερης τακτικής κυβερνητικής, πού όποτε σημειώνεται μιά συγκρατημένη αντίδραση, άδικοφρεί και συνεχίζει στην εφαρμογή των όποιων αποφάσεων της, χωρίς ενά θλίπειν, χωρίς ενά κουϊειν. Στή Θεσσαλονίκη όλες οι προσπάθειες της έτεινεν προς τήν κατεύθυνση ενά γίνει τό Φεστιβάλ πάση θυσία» και τήν ίδια στιγμή, ενά έμποδιστεί, μέ κάθε τρόπο, «Εμιλό ή άθέμιτο, ή έκδήλωση των συνδικαλιστικών σωματείων».

Δέν πέφτουμε στην παγίδα της μοιολιθικής κρίσης και δέν θλίπουμε μόνο τό «άσπρο» από τήν μεριά και τό «μαύρο» άπ' τήν άλλη. Ήταν τόσο τά δείγματα της πέρα από κάθε ήθικη, πολεμική πού έξαπολύθηκε, πού έχουμε κάθε δυνατότητα νά μιλάμε για άθεμία μέσα:

★ Τείχος σιωπής και άγνοιας ύψώθηκε από τήν μεριά των έφημερίδων τής Θεσσαλονίκης, ύπακούοντας σε μικροπρεπή κίνητρα, κατηγορίες περί προθέσεων νά μεταφραστεί τό Φεστιβάλ από τήν Θεσσαλονίκη έξαπολύθηκαν, μινώσεις έγιναν, οι όπείθυνοι του Φεστιβάλ των δημιουργών σύρονταν κάθε μέρα σχεδόν στην Άσφάλεια για έρωτήσεις, άφίσσε καταστρέφονταν. Άκόμη και ή ύστερική... κομπουιστοφοβία έπιστρατεύθηκε:

★ «Άλσημόνητη» θά μείνει ή άνακωνση εκείνη τής Διεθνούς Έκθεσης, πού θεσάιανε τους Θεσσαλονικείς ότι τό «άντισετιβάλ» ήταν έργο (...μυστικών δυνάμεων) τής έστρεμιστικής άριστοράς, μέ στόχο πολιτικά όφέλη και τόν έμπαιγμό του κοινού.

Άλσημόνητη σάν πρόθεση, κίνητρο και πράξη.

Τό Φεστιβάλ των δημιουργών

Παρ' όλα αυτά, τό Φεστιβάλ των συνεργαζομένων σωματείων

Μ' έπιτυχία, μέ πλήθος κόσμου, μέ ζωντανή συμμετοχή, μέσα σε μιά ζώνη, άντιφατική πολλές φορές ά-τμόσφαιρα.

Τι έδειξε όμως, στην πραγματικότητα;

Κατά τήν προσωπική μας έποψη, τόσο ή πυκνή συμμετοχή ταινιών όσο και ή ποιότητα τους παρουσίασαν ένα μεγάλο κομμάτι του σημερινού ελληνικού κινηματογράφου, ένα γενικό δηλαδή επόσωπο, όπου μπορεί νά πιστοποιήσει κανείς τά παρακάτω χαρακτηριστικά:

★ Μετά από δεκαετίες κακουχιών, κακομεταχείρισης και καθήλωση στην θέση της βιομηχανίας αντί τής τέχνης, ή ελληνική μεγάλη όδση εξακολουθεί, μέ λίγες εξαίρεσεις, νά ύπολείπεται σε ποιότητα και συγκρότηση, χωρίς αυτό πάντως ν' αποτελεί άπολειστικά βίση της εύθύνης.

★ Χωρίς μέσα, χωρίς βοήθεια, και μέ όλες τις κρατικές διεξόδους κλεισμένες, οι Έλληνες σκηνοθέτες καθώς ζουν μέσα σε μιά άντιφατική, κρίσιμη και μέ πολλά προβλήματα θαρυνόμενη ιστορική έποχή, όπως ή σημερινή, συγκεντρώνουν τήν ματιά τους σε θέματα κοινωνικής κριτικής — συχνά και άυτόκριτικής — πού προσφέρουν μέν συγκεκριμένες ύπηρεσίες, άλλα κρύβουν και έξίσου συγκεκριμένους κινδύνους. Γυρίζοντας ένα τέτοιο φίλμ, ή σημερινός δημιουργός δίνει διεξοδο στην φωνή του (τήν φωνή χιλιάδων, ίσως, αυτών, δηλαδή που καλύπτονται από τό κοινωνικό πρόβλημα πού κδηγείται), ξεφεύγει άπο τών τρομακτικό σκόπελο των τεράστιων εξόδων πού απαιτεί μιά ταινία ενά ύπόθεση, και ταυτόχρονα βρίσκει τήν λύση τής έκφρασης, πού του άποκλείεται από τόν αυσιακό δάκτα άνάλυση έπισημάτων, τήν τέλεση.

★ Άποτέλεσε κοινή διαπίστωση όων παρακολούθησαν τό Φεστιβάλ πού έγινε στο «Ράδιο Σίτυ» τής Θεσσαλονίκης: Οι περισσότερες ταινίες πού προβλήθηκαν — καλές ή μέτριες — ήταν ντοκιμανταίρ, μέ θέμα τους σύγχρονα προβλήματα, προβλήματα πού χρεόσθα είχε μιά σύγχρονη και όχι μισαλλόδοξη και μικροπολιτική τηλεόραση νά μεταδίσει. Άποκλειόμενη όμως τής μικρής όδσης, οι ταινίες αυτές έρχαν στην διεξοδο ταν στην μεγάλη έπιζοντας σε μιά μικρή διάρκειας έποχή μέ τό κοινό — τόν προορισμό τους — και ίσως σε μιά μεγαλύτερη, εν δόξαια κάποιοι άρωκός αίθουσάρχης τολμήσει νά τό ριφοκινδυνεύσει.

★ Έδώ όμως βρίσκεται και ή γενικότερος κίνδυνος: Πώς θά προχωρήσει σωματά ή 7η Τέχνη, όταν ή πλειοψηφία τής παραγωγής της συγ-

κεντρώνεται στο είδος αυτό, έστω και δικαιολογημένα: Γιατί άς μὴν γελώσουμε: «Ο κινηματογραφιστής κ ρ ί ν ε τ α ι ε π ἠ ν ἡ μ ἄ γ α λ ἡ τ α ἰ ν ἡ «FICTION», μὲ ὑπόθεση, ὅπως συνήθως τὴν λέμε, καὶ ἀναμφίβολα — χωρὶς νὰ ὑποτιμοῦμε τὸ ντοκυμανταίρ καὶ τὸν ταραστὸ ρόλο του — ἡ ταινία αὐτὴ ε ἴ ν ε ι Κινηματογράφος. Τὸ πρᾶγμα ἄλλωστε εἶναι αὐταπόδεικτο: Στὸ πρόσφατο Φεστιβάλ τῶν συνεργαζομένων σωματοειῶν οἱ ταινίες πού συζητήθηκαν καὶ εἰδώθηκαν ἀπὸ τὸν περισσότερο κόσμο, ἦταν ο ταινίες μὲ ὑπόθεση, εἴτε μικρὲς εἴτε μεγάλες. Ὁ Ἀγγελόπουλος, ὁ Τάσιος, ἡ Ἡλιοπούλου, ὁ Ἀλευράς μὲ τὴν θαυμάσια καὶ πέρα γιὰ πέρα ἀδικημένη ταινία του, ἡ Ἀγγελίδη, ἡ Λιάπα, ὁ Μανουσάκης ὅσοι αὐτοὶ ἔδωσαν ἕνα σωτὸ στίγμα τόσο τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ καθ' αὐτῶ, ὅσο καὶ τῶν δυσκολιῶν πού ἔλλοχεύουν στὸν ἑλληνικὸ χώρο

★ Ἐνα ἀκόμη συμπερασματικὸ χαρακτηριστικὸ — τὸ πῶς πολῦτιμο ἦταν — τοῦ Φεστιβάλ αὐτοῦ ἦταν ἡ δεδαϊότητα, ὅτι, τελικά, ὅσο ἀντικειμενικὸι, ἀτομικιστὲς καὶ ἀπογοητευμένοι καὶ ἄν εἶναι πολλοὶ Ἕλληνες δημιουργοί, ὅταν πάρουν μίαν συγκεκριμένη ἀκόφαση τὴν πραγματοποιοῦν. Ἀφοῦ φυσικὰ προϋπάρξει ἡ δεδαϊότητα ὅτι ἡ μάχη π ρ ἔ π ε ι ν ἄ δοθεῖ.

Ἔτσι ἔγινε καὶ μὲ τὴν περιπτώση τοῦ Φεστιβάλ. Ὁ κλοιὸς ξαφανικὰ ἔκλεισε τόσο ἀσφυκτικά, ὥστε ἔ π ρ ε π ε ν ἄ δημιουργηθεῖ μίαν δικαίω ἀσφαλείας. Καὶ δημιουργήθηκε.

Τὸ θέμα ὁμως δὲν ἔκλεισε.

Οἱ μελλοντικές λύσεις

Ἴσως μάλιστα ἀπὸ μίαν δευτέρη ματιὰ, τ ὶ ρ α ἀ ρ χ ἰ ζ ε ι, στὴν πῶς κρίσιμη καὶ ἀποφασιστικὴ καμπὴ του.

Τί θὰ γίνῃ ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα;

Οἱ Ἕλληνες κινηματογραφιστὲς ἐπανειλημμένα διακηρυξαν, ὅτι δὲν ἔχουν καμμιὰ πρόθεση ἐβραϊσμοῦ τοῦ δικοῦ τους Φεστιβάλ, σὺν θεσμὸ συνεργείας. Ἡ φετεινὴ πράξη τους ἦταν μίαν ἀνάγκη, καὶ τὸ γεγονός, ὅτι πραγματοποιήθηκε στὴ Θεσσαλονικὴ ἔνδειξη, ὅτι Κινηματογραφικὸ Φεστιβάλ καὶ συμπρωτεύουσα εἶναι δύο ἔννοιες πού δ ἔ ν π ρ ἔ π ε ι ν ἄ ξ ε χ ω ρ ἰ σ τ ο ῦ ν, ἡ μίαν ἀπ' τὴν ἄλλη.

Ἡ καινούργια κμάχη πού θὰ δοθεῖ, θὰ εἶναι πῶς θεωρητικὴ, ὀλιγά οὐσιαστικότερη. Ἰατί θὰ προσπαθηθεῖ τὴν μεταλλαγὴ ἑνὸς ἀρνητικοῦ κλίματος, ριζωμένου ἐδῶ καὶ τέσσε-

ρις περιπὸς δικαιοῦτες, σὲ κλίμα ἐνθάρρυνσης καὶ γονιμότητας. Στὴ συνέχεια, θὰ πρέπει νὰ ἐρθεῖ ἡ ριζικὴ ἀνάσωση τοῦ θεσμοῦ τοῦ Φεστιβάλ.

Ἡ Ἐταιρεία Σκηνοθετῶν — πού πρόβαλε σωστά τὴ φετεινὴ τῆς πρωτοβουλία καὶ ἀγκαλιάστηκε ἀπ' ὅλα τὰ ἀδελφικά σωματεία — ἐπισημαίνει καὶ καθορίζει τὸ πρόβλημα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος του.

★ Κατ' ἀρχήν, μίαν νέα ἀντιμετώπιση τοῦ Κινηματογράφου εἶναι ἀπαραίτητη. Ὅπως τονίζεται καὶ πῶς πάνω, ἡ Κινηματογραφία στὴν Ἑλλάδα ἀντιμετωπίσθηκε, λόγω συμφερότων, σὰν βιομηχανία πρώτα, καὶ μετὰ σὰν Τέχνη, δηλαδὴ μὲ ἀντίθετο τρόπο ἀπ' ὅτι συνδῆσ' ὅλο τὸν ὑπόλοιπο κόσμο. Αἰτίαι: Κοινωνικὲς καὶ οικονομικὲς συνθήκες (συναμα καὶ πολιτικὲς) πού χαρακτηρίζουν τὸν τόπο δια αὐτὰ τὰ χρόνια, καὶ πού γέννησαν τὶς καταστροφικὲς γιὰ τὴν ἐγχώρια παραγωγή) ἡ παρόλουθες νομικὲς δεσμεύσεις: Διατάξεις πού διευκόλυναν ἐλαχιστοῦς Ἕλληνες παραγωγούς (τοῦς πῶς ἀνώδομους πολιτικά, ἀλλὰ καὶ τοῦς χειρότερου ποιητικά) διατάξεις πού ἐξυπηρετοῦσαν καὶ ἐξυπηρετοῦν ἄκόμα τοῦς εἰσαγωγεῖς ξένων ταινιῶν, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν δισηση, φορολογικὴ ἢ ἄλλη μεταχείριση, διατάξεις, τέλος, πού ἀποκλείουν τὸ γύρισμα καὶ τὴν σταδιαδρομία μίαν ἑλληνικὴν ταινίας.

Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα ὑπάρχει ἡ εἰσσηση:

Πού ἐκφράζεται μὲ μίαν σειρά ἀπὸ αἰτήματα, τὰ ὅποια χρόνια παραγῶ διαμορφώνονται, διατυπώνονται καὶ ὑποβάλλονται χωρὶς ἀπόκρηση.

★ Δηλαδὴ, κατάρρηση τῆς λογοκρισίας, καὶ ἀπλοῦ χαρακτηρισμῶ τῶν ταινιῶν σὺν κατάλληλης ἡ μὴ γι' ὀνηλικούς, ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὴν φορολογία, ἐπιδότηση τῆς παραγωγῆς μὲ χαμηλότοκα δάνεια, ἐκπτώση ἀπὸ τὸν φόρο εἰσοδήματος τῶν ποσῶν πού ἰδρύματα, ἰδιώτες ἢ ἄλλοι φορεῖς διαθέτουν γιὰ τὸ γύρισμα ταινιῶν, ἐπιδότηση αἰθουσαρχῶν γιὰ τὴν προβολὴ ἑλληνικῶν ταινιῶν ἢ ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὴν φορολογία, ἐπιδότηση τῶν ἐργαστηρίων καὶ κατάρρηση τοῦ φόρ ν γιὰ τὰ κινηματογραφικὰ μηχανήματα, ἱδρύση ἀνώτατης σχολῆς κινηματογραφικῆς Τέχνης, αἴτηση τῆς φορολογίας εἰσαγωγῆς ξένων ταινιῶν ἑδῶς τῶν ποσῶ, περιορισμὸ τῆς ἀσυνόσιας τῶν ξένων συναρτηῶν πού γυρίζουν ταινίες στὴν Ἑλλάδα, ἱδρύση ἐπιτροπῆς παρακολούθησης τῶν προβλημάτων τοῦ κινηματογράφου μὲ συμμετοχὴ τῶν ἐνδιαφερομένων σωματείων καὶ τέλος, κατάρρηση ἢ ριζικὴ μεταρροπή τοῦ Ἑλ-

ληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, πού αποπροσανατολίζει και ζημιώνει την τέχνη.

★ Μπορεί όλα αυτά να δίνουν την εντύπωση ενός κινήσιου του χρήματος. Δέν είναι όμως έτσι. Άπλά και μόνον τή στιγμή αυτή οι Κινηματογραφιστές είναι άμωσκασμένοι να στραφούν ενάντια στις οικονομικές έμμενες δεσμεύσεις πού στραγγαλίζουν τόσα χρόνια ή διέστρεφαν την έλληνική παραγωγή και να προκαλέσουν την δημιουργία άλλων (σάν κι' αυτές πού λαχθούν μονίμως έξω) πού θά δώσουν μιάν εύκαιρία να γ υ ρ ι σ τ ο ύ ν, να ε ι δ ω θ α ύ ν και να κ ρ ι θ ο ο υ ν ευρύτερα τά έργα τους.

Είναι πράγματι άστειό και τραγικό μαζί: Ένας αγώνας πού θάπρεπε να γίνεται από τό ίδιο τό κρά-

τος, πραγματοποιείται από τους ανθρώπους πού, μέ μιά θετική αντιμετώπιση, θά έπρεπε άπερίσπαστοι να δημιουργούν, για χάρη του πολιτικού και πολιτιστικού γοήτρου της πολιτείας, γίνεται τώρα μέ αντίστροφους δρους.

Χρειάζεται άραγε ιδιαίτερη πολιτική μακροπρόθεσμη κρίση για να γίνει άντιληπτή αυτή ή αντίφαση; Και χρειάζεται ιδιαίτερη νοημοσύνη για να καταλάβει κανείς πώς ή έλλειψη μιάς τέχνης όπως ή κινηματογράφος μόνο άρνητική μπορεί να άποδειχθεί — τόσο για τό κράτος, όσο και για τό λαό;



ΤΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗ ΨΥΡΡΑΚΗ

ΠΩΣ ΘΑ ΣΩΘΕΙ ΤΟ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Για λογαριασμό τής Πανελληνίας
"Ένωσης Κριτικῶν μιλάει ό Ν. Φ.
ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων, ἔδωσε στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο τὶς δημοκρατικὲς διαδικασίες ποῦ τοῦ ἔλειπαν, τονίζει ὁ Νίνο Φενέκ — Μικελίδης, ἀντιπρόεδρος τῆς Πανελληνίας Ἑνώσεως Κριτικῶν Κινηματογράφου καὶ συντάκτῃς τῆς «Ε», ἀπαντώντας στὴν ἔρευνά μας. Ζητάει νὰ διατηρηθεῖ ἡ Συντονιστικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ φεστιβάλ τῶν σωματείων γιὰ νὰ συντονίσει τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴ λύση τῶν προβλημάτων, ποῦ ἀντιμετωπίζει ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος καὶ ὑπογραμμίζει καὶ αὐτὸς τὴν ἀνάγκη γιὰ τὴ λήψη οὐσιαστικῶν μέτρων γιὰ τὴν ἐνίσχυση καὶ ἀνάπτυξη τοῦ κινηματογράφου μας.

1. Ἡ Πανελλήνια Ἑνωσις Κριτικῶν Κινηματογράφου ἰδρύθηκε γιὰ νὰ παίξει ἐνεργὸ ρόλο στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καὶ γενικότερα στὴν κινηματογραφικὴ διαπαιδαγώγηση, τὴ στιγμή ποῦ ἡ παλιὰ Ἑνωσις ἀδρανοῦσε καὶ ποῦ τὰ περισσότερα μέλη τῆς δὲν ἦταν καθόλου κριτικοὶ ἀλλὰ ἀπλοὶ ρεπόρτερ. Κι' ἀκριβῶς γιὰ τοὺς λόγους αὐτούς, ποῦ εἶναι ἀμεσα δεμένοι μετὰ τὴν ἐλευθερία τῆς ἐκφράσεως, ἡ ΠΕΚΚ δὲν μπορούσε παρὰ νὰ ταχθεῖ μὲ τὸ μέρος τῶν δημοσίων ἐναντία στὴν ἀντιδημοκρατικὴ στάση τῶν ὀργανωτῶν τοῦ ἐπίσημου Φεστιβάλ.

2. Μεταδικτατορικά τὸ Φεστιβάλ στηρίχτηκε σ' ἓνα κανονισμὸ (τοῦ '75) ἀποδεκτὸ ἀπ' ὅλα τὰ ἐνδιαφερόμενα μέλη, βασισμένον σὲ δημοκρατικὲς διαδικασίες καὶ εἰδικὰ: Ὁργανωτικὴ ἐπιτροπὴ μὲ δύο ἀπὸ τὰ πέντε μέλη τῆς ἐκλεγμένης ἀπὸ τὰ σωματεία, Ἐπιτροπὴς (προκριματικὴ καὶ κριτικὴ) μὲ ἐκλεγμένη πλειοψηφία (5 πρὸς 4) καὶ ἐκλεγμένον πρόεδρο. Ὁ Κανονισμὸς τοῦ '77, ποῦ ἐπιβλήθηκε μὲ τὸ «ἔτσι θέλω» τὴν τελευταία στιγμή ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο κατάρτησε ὅλες τὶς δημοκρατικὲς διαδικασίες γιὰ νὰ ὀργανωθεῖ τὸ Φεστιβάλ ὅπως τὸ ἤθελε τὸ ὑπουργεῖο καὶ ἡ ΔΕΘ (καὶ νὰ μὴ συμβοῦν τὰ «ἐκτροπὰ» τοῦ '76, σύμφωνα μὲ τὸν ὑπουργὸ καὶ τοὺς συμβούλους του — δηλαδὴ νὰ μὴ βραβεύονται πολιτικὲς ταινίες ποῦ ἀνατρέπουν τὰ θεμέλια τοῦ καθεστώτος τῆς Δεξιᾶς καὶ νὰ μὴ μπορεῖ ὁ ἐκλεγμένος πρόεδρος νὰ ἐκφραστεῖ ὅπως θέλει, ἀλλὰ νὰ ἀκολουθεῖ τὴ γραμμὴ τοῦ ὑπουργείου). Κι' ἀντὶ τοῦ ὑπουργείου τελικὰ ὑποχώρησε σὲ δευτερεύοντα σημεῖα, ὅπως ἐκείων τῶν χρηματικῶν βραβείων, στὰ βασικά σημεῖα— ἐκείνα τῆς Ὁργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς καὶ τῶν προέδρων — ἐμεινε ἀνένδοτο γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἐλέγχει τόσο τὴν ὀργάνωση καὶ

τὴ διεξαγωγὴ τοῦ Φεστιβάλ ὅσο καὶ τὴν ἀπονομὴ τῶν βραβείων. Ἀπόδειξη οἱ βραβεύσεις στὸ φετινὸ, 18ο Φεστιβάλ, ὅπου ἀτιμωρήθηκε γιὰ τὴ στάση του ὁ Κακογιάννης (πὸ βραβεῖο σκηνοθεσίας, ποῦ ἔπρεπε νὰ εἶχε πάει στὴν ἀ' φιλμνέισαρ δὲν δόθηκε), καθὼς καὶ ὁ διευθυντὴς φωτογραφίας τῆς «Ἰφιγένειας» Γιώργος Ἀρβανίτης, ποῦ συμμετείχε στὴν Κριτικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Φεστιβάλ τῶν σωματείων (τὸ βραβεῖο δόθηκε σὴν χειρότερη φωτογραφία, στὴν ταινία «Ἡ μεγάλη ἀπόφαση»!).

ΞΕΣΚΕΠΑΣΤΗΚΑΝ ΠΑΡΑ ΠΟΛΛΑ

3. Ἡ ὀργάνωση καὶ διεξαγωγὴ τοῦ Φεστιβάλ τῶν συνεργαζομένων Σωματείων ἐγκαθάρισε ὀρισμένα πράγματα ξεσκεπάζοντας ταυτῶχρονα ὅλους ὅσοι γιὰ χρόνια ἤθελαν νὰ παρουσιαστοῦν σαν αὐτολάτρευτοι τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου — τοὺς σκηνοθέτες, τοὺς τεχνικοὺς τοὺς ἠθοποιούς, τοὺς μουσικοσυνθέτες, τοὺς κριτικούς, τοὺς παραγωγούς (μ' ἐξαίρεση λιγοστούς παραγωγούς ποῦ τὰ συμφέροντά τους μετὰ τὸ ὑπουργεῖο τοὺς ἐμπόδιζαν ἀπὸ τοῦ νὰ πάρουν ἀντιθέτη θέση) — ἐνωμένο κι' ἀποφασισμένο νὰ προχωρήσει στὴν ὀργάνωση ἐνὸς Φεστιβάλ βασισμένου στὸ σωστὸ καὶ δημοκρατικὸ κανονισμὸ κι' ἀπὸ τὴν ἀλλοίωση ὅσων ἤθελαν νὰ μονοπωλήσουν τὸν κινηματογράφο γιὰ δικούς του καθέναν λόγους: τὸν διευθυντὴ Κινηματογραφίας τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας κ. Ἀρβανίτη, τὸν διευθυντὴ τῆς ΔΕΘ, πρόεδρο τῆς Ὁργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Φεστιβάλ καὶ πρόεδρο τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου κ. Βελλίδη: τὴν γεν. γραμματεία τῆς Ται-

νιοθήκης κυρία Α. Μητροπούλου και τους λιγιστούς κριτικούς της "Ενωσης Κριτικών" Αθηνών που γράφουν σε ιφημιρίδες φιλοκυβερνητικές ή της "Ακρας Δεξιός. Οι πιέσεις και τα εμπόδια ήταν όπως καταγγέλλθηκε, άμετρητα και αυτηγή. "Αφού το ύπουργείο "ύπαχωσης" στο θέμα των χρηματικών βραβείων (ειδικά ακριβώς, χαρακτηριστικό της στάσης του κράτους στο όλο πρόβλημα, το ότι δηλαδή διάλεξε την οικονομική πλευρά για να εξαγοράσει τους σκηνοθέτες, πράγμα που βεβαίως δεν το κατόρθωσε), άρχισαν οι παρασκηνιακές πιέσεις κι' υποσχέσεις (άπό την εκπρόσωπο της Ταινιοθήκης όπως καταγγέλλει ο σκηνοθέτης Π. Τάσιος κ.ά., τους ύπευθινους του ύπουργείου κι' όρισμένους παραγωγούς), οι επεμβάσεις της "Ασφάλειας, για να τρομοκρατηθεί ό διευθυντής του κινηματογράφου "Ραδίο Σίτυ" της Θεσσαλονίκης και να μη παραχωρήσει την αίθουσα του σάωωματος, οι αστυνομικές απαγορεύσεις (αφισοκόλληση κλπ.), οι μνησείες από μέρους της ΔΕΘ (για... οικονομική ζημία και για την χρησιμοποίηση του τίτλου), οι άσυστατες κατηγορίες (ότι δηλαδή τό Φεστιβάλ των σωματίων είναι... "εκδήλωση της εξετρεμιστικής "Αριστερίας, κλπ.) ή καθυστέρηση της παραχώρησης άδειών προβολής κι' οι απαγορεύσεις της Λογοκρισίας, κλπ. Παρ' όλα αυτά τό Φεστιβάλ έγινε κι' είχε και την άπήχηση — μία τεράστια άπρόσμενη άπήχηση — που δεν είχε ούτε στο μικροτερο ποσοστό του τό έπίσημο Φεστιβάλ.

Τό τελευταίο αυτό μάάλιστα άποδείχθηκε — μ' εξαίρεση τις ταινίες των Κακογιάννη και Δημογεροτάκη που προβλήθηκαν παρά τη θέληση των δημιουργών τους και μόνο γιατί χρηματοδοτές ήταν τό Κέντρο Κινηματογράφου, δηλ. τό Κράτος — περισσότερο σάν ένα φεστιβάλ ερασιτεχνών, όπου προβλήθηκαν ταινίες που όκόμη και ζένα ερασιτεχνικά φεστιβάλ θα είχαν σιγουρα άπορριψει.

4) Τώρα που τέλειωσε τό φεστιβάλ, πρόταση της ΠΕΚΚ είναι να μη διαλυθεί ή Σινοτιστική "Επιτροπή των Σωματίων αλλά να εξακολουθήσει τη σημαντική δουλειά της για ν' άντιμετωπίσει και να βοηθήσει να λυθούν τά διάσφαρα καυτά προβλήματα που μαστιίζουν σήμερα τόν έλληνικό κινηματογράφο.

— Προστασία της έλληνικής ταινίας άπό φορολογία, δασμούς κ.λπ.

— Έπόδότηση της παραωνής των εργαστηριών, των αίθουσάρχών που προβάλλουν έλληνικές ταινίες.

— Είδικά προνόμια για τήν προώθηση της ταινίας μικρού μήκους.

— Προστασία των Έλλήνων τεχνικών στο θέμα γυρισματος ξένων ταινιών στήν Ελλάδα.

— Κατάργηση της λογοκρισίας.

— Σωστή άντιμετώπιση της τηλεόρασης — κινηματογράφου.

— Δημιουργία Κρατικής Ταινιοθήκης, Μουσείου Κινηματογράφου και Σχολής Κινηματογράφου.

— Προστατευτικά μέτρα για τις Κινηματογραφικές Λόγους και εξαγωγή του κινηματογράφου σάν θέμα στα Γυμνάσια και τά Πανεπιστήμια και πολλά άλλα.

5) Σ' όλα αυτά τό φεστιβάλ είναι ένα μικρό μόνο πρόβλημα. "Η φετινή έπιτυχία του φεστιβάλ όν κινηματογραφιστών έλπίζουμε θά άδύησε τούς άμύδιους κρατικούς φορείς σέ όρισμένα ουστά συμπερασματα. Ένα έθνικό φεστιβάλ, όπως αυτό της Θεσσαλονίκης (που δεν πρέπει να παρομοιάζεται με τά διεθνή φεστιβάλ, που οργανώνονται σέ διαφορετικές βάσεις), δεν μπορεί παρά να παίρνει υπ' όψη τους ίδιους τούς δημιουργούς και να τούς δίνει τήν εύκαιρία και τήν άπόλυτη έλευθερία, να έκφραστούν όπως καλύτερα μπορούν.

"Η προχροντική περίοδος, όπου τό φεστιβάλ ήταν άπλώς μία εστρίκωσ για τήν "Έκθεση, κι' όπου έκείνο που είχε σημασία ήταν τό κουτούπολιό, οι έμφανίσεις τών σάωω, οι "υβιέσεις" τών παραγωγών και τά "τάγκες" του Τζέημς Πάρις, έχει πιά περάσει για καλά. Σήμερα ό κινηματογράφος μας έχει ώριμάσει, προδληματίζεται, έρευνά, ψάχνει, περματίζεται. Κι' όποιοδήποτε φεστιβάλ οργανωθεί πρέπει να τόν άντιπροσωπεύει κι' όχι να τόν άρνείται και να τόν ύπονομεύει.



Ἀπαντᾷ ὁ σκηνοθέτης Θανάσης Ρεντζῆς ἐκ μέρους τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν καὶ τῆς Συντονιστικῆς Ἐπιτροπῆς τῶν σωματείων.

Η ΔΙΕΝΕΞΗ πού ἔβγαζε γύρω ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ Ἑλληνικῆ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης, ἀπεφορτωμένα ἀφοβερισκῶν ἀσχεδολογιῶν, ἔκανε τὸ ποτὶ νὰ ἔχει-λίσσει στὴν ῥοιὸν ἀντίπερα, στὸς ζωηρο-νοσηρῶδες δημιουργοὺς καὶ τὸ κράτος, μὲ λέει στὴμεθα ὁ σκηνοθέτης (ἐπαιτῶς Ρεντζῆς, γενικός γράμματς τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν Ἑλληνικῆ Κινηματογράφου — Τηλεόρασις καὶ τρεχῶδες τῆς συντονιστικῆς Ἑπιτροπῆς ὑπερνεμερῶμενων Σωματείων, δι-φύητης τοῦ περιοδικοῦ «Φίλια».

Ο κ. ΡΕΝΤΖΗΣ καταγγέλλει πάλι τὸ ἰ-πυρῶδες Βουλγαρίας οὐ μόνον ἀδυνατεὶ νὰ πῶνᾶνδρι τὴν ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγικότητα, μὲ ἀποξείσθησιν νὰ τοῦδᾶνεν ἀπεπλᾶντῶν ὅσον ἕκαστος δᾶνδ καὶ τοσοῦτα-λίλει καὶ πᾶσανκινῶνδ τὸν κινηματογραφὸν ἡδᾶ, πού ἡ ἰσοπέδη τοῦ γίνεται προδῶνᾶνα-τικῶ. Κατακτεπῶνδ ἀπερῶδῶντο γὰ κρίνον-ται ὁι κινηματογραφῶνδ ἐπὶ προσοχᾶς το-οῖς εἰδῶνδς γνώσει καὶ διεβεβαῶνενδ. Ἐκ μέρους τοῦ κινηματογραφικῆ ῥοιῶν ὅτι μᾶλλον ποσοστῶνδ ἀντιβῆται τοὺς τὸ σωματεῖον τῆς ἑπὶ Τέχνης στὴν τέρτο μας θῆ βῆσι δι-τινῶσασῶνδ τοῦς κινηματογραφικῶς ὅμω-οηνοῦσι.

ΣΕ ΧΩΡΕΣ ὅσον τὴν Ἑλλάδα, χά-ρας τῆς περιφέρειας ἡ κινηματογρα-φικὴ παραγωγικότητα καθορίζεται κυρ ἀρχικῶς ἐπὶ τῆς κινηματογ/ραφ-κῆς πολιτικῆς.

Ἡ κινηματογ/ραφικὴ πολιτικὴ συνι-στῆται κυρίως σ' εἰνα ἰοημικὸ-θεσμ-ικὸ πλαίσιο μὲ δύο σκέλη. Τὸ ἕνα εἶ-φορε στὴν ἐθνικὴ παραγ/ρῆ, τὸ ἄ-λο σὲ ἀλλοδαπὰ κινηματογ/ραφικὰ προϊόντα πού διεκδικοῦν τὴ ἰσοπέ-δισῶνδ.

Ἔτσι, ὁ ρόλος τῆς κινηματογ/ρα-φικῆς πολιτικῆς, μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο εἶναι πῆ ρωσῶτερο ἢ ἄ-λγυστερο ὅπῃρ τῆς μῆδρ ἡ τῆς ἑλλάδς ἐπὶ τις δύο δυναμῆς πού συγκρο-οῦνται στὸ ἐσωτερικὸ μὲτῶς ἀνορές, ὁ-τὸν ἕνα συνῶνδ ἐπὶ ἀλλοδαπὰ κη-νηματογ/ραφικὰ προϊόντα. Ἐπιβεβαιῶ-νεί μὲ ἐθνικὴ παραγ/ρῆ καὶ μὲ ἀλλ-οδαπῶν — τὴ ἰσοπέδισῶνδ. Στὸ ὁρημένο αὐτὸ κριτεριῶν καὶ ὁ χαρακτι-ριστὶς τῆς κληματογ/ραφικῆς πολιτικῆς.

ΜΙΑ ΕΘΝΙΚΗ κινηματογ/ραφικὴ πολιτικὴ τελεῖται πάντοτε ὅτὸ νὰ δῶσει τὸ πλεονέκτημα τῆς ἀπαιτολογισμῶ-πιτῆς στὴν ἐθνικὴ παραγ/ρῆ, μᾶλλον στὴν ἴδια τὴν ἀνορέ τῆς, καθῶς καὶ ὅτὸ νὰ τῆ διεκδικῶνεν γὰρ τὴν κατα-κρησὴ ἔξωθεν ἀγορῶν.

Ἐπὶν περῶνισῶν πού συμβαῖνε, τὸ εἰρηθεῖτο, καὶ δᾶν εἶναι σπᾶνδ αὐτὸ-τότε ἔχῶμε νὰ κατανοῶμε μὲ μὲτ κλ-ηματογ/ραφικὴ πολιτικῆ πού ἀνε-ξερῶντα εἶνδ τὸ μᾶς ἐπὶ τῆς δυνω-λέσει κανενδς ἀνεθνικῆς ἐξουδῶνᾶ ἡ ὁ τι ἄλλο, ἔκῆνδ πού τῆ ἑποστη-ρῶνεί εἶναι ἡ ἐθνικὴ παραγ/ρῆ τῆς δ-πᾶσῶν, στὴν ἐθνικὴ παραγ/ρῆ καὶ τῆς διεκδικῶντα διεκδοκῶντικῆς φροῶς τῆν διεκδικῶντα. Ἀπὸ τίνα, ὁμοῦ, χάς, καὶ ἡ περῶνισῶν ἡμᾶς.

Ἡ **ΜΕ ΣΥΝΤΟΜΟ** πρόπο ἐπισημῶ-σῶ πού γίνεται εἶδῶ ἔχει σὰν σκοπὸ ἐπὶ τῆ μὲτ μᾶρ δὲ διεφεύγει ὅσο ἴσῶνται τις σχέσεις ἀνδῶνδσ στὸν ἑλλάδικὸ κινηματογ/ραφῶ καὶ τῆς κρητικῆς πολιτικῆς. Ν' εἶτ τὴν ἑλλάδ νὰ δῶσει μὲτ ἔξῆρῶν στὸ ἴσῶν, τὸ πρῶδῶνδ δᾶν νὰ ἀθῶνδ περῶνᾶ-νοῦναι ἄνε καὶ πρῶδῶνδ.

Νομικὸ πᾶσιον

ΩΤΑΝ τὸ 1961 ὁ «ῶς Ὑποφῶνδς Ἡμοχλητῶς κ Μαρτῆς ἔβρεσ στὴν Βουλγαρίᾶ τὸ ἰσοπεδισῶν πᾶσι κλημῶ-νοσῶνδ, εἰνα μωρῶδ πᾶσι φαινοῦμε-νο ἡα κρητικῶς τῆς κληματογ/ραφικῆς ὁς κρητικῶς ἔαρε. Χῶρῶς ἕξουδῶν το ἰσοπεδισῶν καὶ Χῶρῶς τῆς ἑλλά-δς κρητῶνδ ἰσοπεδισῶν τῆς πο-ρῶνῶνδ ἐπὶ τις μῆδρ τῆς διεκδικῶν-τεῖσῶνδ, τὸκῶν, εἰσῶνδ νομῶ. Τὸ ἴσῶνδ ἔχῶ τῆς εἰσῶνδ τῶς, ἄν α-νῶνδ ὅπῃρ κᾶνῶν τοσο τὸ πᾶσι καὶ μᾶλλον τῆς ἐπῶνδ, ὅσο καὶ τὸν προ-τὸ τῆς ὁμοῦσῶνδ ἀπαιτολογιστῶ τῶν θῆμῶνδ εἰνα ὅσοπῶ.

Κοινοβούλιο και τον κινηματογραφικό κόσμο. Ο νόμος 421.8)6, ήταν το μέτρο της εποχής, ένα μέτρο που δίνει ύστερα από πολύ μελέτη και κόπο συνιστώντας την πρωταρχική αντιμετώπιση από πλευράς του κράτους στον πύλο ιδιομορφία τόσο τομέα της οικονομικής και πνευματικής ζωής. Στόν ύπουργο Βιομηχανίας δόθηκε ο τίτλος του «ύπουργο Κινηματογράφου» και στον κινηματογράφο μια πρώτη αναγνώριση από την Πολιτεία.

Το μέτρον όμως αυτής της άφρασης δεν ήταν το ίδιο εύθυμο, και να απ' τα σημεία του που άφορούσαν στην ανάπτυξη δεν αξιοποιηθήκαν, σε πολλά και σημαντικά σημεία δεν εφαρμόστηκαν — λ.χ. στο άνωτατο όριο εισαγωγής συναλλαγμάτων για μια εισαγόμενη ταινία ή στον ελάχιστο προβόλο — ο οποίος άφαικην ή εφαρμογή του στους ιδιώτες — όπως στη διακδίκηση της προβολής των πρωταγωνιστών ταϊνών — για να κατανοηθεί ο λόγος όχι μόνο ό το μέτρο αλλά και η ύψη ή κινηματογραφική πραγματικότητα είναι εφοροδοαξιόδοτα μέσα απ' τους χειρισμούς της βιοβιομηχανίας της βιοβιομηχανίας, που φέρει έφ' ανακαταρτή την εδύλη. Το ως άνωτατο αυτό να είναι επιπαραμένως για τις σημαντικές συνθήκες, αλλά δεν είναι απ' τα κύρια φταίει όσο η εφαρμογή του.

Η εφαρμογή γίνεται πάντα σε αντίθεση προς το πνεύμα του μ' άφρατελματα όχι μόνο ένας νόμος να παρσιάζεται, αλλά κυρίως η κινηματογραφική πραγματικότητα στην οποία αναφέρεται κερδοσκοπικά να κερδοσκοπείται.

Ο λόγος που αυτό συμβαίνει είναι προφανής, οι διαθέσεις των κερδοβίων και οι σκοποί τους βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση τόσο με το νόμο όσο και με το πραγματικό πλαίσιο, πράγμα που οδηγεί σε αντιρρολητικούς από κάθε άποψη ακροβατικούς παρρωματισμούς.

Τέτοιους ακροβατικούς χειρισμούς είναι λόγος χερή αυτός που είναι φετος στο Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου, που οδηγεί τελικά στη διοργάνωση δύο Φεστιβάλ. Τα δύο αυτά Φεστιβάλ υπήρξαν αντίθετα των εμπνεύσεων και δημιουργιών τους. Απ' τη μια η κοινωνία και η αλληλία των δημοσίων υπαλλήλων και των πασης φύσεως έπιφελομένων από κρατικές χορηγίες, περιθωριακών σπομών και απ' τη άλλη η λαμπρή και άσχημη διοργάνωση μέσα σε πλαίσια ασταθής ύνομιας του Φεστιβάλ των κινηματογραφιστών, δεν θα έπιμετω ποιο πατω σ' αυτό, τα γεγονότα είναι γνωστά κι' έχουν ήδη γραφεί αρκετά για το θέμα από κάθε πλευρά. Έκείνο όμως που θέλω να τονίσω είναι το γιατί το κρατικό Φεστιβάλ ήταν πιο παρωδία, έκφραση κακογοματίας και μισαλλοδοξίας και γιατί το Φεστιβάλ των κινηματογραφιστών ήταν έκφραση δημιουργικής πνευ αξιοπρέπειας και μεγαλοσύνης.

Σ' αυτό δε αν προσθέσει κανείς ότι ή μια πλευρά διεθεσε όλα τα μέσα και χρήματα που ανέξέλεγκτα διετέθησαν, ακόμα και για τη συγκοφάντηση του κινηματογραφικού κόσμου με πληρωμένες καταχωρήσεις και πού παρ' όλα αυτά κατέλεξε σ' ένα άσπευ προηγούμενου φάσκα και ότι ή άλλη πλευρά χωρίς να διεθέτει τα απαραίτητα μέσα και χρήματα δημιουργησε το γεγονός της χρονιάς, ή σύγκριση γίνεται ακόμα πιο άνελεπτη και τονίζεται ακόμα περισσότερο ή εύθυνη που καλύπτει τους μέν καθώς και ή τιμή που περιβάλλει τους δε. Πέρα όμως απ' αυτά που σάν αποτέλεσμα μιλάνε από μόνα τους, υπάρχουν τα θεμελιώδη κίνητρα και οι βασικές σκοπιμότητες που ύπαγορεύουν την πολιτική της κάθε πλευράς.

Η υπόθεση του Φεστιβάλ

ΟΤΑΝ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ του '75 ανηγάσαμε σε δύο κοινές συσκέψεις από ύπουργείο Βιομηχανίας, τον κοινής άποδοχής Κανονισμό του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, ο ύπουργος κ. Κονοφάρος, είχε άφραστεί για βροσκοπία, για και άφρατοσώπει των μεσών έπιμεμωσης. Έχει άφρατεί τον κινηματογραφικό κόσμο και σε άφρατοσώπει μαζί του σπείρασε τον Κανονισμό για να απ' τους πιο σημαντικούς θεσμούς της χώρας. Οι πόρτες ήταν άνοιχτες στους παρατηρητές κι' οι παρεμβάσεις τους ήταν εύπρόδοτες.

Στις συσκέψεις συμμετείχαν απ' τη μια όλη ή ιεραρχία του ύπουργείου, ο ύπουργος κ. Κονοφάρος, ο ύφυπουργός κ. Καραστακάκης, ο Γεν. Γραμματέας κ. Ματθαίουδάκης, ο Διευθυντής Κινηματογραφίας κ. Άρβαυτη, καθώς και ο σύμβουλος του πρωθυπουργού στα κινηματογραφικά θέματα κ. Χαρομήκης και ή βουλευτής ης «έτας Δημοκρατίας» κ. Στεφάνου. Απ' την άλλη το κινηματογραφικό κόσμο, παλαιά και νέα φουρά με τους εκπροσώπους των παραγωγών κ.κ. Φιν. Παρ. Κοντογιάννη και Κατσουρίδη, τους εκπροσώπους των σκηνοθετών κ.κ. Γρηγόριος, Γαυκοφρεδη και Χατζόπουλο, τους κριτικούς κ. Μπακογιάννοπουλο και κυρία Σωκο, η Διευθύντρια της Ταμιοθήκης κ. Μητροπούλου, τον Διευθυντή του περιοδικού «ΦΙΛΜ» κ. Ρεντζή, τον εκπροσώπο του «Στις χρονος Κινηματογράφου» κ. Λυκοβρεση, καθώς και τον προϊστάμενο της Γραμματείας του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Δ.Ε.Θ. κ. Νικολάοπουλο. Καρπός των εν λόγω συσκέψεων με τη συμμετοχή όλων των άφρατερων παραγωγών ήταν ο κανονισμός του '75 είναι κανονισμός που μας και διαμορφώθηκε με τη συμμετοχή όλων, ήταν φυσικό και πραγματικά συνέβαινε έτσι, και η και της άποδοχής τους.

Ο καινοτισμός αυτός, αν και κοινής αποδοχής, δεν μπορούσε να πουμε ότι ήταν και ο καλύτερος δυνατός. Η έπιέργασία του ήταν σύντομη και η διατύπωση του πρόχειρη και στην ούσα δεν ήταν παρά μια δεικνύση του παλιού καινοτισμού. Παρείχε όμως τις απαραίτητες έγγραφες, προς όλα τα μέρη, και το κυριότερο δεν επέτρεπε την με διατεταγμένο τρόπο λήψη των αποφάσεων από κανένα μέρος. Για παράδειγμα στις έπιτροπές π ρ ο κ ρ ι μ α τ ι κ ή και κ ρ ι τ ι κ ή πύιαι εννεαμελείς, ο ύπουργός διόριζε τά τέσσερα μέλη και τα ύπολοιπα πέινε δρώονταν από τα ύπολοιπα συνδικαλιστικά όργανα των Παραγωγών, Σκηνοθετών, Τεχνικών, Ηθοποιών και Κριτικών, αφήνοντας πάν τα στον ύπουργό τη διακριτική ευχέρεια της έπιλογής μίας και τά σωματεία πρότειναν τρία πρόσωπα για κάθε περίπτωση και ο ύπουργός επέλεγε τό ένα από αυτά. Η σύνθεση και ο τρόπος συγκρότησης των ένω λόγω έπιτροπών δίδουν βέβαια κάποιο πλεονέκτημα στον ύπουργό σε σχέση με τα ύπολοιπα μέρη, άλλα χωρίς αυτό να θίγει κανένα ή να έπιτρέπει κάθε είδους αυθαρεσίες προς αν διαπιστωθεί και καταγγείλθαι τό παρελθόν. Τέτοιου είδους έγγραφες παρέινγε ο Καινοτισμός του '75 και γι' αυτό ήταν αποδεδειγμένο ότι. "Ένα άλλο πρόβλημα πάλι πούαι βασικό για όλους μας; είναι ότι ο ύπουργός είχε παλιότερα κι' έχει ακόμα τη μανία να δάει στις έπιτροπές διάφορους άνδρούπους που άγνοούν τά κινηματογραφικά, για να κρίνουν τόγ κινηματογράφο. Όλοι αυτοί πού άγνοούν και τά πιδ στοιχειώδη από την πιδ συνθετή των τεχνών, έβλαπίζουν κριτές της ως πρόσωπα κύρους με ειδικές γνώσεις κινηματογραφικές. Μπορεί από «κυρώς» να μην πηγαίαν πίσω, άλλα από κινηματογραφικές γνώσεις και μάλιστα «ειδικές» δεν είχαν. Πουθενά άλλο δεν σμύβαινει κάτι τέτοιο, την άρχιτεκτονική δεν την κρίνουν κοπάδες ύπε τη μουσική μηχανική ή την γλυπτική γλυπτόν. Αυτά είναι κατά κάποιο τρόπο χαρακτηριστικά δείγματα του πνεύματος πού επικρατεί στη Διεύθυνση Κινηματογραφίας του ύπουργείου ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ.

ΩΣ ΠΡΟΣ την κινηματογραφική πολιτική της κυβέρνησης, έκείνο πού διαβλέπει κανείς είναι παντελή άδυναμία σύλληψης της κινηματογραφικής πραγματικότητας έξ αλλίας προκαταλήψεων τού παρελθόντος. Μπορούμε όμως, με δυό λόγια, να πούμε πως συνοψίζοντας την κατάσταση από την άποψη των έπιπτώσεων της κυβερνητικής πολιτικής, δύο και περισσότερο όδηγει τον έλληνικό κινηματογράφο σε μία κατάσταση όπου ή ύπαρξή του γίνεται όλο και περισσότερο π.ά. προβληματική. "Απ' την άλλη μεριά ή κινηματογραφική πραγματικότητα, κλωνισμένη θανάσιμα από ποικίλες αίτιες έ-

πιλογείς και έθνογενείς, προσπαθεί ν' άνασυγκροτηθεί. Στις έξλογικές αίτιες πρέπει κατ' άρχην να θεωρησούμε την τηλεόραση σαν την πιδ βασική. Πού μέσα σ' έλάχιστα χρόνια έφριξε τον συνολικό αριθμό των εισιτηρίων κάτω από τό ένα τρίτο. "Απ' αυτή την πτώση των εισιτηρίων κύρια ζημιώθηκε ο έλληνικός κινηματογράφος, ενώ οι έξνες ταινίες πραγματοποιούν και τώρα σχεδόν τα ίδια εισιτήρια πού έκαναν και πριν. Μεχρι τη στιγμή της κρίσης οι μεγάλες έξνες εταιρίες αντιπροσωπεύονταν από "Ελληνες εισαγωγείς, ενώ τώρα οι ίδιες οι εταιρίες έχουν εγκαταστήσει δικά τους γραφεία και εκμεταλλεύονται από μόνας τους τις ταινίες πού εισάγουν. Ένας άλλος παράγοντας, επίσης βασικός, είναι ή μη έγκαιρη άνανέωση τού έλληνικού κινηματογράφου τόσο σε καλλιτεχνικοτεχνική στιλέχωση, όσο και σε θεματολογία και μορφολογία. Η κρίση όμως είχε και μία θετική έπιπτώση τό ότι ανάγκασε όλους τους τυχούδωκτες πούχαν μπει τό έπαγγελμα ν' άποχωρήσουν, μη θρικόκοντας πιά τις ίδιες συνθήκες έσκόλου κέρδους πού τους είχαν κάνει να στραφούν προς τον κινηματογράφο και όχι από ούσιαστικό ενδιαφέρον γι' αυτόν. "Έτσι, αυτή τη στιγμή όσοι παρέμειναν στο χώρο τού κινηματογράφου μαζί μ' αυτούς πού εισήλθαν εν τώ μεταξύ, προσπαθούν ν' άνασυγκροτήσουν μιά βαθειά κλωνισμένη κινηματογραφία. Η πιδ ίσχυρή ίσως αντίδραση πού συναντούν σ' αυτή τους την προσπάθεια προέρχεται από τη Διεύθυνση τού ύπουργείου Βιομηχανίας πού ενώ έδω και τρία χρόνια έχει έλακοναλάβει άρμοδιότητες πού στα χρόνια της δικτατορίας είχαν κεράσει στο ύπουργείο Προεδρίας ή στη Γενική Κινηματογραφική "Επιτηρησών, χαλαρώνει σε έξοργιστικό βαθμό παρεμβάλλοντας κάθε είδους εμπόδια πούχουν σε μοναδικό σκοπό να τερπιάσουν με κάθε τρόπο την όλη προσπάθεια άνασυγκρότησης της έλληνικής κινηματογραφίας. Για παράδειγμα, από τη 31.5.76 ή Βουλή των "Ελλήνων ψήφισε τό νομοσχέδιο για την καταχώρηση τού έπαγγέλματος των τεχνικών κινηματογράφου και ή Διεύθυνση τού ύπουργείου Βιομηχανίας άκόμα δεν έχει καταθέσει να κάνει την άπαραίτητη καθοκιοποίηση για την έκδοση τού προεδρικού διατάγματός πού άπαιτεί ο νόμος.

Έκκρημόπτες και προβλήματα

Τέτοιου είδους άποσταλίες χαρακτηρίζουν και όποιον άλλο χειρισμό έπί μέρους κινηματογραφικών βεμάτων, όπως τις προστατεύόμενες ταινίες, τις δανεοδοτήσεις πού πρέπει να δίνονται γ.ά την άνάπτυξη τού έλληνικού κινηματογράφου, άλλα μόνο αυτό δεν γίνεται ή με τις θραδύ.

σας ταινιών μικρού μήκους και πλήθους άλλων ζητημάτων που το μόνο που κάνει η Διεύθυνση του Υπουργείου Βιομηχανίας είναι να την κρατά σε κατασχεμαστική έκκρεμότητα. Αυτός οι εκκρεμότητες που ουσιαστικά σημαίνουν όχι μόνο ότι αντίζει αλλά και παραγκωνίζει πλήρως τον ελληνικό κινηματογράφο, ουσωάρεισαν και οι δημοσιογράφοι προδήματα άντι να τα επιλασουν, και φέραν τη διεμβουση του υπουργείου Βιομηχανίας όχι μόνο άντιθετη στην άναπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου αλλά και στον ίδιο το νόμο που υποτίθεται πως υπηρετεί, για στην ούσια τον πλαγιοκοπει με κάθε τρόπο. "Απέναντι σ' όλα αυτά είναι φυσικό ο κινηματογραφικός κόσμος να πάρει σαφή σιαση και ν' άντιμετωπισει κατά μέγιστο πά προδήματά του, πρόσπαθοντας να τα επιλώσει θεσίζόμενος στις όικες του διευόμες. "Αν ή διεμβουση του υπουργείου Βιομηχανίας άποσκοπει γι' άνωστους λόγους ισ' διαλώσει τον ελληνικό κινηματογράφο και τους θεσμούς μέσα άπ' τους οποίους αυτός περιαι, τι πιο φυσικό άπ' τό να προσπαθήσουν οι κινηματογραφιστές να τους άντικαταστήσουν. "Έτσι ή πρόκληση του έγινε συγκεκριμένα στο θέμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, έτυχε μιάς τετασιμας άπάλησης, πράγμα που θα σιωβεί και σέ όθια άνλλη περιπτωση ή Διεύθυνση του υπουργείου Βιομηχανίας εισηγηθεί μετρα που έρχοται σέ άντίθεση με την προσπαθεια άνάπτυξης του ελληνικού κινηματογράφου. "Η Συντονιστική "Επιτροπή που μήτε συσταθεί πέρισι για τη συνταξη της εισηγητικής έκθεσης του νομοσχέδιου για τον κινηματογράφο

στομαστος ξαφνικά ή λειτουργει κι' αήτη γι' άγνωστους λόγους. Αύ, τά όλα με τρόπο άνεθικτικό δίονου μιά εικόνα της γενικής κατάστασης και των χειρισμών που γίνονται σ' όλα τα κινηματογραφικά ζητήματα άπο μέρους του υπουργείου Βιομηχανίας. Τά πρώτα άτα έχουν φάσει σ' άπαροχώρητη και ή άντιδραση του κινηματογραφικού κόσμου, στην πραξιοσημαστική άνέργεια του υπουργείου Βιομηχανίας και της Δ.Ε.Θ. ήταν μιά άντιδραση άπέναντι σ' έια ήδη έξεχειλισμένο ποτήρι, κι' έτσι πρέπει να την πωρι κανείς. Δέν άποσκοπούσε σέ τίποτ' άλλο παρά στα να διαλώσει μερικά πράγματα που τά θεωρούσε και ήταν έτσι και όχι άλλιως. "Ακόμα ήταν μιά διαμαρτυρία για τη άνοσια τακτική ένός στέρου παραγοντισμού που έμμένει σέ θέσεις και άποψεις για τις όποιες κι' ο ίδιος ιντρέπεται να τις καταμαρτυρησει και προσπαθεί να τις επιβάλλει μ' άνομολόγητο τρόπο. Το ότι οι κινηματογραφιστές έζηκαν λιητές άπ' αήτη ή μάχη διαλώζοντας όχι μόνο την άξιοπρέπεια τους αλλά και ξεκαθαρίζοντας το πεδιο, μικρή μόνο σημασία έχει μπροστα στη σταθερή έπιδωξη της Διεύθυνσης Κινηματογραφίας του υπουργείου Βιομηχανίας να καταρήςσει τον θεσμό του Φεστιβάλ, παρ' ότι κόπειται για τό άντιθετο (οί προκλησεις που δημιουργεί βεβαιώιουν σέ κάποιο βαθμό αήτη την άποψη) γιατί μέσα άπο έναν τέτοιο θεσμό δεν κρινεται μόνο ο ελληνικός κινηματογράφος αλλά και ή ίδια ή κρατική πολιτική άπέναντι σ' αυτόν.



Σωτήρης Δημητρίου

Ο ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΓΡΑΦΕΙΟΚΡΑΤΙΑ

ΕΝΑ ΚΕΛΥΦΟΣ ΕΣΠΑΣΕ

Τά γεγονότα πού οδήγησαν στή δημιουργία του Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου'77 διαδραματίστηκαν αίφνιδιαστικά. Δίνουν τήν έντύπωση πώς έλλειψαν ο άπαραίτητος χρόνος κι οί διεργασίες πού συνήθως απαιτούνται για νά διαμορφωθούν τέτοιου είδους έξευλίξεις. Γι'αυτό τό λόγο, μπορεί εύκολα νά παρασυρθεί ο άλλος παρατηρητής και νά πιστέψει πώς σ'όλη αυτή τήν υπόθεση κρύβονται ψυχολογικά κίνητρα, "κακόβουλες ύποκινήσεις" και άλλα παρόμοια τής ρητορικής συσκότισης. "Ας δούμε όμως τό χρονικό τών γεγονότων.

Ο αίφνιδιασμός ξεκίνησε από τό 'Υπουργείο Βιομηχανίας, μόλις δύο μήνες πριν από τή διεξαγωγή του Φεστιβάλ. Στίς 20 'Ιουλίου 1977 δημοσιεύεται σίς έφημερίδες ή ειδηση πώς τροποποιήσε τόν κανονισμό του Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου του 1975 πού ίσχυε μέχρι τότε και πού είχε διατυπωθεί μετά από σειρά συσκέψεων τών κινηματογραφιστών και τών άρμοδίων του 'Υπουργείου - ο τροποποιημένος κανονισμός δημοσιεύτηκε στο "Φύλλο τής Κυβερνήσεως" 627/8/4.7.77. Τήν ίδια μέρα, πού δημοσιεύτηκε ή ειδηση, στέλνεται τηλεγράφημα διαμαρτυρίας για τήν τροποποίηση από τήν 'Εταιρία Σκηνοθετών (ΕΣΕΚΤ) κι από τήν Πανελλήνια Όμοσπονδία Θεάματος - 'Ακροάματος (Π.Ο.Θ.Α.).

Στίς 22 'Ιουλίου δίνεται συνέντευξη από τά έξι ένδιαφερόμενα σωματεία: τήν 'Εταιρία Σκηνοθετών, τήν 'Ενωση Τεχνικών 'Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασεως, τό Σωματείο 'Ελλήνων 'Ηθοποιών, τήν "Ενωση Μουσικοσυνθετών και Στιχουργών 'Ελλάδος, τήν Πανελλήνια 'Ενωση Κριτικών Κινηματογράφου και τό Σύνδεσμο Παραγωγών. Η συνέντευξη τών έξι συνεργαζομένων σωματείων έγινε στά γραφεία τής Π.Ο.Θ.Α. Σ'αυτήν, ή 'Εταιρία Σκηνοθετών κατήγγειλε τό πλήγμα πού δίνεται στόν έλληνικό κινηματογράφο από τήν τροποποίηση του κανονισμού του Φεστιβάλ και άνακοίνωσε ότι, άν τό 'Υπουργείο δέν τήν άναστείλει ως τίς 31 'Ιουλίου, θά προχωρήσει στή δημιουργία χωριστού Φεστιβάλ με τή συμπαράσταση και τών άλλων σωματείων.

Στίς 30 'Ιουλίου ή Πανελλήνια "Ενωση Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) άνακοινώνει πώς, άν τό 'Υπουργείο Βιομηχανίας έπιμείνει νά προχωρήσει στό Φεστιβάλ με τήν τροποποίηση του καταστατικού πού άπεφάσισε, οί

κριτικοί δέν πρόκειται νά τό καλύψουν.

Τήν ἴδια μέρα, 72 καλλιτέχνες καί παραγωγοί, πού ἐκπροσωποῦν 10 ταινίες μεγάλου μήκους καί 21 ταινίες μικροῦ μήκους, ὑπογράφουν δήλωση πώς δέν θά λάβουν μέρος στό Φεστιβάλ πού ὀργανώνει τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας μέ τή Διεθνή Ἐκθεση Θεσσαλονίκης (ΔΕΘ). Ταυτόχρονα, καί σάν νά μή συνέβαινε τίποτα ἀπολύτως, ἡ γραμματεία τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου τῆς Δ.Ε.Θ. ἀνακοίνωνε τήν ἡμερομηνία γιά τήν ὑποβολή τῶν δηλώσεων συμμετοχῆς.

Μετά τίς 31 Ἰουλίου, πού ἡ ΕΣΕΚΤ εἶχε βάλει σάν ὄριο γιά τήν ἀναστολή τοῦ τροποποιημένου κανονισμοῦ ἀπό τό Ὑπουργεῖο, τά ἔξι συνεργαζόμενα σωματεία προχώρησαν στό ἐπόμενο βῆμα καί ὀργάνωσαν συντονιστική ἐπιτροπή μέ ἓνα ἐκπρόσωπο ἀπό τό καθένα. Στίς 4 Αὐγούστου ἀνακοινώνουν πώς ἀποφάσισαν, μέσω τῆς συντονιστικῆς ἐπιτροπῆς, νά προχωρήσουν στή διεξαγωγή τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου 77.

Αὐτό ἦταν τό πρελούτιο πού μέσα σ' ἓνα διάστημα δύο βδομάδων καθόρισε τήν κατοπινὴ ἐξέλιξη. Οἱ ἀποφάσεις πού πάρθηκαν σ' αὐτό κι ἀπ' τίς δύο μεριές, ἀπ' τό Ὑπουργεῖο κι ἀπ' τά σωματεία, πραγματοποιήθηκαν μέχρι τέλους. Κι οἱ δύο μεριές λειτουργοῦσαν πλέον στό προσκήνιο, ἰσότιμα. Αὐτό πού πραγματοποιοῦσαν ἦταν στήν ἐπιφάνεια ἡ διεξαγωγή δύο Φεστιβάλ, "τοῦ ἐπίσημου" πού ὀργάνωνε τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας μέ τή ΔΕΘ καί τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου 77, πού στόν τύπο ἀναφέρθηκε ἐπίσης μέ τίς ὀνομασίες "Ἀντιφεστιβάλ", "Φεστιβάλ τῶν δημιουργῶν", "Φ. τῶν κινηματογραφιστῶν" καί "Φ. τῶν σωματείων". Στό βάθος, ὅμως, πραγματοποιήθηκε κάτι περισσότερο. Ἐσπασε στά δύο τό κέλυφος τοῦ Φεστιβάλ κινηματογράφου κι ἀποκαλύφθηκε ἓνα οὐσιαστικό ρῆγμα ἀνάμεσα στίς κρατικές ὑπηρεσίες, ἀπό τή μιὰ μεριά, καί σ' ὄλους ἐκείνους πού ἐργάζονται κι ἀσχολοῦνται μέ τόν κινηματογράφο, ἀπό τήν ἄλλη. Τό γεγονός ὅτι ἓνα τέτοιο ρῆγμα πραγματοποιήθηκε τόσο γρήγορα καί μέ τέτοια ἀποφασιστικότητα δείχνει πώς ὑπῆρχαν οὐσιαστικές διαφορές μεταξὺ τύπων καί πραγματικότητας, διαφορές πού ὑπῆρχαν μέχρι τότε σέ λανθάνουσα κατάσταση καί τώρα ἀντιπαρατάχτηκαν στό ἐπίπεδο τῶν θεσμῶν.

ΤΑ ΒΑΘΥΤΕΡΑ ΑΙΤΙΑ

Ὁ αἰφνιδιασμός τοῦ Ὑπουργεῖου Βιομηχανίας καί τῆς ΔΕΘ συνάντησε σάν ἀπάντηση τόν ἀντ-αἰφνιδιασμό τῶν συνεργαζομένων σωματείων, δηλαδή προκάλεσε τή δημιουργία μιᾶς νέας κατάστασης, διαφορετικῆς ἀπὸ ἐ-

κείνη πού έπεδίωκε. Ή δημιουργία αυτή έχει δύο σκέ-
λη.

Τό πρώτο είναι οι λόγοι πού έκαναν δυνατή την έκ-
δήλωσή της μέ μιá σειρά από πράξεις ύλυσωτές, αλλά
καί άποφασιστικές. "Ας σημειωθεί ότι όλες οι προσπά-
θειες συνεννόησης μεταξύ των συνεργαζομένων αματείων
καί του Ύπουργείου άπέτυχαν. Ή τελευταία συνάντηση
έγινε στις 17 Αύγουστου καί ή συντονιστική έπιτροπή
άποφάσισε νά διακόψει τίς έπαφές της μέ τους κρατι-
κούς φορείς. Τήν πορεία των πραγμάτων δέν μπόρεσε νά
έπηρεάζουν ούτε ή παρέμβαση του ύπουργού Προεδρίας
ούτε ή γνωστή τακτική των ύπαναχωρήσεων - τίς άνα-
κοίνωσε ο ύπουργός Βιομηχανίας στις 19 Αύγουστου δ-
χι στους ένδιαφερόμενους, αλλά στην άσχετη μέχρι τό-
τε Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Άθηνών. Όλα, λοι-
πόν, έδιναν τήν έντύπωση του άναπόφευκτου.

Τό δεύτερο σκέλος είναι ή πραγματοποίηση, μέχρι
τήν τελευταία λεπτομέρεια, των άποφάσεων πού πάρθη-
καν στό πρώτο δεκαπενθήμερο τής ρήξης, σαν νά ήταν
κάτι τό προγραμματισμένο καί σόν νά στηριζόταν σέ ώ-
ριμους καί δοκιμασμένους μηχανισμούς. Τό σκέλος αύ-
τό άφορά κυρίως τίς μελλοντικές έπιπτώσεις του ρήγ-
ματος. Πρός τό παρόν θά άσχοληθούμε μέ τό πρώτο, πού
άφορά τίς αίτίες του.

Έκείνο πού γινόταν φανερό, πριν άπ'όλα, ήταν πώς
τό θεστιβάλ άποτελούσε ένα άσταθή δεσμό. Άσταθή ά-
κόμη κι άπ'τήν τυπική πλευρά, γιατί συνεχώς αλλάζει
κανονισμό (στά 1962, 1963, 1964, 1966, 1967, 1973,
1975, 1977). Ήταν ένα φαντασμαγορικό κέλυφος, ένας
μύθος κατασκευασμένος γιά νά κρύψει μιá πικρή πραγ-
ματικότητα, τήν κρατική άδιαφορία γιά τόν έλληνικό
κινηματογράφο. Ή άδιαφορία αυτή στοιχειοθετείται ά-
πό τό έξω άπό τό θεστιβάλ νομοθετικό καί θεσμικό σύ-
στημα, πού μ'αυτό ή Πολιτεία αντιμετώπιζει τήν κι-
νηματογραφική πραγματικότητα στή χώρα μας. Γενικά χα-
ρακτηριστικά του συστήματος αυτού είναι τά έξής:

Δέν έφαρμόζει πιστοδοτική πολιτική γιά τήν ανά-
πτυξη του έλληνικού κινηματογράφου.

Δέν έπιβάλλει προστατευτικά μέτρα γιά τόν άντα-
γωνισμό πού υφίσταται ή έλληνική παραγωγή άπό τίς
ταινίες των Ξένων βιομηχανιών - κάθε χρόνο εισάγον-
ται 500 Ξένες ταινίες κατά μέσο όρο, κυρίως άμερι-
κάνικες, αντί των 80 πού εισάγουν οι μεγάλες χώρες.

Δέν έφαρμόζει επαγγελματική κατοχύρωση σέ όσους
εργάζονται στόν έλληνικό κινηματογράφο.

Δέν έπιχορηγει τήν κινηματογραφική παιδεία, ού-

τε ιδρύει κρατική σχολή.

Ό κινηματογράφος είναι πολιτιστικό μέσον, αλλά και κλάδος βιομηχανικής παραγωγής. Η άδιαφορία του κράτους, με την εικόνα που παρουσιάζει παραπάνω άφορα περισσότερο τη δεύτερη ιδιότητά του, σαν βιομηχανική παραγωγή, και εκφοβάει την εξάρτηση αποικιακού τύπου που έχει η χώρα μας από τις ξένες βιομηχανικές δυνάμεις.

Στη δεκαετία 1950-60 εμφανίζεται, μαζί με τους άλλους τομείς, και η εμπορική ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου. Η Πολιτεία συνεχίζει να συντηρεί την προηγούμενη κατάσταση και τη χειροτερεύει ακόμη περισσότερο:

Δίνει προνόμια στις ξένες εταιρίες με το μανδύα ενίσχυσης της συμπαραγωγής.

Αυξάνει το φόρο του εισιτηρίου στα 45%, χωρίς να χρησιμοποίησει τουλάχιστον ένα μέρος του για την ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας.

Δέν ενδιαφέρεται για τη χρησιμοποίησή του, σαν εκπαιδευτικού μέσου, στα σχολεία.

Αφήνει τον έλεγχο των αίθουσών προβολής στις ξένες εταιρίες είτε άμεσα, είτε έμμεσα, διά μέσου των γραφείων εισαγωγής.

Όταν αποφασίζει να κάνει παραγωγή για λογαριασμό της - αυτό άφορα ταινίες μικρού μήκους - παραβιάζει την αρχή της δημοκρατίας που ισχύει για την εκτέλεση εργασιών του δημοσίου και την κάνει πάντα με ανάθεση.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ - ΑΣΠΙΔΑ

Μετά το 1960 διαμορφώνονται στη χώρα μας, άρκετά καθυστερημένα, εξαιτίας της ανώμαλης πολιτικής εξέλιξης της χώρας μας, οι τάσεις της δημιουργίας εθνικού κινηματογράφου. Το πρόβλημα προεκτείνεται, τώρα, πέρα από το οικονομικό επίπεδο κι αγκαλιάζει και το πολιτιστικό. Η δημιουργία εθνικού κινηματογράφου έβραζε επί πλέον θέματα τεχνικά, αισθητικά και ιδεολογικά. Αγκάλιαζε σε μεγάλο πλάτος το έποικοδόμημα του ελληνικού χώρου. Η σημασία του γινόταν ακόμη μεγαλύτερη από το γεγονός ότι ο κινηματογράφος αποτελούσε το μέσον με την πλατύτερη επίρροη στις μεγάλες μάζες. Στο νέο αυτό κίνδυνο που αντιμετώπιζε το κατεστημένο, του προσφέρθηκε μία πολύτιμη άσπίδα, το Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Δέν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το Φεστιβάλ του

Κινηματογράφου όρείλεται στην προβλεπτικότητα του γραφειοκρατικού συστήματος. Τέτοιου είδους φαινόμενα δέν άνήκουν στις διανοητικές συλλήψεις κάποιων άνώνυμων ύπαλλήλων ή, έστω, κάποιων διορατικών πολιτικών. Άποτελούν θέμα της λειτουργίας των διοικητικών μηχανισμών και των δυνάμεων πού τις καθορίζουν.

