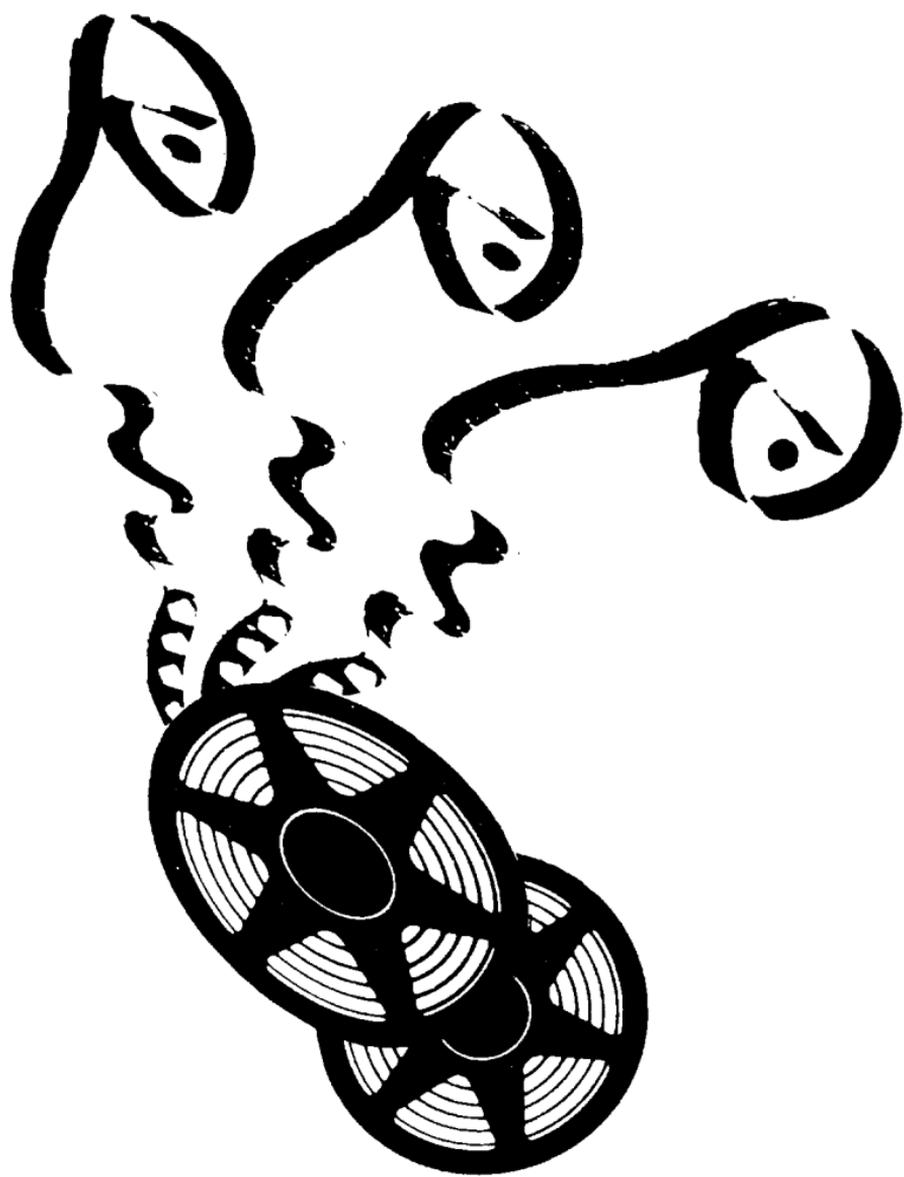


ΦΙΛΜ

Νέος
Ελληνικός
Κινηματογράφος



19. ⁷⁹/₈₀





Ἡ προσπάθεια σ' αὐτό τό τεῦχος νά δοθεῖ ὁ λόγος στήν ἀνεξάρτητη κινηματογραφική πραγματικότητα ὀλοκληρώθηκε ὄχι χωρίς δυσκολίες ἀλλά ἀβίαστα μέσα ἀπό ἓνα ὄσο τό δυνατό εἰλικρινή διάλογο. Αὐτός ὁ ἀνοιχτός διάλογος παρ' ὄλες τίς ἀντιξοότητες πού πηγάζουν κύρια ἀπό στρεβλωτικές θεσμοθετήσεις ὀλοκληρώθηκε ἀποτελεσματικά κι' ἔφτασε στό ὀριακό του σημεῖο ἀπ' τό ὀποῖο μπορούμε νά δοῦμε καί ν' ἀποτιμήσουμε τόσο τά κίνητρα ὄσο καί τίς πραγματώσεις.

Ἐὀ διάλογος καθρεφτίζει ὀλόπλευρα τίς διάθεσεις καί στάσεις τῶν δρώντων κινηματογραφικῶν ὑποκειμένων σέ μιὰ ὀρισμένη χρονική στιγμή ν' ἀποδुकνύει τό πολὺμορφο φάσμα τῶν διαλεκτικῶν ἀλληλουχιῶν καί ἐξαρτήσεων μέσα ἀπ' τίς ὀποῖες ἀρθρώνονται εἰκόνες καί κείμενα, πόθοι κι' ὀράματα, νοήματα καί ψευδαισθήσεις. Πιστεύουμε πῶς ἡ προσπάθειά μας καρποφόρησε καί πέτυχε τόν σκοπό της.

ΦΙΛΜ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Έπιμέλεια τεύχους: Γκαϊή Άγγελή, Δημήτρης Κολιοδήμος,
Παναγιώτης Τιμογιαννάκης

Συνεργάτες: Γιάννης Σολδάτος, Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος,
Θόδωρος Σούμας, Νότης Φόρσος



Τιμή τεύχους Δρχ. 130

ΤΕΥΧΟΣ 19 — Έκδοση ΜΑΡΤΗΣ 1980



εκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγής 3, Άθήνα 142
τηλ. 3603 234



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ: Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος	6
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ: Φεστιβάλ Λάρισας	15
ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ: Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους — Δράμας	23
Γ. ΑΓΓΕΛΗ, Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ, Π. ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Συζήτηση για τίς Ταινίες Μικρού Μήκους	27
—— 'Ανοιχτή συζήτηση στο Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου 'Αθη- νών	43
Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ, Π. ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Συζήτηση με τον Δ. ΛΕΒΕΝ- ΤΑΚΟ	49
Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ: Συζήτηση με τον Ν. ΣΑΡΛΗ	59
Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ, Γ. ΣΟΛΔΑΤΟΣ, Π. ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Συζήτηση με τον Α. ΘΩΜΟΠΟΥΛΟ	67
Γ. ΑΓΓΕΛΗ: Συζήτηση με τον Δ. ΜΑΥΡΙΚΙΟ	80
Γ. ΑΓΓΕΛΗ: Συζήτηση με τον Μ. ΓΙΑΡΗΜΟΥΣΤΑ	90
Π. ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Συζήτηση με τον Ν. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ	96
Π. ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Συζήτηση με τον Γ. ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟ	108
Γ. ΑΓΓΕΛΗ, Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ: Συζήτηση με τον Μ. ΜΩΡΑΪΤΗ	116
Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ, Γ. ΣΟΛΔΑΤΟΣ, Ν. ΦΟΡΞΟΣ: Συζήτηση με τον Β. ΒΑΦΕΑ	128
Ν.Ε. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. ΣΟΛΔΑΤΟΣ: Συζήτηση με τον Θ. ΡΕΝΤΖΗ	141
Γ. ΑΓΓΕΛΗ, Π. ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ: Συζήτηση με τον Χ. ΧΡΙΣΤΟΦΗ .	152
Γ. ΑΓΓΕΛΗ, Δ. ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ: Συζήτηση με τον Ν. ΖΕΡΒΟ	163

ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ

«Νέος
Έλληνικός
Κινηματογράφος»

όριοθέτηση λειτουργική ή στείρα;

Σέ πρέσ-κόνφερνας πού διοργανώθηκε λίγο πριν τό 20ο Φεστιβάλ έλληνικοῦ κιν/φου, δρισμένοι ἀπό τούς σκηνοθέτες πού ἐπρόκειτο νά συμμετάσχουν μέ ταινία μεγάλου μήκους, δήλωσαν μία ταυτότητα: Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ). Στό ὄνομα τοῦ πολέμου ἐνάντια στόν Παλαιό Έλληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ) καί στούς «ἀποστάτες» τοῦ ΝΕΚ, ἀσκήθηκε ἀπό μιά μερίδα τῶν σκηνοθετῶν κριτική πρὸς τούς κριτικούς καί δημοσιογράφους, ἐπειδή δέν πρόβαλλαν ἱκανοποιητικά τίς ταινίες τους, πράγμα πού ὅπως ὑποστήριξαν θά λειτουργήσει ὑπέρ τοῦ ἐπανεμφανιζόμενου ΠΕΚ καί τῶν «συνδοιπόρων» του.

Οἱ παρόντες κριτικοί καί δημοσιογράφοι ἀπάντησαν μέ λιγώτερο ἀποκρυσταλλωμένες ἀπόψεις. Ἄρκετοί ὑποστήριξαν ὅτι δέν μποροῦν νά ὑπερασπίσουν τά φίλμ τῶν νέων σκηνοθετῶν, μόνο καί μόνο ἐπειδή αὐτά ἀποτελοῦν μέρος τοῦ ΝΕΚ, ἀκόμα περισσότερο ὅταν οἱ ἴδιοι δέν τά ἔχουν δεῖ προηγουμένως. Μεταξύ ἄλλων μεταφέρθηκε καί ἡ πληροφορία πὼς ἀσ-

κοῦνται πιέσεις στὸν μεγάλο Τύπο, γιὰ τὴν μεγαλύτερη προβολὴ τῶν περισσότερων ἐμπορικῶν ταινιῶν καὶ τῶν ἀκριβότερων παραγωγῶν. Κάποιοι ἄλλοι σκηνοθέτες παρακολουθοῦσαν τὴ συζήτηση, χωρὶς νὰ παίρνουν τὸ λόγο. Οἱ διαφωνίες καὶ ἡ διάσταση τῶν ἀπόψεων τελικὰ δὲν ξεπεράστηκαν. Ἐναπόφευκτα δημιουργεῖται τὸ ἐρώτημα, μήπως αὐτές οἱ διχογνωμίες δὲν μποροῦν νὰ λυθοῦν ἢ νὰ ἀρθοῦν, ἐπειδὴ κυριαρχεῖ μιά λάθος βάση πάνω στὴν ὁποία ξετυλίγεται ἡ παραπάνω συζήτηση καὶ ἀντιπαράθεση.

Γιὰ νὰ διερευνήσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ αὐτὴ τὴ βάση τῶν διαφωνιῶν καὶ τῶν διαφορετικῶν ἀπόψεων πού τὴν ἀποτελοῦν, χρειάζεται νὰ τοποθετήσουμε κάποια συγκεκριμένα καὶ θεμελιώδη γιὰ τὸ πρόβλημα ἐρωτήματα: Ποιὰ εἶναι τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά πού διαχωρίζουν τὸν ΝΕΚ ἀπὸ τὸν παλαιὸ ἑλληνικὸ κιν/φο; Ἐποτελοῦν μιά ἐνότητα, ἓνα σύνολο οἱ ταινίες τοῦ ΝΕΚ; Ὑπάρχουν τέτοια καὶ τόσα κοινὰ στοιχεῖα, ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς ταινίες, ἔτσι ὥστε νὰ ἀποτελοῦν ἓνα ξεχωριστό, ἰδιόμορφο σύνολο σήμερα;

Ἐολόκληρος ὁ ΝΕΚ — ἂν ὑποθέσουμε πῶς ὑπάρχει σάν ἐνότητα — ὅλα του τὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικά, ὅλα του τὰ φίλμ παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον; Καὶ βέβαια, ἀπὸ ποιά ὀπτική, γιὰ ποιές ἀπόψεις παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον; Ὑπάρχουν φίλμ πού δὲν ἐντάσσονται πουθενά, μένοντας ἔξω ἀπὸ τὰ μορφοποιημένα ἀποκρυσταλλώματα ΝΕΚ καὶ ΠΕΚ;

Γιὰ νὰ ἀνιχνεύσουμε σωστότερα τὰ προβλήματα, εἶναι ἀναγκαῖο νὰ χρησιμοποιήσουμε τὰ ὑπάρχοντα κείμενα, πού ἀναφέρονται στὸ θέμα ἢ τὸ ἐπεξεργάζονται θεωρητικά(1). Ὑπάρχουν ἤδη ἀναλύσεις(2) γύρω ἀπὸ ὀρισμένα βασικὰ χαρακτηριστικά τοῦ ΠΕΚ(3): Ἡ «ἑλληνικότητα» σάν συσσώρευση ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας, σάν μεταμορφώσεις στὴ λογικὴ τῶν κυρίαρχων ἰδεολογικῶν, σάν ἀπάθηση τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας μέσα ἀπὸ τὰ γραφικὰ καὶ διακοσμητικὰ ὑποκατάστατά της.

Ἡ «λαϊκότητα» σάν συσσώρευση ἀντίστοιχων ἐντυπώσεων, εἰκόνων καὶ παραμορφώσεων, μέ σκοπὸ τὴν ἀναγνώριση ἀπὸ τὸ θεατὴ τοῦ ἑαυτοῦ τοῦ καὶ τοῦ γύρω του κόσμου στὸ φίλμ, καὶ

τήν ταύτισή του μέ όρισμένα πλαστά, αλλά οικεία πρότυπα. Ἡ υιοθέτηση ενός παραδοσιακοῦ ἀφηγηματικοῦ μοντέλου, μέ συγκεκριμένα γνωρίσματα (ἢ μεταμφίεση τῶν κοινωνικῶν ἀντιθέσεων σέ «ἀνθρώπινα δράματα» ἢ «ἐρωτικές περιπέτειες» ἢ σέ διαφορές μόρφωσης, ἐμφάνισης, περιουσίας, καλωσύνης κλπ μεταξύ τῶν ἡρώων).

Ἄν τὰ παραπάνω χαρακτηριστικά διακρίνουν σέ χοντρές γραμμές μεγάλο μέρος τοῦ παλιοῦ ἑλληνικοῦ κιν φου, τοῦλάχιστον σέ σχέση μέ τά δύο πρῶτα, μπορούμε νά ἀνιχνεύσουμε μία συγγένεια μέ όρισμένες ροπές σέ ταινίες πού συμπορεύονται ἢ καί θεωροῦνται πῶς ἀνήκουν στό λεγόμενο ΝΕΚ. Ροπές, τάσεις πρός μία ἑλληνικότητα καί λαϊκότητα πού δέν ἀποσκοποῦν στήν ἀπόκρυψη τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, ἀλλά πού ὑποτίθεται πῶς ἐξυπηρετοῦν τήν ἀποκάλυψή της, ξανά, διά μέσου τῆς ταύτισης τοῦ θεατῆ μέ «γνώριμα» πρόσωπα, μέσα ἀπό τήν ἀναγνώριση «οἰκείων» καταστάσεων καί «καθημερινῶν» εἰκόνων, δηλαδή φιλτραρισμένες μέσα ἀπό μία ἐπίπλαστη οικειότητα καί καθημερινότητα, προσδιορισμένες ἀπό κυρίαρχα μοντέλα καί παραμορφωτικές ἰδεολογίες. Ἀντίστοιχη κατεύθυνση ἐμφανίζεται στό πεδίο τοῦ ντοκυμανταίρ, μετά τά πρῶτα ἀγωνιστικά πολιτικά ντοκυμανταίρ (ὅπως τά «Μέγαρα» ὁ «Ἀγώνας»), μέ τή δημιουργία, πιό πρόσφατα, πολιτικῶν ντοκυμανταίρ, περισσότερο δοξαστικῶν καί μέ στόχο τήν ἀπόδειξη κάποιων ἐκ τῶν προτέρων ἀποφασισμένων θέσεων. Φίλμ δηλαδή, ὀργανωμένα πάνω στή βάση μιᾶς ἀκαδημαϊκῆς καί ἀρτηριοσκληρωτικῆς ἀριστερῆς ὀπτικῆς γωνίας, πού συναντᾶ τό λαϊκισμό.

Στοιχεῖα στή λογική τῆς παραπάνω «ἑλληνικότητας» καί «λαϊκότητας», μπορούν νά ἐντοπισθοῦν σέ φίλμ ἀντίστοιχα μέ αὐτά πού ὀνόμασαν τά Cahiers du Cinéma στό χῶρο τῆς γαλλικῆς κριτικῆς «ἀριστερές μυθοπλασίες». Πρόκειται γιά πολιτικά φίλμ μέ μῦθο, πού ἐντάσσουν πολιτικά περιεχόμενα, μία ἀριστερή θεματολογία, σέ παραδοσιακά, αἰσθητικά, δραματολογικά καί ἀφηγηματικά μοντέλα. Οἱ ἐντυπώσεις ἑλληνικότητα καί λαϊκότητας ἀποτελοῦν συστατικά αὐτῶν τῶν μοντέλων.

Ἄλλά τελικά ἀκόμη καί ὡς πρὸς τὸ τρίτο χαρακτηριστικό τοῦ «ΠΕΚ» πού ἀναφέραμε, τὴν υἱοθέτηση ἑνὸς παραδοσιακοῦ ἀφηγηματικοῦ μοντέλου, μποροῦμε νά βροῦμε στοιχεῖα του σέ φίλμ πού συγγενέουν κύρια μέ τόν «ΝΕΚ». Παράδειγμα, αὐτά τὰ φίλμ πού ὀνομάσαμε «ἀριστερές» μυθοπλασίες καί πού δέν εἶναι καθόλου λίγα στό χῶρο τῶν ἑλληνικῶν «πολιτικῶν ταινιῶν», βλ. «Ἐπόθεση Πόλκ», κ.ἄ.

Συνολικά, μέσα ἀπό μία τόσο συνοπτική καί ἄρα σχηματική ἐπισκόπηση, προκύπτει πῶς τὰ ἰδιαίτερα γνωρίσματα τοῦ «ΠΕΚ» ἔχουν ἀναπαραχθεῖ σήμερα μέ διαφορετικό τρόπο, ἔχουν διαχυθεῖ καί στό «ΝΕΚ», ἔχουν διαποτίσει ἕνα μέρος του τοῦλάχιστον.

Ἄς ἐξετάσουμε τώρα τὰ εἰδικά στοιχεῖα τοῦ «ΝΕΚ» τὴν εἰδοποιό διαφορά του πρὸς τόν «ΠΕΚ», ἔτσι ὅπως θέλησε νά τὰ ὀρίσει, σέ διαφορετικές πολιτιστικές συγκυρίες ἀπὸ τὴ σημερινή ὁμως, ἢ κυρίαρχη δημοσιογραφική κριτική. Στό «ΝΕΚ» ἀποδόθηκαν ἀπὸ τόν κυρίαρχο λόγο τῆς δημοσιογραφικῆς κριτικῆς οἱ ἐξῆς ιδιότητες: 1) τῆς «ἱστορικότητας», δηλαδή τῆς σχέσης μέ τὴ σύγχρονη ἑλληνική ἱστορία. 2) τῆς ἀναφορᾶς στά σύγχρονα προβλήματα τῆς Ἑλλάδας. Κατεύθυνση πού ὑποτίθεται πῶς διαμορφώνει ἕναν «ἐθνικό κινηματογράφο». Πού ἐγκαθιστᾷ τὰ σημεῖα μιᾶς νέας ἑλληνικότητας (βλ. προηγ). Πού ὀδηγεῖ σέ φίλμ μέ κοινωνικό περιεχόμενο ἢ κοινωνικές προεκτάσεις ἢ κοινωνικούς προβληματισμούς. 3) Μιᾶς νέας κινηματογραφικῆς ἔκφρασης· ἢ ἀναζήτηση — ἢ καί ἢ ἀνακάλυψη, ἀνάλογα μέ τὸ σχηματικό τῆς ἀποψης — μιᾶς νέας κιν/κῆς «γλῶσσας».

Ἡ συγκεκριμένη ὁμως, μέσα ἀπὸ τὰ φίλμ, ἐξιχνίαση καί ἀπόπειρα ἐπαλήθευσης αὐτῶν τῶν στοιχείων σάν γενικώτερες ιδιότητες τοῦ «ΝΕΚ», θά μᾶς ὀδηγοῦσε στή διαπίστωση πῶς οἱ ἴδιες οἱ ταινίες συχνά διαρρηγνύουν τίς παραπάνω ὀριοθετήσεις: 1) Ἐπάρχουν ταινίες τοῦ «ΝΕΚ» πού δέν ἔχουν τὴ διάσταση τῆς ἱστορικότητας (π.χ «Οἱ τεμπέληδες τῆς εὐφορῆς κοιλάδας»). 2) Οἱ ἔννοιες τοῦ κοινωνικοῦ περιεχομένου καί τῶν κοινωνικῶν προεκτάσεων εἶναι τόσο γενικές καί τόσο λίγο λειτουργικές πού ἰσχύουν σέ τελική ἀνάλυση γιὰ ὁποιοδήποτε

φίλμ. μιᾶς καί τό καθένα ἔχει σχέση με κοινωνικές ἐμπειρίες Ὅσον ἀφορᾶ τά σύγχρονα ἑλληνικά προβλήματα ἢ τή συγκρότηση ἑνός κοινωνικοῦ προβληματισμοῦ — ἀπαιτήσεις πιό περιοριστικές καί ἐξειδικευμένες — εἶναι σαφές πῶς δέν ἀποτελοῦν ἰδιομορφές ὅλου τοῦ «ΝΕΚ», (π.χ. «Εὐρυδική ΒΑ-2037»). Ὅσον ἀφορᾶ τά σημεῖα μιᾶς νέας ἑλληνικότητας, μόνο ἓνα μικρό μέρος (κύρια ὁ Ἄγγελόπουλος), ἐκφράζει ἢ ἀναλύει τίς κοινωνικές ἀντιθέσεις σέ σχέση με τή κιν/κή ἀναπαράσταση, διαμέσου μιᾶς ὀρισμένης ἀντιμετώπισης τῶν (κλασσικῶν) κωδίκων της.

3) Σχετικά με τίς νέες, ἢ ὄχι, αἰσθητικές στό «ΝΕΚ» ἀναφερθήκαμε σ' αὐτές με ἀφετηρία τήν «ἑλληνικότητα» καί «λαϊκότητα» σέ «πολιτικές ταινίες». Ἄλλὰ ἰδιαίτερα ἀνάμεσα στίς παραγωγές τοῦ 77 καί 79 δέν εἶναι λίγα τά — ἄλλων κατευθύνσεων — φίλμ πού κινοῦνται πάνω σέ ἓνα ἀφηγηματικό καμβά συνηθισμένο καί χωρίς ἐξάρσεις. Γενικώτερα, δέν σπανίζει καθόλου ἢ χρησιμοποίηση παραδοσιακῶν κωδίκων στό ντεκουπάζ, τή σκηνοθεσία, τή δραματολογία, ἀμετασχημάτιστων. Χρήση πού εἶναι δυνατό νά συνοδεύεται ἀπό τόν ἐμπλουτισμό τῶν φίλμ με νέους κώδικες, ὁμογενεῖς αἰσθητικά καί ἰδεολογικά με τούς προηγούμενους, πού ἀνταποκρίνονται στά καινούργια — π.χ. κοινωνικά — θέματα. Ὅμως ἡ οὐσιαστικά νεωτεριστική ἐργασία με τούς κιν/κούς καί φιλικούς κώδικες εἶναι ὄχι ἀπλῶς ἡ λειτουργία νέων, πάνω σέ καινούργια αἰσθητική βάση, ἀλλά καί ἡ γνώση τῶν κλασσικῶν κωδίκων, ἡ ἐργασία με βάση αὐτούς καί ἐπί αὐτῶν, τό παιχνίδι μαζί τους ἢ ἡ κατεργασία τους, ἡ ἀλλοίωση ἢ ἡ ἀποδήμησή τους, ὁ μετασχηματισμός με βάση τή γνώση τους καί ὄχι τήν ἀγνόησή τους καί τήν λειψή κατανόησή τους (ὅπως ὄχι σπάνια συμβαίνει σέ φίλμ τοῦ «ΝΕΚ»).

Συμπερασματικά, διερευνώντας ἐν συντομία τίς ιδιότητες πού ἡ κυρίαρχη δημοσιογραφική κριτική προσδιορίζει σάν ιδιότητες τοῦ «ΝΕΚ», ἀντιμετωπίζουμε τήν πραγματικότητα νά ξεπερνᾶ αὐτούς τούς ὀρισμούς καί τίς ὀριοθετήσεις. Οἱ ταινίες πού θά τοποθετοῦντο στό πλαίσιο «ΝΕΚ» περνοῦν μέσα ἀπό τά προαναφερμένα χαρακτηριστικά, συχνά δέν τά καλύ-

πτουν όλα, αλλά και δέν εξαντλούνται σ' αυτά. Άλλοτε συνιστούν λιγότερο προχωρημένες εργασίες κι άλλοτε ξεπερνούν, αφήνουν πίσω τους τό «καινούργιο» τῶν γνωρισμάτων τοῦ «NEK».

Τέλος, ἔχει γραφτεῖ πῶς μία ἀπό τίς καθοριστικές ιδιαιτερότητες τοῦ λεγόμενου NEK ἦταν οἱ ὄροι παραγωγῆς τῶν ταινιῶν του: φίλμ ὄχι παραγμένα ἀπό τίς καθιερωμένες μεγάλες ἐταιρεῖες παραγωγῆς ἀλλά ἀπό τούς ἴδιους τούς δημιουργούς του ἢ ἀπό νέους ἀνεξάρτητους παραγωγούς ἢ ἀπό διαφημιστικά γραφεῖα πρῶν νέων σκηνοθετῶν. Ἄλλά κι ἐδῶ ὑπάρχουν ἐξελίξεις καί θά ὑπάρξουν ἀκόμη πιό ἔντονα στό μέλλον: παλαιοί παραγωγοί θέλουν νά ἐκσυγχρονίσουν μέρος τῶν παραγωγῶν τους (π.χ. Γεωργιάδης) νεώτεροι παραγωγοί πλησιάζουν σκηνοθέτες τοῦ λεγόμενου NEK (Π.χ. Λεφάκης), ἄλλοι ἀναλαμβάνουν τή διανομή καί ἐκμετάλλευση ταινιῶν του (π.χ. Καραγιάννης). Μά καί οἱ ἴδιοι οἱ σκηνοθέτες-παραγωγοί εἶναι ὑποχρεωμένοι νά δεχτοῦν τίς ἐπιδράσεις τῆς ἀγορᾶς νά προσαρμόσουν — λιγότερο ἢ περισσότερο — τή προσφορά τους στή ζήτηση. Ἡ πλήρης ἐλευθερία τοῦ σκηνοθέτη-παραγωγοῦ ἢ πιό συχνά συμπαραγωγοῦ, εἶναι θεωρητική. Καί οἱ ταινίες τοῦ «NEK» εἶναι ἀναγκασμένες νά λειτουργήσουν καί νά προγραμματισθοῦν, νά κατασκευασθοῦν — ὄχι μόνο σάν πολιτιστικό καί καλλιτεχνικό, ἀλλά καί σάν ἐμπορικό προϊόν.

Ἴσως ἀρχίζει νά γίνεται φανερό πῶς εἶναι προβληματικό τό τί εἶναι αὐτός ὁ λεγόμενος NEK. Ποιός τόν ὀρίζει; Πῶς; Ἄν εἶναι τά ἴδια τά φίλμ πού ὀρίζουν ἢ ποικιλομορφία τους δέν μπορεῖ νά συμμαζευτεῖ, νά συστηματοποιηθεῖ χωρίς νά συμπιεστεῖ, ἀβίαστα. Εἶδαμε πῶς οἱ μέχρι τώρα ὀρισμοί εἶναι *σήμερα* ἀνεπαρκεῖς. Οἱ δέ ὀρισμοί τῶν γνωρισμάτων τοῦ «ΠΕΚ» κατ' ἀντιδιαστολή, διαχέονται, διαθλῶνται μερικές φορές καί στό «NEK». Κάποτε ὁ διαχωρισμός αὐτός ἦταν λειτουργικός, ἀναγκαῖος πολιτιστικά γιά τήν ἀνάπτυξη ἑνός κιν/φου σέ διάσταση πρὸς τό παλαιότερο, συμβατικό σινεμά. Σωστά υἰοθετήθηκε ἕνας συγκεκριμένος ὀρος γιά νά ἐκφράσει αὐτή τή τάση. Λιγότερο σωστά ὅμως, ἀναλύθηκε πολύ λίγο, μέ ἐξαιρέσεις. Τότε βέβαια, στή πραγματικότητα τό τί ἦταν αὐτός ὁ «NEK»

διαμορφωνόταν μέσα από τις ίδιες τις ταινίες, σε ρήξη με τις προηγούμενες. Σήμερα αυτή η ρήξη έχει άμβλυθθει ντέ φάκτο. Πέρα από τις επιθυμίες του καθενός ή σκηνή έχει αλλάξει:

Τό κακοφορμισμένο, ακαδημαϊκό, παλιό έμπορικό σινεμά επανεμφανίζεται κόβει ξανά εισιτήρια (ίσως ό θεατής της τηλεόρασης βαρέθηκε νά μένει κλεισμένος στό σπίτι του και ξαναβγαίνει όδηγημένος νά συναντήσει τά ίδια αισθητικά κι άφηγηματικά πρότυπα στόν κιν/φο).

Έμφανίζεται, και πιθανά όλοένα και περισσότερο, (σε σχέση και μέ τήν ανάπτυξη τών πολιτιστικών κι έμπορικών σχέσεων μέ τήν ΕΟΚ) ένας πιό έκσυγχρονισμένος έμπορικός κιν/φος μερικές έκμοντερνισμένες — θεματολογικά ή σάν θέμα — παραγωγές (Γεωργιάδη, Λεφάκη) πού άποσκοπούν νά συναγωνιστούν τά αντίστοιχα ξένα προϊόντα (άστυνομικά, νεανικές ιστορίες μοντέρνα δράματα, μέχρι και άπόηχοι «ταινιών καταστροφής»).

Στά πλαίσια του λεγόμενου ΝΕΚ — πού όπωσδήποτε θ' άρχίζει νά δέχεται τις επιδράσεις από τή προηγούμενη κατεύθυνση της παραγωγής — γίνονται σήμερα πολύ διαφορετικές μεταξύ τους ταινίες, ή όμογενοποίηση τών όποιων θά αποτελούσε άπλά και μόνο ένδειξη σχηματικότητας. Ίσχυροποιείται ή πολυπαινεμένη και βραβευμένη κατεύθυνση άφεγάδιαστων δεξιοτεχνικών ταινιών, άψογων και στιλπνών παραγωγών, μέ τεχνική πληρότητα, οι όποιες καταλήγουν στή χειρότερη περίπτωση σε γυαλιστερά, καλοστιλβωμένα κατασκευάσματα.

Συνυπάρχουν (άναφερόμαστε δειγματοληπτικά και άπλουστευτικά στό φάσμα τών φίλμ του «ΝΕΚ») οι ταινίες που έχουν σχέση ή πού έχουν νά κάνουν μέ τήν πολιτική, όπως περιπτώτως άναφερθήκαμε σε όρισμένες από τις τάσεις τους. Άλλα φίλμ σχετίζονται περισσότερο μέ τή κοινωνική κριτική άκολουθώντας τους παραδοσιακούς κώδικες. Ή αντίθετα συμπυκνώνοντας μία έργασία σάν ιδιάζουσες σημαίνουσες — φιλικές — πρακτικές (π.χ. «Χρυσομαλλούσα», «Καγκελόπορτα», «Άνατολική περιφέρεια», «Λαμόρε»). Κάτι τό σχετικά συγγενικό μέ τις δύο προηγούμενες ροπές, μά τόσο διαφορετικό, τά

φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου. Ἡ φίλμ πού ἔχουν σάν ἀφετηρία ἕνα παραδοσιακό μυθοπλαστικό πυρήνα π.χ. ἕνα γνώριμο μῦθο ποῦ ἐκτυλίσσεται στήν ἐπαρχία, μά πού ξανοίγονται σάν αἰσθητική καί δουλειά πάνω στίς «μορφές» καί τοὺς κώδικές τους, πρὸς γόνιμες κατευθύνσεις (π.χ. ἀπὸ διαφορετικὴ πλευρά, «Λαμόρε», «Χρυσομαλλούσα»). Διαφέρουν οἱ ταινίες πού ἔχουν σχέση μετὰ τὸ κωμικό (π.χ. «Πέφτουν οἱ σφαῖρες σάν τὸ χαλάζι...» «Ἀνατολικὴ περιφέρεια»). Τὸ ἴδιο καί τὰ φίλμ μετὰ θεματικό ἄξονα τὸν περιθωριακό, εἴτε τεχνητὰ κατασκευασμένο, εἴτε ρεαλιστικώτερα «αὐθεντικό». Ἡ ταινίες ὑπὸ τὴν εὐρεία ἔννοια «πειραματικές — ὑπὸ διερεύνηση τὸ τί σημαίνει γιὰ τὸ ἑλληνικό σινεμά — («Μοντέλο», «Μητροπόλεις» «Βιογραφία», «Κόρπους», «Παραλλαγές στὸ ἴδιο θέμα» «Ἀφήγηση-Περιπέτεια/γλώσσα-σιωπὴ» «Πουνεντογάρμπης» κ.ἄ.). Ἡ φίλμ ὅπου διεισδύει τὸ ἐρωτικό ἢ καί ἡ σεξουαλικότητα, ὁ ἐρωτισμός (οἱ ταινίες τοῦ Δαμιανοῦ, «Παραλλαγές στὸ ἴδιο θέμα» «Λαμόρε», «Οἱ βοσκοὶ τῆς συμφορᾶς», καί συγκεκριμένες μικροῦ μήκους). Ἡ... ἢ... ἢ... Τὸ φάσμα κάθε ἄλλο παρὰ ἐξαντλεῖται — εὐτυχῶς — στὰ παραπάνω, ἢ ἀνομοιογένειά του ἐπίσης.

Θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναφερθοῦμε — ἀπὸ ἄλλη σκοπιά — ἴσως καί σέ ἕναν «κινηματογράφο τοῦ δημιουργοῦ» (*cinéma d' auteur*), ὁ ὁποῖος ἀπολυτοποιεῖ τὴ θέση τοῦ σκηνοθέτη - δημιουργοῦ - θεοῦ, πού τιμᾶται στὰ ἄρθρα τῶν κριτικῶν διεθνῶς καί πού ταυτόχρονα συγκεντρώνει θεατὲς στὰ ταμεῖα τῶν αἰθουσῶν. «Σινεμά τοῦ δημιουργοῦ» σέ ἀντίθεση μετὰ τὸν ἐξοβελισμένο, συμπερισμένο δημιουργὸ τῶν παραδοσιακῶν ἐμπορικῶν προϊόντων τῆς σειρᾶς ἢ μετὰ τὸν ἐξισωμένο (ψευδαισθητικά) μετὰ τίς δρῶσες «μᾶζες», κινηματογραφιστὴ τοῦ «στρατευμένου κιν/φου». Ἴσως νὰ ὑπάρχει καί αὐτὴ ἡ πλευρὰ στήν ἐξέλιξη τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά καί τοῦ «NEK» εἰδικώτερα, δηλαδὴ ἀνάπτυξη ἑνός «κιν/φου τοῦ δημιουργοῦ» σάν λύση τοῦ προβλήματος καλλιτεχνική καί μαζί ἐμπορική ἀναγνώριση.

Ἄλλα αὐτὰ μαζί μετὰ πολλά ἄλλα συνιστοῦν τὴν ἑτερογένεια καί τὴ πολυπλοκότητα τοῦ «NEK». Ἄλλα μπορούμε νὰ μιλάμε ἀκόμη γιὰ «NEK»; Ἐγκαθιστώντας ποιὸν σχηματικὸ ὄρισμό;

Καί φιλμ ὅπως τά «Ἀπό ποῦ πᾶνε γιά τή χαβούζα», «1922», τά τελευταῖα τοῦ Κανελλόπουλου καί ἄλλα πολλά, ποῦ ἐντάσσονται: «Στόν ΠΕΚ» θά μπορούσε νά δοθῆ σάν μιά εὐκολή ἀπάντηση. Τά προβλήματα καί οἱ ἀντιφάσεις ὁμως δέν αἴρονται μέ παρόμοιες ἀπλουστεύσεις. Ἡ πραγματικότητα τοῦ ἐλληνικοῦ κιν/φου σήμερα εἶναι πολύ πιό πολυσύνθετη, ὑπό ἐξερεύνηση καί ἐξέλιξη.

Σημειώσεις

1. «Φίλμ» Νο 3/74, «Σύγχρονος Κινηματογράφος» Νο 5/75, «Φίλμ» Νο 7/75 «Χρονικό 77», «Σύγχρονος Κινηματογράφος» Νο 20/79.
2. Στά κείμενα τοῦ Μανώλη Κούκιου στό «Χρονικό 77» καί τόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» Νο 5/75.
3. Πιθανά εἶναι περιττό ἀλλά θά τό ὑπενθυμίσουμε πώς «παλιός κιν/φος» καί ἐμπορικός δέν ταυτίζονται. Καί πώς ὁ διαχωρισμός «ἐμπορική» ἢ μὴ ταινία, κάθε ἄλλο παρά ἐκφράζει καί συμπυκνώνει τήν ὑπαρξη, μεγαλύτερης ἢ μικρότερης φιλικῆς ἐργασίας σάν σημαίνουσα πρακτική, σάν δόμηση τῆς αἰσθητικῆς καί τῶν νοημάτων τοῦ φίλμ, τῶν «μορφῶν τῶν σημαίνόντων» καί τῆς προβληματικῆς του. Ἀκόμη περισσότερο ὅταν κάθε ταινία ποῦ βγαίνει στό κύκλωμα διανομῆς καί ἐκμετάλλευσης ὑπόκειται στούς νόμους τῆς καπιταλιστικῆς ἀγορᾶς, γίνεται ἐμπορικό προϊόν. Ἄρα ὅπως ἐμπορική ταινία καί ταινία τοῦ «ΠΕΚ» δέν ταυτίζονται, ἔτσι καί μίαι ταινία τοῦ «ΝΕΚ» ἐμπορεύσιμη ἔτσι κι ἄλλιως — ἐκτός κι ἂν πρόκειται γιά δουλειά ποῦ σκόπιμα ἢ ντέ φάκτο τίθεται στό περιθώριο τοῦ κυκλώματος ἐκμετάλλευσης (π.χ. ἡ πλειοψηφία τῶν μικρῶ μῆκους) — μπορεῖ ἐν δυνάμει, νά λειτουργήσει σάν, νά καυτεῖ «ἐμπορική».



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΑΡΙΣΑΣ:

Μιά θετική πρόθεση και
μιά άρνητική πραγμάτωση

α) Τό φεστιβάλ

Τό 1ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Λάρισας έγινε στήν πόλη αὐτή ἀπό τίς 15 μέχρι καί τίς 21 Ὀκτωβρίου 1979. Ἡ πρόταση γιά τή διοργάνωσή του ὀφείλεται στήν τοπική κινηματογραφική λέσχη πού στή συνέχεια υἱοθετήθηκε κι' ἀπό ἄλλους φορεῖς τῆς πόλης, τό δήμαρχό της καθώς καί τό δήμαρχο Τυρνάθου καί τό φεστιβάλ ἔγινε πραγματικότητα. Ὁ δήμος, μάλιστα, ἀνέλαβε τήν ὑποχρέωση νά συνεχίσει τήν προσπάθεια καί γιά τόν ἐπόμενο χρόνο μέ προοπτική τήν καθιέρωση ἑνός θεσμοῦ. Οἱ στόχοι τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς, σύμφωνα μέ κείμενό της, ἦταν: α) ἡ ἀνοδος τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς πόλης καί τῆς περιοχῆς, β) ἡ προώθηση, ὅσο καλύτερα καί πλατύτερα γίνεται, τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, γ) ἡ ἐπαφή καί ἐπικοινωνία τῶν δημιουργῶν μέ τό πλατύ κοινό καί δ) ἡ προσπάθεια γιά μιά κάποια ἀποκέντρωση.

Ἔτσι ξεκινάει ἡ διοργάνωση ἑνός φεστιβάλ μέ κάπως μεγαλεπίβολους στόχους, πού στηρίζεται σ' ἕνα «δημοκρατικό» κανονισμό, τά βασικά στοιχεῖα τοῦ ὁποῖου εἶναι: α) Κατάργηση τῆς προκριματικῆς ἐπιτροπῆς, β) ὕπαρξη κριτικῆς ἐπιτροπῆς ἀποτελουμένης ἀπό ἐκπροσώπους τῶν σωματείων πού σχετίζονται μέ τόν κινηματογράφο, γ) ὕπαρξη τοπικῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς πού θά δώσει τά δικά της βραβεῖα, καί δ) ἀπονομή

ισότιμων χρυσῶν βραβείων σέ τέσσερεις κατηγορίες ταινιῶν μικροῦ καί μεγάλου μήκους (καλύτερη ταινία μέ υπόθεση, καλύτερη ταινία ντοκυμανταίρ, καλύτερη ταινία κινουμένων σχεδίων καί καλύτερη πειραματική ταινία), πού δέν θά συνοδεύονται ἀπό κανένα χρηματικό ποσό.

Στό φεστιβάλ ἔλαβαν μέρος 10 ταινίες μεγάλου μήκους καί τριάντα-τρεις μικροῦ, τό μεγαλύτερο μέρος τῆς φετεινῆς ἀνεξάρτητης κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Παρά τίς ἐξαγγελίες τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς ὅτι «ἡ ἐκδήλωση δέν ἀνταγωνίζεται τά ἄλλα κινηματογραφικά φεστιβάλ» ἄρκετοί σκηνοθέτες δέν πείστηκαν καί δέν ἔστειλαν τίς ταινίες τους ἐμποδίζοντας τό κοινό τῆς Λάρισας νά σχηματίσει μιὰ ὀλοκληρωμένη ἄποψη γιά τό παρόν τοῦ ἑλληνικοῦ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου. Βέβαια, οἱ σκηνοθέτες αὐτοί, θά μπορούσαν νά ὑποβάλλουν τίς ταινίες τους ἐκτός συναγωνισμοῦ (ὅπως ἔγινε μέ δύο ταινίες μικροῦ μήκους) καί νά καταδείξουν τήν ἀντίθεσή τους μέ τόν τρόπο αὐτό. Προσωπικά, ὅμως, πιστεύουμε ὅτι ἡ ἀντίθεση τῶν σκηνοθετῶν αὐτῶν δέν ἦταν ὁ διαγωνιστικός χαρακτήρας (ἀφοῦ εἶχαν ὑποβάλλει τίς ταινίες τους στό, ἐπίσης διαγωνιστικό, φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), ἀλλά, οἱ φόβοι τους ὅτι τό φεστιβάλ ἐλεγχόταν ἀπό ἄτομα πού πρόσκεινται σ' ἓνα συγκεκριμένο κόμμα, τό ΚΚΕ. Φόβοι πού τελικά ἐπαληθεύτηκαν σ' ἓνα βαθμό ἀπό τή θεματική καί μορφική ὀριοθέτηση πού ἔγινε στή «συζήτηση» τῆς τελευταίας μέρας, στό σκεπτικό καί στά βραβεῖα τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς.

Ἄν ὅμως, ἡ ἀπουσία τῶν ταινιῶν αὐτῶν φτώχηνε τήν ὀλη ἐκδήλωση καί ἐμπόδισε τό σχηματισμό μιᾶς σφαιρικῆς ἀντίληψης τοῦ σημερινοῦ ἀνεξάρτητου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἡ ἴδια ἡ ὀργανωτική ἐπιτροπή, μέ τόν κανονισμό πού ἐπέλεξε καί τή μορφή πού ἔδωσε στήν ἐκδήλωση, ἔγινε αἰτία νά μήν πραγματοποιεῖ κανένας ἀπ' τοὺς στόχους τῆς.

Θέλησαν «νά συμβάλλουν στήν ἄνοδο τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς Λάρισας καί τῆς περιοχῆς» καί ὅμως, καλοῦν τό κοινό νά παίξει τό ρόλο τοῦ παθητικοῦ θεατῆ-ἀποδέκτη (μάλιστα, στήν πρεμιέρα, καλοῦν τό κοινό νά μήν ἀντιδρᾷ κατά τή διάρκεια τῆς προβολῆς τῶν ταινιῶν). Θέλησαν «νά προωθή-

σουν όσο γίνεται καλύτερα και πλατύτερα τόν ελληνικό κινηματογράφο» και, όμως, διοργανώνουν ένα διαγωνιστικό φεστιβάλ αντί για μία άπλή παρουσίαση των ταινιών μέσα στα πλαίσια ενός ΠΑΝΟΡΑΜΑΤΟΣ της ετήσιας παραγωγής, ενέργεια που και πολύ πίο τίμια θά ήταν και δέν θά δίχαζε τούς ίδιους τούς κινηματογραφιστές. Θέλησαν «νά φέρουν σ' έπαφή κι έπικοινωνία τούς δημιουργούς μέ τό πλατύ κοινό» και όμως μετά τίς προβολές δέν ακολουθεί καμιά απολύτως συζήτηση του κοινού μέ τούς δημιουργούς. Θέλησαν «νά γίνει μία κάποια αποκέντρωση» και, όμως, διοργάνωσαν ένα διαγωνιστικό φεστιβάλ αντί νά κάνουν τήν πόλη τους χώρο ΣΥΝΕΛΕΥΣΗΣ όπου, μέσα σέ μία φιλική και ζεστή ατμόσφαιρα, θά δινόταν ή εύκαιρία στό κοινό και στους δημιουργούς ν' ανταλλάξουν πληροφορίες και νά σχολιάσουν ό ένας τή δουλειά του άλλου. Πίστεψαν ότι «τέτοιοι θεσμοί βοηθοῦν τήν πολιτιστική ανάπτυξη του τόπου» και δέν κατανόησαν ότι ή κριτική επιτροπή (όποια και ἄν εἶναι από όποιους και ἄν ἀπαρτίζεται) ἀποτελεῖ μία βραδυφλεγή βόμβα για κάτι τέτοιο.

Τό κοινό (λιγοστό σέ σχέση μέ τόν πληθυσμό της πόλης και τή διαφήμιση που ἔγινε στό φεστιβάλ) ἔρχόταν, παρακολουθοῦσε τίς προβολές, χειροκροτοῦσε εὐγενικά και μέ «εὐπρέπεια» και ἀποχωροῦσε ἤσυχα-ἤσυχα. Δέν προβληματιζόταν και δέν προβληματίζε· δέν μπορούσε νά πλησιάσει (θεματικά) πολλές ἀπ' τίς ταινίες και δυσανασχετοῦσε· δέν ήταν σέ θέση νά τίς προσεγγίσει (μορφικά) και ἐξοργιζόταν ἢ ἐγκατέλειπε τήν αἴθουσα. Παράλληλα ή (ἐλλειπής) κριτική επιτροπή, μέ ἀπόλυτη ἐδραιωμένη τήν ἐξουσία της και περιφρονώντας τά πάντα (στόχους ὀργανωτικῆς επιτροπῆς, σημερινές τάσεις του κινηματογράφου, ἐξελίξεις της κινηματογραφικῆς γλώσσας) και τούς πάντες (ὀργανωτές, σκηνοθέτες, κοινό) χρησιμοποιεῖ τή δύναμή της για τήν προβολή των κομματικῶν θέσεων της πλειοψηφίας των μελῶν της και για τήν προώθηση των ἐπίσης, κομματικῶν, ἐπιδιώξεων τους.

β) Ἡ «συζήτηση»

*Μπορεῖ κανίβαλος ποτέ νά εκπροσωπήσει τάχα
ὄλους τούς φίλους τούς παλιούς, πού ἔχει στή στομάχα;
Διονύσης Σαβδόπουλος*

Τό ἀπόγευμα τῆς τελευταίας μέρας — καί μέ μιὰ περίπου ὥρα καθυστέρηση — ξεκινάει ἡ προγραμματισμένη συζήτηση μέ θέμα «ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος χθές, σήμερα καί αὐριο». Μέσα στήν αἴθουσα τοῦ κινηματογράφου στήνεται τό σκηνικό τῆς ἐξουσίας: εἰσηγητές πάνω στή σκηνή, τό κοινό κάτω στήν αἴθουσα· αὐτοί καί ἐμεῖς· οἱ γνῶστες καί οἱ ἀγνοοῦντες. Στή σκηνή ἀνεβαίνουν καί παίρνουν τίς θέσεις τους τρία μέλη τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς (καί συνδικαλιστικοί ἐκπρόσωποι προσκεῖμενοι στό ΚΚΕ). Δηλώνουν ὅτι «*πρόθεσή μας ἦταν νά βρισκόνταν ἐδῶ μαζί μας καί οἱ ἄλλοι (δύο) συνάδελφοι τῶν ὑπόλοιπων σωματείων*» (ἀλλά ἀγνωστο γιατί αὐτοί δέν πῆραν μέρος). Κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα καί τῶν τριῶν εἰσηγήσεων (διάβαζε διαλέξεων) ἦταν ἡ ἀναφορά σέ θέματα τῆς ἱστορίας τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μέ μιὰ στιγμιαία παράθεση χρονολογιῶν καί ἓνας «μυστικοποιημένος» τρόπος ἐξέλιξης τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μέ βάση τήν τεχνική ἐξέλιξη. Ὁ Λιαρόπουλος καί ὁ Δανάλης (περισσότερο ὁ δεύτερος, τεχνικός, γάρ) πλέκουν τό ἐγκώμιο τῶν τεχνικῶν καί, χρησιμοποιώντας ἓναν τρόπο καί ἓνα ὕφος ἔντονα πατερναλιστικό, «μαλώνουν» τούς σημερινούς σκηνοθέτες γιά τά θέματα πού διαλέγουν καί τόν τρόπο πού τά δείχνουν. Τίς θέσεις τοῦ ντουέτου ἔρχεται νά συμπληρώσει καί νά «θεωρητικοποιήσει» ὁ τρίτος τῆς παρέας (Γρίβας) λέγοντας ὅτι «*ὑπάρχει ἓνα κοινό σήμερα πού θέλει νά δεῖ κινηματογράφο, πού θέλει νά κοινωνικοποιηθεῖ. Τό κοινό αὐτό, πού ξανάρχεται στίς αἴθουσες, θά ἀποτραβηχθεῖ καί πάλι γιατί δέν μπορεῖ νά ἐπικοινωνήσει μέ μερικές ἐρμητικές ταινίες τοῦ νέου κινηματογράφου. Πιθανῶς τό κοινό νά ξαναγυρίσει στήν — ἔγχρωμη τώρα — τηλεόραση. Θά μπορούσε λοιπόν, νά τεθεῖ τό ζήτημα τῆς ἀναγκαιό-*

τητας ενός έθνικου κινηματογράφου είτε αυτός πηγάσει από κοινωνικά ενδιαφέροντα είτε από προσωπικές αντιλήψεις των ανθρώπων που τον κάνουν». Και ο Λιαρόπουλος αναλαμβάνει να «εξηγήσει» ότι «μέ τον όρο έθνικός κινηματογράφος εννοούμε τον κινηματογράφο εκείνο που μπορεί να συγκινήσει τό μέσο Έλληνα θεατή που κατά κύριο λόγο βρίσκεται αναγκαστικά μπροστά στίς ξένες ταινίες. Μπορεί νά μās συγκινήσει καί νά φτάσουμε σπίτι μας εϋχαριστημένοι καί καλύτεροι άπ' ότι μπήκαμε στόν κινηματογράφο. Οί σωστές καλλιτεχνικές ιδέες, μέ τήν έννοια τής άπαίτησης του κοινου, είναι δυνατόν νά πραγματοποιηθουν σήμερα στό ίδιο επίπεδο των ξένων ταινιών. Είναι αυτός που θά μπορούσε νά ξαναφέρει τον κόσμο στίς αίθουσες». Έτσι, στό όνομα μιās κάποιας λαϊκότητας, θεσπίζονται έκ του άσφαλουσ όρια, πλαίσια καί κατευθύνσεις γιά τον κινηματογράφο. Έναν κινηματογράφο που, αυθαίρετα, ονομάζεται έθνικός. Καί ή αυθαίρεσία του «προεδρείου» συνεχίζεται. Όταν, πέρνοντας τό λόγο, αναφέρουμε ότι «έθνικός είναι ολόκληρος ό κινηματογράφος που παράγεται από Έλληνες», ότι «δέν υπάρχει ένιαίο κοινό» καί ότι «κάθε ταινία άπευθύνεται σέ μιá μερίδα του κοινου καί εκείνο που πρέπει νά μās άπασχολεί είναι τό πώς τό κοινό που μπορεί νά «διαβάσει» καί νά κατανοήσει μιá ταινία θά μεγαλώσει» ό Λιαρόπουλος άπαντá ότι ή παρέμβασή μας ήταν σημαντική, αλλά, σημαντικότερη ήταν ή παρέμβαση ενός άλλου όμιλητῆ που συμφώνησε μέ τίς άπόψεις τους καί καταλήγει: «ή σχέση ανάμεσα στους πολλούς καί τούς λίγους δέν είναι άριθμητική. Τό έργο καθιερώνεται μέ τή δημοκρατική άρχή τής πλειοψηφίας» (!)

Στή συνέχεια ό σκηνοθέτης Κρησιπίδης μετατόπισε τό θέμα καί επανέφερε τό «πρόβλημα» τής προκριματικής έπιτροπῆς. Κατά τήν — καθόλου ταπεινή — γνώμη του «ή λύση που δόθηκε φέτος δέν προωθεί ούτε αυτό τό φεστιβάλ, ούτε τον ελληνικό κινηματογράφο γενικώτερα». Αντί νά θέσει θέμα κατάργησης καί τής κριτικής έπιτροπῆς. Ζητá τήν επαναφορά τής προκριματικής.

Τό φεστιβάλ τής Λάρισας μπορεί νά οργανώθηκε άπ' άτομα

πού πρόσκεινταν στον πολιτικό χώρο του ΚΚΕ, αλλά οι οργανωτές πήραν αποφάσεις και επέλεξαν έναν κανονισμό που δεν ικανοποιούσε τους κομματικούς παράγοντες. Έπρεπε, λοιπόν, να επιστρέψει σε μία τροχιά απ' την οποία παρεξέκλινε ή, καλύτερα, να μπει στην επιθυμητή τροχιά τώρα, στο ξεκίνημά του. Αυτός ήταν ο στόχος της πρότασης για επαναφορά της προκριματικής επιτροπής, αυτός ήταν ο σκοπός της «συζήτησης». Τό ότι «ένας σκηνοθέτης πιστεύει αυτό που κάνει, είναι ή έκφρασή του. Δίνει τό στίγμα του μέσα σ' αυτό τόν κόσμο. Πιστεύει ότι κάτι έχει να πει και πρέπει να τό πει. Άπειθύνεται σέ όλους. Δέν θά τόν ακούσουν όλοι. Άν μπορεί να επικοινωνήσει έστω και μέ λίγους έχει αποκαταστήσει επικοινωνία. Έχει πετύχει αυτό που ήθελε. Έκανε μία επένδυση για ήθική ικανοποίηση και όχι για οικονομική. Αυτοί που θέλουν τήν οικονομική άς αγαλιάσουν τό λαό μέσα απ' τόν ψεύτικο τρόπο τους. Οί νέοι σκηνοθέτες μπαίνουν στή ζωή τώρα. Δημιουργούνται χιλιάδες πράγματα μέσα τους τώρα. Θέλουν να τά πουν ΤΩΡΑ. Αυτές είναι οί δυνατότητές τους, αυτά μπορούν να πουν», όπως ανέφερε ο σκηνοθέτης Γεωργουλάκης, όλα αυτά δεν έχουν σημασία. Μάλιστα είναι και επικίνδυνα. Έτσι, μόλις τέθηκαν για συζήτηση, ή «συζήτηση» πήρε τέλος. Οί ανασταλτικοί μηχανισμοί της εξουσίας λειτούργησαν μέ πρόφαση τήν... ώρα.

γ) Τά βραβεία

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει δεν μās ενδιαφέρουν τά βραβεία ενός φεστιβάλ. Δεν μās ενδιαφέρει αν δόθηκαν δίκαια ή άδικα αν απονεμήθηκαν όλα όσα προέθλεπε ο κανονισμός ή μερικά απ' αυτά. Έκείνο που μās ενδιαφέρει είναι τό σκεπτικό που τά συνόδευσε. «Τό σύνολο τών ταινιών», λέει ή επιτροπή, «δέν φτάνει τά επίπεδα εκείνα της κινηματογραφικής γραφής και τελείωσης που θά τίς έκανε υποψήφιες για μία χωρίς επιφυλάξεις βράβευση και αυτόματη πρότασή τους σάν έθνικων καλλιτεχνικων έργων, αξιων να συγκεντρώσουν τήν άμέριστη

συμπάρσταση τῶν θεατῶν». Τά μέλη τῆς ἐπιτροπῆς, χωρίς ἴχνος ταπεινοφορσύνης, θεωροῦν τοὺς ἑαυτοὺς τοὺς σοφοὺς ἐγκέφαλους πού μποροῦν νά μιλοῦν στό ὄνομα τοῦ κοινοῦ, νά ὑποτιμοῦν τή νοημοσύνη του καί νά προεξοφλοῦν τή στάση του. Ἄρνοῦνται ὅτι οἱ ταινίες εἶναι ἔθνικά καλλιτεχνικά δημιουργήματα, σύμφωνα μέ τόν ὄρισμό τους, κατακρίνουν τήν πολύπλευρη ἀναζήτηση (θεματική καί μορφική) καί κατακεραυνώνουν τίς ταινίες στό ὄνομα κριτηρίων ὑποκειμενικῶν καί ὀλοφάνερα προκατελημμένων. Οἱ ἀναζητήσεις, οἱ ἔρευνες, οἱ προτάσεις καί οἱ τρόποι γραφῆς τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου δέν ἔχουν γι' αὐτούς, καμιά σημασία. Τά κριτήριά τους εἶναι ἀλλάνθαστα, δέν μπορεῖ νά κάνουν λάθος. Αὐτοὶ ξέρουν, ἐνῶ ὅλοι οἱ ἄλλοι ὄχι. Ἄποκρύβουν ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἓνα ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ καί ὅτι ὁ δημιουργός ἔχει τό δικαίωμα νά ἐπιλέγει μέσα σ' αὐτό τά στοιχεία πού τοῦ χρειάζονται γιά νά ἀρθρώσει τό δικό του ΛΟΓΟ, γιά νά φτιάξει τή δική του ταινία. Βραβεύουν μιὰ ταινία, ἀλλά, ταυτόχρονα, τήν κατακρίνουν γιά «... τήν ἄρνηση δραματικῆς ἐξέλιξης, πού δυσκολεύει τήν προσέγγιση καί τήν ταύτιση τοῦ θεατῆ». Ὁ Μπρέχτ εἶναι, γι' αὐτούς, ἄγνωστος. Ἡ ἄποψή του ὅτι ὁ θεατής ἐνός ἔργου πρέπει νά μὴν ταυτίζεται, ἀλλά, νά τό βλέπει (ἀποστασιοποίηση) δέν διατυπώθηκε ποτέ καί δέν ἔχει σφραγίσει τό σύγχρονο κινηματογράφο. Δέν βοηθοῦν στή δημιουργία κριτηρίων, ἀλλά, προτείνουν «ἔτοιμα» καί «ξεκαθαρισμένα» κριτήρια μιλόντας, πάντοτε, στό ὄνομα τοῦ θεατῆ.

Προσωπικά, δέν νομίζουμε ὅτι ἡ ἐπιτροπή ἔσφαλε. Ξεκίνησε ἀπ' τήν Ἀθήνα καί ἀνέβηκε στή Λάρισα μέ σκοπό νά διαδώσει τίς θέσεις της, νά προωθήσει τοὺς στόχους της καί νά τυφλώσει ἓνα κοινό ἀμύητο καί ἀπληροφόρητο. Ἦθελε νά προσανατολίσει καί νά ὀριοθετήσῃ τόν κινηματογράφο. Εἶχε ἤδη αἰσιοκρατικὰ καταδικάσει κάποιες ταινίες καί «δικαιώσει» κάποιες ἄλλες.

«Κάθε δημιούργημα πού δέν ἀντιστέκεται στό θεατή του δέν εἶναι ἔργο τέχνης» ἔλεγε ὁ Ζάν-Πῶλ Σάρτρ. Ἴσως τά λόγια αὐτά νά ἤχοῦν κάπως ὑπερβολικά στ' αὐτιά μας, ἀλλά, δέν εἶναι ὑπερβολή τό νά ποῦμε ὅτι κάθε δημιουργός ἔχει τό δικό

του σύστημα λογικής έρμηνείας πού προσπαθεί νά τό κάνει προσιτό σέ κάποιον άλλο. Τό προσιτό, στήν περίπτωση αὐτή, ἀντιστοιχεί σέ μιá διαδικασία ἐπανακοινωνικοποίησης κατá τήν ὁποία γίνονται γνωστοί καινούργιοι τρόποι έρμηνευτικῶν ἀντιληπτικῶν δεδομένων· ἀποσκοπεῖ στό νά διαλύσει ἐκείνη τήν ιδιαίτερη βεβαιότητα, πού μοιραζόμαστε μ' ὅλους τούς ἄλλους ἀνθρώπους, τή βεβαιότητα ὅτι οἱ τοῦ «κοινοῦ νοῦ» ἀπόψεις μας γιά τόν κόσμο εἶναι τελεσιδίκες. Ἡ δυσκολία μας νά καταλάβουμε ξεκινάει ἀναμφίβολα, ἀπ' τῆς ξένες γιά μᾶς νοηματικές ἐνότητες μέ τῆς ὁποῖες ἀσχολεῖται ὁ δημιουργός.

Ἔργο τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς ἐνός φεστιβάλ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου δέν εἶναι νά μοιράζει βραβεῖα καί διακρίσεις, ἀλλά, νά κατευθύνει καί νά πετυχαίνει τήν ἐπαφή ἀνάμεσα στίς ταινίες καί τό κοινό. Νά καταφέρει νά τοῦ δείξει ὅτι ἡ ἀποψη του γιά τόν κόσμο δέν μπορεῖ νά εἶναι μοναδική, οὔτε καί τελεσιδική, γιατί δέν εἶναι παρά μιá ἔρμηνεία μόνο. Ἄν τό καταφέρει ἡ προσφορά τῆς θά εἶναι μεγάλη· ἂν ἀποτύχει ἡ προσπάθειά τῆς καί μόνο θά εἶναι ἀρκετή. Ὅλα τ' ἄλλα δέν ἔχουν καμιá ἀξία.



ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ

2ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΔΡΑΜΑΣ

Τόν Νοέμβρη του '78 έγινε τό 1ο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους στή Δράμα καί ήταν ή πρώτη φορά πού έγινε σέ μιιά έπαρχιακή πόλη στήν Έλλάδα, Φεστιβάλ αποκλειστικά γιά ταινίες μικρού μήκους. Στή Θεσσαλονίκη τό Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους είναι Διεθνές καί στό Έλληνικό οί μικρού μήκους έξαφανίζονται δίπλα στίς μεγάλου μήκους. (Άρκετές φορές όταν πολλές μικρού μήκους δέν προκρίνονται ή αίτια είναι ότι δέν χωράνε στό πρόγραμμα).

Παλαιότερα στή δεκαετία 60-70 τό κλίμα γύρω από τήν ταινία μικρού μήκους ήταν διαφορετικό. Τότε όρισμένοι σκηνοθέτες πού άργότερα συνετέλεσαν στήν δημιουργία του φαινόμενου Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος έκαναν τήν εμφάνισή τους μέ ταινίες μικρού μήκους. Ταινίες πού τότε θεωρήθηκαν «ποιοτικές» σέ σχέση μέ τά περισσότερα άθλια έμπορικά κατασκευάσματα πού κυριαρχούσαν. Τώρα δέν βλέπει κανείς στίς μικρού μήκους ταινίες τά ψήγματα ενός μελλοντικού κινηματογράφου, αλλά άπλά τήν άναπαραγωγή μιιάς ήδη διαμορφωμένης κατάστασης. Παρ' όλα αυτά οί ταινίες μικρού μήκους προμηνύουν καί τώρα ένα άλλο κινηματογράφο μέ περισσότερες ή λιγώτερες φιλοδοξίες καί μέ διαφορετική προοπτική άπ' αὐτήν τής δεκαετίας '60-'70. Αυτό πού, σήμερα, φαίνεται νά άπασχολεί δέν είναι άπλά ή «ποιότητα» αλλά μιιά πέρα άπ' αὐτή διεύρυνση τής κινηματογραφικής ύπόστασης. Έτσι ένα Φεστιβάλ καί μάλιστα ταινιών μικρού μήκους θά ενθάρρυνε μιιά τέτοια προοπτική καί θά δημιουργούσε μεγαλύτερα άνοίγματα στήν άναζήτηση.

νά μόνο για τήν κριτική επιτροπή. Οί προβολές γίνονταν σ' ένα ήρεμο κλίμα και τό μεγαλύτερο ενδιαφέρον συγκεντρώθηκε στις πέντε διαλέξεις-συζητήσεις πού έγιναν από τους: Β. Ραφαηλίδη («'Η προϊστορία του Κινηματογράφου»), Χ. Βακαλόπουλο («Κινηματογραφοφιλία»), Γ. 'Αγγελή («Γυναίκα, Βλέμμα, Κινηματογράφος»), Μ. 'Ακτσόγλου («'Ο σκηνοθέτης 'Ακίρα Κουροσάβα») και Κ. Φέρρη-Π. Τάσιο («'Ο 'Ελληνικός Κινηματογράφος σήμερα»). 'Η τελευταία συζήτηση ήταν από τίς πίο ταραχώδεις. 'Εγινε μετά τήν άπονομή των βραβείων και ξεκίνησε μέ τήν επισήμανση τής πτώσης τής παραγωγής των 'Ελληνικών ταινιών από τό 1970 μέχρι σήμερα μέ μία ενδιαφέρουσα παρέμβαση του Ν.Φ. Μικελίδη πού αναφέρθηκε σέ άριθμούς ως πρός τήν εισαγωγή ξένων ταινιών στην 'Ελλάδα. 'Ομως στην συνέχεια ή συζήτηση πολώθηκε στις προσωπικές επιθέσεις των Κ. Φέρρη-Π. Τάσιου κατά των κριτικών και στην υπεράσπιση των γνωστών άπόψεων τής Κας Μητροπούλου περί Φόρντ κ.λπ. 'Ετσι δυστυχώς τήν τελευταία μέρα μεταφέρθηκε στή Δράμα ή παράνοια και ή καταδίωξη πού κυριάρχησε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και πού έμπόδισε τήν όποια κατανόηση και σωστή εκτίμηση τής παρουσίας του έλληνικού κινηματογράφου αυτή τή χρονιά.

'Η έκφραση ενός τόσο όπισθοδρομικού πνεύματος σ' ένα φεστιβάλ και ειδικότερα ταινιών μικρού μήκους σίγουρα δέν έξυπερέτησε κανένα από τους εκπρόσωπους τής νεώτερης γενιάς των σκηνοθετών πού οί δημιουργοί τους άναζητούν ένα «άλλο δρόμο» έκφρασης άπ' αυτόν του κατεστημένου έλληνικού κινηματογράφου πού άρκετοί εκπρόσωποι του «Νέου 'Ελληνικού Κινηματογράφου» τείνουν νά προσεταιριστούν. Γι' αυτούς τους λόγους νομίζουμε ότι τό Φεστιβάλ τής Δράμας κάτι πρόσφερε και ίσως βάλει σέ σκέψεις όσους ενδιαφέρονται για τήν πρόοδο κι' όχι για τήν όπισθοδρόμηση. Για τίς ταινίες πού παίχτηκαν τόσο στό Φεστιβάλ τής Δράμας στη Θεσσαλονίκη και στη Λάρισα μιλάμε στη γενική συζήτηση για τίς ταινίες Μικρού Μήκους.





ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ,
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Μιά συζήτηση για τίς ταινίες ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Δ.Κ: Ξεκινώντας τή συζήτηση αὐτή σχετικά μέ τίς ταινίες μικροῦ μήκους ἔχουμε νά ἀντιμετωπίσουμε δυό δυσκολίες. Ἡ πρώτη πηγάζει ἀπ' τόν μεγάλο ἀριθμητικά πλῆθος τους καί ἡ δεύτερη ἀπορρέει ἀπ' τό γεγονός ὅτι κανεῖς μας δέν τίς ἔχει δεῖ ὄλες ὥστε νά ἔχει σχηματίσει μιά σαφή καί δλοκληρωμένη ἐντύπωση — ὁ καθένας ἔχει δεῖ ἕνα τμήμα τους, ἀνάλογα, μέ τό ποῖό Κινηματογραφικό Φεστιβάλ παρακολούθησε (Δράμας, Λάρισας, Θεσσαλονίκης). Νομίζω ὅτι ἕνας πρακτικός τρόπος, γιά νά ξεπεραστοῦν οἱ δυσκολίες πού ἀνέφερα, εἶναι νά ἀκολουθήσουμε στήν κουβέντα μας τόν διαχωρισμό — κοινό καί στίς μικροῦ καί στίς μεγάλου μήκους ταινίες — σέ ταινίες φιξιόν, ταινίες ντοκυμανταίρ, πειραματικές ταινίες καί ταινίες κινουμένων σχεδίων. Ἀπό ἐκεῖ καί πέρα, καθένας ἀπό μᾶς θά ἀναφέρει τίς τάσεις πού εἶδε νά κυριαρχοῦν μέσα στήν κάθε «κατηγορία» καί θά μιλήσει γιά τίς ταινίες πού ἔχει δεῖ.

Π.Τ: Νομίζω ότι συμφωνούμε με την πρότασή σου όλοι και προτείνω να ξεκινήσουμε από την κατηγορία που δημιουργεί τα λιγότερα προβλήματα. Αυτή των πειραματικών ταινιών.

Γ.Α: Έγώ έχω κάποιες επιφυλάξεις για τις ρετσέτες που μπαίνουν σε όρισμένες ταινίες, και για τα εμπόδια που δημιουργούνται όταν οι ταινίες αυτές κρίνονται ανάλογα με τις προκαταλήψεις του καθένα για ένα κινηματογραφικό είδος, πόσο μάλλον όταν οι απόψεις των περισσότερων που κινούνται στον κινηματογραφικό χώρο, που παίρνουν μέρος σε επιτροπές στα διάφορα φεστιβάλ, κ.λπ., είναι τελείως άξεκαθάριστες ακόμα. Φτάνουν μέχρι το σημείο να συζητούν για το αν μία ταινία είναι ντοкуμανταίρ ή φιζιόν.

Π.Τ: Το ντοкуμανταίρ είναι ένα είδος τελείως ύποτιμημένο και η ανακάλυψη μυθοπλαστικών στοιχείων σε μερικά ντοкуμανταίρ δημιουργεί εύφορία...

Γ.Α: Κι όμως ο ντοкуμανταιρίστικος χαρακτήρας δεν αποκλείει ούτε κάποια μυθοπλαστικά στοιχεία, ούτε τη μεγαλύτερη επέμβαση του σκηνοθέτη. Η άποψη ντοкуμανταίρ=ρεπορτάζ ανήκει στο παρελθόν. Χαρακτηριστική περίπτωση ενός είδους ντοкуμανταίρ και καθαρού φίλμ πορτραίτου είναι η *Μπέττυ* του Σταύρακα. Δέχομαι πάντως, το διαχωρισμό αυτό σαν διευκολυντικό και, όπως ανέφερε ο Δημήτρης, πρακτικό για μās.

Δ.Κ: Έγώ δεν μίλησα για κινηματογραφικά είδη — όρο που δεν δέχομαι άλλωστε. Μίλησα για «κατηγορίες» ταινιών που τις ανέφερα συγκεκριμένα. Δεν αρνούμαι βέβαια, το γεγονός ότι μία ταινία κινουμένων σχεδίων για παράδειγμα, μπορεί να είναι ταυτόχρονα και ταινία φιζιόν και η πειραματική ταινία. Όμως πιστεύω ότι αν παρουσιαστεί μία τέτοια περίπτωση αυτό μπορεί να επισημανθεί κατά τη συζήτησή μας.

Στήν «κατηγορία» τῶν πειραματικῶν ταινιῶν κατατάσω δύο ἀπ' τίς φετεινές ταινίες: τήν *Egomania* τοῦ Σάκι Μαυρέλη καί τήν *Ἀφήγηση, γλῶσσα, περιπέτεια, σιωπή* τῆς Μαρίας Γαθαλαῶ. Γιά τή δεύτερη ἔχω μιά ἀντίρρηση· πιστεύω ὅτι εἶναι μεγάλου μήκους καί κακῶς θεωρήθηκε σάν μικροῦ. Αὐτό, ὅμως, εἶναι κάτι πού καλό εἶναι νά τό ἀποφύγουμε δεχόμενοι τό χαρακτηρισμό της σάν μικροῦ μήκους. Σύμφωνα μέ τή δική μου ἐκτίμηση, οἱ ταινίες αὐτές κινοῦνται σέ διαφορετικά ἐπίπεδα. Ὁ Μαυρέλης ἀντιπαραθέτει δύο διαφορετικούς χώρους — αὐτόν τῆς ἀναπαράστασης καί αὐτόν τῆς δράσης — γιά νά «ἀρνηθεῖ» τόν ἀναπαραστατικό χώρο. Ἀντίθετα, ἡ Γαθαλαῶ υἱοθετεῖ ἀπόλυτα τήν ἀναπαράσταση καί περιορίζεται στήν κατάδειξη τῶν σχέσεων ἀνάμεσα σέ τρία πρόσωπα-χαρακτήρες — δύο ἀγόρια καί ἓνα κορίτσι — πού, ταυτόχρονα, εἶναι φορεῖς συγκεκριμένων ἀξιῶν-κοινωνικῶν, πολιτιστικῶν λεκτικῶν ἀξιῶν τοῦ γένους κ.λπ.

Γ.Α: Ἡ ταινία τῆς Γαθαλαῶ εἶναι μιά ἀπ' τίς ἐνδιαφέρουσες φετεινές ταινίες. Σίγουρα εἶναι δύσκολο νά ἐντάξει κανεῖς μιά ταινία μέ διάρκεια 63 λεπτά στήν κατηγορία τῶν μικροῦ μήκους. Πιστεύω ὅτι ἡ ταινία κόπηκε ἀπό τήν προκριματική ἐπιτροπή ὄχι μόνο γιά τό πειραματικό της ὕφος ἀλλά καί γιά τή διάρκεια της. Ἐχει ἔντονα κάποια Γκονταρικά στοιχεῖα ἐνῶ στό ἐπίπεδο τῆς ἡχητικῆς μᾶντας βλέπω πολλές ὁμοιότητες μέ τήν ταινία *Παραλλαγές στό ἴδιο θέμα* τῆς Ἀντουανέττας Ἀγγελίδη, στοιχεῖο πού — ἐμένα προσωπικά — μοῦ ἀρέσει ἀπ τήν ἄποψη ὅτι βλέπω σιγά-σιγά νά δημιουργοῦνται στίς γυναῖκες δημιουργούς κάποιες συγγένειες. Στό ἐπίπεδο τῆς φόρμας, ἡ ταινία φέρει ἔντονη μιά μορφική ἀναζήτηση, ἐνῶ στό timing τῶν πλάνων καί, γενικώτερα, στό μοντάζ ὑπάρχει μιά ρυθμική συνέπεια.

Δ.Κ: Σέ γενικές γραμμές συμφωνῶ. Θά ἔλεγα, ὅμως, ὅτι ὀλόκληρη ἡ ταινία χαρακτηρίζεται ἀπό αὐτό πού θά ὀνόμαζα «ἀγάπη γιά τόν κινηματογράφο». Ἐνσωματώνει μιά πληθώρα στοιχείων πού εἶναι σαφείς ἀναφορές σέ διάφορα κινηματο-

γραφικά γένη ή σέ συγκεκριμένους σκηνοθέτες: ή περιπλάνηση, τό ταξίδι στόν Βίμ Βέντερς· ή εικόνα σύμβολο του τραινου στόν Χίτσκοκ· οί ήχοι τών πυροβολισμών στό γουέστερν, ή φωτογραφία τής Μάρλεν Ντήτριχ και του Φρίτς Λάνγκ, ή έκφώνηση επανάληψη του όνόματος τής πρώτης στόν κινηματογραφικό μύθο τής γυναίκας· ή σεκάνας του τέλους στόν Σραϊτερ· κ.λπ. "Όλα αυτά είναι έκφρασμένα μ' ένα προσωπικό τρόπο, μ' ένα ύποδειγματικό ύφος. Άλλά πέρα, και πάνω άπ' όλα αυτά κυριαρχεί, κατά τή γνώμη μου, ή (σεξουαλική) εισβολή τής γυναίκας στη σχέση δυό άνδρων (σχέση φιλίας/έρωτική) μέ άποτέλεσμα τήν καταστροφή τής σχέσης αυτής χωρίς, όμως, τή δημιουργία μιās άλλης, διαφορετικής, ή καινούργιας.

Π.Τ: Έμένα έπιτρέψτε μου νά διαφωνήσω. Έχω τήν έντύπωση ότι ή ταινία παραμένει άνολοκλήρωτη και κυριαρχεί ή έλλειψη άρμονικής σύνθεσης στό κινηματογραφικό ύλικό. Για τήν ταινία του Μαυρέλη δέν μπορώ νά πώ τίποτα γιατί δέν τήν είδα.

Δ.Κ: Η *Egomania* είναι ένα δείγμα ενός κινηματογράφου που όνομάζεται *action cinema*. Χωρίζεται σέ τρία μέρη: α) ένας άνδρας φιλιμάρεται άπό μιá άκίνητη κάμερα ένω τρώει ένα μήλο μέ τελετουργικό τρόπο β) ό άνδρας επαναλαμβάνει τήν πράξη του αυτή λουσμένος στό λευκό φώς τής μηχανής προβολής, γ) ή άρχική εικόνα ξαναπροβάλλεται άντεστραμένη. Η «ψευδής πραγματικότητα» (άναπαράσταση) συγκροτείται μέ τήν «άληθινή» (δράση) για νά συνθέσει τήν «άρνηση τής άληθειας» της.

Π.Τ: Περνώντας στις ταινίες, κινουμένων σχεδίων θά ήθελα νά έκφράσω μιá προσωπική μου διαπίστωση. Βλέπω νά ύπάρχει μιá τάση μεταφύτευσης τών ξένων προτύπων για τό κινούμενο σχέδιο στην Ελλάδα. Δέν βλέπω ένα τρόπο έλληνικού πλησιάσματος, όπως είχαν κάνει στό παρελθόν οί Τσέχοι που έφάρμοσαν ένα δικό τους στυλ. Μοναδική έξαιρέση ήταν ό *Περίπατος* του Στρατή Στασινοϋ όπου οί ξένες έπιρροές είναι

άφορμειωμένες από τό δημιουργό. Ὁ ἥρωας τοῦ Στασινοῦ, ὁ ἀνθρωπάκος πού περιφέρεται μέσα στήν πόλη σάν χαμένος, μέ τό ἄγχος νά βγαίνει μέσα ἀπό τά χρώματα, μοῦ θύμισε τήν δουλειά τοῦ Ἑμίλ Κόλ.

Δ.Κ: Θά συμφωνήσω μαζί σου γιά τήν ἀντιγραφή, ἀλλά, θά διαφωνήσω γιά τήν κατηγορία, γιά τόν μῆ-ἑλληνικό τρόπο πλησιάσματος. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι τό κινούμενο σχέδιο πέρα ἀπό τρόπους γραφῆς εἶναι καί τρόπος ἔκφρασης. Δέν ἔχω δεῖ τόν *Περίπατο*, ἀλλά προσωπικά, ἀπόλαυσα τόν *Ζάχο τόν μαζόχα* τοῦ Ἰορδάνη Ἀνανιάδη. Ἡ διαμάχη ἀνάμεσα σέ δυό ὄντα δέν εἶναι αὐτοσκοπός, ὅπως συμβαίνει γιά παράδειγμα, στά ἀμερικάνικα καρτούν. Παράλληλα ἡ ἐμψύχωση του εἶναι θαυμάσια, τέλεια ἀπό κάθε ἄποψη, ἐνῶ τό «μήνυμα» τῆς ταινίας εἶναι ἀρκετά ἐνδιαφέρον: ἡ αὐτοκτονία δέν ἀποτελεῖ λύση καί μπορεῖ νά ἔχει καταστροφικές συνέπειες, τόσο σάν πράξη ὅσο καί σάν πρόθεση, στόν γενικώτερο κοινωνικό περίγυρο (εἰσβολή τῶν Κινέζων στή δύση). Τά *5.684 κινηματογραφικά καρρέ* τῶν Μάρκου Χολέβα καί Στέλλας Τσίκρα μπορεῖ νά μὴν ἔχουν νά ποῦν καί πολλά πράγματα, ἀλλά, ἔχει ἐνδιαφέρον ὁ τρόπος ἐμψύχωσης πού χρησιμοποιεῖ (τρόπος πρωτόγνωρος ἀπό ἑλληνες κινηματογραφιστές) μέ μέσο ὄχι τή ζωγραφισμένη ζαλατίνα, ἀλλά τήν πλαστελίνη.

Π.Τ: Ἐχω τήν ἴδια γνώμη γιά τή δεύτερη ταινία πού ἀνέφερες ἀλλά νομίζω ὅτι δέν εἶναι σπουδαῖο νά ἀντιγράφεις τέλεια. Ὁ *Ζάχος* εἶναι μιὰ καθαρὴ ἀντιγραφὴ τοῦ ἀμερικάνικου κινουμένου σκίτσου, ἐνῶ ὁ *περίπατος* φέρει ἔντονα τή σφραγίδα τοῦ δημιουργοῦ του.

Γ.Α: Νομίζω ὅτι αὐτὴ ἡ κυρίαρχη ἄποψη τοῦ νά βλέπουμε ἔντονες ἀντιγραφές εἰδικά στά κινούμενα σχέδια, ἐνῶ στίς ταινίες μυθοπλασίας καί ντοκυμανταίρ τίς ἀποκαλοῦμε ἐπιρροές εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς προκατάληψης καί τῆς σύγχυσης πού προέρχονται ἀπό τήν ὑποτίμηση αὐτῆς τῆς τόσο δύσκολης κινηματογραφικῆς τεχνικῆς.

Δ.Κ: "Ίσως νά ἔχεις δίκιο. Πρέπει ὁμως, νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ πρόοδος στόν τομέα αὐτό εἶναι τόσο μεγάλη πού εἶναι, κατά κάποιο τρόπο, δικαιολογημένη ἢ ἀντιγραφῆ στά πρῶτα βήματα τοῦ κινούμενου σχεδίου στήν Ἑλλάδα. Μέ τήν πάροδο τοῦ χρόνου καί τήν ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ τρόπου ἔκφρασης θά ἀναπτυχθεῖ μιὰ διαφοροετική «μέθοδος» καί ἕνα καινούργιο «πλησίασμα» ὁπότε θά μιλήσουμε γιά ἐπιρροές. Ἦδη στόν Ζάχο νομίζω ὅτι μέσα στήν ἀντιγραφῆ ἑνός ὕφους διαφαίνονται κάποια ρήγματα ἑνός μοντέλου καθαρά ἀμερικάνικου. Ἄς περάσουμε, ὁμως, στά ντοκουμανταίρ. Στήν «κατηγορία» αὐτή ἡ πλειοψηφία τῶν ταινιῶν κινοῦνται στό ἐπίπεδο τῆς εἰκονογραφίας κάποιων ἐθίμων, τῆς καταγραφῆς κάποιων πανηγυρικῶν ἐκδηλώσεων καί τῆς προσπάθειας ἐξιστόρησης κάποιων ἱστορικῶν γεγονότων. Ὅλα αὐτά μοῦ δημιουργοῦν τήν ἐντύπωση ὅτι οἱ ταινίες αὐτές ἔγιναν ὄχι γιατί οἱ ἴδιοι οἱ σκηνοθέτες ἐπιθυμοῦσαν νά «γυρίσουν» τό συγκεκριμένο θέμα πού διάλεξαν, ἀλλά, γιατί θέλοντας νά κάνουν μιὰ ταινία, σκέφτηκαν ἢ ἀπέβλεψαν στήν προοπτική τῆς ἀγορᾶς τῆς ἀπ' τήν τηλεόραση. Βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα τῶν ταινιῶν αὐτῶν εἶναι ἡ ἀποφυγή τῆς διερεῦνησης τοῦ θεματός τους σέ βάθος — περιορίζονται σέ μιὰ ἀπλή «φαινομενολογική» καταγραφῆ. Ἀντίθετα, σέ δύο ἄλλες ταινίες, πού μποροῦν νά χαρακτηριστοῦν καί σάν ταινίες πορτραῖτα (τῆ *Μπέττυ* τοῦ Δημήτρη Σταύρακα καί τό *Θεόφιλο* τοῦ Γιώργου Καρυπίδη), βλέπω νά κυριαρχεῖ ἕνα σύμπτωμα πού θά ἔπρεπε νά ἐξεταστεῖ κάπως ιδιαίτερα. Δεσπόζει ἕνα ὕφος ὁμοιο μ' αὐτό πού ἔχουμε συνηθίσει νά βλέπουμε σέ δύο τηλεοπτικές ἐκπομπές τήν *Ἔρευνα* καί τό *Παρασκήνιο*. Μ' αὐτό δέν θέλω νά καταδικάσω τίς ταινίες αὐτές γιά τή μορφική τους γραφή, ἀπλῶς θέλω νά ἐπισημάνω τό σύμπτωμα.

Γ.Α: Αὐτό τό τηλεοπτικό ὕφος γιά τό ὁποῖο μιλάς εἶναι ἕνα ὕφος μεταφερόμενο στήν τηλεόραση ἀπό σκηνοθέτες πού ἔχουν ἤδη κάνει κινηματογράφο καί πού προσπαθοῦν νά μεταφέρουν κάποια καινούργια στοιχεῖα τηλεοπτικῆς ἀντίληψης στή γενικότερη χυδαιότητα τῆς ἑλληνικῆς τηλεόρασης.

Δ.Κ: Σύμφωναι. Ἄλλά ὁ κινηματογράφος ἔχει ἓνα δικό του τρόπο ἔκφρασης. Ἄνάμεσα σ' ἓνα τηλεοπτικό ὕφος κι ἓνα κινηματογραφικό ὑπάρχει διαφορά καί δέν νομίζω ὅτι πρέπει νά συγγέουμε τό δυό αὐτά μέσα. Ὁ Βαγγέλης Δημητρίου γιά παράδειγμα, στήν ταινία του *Λάκης ὁ Τραβόλτα* χρησιμοποιεῖ τό ὕφος τῆς ἔρευνας γιά νά δείξει τό ἀδιέξοδο ἑνός ἀνθρώπου πού πίστεψε σ' ἓνα ὄνειρο, σ' ἓνα βραβεῖο, σ' ἓνα διαγωνισμό χοροῦ καί νόμισε ὅτι θά τοῦ ἀνοιξοῦν ὄλες οἱ πόρτες τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπιτυχίας, ἀλλά τό «μπολιάζει» μέ στοιχεῖα τοῦ σινεμά-βαριτέ. Δέν κατορθώνει νά ξεφύγει πλήρως ἀπ' τήν παγίδευση τοῦ τηλεοπτικοῦ ὕφους, ἀλλά, ἡ χρησιμοποίηση κάποιων καθαρά κινηματογραφικῶν κωδικῶν στό χειρισμό τοῦ θέματος τῆς κάνουν τήν ταινία νά ξεχωρίζει. Ἀντίθετα, ἡ *Μπέττυ* δέν ξεχωρίζει γιά τή γραφή τῆς, ἀλλά, γιά τό ἴδιο τῆς τό θέμα — τό 24ωρο μιᾶς τραβεστί. Ἡ ἴδια ἡ Μπέττυ, τό πρόσωπό τῆς τό κορμί τῆς κυριαρχεῖ ἀπόλυτα στήν εἰκόνα. Εἶναι ἓνας ἰσχυρός σηματοδότης πού παραπέμπει στόν ἑαυτό του. Τά λόγια στήν ἠχητική μάντα τῆς ταινίας — ὁ δικός τῆς λόγος, ἀνθρώπινος, ἀλλά καί «ὦμός» — σφραγίζουν καί ἐπιθεθαῖωνουν τήν «ἰδικότητά» τῆς: εἶναι ἓνα ἄτομο, ὅπως ὄλοι ἔμεῖς οἱ θεατές· ἔχει τίς ἴδιες «ἀνάγκες» μέ ὄλους ἔμας. Ἄν ὅμως, τό θέμα τῆς *Μπέττυ* ἐξαφανίζει ὄλες τίς ἀτέλειες τῆς ταινίας δέν συμβαίνει τό ἴδιο καί μέ τόν *Σκηνικό Χῶρο* τοῦ Κώστα Κατσαρόπουλου. Ὅσο καί ἂν ὁ Γιάννης Τσαρούχης εἶναι μιᾶ μεγάλη μορφή στό χῶρο τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν καί τοῦ θεάτρου, ἡ εἰκόνα του δέν εἶναι πειστική δέ σέ μαγνητίζει, καί τό θέμα τῆς ταινίας — ὁ σκηνικός χῶρος στήν τραγωδία — δέν ἀσκεῖ ἐπάνω σου καμμιᾶ γοητεία. Μέσα ἀπό μιᾶ ἀνυπαρκτή σκηνοθεσία καί κάτω ἀπ' τή συνεχῆ καί ἀμείλικτη δικτατορία τοῦ λόγου ἡ ταινία δέν παράγει γνώση, οὔτε προτρέπει καί παρακινεῖ γιά ἔρευνα· παράγει πλήξη καί παρακινεῖ γιά ἐγκατάληψη τῆς αἴθουσας.

Π.Τ: Ἐγώ συμφωνῶ μαζί σου. Νομίζω ὅτι τοποθέτησες πολὺ καλά τό θέμα καί οἱ συγκρίσεις σου ἦταν πετυχημένες. Ἄλλωστε δέν εἶναι τυχαῖο τό γεγονός ὅτι καί ὁ Σταύρακας, καί ὁ

Καρυπίδης, και ὁ Δημητρίου και ὁ Κατσαρόπουλος ἔχουν δουλέψει πάρα πολύ γιά τήν τηλεόραση.

Γ.Α: Ἄς περάσουμε τώρα, στίς ταινίες φιξιόν. Ἐνάμεσά τους ὑπάρχουν τρεῖς ταινίες γυναικῶν: τό *Φίλμ Δωματίου* τῆς Μαρίας Νικολακοπούλου, τό *Μακρύ μοναχικό ταξίδι* τῆς Κλαίρης Ἰατροῦ και ἡ *Μαρία Εὐαγγελίου* τῆς Λένας Βουδούρη. Τό μόνο κοινό χαρακτηριστικό τους εἶναι αὐτό. Ἡ Βουδούρη χρησιμοποίησε τήν φαινομενολογία περισσότερο γιά νά περιγράψει ἕνα στιγμιότυπο ἀπό τή ζωή μιᾶς γυναίκα.

Δ.Κ: Δέν ξέρω ἂν ἡ ταινία τῆς Βουδούρη εἶναι φαινομενολογική ἢ ἂν δίνει μιᾶ ψευδή φαινομενικότητα ἐνός χώρου — τά πάντα μέσα στήν ταινία μου φάνηκαν ψεύτικα, φτιαχτά, χωρίς ἀντιστοιχίες στήν πραγματικότητα. Ἐκεῖνο δέ πού μέ ἐνόηλεσε ἦταν τό ὅτι μορφικά, μᾶς ἐπανεφέρε στόν ἑλληνικό κινηματογράφο τῆς προηγούμενης δεκαετίας. Δέν εἶχε κανένα καινούργιο στοιχεῖο και δέν ὑπῆρχε κανένα ἀπ' τά στοιχεῖα τοῦ σύγχρονου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου (ἀναζήτηση, δήλωση τῆς ἀναπαράστασης κ.λπ.).

Γ.Α: Τό ἐνδιαφέρον στήν ταινία εἶναι ἡ προσπάθεια κατάδειξης τῆς μοναξιάς τῆς γυναίκα και τῆς ἀδυναμίας της νά ἐπικοινωνήσει μέ κάποιον ἄλλον στήν περίπτωση αὐτή μ' ἕναν ἄνδρα, ὄχι γιατί ἡ ἴδια δέν τό θέλει, ἀλλά γιατί τά βιώματά της πού κουβαλάει δέν τῆς ἐπιτρέπουν ἕνα τέτοιο ἄνοιγμα.

Π.Τ: Πράγμα πού θά τό καταλάβαινα περισσότερο σέ μιᾶ ἄσπρη ἢ μικροαστή παρά σέ μιᾶ μικροαστικοποιημένη ἐργάτρια. Συνήθως στά ἄτομα αὐτῆς τῆς τάξης, τουλάχιστον στήν Ἑλλάδα, τά συναισθήματα εἶναι πιό ἐλεύθερα.

Δ.Κ: Πιστεύω ὅτι ἡ ἐννοια τῆς ἐπικοινωνίας ἔχει σήμερα χαθεῖ. Πουθενά δέν ὑπάρχει πραγματική ἐπικοινωνία, ὑπάρχει τό φάντασμα της. Στή συγκεκριμένη ταινία τό πρόβλημα τῆς ἐπικοινωνίας δέν ἀγγίζεται καθόλου. Ἡ ἡρώιδα δέν ζητᾶ νά

ἐπικοινωνήσει, ἀλλά νά γεμίσει τό κενό τῆς μοναξιάς της (στό ἐπίπεδο τοῦ μύθου, ἡ ἥρωίδα βγαίνει ἔξω μόνη της γιατί δέν βρῆκε τή φίλη της καί ὑφίσταται τό «καμάκι» ἑνός ἀνδρα. Ἡ «ἐπαφή» εἶναι ἀπ' τήν ἀρχή καταδικασμένη).

Ἡ μοναξιά εἶναι τό θέμα καί τῆς ταινίας τῆς Ἰατροῦ. Ἡ μοναξιά σάν τρόπος ζωῆς ἑνός ἀτόμου περιθωριακοῦ — μιᾶς ἀρτίστας. Ἐδῶ πέρα ἀπ' τή συναισθηματικότητα τοῦ ὕφους καί παρά τή ρομαντικοποίηση τῶν τελευταίων σκηνῶν, παίρνει μιᾶ τραγική διάσταση πού κορυφώνεται μέ τό θάνατο καί τήν ἀδιαφορία (καί τήν περιφρόνηση) τῶν δύο γυναικῶν (νοσοκόμες) πού ἐτοιμάζουν τό λείψανο.

Π.Τ: Στό *Φίλμ Δωματίου* ὑπάρχει μιᾶ ποιητική διάθεση, ἀλλά εἶναι περισσότερο προσχέδιο ταινίας παρά μιᾶ ὀλοκληρωμένη δουλειά.

Δ.Κ: Ἐνδιαφέρουσα, ἀλλά ἄνιση, εἶναι ἡ ταινία *Ταυτότητες καί ρόλοι* τοῦ Θεόδωρου Σούμα. Θέμα της οἱ σχέσεις τῶν δύο φύλων καί ἡ σεξουαλική ἐπικοινωνία. Ἐνας ἀνικανοποίητος, καί μᾶλλον μονόπλευρος, ἔρωτας ὀδηγεῖ τόν ἥρωά του στή φυγή καί στό βύθισμα σέ βιβλία πού ἀναφέρονται στίς σεξουαλικές σχέσεις. Ἡ γνωριμία του μέ μιᾶ γυναίκα θά τόν βγάλει ἀπ' τό ἀξιέξοδο καί τόν ἐγκλωβισμό. Ἡ ἐπικοινωνία θά πραγματοποιηθεῖ, ἀλλά, μέσα ἀπ' τήν ὑποταγή τοῦ ἀνδρα καί τήν ἐξουσιαστική θέση τῆς γυναίκας.

Π.Τ: Τό θέμα τῆς ταινίας εἶναι σίγουρα ἐνδιαφέρον ἀλλά νομίζω ὅτι ἀπέτυχε στήν κινηματογραφική του μεταφορά. Δέν ἀπέφυγε τὰ γκροτέσκα στοιχεῖα, ἰδιαίτερα στίς ἐρωτικές σκηνές.

Δ.Κ: Διαφωνῶ μαζί σου. Ἡ κινηματογραφική γραφή τῆς ταινίας πιστεύω ὅτι εἶναι σωστή. Οἱ ἐρωτικές σκηνές βρῆκα ὅτι εἶναι πετυχημένες. Δέν κάνουν τό θεατή νά αἰσθάνεται σάν ἕνας προνομιούχος ματάκιας καί δέν προκαλοῦν ἕναν ἐρωτικό τύπου ἐρεθισμό. Ἡ δική μου διαφωνία βρίσκεται στό ἐπίπεδο

της αφήγησης, στη λύση που έδωσε στο σεξουαλικό πρόβλημα του ήρωα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ταυτίστηκα με τον ήρωα και ότι μου προκάλεσε συναισθήματα «ένοχης» ή «στέρησης». Ήν η περίπτωση του ήρωα μου προτεινόταν σαν μία ειδική περίπτωση θά δεχόμουν και τη συγκεκριμένη διέξοδο σαν τον «προσωπικό δρόμο του ήρωα για την σεξουαλική απελευθέρωση». Αυτό όμως δεν συμβαίνει και αντιτίθεται στην γενίκευση που προκύπτει.

Γ.Α: Καταλαβαίνω τις αντιρήσεις σου, αλλά μίν ξεχνάς ότι η περιγραφή κάποιων σεξουαλικών προβλημάτων αποτελεί, για τα έλληνικά δεδομένα, ακόμα ταμπού. Αυτό άλλωστε αποδείχτηκε και από την απόριψη της ταινίας του Σούμα απ' την προκριματική επιτροπή του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά και από την απαγόρευση της προβολής της από τη λογοκρισία.

Π.Τ: Μία άλλη ταινία που είχε έντονα τό έρωτικό στοιχείο ήταν τό 'Απ' τίς έννιά του Θόδωρου Γκλαβέρη, κινηματογραφική μεταφορά του γνωστού ποιήματος του Καθάφη.

Γ.Α: Ναι αλλά ό ρομαντισμός με τον όποιο δόθηκε δημιουργήσε ένα έντονα ναρκισσιστικό κλίμα.

Δ.Κ: Μία φιλόδοξη (σαν πρόθεση) αλλά άποτυχημένη (σαν πραγμάτωση) ταινία είναι ή Νύχτα του Νίκου Γεωργουλάκη. Ό δημιουργός παρουσιάζει τη δράση δύο κοινωνικών ομάδων σ' ένα χώρο «άγριο» και «πρωτόγονο». Πρόθεσή του να στοχαστεί πάνω στην ιστορική εξέλιξη της ανθρωπότητας μέσα από τη διαμάχη των ομάδων αυτών για την κατάληψη της έξουσίας. (Η μεταφορά είναι σαφής: ή μία ομάδα αποτελεί τους έξουσιαστές, ή άλλη συνίσταται από τους έξουσιαζόμενους). Η άποτυχία του βασίζεται, κατά τη γνώμη μου, τόσο στη σύντομη διάρκεια της ταινίας όσο και στο συμβολικό τρόπο γραφής (οί έξουσιαστές δρούν την ήμερα, οί έξουσιαζόμενοι ένεργοούν τη νύχτα).

Γ.Α: Έγώ νομίζω ότι η ταινία, ανήκοντας στην κατηγορία των «ταινιών αναζήτησης» μπορεί να μην είναι ολοκληρωμένη σαν μορφή αλλά ωστόσο δεν είναι και αδιάφορη.

Δ.Κ: Αυτό πιά είναι καθαρά θέμα υποκειμενικής εκτίμησης. Έμένα, για παράδειγμα, μου θύμισε δυο αρκετά επιτυχημένες ταινίες με τις ίδιες περίπου προθέσεις: τη *Διαδικασία* του Δήμου Θεού και το *Κάτω απ' τον άστερισμό του Σκορπιού* των αδερφών Ταβιάι. Σαν αποτέλεσμα, όμως, τη θεωρώ αποτυχημένη. Μια άλλη ταινία, η *Πρόταση για ασφαλτόστρωση* του Νίκου Ξυθάλη, με ενόχλησε αισθητικά, αλλά τελικά, νομίζω ότι ήταν μέσα στις προθέσεις του σκηνοθέτη ή πρόκληση της ενόχλησης αυτής...

Π.Τ: Ίσως να έχεις δίκιο, αλλά η ενόχληση θά μπορούσε να βγαίνει από άλλα πράγματα και όχι από την άδεξιότητα των ήθοποιών στο παίξιμο και από τον αδέξιο χειρισμό του ίδιου του θέματος.

Δ.Κ: Κύτταξε, η ταινία με ενόχλησε και για την ασυγχρονιστικότητα μεταξύ εικόνας και ήχου. Άκόμα δεν έχω καταλήξει στο αν είναι καλή ή κακή, πετυχημένη ή αποτυχημένη. Πάντως πιστεύω ότι το αδέξιο παίξιμο ήταν ήθελημένο. Αποσκοπούσε στο να δείξει ότι τά πρόσωπά της είμαι εγώ, εσύ, ο διπλανός μας, ο φίλος του φίλου μας, ότι είναι άτομα που έχουν ένστερνεϊστει έναν τρόπο ζωής και ζούν έτσι, ότι δεν ενδιαφέρονται για τίποτα άλλο πέρα από το να ζούν έτσι. Ο τρόπος κινηματογράφησης παραπέμπει στο ντοκυμανταίρ δημιουργεί την αίσθηση ότι η κάμερα είναι κρυμμένη και καταγράφει τις ενέργειες των παρισταμένων και δρώντων προσώπων εν άγνοια τους.

Π.Τ: Δεν συμφωνώ σ' αυτό. Καταντάει άφέλεια να παίζουν οι ήθοποιοί τόσο αδέξια. Άν είναι έτσι όπως λές δεν βλέπω το γιατί πήρε ήθοποιούς και όχι συνηθισμένους ανθρώπους.

Γ.Α: Μιά και μιλάμε για ήθοποιούς νομίζω ότι ο Βαλαθανίδης στο *Μετά* του Νίκου Παπαθανασίου ήταν μία σωστή παρουσία.

Π.Τ: Ναι. Η ταινία λίγο πολύ κινείται στο χώρο της επιστημονικής φαντασίας με ήρωα τον τελευταίο επιζώντα του 3ου Παγκόσμιου Πόλεμου. Τον παρακολουθούμε στην καθημερινότητά του και γινόμαστε μάρτυρες της αυτοκτονίας του, στο τέλος, ενώ συγχρόνως ακούμε από το άνοικτο τηλέφωνο μία γυναικεία φωνή που κι αυτή ψάχνει για κάποιον. Γενικά ήταν μία σπαρακτική ταινία.

Γ.Α: Χρειαζόταν λίγο μαύρο χιούμορ...

Δ.Κ: Σίγουρα χρειαζόταν. Έκείνο που δεν ξέρω είναι αν η ταινία κινείται στο χώρο της επιστημονικής φαντασίας. Δεν την έχω δει, αλλά, αυτά που είπε ο Παναγιώτης μου θύμισαν ένα διήγημα επιστημονικής φαντασίας που έχω διαβάσει. Ο τελευταίος άνδρας πάνω στη γη ψάχνει να βρει συντροφιά παίρνοντας νούμερα στην τύχη και όταν βρίσκει μία παμφάγο και άσχημη γυναίκα προτιμάει τη μοναξιά. Τέλος πάντων, ως αλλάζουμε θέμα.

Γ.Α: Η *Έκδρομή στη φύση* του Μιχάλη Λυκούδη χαρακτηρίζεται από μία σχετική άνεση στην κινηματογράφιση.

Δ.Κ: Νομίζω ότι είναι κάπως ασύντακτη και αποσπασματική. Έχει πάντως ενδιαφέρον για την παρουσίαση του αδιέξοδου που υπάρχει στο φοιτητικό χώρο και φανερώνει την αγάπη του δημιουργού της για μερικά κινηματογραφικά γένη.

Γ.Α: Η πιο στοχαστική και πιο δόκιμη απ' τις ταινίες μικρού μήκους είναι ίσως, η *Νειλώ* του Τάσου Μπουλμέτη, παραγωγή του Θεατρικού Τμήματος του Πανεπιστημίου. Στη Θεσσαλονίκη ο Πανουσόπουλος, μετά την προβολή της, φώναζε «αποκάλυψη, αποκάλυψη».

Π.Τ: Πράγματι ή *Νειλώ* ήταν κάτι άλλο. Έγώ παρακολούθησα και τό γύρισμα, αλλά τό αποτέλεσμα χωρίς νά μέ συγκλονίσει μέ γοήτεψε. "Αν και ό Μπουλμέτης ήταν πρωτόπειρος, μέ εξέπληξε ό άβίαστος τρόπος πού διαπραγματευόταν κινητογραφικά τό θέμα του.

Δ.Κ: Σίγουρα ή ταινία του Μπουλμέτη ήταν ένδιαφέρουσα. Κινείται στό χώρο του φανταστικού κινηματογράφου, αλλά, τελικά, νομίζω ότι τόν προδίδει. Στο τέλος βλέπουμε τά «φαντάσματα» του ήρωα νά μεταβιβάζονται στον καινούργιο έννοικιαστή του δωματίου. Αυτό μπορεί νά είναι μιá άναφορά στον *Ένοικο* του Ρομάν Πολάσκυ, αλλά, δέν δικαιολογείται. Μιά νοσταλγία, μιá όπτασία, ένα πρόσωπο πού πλάθεται άσυνείδητα (έπηρεασμένος, ίσως άπ' τήν άγάπη μου για κάποιο κινηματογραφικό ύπο-γένος, τό φίλμ νουάρ συγκεκριμένα, και τους ρόλους πού αυτό καθιερώνει), ένα «φάντασμα» γενικότερα, νομίζω ότι άνήκει άποκλειστικά σ' ένα πρόσωπο, είναι ένα δικό του δημιούργημα και δέν μπορεί νά μεταβιθασθεί σε κανένα άλλο. Στο φανταστικό αυτό είναι κανόνας και οι ψυχοπαθολογικοί ήρωες των ταινιών του γένους αυτού έχουν έρθει σε ρήξη μέ τήν πραγματικότητα ζώντας μέσα στο δίχασμό συνειδητού και άσυνειδήτου αυτοί οι ίδιοι και κανένας άλλος. Οι άλλοι κινούνται στον πραγματικό κόσμο, στον κόσμο του συνειδητού, και προσπαθούν νά επαναφέρουν στην «τάξη» τόν «παρεκκλίνοντα» άπ' αυτή. Στο σημείο αυτό, στην τελική σκηνή, βρίσκονται οι άντιρήσεις μου.

Γ.Α: Νομίζω ότι κάνεις μιá παρανόηση. Τό πρόσωπο του τέλους λειτουργεί σαν άπομηχανής θεός, ή ματιά του είναι ή ματιά του θεατή. Ξεδιαλύει όσα δραματουργικά στοιχεία της ταινίας έμειναν άνεξήγητα. "Αν τό πρόσωπο αυτό χαρακτηρίζονταν περισσότερο, δηλ. άν του δινόταν ένα παρελθόν, ένα παρόν και μιá συμπεριφορά, στοιχεία πού θά τόν προσδιόριζαν πιό συγκεκριμένα, τότε θά μεγενθυνόταν ή κυριαρχία και ή

μαγεία του δωματίου. Θα έδινε σ' αυτό ένα μεταφυσικό ρόλο, όπως στην ταινία του Πολάνσκι που ανέφερες. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να κάνω μιá πρόταση. Όπως φάνηκε από τη συζήτησή μας δεν είναι δυνατόν να βγουν κάποια συμπεράσματα για τη συνολική παραγωγή των ταινιών μικρού μήκους. Θα μπορούσαμε όμως να μιλήσουμε λίγο γενικά για την ταινία μικρού μήκους στην Ελλάδα.

Δ.Κ: Υπάρχει ένα αδιάψευστο και πραγματικό γεγονός: ο αριθμός των ταινιών μικρού μήκους. Τη φετινή χρονιά είχαμε 49 ταινίες μικρού μήκους, για αρκετές απ' τις οποίες μιλήσαμε προηγουμένως, ένας αριθμός που ξάφνιασε αρκετούς για τό μέγεθός του και που φανερώνει την εμφάνιση καινούργιων ανθρώπων στον κινηματογραφικό χώρο. Αν παρατηρήσουμε τον αριθμό που φανερώνει τό πλήθος των ταινιών μικρού μήκους απ' τό 1945 και μετά, θα δούμε ότι συνέχεια αυξάνεται. Τά τελευταία δέ χρόνια θα παρατηρήσουμε ένα κορύφωμα. Νομίζω ότι αυτό ναί μέν δείχνει την είσοδο καινούργιων ανθρώπων στό χώρο, αλλά, όφείλεται κυρίως στό γεγονός ότι οί μαθητές των κινηματογραφικών σχολών είναι υποχρεωμένοι να φτιάξουν κάποια ταινία για να πάρουν τό δίπλωμά τους. Έτσι, επειδή τό κόστος μιās μεγάλου μήκους είναι μεγάλο, κάνουν μιá ταινία μικρού μήκους και στη συνέχεια, επειδή ξέρουν ότι αυτή είναι καταδικασμένη να μείνει στό κουτί της και να μη προβληθεί πουθενά, τή στέλνουν στά υπάρχοντα φεστιβάλ.

Π.Τ: Ένας άλλος λόγος, που οδηγεί τούς σκηνοθέτες που ήδη υπάρχουν στην ταινία μικρού μήκους, είναι ή αύξηση του κόστους των υλικών και των άμοιβών του συνεργείου και των ήθοποιών.

Γ.Α: Συμφωνώ σ' αυτά. Έκείνο που θέλω να επισημάνω είναι τό θέμα της γενικώτερης άποδοχής της ταινίας μικρού μήκους. Ένώ κατά την περίοδο 1965-1973 αυτή ήταν πολύ πιο εύνοική, από τό 1973 και μετά άρχίζει να αλλάζει και ή υπαρξή

της τείνει να αγνοείται. Αναφέρομαι κυρίως στο ενδιαφέρον της κινηματογραφικής κριτικής απέναντι στην ταινία μικρού μήκους και λιγότερο στο ενδιαφέρον των κινηματογραφικών αίθουσών που και αυτό έπαψε να υπάρχει. Πιστεύω ότι το δεύτερο είναι συνυφασμένο με το πρώτο και ότι η στάση αυτής της κριτικής οφείλεται στο γεγονός ότι έριξε το βάρος της στις ταινίες μεγάλου μήκους του Νέου Έλληνικού Κινηματογράφου. Όταν τα χρόνια 1965-1973 υποστήριζε την ταινία μικρού μήκους το έκανε γιατί αυτή ήταν η απάντηση και η διαφοροποίηση σε σχέση με τον Παλιό Έλληνικό Κινηματογράφο.

Δ.Κ: Θα συμφωνήσω απόλυτα με όσα είπες. Παράλληλα θά ήθελα να παρατηρήσω ότι τώρα τελευταία έχει αρχίσει να δημιουργείται ένα είδος «σχολής» τηλεοπτικών σκηνοθετών που προέρχονται από το χώρο του κινηματογράφου. Συμβαίνει μάλιστα να προβάλλονται στα φεστιβάλ ταινίες που είναι ήδη προπουλημένες στην τηλεόραση απ' τους παραγωγούς τους.

Π.Τ: Δέν νομίζω όμως ότι ένας σκηνοθέτης ξεκινάει να κάνει μία ταινία με σκοπό να την πουλήσει στην τηλεόραση.

Δ.Κ: Έγώ τό νομίζω. Μπορεί να μην συνέβαινε αυτό πριν από τέσσερα πέντε χρόνια, αλλά, τώρα συμβαίνει. Μάλιστα υπάρχει και κάτι που άθεϊ τό σκηνοθέτη προς αυτή τήν κατεύθυνση: ή μή εφαρμογή ενός νόμου που υποχρεώνει τούς αίθουσάρχες να προβάλλουν τίς ταινίες που χαρακτηρίστηκαν σαν προστατευόμενες ή ενισχυόμενες απ' τό κράτος. Οί αίθουσάρχες, έπειδή θέλουν να έχουν ένα σάνταρ πρόγραμμα μιάμισης με δύο ώρων και λόγω του ότι ή ταινία μεγάλου μήκους έχει αρχίσει να προσεγγίζει τή διάρκεια των δυο ώρων άρνούνται να προβάλλουν τήν ταινία μικρού μήκους για να μην χάσουν μισό ή όλόκληρο πρόγραμμα.

Γ.Α: Αυτό που ανέφερες είναι σημαντικό από τήν άποψη ότι δέν γίνεται άπόσβεση του άρχικού κεφαλαίου και έτσι οί σκηνοθέτες δέν ξανακάνουν άλλη ταινία. Για τό λόγο αυτό ή

αύξηση τής παραγωγής ταινιών μικρού μήκους δέν είναι κάθετη αλλά όριζόντια. Κάθε χρόνο έμφανίζονται περισσότερες ταινίες μικρού μήκους αλλά αυτές είναι σκηνοθετημένες από διαφορετικά άτομα. Οί σκηνοθέτες μιās χρονιάς ξαναεμφανίζονται, άν ξαναεμφανιστούν, μετά από τρία ή καί τέσσερα χρόνια.

Π.Τ: Ναι αλλά οί ταινίες αυτές παίζονται στίς κινηματογραφικές λέσχες καί τούς πολιτιστικούς συλλόγους. δέν καλύπτουν τά έξοδά τους έτσι;

Γ.Α: Τά δύο τελευταία χρόνια προσπαθούμε νά δημιουργήσουμε μιá κατάσταση πού νά μήν ύποτιμá τή δουλειά μας. Γιατί, κακά τά ψέμματα, ύποτιμáς τόν έαυτό σου όταν δέχεσαι νά παιχτεί ή ταινία σου τζάμπα. "Όταν μάλιστα οί κριτικοί αρχίζουν νά πληρώνονται γιά νά κάνουν εισηγήσεις καί νά αναλύσουν τίς ταινίες στους διάφορους συλλόγους. "Άσε δέ τό γεγονός ότι φθείρεται καί καταστρέφεται ή κόπια καί δέν έχουμε λεφτά νά βγάλουμε άλλη.

Δ.Κ: Πέρα άπ' αυτό νομίζω ότι οί σκηνοθέτες δέν πρέπει νά έπαναπαφτούν στό γεγονός ότι οί ταινίες τους — μικρού ή μεγάλου μήκους, άδιάφορο — προβάλλονται στίς κινηματογραφικές λέσχες καί τούς συλλόγους. Παρατηρούμε ότι οί ταινίες πού διανέμονται είναι οί ίδιες καί οί ίδιες καί ότι ή έκλογή τους γίνεται μέ άμφισβητούμενα καί μονομερή κριτήρια. Θά πρέπει οί ίδιοι νά μεριμνήσουν ώστε νά βρεθεί κάποιος τρόπος πού θά τούς βγάλει άπ' τό οικονομικό άδιέξοδο.

Π.Τ: Συμφωνά σ' αυτό. Πιστεύω ότι οί ταινίες μικρού μήκους έχουν τόση σπουδαιότητα όση καί οί μεγάλοι, ένσωματώνουν τά ίδια θετικά καί άρνητικά στοιχεία μέ τίς μεγάλους καί χαράζουν τόν δρόμο μιās άναζήτησης πού μπορεί σήμερα νά φαίνεται προσωπική αλλά αύριο, ίσως, νά είναι μιá κυρίαρχη τάση μέσα στόν Έλληνικό Κινηματογράφο.



Μιά συζήτηση στο ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ έπ' εύκαιρία τής προβολής τής ταινίας ΝΕΙΩ που ήταν ή πρώτη παραγωγή που έγινε από μέλη του Κινηματογραφικού Τομέα.*

Τάσος Μπουλμέτης (μέλος τής ομάδας και σκηνοθέτης τής ταινίας)

Η ταινία που είδατε είχε τήν τύχη νά δημιουργήσει δυό φοβερά αντιμαχόμενους πόλους. Ό ένας ήταν εκείνος που τάχθηκε υπέρ τής ταινίας και έκφράστηκε μέ τά πιό έγκωμιαστικά σχόλια. Κι' ό άλλος που τάχθηκε ενάντια όχι γιατί δέν τους άρεσε αλλά μέ ένα σκεπτικό άρκετά ξεπερασμένο. Τό γιατί δηλαδή οί φοιτητές επέλεξαν ένα θέμα τόσο «ξένο» από τά «προβλήματα» τους και δέν άσχολήθηκαν μέ θέματα πιό οικεία, γιά αυτούς. Τή δεύτερη αυτή άποψη πλαισίωσε και ή πλειοψηφία των κριτικών. Ό Ραφαηλίδης μετά τήν προβολή μίλησε γιά «... άρρωστους και σκοτεινούς έγκέφαλους», ό Σταματίου άρχισε νά «χειροκροτεί» εις ένδειξιν διαμαρτυρίας, ό δέ Πάρλας τήν χαρακτήρισε «... άπαράδεκτη». Συγκεκριμένα ό Σταματίου μάς είπε «... αντί ν' άσχοληθείτε μέ τό συγκοινωνιακό και τό οικολογικό πρόβλημα τής Άθήνας φτιάξατε αυτό τό άρρωστο κατασκευάσμα...» θαρρείς και οί φοιτητές είναι εκείνοι που θά έπιστημάνουν κινηματογραφικά ό,τι οί έφημερίδες δέν κάνουν δημοσιογραφικά.

κ. Σκιαδάς (καθ. πανεπιστημίου)

Άπορώ πώς έτέθη τό θέμα γιατί έσεϊς οί φοιτητές νά μή πάρετε ένα άλλο θέμα αλλά αυτό, τό συγκεκριμένο που ίσως δέν σάς εκπροσωπει. Έγώ πιστεύω πώς σάς εκπροσωπει άπολύτως. Διότι ό φοιτητικός κόσμος ανήκει σέ μία κοινωνική περιοχή νέων ανθρώπων μέ προβλήματα που είναι άμεσα συνυφασμένα μέ τήν προσωπική έξωφοιτητική ζωή του καθένα. Πιστεύω δηλαδή ότι δέν θά πρέπει κανείς νά άναζητάει σέ φοιτητικές πολιτιστικές παρουσίες όπως αυτή που κατά τήν γνώμη μου ήταν πολύ πετυχημένη, νά κινείται ό φοιτητικός προβληματισμός μόνο σ' ένα χώρο ίδιο μέ εκείνο του άμφιθέατρου, των άναγνωστηρίων, και γενικά των φοιτητικών χώρων.

Δέν μπορώ νά φανταστώ ότι είναι δυνατόν νά άποκοπεϊ κάποιος άνθρωπος από τά προβλήματα που είναι άμεσα συνδεδεμένα μέ τήν προσωπική του ζωή. Αυτό που άνεπιφύλακτα μπορώ νά πώ είναι ότι

ήταν μία πολύ σημαντική ταινία, μία ταινία που μᾶς ξάφνιασε. Αυτό που μᾶς ἔκανε ἐντύπωση εἶναι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο πραγματώνεται ὁ πυρῆνας τῆς ἀφήγησης ὥστε νά μή χάσει τήν συνοχή του. Εἶδα ὅτι μέσα στίς διασπάσεις καί τίς διευρύνσεις πού σκόπιμα γίνονται συνάπτεται κάθε φορά ὁ κεντρικός πυρῆνας τοῦ θέματος καί ἀπ' αὐτή τή σύναψη γίνονται ξανά οἱ διευρύνσεις καί οἱ διέξοδοι.

Ἐχῶ ὀρισμένες βέβαια ἐπιφυλάξεις ὅσον ἀφορᾷ τόν ρυθμό τῆς ταινίας σέ ὀρισμένα σημεῖα, εἶναι ὅμως πολύ μικρές κι ἀμελητέες νά συζητηθοῦν.

Ἀριστέα Σκούλικα (γιατρός παλιό μέλος τοῦ Θ.Τ.)

Αὐτό πού σίγουρα μπορῶ νά πῶ εἶναι ὅτι ἡ ταινία πού εἶδαμε ἦταν κινηματογράφος, μέ ὄλη τή σημασία τῆς λέξης. Ξέρω πόσο δύσκολο εἶναι νά ἐκφραστεῖς πρῶτα πρῶτα κινηματογραφικά καί εἶμαι σίγουρη ὅτι ἡ ἀφήγηση τῆς ταινίας ἔχει ξεπεράσει αὐτή τήν δυσκολία. Ἐδῶ πιστεύω βέβαια ὅτι μπαίνει κάποιο πρόβλημα αὐτό δηλαδή πού βάζουν οἱ κριτικοί. Νομίζω πῶς εἶναι λάθος νά λένε ὅτι ἡ ταινία αὐτή δέν ἐκπροσωπεῖ τούς φοιτητές. Γιατί τελικά τούς ἐκπροσωπεῖ. Αὐτή εἶναι ἡ πλάκα. Δέν νομίζω πῶς εἶναι τυχαῖο αὐτή τή στιγμή ὅτι τό Θ.Τ. ἔκανε αὐτή τήν ταινία. Ἀκόμη κιάν αὐτή ἡ ταινία βγήκε ἀπό 15 ἄτομα. Πρῶτα πρῶτα γιατί δείχνει ὅτι οἱ φοιτητές πού δούλεψαν σ' αὐτή τήν ταινία ξεπέρασαν μέ κάποιο τρόπο τή μεταπολιτευτική πολιτιστική μιζέρια καί ἀσχολήθηκαν μέ θέματα πού αὐτοί ἤθελαν πού κατά τή γνώμη τους τούς ἐκπροσωπούσαν καί πού τά ἔκφρασαν κινηματογραφικά μέ μεγάλη ἐπιτυχία. Ἀκόμη φαίνεται ὅτι ὁ προβληματισμός τους προσπαθεῖ νά φθάσει τό κοινό ὄχι μέ τά καταστημένα γι' αὐτούς μέσα ἀλλά μ' ἕνα νέο τρόπο μιά καινούργια ἐκφραστική ἐπαφή. Μιά ἐπαφή πῶς κοντινὴ στόν ἄνθρωπο. Ἐδῶ βλέπουμε ὅτι τελικά ἡ πρώτη αὐτή κινηματογραφική προσπάθεια εἶναι τουλάχιστον ἀληθινή. Βέβαια μπαίνει ἕνα σοβαρό ζήτημα. Κατά πόσο εἶναι δυνατόν τέτοιες ταινίες νά ἀνταποκρίνονται στό σύστημα παραγωγῆς τῶν φοιτητῶν. Μπορεῖ βέβαια ἡ ταινία αὐτή νά μᾶς ἐκπροσωπεῖ ἀλλά ἦταν καί λίγο ἐξω ἀπό μᾶς. Γιὰ τόν ἀπλό λόγο ὅτι στήν κατασκευὴ τῆς ταινίας ἀσχολήθηκε ἕνα σωρό κόσμος πέρα ἀπό τούς φοιτητές πού εἶχε ἕνα μεράκι γιὰ τή δουλειά του ἕνα πάθος γι' αὐτό πού δημιουργοῦσε πράγμα πού βέβαια δέν εἶναι κακό, ἀρκεῖ ὅμως νά συνεχιστεῖ καί στίς ἄλλες ταινίες.

κ. Δαναοῦ (καθ. πανεπιστημίου)

Ἐγώ ἔχω ὀρισμένες τεχνικῆς φύσεως ἀντιρρήσεις γιὰ τήν ταινία. Αὐτό πού πιστεύω κατ' ἀρχήν εἶναι ὅτι μιά ταινία πού στρέφεται σ' ἕνα μοναχικό ἄτομο ἀπομονωμένο καί περιθωριακό εἶναι πραγματικά ἕνα ξάφνιασμα ἀπό μεριάς τῶν φοιτητῶν νά μᾶς παρουσιάσουν μιά τέτοια

προβληματική. Οι αντίρρησεις μου άφορούν τόν άφηγηματικό τρόπο. Πιό συγκεκριμένα. Μέ ένόχλησε αυτή ή άφηγηση σέ τρίτο πρόσωπο. Θά ήθελα ο διάλογος νά είναι πιό άμεσος πιό ζωντανός, και πραγματικός.

Τάσος Μπουλμέτης

Θά ήθελα νά σās έπισημάνω μερικά προβλήματα πού αντιμετώπισαμε. Πρώτα πρώτα δλοι θά ξέρετε γιά τήν κατάσταση πού επικρατεί στόν Έλληνικό Κινηματογράφο. Οί επαγγελματίες κινηματογραφιστές, δέν μπορούν νά κάνουν ταινίες. Πόσο μάλλον οί φοιτητές. Στή δουλειά μας είχαμε πολλά προβλήματα. Προβλήματα πού είχαν επιπτώσεις. Φανταστείτε οτι ή ταινία άρχισε στις 6 Δεκέμβρη και τά τελευταία γυρίσματα, σποραδικά βέβαια, έγιναν τόν Μάιο. Άπό τούς συνεργάτες μου κανένας δέν έχει πάρει τήν παραμικρή άμοιβή έκτός άπό 2-3 οί όποιοι άμήφθηκαν έλάχιστα.

κ. Σκιαδάς (καθ. πανεπιστημίου)

Πιστεύω πρώτα πρώτα οτι ο διάλογος έτσι όπως ήταν στήν ταινία λειτουργούσε θετικά. Ή ταινία δέν είναι μιά ταινία άμεσης δράσης άλλα είναι περισσότερο υπαινιγμός, ευδιάκριτος λόγος. Περισσότερο σέ άφηνε ή ταινία νά συμμετέχης μέ τήν ευαισθησία και μέ προεκτάσεις παρά νά σου δίνει τήν δράση κοφτή. Τό τρίτο πρόσωπο πού άφηγείται είναι πολύ πιό πετυχημένη έπιλογή άπό τόν άμεσο διάλογο. Έτσι τό αισθάνομαι. Πιστεύω οτι ή ταινία θά έχανε πολλά άν τά πρόσωπα μιλούσαν κατευθείαν μεταξύ τους.

Παπαδημητρίου (μέλος τής ομάδας τού Θ.Τ.)

Πιστεύω οτι ή συζήτηση πήρε μιά τροπή περισσότερο σέ θέματα τεχνικά παρά σέ θέματα περιεχομένου. Θά ήθελα άν είναι δυνατόν νά συζητήσουμε και θέματα πού άφορούν τόν προβληματισμό μέσα στήν ταινία. Ένα άπό αυτά είναι άπ' οτι έχω μιλήσει μέ τόν Τάσο και ή σύγκρουση δυό πολιτισμών, όπως επίσης τό θέμα τής μνήμης τού ύποσεινήδητου. Πιό συγκεκριμένα θά ήθελα νά συζητήσουμε το πλάνο εκείνο πού έπαναλαμβάνεται δυό τρεις φορές μέσα στήν ταινία, όπου ο ήρωας κάθεται κάθε φορά πού βγαίνει άπό τό δωμάτιο του σταματάει σέ μιά πόρτα στήν άκρη τού διαδρόμου και τήν κυττά. Θά ήθελα νά σταθούμε λίγο σ' αυτό.

Τάσος Μπουλμέτης

Τό δωμάτιο τής μάνας τού ήρωα είναι ένας χώρος πού λειτουργεί διπλά στήν ταινία. Ένας χώρος μέ «πραγματική» σημασία κι ένας

«χώρος» μέ αλληγορική. Είναι τό δωμάτιο όπου είναι έγκλωβισμένο όλο του τό παρελθόν, ένας χώρος πού παρόλο πού είναι κλειστός, στεγανός, άπρόσιτος δέν παύει νά έχει επίδράσεις στόν χαρακτήρα του.

Ό άνθρωπος αυτός είναι μοναχικός, όνειρεύεται εύκολα εύάλωτος στις «ταυτίσεις» κάθε είδους, είναι κινηματογραφόφιλος, όλα αυτά τά χαρακτηριστικά του έχουν κάποιο μερίδιο στόν μαγικό χώρο πίσω από τήν πόρτα.

Βέβαια ό χώρος αυτός κάποτε άνοίγει γίνεται «βατός» γνωρίζουμε τό περιεχόμενο του, ένα άνοιγμα πρός τά μέσα, γίνεται μιά ήθική άποτοξίνωση, μιά κάθαρση. Αυτό πού φαίνεται βέβαια στην ταινία, ή πραγματική δηλαδή λειτουργία του χώρου είναι ότι τό δωμάτιο αυτό είναι τό δωμάτιο τής μητέρας του.

Είναι τό δωμάτιο πού έχει έγκλωβίσει κάθε «μικρό» άντικείμενο πού αναφέρεται στό παρελθόν.

Τό άγαλμα, τό άλμπουμ και τά προσωπικά είδη τής μάνας του.

Παπαδημητρίου

Μιά παρατήρηση πού θά ήθελα νά κάνω άφορά τόν καινούργιο ένοικο του σπιτιού. Πιστεύω ότι μένει κάπως ούδέτερος «άνεξιγητος» δραματουργικά.

Τάσος Μπουλμέτης

Ναι βέβαια είναι σκόπιμα «άνεξιγητος» δραματουργικά. Πρώτα πρώτα ό ήρωας αυτός λειτουργεί και σαν άπό μηχανής θεός. Αυτό πού τελικά ό θεατής βλέπει στην όθόνη δέν είναι παρά ή ματιά του ούδέτερου αυτού ήρωα, μιά ματιά ψυχρή κι άκλόνητη, στό χώρο και τό χρόνο. Και όλη ή ιστορία βέβαια έξηγείται στόν θεατή μέ τή ματιά του καινούργιου αυτού ήρωα πού φαίνεται στην τελευταία σεκάς. Υπάρχει όμως σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας μιά και ή άφήγηση άπευθύνεται σ' αυτόν, δηλαδή στόν θεατή. Γι' αυτό και δέν θέλαμε νά τόν χαρακτηρίσουμε. Θά μπορούσαμε δηλαδή νά του διοχετεύσουμε κι αυτό «συμπεριφορές», «φέρσιμο», νά του δώσουμε ένα παρελθόν, αυτό όμως θά άνέτρεπε όλη τήν ύπόσταση του βασικού μας ήρωα και τελικά αυτό πού θά φαινόταν από τήν ταινία θά ήταν ή μαγεία του χώρου κι όχι ό ίδιος ό ήρωας, και ή ζωή του.

Έρώτηση (ένας φοιτητής)

Άσχετα μέ τό ποιές άπόψεις κυριάρχησαν όσον άφορά τήν ταινία αυτό πού σίγουρα φαίνεται είναι ή άρτιότητα τής μουσικής, τής φωτογραφίας και του μοντάζ. Τι έχετε νά πείτε για τή συνεργασία σας μέ τούς έπαγγελματίες αυτούς;

Τάσος Μπουλμέτης.

Πραγματικά αντίθετα απ' ότι θά περίμενε κανείς από έρασιτέχνες ή συνεργασία μας μέ τούς επαγγελματίες ύπηρξε καταπληκτική. Πρώτο πρώτα νά διευκρινίσω όρισμένα θέματα έπιλογής. Γιά τή φωτογραφία καί τό μοντάζ (τή μουσική τήν έκανε φοιτητής) δέν μπορέσαμε νά βρούμε φοιτητές πού νά μπορούσαν νά άνταπεξέλθουν στίς άπαιτήσεις τού σεναρίου. Ζητήσαμε τότε τή βοήθεια τού Δημήτρη Βερνίκου ό όποιος τόν προηγούμενο χρόνο μās είχε κάνει μαθήματα φωτογραφίας σέ μία αύτοσχέδια σχολή κινηματογράφου πού είχαμε στό θεατρικό τμήμα. Ό Βερνίκος πρόθυμα δέχτηκε νά τήν κάνει ό ίδιος στό βαθμό βέβαια πού τόν «ερέθιζε» καί τό σενάριο. Φτιάξαμε λοιπόν μία «όμάδα» πού πλαισίωσε τόν Βερνίκο. Έναν βοηθό όπερατέρ ένα ήλεκτρολόγο καί ένα μακινίστα. Όλοι φοιτητές. Μπορούμε νά πούμε ότι ή ομάδα αύτή λειτούργησε μέ συνέπεια επαγγελματισμού, τό άποτέλεσμα τής δουλειās της άλλωστε φαίνεται στήν ταινία.

Όσον άφορā τό μοντάζ είμαστεν πραγματικά τυχεροί. Γιατί βρεθήκαμε δίπλα στόν Γιώργο Τριανταφύλλου τού όποιου ή δουλειά ύπηρξε γιά μās μία μεγάλη έμπειρία. Σέ κάθε «κάτ» κάναμε συζήτηση, δοκιμές, δοκιμάζαμε άλλη άλλη λουχία πλάνων. Όλη αύτή ή διαδικασία όπως καταλαβαίνετε μās καθυστέρησε κατά τρεις μήνες. Τό μοντάζ άρχισε στά τέλη τού Μάη καί τέλειωσε στά τέλη Αυγούστου. Άξίζει νά σημειώσω ότι τόν τελικό λόγο στό μοντάζ τόν είχαμε εμείς ενώ ό Γιώργος επενέβαινε εκεί πού εμείς τά βρίσκαμε σκούρα. Πρίν πω τώρα γιά τήν μουσική θά ήθελα νά σās πω γιά τήν ήχοληψία. Ουσιαστική κι έδω ήταν ή συμβολή ενός επαγγελματία τού Θανάση Άρβανίτη. Φανταστείτε ότι γιά τόν ήχο είχαμε μόνο ένα κονδύλι 15.000, καί όμως τό άποτέλεσμα ήταν νά έχουμε μία από τίς καλύτερες ήχοληψίες στό Φεστιβάλ. Θά ήθελα νά αναφερθώ έδω καί σ' έναν άφανή φίλο καί συνεργάτη μας τόν Γιάννη Συγλέτο ό όποιος καί αύτός συνέβαλε ουσιαστικά στήν ήχοληψία τής μουσικής. Πραγματικά στό Στούντιο τού Γ' Προγράματος (τό όποιο κι εύχαριστούμε γιά τήν συμβολή του...) δοκιμάσαμε τήν έξης εύχάριστη έκπληξη. Λίγο πρίν γίνει ή έγγραφη κάθε κομματιού ό Συγλέτος μās ζητούσε νά τού εξηγήσουμε τήν σκηνή πού θά συνόδευε τό κομμάτι. Όστερα εκκλίνει τά μάτια γύριζε κάτι κουμπιά καί μετά άρχιζε τήν έγγραφη...

Στή μουσική τά πράγματα ήταν άλλοιώς. Μέ τόν Θύμιο Παπαδόπουλο ό όποιος είναι μέν επαγγελματίας μουσικός αλλά συνομιληκός μας φοιτητής καθίσαμε πολλές ώρες καί αναλύσαμε τήν ταινία πλάνο πλάνο. Άκούσαμε πολλά κομάτια Άνατολικής Μουσικής, καί καταλήξαμε στό ότι ή μουσική θά έπρεπε νά έχει δομικά όρισμένα Άνατολικά μοτίβα αλλά νά μήν είναι καθορισμένη σαφώς. Ό Θύμιος έγραψε τελικά μισή ώρα μουσική πού βέβαια δέν τήν χρησιμοποιήσαμε όλη.

Φοιτητής Β΄

Θά ήθελα νά ρωτήσω λίγα πράγματα γιά τούς ήθοποιούς καί πιό συγκεκριμένα γιά τόν Γιώργο πού ύποδύθηκε τόν βασικό ρόλο. Ποιός ήταν ό τρόπος δηλαδή πού διδάχθηκε;

Τάσος Μπουλμέτης

Μέ τόν Γιώργο πολύ πρίν άρχίσω τά γυρίσματα είχαμε ξεκινήσει τίς πρόβες. Καί οί πρόβες δέν γινόντουσαν μέ τήν έννοια νά άποδώσει ό Γιώργος σωστά τό κάθε πλάνο, αλλά νά βιώσει έναν ένιαίο τρόπο συμπεριφοράς νά άποκτήσει ό ίδιος τήν αίσθηση του timing πού άπαιτούσε τό σενάριο. Βλέπετε αυτό πού ό ήρωας είχε νά πράξει πάνω στην όθόνη, δέν ήταν τόσο πολύπλοκο νά άποδοθει, ή δυσκολία του ήταν νά μεταδώσει στόν θεατή αυτό πού κάθε φορά ένιωθε.

