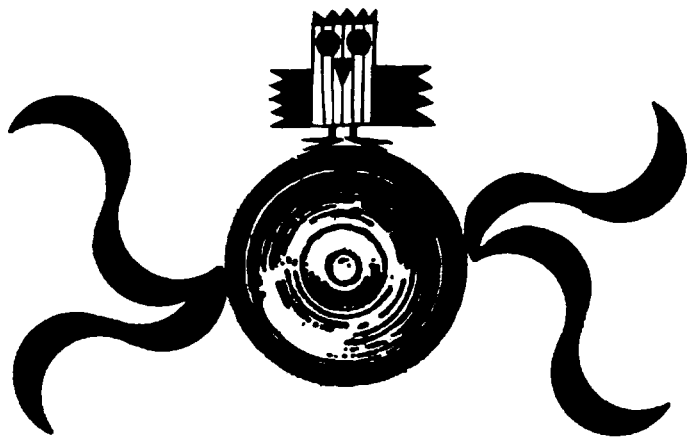


ФИЛУ

24







ΕΞΑΝΤΑΣ

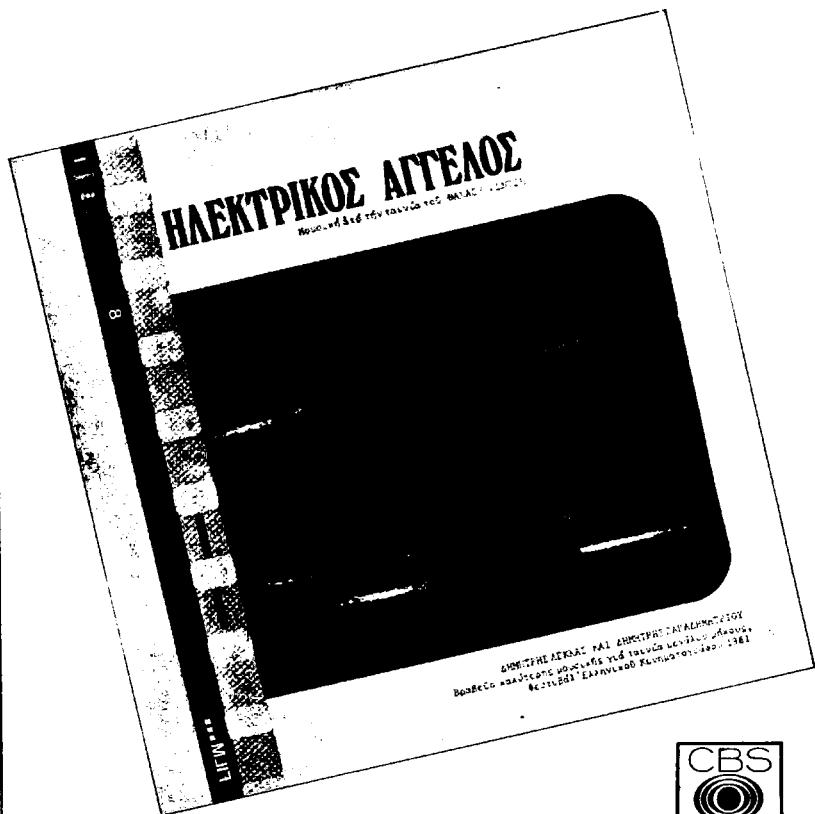


«ANTI» κάθε δεύτερη Παρασκευή
«ANTI» μια διαφορετική ενημέρωση

ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ

Δημ. Λέκκας - Δημ. Παπαδημητρίου

**Α΄ βραβείο μουσικής
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ**



από την



ΦΙΛΜ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Νίκος Δεληβοριάς,
Χρυσούλα Πλάλα, Γιάννης Κωστόπουλος



ΤΕΥΧΟΣ 24 ○ ΦΛΕΒΑΡΗΣ 1983

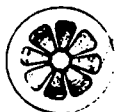
Τιμή τεύχους Δρχ. 150



εκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγῆς 3, 'Αθήνα 142
τηλ. 3603 234

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΦΗΜΕΡΑ	8
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ANNECY	11
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ZAGREB	25
ΔΥΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΑ	42
ΙΒΑΝ ΣΤΕΦΑΝΩΦ — Ο κινηματογράφος σαν τέχνη και μέσο επικοινωνίας στο σύγχρονο κόσμο	45
MARIA RATSCHEWA - KLAUS EDER — Ο Βουλγάρικος κι- νηματογράφος	69
ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ — Το Κινούμενο Σχέδιο στη Βουλ- γαρία	125



ΕΦΗΜΕΡΑ



ΤΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ήρθε ο καιρός, νομίζουμε, ν' αντιμετωπίσουν σέ κοινή βάση, τὰ κοινά προβλήματα, μιά και είναι στόν τόπο μας οι ουσιαστικώτεροι φορείς παιδείας και πολιτισμού.

Πέρα απ' τό άν η στιγμή είναι περισσότερο ή λιγώτερο κατάλληλη θεωρούμε τήν δημιουργία ενός «συνδέσμου τών πολιτιστικών περιοδικών» αναγκαία. Μέσα από ένα τέτοιο «σύνδεσμο» θά γίνει δυνατό ν' αντιμετωπιστούν τὰ ποικίλα προβλήματα και ζητήματα όχι μόνο για τήν ευχερέστερη επιβίωση τών περιοδικών αλλά και για μιά σχετική ανάπτυξη τους. Τά προβλήματα είναι κοινά και μιά από κοινού αντιμετώπιση τους θά βελτίωνε όπωσδήποτε σέ κάποιο βαθμό τήν γενική κατάσταση πού έχουμε συνηθίσει νά τήν θεωρούμε σάν απελπιστική... πού ωστόσο όμως δέν πρέπει νά παραμείνει έτσι, και μόνο η ενεργητική παρέμβασή μας μπορεί νά δώσει μιά νέα προοπτική πού μέ τήν ελπίδα της προβαίνουμε σ' αυτό τό κάλεσμα.

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ είναι για τή χώρα μας ένα τόσο σπάνιο είδος όσο και οι ελέφαντες. Βέβαια κι άλλες

χώρες δέν έχουν ελέφαντες αλλά αυτό τό κατανοεί κανείς εύκολα. Αυτό όμως πού δέν μπορεί νά κατανοήσει είναι γιατί εφ' όσον έχουμε κινηματογραφία και σέ ποσότητα και σέ ποιότητα πιό δυναμική απ' αυτή λ.χ. τής Βουλγαρίας, τής Σουηδίας, τής Ολλανδίας, τής Ελβετίας, τής Πορτογαλίας, τής Αυστρίας δέν έχουμε καθόλου βιβλία για τόν κινηματογράφο. Αυτό είναι δύσκολο νά τό κατανοήσει κανείς γιατί στις προαναφερθείσες χώρες όχι μόνο υπάρχει μιά βασική και επαρκής βιβλιογραφία αλλά και επαρκώς ενημερωμένη. Εδώ αντιμετωπίζουμε (όσοι θέβαια τό αντιμετωπίζουμε) μιά δυσανάλογη έλλειψη και μιά αδικαιολόγητη αδιαφορία όχι μόνο του Υ.Π.Π.Ε. αλλά τής ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗΣ παρά τά εκατομμύρια πού καταβροχθίζει ετησίως εντελώς ανεξέλεγκτα, τά εκατομμύρια τής Ε.Τ.Ε.Κ.Τ. πού γεννάνε τόκους (επί προθεσμία) στις τράπεζες ενώ οι τεχνικοί πρέπει νά μάθουν αμερικάνικο για νά συμβουλευτούν τό AMERICAN CINEMATOGRAPHER MANUAL και του Ε.Κ.Κ., πού μέ 2 ή 3 εκατομμύρια θά μπορούσε νά καλύψει μέ αρκετή πληρότητα τήν βασική και απαραίτητη βιβλιογραφία πού είναι τόσο αναγκαία.

Βέβαια με τὸ ΦΙΑΜ κάναμε αρκετὰ πράγματα κι αναγνωρίστηκαν δεόντως τόσο σὰν τολμήματα ὅσο καὶ σὰν ἀπαραίτητη προσφορά, — δὲν ἀρκεῖ ὅμως. Χρειάζεται μιὰ συνολικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ ζητήματος κι ὄχι μιὰ μοναχικὴ προσπάθεια γιατί αὐτὴ δὲν κάνει ἄλλο τί ἀπὸ τὸ νὰ αἰσθητοποιεῖ ὅλο καὶ περισσότερο τὴν κατάσταση τῆς ἔλλειψης **ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ** στὴ χώρα μας.



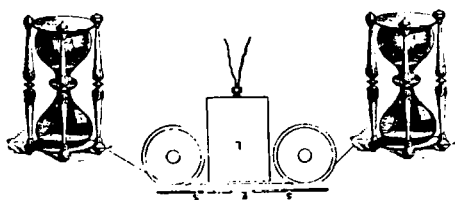
Η ΣΥΜΒΑΣΗ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ με τὴν ΕΡΤ χαιρετίστηκε σὰν ἓνα θῆμα θετικὸ ἀπὸ κάθε πλευρὰ κι ἔτσι πράγματι εἶναι. Μέχρι τώρα ἦταν μάλλον ἀναξιοπρεπὲς νὰ συνεργαστεῖ κανεὶς με τὴν τηλεόραση, μέσα σ' ἐκεῖνο τὸ ἀκατανόητο κλίμα τῆς ἐπιβεβλημένης προχειρότητας καὶ τοῦ παντοειδῶς ἀνειπωτοῦ ερασιτεχνισμοῦ. Βέβαια ἀπ' τὴν ἐπομένῃ κιόλας ἄρχισαν οἱ διαδικασίες γιὰ τὴν ὑπονόμηση τῆς ἀπ' τὶς στρατιῆς τῶν ἀργόμεσθων ἀλλὰ οἱ καιροὶ δὲν φαίνονται εὐνοϊκοὶ γιὰ τὶς ἐπιδιώξεις τους. Ὁ βασικώτερος στόχος τῆς σύμβασης δὲν εἶναι οἱ ἀπολλαβὲς τῶν σκηνοθετῶν, πού ἐξακολουθοῦν ἄλλωστε νὰ εἶναι ψυχία, ἀλλὰ ἡ επαγγελματικοποίηση τῆς ἐργασίας ἡ δημιουργία

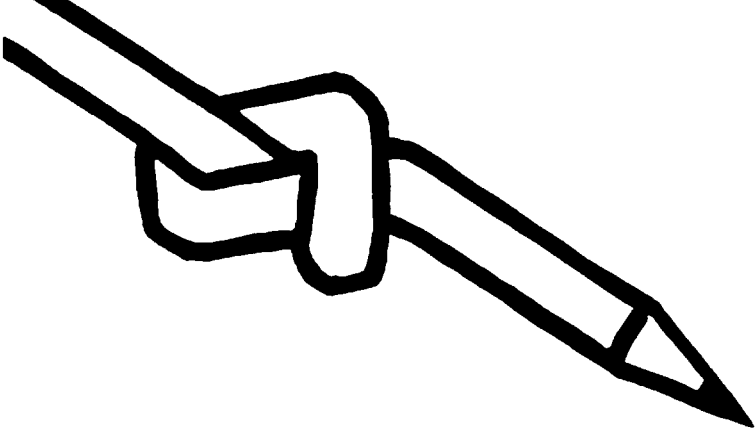
γιὰ τῶν ἀπαραίτητων ὁρῶν καὶ προϋποθέσεων πού εἶναι στοιχειωδῶς ἀπαραίτητοι γιὰ τὴν λειτουργικώτερη ἐνάσκηση τῶν διαδικασιῶν ἐκείνων πού ἄγουν σ' ἓνα πιὸ βελτιωμένο ἀποτέλεσμα. Τ' ἀποτελέσματα εἶναι πάντοτε καθορισμένα ἀπ' τὶς διαδικασίες καὶ γι' αὐτὸ μόνοι ἀρμόδιοι καὶ ἱκανοὶ εἶναι οἱ σκηνοθέτες βέβαια κι ὄχι ὁ συρφετὸς τῶν ἀργόμεσθων πού δημιουργεῖ σωρεία προβλημάτων προκειμένου νὰ δικαιολογήσει τὴν ἀδικαιολόγητη ὑπαρξὴ τοῦ εἶναι ἀποκλειστικὰ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἄλλης διαδικασίας, τῆς φαυλοκρατικῆς πολιτικῆς πού δημιούργησε ἓνα ὀργανισμὸ με 98^ο, ἀντιπαραγωγικὰ στελέχη. Ἡ τηλεόραση ἔχει ἀνάγκη μιᾶς ριζοσπαστικῆς ἀντιμετώπισης πρὶν εἶναι πολὺ ἀργά. Ἡ σύμβαση ΕΕΣ-ΕΡΤ λίγα μπορεῖ νὰ κάνει πού θὰ σταθοῦν ὡστόσο παραδειγματικά γιὰ μιὰ περαιτέρω ἀναδιοργάνωση ὅλων τῶν συνθηκῶν παραγωγῆς κι ἀναπαραγωγῆς τῆς τηλεοπτικῆς μας σκηνῆς.

Βέβαια πρέπει νὰ πούμε πὼς ἡ σύμβαση αὐτὴ εἶναι νομικὰ καὶ πολιτικὰ ἀπαράδεκτη γιατί δὲν εἶναι μιὰ *συλλογικὴ σύμβαση* σύμφωνα με τοὺς κείμενους νόμους ἀλλὰ ἓνα ἰδιόμορφο δικολαθικὸ σκεῦασμα πού ἐπιβεβαιώνει τὸν κρατικὸ ἀυταρχισμό σ' ἓνα πολὺ εὐαίσθητο σημεῖο. Μετὰ ἀπὸ μιὰ πρώτη φάση ἐφαρμογῆς τῆς κι ἀφοῦ δοκιμαστεῖ στὴν πράξη κι ἐντοπιστοῦν οἱ ἐνδεχόμενες ἀδ-

ναμίες της θα πρέπει να τροποποιηθεί το συντομώτερο και να γίνει συλλογική σύμβαση νομικά

και πολιτικά συμβατή έτσι πού να εκπληρώνει στο ακέραιο τόν προορισμό της.





ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ

**13ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ANIMATION του
ANNECY**

Το 13ο Φεστιβάλ ταινιών εμφύχωσης του Αννεσύ — το σημαντικότερο στο είδος του παγκόσμια και που γίνεται κάθε δυο χρόνια — πραγματοποιήθηκε στις αρχές του Ιούνη του 1981 στην ονειρεμένη μικρή πόλη με τη γραφική λίμνη, που έχει διατηρήσει με θαυμαστό τρόπο την ιστορικότητά της και την παράδοση. Η οργάνωση του Φεστιβάλ, αυστηρά καθορισμένη, αποδείχτηκε σχεδόν τέλεια στην υλοποίησή της. Η συμμετοχή του κοινού που στην πλειονότητά του το αποτελούσαν άτομα νεαρής ηλικίας — κι όχι μόνο γάλλοι — υπήρξε ενεργή σαν εκτίμηση της ποιότητας και οπωσδήποτε θετικά ζωντανή.

Την κριτική επιτροπή αποτελούσαν οι Lou Bunin, Gizèle Anserge, Kaj Pindal, M. Siné, Ranko Munitic, και Wojciech Kilar. Απ' τα 449 φιλμ που υποβλήθηκαν στην επιτροπή του Φεστιβάλ (και που ορισμένα δε μπόρεσαν να διαγωνισθούν λόγω αργοπορημένης ημερομηνίας υποβολής) τελικά προβλήθηκαν 129 εντός και εκτός συναγωνισμού. Ανάμεσα στους φιλμουργούς φιγουράριζαν γνωστά ονόματα όπως ο Murakami, ο Brdecka, ο D'Avino, ο Driessen, ο Godfrey, ο Kucia, ο Sparkiewicz, άλλοι ήταν ήδη γνωστοί με μια ή δυο ταινίες (Villard, Vajda, Fukushima), ενώ ένα πλήθος πρωτοεμφανιζόμενοι δημιούργησαν την

ευχάριστη έκπληξη με ανάμικτες οπωσδήποτε εντυπώσεις. Πολλοί σκηνοθέτες ήταν παρόντες στην αίθουσα προβολής. Γαλλία και Καναδάς ήταν τα δυό κράτη που μονοπώλησαν την μεγαλύτερη συμμετοχή, γεγονός που βέβαια δεν σημαίνει και αντίστοιχη ποιότητα. Δεν είχαμε δυστυχώς καμιά ελληνική συμμετοχή (κι η μοναδική νομίζω ήταν ο «Περίπατος» του Στράτου Στασινού το 1979). Μια ευχάριστη έκπληξη : το βιβλίο μου «Το Κινούμενο Σχέδιο» είχε συμπεριληφθεί στην έκθεση βιβλίου του φεστιβάλ, ανάμεσα σε άλλα γνωστά του είδους, διεθνούς κύρους.

Ο αριθμός των ατόμων που συμμετείχαν στο Φεστιβάλ «φιλομουργοί-σκηνοθέτες, θεωρητικοί, κριτικοί, σχεδιαστές—γραφίστες, παραγωγοί, διευθυντές άλλων φεστιβάλ, δημοσιογράφοι, μέλη επιτροπών, ανταποκριτές, απλοί φοιτητές, κ.λ.π.) κατανέμεται παρακάτω, ανά χώρα συμμετοχής, για στατιστικούς λόγους. Η συμμετοχή αυτή αντιπροσωπεύει την αρχικά βασική : υπήρξαν κι άλλες επιπρόσθετες αργοπορημένες κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ. Μεσ' στην παρένθεση σημειώνεται ο αριθμός :

Αυστρία (1), Δυτική Γερμανία (42), Λαϊκή Δημοκρατία Γερμανίας (2), Βέλγιο (36), Βουλγαρία (3), Καναδάς (15), Δανία (10), Αίγυπτος (2), Ισπανία (3), Ηνωμένες Πολιτείες (18), Φινλανδία (1), Αγγλία (39), Ελλάδα (1), Ουγγαρία (4), Ινδία (1) Ιρλανδία (1), Ισραήλ (3), Ιταλία (15), Ιαπωνία (2), Ολλανδία (20), Νορβηγία (1), Πολωνία (6), Πορτογαλλία (2), Ρουμανία (7), Σουηδία (3), Ελβετία (28), Τσεχοσλαβακία (4), Σοβιετική Ένωση (6), Γιουγκοσλαβία (6), Γαλλία (233).

Είναι περιττό να σημειώσουμε πως η ελληνική συμμετοχή ήταν πάντα από πενιχρή μέχρι ανύπαρκτη.

Προτού ασχοληθούμε με το επίσημο πρόγραμμα, θ' αναφερθώ αντάξια εκείνης του 1979 με το έργο του Γίρι Τρινκά, ήταν σίγουρα πολύτιμες και αποκαλυπτικές στο είδος τους. Στην πρώτη θέση μια εκδήλωση όχι προγραμματισμένη: ορισμένα έργα του μεγάλου Oskar Fischinger, με πρόσφατα ανέκδοτα αποσπάσματα και συμπληρώματα· ταυτόχρονα μια ανασύσταση και αποκατάσταση μερικών έργων του με καινούργιες τμηματικές προσθήκες. Εκτός από ορισμένες πρώιμες δημιουργίες, σημειώνω ιδιαίτερα : Τη *Σπουδή αρ. 8*, τρομερά ευρηματική πάνω στη μουσική του «Μαθητευόμενου Μάγου» του Πωλ Ντυκά (είναι επιβεβλημένο να υπογραμμιστεί η μεγάλη διαφορά — και πρωτο-

τυπία — στη σύλληψη και τεχνική απ' το αντίστοιχο κομμάτι στη «Φαντασία» του Ντίσνεϋ) τους «Κύκλους» (1933) και διάφορα άλλα αποσπάσματα πειραματισμών· τη Σπουδή αρ. 11 (σε μουσική Μότσαρτ)· το απολαυστικό διαφημιστικό για τα τσιγάρα «Μουράτι» τέλος το αριστούργημα «Motion Painting I» (1947) πραγματοποιημένο πάνω σε γυαλί με λάδι, εκπληκτικά χρώματα και patterns σε αντίστιξη με τη μουσική όλου του 3ου Βρανδεμβούργειου Κοντσέρτου του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ, μεγαλοφυής τρόπος νοητικής δόμησης. Άλλες μεμονωμένες σημαντικές προβολές : το πρώτο φιλμ στην ιστορία του κινούμενου σχεδίου που πραγματοποιήθηκε με την τεχνική του καρρέ προς καρρέ, το «Στοιχειωμένο Ξενοδοχείο» ('The Haunted Hotel ') του James Stuart Blackton (εμφύχωση αντικειμένων), και το μεγάλο μήκους «Ο Βασιλιάς και το Πουλί» του Paul Grimault που η ολοκλήρωσή του χρειάστηκε πολλά χρόνια και που προβλήθηκε την τελευταία μέρα του Φεστιβάλ.

Απ' τις ενδιαφέρουσες ρετροσπεκτίβες : τα φιλμ με μαριονέτες του George Pal ('Music Cavalcade ' , 'Sleeping Beauty ' , 'Southsea Sweetheart ') με την άψογη τεχνική — σε φυσικότητα κίνησης και μορφική πλαστικότητα —, αλλά την πάντα σε μέτρια επίπεδα θεματική, και η τρισδιάστατη πάλι εμφύχωση του Lou Bounin, όπου ξεχώρισαν το 'Alice in the Wonderland ' και ο πρόλογος στην ταινία 'Siegierld Follies '. Απ' τις ιστορικές αναδρομές : Μια πρόσφατη ανακάλυψη, ο Charles Bowers (που κι ο ίδιος ηθοποιός, θυμίζει άοριστα σαν μορφή και σκηνική παρουσία τον Μπάστερ Κήτον), όπου σε ταινίες με ζωντανούς ηθοποιούς εισάγει και σήκουανς animation με μαιάνδρους σπαρταριστών ευρημάτων, που αξίζει να χαρακτηρισθούν επιτεύγματα του nonsense για την εποχή τους (δεκαετία 1920-30): 'A wild roomer ' , 'Now you tell one ' , 'It's a bird ' . Και η εντυπωσιακή δουλειά του Willis O'Brien για θεαματικές ταινίες τρόμου ('Ο Χαμένος Κόσμος ' , 'Δημιουργία ' , 'King-Kong '). Αντίθετα, μια αναδρομή σε 4 ταινίες του Λεβ Αταμάνωφ (λόγω πρόσφατου θανάτου του) άφησε πολύ πενιχρές εντυπώσεις με την παιδαριώδη ηθική και αφηγηματική δεοντολογία, όπως και το τελείως παραδοσιακό, τετριμμένο σχέδιο. Με εξαίρεση ορισμένα αποσπάσματα απ' την κλασσική ταινία του «Η Χρυσή Αντιλόπη» (1954) που κι αυτή εντυπωσίασε μόνο για τα θαυμάσια ντεκόρ της.

Τέλος όπως έχει καθιερωθεί πια σ' ένα ενιαίο πρόγραμμα προβλήθηκαν κι οι βραβευμένες ταινίες του 1980 στα φεστιβάλ Ζάγκρεμπ, Οττάβα κ.λ.π. Ανάμεσά τους ξεχώρισαν έντονα: ο άγριος και θηριώδης «Ubu» (πιστός στον Ζαγγ), με αθυροστομία στο σπηλιάζ, ηθελημένα άσχημο σχέδιο και καταπληκτική τεχνική, του Geoff Dunbar (Αγγλία) το νοσταλγικό 'Le Conte des Contes' του Γιούρι Νορστάιν (Σοβιετική Ένωση)· το συγκινητικό «Οι Εφευρέτες», εκπληκτική δουλειά του γάλλου Michel Ocelot, όπου θαυμάσια ντεκουπαρισμένα σχέδια που θυμίζουν λεπτοδουλεμένες δαντέλες κινούνται με πλαστικότητα σε δύο ή και τρία επίπεδα. «Η Μύγα» του Ferenc Rofusz (Ουγγαρία) που τεχνικά προβάλλει μια πολύ πρωτότυπη αντίληψη: όλο το φιλμ σ' έναν ιλιγγιώδη ρυθμό δίνει την αίσθηση ότι η κάμερα είναι τοποθετημένη πάνω στη μύγα, πρόκειται για το δικό της μάτι λήψης που καταγράφει τον χώρο. Σε δεύτερη μοίρα, χωρίς μήνυμα ή επεκτάσεις, απλό αλλά ευρηματικό το «Jeu de Coudes» του Paul Driessen (Καναδάς), κ.α.

Τέλος εκτός προγράμματος παρουσιάστηκαν 4 δοκίμια του γνωστού ρουμάνου Ιον Ποπέσκου Γκόπο που σαν ένα είδος εγχειριδίου αναφέρονται σε μια συγκεκριαίωση των πηγών της εμψύχωσης, ένα απάνθισμα ανεξάντλητο σχεδόν όλων των τεχνικών που χρησιμοποιεί ο κινηματογράφος αυτός. Με αναμφισβήτητη δεξιοτεχνία και χιούμορ, χωρίς φυσικά να πρόκειται για τίποτε το εξαιρετικό.

Και τώρα το επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ. Οι ταινίες που προβλήθηκαν εκτός συναγωνισμού δεν παρουσίασαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην αντίθετη περίπτωση — δηλ. αν διακρίθηκαν — αναφέρονται στο κεφάλαιο κάθε χώρας.

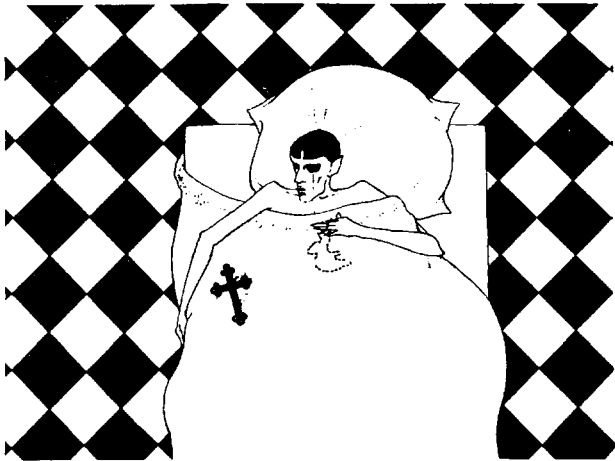
Γαλλία

Στη γαλλική συμμετοχή έλειπαν τα γνωστά ονόματα όπως του Jean-François Laguionie ή του Piotr Kamler. Τα φιλμ στο σύνολό τους άφησαν μια εντύπωση παράξενη, ενδιαφέρουσα βέβαια, προσωπική, περίεργη όμως και πάντως όχι πάντα θετική. Μόνο ο Villard είχε εμφανισθεί στο προηγούμενο φεστιβάλ με το «*L'E-Motif*».

Ο Jean-Christophe Villard λοιπόν εμφανίστηκε φέτος με το «*Morfocipris*», που κατά την εκτίμηση του Michel Boschet είναι ανώτερο απ' το «*E'Motif*». Παράξενο και λίγο δυσνόητο φιλμ το «*Morfocipris*» γραμμικό σχέδιο φορτωμένο μαύρο πάνω σε άσπρο φόντο. Η εικόνα καλύπτει μόνο ένα μέρος της οθόνης και αδιάκοπα μετακινείται μ' έναν τρόπο σα να τραντάζεται. Η παράθεση μιας κοινότυπης πράξης — ένα κυνήγι πεταλούδας — με μια μετεμψύχωση, μεσ' στο ίδιο χρονικό διάστημα ενός ρολογιού. «*To Allons y la jeunesse*» του Gérard Collin είναι η μέθη της ταχύτητας, το μποτιλιάρισμα τροχοφόρων στις ομαδικές εξόδους, οι θάνατοι... όμως και κάτι παραπάνω απ' αυτά όταν τα βουνά γύρω εμψυχώνονται και επεμβαίνουν ενεργά στην όλη ιστορία. Νεανικό και αρκετά πρωτότυπο. Το γκροτέσκο «*Manège*» του J. P. Jeunet έδειχνε τρισδιάστατες τρομακτικές φιγούρες κάποια βροχερή μέρα να κατευθύνονται στα περιστρεφόμενα αλογάκια, τους θεατές, αυτούς που γυρνάνε με τα αλογάκια και τέλος στο υπόγειο κάτω αυτούς που κινούν σα δούλοι το μηχανισμό. Άλλο παράξενο και ελαφρά τρομακτικό φιλμ. Περίεργο και δυσνόητο ήταν και το «Ένα συνηθισμένο πρωινό» του Michel Gauthier (ένας μετανάστης εργάτης θύμα καθημερινής εκδήλωσης ρατσισμού).

Η.Π.Α.

Καμιά συνταρακτική ταινία κι εδώ : στο σύνολό τους τα αμερικάνικα φιλμ δεν ικανοποίησαν. Το «*The Big Bang*» της Faith Hubley, διάφοροι μύθοι δημιουργίας (γιαπωνέζικοι, ινδικοί, κινέζικοι, κ.λ.π.), με θαυμάσια χρώματα, αγνότητα πρωτόγονη, υπέροχη εμφύχωση και ζωντάνια, αλλά φυσικά χωρίς σχέση με τη μεγαλοφύα του νεκρού άντρα της John. Το «*Ρολόγι*», διαβολεμένη κίνηση ενός εκκρεμούς και των εξαρτημάτων του με σταδιακό χρωμάτισμα, του J.T.Murakami. Άσκηση δεξιότητας. Πιο πετυχημένο απ' όλα το απολαυστικό «*Ανοίγει την Τετάρτη*» («*Opens Wednesday* ») του Barrie Nelson. Ο σκηνοθέτης παρακολουθεί, σχολιάζει με χιούμορ κι επεμβαίνει στο έργο (που κι αυτό είναι ένα διαβολεμένο κινούμενο σχέδιο) που πρόκειται να χειπρεμιέρα την Τετάρτη.



AFTER BEARSTLEY του Chris James

Γιουγκοσλαβία

Οι γιουγκοσλάβοι φαίνεται πως κράτησαν τις καλύτερες ταινίες τους για το φεστιβάλ τους του Ζάγκρεμπ. Εκτός απ' το *Spray Time 2002* του N. Majdak που προβλήθηκε εκτός συναγωνισμού και τη «Φραντσέσκα» του Slijeperovic (βασισμένη στο επεισόδιο του 9ου κύκλου της Κόλασης του Δάντη) λίγες ταινίες συναγωνίστηκαν επίσημα : Το «Γλύκισμα» του Srevan Zivkovic όπου ένας ανθρωπάκος υποβάλλεται σ' ένα σωρό δοκιμασίες για να γευτεί τελικά το γλύκισμα που κι αυτό ωστόσο δεν καταφέρνει, — μήνυμα γνωστό. Και ο «Ουρανοξύστης» του Josko Marusic φιλμ μαύρου χιούμορ, εξωφρενικού ρυθμού και κεφιού, έργα και ημέρες των κατοίκων μιας πολυκατοικίας όπου όλα συγκεντρώνονται γύρω απ' τις δυο βασικές απασχολήσεις-ανάγκες διαβίωσης : το ασανσέρ και τις τουαλέτες. Και τα δυο φιλμ στο στάνταρ πλαίσιο της γνωστής γιουγκοσλαβικής σχολής (το δεύτερο ανώτερο), σχέδιο απλοποιημένο και άχαρο, χωρίς να ξεχωρίζουν ιδιαίτερα (Λείπανε φυσικά γνωστά ονόματα : Vukotic, Marks, Dragic, Jutrisa, Grgic,....).



ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΑ του Damjan Slijeperovic

Πολωνία

Χωρίς νάναι ψηλής στάθμης (μ' εξαίρεση το «*Τάνγκο*»), η πολωνική συμμετοχή άφησε θετικές εντυπώσεις με την ποικιλία τεχνικής και κάποια ομοιογένεια θεματικής. Απ' τις καλύτερες ταινίες του Φεστιβάλ — αν όχι η καλύτερη — το «*Τάνγκο*» του Zbigniew Rybczynski, βραβευμένου από προηγούμενες ταινίες του («*Το καινούργιο Βιβλίο*», κ.λ.π.), με την τεχνική των ντεκουπαρισμένων φωτογραφιών, το παράλογο και ασυνήθιστο «τάνγκο» των κατοίκων ενός σπιτιού. Μέσα σ' ένα δωμάτιο, αρχίζοντας μ' ένα παιδί που μαζεύει μια μπάλα που έπεσε απ' το παράθυρο, στη συνέχεια μια γυναίκα που μπαίνει να θηλάσει το μωρό της, ένας διαρρήκτης που πηδάει απ' το παράθυρο και κλέβει μια βαλίτσα, κ.ο.κ., γίνεται ένα τέλεια οργανωμένο και ενορχηστρωμένο μπαλλέτο που φτάνει σ' ένα κομπούζιο μέχρι και 20 ατόμων, κάθε ηλικίας, που επαναλαμβάνουν ταυτόχρονα σ' αυτό που κάνουν τις ίδιες ακριβώς κινήσεις, έως ότου στο τέλος το δωμάτιο μένει πάλι άδειο. Γκροτέσκο και μεγαλοφυές.

«*Ο Χειμώνας*» του Wieslaw Zieba δείχνει τους μουσικούς πάνω στα σκι τους στον αέρα, να παίζουν τον 'Χειμώνα' απ' τις 'Τέσσερις Εποχές' του Βιβάλντι, κι ένας-ένας να πέφτουν και να τσακίζονται εκτός απ' τον τελευταίο που φεύγει μακριά. Η «*Ιστορία ενός άλλου κόσμου*» του Bronislaw Zeman (γνωστού με την προηγούμενη επιτυχία του «*Ωχ ωχ!*») ήταν ένας μύθος για την καταπίεση και τη λευτεριά που δεν πνίγεται (ο ανθρωπάκος που δεν του επιτρέπουν να διαβάσει), άχαρο όμως φιλμ στην εκτέλεσή του δεν πρόβαλλε καμμιά βαθύτερη απήχηση. Το «*Bagage*» των Alina Skiba και Aleksander Oczko, αινιγματικό και ασυνήθιστο δημιούργησε τη ζωή απ' την ανάποδη: με εμπύχωση αντικειμένων ένα άδειο σπίτι γεμίζει σιγά-σιγά μ' όλα κείνα τα πράγματα που κάποτε το στόλιζαν κι αποτελούσαν το παρελθόν. Μνήμη και ανασύσταση. Τέλος το φιλμ του Stan. Lenartowicz «*Όπως σ' ένα μύθο*» ξεκινούσε με κάποιο ενδιαφέρον και ιδιόμορφη ατμόσφαιρα γκραβούρας περασμένου αιώνα για να καταλήξει σ' ένα αφελές επιμύθιο.

Αγγλία

Απ' τις ταινίες που εντυπωσίασαν στο φεστιβάλ ήταν το «*After Berdsley*» του Chris James, ένα φιλμ-δοκίμιο που εμπνέεται απ' τα περίφημα σχέδια του μεγάλου καλλιτέχνη με την πυρετική ιδιοσυγκρασία Beardsley. Αρχικά μια επιλογή από δικά του σχέδια με τη φωτογραφία του· στη συνέχεια το υλικό είναι και δικά του σχέδια, αλλά βασικά σχέδια που το ύφος τους εμπνέεται απ' τα τόσο χαρακτηριστικά δικά του. Πρωτότυπη θεματική: η ανάσταση του καλλιτέχνη, η περιπλάνησή του στον κόσμο των έργων του και η επιστροφή του πάλι στον τόπο του θανάτου του, το Menton. Ασυνήθιστη εμπύχωση, εικόνες που συχνά καλύπτουν μόνο ένα ορθογώνιο της οθόνης, με πολύ εντυπωσιακή μουσική υπόκρουση. Αν εξαιρεθεί μια κάποια απαιτητική επιτήδευση εν γένει στο σπηλιάζ και τους υπότιτλους, ένα ιδιόμορφο γνήσια φεστιβαλικό επίτευγμα.

Περιορισμένης εμβέλειας σα θέμα και μήνυμα το σχεδόν κοινό-τοπο «*Καρουζέλ*» του Jimmy Mugakami. Ακαταλαβίστικο και προσποιητά απαιτητικό το «*Punch and Judy*» των T. και S. Quaij. Όσο για το «*Sunbeam*» του Paul Vester (εικονογράφηση ενός τραγουδιού), η έκφραση «*παιδαριώδες*» είναι η σωστή που αρμόζει.

Καναδάς

Η καναδική συμμετοχή όπως την έχουμε συνηθίσει στα φεστιβάλ είναι πάντα πληθωρική και έντονη σαν παρουσία. Φέτος ήταν μάλλον απογοητευτική. Μοναδική ταινία που ξεχώρισε το «*Pre-miers Jours*» («*Πρώτες Μέρες*») της Clorinda Warny που συμπληρώθηκε (λόγω θανάτου της), απ' τις Suzanne Gervais και Lina Gagnon. Συνεχόμενες μεταμορφώσεις: μια σειρά από πολύ ποιητικές διαφοροποιήσεις δοσμένες με μεγάλη πλαστικότητα, σαν από μια γοητευτική καλειδοσκοπική άποψη, κύκλοι ζωής σε ασυνήθιστο ρυθμό ανάλογα με τις εποχές της φύσης που τείνουν πάντα προς μια ανθρωπομορφία.

Απ' τα υπόλοιπα, ο «*Πύργος του Δράκου*», τρισδιάστατη εμπύχωση σ' ένα αρκετά παιδαριώδες παραμύθι· απογοήτευση το «*Les*

Naufragés du Quartier ' του Bernard Longpré, ένα βαρύγδουπο νατουραλιστικό θέμα — ξένο προς την ιδιόμορφη ουσία του κινούμενου σχεδίου — για τις ζημιές και καταστροφικές ιδιότητες του αλκοολισμού σε μια οικογένεια, και εκνευριστικό μέχρι απελπισίας το *'A Sufi Talé* ', που δίκαια σφυρίχτηκε.

Σουηδία

Από μια χώρα που δεν έχει παράδοση ήρθαν δυο ευχάριστες εκπλήξεις. Το ευρηματικό *'Damn it* ' του Lennart Gustafsson πολύ γρήγορο σε ρυθμό, σκληρότητα στην έκφραση αφήγησης, μοντέρνο, ηθελημένα άχαρο κι απλοποιημένο σκίτσο, είχε σα κεντρική ιδέα τη μοναξιά της νεολαίας που το ρίχνει έξω πίνοντας και χορεύοντας. Και το *«Χωριό των διακοπών»* της Virgitta Jansson, μαριονέττες από πηλό, σύντομο γλυκόπικρο χρονικό ηλικιωμένων ανθρώπων αποκλεισμένων σ' ένα χωριό για «ρηλάξ», με μια τέτοια τελειότητα στην έκφραση και πλαστικότητα στις κινήσεις, που δεν μπορούσε να ξεχωρίσει κανείς αν επρόκειτο για συμπεριφορά ζωντανών ηθοποιών.

Σοβιετική Ένωση

Περιορισμένη η συμμετοχή της Σ. Ένωσης, με αξιοπρόσεκτη όμως ποιότητα τεχνικής. Στο *«Μεγάλο Τύλλ»* του εσθονού Rein Raamat, — μύθος λαϊκός για το γίγαντα — ήρωα Τυλλ που συμπαραστέκεται στο λαό του στις δύσκολες περιστάσεις — αυτό που εντυπωσιάζει δεν είναι βέβαια ο ίδιος ο μύθος, αλλά το ασυνήθιστο σχέδιο (κάτι μεταξύ χοντροκομμένου, γιγαντιαίου, ναίφ και γκροτέσκου), που δίνει μια ιδιόμορφη χαρακτηριστική ατμόσφαιρα και αποδεικνύεται συχνά πολύ αποτελεσματικό (όπως π.χ. στις σκηνές των μαχών). Ο *«Χωρισμός»* του Serebriakou είχε μια ιστορική προέλευση διανθισμένη με καταπίεση, περιπέτεια και καταδίωξη : ο πρίγκηπας κι η πριγκήπισσα φυγαδεύονται απ' τους επίδοξους του θρόνου, το κορίτσι όμως καταφέρνει να γλυτώσει και ζει με τους σαλτιμπάγκους, ενώ το αγόρι επιτηρείται στο παλάτι συντροφιά με μια κούκλα, ομοίωμα της αδελφής του.

Εκθαμβωτικής τελειότητας μαριονέτες σε έκφραση, κίνηση, χρώματα, πλούτο στα ντεκόρ (να τονισθεί ότι δεν πρόκειται καθόλου για κοινότοπη, τετριμμένη ανθρωπομορφία). Αισθητικό αποτέλεσμα που σηκώνει σύγκριση με την τέχνη του Τρινκά.

Ουγγαρία

Το «*Moto Perpetuo*» του Βέλα Vajda δείχνει έναν ανθρωπάκο που περιμένει μάταια και απελπισμένα να μπει στο ασανσέρ : και στις δυο καμπίνες εκφράζονται αστραπιαία σκηνές πολυποίκιλες και παράλογες. Γρήγορος ρυθμός, άχαρο σχέδιο. Δεικτικό χιούμορ.

Τσεχοσλοβακία

Πενιχρή συμμετοχή της Τσεχοσλοβακίας, όμως ο «*Βασιλιάς και ο Μάγος*» (μαριονέτες) του Lubomir Benes ήταν ένα οπτικό χάρμα : ο μύθος του βασιλιά που ο,τι έπιανε γινόταν χρυσάφι (τελικά κι ο ίδιος) εξυπηρετήθηκε απο μια πλαστικότητα και χρώματα που άγγιξαν την τελειότητα κι όπου τα τρισδιάστατα όντα κινήθηκαν με τρόπο που δεν είχε να ζηλέψει τίποτα απ' τους ζωντανούς ηθοποιούς.

Άλλες Χώρες

Το βελγικό «*Sous l' emprise de Gambrinus*» του Dirk Depaere με κάποια επίδραση απ' τον Raoul Servais στα πολύ εντυπωσιακά ντεκόρ — και στην αντίληψη γενικά του γκροτέσκου — θεματικά εξελίχθηκε με αρκετή ασάφεια (το καθημερινό καταπιεστικό ωράριο κάποιου υπαλληλάκου που δουλεύει στη μπουραρία Gambrinus, — αλκοόλ και μοναξιά).

Κανένα σπουδαίο εύρημα στο «*Πραγματογνωμοσύνη τέχνης*» του ρουμάνου Adrian Petringeanu που σίγουρα δεν ικανοποίησε, ένα παιδαριώδες κινέζικο καρτούν και άλλα ανώδυνα κι ασήμαντα φιλμ γέμισαν τα προγράμματα.

ΓΕΝΙΚΕΣ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι χαρακτηριστικές παρατηρήσεις μου για τις ταινίες που προβλήθηκαν στο Φεστιβάλ συνοψίζονται παρακάτω :

1. Απογοήτεψαν στο σύνολό τους (εκτός από λιγοστές εξαιρέσεις), τα καναδέζικα φιλμ — που ήταν πάρα πολλά —, καθώς και τα αμερικάνικα. Οι γερμανοί ήταν ανύπαρκτοι. Η γιουγκοσλαβική συμμετοχή φάνηκε περιορισμένη και αναμφίβολα όχι πρώτης επιλογής. Οι πολωνοί είχαν μια αξιόλογη συμμετοχή, με τη γνωστή θεματική τους (αίσθηση παράλογου, μαύρο χιούμορ, μυστήριο). Ανύπαρκτοι οι Ιταλοί. Οι Γάλλοι και στα δύο προγράμματα είχαν πολλές ταινίες, σχεδόν όλες παράξενες, με στοιχεία γκροτέσκου και δυσνόητο, ασαφές θέμα. Τα δυο σουηδικά φιλμ αποτέλεσαν ευχάριστη έκπληξη. Κανένα βουλγαρικό —, φαίνεται πως κι αυτοί τα προορίζουν για το φεστιβάλ της Βάρνας. Οι άγγλοι εντυπωσίασαν μόνο με το «*After Beardsley*». Περιορισμένη η προσφορά των τσέχων.

2. Λιγοστές οι ταινίες με μαριονέτες. Όλες όμως σε ανώτερη στάθμη από άποψη τεχνικής και πλαστικότητας ('Το χωριό των διακοπών', 'Ο βασιλιάς και ο μάγος', 'Ο αποχωρισμός'...).