Τό 1960 ή ΔΕΘ ζήτησε από την καλλιτεχνική εταιρία "Τέχνη" της συμπρωτεύουσας νά διατυπώσει προτάσεις γιά την όργάνωση καλλιτεχνικών εκδηλώσεων. Ούσιαστικός έμπνευστής ήταν ο Π. Ζάννας. Από τις προτάσεις της "Τέχνης" ή ΔΕΘ έπιλέγει και τό Θεστιβάλ Κινηματογράφου. Έτσι, προστίθεται ένας θεσμός μέσα σ' ένα προύπαρχον θεσμικό σύστημα. Η ΔΕΘ άνέλαβε την όργάνωση της εκδήλωσης καθώς και τή χρηματοδότηση. Τό μέλλον του θεσμού έξαρτιότανε από τους μηχανισμούς όργάνωσής του. Μπορούσε νά γίνει άνάλογο μέ τά εύρωπαϊκά Θεστιβάλ ή ένα κέντρο διεθνούς άγοράς άνάλογο μέ τά άλλα τμήματα της ΔΕΘ. Τελικά, έγινε εκείνο πού μπορούσε νά πραγματοποιήσει ή κρατική γραφειοκρατία σύμφωνα μέ τά μέσα πού διέθετε. Τά μέσα πού διέθετε γιά την άντιμετώπιση των πολιτιστικών εκδηλώσεων ήσαν ό λογικωτατισμός. Καί έτσι, τό Θεστιβάλ διαμορφώθηκε σάν φαντασμαγορική καρικατούρα.

Τό θεσμικό πλαίσιο του Θεστιβάλ όρίζεται από τους κανονισμούς, πού, όπως είδαμε, εκδίδονται σχεδόν κάθε χρόνο - δείγμα της άνασφάλειας πού νοιώθει ή κρατική γραφειοκρατία και πού την άναγκάζει νά βαδίζει δοκιμαστικά. Από τους κανονισμούς έπιβάλλονται οι έπιτροπές γιά την όργάνωση και τή λειτουργία του Θεστιβάλ. Οί έπιτροπές αυτές άποτελούν τά κλειδιά έλέγχου, τόσο από τή σύνθεσή τους όσο κι από την έπιλογή των προσώπων.

Κατ'άρχήν τό μεγαλύτερο μέρος των μελών είναι πρόσωπα άσχετα μέ τόν κινηματογράφο. Τό 1962, και σύμφωνα μέ τόν κανονισμό, τά 86% των μελών της Προκριματικής έπιτροπής και τά 75% των μελών της Κριτικής έπιτροπής είναι μη-είδικοί ως προς τόν κινηματογράφο. Μέσα στά μέλη πού φιγουράρουν στις έπιτροπές είναι τά "πρόσωπα κύρους", "πρόσωπα πνευματικού κύρους", "είδικής μορφώσεως" κ.λ.π. - μέ τους τέτλους αυτούς έκπροσωπείται ό λογικωτατισμός.

Στά έπόμενα χρόνια μειώνεται τό ποσοστό των μη-είδικών. Άλλά δέν αλλάζουν σοβαρά τά προγράμματα, γιατί ή έπιλογή των προσώπων, όσο κι άν έκφέρονται ως "είδικά", βρίσκειται στον έλεγχο της κρατικής γραφειοκρατίας. Σχεδόν κατά κανόνα, ή ΔΕΘ διορίζει την Όργανωτική έπιτροπή κι αυτή μέ τή σειρά της διορίζει

τήν Προκριματική και τήν Κριτική επιτροπή.

Τό αποτέλεσμα από τή σύνθεση τῶν επιτροπῶν ἦταν νά πριμοδοτοῦνται οἱ ταινίες τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος καί νά ἐμποδίζεται ὁ δρόμος στίς ταινίες πού καταργούσαν τά στερεότυπα τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου (βεντέτες, χάρυ ἐντ κλπ.) καί πού αποτελοῦσαν αὐτό πού ὀνομάζουμε "ἐθνικό κινηματογράφο". Ἐκτός ἀπό τόν πολιτιστικό κλοιό πού τοῦ ἐπέβαλλε τό Φεστιβάλ ὁ νέος κινηματογράφος εἶχε ἐπί πλέον καί τόν οἰκονομικό κλοιό, γιατί ὁ μικρός χώρος δραστηριότητας πού ἦταν διαθέσιμος εἶχε καταληφθεῖ ἀπό τό ἐμπορικό κύκλωμα. Τή διπλή αὐτή ἀπομόνωση, ἀναγνώρισης καί κοινοῦ, θά τήν πληρώσει στά ἐπόμενα χρόνια μέ τήν ἀπόκλιση στό συμβολισμό καί στίς ξένες μιμήσεις. Στό μεταξύ ὅμως, γιά νά ἀντιμετωπίσει τά οἰκονομικά κυρίως ἐμπόδια, ἀνοίξε ἕνα νέο κανάλι παρουσίασης, τήν ταινία μικροῦ μήκους.

Τό φαινόμενο αὐτό θά ἔχει σημασία στήν τύχη τοῦ Φεστιβάλ. Ἀπό τή στιγμή πού ἰδρύθηκε, ἀναγκάζεται νά δεχθεῖ τή συμμετοχή τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους καί ἰσικά, νά τοὺς ἀπονέμει διακρίσεις. Μ'αὐτόν τόν τρόπο ὅμως ἀνοίγε τίς πόρτες σ' ἕνα ἀνεπιθύμητο κόσμο καί τό φαντασμαγορικό κέλυφος ἀδυνατίζει ἀπό μέσα. Μετά τίς ταινίες μικροῦ μήκους, φυτῶριο τοῦ κινηματογράφου τῆς ἐθνικῆς ἀνησυχίας, ἐγκαταστάθηκε στίς αἰθουσες κι ἡ γνωστή Γαλαρία τοῦ ἐξώστη Β.

Ἀκολούθησε ἡ κρίση τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος Ταυτόχρονα, ὁ ἐθνικός κινηματογράφος ἐμπαινε στό χώρο τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους. Κι ἀπό τή στιγμή πού ὁ ἀντίπαλός του ἀκολούθησε ἄλλους δρόμους γιά νά ἐπιζήσει οἰκονομικά, ἔμεναν γι' αὐτόν ἀνοικτές ὅλες οἱ πόρτες τοῦ Φεστιβάλ. Εἶχε ἀρχίσει πλέον ἡ ἀντίστροφη μέτρηση.

Μετά τή μεταπολίτευση, συντάσσεται ὁ κανονισμός τοῦ 1975 ὅπου τά 5 ἀπό τά 9 μέλη τόσο τῆς Κριτικῆς ὅσο καί τῆς Προκριματικῆς ἐπιτροπῆς ἐκλέγονται ἀπό ὑποψήφιους (τρεῖς γιά κάθε μέλος) πού προτείνουν τά ἀντίστοιχα σωματεῖα. Τό ἀνάλογο ἰσχύει γιά τά δύο ἀπό τά πέντε μέλη τῆς Ὄργανωτικῆς ἐπιτροπῆς. Ἐπί πλέον οἱ πρόεδροι τῶν δύο πρώτων ἐπιτροπῶν δέν διορίζονται, ἀλλά ἐκλέγονται ἀπό τά μέλη τους.

Ἡ τροποποίηση τοῦ 1977 καταργοῦσε τά βασικότερα προοδευτικά στοιχεῖα πού εἶχαν διατυπωθεῖ στόν κανονισμό τοῦ 1975. Περιορίζε τά μέλη πού προτείνονται ἀπό τά σωματεῖα καί τοποθετοῦσε διορισμένους ὑπαλλήλους στήν Ὄργανωτική ἐπιτροπή καί στά προεδρεῖα τῶν δύο ἄλλων ἐπιτροπῶν. Ταυτόχρονα μείωνε τά

χρηματικά βραβεύα στις 450.000 δραχ. ενώ στο Φεστιβάλ τραγουδιού έδιναν τὰ διπλάσια-στις 19 Αύγουστου τὰ τροποποίησε σέ 1200.000. Ἡ πρόκληση ἦταν διπλή, σὸ πολιτιστικὸ καὶ σὸ οικονομικὸ ἐπίπεδο, κι ἀποκάλυπτε στίς δύο βασικὲς διαστάσεις τῆς ρῆξης.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ.

Ἡ τακτικὴ τῆς κρατικῆς γραφειοκρατίας ἐμφανίζεται παρανοϊκὴ γιὰ τὴν πιὸ στοιχειώδη δημοκρατικὴ λογικὴ καὶ ἐχθρικὴ γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Ἄγνοεῖ μιὰ προηγούμενη συμφωνία πού εἶχε κάνει μέ τὰ ἐνδιαφερόμενα σωματεῖα. Τροποποιεῖ τὸν κανονισμό, καταργώντας δημοκρατικὲς διαδικασίες πού περιεῖχε. Περιορίζει τὰ χρηματικὰ βραβεῖα. Αἰφνιδιάζει μέ τίς ἀποφάσεις του. Ἀντικαθιστᾷ τὴ δημοκρατικὴ λογικὴ μέ τὴ λογικὴ τῆς δύναμης, μιᾶς δύναμης πού ἐστρέφετο ἐναντίον τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καὶ πού γίνονταν αἰσθητὴ ἀκόμη καὶ στίς φραστικὲς διατυπώσεις της.

Τί σήμαινε αὐτὴ ἡ τακτικὴ; Πὼς ἡ κρατικὴ γραφειοκρατία προτιμοῦσε νὰ διαλύσει κάτι πού δέν μπορούσε νὰ ἐλέγχει. Πὼς ἡ ἐλευθερία τῆς τέχνης εἶναι ἕνας μῦθος. Τὰ γεγονότα πού ἀκολούθησαν τό ἔδειξαν καθαρά.

Βρισκόμαστε σὸ δεύτερο σκέλος, στὴν πραγματοποίηση τῆς ρῆξης μεταξὺ κράτους καὶ τέχνης στόν τομέα τῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητας. Μέσα ἀπὸ τὰ γεγονότα πού ἐξελίχτηκαν προβάλλουν δύο ὀροθετικὲς διαστάσεις. 1) Ἡ χειραφέτηση τοῦ κινηματογράφου σάν αὐτοδύναμο φαινόμενο. 2) Ἡ ἐχθρότητα τῆς κρατικῆς γραφειοκρατίας στὴν ἐλεύθερη λειτουργία τῆς τέχνης.

Ἡ πρώτη διάσταση, ἡ χειραφέτηση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἔφτασε σὸ ἀκράτο σημεῖο ὥστε ἡ κρατικὴ γραφειοκρατία νὰ ἀπογυμνωθεῖ ἀπὸ τὴν πολιτιστικὴ λειτουργία. Τὸ Φεστιβάλ τοῦ ὑπουργείου διαθέτει τρεῖς ταινίες μεγάλου μήκους πού εἶχαν ἐπιχορηγηθεῖ ἀπὸ τὸ κράτος, ἀλλὰ οἱ σκηνοθέτες καὶ τῶν τριῶν ταινιῶν δῆλωσαν τὴν ἀντίθεση τους πρὸς αὐτό. Ταυτόχρονα ἀναγγέλλεται ἡ παραίτηση μέλους ἀπὸ τὴν Ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ του. (τοῦ Σ. Καψάσκη) καὶ ἀργότερα, γιὰ τὴν ἀργὴ νὰ σχηματισεῖ, ἡ παραίτηση μέλους ἀπὸ τὴν Προκριματικὴ ἐπιτροπὴ του (τοῦ Γ. Σκουρῆ). Τὴν ἐπομένῃ ἀκριβῶς, στίς 21 Σεπτεμβρίου, δημοσιεύονται νέες παραιτήσεις ἀπὸ τίς ἐπιτροπές: τῆς ἡθοποιῶν Ν. Βαλσάμη, τῶν συνθετῶν Γ. Χατζηνάσιου καὶ Γ. Σπανοῦ, τῶν τεχνικῶν Δ. Δημητριάδη καὶ Μ. Δαμαλά, καθὼς καὶ τοῦ ἡθοποιῶν Δ. Παπαμιχαήλ. Ἀντίθετα, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευ-

ρά, 64 καλλιτέχνες πρόσφεραν τὰ ἔργα τους γιὰ τὴν ἐνίσχυση τοῦ φεστιβάλ τῶν σωματείων. Γιὰ τὸν ἴδιο σκοπὸ δέκα συνθέτες καὶ πολλοὶ τραγουδιστές δίνουν συναυλία στὸν "Πανιώνιο" στὶς 26 Σεπτεμβρίου.

Στὴν καλλιτεχνικὴ καὶ πνευματικὴ τῆς ἀπογύμνωσης, ἡ κρατικὴ γραφειοκρατία ἀντέδρασε μὲ διαφορετικὸ τρόπο. Στὸ τέλος Αὐγούστου δημοσιεύεται ἀνακοίνωση τῆς ΔΕΘ μὲ ὀρισμένους ὑπαινιγμούς "...ἄλλοι καὶ ὄχι τὰ συμφέροντα τῶν κινηματογραφιστῶν εἶναι οἱ στόχοι αὐτῶν πού κατευθύνουν τὶς διαμαρτυρίες". Στὶς 30 Αὐγούστου διαφημίζει τὰ κρατικὰ βραβεῖα καὶ στὶς 8 Σεπτεμβρίου ἐκθέτει τὶς φορολογικὲς διευκολύνσεις πού θὰ ἔχουν οἱ βραβευμένοι. Τὰ ἐπιφανειακά αὐτὰ δελεάσματα ἐξυπακούουνε κι ἄλλα μὴ φανερά, πιέσεις κ.ἄ. Παράλληλα, ἡ φιλοκυβερνητικὴ μερίδα τοῦ τύπου παίρνει τὴ θέση τῆς κρατικῆς γραφειοκρατίας.

Στὴν ἐπόμενη φάση ἐμφανίζονται οἱ παρατυπίες - πολλοὶ τὶς κατανομάζουν "πάρανομίες". Ἡ προκριματικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ φεστιβάλ τοῦ Ὑπουργείου "λειτουργεῖ" μὲ τὰ τρία μέλη πού τῆς ἀπέμειναν, μετὰ τὴν παραίτηση τῶν ἑξί. Οἱ ἐκπρόσωποι τῶν σωματείων διορίζονται χωρὶς νὰ ὑποδειχνοῦνται ἀπὸ αὐτὰ, ὅπως ὀρίζει ὁ τροποποιημένος κανονισμὸς τοῦ 1977. Ἐνα μάλιστα ἀπὸ τὰ μέλη, ὁ Ἀνδρίτσος, δὲν ἀνήκει κἄν στὸ σωματεῖο τῶν σκηνοθετῶν πού ἐκπροσωπεῖ. Μία ἀπὸ τὶς ταινίες μεγάλου μήκους πού προβλήθηκαν, ἡ "Μεγάλη ἀπόδραση" τοῦ Δαδήρα, ἦταν συρραφὴ σήριαλ γιὰ τὴν τηλεόραση. Τρεῖς ταινίες προβάλλονται παρά τὴν ἀντίθεση τῶν δημιουργῶν τους καὶ μιά ἄλλη, ἡ "Σκιάθος" ἦταν γυρισμένη ἀρκετὰ πρὶν τὸ χρονικὸ ὄριο πού ἐπιτρέπει ὁ κανονισμὸς.

Τέλος, ἡ ἴδια ἡ διεξαγωγή τοῦ φεστιβάλ τοῦ Ὑπουργείου ἦταν ἓνα κενὸ πού δὲν μπόρεσαν νὰ τὸ καλύψουν οὔτε οἱ κρατικοὶ ὑπάλληλοι πού ἐστέλλοντο ὡς θεατές, οὔτε οἱ δεξιохουντικὲς ἐφημερίδες πούτὸ διαφημίζουν.

Ἐπάρχουν μέθοδοι πού εἶναι ἠθικά ἀπαράδεκτες. Τέτοια εἶναι ἡ ἔξαγορά τῶν συμμετεχόντων μὲ τὴν αὐξηση πού ἔκαναν τὴν τελευταία στιγμή τὸ ὑπουργεῖο κι ἡ ΔΕΘ στὰ χρηματικὰ βραβεῖα καὶ στὰ ποσὰ τῶν προστατευομένων ταινιῶν. Τέτοια εἶναι ἐπίσης ἡ ἀπάντηση τοῦ ὑπουργείου Βιομηχανίας στὸ σχέδιο τοῦ κανονισμοῦ, πού εἶχε ὑποβάλει πρὶν ἓνα ὀλόκληρο χρόνο ἡ ΕΣΕΚΤ, μὲ τὸ πραξικοπηματικὸ αἰφνιδιασμό. Τὸ νὰ χρησιμοποιεῖται ὁμως κyunικά ὁ νομοθετικὸς καὶ γραφειοκρατικὸς μηχανισμὸς ἐναντίον τῶν ἀνθρώπων τοῦ κινηματογράφου εἶναι κάτι διαφορετικὸ.

Στήν Ἀθήνα, ἡ ἀρμόδια ὑπηρεσία τοῦ ὑπουργείου Προεδρίας ἀρνεῖται νά δώσει ἐξ ἀρχῆς ἄδεια προβολῆς στίς ταινίες πού συμμετέχουν στό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου 77. Μέ τήν παρελκυστική της πολιτική δίνει ἄδεια μόλις τήν παραμονή τῆς προβολῆς τῆς κά-θε ταινίας καί ὁ σκηνοθέτης ἢ ὁ παραγωγός πρέπει νά περιμένει νά πάρει τήν ἄδεια καί νά φύγει ἀμέσως γιά τή Θεσσαλονίκη νά προλάβει τήν ὥρα πού ἔχει ὀριστεῖ γιά τήν προβολή της.

Στή συμπρωτεύουσα ὅμως τά πράγματα εἶναι πιά ὤ-μά. Οἱ ἐφημερίδες καλλιεργοῦν τή φήμη ὅτι στόχος τῶν σωματειῶν εἶναι νά μεταφέρουν τό Φεστιβάλ στήν Ἀθήνα, μέ σκοπό νά ἀποπροσανατολίσουν τό κοινό τῆς Θεσσαλονίκης. Παράλληλα, οἱ ἀρχές πιέζουν τό Δῆμο νά μή δείξει καμμιά συμμετοχή γιά τό Φ.Ε.Κ. 77. καί ἡ Ἀστυνομία προσπαθεῖ νά τό ἐκφοβίσει.

Ὅσο πλησιάζουν οἱ μέρες γιά τήν πραγματοποίηση τοῦ Φ.Ε.Κ. ἐντείνονται τά μέτρα ἐναντίον του. Οἱ δε-ξιοχωντικές ἐφημερίδες τό ἀποσιωποῦν. Οἱ ἀρμόδιες ὑπηρεσίες ἀρνοῦνται νά δώσουν ἄδεια γιά ἀφισοκόλλη-ση. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά σπᾶνε πλακάτ καί σκίζουν ἀ-φίσεις τοῦ Φεστιβάλ. Μέ καταγγελία τοῦ διευθυντῆ τῆς ΔΕΘ Ρήγα Τζελέπογλου, ζητήθηκε ἀπό τόν Εἰσαγγελέα Πρωτοδικῶν νά ἐπέμβει καί νά σταματήσει τό Φ.Ε.Κ.77 σύμφωνα μέ τό Ν.Δ. 5258/73, ἀρθ. 18. Παρόλο πού ἡ καταγγελία ἦταν ἀστήρικτη γιατί τό ἀρθρο αὐτό ἀφορᾷ τήν ΔΕΘ, ὁ Εἰσαγγελέας διέταξε τή Γενική Ἀσφάλεια Θεσσαλονίκης νά προχωρήσει στήν προανάκριση.

Ἡ ἱστορία ἔχει, δυστυχῶς συνέχεια. Ὁ διευθυντής τῆς αἴθουσας ΡΑΔΙΟ ΣΙΤΥ, ὅπου θά διεξήγηση τό ΦΕΚ 77 προσάγεται στήν Ἀσφάλεια γιά κατάθεση καί ἐκφοβι-σμό. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά γίνεται προσπάθεια ἐξαγο-ρᾶς του. Γιά κατάθεση καί ἐκφοβισμό προσάγεται ἐπί-σης στίς 28 Σεπτεμβρίου στήν Ἀσφάλεια καί ὁ σκηνο-θέτης Χαρωνίτης πού συνεργάζεται στήν ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ. Παράλληλα ἀπαγορεύεται τελεσίδικα ἡ ἀφι-σοκόλληση μέ τό δικαιολογητικό ὅτι ἡ ἐκδήλωση εἶναι παράνομη. Στίς ἐπανειλημμένες παραστάσεις τῶν νομι-κῶν συμβούλων στή Δ/ση Χωροφυλακῆς, Εἰσαγγελέα, Νο-μάρχη, προασίζονται ὅλοι ἀναρμοδιότητα. Στό μεταξῦ περιπολικό τῆς ἀστυνομίας κατέβασε πανῶ τοῦ Φ.Ε.Κ.77 καί διαδίδονται φήμες πῶς θά προκληθοῦν ἐπεισόδια κα-τά τή διεξαγωγή του.

Στίς 30 Σεπτεμβρίου, ἡ ΔΕΘ ἐβγαλε ἀνακοίνωση καί ἐπιτίθεται στό Φ.Ε.Κ. 77 γιά "ἐνέργειες πού ἔχουν κομματική προέλευση" καί τό χαρακτηρισί ζει "κομ-ματική γιορτή". Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἐπιστρατεύεται τόν κατοχικό νόμο 1108/1941 γιά τή λογοκρισία καί ἀρ-

νεΐται τήν άδεια προβολής σέ δύο ταινίες μεγάλου μήκους. Τέλος στίς 5 Οκτωβρίου παραπέμπονται τά μέλη τής 'Οργανωτικής Επιτροπής στό Μονομελές Πρωτοδικείο Θεσσαλονίκης μέ αίτηση τής ΔΕΘ, έπειδή τό Φ. Ε.Κ. 77 τής έκλεψε τόν τίτλο.

Μέ τήν επίθεση αυτή του κράτους στό Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου 77 προστέθηκε ένα νέο γεγονός, ή επίθεση στην έλευθερία τής τέχνης. Στην κοινωνία μας ό καλλιτέχνης μπορεί νά δημιουργεί έλεύθερα, έφόσον τά καταφέρει μόνος του καί βρεί τά μέσα, ή μπορεί επίσης έλεύθερα νά είναι άνεργος. Σήμερα, στό έτος 1977, ή επαγγελματική κατοχύρωση τών τεχνικών του κινηματογράφου δέν έχει πραγματοποιηθεί άκόμη κι ό τζίρος τών ελληνικών ταινιών στην άγορά πιάνει μόλις τό 5%, ένώ οι άμερικάνικες ταινίες πιάνουν τό 40%.

Τά πράγματα όμως άγριεύουν όταν ό καλλιτέχνης μετατρέψει τό δημιούργημά του σέ κοινωνικό προϊόν καί προσπαθήσει νά τό βγάλει στό κοινό. Τότε, πλάι στην κρατική άστοργία προστίθεται ή κρατική έχθρότητα. Κάθε προσωπική πρωτοβουλία του δημιουργού μεταφράζεται σέ "ένέργεια πού έχει κομματική προέλευση". Παίροντας αυτή τήν καρτέλα, ή πρωτοβουλία καί τό έργο τέχνης περνάνε αυτόματα στό καθαρτήριο τών γραφειοκρατικών μηχανισμών πού έχουν προγραμματιστεί είδικά για τέτοιες περιπτώσεις. Για τούς κινηματογραφιστές είναι βέβαιο κάτι περισσότερο άκόμη, πώς τό ύπουργείο Βιομηχανίας έπιδιώκει σταθερά νά καταργήσει τό θεσμό του Φεστιβάλ.

ΟΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Τό Φεστιβάλ Έλληνικού Κιν/φου 77 είναι ένα πλήρες γεγονός, οικονομικό, κοινωνικό, καλλιτεχνικό. Είναι γεγονός πλήρες, γιατί μπόρεσε νά ολοκληρωθεί χωρίς λάθη, άμφιταλαντεύσεις ή ύπαναχωρήσεις, γιατί έξετέλεσε τήν πορεία του σαν έμπειρος καί δοκιμασμένος οργανισμός. Είναι γεγονός πλήρες, γιατί συγκέντρωσε όλη σχεδόν τήν κινηματογραφική δραστηριότητα καί τήν ολοκληρωτική πνευματική καί καλλιτεχνική συμπαράσταση του τόπου μας, αφήνοντας στό Φεστιβάλ του ύπουργείου τό προνόμιο τής πολιτιστικής γύμνιας. Τέλος, είναι γεγονός, γιατί ξεπέρασε ψύχραιμα όλη τήν κλίμακα τής γραφειοκρατικής έμπάθειας (έξαγορά, πιέσεις, σύκοφαντίες, άπαγορεύσεις, έκφοβισμοί, μηνύσεις) καί κέρδισε τό κοινό.

Τήν βδομάδα πού διεξήχθηκε τό ΦΕΚ 77 διεξήγοντο ταυτόχρονα κι άλλες πολιτιστικές έκδηλώσεις, όπως ή-

σαν τὰ ΔΗΜΗΤΡΙΑ πού ὀργάνωσε ὁ Δῆμος Θεσσαλονίκης. Ἐν τούτοις, ἡ αἴθουσα τοῦ ΡΑΔΙΟ ΣΙΤΥ ἦταν κάθε βράδυ γεμάτη ἀπό τό πνευματικό ἀλλά κι ἀπό τό πλατύ κοινό, ἰδιαίτερα τούς νέους. Δέν ὑπῆρχαν ἔξαλλοι ἐνθουσιασμοί, ὅπως δέν ὑπῆρχε κι ἡ ὀξύτητα τῶν ἀντιθέσεων πού εἶχε σημειωθεῖ σέ ἄλλες χρονιές. Μποροῦμε νά ποῦμε μέ βεβαιότητα πῶς τό φαινόμενο αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός πῶς τό κοινό ἐννοιωθε ὅτι αὐτό ἦταν τό δικό του Φεστιβάλ.

Οἱ ταινίες πού προβλήθηκαν εἶχαν τή χαρακτηριστική γιά τό νέο ἑλληνικό κινηματογράφο ποικιλία τάσεων τόσο ὡς πρός τὰ ἐκφραστικά μέσα ὅσο καί πρός τό θέμα. Ἐλειπαν οἱ μεγάλες ἐκπλήξεις στήν πρωτοτυπία καί τόν πειραματισμό. Ἐν τούτοις, στό σύνολο τους ἦταν φανερή μιὰ σημαντική μετατόπιση. Ἀντί τοῦ διχασμοῦ ἀνάμεσα στό συμβολικό ἐρμητισμό καί στό πολιτικό ἐπίκαιρο, πού εἶχε παρατηρηθεῖ στό τελευταῖα χρόνια, κυριαρχοῦσε ἡ διάσταση τοῦ ντοκυμανταίρ κι ἡ προσπάθεια νά ἀποκαλυφτεῖ καί νά ἐρευνηθεῖ ἡ ἐλληνική πραγματικότητα. Αὐτό βεβαίως πῶς ὁ ἐθνικός κινηματογράφος εἶχε πάρει ὀριστικά τό δρόμο τῆς ἐξέλιξης του.

Δέν σταματοῦν ὁμως ἐδῶ οἱ διαπιστώσεις. Ἡ σύγκρουση μεταξύ κινηματογραφιστῶν καί κρατικῆς γραφειοκρατίας ἔδειξε πῶς ἡ δεύτερη ἀντιμετωπίζει μέ ἐχθρότητα τήν ἐλεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία. Ἐπομένως, ἡ πολιτιστική ἀνάπτυξη τοῦ τόπου μας δέν μπορεῖ πλέον νά στηρίζεται στή στοργή τῶν κρατικῶν ὑπηρεσιῶν, ἀλλά θά πρέπει ν' ἀκολουθήσει τό παράδειγμα τῶν κινηματογραφιστῶν καί νά στηριχτεῖ στί δικές της δυνάμεις.

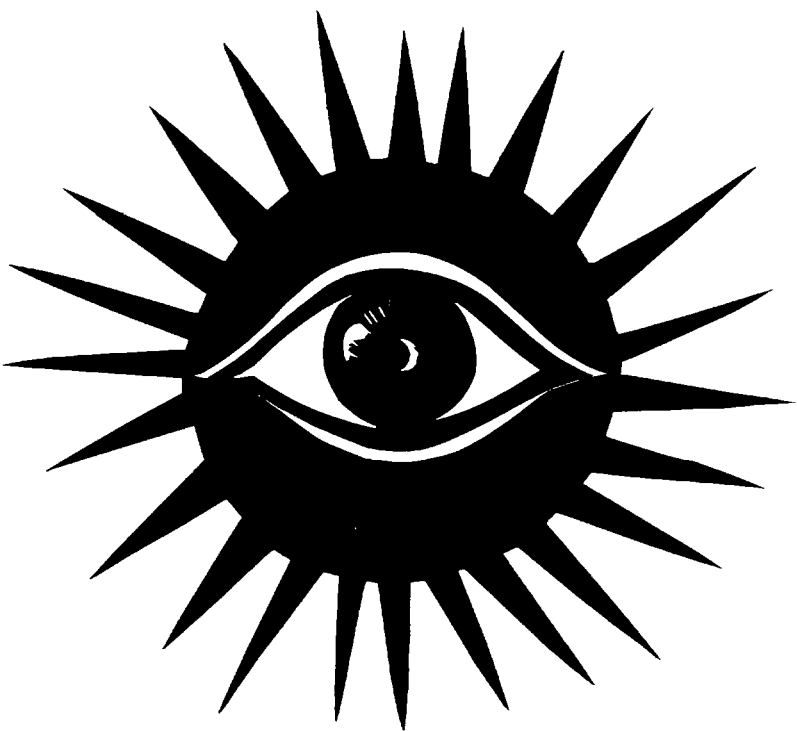
Τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κιν/φου 77 μᾶς προσφέρει πολύτιμα διδάγματα. Δέν εἶναι τυχαῖο πῶς ἡ ρῆξη μεταξύ τῆς γραφειοκρατίας καί τῆς πολιτιστικῆς δημιουργίας ξεκίνησε ἀπό τούς κινηματογραφιστές. Ὁ κινηματογράφος ἔχει δύο χαρακτηριστικά πού θεωροῦνται "ἀπειλητικά": 1) εἶναι βιομηχανικό προϊόν, ἀρα ἐπεμβαίνει στήν οἰκονομική λειτουργία καί ἀπασχολεῖ πολλούς ἐργαζόμενους, 2) ἀπευθύνεται σέ πλατύ κοινό. Ἡ σύγκρουση μέ μιὰ γραφειοκρατία πού ἔχει "παλαιομερολογητική" νοοτροπία ἔχει ἐμδηλωθεῖ καί σέ ἄλλους τομεῖς τῆς πολιτιστικῆς δραστηριότητας. Στήν περίπτωση ὁμως τοῦ Φ.Ε.Κ. 77 ἀποκάλυψε ὅλες τίς διαστάσεις τῆς: οἰκονομικές, κοινωνικές, καλλιτεχνικές. κ. λ. π.

Ταυτόχρονα ἀπεκάλυψε καί τὰ μέσα ὅπου μπορεῖ νά στηριχτεῖ ἡ πολιτιστική ἀνάπτυξη τοῦ τόπου μας καί πού εἶναι: 1) ἡ σωματειακή βάση τῶν καλλιτεχνῶν, 2)

ή τοπική αυτοδιοίκηση. Τό Φ.Ε.Κ. 77 πραγματοποιήθηκε μέ άκρίβεια κι έγινε πλήρες γεγονός, γιατί στήριξε τίς καλλιτεχνικές του δυνάμεις στήν όργάνωση και τή συνεργασία πού του πρόσφεραν τά έξι σωματεία μαζί μέ τήν ΠΟΘΑ. Οί γνωστές σέ άλλες περιπτώσεις διχογνωμίες και τά προβλήματα άτομικής προβολής τών καλλιτεχνών έλλειψαν- ή κρατική γραφειοκρατία υπολόγιζε πολύ σ'αυτά, γιατί δέν παραλείπει νά τά κάλλιεργεί, και περίμενε τή διάσπαση τών κινηματογραφιστών. Τή θέση τών διχογνωμιών τήν πήρε ή έμπιστοσύνη τών κινηματογραφιστών στά συνδικαλιστικά όργανα και στίς έπιτροπές πού έξέλεξε. Τό μεγαλύτερο βάρος τών δυσκολιών πρακτικής διαδικασίας τό κράτισε ή Συντονιστική Έπιτροπή, πού ένσάρκωνε τή συνεργασία όλων τών ένδιαφερομένων σωματείων, καθώς και τήν όργανωτική τους δύναμη.

Οί κινηματογραφιστές κατανόησαν πώς για νά άντιμετωπίσουν τούς γραφειοκρατικούς μηχανισμούς έπρεπε νά άντιπαράτάξουν τούς δικούς τους μηχανισμούς. Κι αύτοί ήσαν τά σωματεία τους. Άλλά ή έδρασή τους πάνω στή σωματειακή βάση θά έχει και μία άλλη άπώτερη συνέπεια για τό μέλλον του έθνους κινηματογράφου. Θά τούς προσφέρει μία νέα συγκεκριμένη γέφυρα πρόσβασης στήν έλληνική πραγματικότητα.

Τό ΦΕΚ 77 ήταν μία όριστική στιγμή μέσα στήν όλη πορεία πού από χρόνια διανύει ό έθνικός κινηματογράφος. Μπορούσε σ'αυτή τή στιγμή νά δώσει πολλές λύσεις και νά εφαρμόσει πολλές καινοτομίες. Μερικοί τό κατηγορήσαν για άδυναμία και διστακτικότητα πού δέν τίς πραγματοποίησε. Μά τό πρόβλημα δέν βρίσκεται σ'αυτό. Οί κινηματογραφιστές έχουν κάνει μελέτες για τίς λύσεις πού άντιμετωπίζουν κι έχουν δημοσιεύσει άρκετές (τροποποίηση τής όργάνωσης του Φεστιβάλ, κατάργηση τών βραβείων κλπ.). Και θά ύπάρξουν πολλές άκόμη στιγμές προσπαθειών και άγώνων για τήν άνάπτυξη του κινηματογράφου στή χώρα μας. Τό βασικό στή στιγμή αύτή ήταν νά δεχτεί ποιός τηρεί μέ συνέπεια τούς δημοκρατικούς νόμους και ποιός τούς παραβιάζει. Και τά σωματεία τών καλλιτεχνών έδειξαν ότι τήρησαν στο άκέραιο τόν κανονισμό του 75 πού είχαν συμφωνήσει μέ τίς κρατικές υπηρεσίες και ότι στον έλληνικό χώρο είναι εκείνα πού έγγουονται τή συνέπεια.



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

**ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ
ΠΡΟΒΛΗΘΗΚΑΝ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 1977**





ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ

"ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ" τού Θόδωρου Ἀγγελόπουλου εἶναι τὸ τελευταῖο μέρος μιᾶς "τριλογίας" πάνω στό ἱστορικό γίνεσθαι τῆς Ἑλλάδας κατά τήν τελευταία 50ετία πού ὀλοκληρώνει τήν προβληματική τού σκηνοθέτη πάνω στό θέμα αὐτό. Τό σενάριό της δομεῖται στή βάση ἑνός ἐφιάλτη (τό πτώμα ἑνός ἀντάρτη τῆς ἐποχῆς τού ἐμφυλίου πολέμου πού ἀνακαλύπτεται θαμένο στό χιόνι ἀπό μιᾶ ὀμάδα ἀστῶν κυνηγῶν) πού ἐπιδρα ἄλλοιωτικά στό συγκροτημένα πρόσωπα τού μύθου - φορεῖς ἀξιῶν μιᾶς τραυματισμένης κοινωνίας - ἀνασταίνει τίς μνήμες τού παρελθόντος καί ἐπαναγράφει στήν "εὐτυχισμένη" καθημερινότητά τους τά ἀπωδημένα βιώματα μιᾶς ἐποχῆς ἔσοκισμένης, θαμένης στό βάση τού ὑποσυνειδήτου. Ἡ σκηνοθετική πραγμάτωση τῆς ἀρχικῆς σύλληψης, μέ τήν παρατακτική συντακτική ἀρθρωση, ἀποτελεῖ μιᾶ ἐπιβεβαίωση τού προσωπικοῦ ἀδιεξόδου τού δημιουργοῦ της. Ἐνός ἀδιεξόδου αἰσθητικοῦ, μορφολογικοῦ καί, ἴσως, ἰδεολογικοῦ πού ὑποδηλώνεται ἀπό τά τεράστια πλάνα- σκηνές μέ τό πάγωμα τῶν καταστάσεων καί τήν σκηνοθεσία τῶν νεκρῶν χρόνων, ἀπό τό θεατρικό στήσιμο τῶν συγκρούσεων τῶν χαρακτήρων πού σκιαγραφοῦν οἱ ἥρωες καί ἀπό τήν "οὐδέτερη" κινηματογραφική καταγραφή. Μπορεῖ μέσα ἀπ'αὐτή τή φόρμα νά ἀποκλειεῖται ἡ παράδοση τού θεατῆ στή συναρπαστική μαγεία τῶν εἰκόνων καί ἡ ταύτιση του μέ τούς ἥρωες ἀλλά ὅταν ἡ ἐπιδίωξη αὐτή γίνεται αὐτοσκοπός, μανιέρα μιᾶς κακῶς νοούμενης ἀποστασιοποίησης, τότε δέν ὀδηγεῖ πουθενά, ἢ εἶναι ἀποξένωση.



ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ

"ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ ή Idéesdies Fixasirae" της Άντουανέτας Άγγελίδη. Θέμα της ταινίας ή αναπρόσταση σάν μέσο καταγραφής τής πραγματικότητας. Παράλλαγές του τά διάωορα είδη αúτης τής αναπαράστασης. Στόχος τής σκηνοθέτριας ή αναίρεση τών βασικών κωδικοποιημένων στοιχείων της, ή καταστροφή τους καί ή έκ νέου σύνθεσή τους έτσι, ώστε νά προκληθεί ένα καινούργιο νόημα άπαλλαγμένο από τίς συγκεκριμένες ιδεολογικές φορτίσεις. Άξιόλογο όσο καί παράτολμο έγχείρημα πού προσκρούει στην άγνοια του θεατή τόσο τής άναπαραστατικής πορείας τής ζωγραφικής όσο καί τών συγχρόνων τάσεων τής φωνητικής έκφορας τών ήχων καί τών λέξεων καί τής νέας έκφρασης τών μουσικών άξιών. Άγνοια (ή γνώση) έκφωριλμική αλλά καθοριστική για τήν επίτευξη ή μή μιās επικοινωνίας του θεατή μέ τήν ταινία καί πού άπ'αúτην έξαρτάται ή κατανόηση τών πραγματοποιούμενων συγκρούσεων ανάμεσα στις κωδικοποιημένες μορφές πού έγγράφονται στή σελυλόιντ. Τελικά τό φίλμ λειτουργεί σ'ένα άλλο επίπεδο, διαφορετικό από τό έπιδιωκόμενο. Έκείνο τής γεωμετρικής σύνθεσης μέσω τών σχέσεων μεταξύ τών γραμμών διαγραφής τών κάδρων καί τών διαδοχών τους καί σπάνια στό επίπεδο τής παθητικής βίας καί τών άναφορών (Ντράγιερ λ.χ.).



ΤΟ ΒΑΡΥ ΠΕΠΟΝΙ

"ΤΟ ΒΑΡΥ ΠΕΠΟΝΙ" του Παύλου Τάσσιου είναι μιά ταινία με "καυτό θέμα", βγαλμένο από την Έλληνική πραγματικότητα - την έσωτερική μετανάστευση - πού ή κινηματογραφική (καί ως ένα σημείο καί ή θεαματική) του άρθρωση είναι χαλαρή. Τό άπλό, καθημερινό της σενάριο, πού ακολουθεύ τά πρότυπα τών ταινιών του Δαμιανού καί αρκετών σύγχρονων θεατρικών έργων, προχωρεί πρός τήν ολοκλήρωσή του μέ μιά έλειπτική σύνταξη. Ή σέ εικόνες μετάπλασή του στήθηκε πάνω σ'ένα άκαδημαϊκό μοντέλο ρεαλιστικής γραφής, δημιουργώντας μιά αρκετά άπλοποιημένη σχέση περιεχομένου καί μορφής καταλήγοντας σέ μιά συζητήσιμη συνθηματολογία.

Όμως παρ'όλα αυτά ή ταινία όντας μιά συγκυρία της παραδοσιακής γραφής του Έλληνικού Κινηματογράφου έμπλουτισμένη μέ πολλά νεωτεριστικά στοιχεία κυρίως στό επίπεδο της συγκρότησης βρίσκει μιά άπήχηση στό κοινό άξιοσημείωτη.



ΕΥΒΟΙΑ – ΜΑΝΤΟΥΔΙ 76



ΠΑΙΔΕΙΑ

Ἡ "ΕΥΒΟΙΑ - ΜΑΝΤΟΥΔΙ '76" τοῦ Γιώργου Ἀντωνόπουλου ἀνήκει στό εἶδος τοῦ ἀγωνιστικοῦ κιν/θου. Ἐγινε στή βάση τῶν ἀρχῶν τοῦ direct cinema μέ τήν ἀπό κοντά παρακολούθηση τῶν διεκδικητικῶν ἀγώνων τῶν ἐργατῶν τῆς περιοχῆς. Ὁ τελικός της στόχος, ἡ πολιτική ἀπήχηση τῶν γεγονότων αὐτῶν, μένει ἀνολοκλήρωτος. Αἰτία ἡ μονόπλευρη παρουσίαση, ἡ ἔλλειψη τοῦ "ἄλλου λόγου" τῆς ἐργοδοσίας - πού θά δημιουργοῦσε μιά διαλεκτική διαδικασία καί θά ὀδηγοῦσε στή σύνθεση καθὼς καί ἡ ἀδικαιολόγητη ρίψη τοῦ συνθήματος γιά ἀπεργία χωρίς τήν ἀπαραίτητη διευκρίνιση γιά τό πότε καί γιατί καταφεύγουμε σ'αὐτήν.

Παρ' ὅλα αὐτά ἡ ταινία εἶναι ἀπ' τίς πιό ἀξιόλογες τοῦ εἴδους ἂν ὄχι ἡ πιό ἀξιόλογη καί ἡ μορφική της ἀριότητα ἀπό τεχνικῆς πλευρᾶς ἐκπληκτική.

Ἡ "ΠΑΙΔΕΙΑ" τοῦ Γιάννη Τυπάλδου ἀγγίζει τό θέμα της χωρίς φόβο ἀλλά μέ πολύ πάθος. Μιά εἰκόνα αὐτοῦ πού λέμε παιδεία ἀλλά στήν οὐσία εἶναι ἡ κοινωνική ἀναπαραγωγή στό σύνολό της ἐξαιρετικά ἐμπεριστατωμένη ἂν καί ὄχι πάντα καίρια.

"Ο ΑΓΩΝΑΣ ΤΩΝ ΤΥΦΛΩΝ" τῆς Μαίρης Παπαλιού καί "ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ" εἶναι δύο ταινίες πού δέν κατώρθωσαν νά ξεπεράσουν τά στενά πλαίσια τῶν τυπικῶν δομικῶν στοιχείων μιᾶς τηλεοπτικῆς ἐρευνας, πάνω στά προβλήματα καί τήν μεταχείριση τῶν τυφλῶν ἀπό τό κράτος καί τοὺς ἰδιωτικούς-ἐκκλησιαστικούς οἴκους ἡ πρώτη· πάνω στά προβλήματα καί τή θέση τῆς Ἑλληνίδας μέσα στή σημερινή ἀνδροκρατούμενη κοινωνία ἡ δεύτερη. Πάντως, ἀνεξάρτητα ἀπό αὐτή τους τήν ἀδυναμία, οἱ "τυφλοί" διακρίνονται γιά τήν θεματική τους ὀλοκλήρωση σέ ἀντίθεση μέ τίς "γυναῖκες" πού ἡ σκηνοθέτρια τους "χάθηκε" μέσα στό τεράστιο ὕλικο της ἀδυνατόντας νά τότευθασσεύσει καί νά διαμορφώσει κάποιον ἀξονα γύρω ἀπό τόν ὁποῖο νά περιστραφεῖ.

"Ο ΤΟΙΧΟΣ Η ΠΩΣ ΠΙΑΣΘΗΚΕ Ο ΡΑΜΟΝ ΓΚΡΗΣ" τοῦ Στέλιου Παυλίδη ἀποτελεῖ μιά μεταφορά τοῦ ὁμώνυμου ἔργου τοῦ Ζάν Πῶλ Σάρτρ. Μέσα ἀπό τό ἔργο φανερώνεται ἡ τραγικότητα τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξης σ' ὄλο της τό μεγαλεῖο. Ἡ ἐλευθερία τοῦ ἀτόμου, θεμελιῶδες γεγονός τῆς ὑπαρξης του καί ἡ ἐκλογή μέ τήν ἀπόφαση (τά δύο μέσα πού ἀποτελοῦν τόν πυρήνα της) ἔχουν ἐδῶ σάν ἀπόληξη τήν καταστροφή τοῦ ἀτόμου καί τήν ἐπισήμανση τῆς ἀσημαντότητάς του μέσα στή δίνη τοῦ κόσμου. Ὁ σκηνοθέτης ἀποφεύγοντας τήν εὐκολη συγκίνηση καί τόν κάποιο μελοδραματισμό τοῦ κειμένου τό μετάλασε μέσα ἀπό μιά στυλιζαρισμένη θεατρικῆς μορφῆς ἀναπαράσταση, μένοντας πιστός στήν θέση τοῦ συγγραφέα.



Ο ΑΓΩΝΑΣ ΤΩΝ ΤΥΦΛΩΝ



ΑΡΧΟΝΤΕΣ (Τ' ΕΙΧΕΣ ΓΙΑΝΝΗ Τ' ΕΙΧΑ ΠΑΝΤΑ)

"ΟΙ ΑΡΧΟΝΤΕΣ (τ'είχες Γιάννη τ'είχα πάντα)" του μανουσίου Μανουσάκη είναι μιά ταινία υπερρρεαλιστικής γραφής μέ γκροτέσκα στοιχεΐα, μέσα από τήν όποία δίδεται μιά εικόνα για έναν κόσμο όπου τό "κακό" μοιράζεται ανάμεσα σ'έκείνο πού φαίνεται καί είναι έντονα χτυπητό καί σ'έκείνο πού δέν φαίνεται καί έμφανίζεται μεταμορφωμένο σέ καλό. Στο κλειστό κοινωνικό σύστημα πού αναπαριστάνει οί άρχοντες είναι όλοι διεφθαρμένοι, όπως καί οί άρχόμενοι. Μεταξύ τους δέν υπάρχει φανερό σημεΐο σύγκρουσης, αλλά ή σύγκρουση έρχεται ένστικτώδεια, καί τό αποτέλεσμα της είναι ή πλήρης καταστροφή, τό απόλυτο χάος. Μέσα από αυτό τόν καταστροφικό άναρχισμό καί τόν απόλυτο μηδενισμό έπιχειρείται μιά άλληγορική κριτική τών δομών καί τών μηχανισμών της έξουσίας, του άγώνα για τήν κατοχή καί διατήρησή της.

Τό "ΠΕΦΤΟΥΝ ΟΙ ΣΦΑΙΡΕΣ ΣΑΝ ΤΟ ΧΑΛΑΖΙ, ΚΙ Ο ΤΡΑΥΜΑΤΙΣΜΕΝΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΕΙ" του Νίκου Άλευρά είναι μιά ταινία μέ ένα ιδιόμορφο στυλ, χωρίς καμιά άφηγηματική άνέλιξη, αυτοσχεδιαστική. Θέμα της ή έξέγερση του άτόμου-καλλιτέχνη άνάντια στην ίσοπεδωτική κοινωνία πού ζεί, άνάντια στην άφομοιωτική άλλοτρίωση πού αυτή τόν οδηγεί. Ό σκηνοθέτης διοχετεύει μέσα στην ταινία τά προσωπικά του βιώματα, τόν ύποκειμενικό τρόπο κατανόησης τών πολιτιστικών "άγαθών", τίς γυναΐκες άντικείμενο του πόθου του καί τό άντικαθρέφτισμα του τελευταίου μέσα στο βλέμμα του καί τίς τραυματικές του έμπειρίες από τό παρελθόν μ' ένα άναρχισμό καί μιά χαρακτηριστική διάθεση στην προσπάθειά του νά επικοινωνήσει μαζί τους, μέσα από τό συμβολικό "σύστημα" έκφρασης. Ό παράλογος χαρακτήρας τους σέ συνδυασμό μέ ένα άφοπλιστικό χιούμορ καί ή άνείπωτη εΐλικρίνειά τους συνεπέρνουν τόν θεατή καί τόν συμπαρασύρουν μέσα στον παράλογο κόσμο τους. Τόν κόσμο του ένστικτώδους καί του αύθόρμητου, του πραγματικού καί του υπερβατικού, τών εικόνων καί τών φαντασμάτων τους.

Γιά τίς ταινίες μικρού μήκους μπορεί νά γίνει μιά άρχική, γενική παρατήρηση, έπισήμανση ενός γεγονότος διόλου ευχάριστου. Όλες σχεδόν βρίσκονταν κάτω από τό προσδοκώμενο όριο ποιοτικής στάθμης μέ κύρα χαρακτηριστικά τήν προχειρότητα, τήν άτολμία καί τήν άδυναμία ολοκλήρωσης. Οί δύο τρεις έξαιρέσεις απλώς επιβεβαιώνουν αυτή τήν διαπίστωση.

Τό "ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΧΩΡΙΣ ΚΑΠΕΛΛΩΜΕΝΟΥΣ ΓΑΤΟΥΣ ΚΑΙ ΠΡΑΣΙΝΑ ΑΛΟΓΑ" του Λάζαρου Μπίκα είναι μιά προσπάθεια άνίχνευσης του κύκλου ζωή-θάνατος-ζωή καί μιά ραφινάτη κριτική του μικροαστικού τρόπου σκέψης καί συμπεριφοράς.



ΠΕΦΤΟΥΝ ΟΙ ΣΦΑΙΡΕΣ ΣΑΝ ΤΟ ΧΑΛΑΖΙ

"ΟΙ ΧΑΜΑΛΗΔΕΣ" του Κώστα Κοκκαλά. Ή συνειδητοποίηση της ταξικῆς θέσης ἑνός ἐργάτη καί ἡ διά του ἀγώνα καλυτέρευση τῶν συνθηκῶν δουλειᾶς. Θέμα βασιζόμενο σ' ἓνα διήγημα τοῦ Κ. Χατζῆ καί δοσμένο κιν/κά μέ τόν πιό ἀπλό καί συμβατικό τρόπο.

Τό "ΑΠΟ ΤΗ ΜΙΑ ΑΚΡΗ ΣΤΗΝ ΑΛΛΗ Η ΤΟ ΑΔΙΕΣΟΔΟ ΤΗΣ ANNAΣ Χ" τῆς Μαρίας Γαβαλά εἶναι ἡ μεταφορά στήν ὀθόνη τῆς ἀμνηχανίας καί τοῦ ἰδεολογικοῦ-θεματικοῦ ἀδιεξόδου τῆς σκηνοθετριάς του. Εἰλικρινῆς προσπάθεια πού, ὅμως, δέν ἀφορᾶ κανένα καί δέν προσφέρει τίποτα καινούργιο.

Ἡ "ΠΟΡΕΙΑ ΜΠΡΟΣΤΑ" τοῦ Γιάννη Κατωμέρη εἶναι ἕνα σκηνοθετικό πρωτόλειο ὅπου γίνεται προσπάθεια καταγραφῆς τοῦ ἀγχους τῶν εἰσαγωγικῶν ἐξέτασεων μέσω τοῦ σχήματος ἀγώνας-ἦττα-φυγή-ἐπιστροφή-ἀγώνας.

Τό "ΜΙΑ ΑΧΡΗΤΗ ΤΑΙΝΙΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ" τοῦ Φοίβου Κωνσταντινίδη εἶναι μιᾶ ἀπομυθοποίηση τοῦ κριτικοῦ τοῦ κιν/φου, μιᾶ ἀποκάλυψη ὀρισμένων κιν/κῶν κωδίκων καί μιᾶ ἐπιβεβαίωση τῆς παντοδυναμίας τοῦ σκηνοθέτη.

Τό "ΦΩΣ ΙΛΑΡΟΝ" τοῦ Θανάση Νέτα στηρίζεται σέ δύο ἀλληλένδετους ἀξονες: μιᾶ αὐθεντική μαγνητοσκηνημένη ἀφήγηση τοῦ Πάνου Βαλαμάκη μέ φωτογραφικό ὑλικό ἀπ' τό Ἀἶβαλί.

Τό "ΧΟΡΤΙΑΤΗΣ-ΥΨΟΜΕΤΡΟ 670μ." τοῦ Στέφανου Χατζημιχαηλίδη εἶναι μιᾶ ταινία μαρτυρία τῶν γεγονότων στήν ὄρεινή αὐτή τοποθεσία τόν Σεπτέμβρη τοῦ '44.

"ΓΙΟΡΤΗ ΣΤΗ ΔΡΑΠΕΤΣΩΝΑ" τοῦ Τάκη Παπαγιαννίδη. Ἡ θεματική τοῦ σκηνοθέτη φαίνεται ὅτι περιστρέφεται γύρω ἀπό τίς διαφοροποιήσεις καί μεταλλαγές πού προκαλοῦνται στήν μικροαστική τάξη λόγω τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης. Ἐτσι καί ἐδῶ μέ ἀξονα μιᾶ γιορτή μέ στοιχεῖα τῆς λαϊκῆς παράδοσης ἐπιχειρεῖται ἡ καταγραφή αὐτῆς τῆς ἱστορικῆς πορείας τῆς προσφυγικῆς Πειραιώτικης συνοικίας. Κιν/κά ἡ ταινία ἀποτελεῖται ἀπό μιᾶ δίχως συνοχή ἀκολουθία πλάνων πού τή συνοδεύει ἓνα σχόλιο-ἀφήγηση γεμάτο μελοδραματισμό καί πού καταλήγει σ' ἓναν διδακτισμό καί μιᾶ "κατηχητική" ἀφέλεια. Μιᾶ πλήρη ἀποτυχία.

"ΟΙ ΚΑΡΒΟΥΝΙΑΡΗΔΕΣ" τῆς Ἀλίντας Δημητρίου εἶναι μιᾶ ταινία ἀνάμεσα στήν κοινωνιολογική ἔρευνα καί τόν ἔθνολογικό κιν/φο. Ἀπό τίς τρεῖς ἐνότητες τῆς ταινίας (παραγωγή τοῦ κάρβουνου, διακίνηση τοῦ προϊόντος καί συνθηκῆς διαβίωσης τῶν καρβουνιάρηδων) ἡ πρώτη διαγράφεται μέ μεγαλύτερη πληρότητα ἀπ' τίς ἄλλες. Στήν ταινία ὑπάρχει μιᾶ συναγωνιστική ματιά ἀπό μέρους τῆς σκηνοθετίδας πού εἶναι ἴσως καί τό πιό σημαντικό στοιχεῖο τῆς ταινίας.

"ΚΑΛΗΝΥΧΤΑ" τοῦ Φοίβου Κωνσταντινίδη. Ἐνα χιουμοριστικό κολλάζ γραμμάτων καί εἰκόνων χωρίς κανένα προφανή στόχο.

"ΕΠΕΑ" του 'Αλέξη Τσάφα. Έντοπιση τῶν πηγῶν μό-
λυνσης τοῦ περιβάλλοντος..... καταγραφή τους.....
καί pop μουσική μέ εὔστοχο μοντάζ.

"Ο ΤΡΑΓΙΚΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΠΠΟΥ" τῆς Βασιλικῆς Ἡ-
λιοπούλου. Μιά κριτική τῆς μικροαστικῆς νοοτροπίας καί
τῶν ἄρρωστημένων θεσμῶν, τοῦ γάμου, τῆς παιδείας, τοῦ
ἔρωτα καί τῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς. Ένα ἰδιόμορφο
προσωπικό, κιν/κό στυλ βασισμένο στήν "ὀμιλιτικότητα"
τῶν εἰκόνων τῶν ἄψυχων ἀντικειμένων καί τῶν τυποποιη-
μένων συγγενικῶν συγκεντρώσεων.

"ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΚΑΡΙΑ" τῆς Λάλης Κοντοθεοδώρα. Τό νη-
σί.... οἱ κάτοικοί του.... καί ἡ ἐξιστόρηση τῶν βιω-
μάτων τους-ἐμπειριῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '40.

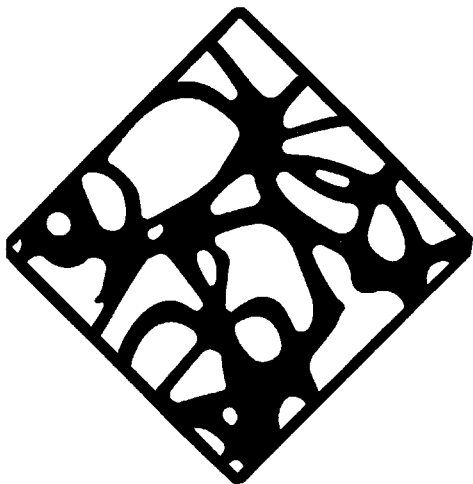
Ἡ "ΧΩΡΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ" τοῦ Μάκη Μωραΐτη εἶναι μιὰ δια-
τριβή πάνω στίς ἐννοιες τῆς πραγματικότητας, τοῦ πραγ-
ματικοῦ χώρου τῆς ὀθόνης καί τῆς φανταστικῆς του προέ-
κτασης, ὅπως μεταβιβάσθηκαν καί ἀναθεωρήθηκαν αὐτές
ἀπό τήν ζωγραφική κατά τό πέρασμα ἀπό τόν Μεσαίωνα
στήν Ἀναγέννηση. Στά κάδρα τῶν πλάνων τῆς ταινίας ὑ-
πάρχουν συγκεκριμένες ἀναφορές αὐτοῦ τοῦ μετασχημα-
τισμοῦ (θεατρική ἐγγραφή τῶν προσώπων καί τῶν ἀντι-
κειμένων, κεντρικό σημεῖο τῆς προοπτικῆς ἀναπαράστα-
σης, προβολή μιᾶς ἀντανάκλασης τῆς "αὐτοδύναμης εἰ-
κόνας" πού δημιουργεῖ μιὰ καινούργια φανταστική πραγ-
ματικότητα καί ἕναν ἐνιαῖο αὐτοκαθοριζόμενο χώρο).

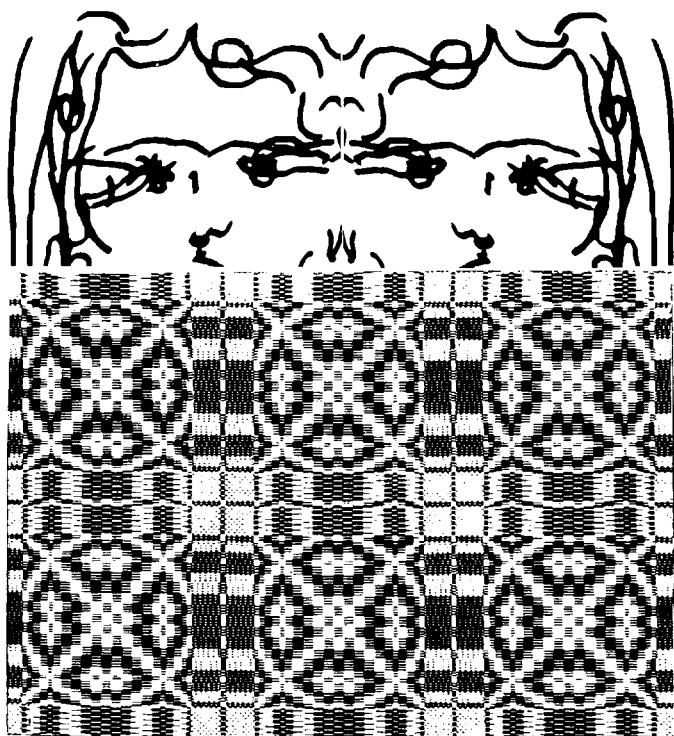
Τό "ΜΙΑ ΖΩΗ ΣΕ ΘΥΜΑΜΑΙ ΝΑ ΦΕΥΓΕΙΣ" τῆς Φοίντας Λιάπ-
πα ἀντανάκλᾷ τήν δράση συγκεκριμένων προσώπων πού συν-
δέεται ἄμεσα μέ ψυχικές καταστάσεις. Ἡ ταινία, μέ
συχνές ἀναφορές στόν κλασσικό ἀμερικάνικο κιν/φο καί
στόν Ἀντονιόνι, λειτουργεῖ σέ πολλαπλᾶ επίπεδα. Καί
ἂν αὐτά ὑπερκαλύπτονται ἀπό ἐκεῖνο τῆς ἔρευνας ἰστο-
ρίας ἀνάμεσα σέ μιὰ ἀριστερή δημοσιογράφο καί σ' ἕνα
ἠθοποιό δέν ἀργοῦμε νά ἀνακαλύψουμε τήν πραγματική θε-
ματική τῆς ταινίας, ὅπως καταδεικνύεται μέσα ἀπό τήν
ἀντανάκλαση τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, πού εἶ-
ναι τό ἀδιέξοδο τῆς νέας γενιᾶς καί ὁ, μέσα ἀπό τίς
προσωπικές ἀρνήσεις (τό ταξείδι-φυγή) καί ἀμφοβολίες
(προσπάθεια ἀνακάλυψης τῶν πραγματικῶν αἰτίων μιᾶς
κληρονομημένης ἀπό τό παρελθόν κατάστασης), ἀγῶνας γιά
τόν προσδιορισμό τῆς "χαμένης" τῆς ταυτότητας. Ἄλλω-
στε εἶναι φανερό ὅτι καί ἡ ἴδια ἡ σκηνοθέτρια δέν ἐν-
διαφέρεται τόσο γιά τήν κατάληξη τοῦ προσωπικοῦ δε-
σμοῦ τῶν ἡρώων τῆς ὅσο γιά τήν ἐπιβίωσή τους μέσα στό
ἀλλοτριωμένο πολιτιστικά καί ἰδεολογικά παρόν. Σίγου-
ρα πρόκειται γιά τήν πιό ὀλοκληρωμένη κυρίως θεματι-
κά, ταινία μικροῦ μήκους ὅπου ἡ μνήμη τοῦ θανάτου προ-
σπαθεῖ νά παραχωρήσει τή θέση τῆς στό ἐνστικτο τῆς
ζωῆς.

Άπ'τίς υπόλοιπες ταινίες μικροῦ μήκους ξεχώρισαν τό "ΑΓΑΠΗΤΕ ΛΟΧΙΑ" τοῦ Δημήτρη Γεωργιόπουλου, τό "ΕΝΤΟΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΩΝ" τοῦ Ἀπόστολου Κρυωνᾶ καί ἰδιαίτερα, τό "Η ΤΕΧΝΗ ΠΟΥ ΔΕΝ ΗΞΕΡΕ ΚΑΝΕΙΣ" τῶν Σ. Καραγιάννη καί Ε.Ζ.Παπαζαχαρίου.

Οἱ "ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΕΙΣ" τοῦ Γιάννη Τριτσιμίδα παρ'όλο τό ἐνδιαφέρον τῆς ματιᾶς καί τῆς πρόθεσης δέν κατώεραν τελικά νά σθᾶσουν στήν ἐπιδιωκόμενη τομή. Τό ἴδιο συνέβη ἀπό μιά ἄλλη σκοπιά καί μέ τό "ΜΕΡΙΚΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΜΕΡΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΤΟΥ" τοῦ Θ. Σαραντόπουλου.

Ἀκόμα ἔχουμε καί τίς ταινίες πού ἡ προκριματική ἐπιτροπή δέν ἐνέκρινε τήν προβολή τους, στά πλαίσια τοῦ Φεστιβάλ. Ἀπ'αὐτές μπορούμε ν'αναφέρουμε τόν "ΒΟΥΝΙΣΙΟ ΨΑΛΜΟ" τοῦ Μ. Μωραΐτη σάν ταινία σημαντική καί πρωτότυπη καθώς καί τήν ἐξιμπισιονίστικη "ΚΑΛΛΟΝΗ" τοῦ Σπετσιώτη. Ἀκόμα ἦταν τό πρωτόλειο ἀλλά συμπαθητικό "ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑ" τῆς Ἀνθούλας Ἀθανασιάδου, "Ο ΤΡΕΛΛΟΣ" τοῦ Θ. Χαλβατζῆ, τό "ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΚΛΑΣΣΙΚΟ ΑΝΕΜΟ" τῆς Γ. Φλουτσάκου, τό "ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟ ΝΟΜΟ" τῆς Ἴτροῦ καί ἡ "ΕΞΟΔΟΣ" τοῦ Μανώλη Μαρώλια.





ἀληθινὰ
λαϊκὰ
ὑφαντὰ



ΚΛΩΣΤΟΨΦΑΝΤΟΥΡΓΙΑ ΣΕΡΡΩΝ

cinéaste

ΕΛΛΗΝΕΣ
ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ
ΡΟΒΗΡΟΣ ΜΑΝΘΟΥΛΗΣ
πρόσωπο με πρόσωπο



ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

αντι

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

STOYNTIO

πάντα πρωτοπορία



MELBA



ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΕΝΤΡΟΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

Ἔκθεσις γιά τή Σκοπιμότητα Ἰδρύσεως
Κρατικῆς Σχολῆς Κινηματογράφου & Τηλεοράσεως.

Συντάκτης: Γρ. Γκιζέλης Ph.D.

Μέρος Α'

1. Περιορισμοί Ἐρευνας
2. Στόχοι Ἐρευνας
3. Ἐνέργειες γιά τήν Ἐπιτυχία τῶν Στόχων τῆς Ἐρευνας.
4. Ἡ Ἑλληνική Κινηματογραφική Πραγματικότητα
5. Θετικοί καί Ἀρνητικοί Παράγοντες στό θέμα τῆς Ἰδρύσεως Κρατικῆς Σχολῆς
6. Ἡ Σκοπιμότητα Ἰδρύσεως Κρατικῆς Σχολῆς Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως
7. Τύπος Προτεινόμενης Σχολῆς
8. Γενικές Εἰσηγήσεις

Μέρος Β'

Παράρτημα

1. Βασικές Κοινωνικές Ἐπιπτώσεις τοῦ Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως.
2. Τά Μορφικά Εἶδη Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως
3. Ἡ Κινηματογραφική Ἐκπαίδευσις Διεθνῶς
4. Βιβλιογραφία

1. Περιορισμοί Έρευνας

Τό Υπουργείον Πολιτισμού καί Έπιστημών μέ τό ΚΑΤΕΧΝ/ Δ/Φ13/58335/8.12.75 έγγραφό του ζήτησε νά πληροφορηθούμε γιά τή δυνατότητα αναλήψεως από τό Έθνικό Κέντρον Κοινωνικών Έρευνών μελέτης μέ αντικείμενο τή σκοπιμότητα ίδρύσεως ανώτερης ή ανώτατης κρατικής σχολής κινηματογράφου καί τηλεοράσεως.

Τό ΕΚΚΕ ανέθεσε στό συντάκτη τής έκθέσεως αούτης νά ελέγξει κατά πόσο μέ βάση τά στοιχεία πού ύπάρχον στο ΕΚΚΕ θά μπορούσε νά συντάξει έκθεση σχετικά μέ τό θέμα τής ίδρύσεως σχολής.

Έπειδή τά ύπάρχοντα στοιχεία δέν ήταν άρκετά, ο συντάκτης τής έκθέσεως προχώρησε σέ αναζήτηση καί άλλων, ή πηγή των όποιων θά προσδιοριστεί πιό κάτω.

Η σχετική έρευνα είχε αναγκαστικά όρισμένους περιορισμούς: πρώτο, σύμφωνα μέ τούς όρους του έγγραφου του ΥΠΠΕ ή έρευνα έπρεπε νά περιοριστεί μόνο στή μελέτη των κύριων είδικοτήτων τίς όποιες προκειμένου νά ακολουθήσει ο ύποψήφιος σπουδαστής είναι άπαραίτητο νά έχει άπολυτήριο γυμνασίου. Έπομένως, στους στόχους τής έρευνας δέν περιλαμβάνονταν ή μελέτη των είδικοτήτων, των βοηθητικών στην παραγωγή καί έπεξεργασία των κινηματογραφικών καί τηλεοπτικών ταινιών. Δεύτερο, τό μέγεθος τής σχολής, ή πιθανή τοποθεσία της καί τό είδος τής οργανώσεως της δέν άπασχόλησαν τήν έρευνα γιατί είναι παράγοντες πού μπορούν νά έξεταστούν σ' ένα δεύτερο στάδιο μετά τήν κατ'άρχήν αναγνώριση τής σκοπιμότητας ίδρύσεως μιās κρατικής κινηματογραφικής σχολής. Τρίτο, ή έρευνα δέν έλαβε έπίσης ύπόψη τά οικονομικά δεδομένα τά όποια μπορεί νά θεωρηθούν παράγοντες άποφασιστικοί γιά τήν ίδρυση μιās σχολής αούτου του είδους. Συγκεκριμένα, θεωρήθηκε, ότι τό πρόβλημα δέν μπορεί νά τεθεί στό επίπεδο του κόστους ενάρξεως καί λειτουργίας μιās κρατικής σχολής γιά τόν κινηματογράφο-τηλεόραση, αλλά στό επίπεδο τής άποδοχής, από τούς κρατικούς φορείς, τής ένσωματώσεως τής παραγωγής ταινιών, γιά όποιεσδήποτε χρήσεις καί λειτουργίες, στα αναπτυξιακά προγράμματα τής χώρας. Σ' αούτή τήν περίπτωση δέν ύπάρχει θέμα ανταγωνισμού μεταξύ των διαφόρων κρατικών φορέων γιά τήν άνεύρεση των πόρων πρός ένίσχυση του ενός ή του άλλου αναπτυξιακού προγράμματος αλλά συνεργασίας γιά τήν έπίτευξη των κυβερνητικών στόχων.

Έξέ μιá χώρα του επιπέδου τής οικονομικής ανάπτυξεως τής Έλλάδας τό πρόβλημα τής ίδρύσεως μιās κρατικής σχολής κινηματογράφου καί τηλεοράσεως τοποθετείται στή συνεργασία των κρατικών φορέων πού είναι ύπεύθυνοι γιά τήν πολιτιστική καί τήν περιφερειακή ανάπτυξη, καθώς καί γιά τήν άνάπτυξη τής παιδείας καί των Μέσων Μαζικής Έπικοινωνίας.

Άκριβώς αούτή ή αρχή προσδιόρισε τόν τρόπο τής έρευνας καί καθόρισε τούς στόχους της.

2. Στόχοι Έρευνας

Οι στόχοι τής έρευνας είναι βασικά δύο:

Ι. Ο πρώτος στόχος άποβλέπει στήν έπισήμανση των κοινωνικών λειτουργιών καί έπιπτώσεων των δύο μέσων καί των

χρήσεων καὶ χρησιμοποιεῖσάν τους ἀπὸ τὶς διάφορες κοινωνίες. Βασικὸ στὴν περίπτωση αὐτὴ εἶναι νὰ ἐξακριβωθεῖ ὡς πρὸ βαθμὸ ὃ κινηματογράφος θεωρεῖται τέχνη ἀπὸ τὶς διάφορες κοινωνίες ἢ ὃ κινηματογράφος κὶ ἢ τηλεόραση θεωροῦνται καὶ ἀντιμετωπίζονται σάν μέσα ἀνόδοιο τοῦ πολιτικοῦ ἐπιπέδοιο ἐνὸς λαοῦ. Ἡ ἔδρουση τῆς σχολῆς μπορεῖ, σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο, νὰ κριθεῖ σκόπιμη ἐφ' ὅσον ἀναγνωριστεῖ ἡ συμβολὴ τῆς στὴν ἀνώψωση τοῦ κινηματογράφου καὶ ἔμμεσα τοῦ πνευματικοῦ ἐπιπέδοιο τοῦ λαοῦ.

II. Ὁ δεῦτερος στόχος ἀποβλέπει στὴ διερεύνηση τῶν συνθηκῶν πού ἐπικρατοῦν σήμερα ὄχι μόνο στὴ χώρα μας ἀλλὰ καὶ διεθνώς ἀπὸ ἀποψη παραγωγῆς στοῦς τομέεζ τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς τηλεόρασεως. Ἐπιπλέον, ἀποβλέπει στὴ διαπίστωση τῆς δυνατότητας ἀπορροφήσεως τοῦ δυναμικοῦ πού θὰ ἐξέρχεται ἀπὸ μιὰ κρατικὴ σχολή.