Φοιτήτρια Α΄

Ποιές προοπτικές δίνετε στόν κινηματογραφικό τομέα;

Τάσος Μπουλμέτης

Ή Νειλώ ήταν ή άρχή τής καλλιτεχνικής μας δουλειάς στό σινεμά. Πρόθεσή μας είναι ή δουλειά αυτή νά συνεχιστεί μέ μεγαλύτερη συμμετοχή φοιτητών. Στο θεατρικό ύπάρχει μία στοιχειώδης ύποδομή τεχνική στό σούπερ 8 αλλά καί στό 16 άν ξεκινήσει μία δουλειά ύπάρχουν πολλοί φίλοι πρόθυμοι πού θά μάς βοηθήσουν, καί μέ τά μηχανήματά τους καί μέ προσωπική τους δουλειά. Τό περιεχόμενο τής φετεινής μας δραστηριότητας δέν είναι σαφώς καθορισμένο, αυτό πού προβλέπουμε είναι νά γίνουν πέντε έξι ταινίες πού νά άναφέρονται σέ ποικίλα θέματα.

* Ό Κινηματογραφικός Τομέας είναι μέρος του Θεατρικού Τμήματος του Πανεπιστημίου Άθηνών πού δημιουργήθηκε άμέσως μετά τήν μεταπολίτευση χωρίς καμιά θεσμική ρύθμιση αλλά μόνο από πρωτοβουλία μιας ομάδας φοιτητών πού έτρεφε ένα φλογερό ένδιαφέρον γιά τόν κινηματογράφο.

Τό κύριο έργο του είναι βασικά παιδευτικό γιατί ό Κινηματογραφικός Τομέας λειτουργήσε βασικά σαν ένα έλεύθερο σπουδαστήριο. Όταν ήρθε ή στιγμή τής πράξης τά πράγματα δυσκολέψανε γιατί οί θεατρικές παραστάσεις είχαν άπορροφήσει τεράστια ποσά καί γιά τόν κινηματογράφο έμειναν μόνο κάτι ψίχουλα άπ' τά όποια έγινε ή «Νειλώ» αλλά τίποτα άλλο.

«ΕΜΦΥΛΙΟΣ ΛΟΓΟΣ»
του Διαμάντη Λεβεντάκου

Ὁ Διαμάντης Λεβεντάκος, παρουσίασε ἐφέτος τὴν πρώτη του ἐργασία στό σελλυλόιντ: τόν «Ἐμφύλιο λόγο». Πρόκειται γιά ἕνα κινηματογραφικό δοκίμιο πάνω στό θέμα τῆς Ἐθνικῆς Ἀντίστασης τῶν ἐτῶν 1940-1944, ὅπου προσπαθεῖ νά καταγράψει καί νά μελετήσῃ τὴν ἐρμηνεία τῆς σύγχρονης ἱστορίας ἀπό τίς δύο ἀντιμαχόμενες ἰδεολογίες. Χρησιμοποιεῖ φωτογραφίες ἀπό τά γεγονότα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καί δύο κείμενα πού ἐκφράζουν ἀντιστοιχῶς τίς ἀπόψεις τῆς Δεξιᾶς καί τῆς Ἀριστερᾶς πάνω στά γεγονότα αὐτά. Ἀπό τὴν τυπική ταυτολογία εἰκόνας - ἀφήγησης, ὅπου οἱ φωτογραφίες εἶναι χρωματισμένες κόκκινες ὅταν μιᾶ ἢ Ἀριστερά, καί μπλέ ὅταν μιᾶ ἢ Δεξιά, ὁ Λεβεντάκος προχωρεῖ πιο πέρα, κατορθώνοντας μέσα ἀπό ὄλη αὐτὴ τὴ φαινομενικὴ ἀπλούστευση νά δημιουργήσῃ μιὰ σύγκριση ὥστε νά πάρῃ μέρος νοητικὰ στά λεγόμενα ὁ κάθε θεατῆς χωρὶς τὸ φορτσάρισμα καί τὴ συναισθηματικὴ συμμετοχὴ πού συνήθως ὑποβάλλουν τά πολιτικὰ ντοκυμανταίρ. Σ' αὐτὸ βοηθᾷ καί ἡ μουσικὴ τοῦ Γιώργου Κουρουπού, πού ἀποτελεῖται ἀπὸ παραλλαγές πάνω

στόν ἐθνικό ὕμνο καί κρατάει τό συναισθηματικό ἐπίπεδο τῆς ταινίας. Μέσα ἀπό αὐτή τή σύγκρουση καί σύγκριση εἰκόνας, λόγου, ὁ Λεβεντάκος φθάνει σέ μιά «γλωσσική καί ὀπτικοακουστική μελέτη τῆς ἱστορίας». Βέβαια κάποια κενά, ἀπό μιά τέτοια μελέτη, εἶναι ἀναπόφευκτο πώς θά ὑπάρξουν. Ὅμως τό βασικό πλεονέκτημα ἐν πολλοῖς εἶναι πώς μιλάει ἡ ἴδια ἡ ἱστορία, μέ ὅλους της τούς μανδύες κι ἄς λέει πράγματα γνωστά.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ



ΕΜΦΥΛΙΟΣ ΛΟΓΟΣ τοῦ Διαμάντη Λεντάκου

Μιά συζήτηση του ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΛΕΒΕΝΤΑΚΟΥ μέ τους Δημήτρη Κολιοδημό καί Παναγιώτη Τιμογιαννάκη

Δ.Κ.: Μέχρι τώρα η σχέση σου με τον κινηματογράφο ήταν θεωρητική (έπιμέλειες βιβλίων, άρθρα και πρωτότυπα κείμενα). Τι ήταν εκείνο που σ' έκανε να περάσεις και σε μία πρακτική σχέση· στο να κάνεις μια ταινία.

Δ.Λ.: Αυτό πήγασε, βασικά, από δύο λόγους. 'Ο ένας ήταν τό ότι ήθελα να πειραματιστώ πάνω σε όρισμένες αρχές, που κατά κάποιον τρόπο τις είχα άγγιξει θεωρητικά και να τις εφαρμόσω. 'Ο δεύτερος ήταν ένας ανεξόφλητος λογαριασμός, ψυχολογικός, που έχω κι εγώ, όπως και πολλοί της γενιάς μου ή της νεώτερης γενιάς, με την 'Εθνική 'Αντίσταση.

Δ.Κ.: 'Ο δεύτερος λόγος που ανέφερες, είναι εξωκινηματογραφικός. 'Υπήρχαν και άλλα έρεθίσματα που σε ώθησαν στην ταινία αυτή;

Δ.Λ.: Αυτή τη στιγμή στην 'Ελλάδα τό θέμα της 'Εθνικής 'Αντίστασης είναι ένα θέμα άπωθημένο. Για πάρα πολλά χρόνια. Αυτή είναι, κυριολεκτικά, ή πρώτη ταινία που γίνεται πάνω στην Ε.Α. Βέβαια, άλλες ταινίες έχουν αναφερθεί σ' αυτή, αλλά, καμιά δέν είχε θέμα την Ε.Α. Αυτό που κανονικά θά έπρεπε να είχε γίνει την περίοδο '53-'55, ένα πρωτογενές ντοκυμανταίρ με κινηματογραφικά επίκαιρα, συνεντεύξεις και φωτογραφίες, δέν έγινε τότε. Αυτή τη στοιχειώδη κινηματογραφική και ιστορική ανάγκη, που δέν πραγματοποιήθηκε στον καιρό της, την κουβαλούσα μέσα μου. 'Όταν, λοιπόν, σκέφτηκα να κάνω μία ταινία για την Ε.Α. ή πρώτη μου αντίδραση, ή πρώτη μου ψυχολογική ανάγκη ήταν να βάλω σε μία τάξη και μία λογική σειρά όλες αυτές τις σκόρπιες εικόνες. 'Αλλά, μετά από 35 χρόνια, τά πράγματα έχουν αλλάξει. 'Αφ' ενός μέν ό κινηματογράφος και οι αντίληψεις πάνω στο ντοκυμανταίρ έχουν εξέλιχθει, αφ' έτέρου δέ έχει παραλαχθει και ή

ιδεολογική μας, ακόμη και η θεωρητική μας, αντιμετώπιση πάνω στην περίοδο εκείνη. Έτσι αισθάνθηκα να συγκρούονται μέσα μου δυό «τάσεις»: η τάση της αναπαράστασης και η τάση του λόγου. Η ταινία μου υπαγορεύτηκε απ' τη σύγκρουση αυτή. Αφού, από ένα σημείο και μετά, συνειδητοποίησα ότι εγώ δεν μπορώ να έχω έναν αυθεντικό ιστορικό λόγο πάνω στην Ε.Α. και αφού ανακάλυψα ότι το μόνο πράγμα του οποίου έχω άμεση αντίληψη δεν είναι η Ε.Α. αλλά οι σημερινοί ιστορικοί λόγοι πάνω της, απόφασισα να είναι η ταινία μου πάνω σ' αυτό που είχα άμεση αντίληψη. Παρατηρώντας τη σημερινή κατάσταση της ιστοριογραφικής σύγκρουσης σχετικά με την Ε.Α. μου δημιουργήθηκε η αίσθηση ότι την περίοδο 1940-1944 υπήρξε μία πολιτική και στατιωτική σύγκρουση που, από ένα σημείο και πέρα, μεταπήδησε σ' ένα γλωσσολογικό επίπεδο, στο επίπεδο της Ιστορίας. Η σύγκρουση αυτή, στο γλωσσολογικό επίπεδο, συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Κάτω, βέβαια, και απ' τις δυό συγκρούσεις υπάρχει μία σύγκρουση ιδεολογιών. Μ' αυτή την έννοια αισθάνθηκα ότι ο καταλληλότερος, ίσως, τρόπος με τον οποίο θα μπορούσα να μιλήσω για την Ε.Α. ήταν ν' αναπαραστήσω τη σύγκρουση. Όχι να μιλήσω γι' αυτήν, αλλά, να την αναπαραστήσω έτσι όπως βιώνεται αυτή τη στιγμή. Έπειδή δέ τυχαίνει να βιώνεται σέ γλωσσολογικό επίπεδο και έπειδή ο κινηματογράφος τυχαίνει να είναι ένα γλωσσικό όργανο, αισθάνθηκα ότι θα μπορούσα να ένωματώσω μέσα στό φίλμ την σύγκρουση αυτή δομικά. Ο Έμφύλιος Λόγος είναι ένας διχασμένος λόγος, ένας λόγος σχιζοειδής.

Δ.Κ.: Γι' αυτό διάλεξες και χρησιμοποίησες φωτογραφικό και όχι κινηματογραφικό υλικό;

Δ.Α.: Όχι, αυτό υπαγορεύτηκε από άλλους λόγους. Ο ένας ήταν ότι δεν θα μπορούσα ποτέ να καλύψω μέ πληρότητα τά πάντα αν χρησιμοποιούσα κινηματογραφικό υλικό. Θά αναγκαζόμουνα να χρησιμοποιώ άλλοτε κινηματογραφικό και άλλοτε φωτογραφικό υλικό μέ αποτέλεσμα να είχα μία βρώμικη μορφή γιατί άλλο πράγμα είναι έκφραστικά ή φωτογραφία και άλλο ή κινηματογραφική εικόνα. Ο άλλος λόγος είναι ότι πιστεύω πως ή φωτογραφία είναι πιά άφηρημένη απεικόνιση της πραγματικότητας απ' ότι ή κινηματογραφική εικόνα. Έπειδή εγώ δεν ήθελα να κάνω αναπαραστάσεις, αλλά, δεν μ' ένδιέφεραν οι αναπαραστατικές νατουραλιστικές κινηματογραφικές εικόνες που αφήγούνται γεγονότα.

Προτιμούσα τίς φωτογραφίες πού έπισημαίνουν γεγονότα, γιατί κι εγώ έπισημανση ήθελα νά κάνω. 'Ο τρίτος λόγος ήταν ότι ήθελα νά άποφύγω τήν ταύτιση και τήν αίσθηση ότι αυτή τή στιγμή παρακολουθούμε άγχωδώς μιά Ιστορία. 'Όλο αυτό είναι κάτι βιωμένο. 'Η φωτογραφία όπωσδήποτε παραπέμπει περισσότερο σέ κάτι βιωμένο άπ' ότι ή κινηματογραφική εικόνα, πού είναι μιά πράξη πού λαμβάνει χώρα στό παρόν. 'Ο λόγος, άν πρόσεξες, είναι σέ παρελθόντα χρόνο — παρατατικός ή άόριστος —, ποτέ σέ παρόντα. 'Ο ένεστώτας δίνει μιά αίσθηση ζωντάνιας, ότι αυτή τί στιγμή συμβαίνει ή μάχη, ότι αυτή τή στιγμή σκοτώνονται οί άνθρωποι. 'Ο χρόνος τής ταινίας, όμως είναι παρελθόν χρόνος και αυτό τονίζεται και άπ' τή γραμματική τής γλώσσας. 'Ένας άλλος λόγος ήταν ότι ήθελα νά άντιπαραθέσω στίς φωτογραφικές εικόνες, πού αναφέρονται στό παρελθόν, κινηματογραφικές εικόνες, πού αναφέρονται στό παρόν, και νά διακρίνω τούς δυό αυτούς χρόνους.

Δ.Κ.: Νά τούς διακρίνεις κινηματογραφικά.

Δ.Λ.: Νά τούς διακρίνω και κινηματογραφικά, γιατί ή ταινία αναφέρεται στό παρόν. Είναι ένα γεγονός πού συμβαίνει τώρα, αλλά, παραπέμπει στό παρελθόν.

Δ.Κ.: Μέσα στό σώμα τής ταινίας άρθρώνονται και συγκρούονται δυό λόγοι: ό λόγος τής Δεξιās και ό λόγος τής Άριστερās. Αυτούς τούς δυό λόγους πώς τούς έχεις αναπτύξει, τεχνικά και αισθητικά;

Δ.Λ.: Δουλεύοντας τούς δυό λόγους ανακάλυψα ότι υπάρχουν όρισμένα γεγονότα πού δέν μπορούν νά παρουσιαστούν μέ διαφορετικό τρόπο. Οί μάχες αυτές καθ' έαυτές ή ή περιγραφή τής πείνας, γιά παράδειγμα, είναι γεγονότα πού και ή δεξιά και ή άριστερά τά βλέπουν μέ τόν ίδιο τρόπο. Αυτό μέ όδηγησε στό συμπέρασμα ότι υπάρχει μιά τρίτη διάσταση, αυτή τών κοινών άπεικονίσεων. 'Έτσι γιά τίς άπεικονίσεις τής δεξιās χρησιμοποίησα μπλέ χρώμα, γιά τής άριστερās κόκκινο και γιά τίς κοινές τό φυσικό άσπρόμαυρο. Αυτός, όμως, είναι ό ένας λόγος. 'Ο άλλος είναι ότι δέν ήθελα νά δημιουργηθεϊ ή έντύπωση δυό διαφορετικών ταινιών (μιάς μπλέ και μιάς κόκκινης). Δέν πρόκειται γιά δυό διαφορετικές ταινίες πού θά μπορούσαμε νά τίς βάλουμε τή μιά μετά τήν άλλη. 'Αρχίζει ή αφήγηση τών γεγονότων μέ φωτογρα-

φίες άσπρόμαυρες ξαφνικά έπεμβαίνουν οί λόγοι, πάνω καί τίς χρωματίζουη, όπου κρίνουη σκόπιμο. Τίς νοηματοδοτουη.

Δ.Κ.: Δηλαδή τό χρώμα, τό γεγονός ότι κάποιες άσπρόμαυρες εικόνες χρωματίστηκαν έκ τών ύστερων, μπλέ ή κάκκινες, έρχεται νά παίξει έναη ιδεολογικό - έπικαθοριστικό ρόλο.

Δ.Λ.: Ναι. Πρακτικά, βέβαια, διευκολύνει τό θεατή ν' άντιλαμβάνεται άμέσως γιά τό ποιός μιλάει τήη κάθε στιγμή, ιδίως στά σημεία εκείνα πού δέν ύπάρχει σηηκάζ. 'Απ' τήη άλλη μεριά ύπονομεύει τήη άντικειμενικότητα τών εικόνων, άφου τίς βλέπουμε νά αλλάζουη χρώμα ή νά χρησιμοποιουηται γιά νά έκφράσουη διαφορετικό νόημα σέ διαφορετικές στιγμές. Αύτός είναι καί ό λόγος πού χρησιμοποιουηται μερικές φορές οί ίδιες εικόνες ή μιά μετά τήη άλλη, σάν ψευτο-τεκμήρι της άλήθειας. "Όλο αύτό, βέβαια, πηγάζει άπ' τή θεωρητική μου θέση ότι ή εικόνα δέν άποτελεί τεκμήριο της άλήθειας, είναι ή άναπαράσταση ένόο κοματιού της πραγματικότητας. Σ' αύτή μου τη θέση στηρίζεται καί όλόκληρη ή κινηματογραφική τεχνική, πού δέν είναι μιά τεχνική άναπαράστασης, αλλά, μιά τεχνική άρθρωσης ένόο (φιλμικού) λόγου. Στήη ταινία, νομίζω ότι, κάνω μιά κάπως συστηματική έκθεση τών τεχνικών αυτών πού νοηματοδοτουη τήη εικόνα α) μέσα άπ' τό καθάρισμα, πού μπορεί ν' άποκλείσει ή νά συμπεριλάβει διάφορα στοιχεία, β) μέσα άπ' τό μοντάζ καί τήη έπιλογή τών εικόνων, ποιές εικόνες χρησιμοποιώ καί μέ ποιό τρόπο τίς συνδέω, γ) μέσα άπ' τή χρήση του χρώματος στήη ίδια φωτογραφία, έκφράζει διαφορετικά πράγματα σέ διαφορετικές στιγμές, καί δ) μέσα άπ' τήη κίνηση της μηχανής, πού μπορεί νά καταδείξει τό ένα ή τό άλλο στοιχείο. Θα άναφέρω ένα παράδειγμα: Χρησιμοποιώ μιά φωτογραφία της ύπογραφής της συνθηκολόγησης άπό τόν Τσολάκογλου-καί τούς Γερμανούς. Στό λόγο της άριστερας, πού λέει ότι «ή ήττα όφείλεται στήη έλλειπή προετοιμασία της χώρας άπ' τήη κυβέρνηση Μεταξά καί στό φιλοχιτλερισμό καί τήη ήττοπάθεια όρισμένων στελεχών της 4ης Αύγούστου», ή κάμερα πραγματοποιεί ένα ζούμ στόν Τσολάκογλου. Στό λόγο της δεξιάς, πού λέει ότι «ή ήττα ήταν άποτέλεσμα της ύπεροπλίας τών Γερμανών» άποσιωπώντας όλα τ' άλλα, ή κάμερα κάνει ζούμ στόν Λίστ.

Δ.Κ.: Αύτές οί κινήσεις - έπισημάνσεις της μηχανής πάνω σ' όρισμένες φωτογραφίες. (άλλά, καί ή γενικώτερη χρησιμο-

ποίηση κάποιων φωτογραφιών) προϋποθέτουν απ' τή μεριά του θεατή (καί δέκτη) μιá γνώση. Ποιό είναι τό συγκεκριμένο πρόσωπο, τί ρόλο έπαιξε τή στιγμή εκείνη, ποιá ήταν τά επακóλουθα τών ενεργειών του... Κύρια, όμως, απαιτείται ή αναγνώριση τών εικονιζόμενων. Στην περίπτωση πού αύτή δέν πραγματοποιηθεί τί γίνεται;

Δ.Λ.: Στή συγκεκριμένη περίπτωση τό κείμενο μιλάει γιά τό «φιλοχιτλερισμό καί τήν ήττοπάθεια άξιωματικών» καί τό ζούμ καταλήγει σ' έναν άξιωματικό. Για όσους τόν γνωρίζουν είναι ό Τσολάκογλου, γιά όσους δέν τόν γνωρίζουν είναι ένας άξιωματικός πού, κατά κάποιο τρόπο, θά πρέπει νά συνδέεται μέ τή φράση πάνω στην όποία έγινε τό ζούμ. Γενικότερα, αύτό πού ρωτάς ήταν καί μιá παρατήρηση του Μπακογιαννόπουλου, πού μου είπε ότι σέ μερικές φωτογραφίες πρέπει νά μπούν ύπότιτλοι. Ίσως αύτό γίνει άργότερα, ίσως, πάλι, καί νά μήν γίνει. Ή ταινία μου δέν είναι πάνω στην ιστορία, αλλά, πάνω στην ιδεολογία τής ιστορίας. Ό βαθύτερος στόχος της δέν έγκειται στην αναγνώριση προσώπων ή καταστάσεων· είναι ή διαγραφή του ιδεολογικώς σκέπτεσθαι σ' αναφορά μέ τήν Ε.Α. Τό θέμα είναι ότι γιά νά δεις όλα αύτά τά πράγματα πρέπει νά παρακολουθήσεις τήν ταινία τουλάχιστον δυό φορές καί νά τή μελετήσεις λιγάκι. Τότε θά σου άποκαλυφθεί ό ιδεολογικός μηχανισμός. Μέσα απ' τίς δυό αυτές ιδεολογίες, κατά τή γνώμη μου, βγαίνει ή διαφορά τους, αλλά, βγαίνει καί μιá όμοιότητα. Ή όμοιότητα αύτή έγκειται στην ιδεολογικότητά τους, γιατί καί οί δυό λόγοι δέν είναι έπιστημονικοί. Είναι ιδεολογικοί. Έχω ένσωματώσει τόν πιό τυπικό λόγο τής άριστεράς πού έκφράζει τή συνείδηση τών περισσότερων παλιών άγωνιστών. Τό ίδιο συμβαίνει καί μέ τό λόγο τής δεξιás.

Δ.Κ.: *Μίλησες γιά μιá όμοιότητα τών δυό αυτών λόγων. Ποιά είναι τά κοινά τους στοιχεία, πού συμβαίνουν οί προσεγγίσεις τους.*

Δ.Λ.: Είναι ή ιδεολογική τους φύση. Ήν προσέξεις τό κείμενο θά βρεις, σ' ένα δεύτερο ή τρίτο επίπεδο, όρισμένες όμοιότητες. Πρόκειται γιά γλωσσικές όμοιότητες, γιά όμοιότητες συλλογιστικών δομών.

Δ.Κ.: *Άς περάσουμε, τώρα, κάπου άλλου. Ή υπάρχουν στην ταινία αρκετά κενά πλάνα. Πλάνα πού δέν παρουσιάζουν τί-*

ποτα και που δινουν στο θεατη τη δυνατοτητα να «παρει μια ανασα» απ' τον καταγισμο, του υλικου που δεχεται και, ισως, του δινουν κάποιο χρονο για να λειτουργησει κριτικά η αφομοιωτικά σε σχέση με τις πληροφορίες που τον βομβαρδίζουν. Νομιζω, ακόμη, ότι τέμνουν την ταινία και κατακερματίζουν τη δομή της. Αυτός είναι ο λόγος ύπαρξής τους;

Δ.Κ.: Περίπου ναί. Ο βασικός λόγος που τό έκανα ξεκίνησε από μία περιεργή αίσθηση που είχα βλέποντας δλο αυτό τό συμπαγές σώμα της αφήγησης. Αυτή ή συνέχειά του και ή συνεκτικότητα του μου φαινόταν ψεύτικη μέ την έννοια ότι δίνει την έντύπωση, μέσα από τις κινηματογραφικές τεχνικές, πώς τό άφηγηματικό σώμα της ταινίας είναι ένα πράγμα συνεχές, ένιαίο και αδιάσπαστο. "Αν πιστεύουμε ότι τό φίλμ είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας, ή πραγματικότητα βέβαια δέν έχει κενά. "Αν, όμως, τό φίλμ είναι λόγος και όχι αναπαράσταση της πραγματικότητας, οι λόγοι έχουν κενά. Κενά άφηγηματικά, νοηματικά και ιδεολογικά. Κενά που κατά την πραγμάτωση του λόγου — όποιοιδήποτε λόγοι — υπερχαλύπτονται, έπισκιαζονται και άποκρύπτονται. Αυτά άκριβώς τά κενά θέλουν να υποδηλώσουν τά κενά πλάνα. Είναι ένα είδος ένδεικτου που έπισημαίνει τά κενά του λόγου. Η λειτουργία τους στό θεατή μπορεί να είναι αυτή που άνεφερες, αλλά, αυτό είναι ένα πρακτικό άποτέλεσμα που συμβαίνει και που υποψιαζόμουνα ότι θα συμβαίνει. Μένω, πάντως, μέ την έλπίδα ότι θα του δημιουργήσουν μία άσυνειδητη έσωτερικοποίηση κάποιας άσυνέχειας ή κάποιου σπασίματος. Μερικές φορές μάλιστα τά παρεμβάλω στό μέσο μιας δράσης. Μέσα σε μία λογική και «δραματική» εξέλιξη πέφτει ένα κενό πλάνο που διακόπτει την όλη συνέχεια.

Δ.Κ.: Στην ταινία κάνεις αναπαράσταση των λόγων της δεξιής και της άριστερας πάνω στό θέμα της Ε.Α. Υπάρχουν, όμως, και δυό κατηγορίες πλάνων του παρόντος, που δέν έχουν άμεση σχέση με τό θέμα σου. Δέν είναι κομμάτια λόγου, αλλά, ύπονοούν λόγους. Οι παρελάσεις τό λόγο της δεξιής και ή διαδήλωση της άριστερας. Βέβαια τό τελικό σου πλάνο λειτουργεί και σαν μία προτροπή προς τό θεατή. Προτροπή ως προς τό ότι δέν πρόκειται να βρει τη λύση στην αναπαράσταση ή, αν θέλεις, στην κουλτούρα, αλλά, στό καθαρά κοινωνικο - πολιτικό επίπεδο, στη δράση.

Δ.Λ.: Σίγουρα δέν είναι κομμάτια λόγου. Είναι δικά μου κομμάτια. Οί λόγοι αναφέρονται μόνο στην Ιστορία τής Ε.Α. Οί εικόνες τού παρόντος, εικόνες δικές μου, έχουν βέβαια τόν Ιδεολογικό τους προσδιορισμό. Ή παρέλαση είναι γιά μένα κι αυτή ένας λόγος, είναι μιά τελετουργική αναπαράσταση πού παραπέμπει άμεσα σ' ένα Ιστορικό γεγονός. Χρησιμοποιεί, όμως, μιά δική της γλώσσα-τή γλώσσα τής έξουσίας τής δεξιάς. Μήν ξεχνās ότι τό πλάνο είναι γενικό, ένα και πάντα τό ίδιο. Δίνει τήν αίσθηση μιās θεατρικής σκηνής, τής σκηνής τής σύγχρονης έξουσίας. Μέσα άπ' τόν τρόπο πού ή δεξιά τελετουργεί περνάει τήν Ιδεολογία της. Αύτός είναι και ό λόγος πού δέν επιτρέπει νά παρεισφρήσει στή σκηνή τής τελετουργίας ή άλλη δύναμη. Είναι, άλλωστε, γνωστό τό έπεισόδιο στην Έλευσίνα πού οί άντιστασιακοί προσπάθησαν νά μπουν στην σκηνή τής αναπαράστασης τής Ιστορίας και τούς χτύπησαν τά ΜΑΤ. Αύτή ή βιαιότητα και αύτή ή αντίδραση δέν είναι τυχαία. Έπρεπε νά μείνουν έξω άπ' τή σκηνή γιατί άλλοιώς ή τελετουργική αναπαράσταση τής Ιστορίας θά νοηματοδοτείτο διαφορετικά.

Π.Τ.: Στην ταινία βλέπουμε νά υπάρχει συνέχεια μιά αντιπαράθεση τού λόγου τής δεξιάς και αύτου τής άριστερας. Αυτό, όμως, δέν συμβαίνει στον πολιτιστικό τομέα. Ένώ κάνεις μιά αναφορά στό θέατρο τού βουνοϋ δέν έχεις τήν άποψη τής δεξιάς πού προωθοϋσε στον κόσμο τά πατριωτικά ταγκό τής Βέμπο, τής Κάκιας Μένδρη και τίς μουσικές κωμωδίες στό ΡΕΞ.

Δ.Λ.: Δέν μπορείς, όμως, όλα αυτά νά τά ταυτίσεις μέ τό λόγο τής δεξιάς. Άκόμα και ή Βέμπο δέν είναι καθαρός λόγος τής δεξιάς. Είναι ένα πράγμα μάλλον μπάσταρδο. Έχει μέν όρισμένες μικροαστικές ρίζες, αλλά, έχει και βουνίσιο ή δημοτικό τραγούδι. Στόν πολιτιστικό χώρο είναι πολύ δύσκολο νά ξεκαθαρίσεις τά πράγματα. Ή άριστερα δέν είχε αναπτύξει μιά αυτόνομη και ξεκάθαρη φυσιογνωμία. Έκείνη τήν έποχή άκουγαν και εκλαιγαν μέ τή Βέμπο και οί άριστεροί. Ή Βέμπο άρχισε νά άφομοιώνεται άπό τή δεξιά μετά τή Μέση Άνατολή, αλλά, ή άφομοίωση γίνεται σ' ένα ξεωκαλλιτεχνικό επίπεδο. Ή δική μου διαφοροποίηση

στόν πολιτιστικό τομέα γίνεται ως έξης. Στην 'Απελευθέρωση, για παράδειγμα, στό μουσικό επίπεδο ή δεξιά συνοδεύεται μ' ένα μοτίβο με καμπάνες, ενώ ή άριστερά μ' ένα μοτίβο δημοτικό πού τή μιά στιγμή πηγαίνει πρός τόν καλαματιανό και τήν άλλη πρός τόν ποντιακό χορό. 'Ολόκληρη ή μουσική τής ταινίας είναι τριάντα - πέντε διαφορετικά μοτίβα πού όλα έχουν σάν σημείο εκκίνησης τό βασικό μοτίβο του 'Εθνικού 'Υμνου. Στην άρχή και στό τέλος τό μοτίβο αυτό εμφανίζεται αúτοτελές, ενώ στ' άλλα σημεία πλαραλλάσει, αλλιώνεται κι προσαρμόζεται ανάλογα μ' αυτόν πού κάθε φορά τό χρησιμοποιεί και ανάλογα μέ τό θέμα: στό 'Αντάρτικο ό 'Εθνικός 'Υμνος μεταβάλλεται σέ ύμνο του ΕΛΑΣ, στίς παρελάσεις του ΕΛΑΣ μεταβάλλεται σέ ποντιακό χορό, άλλου μεταβάλλεται σέ πολεμικό έμβατήριο και λοιπά. Στο μουσικό επίπεδο ή ρίζα του 'Εθνικού 'Υμνου είναι τό κρυφό σημείο γύρω άπ' τό όποιο γίνεται ή μάχη, δηλαδή και οι δύο μάχονται για τήν οικειοποίηση τής έθνικότητας.

Δ.Κ.: Θά ήθελα, τώρα, νά μιλήσουμε για ένα διαφορετικό προβληματισμό, αυτόν τής ταυτολογίας. 'Υπάρχουν σημεία τής ταινίας όπου ό άφηγούμενος ήχητικά λόγος επιθεβαιώνεται και όπτικά. Αυτό γίνεται για καλύτερη τεκμηρίωση (παραπομπή σ' ένα γραπτό κείμενο - ντοκουμέντο) ή γιατί νομίζεις πώς ό θεατής είναι περισσότερο έξοικειωμένος μέ τό γραπτό λόγο παρά μέ τόν προφορικό.

Δ.Λ.: Βασικά ήθελα νά ύποδηλώσω ότι ό προφορικός λόγος πού άκούμε παραπέμπει, σέ τελευταία άνάλυση, στή γραφή του. 'Η γραφή του αυτή πού βρισκόταν σ' ένα ύπόστρωμα, κάτω άπό φωτογραφίες πού δήθεν λειτουργούσαν σάν επιθεβαιώση του λόγου, έβγαине κάθε τόσο στην έπιφάνεια και είχαμε τήν ταυτολογία. 'Η ταυτολογία αυτή, άνάμεσα σ' αυτό πού άκούς και σ' αυτό πού βλέπεις, δημιουργεί τήν αίσθηση ενός κλειστού γλωσσολογικού κυκλώματος. Βέβαια, ένα άναπόφευκτο άποτέλεσμα είναι ό τονισμός τών φράσεων αυτών καθώς άπουσιάζει ό λόγος τής εικόνας. Αυτό ήταν κάτι πού δέν μπορούσε νά ξεπεραστεί. Παράλληλα, ήθελα νά καταδείξω ότι ό λόγος είναι ένα πράγμα ύλικό, μιά γραφή πού ύπάρχει και πού έχει τή δική του ύλικότητα, όπως και ή εικόνα.

«ΓΙΑ ΕΝΑ ΠΟΥΚΑΜΙΣΟ ΑΔΕΙΑΝΟ
ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΛΕΝΗ»
του Νώντα Σαρλή

Ὁ Νώντας Σαρλής χαρακτηρίζει τήν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους σάν «μιά κραυγή διαμαρτυρίας ἐνάντια σέ κάθε πόλεμο». Δένοντας ἀποσπάσματα ἀπό ἀρχαῖες τραγωδίες μ' ἓνα ὀπτικό φωτογραφικό ὕλικό περιγράφει τό δράμα τῶν ἀνθρώπων ἐκείνων πού ὑποφέρουν ὄντας θύματα ἑνός — ὁποιουδήποτε — πολέμου. Ἡ ἐκφραστικότητα τῶν εἰκόνων καί ἡ δραματική ἔνταση τῶν ἀρχαίων ἀποσπασμάτων χρησιμοποιοῦνται ὄχι γιά νά συνθέσουν ἓνα διαλεκτικό ντοκουμέντο πού νά ἐρευνᾷ καί νά κωτηριάξει συγκεκριμένες καταστάσεις, ὑποπτους ρόλους καί κρυμένα συμφέροντα (ὅπως συμβαίνει μέ τούς Ἀνατολικο-Γερμανούς σκηνοθέτες Χαϊνόφσκυ καί Σόϊμαν), ἀλλά γιά νά δημιουργήσουν ἓνα ὀπτικό - «λυρικό» μέρος προορισμένο νά ὑποστεῖ ἓνα χείμαρο λόγου πού μοναδικός του στόχος εἶναι ἡ συναισθηματική προσέγγιση συγκεκριμένων καταστάσεων (ἀποτελέσματα πολιτικῶν, κοινωνικῶν καί οικονομικῶν συμφερόντων).

Γύρω ἀπό ἓναν κεντρικό ἄξονα, πού ἀποτελεῖται ἀπό κομμάτια ἀρχαίων τραγουδιῶν μέ κοινή θεματική τόν Τρωϊκό πόλεμο, κινεῖται τό φωτογραφικό ὕλικό μέ σαφή στόχο νά ἐπικαθορίσει καί νά προεκτείνει διαχρονικά τό δράμα - ἀποτέλεσμα ἑνός πο-

λέμου. Στο σημείο αυτό φαίνεται ή άποτυχία του έγχειρήματος τόσο από τεχνική όσο και συντακτική άποψη. Τό ποίημα - σχόλιο πού συνοδεύει τό φωτογραφικό αυτό ύλικό και προσπαθει νά σταθεροποιήσει τή διαχρονική διάσταση είναι τόσο συγκεκριμένο πού, αντί νά οδηγεί τό θεατή κάπου ή νά του θέτει κάποια προβλήματα γιά παρατέρα διερεύνηση, τόν φέρνει σέ άμφιταλάντευση και του δημιουργεί σύγχυση. Άκόμη και αυτή ή, άπευθυνόμενη στό συναίσθημα, καταγγελία δέν ολοκληρώνεται ούτε κινηματογραφικά ούτε — τό σημαντικότερο — ιδεολογικά.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ



ΓΙΑ ΕΝΑ ΠΟΥΚΑΜΙΣΟ ΑΔΕΙΑΝΟ, ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΛΕΝΗ του Νώντα Σαρλή

Μιά συζήτηση του ΝΩΝΤΑ ΣΑΡΛΗ μέ τόν Δ. Κολιοδημο

Δ.Κ.: "Αν δέν κάνω λάθος, ό τίτλος τῆς ταινίας σου εἶναι ἕνας στίχος ἀπό ἕνα ποίημα τοῦ Γιώργου Σεφέρη. Θά ἤθελα νά μου πεῖς ποιά εἶναι ἡ σημασία πού δίνεις στό στίχο αὐτόν καί γιατί τόν χρησιμοποίησες σάν τίτλο τῆς ταινίας σου.

Ν.Σ.: Κατ' ἀρχήν ἡ ταινία μου εἶναι μιά κραυγή διαμαρτυρίας ἐναντία σέ κάθε πόλεμο καί καλύπτει μιά γκάμα ἐποχῶν πολύ μεγάλη: ἀπό τήν Τροία μέχρι τήν σημερινή κατάσταση στήν Κύπρο καί ἄλλου. Εἶναι δεδομένο βέβαια ὅτι κάθε πόλεμος ἔχει μιάν αἰτία, ἀπ' τούς ἀρχαιοτάτους χρόνους μέχρι τίς μέρες μας, πού συνήθως εἶναι πάντα στρατηγικά καί οἰκονομικά συμφέροντα. Σέ κάθε πόλεμο ἐφευρίσκεται μιά ἀφορμή, πού βγαίνει τήν ἐπιφάνεια, γιά τόν κόσμο. Ἡ ἀφορμή αὐτή εἶναι πάντοτε γελοία. Κοινό, ἐπίσης, εἶναι καί τό ἀποτέλεσμα κάθε πολέμου: κάποιοι ἄνθρωποι, κάποιος λαός πού συνήθως πληρώνει τά σπασμένα. Μέ τόν τίτλο αὐτόν θέλησα νά βασιστώ στό ἄτοπο καί στή γελοϊότητα τῆς κάθε πρόφασης πού χρησιμοποιήθηκε κατά καιρούς στήν κάθε ἀντίστοιχη στιγμή. Ἔτσι γιά τόν Τρωϊκό πόλεμο, χρησιμοποιήθηκε σάν πρόσχημα ἡ ἄρπαγή τῆς Ἑλένης ἀπ' τόν Πάρι. Σύμφωνα, βέβαια, μέ τήν ἐκδοχή τοῦ Εὐριπίδη οὔτε αὐτό εὐσταθεῖ, ἀλλά, πέρα ἀπ' αὐτό, οὔτε καί εἶναι ἱκανή γιά νά στηρίξει ἕναν ὀλόκληρο πόλεμο.

Δ.Κ.: Δηλαδή τό πρῶτο μισό τοῦ στίχου, «γιά ἕνα πουκάμισο ἀδειανό», παραπέμπει στήν πραγματική αἰτία τοῦ πολέμου;

Ν.Σ.: Ὁχι. Τό ἕνα ἀδειανό πουκάμισο εἶναι ἕνα ἀδειανό πουκάμισο καί τίποτα ἄλλο. Πιστεύω ὅτι εἶναι τό ἴδιο πράμα, καί τά δυό λένε τό ἴδιο πράμα. Δέν εἶναι ἄλλο τό ἕνα καί κάτι διαφορετικό τό ἄλλο.

Δ.Κ.: Στήν ταινία σου ξεκινᾷς νά κάνεις μιά καταγγελία τοῦ πολέμου, ἀλλά αὐτό γίνεται μ' ἕναν τρόπο τελείως συναισθηματικό. Προσπαθεῖς νά ἀπευθυνθεῖς μόνο στό συναίσθημα καί στή συγκίνηση τοῦ θεατῆ καί καθόλου στή σκέψη του.

Ν.Σ.: Αυτό είναι κάτι πού διέπει τή δουλειά μου γενικότερα, ότι-δήποτε καί άν έχω κάνει. Μ' ενδιαφέρει περισσότερο νά άγγίξω τό θεατή αίσθησιακά, καθαρά συναισθηματικά, καί νά τόν κερδί-σω μ' αυτό. 'Από κεί καί πέρα όποιον προβληματισμό τού περάσω θά τόν περάσω μέσ άπ' τό συναίσθημα γιατί πιστεύω πάρα πολύ σ' αυτό. Θεωρώ ότι ό κινηματογράφος πέρα από προβληματισμός καθαρά έγκεφαλικός είναι, καί πρέπει, νά μάς άγγίξει κάπως αισθηματικά. Καί αυτό γιατί είναι μιά τέχνη. Διαφορετικά θά μπορού-σε νά είναι μιά διάλεξη ή ότιδήποτε άλλο.

Δ.Κ.: Συμφωνώ ότι ό κινηματογράφος, καί ή τέχνη γενικότε-ρα, άπευθύνεται καί στίς αισθήσεις αλλά από τή στιγμή πού παίρνεις αυτό τό συγκεκριμένο θέμα, τήν καταγγελία τού πο-λέμου, δέν νομίζεις ότι θά έπρεπε νά αναφερθείς καί στίς αίτίες πού τόν προκαλούν; 'Εσύ περιορίσθηκες μονάχα στό άποτέλεσμα.

Ν.Σ.: Κύτταξε νά δεις. 'Η άφετηρία αύτής τής ταινίας ήταν καθαρά άνθρωπιστική. Διάβασα τά ποιήματα τής "Άννας Μίμς, πού μέ συγκίνησαν βαθύτατα, πού ένώ άπτονται καταστάσεων μέ κάποια πολιτική χροιά έν τούτοις μένουν σ' ένα τελειώς άνθρωπιστικό επίπεδο. 'Ετσι, από κεί καί πέρα δέν θά μέ ένδιέφερε νά ψάξω ιδιαίτερα γιά τίς αίτίες καί τούτο καί τό άλλο. Αύτά είναι δεδομέ-να καί ξεκάθαρα. Τί νά πώ παραπάνω... άλλωστε σέ κάποια στιγμή άναφέρω ότι «οί 'Αμερικανοί καί τά βρώμικα καθεστώτα πού ύπο-στηρίζουν δημιούργησαν τήν τραγωδία έκατομμυρίων άνθρώ-πων». 'Από κεί καί πέρα δέν θά μ' ένδιέφερε νά καθήσω καί νά ψάξω γιά τίς ουσιαστικές αίτίες πού δημιούργησαν τόν πόλεμο στήν Κύπρο. Αύτά τά έχουν κάνει άλλοι άνθρωποι πριν από μένα. 'Εμένα μ' ένδιέφερε νά κάνω έν πράμα καθαρά λυρικό γύρω άπ' τό θέμα αυτό, μένοντας περισσότερο στήν τραγική μοίρα αύτής τής χώρας.

Δ.Κ.: Γι' αυτό προσπάθησες νά δώσεις στή μορφή της μιά δομή παρόμοια μ' αύτήν τής άρχαίας τραγωδίας; 'Όπως δη-λαδή στήν άρχαία τραγωδία ύπάρχουν τά στάσιμα καί τά χο-ρικά έτσι κι έσύ διάλεξες σάν «στάσιμα» κάποια κομμάτια από άρχαίες τραγωδίες ('Ελένη, Τρωάδες) καί σάν «χορικά» προσπάθησες νά χρησιμοποιήσεις διάφορα όπτικά ντοκου-μέντα.

Ν.Σ.: 'Υπάρχει μιά γενικότερη ταύτιση μέ τήν τραγωδία. Τό κάθε έπεισόδιο όσο πάει άνεβαίνει σέ ένταση γιά νά φτάσουμε στήν

τελική έξοδο πού είναι ή γέννα, ή κάθαρση δηλαδή.

Δ.Κ.: *Ἡ γέννηση τοῦ παιδιοῦ στό τέλος (καινούργια γενιά) καί τό λευκό περιστέρι στό ὁποῖο φιξάρεται ή κάμερα (σύμβολο εἰρήνης) δέν νομίζω ὅτι λειτουργεῖ σάν κάθαρση. Μάλλον τό βλέπω σά μία αισιόδοξη στάση, σάν μία ἐλπίδα γιά ἕνα εἰρηνικό αὐριο.*

Ν.Σ.: Σίγουρα πιστεῦω στή νέα γενιά καί στό ὅτι θά ἔχει τή δύναμη γιά τήν ἀλλαγῆ. Δέν δίνω τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο θά ἀλλάξει τά πράγματα. Ἀπλῶς ἐλπίζω σ' αὐτήν καί στήν καινούργια μέρα πού φέρνει μαζί της.

Δ.Κ.: *Ὁ ὀπτικός αὐτός συνδυασμός εἰκόνων καί πληροφοριῶν, τῶν «χορικών» βλέπω νά ἐπιθεβαιῶνει τό θρήνο πού ἀναπαριστάνεται στά «στάσιμα». Παράλληλα ἀποτελεῖ καί προσπάθεια χρονικῆς ἐπιμήκυνσης. Σάν νά θέλεις νά δώσεις μία διαχρονικότητα στό θρήνο τῆς Ἐκάθης γιά παράδειγμα.*

Ν.Σ.: Ἡ διαχρονικότητα αὐτή τοῦ θρήνου τῆς Ἐκάθης ἀρχίζει ἀπ' τήν ἀρχή. Μπλέκεται μέ κάποια νεκρά παιδιά, ὅπως ή Διομήδης Κομνηνός, ὁ Δῶρος Λοῖζος καί ὁ Μυρογιάννης. Ξεκινάει ἀπ' αὐτούς γιά νά καταλήξει στόν Ἀστυάνακτα πού οἱ γυναῖκες τοῦ χοροῦ πηγαίνουν στήν Ἐκάθη. Μέ τήν πρώτη φράση τοῦ θρήνου της — «ὦ! πολυαγαπημένε μου τί φοβερός θάνατος σοῦλαχε» — τή θέση τοῦ Ἀστυάνακτα παίρνει ἕνα παιδάκι, τελειῶς ἀπανθρακωμένο, ἀπό μία σύγχρονη κατάσταση. Σ' ἕνα ἄλλο σημεῖο, πού ή Ἐκάθη βγάζει τό μανδύα της γιά νά σκεπάσει τόν Ἀστυάνακτα, τή θέση του παίρνει μία ὁμάδα σκελετωμένων παιδιῶν νεκρῶν ἀπό τήν κατοχή καί στή συνέχεια ἀκολουθοῦν εἰκόνες νεκρῶν παιδιῶν πάλι ἀπό σύγχρονη ἐποχή. Ἔτσι ὁ θρήνος τῆς Ἐκάθης παίρνει μία διαχρονική διάσταση.

Δ.Κ.: *Γιατί ξεκινάς ἀπό ἀναπαράσταση μιᾶς σκηνῆς ἀπό ἀρχαία τραγωδία — ἕνα ἐρημικό τοπεῖο, βράχια φλόγες στό βάθος — πού συμβολίζει τήν καταστροφή τῆς Τροίας καί μέ- σα σ' αὐτήν τοποθετεῖς τή σύγχρονη ἐποχή;*

Ν.Σ.: Γενικά ὑπάρχει ζωντανή ή ὑπόθεση τῆς Τροίας, πού είναι μία πανάρχαια κατάσταση βέβαια, καί ὅλα τά ἄλλα βγαίνουν «παγωμένα». Αὐτό, δέν ξέρω βέβαια ἄν βγαίνει, θέλησα νά τό κάνω ἐπειδῆ ή ὑπόθεση τῆς Τροίας είναι κάτι τό ὀλοκληρωμένο — ἕνας κύκλος πού ἔχει κλείσει — ἐνώ πολλές ἀπό τίς σύγχρονες καταστάσεις βρίσκονται ἀκόμα σέ ἐξελικτική διαδικασία. Γι' αὐτό θέλησα νά τήν φέρω μπροστά ζωντανή καί νά τήν χρησιμοποιήσω

σάν άξονα ένώ όλα τ' άλλα σάν χορικά, όπως είπες.

Δ.Κ.: Θά ήθελα, τώρα, νά δούμε κάποια σημεία πού άν θές βρίσκονται σέ αντίφαση μέσα στη δομή τής ταινίας σου. Σέ κάποιο σημείο αναφέρεις ότι οι δημοσιογράφοι κατηλεύτηκαν τήν Άκανθοῦ. Ποιά έννοια δίνεις στην λέξη «κατηλεύτηκαν», πώς τήν έννοείς;

Ν.Σ.: Αυτό, βέβαια, δέν είναι δικό μου, είναι του κειμένου. Τό κράτησα αντίθετα μέ άλλα πράγματα πού παρέλειψα γιατί δέν προσφέρανε τίποτα. Βασικά μ' ένδιέφερε τό έξής: εκείνες τίς μέρες δημιουργήθηκε ένα τρομερό ένδιαφέρον, από κάθε πλευρά, πού πιστεύω ότι τοποθετήθηκε τελείως έσφαλμένα. Αυτό βέβαια είναι μία γενική κατάσταση στην όποία δέν θέλω νά θίξω κανέναν, ούτε συγκεκριμένα ούτε άφηρημένα. Λοιπόν, οι δημοσιογράφοι καί οι άνθρωποι πού άσχολήθηκαν μ' αυτές τίς καταστάσεις είδαν τό θέμα ό καθένας άπ' τή σκοπιά του. Ό καθένας έμπλεξε τό θέμα Κύπρος, ή ότιδήποτε άλλο, ανάλογα μέ τήν πολιτική χροιά πού είχε ή έφημερίδα του. Δέν ένδιέφερε κανένα ξεκάθαρα τό δράμα αυτών καθ' έαυτών των ανθρώπων. Προσωπικά δέν βρίσκω ότι ήταν ή πρέπουσα αντιμετώπιση.

Δ.Κ.: Δέν νομίζω ότι έχεις δίκιο. "Έπαιρνε βέβαια ή κάθε έφημερίδα, ανάλογα μέ τήν ιδεολογική της άπόχρωση, μία θέση πάνω στό πρόβλημα Κύπρος, αλλά πάνω στην τραγωδία Κύπρος, στό δράμα των ανθρώπων, κράτησαν μία ένιαία στάση. Πρόβαλαν αυτό τό δράμα. "Αν τώρα έννοείς σάν κατηλεία τό ότι απέκρυσαν τά συμφέροντα πού όδήγησαν στό δράμα αυτό καθ' έαυτό, τότε είμαστε σύμφωνοι. Μόνο πού τότε, όμως, θά μπορούσα νά άντιστρέψω τήν κατηγορία σου αυτή καί νά τήν γυρίσω καί πάνω στην ταινία σου γιατί κινείται σ' αυτήν άκριβώς τήν τροχιά.

Ν.Σ.: Έδώ πιστεύω ότι κολάμε σέ μία λεπτομέρεια δεδομένου ότι ή φράση αυτή είναι κάτι πού χάνεται μέσα στό υπόλοιπο κείμενο. Είναι μία μικρή λεπτομέρεια καί άν θέλεις μάλιστα δέν ξέρω τί άκριβώς είχε στό μυαλό της ή Μίμς όταν τό έγραφε. Πάντως αυτό είναι ένας όλόκληρος συλλογισμός γιά νά καταλήξει σ' ένα πάρα πολύ δυνατό σημείο, νά δείξει τή θέση των άπλών ανθρώπων πού υπήρξαν τά θύματα. Λέει: «ένώ οι έμπειρογνώμονες τής δύσης άλληλοτρώνονται στη Μαράκα καί οι δημοσιογράφοι κατηλεύονται τήν Άκανθοῦ κάπου πιά πέρα ένα μικρό χωριό κοντά στη Μύρτου καί οι Έλληνες νά φεύγουνε κυνηγημένοι καί μία

Τουρκάλα μέσα άπ' τ' άναφυλλητά της νά λέει στην πιό καλή της φιλενάδα: Φωτεινή θά κάνω διτι περνάει άπ' τό χέρι μου γιά νά φιλώ τό σπίτι σου καλή μου μέχρι νά γυρίσεις».

Δ.Κ.: Είναι ή άποψη σου, έγώ τό βλέπω διαφορετικά. "Ας πάμε, όμως, σ' ένα άλλο σημείο. Έκείνο πού μιλάς γιά τούς πολιτικούς ήγέτες. Λές: «ένώ τό δράμα τής Κύπρου συνεχίζεται στην Άθήνα τό καρναβάλι συνεχίζεται, τά χαμόγελα - όδοντόκρεμα δίνουν καί πέρνουν». Προσωπικά δέχομαι διτι οί πολιτικοί είναι ένας καρνάθαλος πού καλείσαι, κάθε τέσσαρα χρόνια, νά περιφέρεις, νά τελετουργήσεις καί τελικά νά επικυρώσεις. Έσύ, όμως, αντίφάσκεις. Από τή μιά χαρακτηρίζεις τούς πολιτικούς τής Άθήνας καρνάθαλους καί από τήν άλλη άνακηρύξεις τόν Μακάριο, ήρωα, πολιτικό μέ πολύ μεγαλύτερη δύναμη στά χέρια του άφου άσκούσε διπλή έξουσία — πολιτική καί θρησκευτική.

Ν.Σ.: Έγώ δέν άρνούμαι τούς ήγέτες μέσα άπ' τήν ταινία. "Όχι. Ό Μακάριος, όπως φαίνεται στην ταινία, δέν είναι μόνο ό Μακάριος. Είναι ή Έκάθη, ή Πασιονάρια, ό Κάστρο, ό Γκεβάρα, κάποιος Ίνδιάνος ήγέτης, ό Άραφάτ, ό Ζαπάτα καί άλλοι. "Όλοι αύτοί οί άνθρωποι έχουν ένα πολύ μεγάλο κοινό σημείο. Ξαφνικά, πέρα άπό τή θέση τους άπέναντι στά πράγματα, φορτώθηκαν πάνω τους τή μοίρα του λαού τους όλόκληρου καί κράτησαν μιά πάρα πολύ σωστή θέση. Δέν κρίνω δηλαδή τόν Μακάριο ανάλογα μέ τό τί έκανε ή δέν έκανε αλλά τόν Μακάριο σαν τήν τελευταία έλπίδα τής κάθε μάνας πού είχε έναν άγνοούμενο γιό. Άκόμα, στό κομμάτι αυτό, τονίζονται κάποιες ήγετικές μορφές πού έπαιζαν κάποιο σημαντικό ρόλο στην πορεία των πραγμάτων καί των λαών γενικά. Άπό κεί καί πέρα δέν ξέρω αν υπάρχει κάποια σχέση ανάμεσα στον Μακάριο καί στη μεταπολίτευση εδώ. Στη μεταπολίτευση δέν κριτικάρονται ούτε ή Μερκούρη, ούτε ό Παπανδρέου, ούτε ό Μαύρος, ούτε... κανείς. Δέν κριτικάρονται ούτε ή θέση τους, ούτε ή ιστορία τους, ούτε τίποτα. Άπλως κριτικάρεται ή στιγμή τής μεταπολίτευσης αυτή καθ' έαυτή.

Δ.Κ.: Έγώ νομίζω, πέρα άπό τήν κριτική τής μεταπολίτευσης, διτι κριτικάρονται καί οί ήγέτες, όχι γιά τό έργο τους, όποιο καί αν είναι αυτό, όπως καί αν τό χαρακτηρίσεις, αλλά γιά τόν ίδιο τδ ρόλο τους σαν ήγέτες. Γιά ένα ρόλο πού βλέπουμε σαν άντιπρόσωπό μας κι έμεις άδρανοποιούμαστε καί αφήνουμε αυτούς νά δράσουν στη θέση μας, νά δράσουν αντί γιά

μάς. Αυτό νομίζω ότι κρίνεται, στη συγκεκριμένη στιγμή βέβαια. 'Ο ρόλος του ήγέτη...

Ν.Σ.: "Όχι. Είναι η συγκεκριμένη στιγμή. Δεν κρίνω αν ο καθένας απ' αυτούς είναι καρνάβαλος γενικά. Στη συγκεκριμένη στιγμή, όμως, όλοι αυτοί είναι καρνάβαλοι. "Όταν δέ λέω ότι κριτικάρεται ή στιγμή της μεταπολίτευσης έννωθ την έκταση πού δόθηκε στίς έπιστροφές κάποιων προσώπων από τίς έφημερίδες (πρωτοσέλιδα κείμενα, τεράστιοι τίτλοι, φωτογραφίες) σέ σχέση μέ τά τραγικά γεγονότα της Κύπρου πού πέρασαν στην τελευταία σελίδα μέ ψιλά γράμματα. Για μένα δέν είναι αντίσταση τό νά ζεις στό έξωτερικό για πέντε χρόνια, αλλά τό νά κάθεις στον τόπο σου και νά αγωνίζεσαι έχοντας την ΕΣΑ στό σβέρκο σου.

Δ.Κ.: 'Εντάξει. Καταλαβαίνω τή θέση σου αν και δέν τή διαβάζω μέσα στην ταινία σου. Για πές μου, τώρα, ποιό πιστεύεις, ότι θά είναι τό μέλλον της στην 'Ελλάδα.

Ν.Σ.: "Όπως ξέρεις ή προκριματική έπιτροπή του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης την είχε άπορίψει. 'Η ταινία παίχτηκε στό φεστιβάλ της Λάρισας. Στη συνέχεια θά την ύποβάλω στό φεστιβάλ της Λειψίας στην 'Ανατολική Γερμανία και μετά θά δώ τό πώς θά την διακινήσω — μέσα από τό έμπορικό κύκλωμα των αίθουσών ή μέσα από τό κύκλωμα των συλλόγων και των κινηματογραφικών λεσχών. "Ένα πρώτο βήμα πάντως θά είναι ή συμμετοχή της στό φεστιβάλ της Λειψίας.

«Ο ΑΣΥΜΒΙΒΑΣΤΟΣ»
του Άνδρέα Θωμόπουλου

Ο *Άσυμβίβαστος* είναι κατά κάποιο τρόπο, μία συνέχεια της προηγούμενης δουλειάς του Άνδρέα Θωμόπουλου. Ταυτόχρονα αποτελεί και μία έντονα προσωπική ταινία, στο βαθμό που ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου ταυτίζεται με το πρόσωπο του ίδιου του σκηνοθέτη (κάτι, βέβαια, που συνέβαινε και στο *Άλδεβαράν*). Οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στις δύο αυτές ταινίες, περισσότερο στο επίπεδο του στόρου και λιγότερο στο επίπεδο της κινηματογραφικής πραγμάτωσης (πού, πιστεύω, οφείλονται σε σκηνοθετική αδυναμία και / ή σε «εκφραστικό αϋθορμητισμό», αντικαθρεφτίζουν τις διαφοροποιήσεις που υπέστη το άτομο Θωμόπουλος μέσα στα τέσσερα τελευταία χρόνια.

Στο *Άλδεβαράν* ο ποιητής / Θωμόπουλος πεθαίνει. Δίπλα του μία πόρνη του παραστέκεται, ενώ ένας φίλος του μουσικός έχει φύγει στο εξωτερικό. Βρίσκονταν στο περιθώριο, μαζί με άλλους περιθωριακούς, που παρέμεναν σ' αυτό. Ζούσε το παρόν, χωρίς να δεσμεύεται από το (όποιοδήποτε) παρελθόν και χωρίς να ενδιαφέρεται για το (όποιο) μέλλον, που άλλωστε δεν υπήρχε.

Στόν *Άσυμβίβαστο* ο ποιητής / Θωμόπουλος ζει το παρόν αλλά ενδιαφέρεται για το μέλλον. Το περιθώριο και οι άνθρωποί του, ο δρόμος, είναι γι' αυτόν κάτι το παροδικό. Αναγκάστηκε να περάσει απ' αυ-

τό, δέν τό ήθελε (ρήξη μέ τόν πατέρα του καί καθηγητή του στό Πανεπιστήμιο) καί δέν τό πιστεύει. Προσπαθεῖ μέ κάθε τρόπο νά φύγει, νά ξαναγυρίσει μέσα στά ὄρια τοῦ συστήματος (συνάντηση μέ τό διευθυντή τῆς δισκογραφικῆς ἐταιρίας) συνειδητά ἤ, ἔστω, ἀσυνεΐδητα. Ἄλλωστε οὔτε οἱ φίλοι του πιστεύουν σ' αὐτό· εἶναι γι' αὐτούς μιά σύντομη καί παροδική ἐμπειρία, τίποτα περισσότερο καί τίποτα λιγότερο (ὁ μουσικός θά ἐπιστρέψει στό ἐργοστάσιο τοῦ πατέρα του, ἢ πρώτη του κοπέλα τόν ἐγκαταλείπει γιατί δέν γυρίζει στό Πανεπιστήμιο, ἢ δεύτερη γιατί ψάχνει νά βρεῖ τόν ἄνθρωπό «της»). Στόχος του εἶναι ἡ ἐπιβίωση, ἀλλά ἡ ἐπιβίωση μέσα στό σύστημα καί ὄχι ἔξω ἀπ' αὐτό. Μετά τό θάνατο τοῦ πατέρα / καθηγητή γυρίζει στή σχολή του. Τό πτυχίο τοῦ γιαιτροῦ καί ὁ γάμος του ἐπιβεβαιώνουν τήν ἔνταξή του στό σύστημα. Μιά ἔνταξη, ὅμως, πού δέν ἰσοδυναμεῖ μέ μιά «ἄνευ ὄρων» παράδοση. Θέλει νά ζήσει εὐπρόσωπα χωρίς νά ὑποχρεωθεῖ νά κυλιστεῖ στή βρωμιά πού κυριαρχεῖ γύρω του, χωρίς νά ἀλλοτριωθεῖ. Θέλει νά διατηρήσει τήν «προσωπικότητά» του καί νά μήν παραβεῖ τίς ἀρχές του. Τό γιά πόσον καιρό δέν ἔχει, γιά τό Θωμόπουλο, καμιά σημασία. Τό τέλος τῆς ταινίας, μέ τήν αἰσιοδοξία του, θέλει νά προεκτείνει τό χρόνο ἀπεριόριστα, μέχρι τό ἄπειρο. Ἴσως πολλοί νά διαφωνοῦν, ἀλλά ὁ σκηνοθέτης πιστεύει «στή γενιά τῆς εἰλικρίνειας» καί ὁ ποιητής / ἑαυτός του αὐτήν ἐκπροσωπεῖ μέσα στήν ταινία.

Μιά συζήτηση του ΑΝΔΡΕΑ ΘΩΜΟΠΟΥ- ΛΟΥ με τους Δημήτρη Κολιοδήμο, Γιάννη Σολδάτο και Παναγιώτη Τιμογιαννάκη.

Δ.Κ: Πρίν από τέσσερα χρόνια, όταν είχες κάνει τό 'Αλδεβα-
ράν, είχες πει: «δέν πιστεύω ούτε στους καλούς, ούτε στους
κακούς, ούτε στους ήρωες: αν ένας άνθρωπος είναι μόνο
ένα από τά παραπάνω τρία, μου βρωμάει. Δέν τόν θεωρώ
έπικίνδυνο, απλώς γυρίζω τό κεφάλι μου άλλοῦ». (1). Τώρα
λές: «Γιά νά γίνει μιά ταινία χρειάζεται ένας ήρωας! Δέν είναι
ἔτσι; Λοιπόν, μιά φορά κι έναν καιρό ὑπῆρξε ένας άνθρωπος.
Μέ τό κεφάλι του ἀφημένο πίσω. Μέ τό μέλλον του σκοτεινό-
ἄγνωστο...» (2). Σέ ρωτάω λοιπόν γιατί ἀλλάζεις αὐτό πού
είχες πει (πιστεύεις ὅτι τό ἀλλάζεις) καί ποιά ἔννοια δίνεις,
ἐσύ προσωπικά, στή λέξη ἢ στόν ὄρο «ἥρωας».

Α.Θ: Τό γιατί ἀλλάζω; θά είναι κουτό νά ἀρχίσω νά σοῦ μιλάω γι'
αὐτό. Ὁ ἄνθρωπος ἀλλάζει. Πρίν από δέκα χρόνια, ξέρω γώ,
ἤμουνα τροτσκιστής. Σήμερα δέν εἶμαι. Ὁ ἄνθρωπος ἀλλάζει.
Πρίν από ὀχτώ χρόνια δέν πίστευα στό γάμο. Σήμερα πιστεύω, μ'
ἀρέσει ἡ οἰκογένεια. Τώρα τί σημαίνει ἥρωας. Ἡρωας εἶναι, αν
μπορῶ νά σᾶς πάω λίγο πίσω, στά παιδικά σας χρόνια αν εἶχατε
ἐσεῖς τέτοια βιώματα, όταν ἐφτιαχνα ένα πατίνι μέ τά ρουλεμάν,
τά λαμάκια... Ἐγώ στό σπίτι μου τῶκα κοιτάζοντας καί μιλόοντας
σέ κάποιον. Ὅποιος κι αν ἦταν αὐτός. Μποροῦσε τή μιά μέρα νά
εἶναι ὁ φίλος μου, ὁ ἀρχηγός τῆς παρέας. Τήν ἄλλη μέρα μποροῦ-
σε νά εἶναι μιά φιγούρα ἀπό ένα Μίκυ Μάους πού εἶχα διαβάσει.
Πάντα ὑπῆρχε κάποιος στόν ὁποῖο μιλοῦσα. Πάντα μέ κάποιον
εἶχα μιά ἐπικοινωνία. Αὐτό, ἀνεβαίνοντας μέ τήν ἡλικία, ὑπῆρχε
ἀλλά ἀλλάζε μορφές. Ὑπῆρξαν βραδιές πού ἐγραφα ένα ποίημα,
ας πούμε, καί μόλις ἔβαλα τήν τελεία γύρισα σέ μιά μορφή ἢ σέ
μιά φωτογραφία τοῦ Καμύ — (ἄλλη φορά ἦταν ὁ Κάστρο). Αὐτός
εἶναι ένας ἥρωας.

Δ.Κ: Δηλαδή δέν βλέπετε τόν ἥρωα σάν τόν ἄνθρωπο - πρότυ-
πο πού πρέπει κάποιος νά πάρει σάν δεδομένο καί νά τόν

μιμηθεῖ. Τόν βλέπεις σάν τό πρόσωπο μέ τό όποιο συνομιλεῖς φανταστικά ή πραγματικά...

A.Θ: Κάποιος πού μου άρέσει βασικά.

Π.Τ: Βγαίνει από μιά άνάγκη έπικοινωνίας μέ κάποιον;

A.Θ: Βγαίνει από τήν άνάγκη τής έπικοινωνίας. Τήν άνάγκη νά μιλάμε μέ κάποιον, νά έχουμε αύτό πού λέμε feedback, πού έσύ στέλνεις τό μπαλάκι καί τό μπαλάκι σοϋρχεται πίσω γιά νά συνεχίσεις καί νά τό ξαναπάρεις.

Δ.Κ: Αυτό τό «μιά φορά κι έναν καιρό» πού χρησιμοποίησες είναι ή παραδοσιακή άρχή ένός παραμυθιοϋ. Βλέπεις τήν ταινία σου σάν ένα παραμύθι, σάν μιά άλληλογραφία, σάν τί; Γιατί τόν χρησιμοποίησες;

A.Θ: Αύτός ό δρος είναι πολύ κοντινός μου. Πιστεύω στά παραμύθια σέ σημείο μάλιστα πού ώρες-ώρες ή δλη ιστορία αύτής τής κατάστασης στή ζωή μου μου φαίνεται σάν ένα παραμύθι.

Δ.Κ: Τά στοιχεία πού χρησιμοποίησες στό σενάριο από πού τά πήρες. Είναι στοιχεία προσωπικά πού σφράγισαν κάποιες στιγμές τής ζωής σου ή προέρχονται από κάπου άλλου.

A.Θ: Ναι, είναι στοιχεία πού τά σέρνω μέσα μου. Τά πήρα από τούς έκάστοτε δρόμους μου στους όποιους έχω ύπάρξει, είναι τά βιώματά μου από τήν πραγματικότητα.

Δ.Κ: Πιστεύοντας ότι τό θέμα αύτό θά βοηθήσει τήν έμπορική καριέρα τής ταινίας;

A.Θ.: Κύτταξε νά δεις. Θά σοϋ πω τήν άλήθεια. Δέν ξέρω αν ή ταινία είναι καλή ή κακή. Δέν ξέρω αν είναι έμπορική ή όχι. Περιμένω νά δω τί θά γίνει. Περιμένω νά δω πού βρίσκεται. Άλλοι τήν πιστεύουν καί γι' αύτό τήν προώθησαν έμπορικά.

Π.Τ: Σέ περίπτωση άποτυχίας τής ταινίας. Μεθαύριο, στό φεστιβάλ πού θά πάει, μπορεί κάλλιστα νά σφυριχτεί από ένα Α κοινό, μπορεί ν' άποδοκιμαστεί από τόν τύπο, είτε σύσσωμο από μιά μερίδα του. Τί έπιπτώσεις θά έχει αύτό πάνω στή δουλειά σου γενικά.