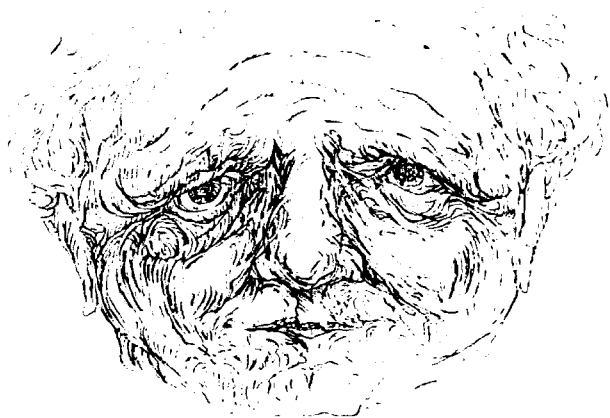
3. Οι γνωστοί από παλιότερα φεστιβάλ Φιλμουργοί δεν παρουσίασαν έργα αντάξια της φήμης τους : G. Deitch, J.T. Murakami, J. Brdecka, C. d' Avino, S. Lenartowicz, A. Sparkiewicz, B. Zeman.

4) Από τεχνική άποψη ένα 90% των φιλμ χαρακτηρίζεται σαν απόλυτα ικανοποιητικό. Χρησιμοποιήθηκε μια πολύμορφη γκάμα απ' όλες σχεδόν τις τεχνικές: κλασικό κινούμενο σχέδιο (σε χαρτί), εμπψυχωμένα σχέδια (cell animation), ντεκουπαρισμένα σχέδια και cut-outs, η μέθοδος pixillation, τρισδιάστατη εμπψύχωση, το σχεδιάσμα εικόνα προς εικόνα πάνω σε αντικείμενα ή επιφάνειες, εμπψύχωση αντικειμένων, η εμπψύχωση άμμου, cut-outs φωτογραφιών ηθοποιών, το 'ζωντάνεμα' ζωγραφικών πινάκων, κτλ.

Από άποψη θεματικής ή μετάγγισης κάποιου μηνύματος, είδαμε φιλμ από πολύ αξιόλογα και έξυπνα μέχρι μετριότητες. Άλλα ήταν απλώς φάρσες ή εικονογραφίσεις κάποιου γκαγκ, η μιας αστείας κατάστασης. Ορισμένα προωθούσαν μια αρχική ιδέα, χωρίς όμως να καταφέρνουν να την αναπτύξουν στη συνέχεια.

Άλλα πάλι προβληματίζαν, αλλά παρέμεναν σκοτεινά και απaráδεκτα δυσνόητα για κινούμενο σχέδιο. Τέλος, είδαμε και ταινίες τελείως ανόητες και παιδαριώδεις, ανάξιες του φεστιβάλ, φυσικά ένας διαβोλεμένος ρυθμός σ' αυτά τα τελευταία δε μπορούσε να δικαιολογήσει και την παρουσία τους.

Συνοπτικά και επιγραμματικά, εκτός ελάχιστες εξαιρέσεις, στο σύνολο των ταινιών που συμμετείχε στο Φεστιβάλ Annecy δεν διαπιστώθηκε γενικά ένα πνεύμα αναζήτησης που να επιτρέπει μελλοντικούς πειραματισμούς και ν' ανοίγει νέες προοπτικές.

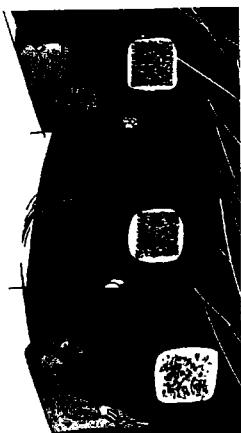


MORFOCIPRIS του Jean-Christophe Villard





OPENS WEDNESDAY του Barrie Nelson



NEBODER του Josko Marusic

ΤΟ 5ο ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ANIMATION ΤΟΥ ΖΑΓΚΡΕΜΠ

Το 5ο Φεστιβάλ ταινιών animation του Ζάγκρεμπ έγινε στην πόλη αυτή της βόρειας Γιουγκοσλαβίας απ' τις 21 μέχρι τις 25 του Ιούνη 1982. Η συμμετοχή φιλομουργών, θεωρητικών, κρατικών, οργανωτών, η και απλών θεατών απ' τις διάφορες χώρες ήταν μεγάλη, καθώς κι η αθρόα προσέλευση του κοινού στις προβολές εντυπωσιακή. Ένα κοινό που το μεγαλύτερο ποσοστό του το αποτελούσαν νέοι: η έντονη παρουσία τους δικαιολογείται κι απ' το γεγονός ότι όλες οι εκδηλώσεις του φεστιβάλ έγιναν στο χώρο του φοιτητικού Κέντρου.

Η Επιτροπή Επιλογής που την αποτελούσαν ο πολωνός Witold Giersz, η γαλλίδα Nicole Salomon κι ο γιουγκοσλάβος Vatoslav Mimica, απ' τα 318 φιλμ που υποβλήθηκαν από 32 χώρες, επέλεξε τελικά για προβολή 107 φιλμ. Απ' τα 107 αυτά, —τα 55 φιλμ ήταν στο επίσημο πρόγραμμα συναγωνισμού, ενώ —τα 52 φιλμ εκτός συναγωνισμού.

Τα παραπάνω νούμερα αντιπροσωπεύουν συνολικά 25 χώρες. Για μια ακόμη φορά διαπιστώνεται με πικρία πως δεν υπήρχε κανένα ελληνικό φιλμ ανάμεσα σ' αυτά.

Τη διεθνή Κριτική Επιτροπή αποτελούσαν οι:

- Bob Balsler (Ισπανία) (φιλομουργός)
- Saul Bass (ΗΠΑ) (γραφίστας)
- Milos Macourek (Τσεχοσλοβακία) (σεναριογράφος)
- Juri Norstein (Σοβιετική Ένωση) (φιλομουργός)
- Borislav Sajtinac (Γιουγκοσλαβία) (φιλομουργός).

Σ' όλες τις φάσεις των εκδηλώσεών της η οργάνωση του Φεστιβάλ ήταν σε γενικές γραμμές συνεπής και θετική. Η πληροφόρηση λειτούργησε αποτελεσματικά. Μπορεί να έγιναν ορισμένες παραλήψεις. Τη μη άψογη λειτουργία του φεστιβάλ παράγοντες και υπεύθυνοι την απόδωσαν ουσιαστικά σε δυο λόγους:

α) Στην απουσία του ικανότατου παλιού διευθυντή που πέθανε πέρσι κι ήταν ο εμπυχωρτής των πάντων, όσο και στη σχετική απειρία των καινούργιων, αν ληφθούν και υπόψη οι τεράστιες δυσκολίες στην οργάνωση μιας τέτοιας εκδήλωσης.

β) Στην πολύ αργοπορημένη επιχορήγηση φέτος (η έγκριση γνωστοποιήθηκε μόλις 40 μέρες πριν απ' την έναρξη του Φεστιβάλ), γεγονός που είχε σαν προέκταση το να μη αποφευχθούν ορισμένες βεβιασμένες ενέργειες.

Εκτός απ' όλους τους γνωστούς γιουγκοσλάβους σκηνοθέτες (Vukotic, Mimica, Dragic, Vunak, Dovnikovic, Majdak, Sajtinac, Stalter, κτλ.), παρόντες πολλοί γνωστοί διεθνώς φιλμουργοί όπως ο John Halas, ο Saul Bass, ο Daniel Szczechura, ο Khitrouk, ο Bob Godfrey, ο Donio Donev, κ. α.

Ανάμεσα στις ποικίλες ενδοφεστιβαλικές εκδηλώσεις την πρώτη θέση κατέχουν οι διάφορες Press conference με φιλμουργούς που μίλησαν για τα έργα τους που πήραν μέρος, με οργανωτές άλλων φεστιβάλ ή αντιπροσώπους οργανώσεων, με μεμονωμένα άτομα (φιλμουργούς, μελετητές, κριτικούς) κτλ. Έγιναν ακόμη ενδιαφέρουσες παρουσιάσεις βιβλίων για την animation. Πραγματοποιήθηκε το ετήσιο meeting της ASIFA με την ψηφοφορία για την εκλογή του νέου προέδρου και συμβουλίου. Τέλος έγιναν κι ορισμένες συζητήσεις «στρογγυλής τράπεζας» πολύ εποικοδομητικές με επίκεντρο τα καυτά θέματα γύρω απ' την animation και τους προβληματισμούς για το μέλλον της.

Θα πρέπει να προσθέσουμε ακόμα πάντα μεσ' στο ίδιο πλαίσιο και δυο συγκινητικές εκδηλώσεις In Memoriam δημιουργών που πέθαναν πρόσφατα: της Claire Parker (μόνιμης συνεργάτριας του Alexandre Alexeieff) με την προβολή της ταινίας «*Τρία Θέματα*», και του τσέχου Jiri Brdecka με μια αντιπροσωπική επιλογή απ' το έργο του.

Ρετροσπεκτίβες

Αξιόλογες οι ρετροσπεκτίβες του φεστιβάλ Ζάγκρεμπ, — τονίζουμε πόσο πολύτιμες για κάθε Φεστιβάλ, μια που δίνεται η σπάνια ευκαιρία να εκτιμηθεί το σύνολο του έργου κάθε δημιουργού, σαν αντικείμενο στοχασμού. Κάτι το ανεκτίμητο, ειδικά για τους χρονολογικά και αισθητικά πρωτοπόρους.

1) Οι βραβευμένες ταινίες στα τρία φεστιβάλ Οττάβα 80, Αννεσού 81 και Βάρνα 81. Ανάμεσα στις γνωστές σημαντικές επιτυχίες: το «*Διήγημα των Διηγημάτων*» του Yuri Norstein, το «*Τάνγκο*» του

Zbigniew Rybczynski, «*Η Μύγα*» του Ferenc Rofusz, το «*Σάς μιλάει το μουσείο σας*» της Lynn Smith, κ.ά.

2) Το έργο του αμερικάνου πρωτοπόρου πειραματιστή Winsor Mc Cay (1871 — 1934), σ' ένα ημι-ντοκυμαντέρ του John Canemaker όπου είχαν ενσωματωθεί τὰ παρακάτω φιλμ με τήν άφθαρτη χιουμοριστική χάρη σέ συνδυασμό με γνήσια εύρηματικότητα:

— *Little Nemo (Ο Μικρός Νέμο)* (1911). Περίπου 4.000 σχέδια φωτογραφημένα εν προς ένα, αγνή εμπύχωση χωρίς συγκεκριμένη πλοκή, χωρίς φόντα στα σχέδια: τα δεξιοτεχνικά σχέδια με την απλή γραμμή κινηματογραφούνται «εν τω γίγνεσθαι» στις μαγικές μεταμορφώσεις τους.

— *How a Moquito operates (Πώς δουλεύει ένα κουνούπι)* (1912). Ένα κάπως φρικιαστικά χιουμοριστικό έξοχο φιλμάκι: ένα μεγάλο κουνούπι ρουφάει από παντού το αλκοολικό αίμα ενός μεθυσμένου που κοιμάται και στο τέλος σκάει.

— *Gertie the Dinosaur (Γκέρτι ο Δεινόσαυρος)* (1914). Η πασίγνωστη σειρά με τη «Γκέρτι», χρονολογικά την πρώτη «σταρ» των καρτούνς, ένα σχεδόν αριστούργημα χιουμοριστικών ευρημάτων. Ο Mc Cay χρησιμοποιεί για πρώτη φορά λεπτομερειακά ζωγραφισμένα φόντα.

— *The Sinking of Lysitania. (Η καταβύθιση του Λουζιτάνια)* (1918). Το ιστορικό της βύθισης του υπερωκεάνειου από γερμανικό υποβρύχιο το 1915, μοναδική ταινία του Mc Cay που βασίζεται σε ιστορικό γεγονός κι όπου χρησιμοποίησε για πρώτη φορά σελλουλόιντ αντί για ριζόχαρτο. Περίπου 25.000 σχέδια σε cells, και η τραγική ατμόσφαιρα, το ρεαλιστικό τάϊμινγκ της εμπύχωσης και η επιμονή στη λεπτομέρεια με κάποιο στυλιζάρισμα κάνουν το φιλμ αυτό να μοιάζει λιγότερο με καρτούν και περισσότερο με αυθεντικό ντοκυμαντέρ. Ασυνήθιστο και επιβλητικό δημιούργημα ενός ανεξάρτητου φιλμουργού που χρησιμοποιεί θαυμάσια όλη τη γκάμα γκριζών τόνων.

— *The Centaurs (Οι Κένταυροι)* (1918-21).

— *Flip's Cirkus (Τό τσίρκο του Φλίπ)* (1918-21).

— *Dreams of the Rarebit Fiend: The Pet* (1918-21).

(*Όνειρα του δαίμονα του ψημένου τυριού: το σκυλάκι του σπιτιού*).

Ο άνθρωπος που έφαγε δυσκολοχώνευτο φαγητό ονειρεύεται πως το σκυλάκι τους μεγαλώνει ανηχυστικά κάθε μέρα κι

εξελίσσεται σε τέρας αφού πει κι ένα βαρέλι ποντικοφάρμακο. Το σκυλί-τέρας τριγυρίζει σκορπίζοντας τον τρόμο ανάμεσα στα κτίρια της πόλης αλλά Κιγκ-Κογκ, μέχρι την τελική εξόντωσή του.

Το φιλμ θυμίζει έντονα το μεταγενέστερο κλασικό 'King Size Canary' (1947) του Tex Avery.

— *Dreams of the Rarebit Fiend : Bug Vaudenille* (1921) κ. ά.

3) 9 φιλμ του πολλά υποσχόμενου αξιόλογου νέου πολωνού Jerzy Kucia:

— *Επιστροφή* (1972).

— *Τό ασανσέρ* (1973).

— *Στή Σκιά* (1975).

— *Ο κύκλος* (1978).

— *Τό Παράθυρο* (1979).

— *Ρεφλέξ* (1979).

— *Άνοιξη* (1980) κ.ά.

Ο Jerzy Kucia (γεννημένος το 1942), ένας ιδιόρρυθμος εμπρεσιονιστής, στα έργα του καταπιάνεται με εφήμερες φευγαλέες εικόνες του εξωτερικού κόσμου, αντανακλάσεις του φωτός πάνω στις επιφάνειες των αντικειμένων, αποσπασματικές μνήμες που αποτυπώθηκαν στο μυαλό, έννοιες που δεν αποκρυπτογραφούνται στην εντέλεια. Δεν υπάρχει πλοκή ούτε δράση ουσιαστικά σε μια καθιερωμένη νοητική δομή, αλλά στοχαστική ενδοσκοπική. Στα τέσσερα πρώτα φιλμ χειρίζεται σαν κεντρική ιδέα το πρόβλημα της ψυχολογικής ανταπόκρισης του ατόμου σε διάφορες μονότονες καταστάσεις — όταν προσβάλλεται από ανιαρά ομοιόμορφες έννοιες και οπτικούς ερεθισμούς: 'Απ' το παράθυρο ενός τραίνου παρελαύνουν εικόνες από μνήμες παιδικής ηλικίας. 'Η ένας άνθρωπος παίρνει το ασανσέρ για τον τελευταίο όροφο του ουρανοξύτη. 'Η ένα γκρουπ από ανθρώπους περιμένει σε μια διάβαση να περάσει ένα πολύ μακρύ τρένο. Με τα πλαστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο Kucia και τα αμιγή εικονογραφικά εφέ, οι πειραματισμοί του έχουν κατά κύριο λόγο ένα αισθησιακό χαρακτήρα, πάντα με συγκινησιακή στάση απέναντι στα προβλήματα.

Το βραβευμένο σε πολλά φεστιβάλ αριστούργημα του «*Reflexes*» ('Αντανακλάσεις ') δομικά διαφέρει απ' τη γνώριμη τεχντροπία του και αφηγείται ένα δραματικό γεγονός: την ιστορία ενός εντόμου. Η αφήγηση χαρακτηρίζεται απ' τη μεγαλύτερη βιολογι-

κή ακρίβεια και συνέπεια. Μόλις βγει απ' το κουκούλι του το έντομο έχει ν' αντιμετωπίσει σ' έναν αγώνα ζωής και θανάτου ένα άλλο έντομο. Τελικά ποδοπατείται από έναν άνθρωπο. Το τέλος της ζωής, μια ξαφνική αναταραχή των νερών: οι κύκλοι που σχηματίζονται αλλά και που εξαφανίζονται γρήγορα.

4) Τρία προγράμματα μ' όλες τις χαρακτηριστικές ταινίες της Σχολής του Ζάγκρεμπ (1957-1981), συνολικά 33 φιλμ. Απ' τα σημαντικότερα αναφέρω: 'Μόνος' (Vatroslav Mimica, 1958), 'Κοντσέρτο για σπλοπολυβόλο' (Dusan Vukotic, 1958), 'Ο Επιθεωρητής γυρίζει σπίτι' (Vatroslav Mimica, 1959), 'Peau de Chagrin' ('Δέρμα Ελαφιού') (Vladimir Kristl - Jvo Vrbanic, 1960), 'Ερζάτς' (Dusan Vukotic, 1961), 'Δον Κιχώτης' (Vladimir Kristl, 1961), 'Καθημερινό Χρονικό' (Vatroslav Mimica, 1962), 'Χωρίς Τίτλο' (Borivoj Donnikovic, 1964), 'Ο Τοίχος' (Ante Zaninovic, 1965), 'Η Μύγα' (Aleksander Marks - Vladimir Jutrisa, 1966), 'Χορευτικά Τραγούδια' (Zlatko Bourek, 1966), 'Idu Dani' ('Μέρες που περνάν') (Nedeljko Dragic, 1968), 'Ανάμεσα σε χείλια και ποτήρι' (Dragutin Vunak, 1968), 'Η Μάσκα του κόκκινου θανάτου' (Pavao Stalter και Branko Ranitovic, 1969), 'Ο καιρός των Βρυκολάκων' (Nikola Majdak, 1971), 'Η Γάτα' (Zlatko Bourek, 1971), 'Ημερολόγιο' (Nedeljko Dragic, 1974), 'Satiemanija' (Zdenko Gasparovic, 1978).

Δεν υπάρχει λόγος ν' αναφερθούμε χωριστά σ' αυτές τις ταινίες, ή και στις πιο γνωστές (όπως στα πολυβραβευμένα 'Ερζάτς', 'Η Μύγα', 'Μέρες που περνάν' κ.λ.π.): γίνεται αυτό λεπτομερειακά στο βιβλίο μου «Το Κινούμενο Σχέδιο», όπως και σε άλλα μελετήματα αναφορικά με τη γιουγκοσλάβικη σχολή. Θα 'ταν όμως σκόπιμο να επανέρθουμε από μια άλλη σκοπιά σ' ένα φιλμ τόσο σημαντικό — για την εποχή που πραγματοποιήθηκε αλλά και για σήμερα — όπως ο 'Δον Κιχώτης', καθώς και σε κάποια άλλα λιγότερο γνωστά, πιο πρόσφατης παραγωγής.

Ο 'Δον Κιχώτης' του V. Kristl είναι για τη χρονιά 1961 το πρωτόγνωρο ριζοσπαστικό και εικονοκλαστικό επίτευγμα που αποκρυσταλλώνει και καθιερώνει ένα ολοκληρωτικά διαδικαστικό, μεταμορφωμένο μοντέλο εμφύχωσης. Για πρώτη φορά στην ιστορία του κινούμενου σχεδίου η «σχεδιασμένη» animation εμφανίζεται σαν αγνή και ατόφια γλώσσα σημείων, αυτοδύναμη

σημειογραφία. Τα πάντα στο φιλμ έχουν περιορισθεί και σμικρυνθεί στο έπακρο : τετράγωνα, ορθογώνια, κύκλοι, ημικύκλια, τρίγωνα, γραμμές που διασταυρώνονται και συγκρούονται. Διαστηματικές, επιφανειακές και προσανατολιστικές αξίες που παρουσιάζονται και καθιερώνονται στιγμιαία, διαφοροποιούνται ή και αναιρούν η μια την άλλη. Τα μικρά αυτά γωνιώδη σχήματα με τη μανιασμένη κίνηση καταφέρνουν να μας δώσουν με μια ενστικτώδη ορμή τις νοηματικές διαστάσεις και το περιεχόμενό τους με το δυναμικό ζωής που έχουν συμπυκνωμένο μέσα τους. Κι απέναντί τους στέκει ο γωνιώδης και γραμμικός Δον Κιχώτης, το σύμβολο. Ασύγκριτη σύλληψη στο πλάσιμο της εικόνας που προβάλλει δια μέσου της καρτουניκής σημειογραφίας την ιδέα, την αρχή, την ουσία.

Τα «*Χορευτικά Τραγούδια*» του Bourek είναι το καλύτερο και πιο πλούσιο (σε χρώματα, σχέδιο) κολλάζ που' χει δώσει η Σχολή Ζάγκρεμπ. Σαν μορφολογική οργάνωση στο καρτουνικό πεδίο δίνει την απόλυτη αίσθηση του τρισδιάστατου χώρου, ενώ ο κάπως περιορισμένος ορίζοντας είναι γεμάτος από φανταστικές φόρμες και φολκλωρικές υλοποιήσεις.

Η «*Μάσκα του Κόκκινου Θανάτου*» του Stalter αποδίδει τέλεια τη μακάβρια ατμόσφαιρα του διηγήματος του Πόε με ιδιόμορφα εκφραστικά μέσα. Οι στατικές συνθέσεις με φόρμες ακίνητες από γκρουπ ατόμων θυμίζουν πίνακες ζωγράφων του 17ου αιώνα. Την αρμονία του χώρου και των διαστημάτων έρχεται να διαταράξει η κίνηση ορισμένων τμημάτων του κολλάζ, προκαλώντας έτσι μια απροσδόκητη «παραφωνία». Με τον τρόπο αυτό χάνεται η ακαμψία στις φιγούρες στο γεμάτο παραισθήσεις, αλλά συνέχεια επιβραδυνόμενο «μάγμα» της οπτικά «πηγμένης» κίνησης, δημιουργείται κάτι το ιδιαίτερα παλλόμενο και ζωντανό. Δημιουργείται μια διαφορετική, αγωνιώδης ποιότητα.

Το «*Ημερολόγιο*» του Dragic, ο ιδιόρρυθμος τρόπος του σκηνοθέτη να δει τα καθημερινά γεγονότα και τη συνύφανσή τους με βίντεο-πληροφόρηση, είναι οι οπτικές «σημειώσεις» του από διάφορους ερεθισμούς και οι εικονο-φωνο-κινητικές σχέσεις που κάνουν αντανάκλαση στο υποσυνείδητό του. Στο 10λεπτο αυτό εξπρές-γράμμα εναλλάσσονται αστραπιαία γραμμές, περιγράμματα, σχήματα, χρώματα, εισάγεται ένας ολόκληρος οικείος και ενδόμυχος κόσμος με τη θεώρησή του, μπλέκονται «ιερογλυφικά»

κομμάτια πληροφόρησης με λέξεις-μηνύματα, γκαγκ, μεταμορφώσεις αστραπιαίες, ή πιο περίπλοκες συνθέσεις. Ένα ασυνήθιστα πολυσύνθετο αλλά και άψογο επίτευγμα.

Τέλος, το «*Satiemanjia*» του Gasparovic που φιλοδοξεί να μεταφέρει τις οπτικές αντιστοιχίες — σ' ελεύθερη έμπνευση — των «*Gnossiennes*» του Ερίκ Σατί, με πινελιές ιμπρεσιονισμού και μια επιμονή σε σκηνές οικείες στον Τουλούζ Λωτρέκ, βρίσκεται σε τελείως διαφορετικό κλίμα και διαμετρικά αντίθετη τεχνοτροπία απ' το «*Ημερολόγιο*». Απορρίπτεται η στερεότητα της δομής για ν' αντικατασταθεί με μια ανάκατη και ατίθαση πληθωρικότητα φόρμας, κίνησης και χρώματος. Η ευαίσθητη συνύπαρξη του τελειωμένου σχεδίου και του ηθελημένα πρόχειρου σχεδιάσματος, εκφράζεται με τη διαφορετική διαμόρφωση των κατατομών ή μορφών, τα χρώματα που χρησιμοποιούνται κατά διαφορετικό τρόπο. Υπάρχει λίγο απ' όλα, μια ανάμιξη και ποικιλία περιγραμμάτων, προθέσεων και τεχνικής γενικά. Για τον Gasparovic η animation είναι ένα καφτό, παλλόμενο, απρόβλεπτο και λογικά ανεξέλεγκτο ρεύμα, όπου τίποτα δεν έχει αξία ή σημασία από μόνο του, αλλά σα συνάρτηση του χώρου, του τόνου και του ρόλου που του δίνεται, μέσα στη σφαιρική οργανική αλληλουχία του εικονο-φωνο-κινητικού φάσματος.

* * *

Για να επανέρθουμε στο επίσημο Φεστιβάλ, κατά γενική ομολογία-διαπίστωση εκείνων που παρακολούθησαν και το προηγούμενο του Ζάγκρεμπ (σκηνοθέτες, μέλη επιτροπών, υπεύθυνοι, κ.λ.π.), η ποιότητα των διαγωνιζομένων φιλμ φέτος ήταν κατώτερη, γεγονός που φυσικά δε σημαίνει ότι απουσίαζαν ταινίες αξιόλογες ή και πειραματικές. Γνωστά ονόματα της animation δε δόσανε έργα στο μέτρο των δυνατοτήτων τους :

Nedeljko Dragic (*Ο δρόμος για το γέγονά σου*), John Halas, (*Δύλημμα*), Will Vinton (*Η Δημιουργία*), Yoji Kugri (*Γίνε Εγωιστής*), Bretislav Pojar, (*E*), Ishu Patel (*Άκρα Προτεραιότητα*), κτλ.

Τέλος συμμετείχαν ξανά μερικά αξιόλογα φιλμ που είχαν ήδη πάρει μέρος στα φεστιβάλ του Αννέσού 1981, ή της Βάρνας, όπως το 'After Beardsley' του C. James, 'Ο Βασιλιάς κι ο Μάγος' του L. Benes, το 'Big Band' της F. Jubley, ο 'Αποχωρισμός' του N. Serebriakov, το 'Ανοίγει την Τετάρτη' του B.Nelson, κ.ά.

Γενικές Παρατηρήσεις για τα διαγωνιζόμενα φιλμ

Απ' τις 25 χώρες που συνολικά διαγωνίστηκαν, οι πιο πολλές δεν παρουσίασαν τίποτα το ιδιαίτερο. Το σκίτσο στα φιλμ — είτε απλοποιημένο και άχαρο, είτε περίτεχνο — αρκετά συχνά περιέγραφε ένα εύρημα, μια ιδέα, χωρίς ν' αγγίζει όμως την ουσία, χωρίς να φτάνει στον πυρήνα της. Είναι τυχαία περίπτωση χρονιάς; είναι θέμα φεστιβάλ; ή γενικότερα μια περίπου καθολική πτώση της ποιοτικής στάθμης;

Τίποτα το ουσιαστικό απ' τη Γαλλία. Κανένα γνωστό όνομα, αλλά και κανένα ελπιδοφόρο ξεκίνημα νέου φιλομουργού. Είπαν ότι ετοιμάζουν ταινίες για το φεστιβάλ Αννσού του χρόνου. Το 'Λουλουδι' του Alain Ughetto, τρισδιάστατη animation, γκροτέσκο, εντυπωσιακό, αλλά δύσκαμπτο σ' όλες του τις γραμμές. Το 'Θα τους νικήσουμε' των Jyre Rochault - Paul Cornet καταπιάνεται μ' ένα περίεργο θέμα για καρτούν: στις 11 του Νοέμβρη 1918, μερικά λεπτά πριν και μετά την ανακωχή του Α' Παγκ. Πολέμου.

Το Βέλγιο, ασήμαντες ταινίες. Το Ιράν, οι Ινδίες, η Ιαπωνία, η Αυστραλία, η Νορβηγία, εμφανίστηκαν με μια μόνο ταινία. Πάντως η νορβηγική της Kine Aune 'Ιακώβ και Ιωάννα', σε ύφος παιδικών σκίτσων αλλά και με κάποια σκληρότητα αφηγείται τη φιλία ενός αγοριού κι ενός ανάπηρου κοριτσιού με στόχο πως ένα μειονέκτημα μπορεί να γίνει κάτι το υποφερτό και ν' αντιμετωπιστεί χιουμοριστικά στη ζωή ενός παιδιού. Απ' την Ιταλία το 'Pixinocchio' του Giuseppe Lagana, ένας καινούργιος Πινόκιο σε αυτόματη γραφική εμφύχωση, για την επέτειο των 100 χρόνων απ' την έκδοση του βιβλίου του Κολλόντι. Το 'Τη Νύχτα' του σουηδού Lennart Gustafsson, μια σπουδή για την ανθρώπινη μοναξιά σε μια μεγάλη πόλη που τη γεμίζουν μοναχικοί άνθρωποι.

Απ' τη Ρουμανία, η 'Αρένα' του Zoltan Szilagy. Μια εκπομπή της τηλεόρασης χρησιμεύει σαν πρόσχημα για την μπουρλέσκ απεικόνιση της αιώνιας πάλης του ιππότη με το δράκο. Σάτιρα της καθερωμένης αντίληψης για τον ηρωισμό. Εξεζητημένη κι όχι συμπαθητική ταινία. Η Φινλανδία εκτός απ' το παιδαριώδες 'Ο Δαμαστής του θανάτου' του γνωστού Seppo Suo-Anttila (εκτ.

συν.), πήρε μέρος με τον 'Χαμένο Κόσμο' των Annti Kari και Jukka Ruohomäki, που εμπνέεται απ' την ομώνυμη μπαλλάντα του φινλανδού ποιητή Έινο Λέινο. Έργο που εντάσσεται σε μια συγκεκριμένη μορφοτεχνία πειραματισμού συνδυάζοντας στατική εικόνα, αμφύχωση και τεχνική γραφο-υπολογιστή, ένας μύθος μακρόσυρτος και φιλολογικός, αλλά οπωσδήποτε οπτικά επιβλητικός. Μια ταινία απ' την Ελβετία: Η 'Έκσταση του Φρανκ Ν. Στάιν' του G. Schwizgebel. Άλλο εξεζητημένο και κουραστικό κατασκευάσμα, όπου σύμφωνα με την ανάλυση στο πρόγραμμα πρόκειται για τη δημιουργία της ζωής και τη γέννηση ενός ερωτικού αισθήματος που εκφράζονται μέσα απ' την αργή διαμόρφωση μιας εικόνας που γίνεται όλο και πιο ρεαλιστική. Πρόκειται για ένα συνεχόμενο τράβελινγκ προς τα μπρος που προσπειείται το βάδισμα, συνέχεια μέσα από πόρτες και σε ντεκόρ όλο και πιο συγκεκριμένα και που υποδηλώνουν την εξέλιξη του Στάιν σαν άτομο, μέχρις ότου συναντήσει την αρραβωνιαστικιά του. Ριψοκίνδυνος πειραματισμός.

Υπάρχει μια βελτίωση χρόνο με το χρόνο στην παραγωγή της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας. 'Οι τρεις Μοναχοί' του A Da στοιχειώδης ταινία σα σύλληψη και αμφύχωση, είχε κωμικά ευρήματα και κάπου-κάπου γνήσιο χιούμορ. 'Ο κ. Ναν Γκούο' του Quian Jiaxin, αφελής μύθος αντιζηλίας γύρω απ' τη μουσική, θαυμάσια χρώματα και περίτεχνο σχέδιο που εμπνέονται απ' τη παραδοσιακή κινέζικη ζωγραφική. Η Βουλγαρία παρουσίασε το 'Πλοίο' και τους 'Πίθηκους' Για το πρώτο απ' αυτά που το υπογράφει ο γνωστός Anri Kulev με τον Nikola Todorov, έχουμε να παρατηρήσουμε πως ήταν ασαφέστατο θεματικά, φορτωμένο με αλληγορίες και άσκοπα δυσνόητο. Στην ανάλυση που δόσανε διευκρινίζεται ότι το κεντρικό πρόσωπο ψάχνει για τη μεγάλη αλήθεια της ζωής, φτάνει σε μια ακτή, αλλά όλοι όσοι βρίσκονται εκεί κοιμούνται. Εμφανίζεται ένα πλοίο στολισμένο, με μουσική και θορύβους, ανεβαίνει σ' αυτό αλλά αποδεικνύεται πως ήταν μια απάτη, ένας εφιάλτης. Θάνατος, σιωπή και ακινησία παντού. Στο μεταξύ όμως οι φιγούρες της ακτής έχουν ξυπνήσει, κινούνται. Αλλά σε λίγο... Ξανακοιμούνται. Εκείνο που μένει σε τελευταία ανάλυση είναι το πολύ εντυπωσιακό, συχνά τρομακτικό κι οπωσδήποτε επιβλητικό γκροτέσκο σχέδιο. Στους 'Πίθηκους' του Rumen Petkov, ένας πίθηκος στη σκηνή κάνει τα πάντα για να

διασκεδάσει το ακροατήριο πιθήκων, αλλά το καταφέρνει μόνο όταν δίνει και το αίμα του. Αργότερα στα παρασκήνια, βλέπουμε ότι ήταν άνθρωπος. Αλληγορία για τον ηθοποιό-δημιουργό που δίνει τα πάντα για το ακρωατήριο του. Αρκετά σχηματικό. Τέλος απ' την Πολωνία που η συμμετοχή της φέτος περιορίστηκε σ' ένα μόνο φιλμ (πιθανή αιτία η νέα πολιτική κατάσταση εκεί, καθώς και η μετανάστευση αρκετών φιλμουργών όπως π.χ. του Rybczynski), είχαμε τό 'Ένα ψεύτικο Πορτραίτο' της Ewa Bibanska. Αξιέπαινο και θαρραλέο εγχείρημα: εκτός απ' την πρωτοτυπία τεχνικής και την ευρηματικότητα, πρόκειται και για πρώτο έργο μιας κοπέλλας. Χρονικό απιστίας, πίστης, έρωτα, φιλίας, με τεχνική κολλάζ που εκφράζεται μέσα από πλήθος ντεκουπαρισμένα πρόσωπα κομμένα στη μέση, γύρω απ' το κεντρικό πρόσωπο μιας γυναίκας. Άντρες έρχονται και φεύγουν, τις περισσότερες φορές το κολλάζ των δύο μισών προσώπων είναι αταίριαστο, άλλοτε συμβαίνουν δράματα οικογενειακά, διαψεύσεις, κτλ. Τελικά το πρόσωπο της γυναίκας βρίσκει το υπόλοιπο μισό της, αλλά είναι πια η μοναξιά. Προκαθορισμένο τέλος, ίσως, πρωτότυπος όμως και δύσκολος χειρισμός.

Με τη σχετικά πιο επιβλητική παρουσία τους και την πιο ολοκληρωμένη σε αριθμό συμμετοχή τους, οι ΗΠΑ, ο Καναδάς, η Γιουγκοσλαβία, η Τσεχοσλοβακία, η Ουγγαρία και η Αγγλία εξετάζονται χωριστά. Για τις ταινίες που ήδη αναφέρθηκαν στο κεφάλαιο Αννέςυ, δε γίνεται λόγος εδώ. Να σημειωθεί ακόμα ότι μ' εξαίρεση ορισμένα γιουγκοσλάβικα παραγωγής 1982, η πλειονότητα των υπόλοιπων φιλμ ήταν παραγωγής 1981 (ενώ υπήρχαν και μερικά του 1980).

Η.Π.Α.

Συνολικά 28 φιλμ παρουσίασαν οι ΗΠΑ (συναγωνιζόμενα και εκτός συναγ.), χωρίς κανένα απ' αυτά να προωθεί μια ιδιαίζουσα θεματική, ή να δημιουργεί κάποιο έμμεσο προβληματισμό. Στο επίπεδο της animation, το καθιερωμένο παραδοσιακό (σκίτσο και κίνηση) αμερικάνικο καρτούν: 'Τρέχοντα Συμβάντα' του Bruce Woodside, τετριμμένο χιούμορ πάνω στην εναποθήκευση της ηλεκτρικής ενέργειας, αφελείς πινελιές για τη χρήση (ή την κατάχρηση) της ηλεκτρικής ενέργειας. 'Hug me' του Sam Weiss

— η ιστορία ενός μοναχικού σκαντζόχοιρου, συμπαθητικό αλλά παιδαριώδες καρτούν. Το 'Τέλος' του Lee Savage: ο Πρόεδρος στο Λευκό Οίκο πατάει κατά λάθος το 'Κουμπί' ενώ προσπαθούσε να χτυπήσει μια μύγα 'Μαγαζί Σκύλων του Ροκ εν Ρόλλ' του Michael Rosch. Σ' ένα σκυλάδικο τα ζώα διακόπτουν το νυχτερινό τους ύπνο και χορεύουν τολμηρές φιγούρες ροκ εν ρολλ. 'Rapunzel', καρτούν που απευθύνεται σε παιδιά, το κλασικό παραμύθι της κοπέλας πούναι φυλακισμένη σ' ένα πύργο από μια κακιά μάγισσα, κτλ. Στο σύνολό τους ενα αφελές και ανομοιογενές μωσαϊκό.

Σύγχρονος σοβαρός προβληματισμός υπήρχε στα 'Πρωινά Νέα' του Karlo Salem. Σατυρικό και τραγικό σχόλιο για τη σύγχρονη αμερικανική ζωή, έτσι όπως διαμορφώνεται απ' τις επικεφαλίδες των εφημερίδων. Ο άνθρωπος βομβαρδίζεται απ' τα νέα κάθε πρωί που έχουν καταστήσει τη ζωή του άγχος και απελπισία κι αποφασίζει να διακόψει τη συνδρομή του στην εφημερίδα, νομίζοντας πως ησύχασε. Κάποια μέρα δολοφονείται στον κήπο του από έναν εγκληματία που προσπαθούσε να ξεφύγει απ' την αστυνομία κι έτσι με τη σειρά του γίνεται ο ίδιος 'πρωινό νέο' για το γείτονα. Επίπεδο εμπύχωσης πάνω απ' το μέτριο. Η 'Μασκαράδα' του Larry Jordan, με αναλλοίωτο φόντο ένα πίνακα του 19ου αιώνα, μια ρομαντική φαντασία: η μονομαχία μετα από ένα Χορό Μεταμφιεσμένων. Ένας άνθρωπος πεθαίνει. Αλληγορία ζωής και θανάτου που περιβάλλει όλα τα πρόσωπα.

Μορφικά το πιο προηγμένο φιλμ που απαιτούσε και δεύτερη και τρίτη «ανάγνωση» ήταν το 'Ένα δύσκολο πέραςμα' του Dennis Pies. Νοηματικά αρκετά ασαφές, ήταν μια αφηρημένη μεταφορά ενός διηγήματος του Χέρμαν Έσσε. Ένας άνθρωπος στέκεται μπρος στην είσοδο κάποιου σκοτεινού και στενού παραγγιού, σε μια στιγμή έσχατης κρίσης. Διστάζει, αλλά τελικά καθοδηγείται από έναν οδηγό (που δε φαίνεται ποτέ στην οθόνη αλλά η παρουσία του είναι δραματικά έντονη) μεσ' στην καρδιά του σκοταδιού. Μορφικά πειραματικό φιλμ που στηρίζεται απόλυτα σε μια εικαστική δόμηση, με προεκτάσεις ιδεολογικές αλλά νοηματικά διφορούμενο και αφηρημένης υφής.

Καναδάς

Με 13 συνολικά ταινίες ο Καναδάς επέβαλε μια παρουσία κατά τι καλύτερη απ' του Ανεσού '81. ποικιλία από τεχνοτροπίες, από μοτίβα-στόχους, που ξεκινάνε απ' την παραδοσιακή διασκέδαση και φτάνουν μέχρι τις αναζητήσεις ή την έμμεση προβληματική.

Στην κατηγορία του Entertainment τό ξεκαρδιστικό *'Πουλί Χοίρος'* του Richard Condie, το *'Η τρυφερή ιστορία της Σταχτοπούτας Πινγκούνος'* της Janet Perlman, ο γνωστός μύθος σε όμορφη χορογραφία με πινγκούνους, ένα «εμφυχωμένο» μπαλέτο. Παράξενα δυσνόητο το *'Μιά ιστορία σαν μια άλλη'* του Paul Driessen. Κάποιος διαβάζει. Τρεις φορές χτυπάει το κουδούνι και κάθε φορά επισημαίνει και την αρχή μιας καινούργιας ιστορίας. Η κάθε ιστορία μας φέρνει πιο κοντά σε μια βασανιστική πραγματικότητα.

'Άκρα Προτεραιότητα' του Ishu Patel (θριαμβευτή το 1979 με το *'Afterlife'*), ωραία χρώματα και σχέδιο σε μια απαλή ρευστότητα. Θέμα, οι ανάγκες των απλών ανθρώπων σ' ένα χωριό και η κυβερνητική (στρατιωτική) πολιτική που είναι υπεράνω όλων. Γοητευτικά τα *'Μακρινά Νησιά'* της Bettina Matzkuhn Maylone, μνήμες ενός κοριτσιού από ταξίδια στην παιδική της ηλικία σε κάτι απόμακρα νησιά. Μια απόπειρα για ανάπλαση αυτής της νοσταλγικής αγάπης για τα νησιά. Πρωτότυπη εμφύχωση κεντημάτων, υφασμάτων, υφαντών, που δίνουν την εντύπωση του ανάγλυφου. Το *'Ε'* του Bretislav Pojar σε σύγκριση με το υπόλοιπο έργο του κρίνεται σαν απογοήτευση. Το *'Ε'* (άγαλμα που συμβολίζει την εξουσία;) στήνεται στο βάθρο του κι ένας άνθρωπος που έχει κάποιο ελάττωμα (;) στα μάτια το βλέπει διαφορετικά. Του επιτίθενται όλοι, έρχεται γιατρός και τελικά με επέμβαση στον εγκέφαλο τον θεραπεύουν. Αργότερα καταφθάνει ο κυβερνήτης που έχει το ίδιο ελάττωμα, αυτός όμως αρνείται τη θεραπεία κι επιβάλλει το ελάττωμα σ' όλους τους υπολοίπους που πρέπει να συμμορφωθούν. Οι ιδεολογικές προεκτάσεις και η αλληγορία του μύθου είναι πολύ φανερές, το φιλμ όμως δεν ικανοποιεί τελικά.

Το *'Λούνα Λούνα Λούνα'* παρουσίασε η Viviane Elnecave, πρωτότυπο από τεχνικής πλευράς, όμως κουραστικά σκοτεινό μ' ένα είδος μονότονης μακρηγορίας· θεματολογικά πρόκειται για

μια νυχτερινή εμπειρία στο δάσος γεμάτη μυστήριο και μαγεία. Σαν ένας προβολέας να φωτίζει κάθε τόσο (αφήνοντας πάλι στη σκία) διάφορα αντικείμενα, πρόσωπα παιδιών, ζώα, παράξενες φιγούρες, φαντάσματα. Διάφοροι νυχτερινοί ήχοι και θόρυβοι γίνονται 'ορατοί': η ηχητική κολόνα είναι πολύ πλούσια. Η τεχνική θυμίζει ένα είδος τσιγκογραφίας πάνω στα sells, — μάλλον συνδυασμός σαν γρατζουνιάς στον τοίχο και τεχνικής της οθόνης με καρφάκια. Στο τέλος του φιλμ εικόνα και ήχος, νάχουν άμεση απήχηση στο υποσυνείδητο.

Γιουγκοσλαβία

Η περίεργη διαπίστωση ήταν η γενικά ευρηματική ανεπάρκεια και το μέτρο επίπεδο των γιουγκοσλάβικων ταινιών στο Ζάγκρεμπ, ενώ θα περίμενε κανείς το αντίθετο. Δεν είδαμε καμιά μορφική ή δομική αναζήτηση, καμιά σοβαρή προβληματική εκτός απ' την τελείως γραμμική, δομική διάρθρωση, και οι πυρήνες ανάπτυξης των ιδεών αποδείχτηκαν ανεπαρκείς ή και αυτοεπαναλαμβανόμενοι. Ούτε η γραφική είχε να παρουσιάσει πρωτοτυπία: το σκίτσο κατάντησε κι αυτό παραδοσιακό της σχολής, με προτίμηση στο απλουστευμένο σχεδόν άδεια φόντα. Οι αιτίες αυτής της κατάστασης παραμένουν ανεξήγητες: πάντως μια απ' τις αιτίες θα πρέπει νάναι η τωρινή απουσία της δυναμικής και πολλά υποσχόμενης νέας γενιάς. Gasparovic, Marusic κτλ., που έχει δώσει ήδη δείγματα εκπληκτικής δουλειάς.