3. Ἐνέργειες γιὰ τὴν Ἐπιτυχία τῶν Στόχων τῆς Ἐρευνας

Γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ πρώτου στόχου συγκεντρώθηκε ὕλικὸ ἀπὸ τὶς ἐφεῖς πηγές:

I. Ἄρθρα καὶ βιβλία μέ πληροφορίες γιὰ τὶς διάφορες σχολές κινηματογράφου καὶ τηλεόρασεως τοῦ ἐξωτερικοῦ καθὼς ἐπίσης γιὰ τὶς κοινωνικὲς λειτουργίες, ἐπιπτώσεις, χρήσεις καὶ χρησιμοποιεῖσεις τῶν δύο μέσων.

II. Σχολές τοῦ ἐξωτερικοῦ.

Ἄν καὶ ὄλες οἱ σχολές δέν ἀπάντησαν στοῦ ἐρωτηματολόγιό μας, ὄμως παλλές ἔστειλαν ἐντυπα πού περιεῖχαν πληροφορίες καὶ γιὰ ἄλλες σχολές.

Γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ δευτέρου στόχου συγκεντρώθηκαν στοιχεῖα ἀπὸ:

- α. ἄτομα πού λόγῳ θέσεως στοῦν κρατικὸ ὄργανισμὸ θὰ μποροῦσαν νὰ ἔχουν μιὰ σαφὴ γνώμη στοῦ θέμα αὐτό. Ἐδῶ περιλαμβάνονται καὶ οἱ ἀρμόδιοι τοῦ ΥΠΠΕ, τοῦ Ἰκουργεῖου Βιομηχανίας, τῆς Γεν. Γραμματείας Τύπου.
- β. ἐκπροσώπους τοῦ σωματεῖου σκηνοθετῶν-μιᾶς εἰδικότητάς πού κατ' ἐξοχὴν ἀντιπροσωπεῖ τὸν κινηματογράφου καὶ τὴν τηλεόραση-καὶ τῆς ταυνοθήκης τῆς Ἑλλάδας.
- γ. ΕΡΤ & YENED
- δ. Ἰδιωτικὲς σχολές κινηματογράφου καὶ τηλεόρασεως.

Ἡ συγκεντρωση τοῦ ὕλικου γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τοῦ στόχου αὐτοῦ παρουσίασε δυσκολίες πού ὀφείλονται κυρίως στοῦ γεγονός ὄτι δέν ὑπάρχουν στατιστικὲς γιὰ τὴν ἐπαγγελματικὴ ἀπασχόληση (πλήρη, μερικὴ κλπ) τῶν κινηματογραφιστῶν. Ἐπίσης δέν ὑπάρχει μητρώο τῶν κινηματογραφιστῶν τῶν διάφορων εἰδικότητων. Μέ ἐξαίρεση τὴ σχολὴ Σταυράκου ἢ ὀποία ἔχει ἐκδώσει τὴν Ἰστορία τῆς καὶ ἀπὸ τὴν ὀποία ἔνα μεγάλο μέρος τοῦ ἐρωτηματολογίου τοῦ στειλάμε βρῆκε ἀπάντηση, οἱ ἄλλες σχολές δέν ἀπάντησαν στὰ ἐρωτήματά μας.

Ἡ ἔλλειψη στατιστικῶν στοιχείων δυσκόλεψε τὴν παρουσίαση μιᾶς πραγματικῆς εἰκόνας γιὰ τὴ σημερινὴ κατάσταση τῆς ἀπασχολήσεως τῶν κινηματογραφιστῶν καὶ γιὰ τὶς ἐπαγγελματικὲς προοπτικὲς τους.

Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὄτι ὃ δεῦτερος στόχος τῆς ἔρευνας θὰ προταθεῖ ἐνῶ ὃ πρώτος θὰ ἀναπτυχεῖ ὀδό παράρτημα τῆς ἐκθέσεως. Ἡ εἰσήγηση ὄμως θὰ λάβει ὑπόψη ὄχι μόνο τὰ ἀποτελέσματα ἀπὸ τὴν ἔρευνα τῆς ἐλληνικῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητάς ἀλλὰ καὶ τὴν κατάσταση ὄπως ἔχει διαμορφωθεῖ διεθνώς καὶ μάλιστα σέ χώρες τοῦ οἰκονομικοῦ ἐπιπέδοιο ἀναπτύξεως τῆς Ἑλλάδας.

4. Ἡ Ἑλληνικὴ Κινηματογραφικὴ Πραγματικὸτητα

Ἡ ἔλληνικὸς κινηματογράφος ἐμφανίζεται στοῦν ἔλληνικὸ χώρο τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ αἰῶνα μας μέ ντοκυμανταῖρ ἢ ταινίες μικροῦ μήκου. Ἄπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1920 ἢ παραγωγή ἀρχίζει νὰ γίνεται πρὸ συστηματικὴ μέ μεγάλες ὄμως τεχνικὲς ἔλλειψεις οἱ ὀποῖες ἀκόμη δέν ἔχουν ὑπερνηθεῖ μολονότι μετὰ τὸ δεῦτερο ἰδίως παγκόσμιο πόλεμο αὐξήθηκε ὑπερβολικὰ ἢ παραγωγή χωρὶς νὰ αὐξηθεῖ ἀνάλογο καὶ ἢ ποιοτικὴ τῆς στάθμης.

Επί δεκαετίες καλλιιεργήθηκε σχεδόν αποκλειστικά ο τύπος του δραματικού κινηματογράφου (για την ανάλυση των διαφόρων τύπων κινηματογράφου βλέπε στο παράρτημα) με βασική λειτουργία τη διασκέδαση του ελληνικού κοινού και κυρίως των τάξεων που δεν διαθέτουν άλλα μέσα διασκέδασης. Γι αυτό τα περιορίστηκε στο είδος εκείνου της διασκέδασης που προσφέρει την απόδραση από την μονοτονία της ζωής χωρίς την ενεργοποίηση του θεατή.

Στο διάστημα αυτό έγιναν και μερικές, λιγοστές, προσπάθειες δημιουργίας ταινιών καλλιτεχνικά αξιολόγων και μέ κάποιο "μήνυμα". Οι προσπάθειες αυτές άρχισαν να παίρνουν μιά πιό σταθερή μορφή από την άρχη της δεκαετίας του 1960 με την καθιέρωση βασικά του φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, άλλων κρατικών ενισχύσεων και την εμφάνιση κινηματογραφιστών, ιδίως σκηνοθετών, με κινηματογραφική εκπαίδευση στο εξωτερικό.

Εκτός από το δραματικό κινηματογράφο οι άλλες μορφές, χρήσεις & λειτουργίες του κινηματογράφου είναι άυπαρκτες ή βρίσκονται σε έμβρυώδη κατάσταση. Πρέπει όμως να σημειωθεί η αύξηση του αριθμού των μικρών ταινιών που παρατηρήθηκε στα τελευταία χρόνια. Αύτη η αύξηση δείχνει μιά τάση καλλιέργειας του ρητορικού κινηματογράφου με έννοιολογικό περιεχόμενο που δίνεται μέσα από ένα κοινωνικό πρόβλημα. Στόν ίδιο τύπο κινηματογράφου αλλά με στόχο την πληροφόρηση του κοινού πάνω σε νέες μεθόδους καλλιέργειας της γής μπορούν να τοποθετηθούν και όρισμένες ταινίες που γίνονται για λογαριασμό του Υπουργείου Γεωργίας. Έδω θά μπορούσαν ακόμα να αναφερθούν και μερικές ταινίες μικρού μήκους με τουριστικό περιεχόμενο. Αύτες όμως μετό να ενισχύουν την ιδέα του τουριστικού φολκλορισμού δεν συντελούν στην πολιτιστική ανάπτυξη αλλά στην παρακμή της ζωντανής ελληνικής κουλτούρας.

Η καλλιέργεια μιάς μορφής μόνο κινηματογράφου, του δραματικού & μάλιστα με ιδιαίτερη έμφαση στή λειτουργία της διασκέδασης αποτελεί πιθανόν τό βασικό λόγο για τόν όποιο τό ελληνικό κράτος δεν έδωσε μέχρι σήμερα προσοχή στην εκπαίδευση ειδικευμένου προσωπικού για τη παραγωγή και έπεξεργασία κινηματογραφικών ταινιών.

Οι Έλληνες ίθύνοντες, υπεύθυνοι των διαφόρων προγραμματισμών οικονομικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ανάπτυξης, τέκνα της γραπτής κουλτούρας, με δυσκολία μπορούν να κατατάξουν ένα κινηματογραφικό έργο στην κατηγορία της τέχνης. Ακριβώς επειδή τά αντίληπτικά τους πρότυπα έχουν διαμορφωθεί από τη γραπτή κουλτούρα με δυσκολία μπορούν να δεχθούν και τό ρόλο του κινηματογράφου-τηλεόρασης στην ανάπτυξη των τομέων της παιδείας και της έπιστήμης.

Έτσι, ο τομέας κινηματογράφος-τηλεόραση έμεινε έξω από τό άμεσο κρατικό ενδιαφέρον και η εκπαίδευση ειδικευμένων κινηματογραφιστών, άφείθηκε στή τύχη της. Οι άνάγκες στόν τομέα αυτό άντιμετωπίστηκαν άπο:

- α. άτομα που ήλθαν στόν κινηματογράφο από άλλους επαγγελματικούς τομείς και σιγά-σιγά απέκτησαν-όσοι απέκτησαν-έμπειρική γνώση των τεχνικών λεπτομερειών του κινηματογράφου.
- β. άποφοίτους άδισαβήμητων κινηματογραφικών σχολών.
- γ. άτομα που απέκτησαν μιά ειδικότητα, κυρίως του σκηνοθέτη, έπειτα από σπουδές σε κινηματογραφικά κέντρα εκπαίδευσως του έξωτερικού.

Οι σχολές που είναι πέντε στην Άθήνα και ένα παράρτημα σχολής της Άθήνας στή Θεσσαλονίκη, ίδρύθηκαν κατά την ακόλουθη χρονολογική σειρά:

- "Λυκ. Σταυράκου" 1950 (άριθμ.άποφάσεως 65090/28.8)
- "Νικ. Ίωαννίδη" 1956 (άριθμ.άποφάσεως 31103/623)
- "Στυλ.Μωυσειδη" 1962 (άριθμ.άποφάσεως 29138/24.7)
- "Παν.Παπαντωνόπουλου" 1962 (άριθμ.άποφάσεως 34510/24.7)
- "Σταυράκου" (θεσσαλ.) 1967 (άριθμ.άποφάσεως 69889/26.9)
- "Γ.Μπέλλου" 1972 (άριθμ.άποφάσεως 18286/5.9)

Οι σχολές αυτές καλύπτουν μέρος μόνο των γνωστών κινηματογραφικών ειδικοτήτων, συγκεκριμένα, 5 σχολές προσφέρουν την ειδικότητα του σκηνοθέτη, 4 του σκηνογράφου, 3 του εικονολήπτη, 1 του χειριστή,άκόμα, δύο έχουν τμήματα ήθοποιών κινηματογράφου. Τά χρόνια σπουδών είναι τρία για όλες τις ειδικότητες.

Οι σχολές αυτές δεν έχουν αναγνωριστεί ως ανώτερες από το κράτος μολονότι για την ειδικότητα του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου απαιτείται άπολυτήριο γυμνασίου.

Η νομική υπόσταση των σχολών είναι επόμενο να επιδρά στο γόητρό τους και κατά συνέπεια στην ποιότητα της εκπαίδευσής τους προσφέρουν στους σπουδαστές. Συγκεκριμένα, οι ικανοί άποφοιτοι γυμνασίου προτιμούν τις ανώτερες και ανώτατες κρατικές σχολές που παρέχουν διπλώματα αναγνωρισμένα και δίνουν τη δυνατότητα στους άποφοίτους να βρουν εύκολα επαγγελματική απασχόληση μέσα στο ελληνικό οικονομικό-κοινωνικό σύστημα.

Αυτό σημαίνει ότι εκτός από τις ειδικότητες για τις οποίες δεν απαιτούνται γυμνασιακές γνώσεις, οι υπάρχουσες αδιαβάθμητες σχολές κινηματογράφου και τηλεόρασης παίρνουν, με υποτυπώδεις εξετάσεις, τους άποτυχόντες στις εισαγωγικές εξετάσεις των πανεπιστημιακών σχολών κ. όσους για διάφορους λόγους επιθυμούν να τύχουν του εύεργετητος άναβολής κατατάξεως στο στρατό. Έκείνοι που γράφονται λόγω κλίσεως ή για την ικανοποίηση προσωπικών παρορμήσεων είναι λίγοι. Αυτό φαίνεται και από τον πίνακα που δημοσίευσε το 1973 η Διεύθυνση ανθρωπίνου δυναμικού του τότε ύπουργείου Κυβερνητικής Πολιτικής και Προγραμματισμού που δείχνει τη σχέση ανάμεσα στο σύνολο των σπουδαστών από τη μία πλευρά και των άποφοίτων του ίδιου έτους από την άλλη.

Ειδικότητες	Σύνολο σπουδαστών	Σύνολο έγγραφέντων τό 1973	Άποφοιτοι
Σκηνοθέτες	278	167	20
Εικονολήπτες	103	40	4
Σκηνογράφοι	5	-	2
Ήθοποιοί	13	7	2
Χειριστές	47	-	6

Πρέπει να σημειωθεί ότι στις στατιστικές των άλλων χρόνων οι αριθμοί δίνονται συνολικά για όλες τις ειδικότητες.

Όπως αναφέρθηκε, οι σχολές, με εξαίρεση του Σταυράκου, δεν μας έστειλαν τις σχετικές πληροφορίες ως προς τους αριθμούς και τα ποσοστά των σπουδαστών και των άποφοίτων τους κατά ειδικότητα στα χρόνια λειτουργίας τους. Από τους 2897 σπουδαστές που γράφτηκαν στη σχολή Σταυράκου στο διάστημα 1950/51-1973/74 άποφοίτησαν 845, δηλαδή το 30%.

Ο μικρός αριθμός εκείνων που άποφοίτησαν κατά ειδικότητα σε σχέση με τους γραμμένους στους καταλόγους των σχολών δεν οφείλεται βέβαια στην τήρηση αυστηρής διαδικασίας επιλογής μέσα στις σχολές, που λειτουργούν χωρίς ούσιαστικό κρατικό έλεγχο.

Έκτος από τόν παράγοντα "νομική υπόσταση" που επιδρά δυσμενώς στη παιδεία που παρέχουν οι ιδιωτικές σχολές κινηματογράφου και τηλεόρασης, υπάρχουν και άλλοι παράγοντες που μειώνουν την άποδοτικότητά τους. Ο πιο βασικός είναι ο οικονομικός. Έπειδή η εκπαίδευση στους τομείς αυτούς είναι δαπανηρή, οι σχολές που είναι κερδοσκοπικές επιχειρήσεις, δεν μπορούν να προσφέρουν άρτια εκπαίδευση από άποψη εποπτικών και τεχνικών μέσων, προγραμμάτων διδασκαλίας και πρακτικής άσκησης.

5. Θετικοί και Άρνητικοί Παράγοντες στο θέμα της Ίδρύσεως Κρατικής Σχολής.

Τά στοιχεία που παρουσιάζονται στο παράρτημα και που αναφέρονται στις μορφές (τύπους), χρήσεις, χρησιμοποιήσεις, λειτουργίες και κοινωνικές επιπτώσεις του κινηματογράφου και της τηλεόρασης διεθνώς συγκρινόμενα με τά αντίστοιχα από τόν ελληνικό χώρο, άποδεικνύουν περίτρανα ότι η Ελλάδα έχει ύστερήσει σημαντικά στόν τομέα της εκμετάλλευσής των διαφόρων ιδιοτήτων των δύο μέσων σε σχέση προς χώρες όχι μόνο με ύψηλότερο βαθμό οικονομικής ανάπτυξεως αλλά άκόμα και χαμηλότερο.

Βασική αίτία της καταστάσεως αυτής έχει θεωρηθεί από όλους τους άρμόδιους φορείς η έλλειψη κρατικής Σχολής που θά έχει τήν εύθύνη της εκπαίδευσής κατάλληλου προσωπικού κατά ειδικότητες. Η εκπαίδευση

πού παρέχεται από τις αδιαβάδητες ιδιωτικές σχολές, για τούς λόγους που αναφέρθηκαν, δεν θεωρείται σοβαρή ούτε μπορεί να ανταποκριθεί στις σύγχρονες απαιτήσεις της εκπαιδεύσεως στον κινηματογράφο και την τηλεόραση.

Πέρα από τη διαπίστωση ότι ο κινηματογράφος στην Ελλάδα γενικά βρίσκεται σε χαμηλό επίπεδο και από την πεποίθηση ότι η άνοδος του επιπέδου του μπορεί να επιτευχθεί μόνο με την ίδρυση μιας κρατικής Σχολής ανώτερης ή ανώτατης, εκείνοι που υποστηρίζουν λύση της κρατικής Σχολής προβάλλουν και τούς έξης ειδικότερους λόγους:

- α. Είναι ανάγκη να δημιουργηθεί ένας ελληνικός κινηματογράφος. Μέ τον όρο ελληνικός κινηματογράφος νοείται η έκφραση, μέσα από τον κινηματογράφο, των διαφόρων τομέων της ελληνικής πραγματικότητας, με μιιά οργανωμένη ιδιομορφία. Οι προσπάθειες που έγιναν τα τελευταία χρόνια με αυτό το σκοπό απέτυχαν. Έλπίζεται ότι μιιά σχολή θά άνεβαίσει τό επίπεδο των κινηματογραφιστών οι οποίου, με τή βοήθεια των γενικών συνθηκών που επικρατούν στην Ελλάδα και τήν άφθονία των πολιτιστικών πόρων, θά δημιουργήσουν τόν ελληνικό κινηματογράφο-τηλεόραση.
- β. Εφόσον ο κινηματογράφος-τηλεόραση θεωρείται μέσο έξυψώσεως του πολιτιστικού επιπέδου μιιάς χώρας καθώς επίσης μέσο αντιμετώπισεως των πραγμάτων από ένα κοινωνικό πρόσωπο, πρέπει όσοι ασχολούνται μ' αυτόν να έχουν τήν κατάλληλη παιδεία που θά τούς ευαισθητοποιήσει στην αντιμετώπιση αυτών των προβλημάτων, και θά τούς βοηθήσει να συνειδητοποιήσουν τί λένε και τί κάνουν. Η άνυψωση του πνευματικού και μορφωτικού επιπέδου των Έλλήνων και η κριτική της ελληνικής κοινωνίας δεν μπορούν να άφεθουν σε άτομα που δεν έχουν τήν κατάλληλη κατάρτιση.
- γ. Η κρατική Σχολή άμεσα θά έξυπηρετήσει τήν ανάγκη της εκπαιδεύσεως ίκανών κινηματογραφιστών. Έμμεσα όμως θά βοηθήσει στη διάδοση του κινηματογράφου σε ευρύτερες λαϊκές ομάδες. Οι τεχνολογικές εξελίξεις των μηχανημάτων, όπως π.χ. η SUPER 8 και η κασέτα, δύνουν τή δυνατότητα άκουμποποίησης δημουργίας μιιάς ταινίας και επιτρέπουν σε περισσότερα άτομα να μάθουν αυτή τή γλώσσα. Με τή διάδοση αυτή προκύπτει και κοινωνικό όφελος, γιατί περισσότεροι Έλληνες θά άποκτήσουν τήν ίκανποίηση του δημιουργού, ένα συναίσθημα που και μόνο του βοηθεί στην ψυχική και πνευματική καλλιέργεια του άτόμου.
- δ. Το θέμα της ίδρυσεως μιιάς κρατικής σχολής κινηματογράφου και τηλεοράσεως συνδέεται και με τήν προσεχή ένταξη της Ελλάδας στην Κοινή Άγορά, και τήν εύθυγράμμιση της χώρας α) προς τήν πολιτική της εύρείας και ποικίλης χρησιμοποίησης των δύο μέσων και β) προς τόν τύπο της εκπαιδεύσεως που ακολουθείται από τά κράτη-μέλη της κοινότητας.
- ε. Ο κινηματογράφος, η τηλεόραση και οι νεώτερες μορφές των όπτικοακουστικών μέσων λόγω της βασικής τους λειτουργίας, της έπικοινωνίας, θεωρούνται ότι είναι τό κεντρικό νευρικό σύστημα της ανθρωπότητας, τό όποιο συνδέει ύπάρξεις κατά τρόπο άνάλογο προς έκείνο με τό όποιο τό άτομικό νευρικό σύστημα συνδέει τό άτομο με τό σώμα του.
 'Ο κινηματογράφος-τηλεόραση ως μέσο διασκεδάσεως και καλλιτεχνικής εύαισθητοποίησης των ανθρώπων άξίζει να μελετηθεί έπιστημονικά. Η ίδρυση μιιάς κρατικής σχολής κινηματογράφου και τηλεοράσεως κρίνεται σκόπιμη κυρίως για τή λειτουργία της έπικοινωνίας, σ' όλες της τής διαστάσεις.
- στ. Τέλος, με τήν ίδρυση της σχολής θά επιτευχθεί μείωση του ποσοδύ της έξαγωγής συναλλάγματος. Στην πρώτη φάση, η μείωση, που θά είναι μικρή, θά όφείλεται στο συνάλλαγμα που στέλνεται στους Έλληνες σπουδαστές των κινηματογραφικών σχολών του έξωτερικού. Οι σπουδαστές αυτού μεταβαίνουν στο έξωτερικό γιατί δεν υπάρχει άναγνωρισμένη κρατική σχολή κινηματογράφου στη χώρα μας. Στη δεύτερη φάση η μείωση, που θά είναι μεγάλη, θά προέλθει από τήν κατάρτιση ίκανών στελεχών τά όποια θά συμβάλουν στην ποιοτική άνύψωση του ελληνικού κινηματογράφου. Αυτό έχει ως άποτέλεσμα τή στροφή του

κοινοῦ πού ἐνδιαφέρεται γιά τόν κινηματογράφο ποιότητας πρὸς τίς ἑλληνικές ταινίες, μέ ἀνάλογη μείωση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν εἰσαγμένων ταινιῶν καί ἀντίστοιχη αὔξηση τῆς παραγωγῆς ἑλληνικῶν ταινιῶν. Τώρα εἰσάγονται 500 περίπου ξένες ταινίες τὸ χρόνο γιὰ τὶς ὁποῖες, διατίθεται συνάλλαγμα ὕψους 2,5 περίπου ἐκ.δολларίων.

Ἡ πολιτική πού ἀποβλέπει στὴν Ἴδρυση μιᾶς ἀνώτερης ἢ ἀνώτατης σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως πηγάζει βασικά ἀπὸ μιὰ φιλοσοφία πού θεωρεῖ τὸν κινηματογράφο καί τὴν τηλεόραση ὡς μέσα ἐξυψώσεως τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς χώρας καί πού ἔχει σάν στόχο τὴν καταπολέμηση τοῦ κινηματογραφικοῦ ἀναλφαθητισμοῦ τῶν μαζῶν.

Ἀρμόδιοι κρατικοὶ φορεῖς καί ἀντιπρόσωποι τῶν κινηματογραφιστῶν, πού διαπνέονται ἀπὸ αὐτὴ τὴ φιλοσοφία εἰσάγονται τὴν Ἴδρυση μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως.

Τὸ πρόβλημα ὅμως τῆς ἱδρύσεως μιᾶς σχολῆς κρατικῆς στόν τομέα αὐτὸ ἔχει καί τὶς ἀουητικές του πλευρὲς λόγω τῆς ὑπάρξεως παραγόντων πού δέν πρέπει νά ἀγνοηθοῦν ἔστω καί ἂν τὰ θετικά στοιχεῖα εἶναι πολὺ ἰσχυρά καί συνηγοροῦν ὑπὲρ τῆς ἀμεσης ἱδρύσεώς της.

Κατ'ἀρχὴν τὸ ὅτι ἡ Ἑλλάδα ὑστερεῖ στό θέμα τῆς παραγωγῆς κρατικῆς κινηματογραφικῆς καί τηλεοπτικῆς παιδείας ἀνωτέρου ἐπιπέδου ἐναντι χωρῶν τοῦ ἴδιου οἰκονομικοῦ καί πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου εἶναι μιὰ ἀναμφισβήτητη πραγματικότητα. Εἶναι ἐπίσης ὁμως πραγματικότητα ὅτι ἐξ-ἴσου χρήσιμοι τομεῖς γνώσεως καί τέχνης πού προσφέρονται καί στά τρία ἀ ἐπίπεδα ἐκπαιδεύσεως ἀπὸ τὰ ἄλλα κράτη δέν καλύπτονται ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ ἐκπαιδευτικὸ σύστημα. Ἔτσι, μπορεῖ νά τεθεῖ σάν πρόβλημα ὅτι τὸ θέμα τῆς ἱδρύσεως σχολῶν πού νά καλύπτουν ὅλους τοὺς γνωστούς τομεῖς γνώσεως καί τέχνης πρέπει νά ἀντιμετωπιστεῖ στὴν ὀλότητα του ἢ ἐφ' ὅσον αὐτὸ δέν εἶναι ἐπικτὸ, κάτω ἀπὸ τίς παρούσες συνθήκες, νά καθοριστεῖ μιὰ σειρά προτεραιότητας στὴν Ἴδρυση τῶν σχολῶν ἢ τομέων πού δέν ὑπάρχουν στό ἀνώτερο ἐκπαιδευτικὸ σύστημα τῆς χώρας μας.

Δέν θά πρέπει νά μας διαφεύγει τὸ γεγονός, ὅτι στὴν ἀρχὴ ἡ ἀπόφαση γιὰ τὴν Ἴδρυση στό ἑξωτερικὸ σχολῶν κινηματογράφου διαπνεόταν ἀπὸ μιὰ φιλοσοφία πού ἐξυπηρετοῦσε τὴ βιομηχανία τῆς διασκεδάσεως ὅταν ὁ κινηματογράφος ἀνοῦσε. Ἀκόμη, πίσω ἀπὸ τὴν ἐξυπηρετήση τῆς λειτουργίας τῆς διασκεδάσεως κρύβονταν καί ἄλλοι σκοποί, κυρίως προπαγανδιστικοὶ τῶν πολιτικο-οἰκονομικῶν ἰδεῶν καί τοῦ πολιτισμικοῦ συστήματος τῆς συγκεκριμένης χώρας.

Ὅσο καί ἂν ἡ φιλοσοφία τῆς βιομηχανίας τῆς διασκεδάσεως ἀπορρίπτεται σήμερα καί σάν σκέψη ἀκόμη γιὰτὶ δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ κράτος δέν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν πνευματικὴ καλλιέργεια τοῦ λαοῦ ἀλλὰ γιὰ τὴ διασκέδαση του μόνου, ὥστόσο σάν κίνητρο γιὰ τὴ δημιουργία σχολῶν ἦταν ἰσχυρό.

Σήμερα ὅμως ὁ κινηματογράφος διεθνῶς διέρχεται κρίση μέ ἀποτέλεσμα νά ἐπιτείνεται ἕνα πρόβλημα πού ἦταν πάντοτε δῆυ γιὰ τοὺς ἀποφύλιους τῶν σχολῶν, τὸ πρόβλημα, δηλαδὴ, τῆς ἐπαγγελματικῆς τους ἀποκαταστάσεως.

Τὸ ἴδιο συνέβη καί στὴν Ἑλλάδα ἡ ἐμφάνιση τῆς τηλεοράσεως στόν ἑλληνικὸ χώρο ὑπῆρξε παράγοντας ἀνασταλτικός στὴν ἀνοδικὴ πορεία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τόσο τοῦ ἐμπορικοῦ ὅσο καί τοῦ ἀνεξάρτητου (καλλιτεχνικοῦ). Ἐπὶ πλεόν, ἡ τηλεόραση συντέλεσε στὴ μείωση τῆς παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν καί τῆς εἰσπράξεως εἰσιτηρίων ἀπὸ ἑλληνικὲς ταινίες.

Ἔως τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 ἡ ἐτήσια παραγωγὴ ταινιῶν μεγάλου μήκους ἐφθανε καί ἔσπερνοῦσε πολλές φορές τίς ἑκατὸ. Ἀπὸ τὸ 1970, ὅποτε ἡ τηλεόραση βασικά διαδίδεται στὴ χώρα μας, ἀρχίζει νά πέφτει ἡ παραγωγή ταινιῶν κατακόρυφα. Ἰδίως ἀπὸ τὸ 1972 καί μετὰ ἡ ἐτήσια παραγωγή κατέβηκε ἀπὸ τὸ μισὸ τῆς προηγούμενης δεκαετίας στίς 10-15 ταινίες, ἀριθμὸ πού ἐκφράζει τὴ σημερινὴ πραγματικότητα.

Ἀνάλογη εἶναι καί ἡ πτώση τῶν εἰσιτηρίων πού ἔκωβαν οἱ ἑλληνικὲς ταινίες, οἱ ὁποῖες στό παρελθόν πραγματοποιοῦσαν τὸ 50% τῶν εἰσιτηρίων πού διατίθεντο σ' ὅλη τὴ χώρα. Στὸ δίσταγμα 1966-1971 ἀπὸ τὸ συνολικὸ ἀριθμὸ τῶν εἰσιτηρίων οἱ ἑλληνικὲς ἔχαν ἕνα ποσοστὸ πού κυμαινόταν στό 35-40%. Ἀπὸ τὸ 1972 τὰ ποσοστὰ πέφτουν σέ χαμηλὰ ἐπίπεδα ὅπως φαίνεται καί ἀπὸ τὸν ἀκόλουθο πίνακα:

Έτος

Ποσοστό επί του συνολικού
αριθμού των εισιτηρίων.

1972-73	24,75%
1973-74	16,4 %
1974-75	11,30%

Στήν κατακόρυφη αυτή πτώση των εισιτηρίων των ελληνικών ταινιών έπαιξε σημαντικό ρόλο και η καθιέρωση τηλεοπτικών προγραμμάτων με ελληνικές ταινίες.

Η μείωση της παραγωγής ταινιών και η αντίστοιχη μείωση των εισιτηρίων δημιούργησαν πρόβλημα ανεργίας στους κινηματογράφοιστές. Δυστυχώς η κατάσταση δεν προβλέπεται να αλλάξει· ο ρυθμός της παραγωγής ταινιών μεγάλου μήκους δεν μπορεί να επανέλθει σύντομα στα παλιά επίπεδα. Ίσως μάλιστα να μειωθεί ακόμα περισσότερο γιατί και τα σημανικά επίπεδα θεωρούνται υψηλά αν σκεφθεί κανένας ότι μιλά χώρα της Κοινής Άγοράς όπως η Ολλανδία δεν παράγει περισσότερες από 4-5 ταινίες μεγάλου μήκους τό χρόνο.

Όπως τονίστηκε, ήδη, στοιχείο για τον άκριβη καθορισμό του αριθμού των ασχολουμένων και των υπο-άπασχολουμένων κινηματογραφιστών όλων των ειδικοτήτων δεν υπάρχουν. Υπάρχουν όμως μερικά στοιχεία που μπορούν να μας οδηγήσουν σε άσφαλή συμπεράσματα ως προς την κυρία κινηματογραφική ειδικότητα, του σκηνοθέτη. Συγκεκριμένα, από τό αρχείο της πύο αναγνωρισμένης σχολής κινηματογράφου και τηλεοράσεως, του Λυκ. Σταυράκου, προκύπτει ότι σε διάστημα 20 περίπου χρόνων (1950/51-1973/74) έχουν αποφοιτήσει 328 σπουδαστές. Από αυτούς ένα 30% θεωρείται επιτυχημένοι. Αυτό σημαίνει ότι τό 70% έξαναγκάστηκε να αλλάξει προσανατολισμό ενώ οι υπόλοιποι αντιμετώπιζαν προβλήματα επιβιώσεως. Ο αριθμός των σκηνοθετών στην είκοσαετία αυτή είναι μεγαλύτερος· στον αριθμό τών 328 πρέπει να προστεθούν οι απόφοιτοι και τών άλλων σχολών του έσωτερικού καθώς επίσης τών έξωτερικού και όσοι προήλθαν από άλλες ειδικότητες ή επαγγέλματα. Έτσι δεν βρισκόμαστε έξω από τήν πραγματικότητα αν ίσχυριστοίμε ότι στην περίοδο αυτή τών είκοσι χρόνων ο αριθμός τών Έλλήνων σκηνοθετών του κινηματογράφου & της τηλεοράσεως πέρασε τούς 400. Από αυτούς μιá ενεργητικότερη συμμετοχή έχουν τά 200 μέλη της Ένώσεως Σκηνοθετών, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο αριθμός αυτός υποδηλώνει και αριθμό επιτυχόντων, δεδομένου ότι στην Ένωση μπορεί να γραφτεί όποιος έχει γυρίσει έστω και μιá φορά μιá ταινία μικρού μήκους.

Αν ληφθεί υπόψη ότι πάνω από 200 άτομα πού σπούδασαν σκηνοθεσία έγκατέλειψαν τό επάγγελμα, και αν τά 200 μέλη της Ένώσεως θεωρηθούν σκηνοθέτες εν ενεργεία, γίνεται αντιληπτό ότι τό σημερινό επίπεδο της παραγωγής τών 10-15 ταινιών τό χρόνο καθιστά τά 3/4 περίπου τών σκηνοθετών άνεργους. Στους τελευταίους πρέπει να προστεθεί και ένα μικρό αριθμός σκηνοθετών πού δεν αποφασίζει να έργαστεί έπειδή δεν βρίσκει ίκανοποιητικές τίς συνθήκες έργασίας. Μετά τήν πτώση της παραγωγής τών ταινιών μεγάλου μήκους ένα μεγάλο μέρος σκηνοθετών άποροφήθηκε από τή διαφήμιση και τήν τηλεόραση.

Αυτή τή στιγμή τό 68,5% τών έκπομπών της ΕΡΤ, δηλαδή 40 ώρες εβδομαδιαίως, και τό 58,4% τών έκπομπών της YENEA, δηλαδή 33 ώρες εβδομαδιαίως, καλύπτονται από προγράμματα ελληνικής παραγωγής. Προοπτική υπάρχει να αύξηθούν στό προσεχές μέλλον τά προγράμματα ελληνικής παραγωγής και στους δύο σταθμούς, κατά 3 ώρες στην YENEA, κατά άπροσδιόριστο ακόμη αριθμό ώρων στην ΕΡΤ. Στις 73 ώρες έκπομπής προγραμμάτων ελληνικής παραγωγής τήν εβδομάδα και από τά δύο κανάλια παρουσιάζονται 70 περίπου προγράμματα από τήν ΕΡΤ και 80 από τήν YENEA. Ο αριθμός αυτός θά ήταν ίκανός να άπορροφήσει σχεδόν όλο τό δυναμικό τών Έλλήνων σκηνοθετών αν οι έκπομπές ήταν ίσης "άξίας". Όμως ένα μεγάλο μέρος είναι "στατικά" προγράμματα, όπως π.χ. οι ειδήσεις (56 προγράμματα εβδομαδιαίως), οι ελληνικές ταινίες, παιχνίδια, συζητήσεις κλπ. Τά προγράμματα αυτά πού καλύπτουν τά 2/3 περίπου τών έκπομπών δεν άπαιτούν σκηνοθέτες με ειδικές γνώσεις. Γι αυτό οι άμοιβές για τήν άπασχόληση τών ύπευθύνων για τά προγράμματα αυτά είναι τόσο μικρές ώστε δεν μπορούν να θεωρηθούν άδικοσημείωτη πηγή εισοδήματος. Έξάλλου για τό λόγο αυτό η επιμέλεια τών έκπομπών αυτών

πολλές φορές ανατίθεται σέ υπαλλήλους τών τηλεοπτικῶν σταθμῶν ἀντί ἐνός ἐπιμισθίου.

Ἄν λάβουμε ὑπόψη τή σημερινή δυνατὴτητα ἀπασχολήσεως τῶν σκηνοθετῶν στὴν παραγωγή ταινιῶν μεγάλου μήκους ἢ μικροῦ μήκους, κατὰ παραγγελία τῶν ΥΠΠΕ, ΕΟΤ καὶ ἄλλων κρατικῶν ἢ ἡμικρατικῶν φορέων, στὴν τηλεόραση καὶ τὶς διαφημίσεις, συμπεραίνουμε ὅτι ὁ ἀριθμὸς τῶν 200 σκηνοθετῶν εἶναι τὸ ἀνώτατο ὄριο πού μπορεῖ νά ἀπορροφηθεῖ μὲ τὶς παρούσες συνθήκες στὴ χώρα μας. Καὶ ἀπ' αὐτοῦς σήμερα ἔνα μεγάλο μέρος ὑποαπασχολεῖται γιατί τὶς περισσότερες καὶ τὶς πλεῖ ἐνδιαφερούσες δουλειές παίρνουν οἱ πλεῖ ἱκανοὶ ἢ ὅσοι κινουῦνται μὲ μεγαλύτερη εὐχέρεια στὸ κύκλωμα τῆς ἐργασίας καὶ τὸ ἐμπορικό.

Παρ' ὅλο ὅτι ἀπὸ μερικές πλευρές διατυπώθηκαν εὐόωινες προβλέψεις γιὰ βελτίωση τῶν συνθηκῶν, πρὸς τὸ παρὸν ριζικές ἀλλαγές δέν προβλέπονται στοὺς δύο βασικούς τομεῖς: τὸν ἐμπορικό κινηματογράφο, καὶ τὴν τηλεόραση. Ἄκόμα καὶ ἡ τηλεόραση ἔχει φθάσει τὸ ἐπίπεδο τοῦ κορεσμοῦ δεδομένου ὅτι δέν ὑπάρχουν μεγὰλα περιθώρια αὐξήσεως τῶν ὀρῶν τῶν ἑλληνικῶν ἐκπομπῶν. Γιὰ λόγους οἰκονομικούς, μορφωτικούς καὶ ἐνημερωτικούς ἡ ΤV εἶναι ὑποχρεωμένη νά προσφέρει προγράμματα καὶ ἔξνης παραγωγῆς.

6. Ἡ Σκοπιμότητα Ἰδρύσεως Κρατικῆς Σχολῆς Κινηματογράφου καὶ Τηλεοράσεως.

Εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι ἡ ἔρευνα γιὰ τὴν ἐπαγγελματικὴ ἀποκατάσταση τῶν κινματογραφιστῶν δέν εὐνοεῖ εἰσήγηση ὑπὲρ τῆς ἰδρύσεως μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινματογράφου καὶ τηλεοράσεως "ἐπὶ τοῦ παρόντος" γιατί αὐτὸ θά ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τὴ δημιουργία δεῦτάτων προβλημάτων ἀπασχολήσεως γιὰ τοὺς ἐργαζόμενους στὴ βιομηχανία "κινματογράφου-τηλεόραση". Σέ ὀρισμένες βασικές εἰδικότητες ὅπως π.χ. τῶν σκηνοθετῶν, τῶν σκηνογράφων καὶ τῶν εἰκονοληπτῶν θά προστεθοῦν στὸ ἤδη ὑπάρχον "ἀργὸν δυναμικόν" αὐτοὶ πού θά ἀποφοιτήσουν ὄχι μόνο ἀπὸ τὴν Κρατικὴ Σχολή ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ πού προέρχονται ἀπὸ ἰδιωτικὲς σχολές καὶ σχολές τοῦ ἔξωτερικοῦ, καὶ ὡς ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὰ STUDIOS. Βέβαια ἔχει διατυπωθεῖ ὁ ἰσχυρισμὸς α) ὅτι αὐτὸ ἀποτελεῖ παγκόσμιο πρόβλημα καὶ β) ὅτι τὸ κράτος δέν εἶναι ὑπεύθυνο γιὰ τὴν ἐπαγγελματικὴ ἀπασχόληση τῶν ἀποφοιτῶν μιᾶς σχολῆς τῶν ὀπῶιν ἢ σταδιοδρομία ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἀποδοχὴ τους ἢ μὴ ἀπὸ τὸ κοινόν.

Παρ' ὅλα αὐτὰ, μὲ τὴν ἴδρυση μιᾶς κρατικῆς σχολῆς τὸ κράτος ἐπιζητεῖ νά καλύψει κάποιον τομέα, ἐπομένως ἀναλαμβάνει κάποια ἠθικὴ δέσμευση καὶ ὑποχρέωση πού ἂν δέν τὴν τηρήσει ἐνδέχεται νά ἀντιμετώπισῃ νέα προβλήματα πού ἀσφαλῶς θά ἀναφουῖν. Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ οἰκονομικὴ ἀποψη θά εἶναι ἀσύμφωνη ἡ ἴδρυση μιᾶς κρατικῆς σχολῆς στὸν τομέα τοῦ κινματογράφου, ὅταν ἄτομα μὲ ταλέντο καὶ ἰδιαίτερη κλίση πρὸς ἔνα ἐπάγγελμα, μετὰ ἀπὸ ἀρετὰ χρόνια εἰδικεύσεως ἀναγαστοῦν νά στραφοῦν πρὸς ἄλλα ἐπάγγελα μιά καὶ δέν θά μπορούν νά ἀπασχολοῦν στὸν τομέα τους.

Τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἔρευνας γιὰ τὴν ἐπαγγελματικὴ ἀποκατάσταση τῶν κινματογραφιστῶν ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι, ἂν ληφθεῖ ὑπόψη τὸ κριτήριό αὐτὸ μόνον, δέν εἶναι σκόπιμο νά ἰδρυθεῖ κρατικὴ σχολὴ κινματογράφου καὶ τηλεοράσεως κάτω ἀπὸ τὶς παρούσες συνθήκες.

Ἄκόμη καὶ τρεῖς λόγοι πού ἔχουν προβληθεῖ ὡς ἐνισχυτικοὶ τῆς ἰδέας τῆς ἰδρύσεως τῆς σχολῆς δέν ἀποτελοῦν ἰσχυρὰ ἐπιχειρήματα. Ὁ πρῶτος λόγος εἶναι ἡ ἀνοδος τῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητας τοῦ ἑλληνικοῦ κινματογράφου. Ὁ δεῦτερος εἶναι ἡ χρῆση τοῦ κινματογράφου-τηλεοράσεως γιὰ παιδαγωγικο-ἐρευνητικούς σκοποὺς καὶ ὁ τρίτος, ἡ χρῆση τοῦ κινματογράφου ὡς μέσου ἀναπτύξεως τῆς δημιουργικῆς ἱκανότητος τῶν νέων ἀτόμων μὲ τὴν ἐκμάθηση καὶ χρησιμοποίηση τῆς γλώσσας του.

Τὸ πρῶτο ἐπιχειρήμα μπορεῖ νά ἀντικρουθεῖ μὲ τὸν ἰσχυρισμὸ ὅτι ἡ ποιοτικὴ ἀνοδος τοῦ κινματογράφου εἶναι συνάρτηση πολλῶν παραγόντων πέρα ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ ἱκανῶν στελεχῶν. Γιὰ τὶς λιγιστὲς ταινίες τῆς ἐτησίας παραγωγῆς τὸ πρόβλημα τῶν στελεχῶν μπορεῖ νά ἀντιμετωπιστεῖ μὲ τὴ χορήγηση ὑποτροφίας στοὺς κινματογραφιστὲς καὶ τὴν ἀποστολὴ τους στὸ ἔξωτερικό. Τὸ δεῦτερο καὶ τρίτο ἐπιχειρήμα μολονό-

τι είναι ισχυρά δεν είναι αρκετά να ανατρέψουν την άρνητική θέση στο θέμα της ίδρύσεως της Σχολής. 'Ο κινηματογράφος είναι άκομη άγνωστος στην Ελλάδα. Για να γίνει γνωστός πρέπει να εισαχθεί σαν μάθημα στο σχολείο, γυμνάσιο ή λύκειο, με τριπλό στόχο:

- α. να μυήσει τους ελληνόπαιδες στην τέχνη του κινηματογράφου
- β. να τους διδάξει τη γλώσσα του κινηματογράφου
- γ. να τους διδάξει την τεχνική με την οποία θά εκφραζονται & θά επικοινωνούν διά του κινηματογράφου. Αύτός ο τριπλός στόχος δεν έχει την έννοια ότι το σχολείο θά εκπαιδεύσει σκηνοθέτες αλλά ότι ο μαθητής, χρησιμοποιώντας μια μηχανή π.χ. SUPER 8 θά μπορεί να εκφράσει τον εαυτό του με μία τέχνη που κυριαρχεί στην εποχή του.

Σ'αυτή την περίπτωση η Σχολή δεν έξυπηρετεί άμεσα τους σκοπούς αυτούς, έκτός αν αλλάξει ριζικά τό σύστημα εκπαίδευσέως μας και οι άποφοίτοι μας διορίζονται καθηγητές στα γυμνάσια ή τά λύκεια. Αντίθετα οι σκοποί αυτοί έξυπηρετούνται καλύτερα με την εισαγωγή μαθημάτων κριτικής της κινηματογραφικής τέχνης, επικοινωνιολογίας αλλά και τεχνικής του κινηματογράφου, στις φιλοσοφικές σχολές των Πανεπιστημίων της χώρας και στην Άνωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Έτσι στους καθηγητές που διδάσκουν λογοτεχνία ή εικαστικές τέχνες μπορεί να άνατεθεί και η διδασκαλία του κινηματογράφου στα σχολεία της μέσης εκπαίδευσέως.

Πρέπει μάλιστα συμπερασματικά να σημειωθεί ότι ενώ η εισαγωγή του μαθήματος του κινηματογράφου στα σχολεία έξυπηρετεί την πολιτική της διαδόσεως της τέχνης αυτής στα εύρύτερα στρώματα του λαού, η ίδρυση της σχολής έξυπηρετεί την εκπαίδευση μόνο των ειδικών.

Η παράθεση των διαφόρων στοιχείων που αναφέρονται στις μορφές (τύπους), χρήσεις, χρησιμοποιήσεις, λειτουργίες και κοινωνικές επιπτώσεις του κινηματογράφου, διεθνώς και στον ελληνικό χώρο, απέδειξε πώς η Ελλάδα έχει πολύ ύστερήσει στον τομέα της εκμεταλλευσέως των διαφόρων ιδιοτήτων των δύο αυτών Μέσων Μαζικής Έπικοινωνίας.

Παρ'όλη την αναγκαιότητα που υπάρχει για άμεση βελτίωση της καταστάσεως με τη δημιουργία κρατικής σχολής άνωτέρου επιπέδου, η ίδρυση της μπορεί να έχει δυσάρεστες συνέπειες για τους εργαζόμενους, σιτή βιομηχανία του κινηματογράφου.

Έφ'όσον κριθεί ότι οι πολιτιστικοί, οι μορφωτικοί και άλλοι παράγοντες επιβάλλουν την άμεση ίδρυση της κρατικής σχολής κινηματογράφου και τηλεοράσεως είναι άπαραίτητο να ληφθούν τά μέτρα εκείνα που θά έξουδετερώσουν ή θά εκμηδενίσουν τίς καταστάσεις που μπορεί να άποθούν καταστρεπτικές για τους εργαζόμενους στο κύκλωμα κινηματογράφος-τηλεόραση. Σ'αυτή την περίπτωση είναι άπαραίτητο να τηρηθούν οι ακόλουθες προϋποθέσεις:

1. Τό κόστος κατά σπουδαστή της σχολής πρέπει να ύπολογιστεί άρκετά ύψηλό. Πιό ύψηλό από τό σημερινό κόστος κατά φοιτητή των πανεπιστημίων μας γιατί:

- α. η άναλογία καθηγητών-σπουδαστών πρέπει να είναι πολύ μικρή. Τά πρώτα χρόνια λειτουργίας της σχολής η άναλογία δεν πρέπει να είναι μεγαλύτερη του 1:4.
- β. πρέπει να έχει δικιά της πλήρως έξοπλισμένα και έξουγχρονισμένα STUDIOS.
- γ. πρέπει να παρέχει στους σπουδαστές τη δυνατότητα να άποκτήσουν πλούσια έμπειρία στο γύρισμα διαφόρων τύπων ταινιών.

Άς σημειωθεί ότι τό οικονομικό πρόβλημα που δημιουργεί η ίδρυση της σχολής μπορεί να λυθεί με την έπιβολή μιας μικρής φορολογίας στο είσιτήριο του κινηματογράφου. Π.χ. η έπιβολή φόρου μιας δραχμής στην τιμή του είσιτηρίου με βάση τά σημερινά δεδομένα των 48.000.000.είσιτηρίων τό χρόνο θά άνεβάσει τον προϋπολογισμό της σχολής σε ένα επίπεδο που είναι άρκετό για τη λειτουργία της.

2. 'Ο άριθμός των εισαγομένων να καθορίζεται με βάση κάποιο προγραμματισμό άναγκών κατά ειδικότητα.

3. Οι ύποψήφιοι να ύποβάλλονται σε δοκιμασία άυστηρότητας έπιλογής κατά την όποια θά ελέγχονται οι γενικές γνώσεις, τό ταλέντο και οι δυνατότητές τους.

7. Τύπος Σχολής.

Τό θέμα του τύπου της σχολής, ἐφ' ὅσον ἀποφασιστεῖ ἡ Ἱδρυσιμὴ της πρέπει νά ἀντιμετωπιστεῖ μέ γνώμονα τίς προδιαγραφές, τό εἶδος τοῦ προσωπικοῦ πού χρειάζεται καί τίς δυνατότητες γιά παροχή διδασκαλίας ὕψους ποιότητος.

Οἱ δυνατοὶ τύποι σχολῶν, ἀν ἀκολουθήσουμε τά ξένα πρότυπα, εἶναι τρεῖς:

- α. Ἰνστιτούτο της ἐπιστήμης τοῦ θεάματος. Τό Ἰνστιτούτο μπορεί νά δέχεται ἀποφοίτους τῶν ἀνωτάτων ἐκπαιδευτικῶν ἰδρυμάτων της χώρας. Διάρκεια σπουδῶν δύο χρόνια.
- β. Ἀνώτερη κρατική σχολή. Ἀπόφοιτοι γυμνασίου καί φοιτητές θά μπορούν νά εἰσελθοῦν στή σχολή αὐτή, στήν ὁποία ἡ διάρκεια φοιτήσεως θά πρέπει νά εἶναι τρία χρόνια.
- γ. Ἀνώτατη κρατική σχολή. Ἡ σχολή αὐτή, πού θά εἶναι πανεπιστημιακοῦ ἐπιπέδου, πρέπει νά ἔχει διάρκεια σπουδῶν τουλάχιστον τεσσάρων χρόνων.

Σ' αὐτές τίς κατηγορίες τύπων κινηματογραφικῶν σχολῶν θά μπορούσε ἴσως νά προστεθεῖ καί

- δ. Ἡ εἰσαγωγή μαθημάτων της ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου, της τεχνικῆς τοῦ κινηματογράφου, της κριτικῆς ἀναλύσεως τῶν ταινιῶν καί της ἐπικοινωνιολογίας στίς φιλοσοφικές σχολές τῶν Πανεπιστημίων της χώρας καθώς καί στή Σχολή Καλῶν Τεχνῶν. Ἡ περίπτωση ὅμως αὐτή, μολοντί μπορεί νά ἐξυπηρετήσει βασική ἀνάγκη της πολιτιστικῆς πολιτικῆς, δέν ἐξετάζεται ἐδῶ γιατί δέν ἐξυπηρετεῖ τό βασικό σκοπό της βρευνας, πού ἀντικείμενό της εἶναι τό θέμα της κατάρτισεως ἐξειδικευμένου προσωπικοῦ γιά τήν παραγωγή καί ἐπεξεργασία κινηματογραφικῶν ταινιῶν καί τηλεοπτικῶν προγραμμάτων.

Κάθε τύπος σχολῆς παρουσιάζει ὀρισμένα πλεονεκτήματα καί μειονεκτήματα πού πρέπει νά κριθοῦν μέ βάση τά σημερινά δεδομένα:

Τό Ἰνστιτούτο της Ἐπιστήμης τοῦ Θεάματος, λόγω τοῦ ὕψους ἐπιπέδου μορφώσεως τῶν ὑποψηφίων, μπορεί στά δύο χρόνια διάρκειας σπουδῶν νά καλύψει τήν ἐκπαίδευση στοὺς τομεῖς της παραγωγῆς καί ἐπεξεργασίας ταινιῶν. Τό μειονέκτημα αὐτοῦ τοῦ τύπου σχολῆς εἶναι ὅτι δέν δίνει τή δυνατότητα σέ ἀποφοίτους τοῦ λυκείου μέ ἰδιαίτερη κλίση στήν τέχνη τοῦ κινηματογράφου νά τό παρακολουθοῦν. Μπορεῖ ὁμως νά δέχεται τοὺς ἀποφοίτους τῶν ἰδιωτικῶν σχολῶν ἐφ' ὅσον ἀναγνωριστοὺν ἀνώτερες.

Ἡ Ἀνώτατη Κρατική Σχολή μπορεί νά κατάρτιζει προσωπικό στοὺς τομεῖς της παραγωγῆς καί ἐπεξεργασίας ταινιῶν ὅλων τῶν τύπων, μπορεί ἐπίσης νά προσφέρει στοὺς φοιτητές ἀρκετές γνώσεις ἐπικοινωνιολογίας καί κριτικῆς θεωρήσεως τῶν κινηματογραφικῶν ἔργων. Ἐπί πλέον, εἶναι ὁ τύπος κινηματογραφικῆς ἐκπαιδεύσεως πού γενικεύεται σήμερον σ' ὅλο τόν κόσμον.

Ἐπειδή δέν ὑπάρχει ἡ ἐμπειρία ὀργανώσεως, ἀπό κρατικῆς πλευρᾶς σχολῶν της ἐπιστήμης τοῦ θεάματος αὐτοῦ τοῦ ἐπιπέδου ἡ ἐναρξη λειτουργίας μιᾶς κρατικῆς σχολῆς μ' αὐτό τόν τύπο ἐκπαιδεύσεως ἴσως δημιουργήσει προβλήματα. Τά προβλήματα θά ὀξυνθοῦν γιατί δέν ὑπάρχει καί τό κατάλληλο ἐκπαιδευτικό προσωπικό πού μπορεί νά ἀναλάβει ὑπεύθυνα τή λειτουργία μιᾶς ἀνώτατης σχολῆς. Τό πιό σοβαρό μειονέκτημα εἶναι ἡ ἄλλειψη προσωπικοῦ: μέ τά τυπικά προσόντα πού απαιτοῦνται γιά μιᾶ πανεπιστημιακοῦ ἐπιπέδου σχολή.

Μιά Ἀνώτερη Κρατική Σχολή μπορεί νά κατάρτιζει σπουδαστές σέ θέματα παραγωγῆς καί ἐπεξεργασίας ταινιῶν κυρίως τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου. Οἱ ἀπόφοιτοι αὐτῆς της Σχολῆς μπορεί νά ἐξέρχονται μάλιστα τό πρότυπο της IDHEC, βοηθοὶ REALISATEUR, OPERATEUR, MONTEUR REGISSEUR κλπ. Τό πρόγραμμα της σχολῆς αὐτοῦ τοῦ ἐπιπέδου δέν μπορεί νά καλύψει ἐπαρκῶς καί τίς τάσεις πού δημιουργήθηκαν ἀπό τοὺς σύγχρονους τύπους, τίς νέες μορφές καί λειτουργίες τῶν δύο μέσων.

Πρόβλημα διδακτικού προσωπικού θα υπάρξει και σ' αυτό τον τύπο σχολής γιατί όσο και αν για μία σχολή του επιπέδου αυτού δεν απαιτούνται τυπικά προσόντα καθηγητών πανεπιστημίου, οι καθηγητές πρέπει να έχουν αξιωματικά προσόντα κατάλληλα για τη συγκεκριμένη εργασία, τη διδασκαλία. Και όπωςδήποτε δεν είναι πολλοί εκείνοι που έχουν τα γενικά και τα ειδικά προσόντα και θα θελήσουν να άφοσιωθούν στη διδασκαλία του κινηματογράφου και της τηλεόρασης σε βάρος του δημιουργικού τους έργου. Ούτε η σχολή αυτή μπορεί να λειτουργήσει με επιτυχία αν βασιστεί στο σύστημα των ώρομισθίων καθηγητών. Μπορεί όμως η σχολή αυτή να λειτουργήσει στην αρχή με ένα σύστημα εργασίας του διδακτικού προσωπικού όπου εκτός από το διευθυντή οι καθηγητές θα συμβάλλονται με τη Σχολή για πλήρη απασχόληση σ' αυτή τουλάχιστον για ένα ακαδημαϊκό έτος.

Παρ' όλα αυτά ο τύπος της ανώτερης σχολής παρουσιάζεται ως ο πιο επικτός κάτω από τις παροχές συνθήκες. Μετά τη συμπλήρωση των τριών πρώτων χρόνων της λειτουργίας της Σχολής μπορεί να προστεθεί ένας μεταπτυχιακός χρόνος σπουδών για όσους ενδιαφέρονται για μία ευρύτερη θεωρητική κατάρτιση στα προβλήματα του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Ο πρόσθετος αυτός χρόνος είναι ένας συγκερασμός των δύο άλλων τύπων σχολής σε συνδυασμό και με τον προτεινόμενο.

8. Γενικές Εισηγήσεις

I. Για λόγους μορφωτικούς, εκπαιδευτικούς, πολιτιστικούς, οικονομικούς και έθνικούς επιβάλλεται η ίδρυση μίας κρατικής σχολής κινηματογράφου και τηλεόρασης έφ' όσο ληφθούν μέτρα απασχόλησης των αποφοίτων και εξασφαλιστούν ορισμένες προϋποθέσεις.

II. Η σχολή αυτή πρέπει να είναι ανώτερη. Η διάρκεια σπουδών στη σχολή πρέπει να είναι τριετής με ένα πρόσθετο μεταπτυχιακό χρόνο σπουδών για όσους επιθυμούν μεγαλύτερη θεωρητική κατάρτιση.

III. Η σχολή αυτή πρέπει να εκπαιδεύει επαγγελματίες κινηματογραφιστές των βασικών κλάδων της παραγωγής και έξεργασίας.

IV. Η σχολή πρέπει να έχει τις δικές της εγκαταστάσεις (STUDIOS).

V. Ο άριθμός των εισαγομένων μαθητών στη σχολή πρέπει να καθορίζεται με βάση τις ανάγκες της χώρας σε ειδικευμένο προσωπικό στους τομείς του κινηματογράφου και της τηλεόρασης.

VI. Η αναλογία καθηγητών-σπουδαστών δεν πρέπει να είναι μεγαλύτερη του 1:4.

VII. Η σχολή πρέπει να έχει ένα βασικό προσωπικό με πλήρη απασχόληση επικουρούμενο από άτομα που λόγω ειδικότητας θα αναλαμβάνουν να καλύπτουν ειδικούς τομείς.

VIII. Η εισαγωγή των σπουδαστών πρέπει να γίνεται με αυστηρά κριτήρια επιλογής που θα λαμβάνουν υπόψη δείγματα δημιουργικής ικανότητας, γνώσεις σε τομείς γενικά της τέχνης και προσωπικές συνεντεύξεις.

IX. Η σχολή πρέπει να είναι αυτόνομη και ανεξάρτητη για να μπορεί διευρυνόμενη να δημιουργήσει τμήματα εκτός από την έπιστήμη του θεάματος και τεχνών όπως η δραματική, η μουσική, η φωτογραφία, κλπ.

Παράρτημα

1. Βασικές Κοινωνικές Έπιπτώσεις του Κινηματογράφου-Τηλεόρασης.

Ο κινηματογράφος έμφανίστηκε πριν όγδόντα περίπου χρόνια ως μέσο διασκέδασης του κοινού. Γρήγορα όμως εξέλιχθηκε σε τέχνη και μέσο έπικοινωνίας των ανθρώπων. Η τηλεόραση με την εμφάνισή της συναγωνίστηκε και σε πολλές περιπτώσεις εκτόπισε τόν κινηματογράφο από τή θέση πού είχε πάρει στην κοινωνία. Στά τελευταία όμως χρόνια έπαιξαν ό κινηματογράφος και ή τηλεόραση να άποτελοθουν δύο εαχωριστά μέσα έπικοινωνίας και πήραν τή μορφή του ένός, του κινηματογράφου-τηλεόρασης.

Η διδασκαλία τής γλώσσας των δύο αυτών μέσων αντιμετωπίζεται από τά περισσότερα εκπαιδευτικά ίδρύματα μ'αυτή τή σύνθετη μορφή, μολοντί πρόσφατα διατυπώθηκαν αντίρρήσεις για τή κοινή διδασκαλία, κινηματογράφου και τηλεόρασης.

Παρ' όλη τή σύζευξη των δύο αυτών μέσων, παρατηρήθηκαν, στό κάθε ένα χωριστά, μεγάλες τεχνολογικές και μορφικές αλλαγές πού μπορούν να θεωρηθούν ότι είναι τό αποτέλεσμα ένός ανταγωνιστικού ή συνγωνιστικού πνεύματος πού αναπτύχθηκε ανάμεσά τους.

Σημαντικές είναι και οι επίδράσεις πού άσκησαν κινηματογράφος & τηλεόραση στις διάφορες κοινωνίες.

"Κατ' άρχήν" ένώ ό κινηματογράφος "έβγαλε" τούς ανθρώπους από τά σπίτια τους και μετέτρεψε τήν άτομική διασκέδασή τους (κυρίως των άνδρων) σε οίκογενειακή, ή τηλεόραση τούς επάνεφερε στό σπίτια τους. Η διασκέδαση όμως παρέμεινε οίκογενειακή.

Αυτές είναι δύο κοινωνικές έπιπτώσεις των μέσων πού ένώ φαίνονται αντίθετες, στην πραγματικότητα έχουν κοινό στοιχείο τήν οίκογένεια ως βάση τής διασκέδασης.

Οι κοινωνικές έπιπτώσεις των δύο αυτών μέσων μπορεί να διαφέρουν από κοινωνία σε κοινωνία και από μιά περίοδο σε άλλη τής ίδιας κοινωνίας. Συγκεκριμένα, με τήν διάδοση του αυτοκινητιού και τής τηλεόρασης ό οίκογενειακός κινηματογράφος άρχισε να ύποχωρεί και να αντικαθίσταται από τόν κινηματογράφο των διαφόρων ειδών (GENRES) πού άπευθύνεται σε συγκεκριμένες κοινωνικές κατηγορίες ανθρώπων, τς λιδιαύτερες προτιμήσεις των οποίων προσπάθησε να ικανοποιήσει. Αυτή ή μεταβολή προσανατολισμού του κινηματογράφου προκάλεσε και μιά άλλη κοινωνική αλλαγή ένώ, δηλαδή, ό κινηματογράφος ήταν τόπος συγκεντρώσεως ανθρώπων όλων των κοινωνικών τάξεων και κατηγοριών, σ' αντίθεση π.χ. προς τό θέατρο πού είναι χώρος προτιμήσεως των μεσίων και άνωτέρων κοινωνικών στρωμάτων, με τή μεταβολή στον προσανατολισμό του προσελκύει ως χώρος άτομα όλων αλλά κάθε φορά όρισμένων κοινωνικών κατηγοριών.

Η τηλεόραση στό προηγμένα οικονομικά κράτη ξεκίνησε από τό στάδιο τής όμαδικής παρακολουθήσεως σε ταβέρνες, καφενεϊα κλπ., από άτομα διαφόρων κοινωνικών κατηγοριών πέρασε από τό στάδιο τής όμαδικής συγκεντρώσεως τής οίκογένειας στό σπίτι (με τς έννοϊκές έπιδράσεις, πού άναφέρθηκαν, για ένίσχυση τής συνοχής τής) και απέληξε στό στάδιο τής διαλύσεως τής με τς άτομικές τηλεοράσεις πού έπιτρέπουν σε κάθε μέλος τής οίκογένειας να βλέπει τά προγράμματα τής δικής του προτιμήσεως από τήν τηλεόραση ή από κασέτες. Αυτή ή τελευταία εξέλιξη μεταβάλλει τό ρόλο τής τηλεόρασεως ως ένωτικού τής οίκογένειας.

Κοινωνίες ύπανάπτυκτες και ύπό ανάπτυξη είτε έχουν προσαρμοστεί, τήν τηλεόραση στό πλαίσια του πολιτισμικού τους συστήματος είτε έχουν ύποστει από τήν τηλεόραση ριζικές αλλαγές στις πολιτισμικές τους συνήθειες.

Οι έρευνες για τόν έντοπισμό των κοινωνικών έπιπτώσεων των δύο αυτών μέσων σε διάφορες κοινωνίες είναι πάμπολλες. Τά άποτελέσματα των έρευνών αυτών έχουν έπηρεάσει τς άποφάσεις των λθυνόντων διαφόρων χωρών σχετικά με τούς τομείς έκμεταλλεύσεως των μέσων και με τς δυνατότητες χρησιμοποίησεως τους για τήν αναπτυξιακή τους πολιτική.

2. Τά Μορφικά Είδη Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως

Οι σχέσεις ανάμεσα στα μέσα μαζικής επικοινωνίας και την κοινωνία είναι άμοιβαίες. Δηλαδή, τα μέσα είναι φορείς κοινωνικής αλλαγής, με τη σειρά τους όμως υφίστανται την επίδραση του νέου τύπου κοινωνίας που δημιουργήθηκε έπειτα από την επίδρασή τους. Γιά να συνεχίσουν να λειτουργούν και στή νέα κοινωνία πρέπει να προσαρμοστούν στις νέες απαιτήσεις. Η προσαρμογή δεν παρουσιάζεται μόνο στους στόχους και τη χρήση αλλά και στην τεχνολογική τους εξέλιξη.

Έτσι ο κινηματογράφος (με τη γενική έννοια της λέξεως, δηλαδή ως κινηματογράφος-τηλεόραση) παρουσιάστηκε σταδιακά με τις ακόλουθες μορφές ή τους ακόλουθους τύπους:

1) Δραματικός κινηματογράφος (περιλαμβάνει τις κωμωδίες, τα μουσικοχορευτικά (MUSICALS) τις ταινίες δράσεως, τό ψυχόδραμα, τά μυθιστορήματα και τά θεατρικά έργα που μεταφέρονται στή μικρή ή τή μεγάλη οθόνη).

2) Πητορικός κινηματογράφος (περιλαμβάνει τό κλασσικού τύπου ντοκυμανταίρ, τό ντοκυμανταίρ τής τηλεοράσεως, τις ιστορικές και τις έθνογραφικές ταινίες, τις ταινίες τής φυσικής ιστορίας, τις προπαγανδιστικές και τις διαφημιστικές ταινίες).

3) Παιδαγωγικός και έρευνητικός κινηματογράφος (περιλαμβάνει τόν κινηματογράφο ως μέσο διδασκαλίας, τήν έρευνα με τόν κινηματογράφο, κλπ.).

Συγχρόνως αλλαγές παρουσιάστηκαν και στις λειτουργίες του μέσου πού μπορούν να ταξινομηθούν σε δύο κατηγορίες: α) τόν κινηματογράφο γιά διασκέδαση και β) τόν κινηματογράφο γιά επικοινωνία.

Οι λειτουργίες αυτές γενικά σχετίζονται με τις μορφικές κατηγορίες· συγκεκριμένα, ο δραματικός κινηματογράφος σχετίζεται με τήν λειτουργία τής διασκέδασεως, ενώ ο ρητορικός και ο παιδαγωγικο-ερευνητικός σχετίζονται κυρίως με τή λειτουργία τής επικοινωνίας.

Ο συσχετισμός του δραματικού κινηματογράφου με τή λειτουργία τής διασκέδασεως δεν αποκλείει τή συσχέτιση του τύπου αυτού με τή λειτουργία τής επικοινωνίας. Μόνο πού η λειτουργία αυτή είναι έντονα έμφανής στους δύο άλλους τύπους κινηματογράφου. Έξάλλου, κάθε είδος κινηματογράφου και σάν μορφή (τύπος) μόνο επικοινωνεί. Άκόμα πρέπει να προστεθεί ότι η συνειδητοποίηση των λειτουργιών τής επικοινωνίας βοήθησε στό διαχωρισμό του δραματικού κινηματογράφου σε έμπορικό και καλλιτεχνικό· ο πρώτος θεωρείται ότι έχει γιά στόχο τήν διασκέδαση και προσφέρει τήν απόδραση από τή μονοτονία τής ζωής· γι αυτό απευθύνεται στό οικιακό σήμα. Γιά να επιτύχει τό στόχο του παρουσιάζει τό περιεχόμενο του κατά τρόπο άντληπτό σ' όλους τους ανθρώπους με κοινό μυαλό, άνεξάρτητα από τό επίπεδο μορφώσεως. Ο δεύτερος, πού έχει κάποιο "μήνυμα" και βασίζεται σε ιδέες, πού θέλει να μεταβιβάσει, άπαιτεί από τους θεατές κάποια πνευματική ένεργοποίηση. Αύτ' η διαδικασία πιστεύεται ότι άσκει άγωγή και έπηρεάζει τό λογικο-αισθητικό σύστημα των άτόμων.

Ο διαχωρισμός του δραματικού κινηματογράφου σε έμπορικό και καλλιτεχνικό όφείλεται στή σύγκρουση δύο διαφορετικών συστημάτων αξιών του παραγωγού, πού κατά βάση έχει σκοπούς κερδοσκοπικούς, και του δημιουργού του έργου πού ενδιαφέρεται γιά τήν τέχνη. Κατά προέκταση ο διαχωρισμός αυτός εκφράζει τή σύγκρουση ανάμεσα στήν τεχνική και τήν πνευματική ήγεςία.

Τό πρόβλημα των καλλιτεχνικών αξιών πού εφαρμόζονται γιά τήν κατάσταση ένας πνευματικού προϋόντος στις τέχνες και χρησιμοποιούνται ως κριτήρια γιά τήν αίσθητική ζωή των ανθρώπων είναι τόσο δύσκολο όσο και παλιό, γιατί έχει τις βάσεις του στις προσωπικές πεποιθήσεις των κριτικών και στό φιλοσοφικοκοινωνικό πνεύμα τής εποχής και τής χώρας στήν όποία οι κριτικοί όρουν ή έχουν δράσει.

Πολλές από τις σύγχρονες άπόψεις γιά τά μέσα μαζικής επικοινωνίας και ειδικότερα γιά τή διαίρεση του δραματικού κινηματογράφου σε έμπορικό και καλλιτεχνικό έχουν τις ρίζες τους σε παλαιότερες έποχές. Π.χ., η σπουδαίότητα του δραματικού κριτηρίου στις τέχνες και κουλτούρας άντλήθηκε τού PASCAL βρίσκουν άπήχηση σε πολλούς σημερινούς κριτικούς των μέσων πού, έπειδή δέχονται τή διασκέδαση σάν μόνη ή βασική λειτουργία των μέσων συμφωνούν με τόν PASCAL.

ὅτι ἡ διασκέδαση εἶναι σοβαρὸ ἐμπόδιο στὸν ἐσωτερικὸ ἀγῶνα τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὴ σωτηρία του.

Μὲ τὴ διαφοροποίηση τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου σὲ ἐμπορικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ εἰσλήθην κριτήρια πού ταῦτιζαν τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη κατηγορία μὲ ἔννοιες ἔντονα πολιτικο-ιδεολογικές. Ἐπομένως, ἡ κατάταξη ἐνὸς κινήματογραφικοῦ ἔργου καὶ ἡ θεώρησή του γίνονται μὲ κριτήρια ἐπηρεασμένα κυρίως ἀπὸ τὴν πολιτικο-ιδεολογικὴ τοποθέτηση τῶν ἀνθρώπων γενικότερα καὶ τῶν κριτικῶν εἰδικότερα.