A.Θ: Θά σοϋ πω μετά. Τώρα δέν μπορω νά ξέρω.

Π.Τ: Τόν έχεις σκεφτεί αύτόν τόν παράγοντα;

Α.Θ: Μου περνάει άπ' τό μυαλό κάπου-κάπου αλλά ένας άνθρωπος σάν καί μένα, πού έχει πιά άποφασίσει — άποφασίσε ό ίδιος — νά ύπάρξει σάν δημιουργός σέ σχέση μέ τόν κινηματογράφο, πρέπει νά δημιουργήσει καί τίς δικές του άμυνες. Άλλοιώς θά λωίώσει. Γιατί δέν ύπήρξε άνθρωπος, δέν έχω συναντήσει ποτέ μου σκηνοθέτη πού νά μήν είχε καί βαρβάτα άρνητικές κριτικές. Κανέναν. Όλοι αύτοί, λοιπόν, αν δέν είχαν τίς άμυνές τους θά είχαν λωίώσει.

Π.Τ: Έγώ τό θέτω περισσότερο στό οικονομικό μέρος, γιατί έχεις νά κάνεις μ' έναν παραγωγό. Άν ήταν δική σου παραγωγή, μιά ανεξάρτητη ταινία όπως τόσες άλλες δέ θά σου έκανα κ'άν τήν έρώτηση διότι θά σου έμπαινε τό Χ πρόβλημα για τό πώς θά κάνεις τήν επόμενη ταινία. Τό θέτω γιατί αύτή τή στιγμή «έξαρτάσαι» από έναν παραγωγό πού έχει βάλει τά χρήματά του.

Α.Θ Δέ μου λές, επειδή σήμερα είναι Κυριακή καί έχει καί ήλιο έξω, γιατί δέν π'ας καθόλου καί στην άλλη πλευρά. Στο αν έχει επιτυχία ή ταινία.

Π.Τ: Γιατί ή άπάντηση είναι γνωστή. Ξέρω ότι αν ή ταινία έχει επιτυχία τό μέλλον σου θά είναι «εύοίωνα».

Α.Θ: Δέν ξέρω τί νά σου πω. Νά αρχίσω νά εικάζω πιά. Πάντως μήν ξεχνάς ότι ό Άσυμβίβαστος δέν είναι κάτι έμπορικό από τή μάνα του, δέν είναι μέσα στις προδιαγραφές των έμπόρων των αίθουσών. Έγινε έμπορικό άφου τελείωσε ή ταινία. Δέν είναι ή ταινία πάνω στην όποία είπανε θά βγάλουμε λεφτά ή θά πειραματισθούμε. Όχι. Αύτοί τήν πήρανε άφου ήταν έτοιμη. Όλοκληρωμένη. Θέλω, όμως, νά κάνω καί γώ μιά έρώτηση. Άν ή ταινία δέν είχε περάσει στό έμπορικό κύλωμα θά είχα τήν ίδια αντιμετώπιση από σάς; Ή θά ήταν κάπως διαφορετική;

Δ.Κ.: Κύτταξε δέν ξέρουμε αν ή ταινία θά βγάλει ή δέν θά βγάλει λεφτά. Άπλως επειδή ό παραγωγός είναι έμπορος πολιτογραφήθηκε στό έμπορικό κύκλωμα αν καί όπως ξέρουμε ξεκίνησε καί σχεδόν ολοκληρώθηκε σάν ανεξάρτητη παραγωγή.

Α.Θ: Έτσι είναι. Καί πολιτογραφήθηκε γιατί αύτοί τήν πήραν καί τήν είδαν σάν προϊόν.

Δ.Κ: Τώρα στό άν θά είχες τήν ίδια άντιμετώπιση από μās. 'Από μένα προσωπικά θά τήν είχες γιατί πιστεύω ότι τὸ σενάριο καί τά πρόσωπά της εἶναι μιά συνέχεια τοῦ σεναρίου καί τῶν προσώπων τῆς πρώτης σου μεγάλου μήκους ταινίας. Δέ δίνω σημασία στό από ποῦ πήρες, άν πήρες, τά λεφτά ἀλλά στό τί ἀποτέλεσμα ἔβγαλες. Καί κει ἤθελα νά φτάσω. Βλέπω ότι ἐνῶ στό 'Αλδεβαράν ὑπῆρχαν ὁ ποιητής, ὁ μουσικός καί ἡ πόρνη, ἐδῶ ὑπάρχουν ὁ φοιτητής / ποιητής, ὁ γιός τοῦ πλούσιου μπαμπά / μουσικός καί, στή θέση τῆς πόρνης, οἱ γυναῖκες μέ τίς ὁποῖες ἔρχεται σέ ἐπαφή ὁ ποιητής καί προσπαθεῖ νά βρεῖ μιά κάποια κατανόηση καί νά πετύχει μιά κάποια ἐπικοινωνία. 'Εκεῖνο πού μέ παραξενεύει εἶναι τὸ ότι άν καί τά περισσότερα, άν ὄχι ὅλα, πρόσωπα ἔχουν αἰσθανθεῖ μιά ἀηδία ἀπό τὸ σύστημα καί ἀπό τίς οἰκογένειές τους, πού εἶναι οἰκογένειες ἀστικές, καί πέρασαν στό «δρόμο» ἀπό ἀντίδραση αὐτό εἶναι παροδικό καί ἐπανέρχονται στήν ἀρχική κατάσταση. Συμβιβάζονται. Μόνη ἐξαίρεση, ἴσως, ὁ ποιητής πού προσπαθεῖ νά κρατήσει μιά ἰσοροπία μέσα στό σύστημα αὐτό καί πού δέν ξερούμε τήν κατάληξή της.

Α.Θ: Πολύ σωστά. Αὐτό ἀκριβῶς εἶναι ἡ περίπτωση τῆς ταινίας μου.

Δ.Κ: Ναί, ἀλλά ἐκεῖνο πού μέ ἐνόχλησε εἶναι κατ' ἀρχήν τὸ κινηματογραφικό σου ὕφος, ἡ μορφή τῆς ταινίας. 'Η μιά κάποια ὁμοιογένεια τοῦ 'Αλδεβαράν ἐδῶ δέν ὑπάρχει. Σέ πάρα πολλές σκηνές εἰδικά στά ἐσωτερικά, βρῆκα μιά κινηματογράφηση ἀνάλογη μ' αὐτήν πού ἔχουμε συνηθίσει νά βλέπουμε στά τηλεοπτικά σῆριαλ. 'Αλλοῦ, στά ἐξωτερικά, βλέπω μιά γραφικότητα, μιά ὠραιοποίηση στό τοπίο. Εἰδικά δέ στή φανταστική σκηνή τῆς συνομιλίας τοῦ ποιητῆ μέ τὸ νεκρὸ πιά πατέρα του βρίσκω ἕνα σουρεαλιστικό χαρακτήρα. Πάνω σ' αὐτά θά ἤθελα νά μιλήσουμε περισσότερο.

Γ.Σ: Μιά στιγμή. Πρὶν προχωρήσουμε ἐκεῖ θά ἤθελα νά ἀπαντήσω στήν ἐρώτηση πού ἔκανες προηγουμένως γιὰ τήν ἀντιμετώπιση. 'Από μένα δέ θά ἔβρισκες τήν ίδια ἀντιμετώπιση ἀπ' τήν ἀποψη ότι άν ἡ ταινία σου γινότανε ὅπως ἔγινε ἡ προηγούμενη, ἢ ὅπως γίνανε ὅλες αὐτές οἱ ταινίες πού συνηθίσαμε νά ὀνομάζουμε ἀνεξάρτητες, θά τήν ἔβλεπα σάν μιά ταινία μάλλον ἀδιάφορη, πού τήν ὠρα τῆς προβολῆς μου δη-

μιούργησε κάποιες εύαισθησίες σε κάποια σημεία της. Αρχίζει να αποχτάει ενδιαφέρον ακριβώς επειδή πέρασε μέσα στο έμπορικό κύκλωμα, σε μία στιγμή που αυτό τό πέρασμα σκηνοθετών αρχίζει να παρουσιάζεται σαν ένα σύμπτωμα και η ταινία βλέπω ότι καταγράφει μέσα της τό ίδιο σύμπτωμα. Θά μπορούσαν μάλιστα, να τής δώσω αυτόν τόν τίτλο που ό Άλευράς έδωσε πέρι, κάνοντας πλάκα μέ τόν έαυτό του και μέ τήν ταινία του. Ό δυστυχισμένος Έλληνας καλλιτέχνης που προσπαθεί να βρει μία διέξοδο, προσπαθεί να συμβιθαστεί από δώ κι από κεί, προσπαθεί να έκφρασθεί και συνέχεια είναι πληγωμένος. Αύτή τήν έντύπωση μου έδωσε ή ταινία έχοντας υπ' όψη μου τήν οικονομική πορεία μέσα σ' αυτό τό χάσμα του κινηματογράφου. Ξεκινάς από κεί, έρχεσαι εδώ και πās πρός τά κεί, έχοντας υπ' όψη μου και τήν τρίτη ταινία που κάνεις τώρα. Βέβαια τήν τρίτη μέσα από τίς προδιαγραφές που γίνονται. Βλέπω, κάπου εκεί στην "Άνεση, μία τεράστια άφισα μέ τόν Κούρκουλο, κλπ. Μία πορεία, ένα σύμπτωμα και μία καταγραφή της μέσα στην ίδια τήν ταινία. Γι' αυτό υπάρχει και ενδιαφέρον. Ένδιαφέρον να διερευνηθεί αύτή ή κατάσταση, αυτό τό σύμπτωμα.

A.Θ: Κοινωνικά.

Γ.Σ: Τέλος πάντων. Δέν ξέρω άν πρέπει να τής κολήσουμε τό κοινωνικά, τό πολιτικά ή κάτι άλλο. Έκει βρίσκεται τό σημείο για μένα και μου κεντρίζει τό ενδιαφέρον. Διαφορετικά θά τήν έβλεπα σαν μία μάλλον αδιάφορη ταινία. Θά μου κέντριζε τό ενδιαφέρον μόνο στά εύαίσθητα σημεία της, που έχει αρκετά.

A.Θ: Δηλαδή εσύ είσαι εδώ αύτή τή στιγμή από τό ενδιαφέρον σου άπεναντί μου επειδή δουλεύω μέ τόν έμπορικό κινηματογράφο. Άλλοιώς δέ θά ήσουν εδώ.

Γ.Σ.: Όχι γιατί δουλεύεις μέ τόν έμπορικό κινηματογράφο. Γιατί, σε τελευταία άνάλυση, ό Μαραγκός δουλεύει μέ τόν έμπορικό κινηματογράφο και ή ταινία του δέ μ' ενδιαφέρει. Η ταινία σου όμως καταγράφει αύτή τήν κατάσταση.

A.Θ: Δηλαδή μόνο γι' αυτό είσαι εδώ αύτή τή στιγμή.

Γ.Σ: Δέν μπορώ να πώ ότι είμαι μόνο γι' αυτό. Είπα τότε δέ θά ήμουνα.

Α.Θ: Μάλιστα. Μου τὰ μπέρδεψες λίγο τώρα αλλά σέ συγχωρώ. Πάμε παρακάτω τώρα.

Π.Τ: Έμένα προσωπικά, μιά και από δική μου παρατήρηση ξεκίνησε δηλ αυτή ή υπόθεση, μ' ενδιαφέρει το θέμα του τί γίνεται... "Όλοι έσείς οι σκηνοθέτες κάνετε άνεξάρτητες παραγωγές. Κάποια στιγμή τό έμπορικό σύστημα ίσως χρειαστεί, για νά βγει κι αυτό άπ' τό άδιέξοδο του, νά καταφύγει σέ σās. "Άν όμως παρουσιασθει μιά τέτοια άποτυχία πώς θά σās άντιμετωπίσουν οι παραγωγοί; Δέ θά δημιουργηθει και πάλι άδιέξοδο.

Α.Θ: Άποτυχία όσον άφορα τόν Άσυμβίβαστο ή όσον άφορα τήν καινούργια μου ταινία;

Π.Τ: Τόν Άσυμβίβαστο.

Α.Θ: Δέ νομίζω ότι αυτό θά κάνει τίποτα, ότι θά έπιφέρει τήν παραμικρή άνακοπή τής όποιας πορείας γιατί, όπως σου έξήγησα προηγουμένως ό Άσυμβίβαστος δέν είναι δικιά τους ταινία. Είναι δικιά μου. Άπλως δέν είχα λεφτά νά κάνω blow-up και αυτό δέν έχει σημασία. Αυτό πού έχει σημασία είναι ότι πήραν ένα ξένο προϊόν. Δέν είναι δικό τους προϊόν όποτε αυτή ή συνεργασία δέ θά ανακόψει καμιά πορεία. Ίσως αυτό θά μπορούσες νά μου τό πεις για τήν καινούργια ταινία. Μ' αυτήν θά έχει πιά ολοκληρωθει τό πείραμα.

Δ.Κ: Μπορεί νά πήραν ένα έτοιμο προϊόν αλλά έπενέθησαν. Ό αρχικός τίτλος, «εϋκολος δρόμος», πού για μένα λειτουργεί μέ τήν άρνητική του σημασία, έγινε «Άσυμβίβαστος». Ίσως νά είναι πιά πολύ δεμένος μέ τήν ταινία σου, αυτό δέν τό ξέρω, αλλά έσύ τό δέχτηκες και δέν είπες τίποτα. Κάπου άνέφερες ότι έπιφυλάσσεσαι για τήν παρέμβαση αυτή νά μιλήσεις άργότερα. (3) Μπορεί αυτό τό άργότερα νά γίνει τώρα;

Α.Θ: Έγώ δουλεύω κάπως έτσι. Ένα έργο πού φτιάχνω, είτε είναι μιά ταινία είτε ένα ποίημα, και είναι κάποιος από πάνω μου και μου πει, για παράδειγμα, εκεί πού γράφω τό στίχο «άν περδάσεις από δώ, χτύπα πόρτα σά σέ δώ». Ρέ σύ τό «χτύπα πόρτα» δέ μου άκούγεται καλά, δέ γράφεις «ρίξε βλέμμα» θά τό σκεφτώ και άν μου πάει, άν μ' έρεθίζει κάπως θά πάω κατά κεί. Κατάλαβες; Δέν είμαι ό άνθρωπος πού λέει «αυτό, τέρμα και τελείωσε». Όχι.

Δ.Κ: Ποιά είναι, όμως, τά έρεθίσματα πού σου έδωσε ό δεύτερος τίτλος καί σ' έκανε νά άπορίψεις τόν άρχικό.

Α.Θ: Κύτταξε, τό Εύκολος Δρόμος δέν είναι ένας δικός μου τίτλος, πάρα πολύ δικός μου. Μέ κάποια ειρωνία μέσα, μέ κάποια ποίηση βεβαίως, μέ κάποιες μνήμες πού σέρνω μέ τό δρόμο όπωσδήποτε, άλλα όχι πολύ έπικοινωνήσιμος μέ τούς άνθρώπους πού δέν είναι τόσο κοντά μου.

Δ.Κ: Πράγμα πού συμβαίνει μέ τόν δεύτερο;

Α.Θ: Ναί.

Γ.Σ: Σ' αυτό τό σημείο τό έπικοινωνήσιμο πού συναντιέται μέ τό έμπορικό;

Α.Θ: Μου τήν κάνεις λιανά τήν έρώτηση.

Γ.Σ: Ναί. Ξαφνικά τό έπικοινωνήσιμο στό ύποθάλει κάποιος άλλος, ένας έμπορας πού έχει κάποιους έμπορικούς λόγους νά θέλει αυτό τό πράμα. Δέν έχει σημασία άν στό επέβαλε ή όχι. Στο επέβαλε. Γιατί τό δέχτηκες.

Α.Θ: Ψάξε νά τό βρεις μόνος σου αυτό. Έγώ γιατί ν' ασχοληθώ μ' αυτό. Δέ μ' ενδιαφέρει.

Γ.Σ: Σου είναι άδιάφορο δηλαδή άν ό τίτλος 'Ασυμβίβαστος ταυτίζεται μέ τήν έμπορικότητα καί μόνο.

Α.Θ: Ναί, έντελώς άδιάφορο. Δέ μ' άφορά.

Δ.Κ: Άς γυρίσουμε καί πάλι στήν ταινία καί συγκεκριμένα στήν έρώτησή μου σχετικά μέ τό ύφος της.

Α.Θ: Κύτταξε, είμαι πολύ άλλαλούμ έγώ. Έτσι μου ήλθε εκείνη τή στιγμή καί αυτό έδωσα. Δέ μ' ενδιέφερε ένα ένιαίο ύφος. Έδωσα αυτό πού αισθανόμουν.

Γ.Σ: Σχετικά μέ τό σουρεαλιστικό κομμάτι, ύπάρχει άναφορά στόν Έμπειρικό;

Α.Θ: Συνειδητά όχι, άσυνειδητά ναί γιατί τόν λατρεύω τόν άνθρωπο. Άλλά ούτε καν μου πέρασε άπ' τό μυαλό νά στήσω ένα τέτοιο πράμα. Αισθανόμουν τόν έαυτό μου τόσο μικρό πού δέ θά μπορούσα ποτέ νά πω ότι θά φτάσω σέ τέτοια ύψη.

Γ.Σ: Καί κάπου άλλου περνάς στόν Έμπειρικό· εκεί πού διαβάξει ό ποιητής τά Γραπτά του.

Α.Θ: Ναί μπράβο. Αυτό ήταν πολύ συγκεκριμένο γιατί έγινε και είναι ένδεικτικό τής στάσης μου απέναντι στον Έμπειρικό. Είμαστε σ' ένα σπίτι με μία τεράστια βιβλιοθήκη και είχα να γυρίσω τη σκηνή που αυτός κάτι διαβάζει. Ζήτησα από τ'α παιδιά να γυρίσουμε τό πλάνο μετά από ένα τέταρτο ενώ είμαστε έτοιμοι για γύρισμα ώστε να μπορέσω να ξεφύγω από τ'ίς πιέσεις του συνεργείου και να μπορέσω να συγκεντρωθώ για να βρω τί πρέπει να διαβάσει αυτός ο άνθρωπος. Ξαφνικά βρέθηκα με τόν Έμπειρικό στά χέρια μου.

Δ.Κ: Θά ήθελα τώρα να επανέλθουμε σ' αυτή τή συνέχεια που νομίζω ότι υπάρχει στά πρόσωπα τών δυό ταινιών σου. Έδω βλέπω ότι υπάρχει μία διαφοροποίηση όσον αφορά τήν καταγωγή τους και τό παρελθόν τους.

Α.Θ.: Κύτταξε... στήν καταγωγή και στο παρελθόν... δέν είσαι δίκαιος όταν τό λές αυτό... πουθενά στο Άνδεβαράν δέν υπάρχει ότι...

Δ.Κ: Έννοεις ότι δέν έχουμε πληροφορίες. Ναί, αλλά αυτή ή έλλειψη πληροφοριών, σέ σχέση με τή συμπεριφορά τους, σέ κάνει να φανταστείς ότιδήποτε και να πλάσεις εσύ μία εικόνα για τό παρελθόν. Νομίζω ότι ή εικόνα αυτή δέ θά διέφερε και πολύ από τό παρόν. Άντίθετα έδω τό παρελθόν καταδηλώνεται έντονα, είτε από τούς ίδιους είτε από άναμνήσεις τους, και έρχεται σέ ρήξη με τήν εικόνα του παρόντος.

Α.Θ: Νομίζω ότι αυτό συμβαίνει γιατί βρίσκομαι σέ μία φάση που αρχίζω να κυττάζω και πίσω μου. Στο Άλδεβαράν μ' ένδιέφερε τό παρόν. Καί τώρα μ' ένδιαφέρει τό παρόν, πάρα πολύ, αλλά κάπου κάπου φεύγω και κατά πίσω.

Δ.Κ: Η αρχή τής ταινίας σου, τό πρώτο της πλάνο, είναι για μένα πολύ ένδεικτικό. Ο τύπος με τό μοτοσακό του, σέ στυλ «ξένοιαστος καθαλλάρης» αν θές, όπως έρχεται από τό βάθος του δρόμου μου δίνει τήν αίσθηση μιάς εισβολής στο παρόν, στο έδω και στο τώρα.

Α.Θ: Ναί, αλλά τί ειρωνεία έδω. Ο Ξένοιαστος Καθαλλάρης έρχόταν με τ'ίς πίπες του και τ'ίς εξατμήσεις ενώ αυτός μ' ένα μηχανάκι που είναι τό πιό φτηνό που υπάρχει στήν αγορά.

Δ.Κ: Σύμφωνοι, παρά τό γεγονός ότι και τό Easy Road — ήχη-

τικά τουλάχιστον — μοιάζει με τό Easy Rider. Μετά, όμως, αρχίζει κι επανέρχεται στο μυαλό του τό παρελθόν και, κατά κάποιον τρόπο, νά τόν βραίνει. "Ένα παρελθόν πού, σέ μένα τουλάχιστον, είχε φανεί σάν διαγραμμαμένο. "Άλλωστε τό ίδιο περίπου είχες γράψει κι εσύ. (2).

Α.Θ: Τώρα είσαι λίγο απόλυτος. Γιατί νά μήν υπάρχει. Ύπάρχει περίπτωση νά μήν υπάρχει τό παρελθόν στή ζωή σου. Ύπλως αυτή τή φορά δέν άφορούσε μόνο τό παρόν.

Π.Τ: Αύτός ό νεαρός, όπως παρουσιάζεται μέσα στήν ταινία, δέ φαίνεται νά άρνεϊται και τόσο τό σύστημα, όσο όρισμένους ανθρώπους του συστήματος. Τό πανεπιστήμιο, γιά παράδειγμα, δέν τό άρνεϊται. Όλο του τό πρόβλημα φάνηκε ότι ήταν ό καθηγητής. Τό συγκεκριμένο πρόσωπο και όχι τό σύστημα.

Α.Θ: Αυτό πού λές είναι λιγάκι βερμπαλιστικό. Ξεκινās τή φράση σου λέγοντάς μου ότι αύτός ό άνθρωπος φαίνεται ότι δέν είχε και πολύ μεγάλη έχθρότητα προς τό σύστημα και τήν τελειώνεις με τό δέν είχε καθόλου έχθρότητα προς αυτό.

Π.Τ: Φάνηκε κάτι τό συγκεκριμένο.

Α.Θ: Ό άνθρωπος αύτός έχει συγκεκριμένα στίγματα πάνω του όσον άφορά τήν αντιμετώπιση τής κοινωνίας, όπως συγκεκριμένα στίγματα έχω εγώ, όπως — έλπίζω — νά έχεις και σύ. "Ένας μεγάλος μας ποιητής, από τούς μεγαλύτερους πού έχουν βγάλει τά Βαλκάνια, ό Ρίτσος, από τή στιγμή πού δέ μου δίνει καθόλου ένδειξη συγκεκριμένου στίγματος παρά μου μιλάει όπως θά μου μιλούσε ό Ριζοσπάστης βρίσκω ότι δέν μπορώ νά τόν ακολουθήσω πιά. Έγώ τούς ανθρώπους τούς θέλω νά βασανίζονται. Δέν τούς θέλω με παρωπίδες, δέν τούς θέλω με γραφές.

Π.Τ: Στήν αρχή έχω τήν έντύπωση πώς άρνεϊται έντελώς τό σύστημα και ξαφνικά ξαναγουρίζει στο πανεπιστήμιο, φτιάχνει οικογένεια. Μου έδωσε τήν έντύπωση του πολύ επαναστατημένου, πού είχε άρνηθει τά πάντα, αλλά τελικά είδα ότι δέν είχε άρνηθει τίποτα. Ίσως τά βιώματά του, ίσως οι καταβολές του, τό περιβάλλον του, οι σχέσεις του, δέν τόν άφησαν νά τά άποτινάξει όλα.

Α.Θ: Έγώ έφυγα από τήν οικογένειά μου στά 17 μου χρόνια. Ύπηρξα επαναστάτης, σέ όσα εισαγωγικά θέλεις. Κάποια στιγμή

ορισμένα πράγματα γύρισαν. 'Εγώ πού δέν μπορούσα νά δώ τόν έαυτό μου μέσα σ' ένα σπίτι, μέσα σέ μιά οίκογένεια, πού δέν μπορούσα νά τόν δώ νά πηγαίνει νά ψηφίζει, πήγα καί ψήφισα, έκανα οίκογένεια. 'Εγώ δέ θά έλεγα ότι είναι συγκεχυμένος αλλά ένας καθημερινός ήρωας. Γιατί όταν έγώ βλέπω άνθρωπο πού διαβάζει μέ πάθος τόν Μάρξ αλλά όταν ξυρίζεται δέν αγοράζει τό οινόπνευμα «Μυρτώ» πού κάνει 60 φράγκα αλλά παίρνει Ζιβανσύ, γιά μένα αυτός είναι αυτό πού λές συγκεχυμένος ήρωας. 'Εγώ θά έλεγα ότι δέν είναι μονοκόματος. Είναι καθημερινός, είναι ύπαρκτό πρόσωπο.

Δ.Κ: Δηλαδή βλέπεις τό πρόσωπο αυτό όχι μέ κριτική διάθεση αλλά μέ συμπάθεια.

Α.Θ: 'Ακριθώς.

Δ.Κ: Γιά νά έρθουμε τώρα στό μουσικό. 'Η συμπεριφορά του Φλοῦ είναι κάπως περίεργη. Πικρή, ἴσως, αλλά περίεργη. "Όταν πάει στή θεία του γιά νά φάει μου δίνει τήν έντύπωση ότι: νά μέν ζω τήν ανέμελη, τήν ξένοιαστη καί έλεύθερη ζωή αλλά όταν ζοριστώ πολύ έχω τό άποκούμπι πού επιστρέφω γιά νά βρω τή ζεστασιά ή γιά νά ικανοποιήσω μιά βιοτική μου ανάγκη. 'Επί πλέον ή συμπεριφορά του άπέναντι στον ύπνρητη είναι έρκετά σκεώδης. 'Υπάρχει μιά περιφρόνηση καί μιά κάποια τάση ιδιοκτησίας στή φράση του «Πές στό δουλο σου νά μου βάλει νά φάω». Δέν περίμενα μιά τέτοια φράση άπ τό στόμα του. Μέ πείραξε.

Α.Θ: Ναι, τό καταλαβαίνω ότι σέ πείραξε. Καί μένα μέ πείραξε. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν αυτοί οί άνθρωποι. Είναι, άν θές, καί μιά κριτική άπέναντι σ' αυτούς τούς τύπους. 'Ακόμα καί τό ότι λείει, άργότερα, «δέ σέ αναγνωρίζω» είναι μιά κριτική. Τίς περισσότερες πίκρες έγώ τίς έχω φάει άπό συντρόφους που είτε πέρασαν άπό δώ είτε πέρασαν άπό κεϊ. Είτε έχουνε μιά σημαία τώρα καί πηγαίνουνε μπροστά λέγονάς μου «μέ συγχωρείς Θωμόπουλε δέ σέ ξέρω» καί φεύγουν, είτε έχουνε μιά άλλη σημαία, τό δολλάριο, τό ίδια μου λένε.

Δ.Κ.: Σύμφωνοι. Γιά μένα ή «αυτόκτονία» του Φλοῦ έχει αυτή άκριθώς τήν έννοια πού άνέφερες προηγουμένως. Λειτουργεί τελείως συμβολικά καί παραπέμπει σ' έναν ιδεολογικό θάνατο. Δέν παύει, όμως, νά άποτελεϊ καί ένα παράδοξο.

Α.Θ: Γι' αυτούς πού μένουν στό επίπεδο του μύθου είναι μιá παρεξήγηση. Γιá τούς άλλους είναι αυτό άκριθώς πού είπες. Ούσιαστικά σημαίνει ένα πέραςμα σέ άλλο στρατόπεδο.

Δ.Κ: Θά ήθελα νά μου μιλήσεις γιά τούς ρόλους του 'Αλευρά και του Πανουσόπουλου. 'Ο πρώτος έμφανίζεται σάν σκηνοθέτης τής τηλεόρασης και καταδεικνύει τό πώς λειτουργεί αυτή σέ μερικές «περιθωριακές» έκπομπές της γιά τίς όποιες νομίζουμε ότι περνά αυτό πού θέλουν οι σκηνοθέτες τους ένώ ή πραγματικότητα είναι διαφορετική. Τόν δεύτερο τόν βλέπουμε ξαφνικά πάνω σέ μιá γέφυρα νά άναπολεί και νά κυττάζει μ' ένα νοσταλγικό βλέμμα τά νερά πού τρέχουν. 'Όταν ό ποιητής περνάει δίπλα του γυρίζει και τόν κυττάζει μέ μιá άπορία ζωγραφισμένη στό πρόσωπό του.

Α.Θ: Γιá τήν τηλεόραση πιστεύω ότι αυτή είναι ή αλήθεια και ήθελα νά τήν καταδειξω. 'Ο 'Αλευράς και γώ δουλέψαμε παλιότερα σ' αυτήν είτε από μεράκι είτε από άφραγκία. Πολλοί από μάς δουλεύουν ακόμα και ένδεχομένως μερικοί από μάς, πού τώρα είμαστε άπ' έξω, νά ξαναμπούμε. Είτε διαφημιστικό κάνεις είτε τηλεόραση δέν ύπάρχει γιά μένα μεγάλη διαφορά. Λοιπόν, ό 'Αλευράς είναι ένας γνώστης, πολύ γνώστης, αυτής τής Ιστορίας — είναι και φίλος μου — και τόν είδα σάν τόν άνθρωπο πού θά ήξερε τί θά έλεγε πίσω από τή μηχανή. Τόν Γιώργο τόν Πανουσόπουλο τόν αγαπάω πάρα πολύ. Αύτή ή άπορία πού διακρίνεις στό βλέμμα του είναι ή θέση του άπέναντί μου. Μέ κυττάζει μέ άπορία, άμηχανία, νοσταλγεί και δλα αυτά.

Γ.Σ: Τώρα βέβαια δλα αυτά θάχουν αξία μετά από 20-30 χρόνια όταν θά μιλάμε πιά γιά κάποιες διασημότητες.

Α.Θ: Ναι, αλλά αυτό πού λές δέ μ' ένδιαφέρει γιατί δέ θεωρώ τόν έαυτό μου διασημότητα.

Σημείωσεις:

(1) Κείμενο του Α. Θωμόπουλου γιά τό 'Αλδεβαράν στό περιοδικό ΦΙΛΜ άριθμός 8 σελίδα 537.

(2) 'Απόσπασμα από κείμενο του Θωμόπουλου στό άγγλικό press book τής ταινίας του.

(3) 'Από ένα κείμενο του Θωμόπουλου πού μοιράσθηκε στους δημοσιογράφους και είχε τίτλο «'Υπάρχει και ή γενιά τής ειλικρίνειας...»

«ΛΑΜΟΡΕ»
του Δημήτρη Μαυρίκιου

Είδα την ταινία του Μαυρίκιου σαν ένα σιγανό τραγούδι πάνω στην αναπαραγωγή της ζωής σ' ένα χώρο περιφέρειας μιά πολύ συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. 'Ο Μαυρίκιος μ' ευαισθησία αγγίζει τά πράγματα μέσα απ' τό πρίσμα της αναδιάταξης των παραδοσιακών σχέσεων και αξιών. Τά πολυποίκιλα στοιχεία πού μπλέκονται στή διαδικασία αυτής της μεταλλαγής συνθέτουν ένα κύκλο βιολογικό, έρωτικό, ήθικό, γλωσσικό, κοινωνιοοικονομικό και έμπειρικό-συμβολικό. 'Η πορεία της ταινίας διαγράφεται από την *θεσμική μάνα* στην *θεσμική κόρη*· τό πριν και τό τώρα συγκρούονται. Τό σύμβολο της ζωής-γής-μήτρας όδυνηρά κατασπαράζεται. Τά στοιχεία πού ανέφερα πριν έρωτικά, ήθικά κ.λπ. παίζουν τόν ρόλο τους σαν καταστάσεις καταλυτικές και καθοριστικές ταυτόχρονα. Οί αλλαγές στον διάκοσμο δέν προκύπτουν επιβάλλονται μ' ένα τρόπο έξουσιαστικό από ένα ρεύμα έξωγενές πού συνδέεται μέ τό νόμο και τό χρήμα. Οί αλλαγές στά πρόσωπα τό ίδιο. Δέν έχουν την δυνατότητα νά πρωταγωνιστήσουν στίς καταστάσεις δέν μπορούν ούτε νά δεχθούν ούτε ν' άπορρίψουν.

'Ο καθορισμένος απ' άλλοι νόμος και οί διαμορφωμένες πιά άξίες του χρήματος τούς επιβάλλουν

ένα κώδικα κοινωνικής αναπαραγωγής και τελικά επιβίωσης. Η ταινία διαγράφει μιά μᾶλλον ἀπαισιόδοξη προοπτική δέν βλέπει ἀπελευθερωτικές διαδικασίες ἀλλά ἕναν δεσποτισμό ἀναμορφωμένο και μιά ἀνθρώπινη ὑπόσταση ὑποτιμημένη.

Ἡ συγκεκριμένη ἱστορική στιγμή τῆς «μεταπολίτευσης» ἀντί για ἀφετηρία ἀπελευθερωτικῶν διαδικασιῶν ὑποθαμίζεται σέ ἀπατηλή ἀναπροσαρμογή κοινωνικής και πολιτιστικής ἀλλοίωσης, πού για τόν Μαυρίκιο δέν ἦταν ἄλλο ἀπό ἐμπειρία ὀδυνηρή ἄδολου παρατηρητή μά ὄχι ἀμέτοχου.

Ἀπό μιά ἄποψη ὁ «Δρόμος τοῦ Λαμόρε» εἶναι μιά μαρτυρία ἀνοιχτή σέ παρελθόν και μέλλον μιά μαρτυρία τῆς μεταβατικής ἱστορικής στιγμῆς σάν διαδικασίας ἀναπροσαρμογῆς τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στό προσκήνιο και τό ὑπόβαθρο τοῦ κοινωνικοῦ γίνεσθαι.

ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ



Κατερίνα Λιζοῦρη και Δημητρή Μαυρικὸς, κατά τὸ μερῶμα τῆς ταινίας.

Μιά συζήτηση του ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΑΥΡΙΚΙΟΥ μέ την Γ. Άγγελῆ

Γ.Α. Θά προτιμοῦσα νά ξεκινήσουμε ἀπ' τά πλαίσια τῆς προβληματικῆς σου σέ σχέση μέ τήν ταινία καί κυρίως μέ τήν ἠθική διάσταση. Αὐτό πού διαβλέπει κανεὶς δέν εἶναι τόσο ἓνα δράμα τῶν προσώπων ἀλλά ὁ κλωνισμός καί ἡ ἀναδιαμόρφωση τοῦ ἠθικοῦ κώδικα πού ὀδηγεῖ σέ ἐπιπτώσεις δραματικές γιά τά πρόσωπα. Ἡ συμμετοχή τους στό δράμα εἶναι ἐνεργητική σ' ἓνα βαθμό ἀλλά τό κίνητρο τῆς ἐνέργειας δέν φαίνεται νά βρίσκεται στό ἐσωτερικό τῶν προσώπων ἀλλά στήν «περιπέουσα ἀτμόσφαιρα».

Δ.Μ. Βασική προϋπόθεση γιά τήν ἀνάγνωση τῆς ταινίας εἶναι ἡ συνειδητοποίηση τοῦ μεγέθους τῆς πολιτισμικῆς κρίσης πού χαρακτηρίζει τήν ἐποχή μας, μιᾶς κρίσης πού ὁ Pasolini θεωρεῖ σάν τήν μεγαλύτερη πού γνώρισε ποτέ ἡ ἀνθρώπινη («Scritti Corsari», «Lettere Luterane»).

Μέσα σέ λίγες δεκαετίες βλέπουμε ν' ἀνατρέπονται ἠθικές ἀξίες (καλές ἢ κακές ἄσχετο, πάντως ἀφομοιωμένες μέ βραδύτητα ἀπό δεκάδες γενεές) καί νά καθιερώνονται ἄλλες (συχνά ὀλέθριες) μέ τή ραγδαία εἰσβολή πού θά χαρακτήριζε μόνο μία, εὐρύτατης διάδοσης, θανατηφόρα ἐπιδημία. Τονίζω τό παρομοιωτικό «θανατηφόρος» σέ σχέση μέ τό πραγματικό «μὴ ἀφοσιώσιμος» τό «ἀρνητικά ἐπίκτητος» στήν περίπτωση αὐτή.

Πρωταγωνίστρια ἀνάμεσα στό νοσογόνα στοιχεῖο μιᾶς τέτοιας πολιτιστικῆς «πανούκλας» εἶναι ἡ τηλεόραση. (Τήν εἰσαγωγή τῆς ταινίας ἀποτελεῖ ἓνα τηλεοπτικό φιλμάκι πού παίζει καί βασικό ρόλο στή σύντομη μεταμορφωτική πορεία τῆς κοινωνικῆς ὁμάδας πού θ' ἀντιμετωπιστεῖ ἀπό τό «στόρυ»).

Κοινό στοιχεῖο τόσο στήν παλιά ὄσο καί στήν νέα τάξη πραγμάτων εἶναι ἡ ἀνδροκρατία. Ἡ διαφορά ἐγκκεῖται στό ὅτι ἀπό ἀσυνειδητο «status quo» γίνεται σήμερα ἓνα «συνειδητό» πρόβλημα διοχτευμένο ἀπό τήν (ἀνδρική πάντα) ἐξουσία σέ ἐπίτηδες λάθος βάσεις καί μέχρι τό σημεῖο πού ν' ἀποτελεῖ (ἔτσι ὅπως τίθεται) ἓνα λάθος πρόβλημα. Ἀποτέλεσμα: ἓνας βαθύτατος κλωνισμός τῆς «αὐτοπεποίθησης» τοῦ κάθε φύλου κι ἡ δημιουργία ἐνός οὐσιαστι-

κού χάους ανάμεσά τους στο σημείο ακριβώς όπου η κριτική αντιμετώπιση έρχεται ν' αντικαταστήσει την συγκινησιακά φορτισμένη απόπειρα μύησης στα άδυτα του άλλου φύλου.

Η ήρωίδα (Άννα) αποτελεί ένα πρότυπο (άρχέτυπο πιά θά λέγαμε) της γυναίκας στην παλιά τάξη πραγμάτων. Περιβλημένη από τον μύθο «γυναίκα» στον οποίο την εξαναγκάζει άσυνείδητα ή ανδροκρατούμενη κοινωνία κατορθώνει νά δηλώσει την ύπαρξή της μέσ' απ' αυτόν και νά βιώσει πέρα ως πέρα και τον πιό ένδομυχο πόθο της.

Η νεαρή προγονή της (Βίκυ) αντίθετα απογυμνωμένη από τά «μαγικά» προνόμια που ίσχυαν στην παλιά τάξη θά μοιράσει τη ζωή της με τον έραστή της μητριάς της και παρ' όλο που θά ένταχθει ένεργητικά μέσ' στο κοινωνικό σύνολο, θά αποδεχθεί ούσιαστικά την κυριαρχία του άντρα της δηλώνοντας έτσι την άνυπαρξία της σά γυναίκα.

Διχασμένος ανάμεσα στον ούσιαστικά άπαγορευμένο από τό κοινωνικό σύνολο έρωτά του γιά την Άννα και την κοινωνική άναγκαιότητα του γάμου του με τή Βίκυ, ό Γιάννης έκπροσωπεί την γενιά που ύφίσταται την άλλαγή. Έχει νά διαλέξει ανάμεσα στή γυναίκα - μύθο που του προτείνει και του άπαγορεύει ταυτόχρονα ή παλιά ήθικη (έκεινη ακριβώς ή ήθικη που έκανε ύπαρκτους τους ήρωες των έρωτικών παραμυθιών με τά «κλεψίματα», τους φόνους από άγάπη και τίς κοινές αυτοκτονίες) και μιά γυναίκα που ή νέα ήθικη τάξη τείνει νά «έξομοιώσει» μ' αυτόν στερώντας την και από τά παλιά προνόμια και από τά ούσιαστικά έφόδια που θά της ήταν άπαραίτητα γιά νά τον άντιμετωπίσει σάν ίσο.

Γ.Α. Θάλεγα ότι τό τρίγωνο Άννας (Α), Βίκυς (Β), Γιάννη (Γ) δέν παρουσιάζεται ποτέ ίσόπλευρο δέν συναντάνε ούτε μιά φορά κán και τούς τρεις μαζί.

Δ.Μ. Νάι σχηματοποιείται σέ τρεις διαδοχικές ίσοσκελείς μορφές με άπομακρυσμένες, όξύτατες τίς κορυφές. Στην πρώτη φάση (ΑΒ - Γ όπου Γ = άπουσία - παρουσία του άλλου φύλου) δηλώνεται ή σχέση των δύο γυναικών μέσα στο παλιό καθορισμένο πλαίσιο της κοινωνικής άπομόνωσης των φύλων. Στην δεύτερη φάση (ΑΓ - Β) βιώνεται ή έρωτική έτεροφυλική σχέση στην άπαγορευτική μορφή της (οίδιπόδειο). Στην τρίτη φάση (ΒΓ - Α) θά ίσχύσει ή κοινωνικά κατοχυρωμένη από τον άντρα έτεροφυλική σχέση (γάμος) μέσα στα πλαίσια των νέων άξιών, που καταργούν ούσιαστικά τίς σχέσεις ΑΒ και ΑΓ.

Γ.Α. Στην πρώτη φάση της ταινίας (μέχρι νά εμφανιστεί ό Γιάννης) ύπογραμμίζεται ή συνύπαρξη μέσα στο ίδιο πλαίσιο δύο

Ἐξωριστῶν στήν οὐσία κοινωνιῶν τῆς ἀνδρικήs (ἐξωτερικές σκηνές) καί τῆς γυναικείας (ἐσωτερικές σκηνές).

Δ.Μ. Ὁ σχηματικά συμπεκνωμένος αὐτός διαχωρισμός γίνεται γιά νά δοθεῖ ἀναγλυφότητα στόν παλιό τρόπο παράλληλης κι ὀχι συμπληρωματικῆς ὑπαρξῆs τῶν δύο κοινωνιῶν, ἕνα τρόπο πού — πέρα ἀπ' τίς γνωστές ἀρνητικές γιά τή γυναίκα πλευρές του — ὀδηγεῖ, μέσ' ἀπ' τίς ἀντιφάσεις του, στήν κατοχύρωση ἀπό τή μεριά τῆς γυναίκας ἑνός δικοῦ της χώρου καί τρόπου ἐξουσίας πού ἀποκλείει μέ τή σειρά του τόν ἄντρα. Μιά τέτοια ἀνταγωνιστική συνύπαρξη βρίσκεται στή ρίζα τῆς μέχρι τώρα γνωστῆς μυθοποίησης τοῦ ἑνός φύλου γιά τό ἄλλο πού φτάνει συχνά σέ τραγικά καί παροξυστικά βιώματα τοῦ ἔρωτα εἴτε στήν περίπτωση «σύγκρουση» μέ τό ἄλλο φύλο εἴτε στήν περίπτωση ὑπερβολικῆς ἐξιδανίκευσῆs του καί στροφῆs πρὸς τό ἴδιο φύλο (ἡ ἀσυνείδητη ὁμοφυλοφιλία στή Βίκυ).

Ἡ σχέση Ἄννας - Γιάννη στό δεύτερο μέρος εἶναι τό παράγωγο τῆς μυθοποιητικῆς γιά τόν ἔρωτα ἠθικῆς καί κοινωνικῆς αὐτῆς τάξης πραγμάτων, πού διέπεται ἀπό κάποιες σκοτεινές ἀλήθειες. Ἡ ἔντονα οἰδιπόδεια ἀπόχρωση στή σχέση τῶν δύο (ἡ ἰαίνια ὑπαινίσσεται καί τήν πιθανότητα νάναι μάνα καί γυιός) τονίζει μιὰ ἀπό τίς πρῶτες παροξυστικές ἐκφάνσεις τοῦ δαιδαλώδους ψυχισμοῦ τοῦ ἀτόμου πού βαραίνουν δεκάδες αἰῶνων μίας ἐνιαίας - ἑλικῆ - ἠθικῆς, τῆς ἠθικῆς πού ἀξιολογεῖ τόν ἄνθρωπο σέ σχέση μέ τό φύλο του.

Στήν τρίτη καί τελική φάση τῆς ταινίας μπαίνει πιά καθαρά τό θέμα τῆς ἀνατροπῆs τῶν ἀξιῶν. καί στό μέν κοινωνικο-πολιτικό ἐπίπεδο ὅπου συγκρούσεις κι ἐξελίξεις εἶναι γρήγορες καί συγκεκριμένες ἡ ἀπόδοση εἶναι ρεαλιστική (τουριστικοποίηση - ἀστικοποίηση - νεοπλουτισμοί - μεταπολίτευση κ.λπ.). Στό ἠθικό ὅμως ἐπίπεδο ὅπου ὅλα λειτουργοῦν μέ βραδύτητα γενεῶν, κρυμμένα καθῶς εἶναι μέσ' στόν ἄνθρωπο, κι ἀρχίζει νά διακρίνεται, ἀμυδρά μόνο, ἡ βαθειά ψυχολογική (γιά τό ἄτομο) καί πολιτισμική (γιά τό σύνολο) κρίση, τά πρόσωπα ἀποκτοῦν μιὰ συμβολική ὑπόσταση πού τά φιξάρει στήν ἱστορία.

Μαζί μέ τήν ἡρωίδα πού σβύνει ἀπομονωμένη σέ μιὰ μεταφυσική σχέση της μέ τό παρελθόν, ἐξατμίζεται τό ἄρωμα τῆς γυναίκας - μύθου, τῆς μάνας - ἐρωμένηs καί τῶν φανταστικῶν διαστάσεων τοῦ ἔρωτα ὅπως ἦταν κι ὅπως τόν ἀρνεῖται οὐσιαστικά ἡ νέα ἠθική τάξη, προτείνοντας στόν κάθε Γιάννη ἀξίες ὑλικές καί ἡδονιστικές καί στήν κάθε Βίκυ τήν πιό ἀνελέγητη ἴσως ὑποταγή πούχει ζητηθῆ ποτέ ἀπό τήν γυναίκα: τήν ἀπάρνηση τοῦ μύθου της, μέ πρόσχημα τήν δίκαιη παραχώρηση κάποιας «κοινωνικῆs» ἰσότητος μέ τόν ἄντρα, ἀλλά καί τήν διατήρηση, οὐσιαστικά, τῆς ἠθικῆς της αἰχμαλωσίας ἀπ' αὐτόν.

Γ.Α. Είναι φανερή ή άναφορά στην «Λύκαινα» του Verga, όπου η πρωτόγονη μάνα παντρεύει τον τυχοδιώκτη έρασή της με την «καθώς πρέπει» κόρη της.

Δ.Μ. Καί στην Μήδεια πού προσφέρει, στο ψυχολογικό και πολιτισμικό επίπεδο την απόλυτη αντίστοιχία για μία σημερινή ήρωίδα κι ένα μύθο πού διαδραματίζεται την εποχή πού ό άντρας ζητάει στην γυναίκα την παραίτησή της από κάθε «μαγική» της ιδιότητα για νά κυβερνήσει άπερίσπαστος νέες Κορίνθους.

Γ.Α. Παρατηρείται μία έναλλαγή σέ μονοπλάνα και σέ πυκνά μονταρισμένα κομμάτια. Ποιά ήταν ή άκριθής πρόθεση πίσω άπ' αυτή τή διαφορετικότητα.

Δ.Μ. Τό νευρώδες μοντάζ στον Rosi όσο και ή άπολαυστική ροή στά plans - séquence του Jansco δέν μ' αφήνουν άδιάφορο. Η έναλλαγή όμως των «adagio» και των «molto vivace» σ' ένα έργο του Verdi ή του Στραβίνσκου μέ γοητεύουν ... άκόμα πιό πολύ. Φέρνω παραδείγματα από την μουσική μή έχοντας νά θυμηθώ ανάλογά τους στο σινεμά, τουλάχιστον σέ ό,τι άφορά την συνύπαρξη μονταζικών séquences και plans - séquence.

Στό επίπεδο τής φόρμας ή έντονη έναλλαγή των ρυθμών του μοντάζ ήταν ένα από τά βασικά αίτούμενα, χωρίς κάτι τέτοιο νά σήμαινε ότι θά λειτουργούσε σάν άυτοσκοπός, αλλά σάν έκφραση καταστάσεων πού έξυπνηρετιόντουσαν ανάλογα, άλλοτε από ένα όπτικό «adagio», άλλοτε από ένα «molto vivace».

Στίς σκηνές όπου π.χ. καθορίζονται οι ψυχολογικές σχέσεις μεταξύ των ήρωίδων κι όπου θεωρώ άπαραίτητη μιá ένότητα χώρου χρόνου και, φυσικά, δράσης τό plan - séquence προσφέρονταν (σέ διάρκειες πού έφταναν μέχρι έφτά λεπτά), αφήνοντας την ματιά τής κάμερας νά λειτουργήσει ως ένα σημείο άντικειμενικά, από τίς διάφορες γωνιές της.

Άλλού πάλι όπως π.χ. στα flash-backs όπου όλα λειτουργούν μέσ' άπ' την ύποκειμενική ματιά τής ήρωίδας κι όπου χώροι, χρόνοι και δράσεις διαφορετικές συχνά συνυπάρχουν συγκεχυμένες, όπως στα όνειρα, τό πυκνό μοντάζ παίρνει τον πρώτο λόγο. Βέβαια τά δύο αυτά παραδείγματα άποτελούν τίς άκραιοές περιπτώσεις άνάμεσα στις όποιες έμπεριέχεται όλη ή γκάμα των ντεκουπαζικών ρυθμών.

Γ.Α. Θάλεγα ότι ή ένταση του ρυθμού παρ' όλες τίς έναλλαγές έχει μιá συνέχεια.

Δ.Μ. Ίσως μέσα στην ταινία νά μήν «χτυπάει» έξπρεσιονιστικά ό διαχωρισμός ενός μονοπλάνου από μία μονταρισμένη σκηνή γιατί τό «έσωτερικό μοντάζ» μέσα στο ίδιο τό μονοπλάνο λειτουργεί μέ

τέτοιο τρόπο ώστε να μην δηλώνεται η παρουσία του από μία στατική κατάσταση που συχνά υπογραμμίζει την διάρκεια της ενιαίας λήψης. Προσπαθεί αντίθετα, ελλισόμενο σε μία αυτότελη χρονικά ροή, να έναρμονισει τα στοιχεία της εικόνας ανάλογα με τις απαιτήσεις της δράσης και της περιγραφής (αλλαγές γωνιών, περάσματα από εξωτερικά σε εσωτερικά, παρακολούθηση των ήθοποιων μέσα σε όλα τα δωμάτια του σπιτιού και κυρίως χρήση διαφορετικών κάδρων από τα γενικά ως τά, απαραίτητα για μένα, gros).

Γ.Α. Στο décourage είχες ακριβώς αποφασίσει πού θά έκανες μονοπλάνα;

Δ.Μ. Ναι. Για μένα οι χώροι, όπως έξ' αλλου και οι ήθοποιοί θάπρεπε να είναι δεδομένοι στη φάση πού η ιδέα, η σύνοψη αρχίζει να γίνεται σενάριο.

Τό σενάριο γράφεται και σε σχέση με τούς συγκεκριμένους χώρους και τά συγκεκριμένα πρόσωπα, γιά να μην πώ ότι σε όρισμένες περιπτώσεις γράφεται... μέσα στους συγκεκριμένους χώρους και μέσ' απ' τά συγκεκριμένα πρόσωπα.

Τήν ιδέα γιά τόν τίτλο της ταινίας μου την έδωσε ένα σκυλάδικο τό «ΛΑΜΟΡΕ» πού βρίσκεται δίπλα στό νεκροταφείο της Έλασσόνας, όπου γυρίστηκε τό μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Η περιεργη σύμπτωση είναι ότι τό ψευδώνυμο του ποιητή ΛΑ. ΜΟΡΕ — πού υποδύεται ό Βασίλης Βασιλικός προϋπήρχε τών ρεπεράζ στην πρώτη μορφή του σενάριου. Επόμενο είναι τό ότι σ' ένα τέτοιο σύστημα γραφής του σενάριου, όπου συμβάλλουν και τά ρεπεράζ, τά μονοπλάνα φιξάρονται από τά πριν στό σενάριο κι αποτελούν ένα μέρος τών σελίδων του. Έτσι τό σενάριο «άποθεατροποιείται», μέ τήν έννοια ότι η εικόνα ήδη συμμετέχει στην φάση αυτή, αλαφρώνοντας το από τόν λόγο εκεί πού συγκεκριμένα όπτικά σημαίνοντα άρκοϋν γιά να δηλώσουν από μόνα τους κάποιο δραματικό ή ψυχολογικό ύπαινιγμό.

Γ.Α. Μιά και στό γύρισμα δέν άκολούθησες τήν πεπατημένη όδό, από τήν άποψη ότι γύριζες δύο μέρες, ξαναγύριζες μετά από δύο μήνες, άλλαζες πράγματα κ.λπ., τί δυσκολίες άντιμετώπισες;

Δ.Μ. Οι όργανωτικές δυσκολίες από ένα τέτοιο σύστημα γυρισμάτων ύπήρξαν όπωςδήποτε, και θάλεγα ότι συχνά φαινόντουσαν άξεπέραστες. Σάν άντιστάθμισμα όμως δέν μπορώ παρά να άναγνωρίσω κάποιες εύκολίες στό επίπεδο της δημιουργικής σχέσης μου μέ τή δουλειά. Μου δινόνταν η δυνατότητα να βλέπω μέ μία κάποια άνεση χρόνου τ' άποτελέσματα της πρώτης φάσης πού μου ύπέβαλαν νέα στοιχεία γιά τή δεύτερη κι έτσι και της δεύτερης γιά

τήν τρίτη, μέ αποτέλεσμα νά συμπληρώνεται θετικά τό σενάριο καί νά γίνεται ούσιαστικότερη ή σχέση μου μέ τούς ήθοποιούς.

Τό μονοκόματο γύρισμα μου δίνει τήν έντύπωση ζωγραφικής έκτέλεσης μέ τετραγωνάκια χωρίς καν τήν δυνατότητα νά γεμίζονται τά τετραγωνάκια αυτά μέ μία λογική σειρά. "Ένα είδος puzzle...

Σημαντικό ήταν, στην περίπτωση του «Λαμόρε» ότι ή μεσολάβηση του χρόνου ανάμεσα στα πρώτα καί τά τελευταία γυρίσματα έξυπνητάνε τήν ταινία καί σεναριακά. "Ένα από τά δραματικά στοιχεία του στόρου είναι ή έπιβουλή του επιχειρηματία (Ανέστης Βλάχος) πού φιλοδοξεϊ νά γκρεμίσει τό σπίτι τής ήρωίδας (Κατερίνα Χέλμη) γιά νά χτίσει μία ξενοδοχειακή μονάδα. Στην πρώτη φάση τής ταινίας ένα μεγάλο πανοραμικό ξεκινάει από τήν πλατειούλα τής πόλης καί παρακολουθεϊ τήν Χέλμη καταλήγοντας σ' ένα γενικό πλάνο του σπιτιού.

Στήν σκηνή του φινάλε (τελευταίο γύρισμα) ακριβώς από τήν ίδια θέση καί έκτελώντας τήν ίδια περίπου κίνηση ή κάμερα αποκαλύπτει τά θεμέλια του ξενοδοχείου στή θέση όπου βρισκόταν τό σπίτι πούχε φανεί στην πρώτη φάση καί μέσα στο όποιο είχαν διαδραματιστεί οι έσωτερικές σκηνές.

.Α. Πές μας λίγο γιά τήν έπιλογή των ήθοποιών. Γιατί π.χ. διάλεξες τόν Βασιλικό;

Δ.Μ. Τήν ιδέα του Βασιλικού γιά τόν ρόλο του ποιητή θάλεγα ότι μου τήν υπέβαλε ή ίδια ή φυσιγνωμία κι ή προσωπικότητα του Βασιλή, πού αντίπροσωπεύει γιά μένα, πέρ' απ' τόν μεγάλο φίλο, τό σπάνιο εκείνο είδος δημιουργού πού δέν φοβάται κάποιες «αντιφάσεις». Στόν Βασίλη συνυπάρχουν τόσο ό πολιτικός μυθιστοριογράφος πού έξαπολύει λιθέλους ένάντια σε καλυμένους καί άπροκαλυπτους καταπιεστές όσο καί ό αυτοβιογραφούμενος σπαρακτικός ποιητής τής σημερινής «πενταλογίας τής αγάπης», πού μέ τό ίδιο πνεύμα υπεραμύνεται των «ιερών» εκείνων αξιών, πού γιά τόν κίνδυνο άπώλειάς τους είχε κρούσει τόν κώδικα του κινδύνου ό Pasolini στο τελευταίο του Βιβλίο, τά «Λουθηριανά Γράμματα». "Έτσι καί στο πρόσωπο τής ταινίας τόν άπολυμένο καθηγητή καί ποιητή Λά(ζαρο) Μορέ(το), πού υποδύεται ό Βασιλικός συνυπάρχουν, άν καί προσαρμωμένος στόν ήρωα, οι δύο αυτές διψεις. Πρόκειται έδώ γιά μία άκόμα περίπτωση όπου ό ρόλος συμπληρώνονται από τήν προσωπικότητα του ήθοποιού. Πέρ' απ' αυτά όμως όμολογώ ότι γιά μένα τό πρόσωπο του Βασιλή παρουσιάζει εικαστικά ένα μεγάλο ένδιαφέρον πού συνοδεύεται από μία άναμφισβήτητη Ικανότητα έκφοράς καί ... του προφορικού λόγου ως τίς παραμικρότερες άποχρώσεις του· καί δέν έννοώ μόνο λεκτικά αλλά καί ύποκριτικά. (Τά gros του είναι από τά πλάνα πού άγαπώ περισσότερο μέσα στην ταινία).

Γ.Α. Έχεις επηρεαστεί από την Ίταλία πολύ...

Δ.Μ. Είναι ένα ερώτημα πού θέτω κι εγώ στον έαυτό μου κι άπαντάω σέ πολλές περιπτώσεις «ναί». Θάλεγα σχεδόν δυο κι από την Ίλλάδα. Τό «αίμομικτικό» πάντρεμα στοιχείων τών δυο συγγενικών αύτων τόπων είναι κάτι πού μέ γοήτεψε και παλιότερα, όταν αυτό μου προτάθηκε άμεσα από την πραγματικότητα («POLEMON-TA») όπως και τώρα πού μου ύποβλήθηκε σαν μύθος μέσ' από επίσης πραγματικά βιώματα («ΛΑΜΟΡΕ»). Ήδη οι τίτλοι ταινιών θάλεγα ότι δηλώναν, κι έμφατικά μάλιστα, τή διπλή φύση ως προς την πνευματική τους ιθαγένεια, γιά νά μήν πώ και τή θέση μου άπέναντι σ' ένα «πάντρεμα» πού θεωρώ απλά φυσιολογικό. Ή έτσι ή άλλοιώς ή Ιστορία τών δυο τελευταίων αίωνων μās δένει και πολιτιστικά στό άρμα τής Δύσης. Δέν γίνονται νά ξεφύγουμε — και γιατί άλλωστε; — από κάποια πρότυπα τής δυτικής τέχνης πόσο μάλλον στην περίπτωση του σινεμά πού, σαν καινούργια τέχνη στερείται παράδοσης.

Ήν έξαιρέσουμε όμως την έφτανησιακή Σχολή του 19ου αιώνα παρατηρούμε ότι συχνά ή ελληνική τέχνη άποτολμά κάποιες πολιτισμικά άγεφύρωτες άναφορές σέ πρότυπα τής «Μέσης» και «Άπω» Δύσης άγνοώντας τον φυσιολογικό σύνδεσμο πού άποτελεί ή Ίταλία όντας — γεωγραφικά, κοινωνικά και πολιτιστικά — εγγύτερή μας.

Τώρα σέ τί άκριβώς έχω επηρεαστεί είναι μία κουθέντα μεγάλη, και δύσκολη μέ την έννοια ότι τό πολύ φώς πάνω σέ σαφώς συνειδητές έπιρροές κινδυνεύει νά κάψει κάθε θετική τους άφομοίωση και νά σου ύποβάλει μέσ' από τή λεπτομερειακή αύτοκριτική διαδικασία ένα χαλάρωμα στην συγκινησιακή σου βασικά σχέση μέ τά έρεθίσματα του κινηματογράφου εκείνου πού ξέρεις βουθά πότε, γιατί και σέ ποιό σημείο σου μιλάει, άρα σ' επηρεάζει.

Γ.Α. Πώς βλέπεις νά διαγράφεται τό μέλλον όσον άφορά τον ελληνικό κινηματογράφο;

Δ.Μ. Ήν δεχτούμε ότι οι δυσκολίες γιά μία τέχνη αύξάνουν:

1) άνάλογα μέ τό μέγεθος άπήχησής της στις μάζες (μεγαλύτερη άπήχηση = στενότερος έλεγχος από τις διάφορες μορφές νομικής και ήθικής λογοκρισίας).

2) άνάλογα μέ τό μέγεθος τών οικονομικών της άπαιτήσεων γιά νά έκφραστεί (μεγαλύτερες άπαιτήσεις = μεγαλύτεροι συμβιβασμοί μέ τά Ιδιωτικά ή κρατικά κεφάλαια και μεγαλύτερες πιθανότητες έπιβίωσης τών εύνοούμενων οικονομικά).

3) άντιστρόφως άνάλογα μέ τό ύψος του πολιτιστικού επίπεδου τής χώρας όπου ή τέχνη αύτή προσπαθεί νά έκφραστεί,

τότε ό σημερινός ελληνικός κινηματογράφος βρίσκεται στον

τόπο εκείνο τῆς παγκόσμιας τέχνης ὅπου συγκλίνουν κακοδαίμονα οἱ πιό ἀμείλικτες κατάρες...

Θάπρεπε ὁμως νά ἀντιμετωπίσουμε τό θέμα ἀνάλογα με τά διαφορετικά ρεύματα πού ἀποτελοῦν αὐτόν τόν κινηματογράφο.

Ἄν μιλάμε γιά τά ρεύματα ἐκεῖνα πού τείνουν σ' ἓνα συμβιβασμό μέ τίς ἀπαιτήσεις τῶν ἐμπόρων καί πού προορίζονται γιά μία ἀνώδυνη κατανάλωση ἀπό παθητικούς θεατές, τότε ὑπάρχουν κάποιες ἄδοξες λύσεις ἐπιθίωσης.

Ἄν πάλι μιλάμε γιά ρεύματα πού ξεκινᾶμε ἀπό συγκεκριμένα ἰδεολογικά πλαίσια καί μέ σαφεῖς αἰσθητικές θέσεις, ἀποκλείοντας τόν παραπάνω συμβιβασμό κι ἀποσκοπώντας σ' ἓνα πιό ἀπαιτητικό κοινό, τοῦ ὁποίου ὁμως δέν θά θίξουν κάποια «ταμπού», κι ἐκεῖ πάλι τά στάνταρ κατανάλωσης, ἂν καί συνήθως χαμηλότερα, εἶναι περίπου δεδομένα.

Τό πρόβλημα γίνεται μεγάλο καί δισεπίλυτο γιά ὄσους προσπαθοῦν πάλι μέσ' ἀπό συγκεκριμένες ἰδεολογικές κι αἰσθητικές θέσεις νά παρακάμψουν τοὺς δύο αὐτοὺς, λίγο ἢ πολύ ἀμυδρά ἐλπιδοφόρους, τρόπους ἐπιθίωσης.

Μιά ταινία πού πάει νά θίξει ἢ νά ὑποβάλλει ἀποχρώσεις τῆς ἀλήθειας διαφορετικές ἀπό ἐκεῖνες πού ἐπιβάλλουν οἱ ἰδεολογικοί καί ἠθικοί κώδικες τῆς ἄρχουσας τάξης καί τῆς πλειοψηφίας τῆς ἄρχουσας διανόησης δέν ἔχει παρά χιλιοστά πιθανότητων νά μὴν φάει τά μούτρα τῆς.

Καί φτάνει κανεῖς στό σημεῖο ν' ἀναρωτιέται μήπως ὁ κάποιου εἶδους συμβιβασμός ὄχι μόνο ἐνδείκνυται ἀλλά καί ἐπιβάλλεται δεοντολογικά προκειμένου νά ὑπαινεχτεῖ πίσω ἀπό τίς ὁποιες λογοκρισίες ἔστω καί τρία πράγματα ἐκεῖ πού δέν θά σοῦ ἐπιτρέψουν ποτέ νά μιλήσεις καθαρά γιά κανένα. Στό κάτω κάτω τῆς γραφῆς ἢ ἱστορία λέει ὅτι εἶναι σχετικά ἐλάχιστοι οἱ δημιουργοί πού ἐκφράστηκαν ποτέ ἐρήμην κάποιας ἰσχυρῆς συγκατάθεσης ἢ ἀκόμα κι ἐκεῖνοι πού ἀποτόλμησαν νά ξεπεράσουν τό ἐπιτρεπόμενο περιθώριο «παρέκκλισης» πού καθόριζαν οἱ κώδικες τῶν ἐκάστοτε συγκατατιθέμενων. Ἄλλά, βλέπεις, αὐτοὶ εἶχαν τό θάρρος νά ὀνομάζονται Sade, Genêt ἢ Pasolini....

«ΑΝ ΜΑΘΕΤΕ ΤΙΠΟΤΑ»

του Μισέλ Γιαρήμοι στα

Τό «'Αν Μάθετε τίποτα» είναι ή πρώτη ταινία του Μ. Γιαρήμουστα πού μέ τόν τρόπο της δείχνει ένα δρόμο έκφρασης στόν όποιο περισσότερο κυριαρχεί ή στέρηση παρά ή ανάπτυξη τών έκφραστικῶν μέσων κυρίως στό βαθμό τής μανιέρας. Έχουμε νά κάνουμε μέ μιά ταινία καθαρά «μινιμαλιστική» καί κλειστή ταυτόχρονα. 'Η έλαχιστοποίηση τών έκφραστικῶν μέσων κινεΐται περισσότερο σ' ένα άξονα παραστατικό παρά σ' ένα ύπαινικτικό. Αυτό εΐναι πίο καθαρό στό στοιχείο του χρόνου. 'Ο χρόνος τής ταινίας δέν κυλά οϋτε μέσα οϋτε έξω άπ' αϋτήν αλλά συγκρατεΐται καί διαρκεί μέχρι πού έξουδετερώνεται σάν τέτοιος. Συγκεκριμένα πρόκειται για μιά γυναΐκα πού ζεΐ σε μιά «κατάσταση πολιορκίας» έξωτερικά καί έσωτερικά. Εΐναι προσηλωμένη καί άκαμπτη δέν θέλει νά δεχτεΐ τόν πριν πολλά χρόνια θάνατο του αδερφου της καί ζεΐ μέ κυρίαρχο τό αΐσθημα τής νέκρωσης του χρόνου. Εΐναι ή άμυνά της στό γεγονός πού συνέβη μέσα στό χρόνο.

Τίποτα λοιπόν δέν μπορεΐ νά τήν βγάλει άπ' αϋτήν τήν κατάσταση τής άνυπαρξίας γιατί θά επιβελαιώσει τόν θάνατο του αδερφου· εκτός αν κάποιος ερθει νά πάρει τήν κενή θέση του κάτω άπό τήν συνθήκη του «γονιμοποιου ψεύδους». 'Απ' αϋτό τό σημείο ό κλειστός χρόνος της διασπάται παρ' όλες της

τίς προσπάθειες νά τόν συγκρατήσῃ, καί σιγά σιγά ὁ χρόνος ἀρχίζει νά γίνεται φυσικός καί νά ἀποκτᾷ μιὰ τέτοια σχέση μαζί του πού νά μπορεῖ ἀκόμα καί νά δράσῃ, νά ὑπάρξῃ δηλαδή. Τότε ὁμως ἡ ὑπαρξή της αὐτή ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τόν «ἔξω χρόνο» πού παγιωμένος ἀπ' τό πολιτικό status εἶναι τό ἴδιο μπλοκαρισμένος. Ἡ φράση τῶν ἀστυνομικῶν-λαγωνικῶν «ἂν μάθετε τίποτε» ἀναφαίρεται στό στοιχεῖο αὐτό πού διασαλεύει τόν παγωμένο χρόνο.