Σαν επιβεβαίωση των παραπάνω, αναφέρω δειγματοληπτικά: «Συνάντηση με ευτυχισμένους ανθρώπους» του Bojan Jurc απλοϊκό σε σύλληψη: ο βασιλιάς βγαίνει για επιθεώρηση-περίπατο κι όλος ο κόσμος υποχρεωτικά είναι ευχαριστημένος(!). «Η από κοινού φωτογραφία» του Predrag Pantovic: Σε μια φωτογραφία όπου βρίσκονται συγκεντρωμένες όλες οι μορφές εξουσίας, τα πρόσωπα ένα-ένα εξαφανίζονται για ν' απομείνει τελικά ο δικτάτορας. Η μεγάλη μάζα του κοινού βλέπει μονάχα μια εικόνα της δημοκρατίας. Ο «Σαρωτής» του Milutin Roganovic: ο δικτάτορας επειδή φοβάται και ενοχλείται απ' τη δειλία του εξαφανίζει το κάθε τι στο δρόμο του, ακόμα και τους φανταστικούς ανύπαρκτους κινδύνους. Το «Μιά μέρα της ζωής» (εκτ. συναγ.) του Borivoj Donjicovic η ρουτίνα κι η μονοτονία του καθημερινού σπίτι-εργο-

στάσιο, σπίτι-εργοστάσιο, που τις διακόπτει μια εκρηκτική απόδραση με τη βοήθεια του ποτού, όταν ο άνθρωπος συναντάει ένα φίλο του πούχε να δει από καιρό.

Ολ' αυτά δε μετράνε και πολύ δίπλα στις εκρήξεις της γιουγκοσλάβικης σχολής των παλιότερων χρόνων. Απομένει ο Nedeljko Dragic, αλλά στα δύο φιλμ του που είδαμε ούτε κι αυτός δικαιολόγησε τις απέραντες δυνατότητες του ταλέντου του.

«*Η μέρα που σταμάτησα το κάπνισμα*». Πίσω απ' τον κάπως παραπλανητικό τίτλο κρύβεται η μοναξιά, η αλλοτροίωση, ο φόβος και η νευροπάθεια του σύγχρονου ανθρώπου. Σκίτσο υπερ-απλουστευμένο, γραφική οικονομία, μηδαμινή σχεδίαση φόντων. «*Ο δρόμος για το γείτονά σου*». Ισχνό και μονοδιάστατο, άχαρο στην εκτέλεσή του, δε σηκώνει σύγκριση με τα παλιά αριστουργήματα του Dragic. Βλέπουμε τον άνθρωπο να ντύνεται και να στολίζεται για να κάνει επίσκεψη στο γείτονά του μετο τανκ. Μήνυμα παναθρώπινο αλλά χιλιοειπωμένο. Μια πικρή σαρκαστική απάντηση του φιλμουργού για τη σύγχρονη πολιτική κατάσταση στον κόσμο.

Τσεχοσλοβακία

Υπήρχαν δυο-τρεις τσεχοσλοβακικές ταινίες που παράπαιαν ανάμεσα στο παιδαριώδες και το ασήμαντα απλοϊκό. Όμως μια εξαιρετική που ξεχώρισε σαν αντικείμενο στοχασμού ήταν η «*Μελέτη*» (Project) του Jiri Barta. Ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει μια πολυκατοικία, έπειτα γεμίζει το κάθε διαμέρισμα με άτομα, οικογένειες, χρωματιστές σκηνές οικειότητας· όταν όμως τελικά περάσει ένα ρολό από πάνω και τραβηχτεί το φύλλο, φαίνεται πως όλα έχουν γίνει γκριζα και ομοιόμορφα. Το ίδιο και όλα τα συγκροτήματα πολυκατοικιών. Μια μικρή σκηνή «χρωματιστή» που είχε απομείνει, μετά από προσπάθειες, ξύνεται τελικά. Φιλμ με αποκόμματα χαρτιών, αιχμηρή και στοχαστική κριτική της ομοιομορφίας και του απάνθρωπου στην κατασκευή αρχιτεκτονικών συγκροτημάτων γενικά, και ειδικά της ανθρώπινης διαμονής στις σοσιαλιστικές χώρες της ανατολικής Ευρώπης. Ρεαλιστική απεικόνιση (φωτογραφία, εμφύχωση την ώρα της σχεδίασης, γρήγορη κίνηση μηχανής). Η εκφραστική ολοκλήρωση ήταν αναμ-

φισβήτητα. Το «*Disc jockey*» κι αυτό του Jiri Barta ήταν αντίθετα απ' ότι θα περίμενε κανείς, ένα σοβαρό φιλμ, κι αυτό με ντεκουπαρισμένα χαρτιά, που μπορεί να χαρακτηριστεί και σαν πειραματικό. Με μια προτίμηση στη ρεαλιστική απεικόνιση, η τυποποιημένη και μονότονη μέρα εργασίας ενός disc jockey μ' επίκεντρο τη μουσική και τη δουλειά του στη ντικσοτέκ.

Το «*Κοντσέρτο για βιολί*» του Pavel Koutsky, παρωδία με έξυπνα οπτικά ευρήματα ενός ρεσιτάλ βιολιού, όπου παίζεται παραμορφωμένη η «*Καμπανέλλα*» του Παγκανίνι. Ανάλογα με τον χαρακτήρα της μουσικής, ο δεξιοτέχνης μεταμορφώνεται. Στο τέλος γίνεται ένας σωρός από νότες που τις ρουφάει στα γρήγορα μια ηλεκτρική σκούπα.

Ουγγαρία

Ίσως το πιο σημαντικό φιλμ του Φεστιβάλ που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αριστούργημα (μέσα στα αυστηρά εννοιολογικά πλαίσια του χαρακτηρισμού αυτού) ήρθε απ' την Ουγγαρία : Το «*Ιδιωτικός Εφιάλτης*» του Istvan Orosz. Θα 'ταν σκόπιμο να τονισθεί πως τα τελευταία 8 με 10 χρόνια η animation στην Ουγγαρία έχει να επιδείξει καταπληκτικές προόδους με έξοχα δείγματα πολύμορφων εκφράσεων (στη συντριπτική τους πλειοψηφία παραγωγές της Pannonia Film) από μια πλειάδα αξιολογώτατων φιλμουργών: Jozsef Gemes, Ferenc Rofusz, Sandor Reisenbuchler, Marcell Jancovics, Istavan Orosz, Bela Vajda, Otto Foky, Peter Szoboszlay, Béla Ternousky, κ.λ.π. Το φιλμ του Orosz εμπνέεται από ονειροκρίτες των χωρικών και την ουγγαρέζικη λογοτεχνική παράδοση. Μεσ' στο σύγχρονο αγροτικό σκηνικό πλάθεται μια παράξενη ατμόσφαιρα, απ' τη μια με τη σουρρεαλιστική παρουσίαση ήχων κι απ' την άλλη προπαντός με την κοινωνιολογική εικονομγράφιση των λαϊκών δοξασιών και πεποιθήσεων. Απ' το επίσημο πρόγραμμα σταχυολογώ ενδεικτικά μερικά απ' αυτά :

Ένας λύκος που γυρίζει σημαίνει λύπη γυναίκας, άπιστη αγάπη, ή καμπάνες που αναγγέλουν θάνατο. Ο μαθητευόμενος του διαβόλου μπορεί να σημαίνει μια πράξη εκδίκησης, μια αναφορά της αστυνομίας, ή ακαταλαβίστικα νέα. Χιόνι απριλιάτικο σημαί-

νει κοράκια, έλλειμα στα λογιστικά, πείνα. Το να ονειρευτείς νήπιο σημαίνει άσχημο καλοκαίρι, μολυσμένα νερά, σμήνη από μύγες. Ο θεριστής φέρνει γούρι, ή μικρή ζημιά, ή αρρώστια που περνάει γρήγορα. Ένα τσακισμένο αμάξι επισημαίνει αλλαγές, έλλειψη προϋσταμένων στις οικοδομές και καθυστερημένα τραίνα για μακρινές αποστάσεις, άπιστους εραστές. Το ζύπνημα την αυγή στην πρόσκληση του διαβόλου σημαίνει χαλαζοθύελλα, πρώιμο χιόνι όταν είναι καινούριο φεγγάρι και ρίγη τη γιορτή του Αγίου Ανδρέα.... Όλες αυτές κι άλλες αναπαραστάσεις σ' ένα κατακερματισμό εικόνων, μέσα από ένα αυστηρά λεπτόλογο ντεκουπάζ, φευγαλέες αντανάκλασεις που απαιτούν επανειλημένες «αναγνώσεις» για να γίνουν αντιληπτές οι μυθοποιητικές διεργασίες ή οι προεκτάσεις. Έξοχο σχέδιο μέσα στα όρια της ρεαλιστικής απεικόνισης.

Το «*Μη χολοσκάς*» του Tamas Baksa είναι η ανάπτυξη μιας μονοσήμαντης ιδέας με τα απλούστερα μέσα, που φτάνει στην εκφραστική ολοκλήρωση. Γνήσιο καρτούν μεθεκτικής χιουμοριστικής απόλαυσης : ο πρωταγωνιστής κάθεται στην κουνιστή πολυθρόνα του αλλά δεν καταφέρνει ν' αναπαυτεί: η πόρτα της ντουλάπας συνέχεια ανοίγει, τρίζοντας. Δοκιμάζει κάθε μέσο και τελικά καταφέρνει να την κλείσει. Τώρα όμως που δικαιούται πια ησυχία και ανάπαυση, του λείπει κάτι : το τρίξιμο της πόρτας που είχε συνηθίσει! Στο χωρίς απαιτήσεις διασκεδαστικό «*Πως να τρομάξεις ένα λιοντάρι*» του Pal Toth πιάνει το λιοντάρι ένας λόξυγκας πριν απ' την παράσταση στο τσίρκο. Κινδυνεύουν και το νούμερο αλλά κι η ζωή του θηριοδαμαστή, —οπότε δοκιμάζονται διάφορα κόλπα για να τρομάξει το λιοντάρι και να σταμτήσει ο λόξυγκας. Τέλος η «*Αναμονή*» της Agnes Jay κενό, κουραστικό και βαρετό μέχρι απελπισίας, υποτίθεται πως είναι πειραματικό φιλμ που χρησιμοποιεί κανονικές κινηματογραφικές λήψεις με διαδικασία εμφύχωσης, αναφορικά με τις σχέσεις ανάμεσα στο χρόνο της εικόνας και τη δράση. Τελικά το μόνο που καταφέρνει είναι να απογοητέψει και τον πιο καλοπροαίρετο θεατή.

Αγγλία

Η μεγάλη εποχή του αγγλικού καρτούν με την παγκόσμια ακτινοβολία, όταν πρωτοεμφανίστηκε και καθιερώθηκε η εκπλη-

κτικά ιδιόρρυθμη εκείνη αίσθηση του παράλογου, έχει φύγει οριστικά. Εννοούμε τους τρεις μεγάλους που συνδυάζοντας σε μια μορφή φάρσας και τη γραφική οικονομία ή την αφαιρετική διαδικασία, ανέβασαν την αγγλική animation σε επίπεδο υπαρξιακού στοχασμού. Τον Bob Godfrey με τις τολμηρές τομές στις σεξοφάρσες του τον Richard Williams με τα φιλόδοξα και σοβαρά επιτεύγματα-στόχους, και τον έξοχο στυλίστα, ευρηματικό και μεγαλοφυή George Dunning. Ότι απόμεινε είναι ένας μακρινός απόηχος εκείνης της εποχής, χωρίς έμμεσους προβληματισμούς, επαναστατικές δομές, ή στοχαστική κριτική.

«*Το Δίλημμα*» του ακούραστου βετεράνου John Halas, ένα φιλμ-συζήτηση για τον πολιτισμό αντιμέτωπο με την πιθανότητα πυρηνικού ολοκαυτώματος. Το «*Επικό Γουηκέντ*» του Agur Schiff δείχνει τον άνθρωπο παγιδευμένο από ένα τοίχο, — είναι όμως αληθινός τοίχος, ή κάποιο απ' τα φράγματα που υψώνουμε όλοι μας κατά καιρούς μεσ' στο μυαλό μας; Ανάμεσα σ' άλλες ασήμαντες ταινίες επισημαίνουμε δύο που ξεχωρίζουν κατά κάποιο τρόπο : Τα «*Πρώτα Βήματα*» του Roger Mainwood ένα αξιοπρόσεκτο εκπαιδευτικό φιλμ για την περίοδο εγκυμοσύνης των μητέρων και την προετοιμασία των γονιών για τα πρώτα βήματα του παιδιού. Τέλος το «*Στιγμιαίο Σεξ*» του Graeme Jackson (παραγωγή Bob Godfrey) σπαρταριστό σαν χιούμορ, αλλά στο τέλος του ποιοτικά χαμηλότερο απ' ότι η αρχή. Ο παγιδευμένος άνθρωπος κάτω από σωρούς κουτιά με στιγμιαίο σεξ, προειδοποιεί πως το σεξ μπορεί να 'ναι κακό για την υγεία.

* * *

Παρά το γεγονός ότι προβλήθηκαν ορισμένα έξοχα φιλμ που είχαν εντυπωσιακές αρετές είτε από άποψη σημαντικού περιεχομένου, είτε νέας φόρμας, εντούτοις κανένα απ' αυτά δεν ξεχώρισε κατά τρόπο που να συνδυάζει αυτές τις ποιότητες έτσι ώστε να αξίζει την υψηλή διάκριση ενός Γκραν Πρι του Ζάγκρεμπ.

Αποφασίζοντας έτσι η Επιτροπή θέλει να ενθαρρύνει τους φιλμουργούς να φιλοδοξούν για μια βαθύτερη συνένωση και συνδυασμό σοβαρού περιεχομένου και νέων μορφών, και στην αναγνώριση της σημασίας της κατάλληλης ποιότητας και περιεκτικότητας στην έκφραση.

XXX Festival Internacional de Cine de San Sebastián



ΔΥΟ ΙΣΠΑΝΙΚΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Τα τελευταία χρόνια τα κινηματογραφικά φεστιβάλ πληθύνονται σ' όλες τις χώρες του κόσμου μ' εξαίρεση ίσως μόνο την Ελλάδα.

Στην Ισπανία εκτός απ' το παραδοσιακό Φεστιβάλ του SAN SEBASTIAN που πραγματοποίησε την 30η εκδήλωσή του (17-26 Σεπτεμβρίου 1982) έχουμε τα νέα φεστιβάλ που προβάλλονται τώρα στο διεθνές προσκήνιο με αρκετή επιτυχία (VALLADOLID, CORDOVA, VALENCIA). Είχαμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε δύο απ' αυτά το ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ του San Sebastian και την ΜΟΣΤΡΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ της Valencia.

Ο παραδοσιακός χαρακτήρας του Φεστιβάλ του San Sebastian είναι εμφανής απ' την πρώτη ματιά και είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό το γεγονός της επιβίωσης στις μέρες μας τελετουργιών που γενικά έχουν εκλείψει μετά τον 2ο παγκόσμιο πόλεμο. Τα απομεινάρια αυτά της ατμόσφαιρας που θα μπορούσαμε να την πούμε κοσμικολαϊκή τινάχτηκαν κι αυτά στην δεκαετία του 60 απ' την ελευθεριάζουσα και αντικομμφορμιστική κίνηση του χιπιισμού που επιρέασε αποφασιστικά όλες τις μορφές των κοινωνικών εκδηλώσεων που ο χαρακτήρας τους είναι περισσότερο ή λιγότερο εκκλησιαστικός κατά το ότι οι συνερχόμενοι οφείλουν να παρουσιαστούν μ' ένα επιβεβλημένο ένδυμα και ν' ακολουθήσουν μια ορισμένη συμπεριφορά. Όπως είναι φυσικό αυτή η τελετουργικότητα αποκλείει τον εαυτό που είναι πάντα ξένος σε μια τυπολογία προς την οποία ή συμμορφώνεται ή αντιτίθεται. Το San Sebastian

είναι ένα τέτοιο δείγμα παραδοσιακής τυπολογίας συμπαθητικής κατά το ότι είναι ουσιαστικά επαρχιακή αλλά δύσκολα υποφερτής μέσα στην αυτοεπανάληψή της που στο βάθος σκοπεί σ' ένα σταμάτημα του χρόνου... σε μια αποφυγή ενός μέλλοντος διαφορετικού απ' το παρελθόν...

Αυτό το παρελθόν είναι που θα συναντήσουμε και σαν περιεχόμενο της εκδήλωσης, στο ίδιο το πρόγραμμα των προβαλλομένων ταινιών, όπου η κοινοτυπία είναι το μοναδικό μέτρο. Ακραία περίπτωση αυτής της κοινοτυπίας ήταν το ανουσιούργημα του Σέργκεϊ Μπονταρτσούκ (βραβευμένο ήδη στο Κάρλοβυ Βάρυ) **KOKKINEΣ KAMPANES** που παραλίγο να δημιουργήσει αντιδράσεις τέτοιες που θα ήταν αδύνατο να ελεγχθούν, τα πράγματα όμως δεν έφτασαν ως εκεί και περιορίστηκαν σ' ένα χιουχάϊσμα μακράς διάρκειας.

Αντίστοιχο ανουσιούργημα του Richard Brooks **THE MAN WITH THE DEADLY LENS** χιουχάϊστηκε λιγώτερο ίσως λόγω Σην Κόννερυ.

Ταινίες με κάποιο ενδιαφέρον στο επίσημο πρόγραμμα ήταν μόνο το **MEGALL AZ IDO** του Refer Gothar το **COUP DE TORCHON** του Bertrand Tavernier καθώς και το τελευταίο φιλμ του Rainer Werner Fassbinder **QUERELLE** στον οποίο λόγω του θανάτου του υπήρχε και ένα αφιέρωμα με 24 ταινίες του.

Αφιέρωματα επίσης υπήρχαν στον Leopoldo Torre Nilsson και στον Roberto Rssellini. Η Sección Nuevos Realizadores ήταν ίσως ακόμα χειρότερη γιατί εκεί που κάτι θα περίμενε κανείς τουλάχιστον σ' ένα επίπεδο ανησυχίας βλέπει απλώς φτωχότερες μετρίότητες.

Γενικά υπήρχε η εντύπωση πως παρεβρισκόσουν μεταξύ μιας ταινιοθήκης κι ενός λούνα-παρκ αλλά όχι σ' ένα σύγχρονο φεστιβάλ που είναι μάλιστα ένα απ' τα μεγαλύτερα στον κόσμο μετά τις Κάννες, το Βερολίνο και τη Βενετία. Οι αμερικάνικες εταιρείες υποστηρίζουν το φεστιβάλ του San Sebastian γιατί το θεωρούν σαν μια πόρτα στον ισπανόφωνο κόσμο και το χρησιμοποιούν πολύ καλά γι' αυτό το σκοπό.

Η MOSTRA CINEMA MEDITERRANI απ' την άλλη πλευρά εντάσσεται μέσα στη γενική φιλοδοξία των δημοτικών αρχών της Valencia να καταστήσουν την πόλη πρωτεύουσα της Μεσογείου.

Ο Μεντιτερανισμός σαν ιδεολογικός προσανατολισμός είναι ιδιαίτερα αισθητός σ' αυτή την πόλη κι αυτός είναι ο λόγος που μέσα σε τρία χρόνια κατάφερε να επιβληθεί έναντι τόσων άλλων προσπαθειών που γίναν ως τώρα ή γίνονται ακόμα.

Στην 3 Mostra που διοργανώθηκε από τις 4 ως τις 10 Οκτώβρη 82 παρουσιάστηκαν συνολικά 66 ταινίες [ΑΛΓΕΡΙΑ 4, ΚΥΠΡΟΣ 1, ΑΙΓΥΠΤΟΣ 3, ΙΣΠΑΝΙΑ 7, ΓΑΛΛΙΑ 9, ΕΛΛΑΔΑ 6, ΙΤΑΛΙΑ 8, ΜΑΡΟΚΟ 3, ΛΙΒΑΝΟΣ 3, ΠΑΛΑΙΣΤΙΝΗ1, ΠΟΡΤΟΓΑΛΙΑ 3, ΣΥΡΙΑ 4, ΤΥΝΗΣΙΑ 3, ΤΟΥΡΚΙΑ 4, ΓΙΟΥΣΚΟΣΛΑΒΙΑ 7], καθώς επίσης ένα πλήρες αφιέρωμα στον ιταλικό νεορεαλισμό οργανωμένο απ' τον Lino Micciche κι ένα αφιέρωμα στον Vittorio Gassman. Κάθε χώρα συμμετείχε διαγωνιστικά με μία ταινία, εκτός της Γαλλίας και της Ιταλίας που είχαν από δύο. Η Ελλάδα συμμετείχε στο διαγωνιστικό με το «1922» του Ν. Κούνδουρου και στο πληροφοριακό με τις ταινίες: ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΕΙΝΑΙ ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΙ της Φρίντας Λιάππα, ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ του Θανάση Ρεντζή, ΡΟΖΑ του Χριστόφορου Χριστοφή, το ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ του Τάσου Ψαρρά και ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΙΣ του Κώστα Σφήκα. Το ενδιαφέρον σ' αυτό το φεστιβάλ ξεκινάει απ' το ίδιο το γεγονός της μεσογειακής σύναξης όπου η MARE NOSTRUM γίνεται ένα πανθεικό σημείο αναφοράς σχεδόν αυτονόητα αποδεκτό τουλάχιστον στο επίπεδο της συναισθηματικής κλίμακας και καταλήγει στο ότι είναι ένα γεγονός καλλιτεχνικό αλλά και πολιτικό για τις 50.000 περίπου των θεατών που το παρακολούθησαν. Παρά το διαγωνιστικό τμήμα του ο χαρακτήρας του φεστιβάλ δεν είναι καθόλου ανταγωνιστικός κι αυτό που κυριαρχεί τουλάχιστον στο επίπεδο των οργανωτικών παραγόντων είναι η ανάπτυξη μιας σύγχρονης πνευματικής επικοινωνίας μεταξύ των λαών της Μεσογείου χωρίς καμιά υστεροβουλία. Τ' αποτελέσματα για την ώρα είναι απόλυτα θετικά μόνο που το γεγονός από άποψη δημοσιότητας περιορίζεται στον Ισπανικό χώρο κι έτσι οι άλλοι λαοί έχουν ελάχιστα ή καθόλου αισθανθεί την μεσογειοκότητά τους μ' αφορμή τις εκδηλώσεις της 3ης MOSTRA CINEMA MEDITERRANEE. Οι προοπτικές όμως για κάτι τέτοιο είναι εξαιρετικά ευοίωνες και σύντομα τόσο εμείς όσο κι οι άλλοι μεσογειακοί λαοί θά 'χουμε περισσότερες κι επαρκέστερες δυνατότητες επαφής με τον Βαλεντσιάνικο κατοπτρισμό της MARE NOSTRUM.



ΙΒΑΝ ΣΤΕΦΑΝΩΦ

**Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΑΝ ΤΕΧΝΗ
ΚΑΙ ΜΕΣΟ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΟΣΜΟ**

Με τη διατύπωση αυτή το αντικείμενο της συζήτησής μας κατευθύνει την προσοχή όλων μας σε μερικά από τα πιο επίκαιρα προβλήματα της θεωρίας του κινηματογράφου και της δημιουργικής τέχνης. Θέλω να το τονίσω αυτό, ευθύς εξαρχής, μια και είναι ένα πολύ σημαντικό ερώτημα.

Όταν πραγματευόμαστε το ζήτημα του ρόλου της «έβδομης τέχνης» στη διεργασία συναναστροφής ή επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, είναι φανερό ότι πρέπει να προσπαθήσουμε να συμβάλλουμε σε μια κάποια διασαφήνιση της καλλιτεχνικής πλευράς και της κοινωνικής λειτουργίας του κινηματογράφου. Δεν νομίζω ότι το πρόβλημα αυτό θα πρέπει να υποτιμηθεί. Αντίθετα, αφορά τη διασαφήνιση του βαθύτερου και εσώτατου στόχου της δημιουργικής τέχνης. Το θέμα είναι να φωτιστεί το νόημα που εμπεριέχεται στις ιδέες και αντιλήψεις των σεναριογράφων και σκηνοθετών, στις προσδοκίες του κοινού και στις αξιολογήσεις των κριτικών. Προφανώς το να δηλώσεις απλά και μόνο πως ο κινηματογράφος είναι ένας ιδιαίτερος και ανεξάρτητος τύπος τέχνης, δεν μπορεί, σήμερα, να ικανοποιησει κανέναν — ούτε τους κριτικούς ούτε το κοινό. Κανένας δεν αμφιβάλλει σήμερα ότι ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που ακολουθεί το δικό της ανεξάρτητο και συγκεκριμένο τρόπο εξέλιξης: το ερώτημα είναι τούτο: *ποιές είναι οι δυνατότητες*

επιρροής της τέχνης αυτής στις σημερινές συνθήκες; αυξάνει η ελαττώνεται ο κοινωνικο - πολιτιστικός της ρόλος και η σημασία της; Ποιά είναι η ιδεολογική και καλλιτεχνική βάση πάνω στην οποία κατορθώνει τα καλύτερα επιτεύγματά της; είναι σε θέση να συνεχίσει την εξέλιξή της με τον ίδιο γοργό ρυθμό και τα ίδια εκπληκτικά αποτελέσματα που είχε μέχρι σήμερα; Αυτά είναι τα προβλήματα που εμφανίζονται τώρα στο προσκήνιο, κι' αυτά τα νεοπαρουσιάζομενα προβλήματα μας ωθούν να σκεφτούμε πως η μελλοντική εξέλιξη του κινηματογράφου, σαν τέχνη, κάνει απαραίτητη μια ορισμένη συγκεκριμενοποίηση της θέσης του, του ρόλου και της σημασίας του μέσα στο σύγχρονο σύστημα — πλαίσιο των άλλων ξέχωρων τεχνών, όσο και μέσα στα όρια των πλατύτερων κοινωνικο — πολιτιστικών φαινομένων και, τελικά, κάνει απαραίτητο έναν καθορισμό της ειδικής παρουσίας του στις υπάρχουσες κοινωνικές συνθήκες, και της συγκεκριμένης σχέσης του με τους διαφόρους τρόπους ζωής που είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της εποχής μας.

Το θέμα, συνεπώς, της συζήτησης απαιτεί να μην περιοριστούμε σε έναν καθαρά κριτικό χειρισμό του ζητήματος, αλλά να προσπαθήσουμε ν' αδράξουμε την ουσία των σχέσεων που καθορίζονται σήμερα ανάμεσα στον κινηματογράφο σαν τέχνη και την κοινωνική πραγματικότητα σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο. Αυτό δεν συνεπάγεται κατά κανένα τρόπο την υποτίμηση ή ακόμα και την αγνόηση της συγκεκριμένης κριτικής ανάλυσης του κινηματογράφου. Αντίθετα, από μέρα σε μέρα παρατηρούμε ένα δυνάμωμα κι μια διεύρυνση της τάσης για εμβάθυνση στα ιδιαίτερα καλλιτεχνικά και δημιουργικά προβλήματα της τέχνης μας· καθώς επίσης κι ένα μεγαλύτερο κύρος και σπουδαιότητα που αποκτά η ολοένα και πιο λεπτομερειακή ανάλυση του κάθε έργου τέχνης, η ανάλυση που γίνεται στα είδη και τις τάσεις κάθε εθνικής κινηματογραφίας. Σύγχρονως, γίνεται σαφές, για όλο και περισσότερους ερευνητές και δημιουργούς, πως ακόμα και τα πιο εξειδικευμένα προβλήματα του κινηματογράφου, σε τελική ανάλυση, δεν οδηγούν στο διαχωρισμό και την απομόνωσή του από τα άλλα καλλιτεχνικά και κοινωνικο - πολιτιστικά φαινόμενα, στην τελική του ερμητικοποίηση, αλλά στην ανακάλυψη της ενότητας, της όσο ποτέ σημαντικής σύζευξης και ενσωμάτωσής του σ' αυτά τα φαινόμενα. Αυτό

συμβαίνει επειδή έχει διαπιστωθεί, —γεγονός που μπορεί να θεωρηθεί αναντίρρητο — πως, εξαιτίας αυτής ακριβώς της καλλιτεχνικής του ιδιαιτερότητας ο κινηματογράφος μπαίνει στη ζωή των ανθρώπων μ' ένα μοναδικό και αδιαφιλονίκητο τρόπο. Σε συνάφεια μ' αυτό, συνεπώς, πρέπει να σημειωθεί ότι η σπουδαιότητα των πλατύτερων, αναπόσπαστων· πιο σημαντικών πολιτιστικών και κοινωνικών πλευρών της «έβδομης τέχνης» αυξάνει συνεχώς. *Δηλαδή: σήμερα, αυτή καθαυτή η ιδέα του κινηματογράφου σαν τέχνη προϋποθέτει και απαιτεί, λογικά πραγματικά, μια πιο σφαιρική αντιμετώπιση.* Όλα τα παραπάνω δίνουν μια αληθινή αντανάκλαση της πραγματικής κατάστασης και των απόψεων, αντιλήψεων και τρόπων αντιμετώπισης της «έβδομης τέχνης». Ας εξετάσουμε όμως αυτό το ζήτημα με μεγαλύτερη προσοχή και στενότερη προσέγγιση.



Πρώτα απ' όλα, είναι φανερό πως η αναγκαιότητα ενός καθολικότερου και πλατύτερου χειρισμού, είχε προκύψει και προγενέστερα στην εξέλιξη του κινηματογράφου και η αληθινή αξία της Μαρξιστικής αισθητικής και της Μαρξιστικής σκέψης γενικά είναι πως, έγκαιρα, έδωσε ουσιαστικές και ακριβείς απαντήσεις σε μερικά από τα οξύτερα προβλήματα που η καινούργια τέχνη αντιμετώπιζε. Λέγοντας αυτό σκέφτομαι πάνω απ' όλα την σπουδαία ρήση του Β.Ι. Λένιν *πως ο κινηματογράφος είναι η πιο σημαντική τέχνη για την καινούργια σοσιαλιστική κοινωνία που δημιουργείται.* Η σκέψη αυτή, τόσο δημοφιλής σήμερα, κρύβει ένα πλούσιο κοινωνικό, ιστορικό και πολιτιστικό βαθύτερο νόημα, που την κάνει να είναι το πιο ισχυρό, μεστό σε σημασία και αναντίρρητο παράδειγμα ενός εξαιρετικά επίκαιρου και σφαιρικού χειρισμού του κινηματογράφου.

Πάνω απ' όλα, αυτή η έξοχη σύλληψη πραγματοποιήθηκε σε μια εποχή που το ζήτημα αν ο κινηματογράφος είναι τέχνη η όχι ήταν ακόμα αδιευκρίνιστο, αμβισβητήσιμο και πολύ συγκεχυμένο. Σήμερα, είναι ξεκάθαρο για μας πως, ακόμα και στις ακρότητές του, οι πολυάριθμες αρνητικές όψεις είχαν μια δευτερεύουσα θετική σημασία: αναμφίβολα, το γεγονός καθαυτό ότι πολύ συχνά έπαιρναν τη μορφή ακραίου και ριζικού

μηδενισμού βοήθησε στην επιτάχυνση της διεργασίας ξεπεράσματος της πλάνης για το καινούργιο αυτό εκφραστικό μέσο, και με τον τρόπο αυτό προκάλεσαν την επιτάχυνση της διεργασίας ανάπτυξης του κινηματογράφου σαν τέχνη· έκαναν επίσης τις θεωρητικές, αισθητικές και θετικά κριτικές αντιλήψεις της καινούργιας τέχνης εξαιρετικά επίκαιρες. Η πρόσθετη όμως και δευτερεύουσα σημασία όλων αυτών των αρνητικών απόψεων, η μεταστροφή τους σ' ένα συγκεκριμένο είδος καταλύτη για την καλλιτεχνική εξέλιξη του κινηματογράφου, είναι αδιανόητη και δεν μπορεί να εξηγηθεί έξω από τη συνολική θετική αντίληψη της καινούργιας τέχνης και του μοναδικού και αναντικατάστατου ρόλου της, καθώς και της σπουδαιότητάς της, στην κοινωνική ζωή. Η μεγάλη θεωρητική συνεισφορά του Λένιν είναι πως, με μια λακωνική διατύπωση, με μια μεστή σε νόημα έκφραση - σλόγκαν, βρήκε την ακριβέστερη και πραγματικά περιεκτική απάντηση σ' όλες τις σφαιρικές αρνήσεις του κινηματογράφου. Δεν είναι πιθανότητα απλή σύμπτωση το ότι αυτή η έξοχη σύλληψη χρησίμευσε σαν βάση για τη λαμπρή εξέλιξη του σοβιετικού κινηματογράφου στο έργο του Αϊζενστάϊν, του Πουντόβκιν, του Ντοβζένκο, του Ντζίγκα Βερτώφ κ.ά. Κάθε φορά που μου δίνεται η ευκαιρία να ξαναγυρίσω στις απόψεις και τα κείμενα αυτών των διακεκριμένων κινηματογραφιστών μένω και πάλι κατάπληκτος από την πίστη τους στις ουσιαστικές δυνατότητες της «έβδομης τέχνης», από τις αξιοπρόσεχτες νεωτεριστικές τους τάσεις, από τον ενθουσιασμό τους για τον κινηματογράφο, από τη διορατικότητα και την βεβαιότητά τους για το μέλλον του κινηματογράφου σαν τέχνη. Έτσι, οι μεγάλοι πιονιέροι του σινεμά έχουν κάτι κοινό, μια ολόψυχη, απέραντη, πλούσια σε περιεχόμενο και πραγματικά βαθιά αντίληψη της «έβδομης τέχνης», και αναρωτιέμαι αν δεν θα μπορούσε, το ζήτημα που μας απασχολεί, να θεωρηθεί από μια ευρύτερη σκοπιά: άραγε, εκείνο που χαρακτηρίζει όλους τους μεγάλους σκηνοθέτες του καιρού μας δεν είναι μια θετική και δημιουργική στάση απέναντι στον κινηματογράφο; δεν είναι το έργο τους μια απόδειξη του εξαιρετικά θετικού χειρισμού του κινηματογράφου σαν τέχνη; σαν ενός σύγχρονου τύπου δημιουργικής δουλιάς, που επιτρέπει ένα βαθύ και εκτεταμένο διάλογο με τους συγκαταρκινούς μας πάνω στα πιο

επίκαιρα και ανησυχητικά προβλήματα;

Την ίδια στιγμή, ωστόσο, πρέπει να σημειώσουμε πως η αντίληψη του Λένιν για τον κινηματογράφο - σαν η πιο σημαντική τέχνη απ' όλες τις άλλες - δεν υποστηρίζεται μόνο από την παραδοχή του δικού της αισθητικού χαρακτήρα, αλλά βρίσκει τη βαθύτερη δικαίωσή της στις καινούργιες επικοινωνιακές δυνατότητες της τέχνης αυτής, στο γεγονός ότι ο κινηματογράφος επιτρέπει μια ευρύτερη, ενεργό επαφή και επικοινωνία με τις μάζες. Όπως είναι γνωστό, στη συζήτησή του με την Κλάρα Ζέτκιν, ο Λένιν εξέφρασε την αξιολογη σκέψη πως το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της σοσιαλιστικής τέχνης είναι ο βαθύς και άρρηκτος δεσμός της με το λαό. «Η τέχνη ανήκει στο λαό. Είναι απαραίτητο να έχει τις πιο βαθιές της ρίζες στον ίδιο τον κόρφο των εργατικών μαζών. Πρέπει να γίνεται κατανοητή και να αγαπιέται από τις μάζες. Πρέπει να ενώνει τα αισθήματα, τις σκέψεις και τη θέληση αυτών των μαζών και να τις εμπνέει. Πρέπει να αφυπνίζει τους καλλιτέχνες που βρίσκονται μέσα σ' αυτές και να τους δίνει την ευκαιρία να εξελιχθούν». Όπως μπορούμε να δούμε, ο Λένιν έθεσε αρκετές προϋποθέσεις: η τέχνη πρέπει να έχει τις βαθύτερες ρίζες της στον ίδιο τον κόρφο των εργατικών μαζών, πρέπει να είναι κατανοητή και αγαπητή, πρέπει να ενώνει και να εμπνέει τις μάζες, πρέπει να τις ανυψώνει από καλλιτεχνική άποψη. Αναμφίβολα μια τέτοια ισχυρή, δυναμική τέχνη, που φτάνει εύκολα και γρήγορα στις μάζες που είναι κατανοητή απ' αυτές και συνάμα ελκυστική συναισθηματικά, που βρίσκεται κοντά στο αισθητικό τους επίπεδο και που δίνει την ευκαιρία για το βαθμιαίο ανέβασμά τους, είναι ακριβώς αυτή η καινούργια τέχνη - ο κινηματογράφος. Αυτά ακριβώς τα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά είναι τα πλεονεκτήματα εκείνα που του επιτρέπουν ν' αναπτύξει, σε καινούργια, ευρύτερη κλίμακα και με διαφορετικά αποτελέσματα, τη μαζική επικοινωνία και, παράλληλα, να μετασχηματισθεί ο ίδιος συμφωνα με τις απαιτήσεις και τις διακυμάνσεις της επικοινωνίας αυτής.

Συνεπώς, η αντίληψη του Λένιν για τον κινηματογράφο έχει δομηθεί, όπως μπορούμε να δούμε, σε δυο κύρια σημεία:

— Δεν είναι μόνο μια τέχνη με πλήρη αξία, αλλά επίσης μια τέχνη που πρέπει να κυριαρχήσει πάνω στις άλλες τέχνες την

εποχή της προλεταριακής επανάστασης και της οικοδόμησης του σοσιαλισμού χάρη στις δυνατότητές της να αναπτύσσει και να ανεβάζει σ' ένα υψηλότερο επίπεδο τη μαζική καλλιτεχνική επικοινωνία.

—Μολονότι είναι μια πολύ νεαρή τέχνη, ο κινηματογράφος κατόρθωσε αμέσως να αποκτήσει μια εξαιρετικά σημαντική θέση στο σύστημα των άλλων τεχνών ακριβώς εξαιτίας του γεγονότος ότι, με τις καινούργιες επικοινωνιακές δυνατότητές του, μπορεί να βρει απάντηση στο ζήτημα που είναι η βάση για μια σοσιαλιστική κουλτούρα: το ζήτημα της διείσδυσης της τέχνης μέσα στα βαθύτερα στρώματα των μαζών και της προσχώρησης των μαζών αυτών στον κόσμο της τέχνης και των αξιών της. Στα *Φιλοσοφικά Τετράδια* του Λένιν υπάρχει ένα σημείο που γράφει πως όταν ο άνθρωπος δεν είναι ικανοποιημένος με τον κόσμο αποφασίζει να τον αλλάξει με τη δράση του. Ο κινηματογράφος είναι ένα από τα κυριότερα μέσα αλλαγής του κόσμου και των ανθρώπων στον εικοστό αιώνα.

Έτσι, στην αντίληψη του Λένιν δεσπόζει κατηγορηματικά η ιδιαίτερα emphatic αξιολόγηση του κινηματογράφου σαν τέχνη, ενώ η κυρίαρχη ιδέα που εξυπακούεται είναι η αναγνώριση πως το *καλλιτεχνικό πλεονέκτημα του κινηματογράφου στην εποχή μας είναι πραγματικά το επικοινωνιακό του προτέρημα*. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που μετασχηματίζει, αναπτύσσει, εμπλουτίζει και ανεβάζει σ' ένα καινούργιο επίπεδο τη διαδικασία της μαζικής επικοινωνίας με την τέχνη: κι αυτός είναι ακριβώς ο λόγος που μπορεί να θέσει και να πετύχει στόχους που οι άλλες τέχνες δεν μπορούν να κατορθώσουν τόσο αποφασιστικά και με τόση επιτυχία.

Αν θέλουμε λοιπόν να κατανοήσουμε το γιατί και το πώς ο κινηματογράφος απέκτησε το σημερινό του στάτους σαν ανεξάρτητη και πρωτότυπη τέχνη, δεν πρέπει να ξεχνάμε ούτε λεπτό πως κατάφερε να επιβληθεί όχι ανεξάρτητα από, αλλά χάρη στις, καινούργιες επικοινωνιακές δυνατότητές του. *Η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου είναι το τεράστιο επικοινωνιακό δυναμικό του κι αυτός είναι ο λόγος που έχει πάρει τη θέση της πιο σημαντικής τέχνης.*

Η καλλιτεχνική και η επικοινωνιακή αρχή, σ' αυτή την περίπτωση, είναι δύο διαλεκτικοί πόλοι που συνυπάρχουν σε

αμοιβαία ενότητα και αντίθεση.

Αυτό σημαίνει πως, εκτός άλλων πραγμάτων, στην καλλιτεχνική του ανέλιξη ο κινηματογράφος πρέπει να βρίσκεται πάντοτε σε επαφή με το μαζικό κοινό, πως πρέπει να προσπαθεί να βρει μια επιβεβαίωση ή έναν αντίλογο στις αντιδράσεις των μαζών. Η ανάπτυξη του κινηματογράφου σαν τέχνη δεν είναι μια καθαρά εργαστηριακή πράξη, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, είναι αδιαχώριστη από τους εμπειρικούς δεσμούς με τις πλατιές μάζες του κοινού, *επειδή αυτός ακριβώς ο επικοινωνιακός δεσμός είναι το πραγματικό εργαστήρι του κινηματογράφου*. Η, για να το πούμε διαφορετικά: θα πρέπει κανείς ν' αναζητήσει την πηγή της ανάπτυξης του κινηματογράφου σαν τέχνη, όχι μόνο μέσα στον εσωτερικό του χώρο αλλά στους συγκεκριμένους δεσμούς και σχέσεις του με το εξωτερικό κοινωνικό περιβάλλον.



Αυτά τα προκαταρκτικά σημεία εκκίνησης για τη συζητησή μας μπορεί να φανούν αυτονόητα σε μερικούς, επέτρεψα όμως στον εαυτό μου ν' αρχίσει μ' αυτά επειδή, ακόμα και σήμερα, υπάρχουν πολλοί κινηματογραφιστές που τους αρέσει να μιλούν για τον κινηματογράφο σαν τέχνη της ελίτ και σπεύδουν να μας δείξουν παραδείγματα από δημοφιλείς αλλά φτωχές καλλιτεχνικά ταινίες όταν αναφερόμαστε στα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου. Μ' αυτό τον τρόπο υποστηρίζουν έντονα τη θέση πως ακριβώς αυτή η επικοινωνιακή ιδιότητα του κινηματογράφου είναι εκείνη που πολύ συχνά τον εξοντώνει σαν τέχνη.

Η άποψη αυτή ειδικά έχει διαδοθεί πλατιά και επίμονα σε σχέση με τη σημερινή κατάσταση του κινηματογράφου σαν τέχνη. Διατείνεται ότι η περίοδος της προσωπικής συμβολής του δημιουργού στον κινηματογράφο έχει πια περάσει. Οι μεγάλες δημιουργικές προσωπικότητες είναι προνόμιο των δύο ή τριών προηγούμενων δεκαετιών και ο κύριος στόχος των σημερινών κινηματογραφιστών είναι να απλώσουν - και να χρησιμοποιήσουν, περισσότερο ή λιγότερο, πρωτότυπα τις αισθητικές ανακαλύψεις που έγιναν προγενέστερα για να πραγματοποιήσουν τις δικές τους καλλιτεχνικές προθέσεις. Ο κινη-

ματογράφος, επομένως, βρίσκεται σε μια κατάσταση κυκλοφορίας, περισσότερο η λιγότερο επιτυχημένης, παλιότερων αισθητικών ανακαλύψεων κι αυτός είναι ο λόγος που σήμερα φαίνεται δύσκολο να μιλήσεις για καινούργιες αισθητικές ανακαλύψεις και να βρεις, όσο και να δείξεις, νεωτεριστές δημιουργούς και ταινίες. Κι ακόμα, υποστηρίζεται πως, τελευταία, η διαδικασία αντίστροφης πορείας του κινηματογράφου, η επιστροφή του σε προηγούμενα στάδια και περισσότερο παραδοσιακά είδη και μορφές, έχει γίνει πιο έκδηλη.