Αὐτὲς οἱ λειτουργίες σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴν ἀναγνώριση τῶν κοινωνικῶν ἐπιπτώσεων ἐπέδρασαν πᾶνω στὸ εἶδος καὶ τοὺς τομεῖς χρησιμοποίησεως τοῦ κινήματογράφου-τηλεοράσεως ἀπὸ διάφορες κοινωνίες. Τὸ κυρίαρχο πολιτικοκοινωνικὸ σύστημα κάθε χώρας καθορίζει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὰ μέσα θὰ τὸ ἐξυπηρετοῦν. Στὰ εἶδη χρησιμοποίησεως μπορεῖ κανεὶς νὰ διακριθῶν ὀρισμένες τάσεις πού χαρακτηρίζουν χώρες ὑπανάπτυκτες ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ ἀναπτυγμένες οικονομικά ἀπὸ τὴν ἄλλη. Οἱ τάσεις αὐτὲς εἶναι λιγότερο φανερὲς στίς ὑπὸ ἀνάπτυξη χώρες.

A. Ὑπανάπτυκτες χώρες.

α) Δραματικὸς κινήματογράφος (φανερὴ λειτουργία ἢ διασκέδαση). Εἶναι ἐμφανὴς ἡ οἰκονομικο-πολιτιστικὴ ἐξάρτηση τῶν χωρῶν αὐτῶν ἀπὸ χώρες ἀναπτυγμένες τοῦ πρώτου ἢ τοῦ δευτέρου κόσμου. Ἡ ἐξάρτηση παίρνει τὴ μορφή τῆς οἰκονομικο-τεχνικῆς βοήθειας ἢ τῆς ἐπιβολῆς προτύπου τόσο γιὰ τὸ εἶδος τῆς ἀναπτύξεως ὅσο καὶ γιὰ τοὺς τρόπους ζωῆς.

Στίς ἐξένες ἐπιδράσεις πού ἐπηρεάζουν τὴν κατεῦθυνση τῆς πολιτισμικῆς μεταλλαγῆς παρουσιάζεται τὰ τελευταῖα χρόνια ἔντονη ἀντίδραση, ἡ ὁποία παίρνει πολλές φορές τὴ μορφή τῶν ἀναγεννητικῶν ἢ ἐθνικιστικῶν κινήματων. Σ' αὐτὲς τίς περιπτώσεις ὁ κινήματογράφος-τηλεόραση χρησιμοποιεῖται ὡς μέσο ἀπελευθερώσεως τοῦ τοπικοῦ πολιτισμικοῦ συστήματος ἀπὸ τὴν ἐξάρτηση ξένων πολιτισμικῶν συστημάτων. Αὐτὴ ἡ πολιτικὴ, ἀοίκησε ἐπίδραση πᾶνω στὸν ἴδιο τὸν κινήματογράφο ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν καλλιέργεια καὶ διάδοση τῆς ἰδέας τοῦ ἐθνικοῦ κινήματογράφου καὶ τῆ δημιουργία τῶν σχολῶν-τάσεων τοῦ δευτέρου καὶ τρίτου κινήματογράφου.

Στὸ δευτερο ἢ κινήματογράφο τῆς ἐκφράσεως, στὸν ὁποῖο ἡ γλώσσα δὲν εἶναι συμβατικὴ, γίνεται προσπάθεια γιὰ μιὰ "ἀπο-οικιοκράτηση" τοῦ πολιτισμικοῦ συστήματος. Ἄν στὸν πρώτο κινήματογράφο (χολουσιανικοῦ τύπου) κυριαρχεῖ ὁ παραγωγὸς, στὸ δευτερο ὁ συγγραφέας καὶ ὁ σκηνοθέτης ἀποκοτῶν ἐλευθερία ἐκφράσεως. Στὸν τρίτο κινήματογράφο πού βρίσκεται ἀκόμη στὸ περιθώριο τοῦ συστήματος, συμμετοχὴ στὴν παραγωγή ἔχει τὸ κοινὸ, ὁπότε τὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ταινίας ἐκφράζει κυρίως τὸ λογικο-αισθητικὸ κριτήριό τοῦ κοινού.

β) Ρητορικὸς καὶ παιδαγωγικο-ερευνητικὸς κινήματογράφος (φανερὴ λειτουργία ἢ ἐπικοινωνία καὶ ἢ πληροφόρηση). Μολονότι κινήματογράφος & τηλεόραση βρέθηκαν καὶ χρησιμοποιήθηκαν ἀπὸ τίς ἀναπτυγμένες χώρες, ἡ χρησιμοποίησή τους γιὰ σκοποὺς ἐκπαιδευτικούς μὲ σκοπὸ τὴν ἀμβλυσση, τῆς διαφορᾶς ἀνάμεσα στὰ κράτη μὲ μεγάλο ἀριθμὸ ἀναφαβήτων καὶ στὰ κράτη μὲ μεγάλο ποσοστὸ ἔγγραμτων εἶναι πολὺ ἔντονη στίς ὑπανάπτυκτες χώρες. Ἡ φιλοσοφία πού διέπει αὐτὴ τὴν πολιτικὴ εἶναι ὅτι δὲν ὑπάρχει λόγος οἱ χώρες αὐτὲς νὰ ἀκολουθήσουν τὴν ἴδια ἀρχὴ διαδιδασκαλίας καταπολεμήσεως τοῦ ἀναλφαβητισμοῦ πού ἀκολουθήσαν οἱ ἀναπτυγμένες χώρες ἢ οἱ ὑπὸ ἀνάπτυξη.

B. Ἀναπτυγμένες χώρες.

Στίς χώρες αὐτὲς οἱ εἰδικοὶ τομεῖς καὶ ὁ βαθμὸς χρησιμοποίησεως, τῶν δύο μέσων ἐπηρεάζονται σημαντικὰ ἀπὸ τὸ βαθμὸ ὑπεροχῆς τῆς κοινωνίας τῆς γραπτῆς κουλτούρας ἀπέναντι στὴν ὀπτικοακουστικὴ καὶ ἀντίτροφα. Σὲ πολλές χώρες ἡ κοινωνία τῆς γραπτῆς κουλτούρας, ἡ ὁποία ἐκφράζει τὸ "κρατοῦν" σύστημα, ἐξακολουθεῖ νὰ βασιλεύει καὶ νὰ ἐπηρεάζει τὸ σύστημα ἐκπαιδεύσεως παρ' ὅλο ὅτι οἱ νεότερες γενιές, πού ἔχουν ἐκτεθεῖ στὴν ἐπίδραση τοῦ ἐπικοινωνιακοῦ κινήματογράφου-τηλεοράσεως, ἔχουν διαμορφώσει τρόπο ἀντιλήψεως τῶν πραγμάτων διαφορετικὸ ἀπὸ τοὺς γονεῖς τους.

Ἡ διδασκαλία ἀνάμεσα στοὺς δύο αὐτοὺς κόσμους προέρχεται καὶ ἀπὸ τὸ

γεγονός ότι στους ανθρώπους της γραπτής κουλτούρας έχει αναπτυχθεί τό δεξιά μέρος του μυαλού που ελέγχει την αναλογική σκέψη. Αντίθετα στους ανθρώπους της οπτικοακουστικής κουλτούρας έχει αναπτυχθεί τό άριστερό μέρος του μυαλού που ελέγχει την παραδεικτική σκέψη.

Από τό βαθμό άναγνωρίσεως του κινηματογράφου-τηλεόρασεως ως μέσου καλλιτεχνικής εύαισθητοποιήσεως και πολιτιστικής ανυψώσεως των μελών μιας δεδομένης κοινωνίας καθώς επίσης ως μέσου οίκονομικο-κοινωνικής ανάπτυξεώς τους καθορίζεται τό είδος και ο βαθμός χρησιμοποίησης του κινηματογράφου και της τηλεόρασεως.

Στή πρώτη περίπτωση, ο κινηματογράφος αντιμετώπιζεται:

- α) ως τέχνη που υπόκειται σε κριτική άνάλυση όπως κάθε τέχνη.
- β) ως μέσο πολιτισμικής συνειδητοποίησης του λαού όπως π.χ. γίνεται με την ANIMATION CULTURELLE στα πολιτιστικά κέντρα, στα πανεπιστήμια, σε διάφορα σωματεία, συλλόγους κλπ. με πολιτιστικοκοινωνικές δραστηριότητες κλπ.
- γ) ως μέσο ανάπτυξεως της δημιουργικής ικανότητας των νέων άτόμων με την εκμάθηση και χρησιμοποίηση της γλώσσας του κινηματογράφου. Η γλώσσα αυτή έχει τό δικό της συντακτικό, γραμματική και τρόπους έκφρασης. Ο τρόπος χρησιμοποίησης της γλώσσας αυτής δείχνει τό βαθμό της "μορφώσεως" ή της "άγρραματοσύνης" του δημιουργού ή των δημιουργών ενός κινηματογραφικού έργου.

Οι προσπάθειες πολλαπλασιασμού του άριθμού όσων επιθυμούν νά καλλιεργήσουν τίς δημιουργικές τους επιδεξιότητες βοηθούνται και από τίς τεχνολογικές εξελίξεις των μέσων. Π.χ. ή SUPER8 δίνει τό δυνατότητα, σε μεγαλύτερα πλήθη πιστών του κινηματογράφου νά διαλύσουν τόν πέπλο του μυστηρίου που φαίνεται νά κρύβει ή έχει πιστευτεί ότι κρύβει ή γλώσσα του κινηματογράφου.

Στή δεύτερη περίπτωση, ο κινηματογράφος-τηλεόραση ως μέσο οίκονομικοκοινωνικής ανάπτυξεως χρησιμοποιείται με μία βάση περισσότερο έμπειρική σε τομείς όπως:

- α) ή διδασκαλία. Ο εκπαιδευτικός κινηματογράφος-τηλεόραση χρησιμοποιείται για τή μεταβίβαση οικίλων γνώσεων στους μαθητές και σπουδαστές. Ακόμη και άφηρημένες ιδέες μπορούν νά μεταβιβαστούν με έπιτυχία άν οι άποστολείς των μηνυμάτων είναι "έγγράματοι" κινηματογραφικά. Μία ταινία που άπευθύνεται στους μαθητές μιας όρισμένης τάξεως άν παρουσιαστεί σε μία τάξη και κάτω φαίνεται άκατάληκτη ενώ σε μία τάξη και κάτω κouraστική γιατί θεωρείται ότι έταναλαμβάνει γνωστά πράγματα.
- β) ή πληροφορηση. Ο τομέας αυτός καλύπτει δύο βασικές περιοχές:
 - I. πληροφορηση που σχετίζεται με τά μεγάλα άναπτυξιακά προβλήματα μιας χώρας όπως ή διάδοση νέων μεθόδων καλλιέργειας και νέων έπιστημονικών τρόπων διατηρήσεως και βελτιώσεως της ύγειας καθώς επίσης ή άποτελεσματική καταπολέμηση του άναλφαβητισμού.
 - II. πληροφορηση για τή δομή της κοινωνίας και κριτική αυτής ή των τάξεων που τήν ελέγχουν με σκοπό είτε τή διόρθωση των "κακών κειμένων" είτε τήν κλήρη άλλαγή του συστήματος της κοινωνίας.
- γ) έπιστήμη-έρευνα. Η χρησιμοποίηση του κινηματογράφου-τηλεόρασεως στον τομέα αυτό συνεχώς αύξάνει άν κρίνουμε από τόν άριθμό των διεθνών συνεδρίων που κάθε χρόνο λαμβάνουν χώρα μ' αυτό τό θέμα.

Η χρησιμοποίηση των μέσων στον τομέα αυτό ποικίλλει. Τομείς γνώσεων που άνήκουν στο βασίλειο του γραπτού λόγου έχουν κατακτηθεί από τόν κινηματογράφο-τηλεόραση. Π.χ. κινηματογραφικά και τηλεοπτικά στοιχεία (DOCUMENTS) χρησιμοποιούνται από ιστορικούς και πολιτικούς. Γλωσσολόγοι μελετούν τήν έφαρμογή της σημειολογίας στην εικόνα του κινηματογράφου και της τηλεόρασεως και ψυχολόγοι έξετάζουν τίς πιθανές επίδράσεις των σημείων και των οπτικών συμβόλων στη στρατηγική της διαφήμισης και στις διεθνείς προπαγανδιστικές έκστρατείες. Η μελέτη του φαινομένου πολιτισμικού συστήματος γίνεται από πολιτισμικούς και κοινωνικούς άνθρωπολόγους με τή βοήθεια των δύο αυτών μέσων ενώ δύο ιδιαίτεροι κλάδοι της άνθρωπολογίας ή κινητική (KINESICS) και ή έπικοινωνία του χώρου (PROXEMICS) έξελίχθηκαν σε ξεχωριστές έπιστήμες με μοναδικό μέσο τόν κινηματογράφο και τήν τηλεόραση.

3. 'Η Κινηματογραφική 'Εκπαίδευση Διεθνώς.

'Η αναγνώριση τών κοινωνικών έπιπτώσεων και λειτουργιών, ή χρήση και οι τομείς χρησιμοποίησεως του κινηματογράφου και της τηλεόρασεως στους διάφορους βαθμούς της τεχνολογικής τους εξέλιξεως είναι καθοριστικοί παράγοντες του είδους, του βαθμού και του περιεχομένου της κινηματογραφικής εκπαιδεύσεως σε διάφορες χώρες.

Α. 'Επίπεδο μέσης εκπαιδεύσεως

Τίς τελευταίες δύο δεκαετίες ο κινηματογράφος εισήλθε στο πρόγραμμα τών μαθημάτων της δευτεροβάθμιας εκπαιδεύσεως πολλών χωρών της Εύρώπης και της 'Αμερικής. Τό μάθημα αυτό ανάλογα πρός τό είδος και τήν κατεύθυνση του σχολείου περιλαμβάνει τούς τομείς της αναλύσεως της κινηματογραφικής τέχνης, τόν κοινωνικό ρόλο τών δύο μέσων, τό καλλιτεχνικό χαρακτηριστικό του κινηματογράφου-τηλεόρασεως, τή βασική αισθητική και τή γλώσσα του κινηματογράφου, τίς τεχνικές της επικοινωνίας και τή χρήση τών μηχανημάτων.

'Η διδασκαλία του κινηματογράφου έρχισε κατά τή δεκαετία του 1960 νά διαδίδεται σε σχολεία, κυρίως τών ΗΠΑ και τών σοσιαλιστικών χωρών της ανατολικής Εύρώπης της μέσης βαθμίδας εκπαιδεύσεως.

'Η τάση είσαγωγής της διδασκαλίας του κινηματογράφου στα γυμνάσια ή-τά λύκεια παρατηρήθηκε άργότερα και στα σχολεία της δυτικής Εύρώπης. 'Οπωσδήποτε όμως τό ποτέας αυτός άν και άναπτύσσεται ραγδαία δέν έχει άκόμη διαδοθεί σε μεγάλη κλίμακα στα σχολεία της μέσης εκπαιδεύσεως.

Β. 'Επίπεδο άνωτάτης εκπαιδεύσεως.

Σ' αντίθεση πρός τή μέση εκπαίδευση ή μελέτη του κινηματογράφου & της τηλεόρασεως είναι εύρύτερα διαδομένη στην άνωτάτη εκπαίδευση.

'Η άνάγκη της αντιμετώπισης τών προβλημάτων της εκπαιδεύσεως είδικευμένου προσωπικού στους τομείς της κινηματογραφίας και της τηλεόρασεως παρουσιάστηκε βασικά μετά τό δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Στο διάστημα του μεσοπολέμου έλάχιστες κινηματογραφικές σχολές πανεπιστημιακού επιπέδου ύπήρχαν. Σ' αυτές έπρεπε νά ταξιθεύσουν όσοι έπιθυμούσαν ν' άσχοληθούν έπιστημονικά με τήν τέχνη αυτή. 'Από τίς γνωστότερες είναι ή VSESOYUZNY GOSUDARSTVENNY INSTITUT KINEMATOGRAFI στή Μόσχα, τό CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA στή Ρώμη, τό NIKON UNIVERSITY(COLLEGE OF ARTS) στό Τόκυο, τό FILM DEPARTMENT του SOUTH CALIFORNIA UNIVERSITY.

Οι δυνατότητες πού παρουσίασαν ο κινηματογράφος και ή τηλεόραση σε διάφορους τομείς, καθώς επίσης ή ακαδημαϊκή αναγνώριση της επικοινωνίας ως πεδίου έπιστημονικής έρευνας άνοιξαν τό δρόμο για διεύρυνση της έπιστημονικής καταρτίσεως τών άσχολουμένων με τά μέσα. Χαρακτηριστικό στην προκειμένη περίπτωση είναι τό γεγονός ότι σ' ένα φυλλάδιο της UNESCO τό 1951 αναφέρονται όκτώ χώρες στις όποιες ή εκπαίδευση στον κινηματογράφο είχε αντιμετωπιστεί με κάποια σοβαρότητα. Στο ίδιο δημοσίευμα πέντε πανεπιστημιακές σχολές ξεχώρισαν στις ΗΠΑ στον τομέα της εκπαιδεύσεως προσωπικού για τόν κινηματογράφο. Τό 1972 στο AMERICAN FILM INSTITUTE'S GUIDE TO COLLEGE COURSE IN FILM AND TELEVISION αναφέρεται ότι 613 άμερικανικά πανεπιστήμια και JUNIOR COLLEGES είχαν προγράμματα διδασκαλίας του κινηματογράφου.

'Ο τρόπος αντιμετώπισεως της εκπαιδεύσεως ποικίλλει ανάλογα πρός τά ευρύτερα και στενότερα ένδιαφέροντα και τήν πολιτική κάθε κράτους καθώς επίσης ανάλογα πρός τό ιδεολογικοπολιτικό σύστημα διακυβερνήσεως πού εφαρμόζει. Οι διάφορες τάσεις μπορούν νά συνοψισθούν στις ακόλουθες κατηγορίες:

I. Νομική ύπόσταση τών σχολών

Στίς ΗΠΑ τήν εκπαίδευση έχει αναλάβει βασικά ο ιδιωτικός φορέας, τά διάφορα πανεπιστήμια.

Σ' άλλες χώρες βρίσκονται κάτω από τόν έλεγχο τών ένθνικών κυβερνήσεων από τίς οικονομικές ένισχύσεις τών όποιων έξαρτάται και ή λειτουργία

τους. Ίδιως στις σοσιαλιστικές χώρες της ανατολικής Ευρώπης υπάρχουν στενές σχέσεις ανάμεσα στη βιομηχανία του κινηματογράφου και της τηλεοράσεως και στις πανεπιστημιακές σχολές για την εκπαίδευση των φοιτητών που δουλεύουν μαζί με τους δασκάλους τους, μεγάλους MASTERS της τέχνης.

II. Προσανατολισμός των σχολών

Όπως με τη νομική υπόσταση έτσι και με τον προσανατολισμό των σχολών παρατηρούνται διαφορές που επιτρέπουν την ταξινόμηση των σχολών σε μεγάλες κατηγορίες με βασικό κριτήριο το γεωγραφικό χώρο. Έτσι στις ΗΠΑ όλα τα σημαντικά κέντρα εκπαίδευσσης και έρευνας βρίσκονται στα κολλέγια και τα πανεπιστήμια. Η ίδια τάση ως προς τα μέσα μαζικής επικοινωνίας παρουσιάζεται και στις χώρες της λατινικής Αμερικής.

Αντίθετα στην Ευρώπη η επαγγελματική εκπαίδευση παραδοσιακά έχει χωριστεί από την επιστημονική μελέτη των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Γι αυτό οι τεχνικοί και οι καλλιτέχνες παρακολουθούν τις επαγγελματικές σχολές, ενώ οι κριτικοί και οι θεωρητικοί του κινηματογράφου & της τηλεοράσεως προέρχονται από πανεπιστημιακές σχολές. Τά τελευταία όμως χρόνια και εδώ παρατηρείται τάση ένοποιήσεως των επαγγελματιών και των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων για τη μελέτη και διδασκαλία του κινηματογράφου και της τηλεοράσεως.

Πέρα από τις διαφοροποιήσεις κατά χώρο στον προσανατολισμό των σχολών, η κατάταξη αυτών μπορεί να γίνει και κατά τομείς ενδιαφέροντος. Έτσι:

- α) κύριος στόχος μερικών σχολών είναι η εκπαίδευση των σπουδαστών και η προετοιμασία τους για να εργαστούν στην παραγωγή και επεξεργασία του εμπορικού κυρίως κινηματογράφου.
- β) άλλες σχολές ενδιαφέρονται περισσότερο για το τι λέγεται ή τι πρέπει να λέγεται και λιγώτερο για το πώς λέγεται. Δηλαδή, θεωρείται ότι το πρόβλημα δεν είναι να μάθουν οι φοιτητές να χειρίζονται τις μηχανές, να καθορίζουν το φωτισμό κλπ.-γιατί αυτό άπαιτεί μια διαδικασία άποκτησεως εμπειρίας που συνήθως αποκτάται αφού άποφοιτήσουν-άλλά να μάθουν να "όμιλούν". Αυτοί που θα πάρουν καλύτερη εκπαίδευση στον τομέα αυτό έλπίζεται ότι θα γίνουν καλύτεροι συγγραφείς, παραγωγόι, σκηνοθέτες κλπ.
- γ) μια τρίτη κατηγορία σχολών δίνει μεγαλύτερη προσοχή στη μελέτη της αλλαγής των κοινωνικών θεσμών και των πολιτισμικών συνθηκών που προκαλείται από την είσοδο των μέσων μαζικής επικοινωνίας σε συγκεκριμένες κοινωνίες.

III. Διάρκεια σπουδών.

Ο προσανατολισμός της σχολής παίζει σημαντικό ρόλο στη σύνθεση της, το περιεχόμενο των μαθημάτων και τη διάρκεια των σπουδών. Γι αυτό και παρατηρείται μια ποικιλία στα χρόνια φοιτήσεως τα όποια στα αναγνωρισμένα κέντρα σπουδών κινηματογράφου και τηλεοράσεως αρχίζουν από δύο και φθάνουν έως τα έξι. Γενικά οι πανεπιστημιακοί επίπεδου σχολές κινηματογράφου και τηλεοράσεως ακολουθούν το σύστημα των πανεπιστημιακών σχολών που έπιχωριάζει σε κάθε χώρα.

Ακόμα στις σχολές που δίνεται έμφαση στην εκπαίδευση τεχνικών και καλλιτεχνών μόνο παρατηρείται ότι τα χρόνια φοιτήσεως είναι 3-4, ενώ σ' άλλες η εκπαίδευση καλύπτει και την επιστημονική μελέτη της μαζικής επικοινωνίας καθώς επίσης την κριτική της κοινωνίας τα χρόνια φοιτήσεως είναι τουλάχιστο τέσσερα.

Πολλές φορές ο καθορισμός των χρόνων φοιτήσεως σε τέσσερα είναι θεωρητικός μόνο, γιατί το σύστημα εκπαίδευσσης προβλέπει τρία επίπεδα: Το επίπεδο μαθητείας σ' ένα στούντιο κινηματογράφου ή τηλεοράσεως πριν ο φοιτητής εισέλθει στο πανεπιστήμιο, την 4ετή περίοδο σπουδών και την διετή, μετά την άποφοίτηση, για την άποκτηση εμπειρίας κοντά σ' ένα MASTER. Το τελευταίο επίπεδο είναι υποχρεωτικό και γι αυτό οργανώνεται από την ίδια τη σχολή. Κλασσικό παράδειγμα αυτού του τύπου εκπαίδευσσης παρέχει η ανατολική Γερμανία.

Πέρα από τις ανεξάρτητες σχολές κινηματογράφου και τηλεόρασης ή από τα τμήματα μεγαλύτερων σχολών, ένα πλήθος μαθημάτων προσφέρονται στους κλάδους αυτούς σε ποικιλία μορφών και περιεχομένου υπό τόν τύπο α) τής πανεπιστημιακής έδρας ή του σεμιναρίου σε σχολές παιδαγωγικών, δραματικής τέχνης, επικοινωνίας, δημοσιογραφίας, βιβλιοθηκονομίας, ανθρωπολογίας, κοινωνιολογίας, β) Ίνστιτούτων μελέτης κινηματογράφου και τηλεόρασης.

IV. Αναλογία καθηγητών-φοιτητών

Οι σχολές κινηματογράφου και τηλεόρασης από άποψη αριθμού σπουδαστών παρουσιάζουν τά ακόλουθα χαρακτηριστικά:

α) στις ΗΠΑ όπου και τα ιδιωτικά και τα πολιτειακά Πανεπιστήμια στηρίζονται κατά ένα μεγάλο ποσοστό στα δίδακτρα των φοιτητών ο αριθμός των τελευταίων επηρεάζει τόν προϋπολογισμό τής σχολής. Όσο περισσότεροι φοιτητές τόσο περισσότερα χρήματα δίνονται από τό πανεπιστήμιο στη σχολή πού μέ τή σειρά της προσπαθεί νά αύξησει τόν αριθμό των φοιτητών, νά πάρει περισσότερες καθηγητές κλπ.

β) στην Εύρώπη και σ' άλλες χώρες ο προϋπολογισμός των σχολών δέν εξαρτάται από τά δίδακτρα των σπουδαστών αλλά από τήν κρατική επιχορήγηση ό αριθμός των φοιτητών είναι μικρός. Ό πιά συνθιτισμένος αριθμός των φοιτητών πού άπαντάται σε διάφορες σχολές είναι 40-50, ένώ σε μερικές δέν ξεπερνούν τούς 20-25. Σ' αυτές τις περιπτώσεις δέν μετράει ό αριθμός των σπουδαστών αλλά ή επίδοσή τους μετά τό πέρας των σπουδών τους. Ένδεικτικά θά μπορούσε νά αναφερθεϊ ότι τό THE NATIONAL FILM SCHOOL τής Άγγλίας δέχεται 25 περίπου φοιτητές τό χρόνο από τούς όποιους 5 ξένης έθνικότητας, τό INSTITUT DES HAUTES ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES στό Παρίσι δέχεται 22 περίπου φοιτητές τό χρόνο από τούς όποιους 4 ξένης έθνικότητας.

Έφ' όσον προέχει ή διατήρηση των σχολών κινηματογράφου και τηλεόρασης σε ύψηλά επίπεδα απόδόσεως τό οικονομικό περνάει σε δεύτερη θέση. Έτσι, ένώ ό αριθμός των φοιτητών παραμένει σε χαμηλά επίπεδα για νά διατηρηθεϊ ή ποιότητα των σχολών ό αριθμός των διδασκόντων είναι 1:3.

V. Έπιλογή ύποψηφίων σπουδαστών

Ό μικρός αριθμός των σπουδαστών, πού κάθε κινηματογραφική σχολή έχει τή δυνατότητα νά εκπαιδεύσει, επηρεάζει και τόν τρόπο είσαγωγής των ύποψηφίων στις σχολές.

Παρ' όλη τήν παρατηρούμενη και έδώ ποικιλία έκείνο πού διαπιστώνεται ως ένα κοινό στοιχείο όλων των σχολών αυτών είναι ή μακρά, μέ αυστηρά κριτήρια, διαδικασία έπιλογής καθώς επίσης ό σκληρός συναγωνισμός πού αναπτύσσεται ανάμεσα στους ύποψηφίους για τήν κατάληψη των όπωσδήποτε λιγοστών θέσεων.




B I B Λ I O Γ Ρ Α Φ Ι Α

(Στή βιβλιογραφία αυτή δέν περιλαμβάνονται τά προγράμματα τών διαφόρων σχολών κινηματογράφου.)

- "Audiovisual Education in Japan", CILECT, 7, 1975, 36-38.
- "Australia Selecting Students", CILECT, 8, 1975, 65-67.
- Balan, Dodu, La politique culturelle en Roumanie, Paris: UNESCO, 1974.
- Benton, Charles W., et.al., Television in Urban Education, New York, London: Frederick A. Praeger, 1969.
- Boughedir, Ferid, "Contribution à une théorie du cinéma africain", CILECT, 8, 1975, 25-27.
- Brismée, Jean, "Sommes-nous aussi des écoles de télévision?" CILECT, 7, 1975, 39-41.
- Casanova, Manuel Gonzalez, "Teaching Cinema in Latin America", CILECT, 7, 1975, 44.
- Casanova, Manuel Gonzalez, "L'enseignement de la télévision en Amérique latine", CILECT, 8, 1975, 38-39.
- Crêteur, Micheline, Cinéma et animation culturelle, Bruxelles: JEB points 2, 1975.
- "Films pour l'enseignement de la géographie", Education et Culture, 13, 1970.
- French, Philip, "All the better books" στέ T.J. Ross (ed.), Film and the Liberal Arts, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970, 157-171.
- Grandbois, R., "New Subjects-New Problems", Education and Culture, 1975, 27, 16-21.
- Green, Michael, Michael Wilding, La politique culturelle en Grande-Bretagne. Paris: UNESCO, 1970.
- Hansen, Brigitta, Dr. Manfred Gerbing, Gerhard Knopfe (Redaktion), Film; 10 Jahre deutsche Hochschule für Film Kunst.
- Husen, Torsten, "Re-shaping the Upper Secondary Curriculum", Education and Culture, 1975, 27, 10-15.
- "Improving Health Care through Television", Videography, 1(3), 1976, 16-17.
- La politique culturelle en Hongrie, Paris: UNESCO, 1974.
- La politique culturelle en Italie, Paris: UNESCO, 1971.
- La politique culturelle en république fédérale d'Allemagne, Paris: UNESCO: 1973.
- "La télévision par câble en France", Education et Culture, 1973, 23, 43-44.
- Madsen, Roy Paul, The Impact of Film: How Ideas are communicated through Cinema and Television, New York: MacMillan Publishing Co. Inc., 1973.
- Mäkel, Nico, "Netherlands Film Academy Teaches writing in Pictures", Education and the Arts, The Hague: The Government Printing and Publishing office, 1970, 28-30.
- Mercer, Lee, Public Access: "Book or Burden to the Cable Operator?" Videography, 1(3), 1976, 22-23.
- Owoo, M. Kwate Nee, "You Don't Have Enough Third World Representatives", CILECT, 1975, 7, 45-46.
- Ραφαηλίδη Βασίλη, "Ένα Τέταρτο τοῦ Αἰώνα Κινηματογραφικῆς Παιδείας στήν Ἑλλάδα", Αθήνα: Ἐκδοσὶς Ἐσχολῆς Σταυράκου, 1975.
- Rose, E.O., "Mass Media Manual" CILECT, 8, 1975, 51-57.
- Rosenthal, Alan, "The Hebrew University, Jerusalem", CILECT, 8, 1975, 68-70.
- Ross, T.J. (ed.) Film and the Liberal Arts, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970.
- Schmit, Margarete (Red.), Information: Hochschule für Film und Fernsehen der deutschen demokratischen Republic, Heft 1/2 1974.
- Schramm, Wilbur, Mass Media and National Development; Stanford: Stanford University Press, 1964.
- Schwartz, Barry N., Human Connection and the New Media, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc, 1973.
- Stewart, David, C., (ed.) Film Study in Higher Education, Washington, D.C.: American Council of Education, 1966.
- Tassone, Aldo, "Un institut de sciences du spectacle à l'université de Rome", CILECT, 8, 1975, 67-68.
- "The High Cinema Institute of Giza (Cairo)" CILECT, 7, 1975, 72.
- "The Polytechnic of Central London", CILECT, 7, 1975, 69-1.
- Trassens, José Luis, "Le cinéma latino-américain fait-il de la conscientisation?" CILECT, 8, 1975, 29-37.
- Ulbrich, Peter, "The Formation of a Creative Film and TV Maker in a Socialist Country", CILECT: 7, 23-28.

B I B Λ I O Γ Ρ Α Φ Ι Α

(Στή βιβλιογραφία αυτή δέν περιλαμβάνονται τά προγράμματα τών διαφόρων σχολών κινηματογράφου.)



ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ ΙΔΡΥΣΕΩΣ
ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ & ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ.

Μελετητής: ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΕΝΤΡΟΝ ΚΟΙ-
ΝΩΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ.

Συντάκτης: Γρ. Γκιζέλης Ph.D.

Μέρος Α'

1. ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ ΕΡΕΥΝΑΣ

Τό σχετικό κεφάλαιο πούναι τό πρώτο τής μελέτης είναι γενικά άσαφές καί αναφέρεται σέ συνθήκες καί άρχές μή γνωστές σ' όσους δέν βρίσκονται στους κόλπους τών κρατικών φορέων. Κατά συνέπεια έπ' αύτου δέν μπορεί νά λεχθεΐ τίποτα πού νά μήν είναι εί-κασίας καί προκατάληψης προΐόν άνεξάρτητα από σκο-πιά.

2. ΣΤΟΧΟΙ ΕΡΕΥΝΑΣ

Σάν στόχοι τής έρευνας αναφέρονται:

α. ...έπισημανση τών κοινωνικών λειτουργιών καί έ-πιπτώσεων τών δύο μέσων (κινηματογράφου- τηλεόρα-σης) καί τών χρήσεων καί χρησιμοποίησών τους από τίς διάφορες κοινωνίες. Βασικό είναι στήν περί-πτωση ατή νά εξακριβωθεΐ ως πύό βαθμό ό κινημα-τογράφος θεωρείται τέχνη από τίς διάφορες κοινω-νίες ή ό κινηματογράφος καί ή τηλεόραση θεωρούν-ται καί αντιμετωπίζονται σά μέσα άνόδου του πολι-τιστικού έπιπέδου ενός λαού.

Σ' αυτό τό σημείο μπορεί νά παρατηρήσει κανείς πώς ή μελέτη προβάλλει για στόχο της τήν πύό στοιχει-ώδη σκέψη πού μπορούσε νά γίνει.

Στή συνέχεια καί σάν δεύτερος στόχος αναφέρεται ...ότι άποβλέπει στή διερεύνηση τών συνθηκών πού έπικρατούν σήμερα όχι μόνο στή χώρα μας αλλά καί διεθνώς από άποψη παραγωγής στους τομείς του κι-νηματογράφου καί τής τηλεοράσεως. Έπί πλέον άπο-βλέπει στή διαπίστωση τής δυνατότητας άπορροφήσε-

ως του δυναμικού που θα εξέρχεται από μια κρατική σχολή.

Αμφότερες οι διατυπώσεις που αφορούν στους στόχους της έρευνας εκτός του πνεύματος που θα όφειλε μια τέτοια μελέτη να προτάξει και που έν τέλει άδικοϋν και τήν ίδια μια και όπως θα δοϋμε παρακάτω αυτή έπεκτείνεται πολύ πέρα άπ'τά όρια των στόχων της.

3. ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΙΤΥΧΙΑ ΤΩΝ ΣΤΟΧΩΝ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.

Οι ένέργειες για τήν επιτυχία των στόχων της έρευνας ύπήρξαν τῷ όντι άνεπαρκείς τόσο από βιβλιογραφικής πλευράς όσο και από ένέργειες που θα έδιναν μια άμεση έμπειρία στον μελετητή.

Συγκεκριμένα και σύμφωνα με τήν βιβλιογραφία που αναφέρεται στο τέλος λείπουν βασικώτατα βοηθήματα όπως η σειρά των SCREEN Educational notes προγράμματα κινηματογραφικής επιμόρφωσης και παιδείας (σ'έπίπεδο κυβερνητικής πολιτικής) άπ'όλες τίς χώρες και κυρίως άπ'αυτές που έχουν τό μεγαλύτερο ένδιαφέρον για τό θέμα τίς χώρες της Κεντρικής Αφρικής που μετά τήν άνεξαρτησία τους άντιμετώπιζαν τό πρόβλημα της κάλυψης των σχετικών άναγκών από μόνες τους.

Ακόμα λείπουν τά λιγοστά αλλά άκρωσ σημαντικά για τήν περίπτωση δημοσιεύματα του ΦΙΑΜ στά νούμερα 4-5 και 10. Ακόμα λείπει τό σχετικό με τίς κινηματογραφικές σχολές άκρωσ ένδιαφέρον μέρος του INTERNATIONAL FILM GUIDE. Πιστεύουμε πώς ό μελετητής ώφειλε ν'άποκτήσει ίδιαν πείρα για τό τί είναι κινηματογραφική σχολή και τί κινηματογραφική παραγωγή με επιτόπιες επίσκεψεις σε διάφορες χώρες του κόσμου. Οι επαφές μ'άρμόδιους που αναφέρονται είναι όλως άνεπαρκείς και άστοχες στο μεγαλύτερο τους μέρος γιατί δέν ύπάρχει άρμόδιος, σχετικά με τήν κινηματογραφική παιδεία στο ΥΠ.Π.Ε ούτε και στο ΥΠ.ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ και τήν Γ.Γ.Τ.Π. Έξάίρεση άποτελεϊ η ΕΤΑΙΡΙΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ που πράγματι διατύπωσε άπόψεις ούσίας επί του θέματος, πράγμα που φαίνεται και στην ίδια τή μελέτη άν και άπόψεις της έχουν μπει σε έντελώς άλλο πλαίσιο με άποτέλεσμα ν'άλλοιωθει σχεδόν ολοκληρωτικά ό χαρακτήρας τους.

4. Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Τό κεφάλαιο 4 παρ'όλη τή σχηματικότητά του άναγκαία άλλωστε προκειμένου ν'άποδοθεῖ μέ σύντομο τρόπο μάς βρίσκει σέ γενικές γραμμές σύμφωνους. Ἄκόμα σ'αυτό τό σημείο όφείλουμε νά σημειώσουμε τήν όξυδέρκεια τοῦ μελετητή γιά τήν παρατήρησή του σχετικά μέ τήν γ ρ α π τ ή κ ο υ λ τ ο ὕ ρ α , πούναι οίκεία στους ίθύνοντες καί τήν ό π τ ι κ ο α κ ο υ σ τ ι κ ή πού τούς εἶναι άνοίκεια μέ άποτέλεσμα νά τούς καθιστά άνίκανους νά κατανοήσουν όχι μόνο τόν κόσμο τής όπτικοακουστικής έπικοινωνίας αλλά καί τόν κόσμο πού αυτή έπικοινωνεῖ. Τοῦτο βέβαια έχει βαρύτατες καί κυριολεκτικά άνυπολόγιστες συνέπειες γιά τήν πολιτιστική μας πραγματικότητα.

Παρακάτω άναφέρονται οί τρόποι μέ τούς όποιους έχει καλυφθεῖ μέχρι τώρα τό θέμα τής κινηματογραφικής παιδείας καί άναφέρονται όλες οί σχολές μ'έξαίρεση τής σημαντικώτερης πού έχει κλείσει βέβαια άπό χρόνια αλλά στό διάστημα τής λειτουργίας της όπῆρξε ένα λαμπρότατο έν καί διάτον άστρο. Τό ΚΕΝΤΡΟ ΑΝΩΤΑΤΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ πούχε ίδρυθεῖ άπ'τήν Είρ. Καλκάνη καί τόν Κ.Φωτεινό τό 1961 καί λειτουργήσε γιά μιá πενταετία. Ἐπίσης, δέν άναφέρεται πώς οί σχολές αυτές δέν εἶναι στήν οὐσία σχολές αλλά πρόχειρα διδακτήρια χωρίς τόν άπαραίτητο έξοπλισμό καί πρόγραμμα καί πού κύρια αντιμετωπίζουν τόν κινηματογράφο άπ'τό πρίσμα τής γραπτής κουλτούρας, πράγμα πού έχει τή συνέπειά του καί δώ.

Στή συνέχεια άναφέρεται πώς κατά κύριο λόγο ...οί ικανοί άπόφοιτοι γυμνασίου προτιμοῦν τίς άνώτατες καί άνώτερες κρατικές σχολές πού παρέχουν διπλώματα άναγνωρισμένα καί δίνουν τή δυνατότητα στους άποφοίτους νά βροῦν εύκολα επαγγελματική άπασχόληση μέσα στό έλληνικό οίκονομικό-κοινωνικό σύστημα.

Ἄμέσως παρακάτω άναφέρει πώς μιá μερίδα σπουδαστῶν τῶν κιν/κῶν σχολῶν άποτελεῖται άπό τούς άποτυχόντες στίς εἰσαγωγικές έξετάσεις τῶν πανεπιστημίων ἢ αὐτῶν πού έπιθυμοῦν νά λάβουν άναβολή κατατάξεως στό στρατό. Αυτό τό τελευταίο εἶναι έν μέρει άληθές αλλά ως πρός τά προηγούμενα συμβαίνει άκριβῶς τό αντίθετο. Ἐκτός άπ'τό γεγονός ότι ἤδη φοιτητές πανεπιστημιακῶν σχολῶν έγγράφονται στίς σχολές κινηματογράφου καί πολύ συχνά τελειόφοιτοι, τό κίνητρο αὐτοῦ πού έπιθυμεῖ νά σπουδά-

σει κινηματογράφο δέν είναι τό ίδιο μέ αὐτοῦ πού πηγαίνει γιά δικηγόρος γιά γιαντρός ἢ ἐν γένει γι' αὐτό πού ἀναφέρεται σάν ἐπαγγελματική ἀπασχόληση. Τό κίνητρο σ' αὐτές τίς περιπτώσεις είναι ἐντελῶς διαφορετικῆς φύσης καί τάξης καί χρῆζει ἐντελῶς ἰδιαίτερης προσοχῆς πράγμα πού ἡ μελέτη ὄχι μόνον δέν ἔκανε ἀλλά ἐνέταξε αὐτή τήν ἐντελῶς ἰδιαίττουσα περίπτωση στό σωρό τῆς ἐπαγγελματικῆς ἀπασχόλησης πού ἡ σπουδή είναι ἀπλῶς προϋπόθεση.

5. ΘΕΤΙΚΟΙ & ΑΡΝΗΤΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΣΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ.

'Εδῶ ἀπό τήν τοποθέτηση ἤδη ὑπάρχει μιὰ διαπίστωση ἐξαιρετικά σημαντική, τό γεγονός... ὅτι ἡ Ἑλλάδα ἔχει ὑστερήσει σημαντικά στόν τομέα τῆς ἐκμετάλλευσης τῶν διαφόρων ἰδιοτήτων τῶν δύο μέσων σέ σχέση πρός χώρες ὄχι μόνο μέ ὑψηλότερο βαθμό οἰκονομικῆς ἀναπτύξεως ἀλλά ἀκόμη καί χαμηλότερο.

'Από δῶ καί κάτω περνᾶμε στά οὐσιαστικά σημεῖα τῆς μελέτης καί οἱ παρατηρήσεις μας θά είναι πιό λεπτόλογες καί πιό πυκνές.

'Αμέσως παρακάτω ἡ μελέτη θεωρεῖ σάν δεδομένη... τή διαπίστωση ὅτι ὁ κινηματογράφος στήν Ἑλλάδα γενικά βρίσκεται σέ χαμηλό ἐπίπεδο καί συνεχίζει μέ τίς κατά τόν μελετητή δυό ἀπόψεις πού ναι κυρίως ἀρχες στό θέμα τῆς ἰδρύσεως κρατικῆς κινηματογραφικῆς σχολῆς ἢ ὄχι. 'Εδῶ πρέπει νά σταθοῦμε γιά λίγο καί νά πούμε πῶς "ὁ κινηματογράφος δέν βρίσκεται στήν Ἑλλάδα γενικά σέ χαμηλό ἐπίπεδο", τό ἀνίθετο μάλιστα. Θᾶλεγε κανεῖς πῶς παρ' ὅλες τίς φυσικῆς καί τεχνικῆς ἀντιξοότητες ὁ Ἑλληνικός Κινηματογράφος "ἀνθεῖ στό κελί" του. Ἡ προσπάθεια, τῆς ἰδιοτικῆς πρωτοβουλίας μέσα ἀπ' τίς πιό ἀντίξοες σέ παγκόσμια κλίμακα συνθήκες κατορθώνει νά ἐπιδείξει τό μέτρο τῶν δυνατοτήτων της τόσο στό τεχνικό ὅσο καί στόν καλλιτεχνικό τομέα. Τό ὅτι δέν κατορθώνει νά καταστεῖ ἀνταγωνιστικός σέ παγκόσμια κλίμακα είναι ἀποτέλεσμα τῆς πάγιας πολιτικῆς τοῦ κράτους ὅτι ἡ Ἑλλάδα είναι ἕνα χωράφι πού ἀνήκει στούς ξένους πού πρέπει νά διευκολύνονται καί νάχουν περισσότερα προνόμια ἀπ' τούς Ἕλληνες ὥστε νάρθουν ἐδῶ νά κάνουν ταινίες. Ὁ ἀποκλειστικός προσανατολισμός τῆς κρατικῆς πολιτικῆς πρός αὐτή τήν κατεύθυνση δημιουργεῖ ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά τίς ἀντίξοες ἐκεῖνες συνθήκες τίς ὁποῖες ὁ Ἕλληνας κινηματογραφιστής είναι ὑποχρεωμένος ν' ἀντιπαλαίσει ἔχοντας σάν βασικώτερο ἐχθρό του τό ἴ-

διο του τό κράτος καί σέ πολύ μικρότερο βαθμό τόν ξένο ανταγωνιστή. Μ'αυτή τήν έννοια τό 'Ελληνικό Κράτος είναι ὁ βασικώτερος παράγοντας καταστολής τοῦ 'Ελληνικοῦ κινηματογράφου καί ὁ βασικότερος ἐπίσης παράγοντας προώθησης τοῦ ξένου μέσα στήν ἴδια τή χώρα. Τό ὅτι δέν ἔχουμε κινηματογραφική ἀνάπτυξη ὀφείλεται ἀποκλειστικά καί μόνο στή κρατική μας πολιτική καί ὄχι βέβαια στίς δυνατότητες τῶν 'Ελλήνων κινηματογραφιστῶν πού κάθε ἀπόδειξη αὐτῶν τῶν δυνατοτήτων δημιουργεῖ κι ἓνα νέο πλέγμα κατασταλτικῶν μέτρων ἀπ'τή μεριά τοῦ κράτους καί μάλιστα μέ τόν κυνικώτερο τρόπο. Δέν εἶναι βέβαια ἐδῶ ὁ χώρος γιά νά κάνουμε κριτική τῆς κινηματογραφικῆς πολιτικῆς, ἀλλά ὀφείλουμε νά ἐπισημάνουμε τό γεγονός στίς διαστάσεις του γιά τήν ἀντιμετώπιση αὐτῆς τῆς ἰδιαζόντως ἀνθελληνικῆς προπαγάνδας πού ἐκπορεύεται ἀπ'τό ἴδιο τό κράτος. Ὁ ἰσχυρισμός πού ἐνδεχόμενα μπορεῖ νά δοθεῖ σάν ἀπάντηση ὅτι πρόκειται περὶ ἐκτιμῆσεως ἢ ὁποία, μπορεῖ νά δεχθεῖ τό ἐνδεχόμενο λάθος της δέν θά ναι παρά ἓνας ἀκόμα κυνισμός στήν πάγια πολιτική, γιά τήν ἐκμηδένιση τοῦ 'Ελληνικοῦ κινηματογράφου. Στή συνέχεια, ἡ μελέτη ἀν καί μέ τρόπο κατατακτικό παραθέτει ἓναν ἀριθμό ἀπό λόγους θετικούς καί ἀρνητικούς, ὡς πρός τήν ἴδρυση κρατικῆς κινηματογραφικῆς σχολῆς πού ὅλοι τους ὅμως εἶναι δευτερεύοντες καί ἀσήμαντοι σέ σημεῖο πού οὔτε σάν τέτοιοι θάξιζε τόν κόπο ν'ἀναφερθοῦν. Ἐδῶ εἶναι τό σημεῖο στό ὁποῖο θά πρέπει κανεῖς νά σημειώσει ὅτι ἡ μελέτη βρῖσκεται ἐξ ἀρχῆς σέ φάλτσο δρόμο γιατί ἡ **ΙΔΡΥΣΗ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ** δέν εἶναι παρά ἓνα μικρό μέρος (ἀν καί ἐξαιρετικά σημαντικό) στό ζήτημα τῆς ἀντιμετώπισης τοῦ συνόλου τῶν ἀναγκῶν πού μποροῦν νά στεγαστοῦν κάτω ἀπ' τήν ἐτικέτα **ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΙΔΕΙΑ**. Ἐτσι ὅταν δέν ἔχει μελετηθεῖ οὔτε τό ἀντικείμενο τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας ἐν γένει, οὔτε οἱ πολυποίκιλες ἀνάγκες πού ἐπιζητοῦν μιά τέτοια παιδεία δέν εἶναι δυνατόν παρά ν'ἀναφέρονται στήν τύχη διάφοροι λόγοι σάν θετικοί ἢ ἀρνητικοί καί οἱ ὁποῖοι δημιουργοῦν συσκοτιστικά παρά διαφωτιστικά πλαίσια.

Ἐτσι ἀφοῦ ἡ ἀνάγκη τῆς κινηματογραφικῆς παιδείας εἶναι πρωταρχικώτερη καί πρωθύστερη ἀπό τήν ἀνάγκη γιά τήν **ΙΔΡΥΣΗ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ** οἱ λόγοι πού μεσολαβοῦν εἴτε σάν θετικοί εἴτε σάν ἀρνητικοί παράγοντες δέν μποροῦν - σάν δευτερογενεῖς ποῦναι - νά παίξουν ἀποφασιστικό ρόλο

γιατί είναι εξαρτημένοι άμεσα από την απάντηση που δίνεται στο αίτημα της κινηματογραφικής παιδείας στο σύνολό του. Η άποφυγή αυτής της απάντησης από μέρος της μελέτης και της αντιμετώπισης του όλου θέματος την οδηγεί μοιραία στη συνέχεια σε οικονομιστικούς άκροβατισμούς σαν ένα είδος πλευρικής αντιμετώπισης απ' την οποία όμως το συμπέρασμα δεν είναι αποθαρρυντικό.

6. Η ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ ΙΔΡΥΣΕΩΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ & ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ.

Παρ' όλα αυτά όμως το κεφάλαιο 6 αρχίζει "Είναι άναμφισβήτητο ότι η έρευνα για την επαγγελματική αποκατάσταση των κινηματογραφιστών δεν εύνοει είσηψη υπέρ της ίδρύσεως κρατικής σχολής..."

Τό ρηξικέλευθο τουτο συμπέρασμα δεν είναι βέβαια, τυχαίο, είναι όμως αποθαρρυντικό. Προϊόν της όλης παρακαμπτήριας τακτικής που απ'τή μιά έχει τό προηγούμενο ότι βάζει στό ίδιο σακί τούς σκηνοθέτες, μέ τούς άλλους επαγγελματίες διανοούμενους μέ κοινό όρο διατομής την "επαγγελματική άπασχόληση" και απ' την άλλη τά οικονομίστικα μέτρα της άγοράς εργασίας ή διαπίστωση αυτή έχει τή συνέπειά της μέν ως πρός την τακτική που ακολουθεί έχοντας όμως ξεφύγει έντελώς απ'τό αντικείμενό της και κυρίως απ'τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που συνιστούν την πραγματικότητα των σκηνοθετών για την όποία κάνει λόγο. Η πραγματικότητα των σκηνοθετών δεν είναι ή άνεργία αλλά ή έκλεκτική άνεργία, ένα φαινόμενο έξαιρετικά ιδιόμορφο αλλά και τό πλέον κυρίαρχο. Η ίδια δέ ή φύση της έκλεκτικής άνεργίας δεν είναι ένα μετρήσιμο μέγεθος και συνεπώς τά συμπεράσματα σχετικά μέ την άνεργία των σκηνοθετών είναι έντελώς λανθασμένα. Ακόμα όμως πριν φτάσουμε σ'αυτή την έκλεκτική άνεργία έχουμε την έκλεκτική παιδεία πράγμα που ισχύει άπόλυτα για τόν σπουδαστή του κινηματογράφου αλλά όχι και για τόν σπουδαστή του Πανεπιστημίου που πάει για γιαντρός και βγαίνει δικηγόρος. Επαναλαμβάνω και πάλι πώς μή έχοντας δεί τό θέμα στην ιδιαίτερότητα του ό όποιοσδήποτε λόγος και έν προκειμένω της μελέτης διέπεται άναγκαστικά από σύγχυση αντικειμένου και σκοπού.

Στή συνέχεια ή μελέτη διαφοροποιεί διαρκώς την κατεύθυνση της φοράς της και περνάει μέ τρόπο λίγο ύποθετικό από σκέψεις για την είσαγωγή του μαθήματος του κινηματογράφου στη Μέση Έκπαίδευση ,

πούχει σάν συνέπεια τή δημιουργία πανεπιστημιακῶν σχολῶν γιά τήν ἐκπαίδευση τοῦ διδακτικοῦ προσωπικοῦ. Αὐτή ἡ ἰδιαίτερα σημαντική πρόταση παρειαφ-
 ρύει κάπως λαθραία στό ὄλο κείμενο καί ξεχνιέται ἀμέσως μετά. Μιά μικρή στροφή μᾶς ξαναφέρνει στήν Κρατική Σχολή Κινηματογράφου γιά ἐκπαίδευση στελεχῶν καί γίνεται λόγος γιά τό κόστος της. Διαπιστώνεται ὅτι θά εἶναι μεγαλύτερο ἀπό τόν φοιτητή τοῦ Πανεπιστημίου καί ἀναφέρονται οἱ λόγοι:

α/ ἀναλογία καθηγητῶν - σπουδαστῶν 1:4.

β/ Τεχνικός ἐξοπλισμός.

γ/ Ἀναλώσιμα ὑλικά γιά τήν πρακτική ἐξάσκηση τῶν σπουδαστῶν.

Οἱ λόγοι πού ἀναφέρονται σάν παράγοντες γιά τό ὑψηλό κόστος λειτουργίας τῆς σχολῆς εἶναι ἀπόλυτα σωστοί ἄν καί ἡ σύγκριση πού γίνεται μέ τό ἀνάλογο κόστος τοῦ φοιτητῆ Πανεπιστημίου δέν εἶναι εὐστοχη γιατί τό κόστος σπουδῶν τοῦ κινηματογραφιστή-σπουδαστῆ δέν εἶναι ἀπλῶς πιό ὑψηλό ἀλλά ἀσύγκριτα ὑψηλό ὥστε ἐκ τῶν μεγεθῶν νά μήν μπορεῖ νά γίνει καμιά σύγκριση. Σάν πρόταση γιά τήν ἐξεύρεση τοῦ ἀναγκαίου ποσοῦ ἀναφέρεται "ἡ ἐπιβολή φόρου μιᾶς δραχμῆς στήν τιμή τοῦ εἰσιτηρίου" τῶν κινηματογράφων. Πρόταση ὄχι καί τόσο δόκιμη δεδομένου ὅτι τό εἰσιτήριο μᾶλλον πρέπει ν' ἀπαλλαγεῖ μιᾶς σειρᾶς φόρων παρά νά ἐπιβαρυνθεῖ ἐκ νέου.

Ἡ ἐπόμενη πρόταση γιά τόν καθορισμό τῶν εἰσαγωμένων σπουδαστῶν μέ βάση κάποιο προγραμματισμό ἀναγκῶν δείχνει πόσο ὁ μελετητής ἀνατέμνει μίό ὀλοκληρωτικά ἀγνωστη περιοχή.

Μιά κινηματογραφική σχολή ἔχει μιᾶ πληρότητα διδακτικοῦ προσωπικοῦ καί τεχνικοῦ ἐξοπλισμοῦ πού ἀναλογεῖ στό 1:4 (1καθηγητής:4σπουδαστές). Αὐτό εἶναι ἡ ἰσορροπία τῆς σχολῆς καί τήν ὁποία κανενός εἶδους βλακῆς οἰκονομίστικος προγραμματισμός δέν νομιμοποιεῖται νά ἀνατρέψει.

Κι ἀκόμα ἡ πρόταση γιά ὑποβολή σέ αὐστηρότατη δοκιμασία ἐπιλογῆς τῶν ὑποψηφίων δείχνει τό πόσο ἐξω βρισκόμαστε ἀπ' τήν ἀπαραίτητη αἴσθηση γιά τήν ἀντιμετώπιση τοῦ προκειμένου θέματος. Ἡ ἀντίρρηση δέν εἶναι στήν "αὐστηρότατη δοκιμασία" ἀλλά στό ὅτι τό πλαίσιο ἀνταποκριτικῆς λειτουργίας εἶναι τόσο διαφορετικό ὥστε νά μήν μπορεῖ καν νά γίνει λόγος γιά ὀτιδήποτε ἀφορᾶ σ' αὐτό τό τρόπο τοῦ σκέπτεσθαι. Οἱ ὑποψήφιοι σέ μιᾶ τέτοια σχολή δέν ὀφείλουν νά ἔχουν ὀρισμένες προκαθορισμένες δυνατότητες, ἀλλά οἱ καθηγητές ὀφείλουν μέσα ἀπό τό φάσμα τῶν προσφερομένων δυνατοτήτων, νά λειτουρ-

γήσουν σωστά στο πλαίσιο της έκλεκτικής ανταποκριτικότητας εκλέγοντας μάλλον παρά επιλέγοντας τους μαθητές της σχολής και μέ κριτήρια πού είναι μακριά απ'αυτά της αυστηρότητας-χαλαρότητας και κοντά στο πνεύμα του πλούτου και της ποικιλίας τών δημιουργικῶν ικανοτήτων.

7. ΤΥΠΟΣ ΣΧΟΛΗΣ

Μπαίνοντας στο ζήτημα του "τύπου σχολής" αναγκαστικά οδηγούμαστε σέ περιοχές μείζονος θεωρητικής αντιμετώπισης μέ εξαιρετική και πάλι ιδιομορφία. Πέρα απ'τό γεγονός ότι υπάρχουν ήδη συγκροτημένες παραδόσεις πού μπορεί πάνω τους νά βασιστεῖ κανείς εἶναι αναγκαῖο νά διαγράψουμε ἐκ νέου τό ἀντικείμενό μας μέσα στο πλαίσιο πού καλεῖται "τύπος σχολής".

Ἡ "Κινηματογραφική Παιδεία" ἔχει κατ'ἀρχήν ἕνα καινοφανές "διδακτικό ἀντικείμενο" τό ὁποῖο βάζει συνάμα και τό πρόβλημα του τρόπου τῆς διδασχῆς του. Ἀπ'αυτό προκύπτει και ὁ τύπος τῆς σχολῆς.

Σάν "νέο διδακτικό ἀντικείμενο" ὁ κινηματογράφος ὅταν μπαίνει στο χῶρο τῆς παιδείας βάζει ταυτόχρονα ζητήματα τόσο πρὸς τό ἀντικείμενο ὅσο και πρὸς τῆ μέθοδο. Τά ζητήματα αὐτά ἐρχεται ν' ἀντιμετωπίσει τό θεσμικό πλαίσιο τῆς ἐν γένει παιδείας, πού εἶναι διαμορφωμένο μέσα ἀπό μακραίωνες διαδικασίες. Αὐτός ὁ γενικός χῶρος παιδείας δέχεται πάντα ἕνα νέο διδακτικό ἀντικείμενο σάν μιά προέκταση και ἐξειδίκευση ἐνός ἤδη ὑπάρχοντος κλάδου.

Σ'αὐτή τῆ συνθήκη δέν δημιουργεῖται παρά πρόβλημα πρακτικό γιά τόν τρόπο ἔνταξης και ἀξιολόγησης του νέου ἀντικειμένου στά πλαίσια ἐνός παλαιότερου και συνήθως θεωρουμένου εὐρύτερου πλαισίου ὑπαγωγῆς. Ἔτσι μέ τό νά γίνεται αὐτοῦ του εἴδους ἡ ὑπαγωγή οἱ γενικές ἀρχές τῆς διδακτικῆς μεθόδου περνᾶνε και στο νέο ἀντικείμενο. Αὐτή ὁμως ἡ συνθήκη δέν ἴσχυσε και δέν ἰσχύει γιά τόν κινηματογράφο. Δέν ἔγινε ποτέ ὑπαγωγή του κινηματογράφου, σάν "διδακτικό ἀντικείμενο" σ'ἕνα ὁποιοδήποτε πλαίσιο εὐρύτερου κλάδου και συνεπῶς μιᾶς παράδοσης ἀπ'τὴν ὁποία θά δανείζονταν τίς διδακτικές μεθόδους.

Τό "Ἐργαστήρι του Κουλέσωφ" πού ἀποτελεῖ και τό ἀρχέτυπο τῆς κινηματογραφικῆς σχολῆς μέ τρόπο αὐθόρμητο ἔθεσε τά θεμέλια γιά μιά νέα μορφή παιδείας στήν ὁποία ἡ διάσταση πρακτικῆς και θεωρίας ἦταν ἀνύπαρκτη.

Τό γεγονός αυτό δέν όφειλώταν μόνο στό ότι ό κινηματογράφος ήταν άπλώς ένα νέο διδακτικό άντικείμενο αλλά κυρίως στή φύση αυτού του άντικειμένου πού άποτελούσε καί άποτελεί μιá πιό σύνθετη μορφή διατύπωσης καί άναπαράστασης άπ'τά ύπόλοιπα ύπάρχοντα μέσα σέ βαθμό υπέρβασης πράγμα πού στάθηκε καθοριστικό στή διαμόρφωση μιás νέας μορφής σκέψης γιά τήν όποία τά παλιά μοντέλλα τής θεωρίας καί τής πράξης δέν μπορούσαν νάχουν έφαρμογή μέ τόν τρόπο πού αυτό συνέβαινε μ'άλλα άντικείμενα παιδείας. Στόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση διασταυρώνονται ένα πλήθος άπό πρακτικές καί θεωρίες αυτών των πρακτικών, άπό τή φυσική & τή χημεία ως τήν εικονολογία καί τήν ρυθμολογία ή τήν αίσθητική καί τή μυθολογία.

Τό σύνολο αυτών των άντικειμένων πού ήδη άνήκει στήν παραδοσιακή παιδεία ύφίσταται μιá ιδιόμορφη άναδιόρθωση καί συγκερασμό γιά νά συληφθεΐ κάτω άπό μιá νέα προοπτική μέσα σ'ένα έντελώς διαφορετικό πλαίσιο.

Άπ'αυτή τήν άποψη τό "Έργαστήρι του Κουλέσωφ" , δέν άπετέλεσε μόνο τό άρχέτυπο τής κινηματογραφικής παιδείας αλλά καί ένα πρότυπο τής έν γενεί παιδείας άπ'τό όποιο όμως ή άδράνεια τής παραδοσιακής παιδείας καθόλου δέν έπιρρεάστηκε. Αυτό όφείλεται κυρίως σιό γεγονός ότι ή παραδοσιακή παιδεία δέν είχε καμιá δυνατότητα νά χειριστεΐ τό νέο άντικείμενο καί τή μέθοδο πού εισηγήγε γιατί κάτι τέτοιο άπαιτούσε μιá μείζονα συνδιαστική ικανότητα έντελώς διαφορετικής τάξης άπό αυτή πού θά μπορούσε νά διαθέτει ένας σοφός τής παραδοσιακής παιδείας.

Ό χαρακτήρας αυτής τής επανάστασης άρχισε νά συνειδητοποιεΐται μόνο τά τελευταία χρόνια κι αυτό έξ αίτίας του γεγονότος ότι πολλοί φορεΐς, όργανισμοί καί εκπαιδευτικά συγκροτήματα θέλησαν νά δώσουν ένα τέλος στήν έκρεμότητα τής κινηματογραφικής παιδείας. Στήν προσπάθειά τους αυτή είδαν πώς ένα πραγματικά νέο διδακτικό άντικείμενο χρειάζεται καί μιá πραγματικά νέα μέθοδο διδαχής. Παρ'ότι πολλοί έσκυψαν πάνω στό πρόβλημα μέσα κι έξω άπ'τόν κινηματογράφο στήν πράξη βρήκαν εφαρμογή μόνο τρεΐς προτάσεις.

α/ Ή πρόταση του Leacock πού λέγεται καί "σύστημα Leacock" πού ρίχνει όλο τό βάρος στήν έκπαίδευση του κινηματογραφιστή σάν τεχνικού κυρίως καί ό όποιος κάτω άπό όποιες δήποτε συνθήκες καί μέ όποιοδήποτε τρόπο πρέπει νά καταστεΐ ικανός νά φέ-

ρει στην όθόνη ένα γεγονός που συμβαίνει στον κόσμο πούναι από τη φύση του αντικειμενικό και ο σπουδαστής-κινηματογραφιστής οφείλει να το καταγράψει με πληρότητα και με τρόπο που να προσιδιάζει περισσότερο προς τον χαρακτήρα του ίδιου του γεγονότος παρά προς την ιδιοσυγκρασία του.

β/ Η πρόταση του Colin Young με βάση την οποία δημιουργήθηκε το NATIONAL FILM SCHOOL στο Λονδίνο. Η πρόταση του Young λέγεται αλλιώς και "θεωρία του νονού". Τό βάρος στην τεχνική εκπαίδευση και την πρακτική εξάσκηση σ' όλο τό διάστημα τών σπουδών είναι και δώ σημαντικό λείπει όμως ή προοπτική εφαρμογής αυτής της εκπαίδευσης που στον Leacock είναι σαφής. Για τό σύστημα του Young κάθε σπουδαστής έχει τόσο μέσα στη σχολή όσο και έξω άπ' αυτή έναν ιδιαίτερο σύμβουλο (νονό) που τον επί-λέγει ο ίδιος και που ο ρόλος του είναι ν' ανταποκριθεί στις ιδιαίτερες απαιτήσεις του συγκεκριμένου σπουδαστή ο οποίος τον έχει ήδη θεωρήσει ικανό γι αυτό.

γ/ Η πρόταση του Κώστα Φωτεινού για τό ΑΝΟΙΧΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ με βάση την οποία λειτουργεί τό τμήμα οπτικοακουστικών τεχνών του Γαλλικού Πανεπιστημίου του Montréal. Τό σύστημα του Φωτεινού (που δημοσιεύτηκε ολόκληρο στο ΦΙΛΜ No 5) δημιουργεί ένα έντελώς νέο εκπαιδευτικό πλαίσιο στο οποίο ή προσωπικότητα και οι επιδιώξεις του κάθε σπουδαστή όντως κυρίαρχες οδηγούν τις εκπαιδευτικές διαδικασίες σε διαφορετικές περιοχές κάθε φορά. Σ' αυτές τις διαδικασίες που όρίζονται από ένα αρκετά πολύπλοκο σύστημα διαπροσωπικών συμβιωτικών σχέσεων ο καθηγητής γίνεται "διευκολυντής" του σπουδαστή και άρωγός στο πρόγραμμα που ο δεύτερος έταξε και που μπορεί στην πορεία να τό τροποποιεί διαρκώς. Μ' αυτό τον τρόπο ή παιδεία δέν είναι ένα καλούπι που ο σπουδαστής οφείλει να δεχτεί αλλά μια παρακαταθήκη της οποίας μπορεί να κάνει χρήση κατά τό δοκοϋν.

Και τά τρία αυτά πρότυπα είναι έξαιρετικά καινούργια με λιγόχρονη μόνο εφαρμογή, αλλά έξαιρετική επιτυχία, έμφανίστηκαν δέ χρονικά τη στιγμή που οι κλασικές σχολές έμοιαζαν και ήταν ξεπερασμένες στο τέλος της δεκαετίας του '60. Μέχρι τότε κυριαρχούσε ένας λίγο πολύ ένιατος τύπος σχολής πούταν μιá τροποποίηση και συστηματοποίηση του "Έργαστηρίου του Κουλέσωφ". Πολλές άπ' αυτές τις σχολές ήταν γνωστές σ' όλο τον κόσμο και ή κυριαρχία τους στην Κιν/κή παιδεία ήταν άπόλυτη.

Τό βασικό χαρακτηριστικό και μειονέκτημα αὐτῶν τῶν σχολῶν ἦταν ὅτι ὑπέθεταν πῶς οἱ σπουδαστές προορίζονται γιά νά γίνουν μιὰ ἐπανεκδοση τῶν κλασσικῶν σκηνοθετῶν. Ἔτσι αὐτοί πού ἐβγαίναν ἀπ'αὐτές τίς σχολές τό καλύτερο πού μποροῦσαν νά προσφέρουν ἦταν μέτρια ἀντίγραφα τῆς κινηματογραφίας πού διδάχτηκαν. Ἡ προσπάθεια αὐτῶν τῶν σχολῶν νά ἐκσυγχρονιστοῦν τίς ὁδήγησε στή λύση τοῦ νά φέρουν τούς σπουδαστές σ'ἐπαφή μέ τούς σύγχρονους σκηνοθέτες πού διακρίνονταν γιά τόν ἀ' ἢ β' λόγο. Αὐτή ὁ- μως ἡ λύση μὴ ὄντας ὀργανική μέ τήν συνολική δι- ἄρθρωση τῶν σχολῶν ἀπ' τή μιὰ μιὰ καί τήν ἀδυνα- μία τῶν σκηνοθετῶν νά ἀνταποκριθοῦν ἀπ' τήν ἄλλη δέν εὐδοκίμησε.

Ἡ μελέτη τοῦ Ε.Κ.Κ.Ε. σ'αυτό τό σημεῖο ἐπιλαμβάνεται τό ζήτημα μέ ὄρους ὅπως ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ τῆς Ε- ΠΙΣΤΗΜΗΣ τοῦ ΘΕΑΜΑΤΟΣ, ΑΝΩΤΑΤΗ ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ἢ Α- ΝΩΤΕΡΗ ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ.

Αὐτοῦ τοῦ εἴδους τά σχήματα ἐλάχιστα ἀφοροῦν στήν ἐσωτερική διάρθρωση καί συγκρότηση τῆς σχολῆς καί ἀνταποκρίνονται κύρια στό βαθμικό σύστημα ἱεραρχίας ποῦχει ἐπιβληθεῖ στήν παραδοσιακή παιδεία. Αὐτά τά σχήματα εἶναι ταυτόχρονα καί προτάσεις ἀπό μέρος τῆς μελέτης. Γιά μέν τήν πρώτη πρόταση γιά ἴδρυση ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ τῆς ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ τοῦ ΘΕΑΜΑΤΟΣ τή βρίσκουμε ἀνεδαφική γιατί ἕνα τέτοιο ἴδρυμα εἶναι στήν οὐσία ἕνα κέντρο προτιθέμενης ἐρευνας καί προϋποθέτει ὄλες τίς ἄλλες μορφές κιν/κῆς παιδείας. Μόνο ὅταν θά ἔχει καλυφθεῖ ἡ κιν/κῆ παιδεία σ'ὄλες τίς ἄλλες μορφές της μπορεῖ νά γίνει λόγος γιά ἕνα τέτοιο ἴδρυμα ἂν καί θά πρέπει νά λάβουμε ὑπ'ὄψη μας τό γεγονός ὅτι σ'ὄλη τήν Εὐρώπη ὑπάρχει μόνο ἕνα τέτοιο ἴνστιτούτο, αὐτό τό Μιλάνου.

Ἡ δεύτερη πρόταση γιά ΑΝΩΤΑΤΗ ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ μᾶς βρίσκει σύμφωνους ὡς πρός τό σχῆμα ἂν καί διαφωνοῦμε μέ τίς λεπτομέρειες π.χ. ὅτι δέν ὑπάρχει τό κατάλληλο ἐκπαιδευτικό προσωπικό ἢ ὅτι εἶναι σο- βαρό μειονέκτημα ἡ ἔλλειψη τυπικῶν προσόντων. Γιά τήν περίπτωση μας δέν ἀπαιτοῦνται τυπικά ἀλλά οὐ- σιαστικά προσόντα καί δέν ὑπάρχει ἔλλειψη διδακτικού προσωπικοῦ ὅπως ὑποστηρίζει ἡ μελέτη.