Ὁ καταλύτης-δαιμόνιο πού διατάραξε τόν παγωμένο προσωπικό χρόνο τῆς ἡρωίδας διαταράσσει ἐπίσης καί τόν παγωμένο καθεστωτικό χρόνο μόνο πού οἱ πόλοι τῆς ἀναφορᾶς εἶναι ἀντίστροφοι.

ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ



ΑΝ ΜΑΘΕΙΤΕ ΤΙΠΟΤΑ τοῦ Μισέλ Γκιρρήμουστα

Μιά συζήτηση του ΜΙΣΕΛ ΓΙΑΡΗΜΟΥΣΤΑ μέ την Γκαίη 'Αγγελή

Γ.Α. Πές μας άρχικά δυό λόγια για την πορεία σου στον Κινηματογράφο πριν άπ' την φετεινή πρώτη σου ταινία.

Μ.Γ. Τό 65 τελειώνω τή σχολή του 'Ιωαννίδη καί άρχίζω άμέσως τό γύρισμα τής πρώτης μου ταινίας σέ σενάριο του Νίκου Βώκου μέ τούς Γιάννη 'Αργύρη, Θόδωρο 'Εξαρχο, 'Ηρώ Κυριακάκη.

Στά πρώτα γυρίσματα έρχομαι σέ σύγκρουση μέ τόν παραγωγό, δέ μπορώ νά κάνω τούς έμπορικούς συμβιβασμούς πού μου ζητά, καί έγκαταλείπω τό γύρισμα. Έχουμε τραθήξει 2.000 μέτρα φιλμ. Τήν ταινία συνεχίζει ό 'Οδυσσεύς; Κωστελέτος 'Αντικαθιστά τήν Κυριακάκη μέ τή Δέσποινα Στυλιανοπούλου καί ή ταινία βγαίνει μέ τίτλο «Τό χρήμα ήταν βρώμικο».

Μέχρι τό '71 δουλεύω σέ διάφορες ταινίες σάν βοηθός σκηνοθέτη, διευθυντής παραγωγής, ήχολήπτης. Τό '71 πηγαίνω στή Ρώμη όπου δουλεύω σέ ένα στούντιο μεταγλωττίσεων καί ύποτίτλων σάν ήχολήπτης. Τό '72 όταν έπιστρέφω στήν 'Ελλάδα αφήνω τόν κινηματογράφο για άρκετά χρόνια.

Γ.Α. Ποιοί ήταν οι λόγοι πού σ' έκαναν νά σταματήσεις.

Μ.Γ. 'Η άναζήτηση παραγωγού δέκα σχεδόν χρόνια μέ είχε φέρει σέ άδιέξοδο. Τά δέ οικονομικά μου ήταν σέ κακή κατάσταση. Έπρεπε νά δουλέψω έξω άπ' τόν κινηματογράφο για νά βγάλω χρήματα.

Γ.Α. Καλά δέν πληρωνόσουν για τή δουλειά σου στόν κινηματογράφο;

Μ.Γ. Νάί αλλά τά χρήματα ήταν ελάχιστα καί δέν ύπήρχε συνεχής δουλειά.

Γ.Α. Πώς έκανες όμως τελικά τήν ταινία;

Μ.Γ. Τόν Αύγουστο του '77 άρχίζω τό γύρισμα τής ταινίας «'Αν μάθετε τίποτα», μέ ότι χρήματα είχα συγκεντρώσει όλα αυτά τά χρόνια καί μέ άλλα πού δανείστηκα. Τό γύρισμα κράτησε ένα μήνα. Τέλειωσα τά έσωτερικά. Τό καλοκαίρι του '78 κάνω άλλα 15 γυρίσματα καί τελειώνω. Περνά άλλος ένας χρόνος για νά τελειώσω καί τήν τεχνική έπεξεργασία.

Γ.Α. Δέν νομίζεις ότι ήταν υπερβολικά δύο χρόνια για τό γύρισμα αυτής της ταινίας;

Μ.Γ. "Όχι γιατί όπως σου είπα κάνω και άλλη δουλειά έξωκινηματογραφική, πού δέ μου αφήνει πολλές ώρες ελεύθερες και τό βασικότερο είναι ότι είχα πολλές δυσκολίες στό μοντάζ.

Γ.Α. Γιατί δέν πήρες μοντέρ;

Μ.Γ.: Τό θέμα της ταινίας επέβαλε ένα ρυθμό άργό, βαρύ. Ή διάρκειά των πλάνων δέν καθοριζόταν από τήν εξέλιξη της ιστορίας, αλλά από τήν έσωτερική δράση αυτού καθ' αυτού του πλάνου.

"Έδειξα τό ύλικό σέ πολλούς μοντέρ και δύο άπ' αυτούς μάλιστα θεωρούνται οί καλύτεροι. Δέν μπορούσαν νά καταλάβουν τούς έσωτερικούς ρυθμούς της ταινίας. Καί αυτό σέ ένα ύλικό ξεσκαρτισμένο 1.500 μέτρων και μέ τά πλάνα στή σειρά. Πιστεύω ότι δέν ήθελαν ή δέν μπορούσαν νά δεχθούν τό προσωπικό ύφος πού είχε ή ταινία και όρισμένες ιδιομορφίες στήν κινηματογραφική γραφή. Άναγκάστηκα νά κάνω τό μοντάζ μόνος μου.

Γ.Α. Για ποιές ιδιομορφίες συγκεκριμένα μιλάς;

Μ.Γ. "Ήθελα νά κρατήσω ένα ρυθμό ώς πρός τό κάδρο. Τά πλάνα της άρχής είναι γενικά περιγραφικά. Όσο προχωρεί ή ταινία και μπαίνουμε σέ έσωτερικές καταστάσεις, ή μηχανή άρχίζει νά πλησιάζει τούς ήρωες. Ένώ λοιπόν στήν άρχή κυριαρχούν τά γενικά πλάνα στό τέλος κυριαρχούν τά γκρό.

Ξεκινώντας πάλι από τήν άρχή ότι ό κινηματογράφος είναι εικόνα, έριξα όλο τό βάρος σ' αυτήν κάνοντας άφαίρεση στό λόγο και στους ήχους. Σέ δύο όμως σημεία της ταινίας όπου ό λόγος έχει βαρύτητα έκμηδένισα τήν εικόνα μέ πλάνα τόσο γενικά πού οί ήρωες νά είναι δυσδιάκριτοι.

Στούς ήχους έκαμα πολύ μεγάλη άφαίρεση, αφήνοντας αυτούς και μόνο πού παίζουν δραματουργικό ρόλο στήν ταινία.

Τή μουσική χρησιμοποίησα μέ μεγάλη λιτότητα, βάζοντάς την σέ τρία μόνο σημεία. Έκανα μουσική έπιλογή διαλέγοντας τό Μότσαρτ και συγκεκριμένα τό Adagio & Fuga για τήν άρχή ή όποία για μένα θά μπορούσα νά πώ είναι ένα εισαγωγικό σημείωμα και ή μουσική έδώ συνοδεύει τήν εικόνα.

Άφού προχωρήσει άρκετά τό έργο πρός τό τέλος στή σκηνή της σύλληψης διάλεξα τή συνάτα 100 του Σούμπερτ, έργο αισθησιακό, τρυφερό, όπου κάνω αντίστιξη μέ τήν εικόνα.

Καί τέλος στό φινάλε μέ τό Malinkolia από τά quarteta του Μπετόβεν, έργο βαρύ γεμάτο σκεπτικισμό, ανάλογο μέ τίς καταστάσεις πού ζει ή ήρωίδα. Έδώ άν προσέξει κανείς θά δει ότι υπάρχει άπόλυ-

τη ταύτιση μουσικής και εικόνάς. Όλα αυτά δίνουν μία λειτουργικότητα στα πλάνα και στην ταινία γενικά.

Γ.Α. Τό θέμα της ταινίας, ήταν δική σου ιδέα;

Μ.Γ. Όχι, η ιστορία ήταν του Νίκου Βώκου. Άπλη αλλά τραγική. Σαν θέμα είχαμε τό αδιέξοδο πού δημιουργεί ή μοναξιά και ή απομόνωση στη ζωή μιās γυναίκας, σέ μία εποχή πολιτικής καταπίεσης.

Δουλέψαμε μαζί σιγά σιγά τό σενάριο. Στόχος μας δέν ήταν νά δημιουργήσουμε συγκινησιακές καταστάσεις, αλλά νά κάνουμε ένα σενάριο λιτό, στεγνό πού θά σοῦ άφηνε μία πικρή γεύση στό τέλος. Πιστεύω ότι τό πετύχαμε.

Γ.Α. Ποιός ήταν ό ένδόμυχος στόχος σου;

Μ.Γ. Ό στόχος μου δέν ήταν νά συγκινήσω τό θεατή αλλά νά τόν αναγκάσω νά σκεφθεΐ και νά προχωρήσει σέ δικές του σκέψεις πάνω στό πράγματα· κι είναι τέτοια ή δομή της ταινίας πού σέ αναγκάζει νά τή σκεφθείς μετά. Έχεις πολλές προεκτάσεις άν θές νά τίς δεις.

Γ.Α. Μήπως θά μπορούσες νά μοῦ πῆς συγκεκριμένα τί θέλησες νά δώσης στην ταινία και ποιές είναι αυτές οι προεκτάσεις της.

Μ.Γ. Αυτό πού ήθελα νά δώσω ή νά πῶ τό έχω κάνει ήδη μέ τό έργο μου και πιστεύω ότι είναι λιτό σαφές και χωρίς κενά.

Γ.Α. Τήν ταινία σου ή τήν άπορρίπτει κανείς τελείως ή τή δέχεται και μπαίνει θάλεγα στό ρυθμό της.

Μ.Γ. Έχεις δίκιο. Άλλοι τήν άπέριψαν και άλλοι τήν δέχθηκαν. Στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης π.χ. μιá ομάδα «θεατῶν» παροτρυνόμενοι από μερικά άτομα πού βρίσκονταν στό θεωρείο σκηνοθετῶν άρχισε νά δημιουργεί έπεισόδια από τό πρώτο μέχρι τό τελευταίο πλάνο της ταινίας έμποδίζοντας έπιτροπή και θεατές νά δοῦν τό έργο. Ήταν μιá προσπάθεια όπως έγραψε ό Κώστας Πάrlας τήν επομένη, νά άποριφθεΐ ό σκηνοθέτης και τό έργο του πριν καν είδωθῆ.

Παρ' όλα αυτά όμως υπήρξαν πολλοί θεατές πού μπήκαν όπως λές στό ρυθμό της ταινίας και μπόρεσαν νά τή δοῦν. Άκόμη και άρκετοί κριτικοί όπως ό Τώνης Τσιρμπίνος, ό Μπακογιαννόπουλος και άλλοι.

Γ.Α. Για τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πώς σοῦ φάνηκε, μιās και πρώτη φορά συμμετείχες;

Μ.Γ. Όλη τή βδομάδα πού έμείνα επάνω, διαπίστωση ότι επικρατούσε ένα περίεργο κλίμα μεταξύ τῶν κινηματογραφιστῶν. Δέν

άκουσα κανέναν άπ' αυτούς νά μιλάει γιά κινηματογράφο κι δλες οί συζητήσεις στρέφονταν στο άν ή μιά ταινία ή ή άλλη έξυπηρετεί ή δεξιά ή τήν άριστερά. Μιά κακώς νοούμενη πολιτικοποίηση του κινηματογραφικού χώρου. Τήν τελευταία μέρα παραβρέθηκα και σέ μιά περιεργη συνέντευξη τύπου, όπου εκεί διαπίστωσα ότι μιά ομάδα σκηνοθετών τά είχε βάλει μέ κάποια άλλη ομάδα σκηνοθετών - κριτικών και ήθελαν σώνει και καλά, τόσο εγώ όσο και άλλοι σκηνοθέτες πού είμασταν άμέτοχοι στίς προστριβές τους, νά πάροουμε θέση και νά ταχθοϋμε μ' αυτούς ή μέ τούς άλλους. "Όταν μάλιστα σέ κάποια στιγμή τούς είπα ότι είναι ντροπή νά κάνουν κλίκες, μου άπήντησαν ότι δέν ήταν ή κλίκα αλλά ή άντικλίκα.

Τό άπόγευμα της ίδιας μέρας βρέθηκα στο Μακεδονία Παλλάς. Ήταν γεμάτο άπό κινηματογραφιστές πού περίμεναν άγωνιωδώς τά άποτελέσματα της έπιτροπής. Σέ κάποια στιγμή έβγαλαν νεκρό τόν πρόεδρο της έπιτροπής Φαληρέα. Ένώπιον του νεκρού έβγινε ένας διαπληκτισμός άνευ προηγουμένου μεταξύ σκηνοθετών, κριτικών και μελών της έπιτροπής, μέ δικηγόρους και φωνές γιά τό άν διέρρευσε τό άπόρρητο της ψηφοφορίας, έπειδή άνοιξε ή πόρτα νά βγει ό νεκρός πριν άπ' τή λήξη της συνεδρίασης.

Ό δέ Κώστας Σταματίου, δείχνοντας όλη του τήν ευαισθησία, έγραψε τήν άλλη μέρα ότι ό Φαληρέας έπεσε ξερός.

Γ.Α "Ας άφήσουμε λίγο αυτό τό κακόγουστο θέατρο όλοι ξέρουμε ποιά άπωθημένα τό δημιούργησαν και λυπούμαστε γι' αυτό. Κι άς έρθουμε στα πράγματα καθ' αυτά και τήν προοπτική τους.

Μ.Γ. "Ό Έλληνικός κινηματογράφος βρίσκεται σέ άξιοθρήνητο χάλι. Δέν έχει καμιά άνοδο, όπως πολλοί ύποστηρίζουν, γιατί άνοδος δέν είναι γιά μένα νά βγαίνει μιά ταινία στα 10 χρόνια ύποφερτή και ή αίτία δέν είναι ότι δέν ύπάρχουν τά μέσα ή οί άνθρωποι γιά νά κάνουν ταινίες. Τό σινεμά είναι συλλογική δουλειά και δυστυχώς αυτοί πού θά μπορούσαν νά συνεργαστοϋν γιά μιά τέτοια δουλειά ή άσχολοϋνται μέ άλλα πράγματα, κλίκες - άντικλίκες, ή έχουν καταλάβει κάποιον άνύπαρκτο χώρο, κοινώς έχουν καθαλήσει τό καλάμι και άρνούνται συνεργασία κλεισμένοι στο καθούκι τους.

«ΤΑ ΚΟΥΡΕΛΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΑΝΕ ΑΚΟΜΑ»

του Νίκου Νικολαΐδη

Ἡ φετεινὴ ταινία τοῦ Νίκου Νικολαΐδη «Τὰ κουρέλια τραγουδάνε ἀκόμα» ἔρχεται νὰ μᾶς μιλήσει γιὰ τὸ «περιθώριο» τῆς γενιᾶς τοῦ '50, τῆς καταραμένης ἐκείνης γενιᾶς — ὅπως τὴν ὀνομάζει ὁ σκηνοθέτης — ξεκινώντας ἀπὸ τὸ δικό του ἐνδιαφέρον νὰ δεῖ τί ἀπέγιναν ἐκεῖνοι οἱ ἄνθρωποι: οἱ ροκενρολίστες τοῦ Γκρήν - Πάρκ, οἱ γιαουρτάκηδες τῶν πεζοδρομίων, τ' ἀγοροκόριτσα τῶν κλεμμένων μπουϊκ, ὅλα αὐτὰ τὰ πρόσωπα - σημάδια μιᾶς ἐποχῆς πού ἔθρεψε ἡ ἄγνοια τῶν πρώτων μεταπολεμικῶν χρόνων ἢ ἠθελημένη ἀπὸ τὸ κράτος σιωπῆ καὶ ἡ ἀμερικάνικη κουλτούρα πού εἰσχώρησε στὸν κόσμον τῆς ἀνήσυχης νεολαίας μέσα ἀπὸ τὸ τότε σινεμά καὶ τοὺς δίσκους.

Οἱ ἥρωες τοῦ Νικολαΐδη — σημερινοὶ σαραντάρηδες — ἔρχονται ἀπὸ αὐτὸ τὸ παρελθόν καὶ σέρνουν τὴ φθορὰ τῆς εἰκοσαετίας, πού παγιώθηκε μέσα τους ἀπὸ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, τὴ σιωπῆ τῆς «ἀνήμερης» γενιᾶς τους, καὶ τὸ θάνατον ἀγαπημένων φίλων. Ἡ συνάντησή τους θά σταθεῖ σάν εὐκαιρία γιὰ νὰ συγκολήσουν τὰ σπασμένα κομμάτια τοῦ ἑαυτοῦ τους, νὰ κάνουν ἕναν ἀπολογισμό ζωῆς καὶ νὰ φτιάξουν ξανά τὴν παλιά συμμορία, σάν ἐσχατὴ λύση γιὰ νὰ σπάσουν τὴ σιωπῆ πού τόσα χρόνια τοὺς κρατᾷ δεμένους.

Ὁ Νικολαΐδης παρακολουθεῖ ἀπό κοντά τὰ πρόσωπα, μέ διάθεση συμπάθειας, χωρίς ὅμως καί νά τά ἠρωποιεῖ. Ἀντίθετα δείχνει τή φθορά τους ἢ ὁποία βγαίνει μέσα ἀπό τὰ λόγια τους καί τίς ἐνέργειές τους καί ὄχι ἀπό τό περίγραμμα τοῦ ντεκόρ πού κινοῦνται, καί γιά τό ὅποιο ὅπως καί γιά τήν φωτογραφία υἱοθετήθηκε ἓνα στυλ παλαιοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου πού ἐντυπωσιάζει, ἐνῶ οἱ ἀναφορές στό σινεμά τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καί στή μουσική εἶναι συνεχεῖς. Διαποτισμένη μέ χιούμορ ἡ ταινία, ἀποκτᾷ δραματικότητα λίγο πρὶν τό φινάλε, ὅταν οἱ ἦρωες βλέποντας μέσα ἀπό τό βλέμμα τοῦ σκηνοθέτη, πὼς τό παιχνίδι γιά τή γενιά τους καί τοὺς ἴδιους χάθηκε θά διαλέξουν τό θάνατο ἢ τήν ὑποταγή γιά τό ὀριστικό τέλος.

Τά «κουρέλια», τραγουδάνε ἀκόμα, ὅπως λέει ὁ τίτλος τῆς ταινίας, ἢ σώπασαν:

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ



ΤΑ ΚΟΥΡΕΛΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΑΝΕ ΑΚΟΜΑ τοῦ Νίκου Νικολαΐδη

Μιά συζήτηση του ΝΙΚΟΥ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ μέ τον Π. Τιμογιαννάκη

Π.Τ.: Σάν ξεκίνημα τῆς συζήτησῆς μας αὐτῆς θά ἤθελα μιά τοποθέτηση ἀπό μέρους σου τῆς γενιᾶς τοῦ '50, πού τή χαρακτηρίσεις «περιθωριακῆ καί ὀριστικά πλέον χαμένη» καί σάν τέτοια τήν ἀντιμετώπισες στήν ταινία σου.

Ν.Ν.: Ἡ γενιά αὐτή εἶναι ἡ πρώτη μετά τον ἐμφύλιο. Λίγο τήν ἔχει ἀγγίξει ὁ ἐμφύλιος, τήν ἔχει ἀγγίξει περισσότερο ἡ κατοχή. Βγαίνοντας ἡ χώρα λοιπόν ἀπό ὄλη αὐτή τήν περιπέτεια, φυσικό ἦταν, καί αὐτή ἀλλά καί ἡ γενιά πού τήν ἀκολουθοῦσε, νά χαρακτηρίζονται ἀπό ὄλα αὐτά τά φαινόμενα πού διέπουν χώρες οἱ ὁποῖες ἐξέρχονται ἀπό τέτοιες θύελλες. Φαινόμενα τέτοια ἦταν ἕνα γλέντι, ἕνα ψάξιμο, μία ἀναψηλάφηση κάποιων νέων ἀξιῶν κ.λπ. Μέ τήν ἔλλειψη δέ, κάθε ἐνημέρωσης ἐκείνη τήν ἐποχή, ἡ γενιά αὐτή δυσκολευόταν νά μυριστεῖ τί ἀκριβῶς γίνεται σ' αὐτόν τον τόπο. Κι ἔτσι προσπάθησε μονάχη νά κάνει τήν ἐπανάστασή της ἐνάντια στό ἀστικό κατεστημένο, βασιζόμενη ἀρχικά σέ δύο πόλους οἱ ὁποῖοι, ἴσως σήμερα μοιάζουν ἀπλοϊκοί, τότε ὅμως ἦταν σημαντικότεροι. Πρῶτα ἦταν τό ψάξιμο μιᾶς νέας μουσικῆς φόρμας, προσωπικῆς πιᾶ. Δηλαδή, αὐτή ἡ γενιά πού ἤθελε νά ἀκούσει, νά χορέψει, νά κινηθεῖ, μέ κανένα τρόπο δέν δεχόταν νά πέσει στά νοτιοαμερικάνικα, πού κατέκλυζαν τότε τήν ἀγορά. Ἔτσι ἀγκάλιασε τό Ρόκ-εν-Ρόλ. Ἦταν τό μόνο πράγμα πού ἐκείνη τήν ἐποχή τῆς προσφερόταν γιά νά ἐπαναστατήσῃ σάν κίνηση. Δεύτερο ἦταν νά ἀλλάξῃ ροῦχο. Μέχρι τότε φοράγαμε τίς γραβάτες καί εἴμαστε πανομοιότυπα τοῦ ντυσίματος τῶν μεγάλων. Πετάχτηκαν λοιπόν οἱ γραβάτες, φορέθηκαν τά πέτσινα καί στή συνέχεια ἡ γενιά αὐτή βρῆκε ἕνα τρίτο πόλο γιά μιά πολύ πῶσοβαρή ἐπανάσταση: τήν ἀμφισβήτηση τῆς πατρικῆς ἐξουσίας. Βέβαια ἀργότερα πολλοί ἀπό τοὺς ἀνθρώπους αὐτοὺς πού ἐψάξαν καί ζήτησαν ἐπίμονα νά ἐνημερωθοῦν, πέρασαν καί σέ ἕνα πολιτικό ἀγῶνα — μὴ ξεχνάμε πῶς τότε τά κόμματα δέν ἦταν πολύ ὀργανωμένα — καί τελικά ἡ γενιά αὐτή πέθανε στά Ἰουλιανὰ ἐπάνω. Στή δικτατορία ἐξαφανίστηκε. Ἦταν, ἀν θές, τό τελευταῖο πολιτικό της πέταγμα τά Ἰουλιανὰ.

Π.Τ.: Τά 'Ιουλιανά γιατί τά τοποθετείς σάν τόσο όριακό σημείο για αύτή τή γενιά;

N.N.: Γιατί μυριζόταν τή δικτατορία πού έρχόταν καί έθλεπε τήν τελευταία της έλπίδα σ' αύτά. 'Αποφάσισε λοιπόν νά πέσει κυριολεκτικά μέ τά μούτρα. Κατέβηκε στό πεζοδρόμιο, έρριξε πέτρες, πλακώθηκε μέ τούς μπάτσους, τσακώθηκε, σφάχτηκε...

Π.Τ.: Τό βλέπεις δηλαδή σά μιά λογική συνέχεια τό γεγονός ότι αύτή ή γενιά ύστερα από διάφορα άλλου είδους ξεσπάσματα γύρω από τή μουσική, τό ντύσιμο, τήν άμφισβήτηση όρισμένων θεσμών θέλησε νά προσανατολιστεί σέ κάποιους πολιτικούς όρίζοντες καί νά διοχετευθεί πολιτικά;

N.N.: Ναί. Βέβαια, μιά γενιά πού πέρασε από τούς δρόμους του Ρόκ-εν-Ρόλ τό θεωρούσε άδύνατο νά διοχετευθεί σέ πολιτικό ή κομματικό κανάλι καί γι' αύτό δέν εντάχθηκε στους Λαμπράκηδες. Συνέπεσε νά έχουν κοινό σκοπό καί νά άγωνισθοϋν άν θές πλάϊ πλάϊ. 'Ενταγμένη όμως σ' αύτούς όχι. Τά παιδιά αύτά πήγαιναν άποκλειστικά για πάρτυ τους.

Π.Τ.: 'Εδώ όμως μιλάς γενικά για τή γενιά του '50 ή για τά παιδιά τής γενιάς αύτής πού άνήκαν σέ μιά όρισμένη κοινωνική τάξη;

N.N.: Τά πράγματα δσον άφορά τίς τάξεις εκείνη τήν έποχή ήταν λίγο μπερδεμένα. 'Υπήρχε ένας πυρήνας, μιά ομάδα αυτών των μπαγάσηδων, ή όποία μαζευόταν στό Γκρήν Πάρκ. 'Ηταν γύρω στά 60-70 άτομα. 'Υπήρχε καί ή περιφέρεια ή όποία έρχόταν κι αύτή νά πάρει έντολές στό Γκρήν Πάρκ.

Π.Τ.: 'Εντολές τί ήτανε;

N.N.: Νά καταστρέψουμε σήμερα τρεις κήπους στην Κηφισιά ή νά τήν πέσουμε σέ μία δεξίωση πού μάθαμε πώς γίνεται στην Κηφισιά καί νά τήν καννιθαλίσουμε τελείως. Καννιθαλισμός σήμαινε κεφτέδες στον τοίχο, νά κλέψεις γκόμενες από 'κει μέσα ή ότιδήποτε άλλο. 'Η πάμε γιατί σήμερα πέφτει έξύλο στό τάδε μέρος. 'Υπήρχε καί ή περιφέρεια, όπως σου είπα καί πριν, πού τήν αποτελοϋσαν Γκύζη, Πολύγωνο, Ψυρή καί ύπήρχε καί μιά τρίτη περιφέρεια από Κολωνάκι οί όποιοι όμως μπένανε λίγο δελιά στην περίπτωση. 'Εγώ προσωπικά είμαι από Γκύζη καί Πολύγωνο. 'Εχω ζήσει μέσ στά παραπήγματα του Πολύγωνου.

Π.Τ.: Ταξικό πρόβλημα στις σχέσεις αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων δὲν ὑπῆρχε;

N.N.: Ὑπῆρχε ἀλλὰ ἦταν ἓνα καὶ ἀπλό. Πῶς νὰ κλέψουν τίς γκόμμενες ἀπὸ τὰ βουτυρόπαιδα τῆς Ἐκάλης. Ἡ ταξικὴ πάλη δηλαδὴ ἦταν σὲ ἓνα ἐπίπεδο ὡς τὸ ποῦμε ἐρωτικό.

Π.Τ.: Ἡ μουσικὴ ἐκείνης τῆς ἐποχῆς ἐπαιξε σημαντικὸ ρόλο γιὰ αὐτὴ τὴ γενιά, ἴσως καὶ καθοριστικὸ. Περνώντας την στὴν ταινία σὰν μουσικὴ ἐπένδυση, προσπάθησες νὰ βγάλεις κι ἄλλα πράγματα γύρω ἀπὸ αὐτὴ τὴ μουσικὴ; Ἡθελες δηλαδὴ νὰ θυμίζει ἀπλῶς ἀπὸ ποῦ προέρχονται αὐτοὶ οἱ ἀνθρωποὶ καὶ τίς καταβολές τους ἢ τὴν χρησιμοποίησες σὰν συμπληρωματικὸ στοιχεῖο γιὰ τὰ «δρώμενα»;

N.N.: Σὰ σχόλιο, ἂν θές, ἄλλοτε γιὰ νὰ ἀναιρεῖ τὴν εἰκόνα κι ἄλλοτε γιὰ νὰ ἀναιρεῖται ἀπὸ τὴν εἰκόνα. Καὶ ἂν πρόσεξες περνᾶνε πολὺ λίγα κομμάτια ρόκ ἐνῶ ἀντίθετα περνᾶνε περισσότερα ἀπ' αὐτὸ τὸ λεγόμενον ἀμερικάνικο μπλουζ καὶ ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἐγὼ αὐτὴ τὴ μουσικὴ δὲν τὴ δέχομαι, τὴ χρησιμοποιοῦ γιὰ νὰ διαλυθεῖ αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ μπλουζ. Γι' αὐτὸ καὶ βλέπεις νὰ πέφτει στὴν ὀθόνη ἓνας βιασμός καὶ νὰ συνοδεύεται μουσικά ἀπὸ ἓνα τέτοιο ζαχαρωμένο τραγουδάκι.

Π.Τ.: Στὴν ταινία ὅμως ὑπάρχουν «ἐντυπωσιακὰ ντεκόρ», ἐν-α σπιτί μεγαλοπρεπές, ὅπου κινοῦνται οἱ ἡρώες σου καὶ γιὰ τὰ ὁποῖα οἱ κριτικοὶ πρόβαλαν ἐντονώτατες ἀντιρρήσεις.

N.N.: Ἐδῶ τελικὰ μιλάμε γιὰ τὴν κριτικὴ τῆς μιζέριας καὶ ξέρω ἀπὸ ποῦ ξεκινᾶ αὐτὸ τὸ πρᾶγμα. Πολλοὶ κριτικοὶ θέλουν σχήματα ἀναγνωρίσιμα μέσα σ' ἓνα ντεκόρ. Μιλάμε πιά γιὰ τὸ λάθος τῆς κριτικῆς ἐνός ντεκόρ. Αὐτὸ τὸ λάθος εἶχε γίνει καὶ στὴν «Εὐριδική». Ἐπειδὴ συνέβαινε νὰ ὑπάρχει ἓνα σπιτί, τὸ ὁποῖο ξεπερνοῦσε τίς μικροαστικὲς ἀντιλήψεις περὶ σπιτιοῦ, διαμερισματος πολυκατοικίας κ.λ.π. θεωρήσανε ὅτι ἡ ἡρώιδα ἀνήκει σὲ μιά μεγαλοαστικὴ τάξη. Κάποιο τέτοιο λάθος γίνεται τώρα καὶ μὲ τὰ «Κουρέλια». Ἄν κατ' αὐτοὺς ἦταν μέσα σ' ἓνα μικρὸ διαμερισμάκι, μ' ἓνα ντιθανάκι, διάφορες φοβερὲς φορμάϊκες, τότε θὰ τὸ ἔχαν δεῖ ταξικὰ ἀλλοιώτικα τὸ πρᾶγμα. Κι ἐγὼ μεγάλωσα μὲς στὰ παραπλήγματα ἀλλὰ αὐτὸ δὲν μοῦ ἀπαγορεύει ὅταν θέλω νὰ στήσω ὑπερρεαλιστικὰ μιά ἱστορία νὰ τὴ στήνω μέσα σὲ ἀναγνώσιμα ντεκόρ, ἐπειδὴ συμβαίνει νὰ ἀναγνωρίζουν οἱ κριτικοὶ αὐτὰ τὰ ντεκόρ καὶ ὄχι τὰ ἄλλα. Ἐδῶ τελικὰ μιλάμε γιὰ πρόβλημα ντεκόρ.

Π.Τ.: Στην ταινία σου παρατήρησα μιά σκηνοθεσία, τήν όποία εγώ θά όνόμαζα άμερικάνικου τύπου. Άμερικάνικου μέ τήν έννοια τού γοργού, τής γρήγορης έναλλαγής, τού κοφτού μοντάζ και τής μεγάλης σύνθεσης τού σενάριου, πέρα από τίς όποιεσδήποτε διαφορές πού μπορεί νά ύπάρχουν ώς πρός τό θέμα τού σεναρίου. Αισθάνεσαι νά έχεις δεχθεί έπιρροές από τό άμερικάνικο σινεμά;

N.N.: Έγώ βασικά άγαπώ τό γ' κατηγορίας άμερικάνικο σινεμά. Είμαστε μιά γενιά πού είδε πολύ άμερικάνικο σινεμά. Α', Β', και Γ' κατηγορίας, και τό γ' κατηγορίας, τό μαύρο δηλαδή άμερικάνικο σινεμά τό αισθάνομαι πιό δικό μου. Οί ύπερπαραγωγές δέν μέ συγκινοῦσαν.

Π.Τ.: Μιούζικαλ όμως πρέπει νά 'βλεπες και νά 'χουν έπηρεάσει κατά ένα τρόπο τήν αισθητική σου άπ' ό,τι τουλάχιστον είδα στην ταινία.

N.N.: Ναί μ' έχουν επηρεάσει πολύ τά μιούζικαλ. Διότι τό νά κινεϊσαι ήταν σάν νά έλευθερώνεσαι από τό σφιγμένο κοστούμάκι και τή γραβάτα. Ό χορός σου έδινε μιά έλευθερία, μιά κίνηση και βοήθησε στό νά ξεπετάξουμε από πάνω μας αυτά τά πεπαλαιωμένα ντυσίματα. Γι' αυτό άγαπήθηκε και τό μιούζικαλ. Από τό μουσικό φίλμ άφ' ενός και από τό γ' κατηγορίας μαύρο σινεμά άφ' έτέρου, μοιραία πήρα και εγώ κάποιους τέτοιους ρυθμούς, πού κατά βάση δέν είναι άμερικάνικοι αλλά εύρωπαϊκοί ρυθμοί άφου τίς μεγάλες ταινίες τού Χόλλυγουντ τίς έχουν φτιάξει Εύρωπαίοι: ό Στέρνμπεργκ, ό Λάγκ, ό Γουάιλντερ κ.ά. Καί τέτοιες αναφορές ύπάρχουν στην ταινία. Τό γεγονός ότι αυτός πεθαίνει και τό μαγνητόφωνο λέει τήν Ιστορία είναι μιά λογική παρμένη από τή «Λεωφόρο τής Δύσεως».

Π.Τ.: Δηλαδή έχεις δεχθεί επιδράσεις ξεκάθαρες.

N.N.: Μά όχι μόνο εγώ. Καί ό νεώτερος εύρωπαϊκός κινηματογράφος έχει έντονη τήν άμερικάνικη επίδραση. Φερειπειν ή «Φλόγα πού τρεμοσβύνει» τού Μάλ η η «Κραυγή» τού Άντονιόνι έχουν μιά άφήγηση και καθαρά άμερικάνικη μέ τήν έννοια πού είπαμε πιό πάνω.

Π.Τ.: Αύτή τήν επίδραση τήν βλέπεις καθοριστική γιά τό έργο σου; Ή είναι τά θέματα τό όποία συμπίπτουν μέ μιά «άμερικάνικη σκηνοθεσία»;

N.N.: "Όταν κάνω μιά ταινία άναρωτιέμαι πρώτα, άν θά καθήσω έγώ νά τή δώ. Αυτό πάντα όταν ξεκινώ νά κάνω τήν ταινία μέ κάποιες οικονομικοτεχνικές πιέσεις. Καί τήν αισθητική μου πολλές φορές τήν καθόρισε τό οικονομικό μέσον. Δέν είχα καμμιά διάθεση νά κλείνομαι μέσα σέ σπίτια καί νά κάνω ταινίες. Θά ήθελα μεγαλύτερα άνοιγματα. "Όταν όμως πρέπει νά κάνω ταινία καί δέν έχω χρήματα, τότε μοιραία ή αισθητική μου καθορίζεται άπό όλους αυτούς τούς περιορισμούς. Προσπαθώ πάντως νά κάνω ταινίες πού δέν θά παίζουν μέ τά νεύρα του θεατή ούτε θά τόν κάνουν νά χασμουριέται. "Άλλως τε δέν είμαι καί σκηνοθέτης του μονόπλανου. "Από τή στιγμή πού τό έκανε ό Χίτσκοκ μιά φορά στό «Βρόγχο» όλα τ' άλλα τέλειωσαν. Βέβαια άν χρειάζεται νά γίνει θά γίνει. Καί τώρα έκανα ένα μονόπλανο 120άρι του Παναγιωτίδη πού παίζει τό ντράμς. "Αναγκάστηκα βέβαια νά τό κόψω γιά λόγους πού 'ταν έξω άπό τίς προθέσεις μου.

Π.Τ.: 'Ός πρός τή φωτογραφία τής ταινίας έχω μιά άπορία. 'Ενώ μιλάς γιά τή φθορά κάποιων προσώπων μιās έποχής πού αύτή τή φθορά τήν κουβαλοϋν καί σήμερα, έν τούτοις παρατήρησα μιά φωτογραφία τέλεια μέν αλλά καί πολύ δμορφη, πολύ πλούσια, πολύ λουστραρισμένη γιά νά βγάλει αύτή τή φθορά.

N.N.: "Αφ' ενός μου έλλειψε μιά «τίντα» πού θά έπίστρωνε τήν ταινία καί θά έθγαζε τή φθοροποιό επίδρασή της πάνω σ' αυτό τό λαμπικαρισμένο άποτέλεσμα. Μιά υπόθεση λίγων ώρών δηλαδή στά έργαστήρια αλλά λόγω φόρτου εργασίας δέν πρόφτασε νά γίνει. "Αφ' έτέρου βέβαια ήθελα αυτό τό λουστράρισμα νά συνοπάρχει μέ αύτή τήν κατάσταση σάν άναφορά στη φωτογραφία των ταινιών εκείνης τής έποχής. "Άλλά καί ως πρός τή δουλειά μου πάνω στά πλάνα θά ήθελα νά πώ δυό λόγια. Αυτό πού μέ ένδιέφερε ήταν νά υποχρεώνει ή μηχανή τόν ήθοποιό νά μπει αυτός μέσα στόν χώρο της καί όχι νά τόν άκολουθήσει εκείνη. "Ήταν ένας δικός μου πειραματισμός. "Επειδωκα δηλαδή νά άνεξαρτητοποιηθεί ή μηχανή μέσα στό χώρο, νά άνεξαρτητοποιηθεί άπό τήν Ιστορία χωρίς βέβαια νά άποκλείσει τή συμμετοχή καί τή συγκίνηση του θεατή. Τελικά δέν μπόρεσε νά γίνει. "Υπήρχαν τόσο φοβερά προβλήματα εκείνη τή στιγμή ώστε ήταν μεγάλη πολυτέλεια νά πειρατισθώ πάνω στη μηχανή.

Π.Τ.: Ποιά ήσαν δηλαδή τά άλλα προβλήματα;

N.N.: Βασικά ό ήχος. Παρ' όλο ότι ήταν ό καλύτερος πού άκούσα-
 με στις τελευταίες ταινίες έν τούτοις βγήκε μετά χιλίων κόπων
 και βασάνων. Ύπήρχε μόνο ένας άνθρωπος γιά τόν ήχο, πού έκα-
 νε και μπούμαν εκείνη τή στιγμή. Ό χώρος ήταν άντιηχητικός:
 ύπήρχε πολύ μπετόν τριγύρω και πολλή πλαστική μπογιά ή όποία
 εξακόντιζε τόν ήχο πίσω. Όλος ό ήχος ήταν σύγχρονος και κυ-
 κλοφορούσαμε όλοι μέ κάτι τεράστια χαλιά τά όποία στήναμε
 έδω κι εκεί γιά νά κόθουμε τίς άντιχήσεις. Τό πρώτο δηλαδή
 πράγμα ήταν νά άκούμε τί λένε οι ήθοποιοί. Έτσι δέν μās έμεινε
 καιρός γιά τέτοια πειράματα. Είχαμε προβλήματα έπίσης και μέ
 τούς φωτισμούς. Πώς δηλαδή θά στηθούν οι προβολείς. Έπειδή
 θά δίναμε μία φωτογραφία παλαιού τύπου, έπρεπε νά δουλέψου-
 με άπό τίς όροφές, όπως δούλευαν και παλαιά. Τελικά μέ όλα
 αυτά τά προβλήματα δέν μου έμεινε καιρός γιά πειραματισμούς.

*Π.Τ.: Αύτή ή προσπάθεια γιά τή «δικτατορία» τής Ιστορίας
 πάνω στην κάμερα (πράγμα, πού όπως είπες, δέν ήθελες)
 έφτασε σέ στιγμές ύπερρεαλισμού και παρατηρήσαμε νά
 ύπάρχει σέ όρισμένα σημεία ένα ρεαλιστικό στήσιμο μέ
 προεκτάσεις ύπερρεαλιστικές. Παράλληλα και στή συμπερι-
 φορά όρισμένων προσώπων — βασικά τής Βέρας — είδαμε
 ψήγματα σουρρεαλισμού σέ άντίθεση μέ τά άλλα πρόσωπα
 πού φερόντουσαν σαν κανονικοί άνθρωποι, σαν νά 'ταν δίπλα
 μας. Τί νόημα είχαν αύτά;*

N.N.: Βασικά ήθελα νά περάσω μερικά πράγματα στό κοινό και
 έπρεπε νά βρω ένα τρόπο γιά νά τά περάσω. Είχα τήν Ιστορία
 κάποιων ανθρώπων σέ όριακές πιά καταστάσεις, ανθρώπων πού
 δέν μπορούν πιά νά πάνε πίσω, μπροστά τους ύπάρχει ό θάνατος
 και πάνω άπό όλα ή έπιθυμία ή δική μου νά τά περάσω αύτά στόν
 κόσμο. Πώς άλλιώς θά μπορούσα νά βάλω τόν Κωνσταντίνο, τόν
 ήρωα, νά άντιδρά μπροστά σέ ένα πτώμα άπό τή στιγμή πού ό
 ήρωας αύτός έχει δεχθεί τήν ύπαρξη του θανάτου άνάμεσά μας.
 Σκέψου έναν άνθρωπο πού πάει σ' ένα σπίτι φιλικό και βρίσκει τό
 φίλο του άγκαλιά μέ ένα πτώμα. Πώς θά άντιδράσει; Ένας
 άνθρωπος καθημερινός θά βάλει τίς φωνές και θά φύγει. Έγώ
 όμως πώς θά έβγαζα τή θέση του Κωνσταντίνου γιά τό θάνατο;
 Γιά αύτόν πού ό θάνατος συζητιέται πολύ σοβαρά; Ό μόνος τρό-
 πος γιά νά δώσω τή θέση του Κωνσταντίνου εκείνη τή στιγμή,
 ήταν νά τόν φέρω σέ μία τέτοια κατάσταση ώστε ό θεατής νά

καταλάβει ότι ο θάνατος δεν αποτελεί πιά για αυτόν κανένα σημείο και στοιχείο ταραχής.

Π.Τ.: Δικαιολογείς έτσι και την αυτοκτονία του στο φινάλε;

N.N.: Βεβαίως. Και τελικά εκεί που ο θεατής πάει να παγώσει αρχίζει πλέον να συζητάει το θάνατο.

Π.Τ.: Συνεπώς θέλεις να ταυτίσεις κατά έναν τρόπο το θεατή με τον ήρωα χωρίς καμιά διάθεση αποστασιοποίησης.

N.N.: Καμιά απολύτως. 'Απλώς θέλω να μπάσω το θεατή μέσα στο πρόβλημά μου. Και αυτός ο τρόπος περάσματος αυτών των τόσο σοβαρών πραγμάτων μέσα από μία κυνικότητα, μία είρωνια και μία κατά πρόσωπο συζήτηση φαίνεται πως τελικά λειτούργησε και φώτισε δλους τους άστους κριτικούς. Κανείς τους δεν προχώρησε πιά βαθειά σ' αυτή τη βία και τη σκληρότητα της ταινίας. Και μπλοκαρισμένοι δεν θέλησαν να δεχθούν ότι αυτό το πράγμα λέγεται στά σοβαρά.

Π.Τ.: Τελικά την ταινία σου σε ποιά κατηγορία την εντάσεις;

N.N.: Δεν ξέρω. Είλικρινά δεν ξέρω. Το μόνον που ξέρω είναι ότι μιλάει για το θάνατο και για τον έρωτα.

Π.Τ.: Ούτε και σάν φόρμα την έχεις κατατάξει;

N.N.: Καλύτερα να μου ελεγες εσύ που την είδες σε ποιά φόρμα την κατέταξες. Διότι το «Φάντασμα της Έλευθερίας» του Μπουνουέλ είναι σά φόρμα ρεαλιστική ενώ πρόκειται για μία σουρρεαλιστική ταινία. Κάτι τέτοιο προσπάθησα κι εγώ. Δηλαδή μέσα από ρεαλιστικές καταστάσεις να περνάω όλα αυτά τά άπαράδεκτα στη λογική πράγματα. Πού για μένα είναι κι αυτά ένα είδος λογικής. Θά 'θελα λοιπόν να μου πείς εσύ τη γνώμη σου για τό είδος της ταινίας.

Π.Τ.: Έγώ από άποψη φόρμας θά όνόμαζα την ταινία ρεαλιστική μέ πολλά όμως συμβολικά στοιχεία. Όπως ή Βέρα που λειτουργεί σε μένα σά σύμβολο για κάτι που δεν άποκτήσαμε και που συνεχώς παρεμβαίνει στη ζωή μας σάν τραύμα ή σάν άπωθημένο. Δηλαδή μία ταινία ρεαλιστική, μέ στοιχεία συμβολικά και διάθεση σουρρεαλιστική.

N.N.: Ναι συμφωνώ. Κάπου εκεί γύρω τελικά κινήθηκε. Ποσοτικά μόνο δεν ξέρω.

Π.Τ.: Πάντως σέ γενικές γραμμές τό πλαίσιο της είναι ρεαλιστικό.

N.N.: Ναί, διότι άν άπογείωνα τήν ταινία από τήν άρχή σ' ένα τέτοιο επίπεδο θά έμοιαζαν σάν άπραγματοποίητα όλα ή σάν ψευτικά. "Όταν πρό καιρού συζήτησα μέ ένα περιθωριακό τύπο αύτής τής γενιάς, μου είπε «είμαι έτοιμος νά βγώ στό δρόμο και νά σκοτώσω». Είναι σίγουρα μιά φασιστική θέση. Ποσοτικά όμως σέ τί βαθμό;

Π.Τ.: 'Η συνεργασία σου μέ τούς ήθοποιούς σέ ποιά βάση ξεκίνησε; Διότι έξωτερικά δέν μοιάζουν μέ σαραντάρηδες, όπως οι ήρωες τής ταινίας.

N.N.: Μπορεί νά μήν είναι τής δικής μου γενιάς, αλλά τόν άπόηχό της τόν έζησαν και τήν γνωρίζουν. Είναι, θά έλεγα, τής γενιάς των Ρόλιγκ - Στόουνς. Τό πιό σπουδαίο όμως στήν ύπόθεση είναι πώς και οι ίδιοι έχουν δηλώσει «περιθώριο», και ξέρω πολύ καλά ότι ενώ είχαν μεγάλες εύκαιρίες νά ένταχθοϋν δέν έντάχθηκαν. Αυτό τό πράγμα βοήθησε πάρα πολύ τήν ιστορία νά περάσει. Για νά τήν ολοκληρώσω καλύτερα, μπόλιασα τούς ήρωές μου μέ στοιχεία συγγενή των ήθοποιών.

Π.Τ.: Δηλαδή τό σενάριο τό προσάρμοσες στά πρόσωπα πού είχες επιλέξει;

N.N.: Μάλλον είχαν αυτοεπιλεχθει. 'Από τήν πρώτη στιγμή τάχθηκαν άνευ όρων πλάι στήν ιστορία. 'Η έρμηνεία δηλαδή δέν βγήκε μόνο από τήν έμπειρία των παιδιών πάνω στό σινεμά ούτε άσφαλώς μόνο από τή δική μου σκηνοθετική καθοδήγηση. 'Απλώς πήραν σάν δική τους τήν ιστορία, πρόσθεσαν και προσωπικά τους στοιχεία και νομίζω πώς αυτό τό πράγμα κάθε σωστός σκηνοθέτης πρέπει νά τό επιδιώκει.

Π.Τ.: Τό νά παίζει ό ήθοποιός ρόλους πάνω στη ζωή του δέν έλλοχεύει γι' αυτόν τόν κίνδυνο τής τυποποίησης;

N.N.: 'Εκεί πιά είναι πρόβλημα του ήθοποιού. 'Ο ήθοποιός πρέπει νά είναι ένα άτομο τό όποιο νά άντλει συνεχώς έμπειρίες. 'Εχουμε άκούσει πολλά γιά τόν τρόπο πού δουλεύει ό Μπράντο. Φυσικά κανείς ήθοποιός δέν είναι ύποχρεωμένος νά κλειστεί σέ τρελοκομείο γιά νά παίζει τό ρόλο ενός τρελοϋ. 'Αλλά ένας σωστός ήθοποιός όπως ήταν ό Μπράντο πήγε και κλείστηκε σέ κλινική

γιά νά μπορέσει νά μελετήσει τή συμπεριφορά αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων. Ἐζησε πλάι τους, κουθέντιασε μαζί τους, πέρασε τίς κρίσεις τους καί μετά μπόρεσε νά βγεῖ ἔξω καί νά δώσει ρόλο. Ὁ ἠθοποιός εἶναι μιά μάζωξη ἐμπειριῶν πού δταν δέν τίς συναντάει στό δρόμο του πρέπει ὁ ἴδιος νά ψάχνει καί νά τίς βρῆκε. Τό νά 'ναι ἡ ζωὴ του θέατρο - σπίτι καί σπίτι - θέατρο, τί ἐμπειρίες χαρίζει στὸν ἑαυτό του; Γι' αὐτό ὑπάρχει καί δυσκολία μέ τούς Ἑλληνες ἠθοποιούς. Ἐγὼ εὐτυχῶς γιά τούς λόγους πού σοῦ εἶπα στάθηκα τυχερός.

Π.Τ.: Τὴν ὑπόθεση «ἑλληνικός κινηματογράφος» πῶς τὴ βλέπεις;

N.N.: Τό νά γίνεται μιά ταινία στήν Ἑλλάδα, εἶναι κάτι πολύ σημαντικό. Κάθε ταινία πού γίνεται εἶναι γιά μένα σημαντική. Βέβαια κάποια στιγμή θά πρέπει νά γίνει ἕνα ξεκαθάρισμα. Νά δοῦμε ποιοί εἶναι καί ποιοί δέν εἶναι. Ἀλλά πρῶτα θά πρέπει νά γίνει ἕνα ξεκαθάρισμα στήν κριτική. Θά πρέπει νά μάθουν νά τοποθετοῦν τὴν κάθε ταινία ἐκεῖ πού ἀνήκει καί μέ κάποια καλωσύνη γι' αὐτό τό ὄργανο ἔκφρασης πού λέγεται σινεμά.

Π.Τ.: «Ἐκεῖ πού ἀνήκει» τί σημαίνει; Ὡς πρὸς τὴ μορφή, τὴ θεματολογία, τὴν ἰδεολογία, τί ἀπ' ὅλα αὐτά;

N.N.: Τό θέμα τῆς ταινίας αὐτοῖ οἱ κύριοι τό κρίνουν πάντα ἰδεολογικά χωρὶς νά τοὺς ἐνδιαφέρει μέ τί σκουπιδιάρικο τρόπο τό περνᾶς. Ὅταν θέλεις νά περάσεις κάτι στό κοινό καί τό περνᾶς μέ ἕνα τρόπο στριφνό, βαρετό καί ὑπνωτικό, δέν τοῦ πέρασες τίποτα παρά ἕνα χασμουρητό.

Π.Τ.: Ρίχνεις δηλαδή σημαντικὴ εὐθύνη στήν κριτικὴ γιά τὴν κατάσταση πού βρῆκεται σήμερα ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος;

N.N.: Βεβαίως. Τὴ μεγαλύτερη εὐθύνη αὐτὴ τὴ φέρει. Γιά νά καταλάβεις θά σοῦ δώσω ἕνα παράδειγμα: Γύρω στά 1965 ἐμφανίσθηκε μιά ομάδα μέ ἐπικεφαλῆς τὸν Βασίλη Ραφαηλίδη ὁ ὁποῖος εἶπε τό ἐξῆς ἐκπληκτικό: ὅτι ὁ κινηματογράφος ἀνήκει τοὺς διανοοῦμενους. Δηλαδή πᾶς διανοοῦμενος ἀρπάζει μιά μηχανή καί τό πρόβλημα ἔληξε. Μ' αὐτόν τὸν τρόπο ἐδίωξαν τό κοινό ἀπὸ τίς αἴθουσες. Καί πρόσεξε δέν τὰ βάζω μέ τοὺς διανοοῦμενους διότι καί ὁ Χῶξ ἦταν μέγας διανοοῦμενος ἀλλά ἤξε-

ρε νά δώσει δυό πλάνα. "Όταν όμως παίρνεις 200 φωτογραφίες, τς βάφεις, τς «κινηματογραφείς» και μετά λές έκανα κινηματογράφο, έπειδή μ' αυτές τς φωτογραφίες έθιξες ένα ευαίσθητο σημείο του Έλληνα, τότε δέν έκανες κινηματογράφο. Καί από τήν άλλη οι παλαιοκριτικοί όταν προσπαθούν νά πείσουν τόν κόσμο ότι αυτό τό πράγμα είναι κινηματογράφος, τότε έχουμε πιά νά κάνουμε μέ ένα τραγικό φαινόμενο.



ΤΑ ΚΟΥΡΕΛΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΑΝΕ ΑΚΟΜΑ του Νίκου Νικολαΐδη

«ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ»
του Γιώργου Πανουσόπουλου

Μέ τους ανθρώπους της τρίτης ηλικίας ασχολείται τό «ταξίδι του μέλιτος» του Γιώργου Πανουσόπουλου. Μέ τους ανθρώπους αυτούς πού ἴσως δέν ἔχουν νά περιμένουν πολλά ἀκόμα ἀπό τή ζωή. Ὁ Πανουσόπουλος τοποθετεῖ τά πρόσωπα τῆς ταινίας του στά λουτρά του Καϊάφα ὅπου κάθε καλοκαίρι δημιουργεῖται ἐκεῖ μιά περίεργη μικρή κοινωνία ἀπόμαχων τῆς ζωῆς. Τούς ἀντιμετωπίζει ὁ σκηνοθέτης σάν ἓνα «περιθωριακό» γκέτο, χωρίς πολιτικό ὑπόβαθρο καί κοινωνική θέση ἀλλά μέ ἀγάπη καί συμπάθεια. Τή δική του εὐαισθησία τήν ἐνσωματώνει σ' αὐτή τῶν ἡλικιωμένων καί μέ αὐτό τό πάντρεμα δημιουργεῖ ἓνα κλίμα ποιητικό γιά νά κινήσει τήν ἱστορία του. Βλέπουμε διάφορες παρέες ἡλικιωμένων νά παίζουν χαρτιά ἢ ποδόσφαιρο, νά συζητοῦν, νά βλέπουν τηλεόραση καί νά ἀπολαμβάνουν τό παρόν τους ἀφοῦ ἴσως μέλλον γιά αὐτούς νά μήν ὑπάρξει. Μόνο δύο νεαρά ἄτομα κινοῦνται στό μῦθο, σύμβολα τῆς νιότης καί του ἔρωτα, ἡ ἀντίστιξη σέ ἓναν κόσμο πού πλησιάζει σέ κάποιο τέλος. Ἐνας φόνος ἔρχεται νά ταραξει τήν ἡσύχια τῆς μικρῆς κοινωνίας καί νά ἀπογυμνώσει τά πρόσωπα ἀπό τήν ἠθελημένα ξεχασμένη ἰδέα του θανάτου, νά τους φέ-

ρει καταπρόσωπο μέ τό θάνατο πού εἶναι καί τό μόνιμο ὑπαρξιακό τους πρόβλημα. Ἐνῶ ἀντιλαμβάνονται πῶς ἐγινε φόνος, ἀρνοῦνται νά τόν συζητήσουν, νά τόν καταγγείλουν, νά τόν ἐπισημάνουν. Ἕνας φόνος σημαίνει βέβαια τόν θάνατο. Κι αὐτόν φοβοῦνται οἱ ἥρωες τῆς ἱστορίας.

Ὁ Πανουσόπουλος γιά νά μή ξεπέσει σέ μελοδραματισμό μιά καί μιλά γιά τό πιό συμπαθές καί ἀνώδυνο περιθώριο πού ζεῖ γύρω μας, καί γιά νά ἀποφύγει τόν κίνδυνο τοῦ νά ἐξελιχθεῖ ἡ ἱστορία του σέ θρίλλερ μιά καί τό σενάριο, ὅσον ἀφορᾶ τίς σχέσεις τῶν προσώπων, καί τήν τοποθέτηση εἶναι ἀνολοκλήρωτο, υἱοθέτησε ἕνα κλίμα ὀνείρου καί φαντασίας, ὥστε νά δεῖ μέ τρυφερή ποίηση τήν κατάσταση. Καί ἡ τελευταία εἰδικά σκηνή μέ τό πλοιάριο πού παίρνει τούς γέρους χωρίς νά ἐξηγεῖ πού πηγαίνουν, σύμβολο ἴσως τῶν ψυχοπομπῶν τοῦ ποταμοῦ Ἀχέροντα, εἶναι μιά σκηνή σημαίνουσας ποιητικῆς σύλληψης.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΙΜΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ



Μιά συζήτηση του ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΝΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ μέ τόν Π. Τιμογιαννάκη

Π.Τ.: Μέχρι τώρα σέ ξέραμε σάν όπερατέρ άρκετών ταινιών του έλληνικού κινηματογράφου. Έφέτος σέ είδαμε στό Φεστιβάλ σά σκηνοθέτη. Τι είναι αυτό που σέ έκανε ξαφνικά έφέτος νά στραφείς προς τη σκηνοθεσία;

Γ.Π.: Κατ' άρχήν δέν ήταν καθόλου ξαφνικά. Για μένα ό δρος «σκηνοθέτης» δέν απέχει από τόν δρο «όπερατέρ», «μοντέρ» ή καί «παραγωγός» άκόμα, κι αυτό διότι τό μεράκι πού νιώθω για νά κάνω τή φωτογραφία σέ μία ταινία, νιώθω τό ίδιο για νά κάνω καί τή σκηνοθεσία σέ μία άλλη ή τή διεύθυνση παραγωγής σέ μία τρίτη. Όπωσδήποτε δέν μέ ενδιαφέρει τό νά άσχοληθώ μέ τή συγγραφή σεναρίων.

Π.Τ.: Σέ ενδιαφέρει δηλαδή μόνο ό,τι άφορά τό τεχνικό μέρος.

Γ.Π.: Ναι. Καί ίσως σου φανεϊ περίεργο αλλά καί τή σκηνοθεσία τή θεωρώ τεχνικό μέρος.

Π.Τ.: Από πιά άποψη;

Γ.Π.: Από τήν άποψη του κατά πόσο είναι τέχνη καί κατά πόσο τεχνική ή ξυλογλυπτική, για νά σου δώσω ένα παράδειγμα. Αύτός που λαξεύει τό ξύλο είναι μάστορας, τεχνίτης, αλλά παράλληλα είναι καλλιτέχνης. Είναι αυτός που μαθαίνει τήν τέχνη του μέρα μέ τή μέρα, όσο ζει, καί που φτάνει κάποτε σέ ένα σημείο ολοκλήρωσης. Κάτι άνάλογο συμβαίνει καί μέ τό σινεμά. Από τό μοντάζ, που δέν είναι μόνο τεχνική δουλειά, καί τή φωτογραφία μπορείς μαθαίνοντάς τα μέ τό χρόνο, νά στραφείς καί προς τή σκηνοθεσία, σάν ολοκλήρωση μιās δουλειάς τεχνικής καί καλλιτεχνικής συνάμα. Τώρα στή σκηνοθεσία έχουμε δεχτεί πώς συμπεριλαμβάνεται καί ή σύλληψη του θέματος, τό στύλ, τό ύφος, όλα αυτά. Όμως τότε τί σκηνοθέτης θά ήταν ό Τζών Φόρντ καί οί άλλοι τής βιομηχανοποιημένης άμερικάνικης παραγωγής που δέν έλεγχαν ούτε σενάριο, ούτε ήθοποιούς. Θά έπρεπε νά

τούς άπορρίψουμε; "Όχι. Σίγουρα πρόκειται για μία σκηνοθεσία διαφορετικού τύπου άπό αυτή πού έχουμε δεχθει στην Εύρώπη όπου ό σκηνοθέτης έλέγχει πλήρως τό σενάριο — άν δέν τό γράφει κιόλας — τούς ήθοποιούς καί όλα αυτά.

Π.Τ.: Έσú σέ ποιά βάση δουλέψες, μία καί είσαι καί συγγραφέας τού σεναρίου, καί όπως φαίνεται δέν σου προκαθόρισαν οι άλλοι, τί θά κάνεις.

Γ.Π.: 'Η δουλειά μου σάν όπερατέρ δέν κάλυπτε τήν εύαισθησία μου καί για αυτόν τόν λόγο στράφηκα στή σκηνοθεσία, μετά άπό μία πολύχρονη θητεία σέ άλλους τομείς τού σινεμά.

Π.Τ.: Τό «Ταξίδι τού μέλιτος» σου έδωσε τό έναυσμα για να αρχίσεις;

Γ.Π.: "Όχι άπόλυτα. Ήταν μία ανάγκη πού ήρθε ή ώρα της να ώριμάσει καί να εκπληρωθει. Καί έτσι έκανα τό «Ταξίδι τού μέλιτος».

Π.Τ.: Πώς καταπιάστηκες με ένα τέτοιο θέμα; Καί βασικά πώς καθόρισες αυτό τό όνειρικό ύφος στην ταινία;

Γ.Π.: Κατ' άρχήν πρέπει να σου έπισημάνω τό γεγονός ότι όποια ιδέα κι άν μου κατέβαινε στό κεφάλι, ποτέ δέν ήταν μία πραγματική ιστορία. Καί καμιά «πραγματική» ιστορία άπό δσες έτυχε να ακούσω, να δω ή να διαβάσω στην έφημερίδα δέν ήταν πραγματικά συνταρακτική. Για αυτό καί ποτέ δέν σκέφτηκα μία άληθινή ιστορία να τήν μεταφέρω στην όθόνη αυτούσια. 'Η πραγματικότητα για μένα είναι πλήρης καί ιερή, καί δέν βλέπω να έχει τήν ανάγκη μιάς δικής μου ταινίας. Ίσως να μήν είμαι καί έγώ σέ θέση να κάνω τήν πραγματικότητα να φαίνεται πραγματική. Καί έτσι πάντα σκέφτομαι ένα κινηματογράφο πού να συντίθεται μέσα στον σκηνοθέτη. Μου έκανε πολύ έντύπωση κάποτε ό τρόπος με τόν όποιο σκηνοθετοΰσε ό Φελίνι μία σκηνή στους «Κλόουν». "Όπου ήταν ένα ντεκόρ τεράστιο, άδειο, διάφοροι κομπάρσοι με παρδαλά ρούχα καί ό Φελίνι σιγά - σιγά μ' αυτό τό ύλικό πού είχε στά χέρια του καί χωρίς σενάριο άρχισε να συνθέτει τό κάδρο του σά ζωγράφος. Μου άρεσε αυτό τό πράγμα γιατί άπό ένα άδειο τοίχο, ένα άδειο ντεκόρ, έφτιαξε εκείνη τή στιγμή ένα κόσμο.

Π.Τ.: Άρα έχεις δεχθει μία επίδραση άπό τόν Φελίνι.

Γ.Π.: "Ίσως. Έκείνο πάντως πού ξέρω είναι πώς μου άρέσει πάρα πολύ. Μέ έμπνέει ό τρόπος τής δουλειάς του, διτ φτιάχνει ένα κόσμο δικό του. Όχι όμως μόνο ό Φελίνι αλλά και ό Μπουνουέλ.

Π.Τ.: Τόν Φελίνι τόν έφερα σάν παράδειγμα επειδή όρισμένοι κριτικοί παρομοίασαν τό στυλ σου μέ τό δικό του.

Γ.Π.: Αυτό ξεκινάει από τεμπελιά τών κριτικών. Πετάνε τή λέξη «φελινικό» χωρίς νά προχωρήουν νά δούν τί αυτό σημαίνει. Είναι άστείο δηλαδή νά «καπελώνει» ό Φελίνι κάθε εικόνα πού μοιάζει μέ μία δική του. Καί είναι καί ύπέρ του βέβαια.

Π.Τ.: Είπες προηγουμένως ότι ή πραγματικότητα δέν σε έμπνέει για νά φτιάξεις μία ταινία...

Γ.Π.: Νά σου φέρω ένα παράδειγμα για νά ολοκληρώσω πάνω σ' αυτό τό θέμα. Διάβασα προχθές στήν έφημερίδα πώς μία γριά 82 έτών, 2 χρόνια άφ' ότου πέθανε ό άνδρας της, έβαλε φωτιά καί κήακε. Άκου τώρα μία λεπτομέρεια για νά δεις πώς δέν άναπαρίσταται πραγματικά ή πραγματικότητα. Οί γείτονές της είπαν πώς πρίν κλειδωθεί για νά αυτοκτονήσει ξερίζωσε όλα τά λουλουδια τής αύλής της. Αυτή είναι μία πράξη τρομερού ποιητικού μεγέθους. Σκέψου μία γριούλα πρίν νά αυτοκτονήσει νά ξερίζώνει τά φυτά της. Γίνεται αυτό τό πράγμα ταινία; Έμένα προσωπικά μου είναι αδύνατο νά σήσω τήν κάμερα άπέναντι σε ένα τέτοιο γεγονός. Τώρα ειδικά για τό «Ταξίδι του μέλιτος» καί για τό θέμα του πού είναι οί γέροι, δέν ήταν κύρια τό θέμα του πού μέ ένέπνευσε. Για νά γίνω πιό σαφής δέν ήθελα νά καθορίσω τή στάση μου άπέναντι στή ζωή ή νά πάρω μία θέση σε κάποιο ζήτημα ή επειδή είναι ή πρώτη μου ταινία πρέπει νά εκφράσω κάποιο προσωπικό μου πρόβλημα, επειδή έτσι συνηθίζεται. Η επόμενη ταινία πού σκοπεύω νά κάνω δέν έχει καμία σχέση μ' αυτή, πέρα από τό γεγονός ότι καί αυτή δέν θά πραγματευεται πραγματική Ιστορία.

Π.Τ.: Συνεπώς καθοριστικός παράγοντας για τή δουλειά σου σάν σκηνοθέτης είναι ή άπόστασή σου από τήν πραγματικότητα, καί ή κίνησή σου σε ένα χώρο πού άγγίζει τά όρια του φανταστικού καί του όνειρικού.

Γ.Π.: Όχι σε πλήρη άπόσταση από τήν πραγματικότητα αλλά πλάι σ' αυτήν. Τά στοιχεία πού έγώ θέλω νά συνθέτουν τό δικό μου φανταστικό έπιζητώ νά είναι στοιχεία πραγματικά. Νά έχει δηλαδή ή ταινία λεπτομέρεια καθημερινή καί όλο τό πράγμα νά βρι-

σκεται σέ άλλη διάσταση. Στοιχεία πέρα γιά πέρα φανταστικά δέν μου άρέσουν. Κι αυτό είναι τό μόνο πράγμα πού μέ ένοχλεί στόν Φελίνι. Τό «Σατυρικό» δέν μου άρεσε.

Π.Τ.: Δέν σου άρέσει άφ' ενός ή άφαίρεση και άφ' έτέρου ή φωτογράφιση τής ζωής.

Γ.Π.: "Α, βέβαια. Ντοκουμανταίρ δέν θά έκανα ποτέ μου. Κι αυτό γιατί δέν έχω τό ταλέντο του Φλαέρτου ό όποιος έκανε ντοκουμανταίρ αλλά πλημμυρισμένα μέ ποίηση.

Π.Τ.: Ένα καθημερινό πρόβλημα τής ζωής, μιά συγκέντρωση πλήθους δέν θά σέ ένδιέφερε νά τά κινηματογραφήσεις;

Γ.Π.: Μόνο άν σ' αυτή τή συγκέντρωση έβλεπα άλλα στοιχεία. Φερ' ειπείν ένα πρόσωπο σουπερ ποιητικό. Όπότε άποκτάται αύτομάτως άλλη διάσταση.