Η προς τα μπρος κίνηση φαίνεται να έχει παραχωρήσει τη θέση της σε μια ρετρό κίνηση που η μόνη της έγνοια είναι να πισωδρομήσει τον κινηματογράφο σε παλιότερες περιόδους, να τον καθλώσει σε προηγούμενους κύκλους, σε κοινότερες εικονοπλασίες και φθαρμένες ιδέες. Έτσι, αφότου έφτασε στο επικοινωνιακό του στάδιο, ο κινηματογράφος δεν φαίνεται πια ικανός να εξελιχθεί αισθητικά σαν δημιουργική τέχνη.

Στ' αλήθεια, είναι αναντίρρητο ότι οι άνθρωποι που εξασφάλισαν την επιτυχία του επιλεγόμενου «κινηματογράφου των δημιουργών» έχουν παραμεριστεί σήμερα: μοιάζουν κάπως με περηφάνους ερημίτες στα περιθώρια της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Η παρουσία του «σινεμά - ρετρό» είναι επίσης έκδηλη, και η επιθυμία να χρησιμοποιηθούν παλιά μοντέλα και δοκιμασμένες ιδέες έχει πάρει μια αξιόλογη θέση στο πανόραμα των σύγχρονων δημιουργικών αναζητήσεων. Θα μπορούσε κανένας ακόμα και να μιλήσει για την αναγνωρισμένη παρουσία «κανονικών» ειδών και «κανονικών» εικόνων στον κινηματογράφο. Τελικά, είναι εξίσου αληθινό πως στην καλλιτεχνική ρευστότητα του κινηματογράφου προστέθηκε, κάτω από διαφορετικές φόρμες, η παραγωγή του ερασιτεχνικού κινηματογράφου πράγμα που επηρέασε όχι μόνο τους δημιουργούς του κινηματογράφου αλλά και τους πιο πεπεισμένους και συνεπείς επαγγελματίες. Με μια λέξη: ο Κινηματογράφος αλλάζει έντονα μπροστά στα μάτια μας και δεν μπορούμε να το αγνοήσουμε.

Το συνολικό πρόβλημα, όμως, είναι ακριβώς αυτό: να δούμε τις αλλαγές στην ολότητά τους, στην πραγματικότητά τους, κι όχι μόνο σε σχέση με το τωρινό η το απόμακρο παρελθόν της «έβδομης τέχνης», γιατί είναι γεγονός ότι, στη δεκαετία που πέρασε, η θέση των μεγάλων δημιουργικών προσωπικοτήτων

δεν έμεινε κενή μόνο που την κατέλαβαν όχι άλλες προσωπικό-
τητες αλλά το σύνολο των εθνικών κινηματογραφιών που μέχρι
τελευταία ήταν μονάχα λευκές κηλίδες στον κινηματογραφικό
χάρτη. Επιπλέον, ο κινηματογράφος σήμερα αναδημιουργεί
στην οθόνη την εθνική ατμόσφαιρα και τους εθνικούς χαρακτή-
ρες, την ιστορική και την ενδόμυχη ύπαρξη των ανθρώπων με
πολύ μεγαλύτερη καλλιτεχνική πειστικότητα και δύναμη· σήμε-
ρα έχει περισσότερους και δικαιότερους λόγους να ισχυριστεί
ότι είναι ένα αληθινό ντοκουμέντο της εποχής μας. Μπορεί
λοιπόν να θεωρηθεί ότι, η ανακάλυψη καινούργιων ανθρώπινων
κόσμων η αλήθεια της ανθρώπινης ύπαρξης, το επίτευγμα
πειστικών εικόνων ολοκληρωτων λαών, δεν είναι ένα καινούργιο
δημιουργικό αποτέλεσμα, μια νέα φιλική αισθητική;

Πιστεύω ότι θα πρέπει να αντιμάχεται κάποιος κατηγορημα-
τικά την άποψη πως, από αισθηματική σκοπιά, τίποτα το
αξιόλογο και το ενδιαφέρον δεν γίνεται σήμερα στον κινηματο-
γράφο· και το επιχείρημα ενάντια σ' αυτή την άποψη πρέπει να
είναι επιχείρημα αρχής: το πρόβλημα είναι πως ο σύγχρονος
κινηματογράφος είναι σε μια περίοδο εσωτερικής αναζωογόνησης
και ξεπεράσματος των αισθητικών του ορίων προκειμένου να
πλατύνει και να εμπλουτίσει τις επικοινωνιακές τους δυνατότητες.
Αυτός είναι ο λόγος, όχι μόνο της παρούσας διεργασίας
κανονικοποίησης αρκετών από τις παλιές και δοκιμασμένες
φόρμες, αλλά επίσης της διεργασίας βαθιών εσωτερικών μετα-
σχηματισμών που οδηγούν στη χρήση νέων εσωτερικών μορ-
φών και στη «μόλυνση» των ειδών, την εμφάνιση μη - παραδο-
σιακών εικόνων και την καλλιτεχνική υποστήριξη καινούργιων
ιδεών που θεωρούνταν παλιότερα μη - φωτογενείς. Σαν αποτέλε-
σμα όλων αυτών, σήμερα ο κινηματογράφος βρίσκεται σ' ένα
στάδιο μιας βαθύτερης διεϊσδυσης στο σύγχρονο κόσμο, την
καθημερινή του ζωή, την ψυχολογία του, την Κοινωνιολογία
και την Κουλτούρα του.

Έτσι απόδειξη της προοδευτικής εξέλιξης του κινηματογρά-
φου σαν εκφραστικού μέσου δεν είναι μόνο το γεγονός πως
είναι σε θέση να δώσει μια πλήρη έκφραση των ατομικών
καλλιτεχνικών αντιλήψεων και της προσωπικής κουλτούρας
των δημιουργών. Ο κινηματογράφος το έχει ήδη κατορθώσει
αυτό και σήμερα είναι σε θέση να ικανοποιήσει τις πιο

απαιτητικές και φιλόδοξες ατομικές δημιουργικές προθέσεις. Παράλληλα, όμως, μπορεί τώρα να μετατραπεί σ' ένα μοναδικό όργανο της μαζικής και εθνικής κουλτούρας και έτσι, να διαδραματίσει ένα ρόλο στη διαμόρφωση την κοινών πνευματικών ενδιαφερόντων και της εθνικής συνείδησης. Έχοντας αποδείξει ότι μπορεί να είναι ισότιμος με τις παλιές κλασικές τέχνες και έχοντας απαλλαγεί από το σύμπλεγμα κατωτερότητας του σε σχέση μ' αυτές; περνάει τώρα σ' ένα άλλο, ανώτερο επίπεδο της εξέλιξής του κάνει επίδειξη της ικανότητάς του να ενσωματώνεται οργανικά σε μια δοσμένη κουλτούρα και να παίρνει ένα, ακόμα πιο ενεργό, μέρος στο σύνολο της πνευματικής ζωής μιας ορισμένης κοινωνίας· ειδικότερα στη δική μας σοσιαλιστική κοινωνία, μέσα στη γενική πολιτιστική άνοδο και την καθολική εξέλιξη, όπου ο Κινηματογράφος έχει γίνει ένα μοναδικό μέσο έκφρασης τόσο της ατομικής όσο και της συλλογικής πολιτιστικής συνείδησης. Έτσι, όχι μόνο έχει διεισδύσει μέσα στις μάζες αλλά έχει πραγματικά γίνει ένα μοναδικό μέσο για τη δική τους αυτο - έκφραση, την καλλιτεχνική τους ανάπτυξη και την αισθητική τους εκπαίδευση. Ο κινηματογράφος είναι ένα υπαρκτό και ιδιαίτερα ενεργό συστατικό της σοσιαλιστικής κουλτούρας ακριβώς εξαιτίας του γεγονότος ότι τα αισθητικά του χαρακτηριστικά έχουν αποκτήσει νέες επικοινωνιακές διαστάσεις. Τώρα, περισσότερο από ποτέ, ο κινηματογράφος είναι ένα καλλιτεχνικά πειστικό και μοναδικό μέσο μαζικής επικοινωνίας.



Καθώς η καλλιτεχνική διαμόρφωση του κινηματογράφου είναι ένα γεγονός μακρόχρονης πορείας, πολλοί θεωρούν σωστό να τον χαρακτηρίσουν σαν «παλιά», «κλασική» τέχνη που πήρε τη θέση της μέσα στην κοινή οικογένεια των τεχνών και που έχει αρχίσει να ακολουθεί τους γνωστούς, παραδοσιακούς δρόμους της καλλιτεχνικής κουλτούρας. Έχουν αρχίσει να αντιμετωπίζουν τον κινηματογράφο όπως όλες τις άλλες τέχνες χωρίς να λογαριάζουν το γεγονός ότι, γενετικά, είναι δεμένος μ' ένα εντελώς καινούργιο σύστημα επικοινωνίας κι ότι ποτέ δεν είχε πραγματικά κόψει τους δεσμούς του μ' αυτό το σύστη-

μα. Τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου συνδέονται με την επισήμανση των επικοινωνιακών δυνατοτήτων της κινούμενης φωτογραφικής εικόνας που μόλις είχε ανακαλυφθεί. Το γεγονός αυτό είχε μια μόνιμη και διαρκή επίδραση πάνω στη φύση της Καλλιτεχνικής του εικονοπλασίας. Ακόμα και πριν αποκτήσει μια πλήρη καλλιτεχνική αξία σαν εκφραστικό μέσο, έδειξε μια καθοριστική προτίμηση στην κωμωδία, το μελόδραμα και την περιπετειώδη ιστορία: εκείνα δηλαδή τα είδη που μπορούν να εγγυηθούν τον επικοινωνιακό δεσμό με το πλατύ κοινό δίχως να είναι απαραίτητα και υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας. Έτσι, το επικοινωνιακό αξίωμα του κινηματογράφου μπορεί να διεκδικήσει μια μακρύτερη ιστορία από το καλλιτεχνικό αξίωμα. Στην περίοδο της αισθητικής του εξέλιξης και της τελικής του μεταμόρφωσης σε τέχνη με πλήρη αξία, ο κινηματογράφος έγινε ακόμα πιο ανεξάρτητος από τις εμπορικές συνθήκες ύπαρξης και ανάπτυξης του αλλά συνέχισε να εξαρτιέται από τις επικοινωνιακές συνθήκες και τις κοινωνικές διεργασίες της επικοινωνίας. Ακριβώς χάρη στο γεγονός ότι οι επικοινωνιακές δυνατότητές του: αποδείχτηκαν αξιoσημείωτα μεγαλύτερες από τις δυνατότητες των άλλων τεχνών, έφτασε να καταλάβει μια κυρίαρχη θέση στο σύστημα των τεχνών, ερχόμενος, λειτουργικά, στο προσκήνιο και υφιστάμενος μια προοδευτική καλλιτεχνική εξέλιξη με εκπληκτικά αποτελέσματα μέσα σε αξιoσημείωτα μικρό χρονικό διάστημα. Χρησιμοποιώντας την πείρα των παλιών τεχνών, ο κινηματογράφος άσκησε ταυτόχρονα μια αξιόλογη επίδραση πάνω τους αλλάζοντάς τις σε ορισμένες πλευρές. Όλα αυτά είναι αναντίρρητα, αλλά, παρά τα επιτεύγματά του και τη γοργή καλλιτεχνική του ανάπτυξη, δεν έμεινε τελείως ανεξάρτητος από τις εξωτερικές επιρροές. Ενώ οι άλλες τέχνες εξαρτιώνται κύρια από την επικοινωνιακή κατάσταση που διαμορφώνεται στη σφαίρα -της καλλιτεχνικής κουλτούρας, ο κινηματογράφος, σ' ένα πολύ μεγαλύτερο βαθμό, εξαρτιέται από τη γενική επικοινωνιακή κατάσταση και από την ανάπτυξη των διεργασιών επικοινωνίας μέσα σε μια δοσμένη κοινωνική ομάδα. Αυτό έγινε φανερό μετά την εμφάνιση της τηλεόρασης. Από τη στιγμή της γέννησης αυτού του νέου τεχνικού μέσου επικοινωνίας, οι δεσμοί του κινηματογράφου με τις μαζικές επικοινωνίες έγιναν ολοφάνεροι και αναντίρρητοι.

Η ουσία του ζητήματος είναι πως οι αλλαγές του κινηματογράφου σαν καλλιτεχνικού μέσου έκφρασης εξαρτιώνται άμεσα από τις αλλαγές που πραγματοποιούνται στις σφαίρες της επικοινωνίας που συνδέονται με τις ίδιες τις μαζικές επικοινωνίες. Όλες οι αντιφάσεις και τα προβλήματα που εμφανίζονται στη σφαίρα της μαζικής επικοινωνίας έχουν μια άμεση η έμμεση επίδραση στην καλλιτεχνική εξέλιξη του κινηματογράφου. Κάθε αλλαγή στη λειτουργία των μαζικών μέσων επικοινωνίας οδηγεί σε συγκεκριμένες αλλαγές στις αρχές της δημιουργικής τέχνης της καλλιτεχνικής έκφρασης και των αισθητικών αντιλήψεων της έβδομης τέχνης. Έτσι, οι επικοινωνιακές δυνατότητες της έβδομης τέχνης δεν είναι μόνο έμφυτες, καθαρά εσωτερικές και απόλυτα ανεξάρτητες καλλιτεχνικές δυνατότητες. Είναι ο ενεργός συνδετικός κρίκος του κόσμου της «έβδομης τέχνης» με τον εξωτερικό κόσμο και, μ' αυτή τη έννοια, υπόκεινται σε συνεχείς μετασχηματισμούς. Γι' αυτό ο κινηματογράφος είναι μια δυναμική και συνεχώς εξελισσόμενη τέχνη. Αλλάζει διαρκώς εξαιτίας της πολύ μεγαλύτερης — συγκριτικά με τις άλλες τέχνες — εξάρτησής του από την αντικειμενικά δημιουργούμενη επικοινωνιακή κατάσταση.

Τελευταία, ο δεσμός και η εξάρτηση του κινηματογράφου από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, ιδιαίτερα της τηλεόρασης, έχει γίνει εξαιρετικά προφανής. Οι πρόσφατες μεταμορφώσεις της «έβδομης τέχνης» συνδέονται στενά με τις αλλαγές που έχει επιβάλλει η τηλεόραση στη γενική επικοινωνιακή κατάσταση καθώς και με τους μετασχηματισμούς και τις γοργές εξελίξεις των διεργασιών μαζικής επικοινωνίας. Η παραλληλία οπτικής κινηματογραφικής και τηλεοπτικής επικοινωνίας, ειδικότερα, προκάλεσαν μια έντονα επιλεκτική συμπεριφορά στο πλατύ κοινό. Η συμπεριφορά αυτή συνδέεται τόσο με τον αυξημένο όγκο του ρεύματος των μηνυμάτων (τα μηνύματα του κινηματογράφου είναι μόνο ένας τύπος και, συνήθως, όχι ο περισσότερο προτιμητέος τύπος μηνυμάτων αυτού του ρεύματος) όσο και με την ποιότητά τους που τα κάνει ικανά να εκπληρώνουν τις υποκειμενικές απαιτήσεις και προσδοκίες των ανθρώπων. Το φαινόμενο αυτό περιπλέκει ιδιαίτερα το δεσμό του κινηματογράφου με το μαζικό κοινό. Η πράξη δείχνει ότι πολύ συχνά η απαραίτητη, επιθυμητή και προτιμητέα καλλιτεχνική πληροφό-

ρηση μπορεί να βρεθεί στην τηλεοπτική οθόνη μάλλον παρά στις σκοτεινές κινηματογραφικές αίθουσες. Η προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες μειώθηκε και σε μερικές περιπτώσεις, παρουσίασε τέτοια απότομη πτώση που προκάλεσε πολλές συζητήσεις για κρίση του κινηματογράφου σαν κοινωνικό - πολιτιστικού θεσμού. Σαν συνέπεια, πολλοί δημιουργοί άρχισαν να αμφισβητούν το χαρακτηρισμό του κινηματογράφου σαν της πιο σημαντικής τέχνης. Πιστεύουν ότι ο κινηματογράφος έχασε το επικοινωνιακό του πλεονέκτημα και ότι η τηλεόραση τον εξόρισε μια για πάντα ανάμεσα στις παραδοσιακές τέχνες και τον καταδίκασε σε κάποια λήθη.

Το γεγονός ότι ο κινηματογράφος περνάει μια φάση λειτουργικής σύγχυσης και δυσκολιών είναι αναμφισβήτητο. Αλλά, είναι λόγος αυτός για να υποτιμήσει κανείς αμέσως τον κινηματογράφο σαν τέχνη και να τον θεωρήσει απόβλητο από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας; Θα έπρεπε άραγε να αποκηρυχτεί ο κινηματογράφος εξαιτίας της θριαμβευτικής εισβολής της τηλεόρασης;



Όπως είναι γνωστό, κάποτε η επιλεγόμενη «φιλολογία», μια φιλόδοξη τάση στη μελέτη της έβδομης τέχνης — τάση που στάθηκε πολύ βραχύβια — έκανε μια διάκριση ανάμεσα σ' ένα «φιλμικό γεγονός» κι ένα «κινηματογραφικό γεγονός». Όριζε σαν «φιλμικό γεγονός» όλα εκείνα που είχαν δημιουργηθεί στο κινηματογραφικό εργαστήριο και που είχαν μεταβληθεί σε υλικό, σε φιλμική μορφή προκειμένου να εκφράσουν τη ζωή μ' ένα μόνιμο και διαρκή τρόπο διαμέσου καλλιτεχνικών η ντοκουμενταριστικών εικόνων. Σαν «κινηματογραφικό γεγονός» οριζόταν η κυκλοφορία των ταινιών και η παρουσίασή τους στο κοινό μέσα σε ειδικές συνθήκες: τις Κινηματογραφικές αίθουσες. Η φιλολογία μας σύστηνε να δεχτούμε τους δύο τύπους αυτούς μόνο σαν συναφή και οργανικά δεμένα γεγονότα: επειδή μόνο τότε μπορούσαν να σχηματίσουν μια πλήρη και συνεπή ομάδα πανομοιότυπων συμπεριφορών. Ο κινηματογράφος σαν πραγματικότητα σχηματίζεται από τη μόνιμη σύνθεση

ανάμεσα στα «φιλμικά γεγονότα» και τα «κινηματογραφικά γεγονότα».

Όπως μπορούμε να δούμε, εδώ ο κινηματογράφος παρουσιάζεται σαν μια οργανική ενότητα ανάμεσα στο φιλμ και τον αντίστοιχο θεσμό που παρέχει τις απαραίτητες προϋποθέσεις για το μετασχηματισμό του σε θέαμα, δηλαδή το μετασχηματισμο του σε μια συλλογική εμπειρία και ένα κοινωνικό γεγονός. Αναμφίβολα, για μια πολύ μεγάλη χρονική περίοδο, από το ξεκίνημά του, ο Κινηματογράφος υπήρχε στην πράξη σαν ενότητα των συγκεκριμένων, ξέχωρων ταινιών και των αντίστοιχων θεσμικών χώρων που υλοποιούσαν την προβολή αυτών των ταινιών κάνοντάς την δημόσιο γεγονός. Μια ορισμένη λειτουργική ενότητα υπήρχε ανάμεσα στο «φιλμικό γεγονός» και το κινηματογραφικό γεγονός. Αυτή η κατάσταση συνεχίστηκε ως την εμφάνιση της τηλεόρασης. Επειδή ήταν η τηλεόραση εκείνη που, παρέχοντας καινούργιες ευκαιρίες για την προβολή μιας κινηματογραφικής ταινίας, έκανε την αναγκαιότητα και την επάρκεια των προηγούμενων μορφών θεσμοποίησης του κινηματογράφου σαν τέχνη μάλλον αμφίβολη. Η κατάσταση αυτή άνοιξε ένα χάσμα ανάμεσα στο «φιλμικό γεγονός» και το «κινηματογραφικό γεγονός» που προκάλεσε πολλές συζητήσεις σχετικά με την κρίση του κινηματογράφου σαν τέχνη.

Με τον τρόπο αυτό το μεγάλο ερώτημα για τη θέση του κινηματογράφου στο σύγχρονο κόσμο έχει συγκεκριμενοποιηθεί σαν μια ορισμένη αντίφαση που υπάρχει ανάμεσα στο κινηματογραφικό φιλμ και τον τρόπο που λειτουργεί μέσα στην Κοινωνία. Για να γίνουμε σαφέστεροι, δημιουργήθηκε μια καινούργια κατάσταση κάτω από την επίδραση της τηλεόρασης και ορισμένων άλλων τεχνικών επιτευγμάτων (βιντεοκασσέτες). *Η σπουδαιότητα της κινηματογραφικής ταινίας σαν μέσο επικοινωνίας (στο βαθμό που έγιναν δυνατοί και άλλοι τρόποι προβολής της) έχει διατηρηθεί, η ακόμα και αυξηθεί στην παρούσα κατάσταση πραγμάτων, ενώ ο θεσμός του κινηματογράφου (σαν δίκτυο για την διανομή των ταινιών και σαν συλλογικό δημόσιο θέαμα) είναι φανερό ότι περνάει κρίση. Η άμεση συνέπεια είναι ότι ολοένα και περισσότεροι άνθρωποι αρχίζουν να θεωρούν τον κινηματογράφο σαν μια συλλογή ταινιών και όχι σαν δημόσιο θέαμα με τη δική του τελετουργία, κανονικότητα, και τα δικά του*

συγκεκριμένα κοινωνικο - ψυχολογικά χαρακτηριστικά. Η σημαντικότητα της ταινίας σαν ένα περισσότερο ή λιγότερο μοναδικό έργο τέχνης έχει διατηρηθεί για το σύνολο του κινηματογραφικού κοινού αλλά το δημόσιο θέαμα έχει γίνει προνόμιο μόνο για μερικές, πολύ λίγες ανθρώπινες ομάδες που είναι και το πιο ενεργό τμήμα του κινηματογραφικού κοινού. Η επικοινωνία που πραγματοποιούνταν στην κινηματογραφική αίθουσα κατά τη διάρκεια της προβολής μιας ταινίας (επικοινωνία μεταξύ ταινίας και κοινού, μεταξύ του θεατή και της συντροφιάς του, μεταξύ του θεατή και όλων εκείνων που ήταν παρόντες στην αίθουσα) και που παρείχε μια μοναδική κοινωνικο - ψυχολογική και αισθητική βάση για κοινή εμπειρία έχει αρχίσει να αγνοείται σαν ιδιαίτερη αξία από το μαζικό κοινό.

Σημαίνουν, όμως, όλα αυτά έναν κάποιο περιορισμό της περιμέτρου δράσης του κινηματογράφου σαν τέχνη; Μπορεί άραγε αυτή η τέχνη να συνεχίσει την εξέλιξή της όπως είχε κάνει μέχρι τώρα όταν ο θεσμικός τρόπος της συγκεκριμένης της ύπαρξης, διαμέσου των ανθρώπων και για τους ανθρώπους, αλλάζει;

Αναγκασμένος να συμμορφωθεί με την γενική επικοινωνιακή κατάσταση και την εξέλιξη των διεργασιών μαζικής επικοινωνίας, ο κινηματογράφος βρίσκεται εμφανώς σε περίοδο μετασχηματισμού. Προσαρμόζεται απτά στις μεταπρεπόμενες συνθήκες κάνοντας την υπάρχουσα αλληλενέργεια μεταξύ «φιλμικού» και «κινηματογραφικού γεγονότος» πιο δυναμική. Σαν αποτέλεσμα, η καλλιτεχνική ταινία πρωτοστατεί σήμερα στις επικοινωνιακές εκφάνσεις του κινηματογράφου και γίνεται πιο ανεξάρτητη και πιο σημαντική απ' όσο πριν. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο κινηματογράφος σαν δημόσιο θέαμα και σαν συλλογική τέχνη έχει εξαφανιστεί μια για πάντα ούτε ότι έχει πάψει να ανήκει στις διάφορες κοινωνικές ομάδες - στο λαό. Ο Άγγλος Κριτικός David Thomson έγραψε: «Ο κινηματογράφος δεν είναι πια ένα κοινωνικό ενδιαφέρον αλλά η αναζήτηση του ειδικού για κάτι που ονομάζεται «ένα φιλμ».

Νομίζω ότι παρόμοιες γενικεύσεις για τη σύγχρονη κατάσταση της «έβδομης τέχνης» είναι υπερβολικές. Δίνουν έμφαση στην κατάρρευσή του σαν τέχνη, ενώ ο κινηματογράφος, στην τωρινή του φάση εξέλιξης, δυναμώνει σαν τέχνη διαφοροποιώ-

ντας και πλουτίζοντας τις δυνατότητες προώθησης της κινηματογραφικής ταινίας. Αν δούμε από κοντύτερα την παρούσα κατάσταση θα πεισθούμε πως ο κινηματογράφος εξακολουθεί να ελκύει το κοινωνικό ενδιαφέρον και πως δεν έχει αποκόψει τους δεσμούς του με το μαζικό κοινό και τις διάφορες άλλες κατηγορίες των θεατών. Το όλο θέαμα είναι ότι τώρα επικοινωνεί παράλληλα με το κοινό του σε διαφορετικά επίπεδα.

Πρώτα απ' όλα δεν θα πρέπει να δεχτεί κάποιος σαν απόλυτο το γεγονός ότι η κινηματογραφική ταινία φεύγει από την κινηματογραφική αίθουσα. Αντίθετα, δημιουργούνται καινούργιες ταινίες που, λαβαίνοντας υπόψη την τωρινή επικοινωνιακή κατάσταση, εξακολουθούν να έχουν σαν στόχο τους και βασική μορφή της ύπαρξής τους τον παραδοσιακό μετασχηματισμό του «φιλμικού γεγονότος» σε «κινηματογραφικό γεγονός». Επιπλέον, υπάρχουν σήμερα τέτοιες ταινίες που προορίζονται για τις κινηματογραφικές αίθουσες και που δεν μπορούν να πραγματοποιήσουν την επικοινωνία τους με το κοινό αν δεν είναι μέρη του δημόσιου θεάματος. Αυτές είναι συνήθως ταινίες με μεγαλύτερες επικοινωνιακές δυνατότητες, ταινίες που μπορούν να δώσουν τη μάχη τους και να επιζήσουν θαυμάσια μέσα στην τωρινή επικοινωνιακή κατάσταση. Έτσι, ταινίες σαν το «1900», τη «Σιβηριάδα», το «Αποκάλυψη Τώρα» είναι αδιανόητες για τη μικρή τηλεοπτική οθόνη, μπορούν να υπάρξουν μόνο με βάση τις αυθόρμητες και έντονα ερεθισμένες συλλογικές αντιδράσεις του κοινού. Αν δεν αντιληφθούμε επομένως ότι η κινηματογραφική ταινία μπορεί σήμερα να υποστηρίξει την παρουσία της μπροστά στο μαζικό κοινό με τις παραδοσιακές και αντιπροσωπευτικές φόρμες, υποτιμάμε τον κινηματογράφο σαν μια μοντέρνα, δυναμική και πολύ εύπλαστη ζωντανή τέχνη.

Τα τόχρωνα, υπάρχουν ταινίες που δεν επιχειρούν να σταθούν μακριά από τον παραδοσιακό τρόπο προβολής και ύπαρξης του κινηματογράφου αλλά που, επίσης, δεν προσπαθούν να προσαρμοστούν ενεργά στη σημερινή επικοινωνιακή κατάσταση. Στόχος τους, πάνω απ' όλα, είναι να εκφράσουν τις υποκειμενικές προθέσεις των δημιουργών τους. Είναι, συνεπώς, προσανατολισμένες προς εκείνο το τμήμα του κινηματογραφικού κοινού που μπορεί να μοιραστεί τις απόψεις τις ιδέες και το προσωπικό ύφος των δημιουργών τους, και όχι προς το σύνολο

του Κοινού. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία του Ταρκόφσκι «Ο καθρέφτης». Ο μοντέρνος κινηματογράφος αντιδρά στην επιλεκτική συμπεριφορά του μαζικού κοινού με τέτοιες ταινίες, τολμώντας ταυτόχρονα να προκαλεί παρόμοια επιλεκτική συμπεριφορά και να τη χρησιμοποιεί για τους δικούς του σκοπούς. Μ' αυτό τον τρόπο, οι θεατές με υψηλότερες απαιτήσεις και αξιόλογη κινηματογραφική καλλιέργεια που αγνοούν τις μαζικές παραγωγές παραμένουν μέσα στη σφαίρα επιρροής του κινηματογράφου. Έτσι, ακόμα και οι ταινίες με συνειδητά μειωμένες επικοινωνιακές προθέσεις βοηθούν τον κινηματογράφο να προσαρμόζεται στη γενική επικοινωνιακή κατάσταση.

Ο σύγχρονος κινηματογράφος ωστόσο δεν θα συμβάδιζε με τις αλλαγές αν αγνοούσε τις δυνατότητες που προσφέρουν οι πιο δημοφιλείς και αποτελεσματικές μορφές επικοινωνίας με το μαζικό κοινό. Δεν θα μπορούσε με κανένα τρόπο να παραμείνει αδιάφορος απέναντι στα εκατομμύρια και εκατομμύρια θεατών της τηλεόρασης. Μολονότι το τηλεοπτικό θέαμα διαθέτει μια μεγάλη ποικιλία πληροφοριακών και αισθητικών μηνυμάτων που προσφέρονται για διαφορετικούς τρόπους πρόσληψης, αξιολόγησης και ανταπόκρισης, η κινηματογραφική ταινία έχει πραγματοποιήσει ένα αξιόλογο βήμα στην αποδημία από τη μεγάλη, στη μικρή οθόνη. Κι αυτό βρίσκεται σε πλήρη αρμονία με την επικοινωνιακή φύση της έβδομης τέχνης. Η κοινωνιολογική έρευνα έχει αποδείξει κατηγορηματικά ότι τα κινηματογραφικά προγράμματα της τηλεόρασης είναι τα προγράμματα που προτιμά περισσότερο το τηλεοπτικό κοινό. Κατ' αυτό τον τρόπο το *κινηματογραφικό κοινό συγχωνεύεται απόλυτα με το τηλεοπτικό κοινό κι αυτή είναι η αληθινή δικαίωση της θεσμικής μετανάστευσης της κινηματογραφικής ταινίας.*

Όπως μπορεί κανείς να ^{εί} ο κινηματογράφος υπάρχει τώρα σαν τέχνη διαμέσου της πραγματοποίησης ποικίλων επαφών με το μαζικό κοινό:

α) συγκεκριμένες κινηματογραφικές επαφές με το πλατύτερο μαζικό κοινό.

β) συγκεκριμένες κινηματογραφικές επαφές με ένα μικρότερο, πιο απαιτητικό κοινό με υψηλότερα κινηματογραφική καλλιέργεια.

γ)ποικίλες κινηματογραφικές επαφές με το πλατύτερο τηλεοπτικό κοινό.

Έτσι, πραγματοποιώντας την επικοινωνία της με το κοινό σε διάφορα επίπεδα και υπάρχοντας μέσα στα θεσμικά όρια του κινηματογράφου, ενώ ταυτόχρονα το υπερβαίνει, η κινηματογραφική ταινία έχει κατορθώσει να ασκήσει τέτοια επίδραση όση δεν είχε ποτέ πριν. Διατυπώνοντάς το απλά και σταράτα, μέσα στις σύγχρονες συνθήκες η κινηματογραφική ταινία είναι η πιο προτιμητέα και η πιο πανίσχυρη μορφή πνευματικής ομοφωνίας, συλλογικής ταύτισης και αυθόρμητης ενότητας με την οποία οι μάζες αποδέχονται την τέχνη και την κουλτούρα. Αυτό δεν σημαίνει φυσικά πως δεν υπάρχουν προβλήματα και αντιφάσεις. Θέλω, ωστόσο, να τονίσω το γεγονός ότι ο κινηματογράφος σαν τέχνη έχει πραγματικά τη θέση της «πιο σημαντικής τέχνης» στο βαθμό που η ταινία είναι εκείνη που έχει διεισδύσει στο πυρήνα των πλατύτερων μαζών και έχει γίνει το πιο προτιμητέο και το πιο πανίσχυρο μέσο για την καλλιέργεια του πνεύματος της σοσιαλιστικής κουλτούρας και τέχνης στις μάζες αυτές. Έτσι, ακόμα και στην εποχή της τηλεόρασης ο κινηματογράφος έχει διατηρήσει τη θέση της ηγετικής τέχνης επειδή έχει κατορθώσει να προσαρμοστεί δημιουργικά στις μεταβαλλόμενες συνθήκες και έχει πάρει διάφορες μορφές έκφρασης που, στην ολότητά τους και την ενότητά τους, δεν αρνούνται αλλά επιβεβαιώνουν μάλλον τη γενετική τους συγγένεια με τον κινηματογράφο σαν τέχνη.

Στις σοσιαλιστικές συνθήκες ο κινηματογράφος έχει μεταβληθεί σε μια μοναδική πολιτιστική δύναμη υπέρτατης σπουδαιότητας.



Έχει γίνει σαφές: δεν θα έπρεπε να μας προκαλεί εκπληξη το ότι το πρόβλημα των σχέσεων ανάμεσα στον κινηματογράφο και το κοινό του είναι ένα πρόβλημα που, τελευταία, επανέρχεται συχνά. Αυτό δεν είναι τυχαίο, έχει προκληθεί από το γεγονός ότι αυτές οι σχέσεις, παράλληλα με την εκλαϊκευσή τους, έχουν γίνει εξαιρετικά περίπλοκες. Σήμερα το μαζικό κοινό δεν είναι πια μια αδρανής μάζα που μπορεί να ικανοποιηθεί αισθητικά με πρωτόγονο τρόπο· είναι μια ενεργός δύναμη

που πρέπει να κατακτηθεί με το μέσο του κινηματογράφου και να συμπεριληφθεί στη διεργασία της παραπέρα ανάπτυξης και της δημιουργικής ανοδικής πορείας της σοσιαλιστικής κουλτούρας. Είναι ξεκάθαρο λοιπόν όχι πρέπει να αντιληφθούμε το γεγονός ότι η άλλη πλευρά της εξέλιξης του κινηματογράφου σαν καλλιτεχνικού μέσου επικοινωνίας είναι η ανάπτυξη των εσωτερικών, κρυμμένων δυνάμεών του, των δημιουργικών δυνατοτήτων του και του καλλιτεχνικού δυναμικού του σε ιδέες και εικόνες. Το πρόβλημα του μαζικού κοινού δεν είναι πια απλά και μόνο πρόβλημα διανομής και κατανάλωσης της κινηματογραφικής ταινίας - αν και αυτό είναι μέρος του. *Σήμερα το πρόβλημα του μαζικού κοινού είναι το πρόβλημα της δημιουργικής τέχνης αυτής καθαυτής.*

Ανάμεσα στους πολυάριθμους όρους που έχουν πρόσφατα πλουτίσει το θεωρητικό μας λεξικόγιο, μεγάλη σπουδαιότητα έχει αποδοθεί στον επιλεγόμενο «αντίστροφο δεσμό». Στον κινηματογράφο η ιδέα αυτή είναι έκφραση της επίγνωσης για την αντίστροφη εξάρτηση της ταινίας από το θεατή και μας θυμίζει ότι υπάρχει πάντα μια συνεχής και αδιάκοπη επίδραση του μαζικού κοινού πάνω στη δημιουργική τέχνη. Και η ουσία του ζητήματος είναι ότι αυτός ο αντίστροφος δεσμός με τον ένα η τον άλλο τρόπο, έμμεσα η άμεσα, έχει φτάσει στο σημείο να καθορίζει τα δημιουργικά σχέδια των διάφορων ανεξάρτητων κινηματογραφιστών όσο και τα σχέδια του συνόλου των εθνικών κινηματογραφιών. Δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει, επομένως, πως ακόμα και η αρχική σύλληψη κάθε ταινίας επιρεάζεται από τις αναμενόμενες αντιδράσεις του κοινού, κάθε σεναριογράφος, σκηνοθέτης και ηθοποιός αν και ίσως χωρίς απόλυτη επίγνωση μερικές φορές, έχει ορισμένες προσδοκίες από τη μελλοντική του ταινία: κι αυτές οι προσδοκίες βασίζονται στη διέγερση κάποιων συγκεκριμένων πολιτιστικών αναγκών η στην ικανοποίηση ορισμένων ενδιαφερόντων του μαζικού κοινού.

Παρ' όλα αυτά και σύμφωνα με την τάση να έρθει ο κινηματογράφος σε άμεση προσέγγιση με το μαζικό κοινό, έχει παρατηρηθεί μια υπολογίσιμη αλλαγή στις σχέσεις μεταξύ πρωτοπορίας και μαζικής τέχνης. Λίγες δεκαετίες πρωύτερα οι καινούργιες αισθητικές ανακαλύψεις του κινηματογράφου είχαν

ένα συγκεκριμένο πειραματικό χαρακτήρα. Βρίσκοντας ένα καλό πεδίο για να εκφραστούν, υποστηριζόμενες από τους ειδικούς και τους οπαδούς του κινηματογράφου, επικυρωνόμενες με βραβεία στα διάφορα μικρά ή μεγάλα κινηματογραφικά φεστιβάλ, άρχισαν να μετακομίζουν από την κινηματογραφική λέσχη στο πλατύτερο κοινό.

Η «κάθοδος» τους στα διάφορα στρώματα του πλατύτερου κοινού ήταν μια εξαιρετικά μακρόχρονη διαδικασία και χρειάστηκε ένα ολόκληρο σύστημα διαφωτιστικών προσπαθειών από τη μεριά των καλλιτεχνών, των κριτικών και των διάφορων θεσμικών μονάδων (κινηματογράφοι τέχνης κ.λ.π.) Σήμερα οι πιο σπουδαίες αισθητικές ανακαλύψεις και πρωτοποριακές ταινίες είναι εκείνες που απευθύνονται προς τις μάζες και που «συλλαμβάνονται», θα μπορούσαμε να πούμε, στα εργαστήρια της μαζικής επικοινωνίας. Στον κινηματογράφο, επίσης, η επιτυχία που θα έχει στο κοινό, προηγείται, και η πλήρης καλλιτεχνική αξιολόγηση, ακολουθεί.

Ο προσανατολισμός προς το πλατύτερο κοινό είχε επίσης τις αντανακλάσεις του πάνω στη δομή των ιδεών και των εικόνων του σύγχρονου κινηματογράφου. Από τη μια μεριά, οι ταινίες άρχισαν να κοιτάζουν προς τις μεγάλες ιστορικές διαστάσεις του παρελθόντος και του παρόντος.

Άρχισαν να δίνουν έμφαση στη σπουδαιότητα του εθνικού χαρακτήρα, των εθνικών ιδιομορφιών και των μεγάλων κοινωνικών γεγονότων αναζητώντας και ανακαλύπτοντας την εικόνα του ανθρώπου που συνειδητοποιεί τον εαυτό του μέσα σε μακρύτερες χρονικές περιόδους. Από την άλλη μεριά, τα προσωπικά, ενδόμυχα προβλήματα, η πνευματική του εξέλιξη και η ανθρωπιστική του επίγνωση άρχισαν να αποκτούν μια ακόμα μεγαλύτερη σπουδαιότητα. Οι δύο αυτές θεματικές τάσεις: η *ιστορία* που καθορίζει τη μοίρα του ανθρώπου, και η *ανθρώπινη υποκειμενικότητα* που έχει τη δική της αξία και σπουδαιότητα ανεξάρτητα από όλες τις κοινωνικές αλλαγές, υπάρχουν πλάι πλάι, αλληλένδετες και αλληλοεξαρτώμενες. Συμπληρώνουν και εμπλουτίζουν η μια την άλλη, δίνοντας μ' αυτό τον τρόπο τη δυνατότητα στον κινηματογράφο να ανοίξει ένα διάλογο με το σύνολο του μαζικού κοινού.

Ωστόσο, η πλατιά αυτή σκοπιά της θεματολογίας των κινη-

ματογραφικών ταινιών — από την ιστορική εμπειρία μιας ορισμένης κοινωνίας ως την ατομική εμπειρία του ανθρώπου· από τα προβλήματα της κοινωνίας ως τα προβλήματα του ατόμου — έχει μια άλλη σημαντική πλευρά.

Πριν από μια περίπου δεκαετία μερικοί κριτικοί θεώρησαν ότι η τηλεόραση είχε τελικά κλέψει το μαζικό κοινό από τον κινηματογράφο και, συνεπώς, η εβδομη τέχνη θα έπρεπε να ικανοποιείται, διεισδύοντας μέσα στις περιφερειακές ζώνες που έμεναν έξω από το κύκλωμα της μαζικής επικοινωνίας. Μ' άλλα λόγια, της αποδινόταν μια λειτουργία που ήταν συμπληρωματική μονάχα (η αντιμαχόμενη) σε σχέση με τη λειτουργία των μέσων μαζικής επικοινωνίας και ειδικότερα της τηλεόρασης. Για παράδειγμα, ενώ τα μέσα μαζικής επικοινωνίας στη σοσιαλιστική κοινωνία δείχνουν πως τα πάντα καθορίζονται, με απόρροια τον ηγετικό ρόλο του συλλογικού ντετερμινισμού, ο κινηματογράφος δεν έχει άλλη εκλογή παρά να συμβάλει αμυδρά σ' αυτή την εικόνα παρουσιάζοντας την ύπαρξη του ατόμου σαν εξωτερικό στοιχείο της κοινωνικής ύπαρξης, που υποκινείται από σκοτεινούς και βαθιά προσωπικούς λόγους.

Το αντίστροφο αυτής της εικόνας μπορεί να βρεθεί στον κινηματογράφο των δυτικών χωρών:

Εκεί, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, όντας όργανα της υπάρχουσας κοινωνικής τάξης, παρουσιάζουν την εικόνα μιας ισόρροπης καταναλωτικής κοινωνίας· ο κινηματογράφος, επομένως, αντλεί την έμπνευσή του από την πολεμική ενάντια σ' αυτή την ιδεολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας με την έκφραση της διαμαρτυρίας, της εξέγερσης, και της κοινωνικής δυσαρέσκειας απέναντι στην καταναλωτική κοινωνία. Έτσι, ενώ ο σοσιαλιστικός κινηματογράφος έστρεψε το ενδιαφέρον του κυρίως προς την υποκειμενική ύπαρξη του ατόμου, την προσωπική του ψυχολογία και τον ατομικο ντετερμινισμό, ο δυτικός κινηματογράφος, αντίθετα, προσελκύστηκε αποκλειστικά από την αποκάλυψη της εικόνας της κοινωνίας, του κοινωνικού ντετερμινισμού που ποδηγετεί το άτομο, και της συλλογικής καταπίεσης του ατόμου.

Δεν έχω την πρόθεση να αρνηθώ τη στενή σχέση αυτών των παρατηρήσεων με την πραγματική εξέλιξη του κινηματογράφου. Αμφιβάλλω, ωστόσο, πως μας επιβεβαιώνουν για τη

μετατόπιση του κινηματογράφου στις περιθωριακές σφαίρες της κουλτούρας και της κοινωνίας ή για τη θεματική και εικονοπλαστική υποταγή του στα μαζικά μέσα επικοινωνίας. Επειδή, αν έτσι έχουν τα πράγματα, τότε, η θεματολογική παρουσία της ιστορικής και ατομικής εμπειρίας, της κοινωνίας και του ατόμου, δεν σημαίνει ακριβώς το αντίθετο; το ότι δηλαδή ο κινηματογράφος έχει φέρει σε εξαιρετικά δύσκολη θέση τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, και ειδικότερα την τηλεόραση, αφαιρώντας τους την πιο σημαντική από τις κοινωνικο—πολιτιστικές λειτουργίες τους;

Αναμφίβολα, η ανάπτυξη του κινηματογράφου σαν τέχνη ευδοκιμεί όχι στο περιθώριο αλλά στο κέντρο της μαζικής επικοινωνίας, έχοντας τη δική του θεματολογική συνέπεια: αυτό όμως δείχνει μονάχα πως, στην αναζήτησή του για το μαζικό κοινό, ο κινηματογράφος δεν υπακούει μόνο στα μέσα μαζικής επικοινωνίας αλλά παράλληλα τα κεντρίζει, βοηθώντας τα να έρθουν κοντύτερα σ' αυτό το κοινό, με το θεματικό του προσανατολισμό και το σύστημα της καλλιτεχνικής εικονοπλασσίας του, με τις τεράστιες καλλιτεχνικές του δυνατότητες και τη συνεχή λειτουργική αλληλενέργεια ανάμεσα στην αισθητική και επικοινωνιακή αρχή.