Γιά τήν ΑΝΩΤΕΡΗ ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ἡ μελέτη οὐσιαστικά δέν ἔχει διαφορετική ἀποψη ἀπ'αὐτήν τῆς ΑΝΩΤΑΤΗΣ. Θεωρεῖ ὅμως αὐτή τή λύση σάν πιό ἐφικτή καί οὐσι- αστικά αὐτήν προτείνει. Ἀκόμα προτείνει ἕνα ἐπί πλέον χρόνο μεταπτυχιακῶν σπουδῶν καί ἐρευνας πού καθιστᾷ ἔτσι τήν ΑΝΩΤΕΡΗ ΣΧΟΛΗ στήν οὐσία τήν Α- ΝΩΤΑΤΗ.

Γίνονται καί δῶ οἱ ἴδιες λανθασμένες παρατηρήσεις γιά ἔλλειψη διδακτικοῦ προσωπικοῦ κλπ., ἀλλά κατὰ κάποιο τρόπο φαίνονται νά ξεπερνιοῦνται ἀπ' τό γεγονός ὅτι δέν ἀπαιτοῦνται τυπικά προσόντα. Αὐτά βέβαια εἶναι στήν οὐσία ψευδοπροβλήματα ἀλλά δέν μπορεῖ κανεῖς νά τά ἀγνοήσει ἐντελῶς, πράγμα πού ἡ μελέτη τό αἰσθάνεται ἐπαρκῶς ἀλλά δέν τούς δίνει τήν δέουσα προοπτική λύσης. Αὐτό βέβαια ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ὁ μελετητής δέν ἔχει τήν ἰδιαίτερη ἐκείνη ἐμπειρία καί γνώση ποῦναι ἀπαραίτητη γιά τήν ἀντιμετώπιση ἐνός τέτοιου ζητήματος.

8. ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ

1. Γιά λόγους μορφωτικούς, ἐκπαιδευτικούς, πολιτιστικούς, οἰκονομικούς καί ἐθνικούς ἐπιβάλλεται ἡ ἴδρυση μιᾶς κρατικῆς σχολῆς κινηματογράφου καί τηλεοράσεως.

Ἐδῶ ἡ μελέτη ρητά διατυπώνει τήν ἀνάγκη γιά τήν δημιουργία μιᾶς κρατικῆς σχολῆς ἂν καί ἀμέσως θέτει σάν προϋπόθεση τή λήψη μέτρων γιά ἀπασχόληση, τῶν ἀποφοίτων ἐρχόμενη ἔτσι σέ ἀντίφαση τόσο μέ τήν ἰδιομορφὴ πραγματικότητά τοῦ κινηματογράφου τήν ὁποία ἐπανειλημένα ἔχουμε τονίσει ὅσο καί μέ τούς λόγους πού ἡ ἴδια ἡ μελέτη προτάσσει. Οἱ ἐπί μέρους εἰσηγήσεις II, III, καί IV, εἶναι σωτές & σύμφωνες μέ τό πνεῦμα τῆς γενικῆς εἰσηγήσεως. Τό σημεῖο V μέ τό νά μὴ λαμβάνει καί πάλι ὑπ' ὄψη τήν ἰδιομορφία τοῦ ἀντικειμένου ξεστρατίζει στόν καθορισμό τῶν εἰσαγμένων σπουδαστῶν μέ βάση τίς ἀνάγκες τῆς χώρας.

Ἐδῶ πρέπει πάλι νά ἐπαναλάβουμε πῶς μία σχολή πού κατ' ἀνώτατο ὄριο μπορεῖ νάχει τή σχέση καθηγητῶν-σπουδαστῶν 1:4 δέν ἔχει περιθώρια γιά τέτοιου εἴδους παρεμβάσεις. Τό μόνιμο διδακτικό προσωπικό πού ἐπανδρώνει μιά τέτοιου εἴδους σχολή ἀποτελεῖται ἀπό 20 περίπου πρόσωπα καί μπορεῖ νά δεχθεῖ μέχρι 80 σπουδαστές τό πολύ. Σέ περίπτωση πού κριθεῖ ὅτι οἱ ἀνάγκες τῆς χώρας εἶναι αὐξημένες γιά τόν α' ἢ β' λόγο δέν μπορούμε ν' αὐξήσουμε τόν ἀριθμό τῶν σπουδαστῶν καί τῶν καθηγητῶν τῆς ἴδιας σχολῆς γιατί ἔτσι διασπᾶται ἡ ὀργανικότητα τῆς δομῆς τῆς.

Μέ τά σημεῖα VI καί VII βρισκόμαστε σέ συμφωνία. Διαφωνοῦμε ὅμως μέ τό σημεῖο VIII ὡς πρός τά αὐστηρά κριτήρια ἐπιλογῆς. Σέ πρωθύστερο σημεῖο ἔχουμε ἐξηγήσει τούς λόγους. Συμφωνοῦμε ἐπίσης μέ τήν οὐσία τοῦ σημείου IX, θεωρώντας τήν διατύπωση λίγο ἀνεπαρκῆ.

Μέρος Β'.

Παράρτημα

1. ΒΑΣΙΚΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ-ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ.

Οι θέσεις που εκτίθενται στο παρόν κεφάλαιο εξαιρετικά σχηματικές καθώς είναι δέν επιδέχονται ξ-ναν ακριβολόγο σχολιασμό ὁ χαρακτήρας τους ἄλλω-στε είναι ἔξαιρετικά γενικός καί τό μόνο που μπο-ρεῖ νά παρατηρήσει κανείς είναι πώς καταλήγουν σέ μιά καθαρά τεχνοκρατική φόρμουλα.

2. ΤΑ ΜΟΡΦΙΚΑ ΕΙΔΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

Οἱ παρατηρήσεις γιά τά μορφικά εἶδη τοῦ κινηματο-γράφου χαρακτηρίζονται ἀπό μιά ἔξαιρετικά ἐπιπό-λαιη γνώση τῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητος , κυρίως δέ ὡς πρὸς τίς ἱστορικές διαστάσεις αὐτῶν τῶν μορφῶν. Εὐστοχη ὅμως εἶναι ἡ παρατήρηση γιά τόν διαχωρισμό τοῦ δραματικοῦ κινηματογράφου σέ ἔμπορικό καί καλλιτεχνικό ἂν καί ἀπό δῶ λείπει ἡ ἱστορική διάσταση. Ἡ συνακόλουθη παρατήρηση ὅμως πώς ὁ διαχωρισμός αὐτός ἐκφράζει τή σύγκρουση ἀνά-μεσα στήν τεχνική καί τήν πνευματική ἡγεσία δέν εἶναι ἀκριβῆς. Ἡ ἐν λόγω σύγκρουση βρίσκεται κυ-ρίως ἀνάμεσα στή νομοτέλεια ἀναπαραγωγῆς καί συ-σώρευσης τοῦ κεφαλαίου ἀπ' τή μιά καί μεταλλαγῆς & προαγωγῆς τοῦ ἰδεολογικοῦ στίγματος ἀπ' τήν ἄλλη. Ἡ σύγκρουση αὐτή δέν εἶναι κυρίαρχη μόνο στό κι-νηματογράφο ἀλλά ἐμφανίζεται ἐπίσης καί σέ κάθε μορφή τῆς κοινωνικῆς παραγωγῆς ἀντανανκλώντας ἔτσι τή βαθύτερη διάσταση ἀνάμεσα στήν ἀνταλλακτική ἀ-ξία καί τήν ἀξία χρήσεως.

Α. ΥΠΑΝΑΠΤΥΚΤΕΣ ΧΩΡΕΣ.

Ἐδῶ παρ' ὅτι δέν συμφωνοῦμε καθόλου μέ τόν ὄρο Υ-ΠΑΝΑΠΤΥΚΤΕΣ ΧΩΡΕΣ δέν θά ἐμείνουμε στήν ἀντίθεσή-μας γιὰτί δέν τό θεωροῦμε βασικό γιά τήν περίπτω-σή μας. Θάθελα μόνο νά πῶ πώς ὁ καθορισμός τῶν Α-ΝΑΠΤΥΓΜΕΝΩΝ καί τῶν ΥΠΑΝΑΠΤΥΚΤΩΝ γίνεται μέσα σ' ἓνα πλαίσιο ἐπικυριαρχίας τῶν πρώτων ἐπὶ τῶν δευ-τέρων. Μ' αὐτή τήν ἔννοια "ἀναπτυγμένες" χῶρες εἶ-ναι αὐτές πού ἰδιοποιοῦνται τόν πλοῦτο ἄλλων χω-ρῶν, τῶν "ὑπαναπτύκτων", τῶν ὁποίων τήν κοινωνι-κοπολιτική καί οἰκονομική κατάσταση φροντίζουν νά

διατηρούν κάτω από δεσποτικό έλεγχο. Για τίσ χώρες πού βρίσκονται σ'αυτή τή θέση και οι όποιες πολλές φορές μπορεί νάβναι δυνάμει πλουσιώτερες από τίσ άνεπτυγμένες άντιστοιχει ένας όρισμένος τρόπος άντίδρασης ό τών άναγεννητικών και έθνικιστικών κινήμάτων πού άναφέρει και ή μελέτη. Όταν αυτή ή άντίδραση παρουσιαστεί οι άναπτυγμένες χώρες βέβαια άντί νά χαρούν πού άλλη μιá χώρα θά γίνει σαν κι αυτές (άνεπτυγμένη) και πού μέχρι χτές πάσχιζαν γι αυτό μέ τόν τρόπο τους, άντιδρουν βίαια και μέ κάθε μέσο θεμιτό ή άθέμιτο. "Ετσι έχουμε τόν άποκλεισμό από ταινίες του δυτικοΐμπεριαλιστικοϋ συγκροτήματος τής Άλγερίας και τής Χιλής κατά τήν περίοδο του Άλιέντε. Βέβαια οι "άναπτυγμένες" χώρες δέν μένουν στον κινήματογραφικό άποκλεισμό των "άπαναπτύκτων"... ή φροντίδα τους είναι ολοκληρωτική...

Στή συνέχεια ή μελέτη κάνει λόγο για τήν τριπολική κατάταξη του Solanas σε κινήματογράφο πρωτοσυμβατικό, χολλυγουντιανό, έμπορικό-"δεϋτερο"-καλλιτεχνικό, μή συμβατικό-και "τρίτο"-άμεσα πολιτικο-έπαναστατικό- πού κινείται πέρα άπ'τά πλαίσια τόσο του πρώτου όσο και του δεϋτερου στην αίχμη των έπαναστατικών ζημώσεων. Ο μελετητής έδω μή γνωρίζοντας τό πρωτότυπο κείμενο του Solanas δέν διαγράφει σωστά τήν προοπτική και τήν σκοπιμότητα του "τρίτου κινήματογράφου" πούβναι μιá σαφής και έντατική διαδικασία έπαναστατικοποίησης μέ άπόλυτα συγκεκριμένο σκοπό στα πλαίσια τής μάχης πού δίνει ό Τρίτος Κόσμος για τήν άνεξαρτησία του.

B. ΑΝΑΠΤΥΓΜΕΝΕΣ ΧΩΡΕΣ.

Η παρατήρηση για τήν γραπτή και όπτική κ ο α κ ο υ σ τ ι κ ή κουλτούρα επανέρχεται και δώ. Ένδεικτικά αναφέρεται ή κεφαλαιώδης διαφορά, πού δημιουργούν οι δυό μορφές κουλτούρας ως προς τήν άνάπτυξη δυό διαφορετικών μορφών σκέψης, τής αναλογικης σκέψης πού άντιστοιχει στη γραπτή κουλτούρα και τής παραθετικης πού άντιστοιχει στην όπτικοακουστική. Έδω είναι ένδιαφέρον νά σημειωθεί ή αύξουσα έπιρροή του παραθετικοϋ τρόπου σκέψης άκόμα και μέσα στη γραφή (και τή γλώσσα γενικά). Αυτή ή παρατήρηση έδράζεται στο γεγονός τής όλοένα, και μεγαλύτερης άνάπτυξης του παρατακτικοϋ λόγου σε βάρος του ύποτακτικοϋ. Τήν μεγαλύτερη διαφοροποίηση προς αυτή τήν κατεύθυνση τήν έχουν ύποστεί κατά κανόνα γλώσσες μέ μικρή σχετικά παράδοση ό-

πως ή 'Αγγλική και ή Ρωσική και πού ταυτόχρονα συμβαίνει στις κοινωνίες πού μιλιούνται αυτές οι γλώσσες νάχουμε μεγάλη παραγωγή όπτικοακουστικών μηνυμάτων. Σέ χώρες μέ μεγαλύτερη σχετικά γλωσσική παράδοση όπως Γαλλία, 'Ιταλία, 'Ισπανία, και Γερμανία ό βαθμός ανάπτυξης του παρατακτικού λόγου είναι μικρότερος και μόνο κατά τά τελευταία χρόνια παρουσιάζεται μια αισθητή διαφοροποίηση. Γενικά διαπιστώνεται πώς ή έπιρροή των όπτικοακουστικών μέσων στον τρόπο του σκέπτεσθαι καθώς και γενικά ή όπτικοακουστική έπικοινωνία έχουν άποβεί κυρίαρχες σ'όλο τό σύγχρονο κόσμο-άναπτυγμένο ή μή-κι έχουν δημιουργήσει ένα τελείως διαφορετικό ήθος άπ'αυτό πού κυριαρχούσε στον κόσμο της τυπογραφίας.

Ό ό π τ ι κ ο α κ ο υ σ τ ι κ ό ς άνθρωπος δέν νοιώθει κανενός είδους δέος άπέναντι στη "γραφή", μ'άποτέλεσμα αυτή νά χάσει κάθε είδους έγκυρότητα τόσο άπό τόν ιερό όσο και άπό τόν έγκυκλοπαιδικό της χαρακτήρα. 'Η είσαγωγή των όπτικοακουστικών μέσων στό χώρο της έπικοινωνίας γενικά και στό σύνολο των μορφών αυτής της έπικοινωνίας θεωρείται κατ'άντιστοιχία μέ τήν δημιουργία του άλφαβήτου ή τήν έφεύρεση της τυπογραφίας σάν έξ ίσου βασική γιά τήν μετάλλαξη και διαφοροποίηση του πολιτισμού μας.

Στή συνέχεια ή μελέτη έκθέτει μερικές υπεραπλουστευμένες άπόψεις πούνα και συνάμα λανθασμένες μέ κοινωνικοϊστορικά κριτήρια γιά τό πώς αντιμετώπιζεται ό κινηματογράφος στις "άνεπτυγμένες" χώρες. Οι φάσεις ως προς τούς τρόπους αντιμετώπισης του κινηματογράφου στις έν λόγω χώρες είχαν μια έξαιρετικά γρήγορη διαδοχή και οι περισσότερες πού αναφέρονται στη μελέτη είναι πρό πολλού έξαντλημένες και ξεπερασμένες. Παρ'όλα αυτά άν και μέ έντελώς άδόκιμο και έλλειπή τρόπο ή παρουσίαση πού γίνεται άπό μέρος της μελέτης αυτών των άπόψεων, είναι σ'ένα βαθμό ένδεικτική τόσο ως προς τήν άναγνώριση του κινηματογράφου σάν τέχνης Ισάξιας προς τίς γνωστές παραδοσιακές όσο και ως προς τήν άναγνώριση του σάν νέου μέσου μέ δυνατότητες πού υπερβαίνουν αυτές των παραδοσιακών τεχνών-μέσων.

3. Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΔΙΕΘΝΩΣ.

Τό σχετικό κεφάλαιο είναι μια έπισκόπηση της κινηματογραφικής παιδείας διεθνώς μέ πρόχειρο τρόπο.

Μιά μόνο ματιά σέ μιά μόνο χρονική στιγμή δέν είν-
 ναι δυνατό νά δώσει μιά πλήρη εικόνα μιᾶς κατάσ-
 τασης πού διαμορφώθηκε καί διαμορφώνεται ἐξελι-
 κτικά.

Πιό συγκεκριμένα ὡς πρός τή ΝΟΜΙΚΗ ΥΠΟΣΤΑΣΗ ΤΩΝ
 ΣΧΟΛΩΝ ἡ μελέτη δέν ἀναφέρει τίποτα τό οὐσιαστικό
 κι οὔτε θά μπορούσε ἄλλωστε.

Ὡς πρός τόν ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟ ΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ τά ἀναφε-
 ρόμενα ἀφοροῦν οὐσιαστικά τήν μεταπολεμική περί-
 οδο πού σήμερα πιά δέν χαρακτηρίζει τήν κατάσταση.
 Τά περὶ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ ΣΠΟΥΔΩΝ καί ΑΝΑΛΟΓΙΑΣ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ
 -ΦΟΙΤΗΤΩΝ εἶναι ἀκριβή πρός τήν πραγματικότητα κα-
 θώς ἐπίσης καί οἱ σχετικές παρατηρήσεις πού ἀφο-
 ροῦν στά στατιστικά δεδομένα.

Τό τελευταῖο σημείο τῆς ἐκθεσης γιά τήν ΕΠΙΛΟΓΗ
 τῶν ΥΠΟΨΗΦΙΩΝ ΣΠΟΥΔΑΣΤΩΝ ΕΙΝΑΙ κατά κάποιον τρόπο
 τό ἀναγκαῖο συμπέρασμα τῆς ἐκθεσης βασισμένο σέ
 δεδομένα στατιστικά.

Ἡ μελέτη κλείνει μέ τήν παράθεση τῆς σχετικῆς βι-
 βλιογραφίας γιά τήν ὁποία κάναμε λόγο στήν ἀρχή.

ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

Έκεينو πού έχει νά παρατηρήσει κανείς γενικά γιά τό σύνολο τής μελέτης άφορά άπ'τή μιά μεριά στόν τρόπο πού αύτή χειρίστηκε τό θέμα και άπ'τήν άλλη στή διαδικασία διά μέσου τής όποιας αύτή πραγματοποιήθηκε.

Ός πρός τό χειρισμό του θέματος γενικά μπορεί νά παρατηρήσει κανείς πώς παρ'ότι δέν συνέλαβε τήν καθοριστική ιδιομορφία του διατήρησε παρ'όλα αύτά μιά συνέπεια τυπική πού ναί συνθήκης σέ τέτοιου είδους τεχνοκρατικής έμπνεύσεως και πραγματώσεως έγχειρήματα.

Ός πρός τή διαδικασία, αύτή άφορά κυρίως στή συνθήκη πού δημιούργησε ή σύγχρονη έξουσία γιά τή συγκάλυψη άπ'τή μιά και τήν κατοχύρωση άπ'τήν άλλη των ένεργειών της. Πό συγκεκριμένα ή τάξη των έπιτελών τεχνοκρατών είναι ένα δημιουργημα τής έξουσίας πού παρεμβάλλεται ανάμεσα σ' αύτή και τήν κοινωνική ομάδα μέ τήν όποια συναλλάσσεται σάν μιά ούδέτερη ζώνη πού δημιουργεί τίς ανάγκαες - γιά τήν κατοχύρωση των ενεργειών τής έξουσίας - πλατφόρμες. Τό ΥΠ.Π.Ε. θά μπορούσε νά προσφύγει άμεσα στους κινηματογραφιστές και νά ζητήσει ένα σχέδιο - κι ίσως τό μοναδικό - γιά τήν πραγμάτωση του σκοπού πού λέγεται ΚΡΑΤΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ, ή ν'άποφασίσει τό ίδιο χωρίς νά ρωτήσει κανέναν. Μέ τό ν'άποφεύγει αυτές τίς φόρμουλες τής άμεσότητας δημιουργεί μιά συνθήκη πού εκ των υστέρων γίνονται και άναγκαία, τής προσφυγής στό σώμα των έπιτελών τεχνοκρατών, καλύπτοντας έτσι τήν ευθύνη των ενεργειών της μέ μιά παρακαμπτήρια τακτική. Μ'αύτή τήν τακτική και προκειμένου ή έξουσία νά τεμηριώσει τήν "άδωότητα" των προθέσεων τής όδηγείται σέ άποφάσεις "χωρίς συνείδηση" μιάς και οι προϋποθέσεις των άποφάσεων είναι προϊόντα του σώματος των τεχνοκρατών και όχι δικά της. Αυτές οι άποφάσεις χωρίς συνείδηση χαρακτηρίζονται από μιά μετάθεση τής "ήθικης αύτοργίας" στους τεχνοκράτες - έπιτελείς πού άν και δέν φέρουν τήν ευθύνη των άποφάσεων φέρουν ώστόσο τήν ευθύνη των προϋποθέσεων γιά τή λήψη αυτών των άποφάσεων. Τό σχήμα αυτό προϋποθέτει μιά έξουσία χωρίς συνείδηση και συνεπάγεται μιά συνείδηση γιά τήν έξουσία. Αύτή λοιπόν ή συνείδηση γιά τήν έξουσία δημιουργήσε και τήν προκειμένη μελέτη μέ όρους και κριτήρια τής έξουσίας γιά τήν έξουσία. Η ενδιαφερόμενη όμως κοινωνική ομάδα μή δεχόμενη τήν παρακαμπτήρια τακτική τής έξουσίας ούτε και τή συνθήκη πού αύτή ή ίδια δημιουργεί γιά λογαριασμό της άπορρίπτει τή συνεπαγόμενη διαδικασία εκπόνησης τής μελέτης και φυσικά τήν ίδια τή μελέτη σάν άποτέλεσμα.

Έπί του θέματος πλέον και όχι επί τής μελέτης ή ΕΤΑΙΡΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ προτείνει:

Α) Τήν δημιουργία ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ αύτόνομη και ανεξάρτητης άπ'όλες τίς βαθμίδες ιεραρχίας τής

παραδοσιακής παιδείας για τόν πλήρη καταρτισμό στελεχών ικανών ν' ανταποκριθούν στις σύγχρονες καί μελλοντικές συν-
 δηκες παραγωγής.

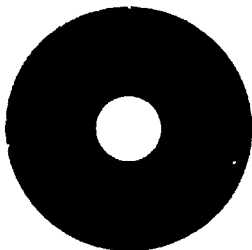
Β) Τήν δημιουργία ενός ή περισσοτέρων πανεπιστημιακών τμημάτων για τόν καταρτισμό στελεχών ικανών ν' ανταποκρι-
 θούν στις σύγχρονες καί μελλοντικές ανάγκες ως πρός (1) τήν θεωρητική ένασχόληση μέ τό αντικείμενο οπτικοακουστι-
 κά μέσα (ΦΙΛΜΟΛΟΓΙΑ) καθώς καί τήν διδακτική πρακτική (Ε-
 ΠΟΠΤΙΚΑ ΜΕΣΑ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ) μέ σκοπό τήν διδαχή μαθημάτων
 μέ τήν βοήθεια τών οπτικοακουστικών μέσων καθώς καί τήν
 διδαχή τών ίδιων οπτικοακουστικών μέσων σάν μάθημα στά
 σχολεία, (2) τήν πρακτική ένασχόληση τών άσχολουμένων μ'
 δλους τούς κλάδους τής έπιστήμης για τίς ανάγκες τής έ-
 διας τής έπιστήμης ως πρός τήν έρευνα τή διατύπωση ή τήν
 διδαχή (ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ).

Γ) Τήν είσαγωγή του μαθήματος του Κινηματογράφου στά
 Σχολεία Μέσης Έκπαίδευσης για τόν καταρτισμό τών μαθη-
 τών στή γλώσσα, τή μορφολογία, τήν ιστορία καί τήν πρα-
 κτική του κυρίαρχου μέσου επικοινωνίας τής σύγχρονης κοι-
 νωνίας.

Διαδικασία ύποστηρίξεως τών προτάσεων τής ΕΤΑΙΡΙΑΣ
 ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ δέν κρίνεται άπαραίτητη ή άναγκαιότητα εί-
 ναι προφανής.

*Εκείνο όμως πού φαίνεται άπαραίτητο είναι ή μέθοδος
 για τήν ύλοποίηση τών προτάσεων μέσα στό πλαίσιο τών συν-
 θηκών πού επικρατούν αυτή τή στιγμή τόσο στό χώρο τής κι-
 νηματογραφίας όσο καί στό χώρο τής παιδείας. Όταν λέμε
 μεθόδευση δέν έννοούμε μιá έκ νέου παραπομπή του θέματος
 για μελέτη άλλα μιá άμεση καταλογογράφηση τών άπαραίτη-
 των μέσων για τήν συγκρότηση τών προτεινομένων εκπαιδευ-
 τικών σχημάτων.

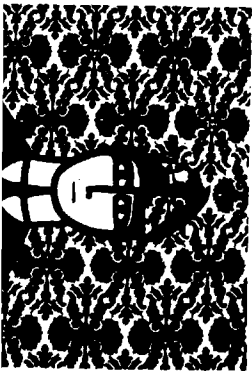
ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΕΝΤΖΗΣ



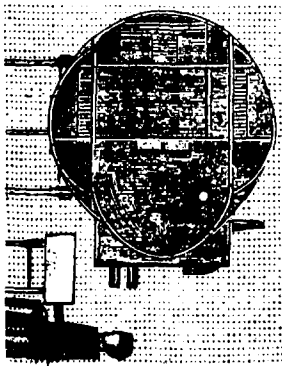
ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ



Lenica



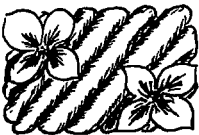
Γ. Βασιλείδης
ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ
ΣΧΕΔΙΟ



Σπάνιες εκδόσεις



“ΣΠΑΝΟΣ,”



**MOTION PICTURE DIRECTORS:
A Bibliography of Magazine and
Periodical Articles, 1900-1972**

compiled by Mel Schuster

418 pages 1973 LC: 73-780
ISBN 0-8108-0590-1

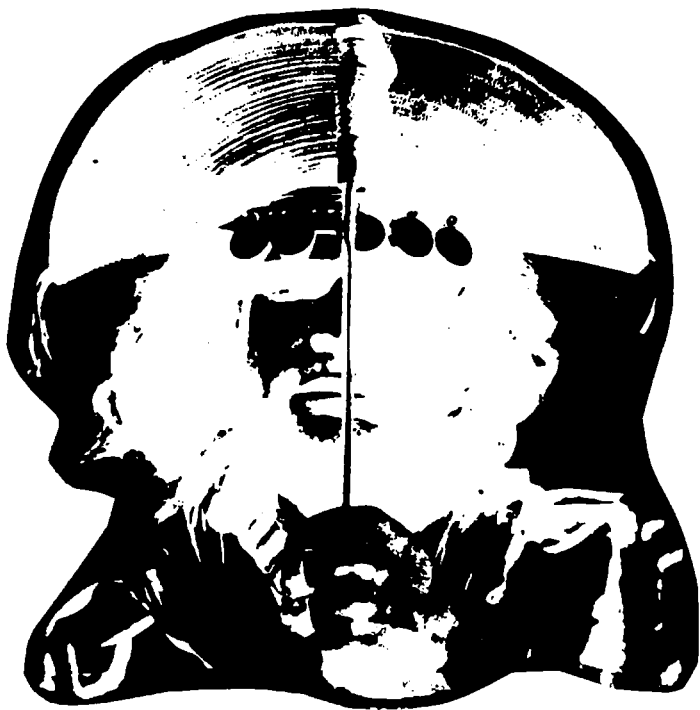
MOTION PICTURE DIRECTORS is the first major bibliographic guide to the scattered literature on directors, filmmakers and animators appearing in magazines and periodicals from 1900 through October, 1970. It presents in compact form a guide to materials that are generally difficult and time-consuming to locate, since much of the material on these artists is at best documented in scattered sources or more frequently not at all.

Primarily biographical and career-oriented materials are included, with occasional brief but conceivably useful quotes or sketches documented. The full runs of 340 magazines (listed in the appendix) were researched, with the exception of a very few missing individual issues. More than 2,300 directors, filmmakers and animators are represented in the bibliography, including a listing of directors on whom no material could be found.

This is a time-saver for researchers and film buffs.

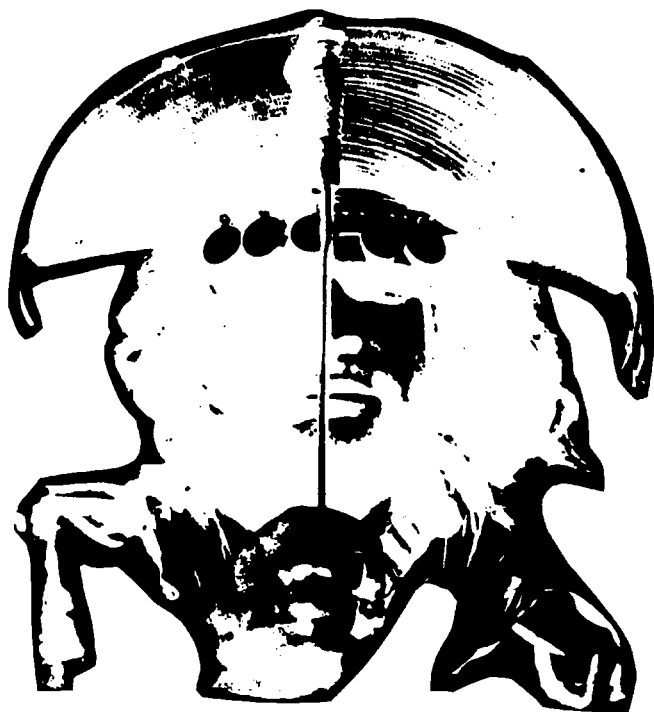
About the compiler: This is Mr. Schuster's second book. His **MOTION PICTURE PERFORMERS: A Bibliography of Magazine and Periodical Articles, 1900-1969** was published by Scarecrow Press in 1971. He is currently working on a supplement to that volume.





Cinema

Nôvo



Cinema Nôvo



Ἡ σημερινή κατάσταση τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου.

Μέ 240 ἑκατομμύρια θεατές τό 1969 ἡ Βραζιλία ἀποτελεῖ τήν πέμπτην κατά σειράν ἀγορά τοῦ δυτικοῦ κόσμου πρὶν ἀπό τήν Ἀγγλία (221 ἑκατ.), τή Γαλλία (193) καί τή Γερμανία.

Τό χαμηλό κόστος τῶν εἰσιτηρίων πού ἐπιβάλλει ἡ πολιτική τοῦ ἐλέγχου τῶν τιμῶν κατά τήν περίοδο 1949-1969 μειώνει τό οἰκονομικό ἀντίκρουσμα αὐτῆς τῆς ὑπεροχῆς.

Εἶναι μιὰ ἀπό τίς πιό δεκτικέες εἰσαγωγικές ἀγορές· πάνω ἀπό 700 ἔργα εἰσβάλλουν κάθε χρόνο στήν ἀγορά πού στήν πραγματικότητα μποροῦσε νά τραφεῖ, μέ τά μισά ἀπό αὐτά.

Τό 1969 ἔχουμε εἰσπράξεις 340 ἑκατομμυρίων κρουζέϊρος. Ἡ μέση εἰσπραξη γιά κάθε ταινία ἦταν 600.000 ἀπό τά ὁποῖα τό 30% (150.000 στήν καλύτερη περίπτωση) πάει στόν παραγωγό ἀφοῦ ἀφαιρεθοῦν ἀπό τό σύνολο οἱ φόροι, τά ἔξοδα διαφήμισης καί τά δικαιώματα τοῦ δημιουργοῦ (τό 20% τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου) τό μερίδιο τοῦ ἰδιοκτῆτη τῆς αἵθουσας & τοῦ διανομέα (περίπου τό 10%).

Πρέπει νά λαβουμε ὑπόψη ὅτι αὐτά τά κέρδη δέν εἶναι πάντα σταθερά καί ὅτι ὑπάρχει μιὰ τάση νά χωρίζονται οἱ ταινίες σέ μεγάλες ἐπιτυχίες καί μεγάλες ἀποτυχίες, ἐνῶ λιγοστεύουν τά ἔργα μέσης εἰσπραξης.

Ἡ οἰκονομική συμμετοχή τῶν βραζιλιάνικων παραγωγῶν στήν ἀγορά ἦταν τό 1969, 10%. Πρόκειται γιά ἕναν ἀπό τοὺς χαμηλότερους δείκτες σέ σχέση μ' ὅλες τίς δραστηριότητες τῆς χώρας, σ' ἕνα πολύ ἀπλό τεχνολογικό τομέα μέ καλή ἀγορά. Πολλά διεθνή βραβεῖα στόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο δείχνουν ὅτι ὑπάρχει μιὰ κάποια καλλιτεχνική καί τεχνική προοστασία τοῦ εἴδους πού δέν βρίσκει ἀνταπόκριση στή περιορισμένη συμμετοχή τῆς ἐσωτερικῆς ἀγορᾶς.

Μερικά βραζιλιάνικα ἔργα ἔχουν ὁμως σημαντι-

κές εισπράξεις. Τό 1969 από τά τέσσερα πρώτα έμπορικά έργα τά δύο ήταν βραζιλιάνικα (Os Pasqueiras καί ο Paraiso dos Soltairos) καί τά δύο ξένα (Ρωμαός καί 'Ιουλιέττα, Ζεις μονάχα δυό φορές).

Τά τελευταία χρόνια αύξάνεται ο αριθμός τών βραζιλιάνικων έργων μέ τίς μεγάλες εισπράξεις.

Η ανάπτυξη τής κινηματογραφικής βιομηχανίας στή χώρα έμποδίζεται από τήν δυσαναλογία ανάμεσα στήν τιμή μιās κόπιας (1000 δολάρια) καί τό κόστος τής παραγωγής (στίς μεγάλες παραγωγικές χώρες τό κόστος κυμαίνεται από 400.000-20.000.000 δολάρια ένω στή Βραζιλία είναι 45-100.000 δολάρια). Οί ταινίες πού έχουν άποσβέσει τίς δαπάνες παραγωγής στή χώρα τους έξάγονται στή τιμή μόνο του κόστους τής κόπιας. Έτσι ένα ξένο προϊόν, μιá παραγωγή 20.000.000 δολλαρίων μπορεί νά διανεμηθεί στή βραζιλιάνικη αγορά μόνο για 12.000 δολάρια (δέκα κόπιες καί έξοδα διαφήμισης, ένω τό έγχώριο φίλμ πρέπει νά άποσβέσει τό κόστος παραγωγής καί τό κόστος τής κόπιας πού σημαίνει ότι πρέπει νά συγκεντρώσει ένα ποσό 80.000 δολλαρίων.

Είναι φανερό ότι μόνο μιá αποφασιστική κυβερνητική επέμβαση μπορεί νά έξασφαλίσει τό μέλλον του βραζιλιάνικου κινηματογράφου.

Αυτή η κυβερνητική επέμβαση εκφράζεται ως εξής:

1. Θέσπιση ύποχρεωτικής αγοράς για τόν ένθνικό κινηματογράφο μέ καθορισμό έτήσιου αριθμού προβολών. Αυτό τό μέτρο έπιχειρεί μιá προστασία στό χ ρ ό ν ο αντί στό χ ώ ρ ο, στό τελευταίο δηλαδή καί στους φόρους. Αυτός ο "φόρος θθόνης" εισπράττεται στή Βραζιλία από τό 1939. 'Από τό 1962 ως τό 1969 αντιπροσώπευε 56 ήμέρες τό χρόνο (15%). Μετά ανέβηκε στίς 84 ήμέρες (22,5% τό χρόνο. 'Από τό 1971 γίνεται 26,8% λαβαίνοντας ύπόψη τήν αύξηση τών παραγομένων έργων (30 ταινίες τό χρόνο κατά μέσο όρο στήν περίοδο 1962-1967, 56 καί τό 1968-69 καί 72 ως τό Νεόμβρη του 70) καί κυρίως προγραμματισμό μιās ανάπτυξης του βιομηχανικού αυτού τομέα. Αυτό είναι τό πρώτο παραγωγικό μέτρο πού καθορίζει καί τά υπόλοιπα.

2. Σύστημα έπιπρόσθετης χρηματοδότησης τών βραζιλιάνικων έργων μέ μιá ειδική φορολογία πάνω στά κέρδη τής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τελευταία μελετάται η εφαρμογή αυτού του συστήματος από τό "Εθνικό Ίδρυμα Κινηματογράφου για νά ένισχυθούν οι παραγωγές πού κάνουν μέτριες εισπράξεις χωρίς όμως καί νά ένθαρρύνεται η παραγωγή ταινιών

πού δέν προσελκύουν τό κοινό.

3. Χρηματοδότηση τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας πού ἐγκαινίασε τελευταία ἡ EMBRAFILME S.A. ἔτσι ὥστε νά ἐδραιώσει τό βιομηχανικό χαρακτήρα τοῦ κινηματογράφου (ἐπενδύσεις μέ διετῆ γραμμάτια, ἀνισότητα ἀνάμεσα στό ὑπερβολικό ὕψος τοῦ κεφαλαίου πού κυκλοφορεῖ καί τό λιγοστό κεφάλαιο πού ἐπενδύεται σέ τεχνικές ἐγκαταστάσεις.

4. Προϋπόθεση τοῦ ἐθνικοῦ κινηματογράφου στήν ἐσωτερική καί ἐξωτερική ἀγορά πού γίνεται μέ στενή συνεργασία τοῦ Ἐθνικοῦ Ἰδρύματος Κινηματογράφου καί τῆς EMBRAFILME μέ συμμετοχή στά φεστιβάλ, διοργάνωση ἐβδομάδων βραζιλιάνικου κινηματογράφου κλπ.

Μέ τά μέτρα πού παραθέσαμε μπορεῖ νά ἀποκατασταθεῖ ἡ ἰσορροπία τοῦ ἀνταγωνισμοῦ ἀνάμεσα στήν ἐσωτερική παραγωγή καί τά ξένα προϊόντα· μπορεῖ ν' αὐξηθεῖ ὁ ἀριθμός τῶν βραζιλιάνικων ἔργων ἀπό 50 σέ 60 τό χρόνο καί νά καλυφθεῖ ἔτσι ἕνα ποσοστό 30% τῶν ἀναγκῶν τῆς ἐσωτερικῆς ἀγορᾶς ἐξασφαλίζοντας εἰσπράξεις καί ἐπομένως χρηματοδοτήσεις 400.000 κρουζέϊρος κατά ταινία.

Πολύ σοβαρό εἶναι τό πρόβλημα τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στούς διανομέτες καί τοὺς παραγωγούς. Οἱ διανομεῖς διαμαρτύρονται γιά τή χαμηλή ἀποδοτικότητα τῶν βραζιλιάνικων ἔργων. Πραγματικά ὁ μέσος ὅρος θεατῶν μιᾶς βραζιλιάνικης ταινίας εἶναι τό 76% τῶν θεατῶν μιᾶς ξένης ταινίας. Αὐτό εἶναι ἕνα δεδομένο γιά τοὺς καθόλου ἀφιλόκερδους διανομεῖς.

Γι αὐτό τό Ἐθνικό Ἰδρυμα Κινηματογράφου καθιέρωσε τό σύστημα τῶν πρίμ γιά τοὺς διανομεῖς ἔτσι πού νά καλύπτουν τό ἔλλειμά τους ὡς ἕνα σημεῖο. Τό πρίμ αὐτό θά εἶναι προσωρινό καί θά καταργεῖται αὐτόματα ὅταν οἱ εἰσπράξεις ἀπό τίς προβολές τῶν βραζιλιάνικων ἔργων θά φθάσουν στό ἴδιο ἐπίπεδο μ' ἐκεῖνες τῶν ξένων.

Οἱ ἀντιδράσεις τῶν διανομέων ξένων ταινιῶν ὀφείλονται σέ μερικά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τῶν βραζιλιάνικων ταινιῶν ὅπως:

α) Τό γεγονός ὅτι οἱ ταινίες αὐτές δέν ἔχουν πέραση στή ξένη ἀγορά καί ἔτσι μεγαλώνει ὁ κίνδυνος τῆς τοποθέτησης χρημάτων σ' αὐτά.

β) Τό χαμηλό κόστος τῶν ταινιῶν παρεμποδίζει τήν τεχνική τελειότητά τους.

γ) Ἡ κυβερνητική ἐπέμβαση ἔχει τήν ἀπήχηση μιᾶς ἐισβολῆς σέ ἰδιωτικό χῶρο (παρ' ὅλο πού ἡ ἀφορολόγητη εἰσαγωγή ξένων ταινιῶν ἀποζημιώνει γιαυτήν τήν ἐπέμβαση).

δ) Ἡ δυσκολία τῶν μικρῶν κινηματογραφικῶν κυκλωμάτων νά διατηρήσουν τήν αὐτονομία τους στήν περίπτωση τῶν βραζιλιάνικων ταινιῶν. Πραγματικά εἶνα κύκλωμα πού ἀφήνει ἕνα μικρό κέρδος μπορεῖ νά εἶναι ικανοποιητικό γιά ταινίες ξένες χαμηλοῦ κόστους (7-12.000 δολλάρια) ἀλλά δέν ἐπαρκεῖ γιά τήν ἀπόσβεση τοῦ κόστους παραγωγῆς ἑνός βραζιλιάνικου ἔργου ἀξίας 100.000 δολλαρίων. Ἡ λύση γιά τοὺς διανομεῖς αὐτοὺς πρέπει νά ἀναζητηθεῖ στήν ἐνοποίηση διαφορετικῶν κυκλωμάτων γιά τήν προώθηση τῶν ντόπιων ταινιῶν-

ε) Ὑπάρχει μιὰ μερίδα τοῦ κοινοῦ πού δέν εὐνοεῖ τόν ντόπιο κινηματογράφο καί κατέχεται συχνά ἀπό προκαταλήψεις (τοῦ τύπου "δέν τό εἶδα οὔτε μοῦ ἄρεσε"). Καί ὁ κινηματογράφος στή Βραζιλία ὅπως καί σέ ὅλον τόν κόσμον εἶναι νά γίνεται ἕνα θέαμα ἐλίτ ἐνῶ ἡ τηλεόραση ἀναλαμβάνει τό ρόλο πού ἔπαιζε ὁ κινηματογράφος στήν ψυχαγωγία τῶν μαζῶν. Ἡ ἔλλειψη θεατῶν πού προκαλεῖ ζημιά φέρνει τήν αὐξηση τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου ἐνισχύοντας ἔτσι τή τάση πρὸς ἕνα ἐλιτισμό.

Ἄν οἱ διανομεῖς ἀναλάβουν ἕνα πιό ἐνεργητικό ρόλο (κεντρισμένοι ἀπό τά κρατικά πρῶμ πού ἐνισχύουν ὅσους ἐπιχειροῦν νά βιομηχανοποιήσουν τόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο) καί ἂν κατακτηθεῖ τό ἀπρόσιτο αὐτό κοινό θά ἐπιτύχουν πραγματικά οἱ στόχοι τῆς κυβερνητικῆς πολιτικῆς. Ἡ ἐξαγωγή βραζιλιάνικων ταινιῶν προϋποθέτει μιὰ παραγωγή ποιότητας πού θά εἶναι δυνατή ἀφοῦ ξεπεραστεῖ αὐτό τό πρῶτο στάδιο.

(Ἀπό τά πρακτικά τῆς Γραμματείας Πραγματισμοῦ τοῦ Ἐθνικοῦ Ἰδρύματος Κινηματογράφου)

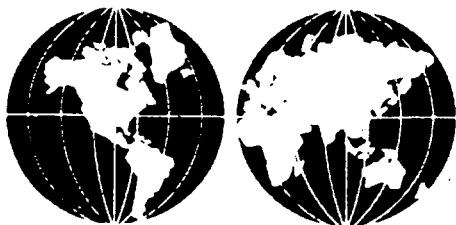




Cinema Nôvo

Cinema Nôvo

Cinema Nôvo



Κινηματογράφος: Τροχιά στό στερέωμα τής υποανάπτυξης.

του Paulo Emilio Salles Gomes.

Κοινό σημείο του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου μέ τήν τέχνη τών άλλων χωρών του Τρίτου Κόσμου είναι τό βάρος τής υποανάπτυξης· αλλά ό Βραζιλιάνικος κινηματογράφος ξεχωρίζει μέ τήν έλλειψη, κάθε άλλης πολιτιστικής κληρονομιάς έκτός από εκείνη τής μητρόπολης.

Ή άνικανότητα τών δημιουργών νά αντιγράψουν τόν έλάχιστο κοινό παρανομαστή τής πρωτοτυπίας είναι ό λόγος πού οι κινηματογραφιστές μας ζήτησαν δικούς τους δρόμους ανάμεσα στό βαρύ άνταγωνισμό, τών Ξένων προϊόντων, τίς έσωτερικές πολιτικές άναστατώσεις καί τήν συνειδητή ή όχι άναγκαιότητα, νά άνοίξουν τίς πύλες στό μεγάλη πλειοψηφία πού βρισκόταν στό περιθώριο.

Ό Βορειοαμερικάνικος, ό γιαπωνέζικος καί γενικά ό εύρωπαϊκός κινηματογράφος δέν ύπηρεξαν ποτέ υποανάπτυκτοι ενώ ό ίνδικός, ό άραβικός καί ό βραζιλιάνικος δέν έπαψαν ποτέ νά είναι έτσι. Στόν κινηματογράφο ή υποανάπτυξη δέν είναι ένας σταθμός, μιά φάση αλλά μία κατάσταση: οι ταινίες πού παράγονται σέ προηγμένες χώρες δέν πέρασαν ποτέ από αύτήν τήν κατάσταση άφοϋ αύτό τό φρόντισαν άλλοι. Ό κινηματογράφος είναι άνίκανος νά βρεί άπό μόνος του τή δύναμη πού του χρειάζεται για νά ξεφύγει από τήν καταδίκη τής υποανάπτυξης άκόμα κι όταν εύτυχεϊς συμπτώσεις εύνοουν τήν άνάπτυξη τής κινηματογραφικής παραγωγής.

Άς πάρουμε τήν περίπτωση τών Ίνδιων: πρό-

κειται για μιά από τις παραγωγικότερες βιομηχανίες κινηματογράφου στον κόσμο. Τό 'Ινδικό έθνος έχει μιά δική του κουλτούρα τόσο βαθιά ριζωμένη πού έμποδίζει σάν φράγμα τή διείσδυση τών προΐόντων τής πολιτιστικής βιομηχανίας τής Δύσης στήν άρχική μορφή τους· σπάνια τό κοινό έντυπωσιάστηκε από τά άμερικάνικα καί τά εύρωπαϊκά έργα πού προσπάθησαν νά διεισδύσουν στήν ίνδική άγορά. Έτσι δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για τήν ανάπτυξη μις τοπικής παραγωγής πού άκμάζει επί δεκαετίες καί πού τροφοδοτεί τό έμπόριο τών θεαμάτων. Θεωρητικά ή κατάσταση ήταν ίδανική: ένα έθνος ή μιά ομάδα έθνών συντηρεί τό δικό του κινηματογράφο. Όλα αυτά όμως συνέβαιναν σέ μιά ύποανάπτυκτη χώρα, άποικιοκρατούμενη καί ή πνευματική αυτή δραστηριότητα, πού μέ πρώτη ματιά πού φαίνεται τόσο συναρπαστική στήν πραγματικότητα άντανανκλά τή σκληρή εικόνα τής ύποανάπτυξης.

Δέν θά μιλήσω έδω για τό ρόλο τής μητρόπολης στήν ανάπτυξη του ίνδικου κινηματογράφου αλλά θά ήθελα μόνο νά διευκρινήσω τό πολιτιστικό νόημα του φαινομένου. Ό ίνδικός κινηματογράφος παραμένει πιστός στις καλλιτεχνικές παραδόσεις του έθνους καί τό μεγαλειώδες ύφος τών έργων-κυρίως όταν έχουν μυθολογικά θέματα-έπιβεβαιώνει αυτή τήν έντύπωση. Η ίσχυρότερη ρίζα όλης αυτής τής παραγωγής συνίσταται από τις ιδέες, τις εικόνες καί τό ύφος πού προκατασκευάζουν οι καταπιεστές για τήν κατανάλωση τών καταπιεσμένων. Η πηγή άπ' όπου αναβλύζουν οι ίνδικές ταινίες στον άιώνα μας κατασκευάστηκε πρós τό τέλος του προηγούμενου αιώνα από τήν άγγλική βιομηχανία γραφικών ειδών-καί από τή σχετική λογοτεχνία-μέ τή διάδοση μις μεγάλης εικαστικής λογοτεχνικής καί θεαματικής παράδοσης. Οι μεγάλες ποσότητες από στάμπες καί κείμενα αφιερωμένα στη λατρεία τής Mother India σπάνια ξεπερνούν τό πιο κονφορμιστικό καί στείρο έμπορικό επίπεδο πού σάν κληρονομιά μεταφέρεται, άπαράλλαχτο στό βάθος του, καί στις ταινίες πού παράγονται άργότερα. Ό 'Ινδοί κινηματογραφιστές πού μετά τήν άνεξαρτησία προσπάθησαν νά άντιδράσουν ενάντια στήν άρτηροικληρωμένη παράδοση πού είχαν επιβάλλει οι καταπιεστές, στρέφονται άναγκαστικά, πρós μορφές καί σχήματα του ξένου κινηματογράφου. Η προσπάθεια για μιά ελάχιστη έστω πολιτιστική πρόοδο σ' ένα πλαίσιο γενικής ύποανάπτυξης λήγει, μέ τούς κινηματογραφιστές μάλλον νικημένους από τις άντιξοότητες πού προσιάθησαν νά κατανικήσουν.

Στήν 'Ιαπωνία όπου οι σχέσεις με τον Έξω κόσμο δέν ήταν εκείνες πού επιβάλλει ἡ ὑποανάπτυξη τό φαινόμενο τῆς ἐξέλιξης τοῦ κινηματογράφου ἦταν τελείως διαφορετικό. Τά ξένα ἔργα κατέκτησαν ἀμέσως ἓνα μεγάλο κοινό καί λειτούργησαν ἀπό τήν ἀρχή σάν ἰσχυρό κίνητρο στόν σχηματισμό τῆς καταναλωτικῆς ἀγορᾶς τῆς χώρας. Στό μεταξύ ἡ ξένη αὐτή παραγωγή "ἐξιαπωνίσθηκε" ἀπό τούς "μπενσί" - τούς καλλιτέχνες πού σχολιάζουσαν προφορικά τήν ὑπόθεση τῶν βουβῶν ταινιῶν-πού ἔγινε τελικά ἡ μεγαλύτερη ἀττραξιόν τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος. Γιά νά πούμε τήν ἀλήθεια τό γιαπωνέζικο κοινό ποτέ δέν δέχτηκε τό ξένο προϊόν ἔτσι ὅπως ἦταν, δηλαδή τά βουβά ἔργα μέ τή μετάφραση τοῦ μύθου. "Ὅταν ἀρχίσε ἡ ντόπια παραγωγή δέν βρῆκε ἀσυκολία νά ὑπερσχύσει καί μάλιστα μετά τήν ἐμφάνιση τοῦ ὁμιλοῦντος πού κατέρρησε τό εἶδος τῶν "μπενσί". Ἀντίθετα μέ ὅτι συνέβηκε στίς 'Ινδίες ὁ γιαπωνέζικος κινηματογράφος γινόταν μέ ἐθνικά κεφάλαια καί ἐμπνεόταν ἀπό τήν πιό ἀμεση λαϊκή παράδοση, ἀπό τό θέατρο καί τή λογοτεχνία τῆς χώρας. Στόν κόσμο τοῦ ὑποανάπτου κινηματογράφου τό ἀραβικό φαινόμενο δέν εἶναι ἐξίσου σαφές μέ τό ἰνδικό. Ἀκόμα καί στίς βορειοαφρικανικές χώρες ἢ τίς χώρες τῆς Μέσης Ἀνατολῆς ἡ συνισταμένη τῆς ἐθνικῆς μουλτούρας δέν εὐνόησε τή διάδοση τοῦ ξένου κινηματογράφου ἐνῶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης ἦταν ἐδῶ πολύ πύ ἀργή ἀπ' ὅτι στίς 'Ινδίες. Τό λιγιστό ἐνδιαφέρον γιά τό δυτικό κινηματογράφο δέν συνοδεύτηκε καί ἀπό ἀντίθεση τῆς ἐγχώριας παραγωγῆς. Ἡ ἱμπεριαλιστική διείσδυση φυσικά προσπάθησε νά ἐπιβάλλει στούς κατοίκους αὐτῶν τῶν περιοχῶν μιὰ εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ τους ἐξυπηρετική γιά τά συμφέροντα τοῦ κατακτητή. Τό ὅτι δέν ὀδήγησε στή δημιουργία ἐνός κινηματογράφου ὅπως στίς 'Ινδίες θά ὀφείλεται ἴσως στήν ἀντι-εἰκονική παράδοση τῶν χωρῶν ὅπου λατρεύεται ὁ Μωάμεθ. Ἡ πολιτιστική βιομηχανία τῆς Δύσης βρῆκε σπάνιες πρωτότυπες εἰκόνες πού θά μπορούσαν νά χρησιμέψουσαν σάν πρώτη ὕλη στήν παραγωγή προτύπων προορισμένων γιά τούς ἴδιους τούς Ἀραβες. Ἡ παραγωγή εἰκόνων ἀπό τούς Ἀραβες ἦταν ἐντονη ἀλλά προοριζόταν γιά τήν κατανάλωση τῶν Δυτικῶν: Τό πρότυπο δέ βρέθηκε ποτέ. Ὁ ἄξονας τοῦ κορανικοῦ θεάματος, ἀκόμα καί τοῦ χορευτικοῦ, εἶναι ὁ ἦχος καί ὁ ἀραβικός κινηματογράφος ἀναπτύχθηκε οὐσιαστικά μόνο μετά τήν ἀνάκλυψη τοῦ ὁμιλοῦντος. Μέ μιὰ πρώτη ματιά ὁ ἰσλαμικός κινηματογράφος εἶναι πολύ πύ ὑποανάπτουτος

ἀπό τόν Ινδικό. Χρειάζεται χρόνος ἀκόμα γιά νά ἐπικρατήσῃ στίς κινηματογραφικές αἰθουσες τοῦ Λιβάνου ἢ τῆς Αἰγύπτου-τούς κυριώτερους παραγωγούς του-ἀλλά σάν ἀντιστάθμισμα ἢ οἰκονομία του εἶναι ἀκόμα πιό ἀνεξάρτητη. Ἀφοῦ τά ἀρχέτυπα τους δέν εἶναι ἐξωτικές στάμπες ξένης παραγωγῆς ἀλλά ἡ φωτογραφική τέχνη τῆς Δύσης-μέσα ἀπό τήν ὁποία οἱ ἀραβες δέχτηκαν τελικά τήν εἰκόνα σάν συστατικό τῆς σύνθεσης μιᾶς ἰδέας τοῦ ἑαυτοῦ τους-οἱ αἰγυπτιακές καί οἱ ἄλλες ἀραβικές ταινίες ἐπηρεάστηκαν ἄμεσα ἀπό τή δυτική παραγωγή. Φαίνονται λιγότερο αὐθεντικές ἀπό τίς Ἰνδικές ἀλλά ἡ φύση τῆς σχέσης τους μέ τό θεατή εἶναι ἡ ἴδια: χωρίς συγκεκριμένα ἰδεολογία καί βυθισμένη στή πνευματική φτώχεια πού ἐπιβάλλει ὁ ἰμπεριαλισμός ἐξασφαλίζουσα τήν εὐνοια τοῦ κοινοῦ γιατί ἀντανάκλουν ἔστω καί ἀμυδρά τόν πατροπαράδοτο πολιτισμό τους.

Αὐτές οἱ ἀναφορές σέ ὀρισμένα χαρακτηριστικά τῆς ὑποανάπτυκτης κινηματογραφικῆς παραγωγῆς τῶν ἄλλων χωρῶν μπορεῖ νά χρησιμεύσῃ σάν χρήσιμη εἰσαγωγή στήν δική μας κατάσταση. Οἱ διαφορές καί οἱ ἀναλογίες τῆς μᾶς καθορίζουν. Ἡ βραζιλιάνικη κινηματογραφική κατάσταση δέν ἔχει διαφορετική βάση ἀπό τόν δυτικό κινηματογράφο γιά νά στηριχτεῖ. Εἴμαστε μιᾶ προέκταση τῆς Δύσης δέν ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνη καί σέ μᾶς ὁ φυσικός φράχτης τῆς προσωπικότητας τοῦ Ἰνδοῦ ἢ τοῦ Ἀραβῆ πού συνεχῶς παραβιάζεται ἢ καταπιέζεται. Ἐμεῖς ποτέ δέν καταπιεστήκαμε ὁλότελα. Ὅταν ἔφτασε ὁ κατακτητής, ὁ κατακτημένος πληθυσμός δέν ἦταν ἀρκετός καί ἔπρεπε ἀναγκαστικά νά αὐξηθεῖ. Ἡ μαζική εἰσαγωγή ἀναπαραγωγέων, οἱ ποικίλες διασταυρώσεις ἐξασφάλισαν τόν πολλαπλασιασμό τῶν καταπιεσμένων παρόλο πού ἡ ἀνικανότητα τοῦ κατακτητῆ ἔκανε ἀβάσταχτες τίς φυσικές δυσκολίες. Ἡ ἰδιορρουθμία αὐτῆς τῆς μεθόδου, τό γεγονός ὅτι ὁ κατακτητής κατασκεύασε, τόν κατακτημένο κατ' εἰκόνα καί ὁμοίωση, ἔκανε τίς δύο αὐτές κατηγορίες νά ἔχουν πολλά κοινά σημεῖα. Ψυχολογικά ὁ καταπιεσμένος καί ὁ καταπιεζόμενος δέν αἰσθάνονται ἔτσι πραγματικά ὁ πρῶτος εἶναι ἕνα κομμάτι ἀπό μᾶς καί θά ἦταν κοινωνιολογικά παράλογο νά φανταστοῦμε τήν ἔξωσή του ὅπως στήν περίπτωση τῶν Γάλλων πού διώχτηκαν ἀπό τήν Ἀλγερία. Τά γεγονότα τῆς ἱστορίας μας-ἡ Ἀνεξαρτησία, ἡ Δημοκρατία, ἡ Ἐπανάσταση τῶν Τριάντα- ἔγιναν ἀπό τούς καταπιεστές ὅπου ὁ καταπιεζόμενος δέν εἶχε φωνή. Ἡ ὑπόθεση περιπλέκεται ἀν θυμηθοῦμε ὅτι ἡ μητρόπολη τοῦ κατακτητῆ μας δέν βρίσκεται ποτέ

στον ίδιο τόπο μ'αυτόν αλλά στη Λισσαβώνα, τη Μαδρίτη, τό Λονδίνο ή τήν Ουάσιγκτον. Κι έδώ μποροϋμε νά έντοπίσουμε μιά κάποια συγγένεια ανάμεσα στην τύχη τών 'Ινδών, τών 'Αράβων καί τή δική μας αλλά τό φως πού θά έρριχνε μιά τέτοια μελέτη στην άνάλυση του κινηματογράφου τών χωρών αυτών θά ήταν ύπερβολικά έμμεσο. Για τήν ώρα άρκει νά παρατηρήσουμε ότι τό βραζιλιάνικο κοινωνικό άμάλγαμα δέν κρύβει στόν επίμονο μελετητή τήν συνύπαρξη του κατακτητή μέ τόν κατακτημένο. Δέν είμαστε Εϋρωπαίοι ούτε Βορειο-Άμερικάνοι αλλά δυτας άπογυμνωμένοι άπό τήν έθνική μας κουλτούρα δέν θεωροϋμε τίποτα ξένο μιά καί όλα είναι ξένα. 'Η κοπιαστική αϋτοδόμησή μας προχωρεί μέσα άπό τή διαλεκτική έναλλαγή του νά μήν ειςαι ή του νά ειςαι κάποιος άλλος. 'Ο βραζιλιάνικος κινηματογράφος συμμετέχει σ'αυτόν τόν μηχανισμό καί τόν άλλοιώνει μέσα άπό τήν δημιουργική μας άνικανότητα καταλήγοντας στην άντιγραφή. Τό φαινόμενο του κινηματογράφου στη Βραζιλία μαρτυρά καί άπηχεί πολλές έθνικές δυστυχίες. 'Η έφεύρεση γίνεται στίς άνεπτυγμένες χώρες καί κάποτε φτάνει σέ μās. Τό διάστημα ανάμεσα στην έμφάνιση του κινηματογράφου στην Εϋρώπη καί τή Βόρειο Άμερική καί τήν προβολή ή άκόμα τήν παραγωγή ταινιών στην Βραζιλία είναι σύντομο. Κι άν ό κινηματογράφος καθυστέρησε νά έμφανιστεί καμιά δεκαετία στη βραζιλιάνικη ζωή αυτό όφείλεται στην καθυστέρηση του ήλεκτροφωτισμού πού στά τέλη του περασμένου αιώνα έλειπε άκόμα καί άπό τήν πρωτεύουσα. Όταν τό Ρίο ντέ Τζανέירו ήλεκτροφωτίστηκε οι αίθουσες προβολής πολλαπλασιάστηκαν άπότομα. Οι ίδιοκτήτες αυτών τών αίθουσών έμπορεύονταν ξένες ταινίες στην άρχή αλλά άργότερα άποφάσισαν νά άφιερωθουν στην παραγωγή καί μέσα σέ τρία, τέσσερα χρόνια μετά τό 1908 τό Ρίο ντέ Τζανέירו γνωρίζει, μιά έποχή πού ό κριτικός Vicente de Jaula Arajo δέν διστάζει νά χαρακτηρίσει "Belle Epoque" του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου.

Οι ταινίες αυτές πάνω σέ θέματα πού συγκέντρωναν τότε τό γενικό ένδιαφέρον-έγκλήματα, πολιτική, ψυχαγωγία- ήταν μέτριες άπομιμήσεις ξένων έργων καί λίγο άντιπροσώπευαν τή Βραζιλία μέ τήν έπιλογή τών θεμάτων αλλά μέ τήν άχνή μεταχείρηση του ξένου μηχανήματος. Τά πρώτα Βραζιλιάνικα έργα είναι τεχνικά πολύ κατώτερα άπό τά πρότυπά τους κι όμως φαίνονταν εύχάριστα στά μάτια ενός άπειρου θεατή πού δέν είχε μνηθεί άκόμα στην κατανάλωση του τελειοποιημένου προϊόντος. Εί-

ναι γεγονόςός ότι καμιά ξένη ταινία δέ γνώρισε τό
 θρίαμβο καί τήν έμπορική έπιτυχία βραζιλιάνικων
 έργων γιά τήν πολιτική ή τά έγκλήματα. Ή άνθιση
 αυτή ένός ύποανάπτικτου κινηματογράφου πού ήταν
 άναγκαστικά βιοτεχνικός συνέπεσε μέ τή μεταμόρφω-
 ση τής έφεύρεσης σέ παραγωγή βιομηχανικού έπιπέδου
 στις ξένες μητροπόλεις. Τά προϊόντα αυτής τής πα-
 ραγωγής διαδόθηκαν σ'όλον τόν κόσμο έπιρεάζονταξ
 καί ρυθμίζονταξ τήν άγορά. Στή Βραζιλία όπου εί-
 σάγονται τά πάντα-άκόμα καί τά φέρετρα καί οι όδο-
 ντογλυφίδες-οί πόρτες άνοιξαν διάπλατα στό διασ-
 κεδαστικό αυτό προϊόν καί φυσικά κανείς δέν σκέ-
 φτηκε νά ένισχύσει τήν ντόπια κινηματογραφική πα-
 ραγωγή. Ο πρωτόγονος βραζιλιάνικος κινηματογράφος
 ξεχάστηκε γρήγορα, διέκοψε τήν παραγωγή του καί ό
 κινηματογράφος μας άρχισε νά ύποφέρει από τή πρώ-
 ιμη καί μακρόχρονη παρακμή πού είναι τυπικό γνώ-
 ρισμα τής ύποανάπτυξης. Μέσα από τόν άγώνα γιά τήν
 έπιβίωση έγινε παρίας περιθωριακός σέ μιά κατά-
 σταση πού θύμιζε τόν καταπιεσμένο καί μέ τήν εί-
 κόνα του τόν μετέφερε στους θεατές προκαλώνταξ ά-
 πέχθεια καί κατάπληξη. Τό είδος αυτό του ντοκου-
 μέντου όταν είναι άυθεντικό δέν είναι ποτέ εύχά-
 ριστο αλλά όλα συνέβαιναν σάν ή έλλειψη τεχνικής
 του κινηματογραφιστή νά συντελούσε στήν άποκάλυψη
 τής σκληρής αλήθειας πού είχε σοκάρει τούς φιλε-
 λεύθερους κριτικούς του τύπου στό Ρίο αλλά καί έ-
 ναν συντηρητικό όπως ό Oliveira Viana. Αύτές οι
 εικόνες τής ανθρώπινης παρακμής χωρούσαν άκόμα &
 σέ ταινίες μέ πλοκή πού παράγονταν πού καί πού &
 πού σπάνια προβάλλονταν σέ κανονικές αίθουσες κι
 αυτό χάρη στήν καλή θέληση του βορειοαμερικάνικου
 κινηματογράφου. Γι αυτό καί οι άφοβοι άγωνιστές
 του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου τής έποχής του
 βωβού προσπαθούσαν νά περιορίσουν τήν εικόνα τής
 ανθρώπινης δυστυχίας καί νά τήν αντικαταστήσουν μέ
 εύχάριστες εικόνες βορειοαμερικάνικου τύπου πού
 θά μπορούσαν νά συναγωνιστούν τήν ξένη παραγωγή.

Άμέσως μετά τό στραγγάλισμα τής πρώτης πρω-
 τοβουλίας γιά ένα βραζιλιάνικο κινηματογράφο, οι
 βορειοαμερικάνοι έκτόπισαν τούς Εύρωπαίους παρα-
 γωγούς καί κυριάρχησαν σχεδόν άπόλυτα στήν άγορά.
 Τό δίκτυο διανομής άναδιοργανώθηκε καί διευρύνθη-
 κε ανάλογα μέ τά συμφέροντά τους. Οι εύρωπαϊκές
 παραγωγές συνέχιζαν νά φτάνουν άκόμα καί χωρίς
 κέρδος αλλά στις τρεις γενιές πού διασκεδάζουν ά-
 ποκλειστικά καί μόνο μέ κινηματογράφο στή Βραζι-
 λία, τήν άποκλειστικότητα τής διανομής τήν είχε ό

Βορειοαμερικάνικος κινηματογράφος και ένα μικρό μέρος ο ντόπιος. "Όχι γιατί κατορθώσαμε να εθνικοποιήσουμε τό θέαμα πού εισαγόταν όπως οι γιαπωνέζοι αλλά γιατί η άφομοίωση του άμερικάνικου κινηματογράφου ήταν γενική και έπιασε τόπο στη συλλογική φαντασία καταπιεζομένων και καταπιεστών-έκτός από τά κατώτερα στρώματα της κοινωνικής πυραμίδας-πού γρήγορα έγινε δικό μας πράγμα πάνω στη βάση του "τίποτα δέν μās είναι ξένο άφου όλα έτσι είναι". Η μεγάλη ικανοποίηση πού προκάλεσε η κατανάλωση τών άμερικάνικων έργων άφησε όμως άνικανοποίητη τήν έπιθυμία έκφρασης της βραζιλιάνικης κουλτούρας πού χωρίς να έχει ούσιαστική πρωτοτυπία-όπως η ένδική ή η άραβική-άναφορικά μέ τή δύση, είχε ύφάνει μιά δική της προσωπικότητα άδρή και έκφραστική. Η διάδοση του κινηματογράφου φτώχυνε πολύ τήν τέχνη του θεάματος πού είχε μιά ζωντανή παράδοση στη χώρα και πού κατόρθωσε τελικά να έπιβιώσει βεβαιώνοντας έτσι τήν ύπαρξη μιας πιά στενής άντιστοιχίας μέ τίς βαθιές άνάγκες της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η επέμβαση του ραδιοφώνου έδωσε νέα ώθηση στις ήχητικές γιρλάντες του θεάματος. Μέ τήν πρώτη εύκαιρία η λαϊκή κουλτούρα παραβίασε τό βορειοαμερικάνικο μονοπάλιο και έκανε τό δικό της κινηματογράφο. Μέ τήν εύκαιρία της ανακάλυψης του όμιλοϋντος, πού συνέπεσε μέ τή μεγάλη κρίση της Wall Street, η άγορά ξαλάφρωσε λίγο από τήν άμερικάνικη παρουσία και άκολούθησε μιά κρίση της δικής μας παραγωγής. Για δύο χρόνια περίπου η κουλτούρα τών χωρικών πού ήταν οικεία στους κτηματίες, τούς άποίκους αλλά και τόν πληθυσμό τών πόλεων βρήκε τό δρόμο του κινηματογράφου και τό ίδιο έγινε μέ τή μουσική παραγωγή της πόλης. Αυτό τό είδος τών ταινιών κέρδισε τήν εύνοια όλου του βραζιλιάνικου κοινου αλλά σε λίγο καιρό τά κινηματογραφικά ένδιαφέροντα της χώρας στράφηκαν και πάλι προς τά άμερικάνικα προϊόντα και ο βραζιλιάνικος κινηματογράφος κόντεψε να πεθάνει άλλη μιά φορά. Έγινε πάλι ύποανάπτυκτος και παραγκωνισμένος παρ'όλο πού μερικές παραγωγές της δεκαετίας του 1930 είχαν φτάσει σε ύψηλή στάθμη άπό τήν άποψη της ποιότητας. Η ύποχρεωτική προβολή έπικαιρών έγινε άφορμή για τό γύρισμα πολλών ταινιών μικρού μήκους πού τώρα έχασαν τόν άρχικό, άποκαλυπτικό χαρακτήρα τους. Συνέχισαν όμως να άπληθύν μελαγχολικά τή ζωή του κατακτητή και είδικά τίς έπίσημες τελετές. Τελικά όμως μέ τόν έρχομό του όμιλοϋντος δόθηκε πραγματική ώθηση στην έθνική παραγωγή.