Π.Τ.: Στο «Ταξίδι του μέλιτος» τώρα τί προσπάθησες νά βγάλεις;

Γ.Π.: Κατ' άρχήν θέλω νά τοποθετήσω κάπως ιδεολογικά τήν ταινία γιά αυτό και θά άρχίσω λίγο άνάποδα. Διάβασα τίς κριτικές πού γράφτηκαν γιά τήν ταινία και ή γενική γνώμη πού είδα νά διατυπώνεται ήταν ότι ή ταινία δέν έχει ιδεολογικό υπόβαθρο, πώς οί ήρωές της είναι μικροαστοί και ότι βρέ παιδί μου οί μικροαστοί είναι μιά υπόθεση πού δέν άξιζει τόν κόπο νά άσχολεΐσαι. Κάποιος μάλιστα είπε ότι αύτοί οί άνθρωποι τής ταινίας έχουν πεθάνει πριν γεννηθούν. Πώς έσύ προσπαθείς νά μάς τούς παρουσιάσεις ζωντανούς; Αύτή λοιπόν ή άποψη ότι ό μικροαστός είναι μιά υπόθεση πού δέν πολυενδιαφέρει παρά μόνο γιά νά δούμε τά στραβά της σάν τάξης κοινωνικής, αύτή είναι πού δέχεται ότι ή πλειοψηφία είναι σιωπηλή. Και έδω διαφωνώ. Αυτό πού προσπαθεί νά κάνει ή ταινία είναι νά δει άν αύτή ή πλειοψηφία βγάξει κάποιον ήχο. Κι άν άκούγεται, νά τόν καταγράψει. Βέβαια ή άπάντηση ίσως νά μή βγαίνει ξεκάθαρη και νά χρειάζεται δεύτερη ίσως και τρίτη ταινία. Αυτό δέν τό ξέρω. Πάντως ή ταινία δέν έγινε γιά νά προβάλει ιδεολογική θέση. Άπλως συμπίπτει μέ τή θέση — πιστεύω — πώς αύτή ή πλειοψηφία ή «σιωπηλή» έχει ήχο και άξιζει νά τόν άκούσουμε. Και ή πλειοψηφία είμαστε έμεις, γιά νά μή κοροϊδεύομαστε. Και στό κάτω - κάτω τί θά πει μικροαστός, ή καλύτερα Έλληνας μικροαστός. Υπάρχει καμιά τάξη έδώ τέτοιων μικροαστών; Είναι φτιαγμένο πράγμα. Άν πās στόν Καϊά-

φα, θά πασχίσεις νά τούς τοποθετήσεις δλους αúτους σέ κοινωνική τάξη είτε ως μικροαστούς είτε ως εργαζόμενους. Διότι δλοι αúτοι είχαν φθάσει σέ μιά τέτοια κατάσταση πού οι τάξεις δέν έπαιζαν ρόλο ανάμεσά τους. Ή στρατηγίνα στήν ταινία παίζει χαρτιά μέ τήν άλλη γυναίκα πού είναι κατώτερης τάξης καί μόνο γιά τίς χωριάτισες εκφράζεται ύποτιμητικά.

Π.Τ.: Μά τής στρατηγίνας ή αντίδραση γιά τή χωριάτιστα προβάλεται γκρό πλάνο στήν ταινία, πράγμα πού δείχνει τήν ταξική της άπόσταση έντονα. Καί έκτός αúτου ή στρατηγίνα βγαίνει κάπως σνόμπ άπέναντι σέ δλους· τό βλέμμα της, στό πώς παίζει χαρτιά, ή εκφραση του προσώπου της άπέναντι στίς άλλες γυναίκες κ.λ.π. Όλα αúτά νομίζω είναι στοιχεία πού προσδιορίζουν ταξικά ένα άτομο καί πάνω άπό δλα τό πώς άντιλαμβάνεται αúτό τό άτομο τήν ταξική του σχέση.

Γ.Π.: Όχι αúτές οι μικροδιαβαθμίσεις ανάμεσα στήν «άστή» καί σ' αúτή πού νομίζει ότι είναι άστή δέν παίζουν στήν ταινία μου σημαντικό ρόλο.

Π.Τ.: Δέν τά έβαλες δηλαδή μέ όρισμένο σκεφτικό;

Γ.Π.: Μέχρις ενός σημείου. Όχι γιά νά πώ ότι ή στρατηγίνα είναι ή χάι σοσάιτυ, ό άλλος ή κατωτέρα κ.λπ. Καί ύπάρχει ή χαρακτηριστική γιά μένα σκηνή του ποδόσφαιρου όπου δλοι μαζί παίζουν μπάλα χωρίς νά τούς ενδιαφέρει ή μεταξύ τους κοινωνική άπόσταση.

Π.Τ.: Δέν σέ ενδιέφερε νά δώσεις τό πολιτικό υπόβαθρο αúτων των σχέσεων; Δέν βρήκες έρεθίσματα άπό αúτό τό στοιχείο;

Γ.Π.: Δέν νομίζω πώς είναι άπαραίτητο οúτε καί δεσμευτικό νά καθορίζονται αúτά. Άν αúτοι οι άνθρωποι είναι μικροαστοί, είναι μιά ιστορία μικροαστών. Άν όμως ήταν άνθρωποι τής εργατικής τάξης τότε τά πράγματα θά ήσαν διαφορετικά. Διότι καί στον Καϊάφα ύπήρχε μιά περιοχή μέ φοθερά άθλια δωματιάκια γιά τίς φτωχίες, ντόπιες αγρότισσες πού έπασχαν άπό ρευματισμούς καί πήγαιναν νά κάνουν λουτρά. Αúτά όμως πού έγώ ήθελα νά δώσω στήν ταινία δέν μπορούσαν νά γίνουν μέ αúτόν τόν κόσμο, διότι θά ήμουν άνέντιμος νά παρουσιάσω κατ' αúτόν τόν τρόπο τούς φτωχούς χωρικούς. Είναι μιά προσωπική μου αντίδραση αúτό τό πράγμα άπό τήν εποχή άκόμα τής «Μαγικής Πόλης» όπου τό

Κολωνάκι γοητεύτηκε από τις τσίγγινες παράγκες τής γειτονιάς και θεωρήθηκε μεγάλη κουλτούρα τότε νά τρέχουν τά βρωμόνερα στή μέση τού δρόμου. Τά έβρισκαν οί κολωνακιώτες συμπαθητικά. Καί γιά νά κλείσουμε μέ τήν ταινία, δέν καταλαβαίνω σέ τελευταία ανάλυση γιατί πρέπει σώνει καί καλά νά πέρνουμε δλοι ιδεολογική θέση στά Έργα πού κάνουμε.

Π.Τ.: Γιά τό πρόβλημα έλληνικός κινηματογράφος τί έχεις νά πεις μιά καί έχεις δουλέψει σάν όπερατέρ μέ τούς περισσότερους σκηνοθέτες, καί σύ ό ίδιος σά σκηνοθέτης, θά έχεις μιά άποψη κάπως πιό πολυεδρική γιά τό θέμα.

Γ.Π.: Πουθενά στόν κόσμο δέν συμβαίνει νά μή μπορείς νά ξεχωρίσεις τήν έθνικότητα τής ταινίας όπως έδω. Ό έλληνικός κινηματογράφος δέν έχει πρόσωπο συγκεκριμένο. Άπλως ό κάθε κινηματογραφιστής στήν Έλλάδα έχει κι ένα δικό του κινηματογράφο.

Π.Τ.: Αυτό τό θεωρείς άνασταλτικό παράγοντα γιά τήν πορεία τού έλληνικού κινηματογράφου;

Γ.Π.: Άντίθετα, είναι ή μεγαλύτερη έγγύηση ότι θά ύπάρχει κινηματογράφος. Άπλως έχει προβλήματα πρακτικά. Είναι δύσκολα άναγνωρίσιμος, δύσκολα προωθείται. Κι έτσι «πολυδιασπασμένος» πώς νά προβληθεί στό έξωτερικό. Άπλως κάπου - κάπου θά ξεπετάγεται ένας σκηνοθέτης καί θά φαίνεται μόνο αυτός, καί όχι όλο τό άπάνθισμα τής κινηματογραφίας.

Π.Τ.: Αυτό τό βλέπεις νά εκφράζεται ως πρός τή φόρμα ή ως πρός τό περιεχόμενο;

Γ.Π.: Καί τά δύο. Πάντως τό ότι ό καθένας έχει τό δικό του δρόμο, τό βρίσκω πολύ καλό.

Π.Τ.: Κρίση δέν βλέπεις νά ύπάρχει;

Γ.Π.: Όχι, άπλως ύπάρχει ένα βουνό δυνάμεων άνεκεμετάλευτο. Υπάρχουν από τή μιά προϋποθέσεις έξευτελιστικές, λόγω γραφειοκρατίας μικροπολιτικής κ.λπ. καί ύπάρχει από τήν άλλη (τήν πλευρά τών κινηματογραφιστών) καλλιτεχνικός ένθουσιασμός γιά νά φτιάξουν κάτι.

Π.Τ.: Αυτή όμως ή κατάσταση θά μπορέσει νά συνεχιστεί όταν κάθε φορά οί σκηνοθέτες χρεώνονται καί δυσκολεύονται νά κάνουν έπόμενη ταινία;

Γ.Π.: Τό νά χρεωθείς είναι αναπόφευκτο, άφοϋ γιά νά γίνει ή ταινία θά πρέπει νά βρεθοϋν χρήματα. Σκοπός είναι νά χρεωθείς όσο γίνεται λιγότερο.

Π.Τ.: Διακρίνω μιά αισιοδοξία στά λόγια σου.

Γ.Π.: Μά βεβαίως καί είμαι αισιόδοξος. Βρισκόμαστε αύτή τή στιγμή στό Φεστιβάλ Θεσ/νίκης καί κάτω στην Άθήνα γυρίζονται ήδη ταινίες.

Π.Τ.: Τό Φεστιβάλ πιστεύεις πώς προωθεϊ τήν κατάσταση;

Γ.Π.: Καθόλου. Τό Φεστιβάλ έχει σχέση μέ γιορτές, μέ θεσμούς καί δέν ξέρω μέ τί άλλο, αλλά σίγουρα δέν έχει καμιά σχέση μέ τόν κινηματογράφο.

«ΠΟΥΝΕΝΤΟΓΑΡΜΠΗΣ»

τοϋ Μάκη Μωραϊτη

Ο Μάκης Μωραϊτης είναι ένας σκηνοθέτης τελείως παραγνωρισμένος μέσα στον έλληνικό κινηματογραφικό χώρο. Άν καί έχει κάνει μέχρι σήμερα, έννέα ταινίες αυτές έχουν άγνοηθεϊ συστηματικά άπ' όλους: σκηνοθέτες, κριτικούς καί κοινό. Κανείς δέν έχει προσπαθήσει όχι μόνο νά τίς προσεγγίσει αλλά οϋτε καί νά τίς παρακολουθήσει, νηφάλιος καί χωρίς προκαταλήψεις, μέχρι τό τέλος τους (χαρακτηριστική ήταν ή στάση τοϋ κοινού στό «άνεξάρτητο» φεστιβάλ τοϋ 1977, στή Μικρή Λέσχη τής Ταινιοθήκης καί στό φεστιβάλ τής Δράμας τό 1978 καί — κυρίως — στό φετεινό φεστιβάλ τής Λάρισσας όπου έγκατέλειψαν τήν αίθουσα άκόμα καί μέλη τών κριτικων επιτροπων!).

Ὁ κινηματογράφος του, ἔξω ἀπό τὰ γενικῶς παραδεγμένα καί καθιερωμένα πρότυπα, εἶναι ἐπηρεασμένος, στό μορφικό ἐπίπεδο, ἀπό τὰ διδάγματα καί τίς ἐπιτευξεις τῆς Ἀμερικάνικης Πρωτοπορίας. Ἀρνεῖται τὰ ὅρια τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, ἐρευνᾷ διαρκῶς τὰ ἐκφραστικά του μέσα καί προσπαθεῖ νά ἀνιχνεύσει καινούργιους τρόπους φιλικῆς ἔκφρασης.

Ἡ τελευταία του ταινία ἀποτελεῖ ἓνα πάρα πολύ τολμηρό ἐγχείρημα: Προσπαθεῖ νά ἐξευρευνήσει τήν ἱκανότητα τοῦ κινηματογράφου νά συνδέσει δύο διαφορετικούς χρόνους — ἐκεῖνον τοῦ παρελθόντος καί αὐτόν τοῦ παρόντος — μ' ἄλλα λόγια προσπαθεῖ νά λειτουργήσει σάν μνήμη. Τό βασικό ἐρώτημα πού θέτει εἶναι: μπορεῖ ἡ κάμερα, τοποθετούμενη μέσα σ' ἓνα χῶρο τοῦ σήμερα, νά συλλάβει καί νά καταγράψει τό χθές; Ἐρώτημα καίριο καί στό ὅποιο, νομίζω ὅτι, ἔχει ἀπαντήσει μονάχα ἡ λογοτεχνία μέ τό θαυμάσιο διήγημα τοῦ Τ. Σέρρεντ. *E for Effort* (ἑλ. τίτλος: *Μιά προσπάθεια*). Μέσα στό χῶρο τῆς πραγματικότητας, τοῦ κινηματογράφου καί τοῦ ἐφικτοῦ (μέ τὰ σημερινά πάντα δεδομένα) ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀρνητική. Καί ὁμως, αὐτό τό ἀδύνατο προσπαθεῖ νά πραγματοποιηθεῖ στόν *Πουνεντογάρμη*.

Μετά ἀπό λίγα σύντομα πλάνα ἡ κάμερα κινεῖται περιπλανᾶται πάνω στόν ἐξωτερικό τοῖχο ἑνός παλιοῦ σπιτιοῦ. Κάτι ἀπόλυτα δικαιολογημένο, μέ συγκεκριμένο λόγο ὑπαρξης. Εἶναι ἡ ἀρχή μιᾶς καταδήλωσης, ἡ ἀρχή μιᾶς σύγκρουσης ἀνάμεσα στούς δύο χρόνους. Τά «χαλάσματα» αὐτά βλέπονται, καταγράφονται ἀλλά ἀδυνατοῦν νά ἀνασυστήσουν — νά «εἰκο-

νογραφήσουν» τό παρελθόν. Ἡ προγενέστερη, ἀκέ-
 ραία μορφή τοῦ κτιρίου ἔχει χαθεῖ γιά πάντα. Τό μάτι
 κλείνει, ἀποτραβιέται, ἀρνῆται νά δεῖ. Ἡ μνήμη τρέ-
 χει πίσω στό χρόνο ἀλλά ἡ κάμερα ἀδυνατεῖ νά κατα-
 γράψει τήν κίνησή της αὐτή καί ἡ παλιά εἰκόνα δέν
 μπορεῖ νά ἀναπαρασταθεῖ, δέν μπορεῖ νά ἀντικαταστή-
 σει τήν τωρινή. Στή θέση της κυριαρχεῖ τό κενό. Μαῦ-
 ρο καί ἀπειλητικό, σάν σκιά πού στοιχειώνει μέ τήν
 ὑπαρξή του τό παρόν. Ἡ μνήμη εἶναι ἀδύναμη νά
 ἀλλάξει τίς φθορές πού προκάλεσε τό πέρασμα τοῦ
 χρόνου· ἡ κάμερα εἶναι ἀνήμπορη. Τό παρόν βρίσκε-
 ται ἐκεῖ προκλητικό, σέ καλεῖ νά τό ξανα-ἀντικρύσεις
 καί νά τό ἀποδεχτεῖς. Σέ προτρέπει νά μπεῖς μέσα,
 ἀλλά ἡ εἴσοδος σου θά δημιουργήσει τό ἴδιο κενό, τήν
 ἴδια αἴσθηση ἀπώλειας. Τό παρελθόν εἶναι χαμένο γιά
 πάντα, ὀριστικά. Δέν μπορεῖς νά τό δεῖς, δέν μπορεῖς
 νά τό συλλάβεις καί νά τό καταγράψεις. Μοναδική
 διέξοδος ἡ ἀφήγηση. Τά λόγια, οἱ λέξεις, προσπαθοῦν
 νά πιάσουν τό χθές. Ὁ ἦχος (παρελθόν) ἔρχεται σέ
 σύγκρουση μέ τήν εἰκόνα (παρόν). Στή συνέχεια τῆς
 ταινίας ἡ σύγκρουση αὐτή θά πραγματοποιηθεῖ πολ-
 λές φορές μέσα της, θά καταγραφεῖ ἀπό τά τεχνικά
 μέσα τοῦ κινηματογράφου (κάμερα, μαγνητόφωνο)
 καί θά προβληθεῖ μπροστά στό θεατή. Ὁ χρόνος, ὁ
 πραγματικός - φιλικός χρόνος καί ὁ ἀφηγηματικός -
 κινηματογραφικός χρόνος, θά κυλήσει. Ἡ ἀδυναμία
 τῆς κάμερας (καί τοῦ ματιοῦ πίσω ἀπό αὐτήν, τοῦ
 φιλομουροῦ) νά ξαναδεῖ τά πράγματα ὅπως ἦταν θά
 ἀναγνωρισθεῖ. Τό παρελθόν θά κυριαρχήσει, ἀλλά
 σάν ἀπουσία καί μόνο σάν τέτοια. Τό παρόν θά βρί-
 σκεται πάντοτε μπροστά μας, θά κυριαρχεῖ θριαμβευ-

τικά πάνω στην όθονη. Ή σκιά του περλθόντος θά βαραίνει πάνω του, θά τό τυλίγει αλλά θά αδυνατεί νά τό καταστρέψει ή νά τό επανεγγράψει. Τά τελευταία πλάνα τής ταινίας είναι χαρακτηριστικά. Τά τράβελινγκ μέσα στους στενούς δρόμους τής πόλης, οί κοινές εικόνες πού διαδέχονται ή μιá τήν άλλη, ή «μάταιη καί γελοία» αὐτή περιδιάβαση τής κάμερας δέν είναι, ὅπως πολλοί νόμισαν, ή ἀποδοχή τοῦ παρόντος καί ή προσέγγιση μ' ἓνα ἄτομο τοῦ παρελθόντος. Ή συνέχεια, τό τελευταῖο πλάνο, θά τό δείξει καθαρά. Ὁ ἔρωτας, πού στό φιλικό ἐπίπεδο θέλει νά λειτουργήσει σάν ἀπολύτρωση, θά μείνει ἀνολοκλήρωτος. Ή σαρκική ἔνωση τῶν δυό ἐραστῶν δέν θά πραγματοποιηθεῖ. Τό πλάνο θά κοπεῖ ἀπότομα, ή ταινία θά τελειώσει, ἀλλά ὁ χρόνος θά συνεχισθεῖ γιά λίγο. Ὁ θάνατος, πού κουβαλοῦσε μέσα της, θά προεκταθεῖ, ἔξω ἀπό τά περιορισμένα ὄρια τής ὀθόνης, μέσα στην κινηματογραφική αἴθουσα.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

Μιά συζήτηση του ΜΑΚΗ ΜΩΡΑΪΤΗ μέ την Γκαϊή Άγγελή και τόν Δημήτρη Κολιοδημό

Δ.Κ.: Μέχρι τώρα έχεις κάνει όκτώ ταινίες μικρού μήκους. Θά ήθελα νά μου πείς γιά τίς συνθήκες κάτω από τίς όποιες τίς έκανες και πώς αντιμεττωπίζεις τό θέμα τής παραγωγής και τής διανομής τους.

Μ.Μ.: Βασικά βρίσκοντας τό φίλμ από δω και από κεί και φτιάχνοντας τες μέ τή δική μου μηχανή: μιά κουρδιστή Bolex τών 16mm. Ένας γνωστός μου παραγωγός, ό Γιώργος Έμιρζάς, μέ βοηθάει δίνοντας μου τή μουβιόλα, τά φώτα και ότι άλλο χρειάζομαι. Έγώ πληρώνω μονάχα τά έργαστήρια.

Δ.Κ.: Οί ταινίες σου αυτές έχουν προβληθεί σ' ένα μή - έμπορικό κύκλωμα. Τίς έχει δεϊ ένας μικρός αριθμός θεατών κι εσύ δέν έχεις πάρει καθόλου χρήματα πού θά σου επέτρεπαν νά καλύψεις κάποιο μέρος τών εξόδων σου. Μέ τό δεδομένο αυτό πώς αποφάσισες νά φτιάξεις μιά ταινία μεγάλου μήκους.

Γ.Α.: Νομίζω ότι αυτό πού τόν ρώτησες πάει πολύ περισσότερο μέ τό πώς ήταν οί ταινίες του μορφικά, άν από πρίν ήξερε ότι αυτές οί ταινίες δέν θά παιζόντουσαν γιά ένα εύρύ κοινό. Άν συμβαίνει αυτό τότε τίθεται τό έρώτημα γιατί συνέχισε νά κάνει αυτού του είδους τίς ταινίες πού θά τίς έλεγα πειραματικές.

Μ.Μ.: Υπάρχει ένα μικρό γεγονός πού έχει, μέχρι τώρα, αποκρυφθεί ήθελημένα. Άπό τήν Άμερική ξεκίνησα σάν ποιητής. Έχω μάλιστα έκδόσει και μιά ποιητική συλλογή πού δέν τήν κυκλοφόρησα. Όταν γύρισα στήν Ελλάδα είδα ότι δέν υπήρχαν προοπτικές γιά νά γυρίσει κάποιος ταινίες, δέν υπήρχαν οί συνθήκες γιά μένα προσωπικά, σάν άτομο. Έτσι, σέ σχέση μέ τήν έπιθυμία μου νά γίνω ποιητής, ή κάμερα χρησιμοποιήθηκε σάν στυλό. Πήρε γιά μένα μιά ιδιαίτερη σημασία και άρχισα νά φτιάχνω ταινίες. Τώρα τό πρόβλημα του άν μπορώ νά βγάλω τά λεφτά μου από τίς ταινίες αυτές είναι κάτι πού άκόμα δέν μ' έχει άπαχολήσει. Ούτε και μ' ενδιαφέρει άλλωστε.

Γ.Α: Κάνοντας δηλαδή τις ταινίες αυτές ήσουνα άποφασισμένος ότι θέλεις να κάνεις αυτού του είδους τις ταινίες και δεν σ' ενδιαφέρει κάτι άλλο. Αυτό μπορείς να μου τό κάνεις πιά συγκεκριμένο;

Δ.Κ.: Σ' ενδιαφέρει δηλαδή απλώς και μόνο να εκφραστείς χωρίς να λογαριάσεις τις οικονομικές συνέπειες αυτής της έκφρασης;

Μ.Μ.: Ή έννοια του να θέλω να εκφρασθώ δεν μ' ένθουσιάζει πιά. Δεν ξέρω τί είναι αυτό. Τό θέμα είναι ότι πολύ γρήγορα συνειδητοποίησα ότι σάν ποιητής δεν μπορούσα να κάνω τίποτα. Ταυτόχρονα, όμως άρχισε να μέ μαγεύει ό κινηματογράφος όποτε προχώρησα μέ ταινίες άντί μέ ποιήματα. Άλλά άκόμα ύπάρχει μέσα μου τό να άσχοληθώ μέ τήν ποίηση. Συνεχίζω να γράφω πολλά ποιήματα χωρίς να τά δημοσιεύω.

Δ.Κ.: Λές ότι οι ταινίες σου έχουν άντιστοιχίες μέ τήν ποίηση· ότι άντί να γράφεις στίχους ενός ποιήματος «γράφεις» εικόνες μιάς ταινίας. Βλέποντας τις ταινίες σου παρατηρώ ότι είναι πάρα πολύ ύποκειμενικές, άναφέρονται σέ προσωπικά σου βιώματα. Ήπίσης ό τρόπος μέ τόν όποιο δίνονται τά βιώματα αυτά δεν θά έλεγα ότι είναι ποιητικός· είναι, όμως, τελείως διαφορετικός από τόν κινηματογράφο πού έχουμε συνθησίσει να βλέπουμε. Διαπνέεται από πάρα πολλές έπαναλήψεις, σθησίματα τής εικόνας, ξυσίματα πάνω στό φίλμ... Τι είναι αυτό πού σέ κάνει να μιλάς έτσι μέσα από μιά ταινία;

Μ.Μ.: Σ' όλες τις ταινίες ύπάρχει μιά μορφή ποίησης. Άκόμα και στη *Χωρική μελέτη*, πού είναι ένα τελείως φορμαλιστικό έγχείρημα, ύπάρχει ένα είδος ποίησης. Τό θέμα είναι ότι όλα αυτά τά στοιχεία πού άνέφερες είναι στοιχεία πού έγώ τά έχω πάρει από άλλους. Δεν έχω πρωτοτυπήσει σέ τίποτα. Τά χρησιμοποίησα, όμως, μ' ένα δικό μου τρόπο.

Γ.Α: Άπό πιά είδος κινηματογράφου έχεις έπηρεασθεί περισσότερο, από ποιούς σκηνοθέτες του διεθνούς χώρου.

Μ.Μ.: Βασικά έχω έπηρεαστεί άπ' τό χώρο πού σπούδασα κινηματογράφο, από αυτό πού λέμε Άμερικάνικη Πρωτοπορία. Άπό κει πήρα τά στοιχεία εκείνα πού θά μέ βοηθούσαν να εκφράσω κάποιες ιδέες πού ήθελα πάνω στό φίλμ. Σέ σχέση τώρα μ' αυτό πού είπες προηγουμένως για ύποκειμενισμό· ύπάρχει ένα παράλογο

έδω πού μου τό έχουν πεί καί άλλοι. Είναι, ίσως, τό ότι σ' όλες αυτές τίς ταινίες, πού έσύ ονομάζεις ύποκειμενικές, τά θέματα τους είναι τελείως πανανθρώπινα. Δέν είναι καθόλου ύποκειμενικά. Ό έρεθισμός είναι ύποκειμενικός αλλά τό θέμα σάν τέτοιο είναι κάτι πού άφορά δλο τόν κόσμο. Άπλως δέν τό έχουν παρατηρήσει έτσι οι άλλοι ή δέν τό έχουν νοιώσει έτσι.

Δ.Κ: Μιά καί γυρίζεις σ' αυτό θά σοϋ φέρω ένα παράδειγμα από τόν Πουνεντογάρμπη. Έπιστρέφεις άπ' τό έξωτερικό και βρίσκεσαι στό χώρο πού είχες μεγαλώσει. Ό χώρος αυτός, μέ τό πέρασμα του χρόνου, έχει διαφοροποιηθεί. Καταγράφεις πάνω στό φίλμ αυτήν άκριβώς τή διαφοροποίηση, μέ διάφορους τρόπους, ανάλογα μέ τόν χώρο, ανάλογα μέ τό πώς σοϋ πάει καλύτερα. Αυτό γιά μένα είναι ύποκειμενική καταγραφή μέ τήν έννοια ότι έγώ, άς πούμε, θά έθλεπα διαφορετικά τόν Χ χώρο. Πάρα πολλά άπ' τά έρεθίσματα πού έσύ έχεις γιά μένα δέν θά ήταν καν έρεθίσματα. Θά ήταν κάτι τό συνηθισμένο ή κάτι πού δέν θά μου κινούσε τό ένδιαφέρον ν' άσχοληθώ μαζί του.

Μ.Μ: Νάι, σ' αυτό συμφωνώ. Είναι, νομίζω, αυτό πού είπα προηγουμένως. Τό θέμα είναι πανανθρώπινο αλλά ό χειρισμός του είναι ύποκειμενικός. Άλλά καί αυτό χωράει συζήτηση. Όταν επιστρέφεις, γιά παράδειγμα, σ' ένα σπίτι πού έζησες σάν μικρό παιδί καί ή άπώλεια του χρόνου εκφράζεται μέ τό άδειασμα του χώρου όπως είναι καί μέ παιδικές φωνές, πού όμως είναι του άνηψιού σου, τό θέμα δέν είναι ύποκειμενικό. Δηλαδή όταν έχεις ένα παληό σπίτι όπως είναι τώρα, πού τό έχει φάει ή θάλασσα καί ό άέρας, καί ή κάθε γωνιά του σοϋ θυμίζει κάτι, αλλά ή θύμιση αυτή δέν μπορεί νά γραφτεί στό φίλμ γιατί ό κινηματογράφος άδυνατεί νά λειτουργήσει σάν μνήμη, φτιάχνεις τόν ύποκειμενισμό βάζοντας ένα παιδί στό χώρο αυτό νά μιλάει καί νά σε αντιπροσωπεύει. Αυτός ό χειρισμός δέν είναι ύποκειμενικός αλλά πανανθρώπινος.

Γ.Α.: Έντάξει. Θά ήθελα, όμως νά μου άπαντήσεις σ' αυτό πού σε ρώτησα προηγουμένως. Άπό ποιους συγκεκριμένα έχεις επηρεαστεί καί τίς έννοιες όταν λές Άμερικάνικη Πρωτοπορία.

M.M: Κάθε φορά έχω πάρει συγκεκριμένα στοιχεία. Στή *Νοσταλγία του Οιδίποδα*, γιά παράδειγμα, μέσα από μιά προσωπική εμπειρία προσπαθώ νά μεταφέρω τό μύθο του Οιδίποδα. Έτσι, στό τέλος, άντί νά δείξω ότι ό Οιδίποδας τυφλώθηκε μέ κάποιον κλασσικό τρόπο ξέυσα τά μάτια του πάνω στό φίλμ. Τό στοιχείο αυτό, τό νά ξύσω τό φίλμ, είναι κάτι πού τό πρωτοείδα στόν Μπράκχετζ. Αυτό είναι ένα παράδειγμα πού έκφράζω κάτι μέ μιά επιρροή από άλλους. Σέ όρισμένα σημεία κάθε ταινίας μου ύπάρχει μιά έπιρροή απ' αυτούς τούς Άμερικάνους ως πρός τό μορφικό επίπεδο.

Γ.Α: *Άπό τήν πρώτη σου ταινία μέχρι τή φετεινή νομίζεις ότι προχωρās βάζοντας μέσα στις ταινίες σου περισσότερα άφηγηματικά στοιχεία ή βαδίζεις πió πολύ πρός τό άφηρημένο;*

M.M: Αυτό είναι κάτι πού δέν τό ξέρω. Η τελευταία μου ταινία έχει μιά άγνωστη προΐστορία. Είχε φτιαχτεί τό 1976, όταν πραγματικά είχα γυρίσει απ' τήν Άμερική, σέ χρώμα αλλά χάθηκε στή Σουηδία. Έτσι τήν ξανάφτιαξα. Μέ διαφορετικό τρόπο βέβαια. Νομίζω, όμως, ότι μέ τόν καιρό αρχίζει νά μ' ενδιαφέρει ή άφήγηση καί νά άπεχθάνομαι αυτό τό άφηρημένο στυλ. Τώρα, μέσα μου, ύπάρχει μιά τάση νά φτιάξω μιά καθαρά άφηγηματική ταινία. Θά ήθελα νά φτιάξω μιά άφηγηματική ταινία αυτή τή στιγμή.

Γ.Α: *Πώς τό δικαιολογείς αυτό. Συνήθως συμβαίνει ή άντίστροφη πορεία. Ξεκινάει κανείς φτιάχνοντας μερικά πράγματα μέ κάποια άφήγηση καί σιγά σιγά περνάει σέ κάτι τό πió άφηρημένο. Ίσως βέβαια νά κάνουμε ένα λάθος έδω γιατί μορεϊ τό άφηρημένο νά ένυπάρχει μέσα σέ μιά άφήγηση καί νά ύπάρχει άφήγηση καί στό άφηρημένο.*

Δ.Κ. *Νομίζω ότι περάσαμε σέ κάτι πού δέν φαίνεται, ή δέν έχει φανεϊ, στις ταινίες του Μάκη. Όλες του οι ταινίες είναι άφηγηματικές μέ τόν ένα ή τόν άλλο τρόπο. Μπορεϊ νά ύπάρχουν κάπου μερικά άφηρημένα στοιχεία αλλά, μέσα στό κύριο σώμα τής ταινίας, χάνονται. Η άφήγηση κυριαρχεί σ' όλες τίς δουλειές του. Αυτό γίνεται άκόμα πió έντονο στήν τελευταία του ταινία. Όχι μέσα από τήν διήγηση μιās ιστορίας ή μέσα από μιά γραμμικότητα, όπου ή κάθε εικόνα διαδέχεται μιά άλλη καί θά ακολουθηθεί από μια τρίτη, μέ σκοπό τήν εξιστόρηση κάποιου πράγματος αλλά μέσα από τήν έκτός πλάνου φωνή τοποθετεί τό κάθε τί πού βλέπουμε, τό σχολιάζει καί του δίνει μιά συγκεκριμένη συνέχεια.*

Μ.Μ.: Βασικά όλες μου οι ταινίες έχουν ξεκινήσει από μία μορφή αφήγησης και μετά έρχεται ή επέμβαση πάνω στο φιλμ που την κάνει δήθεν μη-άφηγηματική. Στην ουσία είναι αφήγηματική. Άλλωστε, όταν κάνω μία ταινία, μέσα στο μυαλό μου έχω μία καθαρή αφήγηματική μορφή. Οι πιο πολλές επεμβάσεις γίνονται μετά είτε στο μοντάζ είτε αλλού.

Δ.Κ.: Σέ μερικές σκηνές υπάρχει μία ρήξη ανάμεσα στην εικόνα και στον ήχο σ' ένα διαφορετικό επίπεδο. Δεν είναι ένταξη σ' αυτή τη σύνδεση παρόντος - παρελθόντος. Για παράδειγμα, πριν απ' τη σεκάνς του Πολυτεχνείου υπάρχει ένας φίλος σου που παίζει κιθάρα (ή εικόνα του διπλοτυπώνεται αρκετές φορές με την εικόνα της φίλης του που είναι άπουσσα) αλλά ολόκληρη η σεκάνς είναι βουθη. Στη συνέχεια ακολουθεί η σεκάνς του Πολυτεχνείου που αντί να έχει έναν ήχο φυσικό ή δεν ξέρω εγώ τί άλλον συνοδεύεται απ' τον ήχο της κιθάρας που φυσιολογικά θά έπρεπε να είχε άκουσθει πριν.

Μ.Μ.: Βασικά σε καμιά περίπτωση μέσα στην ταινία δεν υπάρχει αυτή η έξαπτηση του ότι η εικόνα παράγει τον ήχο. Αντίθετα η εικόνα που βλέπουμε δεν έχει καμιά σχέση με τον ήχο που ακούμε. Παντού. Αυτό γίνεται ακόμα και στη συναυλία του Μαρκόπουλου που ενώ τραγουδάει η Νταλάρας ακούμε τό Γαργαντουράκη. Παράλληλα βέβαια και από τη στιγμή που ο κινηματογράφος σαν εικόνα αδυνατεί να συλλάβει τό παρελθόν αυτό μπορεί να γίνει μόνο με τον ήχο. "Ετσι, για να έλθουμε σ' αυτό που ανέφερες, στην πρώτη περίπτωση προσπαθώ αυτή την ανάμνηση να τη βγάλω μέσα από τη διπλοτυπία, ενώ στη συνέχεια δεν θά μπορούσε να έκφραστεί διαφορετικά ως προς την ανάμνησή του παρά μ' αυτό τον ήχο της κιθάρας που είναι λίγο ρομαντικός αν και είναι ένα πάρα πολύ σύγχρονο κομμάτι ενός Έλληνα συνθέτη

Γ.Α.: Για πές μας για τό πώς φτιάχνεις τίς ταινίες σου.

Μ.Μ.: Νά σου πώ. Έγώ γυρίζω την ταινία, εγώ την μοντάρω, εγώ επιλέγω τούς ήχους που θά χρησιμοποιήσω, συχνότατα εγώ τούς φτιάχνω κιόλας. Στην κυριολεξία τά πάντα περνούν απ' τά χέρια μου εκτός από τά τεχνικά στάδια που τά κάνουν άλλοι. Έγώ δεν έχω τά μηχανήματα αυτά αλλά και δεν ξέρω να τά χειριστώ.

Γ.Α.: Αυτό γίνεται από μία δική σου επιθυμία ή από μία οικονομική ανάγκη.

Μ.Μ.: Νομίζω ότι προέρχεται από καλύτερη εξυπηρέτηση του θέματός μου δεδομένου ότι από διάφορα κοντινά μου πρόσωπα είχα προσφορές στο να φτιαχτεί ένα μικρό συνεργείο. Ή ιδέα αυτή, όμως, δεν με τραβάει γιατί και να μου δοθεί συνεργείο δεν θά ξέρω πώς να τό χειριστώ. Μου είναι κάτι τό τελειώς ξένο και όπωσδήποτε άγνωστο.

Δ.Κ.: Αυτό βέβαια προϋποθέτει τό νά έχεις τίς γνώσεις του όπερατέρ, του ήχολήπτη, κ.λπ. Κατά τήν προβολή τής ταινίας σου στό Φεστιβάλ τής Λάρισας άκούστηκαν άπόψεις άπό κινηματογραφιστές του στυλ «δηλώνοντας ότι κάνει πειραματικό κινηματογράφο κρύβει τίς τεχνικές άτέλειες του άποτελέσματος του».

Μ.Μ.: Αυτό είναι τελειώς παράλογο. Όπωσδήποτε μ' αυτό δεν θέλω νά πώ ότι, έπειδή κάνω τίς ταινίες μόνος μου, έχω γίνει ένας πολύ καλός όπερατέρ ή ήχολήπτης. Ή δουλειά πού κάνω, όμως, εξυπηρετεί πάρα πολύ καλά τό θέμα μέ τό όποίο θέλω ν' άσχοληθώ.

Γ.Α.: "Άς μήν ξεχνάμε άκόμα ότι στόν έλληνικό χώρο ή έννοια του πειραματικού κινηματογράφου δεν έχει ώριμάσει και όσοι άκούνε πειραματικό έννοοϋνε άτελές, κάτι πού δεν έχει ολοκληρωθεί. Στήν πραγματικότητα όμως πειραματικός κινηματογράφος θά πεί, νά ξέρεις τί είναι αυτό πού κάνεις, περισσότερο και καλύτερα άπό κάθε άλλη περίπτωση. Θά ήθελα, όμως, νά επανέλθω σέ κάτι πού μ' ένδιαφέρει πάρα πολύ. Στό γιατί δεν έχεις συνεργαστεί μέ άλλα άτομα. Δεν είναι μόνο οι σχέσεις μ' ένα συνεργείο. Θά μπορούσε νά είναι οι σχέσεις μέ δυό - τρείς φίλους σου. Δεν μπορείς νά βρεις δηλαδή τούς ανθρώπους μέ τούς όποιους νά μπορείς νά επικοινωνήσεις αυτό πού έχεις στό μυαλό σου;

Μ.Μ.: Σ' όλες τίς ταινίες πού έχω κάνει μέχρι τώρα δεν χρειάστηκε νά χρησιμοποιήσω συνεργείο. Παράλληλα οι ιδέες σχηματίζονται μέσα στό μυαλό μου ανάλογα και μέ τήν οικονομική μου κατάσταση. Έτσι ή ιδέα, γιά παράδειγμα, τού νά έχω συνεργείο στην Κεφαλονιά ήταν παράλογη άφ' ενός γιατί δεν μπορούσα νά βρώ λεφτά και άφ' έτέρου γιατί ήταν μία ταινία στην όποία έπρε-

πε νά λειτουργήσω μόνος μου. Βασικά, όμως, θέλω νά είμαι μόνος μου ή τουλάχιστον τό ήθελα μέχρι τώρα. Βέβαια μ' ενδιαφέρει καί τό φίλμ πού προβάλλεται, σάν άποτέλεσμα μιάς διαδικασίας, καί ή ίδια ή διαδικασία. Άλλά, έχω τήν άποψη ότι άν τή διαδικασία αύτή τήν χειριστώ μόνος μου τό άποτέλεσμα θά είναι πιό σωστό.

Γ.Α.: Πώς βλέπεις τόν έαυτό σου σέ σχέση μέ τό Νέο Έλληνικό Κινηματογράφο, μέ τήν έννοια τών δημιουργών πού φτιάχνουν μόνοι τους ταινίες κάπως άνεξάρτητα από τήν άποψη τής παραγωγής.

M.M.: Αυτό άφορά ένα γενικότερο καί όξύτερο πρόβλημά μου. Νοιώθω τελείως άποκομένος άπ' αυτό πού λέμε, έτσι πλατιά, ΝΕΚ καί δέν βλέπω νά έχω θέση εκεί μέσα. Θά μ' ενδιαφέροναν άλλες καταστάσεις καί άλλα πράγματα, πού δέν είναι ώρα νά τά συζητήσουμε τώρα, αλλά δέν βλέπω νά θέλω — στήν πραγματικότητα τό θέλω πάρα πολύ — ν' άποτελώ κομμάτι αύτοϋ πού λέμε ΝΕΚ. Όχι μέ τήν έννοια πώς κάνω κάτι πιό καλό ή πιό πρωτότυπο αλλά νομίζω ότι καί ή προβληματική μου — σέ σχέση μέ τό σύνολο καί όχι σέ σχέση μέ άτομα — είναι τελείως διαφορετική άπό τό σύνολο τής δουλειάς τών άλλων καί οι στόχοι μου είναι διαφορετικοί.

Δ.Κ.: Ναι, αλλά έσύ συγκεκριμένα πώς τοποθετείσαι άφ' ενός μέν μέσα στό χώρο αύτό καί άφ' έτέρου δέ μέσα σέ κάποιες συνθήκες, κάποιους θεσμούς πού έχουν ήδη ριζώσει, καλώς ή κακώς δέν μ' ενδιαφέρει αύτή τή στιγμή, μέσα στό χώρο αύτό.

M.M.: Τελικά τό θέμα δέν είναι πώς τοποθετούμαι έγώ αλλά πώς σ' έχουν τοποθετήσει οι άλλοι. Θέλω νά πώ ότι έχω κάνει ένα σύνολο 8 ταινιών μικρού μήκους καί αύτή τή μεγάλη τώρα καί θά μπορούσα νά πώ ότι άποτελώ μιά τελείως παραγνωρισμένη περίπτωση. Παραγνωρισμένη όχι μόνο άπλά αλλά καί μέ χυδαιότητες... Τώρα, ή σχέση μου μέ τόν ΝΕΚ. Πιστεύω ότι δέν ύπάρχει ΝΕΚ αλλά ότι ύπάρχουν νέες ταινίες. Τό γιατί πρέπει νά του δίνομε αύτή τήν «έθνικότητα» είναι κάτι πού δέν τό δικαιολογώ αλλά καί δέν τό βλέπω.

Γ.Α.: Γιά νά κάνω πιό σαφές αύτό τό έρώτημα. Έρχεσαι άπ' τήν Άμερική καί πέφτεις σ' ένα χώρο πού γίνονται κάποιες

ταινίες και κάποια πράγματα. Σέ σχέση με τό χώρο αυτόν ποιά ήταν ή σχέση σου με τά πράγματα καθώς ήλθες εδώ; Πώς εξελίχθηκε αυτή ή σχέση με τόν κινηματογράφο και πώς τοποθέτησες έσύ ό ίδιος, άνεξάρτητα άπ' τό τί κάνουν οι άλλοι, τόν έαυτό σου μέσα σ' αυτή τήν κατάσταση.

M.M.: "Όταν γύρισα άπ' τήν 'Αμερική βρήκα εδώ μιά κατάσταση πού δέν τήν ήξερα, δέν τή γνώριζα και με τήν όποία προσπάθησα νά έλθω σ' έπαφή είτε θεωρητικά μέσα άπό περιοδικά είτε πραχτικά ζητώντας δουλειά σέ επαγγελματική βάση. "Ενιωσα, ότι ή δουλειά αυτή ήταν τελείως κουραστική και άνιαρή και έτσι τήν έγκατέλειψα. Είδα όλες αυτές τίς ταινίες πού έτσι πλατιά όνομάζονται **NEK**, γνωρίστηκα με διάφρους άνθρώπους. Παράλληλα κάνοντας τίς δικές μου ταινίες, άρχισα σταδιακά νά παρατηρώ ότι συνεργασίες σ' ένα κινηματογραφικό επίπεδο είναι κάπως δύσκολες. Ταυτόχρονα ή άντιμετώπιση άνθρώπων του κινηματογράφου, είτε είναι κριτικοί είτε είναι οι ίδιοι κινηματογραφιστές, ήταν άρνητική με τήν κακή έννοια τής λέξης καθ' όσον ή κριτική τους για τίς ταινίες μου δέν φτάνει στό επίπεδο τής άρνησης ή τής έντονης κριτικής αλλά στό επίπεδο του χλευασμού και τής κοροϊδίας. "Έτσι άρχισα νά συνειδητοποιώ ότι ή δική μου πορεία θά έπρεπε νά βγει λίγο στό περιθώριο, διατηρώντας μιά έπαφή και μιά συνεργασία μαζί τους σέ διάφορα επίπεδα (πρακτικά ή θεωρητικά). "Ήθελα μιά συνεργασία μαζί τους και δέν νομίζω ότι μέχρι τώρα δέν έχω κάνει προσπάθειες στόν τομέα αυτό. Τό ζήτημα τής συνεργασίας μου με άλλους κινηματογραφιστές δέν είναι, πρός τό παρόν, άρνητικό. Στό μέλλον μπορεί νά καταλήξει σέ κάτι θετικό.

Γ.Α.: 'Η δουλειά σου θά εξακολουθήσει πρός τήν ίδια κατεύθυνση; Θά συνεχίσεις νά κάνεις ταινίες μόνος σου σ' αυτά τά πράγματα πού θέλεις νά πεις; Πώς βλέπεις τήν εξέλιξη σου; Τί σκέφτεσαι για τό μέλλον;

M.M.: Νομίζω, ότι πολύ λίγα πράγματα είναι αυτά πού μ' εύχαριστούν άπ' όσα έχω κάνει. Ύπάρχουν πάρα πολλά πράγματα πού θέλω νά κάνω και πού νομίζω πώς θά έπρεπε νά τά είχα ήδη κάνει. "Έχω άρχίσει νά νοιώθω πώς έχει περάσει άρκετός καιρός για μένα άνεκμετάλευτος. Θά έλεγα άκόμα ότι έχει άρχίσει νά μ' ένδιαφέρει τό θέμα, τής μιάς μεγάλης και όργανωμένης παραγωγής με τήν έννοια ότι θά ήθελα νά κάνω μιά ταινία με συνεργείο έτσι όπως τό θέσαμε πριν.

«ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ»

του Βασίλη Βαφέα

Ο τίτλος της πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας του Βασίλη Βαφέα καθορίζει ένα συγκεκριμένο χώρο: αυτόν των περιφερειακών και υπανάπτυκτων χωρών, που βρίσκονται κάτω από τον κυριαρχικό έλεγχο και η τήν εξάρτηση των μητροπολιτικών κέντρων. Πρόθεση του σκηνοθέτη είναι να καταδείξει την αλλοτρίωση, βασικά του επιστήμονα, μέσα από τις σχέσεις που δημιουργούνται στους χώρους που δουλεύει. Η ταινία χωρίζεται σε δύο μέρη: το πρώτο αφορά την προσωποπαγή ελληνική εταιρία και το δεύτερο μια ξένη πολυεθνική. Ο επιστήμονας-χημικός, είτε προσλαμβάνεται στη χωρίς οργάνωση και συνέπεια ελληνική εταιρία είτε πηγαίνει στη θυγατρική της ξένης πολυεθνικής με την τέλεια οργάνωση και τον άριστο τεχνολογικό εξοπλισμό, μεταβάλλεται σ' ένα άβουλο όν, χάνει την προσωπικότητά του και καταλήγει να γίνει άπλός τροχός ενός καλοσυντηρημένου εξουσιαστικού μηχανισμού. Ο σκηνοθέτης τον παρακολουθεί καθώς κινείται μέσα στις δομές του μηχανισμού αυτού, του συστήματος δηλαδή, χωρίς να παίρνει καμιά άμεση θέση. Απλά και μόνο τον παρατηρεί και καταγράφει το πλέγμα των σχέσεων παραγωγής και ανθρώπου μ' έναν τρό-

πο λιτό και καθόλου διδακτικό. Μπροστά στα μάτια του θεατή ξεδιπλώνεται ένας κόσμος, μέσα στον οποίο συντελείται ή μετατροπή του έπιστήμονα σε αλλοτριωμένο εκπρόσωπο της εξουσίας, προϊόν των παραπάνω σχέσεων, βαθμηδόν μέσα από καταστάσεις άλλοτε κωμικές και άλλοτε απάνθρωπες.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ



ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ του Βασιλη Βαφέα

Μιά συζήτηση του ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΦΕΑ μέ τους Δημήτρη Κολιοδήμο, Γιάννη Σολδάτο και Νότη Φόρσο.

Γ.Σ. Μιά και στην περίπτωση των ταινιών που αποκτάνε κάποιο ποιοτικό ενδιαφέρον, που εντάσσονται στο ΝΕΚ, αποκτά πιά πολύ μυθιστορηματικό ενδιαφέρον ή άποψη της παραγωγής των ταινιών πές μας τά προβλήματα που αντιμετώπισης στην ταινία αυτή από τή συλληψη της μέχρι τήν προβολή.

Β.Β. Όταν γράφεις ένα σόρυ ξεκινās νά βρείς κάποιον γιά νά βάλει τά λεφτά. Αρχίζεις νά χτυπās όλες τίς γνωστές πόρτες, από τά Κέντρα Κινηματογράφου από τούς προστάτες των ταινιών τέχνης, από τά Ύπουργεία Βιομηχανίας, γιά δάνεια... Κατά τή γνώμη μου αυτή ή προσπάθεια είναι πιά έξουθενωτική από τό ίδιο τό γύρισμα, κυρίως όταν είναι ή πρώτη σου δουλειά. Μπορεί νά σ' άπογοητεύσει τελειώς και νά σου μείνει τό νά έξακολουθείς νά χτυπās πόρτες. Γι' αυτό όταν κατάλαβα ότι δέ θά γινόταν τίποτα άν έξακολουθούσα νά κινιόμουνα σ' αυτή τήν κατεύθυνση πήρα όσα λεφτά είχα, 40-50 χιλιάδες, τάδωσα στην Kodak, ύπόγραψα γραμμάτια, έβαλε ό Καθάγιας τή μηχανή και τά φώτα του, άποφασίσαμε νά μή στήσουμε ντεκόρ. Μετά από ψάξιμο βρήκα τούς χώρους που ήθελα — ένα ψηλοτάβανο σπίτι μέ πολλές καμπύλες, μέ διαδρόμους που όδηγούνε στο ίδιο γραφείο και τό εργοστάσιο ενός φίλου. Ήταν χώροι που θά τούς φτιάχναμε άλλοιώς αλλά όπως ήτανε λειτουργούσαν. Μπορώ μάλιστα νά πώ ότι άν θέλεις κάτι τό συγκεκριμένο μπορείς νά τό βρείς ψάχνοντας. Ίσως νά μήν είναι όπως ακριβώς θά τό ήθελες αλλά μπορεί νά έχει τήν ίδια λειτουργικότητα. Ή ταινία γυριζόταν Σαββατοκύριακα γιατί τότε οι χώροι αυτοί ήταν έλεύθεροι.

Γ.Σ. Σ' αυτή τήν περίπτωση τί έκανες μέ τό θέμα του συνεργείου. Δέν είχες ένα μόνιμο συνεργείο από τήν ΕΤΕΚΤ.

Β.Β: Υπήρχε μόνιμο συνεργείο. Ένας μακιγιέρ, ο ηλεκτρολόγος, ο βοηθός του Καθάγια, οι δικοί μου βοηθοί... Υπήρχε το μόνιμο συνεργείο που θέλει ή ΕΤΕΚΤ και ζητάει το υπουργείο. Ήταν έφτα άνθρωποι, οι απόλυτα απαραίτητοι για το γύρισμα. Πέρα απ' αυτό εγώ έκανα δουλειές για πέντε: διεύθυνση παραγωγής, φροντιστήριο, χαμαλίκι...

Δ.Κ: Και μέ τους ήθοποιούς τί έκανες;

Β.Β: Οι ήθοποιοί ήταν το πιο έπώδυνο πρόβλημα γιατί η ταινία είχε έξηντα πρόσωπα και δέν ήθελα νά είναι δλοι έρασιτέχνες ή δλοι έπαγγελματίες. "Όταν ο ρόλος μπορούσε νά παιχτεί από έναν έρασιτέχνη παιζόταν δπου χρειαζόταν υπόκριση, έβαζα έναν έπαγγελματία. Οι ήθοποιοί έπαιρναν τρία χιλιάρικα τό γύρισμα, από τή Νέλη τήν Άγγελίδου μέχρι τή Λήδα τήν Πρωτοψάλτη. Έπαιζαν μ' αυτό τό μεροκάματο που δέν τδπερναν στό χέρι- τούς έδωνα ένα χιλιάρικο και τ' άλλα θά τά πάρουνε όταν ή ταινία βγάλει λεφτά. Έτσι μπόρεσε και πραγματοποιήθηκε αυτό τό casting μέ τριάντα έπαγγελματίες και για τούς άλλους ρόλους, φίλοι, συνάδελφοι, παιδιά τής δουλειάς, που βοηθήσανε. Κάναμε τό χαμαλίκι, βάφαμε τά ντεκόρ και μετά άρχιζε τό γύρισμα. Κάθε γύρισμα είχε κέφι και ήταν πολύ ενδιαφέρον.

Γ.Σ: Τό τελικό κοστολόγιο τής ταινίας πώς τό μετράς;

Β.Β: Άνέρχεται στό 1.700.000 μέ 1.800.000 αν υπολογίσουμε αυτό τό τριχίλιαρο που θά πρέπει νά πάρουν οι άνθρωποι για κάθε μέρα και, και, και...

Γ.Σ: Και πώς αντιμετωπίζεις τήν περίπτωση ότι κάποια στιγμή ή ταινία, μέ τά δεδομένα που έχουμε μέχρι σήμερα, κατά 99,5% δέ θά καλύψει ούτε τά έξοδα διαφήμισης τής. Δεδομένο που τόχεις πριν άρχίσεις τό γύρισμα. Πέροι μόνο ο Παναγιώτδπουλος τά κάλυψε, μετά βίας μάλιστα.

Β.Β: Βασικά ήταν μία ένέργεια καμικάζι. Δέν έγινε για νά καλύψει ένα κοστολόγιο τδκανα για μένα, για προσωπική μου ευχαρίστηση. Δέν ξέρω αν θά ξανακάνω ταινία. Δηλαδή είναι αδύνατο νά ξανακάνω μ' αυτές τίς συνθήκες. Δέν ξαναγίνεται. Μιά ταινία faction με ντεκόρ, κουστούμια, ήθοποιούς κτλ. θέλει ένα μεγάλο κονδύλι. Έμεις στό θέμα τών κουστουμιών πηγαίναμε στό σπίτι του κάθε ήθοποιού, μάς έδειχνε τά ρούχα του και του λέγαμε αῦριο έλα μ' αυτό.

Γ.Σ: Μετά από δλη αυτή τήν έμπειρία ποιά είναι ή γνώμη σου για τήν οικονομική πορεία του ΝΕΚ.

Β.Β. "Αν δέν έπιχορηγηθεϊ ό κινηματογράφος από τό κράτος τίποτα. Δέν πρόκειται νά υπάρξει αυτό τό ψάξιμο πού προσπαθοΰμε νά κάνουμε δλοι μας. Θά κλείνει τό μάτι στό θεατή ή θά είναι έντελώς πειραματικός για ένα μικρό κοινό ή δέν ξέρω έγώ τί άλλο. "Αν τό κράτος έχει 14 έκατομύρια προϋπολογισμό για τόν κινηματογράφο ως δίνει σέ έφτά σκηνοθέτες, από δύο, κάθε χρονιά νά κάνουν μία ταινία. Δέν έχει σημασία τό αποτέλεσμα. "Ας μήν πάει καλά ή ταινία, ως μήν πάρει ποτέ τά λεφτά του πίσω. Μόνο έτσι θά γίνει έλληνικός κινηματογράφος.

Δ.Κ: "Ας περάσουμε τώρα στην ίδια τήν ταινία. Ποιό είναι τό θέμα τής ταινίας σου όπως τό όρίζεις εσύ;

Β.Β: Μ' αυτή τήν ταινία καί μέ τίς δυό μικρού μήκους, πού έκανα πριν άπ' αυτό, κλείνει ένας κύκλος. Είναι ή άλλοτρίωση του άνθρώπου μέσα στην εξαρτημένη εργασία. Προσπαθώ νά πιάσω μία ιδιαίτερη στιγμή τής ελληνικής οικονομίας πού συνυπάρχουνε καί άνοργάνωτες εταιρίες «οίκογενειακού» χαρακτήρα καί τό πολυεθνικό κεφάλαιο πού έχει κατακλύσει τό χώρο άγοράς κυρίως γιατί υπάρχουνε φτηνά στελέχη. Δέν έρχεται πιά για τούς εργάτες-προλεταρίους αλλά για τούς έπιστήμονες-προλεταρίους. Αύτοί είναι τό τζάμπα κρέας. "Όσα πληρώνουνε έδω έναν έπιστήμονα διευθυντή παίρνει στην 'Αμερική ένας εργάτης για τίς πέντε ώρες. "Ο ήρωας είναι ένα πλάσμα τελείως άνώριμο. Δέν προλαβαίνει καν νά μάθει τή δουλειά έτσι όπως τό θέλουν τ' άφεντικά.

Ν.Φ. Ούτε καν έξασκεϊ τό επάγγελμα πού έχει τελειώσει...

Β.Β.: Μά κανείς δέν έχει διάθεση νά τόν βάλει νά τό έξασκήσει. Θά τόν πάρει ή κυρία τάδε καί θά τόν ρίξει σ' ένα χημείο πού είναι πιό πολύ για νά έπιδεικνύεται καί δχι για νά εργάζεται. Είναι κακώς συντηρημένο, υπάρχουνε διαροές. Αύτός φοβάται, τρομοκρατείται, πάει νά επαναστήσει καί τελικά ξαναμπουζουριάζεται. Πρέπει νά έπιθιώσει ό άνθρωπος. Μπαίνει πιά στό ύποκατάσταστο τής εταιρίας τής Φιδάλας. ('Η 'Αγγελίδου, πού στό β' μέρος παίζει τό ρόλο τής Τακίδου, εκφράζει αυτήν άκριβώς τήν άποψη. Πιστεύω ότι αυτές οι εταιρίες δέ θά γλυτώσουν — ή ύποαπασχόληση καί ή άνοργανωσιά δέν μπορεί νά υπάρχει για πολύ άκόμα — καί θά περάσουν σ' ένα άλλο στάδιο).

Γ.Σ.: 'Η φόρμα τής ταινίας σου εξυπηρετεί αυτό που λές ή έχεις άλλο λόγο που τή δίνεις, δηλ. ένα σουρεαλιστικό τρόπο αντιμετώπισης. Σουρεαλιστικό στό ότι δίνει μιά φαιδρή όψη στην όλη υπόθεση.

Ν.Φ.: Νομίζω ότι τό κωμικό στοιχείο πηγάζει από μιά πραγματική κατάσταση.

Β.Β.: 'Εγώ προσπαθώ νά πιάσω τό κωμικό και τό άγχωτικό πράγμα που κυριαρχεί σ' όλες τις έκδηλώσεις τής κοινής ζωής τών ανθρώπων. 'Ετσι οι εργαζόμενοι υποχρεώνονται νά πάνε σ' αυτό τό χώρο: στή Φιδάλα ή στό Χερμπερστάιν. 'Υποχρεώνονται νά πάνε σ' αυτή τή δουλειά χρόνια, δεκαετίες όλόκληρες σάν τόν Χρήστου, τόν πιό παλιό της υπάλληλο που έχει γίνει πιά ένα μέ τή δουλειά. Νοιάζεται πιό πολύ από τήν 'Ίδια, εκείνη αντιμετωπίζει όλα τά προβλήματα χαζοχαρούμενα, δέν θέλει νά τις φύγουν άπ' τά χέρια, δέν θέλει νά οργανωθοῦνε. 'Η Φιδάλα παράγει μιά έξουσία έτσι πρωτογενώς και τήν περνάει στά στελέχη της, που μέ τή σειρά τους τήν περνάνε στους άκόμη κατώτερους.

Ν.Φ.: Βασικά για νά μιλήσεις γι' αυτά τά πράγματα διάλεξες μιά συγκεκριμένη μορφή — για μένα ήταν μιά χαμηλώφωνη ταινία, όχι κραυγαλέα — και εκεί μέσα επέλεξες όρισμένους χώρους. Δέν παίρνεις ένα έργοστάσιο στό όποιο υπάρχει ένα έντονο συνδικαλιστικό κίνημα ή μιά έπιχείρηση. Μπορούσες νά διαλέξεις πολλούς τρόπους για νά μιλήσεις κι έσύ διάλεξες έναν άπ' αυτούς, αυτόν. Γιατί;

Γ.Σ.: 'Η αλήθεια είναι ότι είναι μιά ταινία κάπως περίεργη σέ σχέση μέ τό μοντέλο που έχουμε για νά διαβάσουμε τις ταινίες. Μπορεί νά έχουμε ένα μοντέλο για νά διαβάσουμε μιά φαρσοκωμωδία, ένα μελό, μιά πολιτική ταινία. Ψάχνουμε νά βρούμε νοήματα. 'Εδω δέν έχει τίποτα.

Β.Β.: Βασικά είναι ένα πράγμα λιτό, αλλά όλα είναι προσεγμένα. Τίποτα δέν είναι τυχαίο.

Ν.Φ.: 'Υπάρχει μιά αντίληψη για τόν κινηματογράφο μ' αυτόν τόν τρόπο.

Β.Β.: Αυτό μ' ενδιαφέρει νά κάνω και αυτό μπορώ. Δέν ξέρω άν θάκανα μιά πολιτική ταινία συνθηματική ή άν θά μπορούσα. Αυτός είναι ό τρόπος που μου πάει και πιστεύω ότι είναι πιό κοντά στή ζωή.

Δ.Κ: 'Η ταινία σου θά έλεγα ότι δέν είναι διδακτική μέ τήν έννοια πού έχουμε συνηθίσει νά δίνουμε: νά σου δίνει ένα μήνυμα. 'Υπάρχουν στιγμές πού λειτουργοῦν καθαρά σ' ένα συνειδησιακό επίπεδο. 'Εσύ αναγνωρίζεις ή δέν αναγνωρίζεις κάποιες καταστάσεις, σκέφτεσαι πάνω σ' αυτές τίς καταστάσεις καί βγάξεις τά συμπεράσματά σου. Τά συμπεράσματα δέ σου δίνονται μέ κραυγαλέο τρόπο.

Γ.Σ: "Ένα λεπτό. "Όταν λέμε δέν υπάρχουν έννοοῦμε ότι δέν υπάρχουν μέ τή μορφή πού έχει μάθει ο θεατής νά διαθάζει τά μηνύματα.

Β.Β: Σωστά, αλλά βασικά υπάρχουν. 'Απλώς ή ταινία μιλάει μ' έναν άλλο κωδικό, αλλά καταγγέλει έντονα τά πράγματα αυτά χωρίς όμως νά τά υπογραμμίζει καί νά τά βάζει μέσα σέ πλαίσιο. Τ' αφήνει νά διαχέονται. Γι' αυτό στό «Χερμερστάϊν» τίς σκηνές τίς δουλεύω έτσι πού σέ μία σκηνή βλέπουμε τόν ήρωα ή τόν Χερμερστάϊν σέ μία κατάσταση έντονη χωρίς νά ξέρουμε τί τήν προκάλεσε. Βλέπουμε τ' αποτελέσματα μιās πίεσης, ενώ σέ μία άλλη σκηνή βλέπουμε πώς μία άλλη πίεση γεννιέται. Είναι ήθελημένα δουλεμένο έτσι, αλλά χωρίς νά υπάρχει αυτό τό ιδιαίτερο τονιστικό στοιχείο. Προσπαθώ νά υποβάλλω τά πράγματα πού πιστεύω παρὰ νά τά επιβάλλω.

Γ.Σ: Στό δεύτερο μέρος υπάρχει μία αλλαγή στό ύφος. 'Από έντονα γκροτέσκο αρχίζει νά σοβαρεύει. Ποιά διεργασία σέ οδήγησε στην αλλαγή αυτή.

Β.Β: Αὐτός ο ήρωας πού πηγαίνει στή Φιδάλα, εκεί πού είναι ένα συμπυκνωμένο θωρο, πού κανείς δέν τοῦ λέει τί νά κάνει είναι ἐπόμενο νά σηκωθεί καί νά φύγει. Δέ νομίζω ότι πρέπει νά σταθεῖ κανείς γιά πολύ στίς Φιδάλες. Θά τόν παραξενέψουνε καί θά τόν ἐκνευρίσουνε. 'Αλλά ή μοίρα τους είναι νά φαγωθούνε ἀπ' τούς Χερμπερστάϊν καί κεί πρέπει νά δείξουμε ότι είναι ἀδύναμος ο κόσμος νά σωθεῖ. Πρέπει ο μεσαῖος "Έλληνας ν' αναλογισθεῖ τό πρόβλημα αὐτό πού τόν καθορίζει καί πού δέν ἀντιδρά. Γι' αὐτό θέλησα μία ξεκάθαρη γραφή πού νά μήν υπάρχει θέμα ἀντίρρησης, γι' αὐτό καί δλες οί σκηνές είναι έτσι, πέφτουνε σάν σλάιτς. Δέν υπάρχει ή χρονική ένότητα πού υπάρχει στή Φιδάλα στόν Herb υπάρχουν χειμῶνες, καλοκαίρια, χαράματα, μεσάνυχτα.

Γ.Σ: Σ' αυτή τήν περίπτωση μπορούμε νά δοῦμε καί μιὰ χρονική πιὰ συνέχεια αὐτῆς τῆς ἐλληνικῆς μικροκομπινανδόρικης κατάστασης πού μετατρέπεται ἀναγκαστικά ἀπό μιὰ κατάσταση σέ μιὰ ἄλλη. Νά δοῦμε τό ἓνα πρὶν ἀπό τό ἄλλο χρονικά, σ' ἓνα διάστημα 20-30 χρόνων.

B.B: Κοίταξε, 30 χρόνων ὄχι γιατί αὐτὴ τῆ στιγμή συνυπάρχουνε καί οἱ δύο μορφές. Πρὶν 30 χρόνια ὑπῆρχε ξεκάθαρα ἡ πρώτη, μετὰ ἀπό 10 θά ὑπάρχει ξεκάθαρα ἡ δευτέρα.

Γ.Σ: Θά ἐρθοῦμε σέ μιὰ καθαρὰ μονοπωλιακὴ κατάσταση, θά περάσοῦμε δηλαδή σέ ἄλλες σχέσεις.

Δ.Κ: Μέσα στὴν ταινία, στό πρόσωπο τοῦ Χρήστου (πού ὑποδύεται ὁ Σφήκας), ἐγὼ προσωπικά, διάβασα καί κάτι ἄλλο ἀπ' αὐτό πού ἀνέφερες προηγουμένως. Τὴν περίπτωση τοῦ "Ἑλληνα σκηνοθέτη πού προκειμένου νά εἶναι σκηνοθέτης ἀναγκάζεται νά ἀσκεῖ γιὰ νά ζήσει ἓνα ἄλλο ἐπάγγελμα μ' ὅλες τίς συνέπειες πού μπορεῖ νά ἔχει αὐτό. "Όταν διάλεξεις τόν Σφήκα εἶχες καί αὐτό ὑπ' ὄψη σου ἢ εἶναι μιὰ δικιά μου ματιά;

B.B: "Όχι. Εἶναι μιὰ δικιά σου ματιά.

Γ.Σ: Ἐγὼ νομίζω ὅτι ὁ Σφήκας εἶναι ἡ πιὸ περίεργη μορφή τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἐμφανίζεται ξαφνικά καί κάνει δύο ταινίες πού ὅλοι μένουν ἀμήχανοι. Ἐμφανίζεται καί οἱ ταινίες του δέ βγαίνουν κἂν σέ ἐμπορικὴ προβολή. Θά ξαναεμφανισθεῖ κάποια στιγμή σάν ἓνας τυπικός, τυπικότητος κύριος πού δουλεύει στά Ταχυδρομεῖα καί κάνει κάποια ταινία. Ἀλλὰ τό βασικό γιὰ τόν Σφήκα εἶναι ὅτι ξαφνικά, τουλάχιστο γιὰ μένα, ἔχει καταχωρηθεῖ σάν, ἴσως, ὁ καλύτερος Ἑλληνας ἠθοποιός τοῦ κινηματογράφου. Ἡ πιὸ τραγικὴ καί ταυτόχρονα γκροτέσκα φυσιογνωμία. Πολλοὶ σκηνοθέτες πάνε καί τόν βρίσκουν γιὰ νά κάνει κάτι ἐπειδὴ ἀσκεῖ ἐπάνω τους μιὰ γοητεία.