Ο κινηματογράφος δεν είναι μόνο εξαρτημένος από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας· κάνει ευκολότερη τη σύνδεσή τους με το πλατύτερο κοινό διεγείροντας και ορθολογοποιώντας καλλιτεχνικά το δεσμό τους, ειδικότερα το δεσμό της τηλεόρασης. Κι αυτό έχει αποδειχτεί από το γεγονός ότι η κινηματογραφική ταινία κρατάει την πρώτη θέση στην ικανοποίηση των ενημερωτικών και πολιτιστικών αναγκών του μαζικού τηλεοπτικού κοινού.

Η περίπλοκη μωσαϊκή δομή του σύγχρονου κινηματογράφου επιτρέπει την προσέγγιση και διεϊσδυσή του στις καθημερινές διεργασίες της ανθρώπινης υπάρξης, το θεμελιακό συντονισμό του με τα διάφορα συστατικά ενός δοσμένου τρόπου ζωής και μια ορισμένη διαδικασία ομοιογένειας στις απόψεις της πραγματικότητας. Σήμερα, η δύναμη του κινηματογράφου δεν οφείλεται μόνο στο γεγονός ότι επιτρέπει μια κάποια «απελευθέρωση», ούτε στην πολεμική του ενάντια στην αυξανόμενη τυποποίηση του «μηχανικού κόσμου» που ενθαρρύνεται από τα μέσα

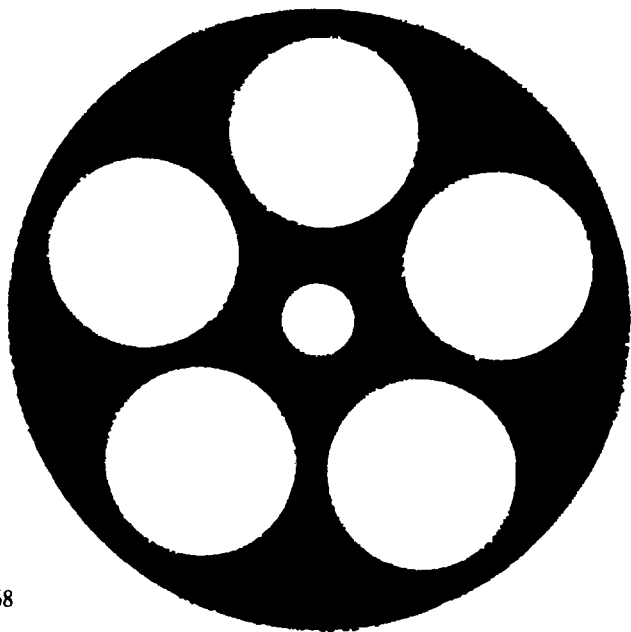
μαζικής επικοινωνίας, αλλά στο γεγονός ότι, διεισδύοντας βαθιά μέσα στα κοινωνικά και ατομικά προβλήματα του καιρού μας επιτρέπει μια συνειδητή συμμετοχή στα πιο σπουδαία και επίκαιρα προβλήματα των συγχρόνων μας. Ο κινηματογράφος μπορεί να διασκεδάσει το μαζικό κοινό μπορεί όμως επίσης και να το ανυψώσει ως τα οικουμενικά προβλήματα της ανθρωπίνης ύπαρξης· κι αυτό είναι η πιο σημαντική δικαιολογία για την αξιολόγησή του σαν βασικό και μοναδικό συστατικό της ανθρωπιστικής κουλτούρας.

Ο κινηματογράφος δεν βρίσκεται ούτε στην περιφέρεια της μαζικής επικοινωνίας ούτε της ζωής· βρίσκεται στον ίδιο τον πυρήνα της ζωής των ανθρώπων κι αυτό πρέπει να το θυμάται κάθε κινηματογραφιστής που θέλει να συμμετέχει ενεργά στον τρόπο της ζωής, τις σκέψεις και την ύπαρξη των συγχρόνων του.

Ύστερα από όλα όσα ειπώθηκαν ως εδώ, είναι φανερή η ηγετική θέση του κινηματογράφου στο σύστημα των τεχνών δεν είναι μόνο μια υποκειμενική κατάσταση που μπορεί και πρέπει να ανανεώνεται συνεχώς. Επειδή η κατάσταση αυτή είναι, και πρέπει να είναι, μια συγκεκριμένη δημιουργική δραστηριότητα, μια υποκειμενική έκφραση δημιουργικών ατόμων και ομάδων· είναι μια συγκεκριμένη πράξη και μια καθοριστική συνέπεια της δραστηριότητας, της παραγωγικότητας, του ταλέντου και του ιδεολογικού προσανατολισμού των ίδιων των κινηματογραφιστών. Μ' αυτή την έννοια, η μοίρα του κινηματογράφου βρίσκεται στα χέρια των κινηματογραφιστών: είναι δικό τους άμεσο δημιουργικό χρέος να βρουν το συντομότερο πραγματικό δεσμό με το κοινό. Αυτές είναι οι καινούργιες και οι απεριόριστες δυνατότητες της «έβδομης τέχνης». Είναι γνωστό ότι αυτό το δύσκολο καθήκον μπορεί να πραγματοποιηθεί με αμφίβολα κερδοσκοπικά μέσα. Ο εμπορικός κινηματογράφος έχει δώσει πολλά παρόμοια παραδείγματα. Από τη θέση, όμως, του κινηματογράφου σαν της «πιο σημαντικής τέχνης» δεν μπορούμε να μείνουμε ικανοποιημένοι από παρόμοιες ανακουφιστικές, κοινωνικά επιζήμιες, λύσεις και αποτελέσματα. Ο Λένιν μας προειδοποίησε ότι οι άνθρωποι είναι άξιοι για κάτι περισσότερο από απλά θεάματα, έχουν το δικαίωμα να μνηθούν στην αληθινή τέχνη. Ο σοσιαλιστικός κινηματογράφος, ο ρεαλιστι-

κος και ανθρωπιστικός κινηματογράφος, με αμέτρητους και πολύ πειστικούς τρόπους έχει δώσει δείγματα και αποδείξεις για την εφαρμογή αυτής της αρχής στην «έβδομη τέχνη», δείχνοντας τον αληθινό δρόμο για την τωρινή και μελλοντική εξέλιξη του κινηματογράφου.

Έτσι, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ούτε λεπτό ότι, η ευκαιρία για ένα διάλογο με το κοινό, που μας παρέχει ο κινηματογράφος, μας υποχρεώνει να αναζητάμε πάντα, να ανακαλύπτουμε, να δημιουργούμε μια πραγματικά μεγάλη καλλιτεχνική ταινία. Μόνο με τον τρόπο αυτό μπορούμε να βοηθήσουμε τη διεργασία μετασχηματισμού των πνευματικών βλέψεων των ανθρώπων σε ένα σφαιρικό φαινόμενο ανθρώπινης κουλτούρας. Για τον κινηματογράφο αυτός είναι ο μόνος τρόπος για να προασπίσει την αποστολή του σαν πρωτότυπο και μοναδικό μέσο επικοινωνίας και κατανόησης μεταξύ των ανθρώπων στο σημερινό αναστατωμένο και αντιφατικό κόσμο.





MARIA RATSCHewa - KLAUS EDER

Ο ΒΟΥΛΓΑΡΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η Βουλγαρία είναι μία από τις μικρότερες ευρωπαϊκές χώρες (περίπου 111.000 τετραγωνικά χιλιόμετρα, 8,7 εκατομμύρια κάτοικοι) και έχει έναν από τους νεώτερους ευρωπαϊκούς κινηματογράφους: μία κινηματογραφική παράδοση τριάντα μόλις ετών. Αυτή όμως η κινηματογραφική δουλειά παρέμεινε σχεδόν άγνωστη ενώ από τις σοσιαλιστικές χώρες, όπως τα βουλγαρικά φιλμ ήταν πάντα δημοφιλή, τα πρώτα είκοσι-εικοσιπέντε χρόνια μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Βουλγάρικες ταινίες εμφανιζόντουσαν σπάνια στα μεγάλα δυτικά φεστιβάλ και είχαν ακόμα σπανιώτερα επιτυχία. Το 1959, τα «*Αστρα*», μια συμπαραγωγή Βουλγαρίας και Ανατ. Γερμανίας πήραν στις Κάννες το ειδικό βραβείο της επιτροπής. Το 1967, το γαλλικό περιοδικό CINE-MA παρουσίασε σ' ένα άρθρο του (Μικρός πλανήτης του κινηματογράφου) τον βουλγάρικο κινηματογράφο, όπου γίνονταν ταυτόχρονα λόγος και για τον κινηματογράφο της Αλγερίας της Ινδίας και άλλων εξωτικών χωρών. Μόνο τα τελευταία τέσσερα—πέντε χρόνια εμφανίστηκαν βουλγάρικες ταινίες σε μεγαλύτερο αριθμό στις δυτικές οθόνες, στη Γαλλία, Αγγλία, Ιταλία, ακόμη και στις ΗΠΑ και στο Μεξικό—συχνά στα πλαίσια διαφόρων φεστιβάλ και κινηματογραφικών εβδομάδων.

Αυτές οι κινηματογραφικές εβδομάδες απευθύνονται κατά κύριο λόγο σ' ένα κοινό που ενδιαφέρεται βασικά για τον κινηματογράφο, των Δημιουργών. Το πλατύτερο κοινό ούτε που παίρνει μυρωδιά από τα φιλμ των σοσιαλιστικών χωρών και μάλιστα τα βουλγάρικα.

Δεν υπάρχουν οι συνθήκες για κάτι τέτοιο: οι σχέσεις αγοράς

είναι διαφορετικές, οι κινηματογραφικές παραδόσεις που ισχύουν σ' αυτή την περιοχή είναι διαφορετικές, κι ακόμη παίζουν και οι πολιτικοί λόγοι έναν όχι μικρό ρόλο.

Στη διάλυση αυτού του φράγματος, μπορούν να συντελέσουν σε σημαντικό βαθμό οι κινηματογραφικές εβδομάδες.

Όποιος ασχοληθεί σοβαρά με τις ταινίες από τις σοσιαλιστικές χώρες, πρέπει να λάβει υπ' όψη του μερικές ιδιαιτερότητες αυτών των ταινιών, μερικές βασικές διαφορές με τις ταινίες δυτικής προέλευσης. Διαφορές που οφείλονται κυρίως στα διαφορετικά κοινωνικά συστήματα και που συχνά δυσκολεύουν την κατανόηση. Περισσότερο μια διαφορά γίνεται πιο αισθητή: στη κοινωνική ζωή και στην πολιτική αντίληψη των σοσιαλιστικών χωρών, δίνεται μεγάλη σημασία, σ' όλους τους τομείς της κουλτούρας.

Σ' αυτή έχει οριστεί η υποχρέωση να εκπαιδεύσει, να πλάσει την πολιτική, κοινωνική και ατομική νοοτροπία των ανθρώπων, να καλύψει έναν πνευματικό χώρο. Σ' αυτό έχει φυσικά και η εκάστοτε πολιτιστική παράδοση ένα μεγάλο ρόλο, η πολιτιστική κληρονομιά και η ιδιοποίησή της. Στην περίπτωση της Βουλγαρίας κι αυτό σημαίνει ενός άλλου, ξένου σε μας τμήματος του πολιτισμού, κάτι τέτοιο δυσκολεύει επιπρόσθετα την πρόσβαση για τον δυτικό θεατή. Γιατί μπορεί η βουλγαρική κινηματογραφική παράδοση να είναι σύντομη, έχουν περάσει όμως μέσα της πολιτιστικές παραδόσεις όπως της ζωγραφικής, της μουσικής, της λογοτεχνίας και του θεάτρου.

Ο πολιτισμός της Βουλγαρίας είναι παλιός. Η Βουλγαρία ιδρύθηκε το 681. Στη χώρα εγκαταστάθηκαν κυρίως Σλάβοι, αλλά και Βούλγαροι. Έφεραν μαζί τους τον δικό τους αναπτυσσόμενο πολιτισμό και συνάντησαν την πλούσια πολιτιστική παράδοση των Θρακών που κατοικούσαν τη χώρα στα χρόνια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Βούλγαροι αρχαιολόγοι και ιστορικοί της τέχνης ανακάλυψαν τα τελευταία χρόνια, πολυάριθμα αποδεχτικά στοιχεία αυτού του ανεπτυγμένου πολιτισμού: στο Παναγγιουρίστε και στο Κατσανλάκ, βρέθηκαν μέσα σε θράκικους τάφους μικρά αγάλματα από χρυσάφι. Στην εποχή του τσάρου Συμεών (893—927) ο πολιτισμός πρέπει να έφτασε στο κορύφωμά του. Οι ιστορικοί μιλούν για μια χρυσή εποχή της λογοτεχνίας. Τον 9ον αιώνα οι Κύριλλος και Μεθόδιος συνθέ-

των και αναπτύσσουν το σλαβικό αλφάβητο, την κυριλική γραφή. Αυτή εξαπλώθηκε ανάμεσα στους νότιους σλάβους, στους ρώσους και στην Βλαχία(τα βουλγάρικα ήταν εκεί η επίσημη γλώσσα μέχρι τον 16 αιώνα).Πεντακόσια χρόνια κάτω από τη τούρκικη κατοχή δεν μπόρεσαν να παραγκωνίσουν τη βουλγάρικη γλώσσα, και το βουλγάρικο πολιτισμό. Εικονογράφοι (Ζαχάρι Ζογκράφ), αρχιτέκτονες (Κόλιο Φιτσέτο), ποιητές (ο πιο γνωστός ανάμεσά τους είναι ο Χρίστο Μπότεφ) εργάστηκαν την εποχή του ξένου ζυγού. Θα άξιζε σίγουρα να περιγραφεί ιδιαίτερα κάτω από ποιές συνθήκες επέζησε ο βουλγάρικος πολιτισμός. Πολιτιστικές δραστηριότητες μπόρεσαν να υπάρξουν σε πλατύτερη βάση, μετά την απελευθέρωση από τον τουρκικό ζυγό, στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα. Λογοτέχνες (Ιβάν Βάσοφ, Πέτκο και Πέτσο Σλαβένκωφ Αλέκο Κωνσταντόνωφ, Ζαχάρι Στογιάνωφ), συνθέτες (Γκεόργκι Ατανάσωφ, Ντόμπρι Χρίστωφ), ζωγράφοι (Βλαντιμίρ Ντιμιτρωφ, Αντρέϊ Νικολώφ), δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τη σημερινή κουλτούρα. Σ' αυτούς ανατρέχει πάντα ο κινηματογράφος.

Στις δεκαετίες του '30 και του '40 πολλοί καλλιτέχνες ασχολήθηκαν στα έργα τους με τα γεγονότα της παλιότερης και νεώτερης βουλγάρικης ιστορίας — συγγραφείς όπως οι Έλλιν Πελίν, Γιορντάν Γιόβκοφ, Εμιλιγιάν Στάνεφ, Ντιμίτερ Ντίμωφ, Γκεόργκι Καρασλάβωφ, ζωγράφοι όπως οι Σλάτγιο Μπογιάντσεφ, Τσάνκο Λαβρένωφ, Αλεξάντερ Σέντωφ, Ίλιγια Μπεσκωφ συνθέτες όπως οι Πάντσο Βλαντιγκέρωφ, Πέτκο Σταΐνεφ, Λιουμπομίρ Πίπκοφ. Οι περισσότεροι απ' αυτούς συνέχισαν να δουλεύουν και μετά το 1944 στη σοσιαλιστική πια Βουλγαρία. Η καινούρια σοσιαλιστική αντίληψη της κουλτούρας δεν τους ήταν ξένη.

Και πριν τον πόλεμο είχαν κάνει τέχνη για το λαό, μια λαϊκή κουλτούρα, όχι σε φολκλορίστικο πνεύμα, αλλά δεμένη αυστηρά με εθνικές ιδιομορφίες και φόρμες ζωής, με το τοπίο, με τους θρύλους του παρελθόντος, με τις ιστορίες για τους αντάρτες της ελευθερίας. Η Βουλγαρία πριν τον πόλεμο ήταν μια εντελώς αγροτική χώρα, 80% του πληθυσμού ζούσε στο χωριό και προσανατολιζόταν προς τις παλιές πατριαρχικές αντιλήψεις,

ανεπτυγμένη βιομηχανία δεν υπήρχε και το ίδιο ανύπαρκτη ήταν η αριστοκρατία ή μια πλούσια μπουρζουαζία. Οι καλλιτέχνες οι λόγιοι και οι ζωγράφοι αναπτυσσότουσαν μέσα στο λαό, μάθαιναν και ήξεραν τα όνειρα και τις ταπεινώσεις και τον πόνο των ανθρώπων. Η σοσιαλιστική αρχή της κουλτούρας, να είναι κοντά στον άνθρωπο, να ξέρει τη ζωή των ανθρώπων, να κατανοείται από τους ανθρώπους ακόμα και από πιο απλούς —αυτή η αρχή αναγνωρίστηκε σχετικά απλά από τους καλλιτέχνες μετά το 1944.

Χαρακτηρίζει τα καλύτερα από τα έργα τους. Οι συνθήκες τις οποίες πρόσφερε η σοσιαλιστική κυβέρνηση στους καλλιτέχνες — κοινωνική ασφάλεια, τη δυνατότητα να ζουν από την τέχνη — ήταν απόρροια της κοινωνικής της αντίληψης.

Ορισμένοι βέβαια καλλιτέχνες συνέχισαν να δουλεύουν στο παλιό τους επάγγελμα: ο συγγραφέας Ντιμίτερ Ντίμοφ π.χ. παρέμεινε καθηγητής της κτηνιατρικής σχολής, ο ζωγράφος και γελοιογράφος Τσουντομίρ παρέμεινε δάσκαλος.

Εν τούτοις ο καλλιτέχνης εξελίχτηκε στην ιεραρχία της σοσιαλιστικής κοινωνίας σ' έναν σεβαστό παραγωγό πνευματικού εμπορεύματος, σ' έναν εκπαιδευτή σε ζητήματα ήθους και ηθικής στον οποίο η κοινωνία είχε να αποδώσει μια ξεχωριστή θέση.

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '40 και στη δεκαετία του '50 ενηλικιώθηκε μια γενιά από καλλιτέχνες που καθορίζουν σήμερα την πολιτιστική ζωή της Βουλγαρίας.

Μυθιστοριογράφοι όπως οι Νικολάϊ Χαΐτωφ, Γιόρνταν Ραντίτσκωφ, Ντίκο Φουτσέντσιεφ, Άντον Ντόντσεφ, Πάβελ Βεσίνοφ, Μπογκομίλ Ραΐνωφ, Αντρέϊ Γκουλιάσκι, λυρικοί ποιητές σαν τους Γκεόργκι Ντσαγκάρωφ, Λιουμπομίρ Λέβτσεφ, Πάβελ Μάτεφ, Μπλάγκα Ντιμίτροβα, Πέτερ Καραάνγκοφ, ζωγράφοι σαν τους Ζβετλίν Ρούσεφ, Γιοάν Λεβιέφ, Ατανάς Γιαράνωφ, γλύπτες όπως οι Σεκούλ Κρούμωφ, Βελίτσκο Μινέκωφ, συνθέτες σαν τους Μαρίν Γκολεμίνωφ, Παράσκεφ Χαντζιεφ, Ντιμίτερ Ζάγκουεφ, Κωνσταντίν Ίλιεφ, Αλεξάντερ Ράϊτσεφ. Τα έργα τους είναι δημοφιλή. Τριάντα χρόνια σοσιαλιστικής εκπαίδευσης άρκεσαν για να κάνουν νοητό στους ανθρώπους πως τα πνευματικά αγαθά είναι το ίδιο σπουδαία με τα υλικά, σπουδαιότερα μάλιστα, και πως το ιδανικό μιας μάθησης δεν μπορεί

να είναι μόνο το να έχεις ένα δίπλωμα στο τέλος, αλλά πως σε κάθε εκπαίδευση ανήκουν λογοτεχνία και Τέχνη. Ο κριτικός Εφραίμ Καρανφίλοφ περιγράφει αυτό το ανθρώπινο πορτραίτο όπως συναντιέται στη λογοτεχνία:

«Πως μοιάζει ο καινούριος ήρωας στα έργα των νέων συγγραφέων; Δύσκολα τοποθετείται σε συνηθισμένα σχήματα και στέκεται έξω από κείνη την τυπολογία κατά την οποία ο μοντέρνος άνθρωπος πρέπει να είναι τεχνικός ή αθλητής, ενεργητικός και δραστήριος, όχι αισθηματικός και ρομαντικός αλλά ακριβής και γρήγορος, ειρωνικός, ένας εχθρός κάθε τι περίπλοκου, πρακτικός. Αυτό το σχήμα έχει ξεπεραστεί. Ο καινούριος ήρωας μπορεί να είναι ονειροπόλος και ρομαντικός δεν είναι μόνο ένας ειδικός στο πεδίο του, έχει μια δημιουργική σχέση με τη δουλειά του, και δεν αφήνει να χαθεί ο ενθουσιασμός του από την πίεση της άμεσης πρακτικής».

Σ' αυτή τη συνάρτηση και απέναντι στις άλλες τέχνες περιέχεται στο φιλμ μια ιδιαίτερη λειτουργία: προσεγγίζει τους περισσότερους θεατές. Μια βιομηχανική κινηματογραφική παραγωγή μπήκε μπροστά στη Βουλγαρία μόνο μετά την εγκατάσταση του σοσιαλισμού. Ότι υπήρχε πιο πριν είναι ανάξιο λόγου και διαδραματιζόταν σε ασήμαντα μέτρα. Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη των μαζών.

Στις σοσιαλιστικές χώρες η παρακολούθηση ταινιών γίνεται σε μεγάλη κλίμακα και η Βουλγαρία βρίσκεται επίσης στην κορφή. Σίγουρα δεν προωθήθηκε τυχαία μετά το 1944/45 σ' όλες τις σοσιαλιστικές χώρες η ίδρυση εθνικών κινηματογράφων. Δημιουργήθηκαν στούντιο για ταινίες μυθιστορηματικές, κινούμενα σχέδια, ντοκυμανταίρ, και λαϊκά - επιστημονικά φιλμ. Οργανώθηκε ένας διοικητικός μηχανισμός καθώς και τεχνικές και καλλιτεχνικές ομάδες (στελέχη — σεναριογράφοι σκηνοθέτες, οπερατέρ, συντάκτες, τεχνικοί). Εκείνοι που εργάζονται σήμερα στο τεχνικό ή στο καλλιτεχνικό μέρος του κινηματογράφου έχουν συνήθως μια πανεπιστημιακή μόρφωση από μια ανώτατη σχολή κινηματογράφου. Το κράτος υποστηρίζει όλα αυτά σε πλατειά βάση. Ακόμα και ο τύπος είναι υποχρεωμένος να δίνει μεγάλη προσοχή στην εξέλιξη του φιλμ και στην κινηματογραφική εκπαίδευση των θεατών. Εκπαιδευμένοι κριτικοί δουλεύουν επίσης στην παραγωγή σαν σύμβουλοι δραματουργίας. Η κοινωνική θέση των κινηματογραφικών

δημιουργών (όπως και των άλλων καλλιτεχνών) είναι ψηλή, όπως μεγάλη είναι και η κοινωνική τους ασφάλεια — δεν είναι υποχρεωμένοι να παραδίδουν το ένα φιλμ μετά το άλλο για να κερδίσουν τα προς το ζειν (όπως πολλοί συνάδελφοί τους στις δυτικές χώρες). Το αποτέλεσμα αυτής της κοινωνικής θέσης είναι ότι ο καλλιτέχνης αισθάνεται σαν πολίτης, ότι προκαλεί ένα κοινωνικό ενδιαφέρον. Έτσι παράγονται φιλμ που τα προβλήματά τους, τα αντικείμενα, τα θέματά τους, έχουν μια ειδική κοινωνική σημασία. Είναι θέματα και προβλήματα που γνωρίζε· ο θεατής από τη δικιά του σχηματισμένη αντίληψη. Κοινές κοινωνικές εμπειρίες συνδέουν τον κινηματογραφικό δημιουργό με τον θεατή. «Μια κοινωνική επιταγή» στέκεται σε πρώτο πλάνο. Κάτι τέτοιο δεν το ξέρει ο θεατής στη δύση από τη δικιά του κινηματογραφική εμπειρία.

Η αντίληψη αυτή της σχέσης ανάμεσα στο θεατή και το φιλμ, άλλαξε στη Βουλγαρία στο πέραςμα του χρόνου. Στην αρχή της δεκαετίας του '50, στην περίοδο της προσωπολατρείας τα φιλμ ήταν συνήθως διδαχτικά. Επέβαλλαν στο θεατή άκαμπτα μοντέλα, σκέψης και συμπεριφοράς, του πρότειναν αποκάλυπτα πρότυπα και ιδανικά. Αργότερα και σε σχέση με μια γενικότερη, κοινωνική και ιδεολογική εξέλιξη, αυτή η διαδικασία έγινε πιο προσεχτική και λεπτή. Καλλιτεχνικά διατυπωμένες ιδέες και απόψεις, όφειλαν πια να τραβήξουν τον θεατή.

Σε σχέση με τα προηγούμενα, τα σημερινά φιλμ προκαλούν περισσότερο τη σκέψη. Οι συγγραφείς παραπέμπουν το θεατή συνειδητά σε ειδικά πραγματικά περιστατικά και προβλήματα, διατυπώνουν τις δικές τους σκέψεις, προσπαθούν να προκαλέσουν το θεατή να σκεφτεί πάνω σ' αυτά τα προβλήματα.

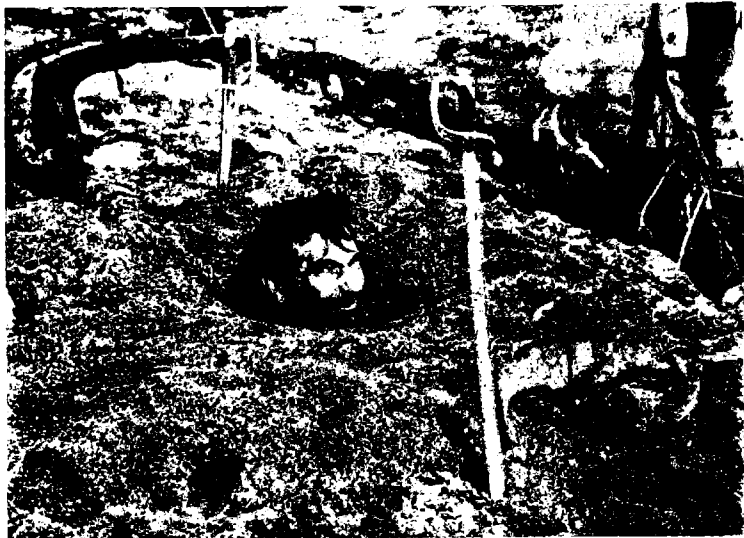
Να τον φέρουν σε συζήτηση. Κάτι τέτοιο απαιτεί από τον θεατή ένα σοβαρό και δραστήριο ενδιαφέρον για το φιλμ, ενώ από τον δημιουργό απαιτεί ειλικρίνεια, εξέλιξη και γνώση των μοντέρνων κινηματογραφικών εκφραστικών μέσων.

Αυτή ίσως η εξέλιξη να είναι κι ο λόγος για την επιτυχία που είχαν τα βουλγάρικα φιλμ τα τελευταία χρόνια στο εσωτερικό αλλά και στο εξωτερικό. Το φιλμ «*Το κέρατο της κατσίκας*», π.χ. το είδαν το 1972/73 στη Βουλγαρία τρία εκατομμύρια θεατές —περίπου δηλαδή το ένα τρίτο του πληθυσμού.

Ακόμα κάτι για την αποδοχή σοσιαλιστικών φιλμ στο εξωτερικό. Συχνά γίνεται η υπόδειξη, πως μερικά φιλμ κριτικά-φανερά λάθη στο σύστημα των κρατών τους. Σίγουρα. Κάτι τέτοιο όμως δεν ισχύει και για κάθε καλό φιλμ από κάθε χώρα; Η κριτική είναι μια από τις λειτουργίες της τέχνης, ακόμα και στις σοσιαλιστικές χώρες. Βέβαια η κριτική είναι μια πολύ ελαστική έννοια. Εδώ όμως εννοούμε μια κριτική με επιχειρήματα μια κριτική που ενδιαφέρεται για την πρόοδο. Στο βουλγάρικο φιλμ π.χ. δεν υπάρχει σχεδόν η ειρωνική - κριτική κωμωδία. Επίσης δεν υπάρχει σχεδόν καθόλου η απότομη τραγωδία ατόμων, που γίνονται θύματα ανελέητων καταστάσεων (εκτός από μερικές εξαιρέσεις, όπως π.χ. «*Το άσπρο δωμάτιο*», μια ταχτοποιήση λογαριασμών με τη δεκαετία του '50). Αντίθετα υπάρχει μια σειρά από φιλμ, στα οποία υποδεικνύονται προβλήματα, συγκρούσεις, αντιφάσεις. Σκοτεινές πλευρές, δραματικές συγκρούσεις, τραγωδίες (όπως στα τελευταία φιλμ του Χρίστο Χρίστωφ: «*Το τελευταίο καλοκαίρι*» και «*Δέντρο χωρίς ρίζες*», «*Το φράγμα*» περιλαμβάνονται εδώ. Προβλήματα, συγκρούσεις αντιφάσεις, υπάρχουν σε κάθε κοινωνία, ακόμη και στη σοσιαλιστική. Μια τέχνη που θέλει να πάρει μέρος στην εξέλιξη αυτής της κοινωνίας, δεν μπορεί να κλείσει τα μάτια της μπροστά σ' αυτά. Η συνεχής ανάλυση του παρόντος πιστώνεται στη Βουλγαρία σε μεγάλο βαθμό και στο φιλμ μικρού μήκους και στο ντοκυμαντέρ.

Φιλμ στο σοσιαλισμό, φιλμ στη Βουλγαρία. Εμάς μας ενδιαφέρει μια διαφορά. Δεν θέλουμε να αφεθούμε σε μια ασπρόμαυρη ζωγραφική σύμφωνα με την οποία τα φιλμ ή συμφωνούν με το σύστημα ή διαφωνούν.

Δεν θέλουμε όμως και να αποκυρήξουμε απ' αυτά τα φιλμ κάθε τι που για τον δυτικοευρωπαϊό θεατή είναι ξένο και ασυνήθιστο, μόνο και μόνο επειδή είναι ξένο και ασυνήθιστο.



Το τελευταίο καλοκαίρι του Χρίστο Χριστώφ



Δένδρο χωρίς ρίζες του Χρίστο Χριστώφ

Ι. ΑΠΑΡΧΕΣ

Το βουλγάρικο φιλμ του σήμερα είναι προϊόν 35 χρόνων εθνικής ιστορίας κινηματογράφου. Μια μέση και μια νεώτερη γενιά από κιν/κους δημιουργούς που μεγάλωσε με τα φιλμ του παρελθόντος προσπαθεί να αμφισβητήσει και ταυτόχρονα να συνεχίσει τις μεταβιβασμένες κινηματογραφικές παραδόσεις. Μερικά από τα νεώτερα φιλμ, αρχίζουν τώρα έναν κριτικό διάλογο με τις φιλικές στάσεις και θέσεις του παρελθόντος, ακόμα κι αν αυτό το παρελθόν βρίσκεται είκοσι μόνο — χρόνια πίσω. Το να θέσουμε λοιπόν τα φιλμ σε μια ιστορική και κινηματογραφική — ιστορική συνάρτηση είναι και αναγκαίο και χρήσιμο.

1. Πιονιέροι. Η καινούρια αρχή. Θέματα και ήρωες

Η ιστορία του βουλγάρικου φιλμ μέχρι το 1945, είναι εκτός από μερικά ελάχιστα φιλμ, τόσο από οικονομική όσο και από πολιτιστική άποψη μικρή, χωρίς συνέχεια και βασικά ασήμαντη. Στις πρώτες τεσεράμιση δεκαετίες αυτού του αιώνα δεν υπήρξε στη Βουλγαρία καμιά, άξια λόγου κινηματογραφική βιομηχανία. Για να στηθεί μια ισχυρή εθνική κιν/κη βιομηχανία που να ήταν σε θέση να ανταγωνιστεί τα μεσοευρωπαϊκά και αμερικάνικα κοντσέρν, χρειαζόταν δαπανηρότερες και ίσως παρακινδυνευμένες επενδύσεις. Κάτι τέτοιο όμως φόβιζε. Η παραγωγή ταινιών παρέμεινε κατά βάση μια παλαιίστρα από σπεκουλαδόρους επιχειρηματίες που αποχωρούσαν μετά από δυο — τρία φιλμ κι από λάτρεις του κιν/φου που με κόπο και με προσωπικές θυσίες προσπαθούσαν να επιζήσουν από φιλμ σε φιλμ. Μια σχολή με ένα ιδιαίτερο στυλ, μια σε περισσότερα φιλμ συνεχιζόμενη δουλειά, δεν υπήρξε ποτέ... Ένας απ' αυτούς τους λάτρεις ήταν ο Βασίλ Γκέντωφ. Με φιλοδοξία, με επιμονή και με αυστηρή προσωπική δουλειά, κατάφερνε να φτιάχνει ολοένα καινούργιες ταινίες.

Από μερικά φιλμ του διασώζονται μερικά κομμάτια, από άλλα μερικές φωτογραφίες, απ' τα περισσότερα όμως τίποτε.

Από άρθρα της εποχής του και από διηγήσεις των συναδέρ-
φων του που είχαν δει τα φιλμ του, καθώς και από τα
διασωθέντα κομμάτια, μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο Γκέ-
ντοφ πρέπει να είχε μια χαρακτηριστική αίσθηση για τα
φιλμικά εκφραστικά μέσα. Η αρχή του ήταν επιφυλιδική, ο
στόχος του, να πιάνει τη ζωή έτσι όπως είναι.

Η εγκαθίδρυση του σοσιαλισμού στις 9 Σεπτεμβρίου 1944 και
η ίδρυση μιας συγκεντρωτικής και από το κράτος διαχειριζόμε-
νης, σχεδιασμένης οικονομίας, άνοιξαν ένα καινούριο κεφά-
λαιο στην ιστορία της Βουλγαρίας. Η τάξη των εργατών και
των αγροτών που κατείχε τώρα την εξουσία, είχε τις δικές της
απόψεις, πεποιθήσεις, ιδέες, είχε μια δικιά της αυτοαντίληψη.
Η τέχνη όφειλε να προπαγανδίσει αυτές τις ιδέες και να
διατυπώσει αυτή την αυτοαντίληψη.

Στην κουλτούρα και ιδιαίτερα στο φιλμ δόθηκε — ακολουθώ-
ντας τη άποψη του Λένιν, «το φιλμ είναι η σπουδαιότερη
απ' όλες τις τέχνες» και με προσανατολισμό τις εμπειρίες της
Σοβ. Ένωσης — μεγάλη εσωτερική πολιτική σημασία.

Οι καινούργιες πολιτιστικο-πολιτικές απαιτήσεις από το
φιλμ, δεν μπορούσαν να πραγματοποιηθούν με μια αναγωγή στα
παλιά κινηματογραφικά πρότυπα και με τα υπάρχοντα τεχνικά
και προσωρινά μέσα. Η πρώτη κυβέρνηση της σοσιαλιστικής
Βουλγαρίας, κατανόησε πως το φιλμ είναι μια βιομηχανία όπως
και κάθε άλλη, και πως πρέπει να οργανωθεί σαν μια βιομηχα-
νία. Το 1948 κρατικοποιήθηκε η εθνική βιομηχανία κινηματο-
γράφου με όλους τους τομείς της. Το πως ήταν την εποχή
εκείνη αυτή η βιομηχανία κινηματογράφου περιγράφει ο Ζαχά-
ρι Σάντοφ: «εκτός από ενθουσιασμό, εκτός απ' το συναίσθημα του
να βρίσκεσαι στο ύψος των καιρών, δεν είχαμε για μερικά χρόνια
παρά μερικές σαραβαλιασμένες κάμερες μάρκας KINAMO, όπως
και δυο ή τρεις ARRIFLEX, για τις οποίες τσακωνόντουσαν
συνέχεια οι οπερατέρ. Είχαμε την υποχρέωση και την υπευθυνότητα
να παράγουμε κάθε βδομάδα κιν/κα επίκαιρα. Διαθέταμε όμως μόνο
ένα πρωτόγονο εργαστήριο με ξύλινα τελάρα και μερικές λεκάνες, κι
ακόμα ένα για το μουσείο κατάλληλο «τεχνικό θαύμα», το πρώτο
μαγνητόφωνο των πιονιέρων Παραλαπάνωφ και Ποπώφ. Ο λαός
έπρεπε να βλέπει και να ακούει τι συμβαίνει στη χώρα. Κι όμως
πόσες φορές αυτό κρεμόταν από μια κλωστή».

Το «*Καλίν, ο αητός*», (1950) ξεκινήμένο με ατομική πρωτοβουλία, ήταν το πρώτο φιλμ που βγήκε από τον κρατικό κινηματογράφο. Παρ' όλο που προσπαθούσε να ακολουθηθεί τις καινούριες πολιτιστικο — πολιτικές αντιλήψεις, παρέμεινε βασικά φυλακισμένο στα παλιά, απλά πρότυπα.

Ακόμα οι συγγραφείς ήθελαν να μεταφέρουν σ' αυτό το φιλμ όλες τις νέες ιδέες και αντιλήψεις. Αυτό το παραφόρτωσε, καθώς ήδη ήταν παραγεμισμένο από μόνο του με γεγονότα.

Το πρώτο, από τον νέο εθνικό κινηματογράφο αρχινισμένο και τελειωμένο φιλμ, ήταν «*Ο συναγεμμός*» (1951) του Ζαχάρι Σάντοφ. Το σενάριο, που γράφτηκε από τους Όρλιν Βασίλεφ και Άνγγελ Βάγγενσταϊν, κατά απόδοση ενός θεατρικού έργου του Βασίλεφ, συζητήθηκε πολύ και γνώρισε αρκετές αλλαγές.

Τα γυρίσματα επηρεάστηκαν άσχημα από μια σειρά αντίξοες περιστάσεις. Βασικά πρόσωπο του φιλμ είναι ένας πρώην αξιωματικός, ο Βιτάν Λαζάρωφ, ο οποίος — την παραμονή της αντιφασιστικής εξέγερσης του 1944 — παραμένοντας μακριά απ' όλες τις κοινωνικές ταραχές, αρνιέται κάθε πολιτική δεσμευση. Ο πόλεμος όμως φτάνει μέχρι μέσα στο σπίτι του.

Αυτο δημιουργεί την τραγωδία του. Ο γιος του, επίσης αξιωματικός, πολεμά ενάντια στους κομ/στες παρτιζάνους. Ο γαμπρός του είναι κομμουνιστής.

Τα περισσότερα, ανάμεσα στα 1952 και 1956 γυρισμένα φιλμ, ασχολούνται με θέματα και παρουσιάζουν ήρωες από το παλιότερο και άμεσο παρελθόν. Σ' αυτά τα φιλμ μπορούν χωρίς αντίρρηση να διαπιστωθούν τεχνικές επαγγελματικές πρόοδοι. Το στήσιμο της πλοκής γίνεται τελειότερο, η κάμερα εναρμονίζεται με τη σύλληψη και την σκοπιά των συγγραφέων. Κι όμως τα φιλμ αυτά βρίσκονται πολύ μακριά από μια ρεαλιστική απόδοση της πραγματικότητας, από μια απεικόνιση μη συγχεόμενων χαρακτήρων.

Σε μερικά φιλμ, για παράδειγμα στους «*Αγωνιστές του Σεπτέμβρη*» του Ζαχάρι Σάντοφ, στο οποίο σίγουρα υπάρχει μια σειρά από καλές σκηνές, αισθάνεται κανείς ένα ρήγμα: ανάμεσα στις προθέσεις των συγγραφέων και της ανάμιξης διοικητικών οργάνων. Επρόκειτο εδώ για την περιγραφή ενός (αυθεντικού) ηγέτη της αντιφασιστικής αγροτικής εξέγερσης του 1923 και του παπά ενός χωριού, του Αντρέϊ.

Στα πρακτικά που κρατήθηκαν από τις συζητήσεις του σεναρίου και στα οποία είναι σημειωμένες οι αλλαγές που απαιτήθηκαν είναι σημειωμένο: «ο παπάς Αντρέϊ σπρώχνει το επιτελείο και την ηγεσία της εξέγερσης (Στεφάν) στη σκία.....»

Ο παπάς πρέπει να πάρει περισσότερο το χαρακτήρα ενός δεύτερου ρόλου. Οι Στεφάν, Κολάρωφ και Βέρα πρέπει να περάσουν σε πρώτο πλάνο». Αυτός ο παπα-Αντρέϊ, ήταν ένας ενάντια στη θρησκεία εξεγερμένος κληρικός, μια γοητευτική προσωπικότητα, γεμάτη αντιθέσεις, ταπεραμέντο, εύγλωτος, με μια βουλγάρικη ακακία. Το προσωπικό του κύρος τον βοήθησε σε έναν όχι μικρό ρόλο κατά τη διάρκεια της εξέγερσης. Αργότερα έγινε ένας από τους θρυλικούς ήρωες εκείνης της αποτυχημένης εξέγερσης... Γράφει σχετικά η κριτικός Νέντκα Στανιμίροβα: «Φαίνεται πως αυτή η φιγούρα δεν ήταν καθόλου μα καθόλου σύμφωνη με τις απριόρι καλλιτεχνικές θέσεις της εποχής. Το πρότυπο αυτό, ένας άθεος παπάς και επαναστάτης, η ζωή η ίδια έπεφτε σε αντίφαση με τις αφηρημένες σπεκουλάτσιες και τις περιορισμένες θεωρίες για το τυπικό».

Και τα φιλμ για το άμεσο παρόν επίσης, που γυρίστηκαν στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 50, έπασχαν λιγότερο ή περισσότερο από σχηματοποίηση και σκλήρωση, αν και όχι στο μέτρο των ιστορικών φιλμ. Σίγουρα, φιλμ με σύγχρονη θεματολογία συζητήθηκαν πολύ στη Βουλγαρία και τους έγινε αντιφατική υποδοχή. Τα φιλμ όμως τα ίδια ήταν σχετικά απλοϊκά και χωρίς απαιτήσεις.

Στο χωριό σαν αντικείμενο του κινηματογράφου, στράφηκε για πρώτη φορά ο Ντάκο Ντακόβσκι με μια σειρά απο φιλμ.

Ο Ντακόβσκι ντεμπουτάρησε το 1952 με το φιλμ «Κάτω απ' το ζυγό». Στο «Ανήσυχος δρόμος», (1955) περιέγραψε τη ζωή των γεωργών, που κάτω απ' τις νέες συνθήκες αναγκάζονταν να εγκαταλείψουν πολλές από τις πατροπαράδοτες συνήθειες εργασίας, κι ακόμα τους δισταγμούς και τα βάσανα, που έφεραν αρχικά μαζί τους αυτές οι αλλαγές.

Ο Ντακόβσκι, ένας γεμάτος αγάπη ερμηνευτής του βουλγάρικου χωριού και των ανθρώπων του, πέθανε το 1962.



Αγωνιστές του Σεπτέμβρη του Ζαχάρι Σάντωφ



Στο μικρό νησί του Ράγκελ Βαλτσάνωφ

II. ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΦΙΛΜ

1. Η στροφή

Τέλη της δεκαετίας του '50 άρχισε σ' όλη τη σοσιαλιστική τέχνη μια διαδικασία ανανέωσης, στη λογοτεχνία αρχικά και μετά και στο φιλμ. Οι αποφάσεις του 20ου συνεδρίου του ΚΚΣΕ (1956), επικυρώθηκαν στη Βουλγαρία από μια ολομέλεια της κεντρικής επιτροπής του βουλγάρικου Κ.Κ. τον Απρίλη του 1956. Στην τέχνη ανοίχτηκαν καινούριες προοπτικές. Τα στενά σύνορα των αισθητικών κανόνων άλλαξαν. Η εικονογράφηση επίπλαστων ιδεών και θέσεων αντικαταστάθηκε από μια καλλιτεχνική ανάλυση και ερμηνεία των πραγματικών φαινομένων, από μια παρουσίαση συγκεκριμένων, εξατομικευμένων χαρακτήρων.