Τό φαινόμενο τοῦ κινηματογράφου πού ἀναπτύχθηκε στό Ρίο ντέ Τζανέιρο μετά τή δεκαετία τοῦ 1940 μοιάζει μέ τέλμα. Ἡ ἀδιάκοπη παραγωγή ταινιῶν μιοῦζικαλ ἢ φαρσοκωμωδιῶν ἢ ἑνός συνδυασμοῦ, ἀπό τά δύο εἶδη συνεχίστηκε ἀνεξάρτητα ἀπό τίς ἐπίσημες προτιμήσεις τοῦ κατακτητῆ καί ἀντίθετα μέ τά ξένα ἐνδιαφέροντα. Τό λαϊκό καί τό νεανικό κοινόν πού εἶχε ἐγγυηθεῖ τήν ἐπιτυχία αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῶν ταινιῶν ἐβρισκε ἐκεῖ ἀνανεωμένα τά πρότυπα τοῦ θεάματος πού εἶχε ἐπιτυχία σχεδόν παντοῦ στόν Δυτικό κόσμον ἀλλά πού περιεῖχε καί στοιχεῖα ἀμεσα βγαλμένα ἀπό τήν παλιά, ἰσχυρή βραζιλιάνικη παράδοση. Σ' αὐτές τίς λίγο-πολύ σταθερές ἀξίες οἱ ταινίες πρόσθεταν τά εὐρήματα τοῦ Ρίο ντέ Τζανέιρο δηλαδή τά ἀνέκδοτα, τόν τρόπο ἔκφρασης, κρίσης καί συμπεριφορᾶς, τήν καθημερινή ζωή πού μέσα ἀπό τή φάρσα στόν κινηματογράφο ἐβγαίνει πιό ἀνάγλυφα ἀπό ὅτι στήν ἐπιθεώρηση ἢ τό λαϊκό θέατρο. Εἶναι ὑπερβολικό νά προσθέσουμε ὅτι ἔργα τέτοιου εἴδους μέ νούμερα καί ἀνέκδοτα ἦταν τό σημάδι τῆς πιό σκληρῆς ὑποανάπτυξης· παρ' ὅλα αὐτά ὁ δεσμός πού δημιουργήθηκε ἀνάμεσα σ' αὐτά καί στό θεατή, ἦταν ἕνα πολιτιστικό γεγονός πολύ πιό σημαντικό ἀπό τήν ἐπαφή τοῦ Βραζιλιάνου μέ τά ἀμερικάνικα προϊόντα. Σ' αὐτήν τήν περίπτωση τό σημεῖο ἐπαφῆς ἦταν ἀξεχώριστο ἀπό τήν καταναλωτική παθητικότητα ἐνῶ τό κοινόν ἀποκαθιστοῦσε τέτοιους δεσμούς μέ τή φάρσα καί τή μουσική κωμωδία πού ἦ συμμετοχή του γινόταν κίνητρο δημιουργίας. Ἡ διαδοχική προβολή ἀμερικάνικων ἔργων δημιουργοῦσε ἕναν ὀλόκληρον κόσμον ἀλλά ἡ ἀπόσταση τόν ἔκανε ἀφηρημένο ἐνῶ τά καταγέλαστα κομμάτια Βραζιλίας πού πρότειναν τά ἔργα μας περιέγραφαν τόν κόσμον πού ζοῦσαν οἱ θεατές. Ἡ ταῦτιση μέ τόν ἀμερικάνικον κινηματογράμον χάλκευε ἐπιφανειακοῦς τρόπους συμπεριφορᾶς στό ἀγόρια καί τά κορίτσια τῆς κυρίαρχης τάξης· ἀντίθετα ἡ δημοτικότητα τοῦ γκαφατζῆ, τοῦ μικροαπατεῶνα καί τοῦ κατεργάρη τῆς φάρσας δημιουργοῦσε ἕναν κόσμον πού ἀντιπαράθετε τόν καταπιεστή μέ τόν καταπιεσμένο. Τό ἀκουσμα τῶν εἰσπράξεων τῶν λαϊκῶν αὐτῶν ταινιῶν πού παράγονταν βιοτεχνικά καί χωρίς ἐπιδιώξεις καλλιτεχνικές ἐπηρέασε ἀποφασιστικά τούς πρωτεργάτες τῆς κινηματογραφικῆς ἐπιχείρησης τοῦ Σάο Πάουλο πού προσπάθησαν στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 νά κάνουν ἐμπορικά, βιομηχανικά καί καλλιτεχνικά πιό φιλόδοξες ταινίες. Μερικές ἀπό τίς αἰτίες τῆς ἀποτυχίας εἶναι ὀλοφάνερες. Οἱ παραγωγοί τοῦ Ρίο ντέ Τζανέιρο ἦταν καί διανομεῖς &

ή συγκυρία πολλών περιστάσεων έφερε τήν κινηματογραφική παραγωγή σ' ένα επίπεδο άνθισης πού θύμιζε τή χρυσή έποχή τών άρχών του αιώνα. Οί εμπρεσάριοι του Σάο Πάουλο πού ρίχτηκαν σ' αυτήν τήν περιπέτεια προέρχονταν από άλλες έπιχειρήσεις και είχαν τήν άπλοϊκή πεποίθηση ότι οί αϊθουσες προβολής θά δέχονταν να προβάλλουν οποιαδήποτε ταινία ακόμα και τίς έγχώριες. 'Αλλά και από καλλιτεχνική άποψη ή προσπάθεια απέτυχε. Μήν άναγνωρίζοντας τή λαϊκή ποιότητα του κινηματογράφου του Ρίο ντέ Τζανέϊρο οί έπιχειρηματίες του Σάο Πάουλο ένθουσιάζστηκαν από τεχνικά και καλλιτεχνικά πρότυπα πού μόλις είχαν έρθει από τήν Εύρώπη και έπιχείρησαν να οδηγήσουν τό βραζιλιάνικο κινηματογράφο σέ τελείως διαφορετικό δρόμο. 'Όταν τυχαία άνακάλυψαν τή λύση τών έργων μέ θέματα από τή ζωή τής υπαίθρου ή μέ ήρωες από ραδιοφωνικά σκέτς ήταν ήδη πολύ άργά.

'Ο ένθουσιασμός πού προκάλεσε παρ' όλα αυτά ή βιομηχανική αυτή προσπάθεια ήταν θετικός και δέν άλλοίωσε τήν ποσότητα και ποιοτική άνοδο του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. 'Ο παραγκωνισμός του κινηματογράφου μας δέν ήταν πιά ένα έξώφθαλμο φαινόμενο όπως σέ άλλες έποχές. Τό γεγονός ότι μιά σημαντική μερίδα τής άρχουσας τάξης έμενε μακριά του έκανε τούς παρατηρητές και τούς κριτικούς πιό εύαίσθητους. 'Η μετριότητά του δέν τόν έμπόδιζε να παίξει ένα ρόλο και δέν έξήρυβε τήν παρουσία του. Τά εύκαιριακά πατερναλιστικά μέτρα προστασίας από τήν πλευρά του κράτους αποκτούσαν μόνιμο χαρακτήρα. 'Αρκετές φορές ή κυβέρνηση δημιουργούσε τήν ψευδαίσθηση ότι προγραμματίζε μιά έθνική κινηματογραφική πολιτική αλλά ή βασική κατάσταση δέν άλλαζε... Στήν άγορά έξακολουθούσαν να κυριαρχούν οί ξένοι και οί έπιχειρηματίες του κινηματογράφου κατέληγαν τελικά να έξυπηρετούν τά συμφέροντά τους. 'Η κυβέρνηση κάτω από τήν πίεση τής έπιθυμίας τών βραζιλιάνων παραγωγών για μεγαλύτερα κέρδη, πού τελικά ταυτιζόταν μέ τίς έπιδιώξεις τών καταπιεσμένων, κατόρθωσε να έξασφαλίσει από τήν ξένη και τή ντόπια άρχουσα τάξη ένα μικρό τομέα τής άγοράς για να κυκλοφορεί ή έθνική παραγωγή. 'Επειδή οί άρχές δείχνουν μιά άλληλεγγύη προς τήν άρχουσα τάξη από τήν όποία προέρχονται οί πιέσεις αυτής τής τελευταίας έχουν πάντα ένα αποτέλεσμα. 'Ακόμα και όταν ό κινηματογράφος έχασε έξαιτίας τής τηλεόρασης τήν πρωτοκαθεδρία στον κόσμο του θεάματος ή σκανδαλώδης άνισοροπία άνάμε-

σα στά έθνικά καί τά Ξένα συμφέροντα δέν μεταβλήθηκε ούσιαστικά. Οί ταπεινές κρατικές χορηγίες έξασφάλισαν μιá ελάχιστη έγγύηση έπιβίωσης στόν κινηματογράφο μας. 'Η σταθερή είσβολή τών Ξένων δέν έμπόδισε τίς δικές μας ταινίες νά άντανανκλούν τήν εικόνα τής ζωής μας. 'Η μεταπολεμική μόδα τοϋ νεορεαλισμοϋ καρποφόρησε έυεργετικά στή χώρα μας. Τό διάχυτο σοσιαλιστικό αίσθημα πού κυριάρχησε πρόσ τό τέλος τής δεκαετίας τοϋ 1940 άγγιξε πολλούς άνθρώπους τοϋ κινηματογράφου καί ιδιαίτερα τά πιό άνήσυχα πνεύματα πού είχαν έπηραστεί άπό τήν άποτυχία τοϋ βιομηχανικοϋ πειράματος τοϋ Σάο Πάουλο. 'Ακόμη καί ό όρθόδοξος κομμουνισμός έπαιξε ένα πολιτιστικό ρόλο στό μέτρο πού έστον καί άκατάστατα προσπαθοϋσε νά κατανοήσει τά προβλήματα τής ζωής τών καταπιεσμένων, καί συνάμα ένθάρρυνε, τήν άνάγνωση τών μεγάλων συγγραφέων πού ήταν μέλη ή συμπαθούντες τοϋ κόμματος: τοϋ Jorge Amado, τοϋ Graciliano Ramos ή τοϋ Monteiro Lobato. 'Η πολιτιστική αύτή άνάπτυξη καθώς καί ή νεορεαλιστική μέθοδος ήταν οί άφεταιρίες για τό γύρισμα μερικών ταινιών στό Ρίο ντέ Τζανέϊρο καί στό Σάο Πάουλο πού είχαν θέματα άπό τήν λαϊκή ζωή τής πόλης. 'Ο παλιός ήρωας τής φάρσας άντικαταστάθηκε άπό τόν έργαζόμενο αλλά στήν προβολή τών ταινιών ή τάξη τών έργαζομένων ήταν περισσότερο παρούσα στήν όθόνη παρά στήν πλατεία. "Όσο για τήν πλοκή καί τή δραματικότητα τοϋ σεναρίου τά έργα αύτά ήταν πολύ άνώτερα άπό τήν άθάνατη φάρσα τοϋ Ρίο αλλά καί άπό τά προϊόντα τοϋ βραχύβιου βιομηχανικοϋ πειράματος τοϋ Σάο Πάουλο. Χωρίς νά είναι όλοτελα πολιτικά ή διδακτικά τά έργα αύτά έκφράζουν μιá κοινωνική συνείδηση πού ήταν κοινόν φαινόμενο στή λογοτεχνία τής έποχής αλλά άγνωστη στόν κινηματογράφο. 'Εκτός άπό τά άλλα προτερήματά τους τά λίγα αύτά έργα πού γύρισαν δύο ή τρείς σκηνοθέτες, χρησίμεψαν σάν γέρικος κορμός άπό όπου διακλαδίστηκε τό Cinema Nôvo.

Τό Cinema Nôvo μετά τήν Belle Époque καί τή φάρσα άποτελεϊ τό τρίτο άξιόλογο γεγονός στήν ιστορία τοϋ κινηματογράφου μας ένώ μόνο τό δεύτερο είχε μιá άρμονική εξέλιξη ταιριαστή μέ τή γενική στάθμη τής ύποανάπτυξης. "Όπως καί ή παραγωγή τής Belle Époque, τό Cinema Nôvo έζησε περίπου έξι χρόνια ή πρώτη έσβησε άπό τίς οικονομικές πιέσεις τοϋ Ξένου ιμπεριαλισμοϋ καί τό δεύτερο άπό έσωτερικές πολιτικές συμώσεις. Παρά τίς διαφορές, καί τά δύο ύπήρξαν θύματα τής καταπίεσης. Τό Ci-

ναμα Νῶνο ήταν μέρος ἑνός πλατύτερου καί βαθύτερου ρεύματος πού ἐκδηλώθηκε ταυτόχρονα στή μουσική στό θέατρο στίς κοινωνικές ἐπιστήμες καί τή λογοτεχνία. Τό ρεύμα αὐτό πού σχηματίστηκε ἀπό ὄφρ-μους πνευματικούς ἀνθρώπους ἀλλά καί ἀφθονα, ζωηρά νέα ταλέντα ήταν κι αὐτό ἡ πιό προοδευτική ἐκφραση ἑνός πολύ πλατιά διαδεδομένου ἱστορικοῦ ἐθνικοῦ φαινομένου. Ὅλα εἶναι ἀκόμα πολύ πρόσφατα καμιά οὐσιαστική ἀλλαγὴ δέν ἐγινε καί οἱ μέρες πού ζοῦμε δέν εὐνοοῦν τήν ψυχραίμη ἐκτίμηση τοῦ τί συνέβηκε. Ἐχομε μόνο τή δυνατότητα μιᾶς κοντινῆς προσέγγισης μέ τήν ἔννοια τοῦ καταπιεστή καί τοῦ καταπιεζόμενου. Ὅποιαδήποτε στατιστική ὁποιασδήποτε προέλευσης ἀπό ἐκεῖνες πού δημοσιεύονται στό τύπο ἐπικυρώνει ὅσα διαισθάνεται κανεὶς γιά τήν παραμόρφωση τῆς βραζιλιάνικης κοινωνικῆς δομῆς. Ὅλη ἡ ἐθνική ζωή κάτω ἀπό τό πρῶσμα τῆς σχέσης, παραγωγή-κατανάλωση, ἀντιπροσωπεύει μόλις τό 30% τοῦ πληθυσμοῦ. Τό παραγωγικό δυναμικό τῶν πόλεων καί τῆς ὑπαίθρου, οἱ μεσαῖες τάξεις μέ τήν πολυσύνθετη ἱεραρχία τους, οἱ μᾶζες πού ἄλλωτε συγκεντρώνονταν στίς συνελεύσεις καί τώρα στά γήπεδα τοῦ ποδοσφαίρου, ὅλοι αὐτοί ἀποτελοῦν σήμερα μέρος μιᾶς μειοψηφίας 30 ἑκατομμυρίων μοναδικό μέρος τοῦ βραζιλιάνικου πληθυσμοῦ πού γνωρίζουμε & μπορούμε νά μελετήσουμε. Ἡ ἐντύπωση πού ἔχομε εἶναι ὅτι ὁ καταπιεστής χρησιμοποιεῖ μόνο ἕνα μικρό μέρος τῶν καταπιεσμένων καί ἐγκαταλείπει τοὺς ὑπόλοιπους στή θεία Πρόνοια μέσα σέ στρατόπεδα εἰρήνης καί καλύβες νέου τύπου. Αὐτό τό ὑπόλοιπο τῶν ἐβδομήντα ἑκατομμυρίων δίνει μέ τό σταγονόμετρο τήν ἐνίσχυση πού χρειάζεται στόν καταπιεστή γιά μερικές δραστηριότητες ὅπως λ.χ. τήν κατασκευὴ τῆς Μπραζίλια ἢ τήν ἀτελείωτη ἀνακατασκευὴ τοῦ Σάο Πάουλο τοῦ πιό προοδευτικοῦ προσώπου τῆς ὑποανάπτυκτης χώρας μας.

Σέ τέτοιες περιπτώσεις οἱ λιγοστὲς ἑκατοντάδες χιλιάδες πού ξεχωρίζουν ἀπὸ τό ἀμορφό πληθὸς τῶν δεκάδων ἑκατομμυρίων ἀποκτοῦν μιὰ δική τους ταυτότητα: λέγονται *candango* ἢ *baiano*.

Μετά ἀπὸ κυβερνητικὴ πρωτοβουλία πού ἐφαρμόστηκε στό μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 ἐγινε φανερὴ ἡ ἀνάγκη μιᾶς ἐθνικῆς ἰσορροπίας. Ὁ καταπιεστής δημιούργησε ἕνα σλόγκαν γιά νά στηρίξει τὸν εὐλογο κοινωνικό ἐνθουσιασμό: ἐμπρός μέ τή μεταρρύθμιση (*Subversão*). Ὁ αἰσιόδοξος καταπιεστής πού ἐπιθυμοῦσε νά ἀφομοιώσει τό 70% τοῦ πληθυσμοῦ στό ἐθνικό δυναμικό δέν μπορούσε νά διαβλέπει τήν ἴ-

διορρυθμία της κατάστασης που δημιουργήθηκε. Τό βραζιλιάνικο φαινόμενο έχει ιδιομορφίες που χρειάζονται μιὰ νέα έκφραση. Ἡ ἀπλοϊκή λέξη μεταρρύθμιση μπορεί νά ἀντικατασταθεῖ ἀπό τήν ἔννοια Superversão που ἐκφράζει κυριολεκτικότερα τὰ γεγονότα τοῦ 1964. Ἡ πραγματικότητα ἔδειξε τότε ὅτι στό περιθώριο βρισκόταν οὐσιαστικά τό διαλεγμένο 30% που ἀποτελοῦσε τό ἔθνος. Ἡ ἐγκαθίδρυση ὁδῶν ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα σ' αὐτή τή μειοψηφία καί τόν ἀπέραντο κόσμο τῶν ὑπολοίπων ἀπαιτοῦσε τή μετακίνηση τῶν συνηθισμένων ἀξόνων τῆς βραζιλιάνικης ἱστορίας. Τό πρῶτο βῆμα ἦταν ἡ ἐνθάρρυνση τῆς ἐνεργητικῆς συνειδητοποίησης ἀπό ὅλους τοῦ τί θά μπορούσε νά εἶναι ἡ ἀνθρώπινη ζωή. Ἡ κρατική ἐξουσία συμερλίστηκε τήν εὐγενική αὐτή ἐλπίδα-μέσα ἀπό τό συγκεκριμένο μέτρο τῆς καταπολέμησης τοῦ ἀναλφαβητισμοῦ που τελικά προγραμματίστηκε-καί ἐκφράστηκε μ' ἓνα προεδρικό μήνυμα ντοκουμέντο μιὰ μέρα θά εἶναι κλασσικό κείμενο τῆς βραζιλιάνικης δημοκρατίας. Οἱ νέοι καλλιτέχνες ἐνωμένοι πάντα μέ τούς διανοοῦμενους που τήν ἐμπιστοσύνη τους εἶχαν κατακτήσει, σεβάστηκαν μέ τόν καλύτερο τρόπο τό ἀνανεωτικό γενναϊόδωρο κλῆμα που ἐπικρατοῦσε τότε καί τοῦ ἀφιέρωσαν ἔργα αἰώνιας ἀξίας. Στό χῶρο αὐτό μεγάλο ρόλο ἔπαιξε ὁ κινηματογράφος.

Τόσο ἡ γέννηση ὅσο καί ἡ διάδοση τοῦ Cinema Nôvo ἦταν ἔργο τῶν νέων που προσπάθησαν νά ἀπαλλαγοῦν ἀπό τήν καταγωγή τοῦ καταπιεστή στό ὄνομα ἑνός πιό Ἰδανικοῦ πεπρωμένου. Ἡ ἐπιδίωξη αὐτῶν τῶν νέων ἦταν νά εἶναι ταυτόχρονα ἓνα ὄργανο μετακίνησης καί ἓνας ἀπό τούς νέους ἀξονες που γύρω τους θά στρεφόταν πιά ἡ ἱστορία μας. Ἐνοιωθάν πῶς ἐρμηνεύαν τὰ συμφέροντα τοῦ καταπιεσμένου καί ὅτι ἀναλαμβάνουν τό μεσολαβητικό λειτουργήμα τῆς ἀποκατάστασης τῆς κοινωνικῆς ἰσορροπίας. Στήν πραγματικότητα μόνο ἐπιφανειακά παντρεύτηκε τό βραζιλιάνικο σῶμα ἀφοῦ ἔμεινε στήν οὐσία αὐτό που ἦταν καί ἐνέργησε γιά λογαριασμό της. Αὐτό τό ὄριο φάνηκε καθαρά στό φαινόμενο τοῦ Cinema Nôvo. Ἡ κοινωνική ὁμοιογένεια τῶν δημιουργῶν καί τοῦ κοινωνικοῦ τους πλαισίου ποτέ δέν παραβιάστηκε. Ὁ θεατής τῆς παλιᾶς Φάρσας ἢ τοῦ κινηματογράφου μέ θέματα ἀπό τή ζωὴ τῶν ληστῶν δέν προσελκυστηκε & κανένα νέο κοινό δέν ἔκανε τή δυναμική του ἐμφάνιση. Πάντως παρόλο που δέν κατόρθωσε νά σπάσει τὰ ὄρια τοῦ μικροῦ στενοῦ του κύκλου τό νόημα τοῦ Cinema Nôvo εἶναι ἀπέραντο· ἀντικαθρέφτισε καί δημιουργήσε μιὰ ὁρατὴ καί ἠχητικὴ εἰκόνα ἐνιαία καί

συναφή της απόλυτης πλειοψηφίας του βραζιλιάνικου λαού που είναι σκορπισμένη στα στρατόπεδα ειρήνης και τις τρώγλες και τέλος αγνόησε το ύπαρκτο σύνορο ανάμεσα στον καταπιεσμένο του 30% και κεινον του 70%. Είδωμένο στο σύνολό του το Cinema Nôvo αποτελεί έναν μοναδικό μυθικό κόσμο που αποτελείται από sertão¹, favela², vilarejos(3) της ένδοχώρας και των παραλίων, gafieira(4) και γηπέδων ποδοσφαίρου. Ο κόσμος αυτός απλωνόταν, ολοκληρωνόταν προς ένα ύπαρκτο πρότυπο αλλά η εξέλιξη του αυτή κόπηκε απότομα το 1964. Το Cinema Nôvo δέν πέθανε άκαριαα και στην τελευταία φάση του - που έφτασε μέχρι το στρατιωτικό πραξικόπημα-έιχε αναδιπλωθεί στον εαυτό του, προς τους σκηνοθέτες και το κοινό του σαν να προσπαθούσε να καταλάβει τη ρίζα της αδυναμίας του που ήταν ολοφάνερη από την αρχή, με αμήχανους στοχασμούς για την άποτυχία, μαχητικές φαντασιώσεις και σημειώσεις για το πρόβλημα των βασανιστηρίων. Ποτέ δέν κατόρθωσε να πετύχει την επιθυμητή ταύτιση με τον βραζιλιάνικο κοινωνικό οργανισμό αλλά υπήρξε ως το τέλος το πιστό θερμόμετρο της νεολαίας που επιθυμούσε να εκφράσει τους καταπιεσμένους.

Όταν το Cinema Nôvo διαλύθηκε οι κυριότεροι αντιπρόσωποί του στερημένοι πια από την παρουσία ενός κοινού-καταλύτη σκορπίστηκαν σε διαφορετικούς δρόμους σύμφωνα με την ιδιοσυγκρασία και τις προτιμήσεις του καθενός αλλά με κοινή περίπου προβληματική. Κανείς από αυτούς όμως δέν ακινητοποιήθηκε στην απελπισία που συνόδεψε το ψυχорράγημα αυτού του κινηματογράφου. Η γραμμή της απόγνωσης συνεχίστηκε από ένα ρεύμα που αντιτάχθηκε στο Cinema Nôvo και αυτονομάστηκε κινηματογράφος της "Αρνησης. Η νέα πρωτοβουλία έγινε μεταξύ της δεκαετίας του 1960 και του 1970 και διάρκεσε τρία χρόνια. Τά είκοσι περίπου έργα που έγιναν-έκτός από μερικές εξαιρέσεις-χαρακτηρίζονται από την ανάγκη της κρυφής επιβίωσης και σκοντάφτουν πάνω στα έμποδια του έμπορικού κυκλώματος και της λογοκρισίας. Ο κινηματογράφος της "Αρνησης δέν ήταν σαφής όπως εκείνος της Belle Epoque, της Φάρας ή του Cinema Nôvo απ'όπου είχε δανειστεί τά αρχέτυπά του. Τά αρχέτυπα αυτά σε άλλες περιστάσεις θά μπορούσαν να προεκτείνουν και να ανανεώσουν τη λειτουργία του Cinema Nôvo του οποίου χρησιμοποίησαν τις εικόνες και τά θέματα μέσα σε κλίμα σαρκασμού, ταπείνωσης και σκληρότητας που στά καλύτερα έργα γινόταν σχεδόν άβάσταχτο έξαι-

τίας της ούδέτερης στάσης του στησίματος. Ὁ κινηματογράφος της Ἄρνησης, πού γινόταν ἀπό ἓνα ἐτερογενές συνοθύλευμα ψυχονευρωτικῶν καλλιτεχνῶν τῆς πόλης καί συνεργατῶν ἀπό τὴν ἐπαρχία, πρότεινε μιὰ ἀναρχία χωρὶς ἀυστηρότητα ἢ ἀναρχικὴ προπαίδεια καί ἐπιδίωκε τὴ μεταμόρφωση τοῦ λαοῦ σὲ ἄρνηση τοῦ καταπιεσμένου σὲ σκουπίδι. Αὐτὸς ὁ παρακμιακὸς ὑπόκοσμος μὲ τὶς γραφικὲς κωμικοτραγικὲς λιτανεῖες του, πού εἶναι καταδικασμένος στὸ παραλογοισμὸ ἀκρωτηριασμένος ἀπὸ τὸ ἔγκλημα, τὸ φύλο καί τὴν ἀποκτηνωτικὴ δουλειά, χωρὶς ἐλπίδα, μολυσμένος ἀπὸ τὸ μικρόβιο τῆς ἀπάτης, ἐμψυχωνόταν, καί λυτρωνόταν ἀπὸ μιὰ ἐξίλαστικὴ ὄργη. Πρὶν ἀποτελειώσῃ τὴν θνησιγενῆ ἀποστολὴ του ὁ Κινηματογράφος τῶν Ἀπορριμάτων πρόφτασε ν' ἀφήσῃ μοναδικῆς ἔντασης ἀνθρώπινα ἔχνη στὸν κινηματογράφο τῆς χώρας μας.

Ἀπομονωμένο στὴν παρανομία τὸ τελευταῖο αὐτὸ ρεῦμα κινηματογραφικῆς ἐξέγερσης χαράζει τὴν γραφικὴ παράσταση τῆς νεανικῆς ἀπελπισίας στὴν τελευταία πενταετία. Ἄλλὰ ὁ κινηματογράφος μας δὲν πλησίασε τὰ βραζιλιάνικα προβλήματα τῆς ἐποχῆς μόνον μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ δημιούργηκο εἶδος. Τὰ ντοκυμανταῖρ πού γυρίζονταν γιὰ ἐκπαιδευτικούς & πολιτιστικούς σκοποὺς συνέχισαν τὴν ἀποκαλυπτικὴ λειτουργία πού εἶχαν ἐκπληρώσει παλιότερα σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο τεχνικῆς ἀριότητος καί συνειδητοποίησης. Ὁ φακὸς στοχεύει τὴν πρωτόγονη μορφή ζωῆς τῶν βορειοανατολικῶν ἐπαρχιῶν καί συνεχίζει μὲ κάποιον τρόπο, γαλήνια καί ὑπομονετικά, τὸν ἀγῶνα τοῦ cinema Nôvo τεκμηριώνοντας τὴν ἐμφυτὴ εὐγένεια τοῦ καταπιεσμένου καί τὴν ἀξιοπρέπεια του. Ὅταν ἀσχολήθηκε μὲ τοὺς ληστὲς καί τοὺς παράνομους ὁ κινηματογράφος αὐτὸς χειρίστηκε τὸ θέμα του μὲ περίσκεψη καί θάρρος πού δὲν εἶχαμε δεῖ οὔτε στὸν καλύτερο σκηνοθέτη.

Ὅποιαδῆποτε ταινία ἐκφράζει μὲ τὸν τρόπο τῆς τὴν ἐποχὴ πού ἔγινε. Ἐνα μέρος ἀπὸ τὴ σύγχρονη παραγωγή συμμετέχει χαρούμενα στὴν σημερινὴ φάση τῆς ὑποανάπτυξης: τὸ βραζιλιάνικο θαῦμα. Παρ' ὅλο πού ὁ καταπιεστής ἔχει ἀδιαφορήσει γιὰ τὸν κινηματογράφο μας, ἡ σημερινὴ εὐφορία τῶν ἀφεντικῶν τοῦ κόσμου ἔχει βρεῖ τὸν τρόπο νὰ εἰσχωρεῖ καί στὸν κινηματογράφο. Ἐκδηλώνεται περισσότερο στὶς ἐλαφριὲς κωμωδίες ἀλλὰ καί σὲ ὀρισμένα ἐπιφανειακά δρᾶματα-τυλιγμένα πάντα μέσα σὲ χρωματιστά, γυαλιστερά περιβλήματα πού σφύζουν ἀπὸ εὐημερία. Τὸ ὕφος μοιάζει μὲ τὰ διαφημιστικὰ ἐπεισόδια πού δει-

χνουν άφθονία, εικόνες πού όμορφαίνουν τόν καταπιεσμένο, κύματα νά σπάνε πάνω στίς άκρογιαλιές τής μόδας καί λίγους έπαίνους γιά τίς πολιτικές & στρατιωτικές άρχές. Αύτός ό όπτικοακουστικός συγχρονισμός πού είναι λίγο άσυνήθιστος δέν σημαίνει ότι ένας τομέας τής έξουσίας-σύμφωνα μέ τήν άποψη ότι τό συμπλήρωμα τοϋ ψωμιού είναι τό σέξ- τό κύμα τοϋ έρωτισμού πού έδώ καί μερικά χρόνια εξέσπασε στόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο. 'Η διασκεδαστική αύτή ιδέα δυστυχώς δέν είναι άληθινή· έχει όπωσδήποτε διαδοθεί από φιλύποτα καί άπερίσκεπτα πνεύματα άλλα κατόρθωσε νά προκαλέσει τήν περιέργεια τών ύψηλά ίσταμένων. Αύτή ή εύκολία τής διάδοσης μις άνοησίας στήν έποχή μας δικαιολογεί ως ένα σημείο τήν έπίσημη άνοχή ενός θεάματος μις θαυμαστής Βραζιλίας όπου πολλοί πεινοϋν αλλά ύπάρχουν καί τά μέσα γιά νά ικανοποιηθεί ή πεύνα, γιά νά στεγαστείς καλά, νά ντυθείς ακόμα καλύτερα νά δουλεύεις λίγο καί νά μήν έχεις πρόβλημα έπικοινωνίας. 'Ο έρωτισμός αύτών τών ταινιών παρά τήν σύγχρονη σύγχυση, τήν άκαρπη χυδαιότητα, τήν αυτόκαταστροφική τάση νά δείχνει τό γυμνό μέ τό χειρότερο τρόπο είναι τελικά τό πιό άληθινό κομμάτι τους καί μάλιστα όταν περιγράφουν τή σεξουαλική άνησυχία τής έφηβείας. Τελικά αύτές οι ταινίες πετυχαίνουν τό σκοπό τους: τήν άντικατάσταση τών ξένων προΐόντων. Καί παρ'όλο πού πολλαπλασιάζονται, γοργά, είναι ακόμα ένα μικρό μόνο μέρος τών εκατό περίπου βραζιλιάνικων έργων πού παράγονται κάθε χρόνο άψηφώντας τό σκληρό συναγωνισμό τών προΐόντων εισαγωγής.

'Η έξαιρετικά μεγάλη ποικιλία προΐόντων πού προτείνει στήν αγορά ό έγχώριος κινηματογράφος έπαληθεύει τήν έπίδιώξή του νά ικανοποιήσει όλη τήν ίεραρχία τής κουλτούρας μας. 'Ενώ ή φάρσα καί τό μελόδραμα άπορροφήθηκαν από τήν τηλεόραση, ή χωριάτικη ταινία δέν έχασε ακόμα τή δημοτικότητα της στίς μεγάλες καί τίς μικρές πόλεις. Οι τελευταίες αύτές ένθαρρύνουν τήν παραγωγή κωμωδιών ή δραμάτων όπου συμμετέχουν τραγουδίστριες τών sertão καί άλλες αισθηματικές ταινίες διαφόρων ειδών πού κυκλοφοροϋν άπροειδοποίητα στίς πιό μεγάλες αγορές. 'Η σημερινή παραγωγή περιπετειωδών ταινιών παίζεται άποκλειστικά στήν έπαρχία καί σέ λίγες προτεύουσες διαμερισμάτων. Είναι δύσκολο νά καθορίσουμε καί νά έντοπίσουμε μέ ακρίβεια τό κοινό πού έξασφαλίζει τήν έπιβίωση τών ψυχολογικών δραμάτων μέσα σέ περιβάλλον άνώτερου έπιπέδου-ό καταπιε-

στής δέν ένσαρκώνεται μόνο στόν έκφυλο τής έρωτικής κωμωδίας-δπου γίνεται μιά προσπάθεια νά άπεικονιστεϊ ή κρίση τής ολκογένειας και ή κοινωνική συμπεριφορά τής μέσης τάξης. Τά ιστορικά έργα γεννιούνται από μιά υπερπολυτελή παραγωγή ή από μιά καλλιτεχνική προσπάθεια και εκπληρώνουν μιά χρησιμη άποστολή και στίς δύο περιπτώσεις. Στήν πρώτη μής δίνουν ένα παιχνίδι διαδοχικών χρωμάτων πού άντιστοιχεί όμως σ'ένα από τά άρχέτυπά μας, τήν στοιχειώδη παιδεία στίς πόλεις, ενώ ή δεύτερη προτρέπει στόν κριτικό στοχασμό του τί υπήρξαμε και του τί είμαστε. Οί άρχές ένθαρρύνουν καλόβολα τήν πρώτη και μάχονται τήν δεύτερη.

Η πατερναλιστική νομοθεσία-πού προωθήθηκε, για νά άναχαιτιστεϊ ή δραστηριότητα των ξένων στην έσωτερική αγορά-μπορεϊ νά έχει σημαντικές οικονομικές έπιπτώσεις μά οί συχνές όπισθοδρομήσεις τής κυβέρνησης μας όταν πρόκειται για τή χρηματοδότηση των καλύτερων έργων οδηγούν τους σκηνοθέτες μας νά άναζητούν τους χρηματοδότες τους σέ ξένες πρωτεύουσες, όπου έχουν ένα κάποιο κύρος από τήν έποχή του Cinema Νόβο αλλά και χάρη στή μόδα των χωρών του Τρίτου Κόσμου. Πραγματικά τά καλύτερα έργα του κινηματογράφου μας προέρχονται ακόμα έπό συνεργάτες, βοηθούς μαθητές, πρώην πρωτεργάτες του Cinema Νόβο. Άκόμα και από άμεσους προδρόμους του πού μετά τό άπότομο σταμάτημα τής δουλειās τους πριν από δώδεκα ως δεκαοχτώ χρόνια έμπόδισε τήν συλλογική τους ώρίμανση. Τό ιδεολογικό και καλλιτεχνικό "δ σώζων έαυτόν σωθήτω" πού επικράτησε μετά τό 1968 μετακίνησε τόν άξονα τής δημιουργικότητας άντικαθιστώντας τήν κοινωνική μέ μιά άτομική κρίση και δίνοντας στους σαραντάρηδες τήν εύκαιρία νά ζήσουν μιά δεύτερη νεότητα. Τά θρύψαλα τής παλιάς πίστης δουλεύτηκαν ή καταναλώθηκαν από τό θεό ή τό Δαίμονα του καθενός αλλά ή σκόνη τής συλλογικής κατασκευής πού είχαν όνειρευτεϊ όλοι μαζί παρέμεινε γόνιμη. Είναι πολύ νωρίς ακόμα όμως για νά έκτιμήσουμε τά προσωπικά έργα των πρωταγωνιστών τής κινηματογραφικής δημιουργίας στή χώρα μας από τή στιγμή πού είναι άνολοκλήρωτα. Η φίλια έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του κινήματος του Cinema Νόβο και ή συνέχιση τής συντροφικότητας πού ξεκίνησε τόν καιρό τής άκμής δείχνει ότι υπάρχει μιά βαθύτερη έπικοινωνία πού άκόμα δέν έδωσε τή νέα της έκφραση. Υπάρχει μιά νοσταλγική άτμόσφαιρα στό σύγχρονο βραζιλιάνικο κινηματογράφο ποιότητας και μέ τό πλησίασμα των ίθα-

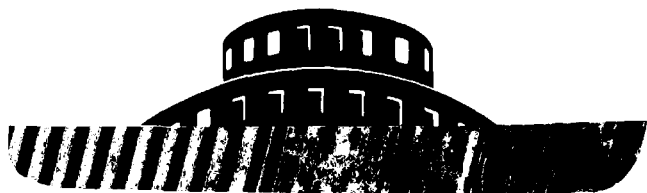
γενῶν ἐκφράζεται ἕνα αἰσθημα ἐθνικῆς τύψης γιὰ τὸ ὁλοκαύτωμα τῶν πρώτων κατοίκων τῆς χώρας. Ὁ,τι βαθιὰ ἠθικὸ ὑπάρχει στὸν βραζιλιάνικο πολιτισμὸ δὲν θὰ πάψει ποτέ ν' ἀντιστέκεται στὸν καταπιεστή. Πρέπει ἀκόμα νὰ ὑπογραμμίσουμε τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ καλύτερος ἐθνικὸς κινηματογράφος δὲν ἔχει πιά συγκεκριμένο παραλήπτη. Οἱ σκηνοθέτες τοῦ ἀντιμετωπίζοντας ἕνα κοινὸ χωρὶς καθαρὴ ταυτότητα, περιπλεγμένο μέσα στὰ δίχτυα τοῦ ἐμπορίου εἶναι ἀναγκασμένοι νὰ συμβιώνουν μὲ τὴν ἀστική τάξη πού εἶναι καχύποπτη καὶ ἐχθρική. Ἡ πλατιά ἐπικοινωνία μιᾶς ταινίας μὲ τὸ κοινὸ εἶναι σπάνιο καὶ εὐκαιριακὸ φαινόμενο καὶ δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ διαλύσει τὴν δυσπραγία πού τοὺς χαρακτηρίζει. Στὶς χειρότερες περιπτώσεις ἡ ἀνταπόδοση τῆς ἱκανότητος εἶναι τὸ κενό. Σὲ παρόμοιες περιπτώσεις δὲν εἶναι παράξενο πού οἱ σκηνοθέτες ἀναγκάζονται νὰ καταφύγουν σὲ ξένες μητροπόλεις ἀναζητώντας ἀναγνώριση.

Τὸ Cinema Νῆο ἔχασε κάποτε τὸ κοινὸ του ἀλλὰ καὶ τὸ κοινὸ ἀπὸ τὴν πλευρὰ του ἔπαθε χειρότερα πράγματα. Ὁ πυρήνας τῶν θεατῶν πού εἶχαν ἐπιτρατευθεῖ ἀπὸ τὴν "Ἰντελλιγκέντσια"-καὶ κυρίως ἀνάμεσα στοὺς νέους-ἐδειχνε τάσεις γιὰ ἕνα κοινωνικὸ ἀνοιγμα καὶ ἐνδιαφέρον γιὰ ἄλλα εἶδη τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Ἡ ἐπιδείνωση τῶν ἐξωτερικῶν συνθηκῶν-πού στὶς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 εὐνοοῦσαν κάποια ἀκμή-εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ στερηθεῖ τὸ κοινὸ αὐτὸ πού εἶχε δημιουργηθεῖ τὸν βραζιλιάνικο κινηματογράφου καὶ νὰ στραφεῖ στὸν ξένο προσπαθώντας νὰ βρεῖ τροφή γιὰ τὶς διανοητικὲς του ἀνάγκες. Στὴν πραγματικότητα ἔβρισκε μόνον μιὰ ἀπατηλὴ ἀνακούφιση, μιὰ διασκέδαση πού τὸν ἐμποδίζει νὰ προχωρήσει στὸ βάθος τοῦ δικοῦ του προβλήματος, πρῶτο ἀπαραίτητο βῆμα γιὰ τὴν ὀριστικὴ ἀντιμετώπισή του. Ἀρνούμενο μιὰ μετρίτητα μὲ τὴν ὁποία ὅμως εἶχε βαθεῖς δεσμούς πρὸς ὄφελος μιᾶς ποιότητος πού ἔρχεται ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ καὶ μὲ τὴν ὁποία ἔχει πολὺ λίγη σχέση τὸ κοινὸ αὐτὸ δείχνει μιὰ παθητικότητα πού δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν ἀρνηση τῆς ἀνεξαρτησίας πού ὅμως ἐπιδιώκει. Γυρίζοντας τὶς πλάτες στὸν βραζιλιάνικο κινηματογράφου δεῖχνει ἕνα εἶδος κόπωσης γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ καταπιεσμένου καὶ ἐνθαρρύνει τὸν καταπιεστή. Ἡ στείριότητα τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ πνευματικῆς ἀπόλαυσης πού προσφέρει πλουσιοπάροχα ὁ ξένος κινηματογράφος μεταμορφώνει τὸ μικρὸ κοινὸ σὲ μιὰ ἀριστοκρατία τοῦ τίποτα, μιὰ κᾶστα πολὺ πλιὸ ὑποανάπτυκτη τελικὰ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν βραζι-

λιάνικο κινηματογράφο πού έχει εγκαταλείψει. Δεν μπορούμε νά προχωρήσουμε πέρα από μιá απλή διαπίστωση. Αύτός ό τύπος τοú θεατή δεν θά βρεί ποτέ τή δύναμη νά βγει από τήν παθητικότητα, έτσι όπως ό βραζιλιάνικος κινηματογράφος δεν έχει μιá δική του δύναμη πού νά τοú επιτρέπει νά γλυτώσει από τήν ύποανάπτυξη. Καί οι δύο έξαρτώνται από ένα νέο ένθουσιασμό, μιá νέα, χωρίς θαύματα, άνθιση τής βραζιλιάνικης ζωής καί θά ξαναβρεθοúνε στήν πολιτιστική καρποφορία της.

(‘Από τό Argumento - Ρίο Ντέ Τζανέϊρο - ‘Οκτώβριος 1973)





Cinema Nôvo: Υπερασπίζοντας έναν ένδοξο νεκρό.
του Alberto Silva

Τό Cinema Nôvo πού έζησε από τήν άρχή ως τό τέλος τής δεκαετίας 1960-1970 δημιούργησε μιá αυτόνομη γλώσσα του βραζιλιάνικου κινηματογράφου κι έδωσε διεθνείς διαστάσεις σέ μιá τέχνη (καί στή χώρα) όλοτελα άγνωστη στό έξωτερικό μαζεύοντας δεκάδες βραβεία στά φεστιβάλ όλου του κόσμου και έσπρωξε τέλος τόν κινηματογράφο στό δρόμο τής μελέτης τής έθνικης πραγματικότητας κάτω από μιá δική του όπτική γωνία χρησιμοποιώντας μιá γλώσσα γραμμένη άναμφισβήτητα από βραζιλιάνους και ικανή νά μεταφέρει στήν όδόνη τό φυσικό και ανθρώπινο τοπείο μας.

Οι τρείς αυτές θετικές προσφορές είναι από τίς πιό αξιόλογες πού έγιναν στόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο όχι μόνο γιατί του έδωσαν τήν άναγκαία ώριμότητα και έναν χαρακτήρα αλλά και γιατί έδιωξαν μακριά από τίς κινηματογραφικές μας αϊθουσες τήν άποβλακωτική παραγωγή τής Φάρσας-πού μόνο οι βιαστικοί κριτές συγχέουν μέ τή δημιουργικότητα-και τήν βαριά έπιρροή τής εύρωπαϊκής ύποτονικης τέχνης τών "παύσεων" (τό Βέρα Κρούζ σωστά μεταμορφώθηκε σήμερα σέ μουσείο κινηματογράφου).

Τά μεγαλύτερα άλλωστε έργα του έθνικου κινηματογράφου προέρχονται από τό Cinema Nôvo: τό Deus o Diabo na Terra do Sol και τό Vidas Secas πού σκηνοθέτησε ό Glauber Rocha και ό Nelson Pereira Dos Santos πού δέν είναι μόνο ένας από τους άρχηγούς του κινήματος αλλά και ή πηγή άπ' όπου τό κίνημα άντλησε τήν άρχή και τό άλφάβητό του μέ τό Rio , 40 Graus (άν και δέν πρέπει νά λησμονοθμητή πρώτη πηγή, τόν πρώτο σπόρο τόν δάσκαλο Humberto Mauro μέ τό Ganga Bruta).

Έτσι και τά δύο σημαντικότερα βιβλία πού γράφτηκαν ως τώρα στή Βραζιλία για τόν έθνικό κινηματογράφο είναι από δύο παλιούς συνεργάτες του

κινήματος: είναι τό "Brasil en Tembo de cine" (ή Βραζιλία στην εποχή του κινηματογράφου) του Jean Claude Bernardet, κριτικού πού παρακολουθούσε από κοντά τό κίνημα καί πού κείμενο αυτό επιχειρεί μιά μεθοδική ανάλυση του έθνικου κινηματογράφου γιά νά καταλήξει στό Cinema Nôvo πού αντιμετώπιζει μέ τήν όξύτερη κριτική διορατικότητα καί τό "Revisão critica do cinema Brasileiro" (Κριτική θεώρηση του βραζιλιάνικου κινηματογράφου) του Glauber Rocha μιά αναλυτική δέσμη φωτός γεμάτη ταλέντο, αυθεντική καί ένθουσιαστική, μεροληπτική καί άδικη αλλά πλούσιο σέ ανακαλύψεις καί έπινοήσεις.

Επίσης δέν πρέπει νά ξεχάσουμε τό βιβλίο-εύαγγέλιο του κινηματογράφου μας "Introducao ao cinema brasileiros" ("Είσαγωγή στό βραζιλιάνικο κινηματογράφο) του Alex Viary μιά ανεκτίμητη καί χρησιμότερη έπισκόπηση από τόν μεγάλο δοκιμιογράφο πού ζει στή χώρα μας.

ΜΙΑ ΕΞΗΓΗΣΗ

Η πρόθεση αυτού του ανθρώπου δέν είναι νά αναστήσει τό Cinema Nôvo πού ό θάνατός του έχει έπισημοποιηθεί καί από τούς ίδιους τούς πρωτεργάτες του· πραγματικά τό Cinema Nôvo δέν θά είχε κανένα λόγο νά υπάρχει τώρα γιατί δέν θά άπηχοϋσε τήν πραγματική ιστορία. Είναι εύκολονόητο ότι ή τέχνη αντικαθρεφτίζει τήν εποχή, τό μεγαλύτερο κοινωνικό άνοιγμα, τό ύψος τών δυνατοτήτων της, τήν έμφαση γιά τά ζητήματα καί τά προβλήματά πού είναι λιγότερο ή περισσότερο επίκαιρα. Στή σημερινή Πορτογαλλία λ.χ. είναι άδύνατο νά υπάρξει ένας υπεύθυνος κινηματογράφος, ιστορικοποιημένος πού νά συζητά τά προβλήματα πού πιέζουν τό λαό γιά τόν άπλό λόγο ότι άπαγορεύεται.

Εναγυρίζοντας λοιπόν στή Βραζιλία, ό θάνατος του Cinema Nôvo δέν ήταν αυτοκτονία αλλά δολοφονία· δέν έξαφανίστηκε έπειδή νεκρώθηκε καί καταναλώθηκε ή γλώσσα του, έπειδή ήταν στερημένο από νέες φόρμες αλλά έπειδή δέν θά μπορούσε νά έπιζηήσει μέ τά άδιάκοπα κοψίματα της λογοκρισίας & τό συχνό παραστράτισμά του από διάφορα θέματα άπαγορευμένα. Μόνο στίς κατακόμβες θά μπορούσε νά υπάρξει (χωρίς σέ καμιά περίπτωση νά είναι άντεργκράουντ) καί πάλι κάτω από διωγμούς καί θανάσιμους περιορισμούς.

Οι άναγνώστες καταλαβαίνουν ότι δέν είναι εύκολο νά αναλύσουμε αυτά τά έπιχειρήματα: ή γλώσσα

πρέπει νά εἶναι ταχυδακτυλογραφική, ἔγγραφιστή καί ἡ ἀνάγνωσις νά γίνεται ἀνάμεσα στίς γραμμές· Ἄλλὰ ἄς προχωρήσουμε. Αὐτό πού δέν διακρίνουν οἱ περιστασιακοί κριτικοί πού εἶναι ἀπασχολημένοι μέ τήν ἐπιφανειακή λάμψη τῶν ἐπίπεδων καί ἀντιφατικῶν ἀναλύσεων τους εἶναι ὅτι τό Cinema Nῶνο σήμερα εἶναι ἀνέφικτο. Καί ὅτι ὁ ἐμπορικός κινηματογράφος, εἶναι ὁ ἀ λ η θ ι ν ὁ ς ἱστορικός, ἀντιπροσωπευτικός σημερινός κινηματογράφος. Μέσα σέ δέκα χρόνια ὅταν θά στρέψουμε τό βλέμμα πρός τήν ἱστορία τῶν τωρινῶν ἡμερῶν θά δοῦμε ὅτι ἡ τέχνη ἀντικαθρέφτιζε μιᾶ πραγματικότητα καί ἦταν ἕνα πιστό πορτραῖτο μιᾶς κλειστῆς καί αἰχμαλωτισμένης ζωῆς.

ΦΑΡΣΑ

Σ' ἕνα πρόσφατο ἄρθρο στό ἴδιο ἔντυπο προσπαθοῦσαμε νά ἀξιολογήσουμε τή Φάρσα καί τά δυό θεατρικά χαρακτηριστικά της: τήν ποσότητα (πού ἔξασφάλισε τελικά τή βιομηχανική ἐπιβίωση τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου) καί τήν ἱκανότητα νά ζωντανεύει τύπους καί αἰσθήματα λαϊκά (Grande Otelo, Oscarito, Antlito καί ἄλλα χαρακτηριστικά πρόσωπα). Τῆς ἔλλειπε βέβαια πάντα ἡ δημιουργικότητα. Ἡ Φάρσα ἦταν χοντροκομμένη, χυδαία, ἀπλοϊκή, χωρίς εὐρήματα, πρωτόγονη. Ἡ Φάρσα δέν χρησιμοποιοῦσε τό ἀνεξάντλητο δυναμικό τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς πού παρέμενε τίς περισσότερες φορές ἀκίνητη καί παρακολουθοῦσε τό ξετύλιγμα τῆς δράσης.

Σέ μιᾶ ἐποχή ὅπου ὁ κινηματογράφος εἶχε ἀναδείξει δασκάλους ὅπως ὁ Γκρίφφιθ, ὁ Φλάερτυ, ὁ Ἀϊζενστάϊν, ὁ Πουντόβκιν καί παίζονταν ἐπίσης ταινίες τοῦ Τζων Φόρντ, τοῦ Ντέ Σίκα, τοῦ Τζαβαττίνι τοῦ Ροσελλίνι, τοῦ Τσάπλιν, τοῦ Χάρολντ Λόυντ, ἡ Φάρσα περιοριζόταν στήν ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας γιά νά πλαισιώσει ἕνα μουσικό νούμερο μέ διάφορα ἀστέρια τῆς ἐποχῆς χωρίς καμιᾶ σχέση μέ τήν ὑπόθεση. Αὐτό ἦταν τουλάχιστον ἀνόητο.

Τελικά ἡ Φάρσα μπορεῖ νά ὑποστηριχθεῖ μόνο γιὰτί ἔξασφάλισε τήν οἰκονομική ἐπιβίωση τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου ἀλλά ὄχι καί γιά μιᾶ ὁποιαδήποτε προσφορά της στή γλώσσα τοῦ κινηματογράφου. Ὁ κριτικός δέν πρέπει νά μορφάζει μπροστά σέ αὐθεντικές λαϊκές ἐκδηλώσεις ὅπως ἡ Φάρσα ἀλλά οὔτε καί νά διατρέχει τόν κίνδυνο νά τίς ὑπερεκτιμᾷ χάνοντας τήν ἐπαφή μέ τήν πραγματικότητα. Γιὰτί ὁ βαθμός παραδοχῆς τῶν γραπτῶν του εἶναι ἀντίστοιχος μέ τό κύρος του.

Cinema Nôvo

Τό Cinema Nôvo ξεχώρισε σέ αντίφαση μέ τήν Φάρσα-Βέρα Κρούζ και τήν έλλειψη δημιουργικότητας και παραγωγικότητας. Τό Cinema Nôvo έγκαινιάσε ένα είδος "Καταστατικού Χάρτη 'Αρχών", είναι τό όριο, ή άφεταιρία, τά θεμέλια μιās έθνικής, ρεαλιστικής και λαϊκής γλώσσας. Κι αν δέν έγινε ό πιό δημοφιλής κινηματογράφος στή Γαλλία ξεπερνώντας ακόμα και τή Φάρσα, αυτό έγινε γιατί δέν τό άφησαν νά συνεχίσει σκοτώνοντάς το από τή γέννησή του. Ξέρουμε ότι ό Ιταλικός νεορεαλισμός στό ξεκίνημά του κατηγορήθηκε για "διανοουμενισμό" αλλά έγινε μετά ό έθνικός κινηματογράφος τής ίδιας του τής χώρας. Γιατί; Γιατί είχε τό χρόνο νά ολοκληρωθεί, νά βρει λύσεις, νά παγιωθεί. "Έκλεισε όλον τόν κύκλο χωρίς διακοπές. Τό Cinema Nôvo κέρδισε τή γενική παραδοχή όταν χάθηκε από τό προσκήνιο (τόν βασιλιά πού πεθαίνει διαδέχεται κάποιος άλλος). Τώρα είναι ώρα νά διώξουμε τόν εκπτωτο Βασιλιά ακόμα κι αν στήν εποχή του πολλοί σημερινοί συκοφάντες κράδαιναν τή σημαία του και προσπαθούσαν νά αναδειχτούν άρχηγοί χωρίς κανείς ποτέ νά τούς αναγνωρίζει.

Πρέπει νά έχουμε τό θάρρος νά τό όμολογήσουμε: αν δέν υπήρχε τό 1964, τό Cinema Nôvo θά είχε ακολουθήσει τή φυσική του πορεία και θά είχε καταλήξει λογικά και αναπόφευκτα σέ ένα επαναστατικό στή μορφή και στό περιεχόμενο κινηματογράφο πού θά συνόδευε μιá κοινωνική διαδικασία και θά πρόσφερε έργα μεγάλης δύναμης όπως τό Os Inconfidentes τό καλύτερο βραζιλιάνικο έργο του 1972 μέ σκηνοθέτη τόν πρώην πρωτεργάτη του Cinema Nôvo, Joaquim Pedro de Andrade, χωρίς νά ξεχνάμε και τό Como era gostoso o meu frances του Nelson Pereira dos Santos ενός άλλου συνεργάτη του Cinema Nôvo.

UDIGRUDE ("Αντεργκράουντ")

Έμπνευσμένο από άμερικάνικα πρότυπα τό άντεργκράουντ είναι ένα ελικρινές κίνημα επαναστατικό, ούτοπικό αλλά περιορισμένο. Γι αυτό τό λόγο ίσως δέν έχει τή δυνατότητα νά έδραιωθεί στόν τόπο μας σήμερα. Οι άνθρωποι πού άναζητούν τό τρόπο, τή μόδα και τή δυνατότητα νά αναδειχθούν δείχνουν συμπάθεια για τό udigrude αλλά δέν έχουν τό θάρρος νά τό υπερασπίσουν επειδή φοβούνται ότι θά συγκρουστούν ή ότι τό κίνημα θά έξαφανιστεί δι-

νοντας τή θέση του σέ κάποιο άλλο όταν θά παρουσιαζόταν ένας τόσο χαρακτηρισμένος υποστηρικτής.

Αυτό τό κίνημα απόδειξε κιόλας τή ζωτικότητα - τά του κάνοντας έργα όπως τό *O bandido da Luz Vermelha* του Rogerio Sganzerla καί *Monteorango Kid, Heroe Intergalattico* του André Luis Oliveira - έργα πού στηρίζονται σέ ένα άνήσυχο περιεχόμενο, ζωντανό καί ανανεωμένο δείχνοντας ότι τό πρόβλημα του βραζιλιάνικου κινηματογράφου δέν είναι τόσο έλλειψη πνευματικότητας (δηλαδή ταλέντο) όσο ή καταπίεση.

Στήν άρχή τής δεκαετίας μας (1970-71) τά έργα αυτά μπορούσαν ακόμα νά προβληθοϋν σέ προσωρινή μορφή αλλά σήμερα σαμποταρισμένα από τούς διανομείς μέ δυσκολία έμφανίζονται στίς ταινιοθήκες των Μουσείων Μοντέρνας Τέχνης. Έτσι όποιος θέλει νά γνωρίσει τό βραζιλιάνικο άντεργκράουντ πρέπει νά γίνει τακτικός θαμώνας των Δεσχών Κινηματογράφου, άλλιώς δέ θά πληροφορηθεϊ ούτε τήν ύπαρξή του.

Καί ποιές είναι οι συνέπειες; Είναι πολύ άπλό: ό πρόωρος θάνατος μεγάλων ταλέντων. Γιατί ό κινηματογραφιστής πού κάνει τό πρώτο του έργο μέ τό έλάχιστο κονδύλι των έκατό χιλιάδων cruzeiros, (υπολογίζοντας φυσικά μόνο τό φίλμ καί τά έργαστήρια άφου στό άντεργκράουντ εργάζονται οικγενειακά.) καί δέν κατορθώνει νά τό έντάξει στό έμπορικό κύκλωμα, μένει χρεωμένος καί δέν μπορεί πιά νά κάνει άλλο. Είναι ό φαύλος κύκλος του εύνουχισμού των καλλιτεχνών από τά γεννοφάσκια τους.

Καί γιατί νά μήν τό καταγγείλουμε αυτό; Γιατί νά φορτώνουμε όλες τίς ευθύνες στό Cinema Νόνο; Γιατί νά μήν θέλουμε νά καταλάβουμε τίς αίτίες πού ό βραζιλιάνικος κινηματογράφος είναι έμπορικός, πρωτόγονος, χυδαίος καί άνιαρός;

Σήμερα ή πνευματικότητα πού συνδυάζεται μέ είλικρίνεια είναι ένα επικίνδυνο δώρο. Δέν ικανοποιείται από τήν έπίφαση αλλά άναζητά τίς αίτίες. Καί μπορεί νά πληγωθεϊ.

(άπό τό *Correio de Manha* - Ρίο ντέ Τζανέϊρο - Νοέμβριος 1973.)





Cinema Nôvo: ΖΕΙ ἢ ΠΕΘΑΝΕ

Τόν 'Ιούλιο ἐκεῖνο τοῦ 1963 ὁ Glauber Rocha ἔφυγε τὸ χωριὸ Millagres γιὰ ν'ἀρχίσει τὸ γύρισμα τοῦ ἔργου Deus e o Diabo na Terra do Sol. Τόν ἴδιο μῆνα ὁ Nelson Pereira dos Santos τελείωνε τὸ μοντάζ τοῦ Vidas Secas.

Τὰ δύο αὐτὰ ἔργα ἦταν οἱ σημαντικότεροι σταθμοὶ ἐπὶ τὴν ἱστορία τοῦ λεγόμενου Cinema Nôvo ἐνὸς κινήματος πού ξεκίνησε στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 μὲ λίγες ταινίες μικροῦ μήκους, ἀρκετὲς μεγάλου μήκους καὶ πολλὰ καλὰ θέματα στοὺς συντελεστὲς του.

Ἄπό τόν 'Ιούλιο ἐκεῖνο ὡς σήμερα δέκα χρόνια ἀργότερα πέρασε πολὺ νερό κάτω καὶ πάνω ἀπὸ τίς γέφυρες τοῦ Cinema Nôvo πού σήμερα εἶναι ἐπίσημα νεκρὸ μὲ πιστοποιητικὸ θανάτου πού ὑπογράφουν οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοὶ τοῦ κινήματος.

Ἄλλά ἡ ἀρχικὴ ὁμάδα εἶναι ἀκόμα ζωντανή καὶ συγκεντρώνεται γύρω ἀπὸ ἓνα ἔντυπο πού τὸ πρῶτο τεῦχος του θὰ κυκλοφορήσει στὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ μηνός. Μὲ τὸ ἔντυπο αὐτὸ θέλουν νά ὑπερασπίσουν τὸν κινηματογράφου πού κάνουν κι αὐτόν πού ἀγαποῦν.

Τὸ ἔντυπο ὀνομάζεται **Φῶς καὶ Δράση** (Luz y Ação). Δέκα παραγμένα χρόνια πέρασαν. Σ'αὐτὸ τὸ διάστημα ἡ ὁμάδα αὐτὴ συνέχισε νά γυρίζει τὰ καλύτερα ἔργα πού γίνονται σ'αὐτὴ τὴ χώρα. Ἀκόμα κι ἂν μερικὲς ἰδέες ἢ ἀντιλήψεις δέν εἶναι ἴδιες πιά μὲ ἄλλες παλιότερες.

(Άπό τό 1963).

Όταν ό Glauber έφτασε στό Milagres καί ό Nelson άρχισε νά διοργανώνει τίς πρώτες ίδιωτικές προβολές του έργου του προετοιμάστηκαν οι δυό κορυφαίες στιγμές του έθνικού καί διεθνούς γοήτρου του Cinema Νόβο.

Τόν επόμενο χρόνο τό Deus e o Diabo (έπίσημη συμμετοχή) καί τό Vidas Secas (μέ ειδική πρόσκληση) αντιπροσώπευσαν τή Βραζιλία σ'ένα ιστορικό φεστιβάλ τών Καννών. Μ'αυτά μαζί παρουσιάστηκε καί τό Gangs Zumbi γιά τήν εβδομάδα τής Κριτικής μιά παράλληλη έκδηλωση άφιερωμένη στά πρωτοποριακά έργα.

Ένώ τό έργο του Glauber προκάλεσε βαθιά αίσθηση ή ταινία του Nelson μάζεψε τέσσερα-πέντε βραβεία καί οι κριτικοί ύποστήριζαν ότι θά έπρεπε νά τής δοθεί ό Χρυσός Φοίνικας πού κέρδισε εκείνη τή χρονιά τό κομψό "Οι Όμπρέλλες του Χερβούργου" του Demy.

Άλλά καί έτσι όπως ήταν τό φεστιβάλ ήταν αρκετά γενναιόδωρο ώστε νά μεταμορφώσει τό "Deus e o Diabo" σ'ένα είδος συμβόλου του νέου κινηματογράφου σ'όλον τόν κόσμο. Όσο γιά τό Vidas Secas ήταν μιά αποκάλυψη καί θεωρήθηκε θύμα τών συνηθισμένων άδικιών του φεστιβάλ. Οι δρόμοι τής Εύρωπαϊκής έντελλιγμέντσιας άνοιχτηκαν γιά τόν Βραζιλιάνικο κινηματογράφο.

Στή Βραζιλία καί οι χειρότεροι έχθροί τών δύο σκηνοθετών δέν τολμοϋν νά επικρίνουν τίς ταινίες. Μέ τή θερμή συμπαράσταση ενός κοινού από φοιτητές διανοούμενους καί άλλους πολίτες τής μέσης τάξης οι δυό σκηνοθέτες επικυρώνουν τή φήμη τους μέ τήν εύλογία τών Καννών.

Ένωμένοι γύρω από τήν καταξιωμένη μαγεία του Cinema Νόβο τά μέλη τής ομάδας δέν δέχτηκαν τό σαμποτάζ πού έπιχειρήθηκε από κριτικούς πού αντιπαρόδεταν τή μπαρόκ ποίηση του Glauber μέ τόν κριτικό ρεαλισμό του Nelson καί αντίθετα.

Άπεναντίας οι διαφορές αυτές επαλήθευσαν τόν πλουτο καί τή ρώμη του κινήματος. Τό Deus e o Diabo γοήτευε τούς ριζοσπαστικότερους θεατές ενώ τό Vidas Secas έπειθε άλλου είδους διανοούμενους.

Γιά όρισμένους εκεί άρχίζει ή ιστορία του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Γιά άλλους αυτή είναι ή ήμερομηνία γεννήσεως του Cinema Νόβο. Τίποτα από τά δυό: τά έργα αυτά σημαδεύουν τήν άκμή μιάς διαδικασίας πού άρχισε δέκα χρόνια πριν.

Στό βιβλίο πού έγραψε τό 1962 ό Glauber Rocha παρατηρεί ότι ή άποτυχία τής Vera Cruz τοϋ 1954 άντίθετα μ'ότι πιστευόταν δέν βύθισε τό κινηματογράφο σέ μεγάλη κρίση.

Κατά τήν τριετία 1953/54/55 κάτι καινούριο ξεφύτρωνε παράλληλα μέ τήν καταστροφή τής βιομηχανικής αύτής ομάδας.

Τήν εποχή τών δαπανηρών, ψευτοβιομηχανικών και πολιτιστικά μονολιθικών έργων Ο Cangaceiro και Floradas na Serra, ό Alex Vianay γύριζε μέ μικρό προϋπολογισμό τό Agulha no Palheiro και ό Nelson Pereira dos Santos μέ τό Rio 40 Grans έφάρμοζε στή Βραζιλία τήν ιδέα τής συνεργατικής παραγωγής στόν κινηματογράφο.

Ή ταινία αύτή έγινε εύκαιρία νά συναντηθοϋν άνθρωποι πού άργότερα έγιναν πρωτεργάτες τοϋ Cinema Nόvo. Άπαγορευμένο από τή λογοκρισία και άπορριμένο από τό κατεστημένο τής διανοήσης τό "Rio 40 Grans " έγινε σύμβολο έθνικής πολιτικής.

Άπό κει ξεκίνησαν οι πρώτοι πανεπιστημιακοί-κινηματογραφόφιλοι - κριτικοί πού ύπερασπίστηκαν τό έργο εκδήλωσαν μέ άρθρα και εκδηλώσεις τή συμπάραστασή τους στόν Nelson Pereira dos Santos.

Ή μορφή του κυριαρχεί άπόλυτα στό νέο κινηματογραφικό προσκήνιο ως τό τέλος τής δεκαετίας τοϋ 1950. Πότε πότε ξεπροβάλλει ένας νέος δημιουργός ή ένα νέο πείραμα αλλά γρήγορα σβύνει ή γίνεται κοινοτοπία.

Είναι ή εποχή τής χίμαιρας και τών ελπίδων: Walter Hugo Khouri Galileu Garcia, Roberto Santos Anselmo Duarte, τά άδέρφια Santos Pereira, Triguierinho Neto, Rubem Biafora, Jorge Illeli. Μερικοί άπογοητεύουν, άλλοι έξαφανίζονται. Οι περισσότεροι όπισθοχωροϋν.

Πρός τό τέλος τής δεκαετίας, ή άναγκαιότητα και τό άναπόφευκτο μιας έκρηξης είναι κοινό μυστικό. Στό Sao Paulo σέ ένα συνέδριο άόριστο και ύπερβολικά αισιόδοξο ό Paulo Emilio Salles Gomes διαβάζει τή μελέτη-βόμβα: "Βραζιλιάνικος κινηματογράφος, ένα άποικιακό φαινόμενο".

Στό Rio στά ψηλά τών καλλιτεχνικών σελίδων, στις φοιτητικές έφημερίδες, σέ έπιθεωρήσεις ποικίλου περιεχομένου άρχίζει ή δράση τής "agit-prop" πού κάνουν οι Glauber Rocha, David Neves, Gustavo Dahl, Paulo Cesour Saraceni, Miguel Borges, Leon Hirszman, Carlos Diegues.

Τό εβδομαδιαῖο έντυπο "Ο Metropolitanο" έπαναλαμβάνει τό σύνθημα λόγια καί έργα, έργα καί λόγια. Έτσι μετά από τά πρώτα πειράματα στά 16 χιλιοστά άρχίζει ή γενιά τών 35 χιλιοστών, μέ επαγγελματικές φιλοδοξίες.

Άνάμεσα σ'αυτά ξεχωρίζουν τά Arguanda, Couro de Gato, Arraial do Cabo. Τό πρώτο είναι πραγματικό θαύμα τής δύναμης τής θέλησης καί γυρίστηκε στήν πολιτεία Paraíba κάτω από άθλιες συνθήκες από τούς Sinquarte Noronha καί Rucker Vieira.

Τά άλλα δύο γυρίστηκαν αντίστοιχα από τόν Joaquim Pedro de Andrade καί τόν Paulo Cesar Saraceni καί έπηρέασαν τό πολυάριθμο κοινό τών πανεπιστημίων, τών ταινιοθηκών καί τών έκπολιτιστικών συλλόγων.

Τόν Αύγουστο του 1960 στό περίφημο Κυριακάτικο συμπλήρωμα τής "Jornal do Brasil" ό Clauber γράφει για τό Arraial: "Άπό τήν πολιτιστική αυτή άνεξαρτησία ξεκινά τό Βραζιλιάνικο σινεμά. Η Βραζιλιάνικη τέχνη πρέπει νά έθνικοποιηθεῖ μέσα από τήν έκωρασή της".

Στήν ποιητική αυτή σύνθεση πού χαρακτηρίζει τό ύφος του συγγραφέα περιέχεται καί έκφράζεται ό σκοπός τής ομάδας: νά κάνουν έθνικό κινηματογράφο Βραζιλιάνικο, λαϊκό ή ενός δημιουργού, στό βάθος του καί στήν έπιφάνεια έπαναστατικό. Άργότερα ό ίδιος ό Glauber άνέπτυξε τή θεωρία του για τήν "αίσθητική τής πείνας".

Άρχίζουν τά χρόνια τής Εύφορίας. Στο Ρίο ντέ Τζανέιρο κέντρο καί έδρα του κινήματος, πάντα γύρω από τόν Nelson Pereira dos Santos γίνονται τά πρώτα έργα μεγάλου μήκους: "Cinco Vezes Favela", "Assalto ao Trem Pagador", "Os Cafajestes", "Porto das Caixas". Στή Μπαχία ψυχή του κινήματος είναι ό Roberto Pires (A Grande Feira, Tocaia no Asfalto) καί ακολουθούν ό Rex Schindler, ό Braga Neto, ό Walter da Silveira, ό Paulo Gil Soares, ό Luis Paulino dos Santos. Έκεῖ ό Rocha κάνει τό πρώτο αντιφατικό έργο του τό Baravento.

Καθώς ό καιρός περνούσε μέ όμιλλες καί έργα γίνονταν σκληρές μάχες, συγκρούσεις καί έπιτεύξεις. Πόλεμος έναντία στόν παλιό άποικιακό Βραζιλιάνικο κινηματογράφο καί κατάκτηση νέων οπαδών. Αυτό γίνονταν μέσα στους κύκλους του κινήματος αλλά ένισχυόταν από τή λογοτεχνία καί τή δημοσιογραφία.

Τελικά ή κατάσταση έγινε εύνοϊκή καί στά γονιμότατα χρόνια 1963-64 έκτός από τά έργα Deus e o Diabo, Vidas Secas έγιναν καί ταινίες όπως οι Ganga Zumbi.

ba, Os Fuzis, Maioria Absoluta, Garrincha, Alegria do Povo, O Desafio.

Τό κίνημα έχει ήδη καθιερωθεί στη Βραζιλία και αρχίζει να ξθάγεται μετά τήν επιτυχία του σέ ορισμένα Φεστιβάλ. "Πρέπει να χτίσουμε μέ τήν κάμερα στό χέρι" είναι τό σύνθημα πού άκούγεται σ'όλες τίς γωνίες και τά σοκάκια όπου γίνεται κινηματογράφος.

Πρός τό τέλος του 1964 και ένω ή Βραζιλία ζεί μία νέα πολιτική πραγματικότητα τό "O Desafio" του Paulo Cesar Saraceni είναι τό πρώτο σημάδι για τους νέους αίσιόδοξους ότι τό δνειρο του Cinema Νόβο θά τελειώσει πολύ πιο γρήγορα άπ'ότι περίμεναν.

Μέ τό έργο αυτό αρχίζει ή μακρόχρονη πολιτική άναζήτηση του Cinema Νόβο. Αύτός ο στοχασμός πού χαρακτηρίζει τό κίνημα ως πρόσφατα διακόπτεται μερικώς φορές από λαμπρές έξαιρέσεις όπως τό O Padre e a Moca και τό "Menino de Engenho".

Παρά τήν πικρία, τήν άδυναμία και τό θράσος πού συχνά γίνεται ένοχλητικό βρισκόμαστε στην εύφορώτερη στιγμή του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου παρ' όλο πού αύτός ο πλούτος είναι μία διαπίστωση μάλλον κρυφή, μόνο για τους μνημένους.

Σ'αύτή τή φάση ή κινηματογραφική κουλτούρα τής χώρας έλευθερώθηκε οριστικά από Εύρωπαϊκά και Άμερικάνικα πρότυπα παύοντας να είναι άποικία και άποικτώντας μία ταυτότητα σαν άναπαράσταση μιας νέας έπιστήμης του άνθρώπου ενός νέου άνθρώπου.

Σ'αύτήν τήν περίοδο άνήκει τό Terra em Transe ταινία-κλειδί τής σύγχρονης Βραζιλιάνικης κουλτούρας. Αναγνωρίστηκε σ'όλον τόν κόσμο σαν πηγή μορφής του σύγχρονου πολιτικού κινηματογράφου και έχει έμπνεύσει και έπηρεάσει έργα, πίνακες, θεατρικά έργα, και τραγούδια.

Μέ ένα έπίγραμμα του Μάριο Ραουστίνο ("Δέν μπόρεσε να κρατήσει τήν εύγενική συνθήκη/άνάσα στον ματοβαμμένο κόσμο και τήν καθαρή ψυχή") τό Terra em Transe είναι ταυτόχρονα πολιτική άνάλυση και προσωπικό παραλήρημα, έγκαινιάζει τόν τροπικαλισμό σαν μέθοδο άντιμετώπισης τής Βραζιλιάνικης πραγματικότητας.