B.B: Αὐτό ναί. Βασικά ἔχει ἓνα δυναμικό καί ἔχει ἓνα σφιγμένο πού ἠθελα. Δέν μπορούσα νά φαντασθῶ ἓναν Ἑλληνα ἠθοποιό πού νά ἔχει τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα. Ἡ θάτανε σφιγμένος, παρατημένος καί κλειστός ἢ θάτανε δυναμικός. Ὁ Σφήκας τᾶχει καί τὰ δύο. ἴσως ἐπειδὴ εἶναι σκηνοθέτης. Καί μπορεῖ καί τὰ δίνει.

Δ.Κ: Ὁ ἐπιστήμονας, ὅταν μεταπηδᾷ ἀπὸ τὴν ἀνοργάνωτη ἐλληνικὴ ἐπιχείρηση σὴν ἀπόλυτα καθορισμένη καί ὀργανω-

μένη ξένη πολυεθνική, προσπαθεί νά διατηρήσει κάποια ψήγματα απ' τήν έλληνική νοοτροπία. Ένδιαφέρεται γιά τούς συναδέλφους του, παρά τό ότι είναι άνώτερος ιεραρχικά. Σιγά-σιγά, όμως, άφομοιώνεται σ' έναν άπρόσωπο μηχανισμό καί καταλήγει νά γίνει «'Ο...». Παίρνει δηλαδή άπόλυτα τή θέση καί ένστερνίζεται τό ρόλο του ξένου διευθυντή του. Αυτό τό βλέπεις σάν μιά μοιραία κατάληξη λόγω του κλίματος καί τών συνθηκών πού δημιουργούνται σ' αυτό τό είδος τής δουλειάς;

Β.Β: Ναι, άσφαλώς. Οί συνθήκες είναι τέτοιες πού ή πιθανότητα νά ξεφύγεις είναι έλάχιστη. Τίς σχέσεις, όμως, τών ανθρώπων δέν ήθελα νά τίς δείξω έτσι, δηλαδή μόνον άνθρωπιστικές. Δέν συναντάει τήν έργάτρια σ' ένα καφεενεδάκι αλλά μέσα σ' εκείνο τόν διάδρομο μέ τήν άτμόσφαιρα τής άσυσίας. Ή μιά πλευρά είναι αυτό πού λές αλλά ύπάρχει καί μιά άλλη: ένα κατασκοπευτικό ή προσποιητό ένδιαφέρον. Παίζει καί στά δύο επίπεδα, είναι ένας ρόλος τελείως άχαρος. Χωρίς νά τό θέλει είναι πολύ δύσκολο, μέσα στο χώρο αυτό άπό τήν θέση αυτή νά δημιουργήσει άνθρώπινες σχέσεις. Πρέπει νά άντιστραφούν τά πράγματα έντελώς. Τώρα έχει διαβρωθει τελείως. Οί μεσαίοι πρέπει νά αναλογισθούνε πολύ τή θέση τους καί τήν κατάστασή τους. Αυτοί οί άνθρωποι είναι εκείνοι πού ουσιαστικά ποτίζουνε μέ τήν ύπαρξή τους τούτο τό τέρας πού είναι ή σημερινή κατάσταση. Νομίζω ότι είναι ύπεύθυνοι, χωρίς βέβαια νά φταίνε αλλά, πρέπει κάτι νά κάνουνε.

Δ.Κ: Πιστεύω ότι έτσι πού έχουν μπλοκκριστει είναι λιγάκι δύσκολο νά περιμένει κανείς απ' αυτούς πολλά πράγματα.

Β.Β: Ναι γιατί οί ρίζες τους είναι τόσο αδύναμες καί τό ρεύμα πού τούς κατακλίζει πάρα πολύ όρμητικό. Τί ζωή θά διαλέξουνε.

Γ.Σ: Τό πρόβλημα είναι ότι, πέρα άπό τίς ρίζες τους, μπήκαν σ' ένα σύστημα πού δέν τούς έπιτρέπει, όπως είναι δομημένο, νά κάνουνε άλλες έπιλογές.

Β.Β: Ή λογική του κόσμου πού εισβάλει, ή δυτική λογική, έχει δύναμη. Ή Χερμπερστάιν όσο καί αν είναι φασουλής έχει δικίο όταν μιλάει γιά τά μπουκάλια. Άλλά ό κωδικός του είναι άπαράδεχτος. Άν μπείς στόν κωδικό του γιά νά τόν δικαιολογήσεις είσαι ήδη χαμένος. Σ' αυτόν τόν άνθρωπο ύπάρχει μιά Άριστοτέ-

λεια λογική αλλά και παιδαριώδης συγχρόνως. Του μιλάει σάν μωρό παιδί αλλά μέ τή σιγουριά πατριάρχη. Δέν μπορεί νά γλυτώσει.

Δ.Κ: 'Υπάρχει καί κάτι άλλο στόν Χερμπερστάιν. Τό ότι ή επίσημη τελικά λειτουργεί άκριβώς στό νά έπιθελαιώσει καί νά βοηθήσει στην έξέλιξη αυτού του μοντέλου. Σέ τελική ανάλυση, μέ την «έπιστημονικοφανή» έξήγηση περί άρνητικών καί θετικών Ιόντων, ύπηρετεί τό σύστημα.

Β.Β: Ναι, αυτό ύπάρχει. Δέν είναι δικό μου. "Ήδη βομβαρδίζουν χώρους δουλειάς μέ Ιόντα γιά νά έχουνε καλύτερα άποτελέσματα. Ή έπιστήμη μπαίνει πιά στην καθημερινή ζωή. "Όχι πιά σάν βόμβα στό Ναγκασάκι αλλά την ώρα πού κάθεσαι στό γραφείο σου γιά νά γράψεις ή νά δουλέψεις άρχίζει, κάποιος κύριος, νά σε βομβαρδίζει μέ Ιόντα. "Όσο καί άν αυτόματοποιηθεί ή δουλειά πάντα θά ύπάρχει ή ανάγκη τής παραγωγής σε μικρή κλίμακα.

Δ.Κ: 'Υπάρχει άκόμα ή νοοτροπία πού έπικρατεί στους Ιθύνοντες τής κοινωνίας, πού νομίζω ότι φαίνεται καθαρά στό ρόλο τής μητέρας τής Φιδάλας. Παίζει τό χαρτάκι της, χάνει, πηγαίνει στην κόρη της νά ζητήσει 30.000 καί αυτή τίς τά δίνει σάν νά μή σήμαινε τίποτα τό ποσό αυτό γι' αυτήν.

Β.Β: Στή Φιδάλα ναι, ύπάρχει καί ή τρίτη γενιά, ή σε άποστρατεία πού, άν καί σε άποστρατεία, εξακολουθεί νά ρουφάει, από τους χυμούς τής παραγωγικής μηχανής βέβαια, γιά νά τά σπαταλεί σε χαρτάκι μέ τίς φιλενάδες της. Αυτό βέβαια είναι κάτι πού έπρεπε νά είπωθεϊ μ' ένα συλιζάρισμα τέτοιο πού νά μήν έκχυδαϊσθεϊ. Τό δούλεψα έτσι όπως τό είδες στην ταινία. Άκριβώς μετά τή σκηνή του άτυχήματος καί μπαίνοντας καί βγαίνοντας όλα αυτά τά πρόσωπα.

Δ.Κ: Βέβαια καί στους ύπαλλήλους τής Φιδάλας διακρίνουμε μιά αντιμετώπιση «ιερή» προς τό πρόσωπο τής μητέρας...

Γ.Σ: 'Ο τρόπος πού χειρίζεται όλες τίς ομάδες πού δουλεύουν στό μέρος αυτό, από τή γρηά πού είναι παρωχημένη κατάσταση μέχρι τόν έργάτη πού σήμερα θέλει νά τόν θεωρούν σάν μιά έλπιδοφόρα κατάσταση, είναι νά τους εντάξεις όλους σ' ένα κλίμα λίγο τρελούτσικο. "Όπως ή γριά χάνει, μέ την έννοια αυτή, τά τραπουλόχαρτά της έτσι οι έργάτες μετράνε, κόβουν, ξαναμετράνε, ξανακόβουν.

B.B: Τούς εργάτες δέν τούς πλησίασα. Δέ μίλησα γιά τίς εϋθύ-
νες τους γιατί αϋτά τά πράγματα γίνονται έρήμην τους καί τούς
καθορίζουν. Δέν είναι αϋτοί οί πρωτογενείς ύπεύθυνοι. Τώρα αν
θελήσουνε νά άστικοποιηθοϋν καί αϋτοί, νά πιστέψουν μύθους
περί πολιτισμοϋ, περί δυτικοποίησης κτλ., τότε άξιός ό μισθός
τους. 'Εγώ, όμως, δέν τούς πλησίασα καθόλου. Μιλάω γι' αϋτούς
πού είναι προσανατολισμένοι σ' αϋτά τά πιό δυτικά μοντέλα.

Γ.Σ: Θέλω νά πω ότι ή μιά πέφτει μέσα στό λάκο μ' έναν
τρόπο πού ό θεατής γελάει. 'Ο άλλος πίνει σάν χαζός τό
χλώριο καί ό θεατής γελάει. 'Η άλλη μεταφέρει τά φακελάκια
μέ τή σακούλα, τής χύνονται στό δρόμο καί ό θεατής γελάει
καί πάλι.

B.B: Ναί, αλλά πουθενά δέν είναι ύπεύθυνοι αϋτοί. Μιλάμε γιά
ένα ρεαλισμό πού άκουμπάει τοϋτο τό άφαιρετικό πού προσπα-
θησα νά κάνω. Γιά παράδειγμα στή σκηνή πού ό κύριος αϋτός δέ
σηκώνει καμιά σακούλα καί φωνάζει δυό εργάτριες νά του τίς
πάνε στόν μπακάλη γιά νά τίς ζυγίσουνε καί νά τίς άπογράψουνε
ύποτίθεται, έξωφιλμικά, ότι ό κ. Χρήστου τό ζήτησε καί έπειδή
δέν ύπάρχει ζυγαριά πάνε στού μπακάλη. Βέβαια ή Φιδάλα στό
μέλλον θά άγοράσει ζυγαριά. 'Όλα αϋτά άκουμπάνε κάπου αλλά
έγώ ήθελα νά μιλήσω γιά άλλα πράγματα. Πουθενά δέν είναι
ύπεύθυνοι αϋτοί. 'Όπωςδήποτε τό κορίτσι πού του χύθηκαν τά
φακελάκια είναι ένα άστείο αλλά καί πολύ ανθρώπινο.

Δ.Κ: Καί μιά άδεξιότητα...

B.B: Ναί μιά άδεξιότητα. 'Αλλά όπωςδήποτε τή στιγμή πού σ' ένα
κορίτσι θά πεις νά σηκώσει ένα τέτοιο κιθώτιο, ένα άλλο θά τό
βάλεις νά σύρει ένα βαρέλι γεμάτο νερό γιά νά τ' άδειάσει στό
βόθρο... Τά εργατικά άτυχήματα πού συμβαίνουνε δέν είναι πάν-
τα έπειδή είναι στυγνός ό έργοδότης. Κάτι δέν έχει προβλεφθει.
Δέν ξέρουμε αν αϋτό τό κορίτσι ήλθε σήμερα στή δουλειά ή χθές
ή προχθές. Τήν άλλη φορά δέ θά ξαναπέσει στό βόθρο, αλλά
μπορεί νά πέσει κάπου άλλου.

Γ.Σ: 'Εδω θέλω νά δοϋμε κατά πόσο ή ταινία ξεπερνάει ένα
πλαίσιο, πού γιά μένα είναι κακώς βαλμένο, τόν «άγισμο»
τής εργατικής τάξης. «'Αγισμο» στό όνομα του ότι: εντάξει
ότι κάνει αϋτή είναι άπόλυτα «άγιο» καί άπό κει καί πέρα...
'Αντιμετωπίζουμε ένα πρόβλημα γιατί κινείσαι πάνω σ' ένα

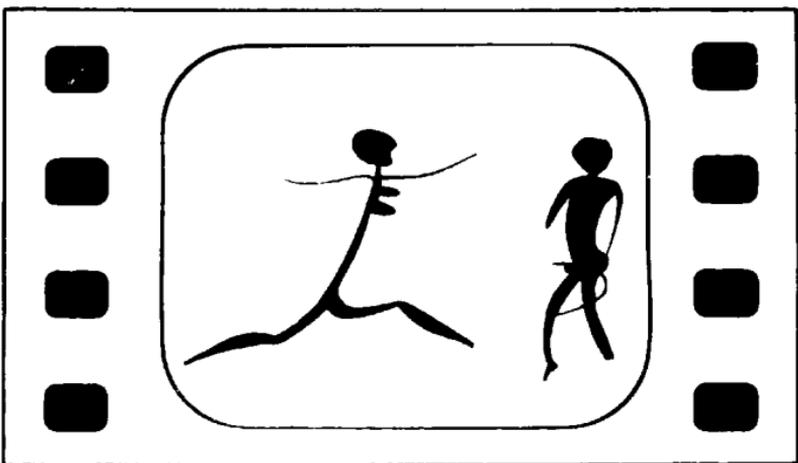
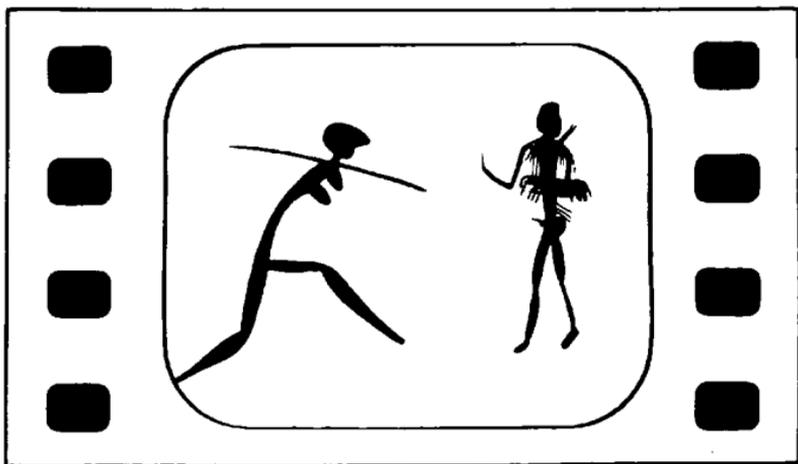
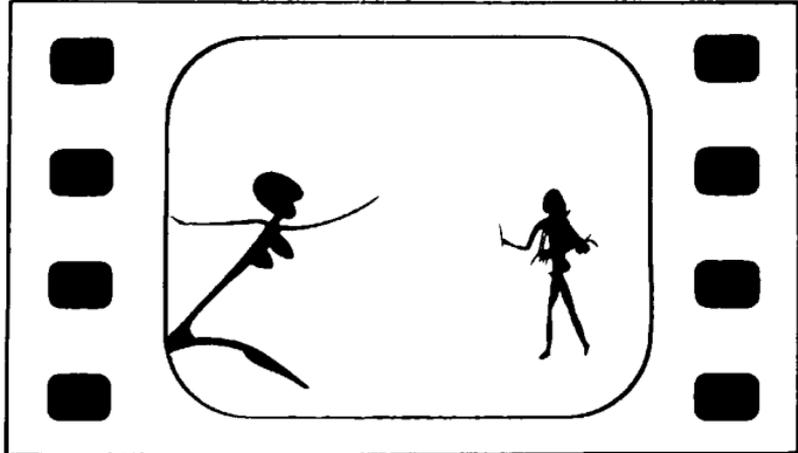
δικοπο μαχαίρι, στό νά καταλογίσεις πολλές εϋθύνες μέσα σ' ένα τρελλό σύστημα.

Β.Β: Δέν είναι θέμα εϋθυνών. "Ότι κάνουνε ζημιές, κάνουνε. 'Η δουλειά τους δέν είναι τέλεια.

Γ.Σ: "Όχι μόνο δέν είναι τέλεια αλλά και ότι αποδέχονται ένα σύστημα τρελλό και λειτουργοϋνε τρελλά.

Β.Β: Μά έτσι είναι, δέν ύπάρχει άμφιβολία. "Όταν αυτός ό άνθρωπος θά έρθει μέ τό κιβώτιο μέσα σ' ένα δρομάκι, θά τό σηκώσει, θά τό άνεβάσει άπ' τή σκάλα γιά νά τό βάλει μέσα και θά διψάσει είναι φυσικό νά άνοίξει τό ψυγειο, πού κανείς δέ θά τοϋ πει μήν τ' άνοίξεις. Είναι τέτοιες οι συνθήκες πού ό άλλος θά κάνει αυτόματες κινήσεις πιά. Ξέρει ότι μέσα στό ψυγειο, σ' ένα τέτοιο μπιτόνι ύπάρχει νερό. Δέ θέλω νά έξοραίσω κανένα. 'Η ζωή έτσι είναι. Τά εργατικά άτυχήματα κάπως έτσι γίνονται. Δέν ύπάρχει ό τέλειος εργάτης πού είναι τελείως συνειδητοποιημένος και θά μπει σ' ένα χώρο, θά δει ένα ψυγειο, θά δει ένα μπιτόνι και τό μυαλό του θά πάει στό ότι μπορεί νά μήν ύπάρχει νερό εκεί μέσα. "Ότι δέν είναι σπίτι του εκεί, ότι μπορεί νά μήν ύπάρχει ή ζέστα και ή άνθρωπιά πού ύπάρχει στό σπίτι του. Τέτοια μορφή συνειδητής άντιμετώπισης δέ νομίζω ότι έχει κανένας εργάτης και άν έχει θά είναι ή εξαίρεση. 'Ό Χερμπερσταϊν τό δείχνει. Δέ θέλει ή εργατική τάξη νά πιει ότιδήςποτε βρει, θέλει νά προβληματίζεται.* "Όταν όμως, θά τοϋρθει τό telex θά τοϋς ζητήσει νά δουλέψουν 18 ώρες επί τρεις μήνες «μόνο». Δέν μπορεί νά προσλάβει άλλους, δέν μπορεί νά εκπαιδεύσει άλλους. "Ε, αυτός μετά τό 18ωρο κάτι τρελλό θά κάνει. Θά άρχίσουνε νά μή δουλεύουνε τά άντανακλαστικά του.

* "Όλα αυτά βέβαια άπό τήν ύστερία τοϋ άνταγωνισμού κινητήρια δύναμη τοϋ καπιταλισμοϋ.



«CORPUS»
του Θανάση Ρεντζή

Ἄπ' τό Corpus, οἱ ἐντυπώσεις μου εἶν' αὐστηρά ταξιδιωτικές: ταξιδιοῦ σ' ἓνα κείμενο ὠκεάνιο, διάσπαρτο μνήμες μισοβουλιαγμένες, ἀποικαῖδια μορφῶν, ἀρχαῖες παραστάσεις τοῦ ἄγχους μου: τοῦ κορμιοῦ μου. Γιατί, ἂν ἡ ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ ἦταν μιά κατάβαση, μιά πορεία ὑποβρύχια στά ἐνδότερα τοῦ οἰκογενειακοῦ ρομάντζου, τό Corpus μοιάζει μέ ρεμβώδην περίπλου στίς πολιτιστικές ἐπιφάνειες τοῦ ἴχνους. Ἐνός ἴχνους πού δέν ἐκλαμβάνεται πιά σάν σύμπτωμα, σάν τ' ἐρέθισμα μιᾶς, φροῦδικῆς λίγοπολύ, ὀμφαλοσκόπησης, ἀλλά μοῦ προτείνεται, στήν ψυχρή του διαύγεια, σάν ἀναμόρφωση: κείνη ἡ «συμπόνοια» (πού, συχνότερα, λέμε ταύτιση) μπρός στή βασανισμένη εἰκόνα τοῦ "Ἄλλου δέν εἶναι, πιά, ἀρκετή: στό Corpus, δέν μπορῶ παρά νά μετράω, τήν κάθε στιγμῆ, τίς ἀποστάσεις (χρόνου, ἐρωτικῆς πρακτικῆς, κουλτούρας) πού σκάθοντ' ἀνάμεσα σέ μένα καί σ' ὄ,τι τρεμοπαίζει ἀβέβαιο στόν καθρέπτη.

Μιά περιήγηση, λοιπόν. Καί, τή φορά τούτη, ὁ Ρεντζῆς ἐγκαταλείπει τή σιγουριά τῆς γνώσης τοῦ ἀναλυτῆ, γιά νά κρατήσῃ, παρακινδυνευμένα, τήν λυχνία τοῦ ἀρχαιολόγου. Στό σκάψιμο τοῦτο τῆς λήθης ἐγκείται ἡ ἐργασία τοῦ Corpus μιά ἐργασία πένθους: ἡ γραφή πενθεῖ τ' ἀπωλεσμένα. Ὀλάκερο τό κείμενο (παρ' ὄλη τήν πρώτη, σέ πρώτην ὄψη, καταλογογραφική του δομή), μοιάζει νά στηρίζεται, σάν ἐπιτύμβιο, στή νοσταλγία τοῦ ἀτεμάχιστου κορμιοῦ

ένός Ὀρφέα ἀρχέτυπου, ἀπ' ὅπου κάποτε ἀνάβλυζε ὄλη ἢ ἀπόλαυση, ὄλη ἢ μουσική. Μετά τούτη τήν πρώτη ἀναπόληση, ἡ θάλασσα γεμίζει ἀπ' τὰ ἀνατετημένα πτώματα τοῦ Vesalius: ἡ πτητική μηχανή τοῦ Ἴκαρου ναυαγεῖ, λίγο μακρύτερα, μέσ τὰ κύματα.

Κι' ὥστόσο: τό ταξίδι μέσα στούς τρόπους πού οἱ κουλτουῦρες στοχάστηκαν τήν ἀπώλεια αὐτή δέν παύει, παρά τήν ὀδυνηρήν του ὑφή, νά εἶναι μιᾶς μαγείας ἀναμφίβολης. Δέν μιλάω γιά τή "μαγεία" τῶν "ὠρσιῶν εἰκόνων", οὔτε πρόκειται γιά τόν ρουτινιέριο δαιμονισμό τῆς Fiction: ἀλλά γιά τή μαγική λειτουργία τοῦ πεδίου πού τό κείμενο ἀνοίγει, σάν ἐπικαλεστικόν κύκλο, στό φανταστικό μου: ἓνα πεδίο ἐλεύθερης ἀνταλλαγῆς (ἤ: ὄνειροπόλησης), ὅπου τίποτε δέν ἀποκλείεται πιά: ἡ Ἄπτή Οὐτοπία. Κ' εἶναι ἴσως ἐδῶ, στό σταυροδρόμι τοῦ κείμενου μέ τή λαθραία καί προσωρινή μου διαμονή μέσα του, πού τό Corpus μετατονίζεται ἀπό ἐλεγεῖα σ' αἰσθησιακόν παράδεισο.

ΝΙΚΟΣ Ε. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ



Μιά συζήτηση του ΘΑΝΑΣΗ ΡΕΝΤΖΗ μέ τους Ν.Ε. Παναγιωτόπουλο καί Γιάννη Σολδάτο

«Ο συγγραφέας, πρέπει φυσικά να κερδίζει χρήματα για να μπορεί να ζει και να γράφει, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να ζει και να γράφει για να κερδίζει χρήματα... Ο συγγραφέας δεν πρέπει ούτε στιγμή να βλέπει τα έργα του σαν ένα μέσο. Είναι σκοποί απ' εαυτού και τόσο λίγο πρέπει να είναι μέσα για τον ίδιο ή τους άλλους ώστε, στην ανάγκη, να τους θυσιάζει και αυτή την ύπαρξή του. Πρώτη προϋπόθεση για την ελευθερία του Τύπου είναι να μην αποτελεί επάγγελμα».

Karl Marx

Συγκυρίες, μάρκετινγκ

Ν.Π.: Μιά πρώτη παρατήρηση για τό καινούργιο σου φιλμ, θ' άφοροῦσε τή θέση του — ή τή μή θέση του — μέσα σ' εκείνο τό κάπως ὑποθετικό σύνολο πού όνομάζουν, συνήθως, "Νέον Έλληνικό Κινηματογράφο". Ή παλιά, λίγο πολύ ετερόκλητη φύση τούτου έδῶ μοιάζει, τά τελευταία χρόνια, να όμογενοποιείται όλο και πιό πολύ, χάρη σ' ένα λιγάκι μπρούτο, χονδροειδές μάρκετινγκ — ένα μάρκετινγκ άκόμη άθεσμοποίητο, άνομολόγητο, αλλά προφανές. Φέτος, λ.χ. πλάϊ στις συνηθισμένες νεο-λαϊκίστικες και νεο-κοινωνικίστικες «παρεμβάσεις», είχαμε τούς πρώτους, μακρινούς άπόηχους απ' τή Γρανίτα άπό Λεμόνι... Μέσα σε μιά τέτοια συγκυρία, τό Corpus μοιάζει με καμικάζι.

Θ.Ρ.: Ύπάρχει όντως μιά τάση νεο-κομερσιαλισμού στόν σημερινό «Νέο Έλληνικό Κινηματογράφο». "Όσο για μένα, άληθεύει ότι δεν άσχολούμαι διόλου με τή διαδικασία του μάρκετινγκ — ότι δεν τήν άγγίζω με καμμιάν έννοια.

Ν.Π.: Ή ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ φτιάχτηκε κοντά στό τέλος μιá δεκαετίας άθελαιότητας, τόσο για τό άν ό κόσμος θά πάει στό σινεμά, όσο και για τό τί θά ήθελε να δει εκεί-πέρα: άθελαιότητα πού μεταφραζόταν, παράδοξα, σε μιά μεγαλύτερη άποδέ-

σμευση — σ' ένα μεγαλύτερο θράσος, αν θές — του φιλμουρ-
γού σέ σχέση μέ τήν γνώμη του κοινού, τήν κοινή γνώμη.
Εἶχαμ' ἔτσι ταινίες πού — ανεξάρτητα ἀπ' τό ἄν καί τό πόσο
τίς ἀγάπησα — ἦσαν τρελλές σάν χειρονομίες: ἀπροσδόκη-
τες. Σκέφτομαι, γιά παράδειγμα, τόν Βαρθολομαῖο του Μα-
νουσάκη... Λίγο μετά, ὁ κόσμος ἄρχισε νά γυρίζει στους κινη-
ματογράφους: ἀπό τότε μέχρι ἐδῶ, τό Corpus ἦταν ἡ μόνη,
σχεδόν ἐκπληξη, ἡ μόνη, τουλάχιστον, πού ἦταν γιά μένα
αἰσθητικά παραδεκτή.

Γ.Σ: Πρόκειται, ἄλλωστε, γιά «μεγάλη παραγωγή» γιά τά ἐλ-
ληνικά δεδομένα — ὄχι γιά μιά μικροῦ μήκους ταινία, τῶν
100-200 χιλιάδων, ὅπου μπορεῖς νά παίξεις πιό ἐλεύθερα.

Θ.Ρ: Τό Corpus δέν εἶναι ἓνα φίλμ ριψοκίνδυνο μονάχα γιά τά
ἐλληνικά δεδομένα: ταινίες μέ τόν προϋπολογισμό σὺν τίς προ-
θέσεις σὺν τ' ἀποτελέσματα του Corpus, τῆς ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑΣ ἢ του
Μοντέλλου του Σφήκα δέν ἔχουν παραχθεῖ καί δέν παράγονται,
στόν κόσμο ὅλο.

Ὁρολογία

Γ.Σ: Ὑπάρχουν λέξεις (ἢ ἐτικέτες, ἢ χαρακτηρισμοί) πού ἐρ-
χονται αὐτόματα στό μυαλό ἐκείνου πού θά μιλοῦσε γιά «ἓνα
φίλμ του Θανάση Ρεντζῆ». Λέξεις ὅπως πρωτοπορία, πειρα-
ματισμός...

Θ.Ρ: Εἶμαι, κατ' ἀρχήν, ὑπέρ τῆς ἀποψης νά διακρίνεται τό κάθε
τί ἀπ' τό κάθε τί. Συνεπῶς ἡ λειτουργία τῶν χαρακτηρισμῶν δέ μέ
βρίσκει ἀντίθετο. Ἀπλῶς, οἱ ὄροι τουῦτοι εἶναι, στήν τρέχουσα
χρήση τους, πολύ γενικοί, ἐπιδεκτικοί σύγχυσης: χρειάζονται
λοιπόν ραφινάρισμα καί προσοχή στόν χειρισμό. Ἦδη τό νόημα
μέ τ' ὅποιο φορτίζονται ποικίλλει: «πρωτοποριακό» λ.χ. εἶναι βέ-
βαια ἓνα βῆμα πρὸς τά μπρός: τίποτε ὡστόσο δέν ἀποκλείει τήν
πρωτοποριακότητα ἑνός βήματος πρὸς τά πίσω, μιᾶς ἐπιστροφῆς
σ' ἓνα παλιό, ξεχασμένο ἀλλ' ἀκόμα ἐγκυμονοῦν σχῆμα (ἀκόμα
κι' ἄν μιά τέτοια πρωτοπορία εἶναι μᾶλλον μυθική ὄχι δομική:
«πρωτοποριακή», σ' αὐτή τήν περίπτωση, εἶναι ἡ ἀποψη πάνω σ'
ἀντικείμενο, ὄχι τ' ἀντικείμενο τό ἴδιο). Ὅσο γιά τό «πειραματι-
κό», ἔχει πολλές ἐννοιες, πού εἶναι ἐνδεχομένως, ὄλες σωστές.
Γιά παράδειγμα, ὁ «προσωπικός» πειραματισμός: ἐκείνου πού μή
ξέροντας, θέτει σέ δοκιμασία κάποια σχέση ἀνάμεσα σ' ἓνα ἀντι-
κείμενο γνώσης καί σ' ἓνα ἀντικείμενο μή-γνώσης, θέλοντας νά
κατακτήσει, μέσ ἀπ' αὐτή τή διαδικασία, μίαν γνώση καινούργια

καί, ίσως, καινούργια μονάχα γι' αυτόν. Ὑπάρχει, ὡστόσο, κ' ἕνας πειραματισμός πού ἀναφέρεται στό σύνολο τῆς γνώσης πού ὑπάρχει σ' ἕναν τομέα, ὅπου ἐκεῖνος θέτει σέ δοκιμασία κάποιες γλωσσικές σχέσεις θέτει, μέ τήν ἴδια κίνηση, σέ δοκιμασία τή γλώσσα ὀλάκερη. Ἄς τόν ποῦμε, τοῦτον-ἐδῶ, πειραματισμό κατ' ἐξοχή,. Κ' ὑπάρχουν, βέβαια, ὅλες οἱ ἐνδιάμεσες περιπτώσεις.

Παγίδες

Ν.Π: Σύμφωνοι· ἀλλά ἤδη εἶπες ὅτι οἱ ὄροι αὐτοί δέν ἔχουν παρά ἕνα θολό, στερεότυπο ἀδιαφοροποίητο νόημα-ἀφίσσα γιά τή ρουτινιέρικη σκέψη πάνω στόν κινηματογράφο... ἐνωώντας σάν τέτοια καί ἐκείνη τῆς «ἐπαγγελματικῆς» κριτικῆς καί ἐκείνη τοῦ κοινοῦ τῆς (ἀνάμεσα στίς δυό ὑπάρχει μιά σχέση διήθησης). Φοβᾶμαι πῶς, σέ τέτοιες συνθήκες, ἡ χρησιμότητα τῶν ὄρων αὐτῶν εἶναι παρακινδυνευμένη...

Γ.Σ: Ναι, εἶναι συχνά μιά παγίδα. Χαρακτηρίζοντας (ἢ ἐτικκετάροντας) ἕνα τάδε ἔργο τέχνης μ' ἕναν δεῖνα ὄρο, ρισκάρουμε τήν α ριοσι ἀπόρριψή του ἀπ' ὅλους ὄσους ἀπορρίπτουν τό «εἶδος» στ' ὅποιο ὁ ὄρος παραπέμπει...

Ν.Π: ... ἀλλά καί τήν ἀσυζητή λατρεία του ἀπ' τοῦς φανατικούς τοῦ «εἶδους». Ὅποιοιδήποτε εἶδους.

Θ.Ρ: Τί νά κάνουμε; Παρ' ὅλα αὐτά, θά πρέπει νά φτιάξουμε κάποιους ὄρους διάκρισης καί ταξινόμησης τῶν φαινομένων: εἶναι μιά ἐπιτακτική, μεθοδολογική ἀνάγκη.

Ἐκλεκτικές συγγένειες

Ν.Π: Νά κάνουμε λοιπόν μιά πρώτη διάκριση, ἔστω κι' ἀρνητική. Νομίζω πῶς οἱ ταινίες σου δέν συμμορφώνονται διόλου μ' ἕνα ὀρισμένο πρότυπο πειραματισμοῦ. Μέ τό πρότυπο τοῦ *cinéma pur*...

Θ.Ρ: Ναι μέ τόν κινηματογράφο τοῦ καθαροῦ χειρισμοῦ τοῦ σημαίνοντος...

Ν.Π: ... ὅπου τό σημαινόμμενο δέν ὑπεισέρχεται κἂν, ἢ παρά μόνο σάν πρόσχημα — λίγο σάν τό «θέμα» τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς. Οἱ ταινίες σου δέν παίζουν μονάχα μέ τό σόφλι τῆς γλώσσας· ἡ κίνησή τους εἶναι ξεκάθαρα σημασιοδοτική, ἀκόμα κι ἂν πρόκειται γιά μίαν σημασιοδοτικῆ κίνηση ἐξαιρετικά ἰδιότυπη.

Θ.Ρ: Παρά τίς σχέσεις μου μέ τήν παράδοση — γιατί πρόκειται ὄντως γιά μιάν παράδοση — τοῦ πειραματισμοῦ καί τῆς πρωτοπορίας, εἶμαι στούς ἀντίποδες μιᾶς τέτοιας τάσης... Τῆς τάσης νά παίρνεις ἕνα μέσο σήμανσης (τήν κάμερα ἢ τήν πελλικύλ, στήν περίπτωσή μας) μοναχά γιά νά δεις τί μπορεῖς νά τοῦ κάνεις: νά διαπιστώσεις, λίγο πολύ, τήν ἀντοχή, τήν ἐλαστικότητα του. Ἐγώ δέν ξεκινῶ διόλου μέ τέτοιες βλέψεις — ἀλλ' ἀντίθετα, ἀπό ἕναν χώρο ἰδεῶν (ἢ καί φαντασμάτων), τόν ὁποῖο καθορίζω, χειρίζομαι καί, τελικά, γράφω. Ἡ βία πού θά ἀσκήσω στό μέσο εἶναι πάντα ἡ ἀπαραίτητη γιά τή γραφή: δέν εἶναι μιᾶ βία αὐθαίρετη ἢ περιττή.

Ν.Π: Πρόκειται γιά ἕνα ἥθος γραφῆς...

Θ.Ρ: Πρόκειται γιά μιᾶ πρακτική γραφῆς, πού ἀπορρέει ἀπό (ἢ προ-καθορίζει) τό γεγονός ὅτι ὁ κυρίως εἰπεῖν πειραματισμός μου, στό Corpus, δέν ἀφορᾶ τόν κινηματογράφο καθαυτόν: ἐκεῖνο πού θέτω σέ δοκιμασία εἶναι οἱ ἀντιλήψεις μας γιά τ' ἀνθρώπινο σῶμα, ὄχι τό φιλικό ὄχημα τῶν ἀντιλήψεων αὐτῶν. Ἡ, ἴσως, ὄχι κατά κύριο λόγο.

Γ.Σ: Ἡ συλλογιστική σου εἶναι, λοιπόν, πολύ διαφορετική ἀπό κείνην τῆς ταλαιπωρίας (μέ τήν καλύτερη ἔννοια) τῶν σηματοδοτικῶν ἐργαλείων τοῦ φίλμ — πολύ διαφορετική ἀπ' ὅ,τι συνηθίσαμε νά λέμε πειραματικό στόν κινηματογράφο.

Θ.Ρ: Ἦταν πολύ chic, τά τελευταῖα χρόνια, νά ὑπερασπιζόμαστε τά κυριαρχικά δικαιώματα τοῦ σημαίνοντος... Ἐγώ, τουλάχιστο γι' αὐτή τήν ταινία, προτιμῶ ν' ἀσχοληθῶ μέ τό σημαινόμενο...

Ἡ Περιπέτεια, ἡ Εἰκασματοπλασία

Γ.Σ: Κάπου ἐδῶ θά πρέπει νά τεθεῖ ἕνα ὄριο: ἀνάμεσα στόν πειραματισμό μέ τήν ἰδέα στό Corpus καί στόν πειραματισμό μέ τήν ἰδέα σ' ὁποιοδήποτε φίλμ. Ἡ πρώτη τυχαία ταινία τοῦ Βέγγου, λ.χ. δέν πειραματίζεται κι' αὐτή μέ μιάν ἰδέα, ἀφήνοντας τά κινηματογραφικά μέσα λίγο-πολύ ἀνέπαφα;

Θ.Ρ: Ὅρια ὑπάρχουν ἀνάμεσα σέ πράγματα πού ἐφάπτονται καί, στήν προκειμένη περίπτωση — ἀνάμεσα στό Corpus καί σέ μιάν «κλασικότητα», ἄς τήν ποῦμε ἔτσι, ταινία — δέν ὑφίσταται ἐπαφή. Ἡ δεύτερη δέν χρησιμοποιεῖ παρά ἔτοιμες φόρμουλες μύθου, ἀφήγησης, κινηματογραφικῆς διατύπωσης — τίς ὁποῖες δέν εἶναι ποτέ διατεθειμένη νά βάλει σέ δοκιμασία, σέ μιάν δοκιμασία πού θά παρήγαγε νέες σχέσεις. Ποῦ εἶναι ὁ πειραματισμός της:

Γ.Σ: 'Ο Βέγγος ήταν ίσως κακό παράδειγμα — αλλά στον Buñuel, άς πούμε...

Θ.Ρ: 'Ο Buñuel χρησιμοποιεί έτοιμες συντάξεις αφήγησης καί, καμμιά φορά, δημιουργεί παράδοξες σχέσεις μεταξύ τους. 'Αλλ' άπ' τή μηχανική του σουρρεαλισμού μέχρι εκείνην του Corpus, δέν υπάρχει ούτε συνέχεια, ούτε όριο: Θάβλεπα μάλλον, εκεί, ένα χάσμα.

Ν.Π: 'Εκείνο πού τό προ-κλασσικό, ήμι-κλασσικό, κλασσικό, μετακλασσικό φίλμ άποκλείει, είναι ή περιπέτεια. Μιά περιπέτεια μέ τή γλώσσα, μέ τή γλώσσα σάν ανεξευρεύνητη περιοχή, πού ή λογοτεχνία έχει ζήσει έδώ καί πολύν καιρό, μέ τόν Joyce, γιά ν' αναφέρω τό πιό χτυπητό παράδειγμα. Είναι κείνο τό μικρό, άναποφάσιστο άεράκι πού διαπερνάει, άκόμα δισταχτικά, τίς τελευταίες ταινίες τών «μεγάλων κλασσικών» (τή Lola Montés, τό ίνδικό δίπτυχο του Lang, τά Πουλιά του Hitchcock) καί τίς κάνει ν' ανατριχιάζουν... Στο Corpus ή γλώσσα μοιάζει άκόμα ρευστή, εύπλαστη: φιξάρεται, σέ καινούργιους άστερισμούς, μπροστά στά μάτια σου.

Θ.Ρ: 'Εκείνο πού τό Corpus μέ τή σειρά του, απέκλειε, ήταν ή περιπετειοποίηση: ή έγγραφή τής περιπέτειας τών δοκιμασιών πού πραγματώθηκαν σέ σχέση μέ τό αντίκειμενο τής ταινίας. 'Αν είχα περάσει στήν «περιπετειοποίηση», θά είχα αναπόφευκτα περάσει καί στή μυθοπλασία: μή περνώντας παραμένω στά όρια τής εικασματοπλασίας. Σ' ένα πλάσιμο του είκάσματος πού δέν προωθείται σέ μίαν έπόμενη φόρμα ή όποια θά ήταν τέχνητή είδικά γιά τή θέαση.

Υπεράσπιση καί στολισμός του άντι-πορνογραφικού κινηματογράφου

Ν.Π: Νομίζω ότι πρόκειται καί πάλι γιά μίαν έπιλογή τής τάξης του ήθους.

Θ.Ρ: Ναί, στήν πολύ βαθιά της άντήχηση.

Ν.Π: Καί ή ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ καί τό Corpus είναι ταινίες, πού, γιά μένα, έχουν δομηθεί ολάκερες στή βάση μιās άποστροφής: άποστροφής γιά τό όμοίωμα τό άλληθοφανές όμοίωμα τής ζωής, πάνω στ' όποιο χτίζεται, αναπόφευκτα, κάθε πειστική μυθοπλασία... Το δικό σου ύλικό είναι άναπαραστατικό, άλλά ζωής, πάνω στ' όποιο χτίζεται, αναπόφευκτα, κάθε πειστική μυθοπλασία... Το δικό σου ύλικό είναι άναπαραστατικό, άλλά ξεκάθαρα άνόργανο...

Θ.Ρ: 'Ο κινηματογράφος τής μυθοπλασίας είναι ένας κινηματογράφος του υποκατάστατου, όπου, παράδοξα ό θεατής πληρώνει για τόν τελικό του αποκλεισμό: άπ' τήν έργασία, τό κείμενο, τήν απόλαυση... Είναι ένας κινηματογράφος μ' άξία ανταλλαγής. "Αν τόν εγκατέλειψα, ήταν καί για τούτο τόν μηχανισμό αποκλεισμού, πού αναμφισβήτητα ένεργοποιεί, στόν ψυχισμό ενός θεατή αντιμετώπο μ' ένα θέαμα πού μοιάζει προσιτό, παραμένοντας πάντα άπρόσιτο. Μ' ένα θέαμα πού άπευθύνεται στη στέρησή του...

"Ένα φίλμ «άνοιχτό»

Ν.Π: ... καί τήν διαιωνίζει. Μπορείς νά δεις, αλλά όχι ν' άγγίξεις: ή πορνογραφία (τής όποιας ό κινηματογράφος μοιάζει νά είναι τό πιό τελειωμένο ύποσύνολο) είναι ένα φίδι πού δαγκώνει τήν ούρά του: συσπᾶται άνάμεσα στόν έρεθισμό καί τήν άπαγόρευση, άνάμεσα στό 'Εκείνο καί τό 'Υπερεγώ.

Θ.Ρ: Τό Corpus είναι, για μένα, ένα φίλμ μ' άξία χρήσης: ένας κήπος άνοιχτός, όπου μπορείς μονάχος σου νά περπατήσεις καί νά γευτείς τούς καρπούς.

Ν.Π: "Αν κάπου ή 'Υπερεγω-ϊκή λειτουργία γράφεται ξεκάθαρα μέσ τά μυθοπλαστικά κείμενα, είναι στό τέλος: στήν Κάθαρση. Τό Apocalypse Now είναι ένα άκραίο παράδειγμα: μετά δύο ώρες λουτρών αίματος (έρεθιστικών κατά βούλησιν!), ό Brando θά κατεβεί εκ του 'Όρους, λιγάκι ως Μωϋσής, για νά πλακάρει στη βία τό Νόημα, τά "Άλλοθι...

Θ.Ρ: 'Η κάθαρση, μέ τό τελικό, πραϋντικό νόημα πού δίνει στό μικρό μυθοπλαστικό «όργιο» πού τής προηγείται, έχει μιάν άκόμα σημαντικώτερη λειτουργία: σφραγίζει τό κείμενο, τό κλείνει. Τό κάνει όριστικά άπρόσιτο. Δίχως μυθοπλασία, τό Corpus παραμένει ένα φίλμ άνοιχτό. 'Ανοιχτό στήν οικειοποίηση, στήν απόλαυσή του.

Ν.Π: 'Ανοιχτό, επίσης, σ' όλα τά δυνατά νοήματα... Μπορείς νά κάνεις στά όριά του, τίς πιό αυθαίρετες έπιλογές: νά διαλέξεις τή δική σου έκδοχή για ό,τιδήποτε: τέλος, νά όνειροπολήσεις, αλλά πάντα τό δικό σου όνειρο.

Θ.Ρ: Ναί: είν' ένα άποτέλεσμα πού, όταν διάβαζα Eco, μου φάνονταν ούτοπικό. Δέν παύει νά μέ έκπλήσσει!

Γ.Σ: "Ίσως εκείνο που μ' έντυπωσίασε πιά πολύ στην ταινία σου νά είναι τής ίδιας τάξης: τό παίξιμο μέ τήν καρδιά, που όλο μικραίνει, καί μέ τό μυαλό που υπερτροφεί, γιά νά καταλήξει κι' αύτό σέ μιάν χρωματιστήν κουκίδα, καί μετά στό τίποτα, στό τελευταίο μέρος του Corpus — στην 'Ακτινογραφία. Είδα εκεί μιάν έφιαλτική μεταφορά... δίχως νά ξέρω αν τήν είχες προβλέψει.

Θ.Ρ: Δέν είχα λόγους νά μπώ στην περιοχή του συμβολισμού: φρόντισα, ώστόσο, νά μήν αποκλείσω κανένα δυνατό επίπεδο ανάγνωσης. Τό σύστημα του Corpus λειτουργεί λιγάκι σάν ένας καθρέφτης: θά βρεις όλες τίς πρώτες ύλες γιά ποίηση, αλλά καμιάν άλλη ποίηση πέρα άπ' τή δικιά σου.

Ίστορικότητα, έπιλογές

Γ.Σ: "Όσοσο έχεις επέμβει άποφασιστικά στην έπιλογή των έννοήτων του ύλικού. "Έχεις διαλέξει τό ύλικό σου σύμφωνα μ' ένα πολιτιστικό ντεκουπάζ ή λογική του όποιου δέν είναι ιδιαίτερα σαφής από πρώτη ματιά.

Θ.Ρ: Θά πρέπει, κατ' άρχήν, νά διευκρινήσω ότι δέν έκανα, του-τες τίς έπιλογές, μέ βάση μιάν Πλατωνική αντίληψη — ότι δηλαδή, ύπάρχει μιá ούσία του ανθρώπινου σώματος, άπ' τήν όποία άπορρέουν οί Α,Β,Γ διατυπώσεις του — παρ' όλο που κάτι τέτοιο θά ήταν σχεδόν φυσικό. Βρήκα, άπλως, ώρισμένους δρόμους συγγένειας: ώρισμένες έποχές καί πολιτισμούς που έχουν ένα βασικό μοτίβο αντίληψης γιά τό ανθρώπινο σώμα τ' όποίο διατυπώνουν μέσα από μιá γκάμμα, ή όποία έξαντλείται στα όρια τής κάθε αντίληψης.

Γ.Σ.: Πώς γίνεται τό πέρασμα άπ' τή μιá στην άλλη αντίληψη;

Θ.Ρ: Μέ ρήγματα.

Γ.Σ: Δέν ύπάρχει κάποια ιστορική άνέλιξη; Κάθε αντίληψη δέν θεμελιώνεται πάνω στην προηγούμενη;

Θ.Ρ: Τό πέρασμα γίνεται περισσότερο μέ βάση τά διαφοροποιά παρά μέ βάση τά ένοποιά στοιχεία άνάμεσα σέ κάθε ζευγάρι αντίληψεων. "Αλλωστε, δέν άσχολήθηκα μέ τίς έπιβιώσεις τής κάθε αντίληψης μέσ τής επόμενης: τά ίχνη τους ήταν, μέσ στό γενικό πλαίσιο τής δόμησης τής ταινίας, δευτερεύοντα, σέ σύγκριση μέ τό κυρίαρχο πολιτιστικό πρότυπο κάθε έποχής.

Ν.Π: Κάπου έδώ ύπάρχει ό κίνδυνος ν' άπομακρυνθούμε άπ' τήν πραγματικότητα τής ταινίας: δέν πρόκειται γιά μιάν ταινία

ιστορική, μέ τήν έγκυκλοπαιδική έννοια τής ιστορίας. Πολύ περισσότερο, δέν πρόκειται γιά μιά ταινία άνάλυσης τών ιστορικών καθορισμών τής κάθε πολιτιστικής διατύπωσης τού σώματος:

Γ.Σ: Ξαναγυρίζοντας στό ζήτημα τών έπιλογών ύπάρχει μιά πολύ νόμιμη άπορία πού θά συνοψιζόταν, χοντρικά, έτσι: γιατί αυτό — κι όχι εκείνο; Γιατί τ' Άρχέτυπα, γιά παράδειγμα, κι όχι οι τοιχογραφίες τής Πομπηίας; Γιατί τό Έργαστήρι τού Άνθρώπινου Σώματος κι' όχι ό John Travolta; Στο μέτρο πού ό Travolta άποτελεί άναμφισβήτητα μιάν παγιωμένη άντίληψη σώματος μέ τήν κουλτούρα...

Θ.Ρ: Οί έπιλογές μου έγιναν λιγάκι διαισθητικά: καθώς πλησίαζα τήν κάθε μιά τους, είχα μιάν αίσθηση άγκαλιάς: μέ γράπωνε: Νομίζω, πάντως, πώς δέν έπеса έξω: ό Travolta άνάγεται, σάν άντίληψη σώματος, στίς άνατομικές σπουδές τού Vesalius! 'Η έπιλογή τών έννοτήτων στό Corpus δέν είναι ούτε έκλεκτικίστικη, ούτε συσσωρευτική αλλά, θάλεγα άνθολογική, άφου μιά άνθολογία έχει έργο της τήν άντιπροσώπευση. Τά ρήγματα άνάμεσά τους μου φάνηκαν κείρια από ιστορική, αίσθητική καί φιλοσοφική άποψη: θά μπορούσα νά είχα έξαντλήσει τίς πολιτιστικές διατυπώσεις τού άνθρώπινου σώματος άνάμεσα στήν προΐστορία καί τόν Χριστιανισμό — άνάμεσα στ' Άρχέτυπα καί τ' Άπωλεσμένο Σώμα. Άλλά τότε ή τομή άνάμεσα στίς δυό αυτές θεωρήσεις (πού έμπεριέχουν τίς άνάλογές τους μέ τόν τρόπο πού ένας κύβος έμπεριέχει, σάν πρότυπο, δλους τούς κύβους) δέν θά είχε πιά τήν παραμικρή σημασία.

Μιά ποιητική τού ίχνους

Ν.Π: Τό ύλικό πού χρησιμοποιείεις είναι πάντα σημαδεμένο άπ' τό χρόνο...

Θ.Ρ: Ναι: είναι σημαδεμένο άπ' τήν προηγούμενη κοινωνική χρήση του. Άπ' τήν ιστορία.

Ν.Π: Κι' ώστόσο, θά πρέπει νά ξαναπώ ότι δέν πρόκειται γιά «ιστορικές ταινίες» — μέ τήν παραδεκτή, τουλάχιστον, έννοια. Πρόκειται μάλλον γιά μιά δουλειά άρχαιολόγου...

Θ.Ρ: Μ' άπασχολεί πάντα τό ίχνος πάνω στό ύλικό πού χρησιμοποιώ. Τό ίχνος τού βίου. Είπαμε καί πρίν ότι δέν κάνω «συμβατικό» κινηματογράφο, παρ' όλο πού δέν θ' άπεχθανόμουν διόλου τόν χαρακτηρισμό τού φορμαλιστή! Άπ' τήν άλλη, δέν θά έκανα ποτέ τή ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ μιά ταινία με ντεκόρ 19ου αιώνα, ήθοποιούς,

κοστούμια, άξεσουάρ εποχής. Δέν άγαπώ τίς άναστηλώσεις. Εί-
ναι πολύ μακριά άπ' τόν κινηματογράφο πού μ' ένδιαφέρει. Είμαι
έρευνητής όχι έφαρμοστής.

Ν.Π: Μία ώρισμένη κριτική σκέψη θά έλεγε ότι δουλεύεις
πάνω σέ μιάν αντίφαση (άν θά κρατούσε ποτέ έναν τόσο ήπιο
τόνο)...

Θ.Ρ: Έστω. Είμαι πάντως μιά αντίφαση πολύ παραγωγική.

Θεωρία

Ν.Π: Έπί τή εύκαιρία τό Corpus μοιάζει μέ μιάν ταινία μή
αναλύσιμη...

Θ.Ρ: Καί είναι πιθανώτατα, μέ τά σημερινά έργαλεία.

Ν.Π: Θά μπορούσα νά σοϋ προτείνω μιάν ψυχαναλυτική ανά-
γνωση στό άψε-σβήσε: άπ' τήν πληρότητα των Άρχέτυπων
στόν εύνουχισμό του Άπωλεσμένου Σώματος, κι' άπ' τήν πτή-
ση του Ίκαρικού Ένύπνιου στή θανάτοψη τής Άκτινογρα-
φίας. Άλλά, φανερά, κάτι περισσεύει.

Θ.Ρ: Ή διαπίστωση, ώστόσο, πώς «κάτι περισσεύει» δέν είναι
άχρηστη...

Ν.Π: Τελευταία, είχαμε μιάν όλόκληρη φουρνιά ταινιών-
παραδείσων γιά τόν αναλυτή: κομμένων και ραμμένων στά
μέτρα του, στά μέτρα του νυστεριού του: έξαίσια πτώματα. Τό
Corpus είναι ή πρώτη «ταινία τέχνης», έδω και πολύν καιρό,
πού δέν έχει δομηθεί πάνω στ' άλλοθι τής θεωρίας: ό κριτι-
κός μοιάζει λιγάκι χαμένος, τά επίθετά του μοιάζουν άτσαλα
— κι' αυτό τό λέω άπό προσωπική πείρα.

Θ.Ρ: Τό Corpus δέν έχει φτιαχτεί γιά ν' αναλυθεί: έχει μάλλον
φτιαχτεί γιά νά έρεθίσει τήν άνάλυση. Νομίζω, άλλωστε, ότι ή
θεωρία είναι κείνη πού χτίζεται πάνω στά έργα τέχνης, κι' όχι τ'
άντίστροφο.

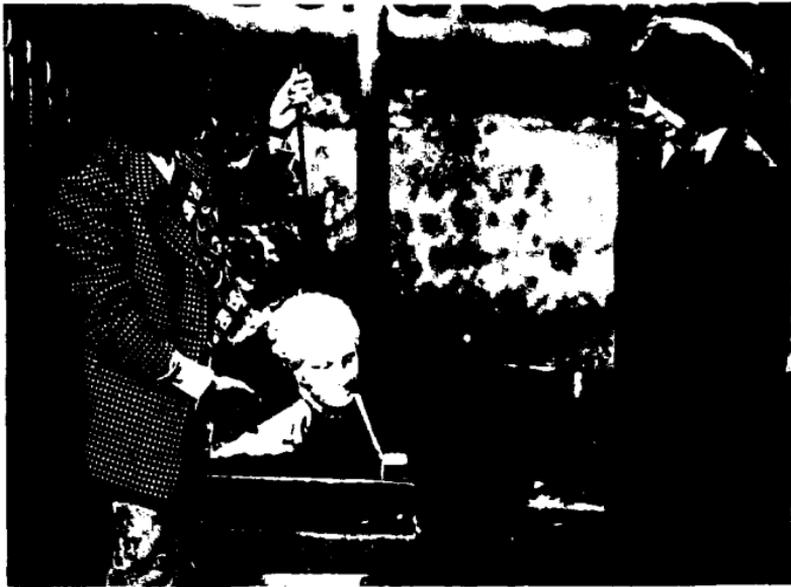
«ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ»
του Χριστόφορου Χριστοφῆ

Ἡ «Περιπλάνηση» τοῦ Χριστοφῆ διαγράφει ἕνα κόσμο ὑπερώριμο μέσα ἀπό ἕνα πρῖσμα διπλῆς προσέγγισης· τὰ στοιχεῖα τῆς ἀναπόλησης μέ τήν προβολή τους δημιουργοῦν νοητικούς μετεωρισμούς. Τό κύριο στοιχεῖο πού σημαδεύει τὰ πάντα, εἶναι ὁ χρόνος, μιά καί ὁ χῶρος ἔχει ἐκλείψει πρό πολλοῦ. Ὁ Ἑλληνισμός τῆς διασποράς ὅταν βρίσκεται στήν πατρίδα του εἶναι ξεριζωμένος γι' αὐτό εἶναι καί τόσο ἀναπολητικός καί ἀπροσανατόλιστος. Ἡ «περιπλάνηση» εἶναι στήν οὐσία μιά ἀπογραφή τοῦ ναυαγησμένου τμήματος τῆς διασποράς πού κουβαλάει μέσα του τό αἶσθημα τῆς ἀπώλειας.

Ἕνας ἀπόλογος, χωρίς ἀρχή καί τέλος, μιά γενική ἀναφορά στήν ἔννοια τοῦ ἑλληνισμοῦ σάν παράδοση, μῦθο καί βίωμα. Στή διασπορά καλλιιεργεῖται ἡ ἑσωτερική διάσταση τοῦ ἑλληνισμοῦ, αὐτή πού ἐπιθιώνει μέσα ἀπό ἀντίξοες ἱστορικές καταστάσεις πού φέρουν στίς ἀξίες τῆς ἀντίστασης, τοῦ ἠθους τῆς ὁμορφιάς, τοῦ ἔρωτα, τή διάσταση τῆς ὀδύνης καί πολλές φορές ἕνα εἶδος τρέλλας δοξαστικῆς σάν κι' αὐτῆς τοῦ γεροναυτικοῦ (Μ. Φωτόπουλος) πού πιπιλάει τό μῦθο στά δόντια του καί τόν ζαλίζει μ' ἕνα ποτηράκι. Ἕνας διάλογος μ' ἀνοιχτό καί κενό ὀρίζοντα ψάχνει τόν τόπο του πού δέν εἶναι τὰ ὄρια τοῦ κράτους ἀλλά ἡ διάσταση τοῦ μῦθου.

Ὁ μύθος πού διασχίζει τὴν ἱστορία καὶ γνωρίζει τὴν ἥττα μαζί της, κρυσταλλώνεται σάν ἦθος καὶ γίνεται γόνιμος σάν γένος σέ μιὰ διαρκῆ «περιπλάνηση» βλεμμάτων μετέωρων, πού πασχίζουν γιὰ τὸ «βάθος» τοῦ χρόνου.

ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ



ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ τοῦ Χριστόφορου Χριστοφῆ

Μιά συζήτηση
του ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΧΡΙΣΤΟΦΗ
μέ την Γκαίη 'Αγγελή
καί τόν Παναγιώτη Τιμογιαννάκη

Γ.Α: Πιά ήταν ή σχέση σου μέ τόν κινηματογράφο πρίν τήν Περιπλάνηση μιά κι' αὐτή εἶναι ή πρώτη σου ταινία.

Χ.Χ: Οί σχέσεις μου εἶναι πολύ παλιές. Εἶναι σχέσεις ἠθικές, ἄν θές, καί λίγο ἰδιότυπες. Ἡ πρώτη μου ἐπαφή μέ τό σινεμά ήταν στό 15 μου χρόνια, ὅταν παρακολούθησα το πρώτο γύρισμα τῆς ζωῆς μου μέ τόν Μαρσέλ Καρνέ, πού ἔκανε τότε τήν τελευταία του ταινία στό Παρίσι, ὅπου βρισκόμουν ἐκεῖ γιά λόγους υἰείας. Ὅταν ξαναπῆγα στό Παρίσι, βρέθηκα στό Γ' πρόγραμμα τῆς Γαλλικῆς Τ.Υ. ὅπου ἐργαζόταν ἐκεῖ ὁ γαμπρός μου Τζιάννι Ἐσποζίτο καί μάλισα βοήθησα σέ μιά σειρά που ἐτοίμαζαν πάνω στοὺς περιθωριακοὺς ἠθοποιούς (σαλτιμπάγκους κ.λ.π.). Αὐτή ήταν οὐσιαστικά καί ή πρώτη σημαντική μου ἐπαφή μέ τόν κινηματογράφο. Μετά βρέθηκα στό στούντιο τῆς Γιουνάιτεντ Ἄρτιστς πάλι στό Παρίσι ὅπου παρακολούθησα μοντάζ, στή συνέχεια ἔκανα ἕνα εἶδος κινηματογραφικῆς χορογραφίας μέ θέμα τήν Ἄντιγόνη πάνω σέ μιά ταινία πού ἐτοίμαζε ὁ Τζιάννι, καί πῆρα μέρος σέ κάποια σεμινάρια. Δέν ἔχω κάνει ποτέ «συστηματικές σπουδές».

Γ.Α: Θυμᾶμαι ὅταν μοῦ εἶχες πει γιά τήν ταινία πού ἐτοίμαζες: δέν εἶχες ἀκόμα ἀποφασίσει ἄν θάταν μικροῦ μήκους ἢ μεγάλου.

Χ.Χ: Ἡ «Περιπλάνηση» εἶχε τή δική της περιπλάνηση. Ξεκίνησα νά κάνω μερικά ἄλλα μικρά πράγματα πού εἶχαν σάν ἀποτέλεσμα νά βγεῖ αὐτή ή ταινία. Τό θέμα μεγάλωσε σιγα-σιγά. Τά πράγματα πού εἶχα νά πῶ μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου καί τήν ἐπιστροφή μου στήν Ἄλεξάνδρεια, εἶδα πῶς δέν γινόταν νά τά χωρέσω σέ μικροῦ μήκους ταινία. Γιά μένα ή «Περιπλάνηση» ήταν καί θά παραμείνει μιά ἐξάσκηση ὕψους καί θέματος.

Γ.Α: Ὅσο γιά τό θέμα τῆς ταινίας τί σέ ὤθησε νά ἐνσκήψεις στή «διασπορά», τήν Ἄλεξάνδρεια...

Χ.Χ: Γιατί ἔχει νά κάνει μέ τήν προσωπική-μου μυθολογία. Ἡ Ἄλεξάνδρεια εἶναι ή πόλη — φάντασμα τῶν παιδικῶν μου χρόνων.

Γ.Α: Τό σενάριο τό έγγραφες μόνος σου;

Χ.Χ: Ἀπόλυτα μόνος μου. Ἐξάλλου πρέπει νά σοῦ πῶ πῶς ἄρχισα γράφοντας ποιήματα ἀπό 15 χρονῶν καί μάλιστα εἶχα ἐκδώσει καί μιά ποιητική συλλογή.

Γ.Α: Πόσο χρόνο σοῦ πήρε τό γράψιμο τοῦ σεναρίου;

Χ.Χ: Μοῦ πήρε περίπου δύο χρόνια.

Γ.Α: Δουλεύοντας τό σενάριο τί σέ ἀπασχολοῦσε περισσότερο;

Χ.Χ: Ἀκόμα καί ὅταν ἔγραφα ποιήματα σκεφτόμουν μέ ἓνα τρόπο εἰκαστικό. Γιά νά καταλάβεις ἐργάζομαι ὡς ἐξῆς: Ἐρεθίζομαι ἀπό ἓνα θέμα. Αὐτό τό θέμα μοῦ φέρνει στόν νοῦ εἰκόνες. Αὐτές οἱ εἰκόνες εἶναι μιά σκέψη. Ὅταν νοιώσω ὅτι ἔχω ἐξαντληθεῖ, ὅτι ἔχω φτάσει σέ ἓνα κρεσέντο εἰκόνων, ἀρχίζω τότε νά σκέφτομαι ἓνα στόρι τό ὁποῖο προσπαθῶ νά συγκεκριμενοποιήσω καί νά φτιάξω ἓνα κώδικα αὐτῶν τῶν εἰκόνων. Αὐτό εἶναι τό σύστημα τῆς ἐργασίας μου. Τό σενάριο τῆς «Περιπλάνησης» ἦταν γραμμένο κατά τέτοιο τρόπο σέ μικρές σεκάνς εἰκόνων, ὥστε θά μπορούσε κάλλιστα ἡ εἰκόνα μέ τόν ἀριθμό 3 νά πάει στή θέση τῆς εἰκόνας 7 χωρίς τίποτα νά ἀλλάξει τή δομή τοῦ ἔργου. Βέβαια οὐσιαστικά ἀλλάζει. Καί θυμᾶμαι κάτι πού εἶχε πει ὁ Ἀλαίν Ρεναι: «γυρεύω τήν ταινία ἐκείνη πού δέν θά ξέρει κανεῖς ποιὰ εἶναι ἡ πρώτη μπομπίνα».

Γ.Α: Θά ἤθελα νά μᾶς πεῖς λίγα γιά τή διαδικασία τοῦ γυρισματος. Δηλ. πῶς βρήκες συνεργεῖο, πῶς ἔκανες τίς ἐπιλογές.

Χ.Χ: Ἡ πρώτη μου «κινηματογραφική» συνάντηση, ἐπιστρέφοντας ἀπό τή Γαλλία, ἦταν μέ τή Δέσπω Μαρουλάκου. Ἐργάστηκα ἀρχικά μαζί της, ἀνταλλάξαμε ἀπόψεις καί τῆς ἔδωσα τήν πρώτη μορφή σεναρίου. Μετά γνώρισα τόν Ἀντρέα Μπέλλη. Μέ τόν Ἀντρέα ἀρχισαμε μιά πολύ στενή συνεργασία καί φιλία, βρισκόμασταν τακτικά καί πολύ συστηματικά. Βέβαια ὑπῆρχε τό θέμα τῶν χρημάτων. Τά χρήματα μοῦ τά βρῆκε — ἓνα μέρος τους — ἡ ἀδελφή μου, σὺν τό σπίτι μου πού ἔβαλα ὑποθήκη καί πήρα ἓνα δάνειο. Ἀρχισα μέ πολύ λιγότερα χρήματα ἀπό ὅσα φανταζόμουν πῶς θά κόστιζε ἡ ταινία, οὔτε κάν μέ τά μισά. Ἀρχισα μέ 1,5 ἑκατομμύριο καί ἡ ταινία ἔφτασε τελικά τά 3,5. Τό γύρισμα ἀρχισε γύρω στό Γενάρη. Εἶχα ἓνα πάρα πολύ καλό συνεργεῖο, κάναμε ἓνα γύρισμα 4 ἐβδομάδων, μείναμε ἀπό χρήματα καί περιμένοντας τό δάνειο τῆς Τράπεζας σταματήσαμε γιά ἓνα μήνα καί ξαναρχισαμε τό Μάρτη. Ἡ ταινία ἔκανε νά γυριστεῖ στό σύνολο τῆς 9 ἐβδομάδες, μαζί μέ τήν Ἀλεξάνδρεια.

Γ.Α: Πόσα περίπου πλάνα έκανες τήν ημέρα.

Χ.Χ: Ύπῆρχαν μέρες πού έκανα ένα μόνο πλάνο καί μέρες πού έκανα τό πολύ 4.

Γ.Α: Δηλαδή οι συνθήκες του γυρίσματος ήσαν καλές;

Χ.Χ Πάρα πολύ καλές. Για τά έλληνικά δεδομένα εξαιρετικές.

Γ.Α: Έπειδή ήσουν νέος στο έπάγγελμα, είχες προβλήματα με τό συνεργείο; Συνήθως υπάρχουν προβλήματα μεταξύ νέων δημιουργών καί συνεργείων.

Χ.Χ: "Οχι δέν είχα κανένα πρόβλημα. Πρώτα από όλα έπειδή είχα κάνει ένα λεπτομερέστατο αρχικό ντεκουπάζ δέν υπῆρξαν απορίες οὔτε στον Μπέλλη πού ήξερε πολύ καλά τί ήθελα νά κάνω, οὔτε τή σκρίπτ μου, τή Δέσπω Μαρουλάκου καί επίσης, τό σπουδαιότερο, ότι κατάφερα νά κερδίσω τήν εμπιστοσύνη του συνεργείου. Βέβαια μέ βοήθησε πολύ τό ότι ήξερα καλά τούς χώρους καί τούς ήθοποιούς.

Γ.Α: Τό ότι έκανες μόνος σου τά ντεκόρ, δέν σου δημιούργησε ιδιαίτερες σκοτούρες καί πρόσθετη δουλειά στο γύρισμα.

Χ.Χ: Δέν ήταν δυσκολίες, ήταν ένα «πρακτικό άγχος». Έπρεπε ό χώρος νάταν φτιαγμένος από έμένα για νά μπορέσω νά δουλέψω σκηνοθετικά. Βέβαια παρουσιάστηκαν κάποιες πρακτικές δυσκολίες. Θυμάμαι μία φορά καθυστέρησε τό γύρισμα επί 3 ώρες έπειδή υπῆρχε μία καρέκλα διαφορετική κάπως από αυτή πού έγώ είχα ζητήσει.