Αυτές οι αλλαγές έγιναν αντιληπτές σε μια σειρά από φιλμ, που ασχολήθηκαν με τον αντιφασιστικό αγώνα στη Βουλγαρία. Το πρώτο απ' αυτά τα φιλμ, ήταν το «Στο μικρό νησί», (1957-58). Οι Βαλερί Πετρόφ (σενάριο), Ράνγκελ Βαλτσάνωφ (σκηνοθεσία), Ντίμο Κολάρωφ, (κάμερα), Συμεών Πιρόνκωφ (μουσική), και οι πρωταγωνιστές Ιβάν Κόντωφ, Κωνσταντίν Κότσεφ, Ιβάν Αντόνωφ, Στεφάν Πεϊτσήφ, δούλεψαν για πρώτη φορά μαζί.

Ένα μικρό, έρημο νησί στη Μαύρη θάλασσα, η Σβέτα Αναστασία. Συρματοπλέγμα την απομονώνει από τον υπόλοιπο κόσμο. Εδώ βρίσκονται εξορισμένα, μέλη της αντιφασιστικής εξέγερσης του Σεπτέμβρη του 1923. Βρώμικες, κουρελιασμένες φιγούρες. Ο ένας υποψιάζεται τον άλλο. Ο Ράνγκελ Βαλτσάνωφ σκιαγραφεί μια πνιγηρή ατμόσφαιρα εχθρότητας, σκληρότητας, λανθάνοντος τρόμου. Τέσσερεις φυλακισμένοι — ένας γιατρός, ο μαραγκός Σέκο, ο ψαράς Κόστα Ρίκα, ένας μαθητής — σχεδιάζουν την απόδραση, γι' αυτούς και για τους άλλους. Εξετάζουν το ένα σχέδιο μετά το άλλο, μα κανένα δεν τους φαίνεται καλό.

Ο Βαλερί Πετρόφ έστησε το μύθο αυτού του φιλμ αυστηρά και λογικά. Οι καταστάσεις και οι σκέψεις ακόμη των ηρώων

είναι ξεκάθαρες, και συνοπτικές και ψυχολογικά λιμαρισμένες σε μέρη. Η γενική ερώτηση που θέτει το φιλμ είναι: τι είναι ηρωϊσμός, τι τον ξεχωρίζει από τον καθημερινό τρόπο συμπεριφοράς, ποιες είναι οι προϋποθέσεις του; Με τη βοήθεια της εξέλιξης του μύθου, αυτή η ερώτηση συζητιέται συνεχώς και απαντιέται από όλο και καινούριες οπτικές γωνίες.

Οι ήρωες των Πετρώφ και Βαλτσάνωφ και κει βρίσκεται το καινούριο του φιλμ, δεν είναι πια οργανωτές, ηγέτες. Είναι εξαταμικευμένα χαρακτηριστικές φιγούρες που δεν αντιπροσωπεύουν τίποτε άλλο παρά τον εαυτό τους. Στους «*Αγωνιστές του Σεπτέμβρη*» οι (Στεφάν, Βέρα, Κολάρωφ), ξεχώριζαν από τους άλλους ακριβώς από την ηγετική τους πραχτική, ενώ βρισκόταν πάντα σε πρώτο πλάνο στην εικόνα. Στο (Μικρό νησί), εξηγείται το γιατί οι τέσσερεις ήρωες μετατρέπονται σε οργανωτές της απόδρασης. Αποφασιστικό ρόλο παίζει εδώ ο ατομικός χαρακτήρας του καθενός. Η αρχή, σύμφωνα με την οποία είναι κατασκευασμένοι οι χαρακτήρες, είναι ένα είδος παράδοξου: τα λάθη των ανθρώπων είναι συνέχεια των αρετών τους.

Ο ψαράς Κόστα Ρίκα π.χ. έχει φαντασία και ενθουσιασμό, είναι θαρραλέος. Το θάρρος του όμως συνορεύει πολύ με την αποκοτιά, με απερισκεπτη συμπεριφορά. Φτιάχνει μόνος του μια σχεδιά, ανακαλύπτεται και εκτελείται μπροστά στα μάτια των κατοίκων. Ο μαθητής είναι διψασμένος για μάθηση, ενθουσιώδης, μετριοφρων. Η μετριοφροσύνη του όμως και η ντοπαλότητα του αγγίζουν την αδεξιότητα. Υπερτιμά τις ίδιες του τις δυνάμεις. Προσπαθεί να κολυπήσει από το νησί στην ξηρά και πνίγεται. Ο μαραγκός Σέκο είναι σβέλτος, εφευρετικός, αστείος. Κλείνει στο να υποψιάζεται τους άλλους και να θεωρεί πως μόνο αυτός μπορεί να τα βγάλει πέρα σ' όλες τις καταστάσεις. «Σκηνοθετεί» την απόδρασή του με τη βοήθεια μιας απατηλής μανούβρας. Παραβλέπει όμως πως υπάρχουν και οι απρόβλεπτοι παράγοντες. Κι αυτός επίσης — τυχαία βασικά — ντουφεκίζεται. Ο γιατρός τελικά ανήκει στην διανόηση. Επιχειρηματολογεί ορθολογικά, βλέπει τα πάντα κάτω από διάφορες απόψεις, ζυγίζει προσεχτικά κάθε «υπέρ» και κάθε «κατά». Ακριβώς αυτό τον εμποδίζει στο να αναγνωρίσει τη σωστή στιγμή για την εξέγερση. Η εξέγερση πετυχαίνει, ο γιατρός όμως πέφτει από ένα σκόπελο και σκοτώνεται. Όλοι

αυτοί, οι θάνατοι, μοιάζουν με την πρώτη ματιά αυθαίρετοι, χωρίς νόημα. Κι όμως το «Μικρό νησί» ακολουθεί, και κει φαίνεται η αξία του φιλμ, δικούς του κανόνες, μια καλλιτεχνική λογική. Κάθε ένας απ' αυτούς τους θανάτους, σπρώχνει την αγανάκτηση των άλλων κρατουμένων ένα βήμα πιο κάτω. Αυτοί οι θάνατοι είναι — χωρίς οι δημιουργοί να το δείχνουν πιεστικά — άξονες για το συνεχιζόμενο μέστωμα μιας ετοιμότητας για εξέγερση. Είναι, για καλλιτεχνικούς λόγους, αναγκαίοι, ακόμα κι αν στο βάθος είναι τραγικοί.

2. Ματιά στο ίδιο παρελθόν

Μετά το 1956, περισσότερο δηλαδή από μια δεκαετία μετά το τέλος του πολέμου και την εγκαθίδρυση του σοσιαλισμού, έγινε δυνατό να αξιολογηθεί το νεώτερο παρελθόν, να παρουσιαστεί το πρόσωπο της εποχής του πολέμου και των παρτιζάνων.

Τούτο έγινε δυνατό λόγω της απόστασης απ' αυτό το παρελθόν και έγινε αναγκαίο για την αυτοσυνειδητοποίηση της σοσιαλιστικής Βουλγαρίας, που δούλευε για το χτίσιμο μιας εθνικής ανεξαρτητης οικονομίας, που νικούσε τον αναλφαβητισμό και μείωνε σημαντικά το ποσοστό θνησιμότητας.

Στην αρχή στη λογοτεχνία και στο δράμα μετά έγινε επίθεση ενάντια στην μέχρι τότε αμετακίνητη ισχύουσα ερμηνεία της εποχής του πολέμου. Θεσπίστηκε μια απαλλαγμένη από προλήψεις ανασκόπηση. Τα ημερολόγια των παρτιζάνων βγήκαν απ' τα ντουλάπια — η βεβαιότητα, τα όνειρα, η ανθρωπιά των αγωνιστών για ένα καλύτερο μέλλον, έδωσαν τον καινούργιο βασικό τόνο. Έτσι προέκυψαν έργα, σαν το μυθιστόρημα του Ντιμίτερ Ντίμωφ «Καπνά», που με πάθος, με στράτευση και με αποχρώσεις, παρουσιάζουν τα περασμένα χωρίς να αξιώνουν το ρόλο αλάθητου κριτή. Το φιλμ συντάχθηκε μ' αυτή την εξέλιξη. Για μερικούς κριτικούς, οι νέες απόψεις στην παρουσίαση του αντιφασιστικού αγώνα στη διάρκεια του πολέμου, σήμαιναν, ένα βήμα από το επικό δράμα του Ζαχάρι Σάντωφ των αρχών της δεκαετίας του '50, προς το ψυχολογικό δράμα. Σε μας, μοιάζει να είναι πιο ταιριαστός ο ορισμός «ποιητικό φιλμ». Οι δημιουργοί αυτών των ταινιών πήραν άμεσα μέρος στον αντιφασιστικό αγώνα στη Βουλγαρία, είχαν από την

εποχή του παρτιζάνικου τις δικές τους, συναισθηματικές, λυρικές και δοξασμένες αναμνήσεις. Αυτό το νοιώθει κανείς μέσα απ' τα φιλμ τους.

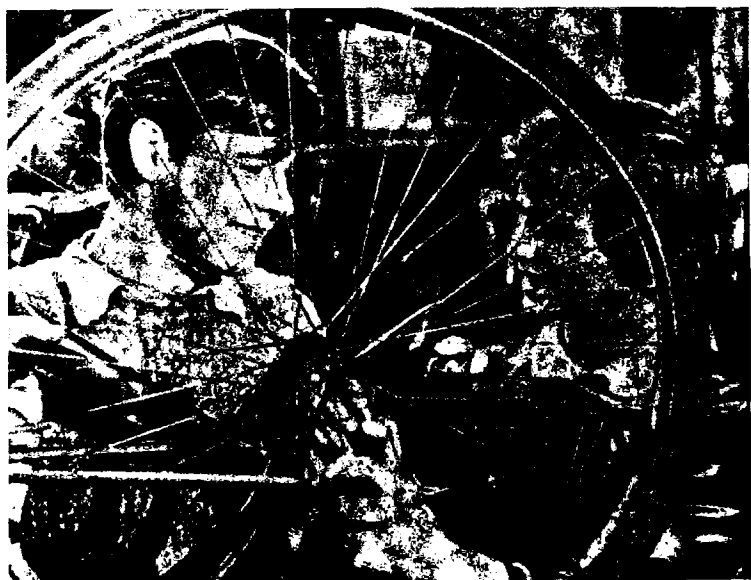
Προσωπικές διαστάσεις παίρνει η τραγικότητα του πολέμου στ' «*Αστέρια*», μια συμπαραγωγή της Βουλγαρίας και της λαοκρατικής Γερμανίας. Ο Βούλγαρος σεναρίστας Άνγκελ Βαγκενστάιν έγραψε το σενάριο, ο Κόνραντ Βολφ έκανε τη σκηνοθεσία. Ο γερμανός υπαξιωματικός Βάλτερ, η κεντρική φιγούρα της ταινίας, θυμίζει λίγο τους ήρωες του Χαίμινγκουαίη: τους σκεπτικιστές που κατά τη διάρκεια ήδη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου δυσπιστούσαν ως προς το νόημα του πολέμου. Το αδιέξοδο στο οποίο φέρνει ο πόλεμος τέτοιους ανθρώπους, περιγράφεται από τον Άνγκελ Βαγκενστάιν από περισσότερες απόψεις μέσω της φιγούρας του Βάλτερ. Ο Βάλτερ δεν μισεί τον πόλεμο για ιδιαίτερα πασιφιστικούς λόγους. Τον μισεί γιατί δεν μπορεί να σώσει από το Άουσβιτς την εβραιοπούλα Ρουθ, την οποία αγαπά. Το ναυάγιο αυτής της αγάπης που παίρνει από το στρατόπεδο συγκέντρωσης ένα φριχτό τέλος, δεν οφείλει ντε και καλά να κάνει το υπαξιωματικό Βάλτερ αγωνιστή κατά του φασισμού. Δεν του επιτρέπουν κάτι τέτοιο η ανατροφή του, η συνείδησή του, η νοοτροπία του. Δεν είναι λοιπόν ο Βάλτερ, αλλά ο θεατής εκείνος που πρέπει να πειστεί. Πρέπει να παροντρυνθεί να τσακίσει τις από τον φασισμό διακηρυγμένες ουτοπίες. «*Με μια μικρή αλυσιδίτσα στο χέρι περιδιαβαίνει ο Βάλτερ την αγορά μιας βουλγάρικης πόλης - έχει αποξενωθεί από τους συναδέλφους του και οι άλλοι δεν τον καταλαβαίνουν*», έγραφε ο κριτικός Στεφάν Βασιλief για το φιλμ. Σ' αυτό το ψυχολογικό επίπεδο ο φασισμός παίρνει φρικαλέες διαστάσεις: απειλεί κάθε ανθρωπιά.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, μια σειρά ταινιών εξιστόρησαν την τύχη της βουλγάρικης νεολαίας στην αντίσταση. Είναι ταινίες που θίγουν ψυχολογικά ατομικούς χαρακτήρες, βλέποντάς τους μέσα από το πολιτικό και κοινωνικό φόντο της εποχής του πολέμου. Οι συγγραφείς αυτών των φιλμ ανήκουν κι οι ίδιοι σ' αυτήν την κατά τον πόλεμο νέα γενιά. Περιέγραψαν έτσι τα δικά τους βιώματα και εμπειρίες, τα δικά τους νεανικά χρόνια.

Το «*Πρώτο μάθημα*», (1960), ήταν το δεύτερο φιλμ της ομάδας



Καπνά του Ντιμίτερ Ντίμωφ



Το πρώτο μάθημα του Ράγκελ Βαλτσάνωφ

που είχε γυρίσει το «*Μικρό Νησί*», Βαλερί Πετρόφ (σενάριο), Ράνκελ Βαλσάνωφ (σκηνοθεσία), Ντίμιο Κολάρωφ (κάμερα), Συμεών Πιρόνκωφ (μουσική). Είναι η εξιστόρηση της τραγικής αγάπης ενός προαστιακού Ρωμαίου, του Πέσο και μια Ιουλιέτας από το κέντρο της Σόφιας, της Βιολέττας. Αυτή η ιστορία αγάπης ξενικά εύθυμα και ποιητικά, με λευκά συννεφάκια, αέρα, έναν αητό. Το λυρικό ποίημα όμως, αμαυρώνουν σιγά-σιγά οι ράτσες της φασιστικής αστυνομίας (1942) και το ξέσπασμα των ανταγωνισμών της εποχής. Ο Πέσο και η Βιολέττα πρέπει να υπερασπίσουν την αγαπή τους, ενάντια στην εισβολή της εποχής και της κοινωνίας. Μέσα σ' αυτό χάνονται. Η αγάπη τους μένει ανεκπλήρωτη. Το ψάξιμό τους για μια απείραχτη ουδέτερη ζώνη, αποδειχνεται ουτοπία. Πυροβολισμοί από ένα αστυνομικό αυτοκίνητο, βάζουν ένα βίαιο και τραγικό τέλος σ' αυτή την ουτοπία. Το κλειστό ύφος της ταινίας, μια συμβολική γλώσσα εικόνας, η γνώση της φιλμικής έκφρασης δείχνουν, πως οι δημιουργοί πέτυχαν εδώ μια δική τους πειστική αντίληψη. Ακόμη, το «*Πρώτο μάθημα*» είναι ένα καλό παράδειγμα για τη συμπερίληψη εθνικών χρωματισμών που διαπερνούν το φιλμ, για τις φιγούρες, την αρχιτεκτονική, τους διαλόγους.

Στο επόμενο τους φιλμ, «*Ήλιος και σκιά*» (1962), ένα λυρικό ποίημα για τον υπαρξιακό φόβο από την ατομική βόμβα, παραιτήθηκαν δυστυχώς οι Βαλερί Πετρόφ και Ράνγκελ Βαλτσάνωφ, από αυτά τα εθνικά χαρακτηριστικά.

Το «*Ο φτωχός δρόμος*» (1960), σκηνοθεσία: Χρίστο Πίσκωφ, είναι μια παραλλαγή στο θέμα του «*Πρώτου μαθήματος*». Κι εδώ περιγράφεται μια αγάπη: ανάμεσα στη μαθήτρια Κάτια και τον νεαρό παρτιζάνο Πέτερ, που δουλεύει παράνομα. Η αγάπη όμως αυτή είναι εσωτερικά στατική, δεν κλονίζεται από τα γεγονότα. Από τις φιγούρες του σεναριογράφου Πέτερ Ντόνεφ λείπει η πολυπλοκότητα των χαρακτήρων του Βαλερί Πετρόφ. Ακριβής και πολυστρωματική είναι παρά ταύτα η περιγραφή ενός φτωχού προαστιακού δρόμου και των ανθρώπων που μένουν εκεί, ανθρώπων που ζουν στην αθλιότητα, αλλά δεν έχουν εγκαταλείψει την ελπίδα για καλύτερους καιρούς.

Η επιστροφή στα ίδια βιώματα και εμπειρίες, εκφράζεται σε μεγάλο βαθμό στο «*Ήμασαν νέοι*» (1961), ένα φιλμ γραμμένο

από τον Χρίστο Γκάνεφ και σκηνοθετημένο από την Μπίνκα Σελιάσκοβα. Πραγματεύεται μια ομάδα νεαρών παρτιζάνων που σχεδιάζουν και εκτελούν σαμποτάζ ενάντια στους γερμανούς. Η νέα γενιά του τότε χαρακτηρίζεται συμμεριστικά: είναι άνθρωποι στους οποίους, μέσα από μια νεανική διάθεση περιπέτειας, αναπτύσσεται σιγά-σιγά μια ειλικρινής στράτευση. Άνθρωποι που ενηλικιώνονται γρήγορα και με πικρό τρόπο, που οι συνθήκες δεν τους αφήνουν χρόνο να ζήσουν τα νιάτα τους. Δεν είναι για το φιλμ αποφασιστικός μόνο ο θρήνος για τα χαμένα νιάτα, για μια νέα γενιά που της πήραν το μέλλον πόλεμος και αντίσταση. Οι Χρίστο Γκάνεφ και Μπίνκα Σελιάσκοβα ασχολούνται αναλυτικά με το άμεσο παρόν, με μια νέα γενιά των αρχών της δεκαετίας του '60. Μαζί της μοιράζονται τα ιδανικά της δικής τους νιότης. Ο Ντίμο και η Βέσκα, οι δυο βασικές φιγούρες του φιλμ, ζουν με την συναίσθηση πως γι' αυτούς υπάρχει κάτι σπουδαίο, πολυσήμαντο, σημαντικό: η αντίσταση. Τι είναι όμως πολυσήμαντο, κι εδώ το φιλμ μας βάζει να σκεφτούμε, για την επόμενη γενιά, που γεννήθηκε σε μια άλλη εποχή; Έτσι ειπωμένο αποτελεί το «*Ήμασταν νέοι*» ακόμα μια επίκαιρη προσφορά για την ουσία της νεολαίας.

Τα «*Αστέρια*», «*Ήλιος και σκιά*» και «*Ήμασταν νέοι*», βραβεύθηκαν σε μια σειρά διεθνών φεστιβάλ.

Η Μπίνκα Σελιάσκοβα ξαναγύρισε αργότερα, ακόμα μια φορά, στο θέμα της αντιφασιστικής αντίστασης. Το 1973, έφτιαξε την «*Τελευταία λέξη*». Έξη κορίτσια καταδικασμένα σε θάνατο, περιμένουν σ' ένα κελλί την εκτέλεσή τους. Στο «*Ήμασταν νέοι*» η Μπίνκα Σελιάσκοβα είχε με έμμεσο τρόπο απευθυνθεί σε μια στο τότε παρόν νέα γενιά. Τώρα απευθύνεται άμεσα στον θεατή του παρόντος. Το φιλμ δεν βασίζεται πια σε ιστορικά γεγονότα. Τα κορίτσια στη φυλακή δεν είναι συγκεκριμένες αυθεντικές φιγούρες. Είναι περισσότερο σύμβολα, σωματώσεις της ιδέας πως δεν επιτρέπεται κανείς κάτω από οποιασδήποτε συνθήκες να αφεθεί σε συμβιβασμούς με τις πεποιθήσεις του και τις αρχές του. Ακόμα κι αν ο χρονολογικός, γραμμικός και απαθής τρόπος διήγησης του «*Ήμασταν νέοι*» υποχώρησε σε μια ονειροπόλα γλώσσα εικόνας, ακόμα κι αν ο λυρισμός του προηγούμενου φιλμ μετατράπηκε σ' έναν αιχμηρότερο, αναλυτικότερο τονισμό, υπάρχει και στην «*Τελευ-*



Ήμασταν νέοι της Μπίνκα Σελιάσκοβα



Η απογραφή των λαγών του Γγκεόργκι Μίσεφ

ταία πράξη» η τάση προς την ποίηση εκφρασμένη πολύ δυνατά.

Το «Αιχμαλωτισμένο πλήθος», είναι μια συνέχεια των ποιητικών φιλμ. Η ταινία αρχίζει με την αιχμαλωσία μια παρτιζάνικης ομάδας και τελειώνει με την εκτέλεση των μελών της. Το σενάριο του Εμίλ Μάνωφ είναι φτωχό σε πλοκή. Ακόμα και η σκηνή στο δικαστήριο όπου καταδικάζονται οι παρτιζάνοι χάνει σε πολλά σημεία — ο θεατής μαθαίνει μονάχα την απόφαση. Σε αντιπαράθεση όμως, γίνεται σημαντικό το ψυχολογικό επίπεδο του συμβάντος. Ο σκηνοθέτης Ντούτσο Μουντρωφ δεν ενδιαφέρθηκε να δείξει την μικροσκοπική εικόνα μιας κάποιας ομάδας. Στην τέχνη εμφανίζεται συχνά περιγραφή της ανθρωπιάς μεσ' από την παρουσίαση ανθρώπινων αδυναμιών. Απ' αυτό το σημείο γίνεται και εδώ η εκκίνηση. Φόβος, δειλία, σαν αίτια τραγωδιών. Αυτή είναι η αφετηρία του φιλμ. Ο Χρίστο, ένας απ' τους παρτιζάνους, που γύρω τους κινείται το φιλμ, στην αρχή φοβάται, είναι αδύναμος. Ομολογεί. Απ' αυτήν όμως τη στιγμή παίρνει έναν άλλο δρόμο: αυτόν της αμφιβολίας, της απελπισίας της αυτοπεριφρόνησης, προς μια εσωτερική ισοροπία και αρμονικών σχέσεων με τους άλλους. Στο τέλος προχωρεί συνειδητά προς τον θάνατο, αφού έχει γίνει πια άνθρωπος. Αυτή η πορεία είναι σχεδόν ντοκουμεταρίστικα αφηγημένη, συγκεντρωμένη στο ουσιαστικό, τεντωμένη. Έτσι γίνεται χαρακτηριστική στο κέντρο της η εσωτερική αντίθεση του Χρίστο.

III. ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΨΥΧΑΓΩΓΙΚΟΥ ΦΙΛΜ

Ο βουλγάρικος κινηματογράφος έχει στο ενεργητικό του και μια σειρά από ψυχαγωγικά φιλμ, ιδιαίτερα περιπετειώδη, κωμωδίες, αστυνομικά και επίσης μερικά επιστημονικής φαντασίας. Σε αντίθεση προς το δυτικό μοντέλο του ιδιωτικού ντετέκτιβ, ο θετικός ήρωας αυτών των φιλμ δεν αγωνιζόταν μόνο για το χρήμα, ούτε για ένα κάποιο αίσθημα δικαιοσύνης. Εκπλήρωνε την αποστολή του από πεποίθηση, σαν πολίτης και στο όνομα της καλύτερης των καθημερινών ανθρώπινων σχέσεων. Από καλλιτεχνική άποψη, αυτά τα φιλμ παραμένουν μέτρια, με μερικές μόνο εξαιρέσεις ανάμεσά τους: «*Το χρυσό δόντι*», (1962) π.χ. και πάνω απ' όλα «*Ο επιθεωρητής και η νύχτα*», (1963). Ακόμα και οι κωμωδίες είχαν πολλά μειονεκτήματα. Οι συγγραφείς των πρώτων κωμωδιών πίστευαν, πως αρκεί το περιεχόμενο μιας ταινίας να είναι κωμικό και τα άλλα θα βγουν από μόνα τους. Η φιλμική διαδικασία στη Βουλγαρία απέδειξε πως όχι οι κωμωδίες αλλά τα στοιχεία του κωμικού σε μη κωμωδίες είναι τα κωμικότερα... Σχετικά μ' αυτό λέει ο κριτικός Μποσιντάρ Μιχαήλωφ: «*Κανονικά επεισόδια σε φιλμ που σε καμιά περίπτωση δεν είναι κωμωδίες αποδεικνύονται σαν πολύ εύστοχα στο πεδίο του κωμικού. Αυτό το παράδοξο είναι αρκετά εμφανές και εύκολο να εξηγηθεί*». Τα φιλμ «*Ιππότες χωρίς πανοπλία*», «*Ο επιθεωρητής και η νύχτα*», «*Ο ξανθός και η τρυγόνα*», «*Η μεγαλύτερη νύχτα*», «*Ο μυστικός δείπνος των Σεντμάκς*», «*Συνέβηκε στο δρόμο*», που μπορεί κανείς να προσθέσει σ' αυτά, κατέχουν αυτό ακριβώς που λείπει από τις περισσότερες κωμωδίες: πλούσιους, σύνθετους χαρακτήρες, μια δραματουργία πλούσια σε αντιθέσεις, μια σημαντική πολιτική προβληματική. Το κωμικό είναι εδώ ένα σίγουρα επιπρόσθετο στοιχείο χροιάς, που πλουτίζει όμως τους χαρακτήρες. Η επιτυχία του όλου γίνεται εδώ επιτυχία των στοιχείων, από τα οποία είναι χτισμένο». Το κωμικό σ' αυτά τα φιλμ εμφανίζεται στο πεδίο του πολυσήμαντου. Το χιούμορ γίνεται η συνέχεια και η ανάποδη όψη της τραγωδίας και του δράματος. Αλληλεξαρτήσεις γίνονται αντιληπτές ανάμεσα στο σοβαρό και στο εύθυμο.

Αυτός ο συνδυασμός γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτός στα σενάρια

του Βαλερί Πετρώφ. Το κωμικό γίνεται σ' αυτά οργανικό συστατικό μέρος του δραματικού. Οι αποχρώσεις του κωμικού απλώνονται από το ελαφρό γέλιο στην ειρωνία, φτάνοντας μέχρι τη σκληρή παρωδία. Στο «*Μικρό νησί*», ο λοχαγός Στάνεφ βγάζει έναν παθητικό λόγο. Στο σημαντικότερο σημείο αυτού του λόγου ένας γλάρος του λερώνει το πηλίκιο. Ο Στάνεφ βγάζει το πιστόλι του και σκοτώνει το γλάρο. Εδώ μια κωμική κατάσταση γυρνά απρόσμενα στο τραγικό. Στον Βαλερί Πετρώφ το συμπαθητικό έχει πάντα μια ελαφριά απόχρωση κωμικού. Ο Πέσο και η Βιολέττα στο «*Πρώτο μάθημα*», κινούνται στο χείλος της κωμωδίας. Κακούς χαρακτηρισμούς παίρνουν άλλες φιγούρες, π.χ. ο διευθυντής του γραφείου, Στάμωφ, στο «*Ιππότες χωρίς πανοπλία*», ένας φουσκωμένος γραφειοκράτης, που υπερκαλύπτεται ελαφρά με τα μέσα της κωμωδίας. Και στον «*Επιθεωρητή και η νύχτα*», ο σεναρίστας Μπαγκόμιλ Ράινωφ στήνει ελαφρά ειρωνική στάση απέναντι σ' όλους και σ' όλα. Ταυτόχρονα ο επιθεωρητής είναι απόλυτα ικανός και για αυτοειρωνία.

Ιδιαίτερα οι νεώτεροι δημιουργοί ανέπτυξαν τα τελευταία χρόνια μια ιδιαίτερη κλίση προς μια απόσταση από τις φιγούρες τους. Αυτό δείχνει απ' την άλλη μεριά και κάτι άλλο: ο βουλγάρικος κινηματογράφος του σήμερα δεν αναγνωρίζει πια τον αυστηρό διαχωρισμό των ειδών. Αυτό συνοδεύεται και με μια διαφοροποιημένη στάση απέναντι στην πραγματικότητα: κανείς προσπαθεί να σχεδιάσει ανθρώπους και πράγματα στη συνθετότητά τους και πολυστρωματικότητά τους, χωρίς μια προηγούμενη επιλογή, που οδηγεί συχνά σε φιλικές κατασκευές χωρίς ζωή σε ένα περιχαράκωμα στα πλαίσια μιας απριόρι θέσης.

Ο Γκεόργκι Στογιάνωφ ανέπτυξε στα δυο πρώτα του φιλμ —«*Υπόθεση Παινλεβέ*», (1968) σενάριο Πέτερ Νεσνάκομωφ και «*Πουλιά και λαγωνικά*», (1969), σενάριο Βασίλ Αγκιόφ, μια καλή αίσθηση για την κωμωδία. Και τα δύο φιλμ διηγούνται επεισόδια από τον αντιφασιστικό αγώνα. Η «*Υπόθεση Παινλεβέ*» διηγείται μια εξέγερση στρατιωτών ενάντια στον συνταγματάρχη τους. Το «*Πουλιά και λαγωνικά*» παρουσιάζει τις παράνομες δραστηριότητες μιας ομάδας αγοριών και κοριτσιών σε μια μικρή επαρχιακή πόλη, κατά τη διάρκεια του δεύτερου παγκό-

σμιου πολέμου. Η δραματουργική κατασκευή και των δύο φιλμ, λαμβάνει υπ' όψιν της σε διαφορετικό μέτρο την επίδραση του κωμικού: γέλιο, απροσδόκητη συμπεριφορά, ρισοκίνδυνες πράξεις των νέων, μια εκνευριστική σάτιρα για έναν αστυνομικό διευθυντή και δήμαρχο της πόλης, ήταν τα στοιχεία.

Τα τελευταία χρόνια, ο νεαρός συγγραφέας Γκεόργκι Μίσεφ έγραψε μια σειρά από σενάρια για μερικά ηθικά προβλήματα του παρόντος, στα οποία σχεδίασε με ιδιαίτερο τρόπο μια ρεαλιστική, σχεδόν νατουραλιστική εικόνα της βουλγάρικης μεσαιάς τάξης, από ανθρώπους που ιδιοποιήθηκαν μια μικροαστική νοοτροπία και που ιδανικό τους είναι η κατανάλωση. Αυτές οι αρνητικές ιδιότητες είναι κρυμμένες πίσω από μια μάσκα αξιοπρέπειας, μιας καθόλα εντάξει οικογενειακής ζωής, πίσω από μια μάσκα σοβαρότητας. Αυτό το διπλό νόημα στα σενάρια του Μίσεφ απέδωσαν διάφοροι σκηνοθέτες, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο. Στο «Ένας νέος γίνεται άντρας», (1972) του Λουντμίλ Κίρκοφ πρόκειται για έναν δεκαοχτάχρονο που τελειώνει το σχολείο, που ψάχνει για καινούργιες εντυπώσεις μετά από μια ζωή ανεπηρέαστη από γονείς και δασκάλους και που πέφτει γι' αυτό σε διάφορες συγκρούσεις με το περιβάλλον του. Η ατμόσφαιρα της μικρής πόλης δίνεται από τον Κίρκοφ με χιούμορ και ελαφριά ειρωνία. Ο Έντουαρντ Ζαχάριεφ παίρνει στα φιλμ του τις προτάσεις του Γκεόργκι Μίσεφ σαν αφορμή για σκληρή κοινωνική σάτιρα. Το «Όταν δεν έρχεται το τραίνο» (1967), «Η απογραφή των λαγών» (1973), και «Η περιοχή με τις βίλλες» (1975), είναι πικρές και πλούσιες σε ευρήματα περιγραφές μικροαστικής νοοτροπίας. Ένα παράλογο κυνήγι μέσα στη νύχτα (Όταν δεν έρχεται το τραίνο), η ηλίθια έμπνευση ενός υπαλλήλου να ζητήσει να μετρηθούν οι λαγοί που δεν υπάρχουν (Η απογραφή των λαγών), μια αθώα οικογενειακή γιορτή «Η περιοχή με τις βίλλες», αυτά είναι οι αρχές. Μεσ' απ' αυτές αναπτύσσονται απαραίτητα φρικτές επιθετικότητες, ενάντια σε αθώους γείτονες φερ' ειπείν. Σ' αυτά τα φιλμ βρίσκει κανείς κωμικά στοιχεία μέσα σε σοβαρές καταστάσεις, ενώ από κωμικές καταστάσεις αναπτύσσονται σοβαρά προβλήματα. Το κοινό αναγνώρισε τα φιλμ του Έντουαρντ Ζαχάριεφ πολύ περισσότερο σαν κωμωδίες, από τις σαφείς κωμωδίες που φτιάχτηκαν τα τελευταία χρόνια.



Ο Κλέφτης των ροδακίνων του Βάλο Ράντεφ

IV. ΝΕΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΝΕΟΙ ΗΡΩΕΣ

Στα χρόνια 1958 μέχρι 1962 κυριάρχησε ουσιαστικά στον κύκλο των θεμάτων ο στις ποιητικές αναμνήσεις πρώην παρτιζάνων καθρεφτισμένος αγώνας ενάντια στον γερμανικό και τον βουλγάρικο φασισμό. Στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1960 υπήρξε μια κίνηση και προς άλλα θεματικά πεδία. Ακόμα και συγγραφείς όπως οι Βαλερί Πετρώφ και Ράνγκελ Βαλτσάνωφ που είχαν φτιάξει μερικά από τα καλύτερα φιλμ για την αντίσταση, ενδιαφέρθηκαν να συζητήσουν στο «*Ήλιος και σκιά*» (1962), το θέμα του πολέμου και της ειρήνης μ' έναν γενικότερο, από το συγκεκριμένο τρόπο, ξεκολλημένο απ' το παρελθόν.

Το «*Ήλιος και σκιά*» είναι στημένο πάνω σ' έναν διάλογο, μια συζήτηση ανάμεσα σ' έναν νέο και μια νέα, στην παραλία. Το κορίτσι προέρχεται από μια βιομηχανοποιημένη δυτική χώρα (που δεν αναφέρεται). Τα ίχνη μιας φθείρουσας νευρωτικής καθημερινότητας, φαίνονται πάνω της ενώ ζει συνέχεια με το φόβο ενός ατομικού πολέμου (το φιλμ αναφέρεται στην εποχή του ψυχρού πολέμου), και ακομη στενοχωριέται για τον πατέρα της που έχει καρκίνο. Ο νέος προσπαθεί να την ηρεμήσει παρ' όλο που καταλαβαίνει πολύ καλά την κατάσταση της. Οι κριτικοί ονόμασαν τότε το φιλμ αυτό, μοντέρνο ποίημα αγάπης. Σε μας φαίνεται πως η ποιότητα του φιλμ βρίσκεται λιγώτερο στο περιεχόμενο και περισσότερο σε ένα ριζοσπαστικό στυλίστικο πείραμα, που επιχειρήθηκε εδώ. Ιδιαίτερο βάρος ώφειλε φυσιολογικά να δοθεί στα στοιχεία της φιλμικής γλώσσας, σε μεταφορές και σύμβολα — κάθε λέξη, κάθε εικόνα, κάθε σύμβολο έπρεπε να είναι κρίκος σε μια αλυσίδα συλλογισμών. Έτσι στο «*Ήλιος και Σκιά*» π.χ. συμβολίζει το τικ-τακ ενός ρολογιού τη ζωή. Οι δυο ήρωες συμβολίζουν τις δυο πλευρές, σε μια μάχη ανάμεσα στο φως και τη σκιά. Ένας χορός κάτω απ' το νερό (σαν έκφραση άφθαρτης ωραιότητας) ακολουθεί το όραμα μιας από τον ατομικό πόλεμο, κατεστραμμένης χώρας. Αυτά τα δυο επεισόδια δείχνονται με πρόθεση το ένα μετά το άλλο: η αρχή της αντίθεσης στήνεται

και από το μοντάζ ακόμα. Αυτή η εξαιρετικά σύνθετη δοκιμασία οδήγησε παρ' όλα αυτά σε μια σειρά από δυσκολίες, που δεν μπορούσαν να λυθούν από τους συγγραφείς — δυσκολίες ύφους και όχι τεχνικής. Η πρόθεση μιας φιλοσοφικής δημοσιογραφίας πάνω στο πανί, η πρόθεση μιας άμεσης λυρικής ποίησης θα έπρεπε να υποβάλλουν την παραίτηση από θέμα μύθο, περιβάλλον, από ψυχολογικά μοτίβα στους διαλόγους και στην πλοκή. Το αυστηρό όμως αυτό βήμα δεν το τόλμησαν οι συγγραφείς. Κι όμως αυτό αποτελούσε για τον βουλγάρικο κινηματογράφο ένα αναγκαίο πείραμα, μια εξέλιξη που έπρεπε να συμβεί για το πλάταιμα του θεμελιακού φάσματος και μια διαφοροποίηση της αντίληψης για το παρελθόν και το παρόν.

Για τις αιτίες αυτής της διαφοροποίησης γράφει σχετικά ο βούλγαρος κοινωνιολόγος τέχνης, Ιβάν Στεφάνωφ: «*Η νέα σοσιαλιστική κοινωνία αναπτύχθηκε ραγδαία, καινούρια εργοστάσια χτίστηκαν, η γεωργία εκμοντερνίστηκε η ζωή στην πόλη οργανώθηκε εκ νέου, η ζωή στην ύπαιθρο άλλαξε. Όλα αυτά οδήγησαν φυσιολογικά σε διαφοροποιημένες στάσεις. Η συνείδηση των μαζών έγινε δυναμικότερη. Δημιουργήθηκε ένα γενικό ενδιαφέρον για το καινούργιο, το παρόν, την καθημερινή ζωή. Η μοντέρνα ζωή κυριάρχησε στην κοινωνική συνείδηση. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες οι θεατές δεν ενδιαφερόντουσαν μονάχα για τις ηρωικές πράξεις των αντιφασιστών, ενδιαφερόντουσαν επίσης και για την μοίρα κανονικών ανθρώπων που έπαιρναν ενεργά μέρος στη συγκρότηση της καθημερινής ζωής. Ένας νέος κινηματογραφικός χαρακτήρας έγινε αναγκαίος: ένας σημερινός ήρωας στον οποίο να αναγνωρίζουν τον εαυτό τους οι χιλιάδες, που παλεύουν μ' ενθουσιασμό για την σοσιαλιστική αλλαγή. Δίπλα στον γνωστό ήρωα από τα παλιότερα φιλμ που στέκονταν συνέχεια ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, έπρεπε να έρθει ένας καινούργιος που να κινείται ανάμεσα στους ηθικούς πόλους του καλού και του κακού, ανάμεσα στην επιτυχία και την αποτυχία... Για τους δημιουργούς ταινιών έγινε εξαιρετικά σπουδαίο να περιγράψουν και να αποδώσουν το παρόν και να συζητήσουν τα καινούργια προβλήματα που έφερε μαζί της η γρήγορη σοσιαλιστική ανάπτυξη της χώρας».*

Δεν έγιναν βέβαια όλα αυτά τόσο γρήγορα και κατ' ευθείαν. Ένα άπλωμα των θεματικών συνόρων του βουλγαρικού κινηματογράφου κατορθώθηκε αρχικά με μια συνεργασία κινηματο-

γράφου και λογοτεχνίας. Μια σειρά από ταινίες εμφανίστηκε, που είχαν σαν θέματα τα πιο γνωστά έργα της βουλγαρικής λογοτεχνίας. Πραγματεύοντουσαν κυρίως θέματα του παρελθόντος, ακόμα και τον αντιφασιστικό αγώνα. Αυτά τα ψυχολογικά, επικά έργα κινηματογραφήθηκαν στην πλειοψηφία τους από νεαρούς σκηνοθέτες που δεν τους ενδιέφερε το να εικονογραφήσουν τη λογοτεχνία, αλλά το να την μετατρέψουν σε ισότιμες σε μια μοντέρνα φιλική γλώσσα προσανατολιζόμενες εικόνες.

Περισσότερο απ' όλα τα «*Καπνά*» (1962), του Νικόλα Κοραμπάφ και «*Ο κλέφτης των ροδακίνων*» (1964), του Βάλο Ράντεφ, αξίζει να αναφερθούν εδώ. Τα «*Καπνά*» γυρίστηκαν με βάση το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ντιμίτερ Ντίμωφ, ένα μυθιστόρημα που ιχνογραφεί την επική διατομή μέσα από μια εποχή — την εποχή πριν και κατά την διάρκεια του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Περιγράφονται οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες αυτής της εποχής και οι αντιθέσεις των τάξεων. Ένα είδος εθνικής ψυχολογίας, όπου αναπτύσσεται μια ιστορική συνείδηση. Ο Νικόλα Κοραμπάφ είχε την φιλοδοξία, να διατηρήσει αυτή την πολυστρωματικότητα. Ταυτόχρονα συγκεντρώθηκε σε μια εσωτερική ψυχολογική δυναμική του μυθιστορήματος. Μείωσε λίγο το πλάτος προς όφελος του βάθους των προσώπων. Υποχώρησε όμως περισσότερο από όσο προεβλέπετο και έβαλε πολυάριθμα δευτερεύοντα στοιχεία στην ταινία. Τα «*Καπνά*» έγιναν μια ταινία με δύο μέρη που άφησε πολλά πράγματα σε υπαινιγμούς — κατανοητούς όμως στον βούλγαρο θεατή. Για το εξωτερικό, τα δύο μέρη έγιναν ένα. Μ' αυτό τον τρόπο δημιουργήθηκε ένα τετρωμένο, στυλιστικά ισορροπημένο έργο, που δεν μπορεί όμως να ισχύσει σαν ακριβής κινηματογράφηση του μυθιστορήματος.

Το φιλμ του Βάλο Ράντεφ «*Ο κλέφτης των ροδακίνων*», βασίζεται σε μια νουβέλα του Εμιλιάν Στάνεφ. Ο Ράντεφ προσάρμοσε σ' αυτή τη νουβέλα, που εξιστορεί ένα επεισόδιο του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, μια ιστορική ατμόσφαιρα, τόνισε τις κοινωνικές συντεταγμένες. Προσάρμοσε έτσι στην ταινία του όλα εκείνα τα οποία αρνήθηκε ο Νικόλα Κοραμπάφ στο «*Καπνά*» χάρη της ψυχολογικής βαθύτητας. Στο επίκεντρο της νουβέλας του Στάνεφ βρίσκεται μια γυναίκα, η Λίζα,

σύζυγος του τοπικού διοικητή του Τίρνοβο, η οποία αρχίζει μια ιστορία αγάπης μ' έναν σέρβο αιχμάλωτο. Στο έργο περιγράφεται ο συναισθηματικός πλούτος της γυναίκας: σύγχυση, συμπόνοια, αγάπη, πένθος, βάσανο, απελπισία. Ο Βάλο Ράντεφ βάζει τους τόνους αλλοιώζ. Ο Ιβό, ο αιχμάλωτος γίνεται δίπλα στην Λίζα ισότιμη φιγούρα. Ο κόσμος του στρατοπέδου των αιχμαλώτων, η πόλη Τίρνοβο στη διάρκεια του πολέμου μπαίνουν κατ' αυτόν τον τρόπο στο φιλμ. Επίσης και ο άντρας της Λίζας, ο τοπικός διοικητής, κερδίζει σε σχέση με τη νουβέλα ισχυρότερες παραμέτρους. Ο Βάλο Ράντεφ βγάζει έτσι από τη νουβέλα περισσότερα θέματα, που περιγράφει με τη μορφή επεισοδίων. Το έργο θα μπορούσε να είναι ένα είδος κοινωνικού μελοδράματος, αν ο Βάλο Ράντεφ δεν είχε συγκεκριμενοποιήσει την ατμόσφαιρα. Καταφέρνει όμως να σκιαγραφήσει μιαν εθνική «κουλτούρα αισθημάτων». Οι φιγούρες σκιαγραφούνται με λίγες, δυνατές γραμμές.