Για να μιλήσουμε για αυτό τό μυστηριώδες, έμπνευσμένο, έπαναστατικό έργο πρέπει να μνημονεύσουμε ταυτόχρονα τόν James Joyce και τόν Villa-Lobos τόν Jorge de Lima και τόν Buñuel, τήν διάλυση και τό χτίσιμο, τή μορφή και τήν άναρχία. Και τίποτα από όλα αυτά δέ θά ήταν άρκετό.

Πώς θά ήταν ο Ζε Celso, ο Gaetano Velloso, ο Antonio Dias και όλη η Βραζιλιάνικη κουλτούρα μετά τό 1964 άν δέν υπήρχε τό Terra em Transe; Καί μ'όλα αύτά πρόκειται για τό πιό συζητημένο, άδικημένο, μισητό, άξιοκατάκριτο για όρισμένους, έργο όλου του κινήματος.

Άπό άκλόνητος άρχηγός και ήρωας τής έθνικής τέχνης ο Glauber Rocha μεταμορφώθηκε από τή μιá μέρα στην άλλη στό μεγαλύτερο κινηματογραφικό πρόβλημα τής χώρας. Σήμερα τό πέραςμα του χρόνου έχει καθιερώσει πιά τήν άξία του Terra em Transe.

Άλλά τό 1967 ο τρόπος πού γίνονταν οι έπιθέσεις ενάντια σ'αυτό τό έργο δέν άφηνε καμμιά άμφιβολία για τή φύση των δύσκολων χρόνων πού θά άκολουθοΰσαν. Τό Cinema Νένο δέν ήταν πιά τό χαϊδεμένο πνευματικό παιδί τής Χώρας αλλά ένας ένοχλητικός έφηβος γεμάτος καπρίτσια.

Μαζί με τήν παρακμή του γοήτρου χαράζονταν και οίκονομικά όρια. Η DIFILM ένα είδος συνεταιρισμού διανομής πού είχε δημιουργήσει η ομάδα έπιζει τρία μόνο χρόνια στην ιδανική του μορφή (σήμερα άνήκει άποκλειστικά στον Luiz Carlos Barretto).

Οι συμπαραγωγές των σκηνοθετών γίνονται ολοένα πιό σπάνιες. Οι πιό σκληροί νόμοι του καπιταλισμού έπιβάλλονται στην ψελλίζουσα βιομηχανία του κινηματογράφου. Τό τέρας άρχίζει νά καταβροχθίζει τον Δρ. Φρανκεστάιν πριν άκόμα τον πάρει είδηση.

Άναγγέλεται η δημιουργία του Έθνικού Έδρύματος Κινηματογράφου και ο Nelson Pereira dos Santos δηλώνει κατηγορηματικά: "Φοβάμαι ότι τό μελλοντικό ΕΙΚ θά θεσπίσει νόμους και διατάγματα πού άνήκουν σε μιá έποχή όπου ο κινηματογράφος μπορούσε νά ύπάρχει στη Βραζιλία μόνο μέσα από Βουλευματα η χάρη στο Κράτος-Έμπρεσσάριο.

Και πάλι: "Φοβάμαι ότι ο Βραζιλιάνικος κινηματογράφος θά πάψει νά είναι έλεύθερος και έλαφρύς ρευστός και ρεαλιστικός μετά τή δημιουργία του Έδρυματος και θά μεταμορφωθεί σ'έναν έπίτιμο οικότροφο χρηματοδοτούμενο από γραφειοκράτες". Η πρόβλεψη έγινε άλλοίμοно πραγματικότητα.

Ο πολιτικός άγώνας εκτείνεται στο οίκονομικό πεδίο και με τή βοήθεια του CAIC (τής πολιτείας Quanabara), τών έσόδων από τίς αίθουσες και τίς πωλήσεις στο έξωτερικό, οι μικρές εταιρείες παραγωγής τής ομάδας (Mara, Saga, Filmes do Serró κ.λ.π.) άντιμετωπίζουν τό Έδρυμα.

‘Αλλά τό 1968 άρχίζει ή άμφισβήτηση τών νέων κινηματογραφιστών μέ επικεφαλής τόν Rogerio Sganzerla. Τό μέο αυτό χτύπημα πού γίνεται μετά τό 1969 μέ τή συνεργασία του Julio Bressane έξασθενεί όριστικά τήν όμάδα πού είναι ήδη διαιρεμένη από τήν έλλειψη προσωπικών.

Στριωγμένο από δεξιά και άριστερά, άμφισβητώντας τήν ίδια τήν άξία του, χτυπημένο από γεγονότα πού δέν έλέγχει, τό Cinema Νόνο άρχίζει νά προαναγγέλει τόν ίδιο του τό θάνατο ύπογράφοντας τό πιστοποιητικό πού έτοιμάζει ή νέα γενιά.

Πιστεύω ότι ήμουν ό πρώτος πού μίλησα γι' αυτό σέ μιá συνέντευξη στό Cahiers du Cinema, στό τέλος του '69:

"Τό Cinema Νόνο δέν ύπάρχει πιά, έχει τελειώσει. Σήμερα ύπάρχουν μόνο καλά και άσχημα Βραζιλιάνικα έργα έτσι όπως γίνεται σέ όλα τά μέρη του κόσμου".

Σχεδόν ταυτόχρονα ό Glauber και ό Gustavo Dahl δηλώνουν τό ίδιο στή Βραζιλία. Για διαφορετικούς λόγους όρισμένοι έγκαταλείπουν τή χώρα' έτσι ό Rui Guerra, ό Glauber Rocha κι έγώ γυρίζουμε ταινίες στήν Ευρώπη.

Αυτά είναι τά χρόνια τής σιωπής όπου άναφέρεται τό συλλογικό κείμενο τής επίθεώρησης "Φώς και Δράση" πού δημοσιεύεται εδώ. Είναι χρόνια περισυλλογής και μεταμέλειας, βαθιά σημαδεμένα από τή διάλυση τής όμάδας και τή συρροή άτομικών αποφάσεων και έναλλακτικών λύσεων.

"Όπως και κάθε άλλος για λογαριασμό του έτσι και τό διαλυμένο Cinema Νόνο παρακολούθησε τή γέννηση ενός νέου Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Η "νεοchanchada" επιβάλλεται στήν πιάτσα μέ τήν πρόφαση τών απαιτήσεων του κοινού και τής βιομηχανίας εύνοημένης από επίσημους όργανισμούς, έλεγχόμενη από τή λογοκρισία.

Οι έρωτικές κωμωδίες επιβάλλονται μέ τήν συναίνεση του κοινού, τή συνενοχή τής κριτικής και τή δική μας αύταρέσκεια. Όσπου δόθηκε στό σύνθημα του γενικού συναγερμού πρόσφατα πάνω σέ ήθικοπλαστικές, φαρισαϊκές βάσεις.

Στήν πραγματικότητα θαυμάσιες ταινίες όπως τό "Macunaíma" ή "Como è Gostojo o men Frances" δείχνουν ότι δέν είναι άλήθεια πώς ό θεατής άνταποκρίνεται μόνο σέ χυδαίες προσλήσεις. Και οι δύο ταινίες είναι από τά 20 πιό πετυχημένα έμπορικά Βραζιλιάνικα έργα

όλων τών εποχών.

'Αλλά ή επίχειρηματολογία δέν στηριζόταν ποτέ σ' αυτή τή βάση. Έκτός από τό οίκονομικό ζήτημα ύπήρχε καί ή ένοχη δειλία του διανοούμενου πού έπιδεινώνεται από τή μοναξιά. 'Αφού ο λαός θέλει αυτό ίσως νάχει δίκιο.

Gustavo Dahl: ".....'Αφού μόνο ή άλαζονεία, τό χειρότερο άμάρτημα μπορεί νά μās κάνει νά πιστέψουμε ότι έχουμε κάτι νά διδάξουμε στους άλλους αντί νά λέμε μέ άπλότητα κάτι σ'έναν άλλο - πιστεύω ότι ή κυριότερη λειτουργία του κινηματογράφου είναι ή διανοητική ύγεια του πληθυσμού".

Δέν ξέρω αν είναι τά σημάδια τής παρακμής τής "neochanchada" ή τό γεγονός ότι έπαληθεύτηκε ή έλλειψη κοινωνικής άξίας του underground. Δέν ξέρω αν είναι ο κοινός ένθουσιασμός για τά νέα έργα: Os Inconfidentes, Quem é Beta, São Bernardo, Joanna Francesca Uira.

Ξέρω ότι κάτι πρόκειται νά γίνει στον Βραζιλιάνικο κινηματογράφο. 'Από οίκομονική άποψη ή λύση πού οδηγούσε σέ έρωτικές κωμωδίες καί στον γραφειοκρατικό πατερναλισμό του Κράτους δέν έλυσε τό πρόβλημα τής βιομηχανίας, σέ σχέση μέ τίς ύποανάπτυκτες δομές.

'Αντίθετα καί οι δύο άνακίνησαν τό πρόβλημα για νά άποδείξουν, άθελά τους, ότι αυτό δέ λύνεται μόνο στο οίκονομικό επίπεδο. 'Από τήν άλλη πλευρά ή περιθωριακή άμφισβήτηση του κινηματογράφου στή δεκαετία του 1960 ήταν σωστή από πολλές άπόψεις αλλά δέν μπόρεσε νά σταθεϊ σαν έναλλακτική λύση.

Καί νά πού ξαφνικά γίνεται μιά επανάληψη του τέλους τής δεκαετίας του 1950· τό τέλος τής chanchada, τό σκόρπισμα των ικανών ανθρώπων, μοναχικά πειράματα, λιγοστές καλές ταινίες, μιά ένταση στήν άτμόσφαιρα πού θά καταλήξει όπωσδήποτε σέ κάτι νέο καί μαχητικό.

Αύτή τή στιγμή έπτά παλιοί φίλοι ξαναβρίσκονται καί άποφασίζουν νά ιδρύσουν - για σκεφτΐτε - μιά έπιθεώρηση κινηματογράφου καί κουλτούρας. Δέν είναι τό φάντασμα του νεκρού Cinema Novo πού ξαναφαίνεται στις επάλξεις αλλά όπωσδήποτε τό "Luz & Acão" έρχεται για λόγια καί έργα.

'Όπως έλεγε πρόσφατα ο Glauber Rocha σ'ένα μήνυμά του από τό Παρίσι: "O incosciente é taruia nao saca que nao se toca foogo em aguas puras".

("Από τό 1963 στό 1973).

Από τό 1968/69 κάναμε κινηματογράφο πού ήταν θύμα του πολιτιστικού έξορκισμού πού είχα εγκαταλείψει ή χώρα. Οί νέες τάσεις καί τά νέα πρότυπα πού ξεφυτρώνουν - έπισήμως ή όχι - μάς παραμερίζουν άλλα καί ταυτόχρονα μάς δίνουν χρόνο για νά σκεφτούμε. Καί μεϊς μένουμε σιωπηλοί.

Αυτή ή σιωπή ξαναφούντωσε τίς παλιές έχθρες καί επέτρεψε μιá ρεβάνς πού διαρκεί τώρα 4 χρόνια. Στην πολιτιστική έρημο πού μεταμορφώθηκε ή Βραζιλία μοναχικοί μελαγχολικοί *cançaoeiros* καλπάζουν πάνω στις νευρώσεις τους πυροβολώντας έναντια σ' όποιοιδήποτε κινείται μέ ζωτικότητα.

Φτάνει πιά.

Δέν είμαστε πιά έτοιμοι νά κλείσουμε ειρηνικές συμφωνίες μέ την όκηνηρή σιωπή καί τίς ύποπτες έπιθέσεις πού δέχονται τά έργα μας. Δέν μπορούμε πιά νά άνεχούμε τή διανοητική λευχαιμία πού έπληξε τή Βραζιλιάνικη κουλτούρα.

Κατάπιαν τά κόκκινα κύτταρα, τό αίμα δέν καίγεται πιά νά γίνει σωμα. Η λευχαιμιακή νόση έκδηλώνεται μέ την αύταρέσκεια, την μίμηση, την όκηνηρία.

"Αμφισβητούμε τον γραφειοκρατικό κινηματογράφο των στατιστικών καί των ψευδοβιομηχανικών μύθων. Αν ταινίες όπως ή *Macunaíma* καί τό "*Como era Gostozo o Men Frances*" πέτυχαν είσπραξεις ρεκόρ, αυτό δέ σημαίνει ότι δικαιώνουν τό χαμηλό έμπορικό επίπεδο.

"Αρνιόμαστε τον έκβιασμό του "κοινού μέ όποιοδήποτε τίμημα". Αυτός όδήγησε τον Βραζιλιάνικο κινηματογράφο σε φοβερές παραμορφώσεις: τό εύκολο γέλιο σε βάρος του αδύνατου, ό ρατσισμός, ό έρωτισμός σαν έμπόρευμα, ή περιφρόνηση προς την καλλιτεχνική έκφραση σαν μορφή έπιστημονικής καί ποιητικής γνώσης.

Καί ύποστηρίζουμε αυτήν την άρνηση μέ όλο τό κύρος εκείνου πού έχει έργαστεί πολύ για μιá διαλεκτική άρμονία ανάμεσα στο θέμα καί τον θεατή. Οί ταινίες μας είναι τό φανερό δείγμα του ότι θέλουμε μιá πλατιά καί σωστή άνακατανομή του πολιτιστικού πλούτου του έθνους έναντια στον συγκεντρωτισμό του άσκητικού πειραματισμού, τής πρωτοπορείας πού συντηρεί τον έαυτό της, των κλόουν του κομψού κόσμου.

Ο κινηματογράφος για μάς έχει νόημα μόνο σαν σταθερή έπινόηση σε όλα τά επίπεδα τής δημιουργίας - προώθηση νέων μεθόδων παραγωγής, άναζήτηση σε νέες θεματικές περιοχές, πειραματισμό σε νέους γλωσσολογικούς τύπους, χρήση νέων τεχνικών μεθόδων κ.λ.π.

Αυτή η συνεχής επινόηση όριζει τη διαφορά ανάμεσα στην καλή και την κακή ταινία. Η χαρά της μορφής, οι μεγάλες ουτοπίες, τό αισθημα του κόσμου είναι καθήκοντα και δικαιώματα του καλλιτέχνη. Γιατί τό ένα πράγμα λέει ο Drummond - είναι πάντα δύο: τό ίδιο τό πράγμα και η εικόνα του.

Στό όνομα αυτής της συνεχούς επινόησης, ό κινηματογράφος μας διατύπωσε τίς ριζοσπαστικότερες απόψεις σέ όλη τήν καλλιτεχνική μας παραγωγή της δεκαετίας του '60. Μιά γενική πολιτική και μία ουσιαστική ήθική δημιούργησαν μία νέα, πρωτότυπη και επαναστατική αισθητική πού προβλήθηκε σέ όλον τόν κόσμο έπηρεάζοντας τόν σύγχρονο κινηματογράφο.

Θέλουμε νά προκαλέσουμε τή γέννηση νέων ιδεών για νέες καταστάσεις. Κι έτσι θέλουμε ν'άποφύγουμε νά μεταμορφωθεί ό Βραζιλιάνικος κινηματογράφος στην πιο πρόσφατη παλιά βιομηχανία η στην νεότερη παρακμάζουσα κουλτούρα του κόσμου.

Δέν θά δικαιολογήσουμε ποτέ, ύποκριτικά τή σιωπή η τήν άδυναμία. Μέσα στα όρια αυτά και προσπαθώντας πάντα νά τά πλατύνουμε προς τήν άσκηση της έλευθερίας, θά συνεχίσουμε νά έμβαθύνουμε στή δουλειά μας, ρίχνοντας βροχή στην έρημο.

Είμαστε βέβαιοι ότι όντας Βραζιλιάνοι - αυτή είναι η θεμελιακή μας κατάσταση αν δέν βάλουμε τή Βραζιλία στα έργα μας τό άρνητικό δέ θά τυπώνεται.

Καλούμε λοιπόν τούς παραγωγούς κουλτούρας αυτής της χώρας - και ειδικότερα του κινηματογράφου - σέ άνοιχτό διάλογο. Άλλη μία φορά: προσπαθούμε νά προκαλέσουμε τή γέννηση νέων ιδεών για νέες καταστάσεις.

"Ετσι δέν είναι αυτό τό μανιφέστο μιας ομάδας αλλά μόνο ένα συλλογικό κείμενο πρόκλησης πού περιμένει τίς ύπογραφές πού θά καταξιώσουν τήν αναγκαιότητα του η περιμένει τή διαμάχη πού θέλει άκριβώς νά προκαλέσει μ'ένα περιοδικό έντυπο.

Η Βραζιλιάνικη κουλτούρα δέν μπορεί νά παραπαίει συνέχεια ανάμεσα στό θρήνο και τό κομπορμισμό, τόν κυνισμό και τή χυδαιότητα. Τό νέο είναι πέρα από αυτήν τήν έναλλακτική λύση.

CARLOS DIEGUES
GLAUBER ROCHA
JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE
LEON HRSZMAN
MIGUEL FARIA JR.
NELSON PEREIRA DOS SANTOS
WALTER LIMA JR.

FLAVIO DA COSTA

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ο λεγόμενος **περιθωριακός κινηματογράφος** δέν άποτελει άυσιαστική ρήξη μέ τό πρόσφατο παρελθόν του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου άφου στήν πραγματικότητα είναι μιá προέκταση του (ή μιá διακλάδωσή του τουλάχιστον). Ο **περιθωριακός κινηματογράφος** δέν θά ύπηρχε άν δέν είχε προηγηθεϊ ή άπόπειρα Βιομηχανοποίησης - έστω και μέ άνεξάρτητες προοπτικές - του νέου Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Η έθνική και διεθνής πολιτική έπηρέασαν σχετικά τήν άλλαγή των στόχων (ή τή φαινομενική άπουσία τους) στό έργο των κινηματογραφιστών που άρχισαν νά δουλεύουν τό 1969-70. Καί για νά άναφερθοΰμε μόνο στίς συντεταγμένες τής διεθνούς πολιτικής: δέν έχει πιά νόημα νά συνεχίσουμε νά μιλοΰμε για ένα κινηματογράφο του Τρίτου Κόσμου - όπως έπέμεναν νά κάνουν για ένα διάστημα πολλοί κινηματογραφιστές - όταν στή δεκαετία του 1960 άλλαξε ριζικά τό διεθνές πανόραμα (κυρίως στήν Άφρική και τήν Άσία).

"Όταν εκδόθηκε τό βιβλίο του Jean Claude Bernardet: "Η Βραζιλία στήν έποχή του κινηματογράφου" προκάλεσε μιá έκρηξη διαφωνιών άνάμεσα στους Βραζιλιάνους κινηματογραφιστές. Ωστόσο μιá βαθύτερη άνάλυση των άπόψεων του δοκιμιογράφου άποκαλύπτει μιá σοβαρή κριτική πρόθεση ικανή νά βάλει τίς βάσεις για μιá συστηματική θεώρηση του μέλλοντος του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου στό φώς των άλλαγών που γίνονται σε διεθνή και έθνική κλίμακα.

Μέση Τάξη.

Τό Cinema Νόνο έγινε από τή μέση τάξη μέ τήν τυπική ήθική και ιδεολογία της· αυτό είναι συνοπτικά τό συμπέρασμα του Bernardet που έφερε τόση άναστάτωση στον κόσμο του κινηματογράφου. Σήμερα τό συμπέρασμα αυτό φαίνεται τό αυγό του Κολόμβου. Η διαυγής αυτή κρίση θά έπρεπε νά χρησιμοποιεί σαν άφετηρία για μιá πιό σοβαρή άναθεώρηση τουτί δέν έγινε. Άλλά τότε δέν ύπηρχε καιρός· έπρεπε νά γίνονται ταινίες, νά πληρώνονται χρέη, νά διασφαλιστεϊ ή ίδια ή ύπαρξη του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου. "Άλλωστε τά κεντρικά των φεστιβάλ και τής κριτικής ήταν πολύ ίσχυρά. Στηριγμένη πάνω σε είλικρινείς προθέσεις ύλοποιημένη σε ταινίες μέ κάποια δημιουργική πνοή ή έπιτακτική άνάγκη νά γίνονται ταινίες κατέληξε σε μιá παραγωγή καλλιτεχνικών

έξωτικών προϊόντων. "Αλλαξε τό περίβλημα, τελειοποιόταν ή φόρμουλα αλλά τό περιεχόμενο δέν έπαυε νά είναι ούσιαστικά τό ίδιο.

‘Ο περιθωριακός κινηματογράφος έξακολουθεϊ νά τοποθετείται στόν ιδεολογικό τομέα ενός κινηματογράφου τής μέσης τάξης αλλά έχει και νέα χαρακτηριστικά: δέν στοχεύει σέ διεθνή θεσπιβάλ και κρατά μιά μάλλον περιωρονητική στάση για τήν έσωτερική αγορά - μιά αύτοκαταστροφική περιωρόνηση πού όμως στηρίζεται στη σιγουριά ότι αύτή ή αγορά μέ τό πολιτικό και ήθικό της πλαίσιο είναι ολότελα σκάρτη. Μέ άλλα λόγια άν συμμετέχεις στην αγορά αύτή πρέπει νά παίξεις τό παιχνίδι της. Ποιά είναι λοιπόν ή λύση; Νά δημιουργηθεϊ μιά παράλληλη αγορά; Είναι δυνατό;εά μπορούσαμε νά συνεχίσουμε έτσι μέ άπειρες έρωτήσεις. Δέν πιστεύω όμως ότι υπάρχουν άπαντήσεις.

‘Αφού δέν έγινε ρήξη δέν υπάρχει και άλλαγή’ υπάρχουν μόνο μεταρρυθμίσεις. Είναι τό παράδειγμα του Cinema Novo: είχε ένα ολωσδιόλου καινούργιο πρόγραμμα νά εφαρμόσει αλλά από τή στιγμή πού χρησιμοποιήσε παραδοσιακές μεθόδους (τραπεζικά δάνεια, διανομή μέσα από τά υπάρχοντα κανάλια κλπ.) παρατηρήθηκε μόνο μιά άνοδος του έπιπέδου, μιά κάποια διεθνής έπιτυχία’ στό τέλος όμως όλα άπομοιώθηκαν στο παλιό κινηματογραφικό σύστημα. (‘Αρκει νά δοϋμε τά όνόματα των σκηνοθετών πού έκαναν τήν άρχή στο Cinema Novo και σήμερα κάνουν έμπορικό κινηματογράφο ή των άλλων πού μη βλέποντας άλλη διεξοδο προτίμησαν τή σιωπή). “Εθιαξαν κουλτούρα, αύτό είναι άλήθεια. ‘Αλλά “μιά κουλτούρα πού έχει σαν κριτήριο μόνο τήν ποιότητα είναι νεκρή και μάλιστα όταν ή καλή ποιότητα γίνεται συνώνυμο του άγαθου κατανάλωσης. Αύτή είναι ή κουλτούρα πού τό μεγαλύτερο μέρος τής μέσης Βραζιλιάνικης τάξης μπορεί τώρα νά παράγει και νά καταναλώνει". (J.C. Bernardet).

Πρόσωπα.

Γύρω στο 1964 τά πρόσωπα των Βραζιλιάνικων ταινιών ήταν σχεδόν πάντα στοιχεία κοινωνικά άπροσάρμοστα - είτε γιατί έπιδίωκαν μιά θέση ή τήν έξουσία. Στα πρόσωπα αύτά ό Bernardet βλέπει τή σύνθεση/σύμβολο τής μέσης τάξης: δέν ανήκουν στην κατηγορία των καταπιεσμένων ούτε στην έλίτ, πορεύονται πάντα ανάμεσα σέ θεό και διάβολο μάχονται πάντα ένάντια στο άταξικό πεπρωμένο τους (χωρίς ν’ ανήκουν οριστικά σέ καμιά τάξη). Μετά από αύτή τή φάση οι ταινίες έγιναν άστικές αλλά τό πανόραμα δέν άλλαξε πολύ· αύτό πού διαχωρίζει τόν Φαμπιάνο (Vidas Secas) από τόν Μαρτσέλο (O Desafio) εκτός από τήν πραγματική δυστυχία είναι ένας κάποιος διανοουμενισμός στον ήρωα του Saraceni’ ό λαϊκός τραγουδιστής γίνεται ποιητής στο Terra em Transe.

Οι ήρωες του λεγόμενου περιθωριακού κινηματογράφου τείνουν προς ένα άρχετυπο (ένα μετά-Godard σύγχρονο είδος) αλλά παρουσιάζουν και μία κάποια εξέλιξη. Είναι στο μεγαλύτερο μέρος τους περιθωριακοί από σύμπτωση ή από τρόπο ζωής, δέν αντιπροσωπεύουν πιά τό μέσο όρο τής μέσης αστικής τάξης. (Όταν λέω ότι υπάρχει συνέχεια και όχι ρήξη ανάμεσα στον περιθωριακό κινηματογράφο και τόν προηγούμενο, αυτό έξηγγείται από τό ότι οι σκηνοθέτες συνεχίζουν νά έχουν μία νοοτροπία μέσης τάξης χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι δέν μπορούν νά βρουν μία λύση). Δέν είναι μόνο τά πρόσωπα περιθωριακά: οι ίδιοι οι σκηνοθέτες παίζουν αυτό τό ρόλο. Αύτοί δέν κρίνονται ήθικοπλαστικά (όπως στό Orpinião Publica) αλλά οδηγούνται στις ακρότατες συνέπειές τους (όπως στό Matou a Família e Foi ao Cinema, και Possuída de Mil Demônios). Νομίζω πώς αυτή είναι μία ουσιαστική διάκριση. Είναι λογικό νά υπάρχουν ακόμα προβλήματα σ'όλα αυτά και ανάμεσα σ'αυτά τό σοβαρότερο είναι ο πειρασμός τής ιδέας: τό περιθωριακό γιά τό περιθωριακό κατά τό ή τέχνη γιά τήν τέχνη. Είναι ή ίδια αίσθηση πού δίνει ένα θεατρικό έργο ενός συγγραφέα του underground τό "Dopo il Corpo". π.χ. του Almir Amorim πού σκηνοθέτησε ή ομάδα Comunitã. Σ'αυτό τό έργο ή αντίφαση του περιθωριακού στοιχείου μέ τήν ανάγκη επικοινωνίας και άφομοίωσης είναι τόσο ευθραυστή πού γρήγορα αποκαλύπτεται ή πλάτη αυτής τής λύσης. Άνεξάρτητα από τά ξεχωριστά τολέντα αυτή ή βεβιασμένη λύση βρίσκεται και σέ μερικές ταινίες αλλά ούτε και σ'αυτές ξεκαθαρίζεται τό πρόβλημα τής άφομοίωσης. Μήπως πρόκειται γιά μία άτομική λύση; Πιθανόν. Πώς συνδέεται αυτό μέ τό πρόβλημα τής καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα στην Ίστορία; Τό περιθώριο υπάρχει όπως και σ'όλα τά επίπεδα τής ανθρώπινης ζωής υπάρχει τό πρόβλημα τής Ίστορίας. Τό πραγματικό πρόβλημα συνίσταται στην ικανότητα έπιλογής, στην ολοκλήρωση τής ιδέας (πού συνεπάγεται τό πρόβλημα τής πολιτικής και κοινωνικής διαμόρφωσης). Ένα πρακτικό πρόβλημα (όπως τό νά δείξεις τά ίδια του τά έργα) και ένα άλλο ιδεολογικό (όπως τό νά μεταφέρεις τήν περιθωριακότητα στην όθόνη αποφεύγοντας τήν άπελπισία και τήν αίσθηση του εύνουχισμού) είναι οι πιο σοβαρές άπειλές γιά τόν λεγόμενο περιθωριακό κινηματογράφο. Άν δέν άποφύγουμε αυτόν τόν κίνδυνο θά παρακολουθήσουμε άλλον ένα κύκλο Βραζιλιάνικου κινηματογράφου σαν τούς προηγούμενους.

Ή ένύπαρκτη κριτική.

Ή άπελπισία είναι κι αυτή ένα σύμπτωμα. Πρέπει νά μάθουμε νά βλέπουμε πέρα από τά καθημερινά νά βλέπουμε πέρα από τίς λέξεις (δέν είναι ανάγκη νά κυριολεκτεί κανείς πάντα - αυτό είναι όμιλία δέν είναι τέχνη - και τό βλέπουμε στό διάλογο μπροστά στό μπάρ τής ταινίας Bang! Bang!

του Andrea Tonacci ή σε μερικούς παράλογους διαλόγους στο Perdidos και Malditos του Geraldo Velloso) άφου υπάρχει "ή δυνατότητα μιάς πραγματικής κριτικής τών χιμαιρών τής συνείδησης όταν όλα μπορούν να άποκαλυφθούν από τήν συνταρακτική πραγματικότητα πού βρίσκεται στο βάθος της και περιμένει να γίνει γνωστή". (Οί παραπομπές είναι στο έξαιρετικό δοκίμιο για τήν πραγματικότητα και τήν περιθωριακότητα του Louis Althusser με τίτλο τό Piccolo ó Bertolazzi και ό Brecht). Με δύο λόγια ή κριτική υπάρχει χωρίς να είναι έμφανής, ένυπαρκτη, ένδογενής. "Τό γεγονός είναι ότι δέν υπάρχει πραγματική κριτική πού να μήν είναι ένυπαρκτη και κατ'άρχήν πραγματική και ύλική προτού γίνει συνειδητή".

Έδω βλέπω κι ένα άλλο στοιχείο πού χωράει ανάπτυξη: ή ύπαρξη ενός κινηματογράφου πού δημιουργεί τούς περιθωριακούς του ήρωες (και τούς κρίνει σχεδόν πάντα με ήθικά κριτήρια παρ'όλο πού φαινομενικά είναι πολιτικά) για ένα κινηματογράφο όπου δημιουργός και ήρωας συγχέονται. Κι αυτό γιατί τό σενάριο είναι περίπλοκο και γιατί ή άλήθεια φαίνεται πάντα (τό ζήτημα είναι να ξέρεις να βλέπεις όπως είπε και ό Rogerio Santezla) άκόμα κι όταν ό σκηνοθέτης υιοθετεί μιά προ-συνειδητή στάση (με τό νόημα πού δίνει σ'αυτή ό Althusser). Από τήν άλλη πλευρά, ή κρίση άκόμα κι όταν είναι συνειδητή είναι προσερτημένη στο έπίπεδο τής ιδεολογίας και όχι τής πολιτικής συμμετοχής πού προτείνεται (αυτό εφαρμόζεται σε όλες τές προσπάθειες για τή δημιουργία ενός πολιτικού κινηματογράφου). Ό συλλογισμός φαίνεται περίπλοκος αλλά έχει τές αιτίες του και βασικά ότι τό πρόβλημα πού εξετάζεται δέν είναι από τά πιο άπλά πού υπάρχουν.

Η σταθερή παραγωγικότητα στον Βραζιλιάνικο κινηματογράφο στά πλαίσια τής πραγματικότητας πού τόν περιβάλλει θά δείξει τούς στόχους του. Για τήν ώρα μπορούμε να κάνουμε μόνο μιά υπόθεση για τούς δρόμους πού ακολουθεϊ. Σχετικά ό Geraldo Velloso λέει: "Τό Perdidos και Malditos είναι μόνο μιά στιγμή στοχασμού. "Ας σταματήσουμε λοιπόν να σκεφτούμε λίγο". Πράγμα πού σημαίνει ότι ή θεωρία ύπάρχει σε συνάρτηση με τήν πραγματικότητα.

Ό περιθωριακός κινηματογράφος είναι μιά υπόθεση και ή ύπαρξή του είναι πιο σημαντική - για τή ζωτικότητα του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου - από μιά ιδανική επιβεβαίωση στήν πράξη (βραβεϊα στα φεστιβάλ, κατάκτηση τής αγοράς κ.τ.λ.)

Συμπέρασμα:

Στά όρια αυτής τής προσπάθειας να πλησιάσουμε θεωρητικά τό πρόβλημα του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου αυτή τή

στιγμή δέν υπάρχει χώρος για ειδικές κριτικές τών περιθωριακών έργων πού παρουσίασε ή Ταινιοθήκη του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης τόν 'Ιανουάριο. Θά ήταν άνοηλοιχρώτες και μεροληπτικές. 'Ωστόσο ένημερωτικά μόνο θά μπορούσα νά μιλήσω για:

- Τήν έλλειψη οργανικής ένότητας και τή μουσική σχεδόν ροή του Bang! Bang! πού δέν μόρεσε νά αποτελέσει μιά άποφασιστική πρόταση για τόν κινηματογράφο.

- Τόν τρόπο πού τό Perdidos e Malditos λύνει τό πρόβλημα τής ένότητας μέ ήρωες και διαλόγους έπηρεασμένους από τό θέατρο του Samuel Becket.

- Τά ίχνη θεάτρου του Grotowski στό άνησυχητικό φίλμ Jardim das Esprumas του Luiz Rozemberg Filho.

- Τή χαρά του κινηματογράφου στό Possuida de Mil Demônios μέ τήν έξαιρετική φωτογραφία του Edson Batista.

- Τήν ποίηση τής άποσύνθεσης του Julio Bressaneστό φίλμ Barão Otelo, O Horrivel, A Familia do Barulho.

- Τά διφορούμενα του φίλμ Nenê Bandalho του Emilio Fontana.

- Τήν έπιθετικότητα του João Silverio Trevisau. ("Πιστεύω ότι οι μόδες δέν πείθουν. 'Αρνιέμαι τή γενιά μου πού αγοράζει τόν άντικομορφορισμό πού παράγουν οι διαφημιστικές εταιρείες και πού πουλιέται στά σουπερμάρκετ. Χαιρετώ τους προδότες πού πάνε στά φεστιβάλ και παίζουν χαρτιά γύρω από τήν πισίνα, κάνουν σάουνα στό ξενοδοχείο και δέχονται χειροκροτήματα πουλώντας χρωματιστό φολιόρ).

Τέλος στά έργα αυτά έπαναλαμβάνονται μερικά παραστρατήματα του Βραζιλιάνικου κινηματογράφου Camacha em Crise και τό πνεύμα του Cinco Veres Favela, και γίνεται μιά πορεία έναντια στό ρεύμα. Τά υπόλοιπα είναι λόγω άλλοτε περισσότερο σημαντικά και άλλοτε λιγότερο.



CARLOS DIEGUES

ΖΗΤΩ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΥΟΝΟ

Χρόνια τώρα προσπαθούσαμε να κατασκευάσουμε τόν κόσμο μέσα από τόν κινηματογράφο. Δέν τά καταφέραμε. Όργανοί αποφασίσαμε να τόν καταστρέψουμε. Άλλά αυτός άνεύχλητος έξακολούθησε να είναι ίδιος κι άπαράλλαχτος.

Τότε βάλαμε τόν κόσμο μέσα σε παρένθεση και έπινοήσαμε έναν άλλο για ν'άσχολούμαστε. Ένα γκέττο όπου τίποτα δέν διεισδύει άπ'έξω για να χαλάσει τό παιχνίδι. Καί τίποτα δέν μπορεί να βγει από μέσα προς τά έξω βεβηλώνοντας τό μαγικό μυστήριο τής θέλησής μας.

Τό γκέττο είχε τείχη ψηλά και άνθεκτικά· οι μέσα δέν μπορούσαν ν'άποδράσουν. Άλλά οι άπ'έξω σπάνε στά γέλια γιατί ξέρουν ότι δέν υπάρχουν καθόλου τείχη.

Τώρα ζούμε σαν τόν ίσορροπιστή πού δέν μπορεί να προχωρήσει πάνω στό λασκαρισμένο σκοινί αλλά και ξέρει ότι δέν έχει πιά δικαίωμα στό προστατευτικό δίχτυ. Έκει κάτω τό κοινό του Μεγάλου Διεθνούς Τσίρκου τών Τεχνών περιμένει να πέσουμε. Άλλά ό σοφός μας ήρωας άνακαλύπτει ότι τό νούμερο πού δικαιώνει τήν παρουσία του στό τσίρκο, είναι άκριβώς αυτή ή ένταση πού προκαλεί ή κατάντια του.

Η ένταση δημιουργεί μιá άλληλεγγύη ανάμεσα στό τσίρκο και στό κοινό πού τό περιτριγυρίζει. Άπό αυτήν γεννιέται μιá μεγάλη άρμονία, όπως τό γέλιο και τό κλάμα πού αποτελούν τό ύλικό του νέου παιχνιδιού μας.

Η άρμονία είναι δύο σε έκσταση γιατί ένας μόνος του είναι τρέλλα· ή μεγαλοφυΐα είναι βλακεία, ζήτω ό δχλος!

Όποιος έφτασε καθυστερημένα στα όργια τής δεκαετίας του '60 θά βρέθηκε μπροστά σε μιá πένθιμη άγρύπνια. Άναρωτιέται τό γιατί, ύποφέρει σχολιάζοντας τό παρελθόν (καις δέν πρέπει να ξέρει τί συνέβηκε μεταξύ μας). Τά λουλούδια για τήν αγαπημένη κάνουν και για τό πένθιμο στεφάνι.

Άλλά τό 1972 ό λαός και ή φύση ξαναγυρίζουν στή μόδα χωρίς να έχουν ανάγκη προστασίας. Μπορούμε να συμπεριφερόμαστε σαν όμαλά άτομα γιατί ούτε Άποκάλυψη θά γίνει ούτε Έποχή του Ύδροχόου έπίκειται. Μόνο πωρίνα όμοια με τά προηγούμενα πού όμως τώρα έχουμε συνειδητοποιήσει τη σειρά τους.

Τό ώριμο πνεύμα τών 22 χρόνων θά μάς προστατέψει έκτός από μιá άχνή νοσταλγική διάθεση. Στόν κινηματογράφο οί παραγωγές μας είναι στραγγαλισμένες. Οί μεγάλοι καθολικοί συγγραφείς και ό Graca μυστικιστής μαρξιστής. Ο κόσμος μας μέ τίς γιορτές του (μεγάλοι τρελλοί συγγραφείς στίς τρελλές πόλεις μας). Ό Βρυκόλακας είναι πράκτορας τοϋ (ιμπεριαλισμοϋ ό Κόμης Δράκουλας έχει τό άντρο του στό Fort Knox.

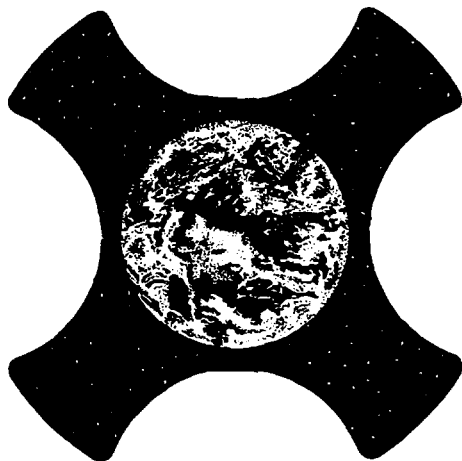
Θά κάνουμε κανένα ταξίδι άκόμα άφοϋ γλείψουμε τίς δικές μας και ξένες πληγές. Στό κάτω κάτω κάτι χρωστάμε άκόμα στήν δυστυχία.

Βάζουμε πλώρη για τή φαντασία σάν προβολή τής πραγματικότητας.

Και όπως λέει ό Gustavo Dahl άς είναι ή μία άστρνομικός τής άλλης. Άφοϋ ό λαός δέν φταίει. Ούτε κι έμεις φταίμε, ούτε υπάρχει φταίξιμο για κάτι πού δέν έγινε. Υπάρχουμε μόνο έμεις, άλληλέγγυοι άπέναντι στίς νέες περιπέτειες πού επαθλό τους θά είναι ή κοινή γιορτή μέ τούς άλλους, στόν ήλιο.

Τό 1972 θά κάνουμε φανταστικά ταξίδια πρός τή φαντασία, μέσα από τόν έξωτερικό χώρο τών όργάνων και τής παραγωγής, μέσα από τόν λόγο και τόν ήχο του, μέσα από τή φαντασία και τό φώς της. Τελωνείο! τά αίσθήματά της. Έναντία στήν καινοτομία και τήν παγίδα έναντία στό ρεύμα. Έναντία στή φυλακή τής γραμματικής και όλες τίς άλλες θά ταξιδέψουμε διασχίζοντας τή Βραζιλία μας τή στάχτη τή λήκυθο, οί Βραζιλιάνοι.

Έπτά και δύο έννιά πλήν έννιά μηδέν. 1972, έτος μηδέν. Καλή νέα χρονιά, νέο σινεμά.





ELY AZEVEDO

Ὁ νέος Βραζιλιάνικος κινηματογράφος.

Συχνά οἱ βραζιλιάνοι σκηνοθέτες δηλώνουν ὅτι ὁ *σύγχρονος κινηματογράφος* ἔχει ἐξασφαλίσει τὴν ἐπιτυχία του σάν πολιτιστικὴ ἀξία ἀνάμεσα στὰ μαζικά μέσα ἐπικοινωνίας· καὶ ἡ ἀποψη αὐτὴ μοιάζει μὲ καρπὸ μιᾶς δημαγωγικῆς νεοεθνιστικῆς νοοτροπίας. Ἀπεναντίας εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι τὰ κινηματογραφικὰ ἔργα πού βρῖσκονται πιὸ κοντὰ στὴ μορφή καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ βραζιλιάνικου πολιτισμοῦ (Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol) βρῆκαν μέτρια ὑποδοχὴ ἀπὸ τὸ κοινὸ –πού ὑφίσταται ὀπωδῆποτε πιέσεις ἀπὸ τὴ διαφήμιση καὶ ἐπηρεάζεται ἀπὸ πολιτικο-κοινωνικὲς ἐξελίξεις καὶ γεγονότα– ἐνῶ ἔργα πού χαρακτηρίζονται ἀπὸ ξένες ἐπιδράσεις (Os Cafaiestes, Noite vazia, Assalto ao Trem Pagador) κέρδισαν τὴν εὐνοία του καὶ ἔγιναν ἐμπορικὲς ἐπιτυχίες. Ἐνα ἀπὸ τὰ ἔργα πού ἀντιπροσωπεύει καλύτερα τὸ διάλογο ἀνάμεσα στὸν θεατὴ καὶ τὸ θέαμα καὶ ἔγινε *σημαία γιὰ φεστιβάλ* στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἀμερική (πρόκειται γιὰ τὸ O Pagador de Promessas) ἦταν πιστὴ διασκευὴ (ὁ Dias Gomer τὴν ἐπιμελήθηκε) ἐνός κειμένου πού εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στὸ ντόπιο λαϊκὸ θέατρο ἀλλὰ καὶ στὸ ἐξωτερικόν. Θὰ ἦταν λάθος νὰ θεωρήσει κανεὶς τὴν ζωνηρὴ καὶ ἐκφραστικὴ σκηνοθεσία τοῦ Ap-selmo Duarte μὲ τὰ σκόρπια δημιουργικὰ στοιχεῖα σάν τυπικὸ δείγμα τῆς βραζιλιάνικης τέχνης.

Τὰ σλόγκαν βοηθοῦν ἴσως τίς διαφημιστικὲς ἐκστρατείες, δὲν πρέπει ὅμως νὰ ἀλλοιώνουν τὴν εἰκόνα τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου οὔτε νὰ ἐπηρεάζουν τίς πραγματικὲς δυνατότητες γιὰ μιὰ πολιτιστικὴ καὶ βιομηχανικὴ ἀνάπτυξη. Ἡ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου εἶναι μηδαμινὴ στὸ ἐξωτερικόν καὶ σπάνια στὴν ἐσωτερικὴ ἀγορά. Ἐνα ἀπὸ τὰ βραζιλιάνικα ἔργα πού εἶχε βραβευτεῖ σέ διεθνή φεστιβάλ πουλήθηκε σέ λατινοαμερικάνικη χώρα μὲ ζωνηρὴ ἀγορὰ κινηματογράφου σέ μιὰ τιμὴ πού καλύπτει τὸ κόστος ἀπὸ δυὸ κόπιες. Μιὰ παραγωγὴ πού ἐπαινέθηκε ἀπὸ τοὺς περισσότερους βραζιλιάνους κριτικούς εἶχε τὴν πρώτη εἴδομάδα τῆς προβολῆς τῆς στίς αἴθουσες τοῦ Ρίο, δώδεκα θεατὲς κατὰ μέσον ὄρο σέ κάθε προβολή. Μιὰ ἄλλη παραγωγὴ χωρὶς ἐπιδιώξεις θεάματος ἀλλὰ μὲ κριτικὴ στάση πάνω σέ κοινωνικὰ προβλήματα δὲν μπῆκε νὰ καλύψει οὔτε τὰ ἔξοδα τῆς διαφήμισης ἀπὸ τίς εἰσπράξεις τῶν αἰθουσῶν τοῦ Ρίο. Πρὶν ξεκινήσει γιὰ μελλοντικὰ πειράματα τὸ Cinema Novo θὰ ἔπρεπε νὰ κυττάξει ψυχρὰ τὸ πρόσωπό του στὸν καθρέφτη τῶν ἀντιδράσεων τοῦ κοινοῦ. Νὰ δεῖ τὴ θετικὴ πλευρὰ στὴν ἀναζήτησι μιᾶς κινηματογραφικῆς γλώσσας καὶ μιᾶς θεαματικῆς ὠριμότητος· νὰ δεῖ καὶ τὴν ἀρνητικὴν του πλευρὰ στὴν ἀντίφαση τῶν περισσότερων ἔργων του μὲ τίς ἐπιθυμίες καὶ τὴν ἀφομοιωτικὴ ἱκανότητα τοῦ κοινοῦ.

Είναι άναμφισβήτητο ότι οι υπεύθυνοι σκηνοθέτες της περιόδου 1962-1966 μολονότι δέν μπόρεσαν νά στηρίξουν τή θέση τους στήν έσωτερική αγορά έπηρέασαν σημαντικά τήν ιστορική εξέλιξη τής τέχνης τους. Η εύκολία τής λογοκρισίας στή χρήση τής έτικέτας «Έργο ποιότητας» συντέλεσε μαζί μέ τήν προστατευτική νομοθεσία στό άνακάτεμα τής καλύτερης και τής χειρότερης ποιότητας και ευνόησε τίς τυχοδιωκτικές και έρασιτεχνικές πρωτοβουλίες. Θεράπευσε όμως τό σύμπλεγμα κατωτερότητας τών θεατών πού ως τότε άρεσκόταν νά επιδείχνει τήν καλλιέργεια του σάν καταναλωτής ξένων προϊόντων. Πρίν από μερικά χρόνια γράφοντας για τόν παραμερισμό του βραζιλιάνου σκηνοθέτη από τους έπιχειρηματίες και τους ισχυρούς τής πολιτιστικής ζωής του τόπου ο Walter Hugo Khouri παρατηρούσε ότι ή περιφρόνηση αυτή δέν μπορεί νά δικαιολογηθεί μόνο από τή χαμηλή ποιότητα του προϊόντος· υπενθύμιζε μιά αίτία «μέ βαθιές ρίζες στή νοοτροπία του κοινού και τής έλίτ» πού κάνει τό θεατή νά γελά μέ οποιαδήποτε άλλόκοτη σκηνή τής έγχώριας παραγωγής άλλα νά έχει διαφορετικές αντιδράσεις σέ μιά άνάλογη περίπτωση άν τό έργο είναι ξένο. Η έπιτυχία μερικών άσήμαντων έργων και όρισμένων φαρσοκωμωδιών έξηγείται άν άναλογιστούμε ότι σ' αυτή τήν περίπτωση τό κοινό δέν κάνει προσπάθειες για νά τά θεωρήσει γελοία: «όλα γίνονται από τό ίδιο τό έργο· έχει όρίζεται ή άτμόσφαιρα τής άνοησίας, τής χυδαιότητας και τής άνεξαρτησίας». Η έλλειψη αξιώσεων παρατηρεί ο Khouri «δυναμώνει τίς δόσεις του μίγματος».

Άπειράριθμοι παράγοντες αλλοίωσαν τήν αντίληψη του κοινού για τόν βραζιλιάνικο κινηματογράφο τά τελευταία τέσσερα χρόνια: ή τηλεόραση πού γίνεται όλοένα πιά δημοφιλής χωρίς νά βάζει σέ δοκιμασία τήν κρίση του κοινού και κυριαρχείται από τήν chanchada¹. Η πολύπλοκη και μαχητική έπιχειρηματολογία του Cinema Novo πού γοήτευσε τίς τάξεις τών προοδευτικών και καλλιεργημένων πολιτών διεκδικώντας τόν τίτλο του δημιουργού για τόν σκηνοθέτη του κινηματογράφου, έθηραμένο από τή nouvelle vague και τόν ίταλικό νεορεαλισμό και μέ θεματα παρμένα από τήν προβληματική τών «άριστερών» κυρίως ρευμάτων σκέψης· ή άργή αλλά προοδευτική άνοδος του τεχνικού έπιπέδου τών ταινιών, τής ώρίμανσης στοιχείων πού ξεπήδησαν από τή μαθητεία σέ γκρουπ τής φάσης Vera Gruz (Maristela) Multifilmes ή προσπάθησαν νά μεταφέρουν έμπειρίες άλλων χωρών (IDHEC, Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου τής Ρώμης, κ.τ.λ.) και ένωσαν τήν άναγκαιότητα νά γνωρίσουν όλα τά στάδια τής παραγωγής· ή άργή και προβληματική τελειοποίηση τών ήθοποιών πού ένισχύθηκε κυρίως από τήν εξέλιξη του βραζιλιάνικου θεάτρου· ή άπήχηση τών τριάντα περίπου βραβείων από Διεθνή φεστιβάλ· οι προσπάθειες τής κρατικής και τών ταινιοθηκών νά διαδώσουν τόν καλύτερο ξένο κινηματογράφο μέσα από Φεστιβάλ και άναδρομικές προβολές· και τέλος ή έπιμονή τής GEICINE νά προβάλλει τά προβλήματα του κινηματογράφου στήν κυβέρνηση φροντίζοντας για τήν ίδρυση τής CAIC (Έπιτροπής Βοηθείας τής Κινηματογραφικής Βιομηχανίας, όργανισμός τής Κυβέρνησης τής Πολιτείας Γκουαναμπάρα στά πλαίσια του Σχεδίου Κινηματογραφικής Άνάπτυξης στήν Πολιτεία τής Γκουαναμπάρα.

Ἄν θυμηθοῦμε ὅτι τό γαλλικό κίνημα πού ἔγινε γνωστό σάν *pouvelle vague* δέν ἔχει ποτέ θεωρηθεῖ σαφές γιά ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ Βραζιλιάνικου κοινοῦ καί τῆς κριτικῆς καί ὅτι ἀκόμα καί σήμερα ἀναφέρεται ὅταν κάποιος φίλμ παρουσιάζει δυσκολίες στό καθάρημα, θά εἶναι πιά εὐκόλο νά ἀξιολογήσουμε τή σύγχυση πού βασιλεύει στά Φεστιβάλ ἀλλά καί τά διεθνή ἔντυπα κριτικῆς σχετικά μέ τό λεγόμενο Βραζιλιάνικο *Cinema Novo*. Εἶναι γεγονός ὅμως ὅτι τά τελευταῖα χρόνια οἱ κριτικοί καί οἱ διοργανωτές τῶν Φεστιβάλ δίνουν μεγάλη προσοχή στό βραζιλιάνικο *Cinema Novo* πού ἐκδηλώθηκε σέ μιά ἐποχή δημιουργικῆς στασιμότητος στή Γαλλία καί τήν Ἰταλία· ταυτόχρονα παρατηρεῖται ἓνα ἄλλο φαινόμενο μέ βαθιές καί πολυάριθμες συνέπειες, ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Γιαπωνέζικου κινηματογράφου στή Δύση. Ἡ ἐπιρροή τοῦ Βραζιλιάνικου κινηματογράφου στους διάφορους τομεῖς τῆς ξένης κριτικῆς συναγωνίζεται μέ τήν ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου τῆς Πολωνίας καί τῆς Τσεχοσλοβακίας ξεπερνᾷ τήν ἀπήχηση τῆς σουηδικῆς καί τῆς ἀργεντινῆς παραγωγῆς, ἀκόμα καί τήν ἐπίδραση τοῦ ἀγγλικοῦ *free cinema* καί τῆς Σχολῆς τῆς Νέας Ὑόρκης. Τά δυό τελευταῖα ἀκραία φαινόμενα προκάλεσαν σέ πολύ μικρή κλίμακα τόν ἐνθουσιασμό τῶν κριτικῶν καί γρήγορα ἔπαψαν νά θεωροῦνται καινοτομίες. Ἀρκετά βραζιλιάνικα ἔργα ἔγιναν δεκτά μέ ὁμόφωνες ἐπιδοκιμασίες στό ἐξωτερικό ἀλλά ἀκόμα καί ὅταν συνάντησαν τίς ἐπιφυλάξεις τῆς κριτικῆς χαρακτηρίστηκαν «σύγχρονα» «ἀνανεωτικά», «δυνατά» κ.λ.π. Ἐδραιώνεται ἡ πεποίθηση ὅτι ὁ νέος βραζιλιάνικος κινηματογράφος ἔχει πολλές προοπτικές στό μέλλον.

Σπορά

Ἄπό τήν ἀντίδραση στά μέτρα καί τά σταθμά πού ἐπιβάλλει «ὁ κινηματογράφος τῶν μεγάλων Στούντιο» ὅπως διαμορφώνονται στό *Vera Gruz*, βγαίνει τό 1955 τό *Rio, 40 Graus*, τοῦ Nelson Pereira Dos Santos πού προβάλλεται ὅμως στίς αἰθουσες τό 1956 μετά ἀπό μεγάλη μάχη μέ τή λογοκρισία. Τό ἔργο αὐτό ἔδειχνε ὅτι ὁ σκηνοθέτης εἶχε διδαχθεῖ πολλά ἀπό τό νεορεαλιστικό μάθημα τοῦ Cesare Zavattini καί σήμερα δέν ἀντέχει στήν ἀνάλυση μόνο ἄν ἐξεταστεῖ ἀπό τήν στενή ἀποψη τῆς μικρῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου μας. Μορφολογικά πλησιάζει περισσότερο στόν τύπο τῆς ταινίας *Κυριακή τοῦ Αὐγούστου* (1949) – ἑνός εἴδους πού προκάλεσε μιά ἐφήμερη ὑπερεκτίμηση τοῦ Luciano Emmer – παρά στόν διάλογο τοῦ Zavattini μέ τήν πραγματικότητα. «Τό πιά σημαντικό χαρακτηριστικό καί ἡ κυριότερη καινοτομία τοῦ λεγόμενου νεορεαλισμοῦ» ἔλεγε ὁ Zavattini – «εἶναι ὅτι κατάλαβε πώς ἡ ἀναγκαιότητα τῆς ὑπόθεσης ἦταν ἓνας ἀσυνείδητος τρόπος κάλυψης μιᾶς ἀνθρώπινης ἥττας καί ὅτι τό εἶδος φαντασίας πού ἐπέβαλλε ἦταν μιά ἀπλή τεχνική πού ἐφαρμόζει νεκρούς τύπους σέ ζωντανά κοινωνικά γεγονότα». (Ἡ ἄρνηση αὐτή τῆς ὑπόθεσης σάν βασικῆς δομῆς τοῦ φίλμ θά διατηρηθεῖ μέ διάφορες διακυμάνσεις σάν οὐσιαστικό γνώρισμα τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου πού προτείνει κινηματογραφο-ἐκφραση σέ ἀντίθεση μέ τόν κινηματογράφο-ὄχημα). Ὁ Zavattini υπεράσπιζε τήν ἐπάρθεια τῆς πραγματικότητας δταν τήν κυττάζει κανεῖς κατάματα: «Δουλειά τοῦ καλλιτέ-

χνη δέν είναι νά συγκινήσει ή νά ξεθεθίσει τούς ανθρώπους μέ άλληγορικές καταστάσεις άλλα νά τούς κάνει νά *στοχαστοῦν* (καί νά συγκινηθοῦν ἄν θέλουν) μπροστά σ' αὐτό πού κάνουν οἱ ἄλλοι, ἀπέναντι *στό πραγματικό ἀκριβῶς ὅπως εἶναι*»² Στή δεκαετία πού προηγείται ἀπό τό *Cinema Novo* ἔγιναν ἄλλες δύο προσπάθειες νά ἐφαρμοστεῖ ἡ θεωρία τοῦ Zavattini στὸν βραζιλιάνικο κινηματογράφο: τό μελοδραματικό καί ἀπλοϊκό ἔργο τοῦ Alex Viany «*Agulha no Palheiro*» (1953), πού βρῖσκεται πῶς κοντά στά πρότυπα τῆς *chanchada*, παρὰ στό νεορεαλισμό καί τό ἔργο *O Grande Momento* (1958) τοῦ Roberto Santos πού, ἄν λάβουμε ὑπόψη τίς ἀναλογίες καί τίς ἐλλείψεις τῆς ἐποχῆς, μποροῦμε νά τό θεωρήσουμε τό καλύτερο βραζιλιάνικο δείγμα τῶν ἀρετῶν καί τῶν ὀρίων τοῦ «*διαλόγου*» πού τῆ θεωρία του διατύπωσε ὁ δημιουργός τοῦ Umberto D. Ἄλλά τό *Rio, 40 Graus*, εἶναι μιὰ ρήξη μέ τό παρελθόν ενός κινηματογράφου αἰχμαλωτισμένου ἀπό τὴν αἰσθητικὴ τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου πρόξας (περιορισμοὶ τῆς ἐλευθερίας τοῦ δημιουργοῦ, παγωμένη σκηνοθεσία, προκαθορισμένο *cast* ἠθοποιῶν κ.λ.π.) καί μιὰ δυνατὴ πρόκληση τῆς αἰσθητικῆς εἰκόνας πού βγήκε στὴν ὀθόνη –τό σόκ τῆς γυμνῆς ὄψης τῆς πραγματικότητας πού δοκίμασαν οἱ Ἴταλοί θεατὲς μέ τό *Ρώμη, Ἀνοχύρωτη Πόλη* (1945) καί τό *Paisà* (1946)– καί ἄσκησε ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση στὴν ἐκδήλωση τοῦ φαινομένου πού τό 1962 πῆρε τὸν τίτλο *Cinema Novo*. Ἄλλά ἡ προκατασκευασμένη ἀντίληψη τοῦ «*πραγματικοῦ ἀκριβῶς ὅπως εἶναι*» βαραίνει γιὰ μερικά χρόνια τό πρωτοπόρο πνεῦμα τοῦ Nelson Pereira dos Santos ἀγκιστρῶνοντας το στό σχέδιο μιᾶς τριλογίας πού ἔφτασε μόνο ὡς τό δεύτερο κεφάλαιο («*Rio, gona Norte*» 1957). Τά δύο πρῶτα ἔργα τοῦ Nelson Pereira dos Santos ἐσπείραν πάνω στό ἀκαλλιέργητο ἔδαφος τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου τά λάθη τοῦ «*Ζαβαττινισμού*» τά πῶς ἐπικίνδυνα στοιχεῖα του: τὸν κοινωνικό συναίσθηματισμό, τὴν ἀποσπασματικότητα, τὴν ὀλιγοπιστία στὴν δομὴ τῆς εἰκόνας. Τό ἄνοιγμα πρὸς τὴν κοινωνικὴ κριτικὴ δέν ἦταν μόνο τολμηρὸ ἀλλὰ καί ζωτικὰ ἀναγκαῖο σ' ἓναν κινηματογράφο συνηθισμένο νά πνίγει τό δράμα σέ μελοδραματικὲς φαντασιοκοπίες ἀλλὰ στό *Rio, 40 Graus* εἶναι φανερὴ ἡ ἀριστερὴ κατεύθυνση (καί μάλιστα ἀκόμα καί στοῦ διαλόγου) μέ συνθήματα συχνὰ αὐθαίρετα, γενικεύοντας τὴν καλωσύνη τῶν φτωχῶν καί τὴν κακία τῶν ἀστῶν. Ἀκόμα καί στά καλύτερα ἔργα πού οἱ μελετητὲς τοῦ κινήματος θεωροῦν ὀρθόδοξα δείγματά του –*Vidas Secas, Deus e o Diabo*– τό μῦθημα θά ὑπεισέρχεται σάν νά χρειάζονται οἱ σκηνοθέτες κι ἓνα ἰδεολογικὸ μανιφέστο ἐκτός ἀπὸ τό ταλέντο τους.

Ξεχασμένος πρόγονος τοῦ *Cinema Novo* εἶναι τό *O Grande Momento* (1958), ἠθογραφία ἑνός γάμου στὴ λαϊκὴ γειτονιά *Bras* τοῦ *Sao Paulo*. Εἶναι μιὰ παραγωγή τοῦ Nelson Pereira dos Santos πού ἔγραψε (μέ τὴ συνεργασία τοῦ Norberto Nath) καί σκηνοθέτησε ὁ νεαρός τότε Roberto Santos. Ἔργο ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸν Zavattini κυρίως καί λιγότερο –σέ σκηνές παράλογων καταστάσεων ὅπως τό μεθύσι στό γαμήλιο γεῦμα– ἀπὸ τό σατιρικό πνεῦμα τοῦ René Clair καί τὴν κλασσικὴ ἀμερικάνικη κωμωδία. Ὁ σεβασμός τοῦ Roberto Santos στὴν αὐθεντικότητα τῆς συμπεριφορᾶς τῶν πρωταγωνιστῶν του δέν τοῦ ἀφαίρεσε τὴν κριτικὴ διάθεση. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Santos ἀφομοίωσε τό μάθημα τοῦ Zavattini μέσα

από τη γενναιοδωρία του De Sica: *ή φωνή της καρδιάς* είναι δυνατότερη από τον ψυχρό υπολογισμό αλλά ή φτώχεια δέν απαλλάσσει τούς ανθρώπους από μικρότητες.

Όπως πρόβλεψε ό Zavattini —παρά τίς άρνητικές συνέπειες μερικών άρχών του πού γρήγορα πάλιωσαν— πού άνοιξε τό δρόμο στόν κινηματογράφο του Άντονιονί και του Μπελόκιο: «Ή κάμερα στην πραγματικότητα τά έχει όλα μπροστά της: βλέπει τά πράγματα και όχι τήν έννοια των πραγμάτων».

Έκτός από τήν κληρονομιά του Zavattini τό Ο Grande Momento έχει στιγμές κινηματογραφικής έντασης πού δίνουν στόν Roberto Santos ξεχωριστή θέση στόν νέο βραζιλιάνικο κινηματογράφο. Π.χ. ή ένέδρα του χροοφειλέτη στό Λούνα Πάρκ μέ τήν άμεσότητα των μακρόχρονων πλάτων της, τής ρεαλιστικής σκηνογραφίας, τής υποδλητικής μουσικής.

Στήν ίδια φάση βρίσκουμε τή μορφή του Walter Hugo Khouri πού τό 1958 θά σκηνοθετήσει τό Estranho Encontro, μιά από τίς πίο έκφραστικές και άνήσυχες προαγγελίες τής γέννησης του σύγχρονου κινηματογράφου στην χώρα μας. Οί δυσκολίες τής παραγωγής πού έμπόδισαν τήν ανάπτυξη όρισμένων ιδεών του σκηνοθέτη, ή ακαταλληλότητα όλου σχεδόν του Κάστ των ήθοποιών για μιά έσωστρεφή έρμηνεία, οί συγκρούσεις άντιλήψεων και ύφους μέσα από διαφορετικές έπιρροές (Μπέρκμαν, άμερικάνικος νεοεξπρεσιονισμός) ήταν οί αίτίες για τή μερική άποτυχία του φίλμ· ό Khouri όμως έκανε μερικά δειλά δήματα προς τήν ύπαρξιακή - έσωτερική εικόνα πού άντιπροσωπεύεται σήμερα στα έργα του Louis Mall (Feu Follet, 1963) και του Antonioni (La Notte, 1961). Μερικές διακοσμητικές έξπρεσιονιστικές ύπερβολές συνδέουν τήν ταινία μέ κινηματογραφικές άπόψεις ξεπερασμένες αλλά ή χρήση των νεκρών χρόνων³ (Fellini Bergman), τό έκφραστικό ψυχολογικό δέσιμο τής πλοκής ή ή στέγη παρουσίαση των ήρώων (πού όμως σχεδιάζονται έλλειπτικά και καταπιέζονται από έναν άθλιο διάλογο) στην ουσία μιά γέφυρα μέ τό μέλλον. Τό 1960 είχαμε γράψει για τό Na Gragnata do Diabo: «Στόν Khouri, ή άτμόσφαιρα, τά σενάρια πού είναι ποτισμένη άπ' αυτή και ή κατασκευή των προσώπων είναι τά κυριότερα στοιχεία. Ή δράση έρχεται μετά και ή φυσική τάση του σκηνοθέτη είναι νά τή μειώσει στό έλάχιστο». Όταν τό 1962 ό Khouri χρησιμοποίησε μιά πυκνή πλοκή και τή διάλυση των προσώπων σε πολλές μορφές πάνω στην όθόνη άντιμετώπισε τήν πρώτη άποτυχία μέ τό έργο A Ilha. Έπιστρέφοντας στην αυτοσυγκέντρωση και τήν λεπτή άτμόσφαιρα μέ τό έργο Noite Varzia τό 1964 ό δημιουργός πετυχαίνει νά εκμεταλλευτεί στό έπαρκο τή δυνατότητα έπικοινωνίας.

Ή ρήξη.

Άνάμεσα στό 1960 και τό 1962 πολλοί παράγοντες συντέλεσαν στό να εκδηλωθεί μιά ρήξη μέ τόν κονφορμισμό του παρελθόντος· υπήρχε διάχυτο ένα αίσθημα αίσιοδοξίας, μιά δημιουργική άναμονη. Νέοι πού έβγαιναν από τίς ταινιοθήκες, από τίς συγκρούσεις πού είχαν φέρει τίς άπαιτήσεις του βραζιλιάνικου κινηματογράφου στίς στήλες των έφημερί-

δων και των επιθεωρήσεων τέχνης, νέοι σπουδασμένοι στην IDHEC του Παρισιού και στο Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου της Ρώμης, τακτικοί αναγνώστες των κριτικών, με εμπειρίες από τη συμμετοχή τους σε γυρίσματα ταινιών σαν βοηθοί σκηνοθέτες (σε πειραματικά «βιοτεχνικά» έργα του Ρίο ντέ Τζανέιρο ή σε παραγωγές των «μεγάλων Στούντιο» του Σάο Πάουλο) παραβιάζουν με διάφορους τρόπους τις πύλες της κινηματογραφικής δημιουργίας. Η στάση όρισμένων κινηματογραφιστών ενάντια στην κριτική μπορεί να θεωρηθεί υπερβολική αν την αναζητήσει κανείς μέσα στο κολοσσιαίο άρχείο των άρθρων του τύπου που χρησιμοποιεί σαν πεδίο μάχης και σαν φερέφωνο των άνησυχιών, των διεκδικήσεων και των διαφωνιών των νέων σκηνοθετών. Σέ καμιά άλλη χώρα του κόσμου —στη Γαλλία ή nouvelle vague είχε την υποστήριξη των ειδικευμένων θεωρητικών εντύπων— ο καθημερινός τύπος δεν άφιέρωσε τόσο χώρο στη φάση της *κίνησης* ενός κινηματογραφικού κινήματος.

Μιά άλλη σφαλερή ιδέα είναι ν' αποδίδεται στους νέους *προβληματισμένους* σκηνοθετες ή κατάργηση της Chanchada⁴ Θά ήταν «ευχής έργο» νά εξαφανιζόταν τό είδος αυτό του θεάματος αφού ή αίτία της ύπαρξής του — ή πολιτιστική αδράνεια των μαζών— εξακολουθεί να υπάρχει. Αυτό τό είδος των υποπροϊόντων καταργήθηκε γιατί:

1) ή τηλεόραση μέ τόν άμορφο και πρωτόγονο τρόπο που προσφέρει τό υλικό της παρουσιάστηκε σαν ιδανικό μέσο για τήν διοχέτευση παρόμοιων έργων.

2) ή άνοδος των τιμών των εισιτηρίων ανάγκασε τό κοινό νά γίνει πιό αυστηρό στην κρίση του για τήν ποιότητα του φίλμ.

Η τηλεόραση παρουσίαζε δωρεάν τόν ίδιο τύπο των φαρσοκωμωδιών, νούμερα χορευτικά και τραγούδια μέ τίς ίδιες άνιαρές σκηνοθεσίες, προσφέροντας μάλιστα και μεγαλύτερη ποικιλία έρμηνευτών (άπό τό χώρο των καλλιτεχνών του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης. Η όλοένα μεγαλύτερη έπιρροή της τηλεόρασης επιβάλλει στους βραζιλιάνους κινηματογραφιστές ένα συνεχή ανταγωνισμό στον όποιο δέν μπορούν ν' αντιδράσουν πάντα μέ τόν πιό εύστοχο τρόπο.

Μέ τόση θετική σπορά δέν μπορούσε νά λείψει και ή συγκομιδή έφ' όσον ήταν ευνοϊκή και ή ιστορική στιγμή αντίθετα μέ τήν περίοδο 1955-60 όταν τά χολυγουντιανά όνειρα της ομάδας που έκανε τό Βέρα Κρούζ και τίς έταιρείες Μαριστέλα/Multifilms έσθησαν και πολλοί κινηματογραφιστές μέ ταλέντο διεκδίκησαν τήν ανεξαρτησία τους άπό τό σύστημα του έμπορικού κινηματογράφου χωρίς όμως νά άποπροσανατολιστούν άπό τούς στόχους του θεάματος. Μπορούμε νά αναφερθούμε σε πολύ διαφορετικές ίδιουσγκρασίες: Oswaldo Sampaio (A Estrada, 1956), Galileu Garcia (Cara de Fogo, 1958), Rubem Bifora (Ravina, 1958) Walter George Durst και Cassiano Gabus Mendes (O Sobrado, 1956) και πάλι Durst (πού ύπογράφει μόνος του για τή σκηνοθεσία του Paixão de Gaucho τό 1958) Carlos Alberto de Souza Barros και Cesar Memolo (Osso, Amor e Papagaios, 1958) εκτός άπό τόν γνωστό μας Walter Hugo Khuri (ή παραγωγή του πρώτου έργου του διήρκεσε μέ διαλείμματα άπό τό 1951 ως τό 1953) και τόν Roberto Santos (πού δοκίμαζε τίς δυνάμεις του στον κινηματογράφο άπό τό 1951). Μιά σύντομη σύγκριση μέ τόν

γαλλικό κινηματογράφο: η nouvelle vague εκδηλώθηκε μόνο τό 1957/59 παρ' όλο πού ό Alexandre Astruc έδειξε τά πρώτα δείγματα τής δουλειάς του τό 1951 μέ τήν *Κόκκινη Κουρτίνα* (Le gideau Cramoisi) ό Jean Rierre Melville χρησιμοποιούσε μεθόδους παραγωγής έξω από τό καθιερωμένο από τό 1945/47, ή Agnes Varda προκάλεσε τό ένδιαφέρον τής κριτικής από τό 1954/55 μέ τό *La pointe courte*, ό Alain Resnais άρχισε νά επιβάλλει ένα ύφος τό 1966 (*Nuit et Brouillard, Toute la Mémoire du Monde*), ό Louis Malle εργάστηκε γιά πρώτη φορά σέ ταινία μεγάλου μήκους τό 1955 (σάν συνεργάτης του Cousteau στήν ταινία *Le Monde du Silence*) καί ό Roger Vadim φανερώθηκε τό 1956 (*Et Dieu Créa la Femme*).