Γ.Α: Στην Ελλάδα όταν επιμένεις πολύ στίς λεπτομέρειες οι τεχνικοί των συνεργείων σε αντιμετώπιζουν σαν ψώνιο.

Χ.Χ: Είχα τήν τύχη — καί τό ξαναλέω — νά έχω δίπλα μου τήν πληθωρική προσωπικότητα του Άντρέα, καί μονάχα τό γεγονός ότι ό Άντρέας μέ καταλάβαινε απόλυτα, έκανε αυτούς πού θάβελαν νά διαδηλώσουν πώς είμαι ψώνιο, νά μή τό σκέπτονται.

Π.Τ: Ό Μπέλλης ανέπτυξε καί δικές του πρωτοβουλίες κατά τό γύρισμα; Δηλαδή μέ τόν τρόπο πού δούλεψε τή φωτογραφία του, έθγαλε από μόνος του πράγματα πού έσύ δέν είχες σκεφτεί;

Χ.Χ: Ή αισθητική τής ταινίας είναι απόλυτα δική μου. Από τούς κάθετους φωτισμούς πού έχω, μέχρι τίς κόκκινες ζελατίνες πού βάζω στα παράθυρα, τό παιχνίδι του φωτισμού μέ τή σκιά κ.λ.π.

Π.Τ: Λές δηλαδή ότι ή αισθητική τής ταινίας ήταν προκαθορισμένη;

Χ.Χ: 'Απόλυτα, κι ό 'Αντρέας φυσικά τήν ήξερε πολύ καλά. "Άσχετο άν πολλές φορές ζήτησα σέ κάτι τή συμβουλή του. Συζητούσαμε τά πάντα πρίν άρχίσουμε γύρισμα. Μου έκανε κάνα-δυό παρατηρήσεις καί άρχίζαμε.

Γ.Α: *Είναι γεγονός πάντως ότι ό Μπέλλης σέ κάθε ταινία πού κάνει — καί μέ διαφορετικούς σκηνοθέτες — πάντα βγάζει καί μία άλλη αισθητική. Καί γι' αυτό είναι ένας πολύ καλός άπερατέρ γιατί μπορεί καί καλύπτει μέ τή δουλειά του τό σκηνοθέτη.*

Χ.Χ: 'Ακριβώς. Τό πρώτο πράγμα πού μου είχε πεί ήταν ότι «δέν είμαι σκηνοθέτης ούτε κρυπτοσκηνοθέτης, είμαι φωτογράφος». Καί πράγματι ήταν ένα καθαρός φωτογράφος πού άκολουθούσε τό δραμά μου καί μου έκανε τρομακτική έντύπωση.

Γ.Α: *Θά ήθελα νά μās πείς γιά τήν έμπειρία σου σχετικά μέ τούς ήθοποιούς.*

Χ.Χ: 'Ο τρόπος πού δουλεύω μέ τούς ήθοποιούς είναι πολύ προσωπικός. "Ένας άνθρωπος μου έμπνέει όρισμένα πράγματα. Φερ' είπειν όταν έγραφα τό ρόλο του γεροναυτικού είχα πολύ έντονα στό μυαλό μου τόν Μίμη Φωτόπουλο. "Όταν δουλεύω ένα ρόλο, προσπαθώ νά άνακαλύψω μέσα άπό κεί μέ τόν ήθοποιό. Γι' αυτό καί μέ όλους τούς ήθοποιούς μου είχα μία πάρα πολύ τρυφερή σχέση.

Γ.Α: *Πόσο καιρό τούς έκανες πρόβα.*

Χ.Χ: Στην περίπτωση του Φωτόπουλου κάθησα δύο μήνες μαζί του καί μιλάγαμε τό ρόλο. 'Επίσης καί μέ τόν 'Ηλία Λογοθέτη δέν έγινε ποτέ πρόβα άλλα είχαμε μιλήσει. 'Αντίθετα μέ τή Δέσποινα Τομαζάνη κάναμε πολλές πρόβες. Είχε ένα ρόλο τρομακτικά δύσκολο καί πιστεύω πώς τελικά άνταποκρίθηκε θαυμάσια ειδικά στόν μονόλογο της στην 'Αλεξάνδρεια.

Π.Τ: *Γιά τό Φωτόπουλο θάθελα νά σέ ρωτήσω. 'Ο Φωτόπουλος είναι κωμικός ήθοποιός. Συνήθως όταν επιλέγουν ένα κωμικό ήθοποιό γιά δραματικό ρόλο, τόν χρησιμοποιούν γιά νά μπορέσει νά βγάλει τήν τραγικότητα τής κατάστασης μέσα άπό τήν άστεία εμφάνισή του π.χ. ό 'Ηλιόπουλος στόν «Δράκο». Στην ταινία σου ό Φωτόπουλος δέν έκανε τίποτα τέτοιο, δέν ήταν δηλαδή μία κωμικοτραγική καρικατούρα, παρά έθγαζε άπλως ένα ρόλο διαφορετικό άπό αυτούς πού έχει παίξει ως τώρα. Γιατί κατέφυγες στόν «άδοκίμαστο» Φωτόπουλο — πού ήταν βέβαια θαυμάσιος — καί όχι σέ ένα δοκιμασμένο ήθοποιό τέτοιων ρόλων;*

Χ.Χ: Ένστικτωδώς τελειώς. 'Ο Μίμης στήν προσωπική του ζωή δέν έχει τίποτα τό κωμικό. Είναι ένας άνθρωπος ελάχιστα χαρούμενος, έσωστρεφής, και όμολογώ ότι αυτό μου προκάλεσε κατάπληξη όταν τον γνώρισα και μέ έρέθισε περισσότερο. Πιστεύω ότι ό Μίμης έπαιξε τον κρυφό έαυτό του.

Γ.Α: Θάθελα νά πούμε δυό λόγια γιά τά πρόσωπα τής ταινίας και γιά τό τί αντιπροσωπεύουν.

Χ.Χ: 'Ο Φωτόπουλος αντιπροσωπεύει μιά γενιά Ρωμιού, του Ρωμιού τής διασποράς και μάλιστα στό λυκόφως του. Είναι ό γέροναυτικός στό λυκόφως του, ό 'Οδυσσέας άν θές. 'Απ' τήν άλλη μεριά ό Λογοθέτης είναι ή τελευταία 'Οδύσσεια, ό «λούμπεν» πού έχει γυρίσει όλον τον κόσμο αλλά πού έχει ακόμα τήν δύναμη νά αντίστέκεται σ' όρισμένα πράγματα. 'Υπάρχουν δυό γυναίκες πού αντιπροσωπεύουν δυό αντίθετους κόσμους. Είναι ή μεγαλοαστή (Δέσποινα Τομαζάνη) πού σέ μιά στιγμή ιστορικής αναμπουμπούλας χάνει τά πάντα και βρίσκεται στήν αντίπερα όχθη, μιά γυναίκα μέ φιλολογικές άνησυχίες, τυπικά 'Αλεξανδρινή, πού προσπαθεί μέ τό μυαλό της νά φτιάξει τή δική της πολιτική, άνάμεσα στήν τραγικότητα και τή γελοσιότητα. 'Από τήν άλλη είναι ή 'Ολυμπία Καράγιωργα πού παίζει τό ρόλο μιός ξεριζωμένης από τήν Τασκένδη, κόρη ενός άριστερου πρόσφυγα πού έρχόμενη στήν 'Ελλάδα βρίσκει μιά έσωτερική διασπορά. 'Ο Λευτέρης Βογιατζής είναι μιός άλλης μορφής 'Οδυσσέας, ένας 'Οδυσσέας μάλλον ψυχρός πού προσπαθεί νά μήν άγγιχτεί μέ τίποτα, πού παραμένει έκουσίως μέσ στήν άσάφεια του. Θά μπορούσε νά πει κανείς πώς είναι τό είδος του 'Ελληνα γραφειοκράτη πού χάνεται μέσ στά πράγματα. Τέλος υπάρχει μιά τρελλή νοσοκόμα από τή Βοστώνη, τό παιδί πού κάθε φορά έκπροσωπεί και κάτι και πού τελικά είναι ή μνήμη και ό χρόνος.

Γ.Α: Αυτή ή γυναίκα τής Βοστώνης έχει μιά κάποια άλλη διάσταση, κάπως πιό τραγική.

Χ.Χ: Βέβαια, γιατί στό μεσοπόλεμο είχαν πάει εκεί πολλοί 'Ελληνες οι όποιοι μετά γύρισαν κανονικά ναυάγια. Κάνω αναφορά σ' εκείνη τήν έποχή.

Γ.Α: Τό κλίμα τής 'Αλεξάνδρειας φαντάζει σέ μās μόνο Καβαφικό αλλά ή ταινία ύπαινίσεται και κάτι άλλο.

Χ.Χ: Ναι κι εγώ αναφέρομαι περισσότερο στήν άριστερή ίντελιγκένστια τής Μέσης 'Ανατολής, μιά και τό δράμα σ' όλη τήν ανατολική Μεσόγειο, τή Μέση 'Ανατολή μέχρι και τήν 'Ισπανία, παιζόταν πάντα στις πλάτες των άριστερων. 'Αναφορά στον Καβάφη δέν έχω.

Π.Τ: 'Η ήρωίδα όμως τόν αναφέρει στην ταινία.

Χ.Χ: Ναι κι αυτό όμως γίνεται συνειδητά επειδή υπάρχει ή 'Αλεξάνδρεια όπου γίνονται πολλές φιλολογικές συζητήσεις καθώς και τό ότι ο αισθητικός χώρος δέν αφήνει νά διανοηθούμε ότι μέσα εκεί θάχει γίνει ένα τόσο βίαιο γεγονός όπως αυτό πού βλέπουμε στην ταινία.

Γ.Α: Στή δομή τής ταινίας μου έκανε περισσότερο έντύπωση ή άχρονικότητα.

Χ.Χ: Καί ό «καθρέφτης» του Ταρκόφσκι έχει κάτι παρόμοιο. Βασικά οί δικόι μου ήρωες δέν έχουν ηλικία. Κι ό βασικός ήρωας πού δέν έχει ηλικία είναι τό παιδί. Μιλάει σά μεγάλος, σκέπτεται σά μεγάλος, περνούν τά χρόνια κι αυτός δέν μεγαλώνει.

Π.Τ: Τό παιδί στην ταινία είσαι εσύ;

Χ.Χ: Μπορώ νά πώ ότι στην ταινία είμαι παντού παρών και παντού άπών. Όπως δέν είμαι και τίποτα από όλα αυτά. Ποτέ μου δέν ντύθηκα έτσι δέν υπήρξα ποτέ έτσι... αλλά και υπήρξα. Για μένα αυτοί οί ήρωες είναι τά ναυάγια, περιθωριακοί και περιφεριακοί άνθρωποι.

Γ.Α: Περιφεριακοί καλύτερα θά έλεγα έκτός από τόν Λογοθέτη πού αντιπροσωπεύει τόν Λούμπεν περιθωριακό.

Χ.Χ: Σωστά. Λούμπεν στην ταινία είναι μόνο ό 'Ηλίας Λογοθέτης. Θάλεγα μάλιστα ότι είναι και μιά γελοιοποίηση του 'Αμλετ. Τό τραγικό σέ αυτούς τούς ήρωες είναι ότι τή στιγμή πού τούς πιάνει ό φακός και τό σενάριο, ή ζωή τους έχει τελειώσει. Μόνο του Λογοθέτη και του παιδιού δέν έχει τελειώσει. Όλοι οί άλλοι είναι ήρωες μετά τήν τραγωδία. Είναι οί Αϊαντες, οί 'Αμλετ, οί 'Αντιγόνης μετά τήν πράξη, ή όποία πράξη στό σενάριο τούτο είναι κάποιιο «ναυάγιο». Μιά περιπλάνηση μετά τό ναυάγιο.

Γ.Α: Αυτό πώς τό έννοεις.

Χ.Χ: 'Η περιπλάνηση αυτών των ανθρώπων κάπου έχει ναυαγίσει, και άρχίζει μιά δεύτερη περιπλάνηση: των ναυαγισμένων.

Γ.Α: Διάβλεψα στην ταινία μιά αντιψυχολογική αλλά και αντιψυχαναλυτική διάθεση.

Χ.Χ: Σωστά τό παρατήρησες δέν υπάρχει ψυχολογισμός στην ταινία. Είναι μιά ταινία αντιφροϋδική. Οί άνθρωποι έχουν πλαστεί κατά τέτοιο τρόπο ώστε νά είναι λίγο σύμβολα, λίγο άρχέτυπα, λίγο «τύποι» ανθρώπων. 'Ακόμα και οί προσωπικές τους σχέσεις βγαίνουν έτσι ώστε νά υπάρχει μετάβαση από τό σύμβολο στην άλληγορία.

Γ.Α: 'Υπάρχει καί μιá διάχυτη θεατρικότητα πού δέν ξέρω μέχρι ποιό βαθμό ήταν ήθελημένη.

Χ.Χ: "Οντως έχω μιá ήθελημένη θεατρικότητα πού πολλοί νόμιζαν ότι πού έχει ξεφύγει καί δέν έπιασαν σέ βάθος τήν ταινία. Βλέπω όμως τή φόρμα τής ταινίας σάν ποιήμα μ' έλεύθερο στίχο μ' έσωτερικό δεσμό.

Γ.Α: Είσαι δηλ. έπηρεασμένος άπ' τό θέατρο;

Χ.Χ: Θα σοϋ φανεί παράξενο αλλά ή μεγαλύτερη έπιρροή μου είναι άπό τή μουσική, δηλαδή ή φόρμα τής συμφωνίας, τής σονάτας μέ έχουν έπηρεάσει πολύ στή ζωή μου. 'Από μικρός ήρθα σέ έπαφή μέ τή μουσική λόγω τοϋ ότι ή μητέρα μου ήταν πιανίστρια καί ή σχέση μου μέ αύτήν τήν τέχνη είναι τρομακτική. Καί όσο προχωρώ, ή σχέση μου, σάν κινηματογραφιστή, μέ τίς μουσικές φόρμες γίνεται όλο καί σημαντικότερη.

Γ.Α: Γιατί δέν χρησιμοποίησες κομμάτια άπό κλασσική μουσική, σάν επένδυση στήν ταινία.

Χ.Χ: Διότι τό θεώρησα άφ' ενός εύκολο καί άφ' έτέρου πιστεύω πολύ στή μουσική πού γράφεται ειδικά γιά μιá ταινία. 'Ομολογώ δέ πώς ή -συνεργασία μου μέ τήν Έλένη Καραϊνδρου στάθηκε ίκανή. 'Η μουσική γράφτηκε κομμάτι-κομμάτι πάνω στήν εικόνα καί άφου τά πλάνα ήσαν ήδη έτοιμα.

Γ.Α: 'Η γκάμα τών πλάνων σου δέν ήταν χτυπητή καί ή άρθωσή τους δημιουργούσε μιá ήπια άσυνέχεια.

Χ.Χ: "Όταν νιώθω ότι ένα «γκρό-πλάν» λειτουργεί, τότε θα τό χρησιμοποίησω. Δέν μπορώ νά πω ότι έχω άγάπη στό γκρό-πλάν αλλά υπάρχουν φορές πού μέ ξετρελλαίνουν καί πού, σέ μιá ειδική στιγμή, τά θέλω όπωςδήποτε, καί γιά τά όποια έχω λιγάκι τήν τάση τής παραμόρφωσης. Δηλαδή καί έδω έπεμβαίνει πάλι ή μουσικότητα - τό πλάνο παίρνει τή θέση μιās νότας πού θέλω νά άνεθάσω λίγο παραπάνω άπό τίς άλλες. Γενικά χρησιμοπιώ ένα κώδικα πλάνων παίρνοντας ως βάση τήν ψυχολογία τής σκηνης. Τήν «Περιπλάνηση» τήν είχα φανταστεί νά γίνεται άπό άργά πλάνα μέ έσωτερικό ρυθμό, πού νά κόβονται ξαφνικά, γιά νά τονίσω τίς ρωγμές πού υπάρχουν μέσα στήν ταινία.

Γ.Α: Αυτό πού μου άρεσε στήν ταινία είναι ότι έχει μιá μορφή παράλληλη. Δηλ. δέν υπάρχουν πρωταγωνιστές, όλοι παίζουν στόν ίδιο χρόνο, έχουν άν θές τήν ίδια άξία. Πές μου λίγο γιά αύτά.

Χ.Χ: "Άς πάρουμε σάν παράδειγμα τό «Αλοζανφάν» τών Ταβιάνι.

Υπάρχει κι εκεί μιά τέτοια περίπτωση παράλληλης δράσης. Αυτή ή ιδέα του νά έχω παράλληλη δράση και παράλληλους ήρωες μέ συγκινοῦσε ἀπό τήν ἀποψη τοῦ μοντάζ. Εἶναι, μπορῶ νά πῶ, μιά προσωπική μου ἀνάγκη, ὅπως κάποιος πού διαθάζει συγχρόνως πολλά βιβλία καί προσπαθεῖ νά βρεῖ μιά σύνθεση μέσα στό μυαλό του. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά δέ ὅτι ἡ «Περιπλάνηση» δέν εἶναι μιά, ἀλλά πολλές μαζί. Ἐνωσα λοιπόν πῶς μέσα ἀπό παράλληλες ἱστορίες καί παράλληλους ἥρωες θά μπορούσα νά βρῶ τόν σχασμό πᾶνω στήν ἔννοια τῆς περιπλάνησης. Κι ἂν ἐπεδίωξα τό ντεκουπάζ νά ἔχει μιά ἀκαδημαϊκότητα, εἶναι ἐπειδὴ τό θέμα παίρνει διαστάσεις ἀφηρημένες, πού χρειαζόταν γερή βάση γιά νά κτιστοῦν ὅλα τά μετέωρα στοιχεῖα πού ὑπάρχουν στήν ταινία.

Γ.Α: Εἶσαι ἰκανοποιημένος τελικά ἀπ' τό ἀποτέλεσμα;

Χ.Χ: Ὁ Σάρτρ εἶχε πει ὅτι πολλά ἀπ' τά πράγματα πού ξεκινήσαμε νά κάνουμε, μᾶς ξεπερνοῦν, δέν μᾶς ἀνήκουν ἀπό ἓνα σημεῖο καί πέρα. Μ' αὐτό θέλω νά πῶ ὅτι εἶναι ἓνα ἔργο εἶναι μιά συγκυρία πολλῶν πραγμάτων: πῶς τά φτιάχνεις, μέ ποιούς τά φτιάχνει κ λ.π. Ἄν τά ἐξετάσω ἀπό κοινού ὅλα αὐτά, τότε ὄντως εἶμαι πολύ εὐχαριστημένος.

Γ.Α: Τό ἑλληνικό κινηματογράφο πού τόν βλέπεις;

Χ.Χ: Πολύ ἑλληνικό κινηματογράφο δέν ἔχω δεῖ. Καί ἀπ' ὅτι εἶδα, πολύ λίγα πράγματα μοῦ ἄρεσαν. Εἶδα ὅμως πῶς ὑπάρχει καί μιά ομάδα κινηματογραφιστῶν πού προσπαθεῖ μέ τρόπο ἥρωικό νά φτιάξει τόν ἑλληνικό κινητογράφο. Αὐτό τό στοιχεῖο μοῦ δίνει τή δυνατότητα νά δῶ ὅλη αὐτή τήν κίνηση μέ τρομερή συμπάθεια.

Γ.Α: Δηλαδή δέν ἔχεις μιά εἰκόνα πού περίπου βρίσκεται ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος.

Χ.Χ: Ἐφηθος εἶχα δεῖ τό «Προξενεῖο τῆς Ἄννας» πού ὅμως δέν μοῦ εἶχε ἀφήσει καί πολύ ἄριστες ἐντυπώσεις. Ἡ πρώτη ἑλληνική ταινία πού μέ συγκλόνισε ἦταν ὁ «Θιάσος» τοῦ Ἀγγελόπουλου τόν ὁποῖο καί ἐκτιμῶ πολύ σάν σκηνοθέτη. Παρ' ὅλα αὐτά αἰσθάνομαι λίγο ξένος μέ τό ἑλληνικό σινεμά. Ὅταν ζοῦσα στήν Ἑλλάδα, ἔφηθος, δέν εἶχα σκεφτεῖ τόν κινηματογράφο σάν ἐπάγγελμα. Τόν ἔβλεπα μέ τό μάτι τοῦ ποιητή. Ἐγραφα, σκεπτόμουν τό θέατρο τήν ἠθοποιία ἀλλά ὁ κινηματογράφος μέ ἐνδιέφερε μόνο θεματολογικά. Μέ εἶχε μαγεύσει τότε ἡ «Ἡλέκτρα» τοῦ Κακογιάννη, σάν θέμα, ὅπως καί ὁ «Δράκος» τοῦ Κούνδουρου, ἀπ' τόν ὁποῖο μάλιστα εἶχα ἐμπνευσθεῖ καί ἓνα ποίημα. Μικροῦ μήκους δέν εἶχα δεῖ σχεδόν καμμία. Δυστυχῶς οἱ συνθήκες τῆς ζωῆς μου ἦσαν τέτοιες ὥστε δέν μπόρεσα νά δῶ περισσότερο ἑλληνικό σινεμά.

Γ.Α: Τό Φεστιβάλ πώς σοῦ φάνηκε μιά καί φέτος βαφτίστηκες σ' αὐτό.

Χ.Χ: Ἦταν τό ἀγνωστο. Τό πλήρες ἀγνωστο. Δέν ἤξερα πώς ἦταν οὔτε τό θέατρο, οὔτε ὁ κινηματογράφος, οὔτε τό σύστημα οὔτε γενικά οἱ ἄνθρωποι του: κριτικοί, δημοσιογράφοι, παράγοντες κ.λ.π. Ἡ πρώτη μου ἐκπληξη ἦταν πώς βρέθηκα ἀπέναντι σ' ἓνα κοινό πού δέν φάνηκε καθόλου ἐχθρικό ἀπέναντι στήν «Περιπλάνηση». Εἶχα ἀκούσει τρομερούς μύθους γι' αὐτό τό κοινό καί ἤμουν σίγουρος πώς ἡ ταινία μου δέν θ' ἄρесе, ἴσως καί νά σφυριζόταν. Γι' αὐτό καί δέν ἤμουν στήν αἴθουσα τήν ὥρα τῆς προβολῆς παρά πῆγα στήν 9η πράξη. Κι ὁμως ἡ ταινία ἄρесе.

Γ.Α: Δέν αισθάνεσαι πώς κι ἐσύ ἀποτελεῖς ἓνα μέλος αὐτοῦ πού λέγεται ἑλληνικός κινηματογράφος.

Χ.Χ: Τώρα ναί. Καί τά πράγματα πού μέ συγκίνησαν ἦταν ὅτι μετά τήν προβολή ἤρθαν πολλοί συνάδελφοί μου νά μέ συγχαροῦν — μεταξύ αὐτῶν καί ἐσύ — τοῦ ὁποίους δέν γνώριζα καί δέν μέ γνώριζαν καί αὐτό μοῦ ἔδωσε τρομακτική χαρά.

Γ.Α: Πῶς φαντάζεσαι τήν ἐξέλιξη αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου;

Χ.Χ: Μπορῶ νά πῶ, ἀπό αὐτά τά λίγα πού εἶδα, ὅτι ἂν τά πράγματα ἐξακολουθήσουν νά εἶναι ἔτσι, μέ μιά κρατική ἀδιαφορία τόσο τρομακτικῶν διαστάσεων μέ ἓνα Κέντρο κινηματογράφου πού δέν χρηματοδοτεῖ κανένα, μέ ἓνα ὑπουργεῖο Βιομηχανίας πού λειτουργεῖ σάν καί τ' ἄλλα ὑπουργεῖα (καί στό ὅποιο κακῶς ὑπάγεται ὁ κινηματογράφος ἐδῶ στήν Ἑλλάδα) τότε μοῖρα μας θά εἶναι ἡ μοναξιά καί λέγοντας μοναξιά ἐννοῶ ὅτι 3 χρόνια θά πασχίζουμε νά βροῦμε χρήματα γιά νά βγάλουμε τό θέμα πού μᾶς καίει. Καί θυμᾶμαι τά λόγια τοῦ Βασίλη Βασιλικοῦ πού κάποτε στή Γαλλία μοῦ εἶπε: «Ὁ Ἕλληνας ἐξαυλῶνεται μέσα στήν μοναξιά του». Κι ἐγώ βλέπω μοναξιά καί τίποτα ἄλλο.

«ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ ΣΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΛΕΩΦΟΡΟ»

του Νίκου Ζερβού

Ἐξόριστος: ὁ ἐκτοπισμένος ἐξω ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ κράτους καὶ σὲ ἀπομακρυσμένο τόπο.

Κεντρικὴ λεωφόρος: εὐρὺς δρόμος πόλης πού βρίσκεται σὲ πολυσύχναστη θέση καὶ ἀπ' τὸν ὁποῖο περνάει πολὺς κόσμος.

«LAROUSSE»

Ἐξόριστος στὴν κεντρικὴ λεωφόρο: ἓνας τίτλος, τέσσερις λέξεις, μιὰ ἀντίφαση. Ἕνα γλωσσικό παιχνίδι πού δηλώνει τὸν ἐγκλωβισμό τοῦ ἀτόμου μέσα στὴ σύγχρονη πόλη, μέσα στὴ σύγχρονη κοινωνία, μέσα στό σημερινό κόσμο. Κεντρικός «ἥρωας» τῆς ταινίας εἶναι ἓνας σκηνοθέτης, ὁ Κώστας (Φέρρης;), ἓνα ἄτομο τῆς προηγούμενης γενιᾶς, πού κουβαλάει μαζί του τὰ βιώματα μιᾶς ἐπανάστασης καὶ τὴ θλίψη τῆς ἀποτυχίας της: τὸ κίνημα τῶν χίππυς, πού πίστεψε ὅτι ὁ κόσμος μπορεῖ ν' ἀλλάξει μέ μιὰ κιθάρα κι ἓνα εἰρηνικό τραγούδι, καὶ τὴν ἐξέγερση τῶν νέων τὸ Μάη τοῦ 1968, πού πολέμησαν γιὰ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ κόσμου, κατέβηκαν στοὺς δρόμους, ἔφαγαν ξύλο καὶ βίωσαν τὴν ἔννοια τῆς ἐλευθερίας.

Ὁ Κώστας, ἀνήκει στὴ γενιά τοῦ '60 πού κατεῖχε τὸ ὄνειρο ἑνὸς κόσμου πού γιὰ νὰ ζήσει στ' ἀλήθεια μέσα του ἔπρεπε νὰ τὸν συνειδητοποιήσει καὶ νὰ τὸν πραγματώσει. Τώρα, τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '70, ἔχει ἀντιληφθεῖ ὅτι ὄλα αὐτὰ ἔχουν ἀφομοιωθεῖ μέσα στό σύστημα. Ἐχει καταλάβει ὅτι οἱ νέοι δὲν ἔχουν πιά

ὄνειρα, ἂν καί θά ἔπρεπε νά ἔχουν, γιατί τώρα κοιμούνται περισσότερο ἀπό ποτέ. Ἔτσι, κάποια στιγμή, ἐπαναστατεῖ. Ἀπορίπτει τό κοινόβιο, μέσα στό ὁποῖο ζεῖ, ὅταν δέν μπορεῖ πιά νά λειτουργήσει, ὅταν ἔχει φτάσει σέ ἀδιέξοδο. Παίρνει ἓνα μωρό, ἐκπρόσωπο τῆς νεότερης γενιᾶς, καί βγαίνει στό δρόμο. Ξεχύνεται στήν ἀπεραντοσύνη τῆς λεωφόρου, προκλητικά καί βίαια, παρατηρεῖ τήν ἐρημιά καί τήν παγίδευση πού ἐπικρατεῖ. Ὁ νεκρός χρόνος τόν κυκλώνει ἀπό παντοῦ, ἡ ἀσφυξία τόν πνίγει, ἡ βρωμιά τόν ἀηδιάζει. Τό ξεκαθάρισμα μ' ὄλα αὐτά πού ἀφήνει πίσω του εἶναι σαφές: «Κάντε (αὐτοῦ τοῦ εἴδους) τήν ἐπανάσταση χωρίς ἐμένα» δηλώνει καί ἀρχίζει νά ψάχνει γιά νέους δρόμους, ψάχνει νά βρεῖ κάτι γιά νά πιαστεῖ.

Αὐτό πού χιλιάδες νέοι στήν περασμένη δεκαετία ἀπαίτησαν — ΘΕΛΟΥΜΕ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΘΕΛΟΥΜΕ ΤΩΡΑ — ἔχει χαθεῖ. Τί μένει; Ἡ ἐπιστροφή στό σπίτι, τό ἄνοιγμα ἑνός (ψεύτικου) παράθυρου καί ἡ ἐκούσια ἀποδοχή μιᾶς «ἐνεσης» ἀπογοήτευσης, πικρίας καί ἀπελπισίας. Ἡ ἐπαναστατική δύναμη μιᾶς μουσικῆς, χαμένης καί αὐτῆς τώρα τοῦ ρόκ — ἡ μουσική πού ἐξέφρασε τή γενιά τῆς ἀμφισβήτησης — τόν παρασύρει μακριά, ἀλλά, δέν μπορεῖ νά τοῦ ἀνοίξει καινούργιους δρόμους. Κλείνεται στόν ἑαυτό του καί ἀρνεῖται τήν ὅποια ἐπικοινωνία. Ὑπακούει μόνο στήν ἐπιταγή τῶν στοιχειωδῶν ἀνθρώπινων ἀναγκῶν (τροφή, νερό, ὕπνος, ἀφύδευση καί σέξ). Ἀπορίπτει τήν ἔτοιμη κονσερβαρισμένη ἐπικοινωνία μέσα ἀπ' τό ραδιόφωνο καί προσπαθεῖ νά ἐπικοινωνήσει μέσα ἀπ' τοὺς ἤχους ἑνός

μουσικοῦ ὄργάνου (κόρνο). Ἄλλά, σήμερα, δέν ὑπάρχει βιώσιμη ἐπικοινωνία· ὑπάρχει μόνο ἡ ἔννοια τῆς ὄπως ἔχει διατυπωθεῖ μέσα στά λεξικά. Ἔτσι, οἱ πρῶτες του προσπάθειες γίνονται ἀφορμή νά ξεχυθοῦν στό παρόν οἱ μνήμες τοῦ παρελθόντος. Ὁ Τζίμ Μόρισσον, ὁ ἀρνητής τοῦ συστήματος, ὁ τραγουδιστής πού προσπάθησε νά ξανακάνει τό ρόκ καλλιτεχνικό μέσο ἀπελευθέρωσης, ζωντανεῖ στή μνήμη του γιά νά ὑπενθυμίσει τή δύναμη τοῦ συστήματος. Τό ὑπαρξιακό πρόβλημα ἐντείνεται.

Τά βιώματα ἑνός παρελθόντος τόν ἀκολουθοῦν ἀκόμα καί στίς σχέσεις του μέ τό ἄλλο φύλο. Ἡ προσπάθεια νά βιώσει τή σχέση του μέ μιὰ κοπέλα εἶναι καί αὐτή καταδικασμένη. Ἡ βίωση, γιά νά πραγματοποιεῖ, πρέπει νά «ρέει» κάθε στιγμή χωρίς νά κουβαλεῖ παρελθόντα. Τά δικά του παρελθόντα εἶναι τόσα πολλά καί τόσο ἔντονα πού τό ζωντανό προτσές τῆς βίωσης ἔχει ἀπονεκρωθεῖ. Ἡ κοπέλα, ὄντας ἀστικῆς καταγωγῆς ἢ ἔχοντας πιά ἀδύνατους μηχανισμούς ἄμυνας, ὀδηγεῖται στό θάνατο. Ἡ ἀρνησὴ τῆς νά βρεθεῖ ὑποταγμένη σ' αὐτόν καί ἡ στήν κοινωνία, τήν σπρώχνει στήν αὐτοκτονία.

Ἡ δική του περίπτωση εἶναι διαφορετική. Ἀρνεῖται καί αὐτός τήν ὑποταγή, ἐκφράζει μιὰ ἐξέγερση καί προσπαθεῖ νά βρεῖ κάποιους καινούργιους τρόπους πού νά τήν ἀντιπροσωπεύουν. Κατέχει τήν ἀλήθεια, ἀλλά, ἡ ἀλήθεια δέν ἐπικοινωνεῖται. Ἐχει μπλεχτεῖ σέ μιὰ «ἀφηρημένη» δραστηριότητα. Προσπαθεῖ νά πει κάτι πού δέν μπορεῖ νά εἰπωθεῖ, προσπαθεῖ νά δείξει κάτι πού δέν μπορεῖ νά δειχτεῖ, προσπαθεῖ νά ἐπικοινωνήσῃ μέ κάτι πού ποτέ δέν

ἐπικοινωνήθηκε καί πού, ἴσως, ἀποκλείεται νά ἐπικοινωνηθεῖ. Δέν θέλει νά καταφύγει σέ μιά περισυλλογή, σ' ἓνα μυστικιστικό κόσμο, ὅπως εἶναι αὐτός τοῦ παλιοῦ του φίλου (Σακκάς), δέν θέλει νά μπεῖ στό σύστημα ὅπως ἐπραξαν ἄλλοι φίλοι καί συνάδελφοί του (Σταύρακας, Τσιλιφώνης), γιατί ξέρεي ὅτι ἡ ἀπό τά μέσα ἐπανάσταση περιέχει ἐν δυνάμει τήν καταδικητή της. Βλέπει τό ἀδιέξοδό του, θέλει νά σκοτώσει κάποιον (τόν ἑαυτό του, παλιό ἢ κανούργιο, ἀδιάφορο), ἀλλά, δέν ἔχει τή δύναμη ἢ πιστεύει ὅτι ἡ φυγή του δέν θά ὠφελήσει κανένα ἄλλον πέρα ἀπ' τόν ἴδιο.

Ξέρει ὅτι δέν μπορεῖ νά κάνει ὁ ἴδιος — ἢ νά «ὀδηγήσει» τούς ἄλλους νά κάνουν — τήν ἐπανάσταση. Γνωρίζει ὅτι πρέπει ἀπό μόνοι τους νά βροῦν τόν τρόπο καί νά τήν πραγματώσουν, ὅτι πρέπει νά πάψουν νά ζοῦν μέ τά βιώματα τῶν ἄλλων (τά δικά του ἢ τῆς γενιᾶς του) καί νά κάνουν οἱ ἴδιοι τό δικό τους Μάη, νά ἀπαιτήσουν τόν κόσμο, νά κάνουν τήν ἐπανάστασή τους ΤΩΡΑ. Ἔτσι, σκηνοθετεῖ τήν αὐτοκτονία του, φτιάχνει μιά μακάβρια φάρσα, μέ τήν ἐλπίδα ὅτι θά κλονίσει τίς ἀξίες τους καί θά τούς κάνει νά συνειδητοποιήσουν τή σαθρότητα τῶν μυθολογιῶν ἀπ' τίς ὁποῖες κρατιοῦνται.

Ἄλλα αὐτά, βέβαια, ἀποτελοῦν μιά προσωπική μας ἀνάγνωση. Μιά ἀνάγνωση ὅπου μέσα στήν παρακμή καί στό ἀδιέξοδο διαβάζουμε τόν πόθο γιά (ἐλευθερη) ζωῆ, μέσα στό θάνατο βρίσκουμε τό σπέρμα μιᾶς καινούργιας γέννησης, μέσα στό σημερινό «περιθώριο» ἀντικρίζουμε τό αὐριανό προσκήνιο.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

Μιά συζήτηση του ΝΙΚΟΥ ΖΕΡΒΟΥ μέ την Γκαίη Ἀγγελή καί τόν Δημήτρη Κολιοδήμο

Δ.Κ: Νίκο, θά ἤθελα νά μάς πεῖς τή γνώμη σου γι' αὐτά πού γράφτηκαν ἀπ' τήν ἑλληνική κριτική γιά τήν ταινία σου. Γράφτηκε ὅτι ἡ κριτική «ὀμόφωνη ἀντέταξε σθεναρά τήν ἄρνησή της στή στροφή τοῦ σύγχρονου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καί βρήκε ὅτι ἡ ταινία σου (μαζί μ' αὐτή τοῦ Νικολαΐδη) ἐμφανίζει σάν κυρίαρχα ἰδεολογικά συμπτώματα τή σήψη καί τήν παρακμή, τό «ρετρό» καί τό «περιθώριο», τό «θάνατο καί τή νεκροφιλία».

Ν.Ζ: Πράγματι γράφτηκαν αὐτά. Ἐ' ἀρχίσω λίγο ἀνάποδα. Δέν θά ἔλεγα ὅτι αὐτοί οἱ ἄνθρωποι εἶναι πράκτορες ὀρισμένων συμφερόντων — ὅπως ὑποστήριξαν ὀρισμένοι συνάδελφοι καί φίλοι μου — ἀλλά, ἀπλῶς, θά τοὺς καταλογίσω πλάνη. Πιστεύω ὅτι οἱ ὅποιες κινήσεις τους ἢ οἱ λαθεμένες κριτικές τους προέρχονται ἀπό ἡμιμάθεια. Ἔχουν δεῖ ὀρισμένα πράγματα ἐπειδὴ ἔτσι τὰ εἶδαν ἢ τοὺς πίεσαν νά τὰ δοῦν ἔτσι διάφοροι ἄλλοι δημιουργοί πού ἀσχολοῦνται (ἢ ἀσχολιόντουσαν) μαζί τους καί διαμόρφωσαν τήν αἰσθητική τους μ' ἓναν ὀρισμένο τρόπο καί τώρα, ἐπιμένουν νά ὑποστηρίζουν ἐκεῖνη τήν αἰσθητική πού τοὺς περάσανε. Γι' αὐτό ἀντέδρασαν ἔτσι. Πιστεύω ὅτι δέν κατάλαβαν τίποτα ἀπ' τίς ταινίες. Δέν ἀντιλήφθηκαν πού τό πηγαίνανε, κινηματογραφικά ἢ ἰδεολογικά, οἱ ταινίες.

Δ.Κ: Δηλαδή δέν πιστεύεις ὅτι ἐκεῖνο πού τοὺς ἀπώθησε στήν ταινία σου ἦταν ἡ ἴδια ἡ ἰδεολογία της;

Ν.Ζ: Ὅτι τοὺς ἐνόχλησε εἶναι γεγονός. Δέν τοὺς εὐχαρίστησε καθόλου. Δέν τοὺς πάει. Προσπαθῶ, ὅμως, νά σοῦ πῶ ὅτι τοὺς ὑπερτιμοῦμε ἀν λέμε, ὅπως λέχτηκε κιόλας, ὅτι λειτούργησαν σύσσωμοι γιά νά πολεμήσουν τήν ταινία. Νομίζω ὅτι αὐτοί οἱ ἄνθρωποι εἶναι πολύ πιό μειωμένης ἀντίδρασης. Φυσικά τοὺς ἐνόχλησε τὰ πεθαμένα αἰσθητήριά τους, τίς αἰσθητικές τους «ἀρχές», πού δέν προσπαθοῦν καθόλου νά βελτιώσουν, καί γι' αὐτό ἐφτυσαν τήν ταινία.

Γ.Α: Θά μπορούσαν νά εἶχαν λειτουργήσει τό ἴδιο ἀποθεώνοντας τήν ταινία;

N.Z: Συμφωνώ. Έγώ μιλούσα έτσι έννοόντας τό «κυρίαρχο σώμα» τους. Θέλουμε δέν θέλουμε κάποιοι είναι ό πυρήνας τους. Σίγουρα δέν άντιδροϋν όμόφωνα. Πάνω σ' αυτό θά σοϋ αναφέρω ένα παράδειγμα, ένα περιστατικό άπ' τό φετινό φεστιβάλ Θέσσαλονίκης. Κατά τή διάρκεια τής προβολής τής *Περιπλάνησης* κάποιοι κόβανε βόλτες, κάποιοι στριφογϋρίζαν στή θέση τους ένοχλημένοι. Μετά τήν προβολή κάποιοι σηκώθηκαν καί χαμογελοϋσαν ειρωνικά, κάποιος είπε στό Χριστοφή ότι θά γίνει ένας πολύ καλός ντεκορατέρ καί, Ξαφνικά, ό κ. Ραφαηλίδης σηκώθηκε καί είπε ότι δέν πρέπει νά τολμήσουν νά άγνοήσουν τήν ταινία αύτή γιατί γεννιέται ό νέος Άγγελόπουλος ή ό νέος Άϊζενστάϊν. Τό τί έγραψαν οί κύριοι αύτοί μετά είναι γνωστό. Τό περιστατικό, βέβαια είναι λίγο φαιδρό, αλλά, δείχνει τόν κ. Ραφαηλίδη. Αυτό δείχνει καί τό κριτήριά τους καί τόν τρόπο λειτουργίας τους. Έπικυρώνει αυτό πού λέω γιά ήμιμάθεια. Δείχνει τήν άνευθυνότητα πού τούς διέπει. Γι' αυτό δέν μπορώ νά δεχτώ αυτό πού είπε πρίν ό Δημήτρης, ότι τούς ένόχλησε ή ιδεολογία. Δέν μποροϋν ν' άντιδράσουν λογικά. Ό καθένας κουβαλάει τίς φοβίες του, βλέπει τόν άλλο σάν μπαμπά του, κουβαλάει τά ψυχοσεξουαλικά του.

Δ.Κ: Για νά δοϋμε, όμως, τήν ίδια τήν ταινία. Έμφανίστηκε φέτος, μιά συγκεκριμένη χρονική στιγμή, εικονογραφεί τή ζωή ενός «περιθωριακού» άτομου καί έκπέμπει μιά ιδεολογία τελείως διαφορετική άπ' αύτή πού μās έχουν συνηθήσει οί έλληνικές ταινίες. Θά ήθελα νά μοϋ πεις άν ύπάρχει κάποια συγκεκριμένη άποψη καί πρακτική πού νά καθορίζει τήν ιδεολογία αύτή σέ σχέση μέ τόν πολιτικό χώρο.

N.Z: Είναι έμφανεστάτο ότι ύπάρχει. Βγαίνει σέ μιά έποχή, σαφώς όχι τυχαία, μέσα άπό ένα γενικώτερο ξόφλημα άξιών. Δέν μιλάω γιά τίς άστικές ή τίς άξίες τής δεξιάς. Αύτές είναι ξοφλημένες καί φθίνουν μέ τόν τρόπο τους. Έχουμε ένα ξόφλημα «αριστερών» άξιών. Ακόμα καί αύτοί πού πιστεύουνε φανατικά σέ μιά άλλαγή μέσω τών οργανωμένων πολιτικών σχημάτων βλέπουν ότι αύτή ή άλλαγή όχι μόνο δέν έρχεται (όχι σέ έλληνικό, αλλά, σέ παγκόσμιο επίπεδο), αλλά, τά πράγματα δείχνουν νά τείνουν σέ περίεργους συμβιβασμούς καί σέ καταστάσεις πού, ύπουλα καί παράξενα, βολεϋονται τά πάντα. Στην έποχή αύτή έρχεται ή ταινία καί έκφράζει όχι μιά παρακμή, αλλά, αντίθετα, μιά τάση γιά άναζήτηση κάτι καινούργιου. Τουλάχιστον αύτή ήταν ή πρόθεσή μου. Τό άν αυτό βγαίνει ή όχι θά τό κρίνουν όσοι δοϋν τήν ταινία. Βέβαια δέν δίνει λύσεις, αλλά, άφήνει νά φανεί ότι άπό κάπου πρέπει νά πιαστοϋμε καί μέ κάποια καθαρότητα νά βρούμε νέους τρόπους πολιτικής πρακτικής.

Γ.Α: Κινηματογραφικά, τώρα, από πού νομίζεις ότι έχεις επηρεαστεί;

Ν.Ζ: Άρκετά άπ' τό άντεργκράουντ, άλλά, χωρίς νά πηγαίνω πρός τά 'κει γιατί σκοπός μου ήτανε νά κάνω μιά ταινία πού νά άφηγεΐται κάτι καί νά γίνεται κατανοητή.

Δ.Κ: Έγώ πιστεύω ότι οι έπιροές σου είναι άπ' τήν πρώτη περίοδο του άμερικάνικου άντεργκράουντ καί άπ' τόν Γκοντάρ, ιδιαίτερα τής δεύτερης περιόδου. Έπίσης βλέπω νά έχει άρκετές «όμοιότητες» (άν όχι όμοιότητες, μιά «συγγένεια») μέ τήν τελευταία ταινία του Φέρρη, τά Δυό φεγγάρια τόν Αύγουστο.

Ν.Ζ: Στά πρώτα συμφωνώ, στό δεύτερο όχι. Άν μάλιστα τό πεις στόν ίδιο τόν Φέρρη θά σέ «σκοτώσει».

Γ.Α: Έγώ έχω διαφορετική γνώμη. Νομίζω ότι ή ταινία του Νίκου είναι καθαρά αύτοβιογραφική. Βρίσκω άρκετά στοιχεία τής ζωής του: οικογενειακά, προβλήματα σχέσεων. Νομίζω ότι ή έπιροή του Φέρρη είναι ή έπιροή μιάς προηγούμενης γενιάς πού μπήκε χωρίς ό Φέρρης, άπό άποψη ηλικίας, νά τήν άντιπροσωπεύει καθαρά. Ό,τι έχει μπει σάν προβληματισμός ώς πρός τόν Γαλλικό Μάη του '68 είναι καθαρά του Φέρρη, ένώ άλλα στοιχεία στό σενάριο (αύτοκτονία τής Δανάης, καί άλλα), είναι καθαρά προβλήματα του Νίκου.

Ν.Ζ: Πολύ σωστά. Αυτό θά έλεγα κι έγώ. Συγκεκριμένα προϋπήρχε ένα σενάριο πάνω στό όποιο, στή συνέχεια, δουλέψαμε ό Φέρρης κι έγώ. Σ' αυτό τό σενάριο ύπήρχε καί ό Μάης. Δέν ύπήρχε έτσι. Ό Φέρρης, δηλαδή, πρόσθεσε μερικές λεπτομέρειες πού είναι δικά του βιώματα.

Δ.Κ: Άς πάρουμε τήν κοπέλα. Τί άντιπροσωπεύει; Νομίζω ότι διαφαίνεται μιά έλπίδα ότι ό Κώστας θά βρει κάποια διεξοδο μαζί της.

Ν.Ζ: Δέν ύπάρχει τίποτα τέτοιο. Ούτε ό ίδιος τό πιστεύει. Έχει ήδη δεΐ τό άδιέξοδο. Υπάρχει μέσα του μιά τεράστια έπιθυμία, μιά άνάγκη για έπαφή καί μ' αύτή τήν κοπέλα έχει προϋπάρξει κάτι. Αύτά πού κουβαλάει μέσα του τόν κάνουν νά είναι κάπως «πεσμένος». Όταν τήν πρωτοσυναντάει στή Δεξαμενή καί τόν ρωτάει «Τί κάνεις;» τής άπαντάει «Καλά. Τί θά πεί καλά...». Σιγά-σιγά ξανασηματίζονται οι εικόνες του παρελθόντος, άλλά, δέν πιστεύει ότι θά άποκαταστήσει έπικοινωνία μαζί της. Ή προσπάθειά του είναι μιά ένστιχτώδικη προσπάθεια τελευταίου άγκιστρώματος κάτι παλιό. Μιά πράξη πού, ίσως καί, νά τήν περίμενε

γιατί οι μυθολογίες απ' τις οποίες αυτή κρατιόταν είναι πολύ πιό επιφανειακές και πολύ πιό σαθρές.

Δ.Κ: Στή σκηνή τῆς θάλασσας, τόν βλέπουμε νά βγαίνει απ' τό νερό χωρίς δυνάμεις και νά σωριάζεται στήν ἄμμο. Καί ὅμως, τό νερό εἶναι πηγή σύμβολο ζωῆς και σεξουαλικότητας (κατά τόν Φρόϋντ τό νερό συμβολίζει τή γέννηση). Γιατί αὐτή ἡ ἀντιστροφή τῆς σήμανσης;

Ν.Ζ: Ἐκείνη τήν ὥρα, ὅπως και στίς ὑπόλοιπες σκηνές τῆς ταινίας, δέν κάνουν ἔρωτα και τό ὅτι αὐτός βγαίνει ἔτσι εἶναι και γι' αὐτό.

Γ.Α: Δέν κάνει ἔρωτα μαζί της, ἀλλά, κάνει μέ μιá ἄλλη κοπέλα ζώντας μέ τό παρελθόν, εἶναι σάν νά κάνει ἔρωτα μέ τή Δανάη.

Ν.Ζ: Εἶναι κι αὐτό. Ἀποδεικνύεται απ' τό ὅτι λίγο πρίν τήν παίρνει τηλέφωνο.

Δ.Κ: Ἴσως, πάλι, τή στιγμή αὐτή νά μὴν νοιῶθει καλά και νά τήν παίρνει στό τηλέφωνο μέ τήν πρόφαση νά διώξει τήν ἄλλη ἢ γιά νά τήν προκαλέσει.

Γ.Α: Θά μπορούσε νά πει κανεῖς ὅτι συνεχῶς ἐπαναθιώνει;

Ν.Ζ: Προσπαθεῖ νά βιώσει, ἀλλά, εἶναι φυσικό και νά ἐπαναθιώνει. Εἶναι φυσικό νά κουβαλάει μέσα του ἕνα μεγάλο βάρος απ' τή σχέση του μέ τή Δανάη. Τουλάχιστον αὐτό ἠθελα νά φανεῖ. Ἐπαναλαμβάνω, ὅμως, ὅτι δέν πιστεῦει πῶς θά μπορέσει νά ἐπαναθιώσει αὐτή τή σχέση.

Δ.Κ: Γιά μένα ἡ σκηνή στή θάλασσα λειτουργεῖ ἐξ ὀλοκλήρου ἀρνητικά. Ὅχι μόνο δέν ἔχει τή δυνατότητα νά ἀνταπεξέλθει στίς σχέσεις του μέ τό ἄλλο φύλλο (μ' αὐτή τήν κοπέλα), ἀλλά, δέν μπορεῖ και νά δημιουργήσει καν σχέσεις. Τήν ἀποψή μου αὐτή, νομίζω ὅτι, τήν ἐπιθεβαιώνει και ἡ σκηνή μέ τήν κοπέλα πού γνωρίζει στό μπάρ. Δέν ζεῖ μαζί της τόν ἔρωτα· ἀπλῶς τόν ὑφίσταται. Δέν εἶναι ἕνα ἀποκορύφωμα πάθους· εἶναι μιá κατάσταση στήν ὁποία μπλέχτηκε και στήν ὁποία, τή στιγμή ἐκείνη, προσπαθεῖ ν' ἀνταπεξέλθει. Ὁ ἴδιος εἶναι «πεθαμένος»· ἡ κοπέλα εἶναι ἐκείνη πού παίρνει τήν πρωτοβουλία και τόν ἐνεργητικό ρόλο.

Ν.Ζ: Δέν εἶναι ἀκριβῶς ἔτσι. Πάθος μέν δέν ὑπάρχει, ἀλλά, ὑπάρχει μιá τρυφεράδα, μιá ἐπαφή και, ἂν θέλεις, ὑπάρχει ἡ ἀνάγκη νά βρεθεῖ, ἐκείνη τήν ὥρα, μ' ἕναν ἄνθρωπο. Αὐτά ὑπάρχουν.

Δ.Κ.: Για μένα όχι. Υπάρχει κι εκεί μιά ερήμωση, ένα γκρέμιμα.

N.Z.: Έρημωση υπάρχει, αλλά, εγώ μίλησα για ανάγκη.

Δ.Κ.: Ναί, αλλά, δεν μπορεί ν' ανταπεξέλθει ούτε στήν ανάγκη.

N.Z.: Δεν είπα ότι ολοκληρώθηκε η σχέση. Δεν υπάρχει τέτοιου είδους ολοκληρωμένη σχέση. Άλλά, στό σημείο αυτό, θά ήθελα νά ρωτήσω κάτι τήν Γκαίη. Μερικές φανατικές φεμινίστριες μέ κατηγορήσαν για άντιφεμινισμό. Έσύ βρήκες τήν ταινία άντιφεμινιστική;

Γ.Α.: Είμαι ολοκληρωτικά ένάντια σ' όλες αυτές τις συζητήσεις πού γίνονται για φεμινιστικές θέσεις χωρίς καμιά σοβαρή βάση. Έγώ θά έλεγα ότι είναι μιά αὐτοβιογραφική ταινία μέ αναφορές σέ όρισμένα πράγματα, μιά ταινία δική σου. Η ήρωίδα τής ταινίας σου είναι μιά κοπέλα μέ άστική καταγωγή πού ψευδοπιάνεται από διάφορα πράγματα για νά μπορέσει νά υπάρξει καί νά έχει μιά ταυτότητα. Τήν ταυτότητα αὐτή δεν τή βρίσκει ούτε μέσα άπ' αὐτόν επειδή αὐτός έχει πιά πάψει νά είναι ένα άνδρικό σύμβολο, όπως θά μπορούσε νά ήταν, όποτε αὐτή θά μπορούσε νά πιαστεί. Έτσι, μήν έχοντας τίποτα άλλο, έμεινε ή αὐτοκτονία.

Δ.Κ.: Αυτό βέβαια είναι πάρα πολύ χαρακτηριστικό στή σκηνή του δρόμου όπου, ενώ όλη ή ανάγκη τής έπαφής εκφράζεται μέσα άπ' τήν κίνηση, τήν τρυφερότητα καί τόν τρόπο συμπεριφοράς, υπάρχει τό άδιέξοδο πού, για μένα, σημαίνεται άπ' τις συνεχείς πτώσεις στό κατάστρωμα του δρόμου, αλλά, καί άπ' τήν άντιμετώπιση του κόσμου. Στή σκηνή αὐτή, όμως, καί ενώ όλα αυτά συμβαίνουν αὐθόρμητα μπροστά σ' ένα χώρο έντονα φορτισμένο — πολιτιστικά καί πολιτικά — άκούγεται ή φωνή σου νά κραυγάζει «αίσχος-αίσχος». Γιατί; Είναι μιά άρνηση τής ύπνόμεισης; Μιά άρνηση στον αὐθόρμητο τρόπο έκφρασης; Τι είναι;

N.Z.: Κοίταξε. Σταμάτα νά ψάχνεις συνέχεια για σημάσεις. Δεν είναι τίποτα άπ' όλα αυτά· απλώς έκανα φωνές πλήθους.

Δ.Κ.: Η σκηνή αὐτή ήταν ζωντανή ή ήταν στημένη;

N.Z.: Ήταν ζωντανή. Κανείς δεν ήξερε τί συμβαίνει καί οι δύο ήρωες ήταν στ' αλήθεια μεθυσμένοι καί αὐτοσχεδίαζαν.

Γ.Α.: Έγώ νομίζω ότι είναι μιά καθαρή αναφορά στό θέατρο του δρόμου. Αὐτοῦ του είδους τό θέατρο λειτουργεί έτσι.

N.Z: Στο θέατρο του δρόμου... Περισσότερο, νομίζω, στα παλιά χάππενινγκ πού γινόντουσαν στην Άγγλία και στην Αμερική.

Δ.Κ: Και έρχεται ή ώρα της επιστροφής. Στο σπίτι βλέπουν ότι ή σχέση τους δέν μπορεί νά συνεχιστεί. Η ρήξη γίνεται ολοκληρωτική και, ένω ή κοπέλα «φεύγει» επιστρέφοντας στην έμβρυακή περίοδο της ασφάλειας και της προστασίας, ό κώστας βγαίνει στο δρόμο σφυρίζοντας τή Διεθνή. Γιατί;

N.Z: Βγάζω άπό μέσα του μιά πολύ έντονη μνήμη. Έδω, όμως, θέλω νά πώ ότι διαφωνώ στο νά λέμε τί λέει ή μιά σκηνή και τί ή άλλη. Η άποψη μου είναι ότι αυτές πρέπει νά λειτουργούν ανάλογα μέ τά έρεθίσματα πού δίνουν, ανάλογα μέ τό τί κουβαλάει ό καθένας μέσα του.

Γ.Α: Τόν Δημήτρη τόν ένδιαφέρει ή δική σου άποψη. Μās ένδιαφέρει νά μάθουμε τήν πρόθεση.

N.Z: Έγώ διαφωνώ ριζικά. Μερικά άπ' αυτά πού είπα, τά είπα λίγο πιεσμένος. Θεωρώ ότι είναι λάθος νά βγαίνουν οί σκηνοθέτες και νά λένε έκατα αυτό γιατί ήθελα νά πώ εκείνο. Πρέπει οί όποιες σκηνές, ήχοι ή εικόνες νά λειτουργούν στον καθένα πού θά βγάξει ότι νομίζει. Άλοιμόνό μ ις άν εγώ τούς δίνω έτοιμο τό πράγμα.

Δ.Κ: Αυτό πού μās ένδιαφέρει είναι γιατί τό κάνεις έσύ. Θα μπορούσα, νά σου πώ τή δική μου άποψη, άν θέλεις. Νομίζω ότι έκφράζει ένα γενικώτερο άδιέξοδο, πολιτικό. Βασικά, όμως, μ' ένδιαφέρει ή δική σου γιατί τότε ό θεατής αυτό πού κατάλαθε μπορεί νά τό συγκρίνει μ' αυτό πού έσύ επιδίωκες και όχι μέ τή γνώμη ενός άλλου θεατή.

N.Z: Μέ τή διαφορά ότι άν εγώ πώ μιά γνώμη του τήν επίβάλω και μετά λέει «κατάλαβα λάθος». Αυτό θέλω νά άποφύγω.

Δ.Κ: Κοίταξε δέν είναι τόσο τό νά κατάλαβει όσο τό νά νοιώσει. Τι έσωτερικοποιήσεις θά του δημιουργήσει ανάλογα μέ τό τί κόσμο κουβαλάει.

Γ.Α: Άκριβώς. Ό κάθε θεατής έσωτερικεύει αυτό πού ήδη έχει. Δέν μπορεί νά έσωτερικεύσει κάτι άλλο πού δέν έχει. Γι' αυτό κι εγώ είμαι αντίθετη στις ταινίες πού μπορούν ν' αλλάζουν ένα κοινό. Τό κοινό δέν αλλάζει, ύπάρχει άπό μόνο του. Ό κάθε άνθρωπος ύπάρχει άπό μόνος του και άπλως παίρνει, νοιώθει, επικοινωνεί ή δέν επικοινωνεί μ' ένα συγκεκριμένο θέμα.

Δ.Κ: Θα ήθελες νά μιλήσεις γιά τή μουσική τής ταινίας;

N.Z: Τά τραγούδια και ή μουσική πού άκούγεται είναι εκείνα μέ τά όποια έγώ μεγάλωσα. Διαμορφώθηκα κάτω άπ' τόν Μόρισσον και τούς Ντόρς, τόν Ντύλαν, τόν Κοέν, τήν Τζόπλιν. Ή μουσική αυτή έκφράζει μιά όλόκληρη γενιά. Προσωπικά δέν μ' ένδιαφέρει καθόλου όλο αυτό τό πρόβλημα τής Έλληνικότητας. Όλες αυτές τίς συζητήσεις πού γίνονται, και πού είναι πολύ τής μόδας, τίς θεωρώ πολύ άσχετες. Στόν έλληνικό χώρο ό μόνος πού έκφράζει τήν άμφισβήτηση είναι ό Διονύσης Σαβθόπουλος γι' αυτό και χρησιμοποιώ ένα κομμάτι του. "Όλα τά κομμάτια πού διάλεξα άφοροϋν τίς σχέσεις (σχέσεις πού δέν προχωράνε, σχέσεις πού δέν λειτουργοϋνε, άγάπη, θάνατος...), αυτός ήταν ό μουσικός μου «άξονας» άν θέλεις.

Γ.Α: Θά ήθελα νά μου πείς κατά πόσο ύπήρχε στήν ταινία ντεκουπάζ, ρεπεράζ κτλ. ή κατά πόσο ήταν ένα τυχαίο γύρισμα.

N.Z: Δέν θά τό έλεγα τυχαίο. Ρεπεράζ ύπήρχε. Έκείνο πού δέν ύπήρχε ήταν ένα αϋστηρό ντεκουπάζ. Δηλαδή κατά κάποιο τρόπο οί σκηνές αϋτοσχεδιαζόντουσαν σκηνοθετικά τήν ώρα του γυρισματος μέ βάση τά έρεθίσματα πού έγώ έπαιρνα άπ' τό χώρο, χωρίς αυτό νά σημαίνει προχειρότητα. Αυτό είναι ένας τρόπος λειτουργίας, δέν μπορώ νά λειτουργήσω άλλοιώς.

Γ.Α: Θά έλεγα ότι αϋτός είναι ένας ιδανικός τρόπος για νά γίνει μιά ταινία μέ τή διαφορά ότι, άπό οικονομική άποψη, είναι έξαιρετικά πολυδάπανος. Αυτό πώς τό ξεπέρασες;

N.Z: Τί νά σοϋ πώ. Οί περισσότερες σκηνές μου βγήκανε. Είναι φανερό ότι πέταξα έλάχιστα πράγματα.

Γ.Α: Άν ξαναέκανες τήν ταινία τώρα θά έκανες τήν ίδια ταινία;

N.Z: Κατά βάση ναί. "Όμως, θά έριχνα μεγαλύτερο βάρος στήν έρωτική Ιστορία. Αυτό ήταν κάτι πού μου είχε έπισημάνει ό Φέρρης, όταν συνεργαζόμαστε στό σενάριο, και τώρα βλέπω ότι είχε δίκιο. Ίσως νά έπρεπε νά δοθει περισσότερο άκόμη και τό παρελθόν αϋτών τών ανθρώπων. Τότε, βέβαια, θά έκανα μιά άλλη ταινία. Αϋτά πού λέω τώρα είναι ένα είδος αϋτοκριτικής. Στίς λήψεις, όμως, ή στή σκηνοθεσία δέν θά άλλαζα τίποτα.

Γ.Α: Ποιά είναι ή γνώμη σου γι' αυτό πού λέμε νέος ή άνεξάρτητος, ή όπως άλλοιώς θές, έλληνικός κινηματογράφος.

N.Z: Κατ' άρχή δέν μ' άρέσει ό διαχωρισμός σέ νέο και παλιό. Άς πούμε καλός έλληνικός κινηματογράφος. Δέ μ' άρέσει γιατί πι-

στεύω ότι υπάρχει καλός και κακός κινηματογράφος. Πιστεύω ότι τό ίδιο καλό ή κακό που μπορεί να κάνει ένας παλιός σκηνοθέτης, τό ίδιο μπορεί να κάνει και κάποιος από μας. Αύτη ή ιστορία, αυτός ό διαχωρισμός, έχει κάνει κακό στην ύπαρξη και την επιβίωση του κινηματογράφου που ένας είναι ό σκοπός του: να γίνονται ταινίες που θά άποσβένουνε για να γίνονται και άλλες. Πρέπει να σταματήσει αύτη ή παρανόηση των ταινιών που πάνε σ' ένα φεστιβάλ (μ' όλα τά κακά που ξέρουμε ότι έχει), παίρνουν μερικούς ύμνους, μυθοποιούνται και μετά θάβονται. Γι' αυτό, λοιπόν θά χωρίσω τό θέμα σε δύο σκέλη. 'Απ' τή μιά υπάρχει ό πειραματικός κινηματογράφος, που κάνει πολύ καλά και υπάρχει, και θά πρέπει να προχωρίσει. Είμαι σαφώς ενάντιος αυτών που λένε ότι πρέπει να γίνονται μόνο λαϊκές ταινίες. Πιστεύω ότι αυτός ό κινηματογράφος είναι μιά ανάγκη και μάλιστα θά πρότεινα να υπάρχει ένα φεστιβάλ για ταινίες τέτοιου είδους όπου μέσα άπ' αυτό, να πριμοδοτούνται για να μπορεί να γίνουν και άλλες. 'Απ' τήν άλλη υπάρχει αυτό που λέω «βίωσιμες ταινίες», ταινίες κατανοητές, που θά παίζονται και όταν θά πηγαίνεις να τίς δεϊς δέν θά φτύνεις. "Ας τίς πούμε έμπορικές χωρίς να φοβόμαστε τόν όρο. Έγώ ήθελα να κάνω μιά έμπορική ταινία και συνεχίζω να τό θέλω.

Γ.Α: Νομίζεις ότι έκανες μιά τέτοια ταινία;

Ν.Ζ: Είχα τήν πρόθεση να είναι έμπορική, αλλά, πιστεύω ότι κάπου μπλοκαρίστηκα.



ΞΕΘΡΗΣΤΟΣ ΣΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΛΕΩΦΟΡΟ (φωτογραφία άπ' τό γύρισμα)

**ΦΙΛΜ • Περιοδική έκδοση ανάλυσης και θεώρησης
του Κινηματογράφου**

1. Ό κινηματογράφος σήμερα
 2. Ό κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου
 3. Νέος ελληνικός κινηματογράφος
 4. Κινηματογράφος και σημειολογία
 5. Σύγχρονη σημειολογία και φιλομολογία
 6. Ρωσικός κινηματογράφος
 7. Πρωτοπορία
 8. Πρωτοπορίες • Νέος ελληνικός κινηματογράφος
 9. Οί Πρωτοπορίες
 10. Κινηματογράφος, Τέχνη, Έμπόριο, Γλώσσα
 11. Έλληνικός κινηματογράφος • Sinema nôno
• Μοντάζ
 12. Θέατρο - Κινηματογράφος
 13. Κινηματογράφος, Ψυχανάλυση
 14. Σινεμα Νορo
 15. Ίστορία του Έλληνικού Κινηματογράφου
 16. Μοντέρνα Τέχνη • Όκτωβριανή έπανάσταση και
κινηματογράφος
 17. Γυναίκα και κινηματογράφος
 18. Κινηματογράφος και μουσική
- ΦΙΛΜ 1974-1975, τόμος Α, δεμένος**
ΦΙΛΜ 1975-1976, τόμος Β, δεμένος
ΦΙΛΜ 1976-1977, τόμος Γ, δεμένος
ΦΙΛΜ 1977-1978, τόμος Δ, δεμένος

Άλιντας Δημητρίου

Φιλμογραφία ταινιών του μικρού μήκους

Τάκη Αντωνόπουλου

Κινηματογράφος • Επιστήμη • Ίδεολογία

Γιώργου Καβάγια

Ή τέχνη του Όπερατέρ

Δημήτρη Παναγιωτάτου

Οί ταινίες πορνό (Ένας άκόμα μηχανισμός καταπίεσης)

Θανάση Ρεντζή

Οί πρωτοπορίες στον κινηματογράφο

Η ΜΟΡΦΗ
ΤΟΥ ΦΙΛΜ (Α)

ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



ΑΠΟΚΡΩΣ



ΝΕΦΕΛΗ



ΦΙΛΜ

Περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρήσης τού κινηματογράφου

Προηγούμενα τεύχη

- 1 Ο Κινηματογράφος σήμερα
- 2 Ο Κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου
- 3 Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος
- 4 Κινηματογράφος και Σημειολογία
- 5 Συγχρόνη Σημειολογία και Φιλμολογία
- 6 Ρωσικός Κινηματογράφος
- 7 Πρωτοπορία
- 8 Πρωτοπορίες - Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος
- 9 Οι Πρωτοπορίες
- 10 Κινηματογράφος - Τέχνη - Εμπόριο - Γλώσσα
- 11 Έλληνικός Κινηματογράφος - Cinema Novo
- 12 Θεάτρο - Κινηματογράφος
- 13 Κινηματογράφος - Ψυχολογία
- 14 Cinema Novo
- 15 Επίσκεψη της Έλληνικής Κινηματογραφίας
- 16 Μοντέρνα Τέχνη - Οκτωβριανή επανάσταση & Κινηγράφος
- 17 Γυναικείες και Κινηματογράφος
- 18 Κινηματογράφος / Μουσική
- 19 Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος '79



ΒΙΒΛΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



1 ΤΑΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

Κινηματογράφος - Επιστήμη - Ιδεολογία



2 ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ

Το Κινούμενο Σχέδιο



3 ΑΛΙΝΙΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους



4 ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΒΑΓΙΑ

Η Τέχνη του σπερατέρ



5 ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ

Οι ταινίες πορνό - ένας ακόμα μηχανισμός καταπίεσης



6 ΟΥΑΝΑΣΗ ΡΕΝΤΖΗ

Οι πρωτοπορίες στον Κινηματογράφο