Μια δυνατή μελοδραματοποίηση του έργου ο Ράντεφ την αντιμετώπισε με ένα επικό τρόπο διήγησης. Το επόμενο φιλμ του Ράντεφ, είναι «*Ο τσάρος και ο στρατηγός*», σε σενάριο του Λιούμπεν Στάνεφ, παίχτηκε το 1966. Το ότι η Βουλγαρία δεν πήρε μέρος στις μάχες του ανατολικού πολέμου κατά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο σαν σύμμαχος του Χίτλερ, δίνει το φόντο της ταινίας. Σε πρώτο πλάνο βρίσκεται η διαμάχη δύο αυθεντικών πρωταγωνιστών εκείνης της απόφασης: του τότε τσάρου Μπόρις και ενός από τους στρατηγούς του, του Σαίμωφ. Σ' αυτό το στρατηγό αφιερώνεται ένα φιλικό μνημείο, σαν σ' έναν πατριώτη και οξυδερκή πολιτικό που είχε αναγνωρίσει σωστά, τα πόσα κακά θα προξενούσε στη χώρα η δραστήρια συμμετοχή της στον πόλεμο, στο πλευρό του Χίτλερ. Ο Σαίμωφ θα προτιμούσε χωρίς αμφιβολία να συμμαχήσει με τους σοβιετικούς. Ο Μπόρις αντίθετα, είναι υποχρεωμένος στον Χίτλερ. Από δω αρχίζει η διαμάχη των δύο. Ο Σαίμωφ εκτελείται στο τέλος. Αυτό όμως αποτελεί βασικά μια ήττα του τσάρου, που αναγνωρίζει την χωρίς διέξοδο κατάσταση της χώρας του και την δική του τραγωδία. Ο Βάλο Ράντεφ ανέλυσε τις ιστορικές αιτίες και τα γεγονότα επακριβώς και σκηνοθέτησε πάλι μια σωστή ιστορική ατμόσφαιρα, βγάζοντας από την αυθεντική ιστορική διένεξη, ανθρώπινη τραγικότητα.



Ο Τσάρος κι ο Στρατηγός του Βάλο Ράντερ



Ήλιος και Σκιά του Ράγκελ Βαλτσάνωφ

Το 1972 συνδέθηκαν, ο σεναρίστας Λιούμπεν Στάνεφ και ο σκηνοθέτης Χρίστο Χρίστωφ με το φιλμ τους «*Σφυρί ή αμμώνι*», στην ιστορικό-πολιτική γραμμή του «*Ο Τσάρος κι ο Στρατηγός*». Το φιλμ βασίζεται στην περίφημη από τους φασίστες κατασκευασμένη δίκη κατά του βούλγαρου κομμουνιστή Γκεόργκι Ντιμιτρώφ, για τον εμπρησμό του Ράιχσταγκ. Η λογο-μονομαχία ανάμεσα στον Ντιμιτρώφ και τον Χέρμαν Γκαίρινγκ, οι φλογισμένοι λόγοι του Ντιμιτρώφ στο δικαστήριο στέκονται στο επίκεντρο. Οι Στάνεφ και Χρίστωφ προσπάθησαν να παραμείνουν όσο πιο πιστά μπορούσαν στα ιστορικά γεγονότα και τις αυθεντικές φιγούρες.

Τα ανάμεσα στα 1962 και 1967 γυρισμένα φιλμ με αντιφασιστικό περιεχόμενο, εμφανίζουν την γενική τάση να σχεδιάζουν ατομικούς, ψυχολογικά εμβαθυμένους χαρακτήρες. Αυτή η τάση γίνεται φανερή και στις ταινίες με θέματα από το άμεσο παρόν. Στα φιλμ για την εκβιομηχάνιση της χώρας, π.χ. στο «*Δεν υπάρχει θάνατος*», του Χρίστο Πίσκωφ δεν παρουσιάζονται πια ορισμένοι άνθρωποι σαν αντιπροσωπευτικοί για κοινωνικές ομάδες. Ο καλός εργάτης με την υποδειγματική συμπεριφορά απο τη μια ο κακός εργάτης απ' την άλλη που πίνει, απατά τη γυναίκα του — αυτή η διαφοροποίηση δεν υπάρχει πια. Ο ήρωας στο φιλμ του Πίσκωφ έχει ένα σύνθετο, δύσκολο χαρακτήρα. Του είναι δύσκολο να αναγνωρίσει τις νέες φόρμες της κοινωνικής και οικονομικής ζωής, και τα φέρνει δύσκολα ακόμα και με προσωπικά προβλήματα. Αγωνίζεται επίμονα ενάντια σ' αυτές τις δυσκολίες, κι αυτό σημαίνει ότι παλεύει και με τον εαυτόν του ακόμη. Τέτοιοι άνθρωποι υπήρξαν πράγματι στα κέντρα της βιομηχανικής οικοδόμησης. Μερικές φορές είχαν επιτυχία, μερικές αποτύχαιναν. Το φιλμ ανταποκρίθηκε εδώ προς την πραγματικότητα, παίρνοντας απ' αυτήν τους χαρακτήρες του.

Άλλα φιλμ είχαν σαν θέμα την νεολαία, μια νέα γενιά μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Αυτά τα φιλμ κίνησαν την προσοχή σε δύο προβλήματα. Το πρώτο: γιατί σε μια κοινωνία, στην οποία γίνονται πολλά για να δοθούν στην νεολαία οι καλύτερες προϋποθέσεις για μια καλή ανάπτυξη, συμβαίνουν διανέξεις ανάμεσα στις γενιές και δεύτερο: πώς μπορεί να επηρεάσει κανείς αυτούς τους νέους, πώς θα μπορούσε να

κερδίσει την εμπιστοσύνη τους, να δυναμώσει την αυτοσυνειδητοποίησή τους. Αυτές οι ερωτήσεις τέθηκαν σε συζήτηση με τα φιλμ που είχαν σαν θέμα την νεολαία.

Μια ανοιχτή δραματουργία, η οποία προτείνει στον θεατή μια συζήτηση ορισμένων προβλημάτων και των λύσεών τους, έγινε χαρακτηριστική για τον βουλγάρικο κινηματογράφο, στα μέσα της δεκαετίας του '60. Οι δημιουργοί ταινιών αρνήθηκαν να γνωρίζουν για όλα τα προβλήματα με τα οποία ασχολιόντουσαν στα φιλμ τους μια λύση. Αρνήθηκαν το ρόλο δασκάλου. Πήραν το κοινό τους στα σοβαρά και του αναγνώρισαν δυνατότητα σκέψης. Μ' αυτό το κοινό θέλησαν να φτάσουν μέσα απ' τα φιλμ τους σε μια συζήτηση, έναν διάλογο. Αυτή την ανοιχτή δραματουργία χρησιμοποίησαν αργότερα πολλά φιλμ. Φυσικά δεν πρόκειται εδώ για μια ειδικά βουλγαρική παρουσία. Ίδιες αρχές υπάρχουν και σ' άλλους κινηματογράφους. Αυτή η ανοιχτή φόρμα κινηματογράφου έχει φυσικά και μερικούς κινδύνους. Όταν, όπως γράφει ο σοβιετικός σκηνοθέτης Μιχαήλ Ρομ, μιλούν π.χ. οι δημιουργοί για πολύ προσωπικά προβλήματα, αμφιβολίες, ερωτηματικά που πολύ λίγο ενδιαφέρουν τους άλλους ή όταν η μορφή της διήγησης είναι πολύ σύνθετη, πολύ αφηρημένη, τότε δεν συμβαίνει η επιδιωκόμενη συζήτηση, το φιλμ δεν υπάρχει στη συνείδηση του θεατή. Η πρώτη περίπτωση — για ιδιωτικές στενοχώριες — δεν υπήρξε ποτέ στον βουλγαρικό κινηματογράφο. Η δεύτερη όμως ναι — σε μια περίοδο αυτό είναι αναγκαστικό σχεδόν, μια περίοδο κατά την οποία γίνονται πειραματισμοί με διηγηματικές φόρμες του φιλμ. Αυτό ισχύει περισσότερο για δύο φιλμ: «*Η θάλασσα*» (1967), του Πέτερ Ντόνεφ και την «*Άδεια γάμου*» (1965), του Νικόλα Κοραμπώφ.

Ακόμα κάτι σχετικό με τα φιλμ για την νέα γενιά. Το 1966 ο Σάκο Χέσκιγια γύρισε το φιλμ «*Ζεστό μεσημέρι*» με βάση ένα γραπτό του συγγραφέα Γιόρνταν Ραντίτσκιφ, το οποίο ξεκινά από ένα σχετικά κοινότυπο συμβάν. Ένας πιτσιρικάς παίζει στην επαρχία, στο νερό, κάτω από μια γέφυρα. Παίζοντας πιάνεται το χέρι του ανάμεσα σε δυο πέτρες. Απ' αυτό το μικρό συμβάν εξελίσσεται ολοφάνερα μια παραβολή για την ετοιμότητα προς βήθεια και την αλληλεγγύη των ανθρώπων — γεωργών κατά τη διάρκεια της σοδειάς, ταξιδιωτών του τραίνου,

στρατιωτών κατά τη διάρκεια των γυμνασίων. Το φιλμ βοηθήθηκε πολύ, απ' το ότι ο Σάκο Χεσκίγια αφηγήθηκε το θέμα απλά και ρεαλιστικά.

Στο επίκεντρο των «*Ιπποτών χωρίς πανοπλία*» (1966), (σενάριο Βαλερί Πετρώφ, σκηνοθεσία Μπορισλάβ Σαραλιέφ) βρίσκεται ένας μικρούλης. Το φιλμ περιγράφει τις εντυπώσεις του από τη Σόφια, από τον κόσμο. Ο μικρός αυτός θέλει να βλέπει τον κόσμο σε αρμονική κατάσταση. Ένας μικρός που χτυπά κάποιον άλλο μικρότερό του, είναι κατά τη γνώμη του κακός. Οι γονείς του, έτσι φαντάζεται, πρέπει να είναι σαν τον αγαπημένο του ήρωα, τον Δον Κιχώτη, για τον οποίο του είχαν διηγηθεί πολλές φορές, και πρέπει να είναι έτσι αφού είναι οι γονείς του. Ο καλύτερος άνθρωπος στον κόσμο είναι ο θεός του, που δεν μένει σαν τους γονείς του σ' ένα καινούργιο διαμέρισμα με μοντέρνα έπιπλα, αλλά σ' ένα μοναχικό δωμάτιο, πολύ μακριά κι ο οποίος πηγαίνει και τρώει με τους συναδέλφους του, τους εργάτες σουτζουκάκια. Δεν είναι όλα όμως τόσο απλά. Προσεχτικά αρχίζει να διαγράφεται μια διαφορά ανάμεσα στις ιδέες του μικρού και στην πραγματικότητα. Αυτό ξεκινά με αθώες ερωτήσεις. Όταν διαβάσει κανείς τις λέξεις στις ταμπέλες πάνω απ' τα μαγαζιά κανονικά και μετά ανάποδα παίρνει διαφορετικά αποτελέσματα. Γιατί όμως η λέξη «μαντάμ», διαβάζεται και κανονικά και ανάποδα το ίδιο; Γιατί τον αναγκάζουν οι γονείς του να πει ψέμματα στον αστυφύλακα που θέλει να τιμωρήσει τον πατέρα του για μια παράβαση; Γιατί οι γονείς του δεν αγαπούν το θείο του; Και γιατί η μητέρα του λέει πως πάει στον ράφτη και πηγαίνει κάπου αλλού; Μέσα από τέτοιες ερωτήσεις και παρατηρήσεις, κονταροχτυπιούνται η ζωή και η εικόνα που κάνει γι' αυτήν το παιδί. Ένας μεγάλος, που έχει καταλάβει το ότι ο κόσμος είναι γεμάτος συμβιβασμούς και μικρές αδικίες, δεν θα εντυπωσιαζόταν καθόλου απ' όλα αυτά. Ο μικρός όμως ενεργεί εδώ σαν καταλύτης που ξεχωρίζει το δίκαιο και αληθινό από το άδικο και ψεύτικο. Μια και ο μικρός ωθείται να λάβει γνώση απ' την αρχή των άπειρων μικρών και μεγάλων συμβιβασμών και να τους αποδεχτεί, θα χάσει σε λίγο, τα ηθικά του κριτήρια. Αυτό το τελικό αποτέλεσμα βγαίνει πολύ προσεχτικά μέσα απ' το φιλμ και μπορεί να προκαλέσει τύψεις συνείδησης στον θεατή — λόγω των απροσεξιών στο

δικό του πεδίο.

Οι θεματικοί και στυλίστικοι νεωτερισμοί του βουλγάρικου κινηματογράφου, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '60 βρήκαν την καλύτερή τους έκφραση στο φιλμ «*Από πλάγιο δρόμο*», με το οποίο ντεμπουτάρησαν η συγγραφέας Μπλάγκα Ντιμιτρόβα σαν σεναρίστρια, και οι Γκρίσα Οστρόβσκι και Τοντόρ Στογιάνωφ σαν σκηνοθέτες. Το «*Από πλάγιο δρόμο*», ήταν έτοιμο το 1967. Το κοινό υποδέχτηκε καλά το φιλμ, η βουλγαρική κριτική όμως δίστασε να εκτιμήσει το φιλμ θετικά. Ανάμεσα στ' άλλα, καταλογίστηκε στην Μπλάγκα Ντιμιτρόβα το ότι ήταν πολύ επιθετική η αγόρευσή της, για μια ψυχολογική απελευθέρωση της γυναίκας (μια κατηγορία που ούτε το φιλμ αφορά, ούτε και σωστή μπορούσε να ήταν). Στο εξωτερικό γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Πολύ αργότερα, άρχισε και η κριτική να αποχτά μια καλύτερη σχέση με το φιλμ. Ένας κριτικός μάλιστα έκανε πολεμική στον εαυτό του. Έμοιαζε σαν ο χρόνος να δούλεψε για το φιλμ: δεν μοιάζει γερασμένο, ενώ έχει διατηρήσει την ποιότητά του.

Το «*Από πλάγιο δρόμο*», συνέδεσε τα τότε πιο επίκαιρα θέματα με τι πιο προοδευτικές στυλίστικες προσπάθειες. Το φιλμ έχει σαν θέμα την αυτοανάλυση μιας γενιάς, που είχε την εφηβεία της στα τέλη της δεκαετίας του '40, στα πρώτα χρόνια του σοσιαλισμού στη Βουλγαρία. Πρόκειται για έναν απολογισμό που τώρα βγάζει αυτή η γενιά στην οποία ανήκουν και οι Μπλάνγκα Ντιμιτρόβα, Οστρόβσκι και Στογιάνωφ.

Οι Μπογιάν και Νέντα, οι δυο πρωταγωνιστές του φιλμ «*Από πλάγιο δρόμο*», έχουν χαρακτηριστικούς ατομικούς χαρακτήρες. Ταυτόχρονα η μοίρα τους, είναι η μοίρα της γενιάς τους. Ο Μπογιάν είναι ένας ευύποληπτος μηχανικός, δουλεύει σε καινούργιες κατασκευές, ταξιδεύει σε διεθνή συνέδρια. Η Νέντα είναι μια επιτυχημένη αρχαιολόγος. Και οι δύο είναι παντρεμένοι και έχουν παιδιά. Συναντιούνται τυχαία. Αυτή η συνάντησή τους θυμίζει το παρελθόν τους, μια αγάπη που τους είχε ενώσει δεκαπέντε χρόνια πριν και που έχει μείνει απραγματοποίητη. Ο λόγος για την αποτυχία της αγάπης τους βρισκόταν έξω απ' αυτούς — σε μια εποχή στην οποία ένας νέος άντρας μοίραζε τη ζωή του ανάμεσα σε σπουδές και σε δραστήρια κοινωνική δουλειά. Η Νέντα και ο Μπογιάν είχαν τότε προσπα-



Από πλάγιο δρόμο των Γκρίσα Οστρόφσκι και Τοντόρ Στογιάνωφ



Το άσπρο δωμάτιο του Μετόντι Αντόνωφ

θήσει να ζήσουν για δέκα τουλάχιστον μέρες μαζί σαν πρόβα κατα κάποιον τρόπο. Το πείραμα όμως αυτό δεν είχε επιτυχία. Όταν αργότερα ξαναβλέπονται έχουν τακτοποιηθεί στη ζωή, έχουν γίνει πιο έξυπνοι, έχουν καταλάβει πως στη ζωή τους απαρνήθηκαν κάτι σημαντικό, την προσωπική ευτυχία. Τώρα έχουν πάλι μια ευκαιρία να πραγματοποιήσουν αυτή την προσωπική ευτυχία, να ζήσουν την αγάπη του τότε. Την χάνουν όμως ακόμα μια φορά. Αυτή τη φορά τα αίτια για την καινούρια αποτυχία βρίσκονται σ' αυτούς — έχουν χάσει μετά απ' όλες τις εμπειρίες τους το θάρρος, να ξαναρχίσουν για μια φορά ακόμα απ' την αρχή, να παρατηρήσουν την μέχρι τώρα ζωή τους, να παίξουν κορώνα-γράμματα την ισοροπία τους, να ρισκάρουν την ήσυχη ζωή τους. Οι δημιουργοί του φιλμ δεν ρίχνουν καμιά ευθύνη στους ήρωές τους, δεν τους καταδικάζουν για το διπλό χάσιμο της ευκαιρίας — απλά και ο καιρός και οι συνθήκες φορμάρισαν τον χαρακτήρα τους. Οι δυο τους δεν τα κατάφεραν να τα βγάλουν πέρα με τις περιστάσεις. Επίσης η ανάμνηση εκείνη του παρελθόντος είναι τόσο «δοξασμένη» που δεν μπορεί να φυτρώσει πια μια καινούργια αγάπη στα ερείπια της παλιάς. Αισθάνεται κανείς, πως οι δημιουργοί συνοδοιπορούν με τις φιγούρες τους — σε μια συνεχή αλλαγή των χρονικών επιπέδων, του παρελθόντος και του παρόντος. Οι εικόνες μπαίνουν σε τάξη σ' ένα «ρου συνείδησης». Και σ' αυτόν επίσης το μοντέρνο τρόπο διήγησης βρίσκεται η αξία του φιλμ για τον βουλγάρικο κινηματογράφο.

V. ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΜΕ ΤΟ ΠΑΡΟΝ

Στα φιλμ όπως το «Από πλάγιο δρόμο», απέχτησε ο βουλγάρικος κινηματογράφος στα μέσα της δεκαετίας του '60, τελειωτικά δικές του παραμέτρους. Σίγουρα τα χρόνια ανάμεσα 1969 και 1971 από κινηματογραφική καλλιτεχνική άποψη, είναι μια σχετικά αδύναμη περίοδος, αυτό όμως που θερμά άρχισε το 1967-68 συνεχίστηκε το 1972 και αναπτύχθηκε περισσότερο. Το πλάτος των θεματικών ερευνών έγινε μεγαλύτερο. Η τεχνική και η αισθητική ποιότητα των φιλμ ανέβηκαν. Ακόμα και η παραγωγή ταινιών αυξήθηκε. Τα κινηματογραφικά στούντιο της Σόφιας παράγουν σήμερα περίπου είκοσι ταινίες το χρόνο. Για μια μικρή χώρα σαν τη Βουλγαρία, ο αριθμός αυτός είναι μεγάλος (είναι σχετικά μεγαλύτερος από τον αντίστοιχο της Δυτ. Γερμανίας π.χ.). Αντίστοιχα είναι μεγάλο και το ενδιαφέρον του κοινού για τον κινηματογράφο. Έχοντας σα βάση τα στατιστικά στοιχεία, οι Βούλγαροι έρχονται τρίτοι μετά τους σοβιετικούς και τους λιβανέζους στην παρακολούθηση ταινιών. Αυτό σημαίνει πως το ντόπιο φιλμ αντιμετωπίζει μεγάλο ανταγωνισμό και πρέπει να υπερισχύσει απέναντι στα εισαγόμενα.

«Ο νεώτερος βουλγάρικος κινηματογράφος», γράφει ο κριτικός Νεντέλκο Μίλεφ, «έχει φτάσει σε μια ποιότητα, τόσο στο επίπεδο του περιεχομένου όσο και στο επίπεδο της φόρμας. Στο επίπεδο του περιεχομένου, αυτή αντιστοιχεί σε μια περισσότερη έμμεση γενικεύουσα ιστορική σκέψη για τον χαρακτήρα της εποχής μας. Στο επίπεδο της φόρμας δεν υπάρχει μονάχα μια πολλαπλότητα ώριμων, ατομικών, δημιουργικών καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων, υπάρχει επίσης μια γενικά πιο ουσιαστική, ελευθερότερη και συνθετότερη συναναστροφή με νέες φιλμικές δομές. Ακόμα και μέχρι τις πιο απλές φόρμες μιας χρονολογικής ταξινόμησης γεγονότων, γίνονται προσπάθειες για επιπλέον διαστάσεις: συγκρίσεις με το παρελθόν, σκέψεις για το μέλλον. Συνθετότερες φιλμικές δομές ενεργούν με τις κατηγορίες του χρόνου και του χώρου για να αφήσουν να περάσει μια γενικεύουσα ιστορική σκέψη και για να αποσαφηνίσουν μ' έναν

πλουσιώτερο τρόπο, τις βασικές σχέσεις ανάμεσα σε διαφορετικές εμφανίσεις μέσω ειδικών φιλμικών μέσων».

1. Ο απολογισμός της μεσαίας γενιάς

Οι δημιουργοί της ταινίας «Από πλάγιο δρόμο» ανέλαβαν μια αναλυτική θεώρηση μιας γενιάς, που είχε μεγαλώσει με τον σοσιαλισμό. Έναν σοσιαλισμό αυτής της γενιάς των σαραντά-ρηδων στα τέλη της δεκαετίας του '60, φέρνει «Το άσπρο δωμάτιο», 1968 του Μετόντι Αντόνωφ. Ένα μυθιστόρημα του Μπογκομίλ Ράινωφ είναι η βάση του φιλμ, «Δρόμοι προς το τίποτα». Είναι η αφήγηση της ιστορίας ενός διανοούμενου, του επιστήμονα Αλεξαντρώφ, ο οποίος προσπάθησε την εποχή του σταλινισμού, να υπερασπίσει τις επιστημονικές, αντιδογματικές του αντιλήψεις στο ψυχολογικό και φιλοσοφικό πεδίο και να τις επιβάλλει. Χτύπησε όμως σε κάθε του βήμα στην αντίσταση του διευθυντή του ινστιτούτου στο οποίο εργαζόταν, του Στόεφ. Αυτός ο Στόεφ είναι έξυπνος, κρατιέται όμως σφιχτά στα επίσημα δόγματα και σύνορα για να μην καταστρέψει την καριέρα του. Αποτρέπει το τύπωμα του βιβλίου του Αλεξαντρώφ και τον εμποδίζει να καταλάβει την θέση που του αξίζει στην ιεραρχία του ινστιτούτου. Ο Αλεξαντρώφ παθαίνει κατάθλιψη, αρρωσταίνει, γίνεται ταχτικός πελάτης του νοσοκομείου. Δεν μπορεί πια να συνεχίσει τη δουλειά του. Όταν το 1956 αλλάζει το πολιτικό και κοινωνικό κλίμα, ο Αλεξαντρώφ είναι νεκρός. Ο θάνατος αυτός του ήρωα συζητήθηκε έντονα στη Βουλγαρία. Βέβαια αυτό δεν είναι αποφασιστικό για τη συνοχή του φιλμ και για μια καλλιτεχνική λογική, το αν δηλαδή ο ήρωας είναι νεκρός ή «μόνο» φυσικά και ψυχικά κατεστραμμένος. Το αποτέλεσμα είναι το ίδιο: ένας ταλαντούχος και φιλόδοξος επιστήμονας γίνεται θύμα των καιρών. Η μοίρα του Αλεξαντρώφ δεν είναι σίγουρα η μόνη δυνατή. Το φιλμ του Μετόντι Αντόνωφ δείχνει έναν άλλο ήρωα, τον Βασίλ, ο οποίος χάνει χρόνια ολόκληρα συζητώντας με τον διευθυντή του ινστιτούτου, αγωνιζόμενος εναντίον του, αντί να συνεχίσει τη δουλειά του. Όταν το 1956 άνθρωποι σαν τον Στόεφ χάνουν τις θέσεις τους, βρίσκεται κι ο Βασίλ στο τέλος του: φθάρηκε για να αποδείξει πως το μαύρο είναι μαύρο και το άσπρο-άσπρο,

χάνοντας έτσι την ικανότητα για δημιουργική επιστημονική δουλειά. «Οι δρόμοι προς το τίποτα» που βραβεύτηκε το 1968 με το πρώτο βραβείο στο εθνικό φεστιβάλ της Βάρνας, ήταν ίσως το πρώτο φιλμ που ανέλυσε τα προβλήματα της σύγχρονης Βουλγαρίας, ακριβώς και συνεπώς μέχρι ένα πικρό και σχεδόν φριχτό τέλος, και που κατωνόμαζε ανελέητα τα θύματα που άφησε η εποχή της προσωπολατρίας.

Στη συνέχεια εμφανίστηκαν μια σειρά από φιλμ που ανέλυαν και συζητούσαν εξίσου ανοιχτά και άλλα σπουδαία προβλήματα της βουλγαρικής κοινωνίας. Ταινίες που έτυχαν γενικά καλής αποδοχής από κοινό και κριτικούς και που στάλθηκαν σε φεστιβάλ στο εξωτερικό: «Αγάπη» 1972, «Το τελευταία καλοκαίρι» 1974, «Σουηδοί βασιλιάδες» 1968, «Αθάνατες εποχές» 1975, «Η απογραφή των λαγών» 1973, «Δυνατό νερό» 1975.

Τέτοιες ταινίες ανατρέπουν την άποψη που επικρατεί στη δύση, πως ο κινηματογράφος στις σοσιαλιστικές χώρες δεν μπορεί να κριτικάρει τα κοινωνικά προβλήματα αλλά είναι μονάχα ένα όργανο προπαγάνδας. Στις σοσιαλιστικές χώρες το φιλμ νοείται σαν ένα μέσο για συζήτηση και διάλογο με τον θεατή. Γι' αυτό και πρέπει το φιλμ να δείχνει υπάρχοντα προβλήματα, πρέπει να σπρώχνει το θεατή σε μια στράτευση, σε ένα διάλογο για το παρόν. Γι' αυτό το λόγο πρέπει κι οι ήρωες να προέρχονται απ' την πραγματικότητα: ο χαρακτήρας τους, οι συνθήξεις τους, τα προβλήματά τους πρέπει να είναι ρεαλιστικά. Οι ταινίες πρέπει να υποκινούν μια συζήτηση, κι αυτή η συζήτηση γίνεται συχνά — στις εφημερίδες και τα περιοδικά, σε συγκεντρώσεις, σε συναντήσεις ανάμεσα σε δημιουργούς ταινιών και κοινό. Μερικές φορές οι θεατές έχουν έντονες αντιρρήσεις για ορισμένα φιλμ και για ορισμένους υπερβολικούς χαρακτήρες και καταστάσεις. Σε κάθε περίπτωση, από τη σειρά και το σύνολο των φιλμ, παίρνει κανείς μια εικόνα της κοινωνικής και οικονομικής εξέλιξης της χώρας, στις δεκαετίες του '50, '60 και '70.

2. Η εικόνα του εργάτη

Η Βουλγαρία πριν το 1944 ήταν μια σχεδόν υπανάπτυξη χώρα, με μια μικρή ασήμαντη βιομηχανία και με μια αγροτική

οικονομία που λειτουργούσε άσχημα. Η γη καλλιεργιόταν με πρωτόγονα εργαλεία. Ο σοσιαλισμός μπόρεσε να τα αλλάξει όλα αυτά χωρίς αμφιβολία. Δημιουργήσε μια καινούρια, πολύπλευρη και μοντέρνα οικονομία. Ο βιομηχανικός αυτός εξοπλισμός έγινε το σπουδαιότερο πρόβλημα. Γι' αυτό και το θέμα της δουλειάς είναι παρών σ' όλα σχεδόν τα φιλμ με παροντική προβληματική, ενώ μια ολόκληρη σειρά από φιλμ ασχολείται άμεσα μ' αυτό.

Στη δεκαετία του '50 ο κινηματογράφος φόρμαρε το μοντέλο ενός εργάτη που χτίζει εργοστάσια, οργανώνει την παραγωγή, σκάβει τούνελ, ενώ ταυτόχρονα είχε να ξεπεράσει τεράστιες αντικειμενικές δυσκολίες — την έλλειψη μοντέρνων μηχανών, την έλλειψη εργατικής δύναμης και συχνά επίσης την έλλειψη κατανόησης από τους ίδιους τους συναδέλφους του. Αυτός ο ήρωας ζούσε κάτω από κουραστικές συνθήκες, έπρεπε να δουλεύει πολύ, η ισοροπία του ήταν εύθραυστη και οι δυνατότητες διασκέδασης λίγες. Αυτά όμως τα συμψήφιζε με τον ενθουσιασμό και την πίστη στην ορθότητα της υπόθεσης και στο μέλλον. Ήταν ένας ήρωας του σφυριού και του φτυαριού με φωτεινό πρόσωπο και δυνατούς μύες. Αυτός ο ήρωας αρνιόταν κάθε ερώτημα για το νόημα της ζωής, κάθε διανοητική αμφιβολία — κάτι τέτοιο του φαινόταν σαν σαμποτάζ, σαν φυγή από το καθήκον. Με τις αλλαγμένες κοινωνικές συνθήκες αυτό το είδος ήρωα έγινε αναχρονιστικό. Στο «*Δεν υπάρχει θάνατος*» 1963, του Χρίστο Πισκώφ, ο ήρωας έχει ακόμα ίχνη από το παλιό μοντέλο. Πονάει γιατί οι παλιές συνήθειες και τα ιδανικά δεν ταιριάζουν στην νέα εποχή. Γίνεται τραγική φιγούρα — κι αυτό παρά τις θετικές του ιδιότητες σαν συνειδητού, φιλότιμου εργάτη.

Μια άλλη όψη του θέματος του εργάτη επεξεργάζεται το φιλμ «*Σουηδοί βασιλιάδες*» που έφτιαξε ο Λουντμίλ Κίρκωφ το 1968. Εργάτες χάλυβα. Η σκληρή και επικίνδυνη δουλειά τους πληρώνεται καλά. Ζουν σε μια οικοδομή, μακριά απ' όλους. Έχουν λεφτά μα όχι και τη δυνατότητα να τα ξοδέψουν. «*Ζούμε σα τον βασιλιά της Σουηδίας*», λέει ένας απ' αυτούς. Ένας απ' τους εργάτες, ο Σπας, αποφασίζει γι' αυτό το λόγο να κάνει τις διακοπές στην διεθνή τουριστική περιοχή «*ακτή του ήλιου*» στη Μαύρη θάλασσα. Ταξιδεύει προς τα εκεί με την έκφραση

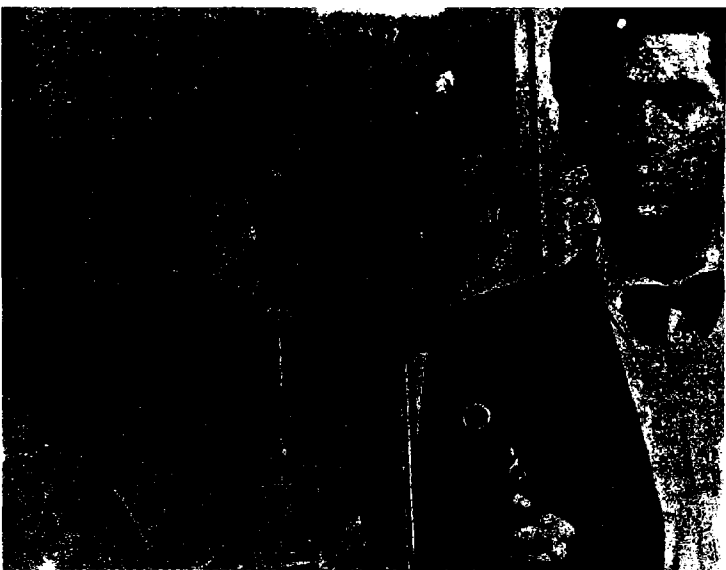
του κατακτητή και επιστρέφει απογοητευμένος, με την πικρή γεύση μιας αποτυχίας. Ο κόσμος της κατανάλωσης και της πολυτέλειας δεν τον αποδέχτηκε, και υπεύθυνος είναι και ο κόσμος αλλά και ο ίδιος. Συμπεριφέρθηκε σαν τον νεότερο αδερφό του μεγάλου Αλεξάνδρου και πίστεψε μέσα στην αφέλειά του πως όλα σ' αυτή τη γη αγοράζονται με χρήμα. Ο κόσμος όμως, έτσι αποκαλύπτεται, είναι συνθετότερος απ' ότι μπορεί να φανταστεί ο Σπας. Μετά από μερικές άκαρπες προσπάθειες να προσαρμοστεί, σ' αυτόν τον άγνωστο γι' αυτόν κόσμο, ο Σπας επιστρέφει ξεμέθυστος στην οικοδομή του. Επιστρέφει τη στιγμή ακριβώς που στο ραδιόφωνο μεταδίδεται ένα τραγούδι που του αφιερώνουν οι συνάδερφοί του στην παραλία. Ο Λουντμίλ Κίρκωφ κάνει τη διήγηση με πολύ χιούμορ, διασκεδαστικά. Ακριβώς αυτό έκανε το έργο στα μάτια του κοινού μια επιτυχία. Από τη μεριά των εργατών όμως ξεσήκωσε αρκετές πολεμικές. Σε συζητήσεις, οι εργάτες παρατηρούσαν απογοητευμένοι, ότι ο ήρωας είναι αστείος. Κάτι τέτοιο δυσφήμιζε την εργατική τάξη, στα μάτια της διάνοησης. Τέτοιες συζητήσεις δείχνουν ξεκάθαρα, το πως φιλικόι μύθοι είναι σε θέση να επηρεάσουν τη συνείδηση των θεατών. Ο βουλγάρικος κινηματογράφος είχε μέχρι τότε παρουσιάσει μόνο βαρύγδουπους εργάτες με δραματική χροιά, έτσι που οι εργάτες είχαν σιγά-σιγά πιστέψει πως αυτή είναι και η εικόνα τους.

Σε δύο φιλμ, « *Άντρες χωρίς δουλειά* » 1973, και « *Δυνατό νερό* » 1975, συνδέεται ο Ιβάν Τερεσιέφ με τους « *Σουηδούς βασιλιάδες* ». Η προσοχή του δεν στρέφεται στο πεδίο της παραγωγής, αλλά στα ηθικά προβλήματα και στις θέσεις των ανθρώπων. Και στα δυο φιλμ οι εργάτες είναι ειδωμένοι σε μια στιγμή ησυχίας, παθητικότητας. Τη μια φορά περιμένουν τσιμέντο για να μπορέσουν να συνεχίσουν τη δουλειά τους « *Άνδρες χωρίς δουλειά* ». Την άλλη τρυπούν τη ξεραμένη γη για να βγάλουν νερό, παρ' όλο που εκεί μόλις και θα υπάρξει κάτι τέτοιο « *Δυνατό νερό* ».

Σ' αυτές τις στιγμές της αναμονής, του χαζολογήματος αποκρυσταλώνονται οι χαρακτήρες. Μπορεί αυτοί οι εργάτες, κάτω από κανονικές συνθήκες να είναι σ' έναν ορισμένο βαθμό όμοιοι, τώρα όμως οι διαφορές τους γίνονται αισθητές: μερικοί



Δυνατό νερό του Ιβάν Τερζιέφ



Μαύροι άγελoi του Βάλο Ράντεφ

απ' αυτούς θέλουν να είναι δραστήριοι και συνεχίζουν κάπου αλλού. Άλλοι είναι τεμπέληδες, εγωιστές αποσκοπούν μόνο στην κατανάλωση.

3. Ενασχόληση με το παρελθόν

Ο τρόπος που διαπραγματευόντουσαν τα φιλμ την αντίσταση ενάντια στον φασισμό, άλλαξε τα τελευταία χρόνια. Αυτό είναι κατανοητό. Τα προσωπικά, συναισθηματικά χρωματισμένα φιλμ της δεκαετίας του '60, στα οποία πρώην παρτιζάνοι διηγόντουσαν τις βιογραφικές τους εμπειρίες, εξάντλησαν σιγά-σιγά το θέμα. Έτσι έγινε ανάγκη να βρεθούν νέες αρχές νέες όψεις. Το φιλμ που γύρισε ο Χρίστο Πισκόφ το 1973 (μαζί με την Ιρίνα Ακτάσεβα), το «*Όπως ένα τραγούδι*», επαναλάμβανε για μια φορά ακόμη τις ιδέες και την ατμόσφαιρα του παλιότερου αντιφασιστικού φιλμ, ακόμη κι αν στο σχεδιάσμα των βασικών χαρακτήρων, είχαν εισχωρήσει μοντέρνες απόψεις. Άλλοι σκηνοθέτες της ίδιας γενιάς, προσπάθησαν να διαμορφώσουν το θέμα με μια πλάτυνση των φιλμικών μέσων έκφρασης. Ο Βάλο Ράντεφ το 1970 στο «*Μαύροι άγγελοι*» και ο Σάκκο Χεσκίγια το 1969 στο «*Ο όγδοος*», προσπάθησαν να μεταφέρουν ορισμένα στοιχεία της αντίστασης σε περιπετειώδη φιλμ. Ο Βάλλο Ράντεφ στο φιλμ του ήθελε ταυτόχρονα να αναφερθεί κάπως υπαινικτικά στα πολυάριθμα πολιτικά θρίλερ, που έβγαιναν τότε στη δύση. Οι «*μαύροι άγγελοι*», ήταν μια ομάδα εικοσάχρονων κομμουνιστών που είχαν την αποστολή κατά τη διάρκεια των ετών 1942-43, να σκοτώσουν μερικούς επικίνδυνους βούλγαρους φασίστες. Ο Ράντεφ έδειξε τους ήρωές του σαν νεαρούς του σήμερα, με τη συμπεριφορά και τη γλώσσα του παρόντος. Συγκέντρωσε έτσι την προσοχή του στην ηθική ανθρωπιστική άποψη στο πόσο δύκολο είναι σε νορμάλ νέους και νέες να σκοτώσουν, ακόμα κι αν αυτό γίνεται στο όνομα μεγάλων και δίκαιων πολιτικών ιδεών. Παρ' όλο που είναι όλοι πεπεισμένοι για την αναγκαιότητα και σπουδαιότητα της αποστολής τους, μερικοί απ' αυτούς διστάζουν να σκοτώσουν μια ανθρώπινη ζωή, πληρώνοντας γι' αυτό με την ίδια τους τη ζωή.

Ο πραγματικός νεωτερισμός όμως, το νέο βλέμμα πάνω στην εποχή της αντίστασης και στους ήρωές της, κατορθώθηκε για

πρώτη φορά από τον νεαρό σκηνοθέτη Γκεόργκι Ντιουλγκέρωφ, με το φιλμ του «*Κι η μέρα ήρθε*» 1973. Ο Ντιουλγκέρωφ ανήκει σε μια γενιά που γεννήθηκε μετά τον πόλεμο, που δεν έζησε τον πόλεμο, τον φασισμό και την αντίσταση. Η διαφορά της γενιάς της Μπίνκα Σελιάσκοβα και του Γκεόργκι Ντιουλγκέρωφ δεν βρίσκεται σε καμιά περίπτωση στην διαφορά της ηλικίας. Εκείνοι που έζησαν από κοντά στον πόλεμο, διηγόντουσαν όταν μιλούσαν για την αντίσταση, το δικό τους παρελθόν. Ταυτοποιόντουσαν με τους ήρωές τους, αισθανόντουσαν μαζί τους, ζούσαν μέσα απ' αυτούς την ίδια τους την ιστορία άλλη μια φορά. Αυτοί οι ήρωες δεν είχαν καμιά απόσταση προς τα γεγονότα η προς τον εαυτό τους. Μέσα τους ξυπνούσε συναισθηματικά ένα έντονο βιωμένο παρελθόν. Η γενιά που γεννήθηκε μετά τον πόλεμο, γνωρίζει αυτό το παρελθόν μόνο έμμεσα: από τις διηγήσεις των πατέρων, από βιβλία, από ταινίες. Αυτή η νέα γενιά βλέπει το παρελθόν της δεκαετίας του '40 με τα δικά της μάτια, μετρημένο πάνω στις δικές της εμπειρίες. Η ματιά της είναι ορθολογική, αναλυτική. Τα φιλμ της περιέχουν βέβαια και γεγονότα και ντοκουμανταίρ υλικό. Στην περίπτωση του Γκεόργκι Ντιουλγκέρωφ, η συνεργασία με το σεναρίστα Βασίλ Αγκιόφ βοήθησε ιδιαίτερα θετικά και ο τελευταίος γνώριζε την αντίσταση από ίδια εμπειρία και συμμετοχή. Η σύνθεση του Ντιουλγκέρωφ δεν είναι πια βιογραφική. Ενδιαφέρεται για την παρουσίαση και την εξέταση της επαναστατικής στάσης. Τι είναι ένας επαναστάτης; Μια από τις κεντρικές φιγούρες στο «*Κι η μέρα ήρθε*» ο διανοούμενος Ματέι, μέλος μιας κρυμμένης στα βουνά παρτιζάνικης ομάδας στους μήνες πριν από την 9η Σεπτέμβρη 1944 ημερομηνία της απελευθέρωσης από τον φασισμό, αυτός ο Ματέι, μια φιγούρα αδιανόητη για τα φιλμ της δεκαετίας του '60, αμφιβάλλει συνεχώς για τον αγώνα που κάνει με την ομάδα του, για τις μεθόδους και τους σκοπούς αυτού του αγώνα. Τις αμφιβολίες του τις συζητά με το νεαρότερο μέλος της ομάδας, ένα νεαρό με το παρατσούκλι Μουσταφάς. Οι στοχασμοί του και οι αμφιβολίες του οδηγούν το Ματέι σε εσωτερικές εντάσεις, σε συγκρούσεις που κάποτε δεν αντέχει πια. Αυτοκτονεί. Ο θάνατος αυτός προξενεί κάτι στον Μουσταφά. Αρχίζει να σκέφτεται, να εκτιμά μόνος του τα πράγματα, να αποκρυσταλλώνει δικές του από-

ψεις. Στο φιλμ του Ντιγιουλγκέρωφ υπάρχουν ένα-δυο ακόμα κεντρικά πρόσωπα, που το καθένα έχει αναλάβει μια διαφορετική στάση και τρόπο συμπεριφοράς. Μονάχα η σύνθεση αυτών των προσώπων, δίνει την εικόνα που φτιάχνει ο Ντιγιουλγκέρωφ για τον επαναστάτη. Στο φιλμ έχει γίνει εισαγωγή ενός διαλογικού τρόπου παρουσίασης. Διαφορετικές, μεταξύ τους κάτω από περιστάσεις μη συμβιβαζόμενες όψεις μιας και της ίδιας υπόθεσης, παρουσιάζονται από διαφορετικές φιγούρες, που μόνο η σύνθεσή τους δίνει μια συνολική εικόνα. Μερικοί κριτικοί είδαν στο «*Κι η μέρα ήρθε*» μια πολεμική στις ταινίες του '60. Εμείς νομίζουμε πως το φιλμ του Ντιγιουλγκέρωφ, ακόμα κι αν γίνεται αισθητή σ' αυτό η αντίθεση με μια φιλική παράδοση, εισάγει έναν πρόσθετο τρόπο παρουσίασης, για ένα πολύ συχνά δουλεμένο θέμα, στον βουλγάρικο κιν/φο.