« Είηαι άναμφισβήτητο ότι οί περισσότεροι κινηματογραφιστές πού ντεμπουτάρησαν μετα τό 1945 (όπως ό René Clément, ό Georges Rouquier, ό André Michel) έβλεπαν τόν κινηματογράφο σάν κάτι περισσότερο από ένα άπλό επάγγελμα τόν έβλεπαν σάν ένα εκφραστικό μέσο μέ πολυλαπλές δυνατότητες. Είχαν τή φιλοδοξία νά δημιουργήσουν ένα κόσμο μέ τά έργα τους » έγραψε ό Jacques Siclier. 'Αλλά δέν είχε φτάσει άκόμα ή στιγμή.

Στή Βραζιλία όταν απέτυχαν οί φόρμουλες τών μεγάλων Στούντιο καί τών ήμιμέτρων, όταν ή chanchada μεταφέρθηκε στήν τηλεόραση χωρίς νά ύπάρχουν συνδικαλιστικές διεκδικήσεις γιά ελάχιστο αριθμό συνεργατών έγινε αισθητή ή άναγκαιότητα γιά τήν παραγωγή ταινιών μέ τολμηρά θέματα καί σύγχρονο ύφος· ή πίεση αυτή παρέσυρε όρισμένους καθιερωμένους παραγωγούς καί έδωσε τήν εύκαιρία σέ νέους άνθρωπους νά εργαστούν στόν κινηματογράφο. Οί δάσεις τής παραγωγής ήταν πολύ ταπεινές, συνεργατικές σχεδόν όπως στό έργο OS Cafajestes (1962) του νεοεμφανιζόμενου Rui Guerra· παραγωγός ήταν ένας άγνωστος τότε ήθοποιός ό Jeca Valadão καί ή ταινία ήταν όλοφάνερα έληρασμένη από τό γαλλικό κινηματογράφο καί τόν Antonioni. 'Η ήταν φιλόδοξες όπως στήν περίπτωση του O Pagador de Promessas μιά παραγωγή του Oswaldo Massaini σκηνοθέτη τής «chanchada». Μέ τά πλεονεκτήματα καί τήν εμπορική του έπιτυχία τό O Pagador des Promessas έδειχνε τήν ύπαρξη σκληρών θετικών στοιχείων πού από τήν καλλιέργεια καί τήν ανάπτυξη τους θά ξεπηδούσε ό νέος βραζιλιάνικος κινηματογράφος ή τό Cinema Novo όπως προτιμούν νά τό όνομάζουν εκείνοι πού όταν κάνουν τόν άπολογισμό του θά προτιμούναν νά τόν απαλλάξουν από όλα εκείνα τά στοιχεία πού δέν ταιριάζουν μέ τίς πολιτικές τους πεποιθήσεις ή τήν αισθητική τους. «Δέν είναι τυχαίο» γράφει ό Alex Viary, «πού στό O Pagador de Promessas συνεργάζονται ένας σκηνοθέτης, τέως βεντέττα τής 'Ατλαντίδας καί του Βέρα Κρούζ, ένας σεναρίστας ειδικευμένος σέ ραδιοφωνικές παραγωγές καί ένας ήθοποιός του Βραζιλιάνικου Κωμικού Θεάτρου». 'Ο άναγκαστικά έτερογενής χαρακτήρας του νέου βραζιλιάνικου κινηματογράφου επέζησε μέσα από προϊόντα όπως ή ταινία του Anselmo Duarte πού άντανακλούσε «τή συλλογική έμπειρία πολλών ανθρώπων καί πλάνες πολλών χρόνων» καί μέσα από τήν πειραματική τόλμη τών νεοφερμένων (άξίζει να υπενθυμίζουμε μαζί μέ τόν Rui Guerra τόν συνεργάτη του Miguel Torres πού πέθανε σ' ένα άτύχημα λίγο καιρό άργότερα) πού διαμορφώνονταν από τίς ποικίλες ξένες επιδράσεις.

Ἐνάντιον σ' αὐτούς εἶναι ὁ Paulo Cesar Saraceni μέ τό ἔργο Porto das Caixas (1963) πού ἦταν ἀπογοητευτική συνέχεια τοῦ Arraial do Cabo (1960) ὅπου εἶχε συνεργαστεῖ καί ὁ φωτογράφος Mario Carneiro· ὁ Leon Hirszman μέ τό μικροῦ μήκους ⁵ A Pedreira (1960) σωστό μαθητικό ἔργο πάνω στό πρότυπο τοῦ Αἰζεστάιν· ὁ Joaquim Pedro de Andrade μέ τά ἔργα Couro de Gato (1960) καί Garrincha, Alegria do Povo (1962) μαθητῆς τοῦ René Clair πού θά προσπαθήσει ἀργότερα νά ἀκολουθήσει τό ρεῦμα τοῦ cinéma vérité μέ ἄνισα ἀποτελέσματα· ὁ Roberto Farias μέ τό ἔργο Assalto ao trem Pagador (1962) πού γέμισε μέ βραζιλιάνικα πρόσωπα καί καταστάσεις μιά ταινία μέ ἀμερικάνικο σκελετό· καί κυρίως ὁ Glauber Rocha μέ τό ἔργο του Deus e o Diabo na Terra do Sol (1946) ἕνας καλλιτέχνης πού δύσκολα διαφαινόταν μέσα ἀπό τό δημαγωγικό καί χασοτικό Baigavento τοῦ 1961.

Μετά τό Vidas Secas (1963) –ἕνα ἔργο γαλήνιας μορφωτικῆς σιγουριᾶς πού μπορεῖ νά συγκριθεῖ μόνο μέ τό The Southerner (1945) τοῦ Jean Renoir– καί κυρίως μετά τό Deus e o Diabo – ἕνα ἔργο πού ἀποτελεῖ κορυφωση τῆς πολιτιστικῆς δραστηριότητος ἀλλά καί συνάμα ἀνακάλυψη καί ἐπανάσταση μέ τήν πιό πλατιά καί λυτρωτική ἔννοια αὐτῶν τῶν ὄρων– ἡ βραζιλιάνικη παραγωγή φτάνει σ' ἕνα ἐπίπεδο πού δύσκολα μπορεῖ πιά νά ξεπεραστεῖ. Τό ἔργο Noite Vazia δέν εἶναι τόσο ἀνοιγμα νέων ὀριζόντων ὅσο στήριξη καί τελειοποίηση τοῦ κινηματογράφου τοῦ Walter Hugo Khouri. Πετυχαίνει μιά τέλεια ἀρμονία τοῦ διωνύμου ἐνδοσκοπήση-ἐπικοινωνία καί μέ τό ζωντάνεμα τοῦ δράματος τῆς ἀλλοτρίωσης ἐπικυρώνει τή σπουδαιότητα καί τή νομιμότητα τοῦ καθολικοῦ του ὁράματος μέσα στό βραζιλιάνικο πανόραμα. Ὅπως ὁ Khouri ἕνας ἄλλος πρόδρομος τοῦ νέου βραζιλιάνικου κινηματογράφου ὁ Roberto Santos ἐπωφελεῖται ἀπό τή χειραφέτηση τοῦ βραζιλιάνικου κινηματογράφου στόν τεχνικό τομέα, στίς ἱκανότητες τῶν συνεργατῶν, τή σύνθεση τοῦ cast γιά νά πλουτίσει μέ μορφική τελειότητα καί ἐσωτερικότητα τήν δική του ἐκδοχή τοῦ A Hora e a Vez de Augusto Matraga τοῦ Guimarães Rosa. Χωρίς νά προχωρήσουμε σέ λεπτομέρειες πάνω σ' αὐτό τό ἔργο θά ὑπενθυμίσουμε τό ντεμποῦτο τοῦ Lyíz Sergio Person μέ τό Sao Paulo S.A. (1965) καί τοῦ Walter Lima Jr. μέ τό Menino de Engenho (1966)· εἶναι ἀδύνατο νά ἀξιολογηθεῖ ἀκόμα ἡ χωρίς συνέχεια προσφορά τῶν σκηνοθετῶν αὐτῶν πού ἀναμφισβήτητα ἔχουν ταλέντο.

Ἐμπόδια

Τά κυριότερα ἐμπόδια γιά τήν ἀνάπτυξη τοῦ βραζιλιάνικου Cinema Novo γεννιοῦνται ἀπό τή στάση ἐκείνων πού κατατάσσονται σέ ομάδες καί ὁμαδοῦλες βαφτίζοντας μιά σειρά ἀπό πράξεις μέ στενό ἐπαρχιώτικο χαρακτήρα μέ τό αὐθαίρετο καί ἀπομονωτικό ὄνομα «Cinema Novo»

α) Ἐπιμένουν γιά τό ἀσυμβίβαστο τοῦ λεγόμενου «κινηματογράφου τοῦ δημοῦρου» μέ τίς δομές τοῦ βιομηχανικοῦ κινηματογράφου (πρὶν ἀπό 20 χρόνια ὁ Luigi Chiarini διατύπωνε μέ σαφήνεια μιά ἰδέα πού ξεκινούσε ἀπό τόν καιρό τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου: «Ἡ ταινία εἶναι τέχνη, ὁ κινηματογράφος εἶναι βιομηχανία» Σ' αὐτή τήν ἀποψη στηρί-

χτηκαν και δημιουργησαν σκηνοθέτες όπως ο Chaplin, ο Lang, ο Fellini, ο Kazan, ο Visconti, ο Kurosawa, ο Godard κ.λ.π....)

β) Δείχνουν φοβία για την ξένη συνεργασία και φτάνουν να αρνούνται ακόμα και την αξία της πολυεθνικής συνεργασίας στα ευρωπαϊκά πλαίσια.

γ) Δείχνουν φοβία για τον κινηματογράφο-ψυχαγωγία τη στιγμή που σ' όλα τα κέντρα παραγωγής -ακόμα και στις ΕΣΣΔ και τις χώρες που βρίσκονται κάτω από την επορροή της- έχουν αντιληφθεί ότι καμμία κινηματογραφική βιομηχανία δεν μπορεί να επιζήσει με αποκλειστική δίαιτα έργων πικρών, «κοινωνικών» ή έσωστρεφών.

δ) Η παραμόρφωση του έργου από μία μονολιθική σκέψη με αναλλοίωτη ιδεολογική απόχρωση: σ' αυτή μπορεί ν' αποδοθεί ή έμμομη στό- θέμα του μυστικισμού.

Η πολιτιστική απομόνωση

Νά στέκεσαι απέναντι στον κόσμο και όχι απέναντι στο ειδικό όραμα του κόσμο που καταξιώνουν ιδεολογικές θεωρήσεις. Γι' αυτή του τη στάση απέναντι στις εικόνες και τα πρόσωπα του ο Walter Hugo Khouri δέχτηκε επιθέσεις από όλους, κλείστηκε μέσα στα τείχη άοριστων προκαταλήψεων, κατηγορήθηκε για απομόνωση και άλλοτρίωση. Σέ παληότερη κριτική αναφερθήκαμε σ' ένα κείμενο του Jean Leircus για νά υπερασπίσουμε τό Noite Vazia «... Στους περισσότερους ανθρώπους ή άρνηση ή ή ύποστήριξη των πνευματικών αξιών έπενεργεί στην πραγματικότητα ως ένα έπίπεδο θάθους, στο έσωτερικό του έγώ που συχνά είναι ανεξάρτητο από τις προοπτικές σχετικά με την κοινωνική ζωή. Αυτή απαιτεί άκριβεις απαντήσεις ενώ ή άμφιβολία και ή αντίφαση φτάνουν στο θυθό του είναι μας.

Μπορούμε ακόμα νά πούμε ότι ή αντίληψη που έχουμε για τον έρωτα για την όμορφιά κ.τ.λ. μάς ποτίζει πολύ πιο βαθιά: αυτές οι αντιλήψεις μπορούν νά χαρακτηρίσουν πολύ καθαρώτερα την αλήθεια των ιδεών μας απ' ότι οι πράξεις της πίστης, της κοινωνικής δράσης κ.τ.λ.». Χωρίς άκριβεις απαντήσεις γεμάτος άμφιβολίες και αντιφάσεις ήταν και ο Luiz Sergio Person στον έργο Sao Paulo S.A. 'Ανάμεσα στ' άλλα κοινά σημεία που έχει με τον Khouri, ο άριστορός Person συγκινητικά πιστός στον έαυτο του στους δισταγμούς και στα αναχωρητικά σημεία του έργου του, ξεχωρίζει με την άρετή του νά ξυπνά «μία μεγάλη μάζα ύπαρξιακής άναταραχής, συγκινησιακών μεταβολών και κοινωνικής άλλοτρίωσης - την τραγική άναποφασιστικότητα εκείνων που δεν διαλέγουν ποτέ». 'Όσοσο αν έξετάσουμε τις κριτικές του Sao Paulo S.A. θά δούμε ότι οι νύξεις κοινωνικής κριτικής του έργου έχουν μεγενθυθεί ώστε νά ταξινομηθεί και ο Person στον κατάλογο των δημιουργών του Cinema Novo, που μηδενίζουν σχεδόν την τραγική σύγκρουση του είναι με τον κόσμο.

«'Η ταινία είναι τέχνη, ο κινηματογράφος βιομηχανία». 'Ο Κιαρίνι απέδειξε ότι ο άδιάλλακτος διαχωρισμός της τέχνης από τη βιομηχανία σημαίνει την ύποστήριξη των αίτημάτων της μίας και των δικαιωμάτων της άλλης». 'Τό καλλιτεχνικό αίτημα τείνει στή διαφοροποίηση της μίας ταινίας από την άλλη ενώ τό βιομηχανικό τείνει στο αντίθετο δηλαδή την όμοιομορφία».

Στό Cinema Novo ή υπεύθυνη πολιτική του αντιβιομηχανικού συμπλέγματος συντέλεσε κατά παράδοξο τρόπο στην έξομοίωση του πνεύματος των ταινιών και λειτούργησε σάν ύποχθόνιο όργανο άλλοτρίωσης κώνοντας νά υπερισχύσει ή εϊθίμη του δημιουργού στό περιεχόμενο των προσώπων και στό πλατύ νόημα των θεμάτων. Δραπετεύοντας άπό τό «φάσμα» του κινηματογράφου-βιομηχανία και άπό τά πετάγματα της «ύπερβολικής» έλευθερίας του δημιουργού ό όπαδός του Cinema Novo ζητά καταφύγιο στίς συνταγές σιγουριάς πού προσφέρει ό μαρξισμός διαμέσου των ντόπιων έρμηνευτών του.

Έκθέτοντας τους λόγους της αντίθεσης του διανοούμενου και του δημοκράτη ενάντια στην «πολιτιστική απομόνωση» ό Adonias Filho γράφει ότι «μέ τόν κατακλυσμό της δραματοουργίας και της μυθιστοριογραφίας άπό έλευθερίες οι δυό αυτές δημιουργικές δραστηριότητες έγιναν στοιχεία ζύμωσης πλάι στην δεκτικότητα» ύποδειχοντας ότι «ή φαντασία σάν μέρος της διανοητικής λειτουργίας δέν ύποφέρει την ύποταγή στον ιδεολογικό δλοκληρωτισμό. Άντιστέκεται και μέ την άντίσταση ύποδείχνει τους δεσμούς μέ την έπαναστατική διεργασία. Η κατάσταση πολέμου άνάμεσα στη νόηση και την ιδεολογία θρϊσκει τό πιο ισχυρό όπλο στη φαντασία –στούς ψυχολογικούς διανοητικούς συντελεστές– και στό όπλο αυτό όφείλεται ή ήττα της δικτατορίας». Στο ίδιο κεφάλαιο όπου ύμνει την προσφορά της τεχνολογίας και της βιομηχανικής εξέλιξης στον κινηματογράφο και στον άγώνα του ενάντια σέ κάθε μορφή σκοταδισμού ό Adonias προσθέτει: «Προεκτείνοντας τή διεργασία της νόησης στη διεργασία της παραγωγής και πλαταιίνοντας έτσι την έπαφή άνάμεσα σ' αυτήν και τό διανοούμενο, ό κινηματογράφος –πού μεταμορφώνεται σέ μία νέα δημοκρατική πνοή αυξάνοντας και βαθαίνοντας τή συνάντηση της τέχνης μέ τους καταναλωτές– δίνει νέα άξια στή δημιουργική φαντασία. Και της δίνει νέα άξια γιατί έξαιτίας της τεχνολογικής και βιομηχανικής όργάνωσης άπαιτεί την λειτουργία της φαντασίας σάν άπαραίτητη πρώτη ύλη (...) Τό άξιοπαράτηρητο στίς σχέσεις της τέχνης και της τεχνολογίας (...) είναι ότι για πρώτη φορά μία βιομηχανία μεγάλης δημοτικότητας έξαρτάται άπό τή δημιουργική φαντασία...» Και προσθέτει: «Η πολιτιστική απομόνωση έπιδρά πάνω στη φαντασία πού κινεί τόν κινηματογράφο – τόν κινηματογράφο πού όραματοποιεί τή φαντασία για τους ίδιους τους καταναλωτές του– διαφθείρει την πρώτη ύλη σάν νά άνακατεύει νερό στό πετρέλαιο. Και ή φαντασία είναι αυτή πού μέ την έλευθερία της δημιουργίας –αυτήν πού άπαιτεί ή ψυχολογική της προέλευση– όριστικά μακριά άπό την ιδεολογία πού επιβάλλει ή πολιτιστική απομόνωση. Χαρακτηρίζει τόν κινηματογράφο σάν τέχνη έξασφαλίζοντας την έπαφή του μέ τους καταναλωτές. Η μεγάλη προσπάθεια του διανοούμενου, του άνανεωτή «σχεδόν ένας πόλεμος για την άναγνώριση, άπευθύνεται προς τόν καταναλωτή-θεατή». Άς προσθέσουμε όμως ότι ή κατανάλωση δέν μπορεί νά προγραμματιστεί, νά καθοριστεί άπό τόν διανοούμενο ή τόν καλλιτέχνη. Όσοι τό προσπάθησαν νόθεψαν τό βασικό μέσο για την άπόκτησή της, την έλευθερία. Στο χωρίς όρια πανόραμα του νέου κινηματογράφου ή «τάση του Cinema Novo» –πού ένέχει έξαιτίας της πρακτικής και διαστικής θεωρητικοποίησης τά σπέρματα της κατα-

στροφής του— ενεργεί σάν όπλο πολιτιστικής άπομόνωσης. Ό *άνανεωτής* πού ίσχυρίζεται ότι έχει προδιαγράψει τούς στόχους του κί ότι μπορεί νά επιβάλλει στήν κριτική τίς μεθόδους καί τούς σκοπούς του, είναι ένα άντιφατικό πρόσωπο. Τό ξεπέρασμα αυτής τής άντίφασης καί ή πορεία πρός τό κοινό μέ σκοπό μία εθνική κουλτούρα λογικά επιρρασμένη από τίς σταθερές τής παγκόσμιας κουλτούρας είναι ό δρόμος πού πρέπει ν' ακολουθηθεί τό Cinema Novo γιά νά γίνει πραγματική καινοτομία καί ν' άνταποκριθεί στίς προσδοκίες τών ξένων παρατηρητών πού δέν διακυδεύουν τό γόητρό τους ύποκίπτοντας στήν εφήμερη λάμψη ενός φεστιβάλ.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1) Chanchada: είδος μουσικής κωμωδίας τής λαϊκής κουλτούρας πού συχνά βασίζεται σέ σχέτς καί δημοφιλείς ήρωες τού ραδιοφώνου.

2) Cesare Zavattini: «Άνασκόπηση τού Ίταλικού Κινηματογράφου». Δεκέμβριος 1952

3) Σχετικά μέ τό *Noite Vazia* ύπενθυμίζουμε ότι ή χρήση τών νεκρών χρόνων είναι «ίσοδύναμη μέ τό suspense στά έργα ύπαρξιακής άγωνίας» καί μπορεί νά θεωρηθεί «Σάν σταθερά τού σύγχρονου κινηματογράφου πού συνεπάγεται δυό άποτελέσματα φαινομενικά μόνο άντιφατικά: τήν συμπνοια μέ τήν ένταση τού θεατή από τήν όποία συνάγεται τό φαινόμενο *προβολή-ταύτιση* πού κανένα φίλμ δέν μπορεί νά παραγγωρίσει χωρίς τόν κίνδυνο νά γίνει άπρόσιτο καί τήν *άποστασιοποίηση* πού όδηγεί στήν άυτοάνάλυση καί τόν στοχασμό», 1 Άπριλίου 1965.

4) Σημειώστε παραγωγός τού *O Pagador des Promessas*, Oswald Massaini καί ό παραγωγός τού *Assalto a o Tom Pagador*, Herbert Richers δέν έτρεφαν πολλές φειδισθήσεις γιά τήν άποδοτικότητα τού είδους.

5) Ένα από τά φίλμ μικρού μήκους πού περιέχονταν στά «Cinco Veres Favela» μέ παραγωγή τού Λαϊκού Κέντρου Κουλτούρας, τό 1962.





GUSTAVO DAHL

Μιά τέχνη στην αναζήτηση της ανθρώπινης αλήθειας
Έξέλιξη καί προβλήματα της κινηματογραφικής υπόθεσης.

Ἡ υπόθεση εἶναι τὸ στοιχεῖο ἐκείνο τοῦ φιλμ πού ὀρίζεται πῶς δύσκολα. Ἱστορία, ἀφήγηση, θέμα, πλοκή, σενάριο, υπόθεση εἶναι λέξεις πού μποροῦν νά ὑπονοοῦν μιὰ εἶδηση τῶν ἐφημερίδων ἕνα κλασικό ἔργο τῆς λογοτεχνίας, μιὰ παιδική ἀνάμνηση, μιὰ κοινωνιολογική ἐρευνα, μιὰ φιλοσοφική σκέψη ἢ μιὰ ὄνειρική ἐμμονή ἰδέα. Ἄν θέλουμε νά κάνουμε μιὰ διάκριση ἀνάμεσα στοὺς πολὺ συγγενικοὺς ὅρους υπόθεση, σενάριο, τεχνική σκηνοθεσία μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι τὸ πρῶτο εἶναι ἡ ἐκθεση μιᾶς κατάστασης τὸ δεύτερο ἡ ἀνάλυση καὶ τὸ τρίτο ἡ μεταφορά αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης σέ ὅρους τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ἡ σκηνοθεσία εἶναι ἡ συγκεκριμενοποίηση αὐτῆς τῆς μεταφορᾶς καὶ τὸ μοντάζ ἢ κριτικὴ ἐπιλογή αὐτῆς τῆς συγκεκριμενοποίησης. Βλέπουμε ἀμέσως ὅτι ἀπὸ τὰ διάφορα στοιχεῖα ἐνός φιλμ, τὸ θέμα εἶναι τὸ λιγότερο κινηματογραφικό: χωρὶς ὅμως καὶ ν' ἀποκτᾶ λογοτεχνικό χαρακτήρα ἢ νά γίνεται ἄλλο εἶδος, θεατρικό ἔργο λ.χ. Στὸ θέατρο ἡ δράση προχωρεῖ μέ τὸν διάλογο, ἕνα καθαρὰ λογοτεχνικό στοιχεῖο. Στὸν κινηματογράφο ὁ διάλογος μπορεῖ νά προχωρήσει τὸ μῦθο μὰ τίς πῶς πολλές φορές αὐτός εἶναι αὐτάρκης γιατί περιγράφεται μέ ὅλη τὴν ἀφήγηση.

Ἡ υπόθεση εἶναι μιὰ διαδοχὴ καταστάσεων ἀπ' ὅπου μπορεῖ νά λείπει ὁλότετα ὁ διάλογος ἢ νά ὑπάρχει μόνο σποραδικὰ ἐνῶ οἱ τυχόν ἀρετές τῆς λογοτεχνικῆς περιγραφῆς θά περάσουν ἀπαράτηρητες ἀφ' οὗ τελικά ἡ δράση στὴν τελικὴ μορφή της θά ἔχει περιγραφεῖ μέ μέσα ὁλοσυνόλου διαφορετικά ὅπως εἶναι ἢ εἰκόνα καὶ ὁ λόγος.

Γό ύφος κάνει τό περιεχόμενο

Ὁ Χόρχε Λουΐς Μπόρχες ἔχει γράψει ἓνα πρωτότυπο σενάριο εἰδικά γιά τόν κινηματογράφο μέ θέμα τοὺς *compadritos*. Τό θέμα αὐτό στή λογοτεχνική μορφή του ἔχει τίς ἀρετές πού ἔκαναν τόν Μπόρχες συγγραφέα διεθνoῦς φήμης. Στήν κινηματογραφική του μορφή ὁμως οἱ ἰδιότητες αὐτές πιθανόν νά λείπουν γιατί ὅταν βλέπουμε πάνω στήν ὀθόνη ἓνα διήγημα πού ἔγινε ταινία τό βλέπουμε περιγραμμένο, μεταγραμμένο, ἀφηγημένο ἀπό τόν σκηνοθέτη καί ὄχι τόν σεναριογράφο. Εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ἔργου «*Hangmen also die*» («Καί οἱ δῆμοι πεθαίνουν») πού ἔγραψε ὁ Μπρέχτ κι σκηνοθέτησε ὁ Φρίτς Λάνγκ χωρίς τό παραμικρό μπρεχτικό στοιχείο· ἔτσι τό ὄνομα τοῦ Μπρέχτ ἀναφέρεται στοὺς τίτλους τῆς ταινίας μόνο γιά τήν πατρότητα τῆς ιδέας.

Ἔλα αὐτά μᾶς ὀδηγοῦν στή διαπίστωση τοῦ βασικοῦ προβλήματος: αὐτός πού μιλά, πού λέει κάτι στό φίλμ εἶναι ὁ σκηνοθέτης· αὐτός εἶναι ὁ δημιουργός τῶν μορφῶν πού ἕστερα μέ τήν προβολή τους στήν ὀθόνη σημαίνουν κάτι. «Ἡ κεντρική ιδέα εἶναι μιά σειρά ἀπό τράβελλινγκ» ἔλεγε ὁ Luc Moullet στό γνωστό του ἄρθρο γιά τόν Samuel Fuller¹ ἐκφράζοντας μέ λακωνικό καί κατηγορηματικό τρόπο τήν προτεραιότητα καί τήν ἀποκλειστικότητα τῆς σκηνοθεσίας σάν μέσο κινηματογραφικῆς ἔκφρασης. Στόν κινηματογράφο ὅπως καί στή μουσική –περισσότερο ἀπ' ὅτι στίς ἄλλες τέχνες– τό θέμα, ἡ κεντρική ιδέα, τό περιεχόμενο, τό μῦθημα, ἡ σημασία, τό νόημα γίνονται ἀπό τό ὕφος. Ἡ πρώτη ὕλη ἐνός φίλμ δέν εἶναι ἡ πλοκή του ἀλλά ἡ παρουσία πραγματικότητας πού αὐτή ἡ πλοκή ἀνακινεῖ. Ὁ Resnais ἔκανε μιά πολύ σωστή σύγκριση ὅταν εἶπε ὅτι χρησιμοποιεῖ τό θέμα τῶν ἔργων του ὅπως ἓνας μουσικός –ὁ Bartok ἢ ὁ Villa Lobos– θά χρησιμοποιοῦσε ἓνα φολκλορικό μοτίβο: σάν μιά ἀρχή πού μετά ἀπό παραλλαγές καί ἐπεξεργασίες ἐνσωματώνεται ὀλότελα στό προσωπικό ὕφος. Τό θέμα δέν εἶναι ἄχρηστο οὔτε σημαντικό εἶναι μόνο ἀναγκαῖο. Ὑπάρχει ἓνα εἶδος κινηματογράφου, ὁ Βορειοαμερικάνικος τῆς μεγάλης φάσης 1925-45 ὅπου οἱ ταινίες ἔφταναν στό σκηνοθέτη μέ θέμα ἤδη διαλεγμένο, σκηνοθετικές ὀδηγίες ἔτοιμες καί προκαθορισμένο cast. Ἐκεῖνος ἀνεπηρέαστος ἀφομοίωσε στό ὕφος του ὅλα αὐτά τά στοιχεία καί στό τέλος μιά τελείως ξένη ἱστορία φαινόταν σάν νά ἦταν γραμμένη ἀπό αὐτόν. Ὅλα αὐτά δημιούργησαν μιά ἀντίληψη τοῦ κινηματογράφου σύμφωνα μέ τήν ὁποία ἡ δράση δέν θεωρεῖται πιά μιά ἀφηγηματική πρόοδος ἀλλά ἡ ὕλική μετακίνηση τοῦ ἠθοποιοῦ-ἡρώα στό κᾶδρο. Ἡ δράση ἦταν ἡ κίνηση καί ἡ κίνηση ἦταν τό νόημα τοῦ πλάνου: τό φίλμ ἦταν μιά διαδοχή κινήσεων. Ἡ Τζῆν Σήμεργκ - Πατρίτσια ἐπαναλαμβάνοντας τή χαρακτηριστική κίνηση τοῦ Μπελμοντό - Μίς στό φινάλε τοῦ *Μέ κομμένη τήν ἀνάσα* ἐκφράζει τό ἀνώτερο ἐπίπεδο τῆς ἐρωτικῆς πραγμάτωσης, σάν ἐνοάρκωση τῶν ἀρετῶν τοῦ ἄλλου μετά ἀπό τόν συνειδητά προκαλεσμένο φυσικό θάνατό του. Καί χιλιάδες ἄλλα παραδείγματα. Ἡ κίνηση τοῦ Ντήν Μάρτιν στό *Ρίο Μπράβο* πού κλείνει τό στεγνό καί πικραμένο ἀπό τήν θεληματική ἀποχή στόμα του, εἶναι φορτισμένη μ' ὅλη τήν ἀνθρωπιά τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Μαλρω καί τοῦ Σαίν-Ἐξυπερύ. Πρόκειται γιά τόν κινηματογράφο τῆς φυσικῆς δράσης. Καί τοῦ δέρματος. Μιά ὕψη ἀνταίγεια στό πρόσωπο τῆς Μπριζίτ-

Ζουλιέτ στο *Και ό Θεός έπλασε τή γυναίκα* εκράζει τήν εξέλιση «αισθησιασμός σύν σύγχυση ίσον διαθεσιμότητα»· συχνό και αναγκαίο σύνδρομο τής ανασφάλειας, τής ανησυχίας και τής διάθεσης ενός άνδρα και μιάς γυναίκας είναι ή αντίδραση του δέρματός τους: Βλέπε *Τά ξαδέρζια* και τήν αρχή του *Χιροσίμα, άγάπη μου*.

Η πραγματικότητα δρίσκεται στα έξωτερικά της φαινόμενα και ό κινηματογράφος είναι ή τέχνη που αποκαλύπτει και μεταδίδει τς συνγινήσεις και τά αισθήματα που υποψώσκουν σ' αυτά και σέ μιάς. Ό σκηνοθέτης είναι ό εξέλαστής αυτής τής πράξης συμπάθειας. Πυθία που δέχεται και ιερέας που αποκριπτογραφεί τό μυστήριο τής πραγματικότητας.

Η γλώσσα του δημιουργού

Αυτή ή αισθαντική αντίληψη που γίνεται από έρεθισμούς των αισθήσεων, συγκινήσεις και αισθήματα αντιστοιχούσε τέλεια στο επίπεδο που είχε φτάσει ή εξέλιξη τής κινηματογραφικής έκφρασης. Υποχρέωνε τον σκηνοθέτη νά βρει ή νά έπινοήσει τά μέσα που θά αποδίδουν συγκεκριμένα τήν αίσθησή του για τον κόσμο. Ό κινηματογράφος δημιούργησε τους όρους των διάφορων απαντήσεων που δόθηκαν σ' αυτό τό πρόδλημα.

Όταν εξαντλήθηκαν οι μορφικές αναζητήσεις και υλοποιήθηκε ή τέλεια ταύτιση του ύφους μέ τον καλλιτέχνη αποκαλύφθηκε μιά νέα διάσταση του σκηνοθέτη: ή διάσταση του δημιουργού. Δέν κρινόταν πιά ό καλλιτέχνης μέ τήν οξύτητα ή τήν ορθότητα τής αντίληψής του για τήν πραγματικότητα αλλά μέ τήν οξύτητα ή τήν ορθότητα τής κρίσης του πάνω σ' αυτήν τήν πραγματικότητα. Χωρίς νά πάψει να είναι σωματικός ό κινηματογράφος έγινε και ήθικός· χωρίς νά πάψει νά είναι αισθητικός έγινε και στοχαστικός.

Για όσους πιστεύουν στη διαλεκτική είναι συναρπαστική ή διαπίστωση ενός φαινομένου τής εξέλιξης: όταν φτάσει στο άπώτερο σημείο από τήν αφετηρία του, τό προτσέσο επαναλαμβάνει τά πρώτα του δήματα αλλά σ' ένα επίπεδο τόσο άνώτερο που δυσκολευόμαστε να τό αναγνωρίσουμε. Όταν οι άδελφοί Λυμιέρ κινηματογραφούσαν τήν έξοδο των εργατών ή τον έρχομό μιάς άτμομηχανής ό κινηματογράφος αποκαλύπτει τήν ίκανότητά του νά καταγράφει τήν πραγματικότητα. Γυρίζοντας έναν κηπουρό που δεινοπαθούσε από ένα ζωηρό χαμίμι και τήν ποτιστική συσκευή του ανακάλυψαν ότι ή μηχανή εκτός από τήν καταγραφή τής πραγματικότητας κάνει και τήν αφήγηση μιάς ιστορίας. Έτσι καθιερώθηκε ή σχέση ανάμεσα στην υπόθεση και τό φίλμ. Η δυνατότητα τής αφήγησης δημιούργησε τήν αναγκαιότητα μιάς γλώσσας. Η αναζήτηση αυτής τής γλώσσας άποτελεί τήν ιστορία τής κινηματογραφικής τέχνης και καθορίζει τον τρόπο τής αφήγησης. Τό νόημα του φίλμ όφείλεται στη γλώσσα, στη χρήση της και τον πλουτισμό της από τον σκηνοθέτη. Τό σπουδαίο δέν ήταν τό τί θά πεί αλλά τό ότι θά κατορθώσει νά μιλήσει. Όταν έγινε αυτή ή δουλειά ή ταινία θρέθηκε πάλι μπροστά στην υπόθεση αλλά χωρίς τήν προηγούμενη άγνοια: είχε πιά τή συνείδηση ότι μπορεί αλλά και ότι

Ξέρει νά αφηγηθεί μιά ιστορία. Ἡ κατάκτηση μιᾶς γλώσσας δημιούργησε τήν ἀναγκαιότητα τῆς χρήσης τῆς. Δέν ἦταν πιά ἀρκετό νά μιλήσει κανεῖς· ἔπρεπε νά λέει καί σημαντικά πράγματα. Τότε ἦταν πού ὁ Ροσελίνι ἔκανε τὸ *Ρώμη, Ἀνοχύρωτη Πόλη*.

Ἡ πειθαρχία τῆς πραγματικότητας.

Ἡ ἐλευθερία πού κέρδισε ὁ καλλιτέχνης κατακτώντας μιά γλώσσα τόν καθιστοῦσε ὀλοκληρωτικά ὑπεύθυνο ἀπέναντι στό δημιούργημά του. Ὁ ἀρχικός περιορισμός τῆς ἐπιλογῆς ἐνός θέματος χαρακτηρίζει πιά τὸν δημιουργό κ' ἰ ἀποτελεῖ ἓνα στοιχεῖο τοῦ ὕφους του. Ἔτσι ὥστε εἶναι δυνατό νάπρακολουθήσει κανεῖς τήν πρόοδο ἐνός καλλιτέχνη – ξέροντας ὡστόσο ὅτι μόνο διαμέσου τῆς μορφῆς ἓνα θέμα μετατρέπεται σέ περιεχόμενο— μέσα ἀπὸ τίς ὑποθέσεις τῶν ἔργων του. *Μονοπάτια τῆς Δόξας, Σπάρτακος, Λολίτα*, καί *Dr. Strangelove* καί μέ τὸ λογοτεχνικό περιεχόμενο αὐτῶν τῶν ἔργων μπορεῖ νά διαισθανθεῖ τῆ στάση τοῦ Κιούμπρικ ἀπέναντι στὸν κόσμο. Ὁ Ὁραῖος Ἀδιάφορος, ἡ Λόλα καί οἱ Ὁμπρέλλες τοῦ *Χερβούργου* μιλοῦν γιὰ τῆ στάση τοῦ Ντεμύ. Οἱ θεαματικές διαφορές ἀνάμεσα στὰ ἔργα *La Sfida* καί *Τὰ χέρια πάνω ἀπ' τὴν πολη* σημαδεύουν τὸ δρομολόγιο τοῦ Ρόζι ὅπως οἱ διαφορές ἀνάμεσα στὸ *Cruz na Prace* καί *Deus e o Diabo* τὸ ἔργο τοῦ Ρόχα. Ἡ μέθοδος αὐτῆ μπορεῖ νά ἐφαρμοστεῖ στῆ μελέτη ὁποιοδήποτε σύγχρονου δημιουργοῦ.

Οἱ ρόλοι ἀντιστράφηκαν ἀνάμεσα στὴν ὑπόθεση καί τῆ σκηνοθεσία καί συμπτωματικά τὸ φιλμ –στῆ συνεχῆ ἀντίφαση τοῦ πλαστικοῦ καί τοῦ ἀφηγηματικοῦ στοιχείου του— πλησίασε στό μυθιστόρημα. Ὁ διάλογος γίνεται ὀλοένα πλιό σημαντικός καί ἡ εἰκόνα ἐξαγνίζεται, ὅπως στὸν Ἀντονιόνι, φτωχαίνει, ὅπως στὸν Μπρεσσόν ἢ διαλύεται, ὅπως στὸν Ρουχ. Ἀκόμα κι ὅταν ἡ εἰκόνα παραμένει περιτέχνη, ὅπως στὸν Βισκόντι, δέν παρασύρεται σέ μορφικά παραληρήματα ἀλλά, ὅπως στὸν Μπέργκμαν καί στὸν Φελλίνι, –τούς κατ' ἔξοχὴν μὴ σύγχρονους σκηνοθέτες– ὑποτάσσεται στὴν αὐστηρὴ πειθαρχία τῆς πραγματικότητας.

Ἡ πραγματικότητα δέν εἶναι ἀνώδυνη

Μέ τόν ἴδιο τρόπο πού μετὰ ἀπὸ μιά μακρόχρονη ἀναζήτηση τῆς γλώσσας ὁ κινηματογράφος ξαναβρῆκε τὴν ἀφηγηματικὴ του ἰκανότητα. Ξαναβρῆκε καί τὴν περιγραφικὴ. Καί μέ ἑκατὸ ἄρνια καθυστέρηση σέ σχέση μέ τῆ λογοτεχνία ἐπιχείρησε τὴν ἀναζήτηση τῆς πραγματικότητας. Ὁ Ἀντρέ Μπαζέν, πού ξεκίνησε δικαιολογημένα τίς μελέτες του ἀπὸ τὸ κρίσιμο αὐτὸ σημεῖο τῆς ἐξέλιξης τοῦ κινηματογράφου, διέκρινε δυὸ σεισες στίς δεκαετίες ἀπὸ τὸ 1920 ὡς τὸ 1940: τούς σκηνοθέτες πού πιστεύουν στὴν εἰκόνα καί κείνους πού πιστεύουν στῆ πραγματικότητα. Στούς τελευταίους κατατάσσονται ὁ Φλαέρτυ, ὁ Μουρνάου καί ὁ Στρόχαϊμ. Οἱ ἄλλοι βρῖσκονται στὴν πρώτη κατηγορία. Ἡ πίστη τους στὴν εἰκόνα ἐκδηλώνεται ἀπὸ τὸ φορτίο ἐκφραστικότητας πού προσδίδει ἡ ἀναπαράσταση στὸ παριστῶμενο πράγμα.

Αυτή ή διαδικασία τής φόρτισης συνεπάγεται τήν παραμόρφωση τής πραγματικότητας. Πλαστικά ή παραμόρφωση παίρνει τή μορφή ενός εξ-πρεσσιονισμού τής εικόνας, πού κερδίζεται μέ τό φωτισμό, τή σύνθεση, τά σκηνηικά κ.λ.π. Ἀφηγηματικά, γίνεται μέ τά τεχνάσματα τοῦ μοντάζ πού δημιουργοῦν «μιά αἰσθήση πού οἱ εἰκόνες δέν περιέχουν ἀντικειμενικά καί πού προέχεται ἀποκλειστικά ἀπό τή σχέση μεταξύ τους»²

Ἀπο τοὺς τρεῖς σκηνοθέτες πού ἀναφέραμε, ὁ Μπαζέν ξέρει ὅτι μόνο ὁ Στρόχαϊμ μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ρεαλιστής. Ὁ Φλαέρτυ βρισκόταν πολύ κοντά στήν ἀνθρωπολογία, ὁ Μουρνάου πολύ κοντά στό ρομαντισμό. Ὁ Στρόχαϊμ εἶναι μιά ἐξαιρεση καί ὁ ἀναχρονιστικός ρεαλισμός του δέν ἀντιστοιχεῖ στήν ἐποχή του. Ἄν τό ἔργο Greed γινόταν σήμερα θά τοῦ χρειαζόταν ἡ ἴδια ἀκριβῶς γλώσσα μέ τήν προσθήκη τοῦ λόγου καί τῶν θορύβων. Καί ὅλα μᾶς δείχνουν ὅτι μετά τά σαράντα χρόνια ἡ δράση αὐτή θά μπορεῖ νά ἐπαναληφθεῖ μέ λιγοστες ἀλλαγές. Ἄν προσπαθήσει νά καταλάβει κανεῖς τήν ζωγραφική τοῦ infomel ξεκινώντας ἀπό τίς θαλασσογραφίες πού ζωγράφισε ὁ Τάρνερ στά μέσα τοῦ περασμένου αἰώνα δύσκολα θά μπορούσε νά καταλήξει στήν κατανόηση τής ζωγραφικῆς τοῦ Γουόλς ἢ τοῦ Μπούρρι. Τό ἴδιο θά γινόταν ἂν κάποιος προσπαθοῦσε νά καταλάβει τόν Ἀντονιόνι ξεκινώντας ἀπό τόν Στρόχαϊμ. Ἀπό ἱστορική ἀποψη βλέπουμε ὡστόσο καθαρά ὅτι ὁ κινηματογράφος στήν ἀνήσυχη ἀναζήτηση τής μορφῆς του πίστεψε τόσο στήν εἰκόνα –καί πιστευόντάς τιν παραμόρφωνε τήν πραγματικότητα– πού στό τέλος ἦταν πραγματική καί ἡ ἔκφραση αὐτῆς τής παραμόρφωσης. Ὁ γύψος τῶν τοπειῶν πού σῦνονται στά θέατρα καί οἱ παραμορφωμένες κολόννες καί τά δάπεδα ὅπου περιπλανιέται ὁ πολίτης Καίην εἶναι κι αὐτά πραγματικότητα. Στό σημεῖο αὐτό καί μόνο ἡ πρωτοβουλία μιάς ματιᾶς στήν ἴδια τήν πραγματικότητα, ὅπως παρουσιάζεται σέ ὅλον τόν κόσμο, θά ἀποτελοῦσε ἐπανάσταση. Πραγματικά ὅταν ὁ Βισκόντι μετέφερε στήν Ἰταλία μιά ἱστορία μέ ἀπιστίες καί φόνους –Ὁ ταχυδρόμος χτυπᾶ πάντα δύο φορές– ἀλλά τήν κινηματογράφησε μέσα σέ θεατρικούς χώρους ἢ φασιστική λογοκρισία ἀπαγόρευε τό ἔργο. Ἡ ἀκαταστασία τῶν σωρῶν ἀπό ἄπλυτα πιᾶτα μαζί μέ τήν σκληρή ὁμορφιά τῆς Κλάρας Καλαμαῖ, θεωρήθηκε ἀνατρεπτική. Καί ἔτσι ἦταν.

Οἱ νηφάλιοι στοχαστές ἔχουν τήν τάση νά ταυτίζουν τή βλακεία μέ τό φασισμό. Ἀλλά οἱ ἀγροῖκοι ὑπάλληλοι τῆς λογοκρισίας κατάλαβαν ἀρκετά γρήγορα ὅτι ἡ πραγματικότητα δέν εἶναι ἀνώδυνη. Πάλλεται καί δονεῖται ἀπό ἕνα ἐσωτερικό ρεῖμα πού ὀνομάζεται Ἱστορία.

Ἐνας ἄνθρωπος κλεισμένος σ' ἕνα δωμάτιο μπορεῖ νά θεωρεῖ πραγματική τήν ὑποκειμενική ἀντίληψη τῶν πραγμάτων· ἂν ὅμως βγεῖ στό δρόμο τό ὄραμα αὐτό συσχετίζεται μέ τήν καθαυτή ὑπαρξη τῶν πραγμάτων ἔξω ἀπό τό κεφάλι του καί μέ ἄλλες ὑποκειμενικές ἀπόψεις. Στό δρόμο τῆς κοκκινωπᾶ ἄλογα τοῦ Πάολο Οὔτσέλλο ἔχουν χρώμα ἀλόγου καί φέρνουν τόν πῆλεμο ὄχι αὐτόν πού ἐξωραΐζει ἡ τέχνη ἀλλά ἐκείνον πού σκορπάει δυστυχία καί θάνατο. Ἡ πραγματικότητα ἀμφισβητεῖ τά πάντα καί χωρίς νά ἀποκλείει τίποτα προκαλεῖ τή συμμετοχή. Στό δρόμο ἐγώ εἶμαι ἐγώ ἀλλά εἶμαι καί ἐγώ ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους, εἴτε τό θέλω εἴτε ὄχι. Ἡ τύχη τῶν ἄλλων μπορεῖ νά μή μέ ἐνδιαφέρει ἀλλά ἡ δική μου

δέν είναι ξέχωρη από τή δική τους. Ἀκόμα καί ἡ ἀδιαφορία μου ἔχει συνέπειες· ὅταν διαχωρίζω τή θέση μου ἀπό τούς ἄλλους θά γίνουν ἐχθροί μου. Νά πιστοποιῶ λοιπόν τήν πραγματικότητα, νά τήν ἀπογυμνῶ ἀπό ἀπρόσιτες οὐσίες καί ἀστάθμητα μυστήρια εἶναι μιά ἠθική στάση. Γι' αὐτό καί ἡ εὐθύνη τοῦ καλλιτέχνη εἶναι μιά εὐθύνη πρὸς τό ἴδιο του τό ἔργο καί πρὸς τήν πραγματικότητα καί οἱ ὑποχρεώσεις του εἶναι πρὸς τήν ἴδια του τή τέχνη, τή ζωή τήν κοινωνία καί τήν Ἱστορία.

Ἡ εὐθύνη τοῦ κινηματογραφιστῆ.

Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στήν ἀναζήτηση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας καί τήν ἀναζήτηση τῆς πραγματικότητας μετὰ τήν κατάκτηση τῆς γλώσσας εἶναι καθοριστικές γιά τό στοιχεῖο *ὑπόθεση* ὅσο κι ἂν φαίνονται ἀνεξάρτητες. Πρέπει νά καταλάβουμε ὅτι ἡ ἠθική εὐθύνη μιᾶς τέχνης μπορεῖ νά ἀποκτήσει μιά πληρότητα μόνο ὅταν ἐξαντληθοῦν οἱ ἐκφραστικές τῆς δυνατότητες. Ὅχι γιατί δέν ὑπῆρχε πρὶν ἀλλά γιατί ἡ ἀξιολόγησή της εἶχε ὑποταχθεῖ στήν ἐπιτακτική ἀνάγκη τῆς ἀναζήτησης μιᾶς γλώσσας. Παρ' ὅλο πού μερικοί καθυστερημένοι ἔχουν συνδέσει τήν ἰδέα τοῦ κινηματογράφου μέ τό διαμερισμό καί τήν ταχύτητα –κινηματογραφικά θέματα γι' αὐτούς εἶναι αὐτά πού ἔχουν πολλά πηγαινέλα καί πολλά ἐπεισόδια– ἡ ὑπόθεση παραμένει τό μόνο στοιχεῖο τοῦ φίλμ πού εἶναι ὀλότελα ξένο μέ τήν κινηματογραφική γλώσσα. Ἀλλά γιά νά μπορέσουμε νά διακρίνουμε τή γλώσσα ἀπό τά θεματικά στοιχεῖα χρειάστηκε πρῶτα νά δημιουργηθεῖ αὐτή ἡ γλώσσα καί νά ἐντοπίσει σάν πηγή τῆς πρῶτης ὕλης τῆς τήν πραγματικότητα γιά νά ἀνάλabei τίς εὐθύνες τῆς ἀπέναντι στόν κόσμο καί στόν ἑαυτό τους πού καθρέφτιζε τόν κόσμο. Οἱ παραπέρα ἐξελίξεις τοῦ κινηματογραφικοῦ ρεαλισμοῦ καί οἱ ἀλλοιώσεις πού θά ὑποστῆι ἐξαιτίας τῆς συνείδησης αὐτῆς τῆς εὐθύνης –δηλαδή ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης θά καταλήξει νά μὴ θεωρεῖ πιά ἀδιαίρετη αὐτή τήν πραγματικότητα ἀλλά νά παίρνει μιά θέση πάνω σ' ὅ,τι θεωρεῖ ψέμμα κι ὅ,τι ἀλήθεια σύμφωνα μέ τήν ἐξελικτική ἀντίληψη τῆς ἱστορίας ἢ μέ τό πέρασμα τοῦ ρεαλισμοῦ ἀπό τό φαινομενολογικό (Porto das Caixas), στό κοινωνικό (Vidas Secas) καί μετὰ τό πολιτικό (Deus e o Diabo) ἐπίπεδο, οἱ ἐξελίξεις λοιπόν αὐτές μαρτυροῦν τή σημασία τοῦ εἶδους τῆς ὑπόθεσης τοῦ ἔργου μετὰ τήν κατάκτηση τῆς γλώσσας. Ἀλλά αὐτές οἱ ἐξελίξεις εἶναι ἀκόμα ζωντανές καί παρ' ὅλο πού ἀποτελοῦν τό σημαντικότερο στοιχεῖο τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου, ἡ μελέτη τους εἶναι πρῶτη. Ἀρκεῖ νά πούμε ὅτι μετὰ τόν *Πολίτη Καίρη* ἡ ὑπόθεση ἀποκτᾷ ἕνα χαρακτήρα πού θά διατηρηθεῖ καί στό μέλλον: εἶναι ὁ πρῶτος σταθμός μιᾶς διεργασίας μέ σκοπό τήν μετατροπή μιᾶς ἔκφρασης τοῦ κόσμου σέ ἔργο τέχνης, νά δώσει δηλαδή συγκεκριμένη μορφή σέ μιά ἀφηρημένη ἰδέα. Εἶναι ἡ πρῶτη στιγμή τῆς σταδιακῆς αὐτῆς μορφοποίησης, εἶναι ἡ μεταμόρφωση μιᾶς ποιητικῆς, κοινωνικῆς καί φιλοσοφικῆς σύλληψης σε πρόσωπα καί καταστάσεις. Θά ἦταν ἐπιφανειακό, ἀβάσιμο καί μάταιο νά ἐπιχειρήσουμε νά προδιαγράψουμε αὐτή τή στιγμή ὅπως

καί όλες τίς άλλες στιγμές τῆς διεργασίας τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Τῇ στιγμῇ πού θά προσπαθοῦσαμε νά τήν τοποθετήσουμε μέσα σέ λογικά πλαίσια θά ἔχανε τήν ἀπαραίτητη προϋπόθεση τῆς ὑπαρξῆς τῆς δηλαδή τήν ἐλευθερία. Ἡ κωδικοποίηση θά συνεπαγόταν τό τέλος τῆς τέχνης καί τή γέννηση μιᾶς ἐπιστήμης τῶν μορφῶν. Ἡ τέχνη ἔχει πολύ δρόμο ἀκόμα ὥσπου νά ἐξαντλήσει τίς δυνατότητές της κι ἔτσι δέν ὑπάρχει ἀνάγκη νά ἀκολουθήσει αὐτό τό δρόμο. Μιά καί ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης καί τῆς κοινωνίας εἶναι παράλληλες εἶναι πιθανό νά δημιουργηθεῖ ἡ ἐπιστήμη αὐτή τῆς μορφῆς ὅταν θά εἶναι ἀναγκαία. Δέν χρειάζεται λοιπόν νά ἐπέμβουμε στή διεργασία τῆς δημιουργίας τῆς ὑπόθεσης· μένει ὁμως νά ἐξετάσουμε τίς συνέπειές της ἀπό τή στιγμῇ πού στήν ὑπόθεση –ὅταν ἀκόμα ὄλα εἶναι πολύ ἀπλά– βρισκονται ἐναργέστερες οἱ θέσεις τοῦ κινηματογραφικοῦ δημιουργοῦ.

Ἡ κοινωνική λειτουργία τοῦ καλλιτέχνη

Μποροῦμε νά προσδιορίσουμε μιᾶ διαλεκτική σχέση ἀνάμεσα στή ζωῇ, τήν κοινωνία καί τήν ἱστορία ὅπως καί ἀνάμεσα στήν ποίηση, πολιτική καί τήν ἠθική ἀνάμεσα στό αἶσθημα, τή συνείδηση καί τήν αὐθεντικότητα. Καί νά φανταστοῦμε τόν καλλιτέχνη πού προσπαθεῖ νά πραγματοποιήσει τή σύνθεση τῶν συνθέσεων, ἀνάμεσα στήν αὐθεντικότητα, τήν ἠθική καί τήν ἱστορία. Στό βάθος ὁ καθένας ἔξερει ὅτι ὁ Χρυσός Αἰῶνας θά ἔρθει ὅταν ἡ αὐθεντικότητά του θά συμπίπτει μέ τήν αὐθεντικότητα τῶν ἄλλων παίρνοντας τή μορφή τῆς Ἡθικῆς καί αὐτή θεσμοποιημένη ἀπό τό Κράτος θά συμπίπτει μέ τό νόημα τῆς ἱστορίας πού εἶναι ἡ ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ καλλιτέχνης εἶναι ἕνας ἀπό τοὺς πολλοὺς πού πιστεύουν στήν ἔλευση αὐτῆς τῆς οὐτοπίας καί ἐργάζονται γι' αὐτήν. «Στήν ἀλχημεία ἡ ἐλπίδα βασίζεται στή σιγουριά ὅτι ὑπάρχει ἕνα μείγμα»³. Εἶναι ὁμως ἕνας ἀπό τοὺς λίγους πού θυμοῦνται τί θά βρεῖ ὁ ἄνθρωπος στό τέρας τῆς προσπάθειάς του νά γίνει ἱστορία, τό συγκέρασμα τοῦ ἀτομικοῦ στό συλλογικό, τοῦ εἰδικοῦ στό καθολικό· κάτι πού εἶχε στά χέρια του στήν ἀρχή τοῦ μακρινοῦ ταξιδιοῦ του. Ἡ διάσπαση αὐτῆς τῆς πρωταρχικῆς ἐνότητας ἦταν τό τίμημα πού πλήρωσε ἡ ἀνθρωπότητα σέ ἀντάλλαγμα ἀ.ώτερων, πῶ σύνθετων καί παραγωγικῶν μορφῶν τῆς ὀργάνωσης τῆς κοινωνίας. Ἡ ρῆξη μέ τή φύση ἐγινε στό μέτρο πού ὁ ἄνθρωπος συνειδητοποιοῦσε τήν ἰκανότητά του γιά δράση, δημιουργώντας μιᾶ ἀντιφύση, ἕνα νέο τύπο πραγματικότητας. Μέσα ἀπό τή δουλειά καί γιά τή δουλειά ὁ ἄνθρωπος μεταμορφώνει τή φύση: τό κομμάτι ξύλο πού κραδαίνει στό χέρι του γίνεται ὄπλο χωρίς νά παῦει νά εἶναι ἕνα κομμάτι ξύλο. Μέ τή δουλειά μεταμορφώθηκε σέ ἄνθρωπο ἀλλά ἡ συνείδηση τῆς ἰκανότητας νά ἐλέγχει τή φύση δέν κατάργησε τό φόβο πού τοῦ προξενεῖ. Οὔτε τό αἶσθημα τῆς δύναμης πού ξεκινᾷ ἀπό αὐτή τή συνείδηση περιορίσε τήν αἶσθηση τῆς ἀδυναμίας πού ὀφείλεται σ' αὐτό τό φόβο. Τό τίμημα τῆς ἀνθρώπινης ὄντοτητας ἦταν ἡ καθιέρωση μιᾶς βαθιάς καί ὀξείας σύγκρουσης.

Ἡ δυνατότητα τοῦ ἀνθρώπου νά δημιουργήσῃ κάτι παραπάνω ἀπὸ τή φύση –ἕνα σιδερένιο ἐργαλεῖο ἢ ἕνα σύμβολο ἀπὸ τά ὁποῖα ξεκινοῦν

ή κοινωνική οργάνωση και ή γλώσσα— είναι ή ρίζα κάθε μορφής τέχνης. 'Ο σχετικός έλεγχος δημιούργησε τήν επιθυμία ενός άπόλυτου έλέγχου. 'Εξαιτίας αὐτῆς τῆς επιθυμίας ὁ ἄνθρωπος ἔδωσε στά ἐργαλεία καί στά σύμβολά του ἕνα μαγικό νόημα καί τά μεταμόρφωσε σέ μιά τέχνη πού σκοπός τῆς ἦταν νά φέρει τήν ἐξουσία πάνω στή φύση, στόν ἐχθρό στόν σεξουαλικό ἀντίπαλο, στήν πραγματικότητα καί τή συλλογικότητα⁴. 'Αλλά αὐτή ή επιθυμία τῆς ἀπόλυτης ἐξουσίας εἶναι κιόλας συνείδηση μιᾶς ἀδυναμίας. 'Επειδή αὐτή ή σύγκρουση ἐκδηλώνεται μέσα ἀπό τήν τέχνη εἶναι φυσικό οἱ συνέπειές τῆς νά βαραίνουν περισσότερο πάνω στόν καλλιτέχνη. 'Εξαιτίας τῆς μοίρας του, ή μονομαχία ἀνάμεσα στήν ἄρνηση καί τήν ὑποστήριξη τῆς ἐξουσίας, πού ζοῦν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι, εἶναι γι' αὐτόν πιό ὀδυνηρή.

'Ετσι ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νά λύσει τή διαμάχη ἀνάμεσα στή φύση καί τόν ἄνθρωπο μέ μιά συμφωνία τῆς ὁποίας θά εἶναι αὐτουργός. 'Όταν ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας καί ή ἀτομική ἰδιοκτησία ἀρχίζουν νά διαμορφώνουν τήν κοινωνία σέ τάξεις πού μάχονται μεταξύ τους ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ γιά μιά ἀκόμα φορᾶ νά ἀναδιώσει τή χαμένη ἐν-ότητα. Καί στίς δύο περιπτώσεις ὁ ρόλος του εἶναι ἔντονα κοινωνικός.

Ἡ κατάρρευση τῆς ἀστικής τέχνης.

'Η τέχνη δέ θά χάσει ποτέ, στό πέρασμα τῶν αἰῶνων, τήν κοινωνική της λειτουργία ἀλλά μετά τή βιομηχανική ἐπανάσταση, πού μπορούμε νά θεωρήσουμε σάν ριζοσπαστικοποίηση τῶν ἀντιφάσεων τῆς οἰκονομικῆς ἐξέλιξης, ὁ καλλιτέχνης κατάληξε νά χάσει καί νά ἀρνηθεῖ τή συνείδηση αὐτῆς τῆς ἀποστολῆς. Σέ μιά πρώτη ἀντίδραση οἱ ἰδέες τῆς ἰσότητας, τῆς ἐλευθερίας καί τῆς ἀδελφότητας συγκινοῦν τόσο τόν καλλιτέχνη ὥστε ή τέχνη δέν τοῦ φτάνει πιά καί ὁ Μπάϋρον πηγαίνει στήν Ἑλλάδα γιά νάπολεμήσει γιά τήν ἀνεξαρτησία της. Καί πεθαίνει ἀπό πυρετό λίγο ἀργότερα. Καί ὁ Μπετόδεν πού εἶχε ἀφιέρωσε τήν *Ἡρωϊκή* στόν Ναπολέοντα δημοκράτη σπεύδει ν' ἀποσύρει τήν ἀφιέρωση ὅταν ὁ Ναπολέοντας γίνεται αὐτοκράτορας.

'Αργότερα ή ἀστική ἐπανάσταση δέν στάθηκε πιστή στήν φιλελεύθερη ἰδεολογία πού τήν ἔσπρωξε ν' ἀρπάξει τήν ἐξουσία ἀπό τούς ἀριστοκράτες. «'Ο εἰλικρινῆς οὐμανιστής καλλιτέχνης ἔνωσε βαθιά ἀπογοητευμένος ὅταν εἶδε τά ὀλότελα πεζά, ὀλότελα μέτρια ἀλλά καί βαθιά ἀνησυχητικά ἀποτελέσματα τῆς δημοκρατικῆς ἀστικῆς ἐπανάστασης. Καί μετά τό 1848, χρόνο τῆς κατάρρευσης αὐτῆς τῆς ἐπανάστασης στήν Εὐρώπη, μπορούμε νά πιστέψουμε ὅτι «λύθηκαν τά μάγια» γιά τίς τέχνες. 'Η λαμπρή ἐποχή τῆς τέχνης τῶν ἀστῶν εἶχε τελειώσει. 'Ο καλλιτέχνης καί οἱ τέχνες ἔκαναν τήν εἴσοδό τους στόν ἀνεπτυγμένο κόσμο τῆς καπιταλιστικῆς παραγωγῆς μέ τήν πλήρη ἀλλοτρίωση τοῦ ἀνθρώπινου πλάσματος, τήν ἐξωτερίκευση καί τήν ἐπιπεδοποίηση ὅλων τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων, τόν καταμερισμό τῆς ἐργασίας, τήν πάγια εἰδίκευση, τή σύγκυση τῶν κοινωνικῶν μοχλῶν, τήν προοδευτική ἀπομόνωση καί τήν προοδευτική ἄρνηση τοῦ ἀτόμου»⁵.

Καί ὁ ρομαντισμός πού γεννήθηκε σάν κίνημα διαμαρτυρίας ἐνάντια στόν κλασικισμό καί ταυτόχρονα ἐνάντια στήν ἀριστοκρατία, γιά μιὰ ἐθνική ταυτότητα καί μιὰ ἐλευθερία στό θέμα καί στή μορφή πού θά πλησίαζε τήν τέχνη στόν ἄνθρωπο, στό τέλος δέχτηκε τήν ἀλλοτρίωση τοῦ καλλιτέχνη πού ἐπιβάλλει ἡ οικονομική δομή. Ἡ πραγματικότητα ἔχει ξεχαστεῖ στό ὄνομα τῆς ποίησης, ἡ κοινωνία στό ὄνομα τῆς φύσης, ἡ ἐπιστήμη στό ὄνομα τοῦ ὄργάνου, ἡ λογική στό ὄνομα τῆς ἀγάπης καί ὁ θάνατος ἔγινε ἡ καλύτερη στιγμή τῆς ζωῆς, ἡ ἀπόλυτη στιγμή, ἡ συνάντηση μέ τή χαμένη πραγματικότητα. Ἡ τέχνη ἔγινε μιὰ ὀργανική ἔκκριση μερικῶν ἐξαιρετικῶν πλασμάτων προορισμένη γιά τούς λίγους ἄξιους. Ἀλλά ἔγινε καί εἶδος πολυτελείας πού χαίρονταν μόνο οἱ προνομιοῦχες τάξεις. Ἀπό τότε ἡ ἀξιοπρέπεια ἔγινε ζήτημα χρημάτων. Ἀνάμεσα στή συνείδηση τοῦ κοινωνικοῦ του ρόλου –πού εἶχε στερηθεῖ καταντώντας ἕνας ἄπλός παραγωγός καταναλωτικῶν ἀγαθῶν– καί τῆ συνείδηση τῆς ἀπόλυτης μοναξιάς του –πού προέρχεται ἀπό τήν παραδοχή αὐτῆς τῆς μοίρας– ὁ καλλιτέχνης πορεύεται πρὸς τήν αὐτοκτονία ἂν ὄχι τῆ φυσική τουλάχιστον τῆ δημιουργική.

Πρόκειται γιά τήν ἔλευση τῆς σύγχρονης τέχνης πού εἶναι κατ' ἐξοχήν αὐτοκαταστροφική. Ἀφοῦ ἀλλοτριωθεῖ ἀπό τή φύση καί τήν κοινωνία ὁ καλλιτέχνης ἀλλοτριώνεται τελικά ἀπό τήν ἴδια του τήν ἔκφραση. Ἀπό τόν Φλωμπερ στόν Ρόμπ-Γκριγιέ καί ἀπό τον Ντελακρουά στόν Ράουζενμπεργκ, ὁ καλλιτέχνης διανύει τήν πορεία μιᾶς παραίτησης. Μοναδικό του πρόβλημα εἶναι ἡ κατάκτηση τῆς σιωπῆς ὅπως δηλώνει ὁ διανοούμενος τοῦ Ὀχτώμση.

Κινηματογράφος τῆς ἐλίτ ἐνάντια στό λαϊκό κινηματογράφο.

Πρέπει νά περιμένουμε τόν Μαγιακόφσκι γιά νά ἀκούσουμε ὅτι «τό ἐγώ μου εἶναι λίγο γιά μένα» ἢ τόν Μπρέχτ γιά νά μάθουμε ὅτι «ἀφοῦ τά πράγματα εἶναι ὅπως εἶναι, δέν θά μείνουν ἔτσι». Καί ἔπρεπε νά περιμένουμε τόν κινηματογράφο γιά νά ἀποδοθεῖ ἡ τέχνη στίς μάζες κι ἐκεῖνες νά στραφοῦν στήν τέχνη. Ἡ νεότητα του πέρασε –ὅπως εἶδαμε– μέ τήν μακρόχρονη ἀναζήτηση τῆς γλώσσας καί οἱ οικονομικῆς πιέσεις ὀδήγησαν τούς καλλιτέχνες νά ντύσουν τό μήνημά τους μέ τά μασκαράτικα τῆς ψυχαγωγίας. Σήμερα πού οἱ δυσκολίες τῆς γλώσσας ὑπερνικήθηκαν οἱ οικονομικῆς πιέσεις τείνουν νά ἀπομακρύνουν τόν κινηματογράφο ἀπό τό λαό μεταμορφώνοντάς τον –ὅπως καί τίς ἄλλες τέχνες– σέ εἶδος πολυτελείας. Μετά ἀπ' αὐτό ἡ στάση τοῦ δημιουργοῦ τῶν ἔργων γίνεται σοβαρή ἐκτός ἂν ὁ ἔρωτας του γιά τόν κινηματογράφο εἶναι συνάμα ἔρωτας γιά μιὰ νεαρή τέχνη κοντά στό λαό, ὅπως ἔγινε σέ ἄλλες ἐποχές μέ τό ἑλληνικό θέατρο ἢ τῆ ζωγραφική στή Φλωρεντία. Ἡ θά δεχτεῖ νά περιοριστεῖ κάτω ἀπό τό γυάλινο θόλο τῆς τέχνης γιά τήν ἐλίτ ἔχοντας ἴσως μεγαλύτερες δυνατότητες ἔτσι νά ἐκφράσει τά κατάβαθα τῆς ψυχῆς του ἀρκεῖ νά μὴν ἀμφισβητήσῃ τό κοινωνικό του πλαίσιο· ἢ θά ἀρνηθεῖ αὐτό τό νόμο καί θά διαλέξει τό κοινό, τό λαό, προσπαθώντας ν' ἀλλάξει τό σύστημα πού τόν ἀπομακρύνει ἀπ' αὐτόν μέσα ἀπό τῆ δράση καί μέσα ἀπό ἔργα πού προτρέπουν στή δράση ἢ πάλι δέχεται τόν διά-

λογο μέ τήν *έλίτ* για νά τῆς δείξει ὅσο μπορεῖ ὅτι αὐτή εἶναι συνάμα θύμα καί δῆμιος τοῦ κόσμου πού ἐξουσιάζει. Καί ὅτι ἡ ὑλική εὐπορία δέν ἐμποδίζει –σ' ἕνα κόσμο πού ἡ ἀγάπη εἶναι ἀνεφάρμοστη ἂν ὄχι ἀδύνατη– νά γίνω ἐγώ ἡ κόλαση τοῦ ἄλλου κι ἐκεῖνος ἡ δική μου. Ἄλλά εἶναι κιόλας συμβιβασμός νά δεχτοῦμε ὄρους ὅπως *ἀγάπη* ἢ *κόλαση* πού ἀνήκουν σ' ἕνα ἀντίπαλο στρατόπεδο.

Ἡ φυλή τῶν καλλιτεχνῶν

Τό βασικό πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς ὑπόθεσης σήμερα εἶναι νά δείχνει ἂν ὁ δημιουργός τῆς αἰσθάνεται ἡ ὄχι ὑπεύθυνος γιά τόν κόσμο ὅπου ζεῖ. Ἄν εἶναι ἱκανοποιημένος ἡ ὄχι ἂπ' αὐτόν τόν κόσμο καί ἀπό τόν ἑαυτό του. Ἄν ναι τότε θά γιορτάσει μέ χρώματα καί μουσική τή συμφωνία του. Ἄλλά ὁ Ρενέ Κλαίρ ὑποστηρίζει ὅτι «κανένα πουλί δέν ἔχει καρδιά νά τραγουδήσει πάνω σ' ἕνα θάμνο προβλήματα». Καί ἡ δυστυχία, ἡ ἀπειλή τοῦ πολέμου, ἡ ἔλλειψη ἐλευθερίας, ἡ ὁμαδική νευρώση; Τίποτα ἂπ' αὐτά δέ θολώνει τήν αὐταρέσκειά του καί δέν τοῦ γεννά τό πρόβλημα τῆς εὐθύνης. Ἡ ἀποψη τῆς *Εὐτυχίας* τῆς Ἀνιές Βαρντά εἶναι ὅτι ἡ εὐτυχία εἶναι γιά χάρη τοῦ λαοῦ. Ἄλλοι, ὁ Κρίς Μαρκέρο λ.χ. μᾶς λένε ὅτι:

«Ὅσο ὑπάρχει δυστυχία δέν θά εἶστε εὐτυχημένοι,
ὅσο ὑπάρχει ἀθλιότητα δέν θά γίνετε εὐτυχημένοι,
ὅσο ὑπάρχουν φυκαλές δέν θά εἶστε ἐλευθεροί⁶

Οἱ πραγματικοί καλλιτέχνες ἀνήκουν περισσότερο σ' αὐτή τήν τελευταία φυλή. Ἐχουν συνείδηση ὅτι ὁ κόσμος μπορεῖ νά μεταμορφωθεῖ ἀπό τόν ἄνθρωπο πρὸς ὄφελός του καί χρησιμοποιοῦν αὐτή τή συνείδηση γιά τήν προώθηση τῆς ἀλλαγῆς. Δουλεύουν ὥστε ὁ ἄνθρωπος μέ τό χαμένο παράδεισο νά ἀποκτήσει ἕναν ἄλλον ἂπ' ὅπου θά εἶναι ἀδύνατο νά διωχτεῖ.

Gustavo Dahl

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.

- 1) Sam Fuller, Cahiers du Cinéma, Παρίσι, τεῦχος 93 Μάρτιος 1959, σελ. 11
- 2) André Bazin, «Qu' est ce le cinéma». Editions du Cert, Παρίσι, 1958, σελ. 133.
- 3) Luis Pauwels καί Jauques Bergier: «Le matin des Magiciens» Callimard Παρίσι, 1964, σ. 134.
- 4) Οἱ ἔννοιες αὐτές γιά τήν «ἀρχή τῆς τέχνης» καί τή «χαμένη ἐνότητα» δρῖσκονται στό ἔργο τοῦ Ἐρνστ Φίσερ, «Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς τέχνης».
- 5) Ἐρνσετ Φίσερ, ὅπως πῶ πάνω.
- 6) Φινάλε τοῦ «Joli Mai».