Ένα νέο βλέμμα πάνα στην αντίσταση, προτείνει και η Μπίνκα Σελιάσκοβα με την ταινία της «*Η τελευταία λέξη*» 1973. Δεν επιμένει σε μια αξιοπιστία του μέρους, του ντεκόρ, των γεγονότων. Προσπαθεί να υψώσει τη μοίρα, των σε θάνατο καταδικασμένων αντιφασιστριών, σε ένα φιλοσοφικό και ηθικό επίπεδο. Θέλει να δείξει, πως κάποιος που σε δύσκολες ιστορικές στιγμές παίρνει την απόφαση να αγωνιστεί για χάρη της σωστής υπόθεσης, πληρώνει γι' αυτό πολύ συχνά με τη ζωή του. Η Μπίνκα Σελιάσκοβα απευθύνεται με το φιλμ της σε μια νέα γενιά του σήμερα. Η φόρμα του φιλμ είναι σύνθετη. Υπάρχουν πολυάριθμα πειράματα μιας καινούριας φιλικής γλώσσας. Η Σελιάσκοβα προσπαθεί να ξυπνήσει στον θεατή συνδυασμούς με τις δικές της εμπειρίες, χαράζει ένα πλατύ θεματικό φάσμα — προβλήματα όπως η εμπιστοσύνη σε μια ιδέα, το νόημα της ζωής, ο κίνδυνος του συμβιβασμού, η σχέση του παρόντος με το μέλλον.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται ένα αυξημένο ενδιαφέρον των κιν/κων συγγραφέων για ένα πολύ παλιό παρελθόν, ένα ενδιαφέρον που καλύπτεται από μια προσοχή για τα γνωστότερα έργα της βουλγαρικής λογοτεχνίας. Ένα από τα πιο φιλόδοξα εγχειρήματα, ήταν το γύρισμα σε ταινία του διηγήματος του Ντιμίτερ Τάλεφ «*Το σιδερένιο κηροπήγιο*» από τον Χρίστο Χριστόφ, έναν διάσημο στη Βουλγαρία θεατρικό σκηνοθέτη, που ντεμπουτάρησε μ' αυτό στον κινηματογράφο, και

από τον Τόντορ Ντίωφ, έναν σκηνοθέτη ταινιών κινούμενων σχεδίων. Το διήγημα του Τάλεφ εξιστορεί τα χρόνια της βουλγαρικής αναγέννησης (στο 19ο αιώνα) όταν η χώρα βρισκόταν ακόμα κάτω από την κατοχή των Τούρκων. Οι Χριστόφ και Ντίωφ δεν έκαναν στο φιλμ τους «*Το εικονοστάσι*» σε καμιά περίπτωση μια εικονογράφηση της από τον Τάλεφ σε επικό πλάτος φτιαγμένης εικόνας της εποχής. Ασχολήθηκαν περισσότερο με μια γραμμή της διήγησης: την τύχη του ζωγράφου εικόνων Ράφε Κλίντσε την αγάπη του για την κόρη, Καταρίνα Γκλαουσέβα. Ο Ράφε Κλίντσε περιγράφεται σαν να στέκεται σε ολική αντίθεση με την κοινωνία στην οποία ζει. Αυτή η στάση του δίνεται και οπτικά: ψηλός κι αδύνατος, με μαύρα ρούχα, γένεια, περιφέρεται ο Ράφε Κλίντσε σαν σκοτεινή σκιά μέσα σε φωτεινούς δρόμους, μπροστά από φωτεινά πλατειά σπίτια. Οι εικόνες που ζωγραφίζει, ακτινοβολούν μια σκοτεινή, μυστηριακή, παθητική φωτιά. Ο Ράφε Κλίντσε επαναστατεί ενάντια στην τάξη και την ηθική της εποχής του. Αντίπαλός του είναι η Σουλτάνα Γκλαουσέβα, μητέρα της αγαπημένης κόρης, μια σκληρή γυναίκα με ισχυρό χαρακτήρα, της οποίας διακηρυγμένος σκοπός είναι η διαφύλαξη της τάξης και των παραδόσεων. Μεταχειρίζεται τον άντρα της σαν υπηρέτη, του πλένει όμως κάθε μέρα τα πόδια — μια ιεροτελεστία που υπαγορεύεται από τις παραδόσεις.

Το 1972, από ένα διήγημα του Νικολάι Άιτωφ για την εποχή της τουρκοκρατίας, έφτιαξε ο Μετόντι Αντόνωφ την ταινία. «*Το κέρατο της κατσίκας*», ένα από τα καλύτερα βουλγάρικα φιλμ, ένα από στυλιστική άποψη μικρό αριστούργημα. Ο Αντόνωφ στάθηκε πάνω στο διήγημα του Χαϊτώφ, το ακολούθησε στην εξέλιξη της υπόθεσης και στο σχεδιασμό των χαρακτήρων. Στο επίκεντρο του βιβλίου και της ταινίας βρίσκεται ο Καραϊβάν, ένας ηλικιωμένος αγρότης που ζει με την κόρη του στις ροδόπες, μοναχικά, μακριά από το πιο κοντινό χωριό. Η σκέψη να εκδικηθεί τους Τούρκους τον διακατέχει: οι Τούρκοι είχαν βιάσει και σκοτώσει τη γυναίκα του. Μεγαλώνει την κόρη του με τη σκέψη αυτής της εκδίκησης και την ανατρέφει σαν αγόρι, γιατί πιστεύει πως σ' αυτό τον κόσμο δεν υπάρχει τόπος για γυναίκες. Η εκδίκηση όμως του Καραϊβάν στη φύση, τιμωριέται απ' τη φύση. Η κόρη του η Μαρία ερωτεύεται έναν νεαρό,

όμορφο βοσκό που ζει κι αυτός μοναχικά πάνω στο βουνό, ανάμεσα στα ζώα, σ' έναν απαίραχτο παράδεισο. Ο Καραιβάν αισθάνεται πως κάτι λάθος έχει κάνει στη ζωή του. Σκοτώνει το νεαρό βοσκό. Η Μαρία καίει την καλύβα του βοσκού, κάνοντας έτσι αυτό που πριν χρόνια είχε κάνει ο πατέρας της, καίγοντας το ίδιο του το σπίτι μαζί με την σκοτωμένη του γυναίκα. Μετά αυτοκτονεί. Ένας κύκλος κλείνει. Ο Μετόντι Αντόνωφ διηγείται τα συμβάντα χρονολογικά, με μια εξαιρετική οικονομική δραματουργία. Η κάμερα (Ντίμο Κολάρωφ), παραμένει με μεγάλα πλάνα πάνω στους ανθρώπους και στο περιβάλλον τους. Η ύπαιθρος της Ροδόπης παίζει μαζί, μια μεγάλη, σκληρή, όμορφη ύπαιθρος. Ο ποιητικός ρεαλισμός του φιλμ, βγαίνει απ' αυτή την αλληλεξάρτηση των ανθρώπων με το κοινωνικό και γεωγραφικό τους περιβάλλον. Οι φιγούρες αναπτύσσονται με ακρίβεια και ταιριαστά. Κατά βάση, ο Μετόντι Αντόνωφ σκηνοθέτησε μια αυστηρή, σχεδόν κλασσική τραγωδία. Την τραγωδία ενός άντρα που σε μια δύσκολη εποχή, τον τυφλώνει το προσωπικό του πάθος έτσι που χάνει κάθε μέτρο.

Η αρχή της δεκαετίας του '20 ο Εμιλιάν Στάνεφ περιγράφει αυτή την εποχή στο μυθιστόρημά του *«Ιβάν Κονταρέφ»* που γύρισε σε ταινία το 1974 ο Νικόλα Κοραμπώφ — έφερε στη Βουλγαρία μια σειρά από θεελλώδη πολιτικά γεγονότα. Την κοινοβουλευτική ανάληψη της εξουσίας από το αγροτικό κόμμα, ακολουθεί ένα αιματηρό πραξικόπημα. Το 1923 μια αντιφασιστική εξέγερση των αγροτών και των κομμουνιστών πνίγεται στο αίμα. Αυτά τα γεγονότα που άλλαξαν τη συνείδηση του πληθυσμού, καθώρισαν τη μοίρα της χώρας για πολλά χρόνια. Οι σύνθετες διαδικασίες αυτής της εποχής, διαμορφώνουν τους ήρωες στο μυθιστόρημα του Εμιλιάν Στάνεφ. Ο Νικόλα Κοραμπώφ, ξαναζωντάνεψε την ατμόσφαιρα εκείνης της εποχής πιο προσεχτικά και εκτεταμένα, από ότι είχε κάνει όταν γύριζε *«Τα καπνά»* του Ντιμίτερ Ντίμωφ. Οι λόγοι γι' αυτό είναι ολοφάνεροι: *«Τα καπνά»* περιγράφουν την Βουλγαρία των ετών 1942-44, μια εποχή που πολλοί είχαν άμεσα ζήσει. Η δεκαετία του '20 έχει αντίθετα εξαφανιστεί από κάθε μνήμη.

4. Προβλήματα της νεολαίας

Το 1972, εμφανίστηκαν δύο ταινίες, το «Ένας νέος γίνεται άντρας», του Λιουντμίλ Κίρκωφ, και το «Αγάπη», του Λιουντμίλ Στάικωφ, που δείχνουν το πως παρουσιάζονται στο φιλμ τα προβλήματα της σημερινής βουλγαρικής νεολαίας. Και στα δυο φιλμ οι ήρωες, μόλις έχουν τελειώσει το σχολείο και προσπαθούν τώρα να τα βγάλουν πέρα με τη ζωή. Η Μαρία, η κεντρική φιγούρα στην «Αγάπη» αντιτίθενται στον κονφορμισμό και τους συμβιβασμούς που βρίσκει στο περιβάλλον της. Οι γονείς της, έχουν παραδεχτεί από καιρό αυτούς τους συμβιβασμούς. Κάνουν μια κατεστημένη ζωή, έχουν κλειστεί στον στενό επαγγελματικό τους κύκλο και έχουν αναπτύξει ένα συγκεκριμένο εγωισμό.

Ο πλούσιος άντρας που γνωρίζει η Μαρία σ' ένα ξενοδοχείο στο βουνό, αποκαλύπτεται εντελώς κοινότυπος, χωρίς ενδιαφέροντα. Ένας νεαρός δημοσιογράφος με τον οποίο γίνονται φίλοι, αναμασάει κλισέ — η γυναίκα του δεν τον καταλαβαίνει. Η θεία την οποία σέβεται και θαυμάζει πεθαίνει στο Βιετνάμ. Η Μαρία ψάχνει νευρικά και πελαγωμένα για ένα ιδανικό, για ένα νόημα για τη ζωή της. Σε μια αγάπη που γεννιέται μ' έναν συμπαθητικο νεαρό, βλέπει μια διέξοδο. Απογοητεύεται όμως και πάλι. Ο νεαρός δεν ανταποκρίνεται στην αγάπη της. Παντρεύεται ένα άλλο κορίτσι. Πώς να ζήσει κανείς; Μ' αυτή την ερώτηση που δεν προφέρεται, μια ερώτηση προς τους θεατές, τελειώνει το φιλμ. Τελειώνει χωρίς λύση και χωρίς συνταγή, για να υποκινήσει το θεατή να σκεφτεί το πρόβλημα. Το κοινωνιολογικό τμήμα της Εθνικής Κινηματογραφικής Λέσχης έκανε μια έρευνα, όπου φαίνεται ότι πολλοί από τους θεατές ενδιαφέρθηκαν για τον χαρακτήρα της Μαρίας, γιατί είχαν και οι ίδιοι, τα ίδια προβλήματα. (Τέτοιες έρευνες γίνονται για κάθε βουλγάρικο φιλμ και επίσης και για πολλά ξένα. Τα αποτελέσματα λαμβάνονται υπ' όψιν για την παραγωγή, καθώς και στον προγραμματισμό των κινηματογράφων).

«Ένας νέος γίνεται άντρας», ο ήρωας ζει σε μια μικρή επαρχιακή πόλη και ονειρεύεται να γίνει δημοσιογράφος στην πρωτεύουσα. Κι αυτός απογοητεύεται λίγο-λίγο απ' τη ζωή. Οι άνθρωποι στην πόλη ενδιαφέρονται μόνο για τον εαυτό τους. Οι



Η τελευταία λέξη της Μπίγκα Σελιάσκοβα



Το κέρατο της κατσίκας του Μετόντι Αντόνωφ

γονείς του θέλουν να κάνει ένα πιο σοβαρό επάγγελμα, ένα επάγγελμα που θα του δίνει περισσότερα χρήματα. Ένας ζωγράφος στην πόλη, ονειρεύεται τη μεγάλη τέχνη που θέλει να κάνει. Δεν ζωγραφίζει όμως τίποτε άλλο, παρά συνθήματα και επιγραφές καταστημάτων. Στο σχολείο, η διεύθυνση υποχρεώνει τους μαθητές να κόβουν τα μαλλιά τους κοντά. Η τοπική εφημερίδα αρνιέται να τυπώσει το σατυρικό σχόλιο που έχει γράψει ο νεαρός για όσα συμβαίνουν στο σχολείο. Ο νεαρός αντιδρά σ' όλα αυτά ήρεμα και με μια δόση χιούμορ, χωρίς να εγκαταλείπει την αισιοδοξία του. Το 1976, ο Λιουντμίλ Κίρκωφ φτιάχνει ένα είδος συνέχειας: Το «Μή φύγεις». Ο ίδιος νεαρός, ο Ραν, επιστρέφει μετά από μερικά χρόνια σπουδών στη Σόφια, στην ιδιαίτερη πατρίδα του, σαν διευθυντής του σχολείου στο οποίο μέχρι πριν μερικά χρόνια ήταν μαθητής, παντρεμένος εν τω μεταξύ με μια πρώην συμμαθήτριά του. Με την πρώτη ματιά μοιάζει, σαν να έχει γίνει και ο Ραν ένας κονφορμιστής και να έχει παραδεχτεί τους όρους του παιχνιδιού όπως και οι άλλοι. Η εντύπωση όμως αυτή απατά: Ο Ραν προσπαθεί σοβαρά να αλλάξει το σχολείο, την πόλη, τον τρόπο ζωής των ανθρώπων. Χωρίζει από τη γυναίκα του την οποία δεν αγαπά. Ο ομορτισμός όμως φανερώνεται δυνατότερος. Τίποτα δεν αλλάζει, όλλα παραμένουν όπως ήταν. Μόνο ο Ραν γίνεται όλο και πιο δυσαρεστημένος, όλο και πιο θλιμμένος. Αποφασίζει να εγκαταλείψει την πόλη. Πηγαίνει δάσκαλος σ' ένα μικρό χωριό.

5. Εγκατάλειψη της υπαίθρου. Παγκόσμιοι χαρακτήρες

Τα φιλμ αυτά για τη νεολαία, παρ' όλο που μιλούσαν για σπουδαία προβλήματα, έμοιαζαν σαν να μην παρουσίαζαν τα τωρινά ουσιαστικά προβλήματα της βουλγάρικης νεολαίας. Έτσι στο κέντρο του φιλικού ενδιαφέροντος μπήκε απρόσμενα ένα άλλο κοινωνικό θέμα: η φυγή απ' την ύπαιθρο. Όλα σχεδόν τα φιλμ που παίχτηκαν στο εθνικό φεστιβάλ της βάρνας το 1974, ασχολιόντουσαν με τη φυγή, από την ύπαιθρο στην πόλη. Η φυγή αυτή ήταν αποτέλεσμα μιας γρήγορης βιομηχανικής εξέλιξης. Κι άλλες χώρες, δυτικές και σοσιαλιστικές, γνώρισαν αυτό το φαινόμενο. Το χτίσιμο πολυάριθμων βιομηχανικών συγκροτημάτων και η συνδεδεμένη μ' αυτά δημιουργία

καινούριων θέσεων εργασίας — είναι οι λέξεις κλειδιά. Και στη Βουλγαρία αποδείχτηκε η ζωή στην πόλη για τους κατοίκους του χωριού, σαν ελκυστικότερη, λόγω των ασύγκριτα περισσότερων δυνατοτήτων για διασκέδαση και ελεύθερο χρόνο. Απ' τη άλλη μεριά μια μεταρύθμιση στην αγροτική οικονομία (η δημιουργία αγροτοβιομηχανικών συγκροτημάτων, στα οποία είναι προσκολλημένα τρία ως πέντε χωριά που διοικούνται κεντρικά) απελευθέρωσε ένα μεγάλο εργατικό δυναμικό. Το πρόβλημα της φυγής είναι έτσι από οικονομική άποψη, στο δρόμο για τη λύση του. Η φυγή όμως απ' την ύπαιθρο, δημιούργησε και άλλα προβλήματα εκτός από οικονομικά: κοινωνικά, ψυχολογικά, ηθικά. Πολυάριθμοι καινούργιοι κάτοικοι πόλεων, που κατοικούν σε μοντέρνα διαμερίσματα με κεντρική θέρμανση, συνεχίζουν να αισθάνονται σαν αγρότες, στενοχωριούνται μέσα στον αλλαγμένο κοινωνικό περίγυρο και νοσταλγούν την ύπαιθρο. Γύρω απ' αυτά τα προβλήματα στρέφονται μιά σειρά από φιλμ των τελευταίων ετών: «*Το τελευταίο καλοκαίρι*» 1974 και «*Δέντρο χωρίς ρίζες*» 1974, του Χρίστο Χριστόφ, και ακόμα τα φιλμ «*Ο χωριάτης με το ποδήλατο*» 1972, του Λουντμίλ Κίρκωφ, και «*Αθανάτα χρόνια*» 1975, του Άσπεν Σόπωφ.

Το «*τελευταίο καλοκαίρι*», είναι μια τραγωδία. Μαζί με το «*Κέρατο της κατσίκας*», του Μετόντι Αντόνωφ οι μοναδικές τραγωδίες στην ιστορία του βουλγάρικου κινηματογράφου (στο σοσιαλιστικό κινηματογράφο οι τραγωδίες είναι γενικά σπάνιες). Ο ήρωας του φιλμ, ο Ιβάν Εφρεϊτόρωφ, ένας στενοκέφαλος αγρότης, ζει με τον πατέρα του και τον μικρό του γιο σ' ένα κομμάτι γης, που καλλιεργούσαν και οι προγονοί του. Η άγονη αυτή γη πρόκειται να πλημμυρίσει από τα νερά μιας τεχνητής λίμνης. Οι γείτονες έχουν κιόλας φύγει. Ο Εφρεϊτόρωφ όμως αρνιέται να ζήσει στην πόλη. Στη φαντασία του η πόλη είναι ένα διαβολικό κατασκευάσμα, που καταστρέφει τους ανθρώπους, τους διαφθείρει, τους κλέβει την ψυχή. Η αλτερνατίβα όμως η να έγκαταλείψει την ύπαιθρο και να πάει στην πόλη η να παραμείνει στην ύπαιθρο μέχρι το πικρό τέλος, είναι λάθος και ο Εφρεϊτόρωφ το αισθάνεται. Γνωρίζει, και κει βρίσκεται το δίλλημά του, πως δεν μπορεί κανείς να ζήσει μόνος του. Ξέρει όμως ακόμα, πως ο ίδιος δεν μπορεί να συνηθίσει στην πόλη (ο



Ένας νέος γίνεται άνδρας του Λιουντμίλ Κίρκωφ



Το τελευταίο καλοκαίρι του Χρίστο Χριστόφ

πατέρας του καθόλου, ο γιος του ίσως) γιατί έχει μεγαλώσει στο χωριό, με τις χωριάτικες παραδόσεις, με τους μύθους και τους θρύλους από το παρελθόν που στριμώνχονται στη συνείδησή του. Στο «*Δέντρο χωρίς ρίζες*», ο ήρωας, ο Γκάτιο, αγρότης κι αυτός ζει σαν τον Εφρεϊτόρωφ το ίδιο δράμα, μ' έναν πιο ήσυχο όμως, σχεδόν λυρικό τρόπο. Ο Γκάτιο κατάφερε ν' αποφασίσει να πάει στην πόλη κοντά στον γιο του, έναν μηχανικό και τη νύφη του, μια ηθοποιό για να περάσει το τέλος της ζωής του. Δεν μπορεί όμως ν' αντέξει τον τρόπο ζωής των δυο τους: την παγωμένη τους σχέση, την αδιαφορία τους, την αγάπη τους για νεκρά έπιπλα, για χαλιά, για χρωματιστά γυαλιά με τα οποία περιβάλλονται. Το ότι οι ανθρώπινες σχέσεις στην πόλη έχουν ξεθωριάσει, έχουν χάσει τη μορφή τους, έχουν καταστραφεί, γίνεται εδώ φοβερά φανερό. Για τον Γκάτιο όμως παραμένει πάντα η δυνατότητα να επιστρέψει στο χωριό, ακόμα κι αν είναι μόνο για να πεθάνει μέσα στα δέντρα και στους αγρούς. Για τον Εφρεϊτόρωφ, στο «*Τελευταίο καλοκαίρι*», δεν υπάρχει πια αυτή η διέξοδος. Ξαπλώνει στο τέλος πάνω σε μια σχεδία που φτιάχνει ο ίδιος και κατευθύνεται προς τον ήλιο και ίσως προς τον θάνατο.

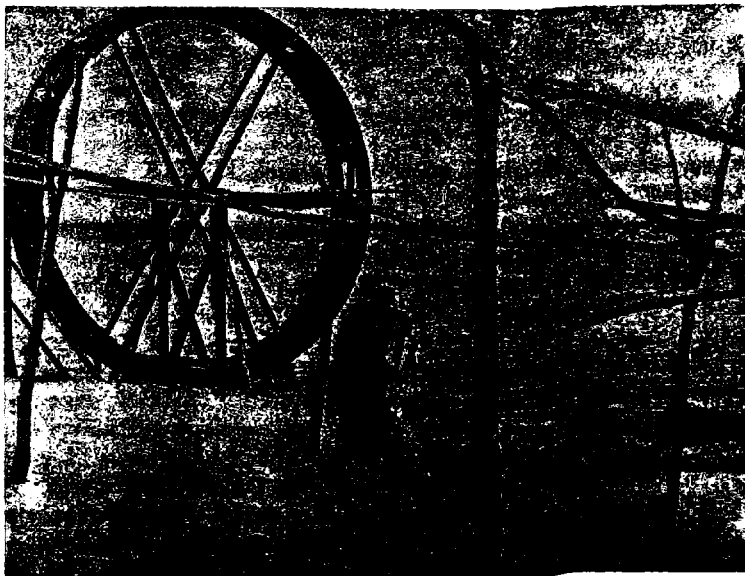
Το «*Αθάνατα χρόνια*», μιλά για ένα σχεδόν άδειο χωριό και για έναν άντραν, έναν δασοφύλακα, που προσπαθεί απεγνωσμένα να συγκρατήσει τους ανθρώπους στον τόπο τους. Ο δασοφύλακας χάνει τη μάχη μια κι αυτός είναι ένας ιστορικά χαμένος αγώνας. Έχει όμως τη συμπάθεια των συγγραφέων. Στο «*Ο χωριάτης με το ποδήλατο*», ο ήρωας έγινε κάτοικος της πόλης και προσαρμόστηκε στην καινούργια ζωή. Παρ' όλα αυτά νοσταλγεί το χωριό του, στο οποίο πηγαίνει κάθε σαββατοκύριακο. Στην ίδια ταινία, ένα κορίτσι από την πόλη δουλεύει στο χωριό, νοσταλγώντας την πόλη. Ακόμα υπάρχουν κι άλλες φιγούρες, αγρότες που έχουν συνηθίσει πια στην πόλη. Ένας απ' αυτούς, ο Μπουλγκούρωφ, μεγαλώνει π.χ. γουρούνια στο γκαράζ του για να κερδίσει λίγα χρήματα παραπάνω. Η κριτικός Ίσκρα Ντιμιτρόβα γράφει σχετικά: *Η έμφυτη γνώση, η ενεργητικότητα ενός βούλγαρου αγρότη, έχουν εδώ αποξενωθεί από την αρχική τους βάση, και μεταμορφώνονται σ' ένα φανατισμένο πάθος να κατακτήσουν το νέο περιβάλλον, την πόλη. Ο ήρωας χτίζει την κοινωνική του αυτοπεποίθηση πάνω στο γεγονός, ότι η κοινωνία*

ήταν που του πρόσφερε την πρόοδο. Και η κοινωνία δεν ζήτησε τίποτα σαν τίμημα γι' αυτή την πρόοδο. Το αποτέλεσμα είναι ότι δεν αισθάνεται υποχρεωμένος στην κοινωνία, αλλά πιστεύει πως η κοινωνία είναι υποχρεωμένη σ' αυτόν. Μ αυτό τον τρόπο οδηγήθηκε η διαδικασία μιας φυσικής προόδου σε μερικές επικίνδυνες συνέπειες.

Αυτή η περικοπή μπορεί να ξεκαθαρίσει ορισμένους λόγους της επιτυχίας του βουλγάρικου κινηματογράφου. Φυσικά και δεν αποτελείται ο κινηματογράφος αυτός από τα παραδείγματα που αναφέρονται εδώ ή μόνο από ενδιαφέροντα και επιτυχημένα έργα. Από τα 250 (από το 1950), συνολικά γυρισμένα φιλμ, σταθήκαμε μόνο σε 25-30 παραδείγματα. Για τα καλύτερα από τα φιλμ που παρουσιάστηκαν εδώ ισχύει, πως το παρόν όχι μόνο περιγράφεται, αλλά πιο πολύ αναλύεται. Τα παρουσιασθέντα προβλήματα είναι σύνθετα και πολλαπλά, όπως και η πραγματικότητα στην οποία αναφέρονται. Η φυγή από την ύπαιθρο, είναι μόνο στο «Αθάνατα χρόνια» το μοναδικό θέμα. Στα άλλα φιλμ προστίθενται κι άλλα θέμματα, κι άλλα προβλήματα, κι άλλα φαινόμενα στο βασικό. Οι κοινωνικές αντιθέσεις συνεχίζονται στα πρόσωπα. Ο δασοφύλακας «Αθάνατα χρόνια», ο Ιβάν Εφρεϊτόρωφ «Το τελευταίο καλοκαίρι», ο Γκάτιο, «Ο χωριάτης με το ποδήλατο» ακόμα και η Μαρία στην «Αγάπη», είναι όλες ασυνήθιστες φιγούρες. Κάνουν λάθη, μερικές φορές υποστηρίζουν λανθασμένα ιδανικά και ιδέες. Αυτές όμως ακριβώς οι αδυναμίες τους, τους κάνουν συμπαθητικούς. Μ' αυτούς και τα προβλήματά τους μπορεί να ταυτιστεί ο θεατής.

Οι ήρωες των νεότερων φιλμ, είναι έτσι πιο στενά συνδεδεμένοι με τη χώρα και τις πολιτιστικές της παραδόσεις, από ποτέ. Όχι τυχαία θυμάται συνέχεια ο Ιβάν Εφρεϊτόρωφ το παρελθόν, το δικό του παρελθόν, του πατέρα του, το παππού του. Το συλλογικό παρελθόν της χώρας είναι παρόν μέσα του. Αυτός είναι προϊόν του. Ο δασοφύλακας στα «αθάνατα χρόνια», αντιπροσωπεύει μια συλλογική βιογραφία του χωριού στο οποίο ζει. Κάθε περίοδος του παρελθόντος έχει αφήσει σημάδια σ' αυτή τη βιογραφία. Κάθε ένας απ' αυτούς τους ήρωες σωματώνει έτσι τις αναμνήσεις της χώρας του. Η ζωή του, οι σκέψεις, οι ιδέες τους, οι πράξεις του προσθέτουν στον εθνικό χαρακτήρα μια καινούργια διάσταση, νέες εμπειρίες. Οι συνθέ-

σεις των ηρώων με τα άλλα πρόσωπα των φιλμ, της λογοτεχνίας, με ιστορικές, κοινωνικές και πολιτιστικές εξελίξεις, με το παρελθόν — όλα αυτά βοηθούν στο να σχηματίσουν συνθετικά έναν εθνικό χαρακτήρα.



Το εικονοστάσι των Χρίστο Χριστώφ και Τόντορ Ντίνωφ



ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ
ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ
ΣΤΗ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ

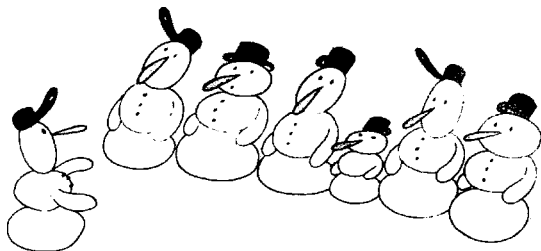
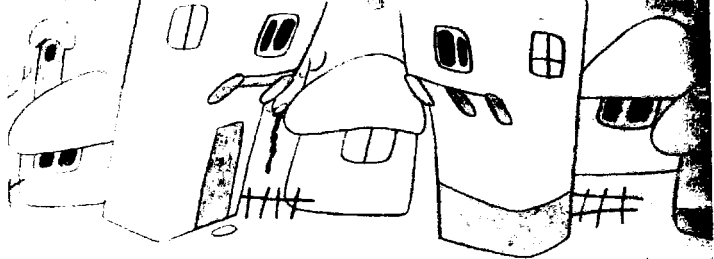
Οι πρώτες παραγωγές στο χώρο της βουλγάρικης animation χρονολογούνται για μεν το κινούμενο σχέδιο απ' το 1955 με το «Μάρκο ο ήρωας» του Τοντόρ Ντίνωφ, για δε τις μαριονέτες απ' το 1953 με διάφορες ταινίες του Στεφάν Τοπαλγκίκωφ. Για να δοθεί μια αντιπροσωπευτική εικόνα της αύξησης της παραγωγής και εξέλιξης στη γειτονική χώρα — που σαν παρουσία έρχεται δεύτερη στα Βαλκάνια μετά τη Γιουγκοσλαβία — ορισμένα στατιστικά στοιχεία είναι χρήσιμα (ετήσιος αριθμός ταινιών) για την περίοδο 1953—1973 :

1953 (4), 1954 (—), 1955 (3), 1956 (4), 1957 (4),
1958 (5), 1959 (8), 1961 (8), 1962 (9),
1963 (10), 1964 (10), 1965 (12), 1966 (13), 1967 (12),
1968 (13), 1969 (13), 1970 (15), 1971 (16),
1972 (17), 1973 (20). Συνολικά 205 ταινίες.

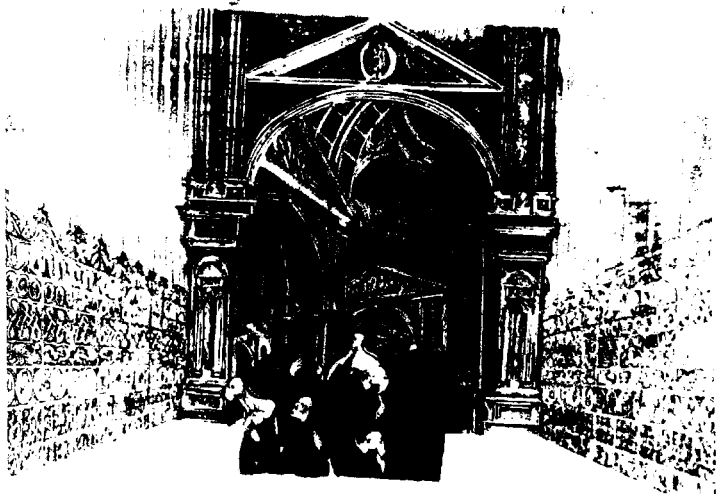
Ενδεικτικά πάλι αναφέρουμε βραβευμένα φιλμ σε διάφορα φεστιβάλ (από 3 μέχρι και 7) για τα χρόνια 1960—1973 που μαρτυρούν για τη δυναμική παρουσία και ιδιοσυγκρασιακή έκφραση του βουλγάρικου καρτούν, που επιβλήθηκε πια σε παγκόσμια κλίμακα : «Ντουέτο» (1961) των Τοντόρ Ντίνωφ και Ντόνιο Ντόνεφ, «Ζήλεια» (1963) του Τοντόρ Ντίνωφ, «Το Μήλο» (1963) των Τοντόρ Ντίνωφ και Στογιάν Ντούκωφ, «Το παιδί με τα ψαλίδια» (1965) του Χρίστο Τοπουζάνωφ, «Η Μαργαρίτα» (1965) του Τοντόρ Ντίνωφ, «Μασκαράτα (1965) του Χρίστο Τοπουζάνωφ, «Η Τρύπα» (1966) της Ζντέγκα Ντόϊτσεβα, «Ο διάβολος στην εκκλησία» (1969) του Ιβάν Βεσσελίνωφ, (1969) του Πέντσο Μπογκντάνωφ, «Οι Τρεις Βλάκες» (1970) του Ντόνιο Ντόνεφ, «Οι κληρονόμοι» (1970) του Ιβάν Βεσσελίνωφ, «Το σοφό χωριό» (1972) του Ντόνιο Ντόνεφ.

Οι παραπάνω τίτλοι μπορούν να συμπληρωθούν και με πιο πρόσφατα φιλμ, όπως και με άλλα αξιόλογα που είτε δε συμμετείχαν σε φεστιβάλ, είτε πήραν μέρος χωρίς διάκριση.

Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της βουλγάρικης animation είναι ο Τοντόρ Ντίνωφ, ο Χρίστο Τοπουζάνωφ, ο Ντόνιο Ντόνεφ, η Ράντκα Μπατσβάροβα, ο Ιβάν Βεσσελίνωφ, ο Στογιάν Ντούκωφ, η Ζντέγκα Ντόϊτσεβα, ο Ανρί Κούλεφ, ο Πέντσο Μποργκντάνωφ, ο Ρούμεν Πέτκωφ, ο Γκιόργκι Τσαβντάρωφ, ο Πρόϊκο Πρόκωφ. Η θέση του «πατέρα» του βουλγάρικου καρτούν δικαιωματικά ανήκει στον Τοντόρ Ντίνωφ με φιλμ ποιότητας που σημαδεύουν μια μακρόχρονη δημιουργικότητα (απ' το 1955 μέχρι σήμερα) και με κορυφές της πρώτης δεκαετίας το «Αλεξικέραυνο» και τη «Μαργαρίτα». Στο πρώτο απ' αυτά ένα αλεξικέραυνο φοβάται (!) τους κεραυνούς και την ώρα της μανιασμένης θύελλας πάει και κρύβεται στην καπνοδόχο. Όταν φτιάξει ο καιρός επιστρέφει περήφανα στη θέση του ενώ το σπίτι στο μεταξύ είναι ένας σωρός από ερείπια. Ο συμβολισμός κι οι προεκτάσεις του είναι ολοφάνεροι. Η «Μαργαρίτα» είναι μια πανανθρώπινη τρυφερή αλληγορία. Το έργο του Ντίνωφ γενικά το χαρακτηρίζει η στοχαστική και λακωνική έκφραση μιας σοβαρής κεντρικής ιδέας με κύριο στόχο τη συγκινησιακή ποιότητα. Στο «Τύμπανο» π.χ. (1973) ένας τυμπανιστής που σχεδιάζεται με διάφορους τρόπους αντι-



DECEMBER του Ντόνιο Ντόνεφ



ΟΔΥΣΣΕΙΑ του Νικόλα Τοντόροφ

στέκεται στις προσπάθειες του καλλιτέχνη να τον καταστρέψει. Χαρακτηριστικά δείγματα δουλειάς του είναι ακόμα ο «Προμηθέας ΧΧ» και ο «Καλλιτέχνης και το Κορίτσι», πρωτότυπη βερσιόν του όμορφου ομώνυμου ποιήματος του Βέσσελιν Χάντσεφ.

Ο Χρίστο Τοπουζάνωφ παρουσιάζεται σαν ξεχωριστή προσωπικότητα που κινείται μέσα στη γνήσια παράδοση του πνευματώδους και χαρωπού βουλγάρικου καρτούν, με περίτεχνη όμως και κάπως εξεζητημένη υφή που δεν αφήνει περιθώρια για απλοϊκότητες. «Εικόνες από μια έκθεση», «Ο ευτυχισμένος άνθρωπος» που διαπνέεται από μια σοβαρότητα τύπου Μπρεντ «Το μικρό αγόρι με τα ψαλίδια» με δεξιοτεχνικά cut-outs, κ.α. Χρησιμοποιεί ένα πλήθος από τεχνικές : το απλό σκίτσο, τα αποκόμματα, τη τρισδιάστατη εμψύχωση, κ.λ.π. Απολαυστικό σε χιούμορ με περίτεχνο γραφισμό το «Αγοράστε μια ηλεκτρονική νοικοκυρά ΚΡ-1», το «Μπουκέτο» μαριονέττες για παιδιά, ενώ «Η πολύχρωμη βαλίτσα» χρησιμοποιεί μοτίβα απ' τα βουλγάρικα λαϊκά παραμύθια.

Απ' τους πιονιέρους με μακρόχρονη καριέρα — περίπτωση ανάλογη με του Ντίνωφ — είναι η Ράντκα Μπατσβάροβα με έργα που ξεχωρίζουν : «Ο Χιονάνθρωπος» (1960), «Το Ρεβόλβερ» (1970), «Τραγούδια απ' τα δόντια του λιονταριού» (1972). Θα πρέπει να τονισθεί ακόμα πως ο τομέας των παιδικών καρτούν είναι πολύ εκτεταμένος και ενισχυμένος απ' την κρατική παραγωγή, με διακεκριμένους εκπροσώπους την Ράντκα Μπατσβάροβα, το Χρίστο Τοπουζάνωφ, το Ντόνιο Ντόνεφ και τον Πέντσο Μπρογκντάνωφ.

Ο Ιβάν Βεσσελίνωφ διαθέτει θεματική πρωτοτυπία και σύγχρονο προβληματισμό. Σάτυρα ασυνήθιστη με εξαιρετικό σχέδιο που θα μπορούσε να δημιουργήσει σχολή: «Οι Κληρονόμοι» (1970). Η άπληστη επιθυμία για την κληρονομιά καταστρέφει τους κληρονόμους, στη συνέχεια τους κληρονόμους των κληρονόμων, ώσπου ο τελευταίος απ' αυτούς αποφασίζει να καταστρέψει τη δυναστεία.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν «Ο διάβολος στην εκκλησία» και το «Quo Vadis», ενώ «ο Φόβος» (1973) προβάλλει μια ασυνήθιστη για καρτούν διάσταση μοναξιάς-φόβου και αλλοτρίωσης.

Ανάμεσα στα φιλμ με μαριονέττες ξεχωρίζουν η «Ιστορία

χωρίς λόγια» του Κωνσταντίν Περονόσκι και το «Μελόδραμα» (1971) του Ιβάν Αντόνωφ.

Το 1972 η έξυπνη ταινία «Το σοφό χωριό» του Ντόνιο Ντόνεφ κέρδισε βραχεία σε 4 φεστιβάλ. Ακόμα πιο σπαρταριστό και ευφρές είναι το «De Facto» (1973) του ίδιου με τα ανθρωπάκια-τεχνίτες που προσπαθούν ν' αποδείξουν πως δεν είναι υπεύθυνοι για το γκρέμισμα μιας οικοδομής. Το φιλμ του «Οι τρεις βλάκες» περιγράφει την παράξενη κι αστεία συμπεριφορά τριών ηλιθίων με πολλά κατορθώματα που ένα απ' αυτά είναι η κατασκευή μιας καμπυλής γέφυρας. Το δεικτικό «Είδωλο» του Γκεόργκι Αρσίνκωφ υπογραμμίζει παραστατικά την επιθυμία των ανθρώπων για είδωλα και τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος θρηνεί αυτά τα είδωλα όταν μια μέρα εξαφανίζονται. Επισημαίνουμε ακόμα τη «Σκηνοθεσία» του Ανρί Κούλεφ, τη «Νίνι» και τον «Φλεβάρη» του Στογιάν Ντούκωφ, το «Καλοκαίρι» του Πρόικο Πρόικωφ ένα στην κυριολεξία «καυτό» φιλμ για τον ήλιο και τους ανθρώπους και τις παράξενες σχέσεις μεταξύ τους, το «Πάθος» της Ζντένκα Ντόϊτσεβα, μια σάτυρα της ανθρώπινης αδιαφορίας. Το «Παστοράλ» του Σλαβ Μπακάλωφ αγγίζει τα οριακά σημεία μιας βραδυφλεγούς εύστοχης ειρωνιάς.

Στην περίοδο 1978-9 η παραγωγή έφτασε τις 26 ταινίες συνολικά (ένας σημαντικός αριθμός απ' αυτές προορισμένος για παιδιά).

Απ' την πρόσφατη βουλγάρικη παραγωγή φιλμ που ξεχώρισαν ή διακρίθηκαν στα φεστιβάλ Ζάγκρεμπ, Βάρνας, Οττάβα, Κρακοβίας : Το «Σκηνικό Παιχνίδι» του Ανρί Κούλεφ. «Το Πλοίο» των Ανρί Κούλεφ και Νικόλα Τοντόρωφ, θεματικά ασαφές, συσνήτο, και φορτωμένο με αλληγορίες, αλλά εντυπωσιακό κι οπωσδήποτε επιβλητικό με το γκροτέσκο σχέδιό του. Το «Καβαλκάντ», πάλι του Κούλεφ, γρήγορα εναλλασσόμενες εινόνες και καταστάσεις, νοηματικά πλάνα που εντυπωσιάζουν στην αρχή, αλλά καταντούν στη συνέχεια αυτοσκοπός. Δυο ταινίες του Ρουμέν Πέτκωφ : «Οι πίθηκοι», αλληγορία του ηθοποιού-δημιουργού (πίθηκος στη σκηνή-άνθρωπος στα παρασκήνια) που δίνει τα πάντα για το ακροατήριό του των πιθήκων. Τέλος το «Alternative» (Εναλλαγή), το καλύτερο, ένα λεωφορείο γεμάτο τουρίστες τρέχει ιλιγγιώδικα κι ένας άνθρωπος στη

μέση του δρόμου προσπαθεί απεγνωσμένα να το σταματήσει. Κανένας απ' τους επιβάτες — αξιωματικοί, διπλωμάτες, τεχνοκράτες — δεν του δίνει σημασία και σε λίγο το όχημα πέφτει σ' ένα φοβερό γκρεμό. Στο «Μουσικό Δέντρο» του Ντόνιο Ντόνεφ, ο ξυλοκόπος που πριονίζει τον κορμό του δέντρου ακούει κατάπληκτος πως βγάζει ένας ήχο βιολοντσέλλου.

Γίνεται αμέσως μια επιτροπή, το μαγικό δέντρο προστατεύεται, κόβονται τα δέντρα γύρω, γίνονται δρόμοι — τελικά αίθουσα συναυλίας. Στο πρώτο ρεσιτάλ όμως, όταν ο ξυλοκόπος ακουμπάει το πριόνι-δοξάρι το δέντρο βγάζει ένα τριγμό παράφωνο και πέφτει πλακώνοντας το πιάνο.

* * *

ΜΕΤΕΪΚΑΣΜΑ

βιβλία για την τέχνη

Κωλέτη 2 και Ζ. Πηγής

Τό μοναδικό βιβλιοπωλείο στην Ελλάδα που διαθέτει αποκλειστικά και μόνο βιβλία για την τέχνη.

- Κινηματογράφος
- Θέατρο
- Μουσική
- Ζωγραφική
- Φωτογραφία
- Γλυπτική
- Αρχιτεκτονική
- Λαϊκή Τέχνη

Διαθέτουμε όλα τα βιβλία, παλιά και καινούργια, που έχουν κυκλοφορήσει στην Ελλάδα γύρω από την τέχνη, όπως επίσης και όλα τα περιοδικά, πολλά από τα όποια δεν κυκλοφορούν πιά.

Στό **ΜΕΤΕΪΚΑΣΜΑ** μπορείτε επίσης να βρείτε Άγγλικά, Γαλλικά, Γερμανικά και Ιταλικά βιβλία και περιοδικά όνομαστών κριτικών και θεωρητικών που ασχολούνται με βασικά ζητήματα της τέχνης.

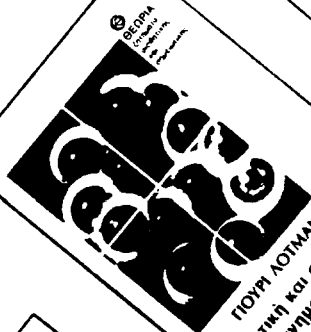
ΜΕΤΕΪΚΑΣΜΑ

βιβλία για την τέχνη

Κωλέτη 2 και Ζ. Πηγής



ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΣΑΒΒΙΔΗΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ



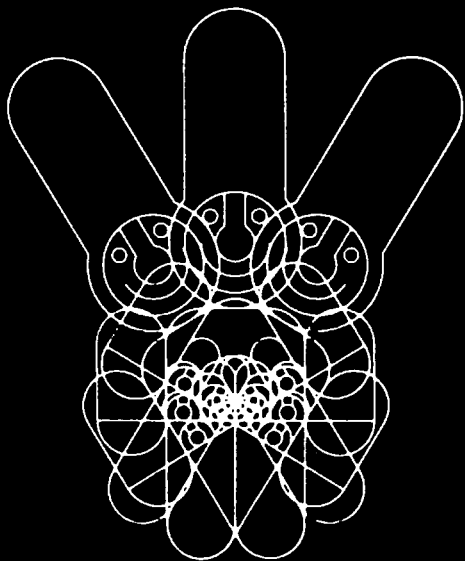
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΟΪΤΜΑΝ
αισθητική και σπινρωτική
του κινηματογράφου

ΓΙΑΝΝΙ ΤΟΠΗ
Ο ΑΥΤΟΡΡΕΝΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



VARNA '83

THIRD WORLD ANIMATED FILM FESTIVAL
VARNA – October, 1983



ORGANIZING COMMITTEE

FILMBULGARIA
135 A RAKOVSKY STREET
1000 SOFIA

TEL 881291, 884183
TELEX 22447 FILMEX BG

